
DESPRÉS DE LENIN, EL PETIT FRANKFURT

Història i estils d'autoorganització en l'obra de Nomedà i Gediminas Urbonas

Lars Bang Larsen

La nació com a símptoma

Des que van començar a col·laborar, a principis dels anys noranta, l'obra de Nomedas i Gediminas Urbonas ha reflexionat sobre l'encontre entre art i espai històric. Amb l'articulació dels traumes culturals, els predicaments i les noves possibilitats que s'han posat de manifest amb la independència de Lituània respecte al règim soviètic el 1991, la seva obra escenifica recerques col·lectives de noves formes de pertinença. Més que limitar-se a descriure o interpretar aquestes lluites, aquestes investigacions s'implementen com a processos d'autoorganització, com ara l'espai d'exposició independent Jutempus Space (1993-1997) o tvvv. plotas (1998-1999), un programa de televisió creat i dirigit pels Urbonas. Com petits retalls del teixit social que s'expandeixen de maneres inesperades, aquesta mena de projectes fomenten una resposta col·lectiva més que no pas individual.

La majoria de sociòlegs i científics polítics coincideixen a afirmar que no hi ha un *llegat leninista* uniforme i persistent, detectable entre els nombrosos governs successors del comunisme.¹ És a dir, no hi ha una tendència concreta comuna entre els desenvolupaments democràtics subsegüents a les antigues polítiques soviètiques i, de fet, és probable que tots mostrin propietats com a règim que depenen de diversos factors (la proximitat als països occidentals, per exemple). Aquestes trajectòries polítiques volàtils tenen un gran ressò a Lituània, una nació que s'ha vist atrapada en esquemes

històrics irregulars: sense comptar la independència postsoviètica, el petit estat bàltic només ha viscut 22 anys d'autonomia des de finals del segle XVIII.

En l'obra dels Urbonas, la idea del que és nacional s'aborda no només a escala institucional, sinó també com un símptoma social que impregna els imaginaris subjectius i col·lectius.² Com va assenyalar Freud, el símptoma es produeix com part d'una tríada els dos elements restants de la qual són la por i la inhibició. En aquesta economia psíquica, el símptoma representa l'empremta elusiva de la *causa última* d'una patologia d'inhibició que es mantindrà desplaçada, en general per la por del càstig, si surt a la llum. En la psicoanàlisi, el símptoma és un signe i substituït d'allò que se sap de sempre i que resulta familiar. Aquesta és una analogia perfecta per a la idea de nació com un signe reprimat que és compulsivament revisitat des de diverses formes, sota l'amenaça del càstig per part d'una figura paterna soviètica, o associada amb la demència postsoviètica del nacionalisme.

Un cop definida la qüestió de la pertinença històrica en termes de subjectivitat, les entitats fonamentals que generen una ontologia societària –població, institucions, fronteres, geografia– es presenten compartint propietats amb les estructures simbòliques que mantenen unides les comunitats; estructures de sentiment que defineixen el nostre sentit de pertinença individual i col·lectiu. Això es va posar de manifest sobretot en el projecte *Transaction* (2000-2004), en què la noció de la dona com a víctima es va aplicar a la representació

de Lituània en la filmografia lituana de l'era soviètica. Treballar amb aquestes *idees-guió*, per dir-ho amb el mateix terme emprat pels Urbonas, significa establir «un model que no és real, però que és cert».³ Es tracta en aquest cas, d'un aprofundiment psicoanalític en l'imaginari de la nació. Aquesta aproximació es desvia del model nacionalista, que prova de fer una explicació ideològica causal per fixar territoris i conductes d'una vegada per sempre. Per contra, en la *idea-guió* la pertinència té a veure amb el fet d'esdevenir mitjançant un desig de forçar els límits existents de l'ésser històric. D'aquesta manera, la qüestió del que és nacional s'exemplifica amb conceptes que poden contrarestar la nostàlgia exclusionista com una conseqüència de l'imperialisme o la globalització.

Règims simuladors

El *best seller* de Jonathan Franzen *The Corrections* (2001) –una saga sobre la desintegració de la família nuclear nord-americana– té un capítol ambientat a la Víliaus contemporània. El retrat que fa de Lituània és el d'un estat corrupte: potser no suposa cap amenaça per a la pau internacional, però el seu paper dins el joc global s'ha «anat difuminant des de la mort de Vytautas el Gran el 1430» i ara «rodola pendent avall cap a l'anarquia».⁴ Dirigit per empresaris gangsterians, les baralles a trets estan a l'ordre del dia a la capital lituana, mentre les prostitutes escolten antigues cançons de moda a la ràdio enmig del núvol de pol·lució sulfurosa que impregna els carrers.

Potser aquest retrat d'una societat que s'ensorra s'inspira en l'intent de l'Exèrcit Roig d'emparar-se de l'emissora nacional de televisió el 1991, un tema que l'autor va refer prenent-se algunes llicències artístiques; o bé sorgeix de vagues estereotips construïts en la ment occidental quan s'imagina com és la vida a l'altra banda d'Europa, on les crisis –com tothom sap– se succeeixen invariablement. Siguin quines siguin les raons de l'autor, i per més manca de rigor que hi hagi en la seva recerca, és significatiu que, malgrat que les representacions de Lituània i de l'*homo sovieticus* reproduïen la realitat de la Víliaus dels noranta, tan delictiva i políticament inestable com es vulgui, aquestes representacions són prou poderoses per aparèixer en l'economia ficcional del llibre com un imaginari distorsionat que emmiralla el

capitalisme institucionalitzat, però «al capdavall igualment brutal», d'Amèrica.

El capítol lituà del llibre –ressenyat amb cert ressentiment als diaris lituans quan va aparèixer– sembla un pretès desafiament de l'autor a les tesis del «final de la història» (la coneguda rèplica pseudofilosòfica del Nou Ordre Mundial declarada per George Bush pare el 1991).⁵ Irònicament, amb l'ús de Lituània com a mera imatge especular de la vida als Estats Units, la novel·la repeteix, i per tant tampoc no resol, les aproximacions que es poden adoptar per encarar la relació entre història i nació. Un dels personatges lituans de la novel·la afirma que la resistència al lliure mercat no ofereix cap gratificació similar a la llegendaria resistència dels lituans a l'imperialisme soviètic: «Què represento jo de *positiu*? Quina és la definició *positiva* del meu país?»⁶ En altres paraules: ningú sap què és Lituània. *The Corrections* no aclareix aquesta qüestió perquè el que fa la novel·la és, bàsicament, reproduir una narrativa imperial: de la mateixa manera que Lituània, en l'època soviètica, (no) era la Unió Soviètica, el que la defineix en la novel·la és el fet que en l'època postsoviètica (no) és els Estats Units.

La utilització de Lituània com a no-Amèrica a *The Corrections* és un exemple d'*idea-guió* que està determinat i articulat des de l'exterior. Les lluites reals i urgents en relació amb els imaginaris de l'espai històric i la subjectivitat cultural queden reflectides en el projecte dels Urbonas *Pro-test Lab* (2005 - en curs). Aquest projecte va consistir en la ocupació del cinema Lietuva, una fita arquitectònica construïda durant l'era soviètica que, des de 1991, funcionava com a únic cinema independent de Víliaus. El 2002 l'edifici va ser privatitzat per una corporació, que va anunciar la intenció d'enderrocar-lo per construir-hi pisos i un centre comercial. Oposant-se a la privatització de l'espai públic, *Pro-test Lab* va proporcionar un marc obert, que podia ser utilitzat per grups o individus com a espai de protesta ciutadana, d'acord amb un calendari d'accions contràries a la demolició del Lietuva. *Lietuva* significa Lituània; per això el *Pro-test Lab* implicava metonímicament tot el llegat leninista de Lituània, amb una referència específica al desenvolupament de la ciutat de Víliaus sota els auspicis d'un capitalisme accelerat.

A fi de poder contextualitzar una mica el projecte del *Pro-test Lab*, farem una ràpida ullada al teixit urbà de



Vilnius. El centre històric, amb els volums robustos i ben preservats del barroc de la ciutat, va ressorgir durant la dècada dels noranta a través d'una mena de folklorisme disneylanditzat. Des d'aleshores, l'Ajuntament encoratja els artesans a muntar-hi botigues per vendre-hi objectes típics d'artesanía nacional; els facilita un espai comercial a meitat de preu respecte al que han de pagar altres professionals que es vulguin instal·lar al districte. Com és d'esperar, hi dominen els estils rústics, cosa que crea un estrany conflicte històric en la convivència amb les façanes dels edificis corporatius dels bancs escandinaus.

Al costat del centre històric hi ha una gran zona en obres, on actualment s'està construint el castell dels reis lituans. Aquest castell, que s'espera que estigui enllestit el 2009, serà un museu i un tribut als dirigents històrics i a l'època gloriosa de la nació, després de la unió amb Polònia, quan va arribar a ser el país més gran d'Europa, amb un imperi que s'estenia des del Bàltic fins al mar Negre. Tot i que, oficialment, es tracta de la reconstrucció d'un castell arrasat pels invasors russos el 1801, el projecte es fonamenta més en el desig revisionista que no pas en dades històriques, ja que no ha pervingut gairebé cap document del castell original. Ningú no sap com era.

La riba dreta del riu Neris es va desenvolupar immediatament després de 1991, sobretot amb la construcció dels gratacels que acullen el nou centre financer i governamental de la ciutat. Aquests edificis han ins-

pirat el nom amb què es coneix popularment el barri, el petit Frankfurt, per la seva semblança amb la imponent verticalitat de la capital de la banca alemanya. En aquesta zona també hi ha habitatges exclusius, on viuen, entre d'altres, russos rics que han preferit invertir en propietats dins la Unió Europea. Més enllà del petit Frankfurt, al costat dels habitatges socials d'estil anys setanta i d'una zona amb velles i rònegues cases de fusta com ara les cabanes dels buscadors d'or d'Alaska, hi ha dues noves zones comercials, l'Acròpolis i l'Ermitatge, tan grans i sofisticades com qualsevol altra que es pugui veure a Europa o als Estats Units, i s'han convertit en el lloc de trobada preferit dels adolescents de la ciutat.

Com a colofó, d'una manera que respon a *The Corrections* amb una veu que la ciutat manleva als Estats Units, l'imperi Guggenheim està enllestint la seva irrupció en escena. Una campanya de comunicació prepara l'opinió pública per a un Guggenheim a Vilnius, tenint en compte els costos substancials que un projecte d'aquesta envergadura implica per als pressupostos públics. Tanmateix, la cadena global de museus ha guanyat la batalla de la història de l'art, ja que ha assegurat que és aquí on dipositaran els arxius de Jonas Mekas i George Maciunas (i no a la col·lecció nacional).

En aquest sentit, Vilnius, com tantes altres ciutats del món, és un assemblatge travessat pels efectes socials i espacials del càlcul, el control i la representació. Els contrastos en aquesta ciutat acabada de



reurbanitzar revelen la irracionalitat de la postulada racionalitat d'aquestes estratègies, tal com s'expressa en l'enginyeria gairebé fictícia de la continuïtat històrica i en els efectes ideològics de *valors locals* exemplars i identificables. Els dos aspectes es basen en l'hostilitat envers la supervivència de les cultures públiques.

Va ser contra aquests règims simuladors que els Urbonas van organitzar *Pro-test Lab*. Presentat originalment com un projecte quasi autònom en el marc de l'exposició col·lectiva internacional *Populism* al Centre d'Art Contemporani (CAC) que hi ha allà mateix, de seguida va adquirir vida pròpia i es va expandir més enllà dels límits temporals i espacials de l'exposició.⁷ El mateix es pot dir del lloc que ocupa el *Lab* dins el panorama cultural. Com em va comentar Gediminas Urbonas en una conversa, «tot va començar com un projecte artístic, però no sabem si encara ho és». Aquesta afirmació és indicativa de la dinàmica del projecte, però també d'una pèrdua de control: a mesura que es desenvolupava, i que la gent començava a freqüentar el *Lab*, cada vegada hi havia més grups i usuaris de l'espai desconeguts dels artistes, que es van haver d'adaptar al flux dels esdeveniments. Això és significatiu pel que fa als punts ideològics de *Pro-test Lab*, i simptomàtic respecte als arguments referits a la localització de l'art activista *fora* del sistema de l'art, així com respecte a les nocions d'autoria. Examinem de més a prop aquests aspectes teòrics, per tal d'esbrinar l'estatus de *Pro-test Lab* com a *idea-guió* de caràcter activista.

Autoria i míting en l'art activista

Una idea bàsica de la concepció que l'art activista té de si mateix és que té més a veure amb l'esfera política que no la crítica. D'aquí la seva inclinació cap a la producció d'espai (com es posa tan clarament de manifest a *Pro-test Lab*).⁸ En política, el que hi ha en joc és més important, és *de debò*, a diferència del vocabulari més especialitzat del criticisme inherent al sistema artístic (com, per exemple, la crítica institucional). Un raonament que s'esgrimeix sovint per donar suport al reclam d'acció política que fa l'art activista és el de l'autoria col·lectiva, i la idea que l'activisme es troba *al cor* de les pràctiques col·laboratives és gairebé una resposta condicionada al debat actual sobre aquestes pràctiques.⁹ Si bé això és indubtablement cert respecte a la intencionalitat de molts col·lectius artístics, sembla precipitat i reduccionista quan s'analitzen les premisses i possibilitats que ofereix la col·laboració en casos històrics com, per exemple, Gilbert & George, Medical Hermeneutics o Art & Language.

Després de la modernitat, la qüestió de l'autoria col·lectiva es va tornar a plantejar en la manera en què els artistes dels noranta revisitaven les estratègies de col·laboració. Implícitament o explícitament, evocaven discursos sobre el col·lectivisme idealitzat de l'era moderna, alhora que produïen algunes imbricacions sorprenents –i potser inadvertides– entre la pràctica artística i les ideologies dirigents de les avantguardes. Si el mercat de l'art i una concepció tradicionalista de l'autoria han exclòs sovint l'autoria col·lectiva de la

història de l'art, ara és important per a aquestes pràctiques confrontar la seva pròpia exclusió històrica *al mateix temps que* es deconstrueixen heroics referents col·lectivistes com, ara, la Comuna de París o la Revolució d'Octubre. Per descomptat, aquests exemples de fort col·lectivisme –o d'allò que, seguint Marx, podríem denominar associació lliure– contribueixen a explicar una genealogia d'autoria i acció col·lectiva, en la mateixa mesura que han informat avantguardes històriques com el constructivisme rus o el situacionisme internacional. Però també contenen els gèrmens de la nostàlgia i la ultradeterminació, perquè tant la Comuna de París com la Revolució d'Octubre són precisament exemples de militància política.

La militància és un referent que afavoreix les pressuposicions utilitàries de l'art activista, alhora que l'art activista sovint no aconsegueix o rebutja articular la diferència entre una comunitat sociopolítica i una altra d'artística. A més, les xarxes actuals de col·lectius artístics miren d'arrencar compromisos davant de formes d'opressió força diferents de les que en altres èpoques clamaven per la insurrecció: la nostra és una existència privatitzada, postpolítica, mediatitzada, desinstitucionalitzada i generalment de classe mitjana. Dins d'aquest règim, sovint costa d'esbrinar què són identitats híbrides autèntiques i què s'adreça a crear hegemonies violentes o opressives. D'altra banda –i d'aquí la necessitat d'impulsar la col·laboració en primer lloc– és el *problema de cadascú*, perquè l'espectacular capitalisme burocràtic ha aconseguit desmantellar les estructures que sostenien les nocions de solidaritat.

Òbviament, la col·laboració és un moment destacat en l'organització de la producció artística i de la lectura que en fem. Però en són el pols, la dinàmica, els contextos i els efectes el que cal articular, més que no pas la seva forma d'autoria. És a dir, si volem endinsar-nos en el tema de la proximitat de l'art a l'activisme o a la militància, per *col·laboració* hem d'entendre «autoorganització». Centrar-se en la col·laboració com a tal sembla suposar una continuació de velles discussions sobre autoria («Què és un autor?», com ho va expressar Michel Foucault a les acaballes de la modernitat), projectades ara sobre un nou corpus autorial que sembla que té certes qualitats donades, gairebé com en les preocupacions de la modernitat per les propietats inherents als mitjans artístics.

Com s'ha suggerit més amunt, jo sóc de l'opinió que la lògica autorial del col·lectiu artístic pot tenir un seguit de característiques diferents; no s'ha d'inferir necessàriament de la col·laboració que tingui un caràcter activista o polític (en el sentit que es manifesta com un procés organitzat). Això no obstant, és cert que l'art autoorganitzat i la política comparteixen un aspecte crucial: el míting. Però el míting en l'art col·laboratiu és molt diferent de la naturalesa política del míting¹⁰. Aquest últim té un caràcter universal o, amb paraules d'Alain Badiou, és «topològicament col·lectiu»; no hi ha cap lloc on no sigui vàlid.¹¹ El col·lectiu artístic, d'altra banda, acostuma a ser autosuficient, si més no, en part. El grup dels artistes pot ser el seu propi públic, cosa no gens infreqüent en el cas dels moviments d'avantguarda i neoavantguarda, que tenien un públic ben escàs fora del seu cercle íntim i que, de vegades, fins i tot afirmaven que preferien no tenir-ne cap. El míting en l'art col·laboratiu és, doncs, diferent del míting polític, per la simple raó que el col·lectiu artístic no admet nous membres. Si mai ha existit un col·lectiu artístic que hagi acabat amb més membres que els que tenia en constituir-se, seria l'excepció que confirma la regla. Els situacionistes van ser delmats per la notòria proclivitat de Guy Debord a expulsar-ne membres («es tractava de mantenir-se en estat pur, com un cristall», recorda Henri Lefebvre sobre la seva breu participació en el moviment).¹² En aquest sentit, si bé el col·lectiu artístic pot minar diverses jerarquies culturals heretades, no és en si mateix topològicament inclusiu. El que resulta fascinant dels col·lectius artístics no és la seva transparència autorial, perquè això és il·lusori com a tal. Tot subjecte autorial és un subjecte hipotètic, si acceptem que la identitat autorial és una cosa diferent del subjecte psicosocial que la *vehicula*. L'autor col·lectiu representa una subjectivitat igualment hipotètica, però en aquest cas en la forma d'un acord de singularitat inexistent o tàcit per procedir com a autor.

Els col·lectius artístics es caracteritzen, doncs, per una paradoxa: el fet que el seu cercle pot ser més hermètic que el d'una tertúlia de cafè, mentre que el tipus concret d'autoritat que transmeten pot ser més obert i inacabat que el de l'autor individual. Així, les seves operacions tenen el potencial de ser alhora més opaques i més dinàmiques que les de l'artista tradicional: on diversos sistemes nerviosos es connecten els uns amb

els altres, l'art queda integrat en la cultura circumdant. Això implica que els grups d'artistes autoorganitzats en certa mesura estan més ben equipats que l'autor individual per abordar i discutir els fonaments de la producció artística. On es produeixi una correspondència entre la firma individual i l'obra (si no en termes de prestigi particular, tan passat de moda, almenys en termes d'interès, text biogràfic, etc.), el grup operarà literalment a una escala diferent. L'autoria col·lectiva és una mesura de relacions de poder, una subjectivitat capaç de qüestionar les institucions.

Abans de tornar a l'obra dels Urbonas, deixeu-me afegir un parell de punts breus per demostrar aquestes hipòtesis. Un aspecte del qüestionament de les institucions des de l'exterior és la política de l'espai alternatiu, que, com en molts altres debats sobre la producció artística col·lectiva, es remunta als anys seixanta i setanta. El 1974, l'artista nord-americà Michael Asher criticava aquest principi organitzatiu en els termes següents:

«Un altre fenomen del començament dels setanta, derivat de l'anticomercialisme dels artistes i la seva preocupació per la mercantilització de l'art, va ser el desenvolupament d'un sistema d'espais alternatius per a l'exposició, tot i que no necessàriament per a la distribució. La fundació de l'espai alternatiu depenia de recursos externs més que no pas del mercat per al qual l'obra es produïa. L'espai alternatiu feia accessibles més obres i amb més freqüència que les galeries comercials, per més que falsificava l'estatus de bé de consum de l'obra i assumia que la visibilitat, sense comptar amb res més, en completaria el procés de recepció i que el valor de canvi no en constituïa cap tret característic. El sistema de l'espai alternatiu proporcionava una visibilitat a l'obra al marge de l'interès específic, però no li donava necessàriament tot el suport necessari perquè fos rebut en l'àmbit cultural. Paradoxalment, l'única manera perquè una obra pogués tenir una recepció completa era a través de la seva abstracció inicial com a valor de canvi. Per resoldre aquestes contradiccions entre els interessos de l'artista i les funcions i capacitats de l'espai alternatiu, aquestes institucions van haver d'assumir, al capdavant, el rol de ser bé una galeria comercial, bé un museu.»¹³

En aquesta nota, Asher conclou que «la galeria és un context essencial per a la recepció cultural» de la seva obra, en la qual la seva tendència intervencionista d'escultura minimalista pot «servir de model del *modus operandi* de la galeria», però també «com a model per a la seva pròpia reproducció econòmica».¹⁴ D'una manera força sorprenent, aquesta és una anàlisi marxista que es posa en mans del mercat a força d'insistir en l'estatus essencial i inevitable de l'obra com a bé de consum. Això constitueix la base de l'afirmació que només l'intercanvi de l'obra en el mercat és un procés de recepció real (oposant-se a la «visibilitat sense comptar amb res més»); i que l'obra pot fer transparent aquest procés de canvi. Aquest postulat deixa de banda la institució pública d'art, o qualsevol espai que es defineixi dins l'àmbit públic, com a legítima destinació per a l'obra, en la mateixa mesura en què la *cultura* es basa en transaccions comercials.

Per descomptat, Asher pot tenir raó respecte a les mancances del sistema d'espai alternatiu; ara bé, des d'un punt de vista estructural, el seu raonament sembla donar suport a les lleis de mercat, com de costum. Si l'he citat aquí, és perquè vull assenyalar unes qüestions ben simples: en primer lloc, que en el procés de qüestionar les institucions (públiques i mercantils), és possible –per a l'autor individual, però potser especialment per a l'autor col·lectiu, com també s'ha demostrat a *Pro-test Lab*– d'allunyar-se de l'estatus de mercaderia de l'obra.¹⁵ En segon lloc, qualsevol d'aquests qüestionaments ens confronten amb els imaginaris socials de les transaccions i processos comercials que es consideren reals. En aquest punt, Asher té tota la raó en una cosa: l'objectiu del projecte, fins i tot si s'origina fora de la institució, ha de ser una «recepció dins la cultura», tant si entenem per *cultura* una cultura pública com una de privatitzada.

Atès que el projecte d'art activista s'acostuma a situar fora de l'espai de la galeria, l'estudi i el museu, la percepció que se'n té és que no pertany ni a l'esfera de l'art ni a les institucions polítiques. No es pot mesurar amb patrons crítics convencionals per la manera en què el seu indicador utòpic dinamita les categories existents: el llenguatge per a la seva avaluació encara no existeix, es diu, també perquè els grups als quals s'adreça l'art activista (els seus grups diana) són normalment comunitats marginalitzades que encara no tenen veu en la

societat. D'aquí la indignació de l'art activista i el seu impuls a intervenir, organitzar, educar, autoritzar i contrarestar la tendència de l'art a l'estancament o la reacció. Com a testimoni del desig de canvi i d'experimentació, aquest és un raonament perfectament legítim (encara que pugui contradir la manera en què els activistes de l'art s'enorgulleixen de treballar en la continuïtat de les avantguardes històriques).¹⁶

Tanmateix, la tesi de l'art activista com una categoria flotant que no pertany ni a l'art ni a les institucions perd la seva validesa quan es converteix en un pretext per deixar de banda discussions sobre els problemes que planteja l'equació entre l'autoritat artística, cultural i política. Inherentment hostil a l'art i l'autoria, aquesta posició esborra el límit preestablert entre representació artística i política quan procura transcendir l'art rebatejant-lo amb el terme de *democràcia cultural* (tal com ho denomina Lucy Lippard), o eludint tota definició.¹⁷ En altres paraules, la crida a favor de la instrumentalitat política de l'art activista tendeix a no passar d'un esquema teoricopràctic que evadeix el llenguatge i el treball conceptual, a risc de separar la política del pensament. D'aquesta manera, es deixen de banda les connexions entre formes culturals i processos socials que l'acció artística, interpretativa, pot localitzar i articular.¹⁸

Guionatge, pensament, jocs i estils

Si volem mirar d'articular l'acte d'abstracció que funda l'autor de grup, val la pena repassar la tesi de Badiou del «pensament que actua a través de i envers un col·lectiu que es mesura per la seva veritat». Això té especial rellevància en relació amb l'obra dels Urbonas, quan Badiou afirma que «l'ensorrament dels estats socialistes ens ensenya que el camí de la política igualitària no passa a través del poder de l'Estat, que la política és una matèria de determinació subjectiva immanent, un axioma del col·lectiu».¹⁹ És a dir, si volem insistir en la legitimitat de l'art i de models rellevants d'acció cultural diferents de la militància, caldrà que contraestem la tendència funcionalista de l'art activista. Caldrà que preguntem, aleshores, quines altres coses –quines reflexions, quins mètodes i quines formes– es poden produir, a més d'espai. Amb paraules dels mateixos Urbonas:

«Com que Lituània no té una història cultural de resistència, el *Pro-test Lab* va crear un espai important en l'esfera pública, el teixit de la ciutat, els mitjans i les constel·lacions polítiques i culturals existents. Ens interessava produir un nou llenguatge estètic que pogués fomentar futures protestes.»²⁰

És significatiu, doncs, que les protestes al Lietuva encarnessin una lluita política al mateix temps que contribuïen a crear una mena d'arxiu vivent basat en la recepció instantània de les formes de protesta. Impulsada per la dilatació històrica de la repressió social i política, l'autoorganització va esdevenir estèticament conscient de si mateixa.

Un bon exemple d'això es va produir quan els estudiants de l'escola d'arquitectura van muntar un joc de Monopoli gegant a l'aire lliure fora del Lietuva, on es jugava amb maquetes de cartró meticulosament construïdes d'edificis singulars de Vínlius. El joc consistia a dominar l'espai públic de la ciutat. Es tracta d'una mena de versió actualitzada de la pel·lícula d'Öyvind Fahlström *Du gamla, du fria* (1971), en què un grup de teatre de carrer desplegava un joc de Monopoli a l'aire lliure de mida natural i mirava de mobilitzar la gent contra el capital mostrant que la nació i els seus ciutadans no són sinó peons en el joc de les grans corporacions sueques. Si pensem que els estudiants d'arquitectura lituans coneixien la pel·lícula de Fahlström, el seu joc de Monopoli hauria estat una gran peça d'apropiació; però si no la coneixien, ens trobaríem davant d'una cosa semblant a un arquetip activista. Deixant de banda el debat de l'activista artístic, el que van remarcar aquells estudiants és molt vàlid: atesa la manca d'estratègies de preservació per a l'arquitectura de l'era soviètica, una herència cultural significativa a les antigues repúbliques soviètiques corre el risc de desaparèixer. Es podria replicar que aquests edificis es van construir durant una era de repressió i, per tant, són testimonis del totalitarisme; però això no en justifica la negligència. Al capdavant, arquitectes de renom com Oscar Niemeyer, per posar-ne només un exemple de l'època moderna, també han participat en la realització de projectes igualment totalitaris.

Pro-test Lab, com altres projectes i *idees-guió* dels Urbonas, vehicula una visió concreta de moure's entre diversos escenaris: diversos tipus de vocabulari, accions i formes d'organització que no es queden mai en un

registre concret, sinó que tenen diverses conclusions i inclouen molts nous començaments. La seva obra s'obre en un ampli ventall de producció simbòlica (incloent-hi música, moda, cinema, arxius i, per descomptat, peces visuals) que té a veure amb la producció d'espai (que inclou la distribució d'informació així com els concerts, desfilades de moda, col·laboracions amb lobbies, grups d'interès i professionals d'altres àmbits).

Si una *idea-guió* és la producció de significació i espai, els Urbonas denominen la seva metodologia *guionatge*. Això determina l'escena per a la redistribució de rols i competències dins els processos de reproducció.²¹ Pensant en el seu programa de protesta artística, podríem definir aquest procés d'escriptura de guions amb una cita de l'historiador Benedict Anderson:

«[La comunitat] és una representació perquè fins i tot els membres de la nació més petita no sabran mai la majoria de coses dels altres membres, ni els coneixeran, ni tan sols en sentiran a parlar, i tanmateix en les ments de tots i cadascun hi viu la imatge de la seva comunitat. [...] Les comunitats es distingeixen no per la seva falsedat o genuïnitat, sinó per la manera en què es representen.»²²

En el procés d'escriure *idees-guió*, les formes i els estils es generen per o a través d'allò que permet a la comunitat de ser reimaginada. En aquestes operacions, la noció i la pràctica de l'autoorganització no para de transformar-se: òbviament, hi ha una gran diferència entre treballar dins un marc autodefinint com *Pro-test Lab*, *Jutempus Space* o *tvvv.plotas*, i fer una exposició en un museu o participar a la Biennal de Venècia. Des del punt de vista de la implicació dels Urbonas en aquests diversos processos, l'autoorganització bascula entre gestos inclusius en què l'autoria tendeix a desaparèixer en seqüències participatòries i fins i tot insurreccionistes, i períodes de retirada submergits en la recerca i producció en els quals es referma la seva col·laboració.

Un rar exemple d'un col·lectiu que treballa amb la ficció és el grup integrat per cinc escriptors italians anomenat *Wu Ming* (abans, *Luther Blissett*). En el seu últim llibre, el thriller ambientat en la Guerra Freda titulat *54*, el columbòfil Fanti apareix en certa manera en la línia de la contribució dels Urbonas a la Biennal de Venècia de 2007. Fanti és:

«... un dels tres mil [columbòfils] d'Emilia Romagna convertit en un membre important de la Federació Internacional de Columbofília, fundada el 1881. En l'última fira de Bolonya, s'havia begut l'enteniment i havia gastat 300.000 lires en una esvelta femella, amb el dors gris brillant tendint a indi, *sgurafosso*. Molt elegant. Es deia Eloisa, i havia fet el viatge d'Indoxina a Itàlia en dos mesos. Dos-cents quilòmetres diaris, "una gesta remarcable".»²³

«Dos-cents quilòmetres diaris» a través de l'Àsia... Si hem d'inventar nous estils i *idees-guió* per reimaginar les nostres comunitats a través de terrenys geopolítics i espais quotidians simuladors, haurem d'actuar d'una manera tan remarcable com ho va fer l'Eloisa i travessar llargues distàncies; si no geogràficament, almenys en resposta als reptes que la història planteja al nostre pensament i a la nostra acció.

Lars Bang Larsen és investigador a la Universitat de Copenhagen i ha estudiat l'expansió global de la cultura i l'art psicodèlics en els seixanta. És col·laborador habitual d'*Afterall*, *Artforum* i *Frieze*, i ha estat co-comissari de les exposicions *Pyramids of Mars* (2001), *The Invisible Insurrection of a Million Minds* (2005) i *Populism* (2005), on es va donar a conèixer el projecte *Pro-test Lab*.

NOTES

1. Herbert Kitschelt: «Accounting for Postcommunist Regime Diversity. What Counts as a Good Cause?», a Grzegorz Ekiert i Stephen E. Hanson (ed.): *Capitalism and Democracy in Central and Eastern Europe. Assessing the Legacy of Communist Rule*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 50.
2. Per *imagnaris*, el filòsof Cornelius Castoriadis entenia l'impacte que els *magmes* del llenguatge, així com els símbols i les narratives culturals, exercien sobre la realitat social material i la subjectivitat. Vegeu-ne per exemple l'assaig «The Imaginary: Creation in the Social-Historical Domain», a *World in Fragments. Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
3. Entrevista amb Jean-Charles Massera a Lars Bang Larsen, Charlotte Brandt i Cristina Ricupero (ed.): *Fundamentalisms of the New Order* (cat. exp). Berlín: Nifca/Lukas & Sternberg, 2003, p. 93.
4. Jonathan Franzen: *The Corrections*. Londres: Fourth Estate, 2001, p. 510, 512. Publicat en castellà: *Las correcciones*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
5. Em refereixo, evidentment, a l'assaig de Francis Fukuyama de 1989 *The End of History*, en el qual l'autor afirma que la

història és direccional i que el seu punt final és la democràcia liberal capitalista.

6. Jonathan Franzen, op. cit., p. 515.

7. L'exposició *Populism* va ser comissariada per Cristina Ricupero, Nicolas Schaffhausen i jo mateix, i va tenir lloc al CAC de Vilnius del 8 d'abril al 4 d'agost de 2005. *Pro-test Lab* ha durat gairebé dos anys i la mobilització popular iniciada pels Urbonas va aconseguir paralitzar la demolició del Lietuva.

8. Fins on jo sé, Okwui Enwezor és el primer a explicitar aquest punt, en el seu assaig «The Production of Social Space as Art-work. Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes», a Blake Stimson i Gregory Sholette (ed.): *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minnesota University Press, 2007. Però cal que afegim una cosa a la producció d'espai de l'activisme. També hi ha una tradició moderna que busca la col·laboració entre mitjà i material. A Dinamarca, el grup neoavantgardista Den Eksperimenterende Kunstskole (l'Escola d'Art Experimental), que va existir de 1961 a 1965 i comptava amb membres com Per Kirkeby i Poul Gernes, es va dedicar sobretot a deconstruir la pintura, l'escultura i el dibuix mitjançant la reorganització de la matèria artística a través del happening com una forma d'implicació temporal.

9. Vegeu, per exemple, Johanna Billing; Maria Lind; Lars Nilsson (ed.): *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres: Black Dog Publishing, 2007.

10. En anglès, el terme *meeting* té el sentit més ampli de «trobada», «reunió», que en català no recull l'adaptació de l'anglicisme *miting*. (N. de la T.).

11. Alain Badiou: *Metapolitics*. Londres: Verso, 2005 (1998), p. 142.

12. «Henri Lefebvre on the Situationist International». Entrevista feta el 1983 per Kristin Ross i publicada a *October*, n. 79, (hivern 1997).

13. Michael Asher: «September 21 - October 12, 1974. Claire Copley Gallery, Inc. Los Angeles, California», a Michael Asher i Benjamin Buchloh (ed.): *Writings 1973-1983 On Works 1969-1979*. Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/The Museum of Contemporary Art, n.d., p. 100.

14. *Ibid.*

15. Un altre exemple d'elusió de l'estatus de mercaderia de l'obra són els primers treballs del grup d'artistes amb seu a Copenhaguen N55 (Ingvil Aarbakke, Rikke Luther, Jon Sorvin i Cecilia Wendt), que a finals dels noranta van produir un vocabulari escultòric dels objectes quotidians (cadira, taula, llit, etc.), incloent-hi una unitat d'habitatge, *Spaceframe*, amb reminiscències de Buckminster Fuller). Aquests objectes s'acompanyaven d'informació pública, extreta d'Internet i en forma de manual, que explicava pas a pas com fer-ho un mateix. www.n55.dk.

16. Per exemple, l'art contemporani de base comunitària i la manera en què això sorgeix sovint de l'imperatiu que l'obra o l'acció d'art ha de confirmar, i no dificultar, la identitat i ajudar a l'autoconeixement de l'espectador. Com ha descrit Miwon Kwon, la producció d'aquests temes *autoritzats* és el revers dels temes estèticament polititzats de l'avantguarda històrica, perquè les avantguardes no actuen sobre la base de l'organicitat, sinó de l'antagonisme i d'allò que és explícitament produït. En aquest context, la qüestió que es planteja és la següent: es pot fomentar la recuperació social i el canvi social al mateix temps? (Vegeu Miwon Kwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass. i Londres: The MIT Press, 2004).

17. Nina Felshin: «[Els artistes activistes] estan expandint creativament les fronteres i el públic i redefeixen el paper de l'artista. En aquest procés, semblen suggerir que la resposta adequada a la pregunta "...Però és Art?" és: "Però té cap importància, això?"» Nina Felshin en la seva introducció a Nina Felshin (ed.): *But Is It Art? The Spirit Of Art As Activism*. Seattle: Seattle Bay Press, 1995, p.13.

18. Vegeu també el meu assaig «True Rulers of Their Own Realm. Political Subjectivation in Palle Nielsen's *The Model - A Model for a Qualitative Society*», *Afterall*, n. 16. Londres: Central Saint Martin's College of Art and Design (tardor-hivern 2007).

19. Alain Badiou, op. cit.

20. «Flying High». Entrevista de Cristina Ricupero a Nomedà i Gediminas Urbonas a *CAC Interviu*, n. 7-8, Vilnius, 2007, p. 60.

21. Parafrasejant Jacques Rancière, segons citen els Urbonas: «L'àmbit de l'art es presta més ràpidament avui que altres camps a la redistribució de rols i competències.» O, tal com ho diuen ells mateixos: «Nosaltres creiem en el fet de modelar i crear estructures d'organització que facin de suport a noves maneres de producció com una part de la pràctica artística.» (Entrevista amb Nomedà i Gediminas Urbonas de Jean-Charles Massera, p. 91). Aquí, la col·laboració amb individus i grups es va articular al llarg de línies lingüístiques: «El nostre objectiu principal [en l'obra amb tvvv.plotas] era esbrinar com s'articulaven les idees en contextos diversos, més que no pas forçar un resultat final. Vam dir: "Nosaltres som la vostra sintaxi, vosaltres sou el nostre llenguatge." Cada un dels temes suggerits per al debat obert incloïa propostes dels col·laboradors que conformaven aquell programa concret d'una manera diferent. Per exemple, la modernitat en l'art contemporani i com l'entenia un lituà i diversos experts estrangers.» (*Ibid.*)

22. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 2003 (1983), p. 6.

23. Wu Ming: 54. Londres: Arrow Books, 2006 (2002), p. 178. Publicat en castellà a Madrid: Mondadori, 2003.



KARAOKE (2001)

Els empleats del LTB (el banc lituà) interpreten la cançó d'ABBA, *Money, Money, Money*. L'endemà d'aquesta actuació, el banc, l'últim que encara pertanyia a l'Estat, es va vendre i va passar a inversors privats.

MONEY, MONEY, MONEY (ABBA, 1976)

I work all night, I work all day,
to pay the bills I have to pay
Ain't it sad
And still there never seems to be
a single penny left for me
That's too bad
In my dreams I have a plan
If I got me a wealthy man
I wouldn't have to work at all,
I'd fool around and have a ball...

Money, money, money
Must be funny
In the rich man's world
Money, money, money
Always sunny
In the rich man's world
Aha-ahaaa
All the things I could do
If I had a little money
It's a rich man's world

A man like that is hard to find but
I can't get him off my mind
Ain't it sad
And if he happens to be free I bet he
wouldn't fancy me
That's too bad
So I must leave, I'll have to go
To Las Vegas or Monaco
And win a fortune in a game,
My life will never be the same...

Money, money, money
Must be funny
In the rich man's world
Money, money, money
Always sunny
In the rich man's world
Aha-ahaaa
All the things I could do
If I had a little money
It's a rich man's world

It's a rich man's world

