

ELOGI DEL MALBARATAMENT

COL·LECCIÓ "LA CAIXA"
CONVOCATÒRIA DE COMISSARIAT

EXPOSICIÓ
SOOOOO LAZY. ELOGI DEL MALBARATAMENT

PRODUCCIÓ	Fundació ”la Caixa”
JURAT CONVOCATÒRIA DE COMISSARIAT 4a EDICIÓ	Marta Almeida Ángel Calvo Martí Manen Antònia M. Perelló Ane Rodríguez Armendariz
COMISSARIS	Beatriz Escudero Francesco Giaveri
DISSENY DEL MUNTATGE	Pep Canaleta (3carme33)
GRÀFICA DE L'EXPOSICIÓ	Alex Gifreu

CATÀLEG

EDICIÓ	Fundació Bancària ”la Caixa”
TEXTOS	Beatriz Escudero Francesco Giaveri
DISSENY GRÀFIC	Alex Gifreu
CORRECCIÓ I TRADUCCIÓ	Naono, SL

Catàleg en línia accesible a:
https://coleccion.caixaforum.com/ca/actuales
https://caixaforum.es/ca/barcelona/p/so-lazy-elogi-del-malbaratament

AGRAÏMENTS

Als artistes que han participat en el projecte, especialment a **Ignasi Aballí**, **Priscila Fernandes**, **Samuel Labadie**, **Camila Cañeque**, **Misha Bies Golas**, **Rogelio López Cuenca** i **Alberto Gil Casedas**, per la seva implicació inestimable. Agraïm a la Fundació ”la Caixa” i al MACBA la possibilitat de treballar amb les seves col·leccions. També als equips de les dues institucions que han treballat amb nosaltres al llarg del procés, especialment a **Pep Canaleta** i **Alex Gifreu**, i als equips de totes dues col·leccions. Per descomptat, volem agrair al jurat la seva confiança en la nostra proposta i que ens hagi donat l'oportunitat de fer-la realitat: Marta Almeida, **Ángel Calvo**, **Martí Manen**, **Antònia M. Perelló** i **Ane Rodríguez Armendariz**. I no oblidem les persones amb qui hem compartit fonts, idees i converses interminables: **Gonzalo Escudero**, **Marta Corder**, **Fernando García**, **Jonathan Millán**, **Rosa A. Cruz**, **Xavier Bassas**, **Raquel Friera**, **Sandra Moros**, **Almudena de Obeso López** i **Jesús Alcaide**.

CRÈDITS FOTOGRÀFICS

© Francesc Abad, Constant, Esther Ferrer, Agnes Martin, Xavier Ribas, VEGAP, Barcelona, 2020: pàg. 36-37, 56-59, 46, 90-93, 68-73
© Ignasi Aballí: pàg. 30-31
© Agustín Parejo School: pàg. 50-51
© Misha Bies Golas: pàg. 45
© Camila Cañeque: pàg. 85-87
© Priscila Fernandes. Fotografía: Pedro Figueiredo: pàg. 62-65
© Ângela Ferreira: pàg. 24
© Alberto Gil Casedas. Fotografía: Roberto Ruiz: pàg. 34-35
© Samuel Labadie: pàg. 76-83
© Sharon Lockhart: pàg. 40-43
© Aernout Mik: pàg. 26-27
© Fotografia obra Francesc Abad: Rafael Vargas

© dels textos, els autors
© de les fotografies, els fotògrafs
© de les traduccions, els traductors
© de l'edició: Fundació Bancària ”la Caixa”, 2020
Pl. de Weyler, 3 – 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-285-9

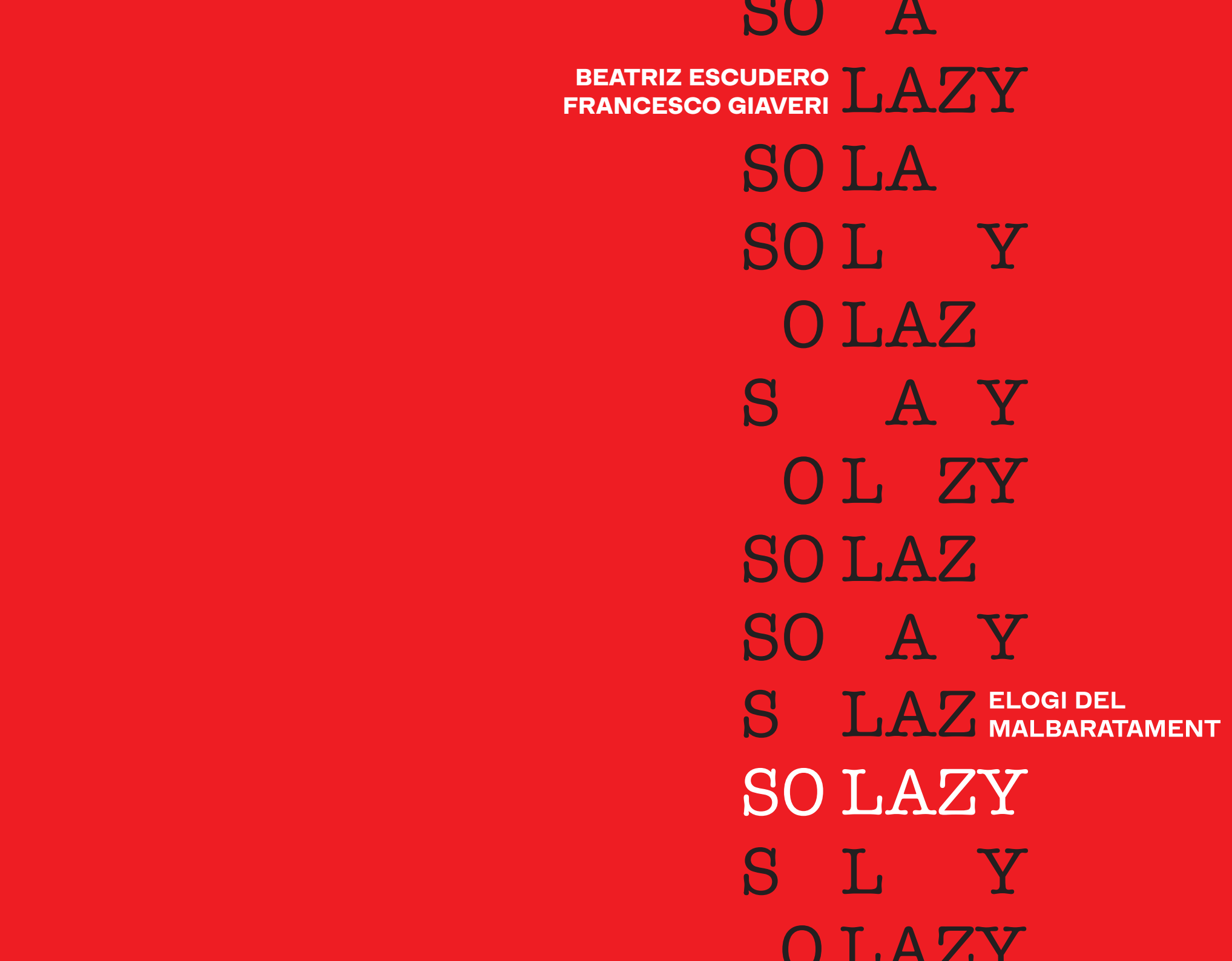
6 SOOOOO LAZY
ELOGI DEL MALBARATAMENT
BEATRIZ ESCUDERO
FRANCESCO GIAVERI

AMB OBRES DE

24 **ÂNGELA FERREIRA**
26 **AERNOUT MIK**
30 **IGNASI ABALLÍ**
34 **ALBERTO GIL CASEDAS**
36 **FRANCESC ABAD**
40 **SHARON LOCKHART**
45 **MISHA BIES GOLAS**
46 **ESTHER FERRER**
50 **AGUSTÍN PAREJO SCHOOL**
56 **CONSTANT**
62 **PRISCILA FERNANDES**
68 **XAVIER RIBAS**
76 **SAMUEL LABADIE**
85 **CAMILA CAÑEQUE**
90 **AGNES MARTIN**

94 LLISTA D'OBRES

100 BIOGRAFIES


SO A
BEATRIZ ESCUDERO
FRANCESCO GIAVERI
LAZY
SO LA
SO L Y
O LAZ
S A Y
O L ZY
SO LAZ
SO A Y
S LAZ
ELOGI DEL
MALBARATAMENT
SO LAZY
S L Y
O LAZY

«Lazy money, lazy sexy, lazy outa space
No tears are falling from my eyes
I'm keepin' all the pain inside
Now don't you want to live with me?».

David Byrne – *Lazy*

«En recerca de feina». No, no era així. La fórmula exacta que vam llegir al perfil de Linkedin d'un company d'estudis era «En recerca activa de feina». Crida l'atenció la fórmula retòrica emprada, en la qual vam reconèixer la necessitat d'explicitar una activitat, de deixar constància que aquella persona (a través del seu perfil en una xarxa social per a «professionals») estava «en recerca» i que era, a més, una recerca «activa», com si el fet d'estar aturat fos una vergonya, un estigma social. No obstant això, tot indica que, en els anys vinents, d'aquí a una dècada o poc més, la meitat de les feines actuals les executaran màquines, en un procés imparable d'automatització de les forces productives. Per tant, molts estarem aturats i durant molt de temps. Potser convé, llavors, començar a situar-nos i pensar en no fer, en com podem malbaratar de manera eficaç una enorme quantitat de temps d'una àmplia quantitat de recursos humans.

Estar aturat és un drama i, a més, porta intrínseca la idea que la inactivitat és una culpa que es tria, una manca d'ambició, d'emprenedoria; avui dia, gairebé un delicte! L'absència de perseverança és menyspreable: si no t'allistes al bàndol dels «proactius», et converteixes automàticament en descartable. Davant d'una situació que ja afecta milions de persones de tot el món, què passaria si la qüestió es desplacés a la idea de deslligar la feina dels ingressos? En què canviarien aquestes opinions que contaminen i enverinen les relacions socials? La pregunta que suggereix tot això és el que tractarem a continuació: des de quan la peresa es considera la mare de tots els vicis?

Ser un autèntic mandrós, no fer res de res. No dedicar-se a res d'útil. Ser un complet inútil. Els dilluns al sol. Els altres dies al sofà. No ser productiu. Malgastar el temps. La nostra millor virtut és malgastar el temps, lliurant-nos completament i seriosa a la mandra. La peresa és la mare de tots els vicis.

Es tracta, evidentment, de considerar la mandra —o la inactivitat improductiva— no des d'un punt de vista ètic, en què està mal considerada, com en el clàssic retret dels pares als fills: «No perdis el temps, aprofita les hores!». El que proposa «Sooooo Lazy» és pensar la mandra sota el prisma de la teoria econòmica i dels esdeveniments que hem viscut els darrers anys, incloent-hi l'experiència recent d'una pandèmia que ha obligat a desaccelerar per força el nostre sistema.

Pel fet de plantejar una ficció que anhela malbaratar el temps en lloc d'emprar-lo de manera productiva i destruir la riquesa més que no acumular-la, les obres seleccionades proposen una crítica a la hiperactivitat contemporània i introdueixen l'esperança d'una redistribució de recursos i de temps capaç de repensar el que és comú.

Acceptar el malbaratament com una cosa necessària i plantejar maneres diverses d'utilitzar el temps lliure implica una disminució necessària i urgent del treball i articula una manera alternativa d'entendre la vida en comú. Les nostres guies en aquest projecte han estat, d'una banda, el rebuig al treball de Duchamp; de l'altra, l'elogi de l'oci de Russell i les lloances de Lafargue i Malevitx a la mandra i, finalment, les reflexions que proposa Arendt a *La condició humana.*

Atès que lliurar-nos a la mandra planteja una anomalia en el sistema de valors de la societat contemporània en un temps que ja està «desencaixat»,[1] aprofitem per viatjar en el temps.

El 1921, pocs anys després de l'acompliment amb èxit de la Revolució Russa, Kassimir Malevitx escriu per als seus acòlits d'UNOVIS (Campions de l'Art Nou), un breu text teòric titulat *La peresa com a veritat inalienable de*

1 De *Hamlet*, de William Shakespeare. La cita «Vivim temps desencaixats. Oh, sort nefasta, que em vas fer néixer a mi per adreçar-los» la repeteix una vegada i una altra el filòsof Jacques Derrida en la seva obra *Espectros de Marx, El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional,* Editorial Trotta, Madrid, 1995, pàg. 196.

l'home. Es tracta d'una declaració coherent amb el desenvolupament de la seva pintura i molt valenta per part seva, perquè inclou una crítica profunda sobre «aquell fill» de la peresa, el règim soviètic acabat d'inaugurar.

La seva dissertació assegura que «la peresa espanta els pobles i els qui s'hi lliuren es troben perseguits, i això perquè ningú l'ha entès com a veritat, sinó que l'han anomenat "la mare dels vicis", quan realment és la mare de la vida. El socialisme és portador de l'alliberament a nivell inconscient, però també de la calúmnia, sense entendre que és la peresa que l'ha engendrat. I aquest fill, en la seva bogeria, la qualifica de mare de tots els vicis. No és aquest fill qui suprimirà l'anatema i per això, amb el meu escrit breu, vull reduir al no-res aquesta calúmnia i fer de la peresa no la mare de tots els vicis, sinó la mare de la perfecció».[2] El que reclama i anhela Malevitx és el «dret a la peresa». Uns quants anys abans, el revolucionari francoespanyol Paul Lafargue (gendre de Karl Marx, per cert) havia escrit un breu pamflet precisament amb aquest títol, que va publicar el 1880 a *L'Egalité* amb força èxit, i que va circular àmpliament entre llibertaris, no tan sols a Europa. Hi oposa (o complementa) la cèlebre tesi marxista del «dret al treball».

Rescatar la mandra del menyspreu polític. La voluntat de rehabilitar-la no concerneix cap bàndol ideològic, ni de bon tros. La temptativa de l'artista rus és desvelar un malentès que s'estén en tots els sistemes econòmics. Perquè, en realitat, la peresa és la finalitat de qualsevol ésser humà, és el seu anhel màxim, el paradís terrenal que tots esperem com el millor dels futurs possibles. I, malgrat aquesta evidència, se la continua considerant un vici capital. Malevitx argumenta que el «sistema socialista del treball té com a projecte, en la seva acció per descomptat inconscient, posar a treballar tota la humanitat, per augmentar la producció, per garantir la seguretat, per reforçar la humanitat i, per la seva capacitat de producció, afirmar el seu

2 Kazimir Malévich, *La pereza como verdad inalienable del hombre*, traduït al castellà per Jorge Segovia i Violetta Beck, Maldoror Ediciones, 2006, pàg. 56 i 57. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.] (El manuscrit original es conserva als arxius Malevitx de l'Stedelijk Museum d'Amsterdam [inventari núm. 10].)

"ésser". És veritat que aquest sistema, que no es preocupa de l'individu, sinó de tota la humanitat, és incontestablement just. Però el sistema capitalista també. Ofereix el mateix dret al treball, la mateixa llibertat de treball, l'acumulació de diners als bancs per garantir-se, a la carta, la "peresa" en el futur, i llavors pressuposa que la moneda és aquell signe que seduirà perquè aportarà la felicitat de la peresa amb què, en realitat, somia cadascú. Certament, aquesta és la raó de ser de la moneda. El diner no és sinó una mínima conquesta de mandra. Com més se'n tingui, més es coneixerà la felicitat de la peresa».[3] Per aquest mateix motiu es guarda la moneda en un banc: per no perdre-la! I, per cert, per què no posem la peresa mateixa en un lloc segur? Si els diners resulten inqüestionablement valuosos perquè asseguren disposar a lloure de la mandra, llavors, quanta peresa s'hauria d'acumular per satisfer tota una vida? És possible acumular peresa per després compartir-la amb els altres? Es pot transferir la mandra d'un ésser humà a un altre? És possible rendibilitzar la peresa? I deixar-la com a llegat abans de morir?

Concretament, aquesta exposició s'inicia amb la noció de consum, una despesa sumptuosa sense contrapartida. El concepte l'introdueix Georges Bataille en el seu assaig «La Notion de dépense»[4] i, successivament, el desenvoluparà i ampliarà a *La Part maudite*, la seva anàlisi de l'economia general. Bataille, que recupera i transforma els estudis sobre el *potlatch* de Marcel Mauss, afirma que els posseïdors de fortuna tenien l'obligació (i justament en això consistia el seu poder) de sacrificar una part substancial de la seva riquesa en despeses socials improductives, com ara festes, espectacles, jocs i arts. Cal precisar, abans que res, que la noció de consum de la qual s'ocupa Bataille està molt allunyada (és pràcticament el contrari) del concepte actual de consum com a sinònim de «consumisme».

3 Ibíd., pàg. 13 i 14.

4 Es tracta d'un estudi publicat originalment a *La Critique sociale*, núm. 7, gener de 1933. Vegeu Georges Bataille, «La Notion de dépense», a *La Part maudite*, Éditions de Minuit, París, 1949. Hi ha traducció al castellà: «La noción de consumo», a *La parte maldita*, Edhasa, Barcelona, 1974.

L'originalitat de la teoria de Bataille rau a concebre l'economia en el seu conjunt com a massa viva, en la qual «si el sistema ja no pot créixer més, o si l'excedent no pot ser absorbit del tot en el seu creixement, necessàriament s'ha de perdre sense profit, gastar-lo, de bon grat o no, gloriosament o bé d'una manera catastròfica».[5] Cap creixement no pot ser infinit, i l'excés d'energia no gastada (l'acumulació i conservació d'aquesta) impedeix la sostenibilitat de qualsevol ecosistema.

El que importa al teòric francès és el malbaratament, el fet de malgastar. El gir copernicà en la teoria econòmica que proposa Bataille consisteix a pensar en l'excedent que s'ha de destruir de manera incessant. La seva destrucció, una pèrdua sense contrapartida, esdevé necessària i fonamental per al funcionament del sistema econòmic. És una evidència senzilla que cap creixement no pot ser infinit i que l'excés d'energia no gastada només suposa greus riscos per a la humanitat. Per aquest motiu, i l'exemple és de Bataille, gran part de l'energia solar es perd a l'atmosfera abans d'arribar a la Terra. Aquest malbaratament és positiu i decisiu. Si l'energia solar arribés sense perdre res pel camí, cremaria la superfície terrestre, ho arrasaria tot i faria impossible la vida mateixa.

El malbaratament més urgent actualment, prohibit i potser quimèric en el si d'una societat extremadament utilitària, és el fet de perdre el temps. I això ens resulta una consideració paradoxal com poques. En l'actualitat, l'atur condemna a la infelicitat milions de persones, d'altres treballen massa i unes quantes, molt poques, no fan res. No seria més lògic distribuir la peresa? Així es resoldria amb rapidesa el problema de l'atur, treballant menys perquè treballi tothom qui pugui i vulgui fer-ho. No gaires hores al dia, com a màxim quatre. És molt probable que tots ens apuntéssim a treballar

5 Georges Bataille, *La parte maldita*, Edhasa, Barcelona, 1974, pàg. 62. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

en aquestes condicions que, avui dia, sonen a utopia i que, evidentment, ens semblen immillorables o no? Més encara, s'ha comprovat de manera empírica que en els casos en què s'ha aplicat la renda bàsica,[6] la mandra no s'ha estès, sinó ben al contrari: ha augmentat el nombre de petites empreses i moltes persones han descobert la seva naturalesa emprenedora. No serà la por de la mandra el que acabi salvant el capitalisme de si mateix? De tota manera, aquest escenari no deixa de ser una altra argumentació a favor de la peresa.

Ara no es pensin que la mandra sigui una cosa a la qual tothom es pugui dedicar fàcilment sense posseir una actitud i una certa consciència del que s'està (o no s'està) fent i del que es decideix deixar de fer. La mandra és una cosa seriosa, complexa i d'abast difícil. Ser un autèntic mandrós és molt més difícil del que sembla. Marcel Duchamp n'era conscient. Un dels seus projectes més ambiciosos va ser l'Hospici dels grans mandrosos / Orfenat dels petits mandrosos. Una institució que no va aconseguir inaugurar i on, per descomptat «estaria prohibit treballar». Un lloc en què pocs haurien tingut dret a entrar, perquè molt pocs serien veritablement adequats per aprofitar els serveis a la mandra que allà s'oferirien. Segons l'artista francès, «no hi hauria en aquells indrets tants pensionistes com podríem creure [...] no és fàcil ser veritablement mandrós i no fer res».[7] Duchamp confessava sovint que el text de Lafargue que hem esmentat abans l'havia captivat profundament i s'havia convertit en una de les seves referències més decisives: «[Va ser] un llibre que em va impactar molt cap al 1912. Em sembla que posar en qüestió el treball forçat a què està sotmès cada nadó acabat de néixer continua sent, avui dia, molt pertinent».[8] I encara ho és el 2020.

6 Per a més informació, recomanem veure el documental *Renta básica. Free Lunch Society: Komm Komm Grundeinkommen*, de Christian Tod (2017) o aquest article: https://www.eldiario.es/theguardian/experimento-respaldado-Finlandia-bienestar-receptores_0_1024698522.html, entre altres.

7 Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo seguido de Miseria de la sociología*, traducció i notes de Javier Bassas Vila, Ediciones Casus-Belli, Madrid, 2015, pàg. 21. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

8 Ibíd., pàg. 20.

Una de les activitats principals dels mandrosos seria dedicar-se a un lleure veritablement inútil. No es tracta de l'oci actual, promogut per empresaris per omplir el temps d'aquells ciutadans que vulguin «aprendre» en el temps lliure, ni del lleure per a turistes que aprofiten les vacances per conèixer altres cultures. Res més lluny de l'oci actual i pròxim a la idea del malbaratament pur que vam veure en Bataille: dedicar-se a no fer absolutament res que tingui una contrapartida beneficiosa, i encara menys útil. Avui dia, el temps és diners i la utilitat és la finalitat última de qualsevol acció, tant si és pública com privada. Es tracta d'una utilitat que es percep doblement en positiu: per qui obté una experiència enriquidora d'aquesta vivència i per l'empresari que s'enriqueix venent un petit fragment de paradís, o la seva fragància. Escriu Duchamp: «hi hauria molt pocs mandrosos a casa meva, perquè no suportarien quedar-se gaire temps sense fer res. En una societat com aquesta, l'intercanvi no existiria i els millors habitants recollirien la brossa. Seria l'activitat més elevada i noble».[9] Així de gran seria el canvi, així de gran és el camí que cal recórrer.

L'educació en aquesta societat utòpica, que podríem anomenar Xauxa o New Babylon, en què l'artista francès es consideraria un dels pares fundadors, seria una activitat clau i totalment diferent de la d'avui dia. Actualment, es promou una educació la finalitat de la qual és preparar els estudiants per al món del treball, no se'ls ensenya a pensar sinó a executar. Un dels savis teòrics en aquesta matèria és Karl Kraus: «En els temps que tenien temps, es podia resoldre alguna cosa amb l'art. En un temps que té diaris, la matèria i la forma s'han rescindit en favor d'una comprensió més ràpida. Com que no tenim temps, als autors no els queda altre remei

9 Ibíd., pàg. 21.

que explicar-nos amb tota mena de detalls el que s'hauria pogut expressar breument».[10] Kraus encara és més específic en el terreny educatiu: «Si les llengües mortes fossin útils per a la vida, se n'hauria d'abolir l'ensenyament».[11] En l'actualitat n'assistim a la supressió precisament per això, perquè no són útils per a la feina futura i anhelada que, al cap de quinze anys com a molt, serà eliminada per la creixent mecanització del treball, amb la qual les persones seran substituïdes per una tecnologia molt més eficient i barata.

Anys després, Bertrand Russell va reiterar aquestes idees en el seu *In Praise of Idleness* [Elogi de l'ociositat]. «El que va passar durant dècades a les economies capitalistes [...] va ser que els avenços tecnològics, a més d'incrementar els beneficis empresarials per mitjà de la millora de la productivitat, van fer possible la prosperitat d'àmplies capes socials. Els professionals i els obrers van continuar treballant vuit hores diàries, com al 1932, però van passar de rebre salaris de subsistència a millorar a poc a poc les condicions laborals: van accedir a habitatges cada vegada més dignes, van comprar automòbils i van renovar el vestuari cada temporada. Va ser l'era de la gestació de les famoses classes mitjanes. Però aquest rumb idíl·lic havia de tenir un límit. En un món en què les màquines poguessin fer tota la feina (cosa que avui dia està més a prop de la realitat que de la ciència-ficció), es podria preguntar de què s'ocuparien els éssers humans. Si totes les agulles de cap, tots els cotxes i totes les neveres es fabriquessin pitjant un botó, què farien els homes i les dones?».[12] Doncs ens sembla evident que aquestes dones i homes haurien de ser mandrosos i, per mitjà de la seva meravellosa peresa, contribuir al benestar del món. Caldria recórrer a la proposta de Bataille i malgastar una gran part del temps sense

10 Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi Edizioni, Milà, 2009, pàg. 116. Hi ha traducció al castellà: *Dichos y contradichos*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2003. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

11 Ibíd.

12 Luisgé Martín, «Elogio de la pereza», *El País*, 1 de juny de 2012. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.] Disponible a: https://elpais.com/elpais/2012/05/29/opinion/1338317588_867296.html

contrapartida, sense cap més finalitat última que la humanitat mateixa, que es beneficiaria dels que no fan res perquè tothom hagi d'ocupar el dia fent el mínim possible i dedicant-se a la mandra de manera seriosa i decidida.

Segons aquesta perspectiva, la peresa, la inactivitat, no seria un vici negatiu, sinó ben al contrari. Malbaratar el temps seria una forma de resistir a l'entrega a un utilitarisme que busca perpetuar un neoliberalisme que no reparteix ni assegura una vida digna. Es tracta de reivindicar el dret a no fer. Com va afirmar Hannah Arendt, en un règim totalitari tot el que està permès és obligatori. Llavors, l'autèntica llibertat rau en la possibilitat de no fer o deixar de fer el que hom hauria de fer. En paraules de Jean-Jacques Rousseau: la llibertat consisteix menys a fer segons la pròpia voluntat que a no estar sotmès a la de l'altre.

La potència de l'ésser humà consisteix justament en una disjuntiva que cal no trencar: «potència de ser i no ser, de fer i no fer».[13] Si n'eliminem una de les dues, ens abandonem a un procés que no controlem ni nosaltres (que, de tota manera, no podem evitar continuar fent) ni ningú. Escriu el filòsof Giorgio Agamben que l'actual poder «democràtic» «separa els homes no tan sols i no tant del que poden fer sinó sobretot i majoritàriament del que poden no fer, per la qual cosa resulta urgent que l'ésser humà recuperi tota la potencialitat que el poder ha suprimit: la possibilitat de no fer. Separat de la seva impotència, privat de l'experiència del que pot "no fer", l'home d'avui es creu capaç de tot i repeteix el jovial "no hi ha problema" i l'irresponsable "es pot fer", precisament quan, al contrari, hauria d'adonar-se que està lliurat de manera inaudita a forces i processos sobre els quals ha perdut tot el control».[14]

13 Giorgio Agamben, *Nudità*, Edizione nottetempo, Roma, 2009, pàg. 67-70. Hi ha traducció al castellà: *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

14 Ibíd., pàg. 64.

Ens veiem obligats a fer moltes coses i bé, en tot moment, sense treva ni misericòrdia. Quan no estem treballant en el nostre horari de 9 a 18 hores, ens estem promocionant a les xarxes socials, projectant-nos i contribuint de manera significativa a incrementar el soroll de fons de la fàbrica sempre oberta del capital. El poder del capitalisme «castiga amb un anatema solemne la carn del treballador; el seu ideal consisteix a reduir al mínim les necessitats del productor, a suprimir-ne els plaers i les passions, i a condemnar-lo al paper de màquina redemptora del treball, sense treva ni misericòrdia»,[15] diu Lafargue.

L'actual cultura de l'esforç, en què es treballa cada vegada més per menys diners i on el desenvolupament tecnològic desemboca en un augment inevitable de l'atur, produeix el que Zygmunt Bauman anomena «consumidors defectuosos»: persones que no es poden guanyar la vida, ni tenen diners per gastar, i que es troben a l'avantsala de convertir-se en «deixalles humanes».[16]

Nick Srnicek i Alex Williams, teòrics del *post-work world* i defensors de la renda universal, han investigat la possibilitat cada vegada més pròxima d'un món sense treball en el qual, per la ràpida automatització, la consegüent precarització de l'ocupació i un augment de població constant, cada vegada més persones no podran obtenir els ingressos necessaris per a la subsistència.[17] Això que ens sonava a utopia llunyana pot ser que ara ens resulti més pròxim després de passar-nos diversos mesos en quarantena

15 Paul Lafargue, *El dret a la peresa*, Llibres de l'Índex, Barcelona, 2014.

16 Zygmunt Bauman, *Vida de consum*, Viena Edicions, Barcelona, 2008.

17 Vegeu Nick Srnicek i Alex Williams, *Inventing the Future. Postcapitalism and a World Without Work*, Verso, Londres, 2006, i Nick Srnicek i Alex Williams, «Los robots te quitarán el trabajo» a Marta Echaves, Antonio Gómez i María Ruido (Eds.), *Working Dead*, Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2019, pàg. 161-176.

i en un procés de desacceleració econòmica sense punt de comparació. Per primera vegada, la població ha estat atenta a una corba que havia de decréixer quan en tota la nostra història econòmica recent se'ns ha inculcat que l'única corba possible és la de l'ascens, la dels objectius sempre en positiu.

És urgent recuperar el control del nostre temps, tan trastocat com accelerat, i l'absolutització d'una concepció errònia de la *vita activa* que, amb el seu imperatiu del treball, degrada la persona a simple *animal laborans*. El subjecte, segons la teoria marxista, continua sent un subjecte treballador, encara que no treballi, i és, per tant, un consumidor sense descans. Consumeix contínuament el seu temps i els seus béns. El concepte de «temps per recuperar» és el que deriva del grec *skholé*, l'equivalència del qual seria 'lliurar-se al diàleg a l'encalç del coneixement'.

A través de la idea de consum, es tracta de considerar l'activitat improductiva i el malbaratament del temps com a utopia d'una vida dedicada al lleure, com a *skholé* que reivindiqui la mandra com a finalitat última i més ambiciosa de les nostres existències actuals.

El reclam de la passivitat, del gest de parar màquines, de sortir del rellotge que organitza el nostre temps en funció de la productivitat, s'ha d'entendre com una forma de resistència, de canvi social al nostre abast. Desaccelerar les nostres indústries i entrar en una nova època de decreixement permetria passar de l'esclavitud d'una falsa *vita activa* a una *vita contemplativa*, apta per afavorir el pensament, la qualitat que defineix l'ésser humà. Sota la pressió de l'activitat frenètica, ens resulta impossible distingir l'ambivalència, el que és indeterminat o complex. Només recuperant la tranquil·litat necessària per pensar poden donar-nos veritablement el temps per comprendre les posicions divergents, l'alteritat del nostre món global, i avançar cap a formes alternatives a una realitat tancada i imposada que, com s'ha palesat en les darreres dècades amb l'experiència global de la COVID-19, només provoca una crisi darrere l'altra, cada vegada més greus, cada vegada més letals.

**«Ningú no fa mai tant com quan no fa res,
ni mai està menys sol que quan està sol.»**

Ató, citat per Ciceró a *La república*

L'exposició «Sooooo Lazy. Elogi del malbaratament» proposa una aproximació alhora irònica i utòpica a les propostes esmentades. Qüestionar el pragmatisme del curt termini i proposar un altre concepte del que és útil són accions fàcilment assimilables amb l'ontologia mateixa de la creació artística. El que defineix un artista és el seu «actuar» i no tant el «fer», com sostenia, entre altres, Marcel Duchamp. L'exposició proposa al visitant estratègies viables per malbaratar el temps i, de passada, disminuir la velocitat en un recorregut narratiu que s'inicia en la hiperactivitat i, lentament, es dirigeix cap a la contemplació.

**«Finally, to be lazy and conclude:
there is no art without laziness».**

Mladen Stilinović, *In Praise of Laziness*

Barcelona, 25 d'abril 2020



Ângela Ferreira proposa una reflexió sobre el procés de colonització, especialment dels països africans, per part de les nacions occidentals. La lògica del capitalisme imposa un creixement continu i infinit. Els límits nacionals dels països que van introduir l'economia de mercat ben aviat es van haver de superar per ampliar el seu camp d'acció i per proveir-se de primeres matèries i mà d'obra barata amb les quals poder seguir incrementant la producció. Va ser així com les nacions occidentals van iniciar l'expansió de les seves fàbriques arreu, reforçant antigues rutes de comerç i exportació i creant-ne de noves, fins a dominar gran part del món. L'imperialisme econòmic va adoptar formes diverses per assolir el seu objectiu de creixement sense fi: l'ocupació militar, el saqueig de recursos naturals, l'explotació de mà d'obra i fins i tot l'esclavitud, entre un llarg etcètera.

Fábrica colapsável [Fàbrica esfondrable] (2012) és una producció sorgida durant una residència que l'artista de Moçambic va fer a Guimarães (Portugal). Aquesta escultura multimèdia de gran format consta de dues estructures mòbils de fusta i va acompanyada d'una sèrie de diapositives. La instal·lació de Ferreira, a l'entrada d'aquesta exposició, provoca un fort impacte quan ens rep, tant per les dimensions com pel fet de confrontar l'espectador amb les dinàmiques d'una fàbrica. L'obra de Ferreira reflecteix el procés de treball, concretament del treball tèxtil, sector que va ser clau en el desenvolupament de la revolució industrial i del capitalisme modern, tant a Portugal com a Catalunya. El seu mecanisme mòbil és una metàfora eficaç de la hiperproducció: una màquina que no es pot aturar (en aquest cas, l'ha de manipular cada hora el personal especialitzat del centre expositiu) i que només pot continuar produint.

Les crisis econòmiques, cada cop més freqüents, ocupen i determinen gairebé completament l'agenda política dels governs. La pandèmia recent ha posat en relleu una pregunta esgarrifadora. El sotsgovernador de Texas va plantejar de manera explícita el març d'aquest any la «necessitat» de deixar morir les persones grans per no aturar la producció i, així, salvar l'economia. Augmentar la producció de béns es promou com la fórmula

més adequada per garantir el benestar d'un país. Tanmateix, aquesta equació es qüestiona cada cop més, entre altres coses perquè és evident que l'augment de la producció no va acompanyat d'una redistribució de la riquesa ni d'un augment del benestar. El creixement continua però, juntament amb ell, en aquesta última fase del desenvolupament capitalista, s'ha incrementat també la distància entre una minoria (molt rica) i una immensa majoria (cada vegada amb menys recursos). És possible aturar la màquina del neoliberalisme que comporta una explotació sense límits? És possible reduir la producció sense que amb això corrin perill milers de llocs de treball i la supervivència de milions de persones? És possible aturar els efectes que la hiperexplotació dels recursos està provocant en el nostre ecosistema i en tots els éssers vius? En la instal·lació de Ferreira ressona una consideració del treball a la fàbrica com a sofriment, dolor i fins i tot tortura física.[1] La seva presència en aquesta exposició fa palesa, a més, una sincronia curiosa, ja que ressignifica momentàniament l'espai d'exposició i el retorna al seu passat industrial. L'edifici modernista que acull la seu de CaixaForum Barcelona, obra de Josep Puig i Cadafalch, construït entre 1909 i 1912, va ser un encàrrec de l'industrial del cotó Casimir Casaramona que, després de patir la pèrdua de la seva antiga fàbrica al Raval a causa d'un incendi, volia un edifici nou que incorporés els últims avenços arquitectònics i tècnics per evitar un altre desastre semblant. En són testimoni, entre altres novetats, les dues torres cisterna que amaguen sengles dipòsits d'aigua per actuar en cas d'incendi i, sobretot, el fet de deixar enrere l'ús de l'energia del vapor i les xemeneies per introduir l'energia elèctrica, i també l'esforç per implantar millores en les condicions lumíniques i de circulació de l'aire.

1 I no anirem gaire desencaminats. L'origen etimològic de la paraula *treball* es troba en el terme llatí *tripaliare*, que al seu torn prové de *tripalium*, un artefacte cruel de tres pals, una mena de jou al qual es lligava els animals per ferrar-los i amb el qual, sembla, també se subjectava els esclaus per assotar-los.



Ângela Ferreira, *Fábrica colapsável*, 2012

L'estil arquitectònic de l'edifici reflecteix el gust decoratiu modernista pels mosaics, els motius florals i les filigranes de ferro forjat; destaca també la influència oriental en l'ús del maó vist, girant l'esquena a la humil i poc ornamentada arquitectura industrial funcionalista anterior. La nova fàbrica, premiada al concurs anual d'edificis artístics de l'Ajuntament de Barcelona el 1912, tancaria definitivament el 1920 després de les pèrdues patides durant la llarga vaga de La Canadenca (del 5 de febrer al 12 d'abril de 1919), que va portar, d'altra banda, un dels èxits més grans de la lluita obrera: la instauració de la jornada laboral de vuit hores. Espanya es va convertir així en el primer país a promulgar-la. Des d'aleshores, fa més d'un segle, la jornada laboral no ha tingut cap altra reducció horària...

El vídeo d'**Aernout Mik**, *Pulverous* [Polvoritzat], pren com a punt de partida el ritual del *potlatch*, descrit per primera vegada a l'*Essai sur le don* (1923-1924) de l'antropòleg Marcel Mauss. Aquesta investigació serà el punt de partida teòric de *La Notion de depense* (1933) de Georges Bataille. La funció ritual del *potlatch*, tal com la descriu Mauss, consistia a destruir la riquesa per així oposar-se a qualsevol procés d'acumulació. Això implica un nou inici i una nova distribució de béns més sostenible dins de la comunitat. De la mateixa manera, en la teoria econòmica de Bataille trobarem la proposició que l'excedent s'ha de destruir de manera sumptuosa, i el malbaratament ha de consistir precisament en la pèrdua d'aquesta riquesa.

En el vídeo de l'artista holandès, unes quantes persones destrueixen sistemàticament, sense ira ni rampells, els productes (béns de consum) d'uns grans magatzems. Els seus moviments són ordenats, metòdics, constants. El que veiem és una representació d'un ritual de destrucció efectuat en estat d'alienació i portat fins al paroxisme. L'artista sembla reflexionar sobre l'excés imposat per la dinàmica contínua, sense parar ni descansar, del model de producció i consum en què ens trobem immersos. Durant la pandèmia de la COVID-19, ens vam adonar de com era d'imparable la producció: tan sols unes setmanes amb la maquinària bloquejada van portar

Aernout Mik, *Pulverous*, 2003



a un col·lapse econòmic que fonts institucionals es van afanyar a definir com a «catastròfic».[2]

Com passa en la teoria de Bataille, el vídeo de Mik qüestiona el concepte d'«útil». Què entenem per «útil»? I sobretot, útil per a qui? Per a la majoria d'éssers humans que vivim en aquest planeta? Útil per al planeta mateix i el seu ecosistema? La resposta sembla que s'inclina cap a una negativa: ni la producció ni el creixement sembla que aportin més qualitat de vida a la majoria d'habitants del planeta. L'útil es revela llavors com un concepte fràgil i esmunyedís, en conflicte amb la idea de l'universal absolut. La pregunta «què és útil?» sorgeix espontàniament davant d'aquesta obra i al llarg de tota l'exposició; la resposta queda sovint en suspens.

A *Malgastar,* **Ignasi Aballí** deixa assecar la pintura dins mateix dels pots, sense manipular-la. El procés pictòric es redueix al mínim: ni tan sols treu el material del contenidor original. El seu propòsit consisteix a fer servir la pintura de manera obertament incorrecta, malbaratant la possibilitat de pintar; «malgastar» sense generar res productiu. L'artista mateix descriu la gènesi d'aquest conjunt quan recorda: «Vaig comprar tota la pintura que vaig poder amb els diners que em van donar per a producció en una exposició, i després no en vaig fer res. [...] Mentre pensava en com utilitzar-la, s'ha assecat i ja no serveix. En cert sentit, l'obra anteposa la reflexió a l'acció, la contenció a l'expressió».[3]

2 «El coronavirus microscòpic provocarà la recessió més profunda en l'economia mundial des de la Gran Depressió dels anys trenta, i serà dues vegades més greu que la Gran Recessió del 2009. D'això avisa el Fons Monetari Internacional (FMI) en el seu informe d'expectatives publicat aquests matí a Washington, a l'inici de l'assemblea semestral del Fons que se celebra aquesta setmana, virtualment i a distància». Andy Robinson, «El PIB de España caerá un 8% este año y el paro rozará el 21%, según el FMI», *La Vanguardia*, 14 d'abril de 2020. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg] https://bit.ly/2AwTcpG [Consulta: 25/05/2020.]

3 Sergio Rubira, «El azar como rutina. Entrevista con Ignasi Aballí» a D. A., *Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*, Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid, Madrid: 2008. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

La instal·lació continua aprofundint en el concepte de «malbaratament» però, en contrast amb la proposta audiovisual i instal·lativa excessiva i aclaparadora de Mik, ara ho fa amb una economia total de mitjans. La riquesa, els diners que van donar a l'artista com a recurs de producció, s'ha gastat senzillament en l'adquisició de litres de pintura per, finalment, no pintar res. *Malgastar* és una obra acabada abans d'arribar a estar feta.

Com en tota l'obra de l'artista català, trobem una reflexió sobre el temps però també sobre el «fer», el «deixar fer» o el «no fer». El seu procés palesa, a més, l'*impasse* que normalment implica l'acte de pensar. L'artista admet que ha dedicat més atenció a qüestionar el que estava fent que al resultat final. Aballí vigila sense intervenir durant el procés, tot esperant que l'obra es faci, i assumeix una actitud gairebé zen que, de manera inesperada, l'aproxima a l'essencial de la pintura d'una altra artista que trobarem al final d'aquesta exposició: Agnes Martin.

Si l'art es caracteritza clarament, i sobretot, per «fer» i disposar objectes en un espai, tota la seva potència rau tant en la possibilitat de «fer» com en la de «no fer». A *Malgastar*, Aballí està malbaratant temps recursos i riquesa? L'atenció que l'artista dedica a «fer sense fer» o, més ben dit, a «deixar fer», adquireix una significació peculiar que subratlla la rellevància de les decisions petites i constant que prenem de manera gairebé automàtica.

L'obra ens porta en una direcció molt més en sintonia amb el pensament filosòfic de Giorgio Agamben, segons el qual l'exercici i la responsabilitat d'obrar lliurement rauen en el que es pot «ser» o «fer», tant com en el que es pot «fer» i «no fer». Ens ho adverteix quan parla sobre el perill de limitar el dret a no fer, el dret a la impotència en les democràcies actuals: «res no ens fa tan pobres i tan poc lliures com aquest estranyament de la impotència. Aquell a qui separen del que pot fer encara pot, malgrat tot, resistir, encara pot no fer. Aquell a qui separen de la pròpia impotència, per contra, perd, sobretot, la capacitat de resistir. I així, igual que és només la consciència ardent del que no podem ser la que garanteix la veritat del que som, així

Ignasi Aballí, *Malgastar*, 2001



també és només la visió lúcida del que no podem o podem no fer la que dona consistència al nostre actuar».[4]

Per això l'elogi de la peresa és una cosa que cal reivindicar: la possibilitat de no fer. Reivindicar el dret a la mandra és reclamar la possibilitat mateixa de la impotència, de no ser i de no fer. Sense aquest dret, només ens queda el que hem de fer. Continuar fent, continuar amb la feina fins que la mort ens separi.

Durant els diumenges, el seu dia de descans setmanal, **Alberto Gil Casedas** es dedica per lliure elecció a una activitat anodina, repetitiva i absurda durant vuit hores d'un torn laboral: omplir ordenadament folis amb petites línies blanques, gairebé imperceptibles. El resultat d'aquest procés és la instal·lació *147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia: 40 h en blanco*, que consisteix en senyals sobre paper blanc i restes dels llapis de fusta utilitzats, desgastades i col·locades dins de pots petits.

Aquí també tornem al concepte de *malbaratament*. I, concretament, el malbaratament no tan sols del temps, sinó també del temps lliure (simbolitzat pels diumenges), que afegeix un grau més gran, si és possible, a l'acció de dilapidar. El resultat de l'esforç de l'artista durant el seu dia de descans és blanc sobre blanc, una no representació i una no narrativa. L'artista, voluntàriament, malgasta el seu temps de lleure, parodia la ritualitat i la dedicació pròpies del temps de treball, amb un resultat absurd i improductiu.

En el nostre context actual en què el lleure es regula i es dirigeix cap al consum, i en què impera el criteri de la màxima flexibilització i disponibilitat horària dels treballadors, fer una tasca el resultat de la qual s'acosta a la invisibilitat és una forma de resistència capaç d'il·luminar l'absurditat de les tasques dels dies feiners o, com a mínim, és una estratègia que permet relativitzar la importància que normalment assignem als nostres «deures».

4 Giorgio Agamben, «Sobre lo que podemos no hacer», a *Desnudez*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires: 2011, pàg. 65. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

Formalment, amb el seu èmfasi en el blanc gairebé completament pur, també aquest obra, com la d'Aballí descrita anteriorment, enllaça amb el final d'aquesta exposició, el recorregut de la qual acaba amb dos grans quadres d'Agnes Martin.

En l'obra *Nòmines. El meu espai productiu / econòmic*, **Francesc Abad** es presenta davant del públic mitjançant la seva vida laboral com a docent. Podem considerar-ho un autoretrat de l'artista representat, en aquest cas, per la seva trajectòria fora de l'activitat estrictament artística. Però això tampoc no és del tot correcte... De fet, Abad no explica els seus anys com a professor, ni els seus records. L'artista simplement presenta totes les nòmines que ha rebut durant la seva vida activa. I es tracta d'una documentació extensa, ingent, feixuga. Cada paper és una nòmina, cada document correspon a un període determinat de la seva vida. Reflectit succintament per mitjà d'una transacció econòmica senzilla i directa.

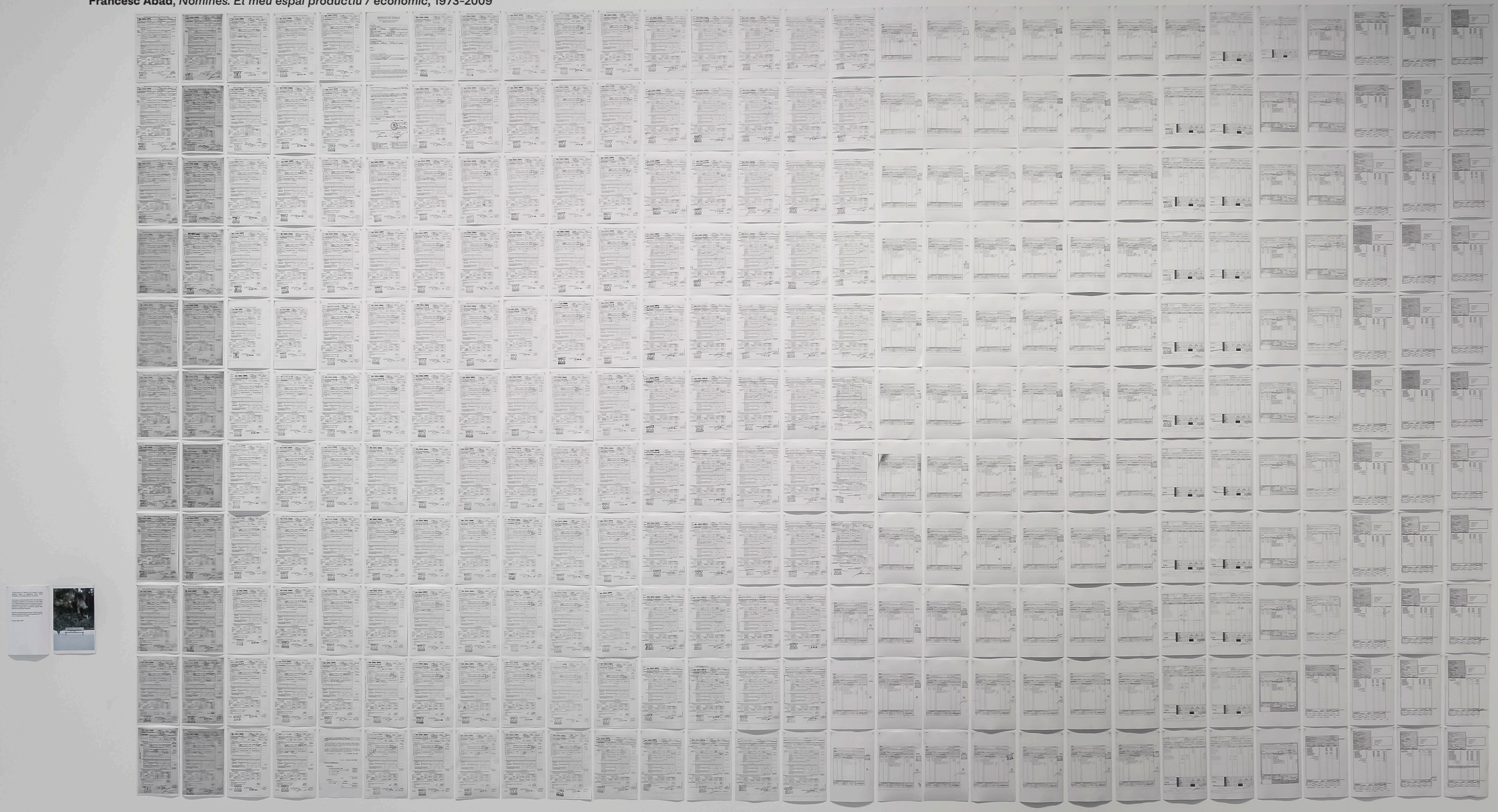
En la situació actual, quan la feina és escassa, precària i —encara més després de la crisi financera del 2008— amb retribucions menors i exigència de més hores, la representació d'una vida laboral completa adquireix un aire de monument al treball (però no a l'ocupació). En un univers creatiu oposat al de l'artista conceptual, però compartint generació i context, Evru/Zush tradueix les seves experiències, les seves visions i el seu món interior i els expressa amb l'espectador per mitjà d'unes obres de creativitat desbordant, al·lucinògena i al·lucinada. El seu llenguatge no és antagònic al d'Abad, sinó complementari; unes declaracions recents revelen una assonància inesperada i poden aportar més llum a la instal·lació d'Abad: «El misteri de la vida és ser i no ser alhora, ser-hi i no ser-hi, és la transparència, però sempre ens obliguen a definir-nos: com et dius, en què treballes, com ets. Cal deixar de ser víctima d'això».[5] Tenint això en compte, l'obra de Francesc Abad adquireix una dimensió diferent, com si fos una reflexió fosca sobre el temps

5 Entrevista a Evru/Zush per Ima Sanchís, «Cada dia cal deixar de ser una estona», a *La Vanguardia*, 25 de gener de 2020, https://bit.ly/2Xcx6Ry [Consulta: 22/04/2020.]

Alberto Gil Casedas, *147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia: 40 h en blanco*, 2016



Francesc Abad, *Nòmines. El meu espai productiu / econòmic*, 1973-2009



dilapidat a la feina i robat a la vida de debò, l'autèntica, que sembla ser, cada vegada més, una promesa que no es compleix mai. Aquest autoretrat també ens convida a reflexionar sobre la retribució i la consideració de la figura de l'artista en el marc del sistema neoliberal i, sobretot, fa èmfasi en el concepte d'autonomia creativa. *Nòmines. El meu espai productiu / econòmic* aporta una reflexió al voltant del sentit del terme «assalariat» en l'àmbit de la creació. En les nòmines com a document oficial d'una existència trobem proves de la manera de subsistir d'un artista amb una àmplia trajectòria: una vida sencera dins del món de l'art. Abad presenta el seu treball assalariat, un aspecte que, paradoxalment, té poc o gens a veure amb l'activitat que el defineix com a «artista». Una altra paradoxa és que la feina d'ensenyant d'Abad és una pèrdua de temps, perquè és temps robat al taller, a la realització d'obres i projectes veritablement artístics. O, simplement, la feina és temps robat a la vida, com diu una pintada trobada en un carrer de Barcelona: «Quanta vida t'està costant el sou?». En l'exposició «Sooooo Lazy», aquesta obra és simètrica a la d'Alberto Gil Casedas: temps de treball i temps de lleure i viceversa.

Per alleujar la tensió febril que patim entre vida i feina, el text de Bertrand Russell *In Praise of Idleness* (1932) planteja propostes racionals sobre el decreixement i la disminució radical de les hores de feina. La proposta de Russell defensa utilitzar el temps dedicant-se al coneixement, a la reflexió, a les arts i al lleure que permet que l'ésser humà es desenvolupi de manera més adequada i que es millorin les relacions humanes progressivament, per convertir el món en un lloc més habitable i plaent per a un nombre cada cop més gran de persones. La proposta de Russell pretenia ampliar el benestar a tota la població, repartint mitjans i temps lliure a tots els éssers humans. Avui dia, el primer pas cap a aquest objectiu seria separar la feina dels ingressos necessaris per a la supervivència.

L'obra de **Sharon Lockhart** s'inscriu en una llarga tradició caracteritzada per l'observació contemplativa d'actes quotidians. Un dels aspectes més rellevants dels seus projectes és l'èmfasi en els processos, les maneres de treballar i l'organització. Les quatre fotografies de gran format que

es presenten a «Sooooo Lazy» amb el títol *Lunch Break Installation, Duane Hanson: Sculptures of Life, 14 December 2002 – February 2003, Scottish National Gallery of Modern Art* [Instal·lació de la pausa per dinar. Duane Hanson: escultures de la vida, 14 de desembre de 2002 – 23 de febrer de 2003, Scottish National Gallery of Modern Art] congelen instants del procés d'instal·lació d'un conjunt escultòric hiperrealista de Duane Hanson. Barrejats amb les escultures, hi apareixen els muntadors del museu. La pausa per dinar es converteix així en una suspensió contemplativa de treballadors (escultures) en repòs, mentre reconeixem els muntadors (humans) en plena feina. Les quatre fotografies aturen el temps i el converteixen, com passa sovint en la feina de Lockhardt, en mera contemplació dilatada.[6]

Resulta molt suggeridora la voluntat de l'artista nord-americana de representar una suspensió (per partida doble) de la feina productiva dins del marc institucional. El descans per dinar és el tema de les escultures de Hanson, i la pausa dels instal·ladors de l'obra de Hanson (els moviments dels quals queden congelats per l'instant de disparar la càmera) és el tema de les fotografies. La qualitat extrema i l'escala real de les fotografies converteixen aquesta sèrie en una reflexió sobre el temps dividit entre la feina i el descans (negoci/oci). Presentada en una línia a la paret, aquesta obra suggereix un monument al descans i celebra la importància de no fer.

Davant de les fotografies, la mirada atenta del visitant descobrirà un cigarret consumit sobre un pedestal blanc. Hi ha restes de cendra i la del cigarret és allargada, producte d'una combustió lenta: és el procés alentit d'un cigarret que no s'ha fumat, o bé que s'ha esfumat. És evident que algú se l'ha deixat allà durant el muntatge. Algú ocupat amb una activitat més urgent, potser també més profitosa, ha malgastat un cigarret que ara està apagat, sobre un

6 Al cap d'uns anys, el 2008, l'artista va fer la pel·lícula *Lunch Break* sobre el mateix tema, però en aquest cas per mitjà d'un únic pla seqüència alentit que allarga la pausa del dinar en una fàbrica fins als 83 minuts de metratge del film.

Sharon Lockhart, *Lunch Break Installation, Duane Hanson: Sculptures of Life, 14 December 2002 – 23 February 2003, Scottish National Gallery of Modern Art*, 2003











Sharon Lockhart, *Lunch Break Installation, Duane Hanson: Sculptures of Life, 14 December 2002 - 23 February 2003, Scottish National Gallery of Modern Art*, 2003

pedestal. O ha tingut tanta mandra que no s'ha preocupat de fumar-lo, una activitat que per si mateixa ja és estèril.

Com diria Malevitx, la mandra és la veritat inalienable de l'home. **Misha Bies Golas**, l'autor d'aquesta obra, no amaga la referència a les escultures de fum, creacions efímeres de Giovanni Papini en la seva novel·la *Gog*, on fa una dissecció crua de la nostra societat. Hi trobem un personatge excèntric que té l'obsessió artística de fer escultures de fum, que serien fins i tot més efímeres que el teatre i la dansa, però també que la instal·lació que aquí ens ocupa, la mera resta d'una escultura de fum que s'ha malbaratat i de la qual el públic ja no pot gaudir. Tornem al que plantejava Aballí: sense fer o deixant fer és possible esperar que passi alguna cosa i, llavors, reconèixer-la. Tanmateix, aquí és l'oblit el que genera l'obra. El pedestal funciona com a lloc on deixar un cigarret i com a suport d'una escultura inesperada. Però no tan inesperada: l'escultura de Misha Bies Golas està feta d'espera i oblit.

En el context de l'exposició «Sooooo Lazy», el cigarret que s'ha esfumat sense fumar i abandonat en un pedestal blanc dialoga amb les fotografies gegantines de Sharon Lockhart i els torna un sentit i una escala més humana. Si les fotografies de l'artista nord-americana congelen eternament el moment de la instal·lació d'una obra, aquella pausa per dinar, la proposta de Misha Bies Golas atrapa una durada, el temps de combustió d'un cigarret oblidat damunt d'un *attrezzo* museogràfic. L'abandonament d'un cigarret solitari afegeix un component irònic al malbaratament del temps i de la riquesa del *potlatch* i obre una altra possibilitat de malgastar. Alhora, ens porta pel bon camí del gaudi, d'un temps alliberat de l'imperatiu de la feina productiva.

Com indica el cartell de l'obra d'**Esther Ferrer**, la *Silla Zaj* ordena al visitant que hi segui i romangui en aquella posició difícil «fins que la mort els separi». Una proposició irrealitzable (a la sala el visitant sempre serà persuadit de dur a terme aquesta acció gairebé iconoclasta i revolucionària) que sintetitza i concentra la ironia absurda i la poètica rupturista de les propostes del grup artístic Zaj amb qui Ferrer col·labora. Obra emblemàtica de l'artista basca,

Misha Bies Golas, *Sense títol*, 2012



Esther Ferrer, *Silla Zaj*, 1974



amb la qual segurament al·ludeix a la imposició i l'acceptació de normes que restringeixen les condicions de vida d'un hipotètic subjecte que accedeix a acatar una ordre emesa per un altre subjecte invisible, i a la possibilitat o no de contradir-les (no oblidem que aquesta obra es crea el 1974, al final de la dictadura franquista). Es tracta també, d'altra banda, d'una reflexió sobre el pas del temps i l'ús que en fem, alhora que incideix en els límits entre espectador i obra, visitant i *performer*, i en les normes que condicionen l'espai de mediació on consumim l'art.

L'artista ha fet servir la cadira en altres de les seves accions/*performance*, com *Acción para 36 sillas, 36 zapatos y un despertador* (Milà, 1989) i *Canon para 7 sillas* (Marsella, 1990). Sobre la seva relació extensa amb aquest objecte, escriu Ferrer: «Des de sempre m'han interessat les cadires, objectes quotidians, gairebé anodins, però que, només amb la seva presència, poden modificar l'espai d'una habitació». I continua: «He fet diferents instal·lacions amb cadires: de vegades són simplement un diàleg de formes en l'espai, suspeses amb cables, fins o no; d'altres tenen a més una significació política o social».[7]

No hi ha cap dubte que l'obra que es presenta aquí té una clara significació política. L'exhortació peremptòria que fa, llegida al si de l'actual societat hiperactiva i trastocada, sembla molt pertinent. Encara que potser el seu propòsit quedi en part desvirtuat per la transformació antropològica que la tecnologia ens imposa i que cada dia més abracem sense dir ni piu ni pensar gaire en el que estem fent. Encara que estiguéssim asseguts, tancats a casa nostra, com fa poc durant el confinament, no pararíem de produir i comunicar a través de la nostra pròtesi més fonamental: el mòbil i una connexió wifi activa. Possiblement estarem connectats amb milions de persones fins que la mort ens separi... Però, podem comunicar de veritat

7 Esther Ferrer, *Espacios Entrelazados*, https://estherferrer.guggenheim-bilbao.eus/exposicion [Consulta: 22/04/2020.] [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

amb tanta gent alhora? I, sobretot, què ens aporta aquesta manera de socialitzar? Estem segurs que nosaltres, amb la nostra digitació febril, estem creant un món on realment ens agradaria viure?

«Tota la meva feina va dirigida contra aquells que estan entestats, mitjançant l'estupidesa o el designi, a fer volar el planeta o tornar-lo inhabitable. [...] m'interessa la manipulació precisa de les paraules i les imatges per generar una acció, no per sortir i comprar una Coca-Cola, sinó per crear una alteració en la consciència del lector. Saps, em pregunten si continuaria escrivint si estigués en una illa deserta i sabés que mai ningú no llegiria el que he escrit. La meva resposta és un sí rotund. Continuaria escrivint per companyia. Perquè estic creant un món imaginari –sempre és imaginari– on m'agradaria viure».[8]

William S. Burroughs

8 William S. Burroughs, citat a Federica Gordon, «Hasta que la muerte les separe», *BCN-MÉS*, #76, desembre de 2018 - gener de 2019, pàg. 21. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

Durant la dècada de 1980, les accions del col·lectiu **Agustín Parejo School** (APS) van ser pioneres a Espanya d'una pràctica artística entesa com a activisme urbà i social. El seu discurs fa un èmfasi especial en el tema del treball i la falsa dialèctica entre temps de producció i temps de lleure que travessa tota l'exposició. En aquells anys, Espanya va viure les primeres crisis del capitalisme en un context formalment democràtic. Van ser anys d'atur i manca d'habitatge. Agafant com a referents l'Agit-prop i la Internacional Situacionista, i investits d'un esperit *punk*, APS van convertir l'espai públic en un camp d'acció col·lectiva i de reivindicació social. Les seves accions al carrer inesperades i sorprenents van cridar l'atenció en una ciutat de províncies com Màlaga, que els va rebre amb una complicitat sorprenent. El carrer era i segueix sent un territori vàlid per a l'art. Això converteix les propostes d'APS en més actuals que mai. *Por fabor estamos parados* (1986) era part de l'edició de postals i d'un calendari amb grafits de carrer pintats pel grup. En l'exposició «*Sooooo Lazy*» proposem reactivar una d'aquestes postals, fent servir el mateix lema per convertir-lo en un estergit i fer una pintada dins de l'espai expositiu. El fet d'estar a l'atur es presenta no com una posició de subalternitat i drama social, sinó com a reivindicació d'un món finalment alliberat de l'esclavitud del treball.

El desenvolupament tecnològic va acompanyat d'infinites possibilitats; per aprofitar aquesta enorme oportunitat, ara cal separar i no tornar a unir mai més –ni tan sols considerant-los dues cares de la mateixa moneda– el treball i els ingressos que es necessiten per subsistir. L'aferrament a la feina, la nostra obsessió per sotmetre'ns més o menys voluntàriament a aquesta activitat productiva, neix d'una veueta insidiosa que sentim sempre al nostre interior: si no treballem no tindrem res per menjar. Cal que la humanitat posi fi d'una vegada per sempre a aquesta condemna terrible de l'ésser humà, cada cop menys sostenible fins i tot per a la mera supervivència del sistema capitalista mateix.

En el seu text *Marcel Duchamp et le refus du travail* (2014), Maurizio Lazzarato analitza aspectes de l'artista francès relacionats amb el treball i altres tragèdies de la humanitat. «El rebuig del treball contemporani,

Agustín Parejo School, *Por fabor estamos parados*, 1987



es pot recolzar llavors en l'acció mandrosa per desenvolupar les seves potencialitats polítiques? Segurament, perquè –com diu Lafargue– una "bogeria" encara més "estranya" recorre el planeta: els dominats ja ni tan sols pidolen per una feina, sinó per una ocupació».[9] El sociòleg italià continua citant Duchamp: «Considero que el treball per viure és una estupidesa [...] És una vergonya que encara estiguem obligats a treballar per existir, [...] estar obligat a treballar per existir és, realment, una infàmia».[10]

Greil Marcus escriu a *Lipstick traces* (1989) que, amb el seu tercer senzill, *Pretty Vacant*, els Sex Pistols havien fet sortir de la tomba els *lollards*[11] després de segles d'oblit. El grup, format per uns gamberros reunits per Malcolm McLaren, assumeix la seva condició ontològica de desocupats i precaris amb orgull en una Gran Bretanya que arribava a la xifra rècord (aleshores) d'un milió d'aturats, i ho crida amb la barra pròpia dels supervivents. I justament en això consisteix la seva negació radical, el rebuig profund i sense concessions de la lògica del neoliberalisme que al cap de pocs anys triomfaria amb l'arribada al poder de Margaret Thatcher i Ronald Reagan. Qüestionar el que es dona per descomptat, obrir una escletxa en el que anomenem, sempre massa a la lleugera, «sentit comú», implica una reivindicació lògica i urgent. La insubmissió *punk* deixava ben

9 Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Les Pariries Ordinaires/Éditions Amsterdam, 2014. Hi ha traducció al castellà: *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo seguido de Miseria de la sociología*, traducció i notes de Javier Bassas Vila, Ediciones Casus-Belli, Madrid: 2015. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

10 Ibíd.

11 El moviment *lollard* o *wyclifista* era una antiga heretgia britànica, precursora de la reforma protestant, que «equiparava el pecat amb el treball, i els rebutjava tots dos. El treball, deia la Bíblia, era el càstig de Déu pel pecat original, però no és així a la Bíblia dels *lollards*. Aquests deien que Déu era perfecte, que els homes i les dones eren creacions de Déu i que pel fet de ser-ho eren perfectes i no podien pecar, excepte contra la seva pròpia naturalesa perfecta mitjançant el treball, lliurant l'autonomia que Déu els havia concedit a les normes dels poderosos, a la mentida que el món havia estat fet per a una cosa que no fos el plaer perfecte d'un mateix». Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Londres: Faber and Faber, 2011. Hi ha traducció a castellà: *Rastros de carmín*, Barcelona: Anagrama, 2005 [1993]. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

clar que els que tenien un problema eren els que se sotmetien, més o menys voluntàriament, a aquella forma d'esclavitud nova i organitzada, no ells. A l'art no se li pot demanar gaire cosa més... oi?

«Estem força, força desvagats
i no ens importa.»

Sex Pistols, *Pretty Vacant*

Por fabor estamos parados reivindica la condició d'aturats, com un orgull dels qui es resisteixen a entregar-se a «les normes dels poderosos, a la mentida que el món havia estat fet per a una cosa que no fos el plaer perfecte d'un mateix».[12] Segons escriuen en els seus textos col·lectius: «APS no produeix pròpiament obres (que són processos consumats) sinó que deixa, si de cas, les petjades, el rastre, del procés sempre inacabat de la seva pròpia creació. La veritable obra d'APS és APS».[13] Rebutgen l'autoria personal per buscar una autoria compartida, o bé una absència d'autoria. Les paraules circulen lliurement i així el seu projecte consisteix a «multiplicar les formes possibles de participació en un *potlatch* generalitzat».[14]

12 Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Londres: Faber and Faber, 2011. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

13 APS, «No somos nadie», a D. A., *Agustín Parejo School*, Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 2017, pàg. 7. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

14 Ibíd., pàg. 18.

Segons la Internacional Situacionista, el desenvolupament inevitable de l'automatització cada vegada més extensa i eficaç alliberaria l'ésser humà de l'obligació de treballar; en conseqüència, «el lleure i el temps lliure s'havien convertit en un camp de batalla fonamental. Es tractaria, per tant, d'impulsar una interacció entre pràctica artística/arquitectònica, investigació social i progrés tecnològic per generar una diversitat infinita del que ells anomenaven "ambients" o "situacions" amb l'objectiu d'ajudar a la "realització d'una vida més rica i completa"». El 1966 **Constant** (Constant A. Nieuwenhuys) va escriure que el principal mèrit de Johan Huizinga havia estat reconèixer que cada ésser humà acull un *homo ludens* en potència; l'alliberament d'aquesta potència lúdica depenia de l'emancipació social i aquesta, com ja havien apuntat Marx i Engels a *La ideologia alemanya* (1846), havia de ser propiciada pels avenços tècnics i científics que en el futur permetrien separar la producció de la mà d'obra i, així, eximir l'ésser humà de qualsevol càrrega de treball».[15] Si bé, actualment, l'ésser humà sovint aconsegueix separar la producció de la mà d'obra, encara no es pot separar el treball dels ingressos necessaris per viure.

En el seu text fonamental *Une Autre ville pour une autre vie* (1959), Constant va proposar un nou projecte de ciutat i organització social amb el qual finalment es podria deixar enrere l'*homo faber* (l'home que fa o fabrica) perquè aquest es convertís per fi en *homo ludens* (l'home que juga). En un text anterior, titulat *Le principe de désorientation*, Constant arriba a proposar que cal canviar el principi rector de l'urbanisme, és a dir, l'orientació mateixa. Caldria promoure el contrari: la desorientació. El seu model, doncs, era «un espai social laberíntic», «amb innombrables centres i punts de partida i d'arribada, que estaria en transformació contínua i pel qual els ciutadans, alliberats de la lògica productiva, poguessin deambular

15 Manuel Borja-Villel, a D. A., *Constant. Nueva Babilonia*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2015, pàg. 9. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

de manera indefinida». Perdre el nord, sortir de la lògica únicament orientada a la producció, a l'activitat febril i cega, per abraçar la lògica de la mandra, de la ganduleria, de donar voltes sense rumb ni finalitat pràctica, i malgastar el temps deambulant.

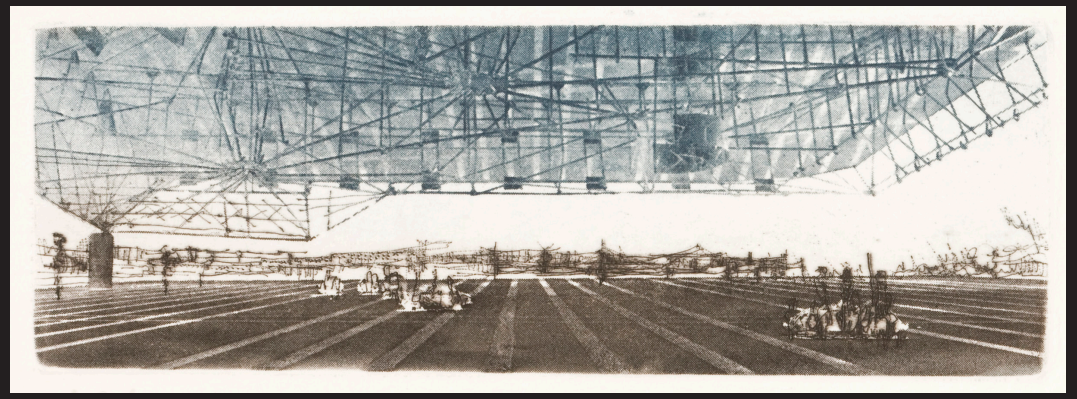
> **«Als barris vells, els carrers han degenerat en autopistes. El lleure està desnaturalitzat i comercialitzat pel turisme. Les relacions socials hi esdevenen impossibles. Únicament dues qüestions dominen els barris construïts darrerament: la circulació en cotxe i el confort dels habitatges. Són l'expressió miserable de la felicitat burgesa, i qualsevol preocupació lúdica n'està absent.»[16]**
>
> Constant

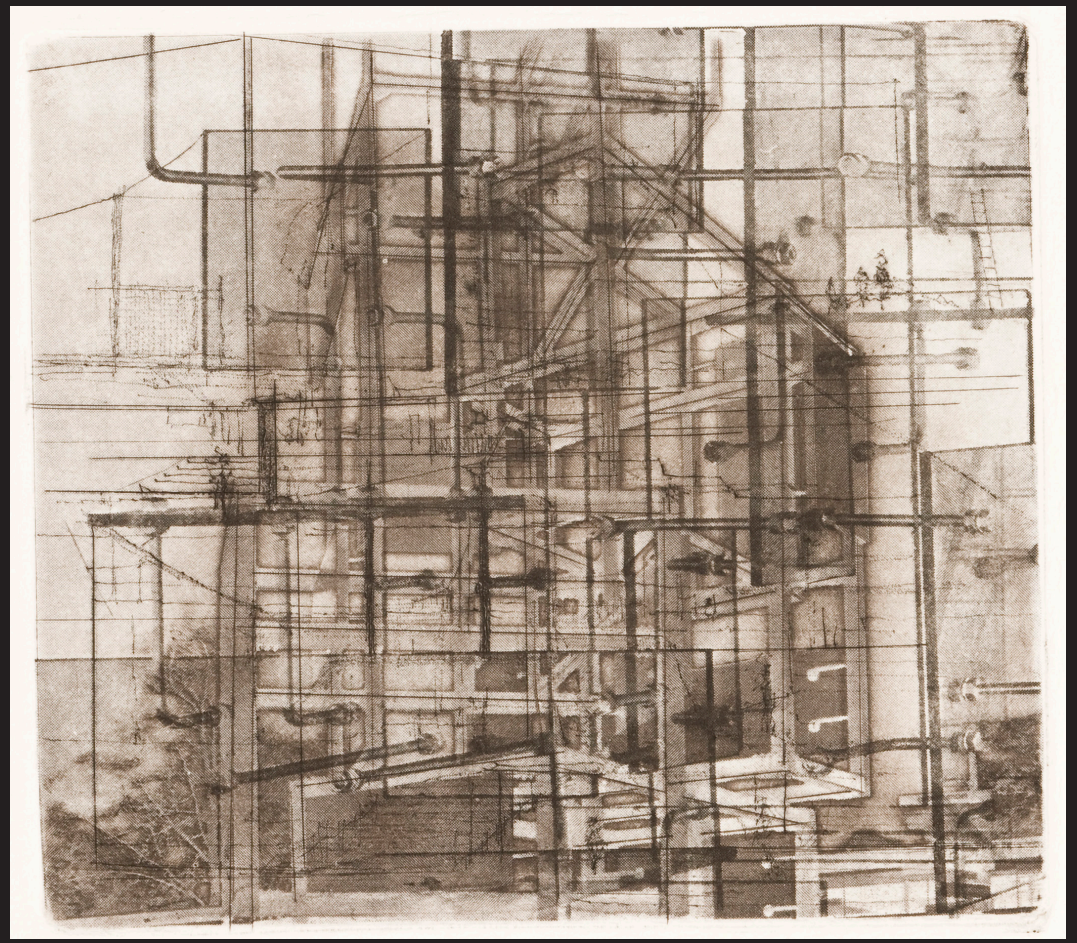
Molt pròxim a supòsits vinculats a l'automatització creixent dels sistemes productius, *New Babylon* (1956-1974) ha estat, probablement, l'últim gran projecte utòpic fins ara. Al llarg de gairebé trenta anys, Constant farà textos, dibuixos i litografies amb els quals anirà desenvolupant un model de ciutat planetària basat en la construcció d'estructures modulars, mòbils i interconnectades, amb què proposava fer possible un nou model de vida lúdica i creativa: «la disminució del treball necessari per a la producció per mitjà de l'automatització estesa crearà una necessitat d'entreteniments, una diversitat de comportaments i un canvi de la naturalesa d'aquests, que portaran per força a una nova concepció de l'hàbitat col·lectiu que disposi del màxim d'espai social, al contrari que la concepció de ciutat verda on l'espai social es redueix al mínim».[17]

16 Constant, «Une autre ville pour une autre vie», a *Internationale Situationniste*, 3, 1959. Hi ha traducció al castellà: «Otra ciudad para otra vida», a *Internacional Situacionista*, Vol. I: *La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris, 1999. [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

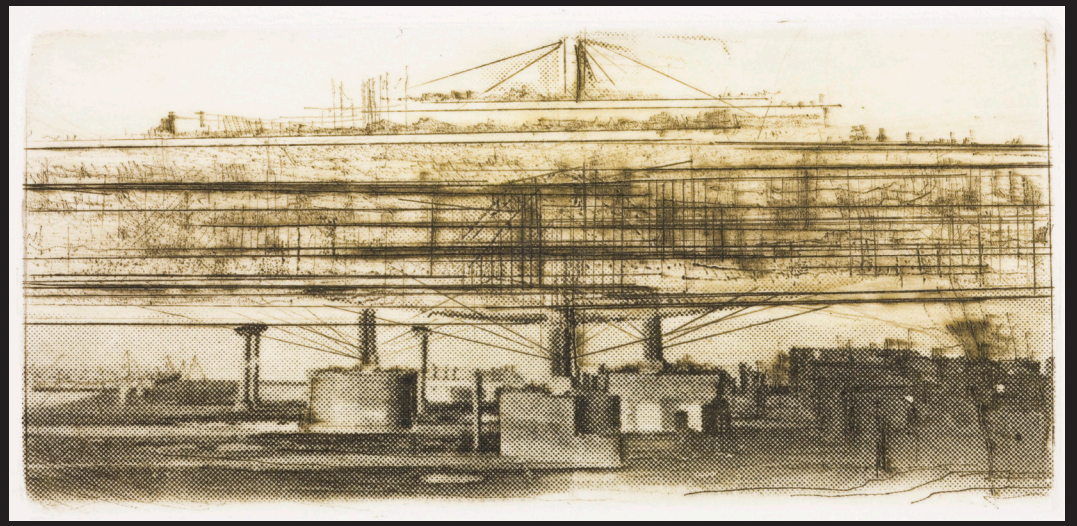
17 Ibíd.

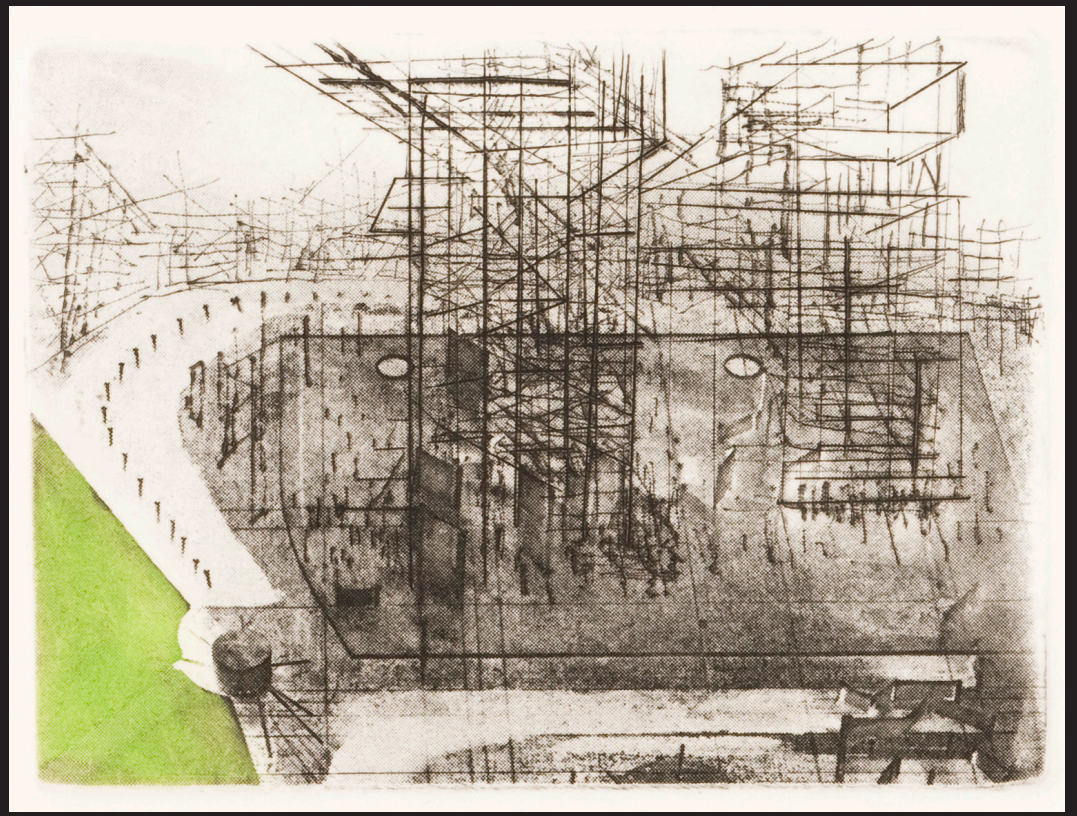
Constant, *Joyriding*, 1970
Constant, *Labyr*, 1970



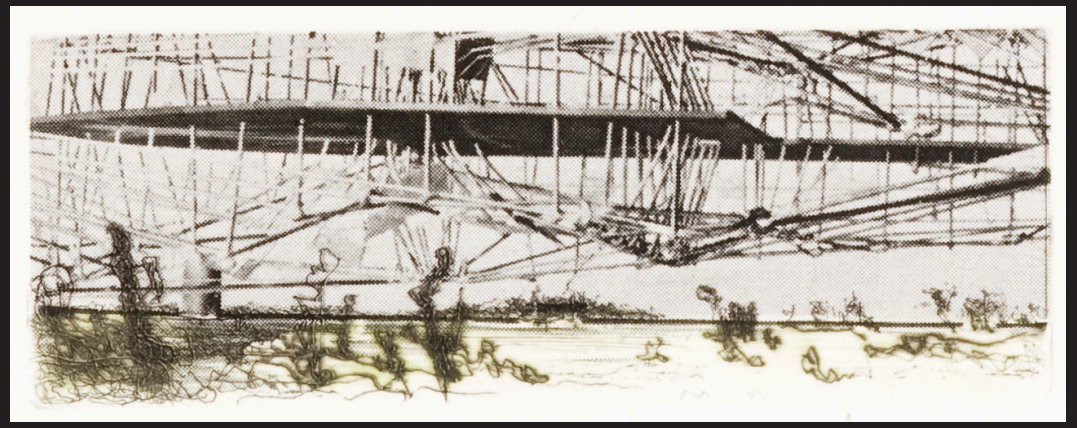


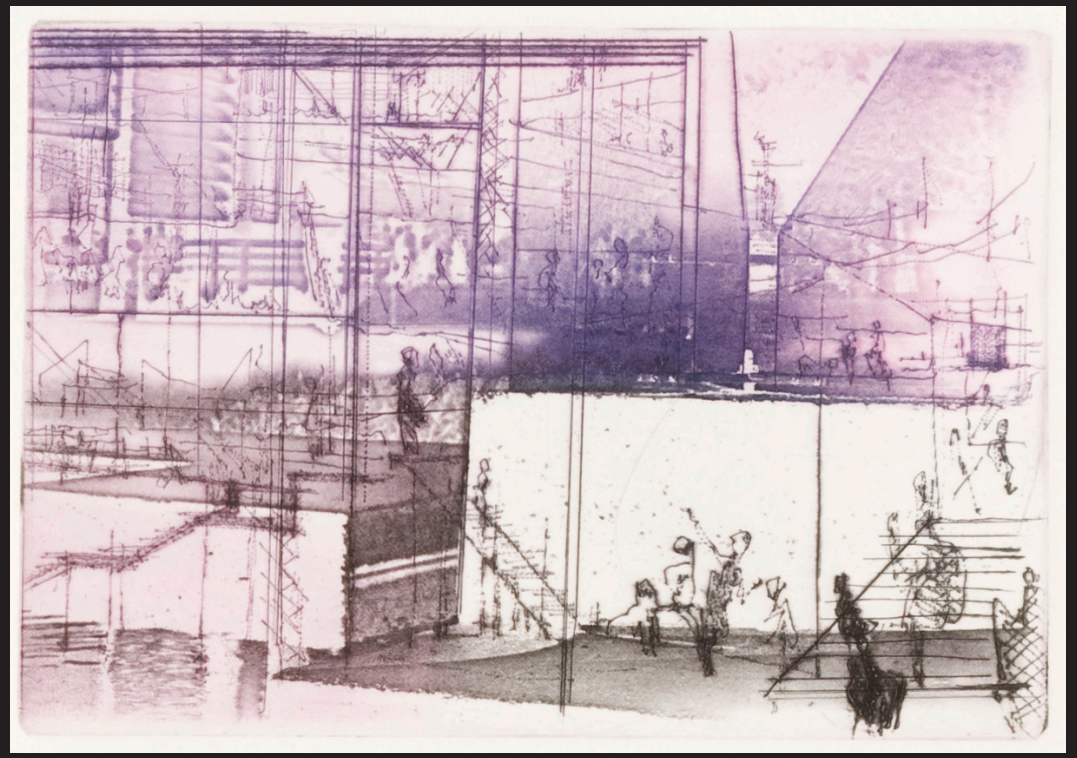
Constant, *Sector / secteurs*, 1970
Constant, *Tours*, 1970



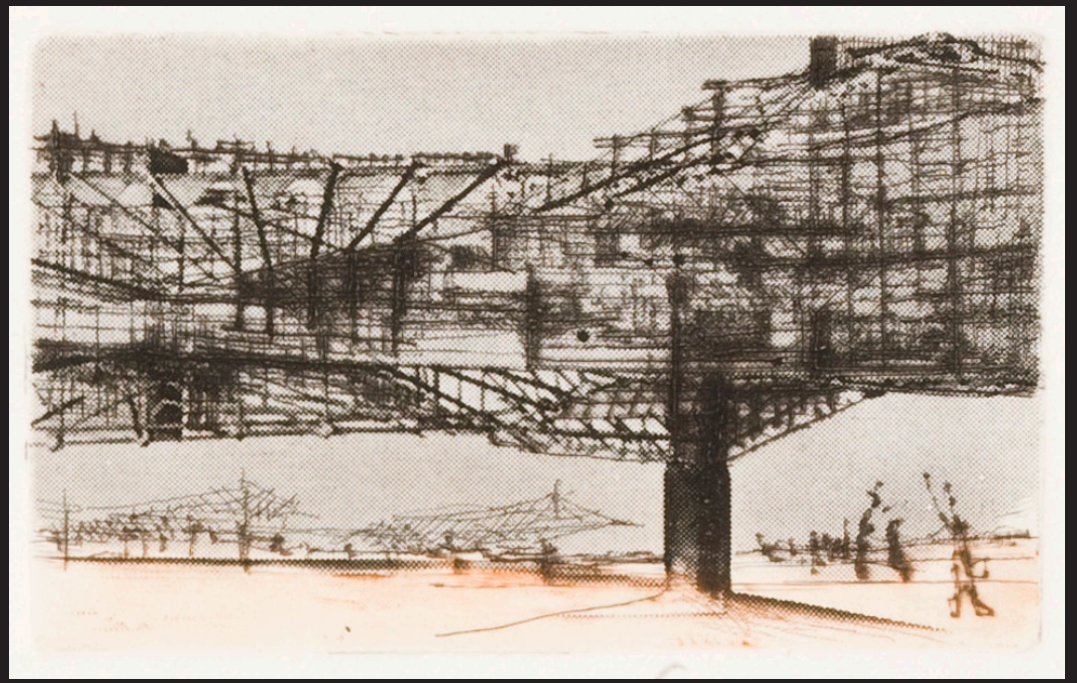


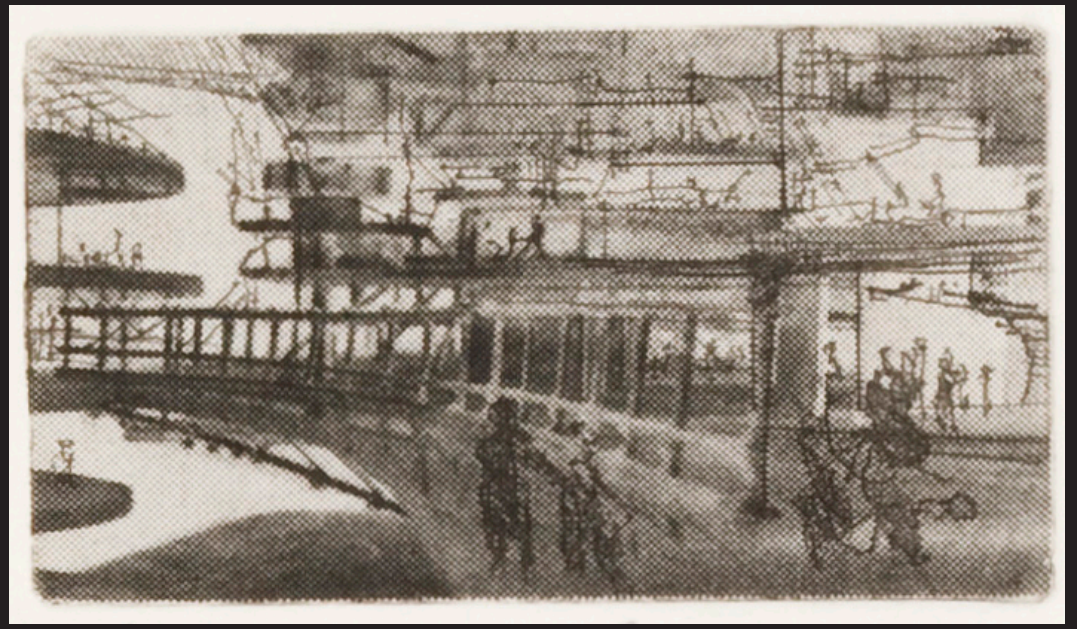
Constant, *Paysage avec secteurs*, 1970
Constant, *Intérieur*, 1970





Constant, *Détail d'un secteur*, 1970
Constant, *Intérieur d'un secteur 1 / New Babylon*, 1970





New Babylon sorgeix arran de l'experiència de Constant al campament gitano d'Alba, a Itàlia, on va viure un temps gràcies a la invitació del pintor Giuseppe Pinot Gallizio, i suposa l'esforç de teoritzar sobre un model de ciutat vinculat a la Internacional Situacionista i al teòric Guy Debord, no guiat per la lògica productiva i que afavorís situacions úniques, comunals i experimentals. «A la idea d'una ciutat verda que han adoptat la major part dels arquitectes moderns oposem la imatge d'una ciutat coberta en la qual, pel fet de separar els plans dels edificis i de les carreteres, es produeix una construcció espacial contínua separada del terra, que abastarà tant grups d'allotjaments com espais públics (permetent modificacions de finalitat segons les necessitats del moment). Com que tota la circulació, en el sentit funcional, passarà per sota i per les terrasses superiors, se suprimiran els carrers. La gran quantitat d'espais travessables diferents dels quals es compon la ciutat formen un espai social vast i complicat. Lluny d'un retorn a la naturalesa, a la idea de viure en un parc com vivien abans els aristòcrates solitaris, veiem en aquestes construccions immenses la possibilitat de vèncer la naturalesa i sotmetre a la nostra voluntat el clima, la il·luminació, els sorolls en els diferents espais».[18]

En les litografies que es mostren a l'exposició, el visitant pot veure algunes de les solucions que projecta Constant i detectar, alhora, l'altre gran interès de l'artista: enderrocar les fronteres entre les diferents arts i crear espais en els quals combina color i forma (l'anomenat colorisme espacial) per aconseguir una arquitectura més suggeridora i atractiva, que estimuli la creativitat.
En aquest treball, veiem la influència d'un altre gran arquitecte del lleure, Aldo van Eyck, amb qui havia col·laborat anteriorment i que és conegut, entre altres coses, per proposar un nou tipus de parcs infantils a la ciutat d'Amsterdam que s'estendrien com a model arreu d'Europa i que suggereixen una alternativa humanista al modernisme funcional; i també del fet de formar part del grup Néovision, juntament amb els artistes Stephen Gilbert

18 Ibíd.

i Nicholas Schaffer, amb qui va desenvolupar el concepte de construcció i que es pot veure en l'obra *Construction aux plans transparents* (1954) de la col·lecció MACBA. La proposta de transformació social de la ciutat de Constant, lluny de quedar-se en el pla purament artístic, va activar un intens debat a les escoles d'arquitectura de la dècada de 1960 i va influir, entre d'altres, en l'arquitecte Yona Friedman i el seu projecte Ville Spatiale (1964).

L'obra de **Priscila Fernandes**, *Gozolândia e Outros Futuros* [Xauxa i altres futurs], reflexiona sobre els efectes i les conseqüències que els contextos industrials i postindustrials provoquen en la vida de les persones i en la seva manera de relacionar-se per mitjà del cos. A través d'un enfocament personal i una mirada desplaçada, l'obra de Fernandes proposa una lectura política i social dels moviments d'art modern, sovint neutralitzats i relegats a una anàlisi merament formal o estilística. Les seves obres es nodreixen de lectures sobre el treball, el temps lliure, l'educació, la rutina i altres valors vinculats a la productivitat contemporània. Les fonts teòriques que l'artista explora en la seva feina són molt pròximes a les de «Sooooo Lazy» (Lafargue o Malevitx, entre molts d'altres). La pregunta que Fernandes proposa i desenvolupa en el vídeo que s'exposa aquí és la mateixa que Malevitx tracta en la seva conferència: per què la peresa es considera la mare de tots els vicis, quan és evident que és la finalitat que anhela qualsevol ésser humà?

La pel·lícula *Gozolândia e Outros Futuros* és el resultat de l'encàrrec de la 32a edició de la Biennal de São Paulo. El títol fa referència a Cocanha (traduït al català com la terra de Cucanya o Xauxa), un cèlebre mite medieval sobre un lloc fantàstic on abunda el menjar i hi ha bon clima i on, sobretot, no cal treballar. Així es proposa, tant en aquest mite, comú a moltes cultures, com en el vídeo que veiem projectat a la sala, una representació suggeridora d'un elogi de la mandra, de la terra com a paradís. El vídeo articula, a més, diverses línies narratives al voltant del joc i de l'ociositat, i els relaciona amb l'art abstracte en un intent de situar junts el desenvolupament d'aquest moviment artístic i les diferents formes de lleure. En la discussió sobre el lleure com a eina política i com a procés creatiu, «*Gozolândia* planteja preguntes pertinents sobre les maneres i els

Priscila Fernandes, *Gozolândia*, 2016











Priscila Fernandes, *Gozolândia e Outros Futuros*, 2016

espais vinculats al lleure el segle XXI, en què s'inclouen les considerades activitats útils (treball), les socials (per exemple, el parc a la ciutat), les contemplatives, les espirituals i les regeneradores. La història de l'art modern té molts exemples d'aquesta discussió, des de l'època de la revolució industrial i els pintors neoimpressionistes, fins a les diferents escoles d'art abstracte».[19] La pregunta fonamental que llança la seva proposta ens serveix per pensar en com el lleure i el treball dominen i configuren la construcció i la percepció de la nostra societat, com també el paper que fa l'individu en la comunitat. Al costat del vídeo, unes gandules obra de l'artista completen la instal·lació i faciliten un espai de descans i relaxació durant el recorregut. Una clara invitació a la pausa i a la contemplació estàtica d'un treball audiovisual que també conté molts elements sinestèsics que poden reconfortar joiosament l'espectador.

Xavier Ribas s'ha interessat especialment per les nocions d'espai públic i vida quotidiana i rastreja en les seves fotografies els hàbits a la ciutat contemporània. El projecte fotogràfic *Domingos* (1994-1997) és una de les seves sèries més conegudes, en què disecciona el temps de lleure familiar als espais residuals, en polígons i descampats encara no urbanitzats, de Barcelona i els voltants: el pícnic, el joc, el descans, la passejada, la migdiada o la tertúlia.[20] L'autor, influenciat per les idees del fotògraf Lewis Baltz, explora zones a la perifèria de la ciutat que romanen sense regular ni ser explotades per la indústria del turisme, on es pot experimentar l'absència d'ordre i de reglamentació social. Es tracta d'espais no codificats per la lògica del màxim benefici, que es converteixen en reductes de creativitat social.

Lluny de voler oferir-nos una imatge desesperada d'una part de la societat marginada, l'autor hi veu més llibertat que a les catedrals del lleure organitzat. En paraules de Ribas mateix: «La qüestió és: per què la gent

19 Marilia Loureiro, *Priscila Fernandes*, https://bit.ly/3o6HOFa [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.] [Consulta: 22/04/2020.]

20 Vegeu la fitxa de l'obra al web del MACBA: https://bit.ly/310OtGe [Consulta: 22/04/2020.]

converteix aquests espais residuals en el centre de les seves activitats de lleure dominical? Sembla que vivim en la societat del lleure, però no del lleure com a descans, sinó del "lleure actiu" que, segons les indústries del sector, és el complement ideal del treball. [...] En conseqüència, es produeixen àrees per al lleure organitzat que s'assemblen a les àrees organitzades per a la producció. [...] No obstant, visitant les "catedrals" de l'oci organitzat, com Isla Fantasía, Port Aventura o Montigalà, he trobat més placidesa als solars limítrofs convertits en menjadors de diumenge improvisats que al seu interior. Fa la sensació que darrere d'aquesta improvisació hi ha més de voluntat que d'accident. És possible, per tant, que l'interès per aquests espais sigui més aviat el resultat de la presa de consciència que la perifèria és un espai de llibertat. O, dit d'una altra manera, que la llibertat només pot sorgir en un espai residual i que, per tant, pot donar una imatge desoladora».[21]

Amb el seu dibuix irònicament mordaç, *Just Do Nothing*, **Samuel Labadie** subverteix de manera carnavalesca el cèlebre lema d'una coneguda marca esportiva. L'artista qüestiona el lleure com a consum, com a activitat productiva disfressada de «temps lliure».

Amb els seus dibuixos sagaços i irreverents, Labadie proposa una mirada crítica a la nostra iconosfera actual, un horitzó visual que patim a través del bombardeig constant d'imatges i textos en xarxes socials i en totes les pantalles que fem servir com a interfícies amb el real. Les seves obres són fragments incomplets, trossos inacabats d'una significació deficient. Igual com aquestes restes estan inevitablement separades d'una totalitat complexa, l'ésser humà es troba també cada dia més separat de la seva possibilitat de deixar de participar en el món hiperconnectat de les xarxes socials i dels mitjans de comunicació de masses. Separat d'una possible

21 http://www.xavierribas.com/Contents/Barcelona/Barcelona.html [Consulta: 22/04/2020.] [Fragment traduït al català per a aquest catàleg.]

Xavier Ribas, *Sin título (Familia leyendo)*. Sèrie *Domingos*, 1994–1997



Xavier Ribas, *Sin título (Mesa pícnic)*. Sèrie *Domingos*, 1994–1997



Xavier Ribas, *Sin título (Pícnic solar industrial)*. Sèrie *Domingos*, 1994–1997



renúncia a ser visible i a veure, a aportar la seva opinió, la seva experiència, el seu estat d'ànim, i compartir-los amb els altres, i consumir, alhora, les vides dels seus presumptes «amics» i *followers* a les xarxes socials. D'aquesta manera, el subjecte contemporani perd la possibilitat de ser invisible i de no veure, de no participar del lleure virtualitzat i productiu.

Pràcticament res no influeix de manera permanent, resulta impossible separar el que és important del que és intranscendent; el no-res mateix, disfressat d'activitat frenètica que amaga un buit sense fi, mou la roda que no es pot aturar del capitalisme cognitiu. Si el producte és de franc, el producte ets tu. L'obra de Labadie palesa el funcionament de les xarxes socials, pensades per atrapar i gratificar per mitjà d'un sistema de retroalimentació continu, tan senzill com efectiu: *short term, dopamine driven, feedback loops*. Aquesta circulació desequilibrada no deixa temps per pensar i funciona per mitjà d'estímuls continus. No hi ha temps per a l'autèntica mandra. El malbaratament autèntic serà desconnectat o no serà.

Enmig d'aquest panorama, les obres de Labadie proposen una catarsi ritual que ens distancia prou per veure el problema. Allunyar-nos dels nostres hàbits i horitzons cada vegada més reduïts és el primer pas per prendre consciència i, potser, avançar. En diàleg amb la *New Babylon* de Constant, on es dibuixaven noves ciutats i estructures amb esperança en el futur, l'obra de Labadie no transmet esperança respecte al futur del subjecte, sotmès sense resistència als estímuls que rep des del seu *smartphone*, pendent constantment de la dictadura del *clickbait* i dels *likes* que rep a les xarxes socials, entretenint-se amb la lectura de la misèria d'un comentari a Tripadvisor, amb un vídeo porno, amb incomptables anuncis o amb la foto del gos del veí amb qui ja no parla.

«La vida humana no es pot limitar als sistemes tancats que li són assignats en unes concepcions raonables. L'immens treball d'abandonament, de vessament i de borrasca que la constitueix es podria expressar dient que tan sols comença amb el dèficit d'aquests sistemes. Almenys, el que ella admet d'ordre i de reserva no té sentit si no és a partir del moment que les forces ordenades i reservades s'alliberen i es perden en unes finalitats que no poden estar subjectes a res del qual sigui possible retre comptes.»

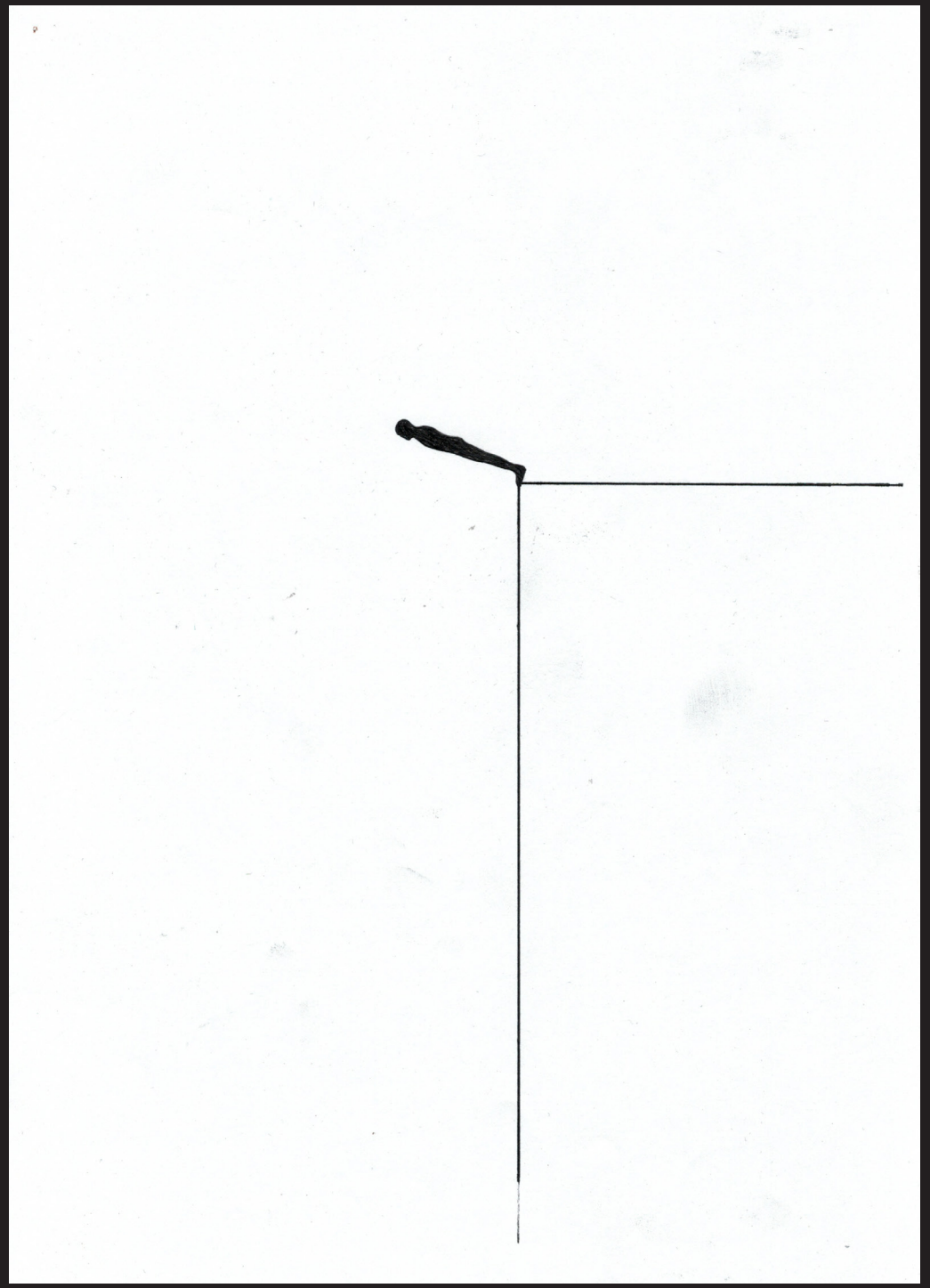
Georges Bataille, *La part maleïda*

L'exposició «Sooooo Lazy. Elogi del malbaratament», conscient de ser una contradicció en si mateixa i de participar en un dels formats de lleure consumible imperants, anhela aturar-se i dissoldre's, contemplar el buit que amaga infinits aspectes fonamentals per a l'ésser humà.

Mladen Stilinović, els projectes i textos del qual són un referent fonamental per a «Sooooo Lazy», representa, en una de les seves obres més cèlebres, l'artista *at work*, ajagut al llit. «De seguida que tanques els ulls, comença l'aventura del son».[22] Així s'inicia, també, *Un homme qui dort*, un relat de Georges Perec que ens serveix per introduir l'obra de **Camila Cañeque**, instal·lada molt discretament en un petit bocí de terra de la sala d'exposició. La seva aportació està gairebé amagada, voluntàriament marginalitzada; perquè la peresa, malgrat la temptativa d'aquest projecte expositiu, continua sent considerada un vici capital. Hi ha dos ulls tancats situats

22 Georges Perec, *Un homme qui dort*, Denöel, París, 1967. Hi ha traducció al castellà: *Un hombre que duerme*, traducció de Mercedes Cebrián, Impedimenta, Madrid, 2009.

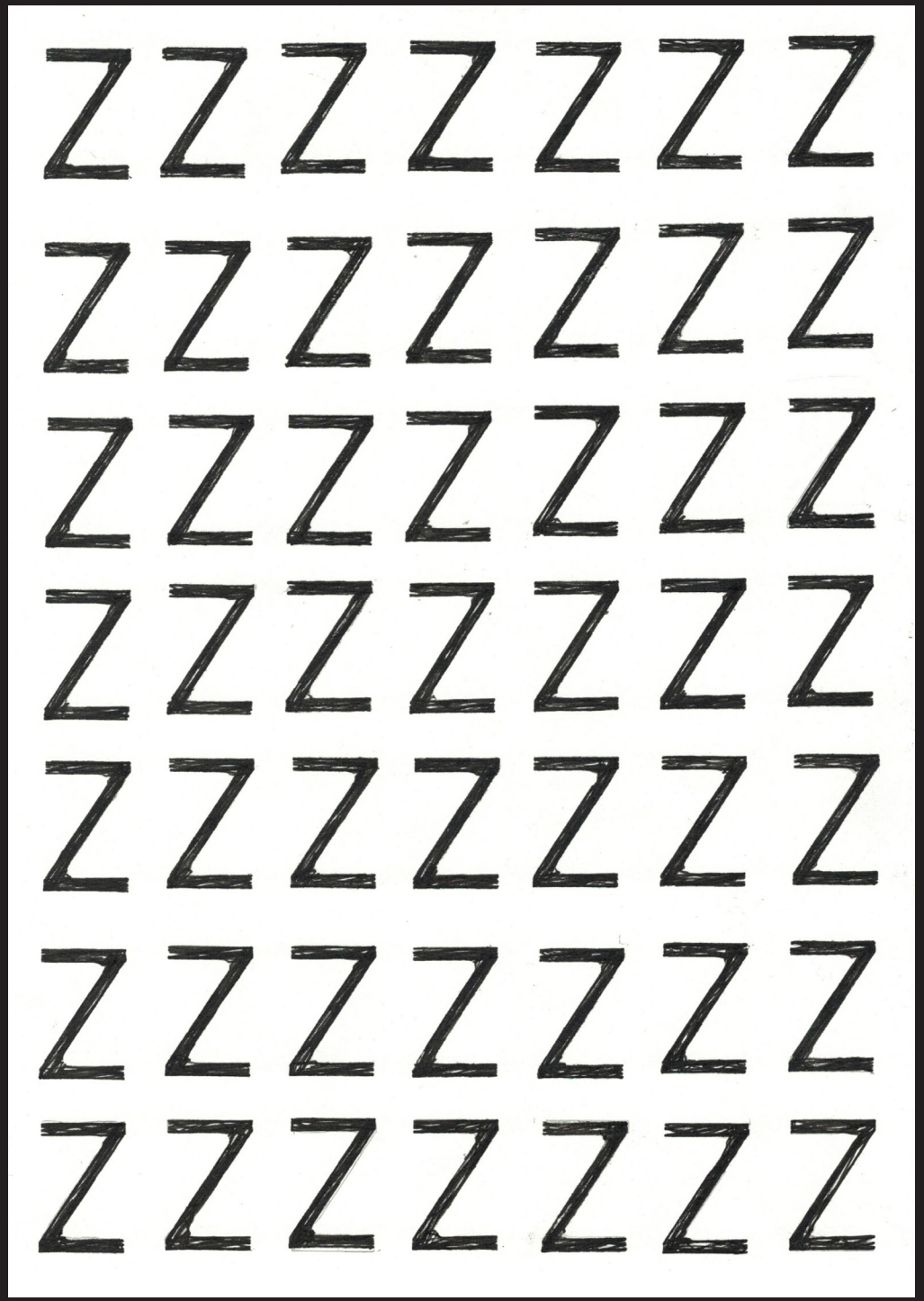
Samuel Labadie, *Fall*, 2019



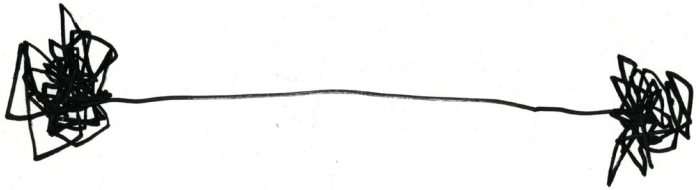
Samuel Labadie, *Just Do Nothing*, 2020



Samuel Labadie, ZZZZZZZZZZZZ, 2018



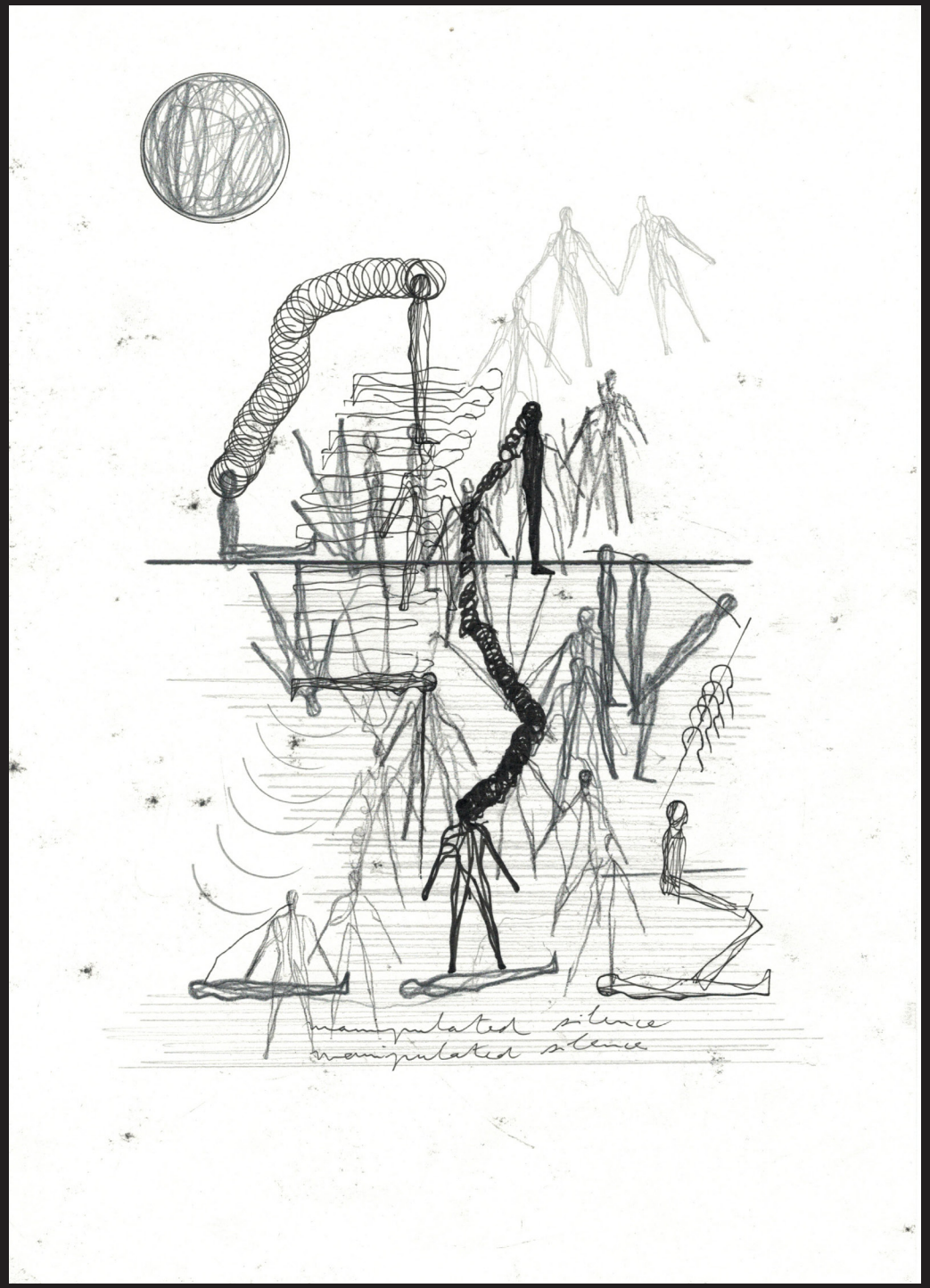
Samuel Labadie, *From Nothing to Nothing / Coooooool*, 2019



FROM NOTHING TO NOTHING



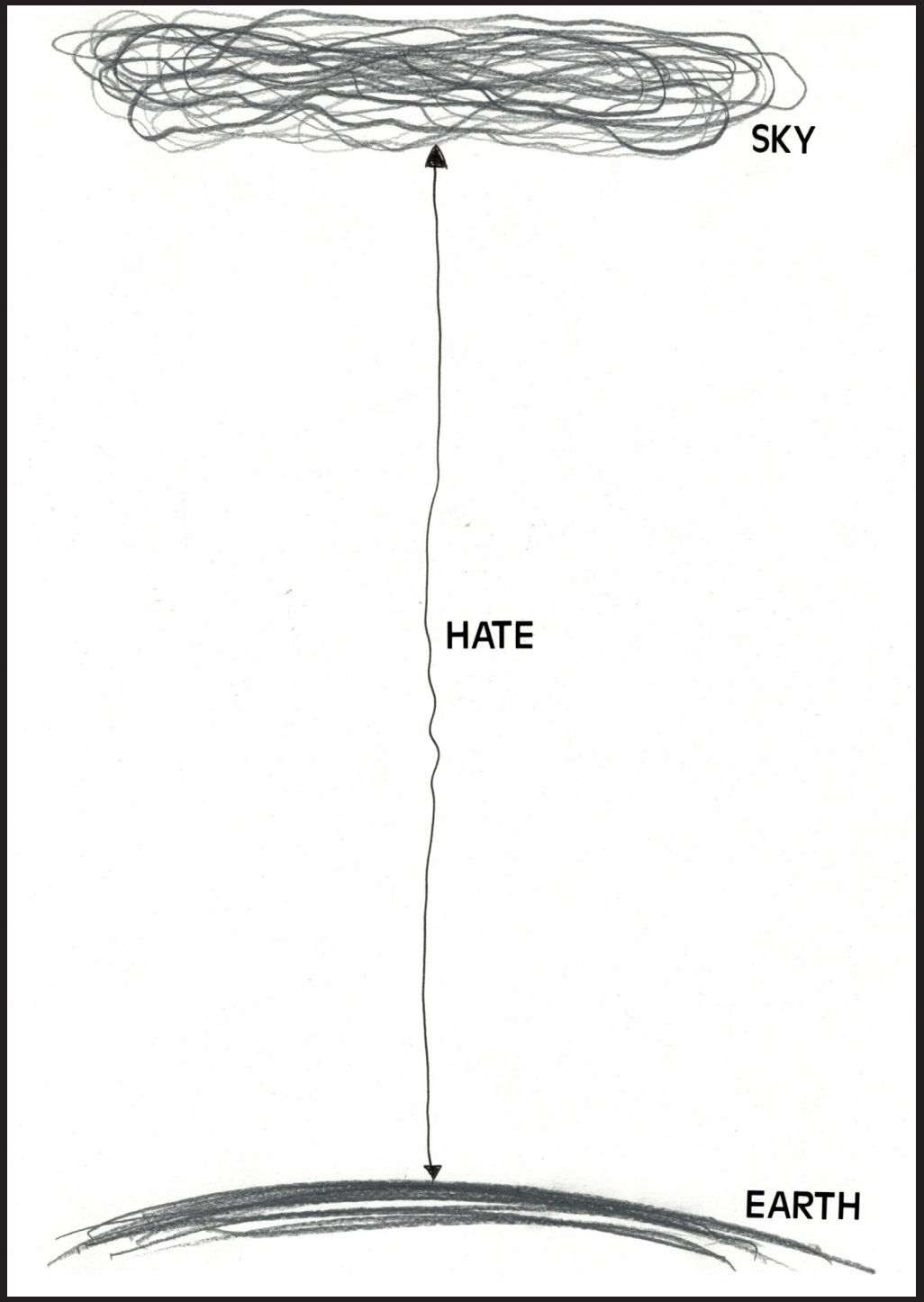
Samuel Labadie, *Human 02*, 2018



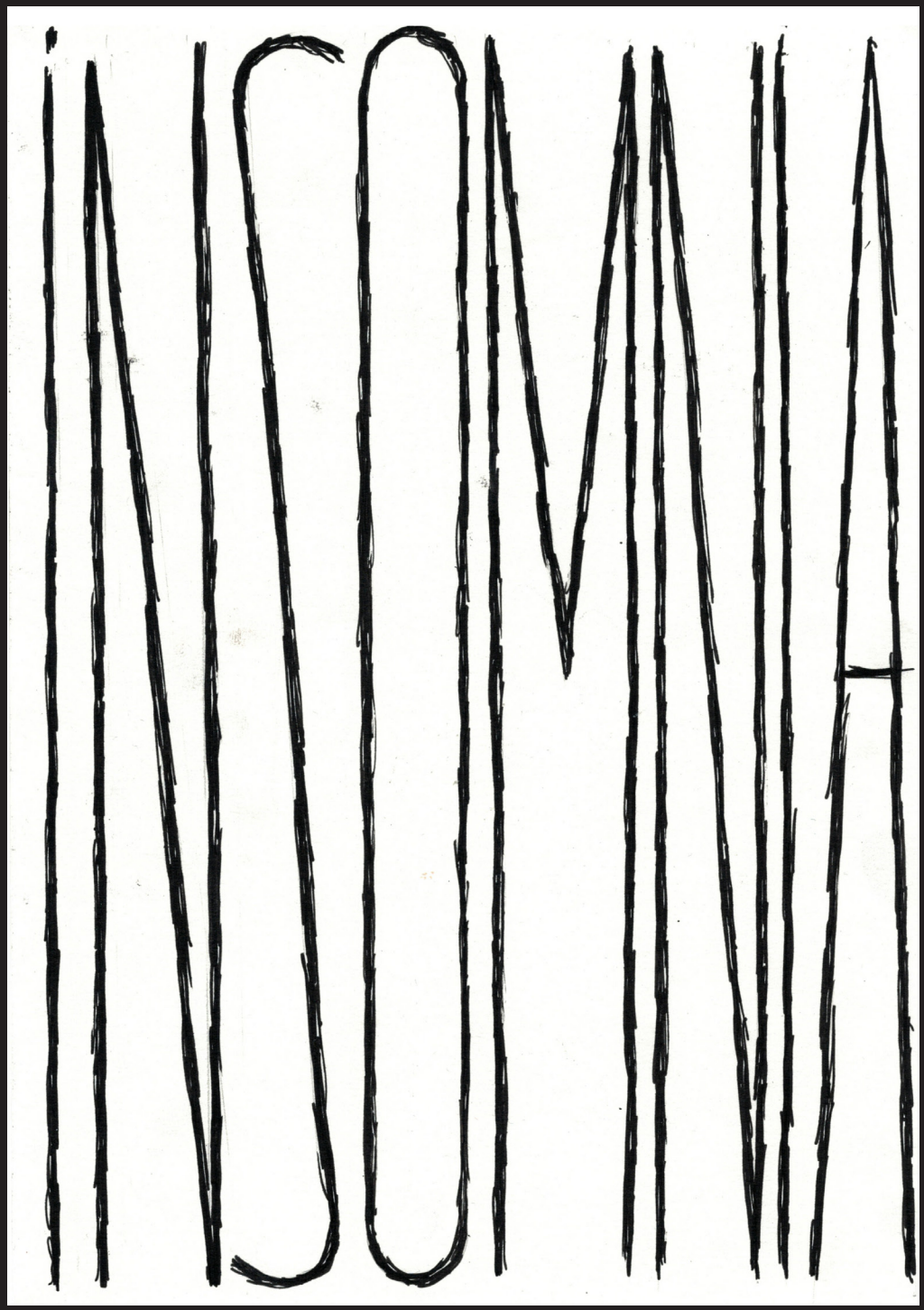
Samuel Labadie, *There Was No Wifi, I Will Never Come Back*, 2019



Samuel Labadie, *Hate*, 2019



Samuel Labadie, *Insomnia*, 2020



a terra de manera estàtica i humil. Ulls que no miren i no es mouen, com si rebutgessin participar del lleure institucionalitzat d'aquesta exposició. Tant l'obra com el títol remeten a una fugida voluntària, un autoexili de la productivitat i de l'espectacle.

Prop de la cartel·la de la peça, un codi QR ens porta fora de la sala d'exposició. Un vídeo ens desplaça a una platja propera, deserta i desitjable; i, davant d'ella, un mar immens, serè i banyat de llum tènue. Un pla fix que es repeteix contínuament: una fugida sense fi. La reflexió interior requereix espai i amplitud per brollar... És una escenografia adequada per lliurar-se a la platja i a la contemplació. Ambdues inactivitats requereixen una certa actitud. No hi té lloc, per exemple, la possibiltat de matar el temps mesurant les onades, com faria Palomar. El protagonista del llibre homònim de Calvino té un objectiu allunyat de la peresa i del veritable *otium*. I així ho reconeix l'autor: «El senyor Palomar està dret a la vorera i mira una ona. No és que estigui absort en la contemplació de les ones. No està absort perquè sap bé allò que fa: vol mirar una ona i la mira. No està contemplant, perquè per a la contemplació cal un temperament adequat, un estat d'ànim adequat i una confluència adequada de circumstàncies externes; i encara que per principis el senyor Palomar no tingui res en contra de la contemplació, per a ell no es verifiquen, ara, cap d'aquestes tres condicions. És a dir, no pretén mirar "les onades", sinó una única ona i prou; com que vol evitar les sensacions vagues, per a cada acte seu es proposa un objecte limitat i precís».[23] El que aporta la proposta de Cañeque és exactament el contrari del que busca Palomar. La seva obra suggereix una renúncia a veure i a mesurar per projectar-se vers un horitzó interior íntim, vague i es podria dir que il·limitat... pura contemplació a la recerca d'un equilibri interior, una mena de mandra mística.

Aquesta obra és un contrapunt precís a l'oblit d'un cigarret en un pedestal, a una cadira que espera que algú l'ocupi per sempre o a la pintura deixada assecar als pots. Residus del pas d'un subjecte que es resisteix a l'activitat

23 Italo Calvino, *Palomar*, traducció de Maria-Antònia Oliver, Edicions 62, Barcelona, 2011.

Camila Cañeque, *La huida inmóvil. La huida*, 2020



Camila Cañeque, *La huida inmóvil. La huida*, 2020



frenètica de la societat del cansament. El recorregut expositiu podria ser aquella «confluència adequada de circumstàncies externes» que ens permet acostar-nos físicament i anímicament a la contemplació. Els llums es debiliten i ens dirigim cap a la conclusió d'aquest elogi del malbaratament i apologia de la peresa.

En l'última etapa d'aquest recorregut trobem dues teles de grans dimensions, gairebé monocromes, d'**Agnes Martin**, *Sense títol núm. 5* i *Sense títol núm. 7*, aïllades en un únic ambient que s'assembla a una petita capella. Un espai ideal on meditar i reflexionar sobre altres possibles desenvolupaments d'una vida que mereixi ser viscuda.

El 1971 l'artista escriu que mirar art és «entrar directament al camp de visió, com travessar una platja buida per mirar l'oceà».[24] La visió, segons Martin, és aleshores un passatge cap a una dimensió més àmplia. La seva obra ha estat descrita per Briony Fer com «una superfície que convida a una mirada contemplativa, i en la qual atrapa l'espectador, com si la funció de l'obra fos la d'obrir un espai immaterial i meditatiu».[25] Els llenços quadrats de Martin conviden l'espectador a abandonar el tràfec quotidià; en demanen l'atenció desinteressada i requereixen tranquil·litat i, sobretot, un temps d'observació dilatat. És impossible distingir allò gairebé imperceptible d'un cop d'ull. Cal dedicació per discernir les petites variacions lumíniques i els detalls. De manera anàloga, la falta de tranquil·litat i de temps per pensar la nostra vida quotidiana complica la comprensió de matisos, diferències i necessitats en les nostres relacions amb l'altre. L'acceleració fa que ens tornem indesxifrables, sense temps per dedicar-nos ni per compartir desinteressadament.

24 Agnes Martin citada a Briony Fer, *The infinite Line*, Yale University Press, New Haven i Londres, 2004, pàg. 57.

25 Ibíd., pàg. 47.

Alguns creuen que poden trobar en l'absència de tota activitat productiva la perfecció de l'ésser humà que assoleix la pura contemplació i deixa d'agitar-se en el seu paper d'*animal laborans*. El temps per al pensament i la contemplació, ara privilegi d'uns quants, es planteja aquí com una possibilitat per reclamar, i fins exigir, en un món finalment alliberat del treball. Pot ser la peresa (no hi ha art sense peresa!) una via per fugir de les lògiques incessants de la vida productiva i de consum? Malgastar el temps potser ens faci capaços d'obrir escletxes per plantejar alternatives a l'única ideologia dominant, la que ens condemna a treballar (tot i que no hi haurà treball...).

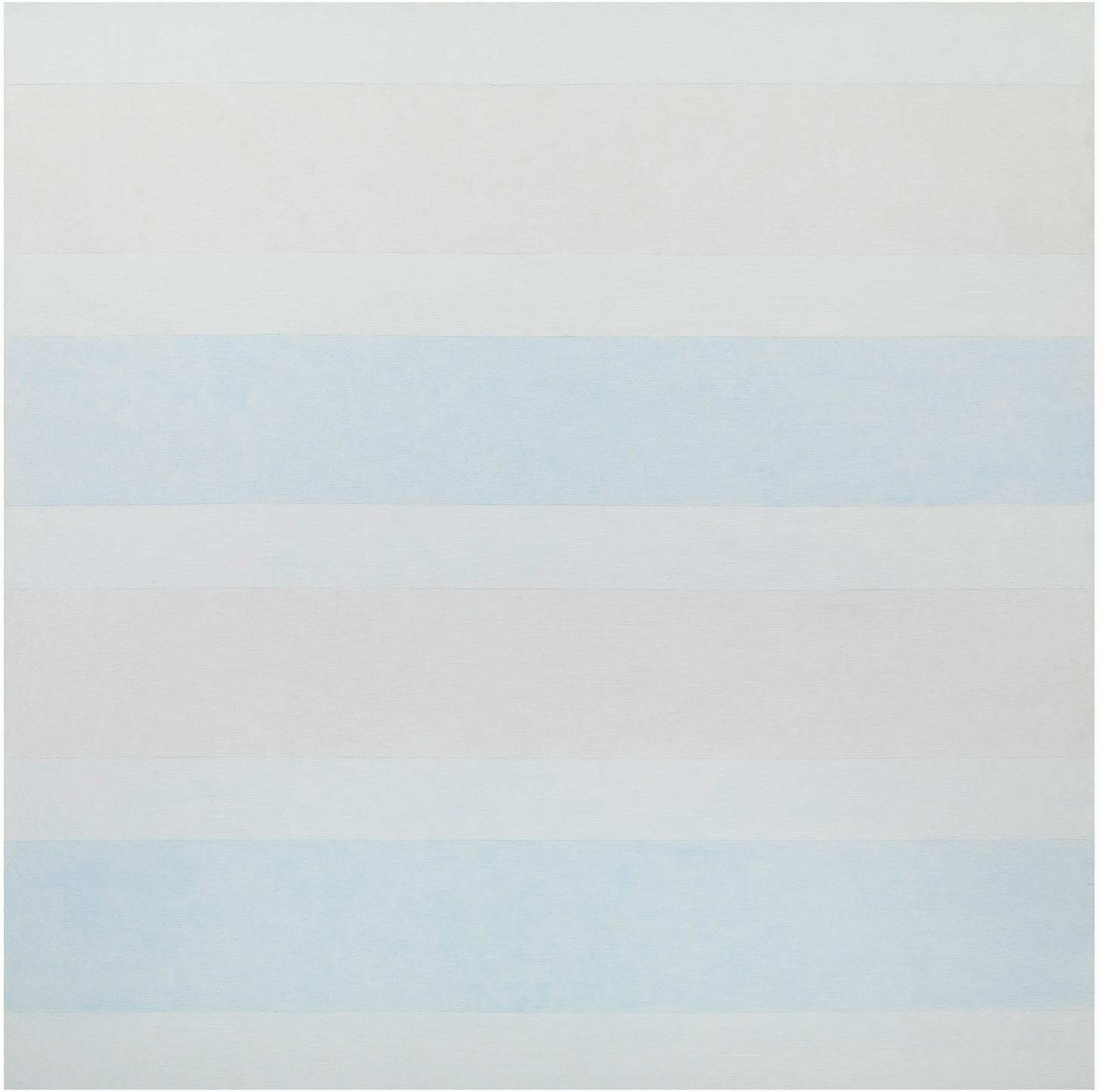
Aquests objectius, transcendentals i alhora summament pràctics, els trobem tant en el breu text de Malevitx al qual ens referim al principi com en les dues teles d'Agnes Martin que tanquen l'exposició. Aquestes últimes exemplifiquen l'abandonament radical i progressiu de qualsevol element representacional, mundà i inútil. I tanmateix, aquests quadres, com totes les obres de l'exposició «Sooooo Lazy», són pura immanència. No hi ha la possibilitat d'esperar cap revelació, sinó cultivar el dubte radical i exigir altres propostes urgents sobre preguntes com ara: Continuar produint a raig fet és la via més encertada per assolir un benestar comú? Tornar a la normalitat d'abans de la COVID-19 és l'única solució per a un món millor?

En l'última paret d'aquesta exposició hi regna la contemplació. De manera explícita, ens porta en la direcció justa: la de la mandra i el malbaratament com a formes de resistència i d'oposició a la productivitat infinita a partir de recursos finits. La dissipació de tot el que sobra i el malbaratament del temps mitjançant una mandra rescatada per fi de l'anatema social esdevenen, llavors, la veritat efectiva de l'ésser humà. L'autèntica veritat que bé val la pena cercar activament.

Agnes Martin, *Sense títol núm. 5*, 1997



Agnes Martin, *Sense títol núm. 7*, 1997



LLISTA D'OBRES

ELOGI DEL MALBARATAMENT

Francesc Abad
Nòmines. El meu espai productiu / econòmic
1973-2009
Impressió per raig de tinta sobre paper
300 x 1000 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA

Ignasi Aballí
Malgastar
2001
20 pots de pintura blanca assecada
Dimensions variables
Cal Cego. Col·lecció d'Art Contemporani

Agustín Parejo School
Por fabor estamos parados
1987
Estergit
40 x 60 cm
Adaptació d'una edició original realitzada en format postal
Cortesia dels artistes

Misha Bies Golas
Sense títol
2012
Peanya i cigarreta
Materials diversos
Cortesia de l'artista

Camila Cañeque
La huida inmóvil. La huida
2020
Pestanyes: pèl i làtex (tira)
Longitud pestanyes: 1,4 cm; longitud tira: 3 cm; gruix pèl: 0,05 mm
Vídeo en bucle continu, allotjat al web i accessible només mitjançant codi QR
15 min
Cortesia de l'artista

Constant
Détail d'un secteur
[Detall d'un sector]
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
56,3 x 38,2 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Joyriding
[Voltant amb cotxe]
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
23,6 x 26,3 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Paysage avec secteurs
[Paisatge amb sectors]
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
56,3 x 38 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Sector / secteurs
[Sector / sectors]
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
23,6 x 26,2 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Intérieur d'un secteur 1 / New Babylon
[Interior d'un sector 1 / New Babylon]
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
52,5 x 38,5 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Tours
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
23,7 x 26,1 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Labyr
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
23,5 x 26,3 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Intérieur
[Interior]
1970
Aiguafort i punta seca sobre paper
56,4 x 38,3 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA
Col·lecció Fundación Repsol

Priscila Fernandes

Gozolândia e Outros Futuros
[Xauxa i altres futurs]
2016
Instal·lació
Dimensions variables

Gozolândia
[Xauxa]
Vídeo en full HD, color i so
17 min 35 s
Dimensions variables
Cortesia de l'artista

Ergonomia do abstracionismo
[Ergonomia de l'abstraccionisme]
Fusta de tec i tela estampada
120 x 100 x 70 cm
Col·lecció Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. Adquirit el 2018

Esther Ferrer

Silla Zaj
1974
Fusta i paper
79 x 34 x 45 cm
Col·lecció MACBA
Fundació MACBA

Ângela Ferreira

Fábrica colapsável
[Fàbrica esfondrable]
2012
2 escultures mòbils, 28 diapositives (sector J, Fàbrica ASA), fusta i altres materials
Dimensions variables
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Alberto Gil Casedas

147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia: 40 h en blanco
2016
Paper, pots de vidre i imants
180 x 700 cm
Cortesia de l'artista

Samuel Labadie

Sick
2019
Mina de plom i tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Cats Look Like Cats
2019
Retolador sobre paper
29,7 x 21 cm

Hate
2019
Mina de plom, tinta i joc de transferibles sobre paper
29,7 x 21 cm

Fall
2019
Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Smoke
2019
Llapis, retolador i pintura acrílica sobre paper
29,7 x 21 cm

Insomnia
2019
Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Coooooool
2019
Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

From Nothing to Nothing
2019
Marcador de pintura sobre paper
29,7 x 21 cm

Paradise
2018
Marcador de pintura sobre paper
29,7 x 21 cm

Human
2018
Tinta, llapis i joc de transferibles sobre paper
29,7 x 21 cm

Dark and Depressing Room
2018
Mina de plom i tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Human 02
2018
Tinta i llapis sobre paper
29,7 x 21 cm

Nightmare
2018
Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Eye to Mouth
2019
Pintura acrílica i tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Human 03
2018
Tinta i llapis sobre paper
29,7 x 21 cm

ZZZZZZZZZZZZ
2018
Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Just Do Nothing
2020
Tinta sobre paper
49 x 29,7 cm

Brain
2018
Llapis, tinta i joc de transferibles sobre paper
29,7 x 21 cm

There Was No Wifi, I Will Never Come Back
2019
Pintura acrílica, llapis i tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Lost in Alibaba.com
2017
Joc de transferibles sobre paper
29,7 x 21 cm

Untitled
2019
Tinta sobre paper
29,7 x 21 cm

Puti Club
2018
Tinta i llapis sobre paper
29,7 x 21 cm
Cortesia de l'artista

Sharon Lockhart

Lunch Break Installation, Duane Hanson: Sculptures of Life, 14 December 2002 - 23 February 2003, Scottish National Gallery of Modern Art
[Instal·lació de la pausa per dinar. Duane Hanson: escultures de la vida, 14 de desembre de 2002 – 23 de febrer de 2003, Scottish National Gallery of Modern Art]
2003
Fotografia C-print
4 unitats de 189,2 x 307,3 cm c. u.
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Agnes Martin

Sense títol núm. 5
1997
Acrílic i grafit sobre tela
152,4 x 152,4 cm
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Sense títol núm. 7
1997
Acrílic i grafit sobre tela
152,4 x 152,4 cm
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Aernout Mik

Pulverous
[Polvoritzat]
2003
Retroprojecció en 3 DVD
Color, sense so
23 min 26 s en bucle
3 pantalles de 180 x 700 cm
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Xavier Ribas

Sin título (Familia leyendo)
Sèrie *Domingos*
1994-1997
Fotografia cromogènica
120 x 140 cm
Col·lecció MACBA
Consorci MACBA

Sin título (Mesa pícnic)
Sèrie *Domingos*
1994-1997
Fotografia cromogènica
120 x 140 cm
Col·lecció MACBA
Consorci MACBA

Sin título (Pícnic solar industrial)
Sèrie *Domingos*
1994-1997
Fotografia cromogènica
120 x 140 cm
Col·lecció MACBA
Consorci MACBA



Beatriz Escudero és llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, diplomada en Gestió Cultural i màster en Direcció i Disseny d'Espais Expositius per la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona i ha cursat el Programa d'Estudis Independents – Màster en Estudis Museístics Avançats, Teoria i Crítica d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha comissariat exposicions a la Biennal de Cuenca (2019), Trastero 109 (2019), Addaya Centre d'Art Contemporani (2017), Sant Andreu Contemporani (2016), La Casa Encendida (2015) i Fundació Antoni Tàpies – Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya (2013). També és cofundadora de www.site-specificconversation.com, un projecte en línia en forma de converses amb artistes al seu lloc de treball.

Francesco Giaveri es forma en Conservació de Béns Culturals per la Università Ca' Foscari de Venècia i en Història de l'Art per la Universitat Complutense de Madrid, on obté el DEA en Art Contemporani. Ha sigut professor a la Universitat Antonio de Nebrija (2016-2018), director de la galeria L21 Madrid (2013-2016) i, des de 2016, és Gallery Manager d'ADN. Ha comissariat exposicions a Piramidón (2020), Centro de Arte Alcobendas (2018), Baril (2017), ADN Platform (2019 i 2017), Salón (2016-2017), Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2014), Espacio Trapézio (2013), Espacio F (2012) i Galería Marta Cervera (2011).

Francesco i Beatriz treballen junts des del 2017. Han fet exposicions a l'Institut Français de Madrid (2020), al Museu del Disseny de Barcelona (2019), a la Galleria Macca (2018) i a la Galería JosédelaFuente (2018). També escriuen habitualment en diversos mitjans sobre exposicions i història del galerisme.



Fundació "la Caixa"