Correspondències

F. A. — W. B.

Korrespondenzen

F. A. — W. B.

Korrespondenzen

Correspondències

Lluís Solà diu parlant de Joan Vinyoli: "[…] no cal ser moderns, és el caràcter epocal de l'experiència humana i de la paraula de cada època i de cada lloc que ens constreny a ser figures del temps, a aspirar a tot des de la separació i la diferència. A ser paraula poètica limitada i a ser trajecte […] qie la paraula, que la poesia, que el so no és sinó un gest, un intent de significació.

Lluís Solà, *La paraula i el Món. Assaigs sobre poesia*. L'Avenç, Barcelona, 2013.

F. A. – W. B.
Korrespondenzen

Abad–Benjamin. Korrespondenzen.
Eine Wandcollage über das Werk von Francesc Abad.
CLAUDIA KALÁSZ

Gefahr und Erkenntnis. Notizen zur Aktualität Walter Benjamins.
FRANCESC ABAD

3. El mural amb el comentaris

4. “Voyage autour de la table”. Diàleg - en correspondència amb el BILD
(imatge) i ABBILD (semblança). Una construcció imaginativa (de Francesc
Abad)

5. Les cinc “Correspondències”

6. Un pensament que crea imatges: Correspondències entre Francesc Abad i Walter Benjamin (de Claudia Kalász)

Crèdits de la pàgina web i de tot plegat.

F. A. – W. B.
Correspondències

[ÍNDEX EN PROCÉS]

Abad–Benjamin. Correspondències.
Un muntatge mural sobre l’obra de Francesc Abad.
CLAUDIA KALÁSZ

Perill i coneixement. Apunts al voltant de l’actualitat de Walter Benjamin.
FRANCESC ABAD

3. El mural amb el comentaris

4. “Voyage autour de la table”. Diàleg - en correspondència amb el BILD
(imatge) i ABBILD (semblança). Una construcció imaginativa (de Francesc
Abad)

5. Les cinc “Correspondències”

6. Un pensament que crea imatges: Correspondències entre Francesc Abad i Walter Benjamin (de Claudia Kalász)

Crèdits de la pàgina web i de tot plegat.

Abad–Benjamin. Korrespondenzen.
Eine Wandcollage über das Werk von Francesc Abad.

CLAUDIA KALÁSZ

Die Entstehung des interaktiven Bands *block W. B.* Die ehemalige Wand - collage, die jetzt mit den Möglichkeiten einer Präsentation im Internet als interaktives Band gezeigt wird, geht auf die jahrzehntelange Arbeit des Konzeptkünstlers Francesc Abad (Terrasse, 1944) zurück. Entscheidend für seine Arbeit war die Erfahrung der Franco- Diktatur, die damit einhergehende Auslöschung des Gedächtnisses der Opfer und auch die Wahrnehmung der verheerenden Aspekte des industriellen Fortschritts. All das prägte die Aktionen und Installationen schon in den frühen Jahren seines Schaffens. Aus seinem Unbehagen heraus begann Francesc Abad Anfang der 80er Jahre verstärkt mit der Lektüre gesellschafts- und kulturkritischer Autoren. Schon bald entdeckte er eine große Affinität zu Philosophen wie Ernst Bloch, Walter Benjamin und Th. W. Adorno. Vor allem das vielseitige Denken Walter Benjamins übte auf ihn eine anhaltende Faszination aus, die sich immer wieder in seinen künstlerischen Projekten zeigt.

Aus dieser jahrzehntelangen Auseinandersetzung ging die 2006 im Museum von Granollers eröffnete Installation *block W. B.* hervor, ein umfassendes multimediales Archiv von Objekten, Bildern, Zitatsammlungen, Künstlerbüchern (*Denktagebüchern*) und Videos. Es handelte sich um eine neue Zusammenstellung der Spuren vorausgegangener Installationen, die wegen ihrer meist ephemeren Beschaffenheit nur auf Fotografien und in Videos überdauerten. Diese materielle und virtuelle Dokumentation der Arbeit von Francesc Abad gliederte sich um das Gerüst der – bis zum damaligen Zeitpunkt bekannten (und ins Katalan - ische übersetzten) – 18 Thesen *Über den Begriff der Geschichte* von Walter Benjamin (Berlin,1889 - Portbou,1940). In der Installation von

Abad–Benjamin. Correspondències.
Un muntatge mural sobre l'obra de Francesc Abad.

CLAUDIA KALÁSZ

L'origen de la cinta interactiva – *block W. B.* La base del que ara es presenta com a cinta interactiva, amb les possibilitats que ofereix la presentació en Internet, són dècades de treball de l'artista conceptual Francesc Abad (Terrassa, 1944). Decisives per la seva feina varen ser l'experiència de la dictadura franquista i de l'esborrament de la memòria de les víctimes així com la percepció dels aspectes devastadors del progrés industrial. Tot això impregna les accions i instal·lacions des del començament. A principis dels anys 80 amplia el seu punt de mira mitjançant la lectura d'autors del pensament crític i descobreix aviat una gran afinitat amb filòsofs com ara Ernst Bloch, Walter Benjamin i T. W. Adorno. Sobre tot el polifacètic Walter Benjamin exerceix una gran fascinació que es va manifestant reiteradament al llarg dels anys.

Finalment, l'any 2006 s'inaugura al Museu de Granollers la instal·la - ció *block W. B.*, un exhaustiu arxiu multimèdia d'objectes, imatges, retalls de textos, diaris de treball de l'artista (*Diaris de pensar*) i de vídeos. Es tracta de vestigis de projectes anteriors, gairebé sempre efímers que sovint només perduren en el suport fotogràfic o en vídeo. Aquesta documentació material i virtual dels diferents treballs de Francesc Abad s'articula al voltant de les —fins aquell moment conegudes— 18 tesis *Sobre el concepte d'història* de Walter Benjamin (Berlin, 1889 – Portbou, 1940). En la instal·lació a Granollers, a cada tesi corresponia una pantalla d'ordinador, on es podia veure el material relacionat lliurement amb les citacions seleccionades. Els grups del material recopilat giren al voltant de conceptes clau, com ara memòria i oblit, el temps, la fragilitat del passat, petjades, passatges, la història de les víctimes, dolor, civilització i barbàrie, crítica del progrés i transgressió utòpica.

Granollers entsprach jeder der frei mit den Zitaten assoziierten 18 Materialgruppen ein Computerbildschirm, wo die nun digital gespeicherten Elemente zu sehen waren. Thematische Schwerpunkte bildeten Begriffe wie Erinnerung und Vergessen, die Zeit, die Flüchtigkeit des Vergangenen, Spuren, Passagen, die Geschichte der Opfer, Schmerz, Zivilisation und Barbarei, Kritik des Fortschritts und utopische Überschreitung.

Die *Thesen über den Begriff der Geschichte* stellen für Francesc Abad einen Schlüsseltext dar, insofern Benjamin darin eine Theorie der Konstruktion der Geschichte aus der Perspektive der Opfer entwickelt. Die Thesen wurden 1940 verfasst, kurz bevor Benjamin aus dem von Hitlers Truppen besetzten Paris flüchten musste. Unter dem Eindruck der politischen Ereignisse treten sie ein für ein Konzept historischer Erfahrung im Augenblick der Gefahr, für die Erfahrung der Unterdrückten, für einen Akt der Bewusstwerdung gegen das Vergessen und einen Akt der Rebellion gegen die Kontinuität der Macht. Die Ausstellung *block W. B.* ist das Ergebnis der Interpretation und Adaptation der benjaminschen Begriffe von Kunst, Erinnerung und Geschichte mit den Mitteln eines konzeptuellen Künstlers.

Im Jahr 2008 ging die Ausstellung *block W. B. Ein Denken, das Bilder erschafft* – dank der Initiative des Institut Ramon Llull – nach Berlin. Sie wurde begleitet von einer Reihe von Debatten zur Frage der Beziehung zwischen Kunst und historischer Zeugenschaft. Ein dreisprachiger Katalog (Katalanisch, Spanisch und Deutsch) lieferte außerdem eine ausgiebige Zusatzdokumentation mit Überlegungen von Francesc Abad selbst und Zitaten der von ihm bevorzugten Denker, zusammengestellt vom Kommissar der Ausstellung Manel Clot.

Schließlich zeigte das Goethe-Institut Barcelona im Herbst 2010, im Rahmen einer Hommage an Walter Benjamin anlässlich des siebzigsten Jahrestags seines Todes an der französisch-spanischen Grenze in Portbou, eine kleine Auswahl von Manuskripten, Stücken und Videos des Projekts *block W. B.* Die Ausstellung wurde am 28. September in Anwesenheit des Künstlers eröffnet und dauerte bis Dezember 2010. Da das Institut nicht über einen großen Ausstellungsraum verfügt, mussten die ausgestellten Elemente auf vier Stockwerke verteilt werden – eine Notlösung, die aber dem fragmentarischen und labyrinthischen Charakter des benjaminschen Denkens wie auch des Werks von Francesc Abad nicht unangemessen war.

Les tesis *Sobre el concepte d'Història* representen un text clau per a Francesc Abad ja que hi descobreix una teoria de construcció de la Història des de la perspectiva de les víctimes. Les tesis, escrites el 1940, poc abans de que Benjamin hagués de fugir de París, ja ocupada pels Nazis, reivindiquen un concepte d'experiència històrica en el moment del perill, l'experiència dels oprimits, un acte de consciència contra l'oblit i un acte de rebel·lió contra la continuïtat del poder. L'exposició *block W. B.* és fruit de la interpretació i adaptació dels conceptes d'art, memòria i història de Walter Benjamin, mitjançant les eines de l'artista conceptual.

A l'any 2008 l'exposició *block W. B. Un pensament que crea imatges* va instal·lar-se a Berlín —gràcies a la iniciativa de l'Institut Ramon Llull—, acompanyada d' una sèrie de debats al voltant de les relacions entre art i testimoniatge històric. Un catàleg trilingüe (català, castellà i alemany) aportava una extensa documentació de reflexions del mateix Francesc Abad i dels seus pensadors predilectes, recopilada pel curador de l'exposició Manel Clot.

Finalment, a la tardor de l'any 2010, en el marc de l'homenatge a Walter Benjamin en ocasió dels 70 any de la seva mort a la frontera francesa-espanyola a Portbou, el Goethe-Institut Barcelona va mostrar una petita selecció de manuscrits, peces i vídeos del projecte *block W. B.* L'exposició es va inaugurar el 28 de setembre amb la presència de l'artista i va durar fins al desembre. Degut a la falta d'una sala d'exposicions, els elements exposats s'havien de repartir en quatre plantes —una solució improvisada però congruent amb el caràcter fragmentari i laberíntic tant del pensament de Walter Benjamin com de l'obra de Francesc Abad.

El muntatge mural Abad – Benjamin, 2010. Per no haver de renunciar a una visió més extensa de la creació complexa i llarga de Francesc Abad, les curadores Lupe García i Claudia Kalász varen optar per un muntatge mural. Una cinta de tela blava (tant el material com el color al·ludint a motius de l'artista) d'un metre d'altura es va estendre al llarg de les parets de la sala d'actes (18 metres aproximadament). Mitjançant agulles i cinta adhesiva —eines utilitzades pel mateix Francesc Abad, que subratllen el caràcter provisional i efímer— s'hi varen fixar reproduccions de pàgines dels Diaris de pensar, de fotos, citacions, retalls de premsa, imatges de diferents accions i instal·lacions, material relacionat amb Walter Benjamin i informacions biogràfiques sobre l'artista.

Die Wandcollage Abad-Benjamin. Um nicht auf einen Überblick über das weitgefächerte und langjährige Schaffen Francesc Abads verzichten zu müssen, optierten die Kommissarinnen der Ausstellung, Lupe García und Claudia Kalász, für eine Wandcollage. Ein Band von etwa einem Meter Breite aus blauem Stoff (sowohl die Farbe als auch das Material stehen in Beziehung zu Motiven des Künstlers) wurde über die Wände des Veranstaltungssaales gespannt (ungefähr 18 Meter). Mit Kopfstecknadeln und Kreppband – von Francesc Abad selbst benutztes Material, das den provisorischen und ephemeren Charakter unterstreicht – wurden darauf Reproduktionen von *Denktagebüchern*, Fotos, Zitaten, Zeitungsausschnitten, Abbildungen der verschiedenen Aktionen und Installationen, direkt mit Walter Benjamin zusammenhängendes Material und biografische Informationen über den Künstler befestigt.

Die Ordnung war nicht chronologisch und linear, sondern assoziativ, im Sinn jener Methode des Zitierens, die sowohl Benjamin als auch Abad anwenden, bei der die Konstellation disparater Elemente zu momentaner Erleuchtungen führen kann. Francesc Abad, der seine Arbeit immer als offene Werkstatt verstanden hat, erlaubte uns großzügig, sein Material mit aller Freiheit zu verwenden. Wir haben getan, was wir von ihm gelernt hatten: ausschneiden und aufkleben – „Schnitt und Konfektion".

Auf diese Weise entstand eine Art Wandkatalog, der die Beziehung Abad-Benjamin interpretierte und somit den außergewöhnlichen Dialog eines katalanischen Künstlers mit einem der immer noch aufwühlendsten Denker des 20. Jahrhunderts dokumentierte.

Der Inhalt wurde gemäß einiger Schlüsselmotive im Werk Francesc Abads strukturiert: Historische Erinnerung; Exil; Der historische Index der Bilder; Fortschritt und Erinnerung der Verlierer; Das Labyrinth der Erfahrung; Globalisierung, Building-Bildung; Kultur und Barbarei; Den ken; Sprache; Dialektisches Bild; Natur; Francesc Abad; Walter Benjamin – Passagen; Schmerz – Utopie; Die Spuren der Geschichte.

Im Unterschied zu üblichen Ausstellungen, die vom Betrachter verlangen, dass er stehen bleibt und die Objekte einzeln hintereinander ansieht, wollte das Band in Bewegung wahrgenommen werden. Der Betrachter sollte an ihm entlanggehen um den Zusammenhang wie eine Passage von Assoziationen zu erfassen. Wie sonst hätte man den Werde gang eines Konzeptkünstlers, der die Gedanken aus der Konstellation von Elementen hervorblitzen lässt, besser darstellen können?

L'ordre no era cronològic i lineal sinó associatiu, seguint el mètode de la citació adoptat per Benjamin i Abad que busca la il·luminació en la constel·lació dels elements. Francesc Abad, que sempre ha considerat la seva obra com un taller obert, ens va permetre generosament d'utilitzar el seu material amb tota la llibertat. I vàrem fer el que ell ens va ensenyar: retallar i enganxar —"corte y confección".

D'aquesta manera va néixer una mena de catàleg mural que interpreta la relació Abad-Benjamin documentant el diàleg extraordinari d'un artista català amb un dels pensadors més inquietants del sègle XX.

Els continguts es varen estructurar segons una sèrie de motius claus de l'obra de Francesc Abad: Memòria històrica; Exili; L'índex històric de les imatges; Progrés i la memòria dels perdedors; El laberint de l'experiència; Globalització; Building-Bildung; Cultura i Barbàrie; Pensar; Llenguatge; Imatge dialèctica; Natura; Francesc Abad; Walter Benjamin-Passatges; Dolor – Utopia; Les petjades de la història.

A diferència amb les exposicions habituals que exigeixen que l'espectador s'aturi i vegi objecte rere objecte, aquesta cinta volia ser percebuda en moviment. L'espectador havia de passejar al llarg d' ella per captar el conjunt com un passatge d'associacions. Quina altra manera podria representar millor la trajectòria d'un artista conceptual que fa espurnejar les idees de les constel·lacions d'elements?

Al final, la cinta mural hauria desaparegut com totes les instal·lacions del mateix Francesc Abad si ell no hagués volgut fotografiar-la per convertir-la en un projecte d'Internet.[1]

El muntatge mural interactiu, 2011. La presentació interactiva accentua la idea de la percepció en moviment facilitant la percepció del conjunt i al mateix temps millora la possibilitat de fixar-se en detalls. Adolf Alcañiz, realitzador audiovisual, va muntar les fotos en una cinta continua que es pot veure en forma de vídeo per una banda, i com a sèrie d'imatges fixes per l'altra. Cada element pot obrir-se en una finestra *pop-up*, on apareix una imatge de millor qualitat i una explicació.

A més a més, des de l'índex es pot accedir directament a les imatges desitjades. Per primera vegada es poden llegir de prop pàgines dels *Diaris de pensar*, ja que s'han augmentat, transcrit i fins i tot traduït.

1. http://www.mural-abad.net/index.html

Wie auch alle Installationen von Francesc Abad selbst, wäre die Wandcollage am Ende verschwunden, wenn er nicht beschlossen hätte, sie fotografieren zu lassen, um sie in ein Internet-Projekt zu verwandeln.[1]

Die interaktive Wandcollage. Die interaktive Präsentation akzentuiert das Konzept der Wahrnehmung in Bewegung. Sie erleichtert die Erfassung des Ganzen und verbessert zugleich die Möglichkeit, sich in Details zu versenken. Der Mediengestalter Adolf Alcañiz montierte aus den Fotos der Wände ein kontinuierliches Band, das man nun zum einen vor sich ablaufen lassen kann, das aber zum anderen erlaubt, einzelne Bilder festzuhalten. Jedes Element kann in einem Pop-up-Fenster geöffnet werden, in dem die Abbildung in besser Qualität mit einer Erklärung erscheint. Außerdem ist es möglich, von einem Index aller Abbildungen direkt zum gewünschten Bild zu gelangen. Zum ersten Mal können Seiten der *Denk - tagebücher* von Nahem gelesen werden. Sie sind vergrößert, transkribiert und auch übersetzt worden.

Die Wandcollage als Ganzes bietet einen Einblick in die Weise, wie Francesc Abad Gedanken und Einfälle miteinander verbindet oder wie er frühere Motive im Lauf der Jahre wieder hervorholt und modifiziert. Sie hilft aber vor allem verstehen, in welchem Maß sein Verständnis von Kunst, der Aufgabe des Künstlers und sein Engagement für die Geschichte der Unterdrückten aus dem konstanten und fruchtbaren Dialog mit dem Denken Walter Benjamins hervorgehen.

CLAUDIA KALÁSZ

1. http://www.mural-abad.net/deutsche/indexd.html

El conjunt de la cinta permet d'entendre com Francesc Abad relaciona idees, com recupera motius anteriors al llarg dels anys i com els modifica, i, per suposat, en quina mida la seva comprensió de l'art , de la tasca de l'artista i el seu compromís amb la història dels oprimits neix del diàleg constant amb el pensament de Walter Benjamin.

CLAUDIA KALÁSZ

Gefahr und Erkenntnis.
Notizen zur Aktualität Walter Benjamins.

FRANCESC ABAD

„Wer heute die Lüge und Unwissenheit bekämpfen und die Wahrheit schreiben will, hat zumindest fünf Schwierigkeiten zu überwinden. Er muss den Mut haben, die Wahrheit zu schreiben, obwohl sie allenthalben unterdrückt wird; die Klugheit, sie zu erkennen, obwohl sie allenthalben verhüllt wird; die Kunst, sie handhabbar zu machen als eine Waffe; das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen sie wirksam wird; die List sie unter diesen zu verbreiten. Diese Schwierigkeiten sind gross für die unter dem Faschismus Schreibenden, sie bestehen aber auch für die, welche verjagt wurden oder geflohen sind, ja sogar für solche, die in den Ländern der bürgerlichen Freiheit schreiben."

Bertolt Brecht: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*

Ein Anliegen: Walter Benjamin, jemand der Abfall verwendet.

>Parany< [Falle] 1986.
>Welfare State< 1987.
>Spuren< 1988.
>La línia de Port-Bou< [Endstation Port Bou] 1991.
>Wart-War< 2000, interaktive Arbeit.
>El Camp de la Bota< 2004.
>block WB< 2005, Granollers 2008; Berlín 2010.

„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. (…) Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein." —VI. These.

Vielleicht ist eine Antwort die Intuition, die Intuition als Erkenntnis - weise, zunächst als kognitiver Prozess, vom Morphem zum Phonem, der kleinsten Bedeutungseinheit in der Sprache zur kleinsten Einheit in der Analyse der ersten sprachlichen Äußerung, die Erfahrung der Mündlichkeit, das viele Jahre hindurch Gehörte, in einem Hof, unter dem Baum des Hauses in einer Arbeitersiedlung [*casal anglès*], was den Korpus einer Arbeit geliefert hat, das Elementarste, wo aber ein Gewebe entstanden ist, in dem die Synchronie INTUITION-PHONEM-MORPHEM funda-

Perill i coneixement.
Apunts al voltant de l'actualitat de Walter Benjamin.

FRANCESC ABAD

"Avui, aquell qui vol combatre la mentida i la ignorància i escriure la veritat, ha de vèncer almenys cinc dificultats. Li cal el coratge d'escriure la veritat, quan arreu l'ofeguen; la intel·ligència de descobrir-la, quan arreu l'amaguen; l'art de fer-la manejable com una arma; el judici per a triar aquells dins les mans dels quals serà eficaç; l'astúcia per a propagar-la entre ells. Aquestes dificultats són grans per als qui escriuen sota el feixisme, però existeixen també per als qui van ser expulsats o han fugit, i fins i tot per a aquells que escriuen als països de llibertat burgesa."

Bertolt Brecht: *Cinc dificultats per a escriure la veritat*

Una insistència: Walter Benjamin, treballador de les deixalles.

>Parany< 1986.
>Welfare State< 1987.
>Spuren< 1988.
>La línia de Port-Bou< 1991.
>Wart-War< 2000, treball interactiu.
>El Camp de la Bota< 2004.
>block WB< 2005, Granollers 2008, Berlín 2010.

"Articular el passat històricament no vol dir reconèixer-lo [tal com era]. Vol dir, emparar-se d'un record tal com esclata en un instant de perill (…) Solament aquell historiador que sap atiar la guspira de l'esperança en totes les coses que són en el passat, que és penetrat d'això que àdhuc els morts no estan prou segurs si l'enemic venç, es veu assistit en la seva feina per un real talent." —VIa tesi.

Potser la resposta seria la intuïció, la intuïció com a forma de coneixement, primer com a procés cognitiu, del morfema al fonema, de la unitat mínima de significació del llenguatge a la unitat mínima en l'anàlisi de la primera articulació, l'experiència de l'oralitat, escoltada durant molts anys en un pati, i sota un arbre d'un casal anglès, ha donat un corpus de treball, de mínims, però que han format un teixit on la sincronia INTUICIÓ-FONEMA-MORFEMA és fonamental.

mental ist.
„eine Konzentration von Hoffnungen bei den outsiders“

ERFAHRUNGSBEGRIFF

Unterhaltungen zuhören, Erzählungen, sonntagsmorgens, unter einem Kakibaum, Erzählungen von Leuten, die den Krieg verloren haben, von Verletzlichkeiten, Verlusten und Erinnerungen, wo das individuelle und kollektive Gedächtnis, die Geschichte und das künstlerische Schaffen schlie_lich einen ORT bilden. Das persönlich Erlebte in seiner Zerbrechlichkeit, ERLEBNISSE und ERFAHRUNGEN, die von Generation zu Generation weitergegebene Erfahrung haben ein Gefühl von Vergangenheit und Zukunftserwartungen geschaffen. ERFAHRUNGEN, durch kulturelles Bewusstsein vermittelte Erfahrung, „der Sockel“ eines Gebäudes, die Lebenswelt einer Welt im Widerstand, wo noch dasjenige Bewusstsein fortlebt, das jetzt in Gefahr ist.

Und all dies ist mir erst vor Kurzem klar geworden.

ARBEITSWEISEN

Die Kunst kann auch ein Vektor der Gegenerinnerung sein, das heißt, sie kann einer verschütteten Erinnerung Ausdruck verleihen, einer verborgenen Erinnerung, einer utopienschwangeren Erinnerung in einer Zeit, wo es keine mehr gibt (Enzo Traverso). Die Subjektivität, die Intuition können den Kampf gegen den Dissens in einer paktierten Welt (der leeren und homogenen Zeit) vorantragen.

„Fundbüro“ oder Büro „des objets trouvés“.

Wie man ein Bild macht, die Arbeit mit Schichten, mit palimpsestartigen Fragmenten von Wirklichkeit, mit einer Zusammenstellung aus der Ver - bindung von Zitaten stehender Bilder, von Bildern in Bewegung, Texten, Klängen, Aneignungen, Transtextualitäten, die alle zusammen einen

Una “Concentració d’esperances en els outsiders”

CONCEPTE D’EXPERIÈNCIA

Escoltar converses, històries, el diumenge al matí, sota un arbre palosanto, històries de gent que van perdre la guerra, de fragilitats, de pèrdues i records, on la memòria personal i col·lectiva, història i creació artística han acabat formant un ORT, un lloc. L’experiència viscuda personal, fràgil ERLEBNISSE, i ERFAHRUNGEN, l’ experiència transmesa de generació en generació han format un sentiment del passat i d’expectativa de futur, ERFAHRUNGEN, una experiència mitjançada a través de la consciència cultural, “el sòcol” d’un edifici, la LEBENSWELT d’un món de resistència, on perdura el coneixement que està en perill.

I tot això no ho he sabut fins fa molt poc.

FORMES DE TREBALL

L’art també pot ser un vector d’una contramemòria, és a dir que pot donar expressió a una memòria soterrada, a una memòria oculta, la memòria portadora d’utopies en una època en la qual ja no n’hi ha cap (Enzo Traverso). La subjectivitat, la intuïció, pot ser portadora d’una lluita per el dissens en un món pactat (temps homogeni i buit).

“Oficina d’objectes perduts” o « des objets trouvés ».

Com fer una imatge, el treball amb estrats, amb fragments, palimpsest de realitats amb un recull de connexions de cites d’imatges fixes, d’imatges en moviment, textos, sons, apropiacions, transtextualitats que conformen una reunió, un “EINFALL” com diria Aby Warburg.
Conformen peces, “STÜCKE” com diria Pina Bausch.
La crítica a la raó instrumental de l’Escola de Frankfurt.
Conformar un arxiu portable, on hi ha el concepte d’acòsmia, de paria com diria Hannah Arendt – l´assaig com a forma de Theodor W. Adorno

„EINFALL“ bilden, wie Aby Warburg sagen würde.
Sie bilden „STÜCKE“, wie Pina Bausch sagen würde.
Die Kritik der instrumentellen Vernunft der Frankfurter Schule.
Ein tragbares Archiv zusammenstellen, das den Begriff der Weltlosigkeit, des Paria in Hannah Arendts Sinn enthält – den Essay als Form von Th. W. Adorno – die Montage von J. L. Godard – das utopische Drängen von Ernst Bloch – die Bedeutung der symbolischen Ordnung von Lévi-Strauss – den Begriff der Subalternen von Gayatri Chakravorty Spivak – das Fragment von Warlam Schalamow – die Frage Walter Benjamins, wie und warum die Zeit zu unterbrechen ist.
Diese Art zu denken erinnert aber auch an meine eigene persönliche Erfahrung (ERLEBNIS), enthält die Erinnerung an meine Arbeit in der Fabrikwelt, daran, wie man einen Stoff webt: zunächst ist da das Material, das man mischen muss, indem man Schichten unterschiedlichen Materials übereinanderlegt, um am Ende das Bild zu erhalten – das Gewebe.

Bilder weben DENKBILD

Ein Denken in Bildern, wie es an Benjamins Arbeitsweise im Buch der Passagen erinnert, „Denkbild“, ich arbeite über Benjamins Denken. Es gibt von mir keine konkrete Arbeit über seine Person. Es geht darum, wie sich seine Arbeitsmethode strukturiert, seine Auffassung von Gegenwart-Vergangenheit-Erinnerung-Zeugenschaft und seine dialektische Fähigkeit, Textfragmente als Bilder zu zeigen, eher eine Konstruktion, eine WERKSTATT als ein abgeschlossenes Kunstwerk.

„Man muss die Geschichte gegen den Strich bürsten.“
Ein endloses Band von ÄUSSERUNGEN und ZITATEN, ein Gewebe von Wesen und Dingen, das gedacht und wiedergedacht wird ohne je zu Ende zu kommen, die Prekarität wiederdenken, die Erinnerung, das Exil, den Schmerz, die Kritik der instrumentellen Vernunft, den Fortschritt, das Einheitsdenken; LEBENSWELT, diese Schichten, Segmente, Vielfältigkeiten, wie beim Blätterteigkuchen, im Kaffeesatz, abgerissene Lumpen. Eine Weise, um über zu Ende gehende Welten zu arbeiten.
Damit diese ganze essayistische Methode nicht produktiver Arbeit in der Lage ist, einen schöpferischen Dialog mit der Gegenwart aufzunehmen (mit Blick auf Adorno).

– el muntatge de J. L. Godard – l'impuls utòpic d'Ernst Bloch – l'importància de l'ordre simbòlic de Lévi-Strauss – el concepte del subaltern de Gayatri Chakravorty Spivak – el fragment de Varlam Xalàmov – la pregunta de com i per què interrompre el temps en Walter Benjamin.
Però també aquesta manera de pensar recorda la meva experiència personal (ERLEBNIS), el record del meu treball en el món de la fàbrica, com fer un teixit, primer és la matèria prima que cal barrejar en estrats de diferents matèries per aconseguir la imatge final: el teixit.

Teixir imatges DENKBILD

Un pensament en imatges com recorda la manera de fer benjaminiana en *El llibre dels passatges*, "imatge – pensament", treballo sobre el pensament de W. B. No hi ha un treball concret sobre la seva figura, sinó de com s'estructura el seu mètode de treball, el seu concepte de pensament present-passat-memòria-testimoni i la seva capacitat dialèctica de mostrar fragments de textos que són imatges, més com una construcció, una WERKSTATT (taller) que com una obra d'art final.

"cal passar el raspall a contrapèl per la història"
Una cinta d'ENUNCIATS, de CITES, un teixit dels éssers i de les coses, sense fi, que es pensa i repensa sense manera que acabi, repensar la precarietat, de la Memòria, de l'Exili, del Dolor, de la Crítica a la raó instrumental, del Progrés, del Pensament únic; LEBENSWELT, aquests estrats, segments, multiplicitats, de tortells de pasta de full, de morralla de cafè, parracs. Com a dispositiu de treball de mons que s'acaben.
Perquè tot aquest assaig com a mètode de treball no productiu sigui capaç d'establir un diàleg creatiu amb el present (pensant en Adorno).

Som només uns guaita (Feuermelder) – "avisadors del foc." (Reyes Mate)
En un temps on la banalització dels problemes i conflictes i falses obertures acaben, sense cap mirada, en una "finestra cega", cal explicitar de nou la relació per la qüestió de l'home; quina és la nostra responsabilitat en un món globalitzat.
"*La esperanza que carece de garantías, esa espera de un giro de los tiempos que le devuelva, a la historia de los seres humanos, la "chance" de otra oportunidad.*" —Ricardo Foster: *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan.*

Wir sind nur „Feuermelder“ (vgl. Reyes Mate über W. Benjamins Thesen).
In einer Zeit, wo die Banalisierung von Problemen, Konflikten und falschen Öffnungen zu einem „blinden Fenster“ ohne Ausblick führt, muss von Neuem die Frage nach der Rolle des Menschen aufgeworfen werden und welche Verantwortung wir in einer globalisierten Welt haben.
„Die Hoffnung ohne Garantien, diese Erwartung einer Zeitenwende, die der Geschichte der Menschen noch einmal die „Chance“ einer neuen Gelegenheit geben würde.“ —Ricardo Foster: *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*. [Die Hermeneuten der Nacht. Von Walter Benjamin zu Paul Celan],Trotta.

„Wer wirklich seiner Zeit angehört, ein wirklicher Zeitgenosse, stimmt nicht völlig mit seiner Zeit überein und passt sich nicht ganz ihren Vorgaben an. Insofern ist er unaktuell. Darum gibt es nur wenige Zeitgenossen. Und darum ist es vor allem eine Frage des Muts, Zeitgenosse zu sein. Denn es bedeutet nicht nur, den Blick in das Dunkel seiner Epoche zu richten, sondern auch, in dieser Dunkelheit ein Licht wahrzunehmen, das, auch wenn es auf uns zukommt, sich doch unendlich entfernt. Das hei_t, pünktlich zu einer Verabredung zu erscheinen, zu der man nur zu spät kommen kann.“ —Giorgio Agamben

VERGISS ES

„Wer sich nicht in seine Zeit einschreibt, versteht nichts.“ —Louise L. Lambrichs

EINE DIALEKTIK DER LUMPEN

Jetztzeit- bei Walter Benjamin- die Zeit, in der die Vergangenheit Gegenwart wird. „JETZTZEIT“ sagt Ernst Bloch- „bedeutet eine Zeit, in der Längstvergangenes plötzlich ein Jetzt wird“.

Das Fragment als Wille zu einem dialektischen Ganzen

– Bilder im Dialog, eine Mischung, das Paradox antagonistischer Bilder, die zusammenstoßen um eine Konstellation zu bilden (Fragment = Blitz). Durch Empathie, durch Verbindung, durch Assoziation.

– Fähig, die Dichte des *Kontinuums*, des Korpus der akademischen

Trotta.
“Qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no coincideix perfectament ni s’adapta a les seves pretensions i és per això, en aquest sentit inactual. Per això els contemporanis són rars. I per això ser contemporani és, en primer lloc, una qüestió de coratge. Perquè vol dir ser capaços no només de tenir l’esguard fit en la foscor de l’època, sinó també de percebre en aquella obscuritat una llum que, tot i venir cap a nosaltres, se n’allunya infinitament. És a dir: ser puntual a una cita a la qual només es pot fer tard.” —Giorgio Agamben

OBLIDA -TE’N

“Si no t’inscrius en el temps, no podràs entendre res.” —Louise L. Lambrichs.

UNA DIALÈCTICA DE PARRACS

Jetztzeit de Walter Benjamin – el que té el present del passat. “SU-ARA ARA”, diu Ernst Bloch, “significa un temps en què un passat antic esdevé un ara.”

El fragment com a voluntat de totalitat dialèctica

– imatges que dialoguen, una barreja, una paradoxa d’imatges antagòniques que col·lisionen per formar una constel·lació (fragment = llampec). Per empatia, per connexió, per associació.

– capaç de suportar la densitat del *contínuum*, del corpus de treball acadèmic, per la discontinuïtat, la fluïdesa, per la transversalitat com un “empelt” del canvi en el pensar homogeni.

Un pensament “IMATGE”, una “IMAGO“ residual, un canvi (en la tija) perquè la mirada no sigui tan homogènia, tan heliocèntrica.
Una mirada residual que queda compactada per estrats que no poden solidificar-se, sense re-pensar-se de nou.
Com un *contínuum*, sense final, i per tant sense conclusió.
Cíclica, com comentar el comentari. Per socialitzar el comentari.
El fragment es converteix en una imatge dialèctica, però no pot pensar-se com un edifici compacte sinó només com un fonament d’un edifici que

Arbeit, durch Diskontinuität, Flüssigkeit, Interdisziplinarität zu tragen, wie ein dem homogenen Denken aufgepfropfter Reis der Veränderung.

Ein Denken als BILD, die IMAGO von Resten, eine Veränderung (am Zweig), damit der Blick nicht so homogen und heliozentrisch ist.

Ein Blick auf Reste, in Schichten zusammengefasst, die erst dann Festigkeit erlangen, wenn sie immer wieder neu gedacht werden.

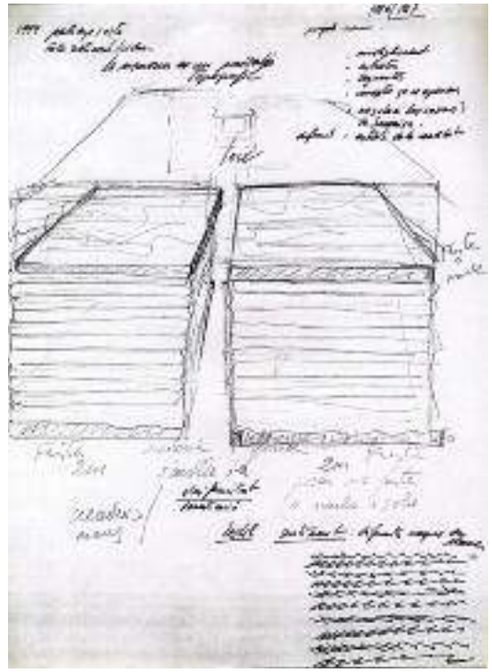
Als Kontinuum, ohne Ende und daher ohne Schlussfolgerung.

Zyklisch, wie der Kommentar des Kommentars. Um den Kommentar zu sozialisieren.

Das Fragment wird zum dialektischen Bild, es darf aber nicht als kompaktes Gebäude gedacht werden, sondern nur als Fundament eines im Bau befindlichen Gebäudes. Jeder Diskurs hat einen Dekurs.

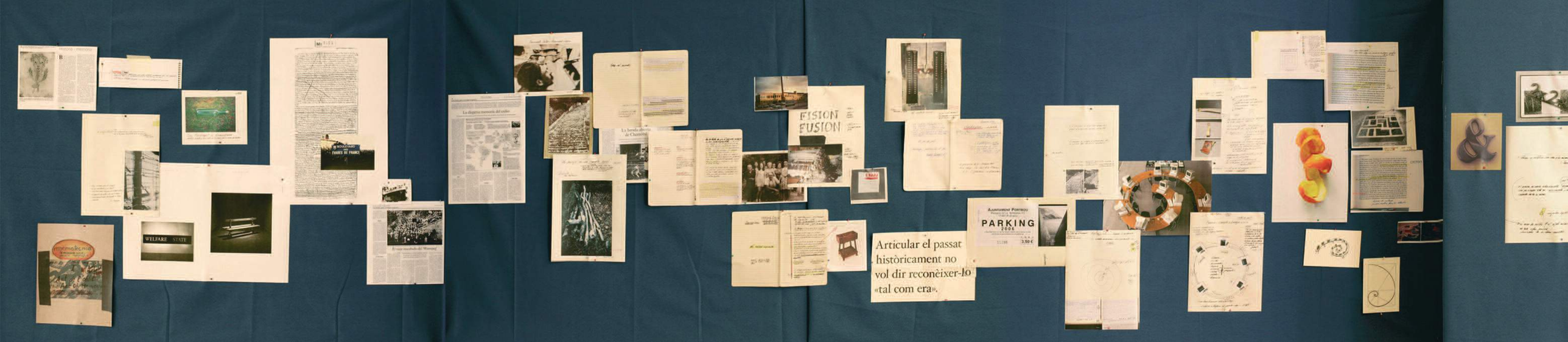
BUILDING – BILDUNG

[46] „Produktion", *Denktagebuch 2000 – 2005*. Die Zeichnung (die auf das Jahr 1986/87 zurückgeht) ist eine Antwort auf die Frage, wie der Fordismus bildlich darzustellen ist. Sie benutzt eine Metapher aus der Textilindustrie, nämlich die Art, verschiedene in Schichten übereinandergelegte Materialien zu vermengen, um den Faden herstellen und mit ihm weben zu können. Einem in jüngster Zeit geäußerten Kommentar von F. A. zufolge „handelt es sich um ein Bild, das nun, im Jahr 2010, neu überdacht werden kann und auch auf die künstlerische und philosophische Arbeitsweise anzuwenden ist (man denke an W. Benjamin, A. Warburg und Begriffe wie Konstellation, Fragment, Assoziation). Vermengen ist eine Arbeitsweise und eine Denkweise: mischen, unterschiedliche Sachen zu einem Ganzen vereinen. Barreig [Gemenge] bedeutet Pompeu i Fabra zufolge Durcheinander, Kampf." **|** „1999 Palimpsest / Foto Sortiment / Video / Die Erinnerung ist eine topografische Landschaft **|** 1986/1987 7 Ursprüngliches Projekt / -Multiplizität / -Schichten / -Segmente / -einander entgegengesetzte Begriffe / = die Dinge mischen / die Mischung / verschiedene Schichten der Realität" **|** [Unter der Zeichnung:] „Uniformität / Domestizierung / Textil / verschiedene Schichten von Wolle / Gefühl"



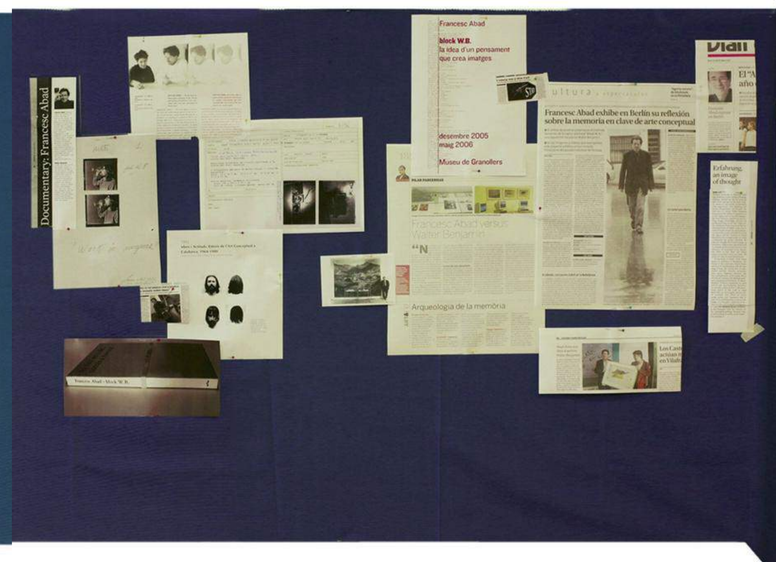
BUILDING – BILDUNG

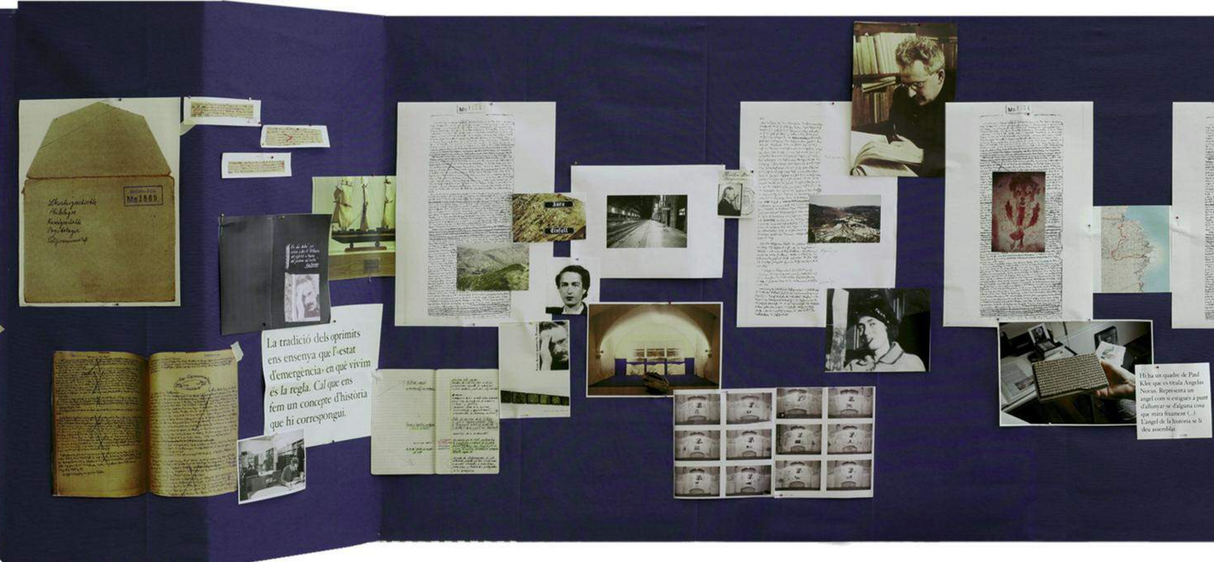
[46] "Producció", *Diari del pensar 2000-2005*. El dibuix (que remunta al 1986/87) es planteja com fer la imatge del Fordisme. Utilitza una metàfora de la indústria tèxtil: la manera de barrejar diferents matèries superposades en capes per poder fer la producció del fil i per poder-lo teixir: "teixir realitats". Segons un comentari recent de l'artista "és una imatge que pot ser pensada de nou, 2010, amb referència al modus del treball artístic, filosòfic (referint-se a W. Benjamin, A. Warburg i a conceptes com ara constel·lació, fragment, associació). Barrejar és una forma de treballar i pensar: mesclar, unir coses diverses perquè formin un tot… Barreig significa confusió, combat – segons en Pompeu Fabra." **|** "1999 palimpsesto / foto assortiment / vídeo / la memòria és un paisatge topogràfic" **|** 1986/87 / proyecto inicial / - multiplicidat / - estratos / - segmentos / - conceptos que se oponen / = mezclar las cosas / la barreja / diferents - estrats de la realitat" **|** [A sota del dibuix:] "uniformitat / domesticació / tèxtil / sortiment: diferents capes de llanes"


WELFARE STATE
FISION
FUSION
Articular el passat
històricament no
vol dir reconèixer-lo
«tal com era».
PARKING


Building
Bildung
MEMORIA. De la memoria nadie sabe nada. Nadie sabe cómo funciona, cómo se activan sus mecanismos, por qué se almacenan datos que uno preferiría olvidar y se olvidan cosas de las que uno quisiera acordarse siempre. ¿En qué momento sale a flote un recuerdo perdido y a santo de qué uno se apropia de recuerdos ajenos? Y luego está todo eso de los recuerdos falsos, las fijaciones, las manías, incluidas las persecutorias... Una cuestión muy enigmática, muy incomprensible; la memoria, lo mismo es un alivio que un lastre. Por eso yo no podría escribir ni una línea si perdiera la memoria.
PENSAR
ENSARP
NSARPE
SARPEN
ARPENS
RPENSA
No existeix cap document de la cultura que no sigui al mateix temps un document de la barbàrie.
An bild
Agnubsielnd
gaunsbeinld
ADOLFO
SILENO
SILENO

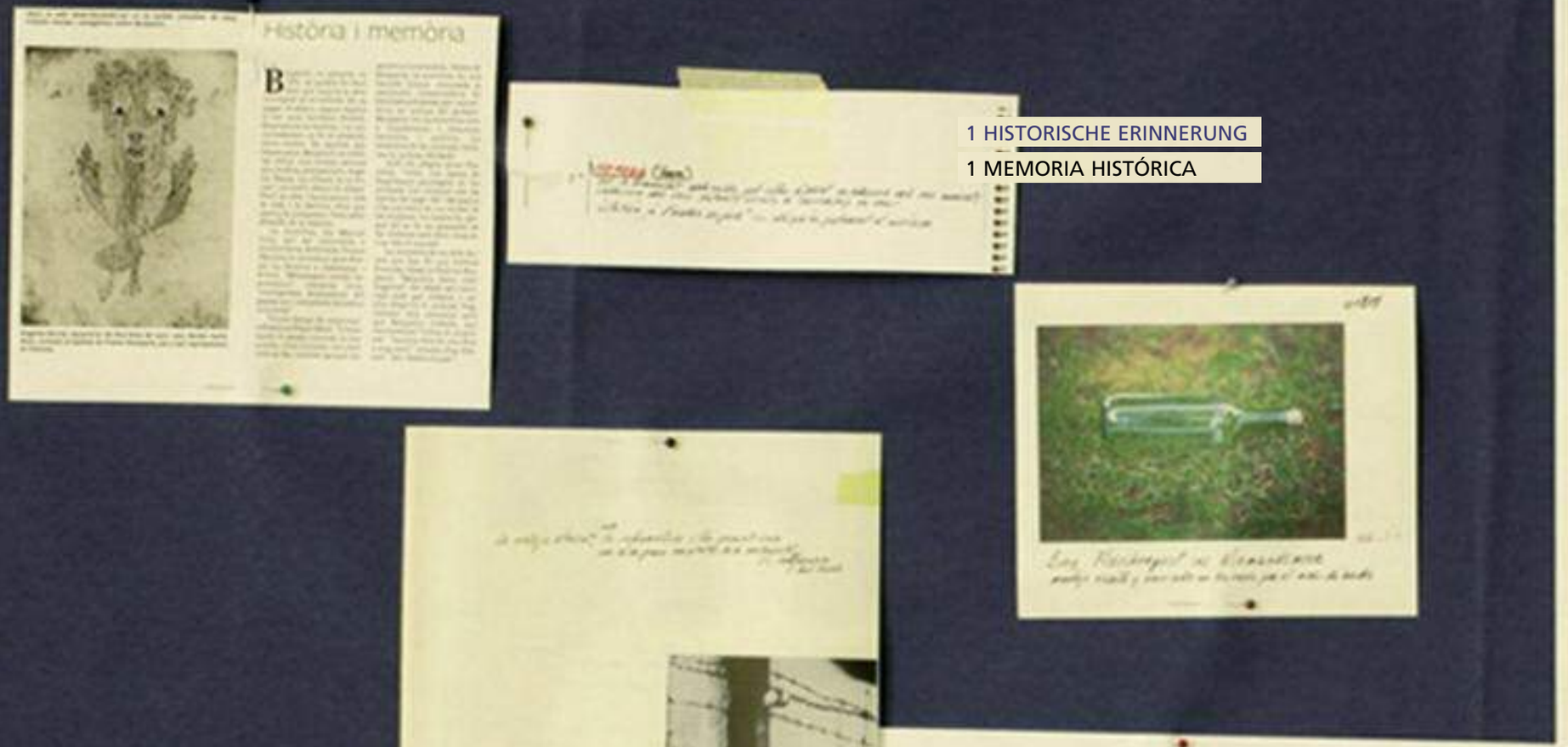

PROTESTA


Documentary: Francesc Abad
Francesc Abad
block W.B.
la idea d'un pensament
que crea imatges
desembre 2005
maig 2006
Museu de Granollers
Arqueologia de la memòria
Vida
Francesc Abad exhibe en Berlín su reflexión
sobre la memoria en clave de arte conceptual
Erfahrung:
an image
of thought


La tradició dels oprimits
ens ensenya que l'estat
d'emergència en que vivim
és la regla. Cal que ens
fem un concepte d'història
que hi correspongui.
Hi ha un quadre de Paul
Klee que es titula Angelus
Novus. Representa un
angel com si estigués a punt
d'allunyar-se d'alguna cosa
que mira fixament. L'Angel de la història se li
deu assemblar


block W.B.
Francesc Abad: block W.B. Ausstellung 14. März - 16. Mai 2008.
Les petjades de la hist
Un conato de paro

índex del mural



1 HISTORISCHE ERINNERUNG
1 MEMORIA HISTÓRICA

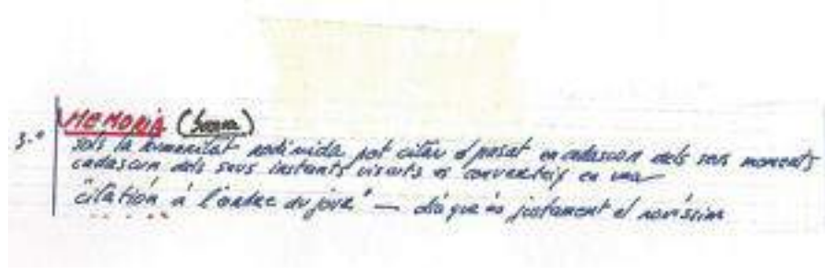
[01] Angelus Novus – Geschichte und Erinnerung. || Ausschnitt aus der Tagespresse. || Benjamin hatte das von Paul Klee 1920 gemalte Aquarell 1921 erworben. Es inspirierte ihn wiederholt zu Ausdeutungen und begleitete ihn bis ins Exil. Apokalyptisch erscheint der Engel schließlich in der IX. These *Zum Begriff der Geschichte* (1940) als Visionär der Katastrophe, die der historische Fortschritt hervorbringt. || „Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. [Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, These IX, GS I.2, 697 f.]



Història i memòria

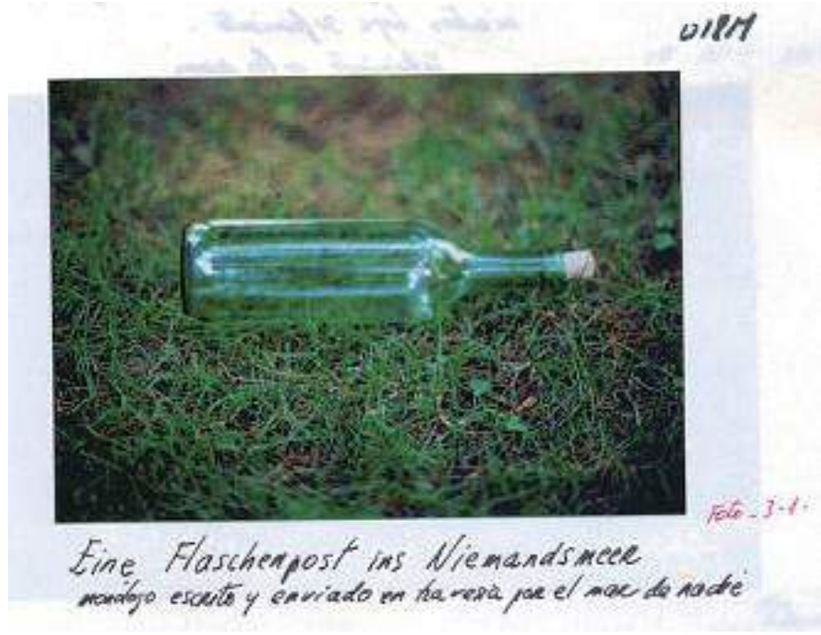
[01] Angelus Novus – Historia i memòria. || Retall de la premsa diària. || El 1921, Benjamin va comprar l'aquarel·la que Paul Klee va pintar el 1920. En varies ocasions l'obra li va inspirar diferents interpretacions i li va acompanyar fins i tot a l'exili. Dins un escenari apocalíptic l'àngel apareix finalment a la Tesi IX *Sobre el concepte d'història* (1940) com a visionari de la catàstrofe generada pel progrés de la història. || "Hi ha un quadre de Klee que es titula *Angelus Novus*. Representa un àngel com si estigués a punt d'allunyar-se d'alguna cosa que mira fixament. Té els ulls desorbitats, la boca desclosa i les ales esteses. L'àngel de la història se li deu assemblar. Té l'esguard girat al passat. On nosaltres veiem una cadena de dades, ell hi veu una catàstrofe, que no para d'acumular ruïnes sobre ruïnes i que ell tragira amb el peu. Voldria aturar-se, despertar els morts i reajustar el que està trossejat. Però bufa, del paradís estant, un vent oratjós que se li ha embullat a les ales, talment fort que ja no les pot tancar. Aquest vent oratjós l'empeny irresistiblement cap al futur, al qual està d'esquena, mentre el cúmul de ruïnes creix i creix davant seu i omple el cel. Això que anomenem progrés és aquest vent d'oratge." [Walter Benjamin, "Tesis sobre filosofia de la Història". Trad. Antoni Pous. A: *Art i Literatura*. Ed. Eumo, Vic, 1984. Rev. Ramon Farrés]

[02] „Erinnerung". Denktagebuch. || „Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du jour – welcher Tag eben der jüngste ist." Walter Benjamin: These III, GS I.2, S. 694. || Francesc Abad stellt sich im Zeichen des Angelus Novus erneut die Aufgabe, das Gedächtnis der unterdrückten Geschichte der Verlierer zu retten. Die 14. Gruppe von *block W. B.* stellt er unter folgendes Zitat aus den Thesen Benjamins: THESE XIV / KONSTRUKT: DIE GESCHICHTE ALS ARTEFAKT. „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet."



[02] "Memoria". Diari del pensar. || "Sols la humanitat redimida pot citar el passat en cadascun dels seus moments. Cadascun dels seus instants viscuts es converteix en una 'citation à l'ordre du jour' – dia que és justament el novíssim." Walter Benjamin, *Sobre la filosofia de la Història*, Tesi III. || Sota el signe de l'*Angelus Novus*, Francesc Abad es fa càrrec de la tasca de salvar la memòria de la història suprimida dels perdedors. A la seva instal·lació *block W. B.* destaca de la Tesi XIV de W. Benjamin: TESI XIV / CONSTRUCTE: LA HISTÒRIA COM A ARTEFACTE. "La història és objecte d'una construcció, el lloc de la qual no és constituït pel temps homogeni i buit, sinó pel temps sadollat de present."

[03] Denktagebuch. || „Eine Flaschenpost ins Niemandsmeer / mensaje escrito y enviado en travesía por el mar de nadie" || Eine Anspielung auf Paul Celans Gedanken: „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu." (*Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, 1958. In: Gesammelte Werke, 3. Band, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 185 ff.) || Celan seinerseits spielt an auf einen Essay von Ossip Mandelstam, „Über den Gesprächspartner". Der Erzähler findet darin eine Flasche mit Namen und Lebensgeschichte eines gestrandeten Dichters. || F. A. zitiert in einem Denktagebuch: „Quant à l'avenir, tout bon art devrait se fier à la «poste de la bouteille», Celan (*Flaschenpost*), le «pays du cœur» (*Herzland*) ne manquent pas de rivages." || Abad erwähnt, dass P. Celan sich auch auf den Literaturkritiker Hans Mayer bezieht. Dabei beruft Abad sich auf die Nachforschungen von Arnau Pons, *Nissaga d Abolits* [Ein Geschlecht von Abgeschafften], S. 46: „Man vergleiche den Gebrauch des Ausdrucks ‚Flaschenpost' in Hans Mayers Vorwort zu seinem 1946 erschienenen Buch: *Georg Büchner und seine Zeit* (Frankfurt: Suhrkamp,1972, S. 7), der Celan zweifelsohne inspirierte, als er in seiner Bremer Rede 1958 auf diese Weise vom Gedicht sprach. (GW 3, 186) […] Celan verdankt die Metapher von der Flaschenpost Hans Mayer. Das Mayer gewidmete Gedicht ‚Weissgeräusche' legt davon ein unbestreitbares Zeugnis ab."

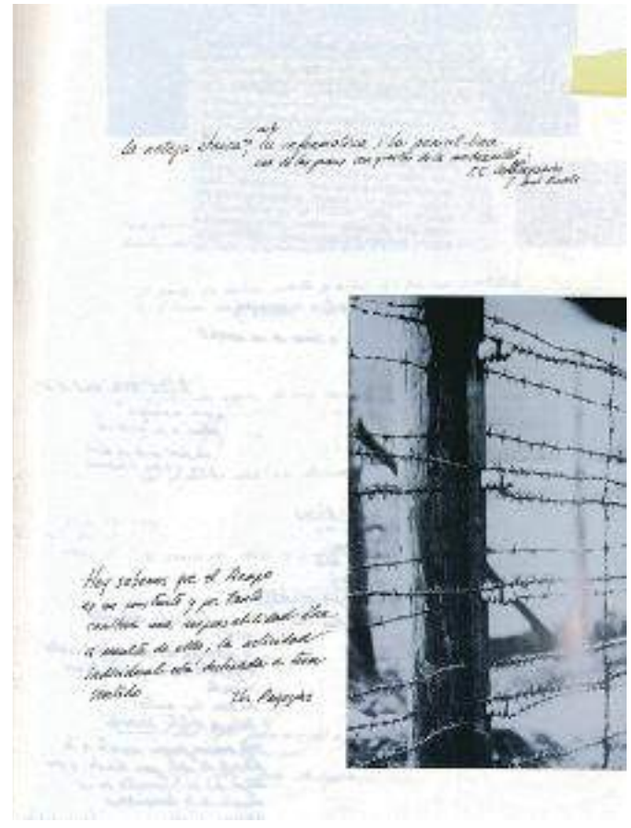


[03] Diari del pensar. || "Eine Flaschenpost ins Niemandsmeer / monólogo escrito y enviado en travesía por el mar de nadie" || La imatge fa al·lusió a Paul Celan, que va dir: "Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza –ciertamente no siempre muy esperanzadora– de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma los poemas están de camino: rumbo hacia algo." (Paul Celan, «Discurso de Bremen» [1958], a: *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta 1999, p. 497/8) || Celan, pel seu compte, es refereix a un assaig d'Óssip Mandelstam, *Sobre l'interlocutor*. El narrador troba una ampolla amb el nom i la biografia d'un poeta naufragat. || F. A. cita en un *Diari del pensar*: "Quant à l'avenir, tout bon art devrait se fier à la «poste de la bouteille», Celan (*Flaschenpost*), le «pays du cœur» (*Herzland*) ne manquent pas de rivages." || L'artista esmenta també una referència de P. Celan al crític literari Hans Mayer, basant-se en la recerca d'Arnau Pons, *Nissaga d Abolits*, p. 46: "Vegeu l'ús del terme 'Flaschenpost' (un missatge dins una ampolla) en el seu prefaci del 1946: Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit* (Frankfurt: Suhrkamp,1972, p. 7) que sens dubte va servir d'inspiració a Celan a l'hora de designar el poema en el seu discurs de Bremen del 1958 (GW III, 186) […] Celan va agrair la metàfora de <l'ampolla al mar> a Hans Mayer i el poema "Weissgeräusche", que li va ser dedicat, ho testimonia de manera fefaent."



[04] Mnemotechnik, 1999. || „Mnemotechnik / Das Gedächtnis als / topografische Land - schaft / I / Die Kunst des Vergessens / Art of Memory" || Man beachte das Paradox von Erinnern und Vergessen.

[04] Mnemotècnia, 1999. || "mnemotecnia / la memoria como / paisaje topográfico / I / Art de l'oblit / Art of Memory" || Cal fixar-se a la paradoxa d'oblit i memòria.



[05] Denktagebuch. || Zaun eines Konzentrationslagers. || [Handschriftliche Notiz:] „Die ethnische Säuberung ist zusammen mit der Informatik und dem Penicillin eine der großen Errungenschaften der Moderne. Les Llunyanies [*Die Ferne. Gedichte aus dem Exil*. 1940 – 1946]. J. Amat-Piniella. || "Heute wissen wir, dass die Zeit ein Konstrukt ist und daher eine ethische Verantwortung mit sich bringt … daraus folgt, dass es dem individuellen Handeln bestimmt ist, sinnvoll zu sein. I. Prigogine."

[05] Diari del pensar. || Reixat d'un camp de concentració. || [Nota manuscrita:] "La neteja ètnica és amb la informàtica i la penicil·lina una de les grans conquestes de la modernitat. *Les Llunyanies* [*Poemes de l'exili*. 1940-1946], J. Amat Piniella." || "Hoy sabemos que el tiempo es un constructo y por tanto conlleva una responsabilidad ética… a resulta de ello, la actividad individual está destinada a tener sentido. I. Prigogine."



[06] Welfare State, 1987. || Aus der Installation *Welfare State oder die wirklichen Helden sind tot.* || Zur Erklärung des Titels vgl. Nr. 130.

[06] Welfare State, 1987. || De la instal·lació *Welfare State o els herois reals són morts.* || L'explicació del títol es dóna al núm. 130.

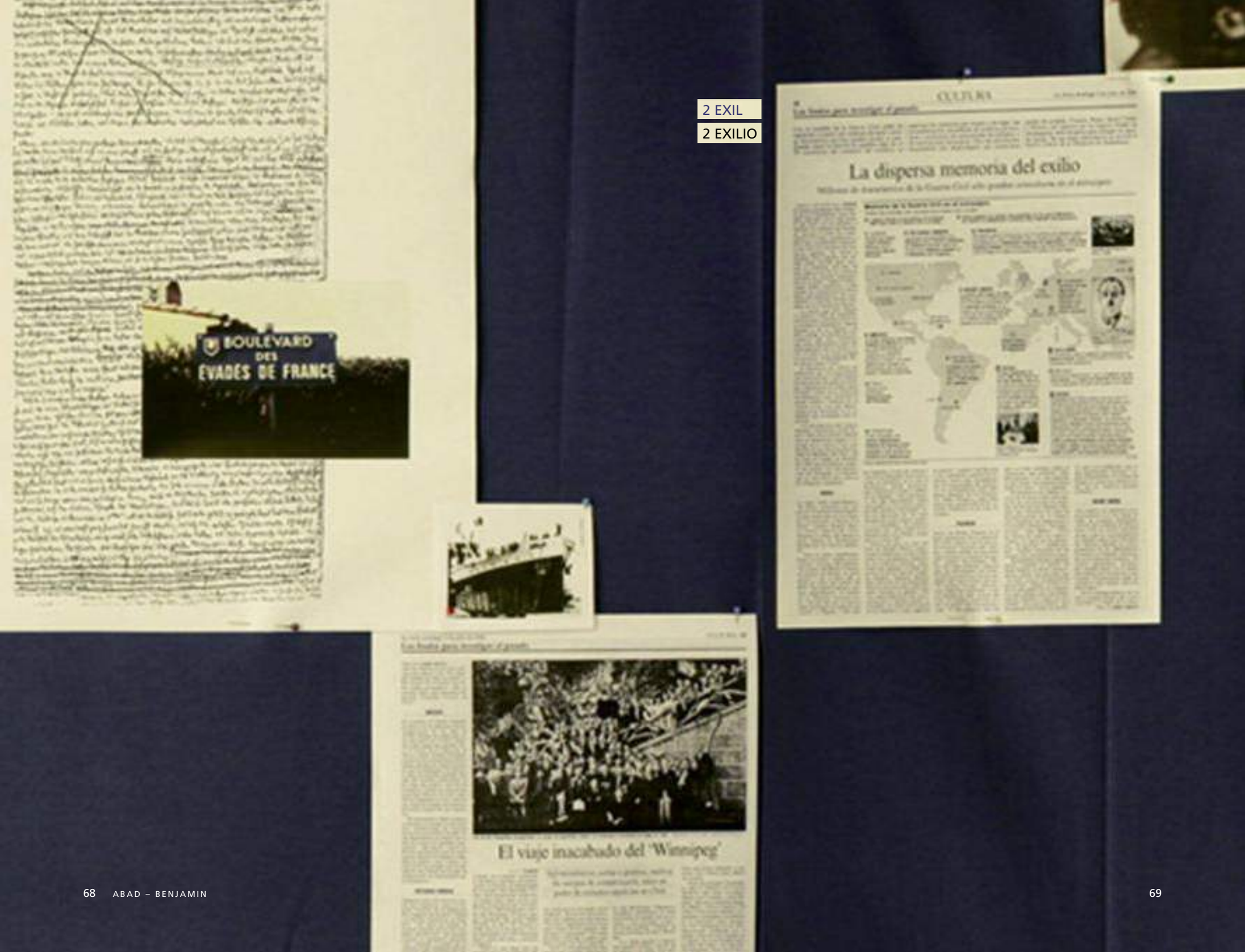


[07] Bank Nur für Arier, 2000. || Diese Bank ist Teil der Installation Wartwar. Sie gehört zum Block 4 Espai de dolor [Block 4 Raum des Schmerzes] F. A. beschreibt die Installation so: „Es handelt sich um eine Installation aus zwei Elementen. Eins davon ist eine PARKBANK mit der Aufschrift <Nur für Arier>, das andere ist eine Fotografie der Todestreppe (186 Stufen aus dem Steinbruch Wiener Graben im Konzentrationslager Mauthausen) und ein 40 kg wiegender Stein, den die Deportierten um den Hals trugen. Die Stufen der Treppe beschreiben einen Weg des Aufstiegs und des Abstiegs in die tiefsten Tiefen der conditio humana. Viele Katalanen und Spanier, unter ihnen Amat Piniella, haben diese grenzenlose Erniedrigung und Degradierung erfahren. – Bei der Bank handelt es sich um ein Instrument der Nationalsozialisten zur Diskriminierung der Juden in den öffentlichen Parks." || Vgl. *Literatures de l exili – Retorn a Catalunya. Història d una exposició.* [Exilliteraturen. Die Rückkehr nach Katalonien 2009. Geschichte einer Ausstellung], Barcelona, 2009.

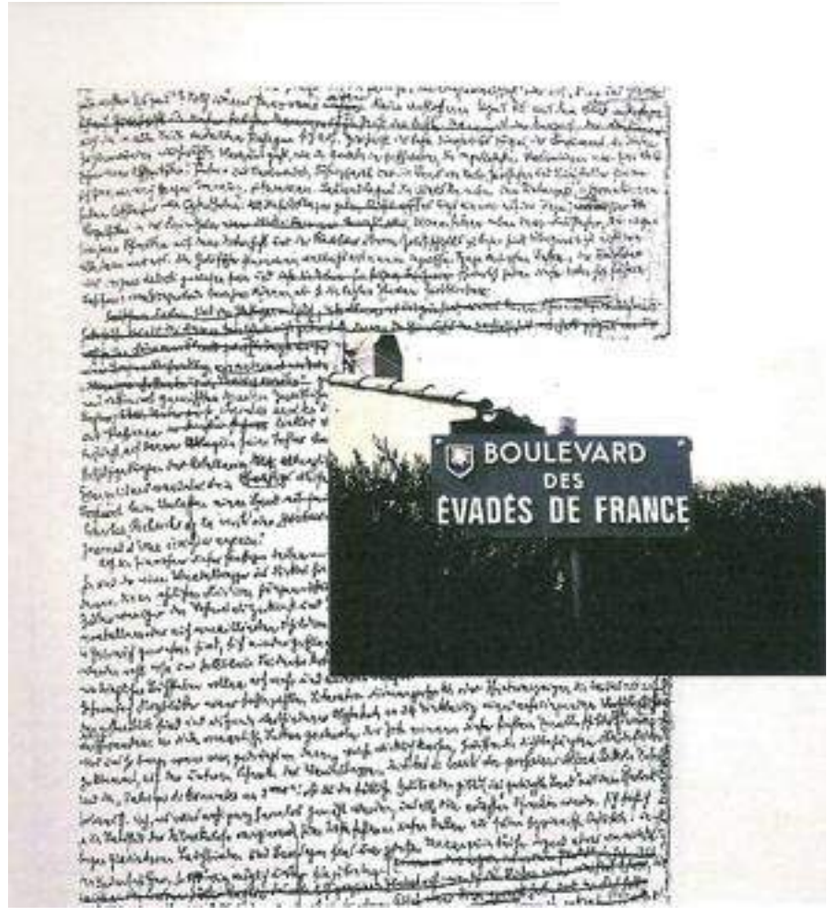
[07] Nur für Arier [Només per a Aris], 2000. || Aquest banc forma part de la instal·lació Wartwar i pertany al Block 4, Espai de dolor. F. A. la descriu així: "Aquesta és una instal·lació amb dos elements que la conformen, que són per una banda, un PARKBANK amb la inscripció <Nur für Arier>, i per l'altra una fotografia de l'escala de la mort (186 graons de la pedrera de Wiener Graben al lager de Mauthausen) i una pedra de 40 kg que els deportats portaven al coll. Els graons de l'escala tracen un recorregut de pujada i baixada, cap a las fondàries de la condició humana. Molts catalans i espanyols, entre d'altres Amat-Piniella, van patir la humiliació i la degradació sense límits. – El banc: Es tracta d'un element de discriminació utilitzat pel nazisme als parcs públics." || Vegeu també *Literatures de l exili - Retorn a Catalunya. Història d'una exposició.* Barcelona, 2009.

2 EXIL

2 EXILIO



[08] **Heft W. B., 1991.** || Fotokopie eines Manuskripts Walter Benjamins, überklebt mit dem Foto eines heutigen Straßenschilds in Banyuls „Boulevard der aus Frankreich Geflüchteten", dort aufgestellt,wo die von Lisa Fittko geleiteten Flüchtlingsgruppen ihren Weg durch die Pyrenäen begannen (vgl. Nr. 103 und 114).



[08] Quadern W. B., 1991. || Fotocòpia d'un manuscrit de Walter Benjamin i sobreposat la foto d'un rètol de carrer actual a Banyuls, instal·lat allà on els grups de fugitius dirigits per Lisa Fittko varen començar la travessa dels Pirineus (vegeu núms. 103 i 114).



EL PAÍS, domingo 2 de julio de 2006 CULTURA / 49

Los fondos para investigar el pasado

MÉXICO

ESTADOS UNIDOS

Una de las fotografías recuperadas: un grupo de españoles rinden un homenaje a Cervantes en Argel, en 1948.

El viaje inacabado del 'Winnipeg'

Salvoconductos, cartas o poemas, escritos en campos de concentración, están en poder de exiliados españoles en Chile

[09] „Die unbeendete Fahrt der *Winnipeg*". || Artikel aus „El País" vom 2. Juli 2006 über die in privatem Besitz verstreuten historischen Dokumente des spanischen Exils. Die *Winnipeg* brachte 1939 auf Veranlassung Pablo Nerudas 2000 Flüchtlinge von Frankreich nach Chile. || „Der Zeitungsausschnitt steht in Beziehung zu einer Installation im Foyer des CCPLM (Centro Cultural Palacio de la Moneda) Santiago de Chile. Die Ausstellungssäle Ost und West werden durch den auf dem Boden verlegten Namen WINNIPEG miteinander verbunden; die Maße betragen 50 m x 6.90 m. Durch Lautsprecher wird Meeresrauschen eingespielt. 2007." Text von F. A. in: „*Winnipeg.* L alfomba voladora, com a passatge de la poesia de l'encreuament, l alfombra de flors estesa sobre l aigua i so de llibertat" [*Winnipeg.* Der fliegende Teppich als Passage der Poesie der Kreuzungen, der auf dem Wasser ausgebreitete Blumenteppich und der Klang der Freiheit].

[09] "El viaje inacabado del *Winnipeg*". || Article d'*El País* del 2 de juliol 2006 sobre la dispersió dels documents de l'exili espanyol que es troben en mans de particulars. El 1939, gràcies a una iniciativa de Pablo Neruda, el *Winnipeg* va portar 2000 exiliats de França a Chile. || "Hi ha una relació amb una instal·lació al vestíbul del CCPLM (Centro Cultural Palacio de la Moneda) Santiago de Chile que connecta les sales Oriente i Poniente amb la paraula WINNIPEG; les mides totals d'aquest "terra" són 50 x 6,90 m. Uns altaveus emeten el so del mar. 2007." || Text de F. A.: "*Winnipeg.* L'alfombra voladora, com a passatge de la poesia de l'encreuament, l alfombra de flors estesa sobre l'aigua i so de llibertat."



CULTURA

EL PAÍS, domingo 2 de julio de 2006

Los fondos para investigar el pasado

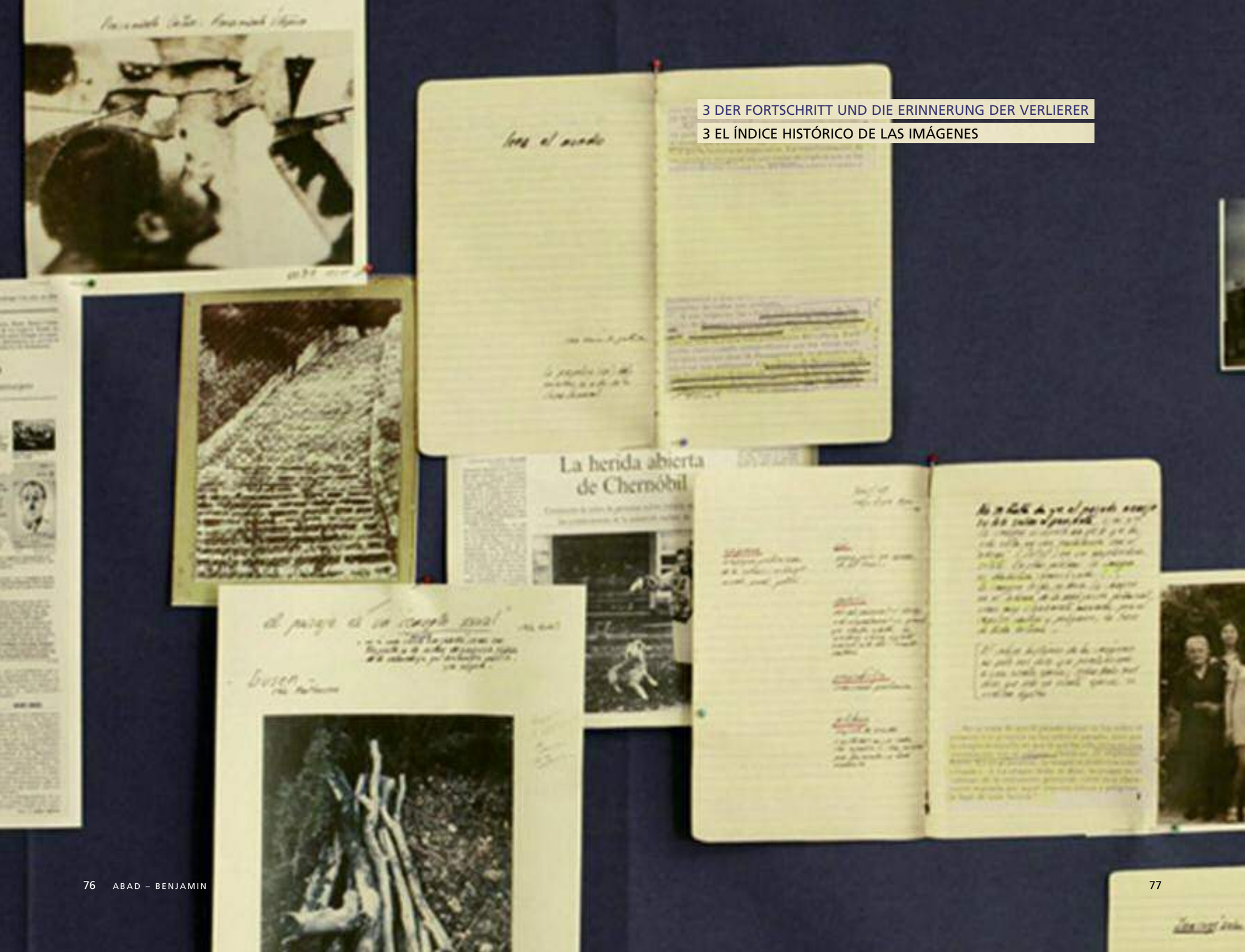
La dispersa memoria del exilio

Millones de documentos de la Guerra Civil sólo pueden consultarse en el extranjero

Memoria de la Guerra Civil en el extranjero

[10] „Die verstreute Erinnerung des Exils". || Artikel aus „El País" vom 2. Juli 2006. Auf der Karte ist verzeichnet, in welchen Ländern des spanischen Exils sich Archive mit Dokumenten befinden.

[10] "La dispersa memoria del exilio". || Article d'*El País* del 2 de juliol de 2006. El mapa indica quins arxius de l'exili es troben en quins països.



3 DER FORTSCHRITT UND DIE ERINNERUNG DER VERLIERER

3 EL ÍNDICE HISTÓRICO DE LAS IMÁGENES



[11] Fotogramm der interaktiven Videoinstallation *Wartwar*, 2000. || Ein Soldat des ersten Weltkriegs manipuliert Wegweiser, um die feindlichen Truppen in die Irre zu führen. || [Handschriftlich notiert:] „Kritisches Denken = utopisches Denken (*Eponyme* 1)". || Es handelt sich für F. A. auch um ein Bild von geradezu mythischer Tragweite, insofern es den Betrug, das Auslöschen der Namen repräsentiert.

[11] Fotograma de la vídeoinstal·lació interactiva *Wartwar*, 2000. || Un soldat de la primera Guerra Mundial manipula rètols de carrer per tal de confondre les tropes de l'enemic. || [Nota manuscrita:] "pensament crític = pensament utòpic (*eponimia* 1)". || Per a F. A. es tracta d'una imatge d'un significat gairebé mític perquè representa l'engany i l'esborrament dels noms.



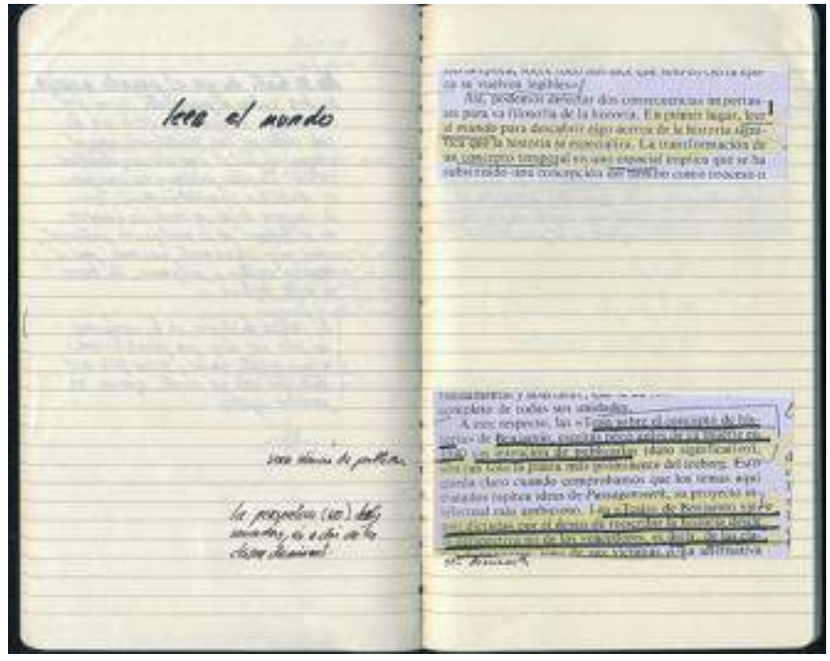
[12] 186 Stufen von Mauthausen, 2001. *Denktagebuch.* Interaktives Video.

[12] 186 escalones de Mauthausen, 2001. *Diari del pensar*, video interactivo.



[13] Denktagebuch. || Landschaft bei Gusen. || [Handschriftlich notiert:] „ ‚Landschaft ist ein soziales Konzept' (Peter Huchel) / Gelände. Sie ist nichts ‚Heiliges' als Kontrapunkt zur rein spielerischen Beschreibung der Natur und dem ihr innewohnenden politischen Inhalt" / „Gusen – 5 km Mauthausen" || [Am rechten Rand:] „Rupert Sheldrake"

[13] Diari del pensar. || Paisatge de Gusen. || [Nota manuscrita:] "'El paisaje es un concepto social' (Peter Huchel) / Recinto. No es una 'cosa sagrada' como contrapunto a la mera descripción lúdica de la naturaleza y el contenido político que subyace / Gusen – 5 km Mauthausen" || [Al marge dret:] "Rupert Sheldrake"



[14] Denktagebuch (Enzo Traverso-Heft) || Text über Benjamins Geschichtsphilosophie. || [Handschriftlich hervorgehoben:] „die Welt lesen". Daneben ein markierter Ausschnitt aus einem Text von Helga Geyer-Ryan, *Kontrafaktische Konstruktionen: die Geschichtsphiloso - phie Walter Benjamins*, in: "Debats" nº 26, València, 1988, S. 43-52.) || „So können wir zwei wichtige Folgerungen für seine Geschichtsphilosophie festhalten. Zunächst also bedeutet die Welt zu lesen, um etwas über ihre Geschichte zu erfahren, dass die Geschichte speziell aufgefasst wird. Die Umformung eines zeitlichen Begriffs in einen räumlichen impliziert, dass eine Auffassung der Zeit als Prozess ersetzt worden ist…" || [Links, handschriftlich hervorgehoben:] „ohne an eine Veröffentlichung zu denken" / „(nicht) aus der Perspektive der Sieger, das heißt, der der herrschenden Klassen". || [Daneben ein weiterer Ausschnitt aus dem Text:] „In dieser Hinsicht sind die ‚Thesen über den Begriff der Geschichte', die Benjamin kurz vor seinem Tod ohne an eine Veröffentlichung zu denken (wichtiger Aspekt) schrieb, nur die Spitze des Eisbergs. Das wird klar, wenn wir feststellen, dass die hier behandelten Themen die Gedanken des ‚Passagenwerks', seines ehrgeizigsten intellektuellen Projekts, wiederholen. Benjamins Thesen sind von dem Wunsch geleitet, die Geschichte neu zu schreiben, diesmal nicht aus der Perspektive der Sieger, das heißt der herrschenden Klassen, sondern aus der ihrer Opfer."

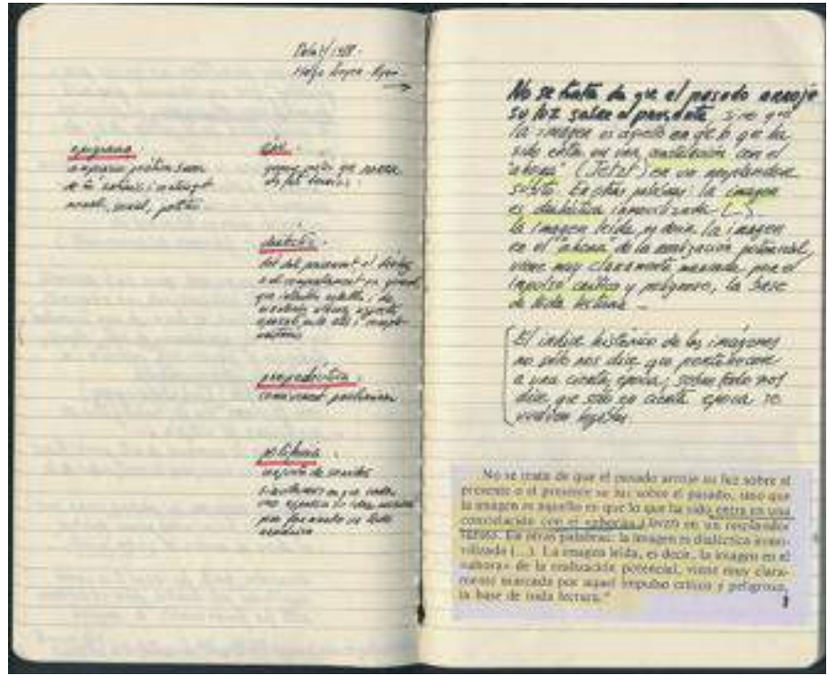
[14] Diari del pensar. (Quadern Enzo Traverso) || Text sobre la filosofia de la història de Benjamin. || [Copiat a ma:] "leer el mundo". || [A la dreta un retall subratllat d'un text de Helga Geyer-Ryan. (*Construcciones contrafácticas: la filosofía de la història de Walter Benjamin*. En. "Debats", núm. 26, València, 1988, pàgs. 43-52.)] "Així, podemos detectar dos consecuencias importantes para su filosofía de la historia. En primer lugar, leer el mundo para descubrir algo acerca de la historia significa que la historia se especializa. La transformación de un concepto temporal en uno espacial implica que se ha substituido una concepción del tiempo como proceso…" || [A l'esquerra, ressaltat a ma:] "sense intenció de publicar" / "la perspectiva (no) dels vencedors, és a dir les classes dominants". || [Al costat un altre retall del text:] "A este respecto, las 'Tesis sobre el concepto de historia' de Walter Benjamin, escritas poco antes de su muerte en 1940 sin intención de publicarlas (dato significativo) son tan sólo la punta más emergente del iceberg. Esto queda claro cuando comprobamos que los temas aquí tratados repiten ideas del Passagenwerk, su proyecto intelectual más ambicioso. Las 'Tesis' de Benjamin vienen dictadas por el deseo de reescribir la historia desde la perspectiva no de los vencedores, es decir de las clases dominantes, sino de sus víctimas."



[15] „Tschernobil, eine offene Wunde“ || Zeitungsausschnitt.

[15] “La herida abierta de Chernobil” || Retall de premsa.

[16] Denktagebuch. (Enzo Traverso-Heft) || Textausschnitt und handschriftliche Wiederholung mit Hervorhebung eines Fragments aus den *Passagen*. || **„Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft**, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten, Bild ist die Dialektik im Stillstand. (…) Das gelesene Bild, will sagen, das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt –“ (N 3, 1, GS V.1, 577/8). || [Hervorgehoben:] „Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.“



[16] Diari del pensar. (Quadern Enzo Traverso) || Fragment i repetició manuscrita d'un paràgraf dels *Passatges*. (N 3, 1) || **“No se trata de que el pasado arroje su luz sobre el presente** sino que la imagen es aquello en que lo que ha sido entra en una constelación con el “ahora” (*JETZT*) en un resplandor súbito. En otras palabras: la imagen es dialéctica inmovilizada (…). La imagen leída, es decir la imagen en el “ahora” de la realización potencial, viene muy claramente marcada por el impulso crítico y peligroso, la base de toda lectura –“ || [Ressaltat:] “El índice histórico de las imágenes no sólo nos dice que pertenecen a una cierta época; sobre todo nos dice que sólo en cierta época se vuelven legibles.” (Citacions segons Helga Geyer-Ryan en “Debats”, núm. 26, València, 1988.)



Articular el passat
històricament no
vol dir reconèixer-lo
«tal com era».

[17] Foto einer Familie von Textilarbeitern in Terrassa in den 1950er Jahren (Familie von F. A.) || Die Familie steht im Innenhof ihres Hauses, einem sog. casal anglès (die Arbeiterhäuser wurden nach englischem Vorbild gebaut). Im Hintergrund sieht man den palosanto [Kaki-Baum], der in vielen dieser Höfe stand. Mit ihm ist die Erinnerung des Künstlers an die damals mündlich weitergegebenen Ereignisse verbunden, die das kollektive Gedächtnis der unterdrückten Klasse prägten und Teil der (Familien) geschichte waren. || Zum Komplex der Industriearbeit gehört das Zitat aus der XI. These W. Benjamins. || THESE XI / FORDISMUS, FORTSCHRITT, ARBEIT UND ERLÖSUNG: || „Von da an war es nur ein Schritt zu der Illusion, die Fabrikarbeit, die im Zuge des technischen Fortschritts gelegen sei, stelle eine politische Leistung dar."



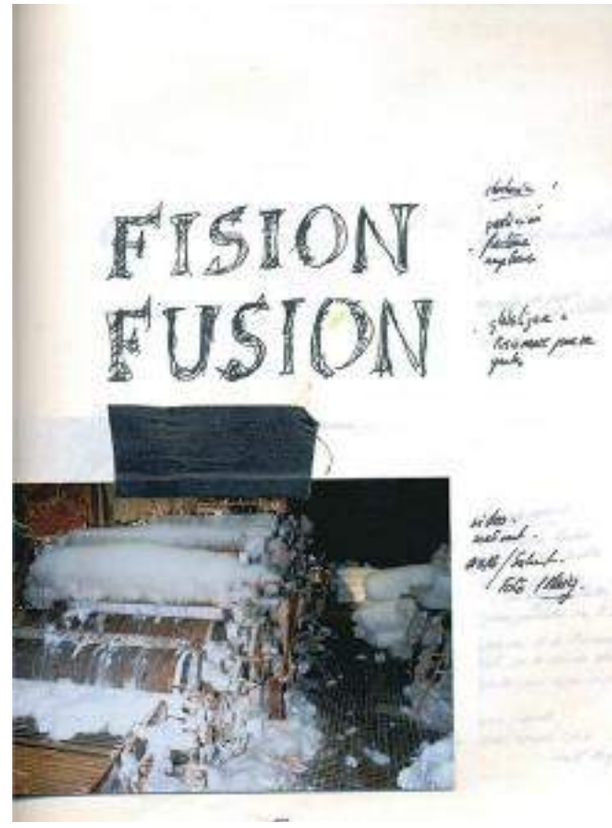
canvi de foto

[17] Foto d'una família de treballadors del tèxtil a Terrassa, anys 50 (família de F. A.) || Es troben al pati de casa seva, un casal anglès (així s'anomenaven les cases dels obrers, construïdes segons el model anglès). Al fons hi ha un Palosanto, arbre que hi havia en molts patis. Amb ell està lligat la memòria personal de l'artista "record de totes les oralitats escoltades – i que han conformat la memòria del subaltern." || El complex del treball industrial està vinculat amb la Tesi XI. || TESI XI / FORDISME, PROGRÉS, TREBALL I REDEMPCIÓ: "Això era a un pas de la il·lusió que el treball de fàbrica, portat d'acord amb el progrés tècnic, equivalia a un resultat polític."



[18] Dampffabrik in Terrassa. || Eine der inzwischen abgerissenen Fabriken (fàbriques de vapor) – eine verschwundene Welt.

[18] Fàbrica de vapor a Terrassa. || Una de les fàbriques que varen ser derrocades – un món desaparegut.



[19] „Produkt 6". Denktagebuch 2000-2005. || Foto einer Textilmaschine mit handschriftlichen Kommentaren. || Das Motiv stellt einen Bezug zum Prozess des Fordismus her. Es handelt sich um eine Kardiermaschine zur Herstellung der Wollfasern, aus denen dann der Faden gewonnen wird. Es gibt auch eine Verbindung zur Biografie von F. A., der als Arbeiter einer Textilfabrik begonnen hat. Die Lebenswelt wird Teil des künstlerischen Werks. || „FISION – FUSION" [Spaltung – Verbindung] / „Tschetschenien / Zerteilung / Bruch / Zerwürfnis / Globalisieren = / fusionieren, um groß zu / sein"

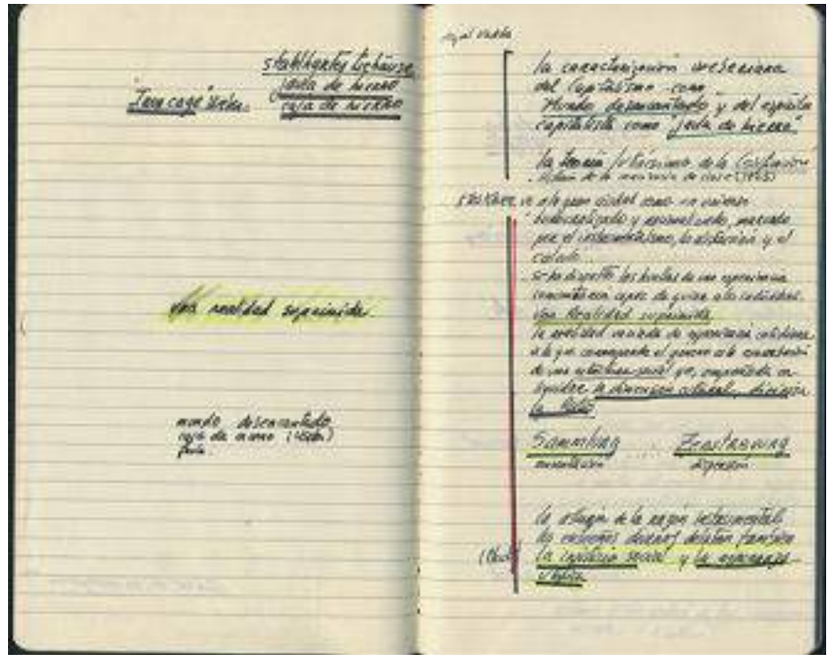
[19] "product 6". Diari del pensar, 2000-2005. || Foto d'una màquina tèxtil amb comentaris manuscrits. || Una referència al procés del Fordisme: una màquina de cardar per fer la napa del qual en surt el fil , per el teixit final. Hi ha també una relació amb la biografia de F. A. que va ser treballador d'una fàbrica tèxtil. La "Lebenswelt" s'integra a l'obra artística. || "FISION – FUSION" / "Chechenia / partición / fractura / ruptura / globalizar = / fusionarse para ser / grandes"



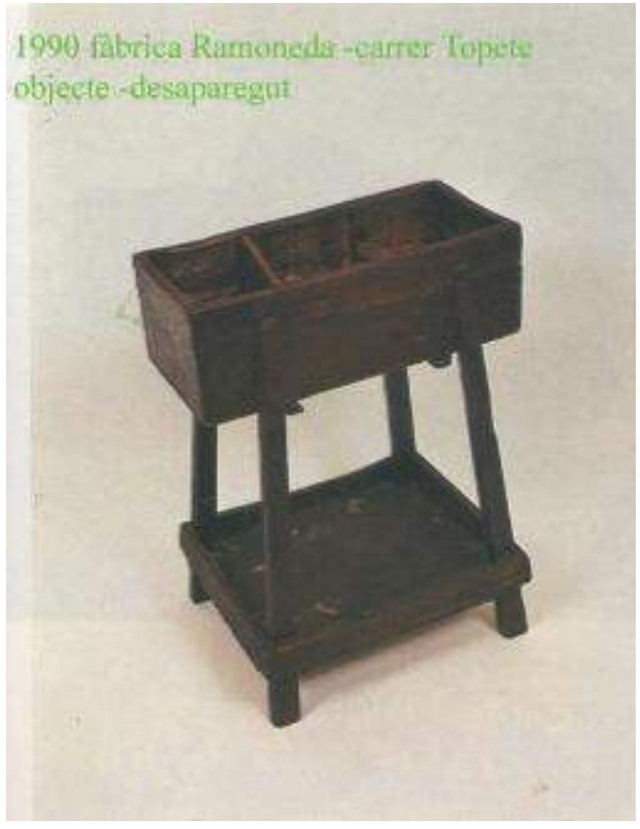
[20] Denktagebuch, 2000 – 2005. ǁ Briefmarke „Hundert Jahre 1. Mai"

[20] Diari del pensar, 2000-2005. ǁ Segell „Hundert Jahre 1. Mai" [100 anys 1 de maig]

[21] Denktagebuch, 2007/8. ǁ [Auf der linken Seite:] „ ‚Iron cage' Weber / Stahlhartes Gehäuse / jaula de hierro [Eisenkäfig] / caja de hierro [Stahlgehäuse]. // entzauberte Welt / Stahlgehäuse (Weber)". ǁ [Auf der rechten Seite:] „Die Webersche Charakterisierung des Kapitalismus als ‚Entzauberung der Welt' und des kapitalistischen Geistes als ‚Stahlgehäuse' / Lukács' Theorie der Verdinglichung – / Geschichte und Klassenbewusstsein (1923). // Krakauer betrachtet die Großstadt als ein bürokratisiertes und rationalisiertes Universum, das vom Instrumentalismus, der Abstraktion und dem Kalkül gezeichnet ist. / … die Spuren einer gemeinsamen Erfahrung, die in der Lage wäre, die Individuen zu leiten, haben sich aufgelöst. // Eine unterdrückte Realität. / Die von der, unserer Gattung entsprechenden, alltäglichen Erfahrung entleerte Realität ist der Auswuchs einer sozialen Struktur, die in ihrem Eifer, die kulturelle Dimension auszulöschen, die Ratio vergöttlicht. / Sammlung – concentración — Zerstreuung – dispersión // die List der instrumentellen Vernunft – der Traum von der Gottgleichheit verrät auch etwas von der sozialen Ungerechtigkeit und der utopischen Hoffnung"



[21] Diari del pensar, 2007/8. ǁ [A l'esquerra:] " 'Iron cage' Weber / Stahlhartes Gehäuse / jaula de hierro / caja de hierro. // mundo desencantado / caja de acero (Weber) / jaula." ǁ [A la dreta:] "La caracterización Weberiana del Capitalismo como "Mundo encantado" y del espíritu capitalista como "jaula de hierro" / La teoría lukacsiana de la Cosificación – / Historia de la conciencia de clase (1923). // Krakauer ve a la gran ciudad como un universo 'burocratizado y racionalizado, marcado por el instrumentalismo, la abstracción y el cálculo'. / …se han disuelto las huellas de una experiencia comunitaria capaz de guiar a los individuos. // Una realidad suprimida. / La realidad vaciada de experiencia cotidiana a la que corresponde el género es la exacerbación de una estructura social que, empeñada en liquidar la dimensión cultural, diviniza la Ratio. // Sammlung – concentración — Zerstreuung – dispersión // la astucia de la razón insrumental – los ensueños divinos delatan también la injusticia social y la esperanza utópica."



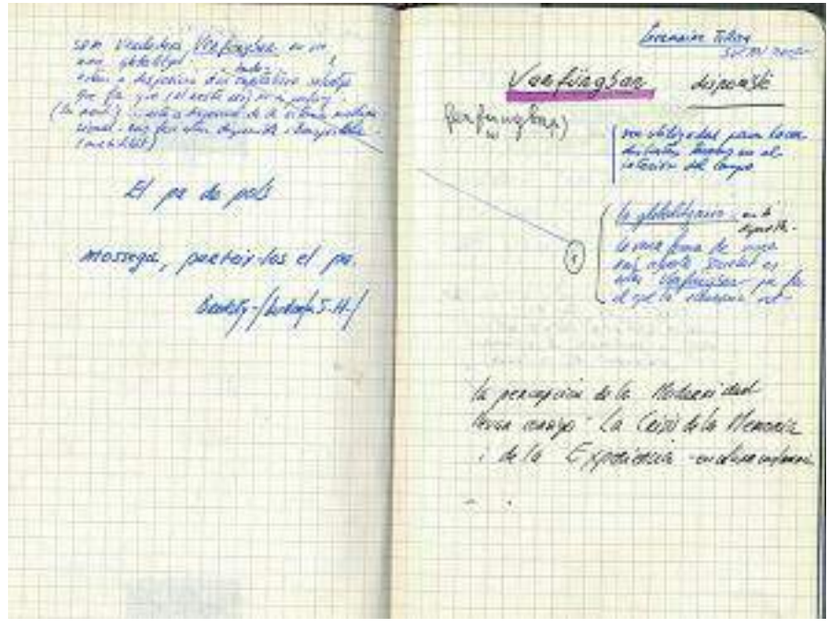
[22] Objet trouvé, Die Kreuzung des Fordismus, 1998. || „Fabrik Ramoneda [Terrassa] -carrer Topete / -Verschwundenes Objekt" || Im Volksmund hieß die Textilstadt Terrassa „Die vier Straßen", weil die großen Fabriken alle an einer Straßenkreuzung lagen. Daraus ist der Name der Ausstellung abgeleitet: *Die Kreuzung des Fordismus*.

[22] La crüilla del fordisme, objecte trobat, 1998. || "Fàbrica Ramoneda [Terrassa] -carrer Topete / objecte -desaparegut" || "Les quatre carreteres" era el nom popular de Terrassa, degut al fet de que les fàbriques importants es trobaven en una cruïlla de cuatre carrers. Vet aquí el títol *La cruïla del fordisme*.



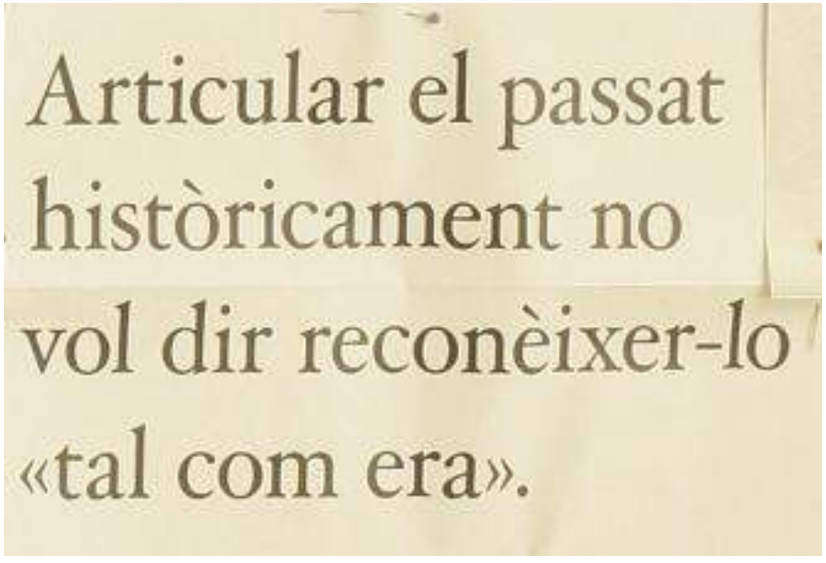
[23] Die Kreuzung des Fordismus, 1998. || „Fabrik Ramoneda, Terrassa. Stechuhren. || [Handschriftliche Notiz:] „der Sozialvertrag – Freizone des Austauschs – Die Märkte sind devenus de plus en plus volatils."

[23] La cruïlla del fordisme, 1988. || Fàbrica Ramoneda, Terrassa. Fitxers per al control de presència dels treballadors. || [Nota manuscrita:] "el contrato social – zona libre de cambio – los mercados sont devenus de plus en plus volatils."



[24] Denktagebuch. || Verfügbar — disponible || [Auf dem linken Blatt:] „Wir sind wirklich Verfügbare in einer globalisierten Welt. / Wir stehen einem wilden Kapitalismus zur Verfügung, der bewirkt, dass (unser Körper) uns nicht gehört. / (Der Geist) …steht der letzten Multinationalen zur Verfügung. / Man macht uns disponibel und transportabel (Mobilität).“ // ‚Das Brot aus Staub / Beiß hinein, zerteile ihnen das Brot‘ / Brodsky / Auden / für S. H. / * [*Seamus Heaney] || [Auf dem rechten Blatt:] „Germaine Tillion / Tzvetan Todorov // Sie werden gebraucht, um verschiedene Aufträge im Lager auszuführen.“ || [Pfeil mit Erläuterung:] „Die Globalisierung – die einzige Lebensform in dieser Gesellschaft ist, verfügbar zu sein, das zu tun, was die Ökonomie verlangt – // Die Wahrnehmung in der Moderne bringt – in letzter Instanz – die Krise der Erinnerung und der Erfahrung mit sich.

[24] Diari del pensar. || “Verfügbar — disponible” || [A l’esquerra:] “Som verdaders Verfügbar en un món globalitzat. / Estem a disposició d’un tardà capitalisme salvatge que fa que (el nostre cos) no ens pertany. / (La ment) … està a disposició de l’ última multinacional. / Ens fan estar disponibles i transportables (mobilitat)” // “El pa de pols / Mossega, parteix-los el pa / Brodsky / Auden / a S. H. / * [*Seamus Heaney] || [A la dreta:] “Germaine Tillion / Tzvetan Todorov // Son utilizados para hacer distintas tareas en el interior del campo.” // “La globalització – l’única forma de viure dins aquesta societat és estar verfügbar per fer el que l’economia vol – // La percepción de la modernidad lleva consigo la Crisis de la Memoria y de la Experiencia – en última instancia.”



[25] Fragment einer These *Über den Begriff der Geschichte*. || THESE VI / VERGANGENHEIT UND WIEDERERKENNEN. „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen >wie es denn eigentlich gewesen ist<".

[25] Fragment d'una Tesi *Sobre el concepte de la història*, de W. Benjamin. || TESI VI / PASSAT I RECONEIXEMENT. "Articular el passat històricament no vol dir reconèixer-lo <tal com era>."

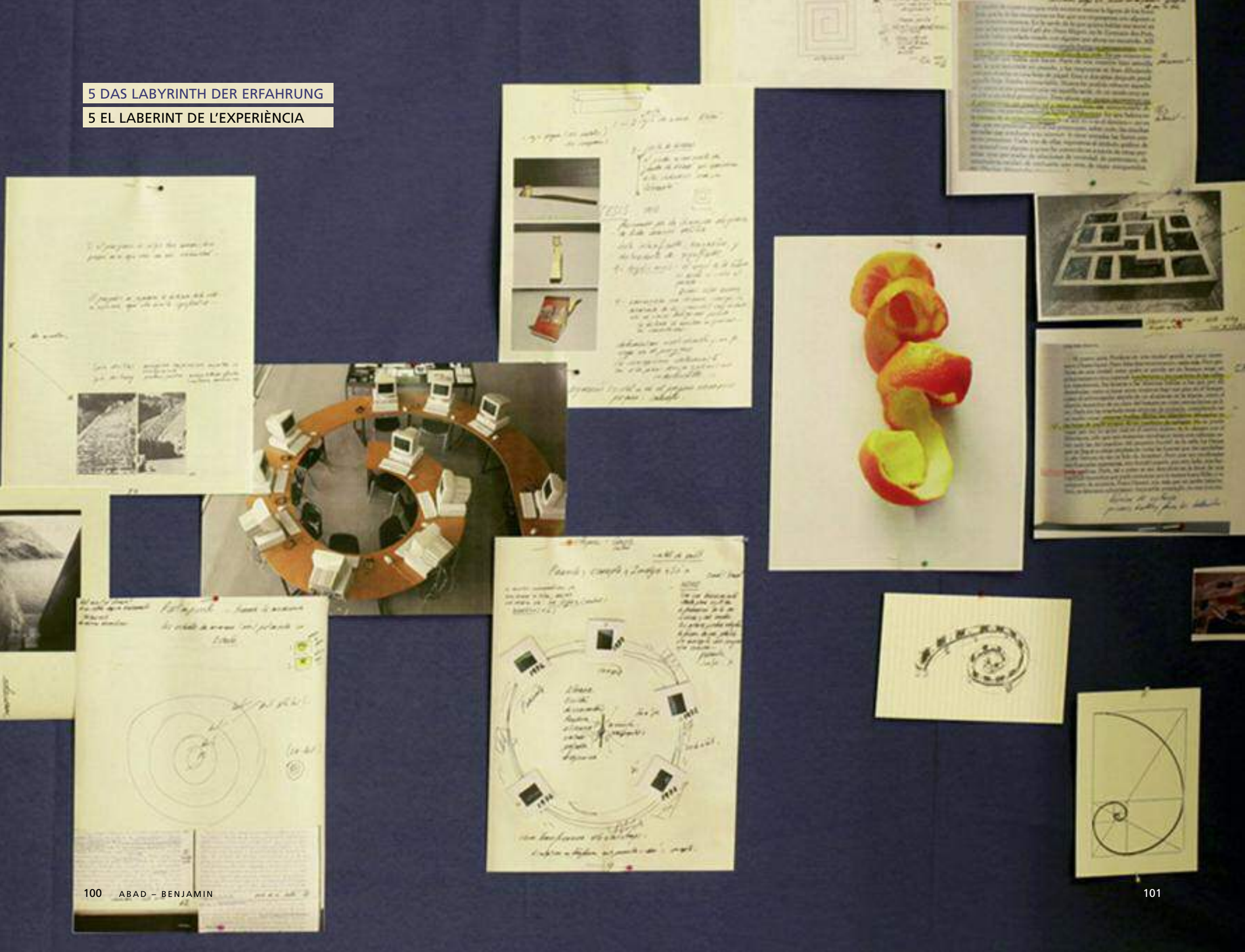


[26] Parkschein des städtischen Parkplatzes von Portbou. || Mit dem Foto des Benjamin – Denkmals „Passagen. Hommage an Walter Benjamin" von Dani Karavan.

[26] Tiquet de l'aparcament de l'Ajuntament de Portbou. || Inclou la foto del Memorial *Passatges. A Walter Benjamin* de Dani Karavan.

5 DAS LABYRINTH DER ERFAHRUNG

5 EL LABERINT DE L'EXPERIÈNCIA





[27] Produkt 3, 1999. || Die Stufen von Mauthausen; daneben dieselben Stufen mit Deport - ierten. || [Handschriftlicher Kommentar:] „Wenn der Fortschritt etwas so Wunderbares ist, / warum lässt er sich nicht häufiger blicken – (Manuel Rivas) // Der Fortschritt durchdringt nicht die Lebensgeschichte / Er hinterlässt nicht einmal eine bedeutende Spur – / zwei Treppen // Spin doctors: manipulieren, verdrehen, ein Ereignis beschönigen / Spin doctoring: politischer Sprecher: offizielle Manipulatoren / ökonomische Leuchten"

[27] product 3, 1999. || L'escala de Mauthausen i al costat la mateixa escala amb els deportats. || [Comentari manuscrit:] "Si el progreso es algo tan maravilloso / Porqué no se deja ver con más asiduidad – (Manuel Rivas) // El progreso no impregna la historia de la vida / Ni siquiera deja una huella significativa – // dos escalas // Spin doctors: manipular, tergiversar, maquillar un acontecimiento / Spin doctoring: portavoz político: manipuladores oficiales / lumbreras económicas"



[28] Tagebuch W. B., 2000/2001. || „Palimpsest – die Erinnerung auslöschen / die Schichten der Erinnerung (sind) Palimpsest / Schicht" / [Die Skizze illustriert den ausgeschnittenen Text (Autor des Textes nicht nachgewiesen). Darin sind hervorgehoben:] „Der Text der Thora, des biblischen Kanons, und die konzentrischen Kreise von Texten über Texte ersetzen den zerstörten Tempel. Die dialektische Bewegung ist tief. Einerseits schafft jeder Kommentar als solcher in gewissem Sinn ein Exil. Jede Exegese oder Auslegung verleiht dem Text einen Grad von Entfernung und Verbannung. Verdeckt, umgeben von der Analyse und der verwandelnden Ausführung steht der ursprüngliche Text (Ur-text) nicht mehr in einem unmittelbaren Verhält - nis zu seiner Herkunft. / Die Schatztruhe der Schrift / Auslegung ohne Ende / Der Dialog mit dem Text"

[28] Tagebuch W. B., 2000/2001. || "Palimpsesto – borrar la memoria / Los estratos de la memoria (son) palimpsesto / Estrato" / [El dibuix il·lustra el text retallat (autor del text no documentat). Es ressalten les frases:] "El texto de la Torá, del canon bíblico, y las esferas concéntricas de textos sobre textos substituyeron al Templo destruido. El movimiento dialéctico es profundo. Por un lado, todo comentario es en sí mismo, en cierto sentido, un acto de exilio. Toda exégesis o glosa confiere al texto algún grado de alejamiento y destierro. Velado por el análisis y la metamorfoseante exposición, el texto originario (Ur-text) ya no es inmediato a su suelo nativo. (…) / Arca de la letra / Lectura sin fin / El diálogo con el texto"



[29] block W. B., 2005/6. || Spiralförmiger Tisch der Installation block W. B. im Museum von Granollers, 2005/06.

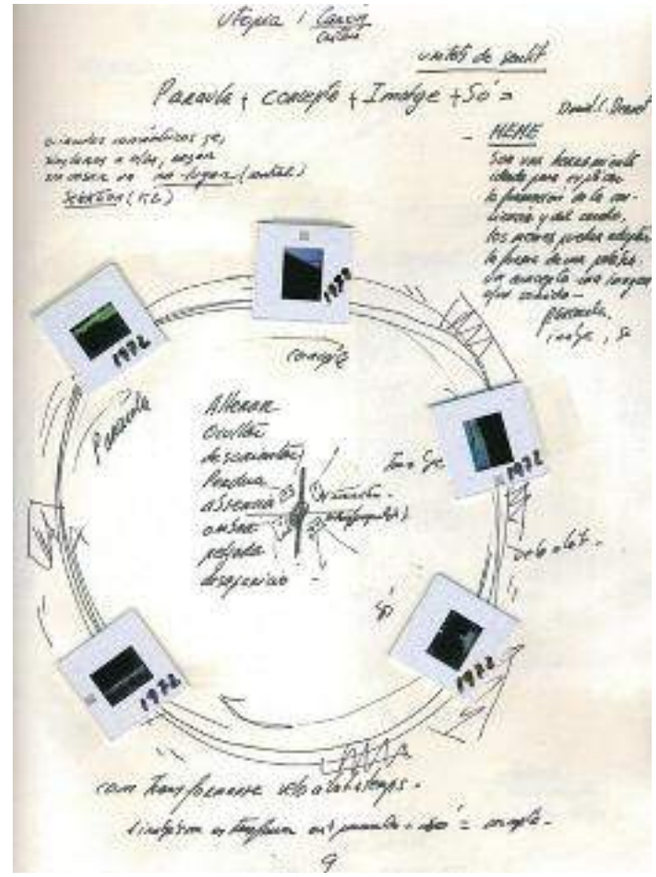
[29] block W. B., 2005/6. || Taula en forma d'espiral de la instal·lació al Museu de Granollers.



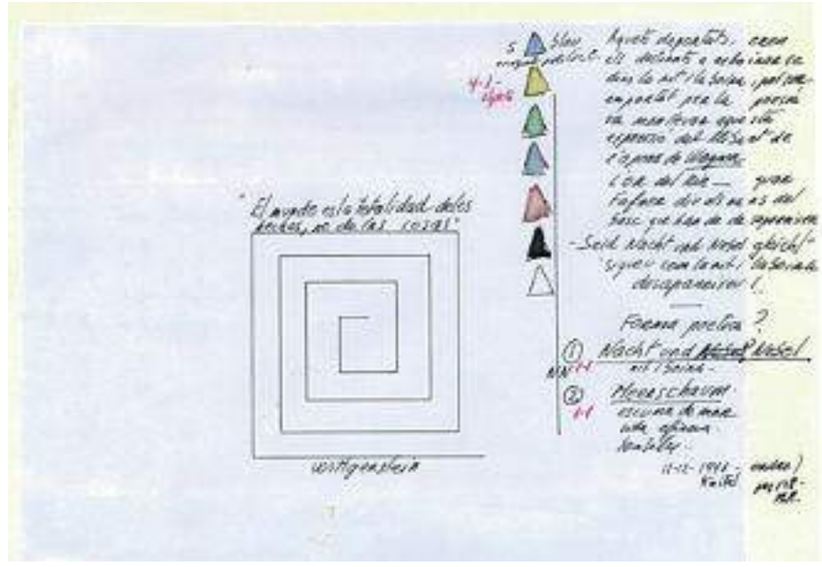
[30] Tagebuch W. B., „Das Haus der Erinnerung" || Entwurf eines nur gedachten, nicht realisierten Projekts. || „Käfig / 1-2 Stahlgehäuse — Weber / schwarzer Kasten (100 Erzählungen) 100 Bilder) / 3- Eisenkäfig / Herrschaft ist eine Art Eisenkäfig, in dem die Individuen wie in einem Labyrinth gefangen sind / THESEN — 1940 / -fasziniert von der allegorischen Dimension alles künstlerischen Schaffens / -ein unklassifizierbarer Text, enigmatisch und überbordend an Bedeutungen / -9- Angelus novus – der Engel der Geschichte / Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. / Trümmer auf Trümmer / -4- drohte, die Erinnerung der Besiegten mit sich zu nehmen und so nur ein einziges Zeugnis der Vergangenheit zu errichten – / die Geschichte wird im Allgemeinen von den Siegern geschrieben – / evolutionistischer Determinismus und blinder Fortschrittsglaube die deterministische Auffassung geht einher mit einem unzerstörbaren Optimismus – / Sozialer Rückschritt = im ökonomischen Fortschritt / Fortschritt = Katastrophe"

[30] Diari W. B. "La casa de la memòria". || Maqueta d'un projecte no realitzat, només pensat. || "jaula / 1-2 caja de acero — Weber / caja negra (100 relatos) 100 imágenes) / 3– jaula de hierro / El poder es una suerte de jaula de hierro que aprisiona a los individuos como un laberinto. / TESIS — 1940 / -fascinado por la dimensión alegórica de toda creación artística / -texto inclasificable, enigmático, y desbordante de significados / -9– Angelus novus – el ángel de la historia / Su rostro se vuelve al pasado – / Ruinas sobre ruinas / -4– amenezaba con llevarse consigo la memoria de los vencidos erigiéndose así en único testigo del pasado – …la historia la escriben en general los vencedores– / determinismo evolucionista y una fe ciega en el progreso / La concepción determinista va a la par con un optimismo indestructible – / Regresión social = en el progreso económico / progreso = catàstrofe"

[31] Meme. || Es handelt sich um eine Überlegung im Anschluss an den Text „Los cielos de Berlín" [Die Himmel über Berlin] von Francisco Jarauta in „El País", 6. April 2000. || „Utopie und Kanon / Kriterien // Sinneinheit // Wort + Begriff + Bild + Ton = // Konzentrische Kreise, die ähnlich wie andere unaufhörlich einen Nicht-Ort (im Zentrum) umkreisen / Selektion (K 2) // Daniel C. Dennett / MEME / Ein zu dem Zweck erdachtes Instrument, die Herausbildung des Bewusstseins und des Gehirns zu erklären, die Meme können die Form eines Worts – eines Begriffs – eines Bilds – oder / eines Tons annehmen – / Wort / Bild, Ton." || [Um den Kreis herum, der eine drehbare Installation darstellt:] „Wort » Begriff » Bild » Ton — Geschwindigkeit." || [Im Zentrum:] „Verändern / Verbergen / desorientieren / Verlust / Abwesenheit / Schatten / Spur / verschwinden –" || [Unter dem Kreis:] „Wie sind Geschwindigkeit + Zeit umzuwandeln. / 1 Bild davon wie sie sich in +Wort + Ton = Begriff verwandeln."



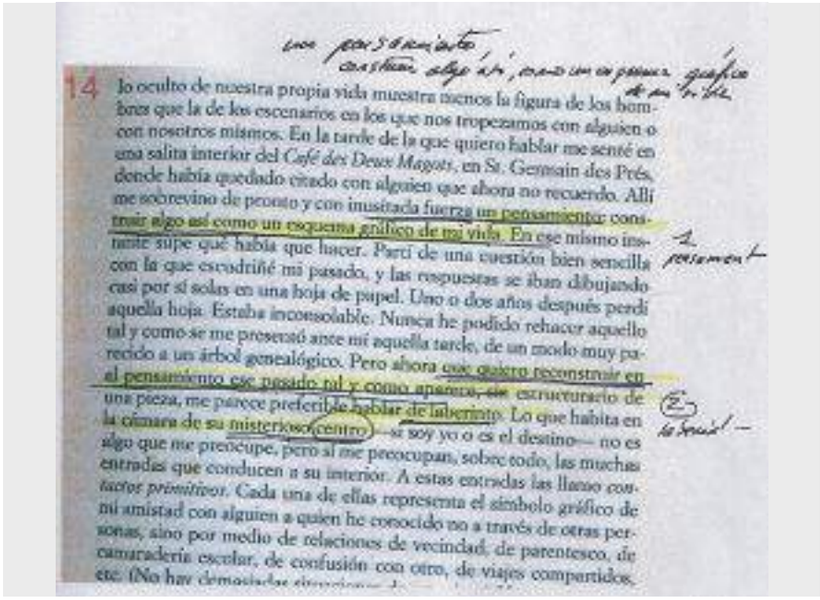
[31] Memes || Es tracta d'una reflexió a partir del text "Cielos sobre Berlín" de Francisco Jarauta en "El País", 6 d'abril de 2000. || "Utopia i Canon / Criteris // unitats de sentit // paraula + concepte + imatge + so = // Círculos concéntricos que, similares a otros, rozan sin cesar un no-lugar (central) / Selektion (K 2) // Daniel C. Dennett / MEME / Son una herramienta ideada para explicar la formación de la conciencia y del cerebro, los memes pueden adoptar la forma de una palabra – un concepto – una imagen – o/un sonido – / paraula / imatge, so." || [Escrit al voltant del cercle que representa una instal·lació giratòria:] "paraula » concepte » imatge » so — velocitat." || [Al seu centre:] "Alterar / Ocultar / desorientar / Pèrdua / absència / ombra / ombra / petjada / desaparició – // Com transformarse velocitat + temps." || [Escrit a sota del cercle:] "1 imatge de com es transformen en + paraula + só = concepte."



[32] Tagebuch W. B. || Gezeichnetes Labyrinth mit dem Wittgenstein-Zitat: „Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge." [*Tractatus*, 1.1] || „Diese Deportierten waren dazu bestimmt, sich in Nacht und Nebel aufzulösen, vielleicht war es die Poesie, die zur Übernahme dieses Ausdrucks aus Wagners Libretto geführt hat – Rheingold, wenn Fafner den Zwergen im Wald sagt, sie sollten verschwinden: ‚Seid Nacht und Nebel gleich'. || Poetische Form? 1: Nacht und Nebel. 2: Meerschaum / ephemeres Leben / schwanken. 12-2-1941 Ordnung Keitel." || Die Verbindung zu der als Videofilm aufgezeichneten Installation *Hotel Europa* (1996) drängt sich auf. Sie besteht aus labyrinthförmigen Gängen, die von oben gesehen den Umriss eines Hakenkreuzes bilden. In den fensterlosen Passagen sind Stimmen und Verse von Dichtern zu hören, die dem Schmerz und dem Widerstand gegen die Diktatur Ausdruck verleihen. || Die Farben in der Zeichnung beziehen sich auf die Raumverteilung im fotografierten Labyrinth, vgl. Nr. [34].

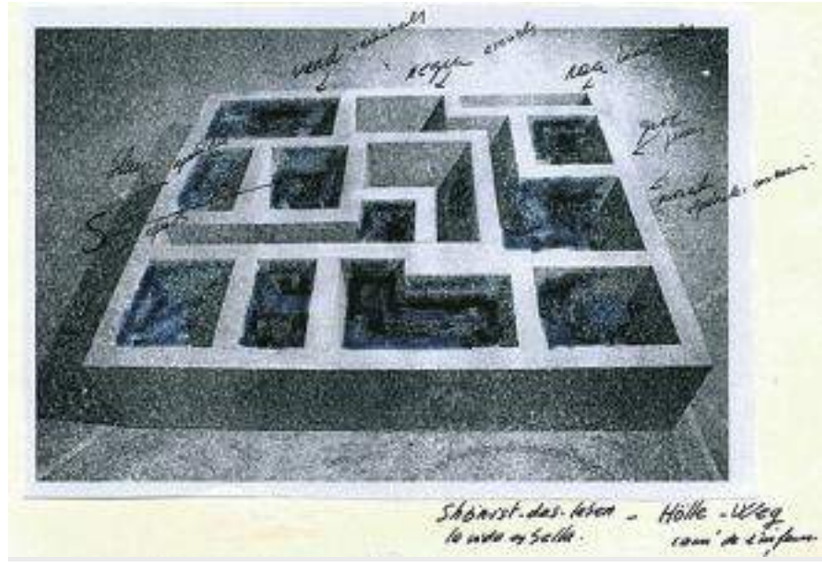
[32] Diari W. B. || Dibuix d'un laberint amb la citació de L. Wittgenstein: "El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas." [*Tractatus*, 1.1] || "Aquests deportats eren els destinats a esboirar-se dins la nit i la boira, pot ser emportat per la poesia va manllevar aquesta expressió del llibret de l'opera de Wagner L'or del Rin – quan Fafner diu als nans del bosc que han de desapareixer 'Seid Nacht und Nebel gleich.' / sigueu com la nit i la boira, desapareixeu. || Forma poètica? 1: Nacht und Nebel – nit i boira. 2: Meerschaum – escuma de mar / vida efímera / trontollar. 12-2-1941 ordre Keitel." || Inevitablement, aquests apunts provoquen l'associació amb la instal·lació (gravada en vídeo) *Hotel Europa* (1996). Passadissos laberíntics constitueixen, vist de dalt, la forma d'una creu gamada. En els passatges sense finestres se senten veus i versos de poetes que expressen el dolor i la resistència contra la dictadura. || Els colors es refereixen a la distribució dels espais dins el laberint fotografiat, vegeu [34].

[33] Denktagebuch. || Textausschnitt aus W. Benjamin, *Berliner Chronik*. || [Mit Hervorhebungen von F. A. Unter dem Text notiert er:] der Gedanke, ein graphisches Schema meines Lebens zu zeichnen. [Am Rand vermerkt er zwei Wörter:] 1 Gedanke, 2 Labyrinth. || „und der Schleier, welchen sie [die Erinnerung] im Verborgnen aus unserm Leben gewirkt hat, weniger die Bilder der Menschen als die der Schauplätze zeigt, an denen wir andern oder uns selbst begegneten. An dem Nachmittag nun, von welchem ich reden will, saß ich im Innenraum des Cafés des deux magots bei St. Germain des Prés, wo ich – wen habe ich vergessen – erwartete. Da kam mit einem Male und mit zwingender Gewalt der Gedanke über mich, ein graphisches Schema meines Lebens zu zeichnen und ich wußte im gleichen Augenblick auch schon genau wie das zu tun sei. Es war eine ganz einfache Frage, mit der ich meine Vergangenheit durchforschte und die Antworten zeichneten sich wie von selber auf ein Blatt, das ich hervorzog. Ein oder zwei Jahre später als ich dieses Blatt verlor, war ich untröstlich. Nie wieder habe ich es so herstellen können, wie es damals vor mir entstand, einer Reihe von Stammbäumen ähnlich. Jetzt aber, da ich in Gedanken seinen Aufriß wieder herstellen möchte ohne ihn geradezu wiederzugeben, möchte ich lieber von einem Labyrinth sprechen. Was in der Kammer seiner rätselhaften Mitte haust, Ich oder das Schicksal, soll mich hier nicht kümmern, umso mehr aber die vielen Eingänge, die ins Innere führen. Diese Eingänge nenne ich Urbekanntschaften; ihrer jeder ist ein graphisches Symbol meiner Bekanntschaft mit einem Menschen, den ich nicht durch andere Menschen, sondern sei es durch Nachbarschaftsverhältnisse, Verwandtschaft, Schulkameradschaft, Verwechslung, Reisegenossenschaft – es gibt nicht allzu viele solcher Situationen – begegnet war." (GS VI, S. 491)


14 Lo oculto de nuestra propia vida muestra menos la figura de los hombres que la de los escenarios en los que nos tropezamos con alguien o con nosotros mismos. En la tarde de la que quiero hablar me senté en una salita interior del *Café des Deux Magots*, en St. Germain des Prés, donde había quedado citado con alguien que ahora no recuerdo. Allí me sobrevino de pronto y con inusitada fuerza un pensamiento: construir algo así como un esquema gráfico de mi vida. En ese mismo instante supe qué había que hacer. Partí de una cuestión bien sencilla con la que escudriñé mi pasado, y las respuestas se iban dibujando casi por sí solas en una hoja de papel. Uno o dos años después perdí aquella hoja. Estaba inconsolable. Nunca he podido rehacer aquello tal y como se me presentó ante mí aquella tarde, de un modo muy parecido a un árbol genealógico. Pero ahora que quiero reconstruir en el pensamiento ese pasado tal y como aparece, sin estructurarlo de una pieza, me parece preferible hablar de laberinto. Lo que habita en la cámara de su misterioso centro –si soy yo o es el destino– no es algo que me preocupe, pero sí me preocupan, sobre todo, las muchas entradas que conducen a su interior. A estas entradas las llamo *contactos primitivos*. Cada una de ellas representa el símbolo gráfico de mi amistad con alguien a quien he conocido no a través de otras personas, sino por medio de relaciones de vecindad, de parentesco, de camaradería escolar, de confusión con otro, de viajes compartidos, etc. ¡No hay demasiadas

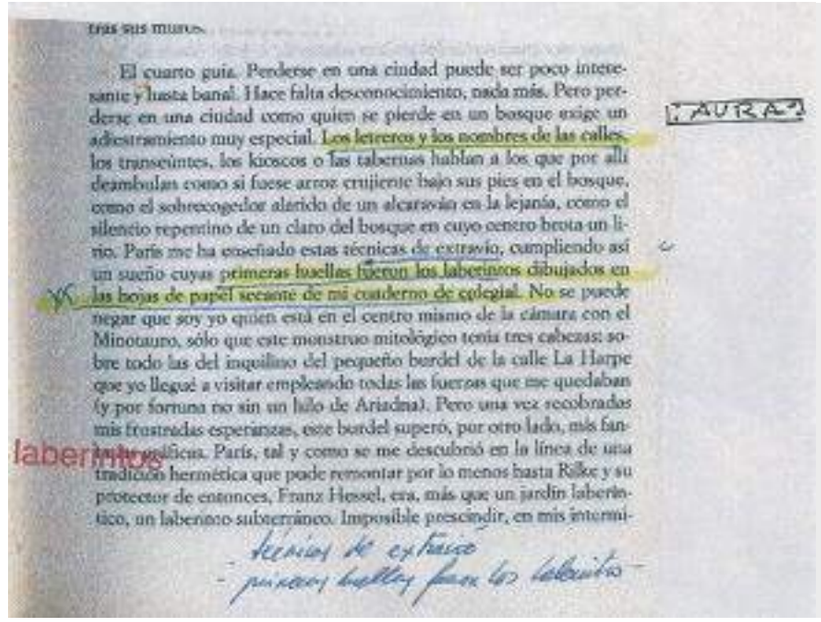
[33] Diari del pensar. || Retall de W. Benjamin, *Crónica de Berlín*. || [Frases subratllades per F.A. que anota damunt del text:] un pensamiento, construir algo así; como un esquema gráfico de mi vida. [Al marge destaca les paraules:] 1 pensament, 2 laberint. || "Io oculto de nuestra propia vida muestra menos la figura de los hombres que la de los escenarios en los que nos tropezamos con alguien o con nosotros mismos. En la tarde de la que quiero hablar me senté en una salita interior del Café des Deux Magots, en St. Germain des Prés, donde había quedado citado con alguien que ahora no recuerdo. Allí me sobrevino de pronto y con inusitada fuerza un pensamiento: construir algo así como un esquema gráfico de mi vida. En ese mismo instante supe qué había que hacer. Partí de una cuestión bien sencilla con la que escudriñé mi pasado, y las respuestas se iban dibujando casi por sí solas en una hoja de papel. Uno o dos años después perdí aquella hoja. Estaba inconsolable. Nunca he podido rehacer aquello tal y como se me presentó ante mí aquell tarde, de un modo muy parecido a un árbol genealógico. Pero ahora que quiero reconstruir en el pensamiento ese pasado tal y como aparece, sin estructurarlo de una pieza, me parece preferible hablar de laberinto. Lo que habita en la cámara de su misterioso centro –si soy yo o es el destino– no es algo que me preocupe, pero sí me preocupan, sobre todo, las muchas entradas que conducen a su interior. A estas entradas las llamo contactos primitivos. Cada una de ellas representa el símbolo gráfico de mi amistad con alguien a quien he conocido no a través de otras personas, sino por medio de relaciones de vecindad, de parentesco, de camaradería escolar, de confusión con otro, de viajes compartidos, etc." (*Crónica de Berlín*, en: Escritos autobiográficos. Traducción de Teresa Rocha Barco. Ed. Concha Fernández Martorell. Madrid: Alianza, 1996)

[34] Tagebuch W. B. (Fortsetzung von Nr. [32]) || Unter einem Labyrinth-Gefängnis mit bezeichneten Räumen für Staatenlose, Kriminelle, Asoziale usw. (einschließlich Farbangaben für die verschiedenen Räume): „Schön –ist-das-Leben — Hölle-Weg". || In einem *Denk - tagebuch* heißt es: „Walter Benjamin definierte das Labyrinth, als er von den Labyrinthen der Städte sprach, als ‚die Heimat des Zögernden'." (vgl. *Zentralpark*, GS, I.2, 668.)



[34] Diari W. B. (continuació de [32]) || A sota d'un laberint amb funció de presó on es troben assenyalats, amb indicacions dels colors corresponents, els espais pels expatriats, criminals, asocials etc.: "Schön –ist-das-Leben / La vida es bella — Hölle-Weg / camí de l'infern." || En un *Diari del pensar* es llegeix: "Walter Benjamin hablando de los laberintos urbanos definió el laberinto como la patria de los que dudan." (*Parque Central*, Obras I.2, p.276, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008.)

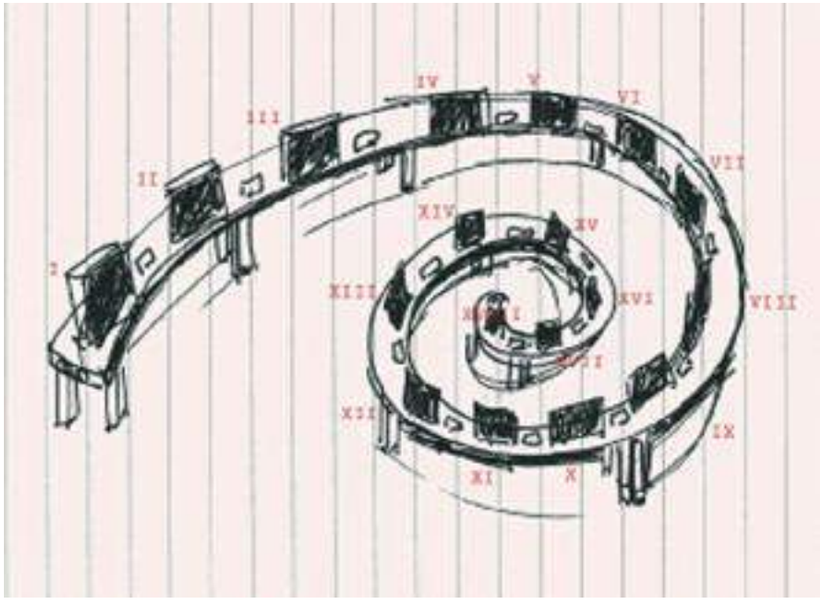
[35] Denktagebuch. || Textausschnitt aus W. Benjamin, *Berliner Chronik*. || [Mit Hervorhebungen von F. A. Über den Text legt er das Wort] *Labyrinthe* [und notiert am unteren Rand:] – *Irrkünste – erste Spuren die Labyrinthe*. || „Der vierte Führer. Sich in einer Stadt nicht zurechtzufinden – das mag uninteressant und banal sein. Unkenntnis braucht es dazu – sonst nichts. In einer Stadt sich aber zu verirren – wie man in einem Wald sich verirrt – das bedarf schon einer ganz anderen Schulung. Da müssen Schilder und Straßennamen, Passanten, Dächer, Kioske oder Schenken zu dem Umgetriebenen so sprechen wie ein knackendes Reis im Walde unter seinen Füßen, wie der erschreckende Schrei einer Rohrdommel aus der Ferne, wie die plötzliche Stille einer Lichtung, in deren Mitte eine Lilie aufschießt. Diese Irrkünste hat mich Paris gelehrt; es hat den Traum erfüllt, dessen früheste Spuren die Labyrinthe auf den Löschblättern meiner Schulhefte waren. Es ist auch nicht zu leugnen, daß ich in sein Zentrum, die Kammer des Minotauros geraten bin, nur daß dies mythologische Ungeheuer drei Köpfe hatte; nämlich diejenigen der Insassen des kleinen Bordells in der Rue La Harpe das ich mit Aufbietung meiner letzten Kräfte (und zum Glück nicht ohne den Faden einer Ariadne) betrat. Wenn es aber damit meine beklommensten Erwartungen einlöste, so übertraf es von anderer Seite her meine graphischen Träumereien. Paris, wie es sich mir im Zuge einer hermetischen Tradition erschloß, die ich rückwärts zumindest bis auf Rilke verfolgen kann und deren damaliger Hüter Franz Hessel war, war mehr als ein Irrgarten ein Irrstollen. Unmöglich, die Unterwelt der…" (GS VI, 469)


tras sus muros.

El cuarto guía. Perderse en una ciudad puede ser poco interesante y hasta banal. Hace falta desconocimiento, nada más. Pero perderse en una ciudad como quien se pierde en un bosque exige un adiestramiento muy especial. Los letreros y los nombres de las calles, los transeúntes, los kioscos o las tabernas hablan a los que por allí deambulan como si fuese arroz crujiente bajo sus pies en el bosque, como el sobrecogedor alarido de un alcaraván en la lejanía, como el silencio repentino de un claro del bosque en cuyo centro brota un lirio. París me ha enseñado estas técnicas de extravío, cumpliendo así un sueño cuyas primeras huellas fueron los laberintos dibujados en las hojas de papel secante de mi cuaderno de colegial. No se puede negar que soy yo quien está en el centro mismo de la cámara con el Minotauro, sólo que este monstruo mitológico tenía tres cabezas: sobre todo las del inquilino del pequeño burdel de la calle La Harpe que yo llegué a visitar empleando todas las fuerzas que me quedaban (y por fortuna no sin un hilo de Ariadna). Pero una vez recobradas mis frustradas esperanzas, este burdel superó, por otro lado, mis fantasías gráficas. París, tal y como se descubrió en la línea de una tradición hermética que puede remontar por lo menos hasta Rilke y su protector de entonces, Franz Hessel, era, más que un jardín laberíntico, un laberinto subterráneo. Imposible prescindir, en mis intermi-

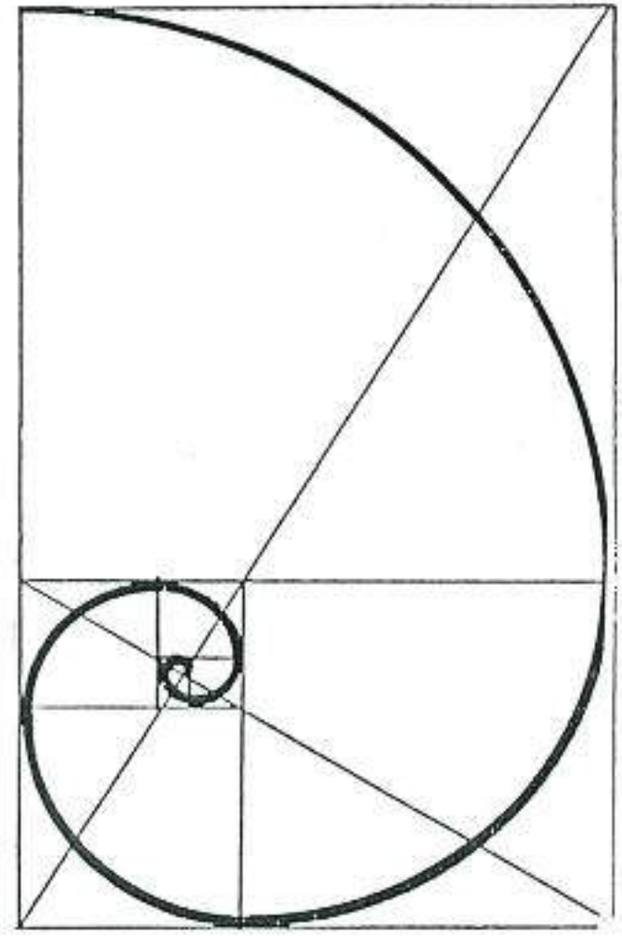
técnicas de extravío
- primeras huellas fueron los laberintos -

[35] Diari del pensar. || Retall de W. Benjamin, Crónica de Berlín. || [Frases subratllades per F. A. Sobreposa al text la paraula] *laberintos* [i anota al marge inferior:] – *teóricos de extravío – primeras huellas fueron los laberintos*. || "El cuarto guia. Perderse en una ciudad puede ser poco interesante y hasta banal. Hace falta desconocimiento, nada más. Pero perderse en una ciudad como quien se pierde en un bosque exige un diestramiento muy especial. Los letreros y los nombres de las calles, los transeúntes, los kioscos o las tabernas hablan a los que por allí deambulan como si fuese arroz* crujiente bajo sus pies en el bosque, como el sobrecogedor alarido de un alcaraván en la lejanía, como el silencio repentino de un claro del bosque en cuyo centro brota un lirio. París me ha enseñado estas técnicas de extravío, cumpliendo así un sueño cuyas primeras huellas fueron los laberintos dibujados en las hojas de papel secante de mi cuaderno de colegial. No se puede negar que soy yo quien está en el centro mismo de la cámara con el Minotauro, sólo que este monstruo mitológico tenía tres cabezas: sobre todo las del inquilino del pequeño burdel de la calle La Harpe que yo llegué a visitar empleando todas las fuerzas que me quedaban (y por fortuna no sin un hilo de Ariadna). Pero una vez recobradas mis frustradas esperanzas, este burdel superó, por otro lado, mis fantasías gráficas. París, tal y como se descubrió en la línea de una tradición hermética que puede remontar por lo menos hasta Rilke y su protector de entonces, Franz Hessel, era más que un jardín laberíntico, un laberinto subterráneo. Imposible prescindir, en mis intermi-[…]" (En: *Escritos autobiográficos*. Traducción de Teresa Rocha Barco. Ed. Concha Fernández Martorell. Madrid: Alianza, 1996, p. 193. *La traducción correcta sería una ramita [das Reis].)



[36] Postkarte block W. B., 2005. || Skizze des Tisches der Installation *block W. B.* im Museum von Granollers 2005/06.

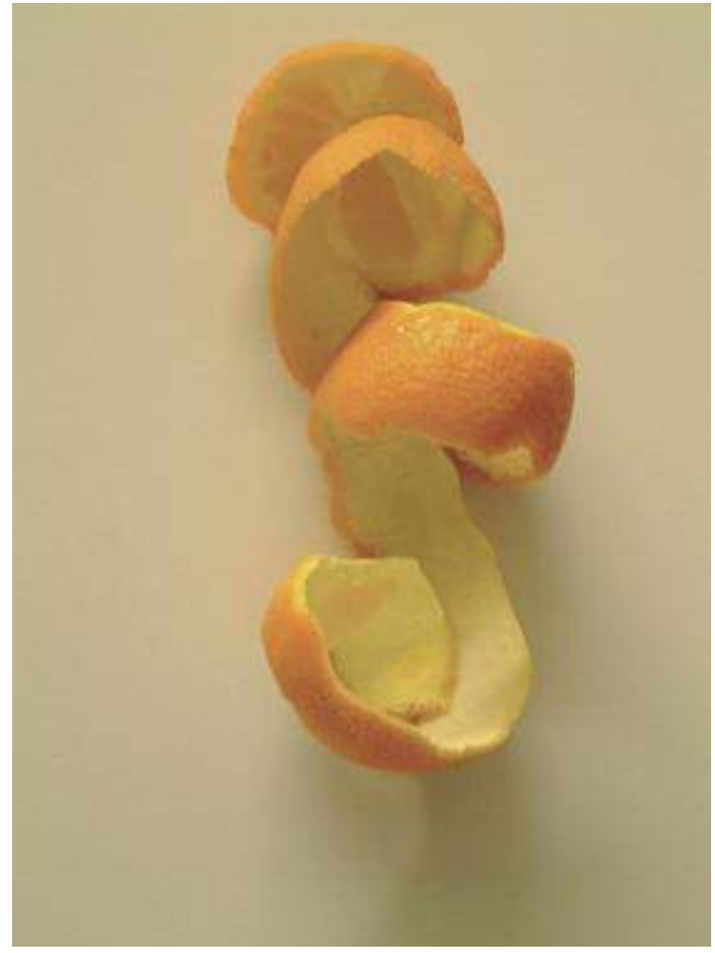
[36] Tarjeta postal block W.B., 2005. || Dibuix de la taula per a la instal·lació al Museu de Granollers 2005/06.



[37] Postkarte block W. B., 2005. || Spirale, die Präsentationsform von *block W. B.* im Museum von Granollers, 2005/06. || Die Spirale stellt, wie auch das Labyrinth, einen nicht linearen Verlauf und Weg der Erfahrung dar.

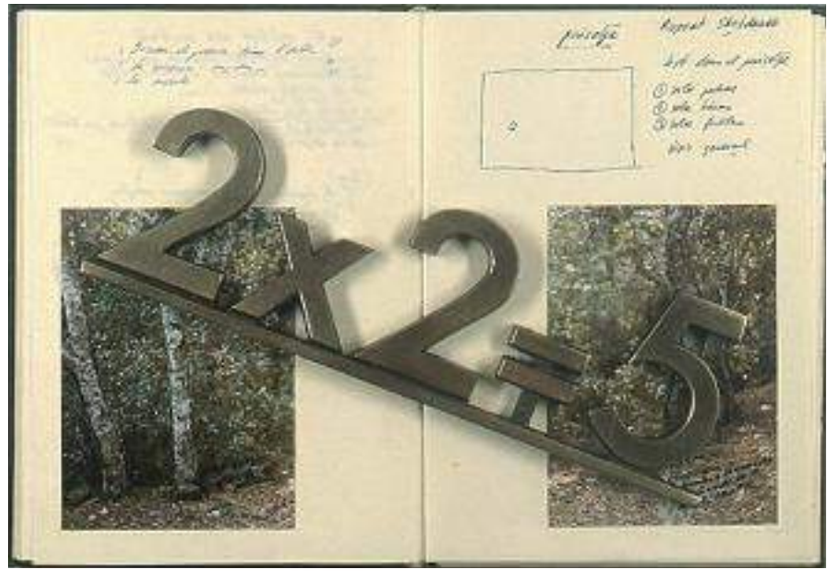
[37] Tarjeta postal block W.B., 2005. || Espiral relacionada amb la forma de presentació del projecte al Museu de Granollers 2005/06. || L'espiral, igual que el laberint, representa un circuit, un itinerari no lineal de l'experiència.

[38] Spirale aus einer Orangenschale, 2001. || Ein Bild für Erinnerung und Jugend. Damit verbunden ist die frühe Erinnerung von F. A., wie die Schale an der Sonne getrocknet wurde, um daraus einen Tee zuzubereiten. || In der Installation *block W. B.* ist das Bild einem Fragment aus der These II zugeordnet: THESE II / ZEIT, ERLÖSUNG UND GLÜCK: DER VERLAUF UNSERES DASEINS. „Das Bild vom Glück, das wir hegen, ist durch und durch von der Zeit tingiert, in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat. (…) Es schwingt, mit anderen Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit." || Aber auch: „Die Orangenschale als Symbol: Kreislauf, Weg, Labyrinth, Fortschritt, Diskurs… Selbstversunkenheit." (Manel Clot)



[38] Espiral en la pell de la taronja, 2001. || És una imatge de joventut, memòria i record. F. A. vincula amb aquesta imatge el record de com la pell de taronja es deixava assecar al sol per fer-ne una tisana. || A la instal·lació *block W. B.* es troba associada a la Tesi II: TESI II / TEMPS, REDEMPCIÓ I FELICITAT: EL CURS DE LA VIDA. "La imatge de felicitat que ens fem està tota acolorida del temps que ens ha consignat una vegada per sempre el curs de la nostra vida (…) Amb altres paraules: en la representació que ens fem de la felicitat s'agita inalienablement la idea de redempció." || També cal pensar en: "La pell de taronja com a símbol: circuit, itinerari, laberint, progrés, procés, discurs… entotsolament." (Manel Clot)





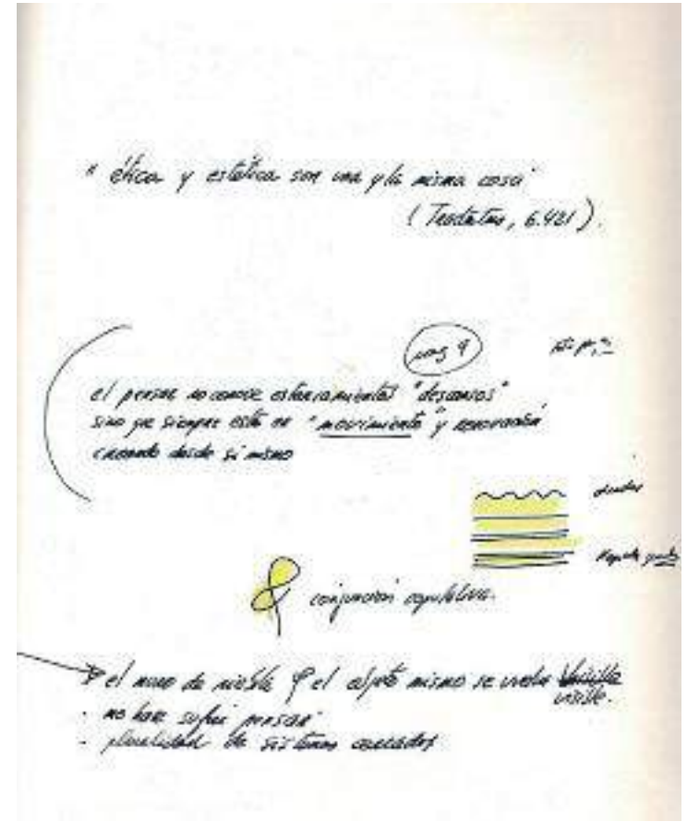
[39] „2 x 2 = 5", 1980. || Limitierte Auflage.

[39] "2 x 2 = 5", 1980. || Edició limitada. || En la lògica del 2x2=4 ja no es pot confiar. Robert Musil. *De un siglo estilizado. La calle*.



[40] Fordismus & Prothese, 1990. || & ist F. A. zufolge ein Bild des Kapitals. In einem *Denktagebuch* zitiert er das später entdeckte Buch von Miguel Vedda und Ralph Buchenhorst, *Observaciones urbanas. Walter Benjamin y las nuevas ciudades* [Beobachtungen in den urbanen Zentren. Walter Benjamin und die neuen Städte]: „Das Zeichen & im Titel, das normalerweise nur bei Firmennamen verwendet wird, weist darauf hin, dass es sich um eine Beziehung handelt, die im globalen ökonomischen Kontext situiert ist. Das ‚Bild der Welt' in seiner abgekürzten Form." (Editorial Gorla, Argentinien, 2008, S. 44)

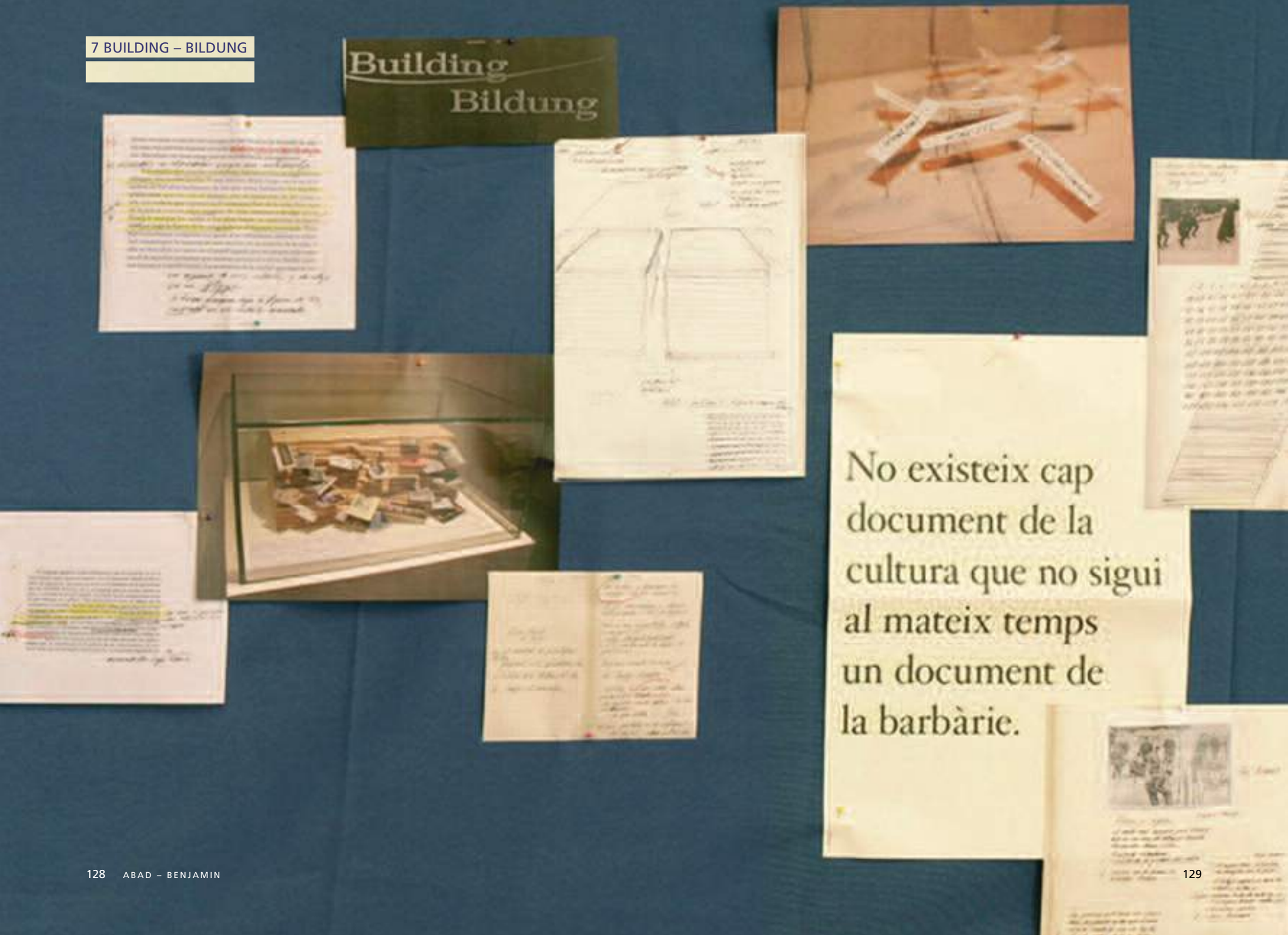
[40] Fordisme & Protèsi, 1990. || El signe &, segons F. A. és una imatge del capital. Més endavant descobreix el llibre de Miguel Vedda i Ralph Buchenhorst, *Observaciones urbanas. Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. En cita a un *Diari del pensar*: "El signo & en el título, que usualmente es empleado solo en los nombres de empresas, señala que se trata de una relación que tiene lugar en un contexto económico global. La 'Imagen del mundo' en su abreviación." (Argentina, Editorial Gorla, 2008, p. 44)



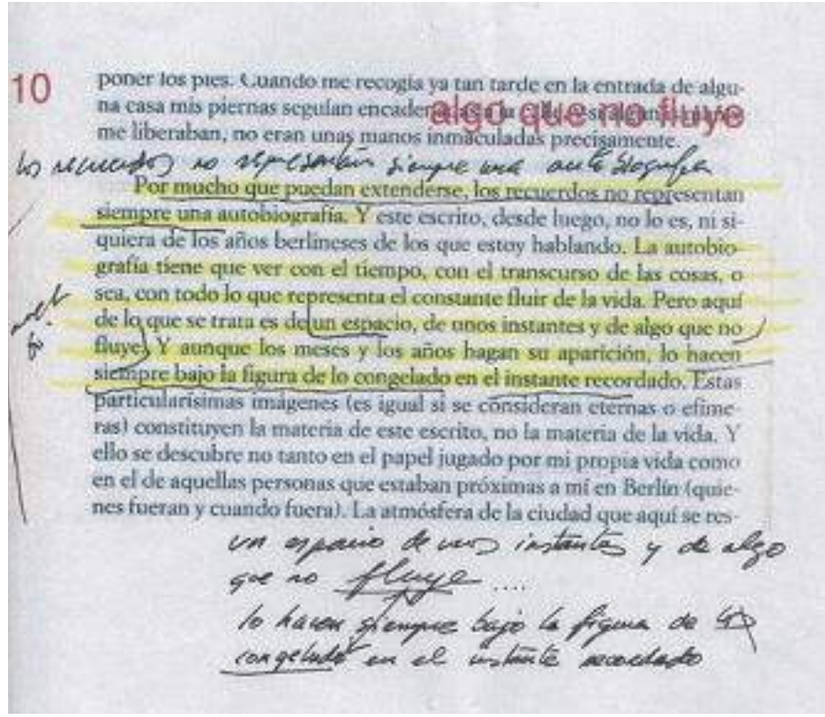
[41] Eponyme 4. || „Ethik und Ästhetik sind eins." [Wittgenstein,] (*Tractatus*, 6.421)_„Das Denken kennt keinen Stillstand, ‚Pausen', sondern befindet sich immer in ‚Bewegung' und Erneuerung und erschafft aus sich selbst heraus // & kopulative Konjunktion // » die Mauer des Nebels & das Objekt selber werden sichtbar / – ich leide, wenn ich denke / – die Pluralität geschlossener Systeme"

[41] Eponimia 4. || "Ética y estética son una y la misma cosa." [L. Wittgenstein,] (*Tractatus*, 6.421)_"El pensar no conoce estancamientos 'descansos' sino que siempre está en 'movimiento' y renovación creando desde sí mismo // & conjunción copulativa // » El muro de niebla & el objeto mismo se vuelve visible / – me hace sufrir pensar / – pluralidad de sistemas cerrados"

7 BUILDING – BILDUNG

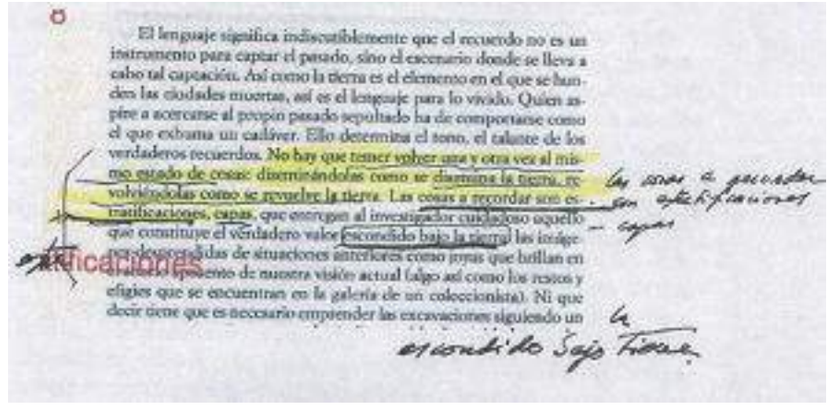


[42] Denktagebuch. || Textausschnitt aus W. Benjamin, *Berliner Chronik*. || [Mit Unterstreichungen von F. A. Über den Text gelegt sind die Wörter:] Wörter etwas, das nicht fließt [so ist in der von Abad benutzten Übersetzung Benjamins Ausdruck des Unstetigen wiedergegeben]. [Handschriftlich hebt F. A. hervor:] Erinnerungen stellen nicht immer eine Autobiographie dar. [Am unteren Rand notiert er:] Raum, von Augenblicken und von etwas, das nicht fließt … so ist es in der Gestalt des Eingefrorenen, die sie im Augenblick des Eingedenkens haben. || „Erinnerungen, selbst wenn sie in die Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. Und dieses hier ist ganz gewiss keine, auch nicht für die berliner Jahre, von denen hier ja einzig die Rede ist. Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluss des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede. Denn wenn auch Monate und Jahre hier auftauchen, so ist es in der Gestalt, die sie im Augenblick des Eingedenkens haben. Diese seltsame Gestalt – man mag sie flüchtig oder ewig nennen – in keinem Fall ist der Stoff, aus welchen sie gemacht wird, der des Lebens. Und das verrät sich weniger noch an der Rolle, die hier mein eigenes Leben spielen wird, als der der Menschen, die in Berlin – wann immer und wer immer – mir die nächsten waren. Die Luft der Stadt, die hier be …" (GS VI, S. 488)



[42] Diari del pensar. || Retall de W. Benjamin, *Crónica de Berlín*. || [Frases subratllades per F. A. Sobreposa al text les paraules:] algo que no fluye [. Escrit amb mà destaca:] los recuerdos no representan siempre una autobiografía. [Al marge inferior fa ressaltar:] un espacio de unos instantes y de algo que no fluye … lo hacen siempre bajo la figura de lo congelado en el instante recordado || "Por mucho que pueden extenderse, los recuerdos no representan siempre una autobiografía. Y este escrito, desde luego, no lo es, ni siquiera de los años berlineses de los que estoy hablando. La autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso en las cosas, o sea, con todo lo que representa el constante fluir de la vida. Pero aquí de lo que se trata es de un espacio, de unos instantes y de algo que no fluye. Y aunque los meses y los años hagan su aparición, lo hacen siempre bajo la figura del congelado en el instante recordado. Estas particularísimas imágenes (es igual si se consideran eternas o efímeras) constituyen la materia de este escrito, no la materia de la vida. Y ello se descubre no tanto en el papel jugado por mi propia vida como en el de aquellas personas que estaban próximas a mí en Berlín (quienes fueran y cuando fuera). La atmósfera de la ciudad que aquí se res- …" (En: *Escritos autobiográficos*. Traducción de Teresa Rocha Barco. Ed. Concha Fernández Martorell. Madrid: Alianza, 1996)

[43] Denktagebuch. || Textausschnitt aus W. Benjamin, *Berliner Chronik*. || [Mit Unterstreichungen von F. A. Über den Text gelegt ist das Wort:] Schichten. [Handschriftlich ist am rechten Rand hervorgehoben:] Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen – Schichten. [Am unteren Rand steht:] – die im Erdinnern stecken. || „Die Sprache hat es unmissverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist sondern deren Schauplatz. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung echter Erinnerungen. Sie dürfen sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen; ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen wie man Erdreich umwühlt. Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, die im Erdinnern stecken, ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht : wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. Und gewiß bedarf es, Grabungen mit Erfolg zu unternehmen …" (GS VI, S. 486)

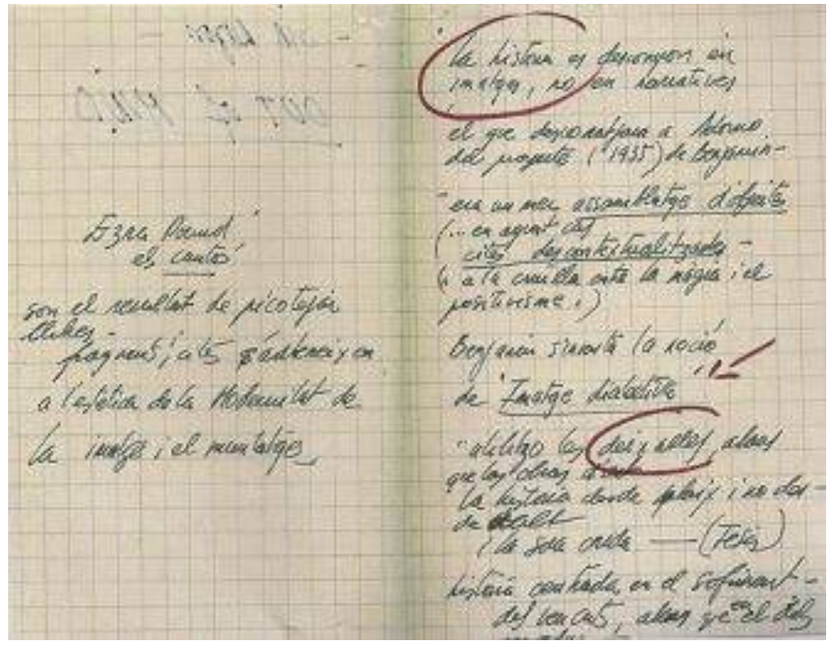

El lenguaje significa indiscutiblemente que el recuerdo no es un instrumento para captar el pasado, sino el escenario donde se lleva a cabo tal captación. Así como la tierra es el elemento en el que se hunden las ciudades muertas, así es el lenguaje para lo vivido. Quien aspire a acercarse al propio pasado sepultado ha de comportarse como el que exhuma un cadáver. Ello determina el tono, el talante de los verdaderos recuerdos. No hay que temer volver una y otra vez al mismo estado de cosas: diseminándolas como se disemina la tierra, revolviéndolas como se revuelve la tierra. Las cosas a recordar son estratificaciones, capas, que entregan al investigador cuidadoso aquello que constituye el verdadero valor escondido bajo la tierra: las imágenes desprendidas de situaciones anteriores como joyas que brillan en el sobrio aposento de nuestra visión actual (algo así como los restos y efigies que se encuentran en la galería de un coleccionista). Ni que decir tiene que es necesario emprender las excavaciones siguiendo un

[43] Diari del pensar. || Retall de W. Benjamin, *Crónica de Berlín*. || [Frases subratllades per F. A. Sobreposa al text les paraules:] estratificaciones. [Escrit amb mà destaca al marge dret:] las cosas a recordar son estratificaciones – capas. [Al marge inferior anota:] – escondido bajo tierra. || "El lenguaje significa indiscutiblemente que el recuerdo no es un instrumento para captar el pasado, sino el escenario donde se lleva a cabo tal captación. Así como la tierra es el elemento en el que se hunden las ciudades muertas, así es el lenguaje para lo vivido. Quien aspire a acercarse al propio pasado sepultado ha de comportarse como el que exhuma un cadàver. Ello determina el tono, el talante de los verdaderos recuerdos. No hay que temer volver una y otra vez al mismo estado de cosas: diseminándolas como se disemina la tierra, revolviéndolas como se revuelve la tierra. Las cosas a recordar son estratificaciones, capas, que entregan al investigador cuidadoso aquello que constituye el verdadero valor escondido bajo tierra: las imágenes desprendidas de situaciones anteriores como joyas que brillan en el sobrio aposento de nuestra visión actual (algo así como los restos y efigies que se encuentran en la galería de un coleccionista). Ni que decir tiene que es necesario emprender las excavaciones siguiendo un …" (En: *Escritos autobiográficos*. Traducción de Teresa Rocha Barco. Ed. Concha Fernández Martorell. Madrid: Alianza, 1996)



[44] Stelle, 2007. || Das Stück ging aus einem Projekt für die Zeitung „La Vanguardia" hervor, wo es zunächst am 3. Oktober 2007 unter dem Titel Bildung-Building vorgestellt wurde. || Ausschnitte aus Wörterbüchern erklären, was der Titel Stelle, der auch im Original das deutsche Wort verwendet, bedeutet. || „Stelle = lloc". „lloc. Ein bestimmtes Stück Raum. – Ein Stück Raum [ein Platz], der einer bestimmten Sache oder Person zugewiesen ist. Das Synonym Ort wird im Spanischen übersetzt mit „lugar, sitio, puesto, punto".

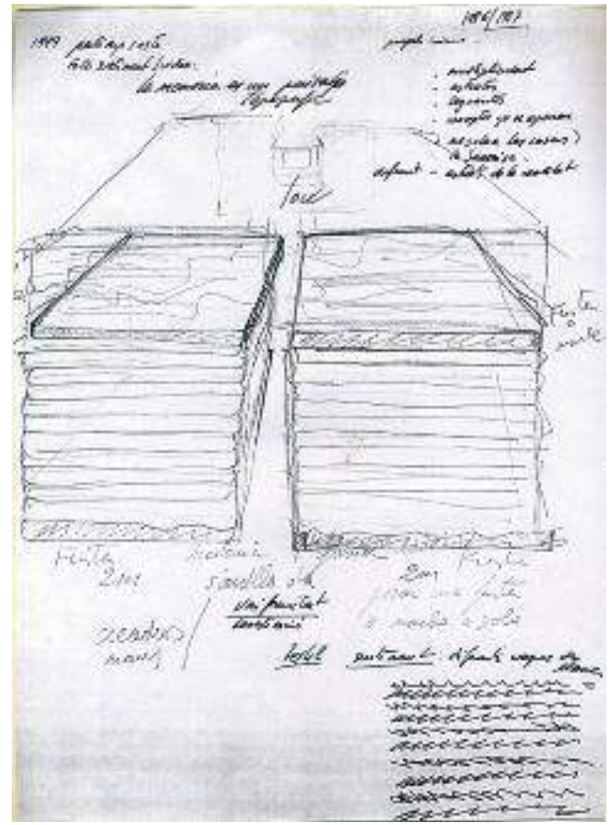
[44] Stelle, 2007. || Va néixer com a projecte Bildung-Building pel suplement "Cultura|s" del diari "La Vanguardia". Es va publicar el 3 d'octubre de 2007. || Retalls de diccionaris expliquen el nom *Stelle* que fa servir una paraula alemanya. || "Stelle = lloc". "lloc. Porció determinada de l'espai. – Porció d'espai assignada a una cosa, a una persona determinada. El seu sinònim *Ort* es tradueix al castellà com a "lugar, sitio, puesto, punto".



[45] Denktagebuch, 2003. || [Auf der linken Seite:] „Ezra Pound / Die Cantos / sind das Ergebnis eines Aufpickens von Texten – Fragmente und Zitate gehorchen der Ästhetik der Moderne des Bilds und der Montage" // [Auf der rechten Seite:] „Die Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Erzählungen / Was Adorno an Benjamins Projekt (1935) entmutigte – Es war eine bloße Zusammenstellung von Objekten (…in diesem Fall aus ihrem Zusammenhang herausgerissene Zitate – ‚am Kreuzweg von Magie und Positivismus angesiedelt') / Benjamin erfindet den Begriff des ‚Dialektischen Bilds' » Ich verwende eher die Abfälle als die Kunstwerke / Die Geschichte von unten gesehen und nicht von oben / Und ihren Ruf — (Thesen) / Geschichte, die sich am Leiden der Besiegten ausrichtet, anstelle der Geschichte der Sieger." Vgl. Nr. [64]

[45] Diari del pensar, 2003. || [A l'esquerra:] "Ezra Pound / Els Cantos són el resultat de picotejar lletres – fragments i cites s'adhereixen a l'estètica de la Modernitat de la imatge i el muntatge" // [A la dreta:] "La història es descompon en imatges, no en narratives / El que descoratjava a Adorno del projecte (1935) de Benjamin – era un mer assemblatge d'objectes (…en aquest cas cites descontextualitzades – 'a la cruïlla entre la màgia i el positivisme'). / Benjamin s'inventa la noció de 'Imatge dialèctica' » Utilitzo les deixalles abans que les obres d'art / La historia des de baix i no des de dalt / I la seva crida — (Tesis) / Història centrada en el sofriment dels vençuts, abans que en el dels vencedors." || Vegeu Nº [64]

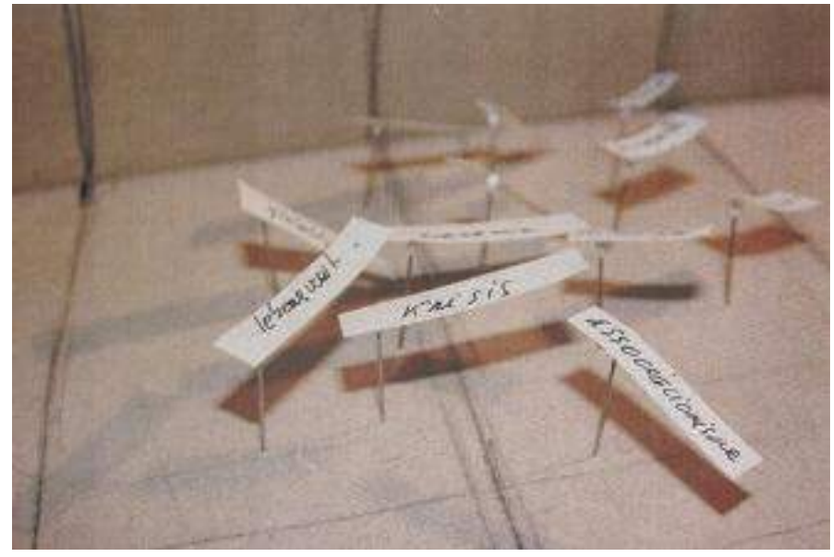
7 BUILDING – BILDUNG



[46] „Produktion", Denktagebuch, 2000/2005. || Die Zeichnung (die auf das Jahr 1986/87 zurückgeht) ist eine Antwort auf die Frage, wie der Fordismus bildlich darzustellen ist. Sie benutzt eine Metapher aus der Textilindustrie, nämlich die Art, verschiedene in Schichten übereinandergelegte Materialien zu vermengen, um den Faden herstellen und mit ihm weben zu können. Einem in jüngster Zeit geäußerten Kommentar von F. A. zufolge „handelt es sich um ein Bild, das nun, im Jahr 2010, neu überdacht werden kann und auch auf die künstlerische und philosophische Arbeitsweise anzuwenden ist (man denke an W. Benjamin, A. Warburg und Begriffe wie Konstellation, Fragment, Assoziation). Vermengen ist eine Arbeitsweise und eine Denkweise: mischen, unterschiedliche Sachen zu einem Ganzen vereinen. Barreig [Gemenge] bedeutet Pompeu i Fabra zufolge Durcheinander, Kampf." || „1999 Palimpsest / Foto Sortiment / Video / Die Erinnerung ist eine topografische Landschaft — 1986/1987 / Ursprüngliches Projekt / - Multiplizität / - Schichten / - Segmente / - einander entgegengesetzte Begriffe / = die Dinge mischen / die Mischung / verschiedene Schichten der Realität" [Unter der Zeichnung:] „Uniformität / Domestizierung / Textil / Gefühl: verschiedene Schichten von Wolle"

[46] "Producció", Diari del pensar, 2000/2005. || El dibuix (que remunta al 1986/87) es planteja com fer la imatge del Fordisme. Utilitza una metàfora de la indústria tèxtil: la manera de barrejar diferents matèries superposades en capes per poder fer la producció del fil i per poder-lo teixir: "teixir realitats". (Vegeu la màquina tèxtil al Nº [19].) Segons un comentari recent de l'artista "és una imatge que pot ser pensada de nou, 2010, amb referència al modus del treball artístic, filosòfic (referint-se a W. Benjamin, A. Warburg i a conceptes com ara constel·lació, fragment, associació). Barrejar és una forma de treballar i pensar: mesclar, unir coses diverses perquè formin un tot… Barreig significa confusió; combat – segons en Pompeu Fabra." || "1999 palimpsesto / foto assortiment / vídeo / la memòria és un paisatge topogràfic — 1986/87 / proyecto inicial / - multiplicidat / - estratos / - segmentos / - conceptos que se oponen / = mezclar las cosas / la barreja / diferents - estrats de la realitat" [A sota del dibuix:] "uniformitat / domesticació / tèxtil / sentiment: diferents capes de llanes"

[47] Detail des Modells "Del Workers Club a l Ateneu", 2010/11. || Das Modell "Vom Worker's Club zum Bildungsverein" wurde für die Ausstellung über einen der bedeutendsten katalanischen Dichter des beginnenden 20. Jahrhunderts entworfen. Die Installation *Salvat-Papasseit poetavanguardistacatalà*, wurde getragen von der Institució de les Lletres Catala - nes und vom Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona.



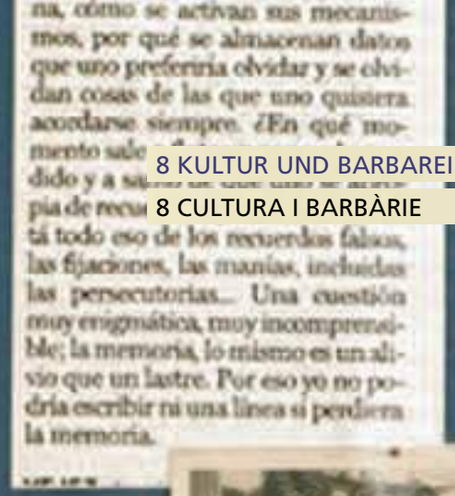




[47] Detall d'un esborrany de la maqueta "Del Workers Club a l Ateneu", 2010/11. || La maqueta formava part de l'exposició *Salvat-Papasseit poetavanguardistacatalà*, mostra conjunta de l'Institució de les Lletres Catalanes i del Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona.







8 KULTUR UND BARBAREI

8 CULTURA I BARBÀRIE

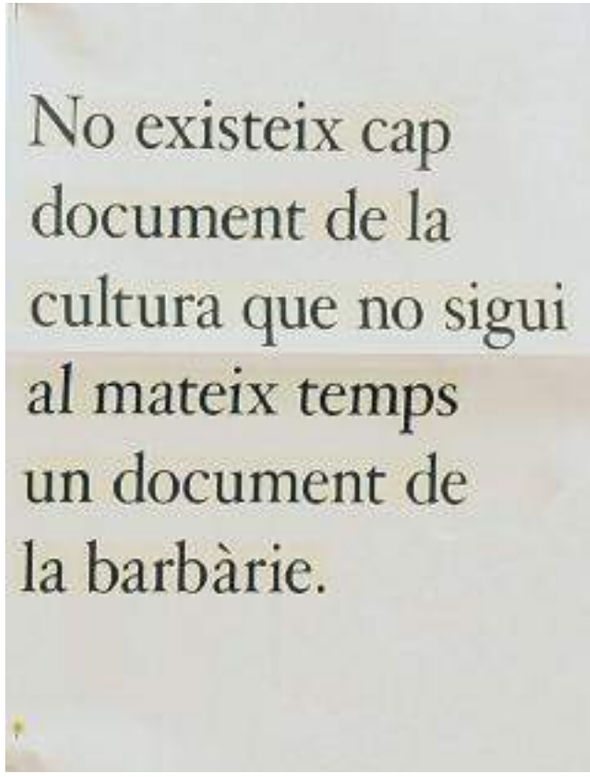






No existeix cap document de la cultura que no sigui al mateix temps un document de la barbàrie.





[48] Fragment einer These *Über den Begriff der Geschichte*. || THESE VII / KULTUR UND BARBAREI_„Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein." || In den Passagen findet sich dazu die Erläuterung: „Die Barbarei steckt im Begriff der Kultur selbst: als dem von einem Schatze von Werten, der unabhängig zwar nicht von dem Produktionsprozeß, in welchem sie entstanden, aber unabhängig von dem, in welchem sie überdauern, betrachtet wird. Sie dienen auf diese Weise der Apotheose des letz‹t›ern‹?›, wie barbarisch der immer sein mag." (GS V. N 5 a, 7)

[48] Fragment d'una Tesi *Sobre el concepte de la història* de W. Benjamin. || TESI VII / CULTURA I BARBÀRIE_"No existeix cap document de la cultura que no sigui al mateix temps un document de la barbàrie." || En el llibre dels Passatges es troba la següent explicació: "La barbarie se esconde en el concepto mismo de la cultura: se considera ésta como un tesoro de valores que, sie bien no son independientes del proceso productivo del que surgieron, lo son respecto de aquel en el que perduran. Sirven así a la apoteosis de este último por bárbaro que pueda ser." (*Libro de los Pasajes*, N 5 a, 7. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Madrid: Akal, 2005, 2007, 2009)



[49] Zeichnung der 186 Stufen von Mauthausen. Brot und Stein aus *Wooden House*, Video,2001. || [Links oben:] „Anna Poitner Deutsche / Francesc Boix Fotograf -M- Roig — Spanier -R. S.-" || [Im Zentrum:] „Politische Abteilung / Politisches Büro im Lager" || [Rechts:] „Die Steinpflaster der Straßen von Linz, Wien // Mauthausen / 186 Stufen / Das Stück des Merchandising / Wiener Graben / 186. Steinbruch"

[49] Dibuix dels 186 graons de Mauthausen. Pa i pedra de *Wooden House*, Video, 2001. || [Text a l'esquerra:] "Anna Poitner alemana / Francesc Boix fotògraf -M- / Roig — Español -R. S.-" || [Text al centre:] "Politische Abteilung / oficina política del camp" || [Text a la dreta:] "Els empedrats dels carrers de Linz, Viena // Mauthausen / 186 esglaons / La peça de merchandising / Wiener Graben / 186. Pedrera"

[50] Produkt 888. || Zeitungsfoto mit britischen Soldaten, die einen Stacheldraht um die Kirche von Drumcree (Nordirland) legen. || „ The Penman / Seamus Heaney // Erde und Wasser / Das Zentrum der Welt ist für Seamus Heany ein kleines Steinhaus mit Namen Mossbawn (Denny / Ulster – / Familie von Landarbeitern – / 1: Sinn für Würde, Wert' / 1/1: Die feuchte Erde / mit der Feder umgraben – // Mittelalterlicher Mönch / (‚Meine Hand hat einen Muskelkrampf von der Arbeit mit der Feder') / Die Handarbeit erfüllt mich mit Freude und Zutrauen. / Auch Joyce spricht davon in *Finnegans Wake*. 2: Er spricht vom Mann der Feder –the Penman. // Die Dichtung, die eine tiefere Furche gräbt, / in der sie in Berührung mit dem Traurigen, / dem Zerbrochenen kommt. / Und gebraucht wird. // Von Ossip Mandelstam – (er erklärt seine Situation so) / 4: ‚Ich war gespalten in der Betrachtung des Ursprungs und dem Auftrag, aktiv an der Geschichte teilzuhaben. / Gespalten in Transzendenz und Politik. Die Situation der meisten Menschen mit wachem Bewusstsein.' // ‚Die Absage an die Feierlichkeit ist eine Pflicht des Künstlers.' / Joseph Brodsky – Mut, persönliche literarische Begabung (er verhält sich wie ein Vagabund "

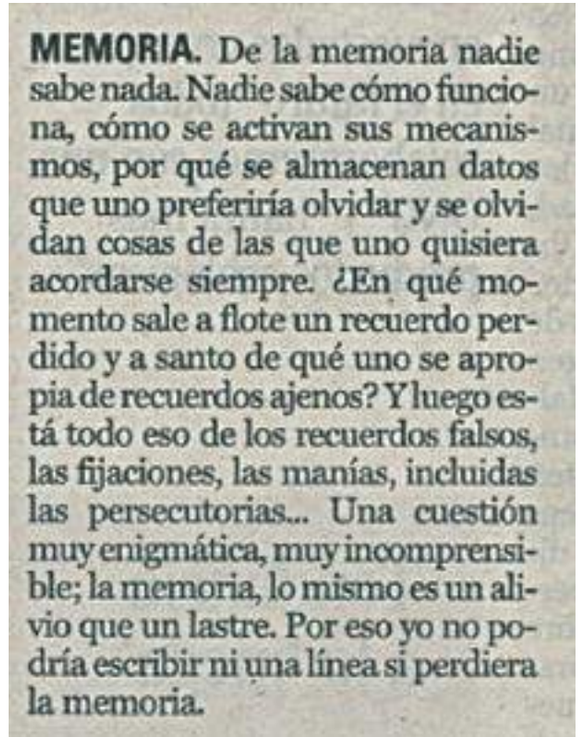


[50] Produkt 888. || La foto de premsa representa uns soldats britànics que tanquen el recinte de l'església de Drumcree (Irlanda del Norte) amb filet espinós. || "The Penman / Seamus Heaney // Tierra y agua / el centro del mundo para Heaney / está en una casa de labranza llamada Mossbawn (Denny / Ulster – / Familia de labradores – / 1: 'sentido de dignidad, del valor' / 1/1: Cavar con la pluma la / Húmeda tierra — // Monje medieval / ('Mi mano tiene calambres de trabajar con la pluma') / El trabajo manual me llena de alegría y confianza. / Joyce – también habla de esto en su *Finnegans Wake*. / 2: Habla del hombre-pluma / the Penman. // 3: La poesía que ara un surco más profundo en la que tiene / algún contacto con lo triste, / con lo roto. Y hace falta.– // de Osip Mandelstam – (explicaba su situación así.) / 4: 'Estaba dividido entre la contemplación / del punto original y la orden de participar / activamente en la historia. Entre la / transcendencia y la política. La situación / de la mayoría de las conciencias vivas'. // 'La negación de la solemnidad es una obligación del artista.' / Joseph Brodsky – coraje, personal ingenio literario (se comporta como un vagabundo"

9 DENKEN

9 PENSAMENT

[51] Gedächtnis. || Textausschnitt aus der Tagespresse. || „GEDÄCHTNIS. Über das Gedächtnis weiß niemand etwas. Niemand weiß, wie es funktioniert, wie seine Mechanismen aktiviert werden, warum Daten gespeichert werden, die man lieber vergessen würde und warum man vergisst, was man gern für immer behalten hätte. In welchem Moment taucht eine verlorene Erinnerung auf und wie kommt es, dass wir uns fremde Erinnerungen aneignen? Und dann gibt es auch noch die falschen Erinnerungen, die fixen Ideen, die Manien bis hin zum Verfolgungswahn… Es handelt sich um eine äußerst geheimnisvolle, dem Verstand sich entziehende Frage; das Gedächtnis ist sowohl eine Hilfe wie eine Last. Daher könnte ich nicht eine Zeile schreiben, wenn ich das Gedächtnis verlöre."


MEMORIA. De la memoria nadie sabe nada. Nadie sabe cómo funciona, cómo se activan sus mecanismos, por qué se almacenan datos que uno preferiría olvidar y se olvidan cosas de las que uno quisiera acordarse siempre. ¿En qué momento sale a flote un recuerdo perdido y a santo de qué uno se apropia de recuerdos ajenos? Y luego está todo eso de los recuerdos falsos, las fijaciones, las manías, incluidas las persecutorias... Una cuestión muy enigmática, muy incomprensible; la memoria, lo mismo es un alivio que un lastre. Por eso yo no podría escribir ni una línea si perdiera la memoria.

[51] Memoria. || Retall de la premsa diària. || "MEMORIA. De la memoria nadie sabe nada. Nadie sabe cómo funciona, cómo se activan sus mecanismos, porqué se almacenan datos que uno preferiría olvidar y se olvidan cosas de las que uno quisiera acordarse siempre. ¿En qué momento sale a flote un recuerdo perdido y a santo de qué uno se apropia de recuerdos ajenos? Y luego está todo eso de los recuerdos falsos, las fijaciones, las manías, incluídas las persecutorias… Una cuestión enigmàtica, muy incomprensible es la memoria, lo mismo es un alivio que un lastre. Por eso yo no podría escribir ni una línea si perdiera la memoria."



[52] Erlebnis / Erfahrung. || Erklärung des Worts concepte [Begriff] aus einem Wörterbuch. || [Darüber geklebt:] „Historische Schichten (die sich nicht überlagern, sondern durch Akkumulation von nebeneinanderliegenden Zeitlichkeiten einen Ort bilden. || Als Hetero - topien bezeichnete FOUCAULT eine Reihe von Räumen, in denen die Zeit sich anhäuft und übereinanderlagert." || Darunter handschriftlich: „Ort, Raum, Zeit – die Bilder artikulieren sich vermittels visueller Ideen."

[52] Erlebnis / Erfahrung. [Conceptes alemanys que signifiquen vivència / experiència.] || Explicació del significat de la paraula concepte, extreta d'un diccionari. || [Sobreposat:] "Capas históricas (que no se superponen, sino que por acumulación de temporalidades cercanas, forman un lugar. / Heterotopías FOUCAULT bautizó como una serie de espacios en los que el tiempo se acumula y se superpone." // [A sota, manuscrit:] "lloc, espai, temps – las imágenes se articulan mediante ideas visuales."



[53] Denken / Danken, für Paul Celan, 1999. || Es handelt sich um ein Zitat aus Paul Celans Bremer Rede: „Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von *gedenken, eingedenk sein, Andenken, Andacht*. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken." (*Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, 1958. In: Gesammelte Werke, 3. Band, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 185.)

[53] Denken / Danken, a Paul Celan, 1999. || Fa referència al *Discurs de Bremen* on Celan diu: "Pensar (denken) y agradecer (danken) son en nuestra lengua alemana palabras de un mismo origen. Quien sigue su sentido entra en el campo de significación de *gedenken*, «pensar en, recordar», *eingedenk sein*, «recordar», *Andenken*, «recuerdo», *Andacht*, «meditación, recogimiento, oración». Permítanme expresarles mi agradecimiento en este sentido." (Paul Celan, «Discurso de Bremen» [1958], a: *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999)



[54] *Fadensonnen*, für Paul Celan. Denkmal für Josep Moragues, Barcelona, 1999. || FADENSONNEN / über der grauschwarzen Ödnis. / Ein baumhoher / Gedanke / greift sich den Lichtton: es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen. || (Paul Celan, „Faden - sonnen", aus: *Atemkristall*, 1965.)

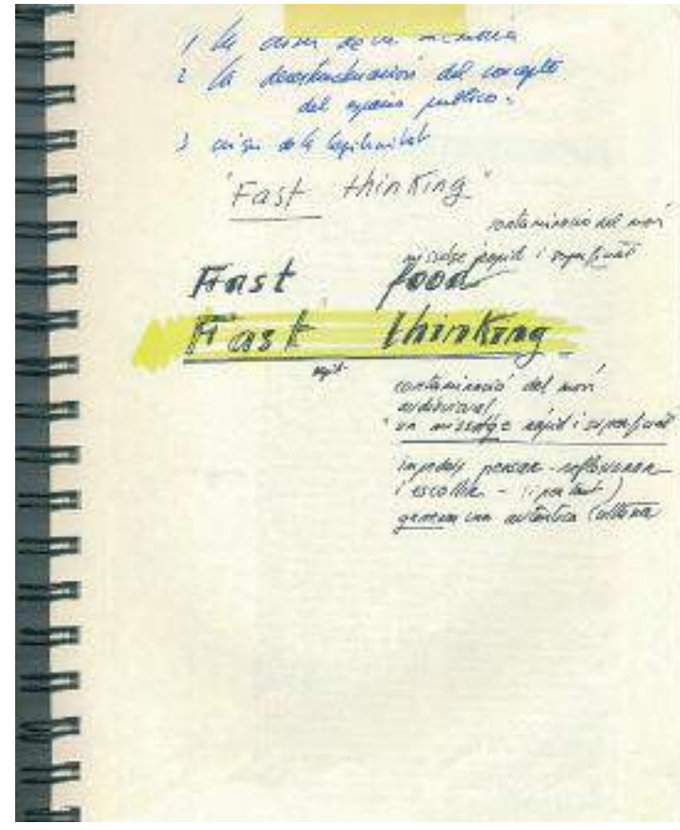
[54] *Sols de fil*, a Paul Celan. Monument a Josep Moragues, Barcelona, 1999. || "SOLS DE FIL / damunt l'erm gris-negrós. / Arbrant- / se amunt, un pensament / s'agafa al so de la llum: encara / queden cants per a ser cantats més enllà / dels homes." || (Paul Celan, «Sols de fil», de *Cristall d'alè* [1965], trad. Arnau Pons. Barcelona: Negranit, 1995.)



[55] Denken, 1990. || Anagramme des Verbs pensar [denken]. || Eine Abteilung von block W. B. hebt aus den „Thesen" genau den Begriff des Denkens hervor: THESE XVII. DENKEN, EPOCHALE WAHRNEHMUNG UND GESCHICHTE. „Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. (…) Der Ertrag seines [des historischen Materialisten] Verfahrens besteht darin, daß im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben."

[55] Pensar, 1990. || Anagrama del verb pensar. || Un apartat de block W. B. destaca de les Tesis de W. Benjamin precisament el concepte del pensament: TESI XVII / PENSAMENT EXPERIÈNCIA EPOCAL I HISTÒRIA. "El pensar no és constituït tan sols pel moviment dels pensaments sinó també per llur aturada. (…) El materialista històric (…) se'n val per fer saltar una època determinada del fluir homogeni de la història, o també per fer saltar de la seva època una determinada vida, o, de l'obra de tota una vida, una determinada obra."

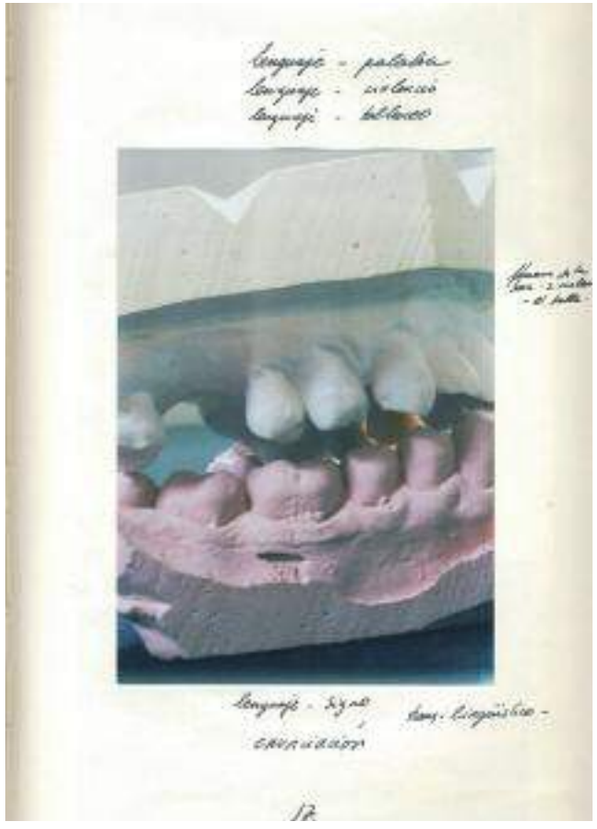
[56] Fast thinking, Denktagebuch. || „1 die Krise der Erinnerung / 2 die Destrukturierung des Konzepts vom öffentlichen Raum / 3 Legitimitätskrise / Fast thinking / Kontaminierung der Welt / schnelle und oberflächliche Botschaft / Fast food / Fast Thinking = / Kontaminierung der audiovisuellen Welt / eine schnelle und oberflächliche Botschaft / verhindert das Denken – die Reflexion und die Möglichkeit zu wählen – / also eine wahre Kultur hervorzubringen" || Zur Erläuterung eine andere sprachkritische Betrachtung von F. A.: „Die Stimme der Kultur ist die Zurückeroberung der mündlichen Überlieferung mit dem Ziel, dass alles von jeder Generation wieder neu überdacht werden kann; das bedeutet, auf das nicht gesagte Wort zu achten, damit das Gesprochene nicht zu bürokratischer Routine und leerer, von den Verhaltensregeln der political correctness ausgehöhlter Konversation verkommt. Das bedeutet, um die Reflexion all dessen besorgt zu sein, was systematisch vom trivialen Diskurs ausgeschlossen ist (Th. W. Adorno, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Nelly Sachs, Paul Celan, Franz Rosenzweig, Hans Jonas, M. J. B. Metz), ein Palimpsest von Stimmen, Bildern und Manuskripten." (Francesc Abad, *Wartwar*, 2002.)



[56] Fast thinking, Diari del pensar. || "1 La crisis de la memoria / 2 La desestructuración del concepto del espacio público / 3 crisis de la legitimidad / 'Fast thinking' / contaminació del món / missatge ràpid i superficial / Fast food / Fast Thinking = / contaminació del món audiovisual / un missatge ràpid i superficial / impedeix pensar – reflexionar i escollir – i per tant / generar una autèntica cultura" || Un altre pensament de F. A. aprofundeix aquestes reflexions: "La Veu de la Cultura és la recuperació de la memòria oral a fi que tot pugui ser repensat de nou per a cada generació; és estar a les escoltes de la paraula no dita, per tal que la parla no es converteixi en rutina burocràtica i conversa buida i ratada pel conductivisme d'allò políticament correcte. És estar preocupat per la reflexió a propòsit d'allò que és exclòs sistemàticament pel discurs trivial (T. W. Adorno, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Nelly Sachs, Paul Celan, Franz Rosenzweig, Hans Jonas, M. J. B. Metz), un palimpsest de veus, imatges i manuscrits." (Francesc Abad, *Wartwar*, 2002.)

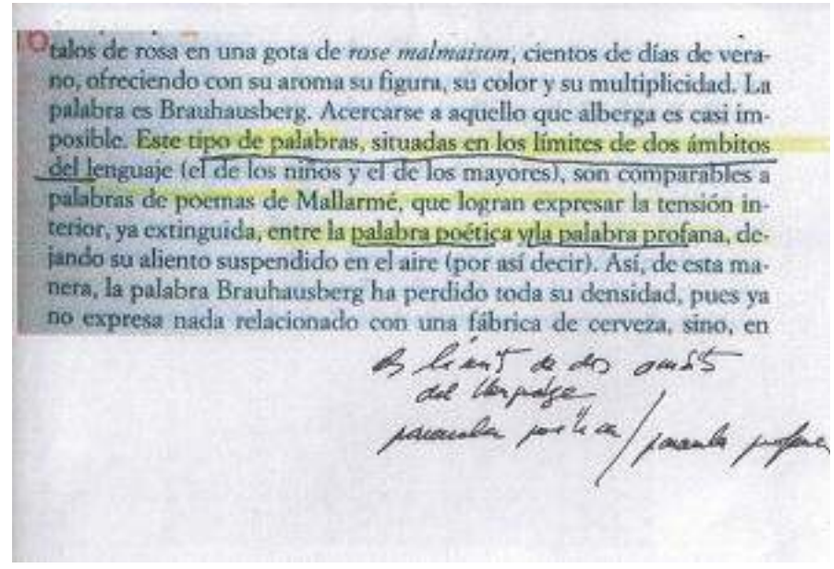
10 SPRACHE

10 LLENGUATGE



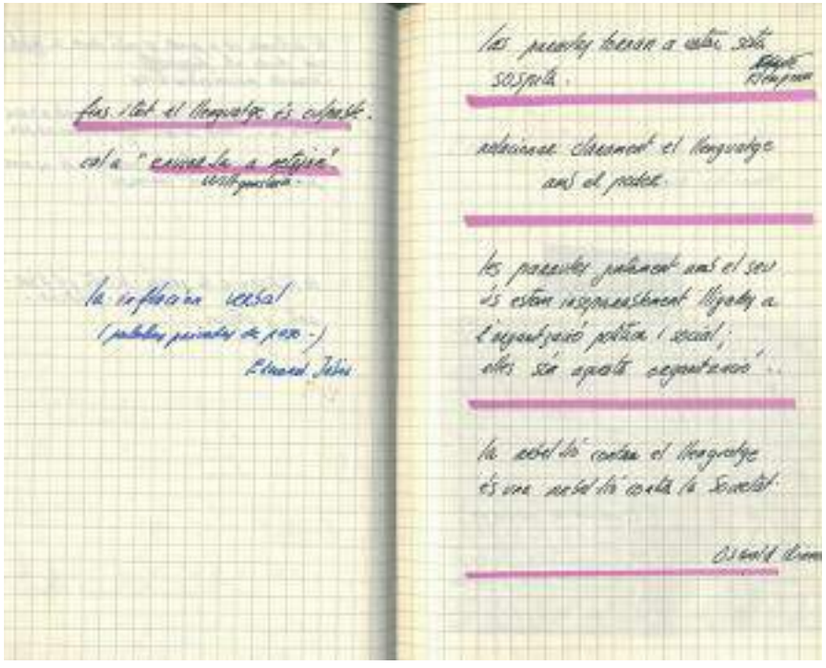
[57] Mund. || [Oben:] „Sprache - Wort / Sprache - Gewalt / Sprache - Stottern" || [Unten:] „Sprache - Zeichen / trans-linguistisch / Enunziat"

[55] Boca. || [A dalt:] "lenguaje - palabra / lenguaje - violencia / lenguaje - balbuceo" || [A sota:] "lenguaje - signo / Trans-lingüístico / enunciación"


talos de rosa en una gota de *rose malmaison*, cientos de días de verano, ofreciendo con su aroma su figura, su color y su multiplicidad. La palabra es Brauhausberg. Acercarse a aquello que alberga es casi imposible. Este tipo de palabras, situadas en los límites de dos ámbitos del lenguaje (el de los niños y el de los mayores), son comparables a palabras de poemas de Mallarmé, que logran expresar la tensión interior, ya extinguida, entre la palabra poética y la palabra profana, dejando su aliento suspendido en el aire (por así decir). Así, de esta manera, la palabra Brauhausberg ha perdido toda su densidad, pues ya no expresa nada relacionado con una fábrica de cerveza, sino, en

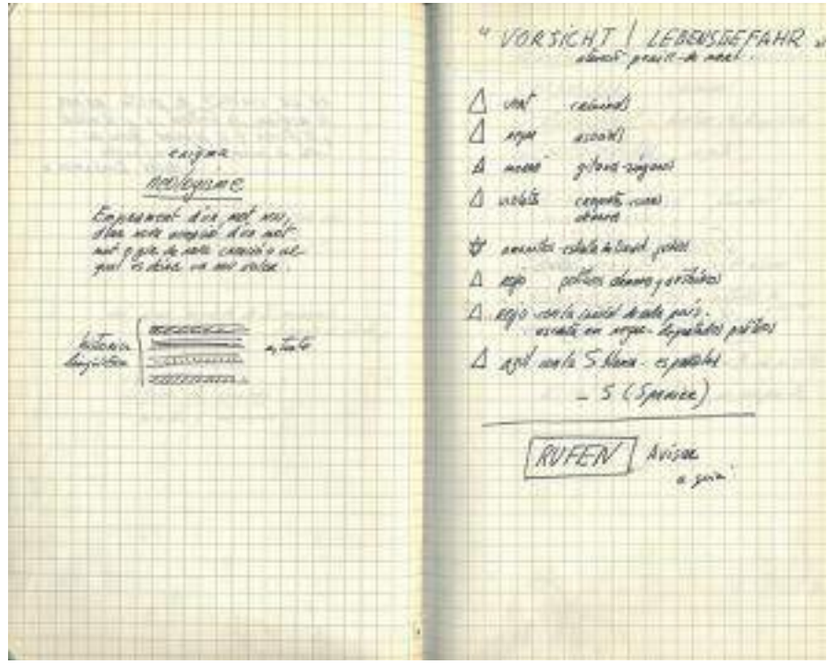
[58] Denktagebuch. || Textausschnitt aus W. Benjamin, *Berliner Chronik*. || [Mit Unterstreichungen von F. A. Handschriftlich ist am unteren Rand hervorgehoben:] auf der Grenze zweier Sprachbereiche[:] dichterisches Wort / profanes Wort || „Es [das Wort] heißt Brauhausberg. Dem was es in sich faßt sich nähern ist beinah unmöglich. Diese Worte, die auf der Grenze zweier Sprachbereiche, dem der Kinder und der Älteren stehen, sind denen der Gedichte Mallarmés vergleichbar, die der innere Widerstreit zwischen dem dichterischen Wort und dem profanen gleichsam ausgezehrt und zum verschwebenden Hauche hat werden lassen. So hat das Wort Brauhausberg alle Schwere verloren, enthält von einem Brauhaus überhaupt nichts mehr und ist allenfalls…" (GS VI, S. 495)

[58] Diari del pensar. || Retall de W. Benjamin, *Crónica de Berlín*. || [Frases subratllades per F. A. Escrit a mà destaca al marge inferior:] els límits de dos àmbits del llenguatge[:] Paraula poètica / paraula profana || "La palabra es Brauhausberg. Acercarse a aquello que alberga es casi imposible. Este tipo de palabras, situadas en los límites de dos ámbitos del lenguaje (el de los niños y el de los mayores), son comparables a palabras de poemas de Mallarmé, que logran expresar la tensión interior, ya extinguida, entre la palabra poética y la palabra profana, dejando su aliento suspendido en el aire (por así decir). Así, de esta manera, la palabra Brauhausberg ha perdido toda su densidad, pues ya no expresa nada relacionado con una fábrica de cerveza, sino…" (En: *Escritos autobiográficos*. Traducción de Teresa Rocha Barco. Ed. Concha Fernández Martorell. Madrid: Alianza, 1996)



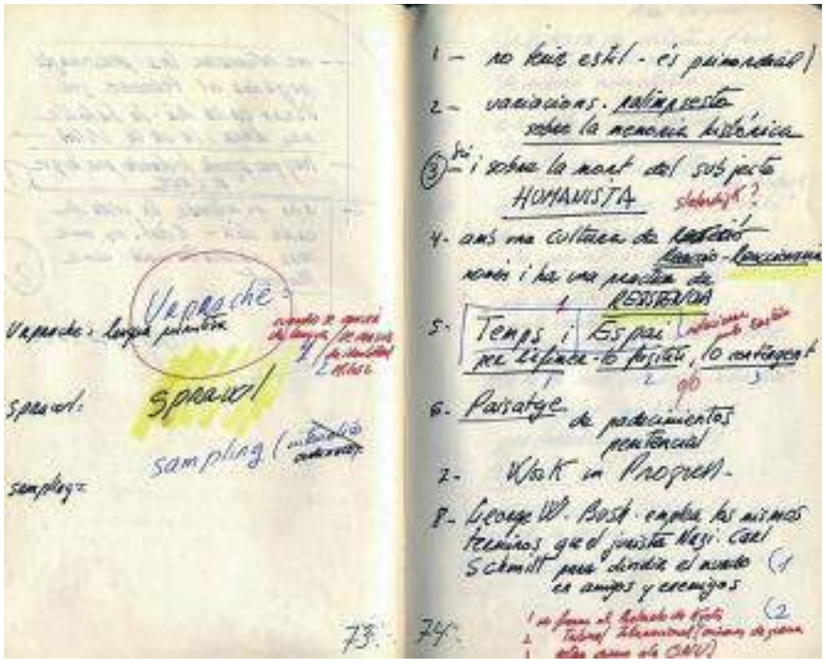
[59] „Wort", Denktagebuch 1. || [Linke Seite:] „Sogar die Sprache ist schuldig. / Man muss sie ‚reinigen lassen'. / Wittgenstein // Die Inflation der Wörter / (Gewichtsverlust der Wörter) / Eduard Jabès" || [Rechte Seite:] „Die Wörter stehen wieder unter Verdacht. / Klemperer // Die Sprache ganz klar mit der Macht in Verbindung setzen. // Die Wörter und ihr Gebrauch sind untrennbar mit der politischen und sozialen Ordnung verbunden; / sie sind diese Ordnung. // Die Rebellion gegen die Sprache / ist eine Rebellion gegen die Gesellschaft. / Oswald Wiener"

[59] "Paraula", Diari del pensar 1. || [A l'esquerra:] "fins i tot el llenguatge és culpable / cal 'enviar-lo a netejar'. / Wittgenstein // la inflación verbal / (palabras privadas de peso.) / Eduard Jabès" || [A la dreta:] "les paraules tornen a estar sota sospita. / Klemperer // relacionar clarament el llenguatge amb el poder. // Les paraules juntament amb el seu ús estan inseparablement lligades a l'organització política i social; / elles són aquesta organització. // la rebellió contra el llenguatge / és una rebellió contra la Societat. / Oswald Wiener"



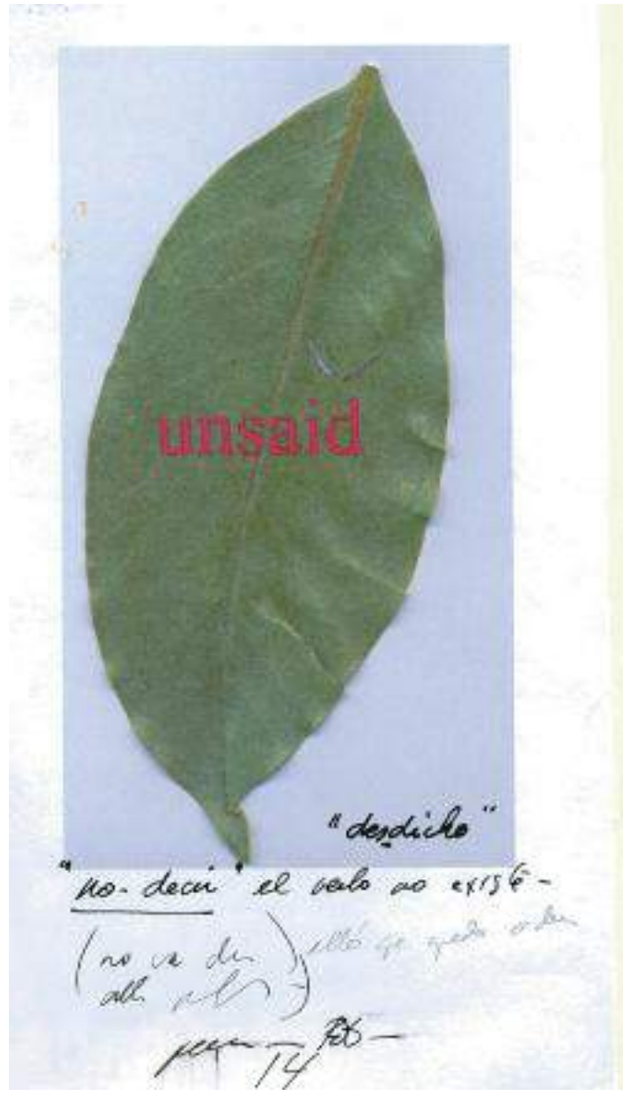
[60] „Enigma", Denktagebuch. || [Linke Seite:] „Enigma / Neologismus / Ein neues Wort anwenden / Eine neue Wortbedeutung anwenden. / Wort oder Wendung, die neu geschaffen werden oder denen eine neue Wertigkeit verliehen wird / Sprachgeschichte – Schicht" || [Rechte Seite (vgl. Labyrinth, Nr. [32]):] „ ‚Vorsicht / Lebensgefahr' / △ grün — Kriminelle / △ schwarz — Asoziale / △ braun — Gitanos, Zigeuner / △ violett — Gläubige, deutsche Geistliche / △ gelb — Davidstern, Juden / △ rot— deutsche und österreichische politische Gefangene / △ rot mit den Initialen jedes Landes in schwarz — aus politischen Gründen Deportierte / △ blau mit einem weißen S — Spanier _ S (Spanier) // RUFEN – aber wen?" Zitiert nach: J. Amat-Piniella, *K. L. Reich*, El Aleph, S. 205.

[60] "Enigma", Diari del pensar. || [A l'esquerra:] "enigma / neologisme / Emprament d'un mot nou / d'una nova acceptació d'un mot. / Mot o gir de nova creació o al qual es dona un nou valor / història lingüística — estrats" || [A la dreta (vegeu *Laberint*, núm. [32]):] " 'Vorsicht / Lebensgefahr' / atenció perill de mort / △ vert — criminals / △ negre — asocials / △ marró — gitanos, zíngaros / △ violeta — creyentes, curas alemanes / △ amarillos — estrella de David, judíos / △ rojo — políticos alemanes y austríacos / △ rojo con la inicial de cada país escrita en negro — deportados políticos / △ azul con una S blanca — españoles _ S (Spanier) // RUFEN – avisar / a quièn?" Font: J. Amat-Piniella, *K. L. Reich*, El Aleph editores, p. 205.



[61] Ursprache. || „Ursprache = ursprüngliche Sprache / wenn man die Sprache wechselt / wechselt / man die Identität — Milosz Sprawl / Sampling (Einführung, ordnen) / 1 keinen Stil zu haben ist erstrangig / 2 Variationen – Palimpseste über die historische Erinnerung / 3 und über den Tod des Subjekts / HUMANIST — Sloterdijk? / 4 angesichts einer Kultur reaktionärer Reaktion gibt es nur die Praxis des WIDERSTANDS / 5 Zeit und Raum — mit Einstein in Beziehung setzen / Für das Ephemere – das sich Verflüchtigende, das Kontingente / 6 Landschaft / des Leidens / des Gefängnisses / 7 Work in Progress / 8 George W. Bush verwendet die gleiche Terminologie wie der Nazi-Jurist Carl Schmitt, um die Welt in Freunde und Feinde zu teilen. / 1 er unterschreibt nicht das Kyoto-Protokoll / 2 Internationaler Gerichtshof / 3 Er handelt gegen die UNO"

[61] Ursprache. || "Ursprache = lengua primitiva / cuando se cambia de lengua / se cambia / de identidad — Milosz Sprawl / Sampling (introducció ordenar) / 1 no tenir estil és primordial / 2 variacions – palimpsesto sobre la memoria histórica / 3 i sobre la mort del subjecte / HUMANISTA — Sloterdijk? / 4 amb una cultura de reacció / reacció – reaccionària / només hi ha una pràctica de / RESISTÈNCIA / 5 Temps i Espai — relacionar amb Einstein / per l'efímer –lo fugitiu, lo contingent / 6 Paisatge / de padecimientos / penitencial / 7 Work in Progress / 8 George W. Bush – emplea los mismos términos que el jurista nazi Carl Schmitt para dividir el mundo en amigos y enemigos. / 1 no firmar el Protocolo de Kyoto / 2 Tribunal Internacional / 3 Actuar en disenso a la ONU"



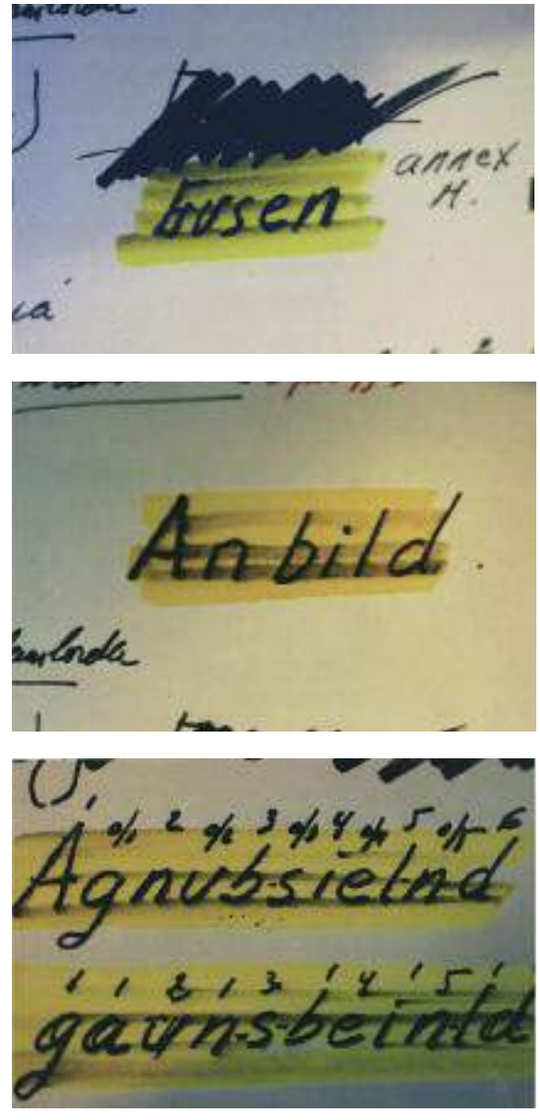
[62] Unsaid. || „Ungesagt", wird übersetzt als „desdicho", denn „no-decir [nicht sagen], das Verb existiert nicht." / Allerdings bedeutet „desdicho" eher „nicht entsprochen", „zurückgenommen", „widersprochen".

[62] Unsaid. || " 'desdicho' / 'no-decir' – el verbo no existe"

11 DIALEKTISCHES BILD

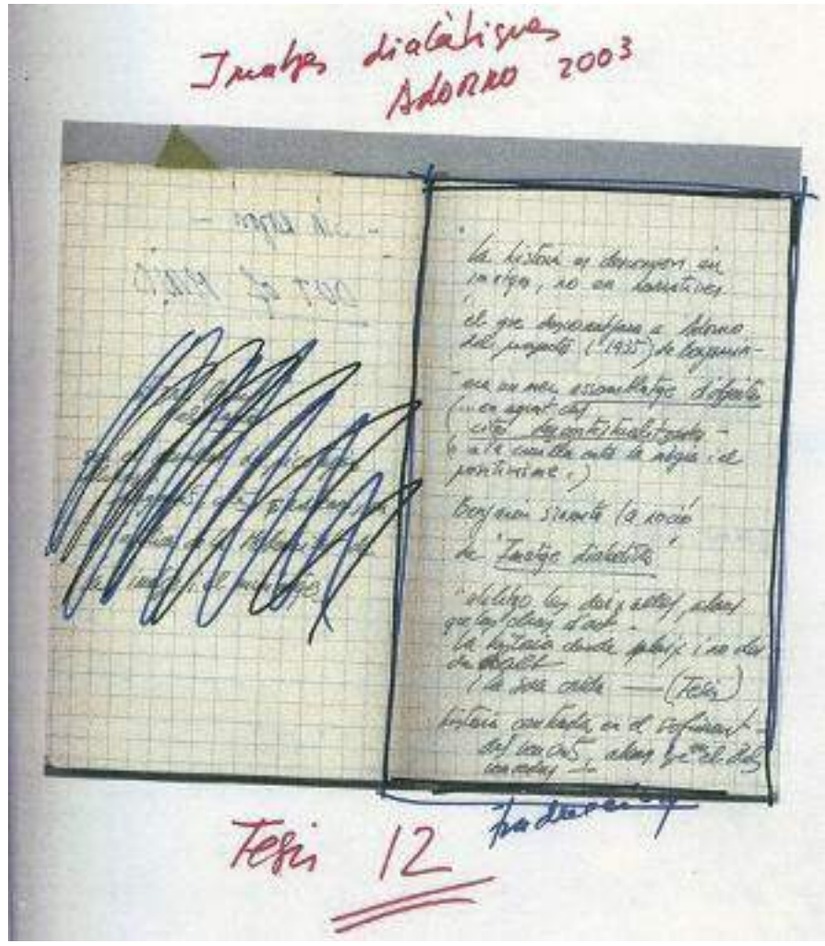
11 IMATGE DIALÈCTICA

[63] Gusen, Triptychon, 1998. || Vergrößerung aus einem Heft zur Ausstellung "La paraula i el món" [Das Wort und die Welt] in Espais. Centre d Art Contemporani, Girona (danach ausgestellt im Rahmen von *block W. B.*, Museu de Granollers, 2005-06). || Hier zwei der drei Visualisierungen von Wörtern. F. A. hat das Triptychon 2008 dem Walter Benjamin Archiv in Berlin geschenkt.



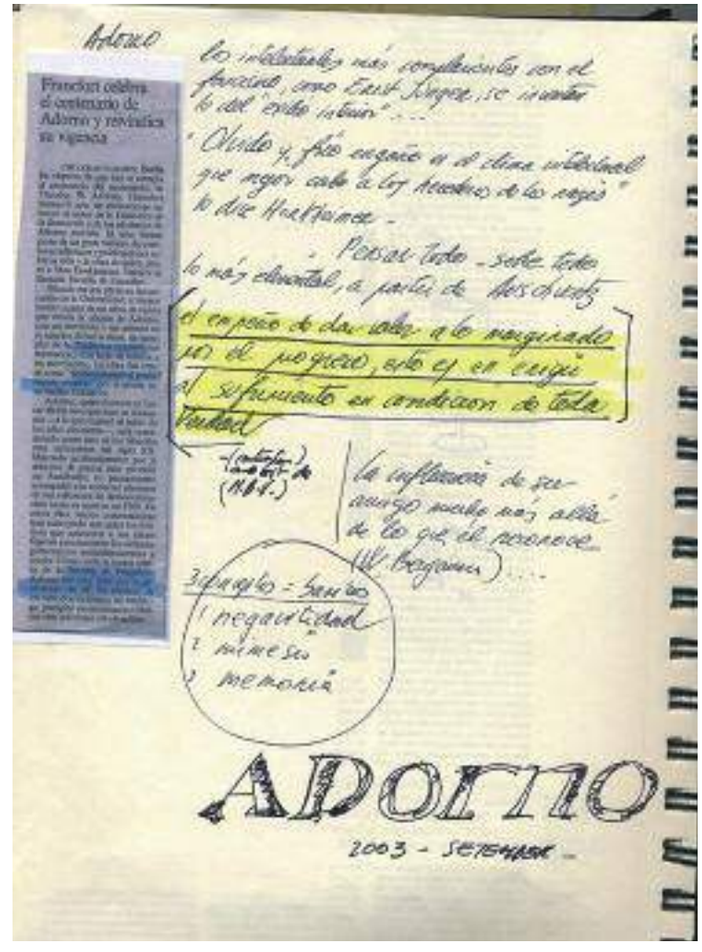
[63] Gusen, Tríptic, 1998. || Ampliació extreta d'un quadern sobre l'exposició "La paraula i el món", a Espais. Centre d Art Contemporani, Girona (mostrada al *block W. B.*, Museu de Granollers 2005-06). || Tres visualitzacions de paraules. El 2008, F. A. va donar el tríptic a l'Arxiu Walter Benjamin de Berlín.

[64] Denktagebuch, 2003. || Fotokopie eines Tagebucheintrags mit Ergänzungen, vgl. Nr. [45] zur Beziehung Adorno-Benjamin und den Begriff des „Dialektischen Bildes". || F. A. schätzt an Adorno besonders, dass er den Essay als Denkform rehabilitiert hat, da es sich um eine freiere Form handelt, die dem künstlerischen Schaffen nahesteht. || „Dialektische Bilder – Adorno 2003 / „Die Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Erzählungen / Was Adorno an Benjamins Projekt (1935) entmutigte – / Es war eine bloße Zusammenstellung von Objekten (…in diesem Fall aus ihrem Zusammenhang gerissenen Zitate – ‚am Kreuzweg von Magie und Positivismus angesiedelt') / Benjamin erfindet den Begriff des ‚Dialektischen Bilds' / Ich verwende eher die Abfälle als die Kunstwerke / Die Geschichte von unten gesehen und nicht von oben / Und ihren Ruf – (Thesen) / Geschichte, die sich am Leiden der Besiegten ausrichtet, anstelle der Geschichte der Sieger // These 12"



[64] Diari del pensar, 2003. || Fotocopia d'uns apunts en un *Diari del pensar* amb notes afegides, a propòsit de la relació Benjamin-Adorno i el concepte de la "imatge dialèctica", vegeu núm. [45]. || F. A. dona molta importància al fet que T. W. Adorno va defendre l'assaig com a forma del pensament, una forma lliure i més a prop de la creació artística. || "Imatges dialèctiques – Adorno 2003 / La història es descompon en imatges, no en narratives / El que descoratjava a Adorno del projecte (1935) de Benjamin – / Era un mer assemblatge d'objectes (…en aquest cas cites descontextualitzades – / 'la cruïlla entre la màgia i el positivisme') / Benjamin s'inventa la noció de 'Imatge dialèctica' / 'utilitzo les deixalles, abans que les obres d'art – / La història des de baix i no des de dalt / i la seva crida — (Tesis) / historia centrada en el sofriment dels vençuts, abans que en el dels vencedors – // Tesis 12"

[65] Denktagebuch, 2003. || Vgl. das Video Imatges dialèctiques, 2003. || ADORNO. Notizen neben dem Zeitungsausschnitt: „Frankfurt celebra el centenario de Adorno y reivindica su vigencia" [Frankfurt feiert den 100. Geburtstag Adornos und betont seine Aktualität]. / „die Intellektuellen mit der größten Nachsicht gegenüber dem Faschismus wie Ernst Jünger dachten sich das mit dem ‚Inneren Exil' aus… / ‚Vergessen und kalter Betrug ist das geistige Klima, das den Erben der Nazis am besten anschlägt' / Das sagt Horkheimer / Alles, vor allem das Grundlegendste, von Auschwitz aus denken / Die Bemühung, dem vom Fortschritt an den Rand Gedrängten Wert beizumessen, heißt, das Leiden in die Stellung der Wahrheit zu erheben / (den Text von M. B. V.* gegenüberstellen) [*Manuel Borja Villel, Kunsthistoriker] / Der Einfluss seines Freundes reicht weiter als er eingesteht (W. Benjamin) … / 3 grundlegende Begriffe / 1 Negativität / 2 Mimesis / 3 Erinnerung / ADORNO / 2003 – September"



[65] Diari del pensar, 2003. || Vegeu també el vídeo Imatges dialèctiques, 2003. || ADORNO. [Apunts al costat d'un retall de premsa: "Frankfurt celebra el centenario de Adorno y reivindica su vigencia".] "los intelectuales más complacientes con el fascismo, como Ernst Jünger, se inventan lo del 'exilio interior'… / 'Olvido y frío engaño es el clima intelectual que mejor cabe a los herederos de los nazis' / Lo dice Horkheimer. / Pensar todo – sobre todo lo más elemental, a partir de Auschwitz / El empeño de dar valor a lo marginado por el progreso, esto es en erigir al sufrimiento en condición de toda verdad / (contrastar amb text de M. B. V.*) [*Manuel Borja Villel, historiador d'art] / La influencia de su amigo mucho más allá de lo que él reconoce (W. Benjamin) … / 3 conceptos –básicos / 1 negatividad / 2 mimesis / 3 memoria / ADORNO / 2003 – setembre"

[66] Denktagebuch, 2003. || [Notizen zu einem Foto Th. W. Adornos aus Anlass seines 100. Todestags. (Bildunterschrift: „Adorno am Klavier; das Foto wurde dem Buch 'En tierra de nadie' [Im Niemandsland], Herder, 2003, entnommen"). Der dazugehörige Zeitungsartikel gibt unter der Überschrift „Adorno, experiencia y utopía" [Adorno, Erfahrung und Utopie] einen Überblick über das Denken des Philosophen. F. A. hebt daraus hervor:] „Man muss die ideologischen Mechanismen studieren, die das Individuum auslöschen. / dem vom Fortschritt an den Rand Gedrängten Wert beizumessen / heißt, das LEIDEN in die Stellung der Wahrheit zu erheben / NEGATIVE DIALEKTIK // Denktagebuch / Video / Theodor Wiesengrund Adorno / 11. September 2003 / (100 Jahre) seit seiner G. / Nr. 9: Notizen – / –die Erfahrung suchen – / die immer individuell ist / darum ist es wichtig zuzuhören / –Nur beim Zuhören taucht / in den Worten des anderen das Relevante und Wichtige auf. || Dieser Komplex aus block W. B. gehört in den Umkreis der V. These: / These V / DIE AUS DER GEGENWART ERKANNTE VERGANGENHEIT_„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. (…) / Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte."



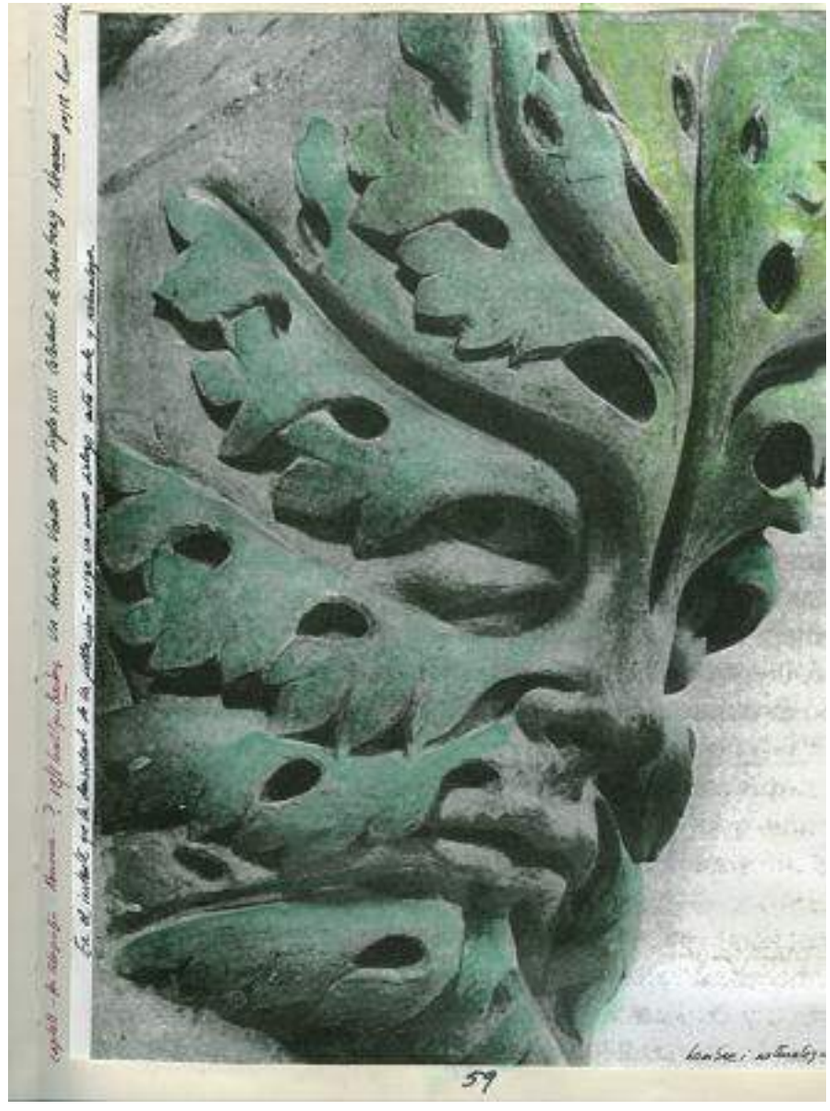
[66] Diari del pensar, 2003. || [Apunts al voltant d'una foto de T. W. Adorno (crèdit: "Adorno, al piano, en una imagen tomada del libro 'En tierra de nadie', Herder, 2003) junt amb un retall de premsa "Adorno, experiencia y utopía" en ocasió del centenari del seu naixement a l'any 2003. L'article explica el pensament del filòsof. F. A. en destaca:] "Cal estudiar els mecanismes ideològics que aniquilen al individu. / dar valor a lo marginado por el progreso, esto es en erigir al SUFRIMIENTO en condición de toda verdad / DIALECTICA NEGATIVA // Diari del pensar / vídeo / Theodor Wiesengrund Adorno / 11 Setembre 2003 / A (100 anys) del seu N. / Nº 9: apunts – / –buscar la experiencia — / que siempre es individual / y para ello, es preciso escuchar / –Sólo escuchando emerge lo / relevante y significativo en las palabras del otro" || Aquesta part de block W. B. està vinculada amb la Tesi V: TESI V / DE COM EL PASSAT ÉS ASSUMIT DES DEL PRESENT_"La vera imatge del passat s'esmuny. (…) Perquè és una imatge irrecuperable del passat la que amenaça de desaparèixer amb qualsevol present que no hagi reconegut que ella se li adreçava."

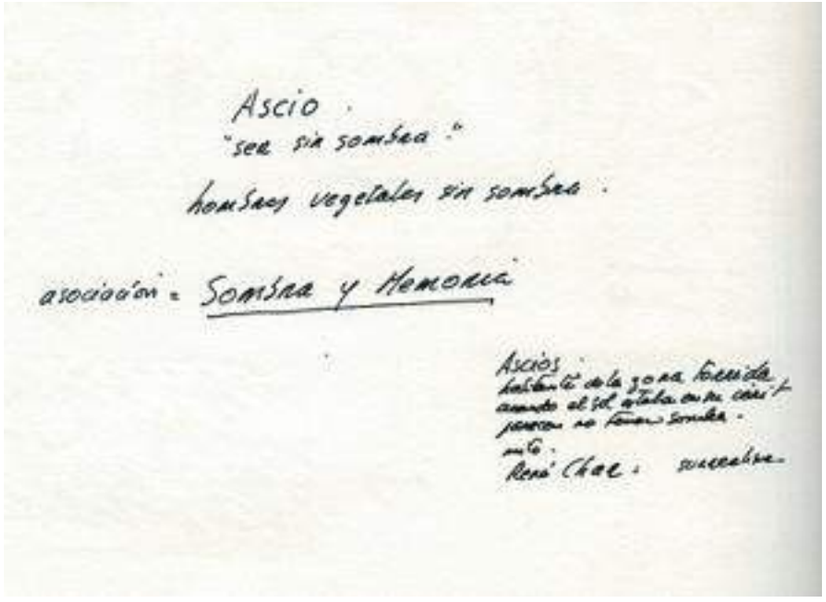
12 NATUR

12 NATURA

[67] Ascio. || [Zwei Darstellungen des „Grünen Mannes". Die zweite mit der Randbemerkung:] „Ein Grüner Mann aus dem 13. Jahrhundert. Dom zu Bamberg, Deutschland. S. 58, Rupert Sheldrake. In dem Moment, wo die Bevölkerungsdichte einen neuen Dialog zwischen Mensch und Natur verlangt" || [Unten rechts:] „Mensch und Natur" || In Recherche de la base et du sommet [Erforschung des Fußes und des Gipfels], 1950, schreibt der Dichter René Char: „In den auf die Befreiung Frankreichs folgenden Monaten versuchte ich, meine Ansichten und Gefühle zu ordnen, die aus Gründen der Selbstverteidigung einige Blutflecken abbekommen hatten, und ich bemühte mich, in dem Herdfeuer meines Herzens die Asche von der Flamme zu trennen. Wie ein Ascio suchte ich den Schatten und stellte die Erinnerung wieder her, jene, die mir vorausging." Und der Übersetzer ins Spanische, Jorge Riechmann, merkt an: „Ethymologische Bedeutung von Ascio: ‚Wesen ohne Schatten', was vom griechischen Wort skia, Schatten, abgeleitet ist. Die Geografen der Antike bezeichneten so die Bewohner der heißesten Tropen, denn wenn die Sonne im Zenit steht, scheinen sie keinen Schatten zu haben. Char bildete sich seinen eigenen Jugendmythos von den Ascios, Pflanzenmenschen ohne Schatten, die für den surrealistischen Dichter Modellcharakter hatten (…) Was uns hier interessiert, ist die Verbindung von Schatten und Erinnerung." || In Das schöpferische Universum, Frankfurt a. M.: Ullstein, 1996, schreibt der umstrittene britische Biologe und Philosoph Rupert Sheldrake: „...wieder und wieder stoßen wir auf die mysteriöse Gestalt des Grünen Mannes, einen pflanzenumwucherten abgeschnittenen Kopf, aus dessen Mund häufig Zweige sprießen…" (Francesc Abad, *block W. B. Ein Denken, das Bilder erschafft*, Katalog hgg. von Manel Clot, Barcelona, 2008, S. 278.)

[67] Ascio. || [Dues representacions de "l'Home verd". La segona té escrit al marge:] "un hombre verde del siglo XIII. Catedral de Bamberg – Alemania. Pág. 58 Rupert Sheldrake. En el instante que la densidad de la población exige un nuevo diálogo entre hombre y naturaleza" || [A la dreta:] "hombre y naturaleza" || "Al seu llibre Indagación de la base y de la cima (Madrid: Árdora, 1999), el poeta René Char escriu: «Durante los meses que siguieron a la Liberación, intenté poner orden en mi manera de ver y de sentir que estaba manchada por un poco de sangre vertida en defensa propia, y me esforcé por separar las cenizas del fuego en el hogar de mi corazón. Ascio, busqué la sombra y restablecí la memoria, la que era anterior a mí.» I el traductor del text, Jorge Riechmann, anota: «Ascio: etimológicamente "ser sin sombra", derivado del vocablo griego skia, "sombra". Para los geógrafos de la Antigüedad, habitante de la zona tropical tórrida, llamado así porque cuando el sol se halla en el cenit parecen no tener sombra. Char elaboró su propio mito juvenil de los ascios, hombres vegetales sin sombra, modélicos para el poeta surrealista. (…) Lo que aquí nos importa es la asociación entre sombra y memoria.» || Al seu llibre El renacimiento de la naturaleza (Barcelona: Paidós, 1994), el controvertit biòleg i filòsof britànic Rupert Sheldrake diu: «…una y otra vez encontramos la figura misteriosa del Hombre verde, una cabeza cortada entrelazada con vegetación, de cuya boca a menudo brotan ramas…»" (Francesc Abad, *block W. B. Un pensament que crea imatges*, catàleg a cura de Manel Clot, Barcelona 2008, p. 282.)





[68] Notizen zu Ascio. || „ ‚ein Wesen ohne Schatten' / 'ser sin sombra' / Pflanzenmenschen ohne Schatten / Assoziation: Schatten und Erinnerung || Ascios: / Bewohner der heißen Zone / Wenn die Sonne im Zenit steht, / scheinen sie keinen Schatten zu haben – / Mythos / René Char: Surrealismus" || F. A. setzt, ähnlich wie René Char, dem schattenlosen Wesen das „Lob des Schattens" entgegen (1996). So entstand an anderer Stelle das Gedicht: / LOB DES SCHATTENS / im Schatten sein / Schatten sein / Sein, im Schatten / und doch da sein / und das Sein / sein / ist der Schatten / oder ist er nicht / von Auslöschung bedroht? / Und doch da sein / und das Sein / sein / und hier, beim Betrachten / des Schattens / als Raum / sind meine Stücke* / Holzwege** || *„Stücke", Fragment, ein Wort, das Pina Bausch zur Bezeichnung ihrer Arbeit benutzt. || **„Holzweg", Martin Heidegger zufolge ein Weg, der mangels Benutzung verschwunden ist.

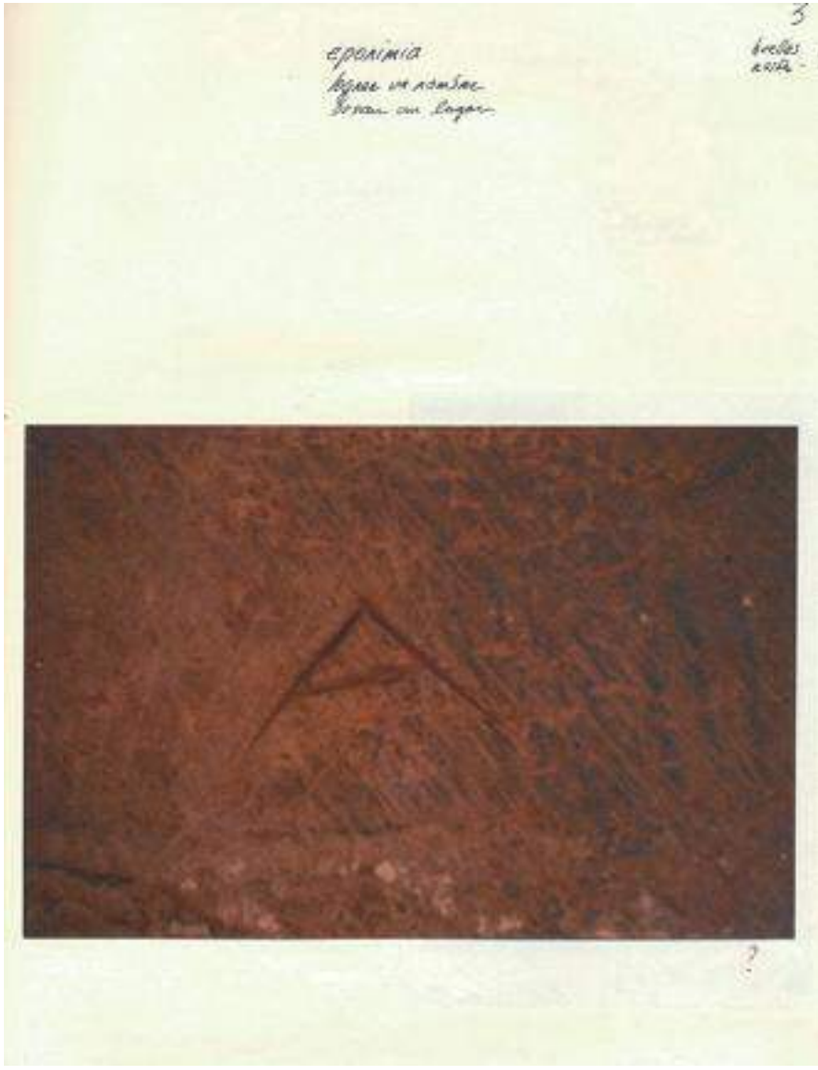
[68] Apunts sobre Ascio. || " 'ser sin sombra' / hombres vegetales sin sombra / asociación: Sombra y Memoria || Ascios: / Habitantes de la zona tórrida / cuando el sol estaba en su cénit / parecen no tener sombra – / mito / René Char: surrealismo" || F. A., semblant a René Char, hi contraposa a l'ésser sense ombra –vol dir sense memòria– l'elogi a l'ombra (1996). Així va compondre en un altre moment el poema: / ELOGI A L'OMBRA / estar a l'ombra / ser ombra / ser, en l'ombra / tot i estar / i ser / el ser / és, o no / l'ombra / en perill d'extinció? / Tot i estar / i ser / el ser / i mentre observo, aquí, / l'ombra / com espai / les meves Stücke* / són Holzwege** || *Stück: fragment, peça, mot usat per Pina Bausch per referir-se al seu treball. / **Holzweg: camí que ha anat desapareixent en no ser usat, segons Martin Heidegger.





[69] EINSAMKEIT und STILLE. || Zwei mit einer neuen Spiritualität konnotierte Begriffe: Eine Reflexion von F. A. lautet: „Zwei durch die Stille ihres möglichen Verschwindens verbundene Ausdrücke; das Wort, weil es zu seinem Verständnis die Stille braucht und die Landschaft, weil sie in ihrer Stille von dem Augenblick an, wo man sie ignoriert, zu existieren aufhört. Wir brauchen jene geistformende Langsamkeit, jene Alltäglichkeit, die uns in der gegenwärtigen Zeit verweigert wird (die Geschwindigkeit)." Francesc Abad, *Das Wort und die Landschaft*, 1992.

[69] SOLITUD i SILENCI. || Dos conceptes vinculats a una nova espiritualitat: F. A. escriu a propòsit del silenci: "Dos términos unidos por el silencio de su posible desaparición; la palabra porque necesita del silencio para ser comprendida, y el paisaje porque en su silencio, desde el momento en que se ignora, no existe. Se necesita de esa lentitud formadora de espíritu, de esa cotidianidad, que se nos niega en el tiempo presente (la velocidad)." Francesc Abad, *La palabra y el paisaje*, 1992.



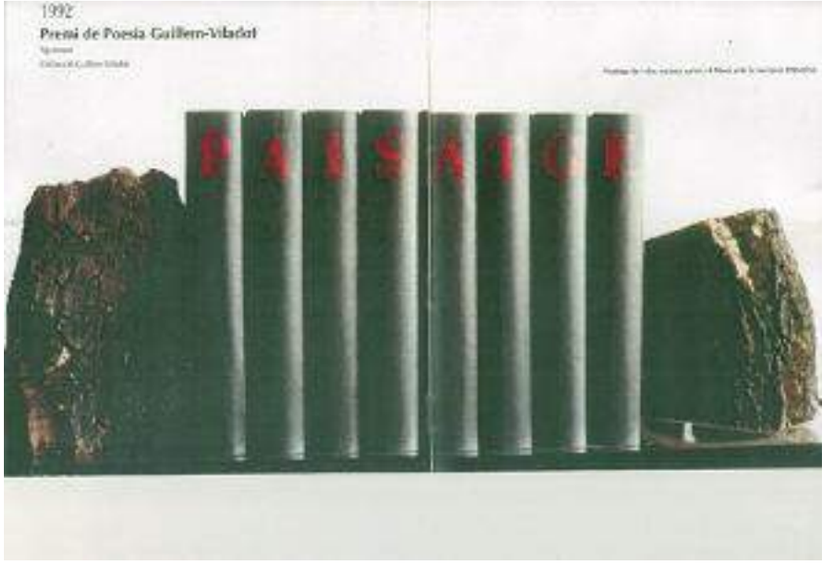
[70] A. || „Eponym — Spuren / einen Namen finden — Fährten / einen Ort suchen" || Der Buchstabe A erinnert an den bei einer Aktion in Gras eingebrannten Namen Auschwitz: *Auschwitz*, Aktion, 1995. Bildquelle: Kloster von Veruela, 1990.

[70] A. || "Eponimia — huellas / lograr un nombre — rastres / buscar un lugar" || La lletra A evoca el nom d'Auschwitz, tal com en un altre lloc es troba cremat a l'herba: *Auschwitz*, acció, 1995. || Imatge font: el Monasterio de Veruela 1990.



[71] Serie Der Turm des Engels, 1980. || Fotoserie der Installation. || An anderer Stelle schreibt F. A. über die Bedeutung der Natur in seiner Arbeit: || „(…) Natur und Geist geben meiner Arbeit, auch in ihrem ganzen Gegensatz, Sinn. Der Reflex der Gesellschaft übt seinen Einfluss auf die Natur / Landschaft in der Weise aus, dass er sie ruiniert und dass der Fortschritt ihre Existenz bedroht. Die Landschaft endet in dem Moment, in dem man sie ignoriert. (…) Daher beginnt die Natur, Subjekt der Geschichte in dem Moment zu werden, in dem die Erkenntnis in eine Ära der Ungewissheit tritt und stirbt. Dieses aktuelle Restructuring ist bloß eine Banalität, eine Garantie dafür, dass man nicht mehr wissen will, dass andere für dich entscheiden, als wäre die Welt nur ein Reflex." Francesc Abad, *Landschaft und Prothese*, 1990.

[71] Serie La Torre de l'Àngel, 1980. || Museu d'Art Espai 83, Sabadell. Serie de fotografies de la instal·lació. || Més endavant, F. A. escriu sobre la importància de la naturalesa pel seu treball: "(…) Naturalesa i Esperit, tot i contraposant-se, donen un sentit al meu treball. El reflex de la societat influeix en la naturalesa / paisatge en el sentit que està acabant amb ella i el progrés amenaça la seva existència. El paisatge s'acaba en el moment en què s'ignora. (…) Per tant, la naturalesa comença a ser subjecte de la història des del moment en què el coneixement entra en una era d'incertesa, mor. Aquest restructuring actual és només una banalitat, una marca de garantia, de no voler saber res més, que altres escullin per tu, com si el món només fos un reflex. Francesc Abad, *Paisatge i pròtesi*, 1990.



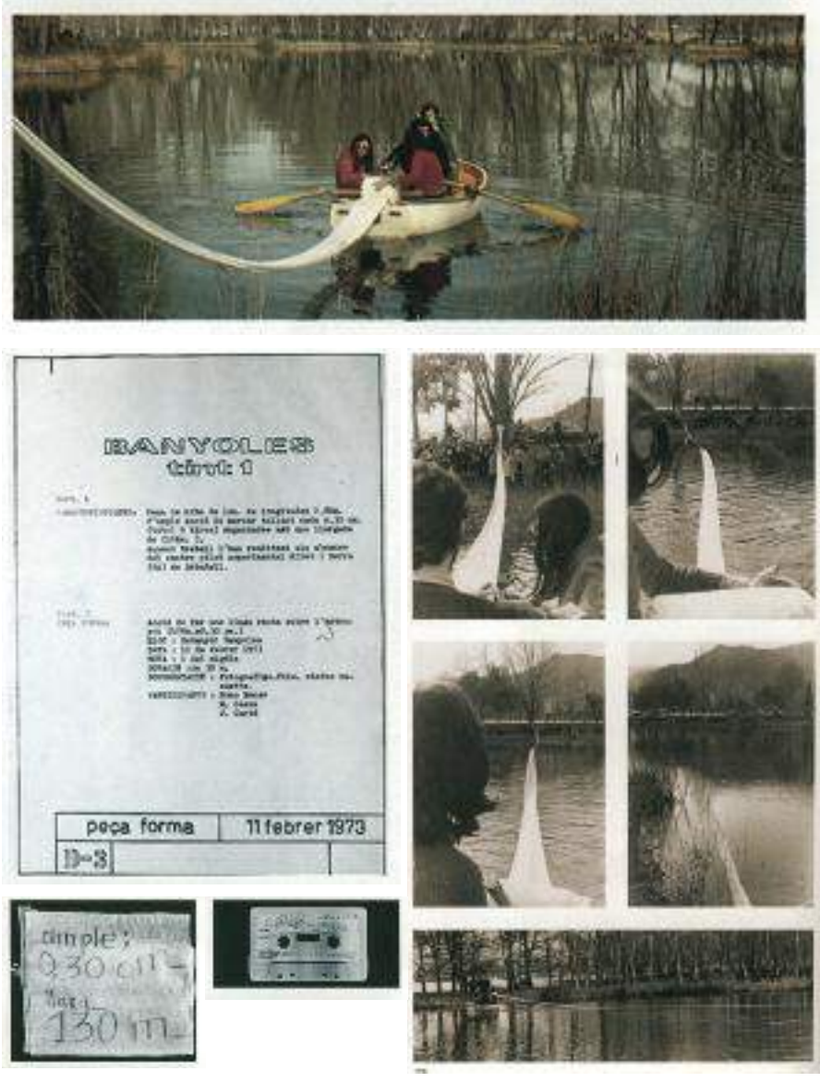
[72] PAISATGE [Landschaft], 1992. || Stück, das für den Lyrikpreis Guillem-Viladot angefertigt wurde. Glasbord, Korkrinde und 8 Bücher mit der Inschrift PAISATGE [Landschaft].

[72] PAISATGE, 1992. || Peça pel Premi de Poesia Visual Guillem-Viladot. Prestatge de vidre, escorça surera i 8 llibres amb la inscripció PAISATGE.



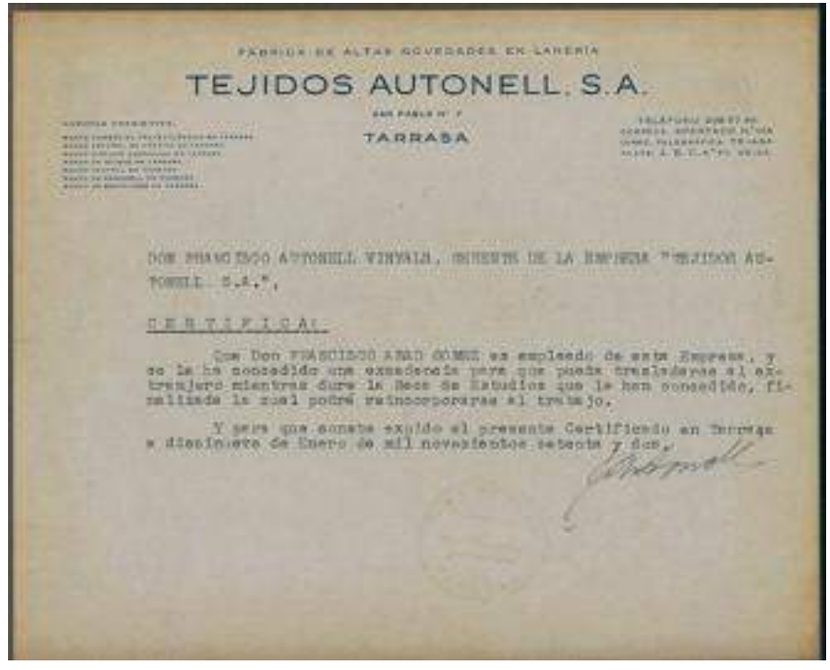
[73] F. A. um 1960 (18jährig).

[73] Francesc Abad al voltant del 1960 (18 anys).



[74] Auskunft über die Konzeptkunst. Aktion, Banyoles 1973. || Die Fotos dokumentieren die Vermessung des Sees von Banyoles (Girona).

[74] Informació d'Art Concepte. Acció, Banyoles 1973. || Les fotos documenten l'acció de prendre mides al llac de Banyoles (Girona).


FABRICA DE ALTAS GOVERNADAS EN LANERIA

TEJIDOS AUTONELL, S.A.

TARRASA

DON FRANCISCO AUTONELL VINYALS, GERENTE DE LA EMPRESA "TEJIDOS AUTONELL S.A.",

C E R T I F I C A:

Que Don FRANCISCO ABAD GOMEZ es empleado de esta Empresa, y se le ha concedido una excedencia para que pueda trasladarse al extranjero mientras dure la Beca de Estudios que le han concedido, finalizada la cual podrá reincorporarse al trabajo.

Y para que conste expido el presente Certificado en Tarrasa a diecinueve de Enero de mil novecientos setenta y dos.

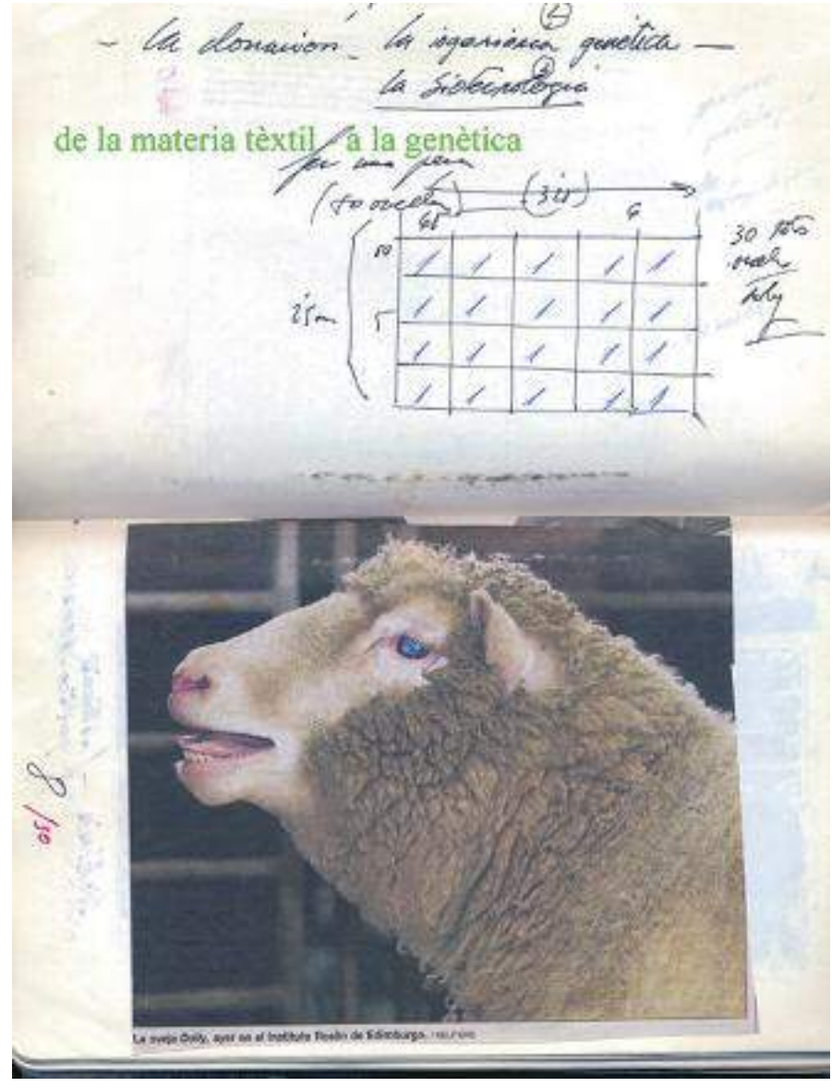
[75] Biographisches Dokument, 1972. || Zeitweilige Beurlaubung von der Textilfirma „Tejidos Autonell", um ein Stipendium im Ausland wahrzunehmen. F. A. reiste 1972 für ein Jahr in die USA, was einen künstlerischen Umbruch zur Folge hatte.

[75] Document biogràfic, 1972. || Excedència cedida a l'artista per la fàbrica tèxtil "Tejidos Autonell" per poder acceptar una beca als Estats Units. El 1972, F. A. va viure un any als EEUU. L'estada va tenir com a conseqüència una ruptura amb el seu anterior concepte d'art.



[74] Auskunft über die Konzeptkunst. Aktion, Banyoles 1973. || Die Fotos dokumentieren die Vermessung des Sees von Banyoles (Girona).

[74] Informació d'Art Concepte. Acció, Banyoles 1973. || Les fotos documenten l'acció de prendre mides al llac de Banyoles (Girona).



[77] Vom Material für Textilien zur Genetik. || Foto des Schafs Dolly mit der Beschriftung: „Die Klonung – die Gentechnik – die Biotechnologie"

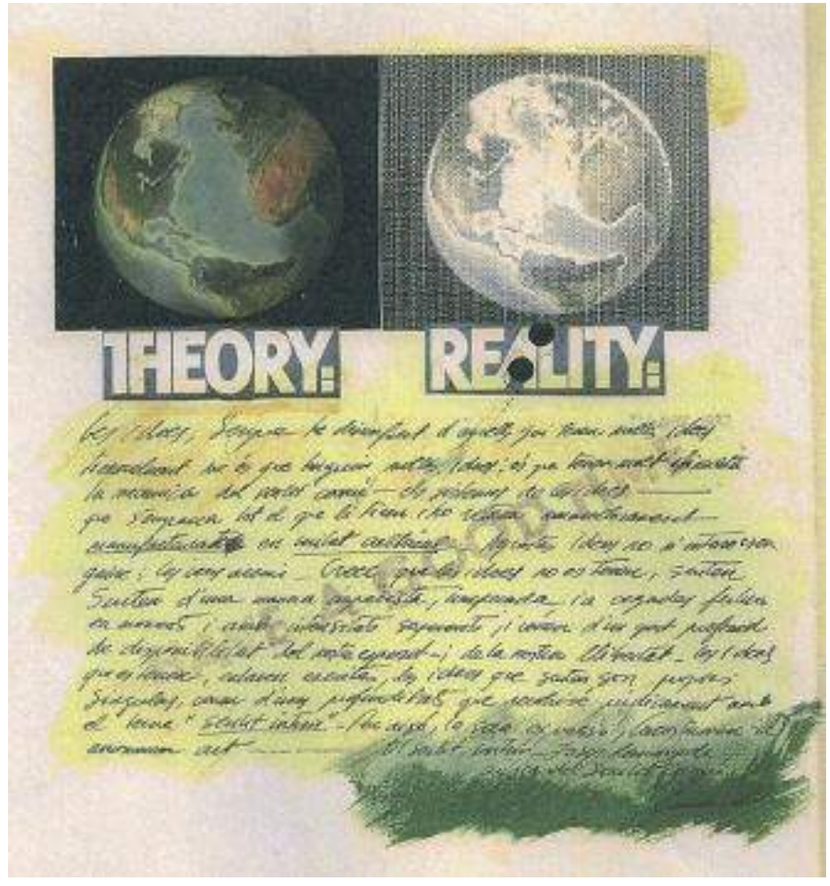
[77] De la matèria tèxtil a la genètica. || Foto de l'ovella Dolly amb la inscripció: „La clonación - la ingenería genética – la biotecnología"



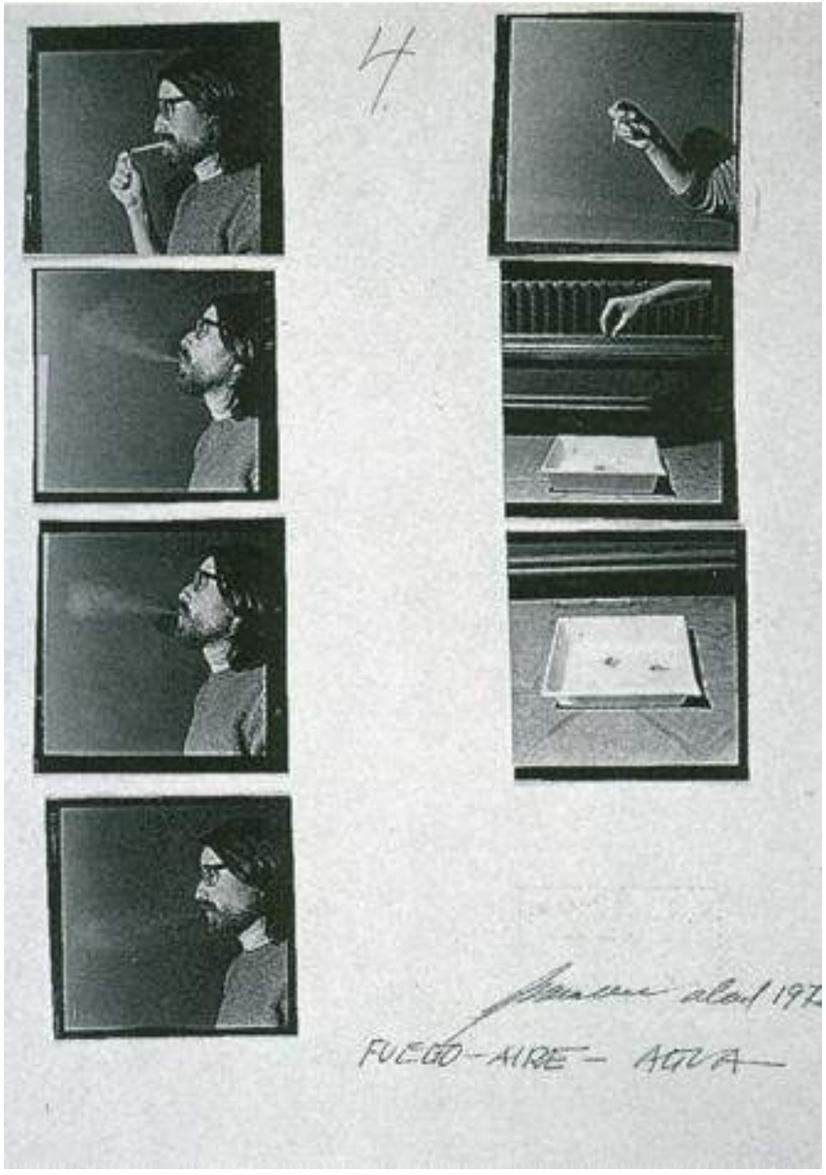
[78] Bildung, 1990. || Tischbeins Gemälde „Goethe in der Campagna" hängt über einer Stahltruhe. Darunter notiert: „Max Weber, 1990. Stahlgehäuse – in dem der Mensch durch die mechanische Versteinerung der sozialen Beziehungen vernichtet wurde." Vgl. die Notizen unter Nr. [21].

[78] Bildung, 1990. || El quadre "Goethe a la Campagna" de Tischbein penja damunt una capsa de ferro. A sota està escrit: "Max Weber, 1990. Jaula de acero – en la que el hombre era aniquilado por la petrificación mecánica de las relaciones sociales." Vegeu també els apunts en el núm. [21].

[79] Theory – Reality. || „Die Ideen. Immer habe ich denen misstraut, die viele Ideen haben. Im Allgemeinen haben sie nicht wirklich viele Ideen, sie beherrschen nur gut die Mechanik des gesunden Menschenverstands – die Systeme von Ideen. Er verschlingt alles, was sie ihm vorwerfen und spuckt es wunderbar zur kulturellen Wahrheit verarbeitet wieder aus. Diese Art von Ideen interessiert mich kaum: die Stimmen [nicht entzifferbar] – Ich glaube, dass man Idee nicht hat, sondern dass sie kommen. Sie kommen auf eine unvorhersehbare Weise, unerwartet und manchmal flüchtig, in Augenblicken überraschender Intensität. Sie kommen aus einer tiefen Geste der Bereitschaft unseres Geistes – und unserer Freiheit – die Ideen, die man hat, waren schon geschrieben, die Ideen, die kommen, sind eigene, einzigartig, sie kommen aus Tiefen, die ich schamhaft ‚intimer Sinn' nennen möchte. Darum wird ihr Ausdruck gewöhnlich als Kunst bezeichnet – *Der innere Sinn*, Josep Ramoneda – *Crítica del sentit comú* [Kritik des gesunden Menschenverstands]"



[79] "Theory – Reality", de Kultur i Zivilisation, 1984. || "Les idees. Sempre he desconfiat d'aquells que tenen moltes idees. Generalment no és que tinguin moltes idees, és que tenen molt afinadeta la mecànica del sentit comú –els sistemes de les idees– que s'empassa, tot el que li tiren ho retorna meravellosament manufacturat en veritat cultural. Aquestes idees no m'interessen gaire: les veus [no desxifrable]. – Crec que les idees no es tenen, surten. Surten d'una manera imprevista, inesperada i a vegades furtiva en moments i amb intensitats sorprenents i venen d'un gest profund de disponibilitat del nostre esperit – i de la nostra llibertat – les idees que es tenen, estaven escrites, les idees que surten son pròpies, singulars, venen d'unes profunditats que recobriré púdicament amb el terme 'sentit íntim'. Per això, la seva expressió l'acostumen a anomenar art — *El sentit íntim*, Josep Ramoneda – Crítica del sentit comú"



[80] Die vier Elemente, Aktion, 1972. || Davon hier vorgeführt: Luft und Wasser.



[80] Els quatre elements. Acció, 1972. || Aquí demostrats: aire i aigua.

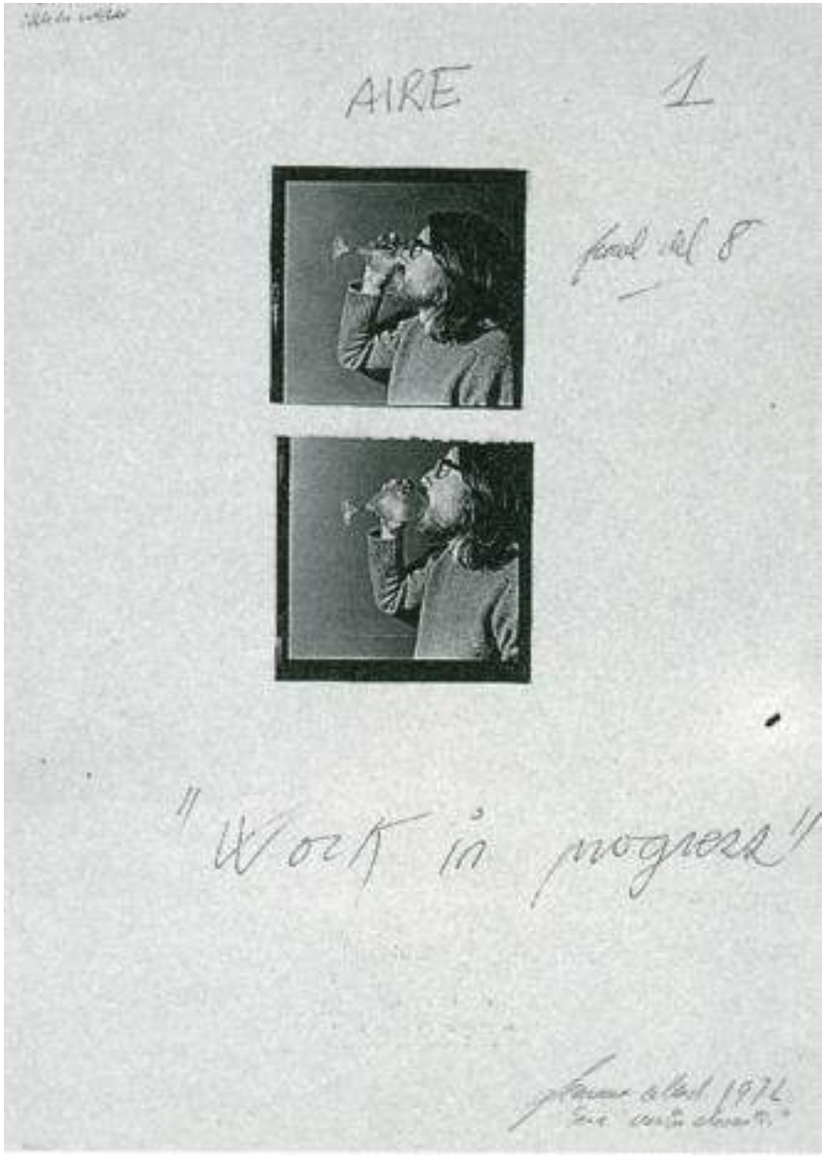
13 FRANCESC ABAD

13


Documentary: Francesc Abad

[81] Documentary: Francesc Abad, 2007. || Ausschnitt der Dokumentation über F. A. in der 2007 erschienenen Beilage „Cultura|s" (Nr. 19) der Tageszeitung „La Vanguardia".

[81] Documentary: Francesc Abad, 2007. || Retall del suplement "Cultura|s" (Núm. 19) del diari "La Vanguardia" que, al 2007, va dedicar una documentació a F. A.



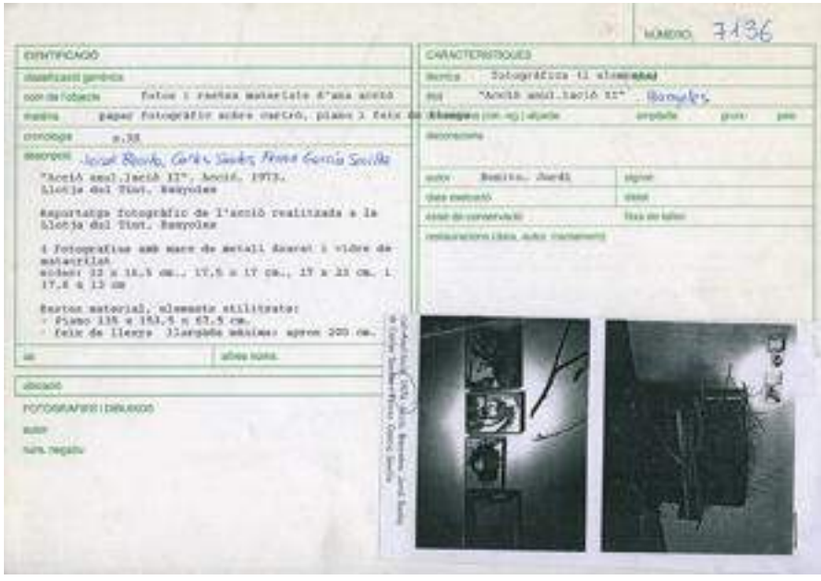
[82] F. A. während der Aktion Die vier Elemente, 1972. || Luft. „Work in progress".

[82] F. A. durant l'acció Els quatre elements, 1972. || Aire. "Work in progress".



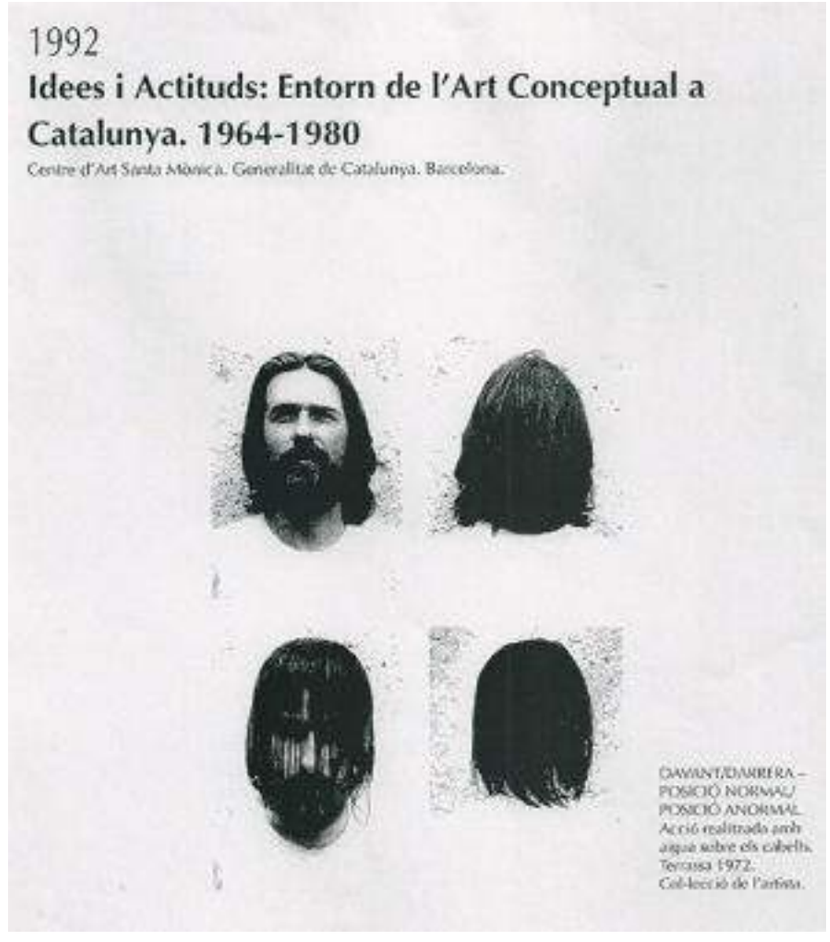
[83] Francesc Abad, 1989. || Mit Antoni Serra in der Sala Metrònom (Barcelona) während eines Interviews für den Katalog zur Ausstellung *Europa*. Archäologie der Wiederentdeckung.

[83] Francesc Abad, 1989. || Amb Antoni Serra a la Sala Metrònom (Barcelona) durant una entrevista per al catàleg de l'exposició *Europa*. Arqueologia del rescat.



[84] Inventar, 1973. || Aus dem Register des Museums von Granollers. Dokument über „Fotos und Materialreste einer Aktion" (*Acció anul·lació* [Aktion Annullierung], Llotja del Tint, Banyoles, 1973. Eine Aktion von Jordi Benito, Carles Santos, Ferran García Sevilla – Mitglieder der „Grup de treball" wie auch F. A.). F. A. scheint dieses Blatt aus dem Inventar für sich kopiert zu haben, weil es ein lebhaftes Zeugnis des Charakters der konzeptuellen Kunst darstellt, die er vertritt. Es bestätigt die Flüchtigkeit und Entmaterialisierung des Kunstwerks.

[84] Inventari, 1973. || Document de registre del Museu de Granollers sobre "fotos i restes materials d'una acció" (*Acció anul·lació*, Llotja del Tint, Banyoles, 1973. Acció de Jordi Benito, Carles Santos, Ferran García Sevilla –membres del "Grup de treball" com el mateix F. A.). És probable que F. A. hagi copiat aquest full de l'inventari per si mateix, perquè constitueix un viu testimoni del caràcter de l'art conceptual que ell defensa. El document confirma l'efimeritat i desmaterialització de l'obra d'art.



[85] Davant / Darrera – Posició normal / Posició anormal [Davor / Dahinter – Normale Position / Anormale Position]. || Aktion, Terrassa, 1972.

[85] Davant / Darrera – Posició normal / Posició anormal. || Acció, Terrassa, 1972.



CULTURA

"No m'he dedicat mai a produir, jo treballo sobre idees"

EXPOSICIÓ

"El que m'interessa d'aquesta exposició és el treball en procés"

W. BENJAMIN

"Portem la seva figura al moment actual per fer una reflexió"

MUSEU

"La seva política d'adquisicions d'art contemporani és molt important"

[86] Zeitungsartikel über F. A. und die Konzeptkunst, 22. 1. 2006. || „ Es ging mir nie darum zu produzieren, ich arbeite über Ideen". Das Foto wurde im Museum von Granollers aufgenommen, in der Installation *block W. B.*

[86] Retall de premsa sobre F. A. i l'art conceptual, 22–1–2006. || "No m'he dedicat mai a produir, jo treballo sobre idees." La foto es va fer al Museu de Granollers, en ocasió de la instal·lació *block W. B.*



[87] Katalog der Installation *block W. B.* in Granollers. || Auf der Hülle steht das Benjamin Zitat „Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen." || F. A. bekennt sich zu der Methode, die W. Benjamin in den Passagen so darlegt: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden." [GS V.1, N 1 a, 8] || „Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen." [GS V.1, N 1, 10]

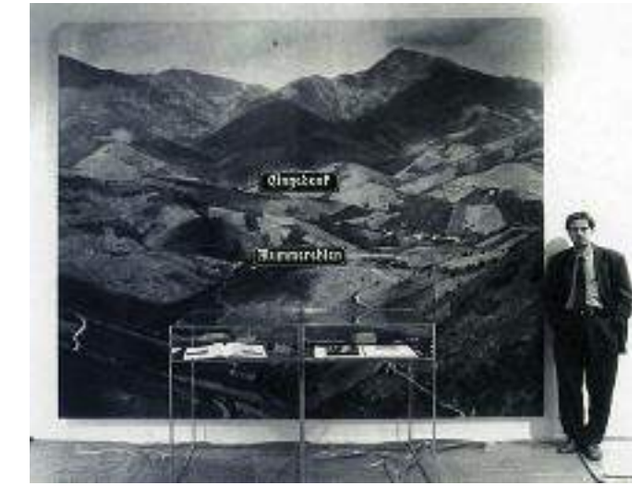
[87] Catàleg de la instal·lació block W. B. a Granollers. || A la coberta es cita W. Benjamin: "No tinc res a dir. Només a mostrar." || F. A. es confessa seguidor del mètode que W. Benjamin explica al Llibre dels Passatges de la següent manera: "Método […]: montaje literario. […] Nada que decir. Sólo mostrar. No hurtar ahí nada valioso, ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no es lo que hay que inventariar, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos." (N 1a, 8) || "Desarrollar el arte de citar sin comillas hasta alcanzar el máximo nivel. La teoría […] coincidirá con el montaje." (N1, 10). (*Obra de los Pasajes*, Traducción de Luis Fernández Castañeda, Madrid: Akal, 2005, 2007, 2009)



[88] Plakat der Ausstellung *block W. B.* im Museum von Granollers, 2005.

[88] Cartell de l'exposició *block W. B.* al Museu de Granollers, 2005.


Francesc Abad versus
Walter Benjamin



[89] Zeitungsartikel, „Avui", 17. April 2008. || Es geht um Abads Benjamin-Projekt „Francesc Abad versus Walter Benjamin" und „Archäologie der Erinnerung" von Pilar Parcerisas. Links unter ein Foto des Künstlers vor einem Teil seiner Installation *Endstation Portbou. Hommage für Walter Benjamin* (1991).

[89] Retall del diari "Avui", del 17 d'abril 2008. || Tracta del projecte Walter Benjamin de Francesc Abad. Autora: Pilar Parcerisas. A sota, una foto de l'artista davant d'una part de la seva instal·lació *La línia de Port Bou. Homenatge a Walter Benjamin* (1991).



L'assaig com a obra d'art

Francesc Abad explica el seu projecte al Museu al voltant de Walter Benjamin

La mania de pensar processos artístics i sentit històric

Manel Clot

A Catalunya, les pràctiques conceptuals –nou comportament artístic, desmaterialització de l'art– prenen forma inaugural juntament a Granollers, l'any 1971 amb el Concurs d'Art Jove.



cultura y espectáculos

Francesc Abad exhibe en Berlín su reflexión sobre la memoria en clave de arte conceptual



[90] Drei Zeitungsartikel über die Ausstellung *block W. B.*, 2006 und 2008. || 1. Granollers, 27. 1. 2006: „Der Essay als Kunstwerk". 2. Berlin, April 2008: „Francesc Abad zeigt in Berlin seine Reflexion über die Erinnerung in Form von Konzeptkunst". 3. Berlin, April 2008: „Francesc Abad stellt in Berlin aus".

[90] Tres retalls de premsa sobre l'exposició *block W. B.*, 2006 i 2008. || 1. Granollers, 27-1- 2006: "L'assaig com a obra d'art". 2. Berlín, abril 2008: "Francesc Abad exhibe en Berlín su reflexión sobre la memoria en clave de arte conceptual". 3. Berlín, abril 2008: "Francesc Abad expone en Berlín".



[91] Zeitungsausschnitt, April 2008. || F. A. mit Gudrun Schwarz vom Walter Benjamin Archiv in der Akademie der Künste Berlin anlässlich seiner Schenkung des Triptychons Gusen.

[91] Retall de la premsa diària, abril 2008. || F. A. amb Gudrun Schwarz, l'abril del 2008, quan va donar el seu tríptic Gusen a l'Arxiu Walter Benjamin, Akademie der Künste, Berlín.



'Erfahrung', una imagen del pensamiento

MANEL CLOT

Aun sin una intencionalidad deliberada, Francesc Abad ha acabado por configurar en *Building Bildung*, casi a modo de epílogo autoral y moral por lo que se refiere a su trayectoria creativa, una más que ajustada asociación con *Erfahrung und Armut* (*Experiencia y pobreza*), el texto de 1933 en el que Walter Benjamin formuló la noción de experiencia como legado de riqueza, y como idea inseparable de la memoria, la vivencia, la narración, la imagen, el conocimiento, y también de la enunciada pérdida de todo ello. Unos términos estos, por otra parte, que han estructurado los ejes fundamentales de la obra de Francesc Abad a lo largo de casi cuarenta años de actividad, y muy especialmente de aquellos trabajos articulados en torno a la figura y el pensamiento de Walter Benjamin, la coordinación del conjunto de los cuales constituyó el proyecto *Blockwb*, la idea de un pensamiento que crea imágenes, un extenso y fragmentario work *in progress* en espiral producido y mostrado en el Museo de Granollers de diciembre del 2005 a julio del 2006, y cuyos múltiples vestigios procesuales siguen aún hoy activos en line en www.blockwb.net.

Del conjunto de obras de Abad cuya referencia es Benjamin, dos líneas de trabajo se han mostrado primordiales con el paso del tiempo: la idea central de experiencia (archivo, memoria, acumulación, cita, fragmento, red) y la multiplicación de los efectos sociales de la industria cultural (maquinaria devastadora, progreso y barbarie, desidentificación). Sin experiencia no habrá huella, dice Benjamin; por tanto, su atrofia conlleva pobreza. De esa misma da muestra la precariedad de esta obra de Abad, la fragilidad y pobreza de materiales con la que levanta esa acumulación de citas y fragmentos que en su misma sedimentación edifican la imagen de un pensamiento, una red de relatos, como si de lo que un día fueron las fabulosas mercancías exhibidas en los Passages ya sólo quedaran los restos de los embalajes. Acaso porque esa precariedad, en realidad, no es una cuestión material.

[92] „Erfahrung, an image of thought". || Artikel von Manel Clot, Kommissar der Ausstellung *block W. B.*, über die Beziehung des Werks von F. A. zu W. Benjamin („Cultura|s. La Vanguardia", Nr. 19, 2008).

[92] "Erfahrung, an image of thought". || Article de Manel Clot, comissari de l'exposició *block W. B.* sobre la relació entre l'obra de F. A. i W. Benjamin ("Cultura|s. La Vanguardia", núm. 19, 3 d'octubre de 2008).

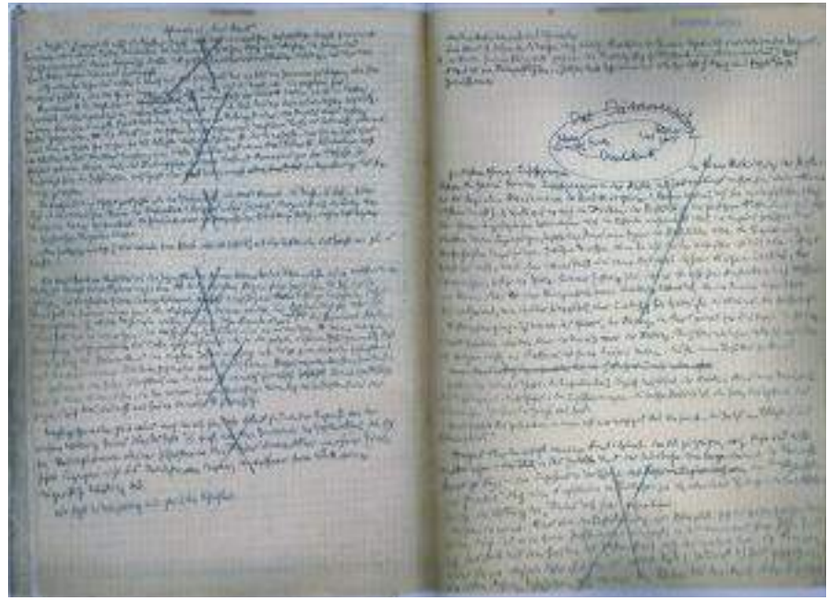
14 WALTER BENJAMIN - PASSAGEN

14 WALTER BENJAMIN - PASSATGES



[93] Umschlag. || (Walter Benjamin Archiv, Berlin).

[93] Sobre de W. Benjamin. || (Arxiu Walter Benjamin, Berlín).



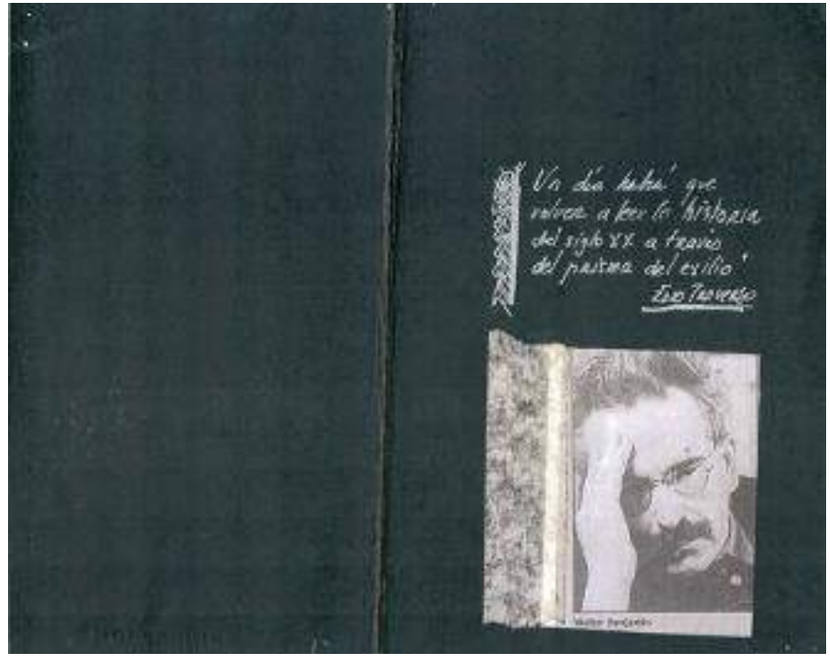
[94] Manuskriptseite aus Benjamins Baudelaire-Studien. || (Walter Benjamin Archiv, Berlin).

[94] Manuscrit dels estudis sobre Baudelaire. || (Arxiu Walter Benjamin, Berlín).



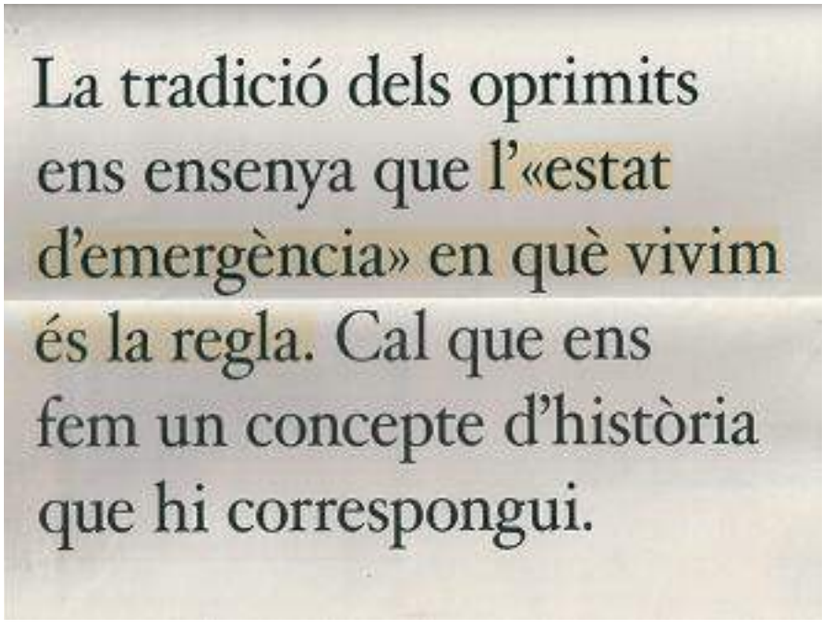
[95] Ausschnitte aus Manuskripten Walter Benjamins mit grafischen Elementen. || (Walter Benjamin Archiv, Berlin).

[95] Retalls de manuscrits de Walter Benjamin amb elements gràfics. || (Arxiu Walter Benjamin, Berlín).



[96] Deckblatt eines Denktagebuchs von F. A. (Enzo Traverso-Heft). || [Es zeigt ein Ben - jamin-Porträt von Gisèle Freud und ein Zitat des Historikers Enzo Traverso:] „Eines Tages muss die Geschichte des 20. Jahrhunderts durch das Prisma des Exils gelesen werden."

[96] Portada d'un Diari del pensar (Quadern Enzo Traverso). || Mostra un retrat de W. Benjamin fet per Gisèle Freud i una citació de l'historiador Enzo Traverso: "Un día habrá que volver a leer la historia del siglo XX a través del prisma del exilio."



[97] Zitat aus den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. || Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der »Ausnahmezustand«, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht." F. A. bemerkt dazu: „Dasjenige zu lesen versuchen, was nie geschrieben wurde."

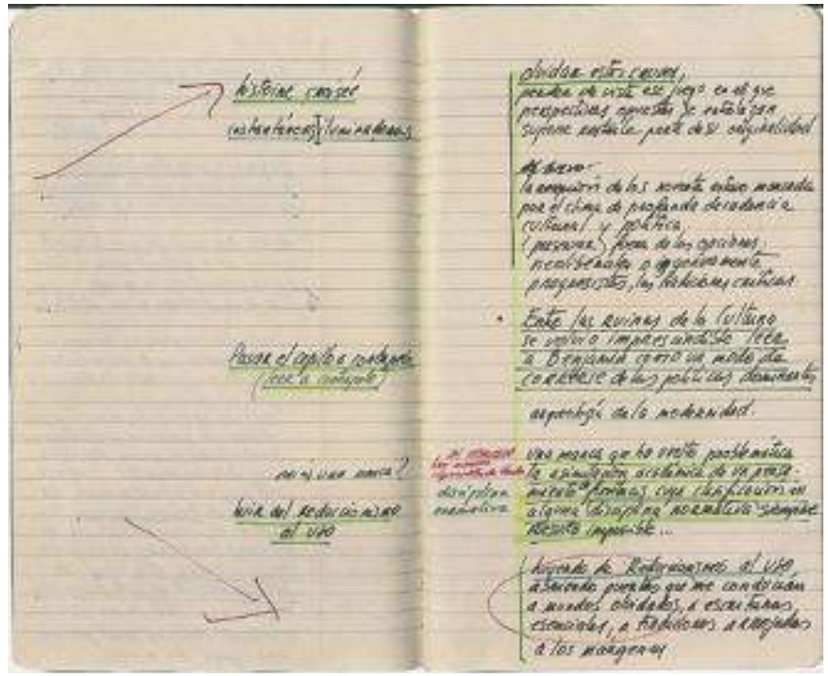
[97] Fragment de les Tesis *Sobre el concepte d'història*. || TESI VIII / PROGRÉS I HISTÒRIA "La tradició dels oprimits ens ensenya que l'«estat d'emergència» en què vivim és la regla. Cal que ens fem un concepte d'història que hi correspongui." || F. A. observa al pròsit: "Intentar llegir allò que mai no s'ha escrit."



[98] Foto von W. B. in der Bibliotèque Nationale, Paris. || (Walter Benjamin Archiv, Berlin).

[98] Foto de W. B a la Bibliotèque Nationale de Paris. || (Arxiu Walter Benjamin, Berlín).

[99] Denktagebuch (Enzo Traverso-Heft). || [Auf der linken Seite:] «histoire croisée / erleuchtende Augenblicke // gegen den Strich bürsten / (gegen den Strich lesen) // Ist es kein Markenzeichen? // Den geläufigen Reduktionismus fliehen" || [Auf der rechten Seite:] „diese Überschneidungen zu vergessen, / dieses Spiel gegensätzlicher und sich verschränkender Perspektiven aus dem Auge zu verlieren, bedeutet, ihm einen Teil seiner Originalität zu nehmen // Die Generation der neunziger Jahre war markiert vom Klima eines tiefen politischen und kulturellen Niedergangs. / Außerhalb der neoliberalen oder naiv fortschrittlichen Optionen die kritischen Traditionen (bewahren). // In den Ruinen der Kultur wurde es unerlässlich, Benjamin so zu lesen, dass man mit seiner Hilfe den dominierenden politischen Strömungen entkommen konnte. // Archäologie der Moderne // Ein Markenzeichen, wodurch die akademische Assimilation eines Grenzdenkens problematisch geworden ist, dessen Klassifikation in einer genormten Disziplin immer schon unmöglich war. // Die geläufigen Reduktionismen fliehend, Türen öffnend, die mich zu vergessenen Welten führten, zu grundlegenden Schriften, zu an den Rand gedrängten Überlieferungen.

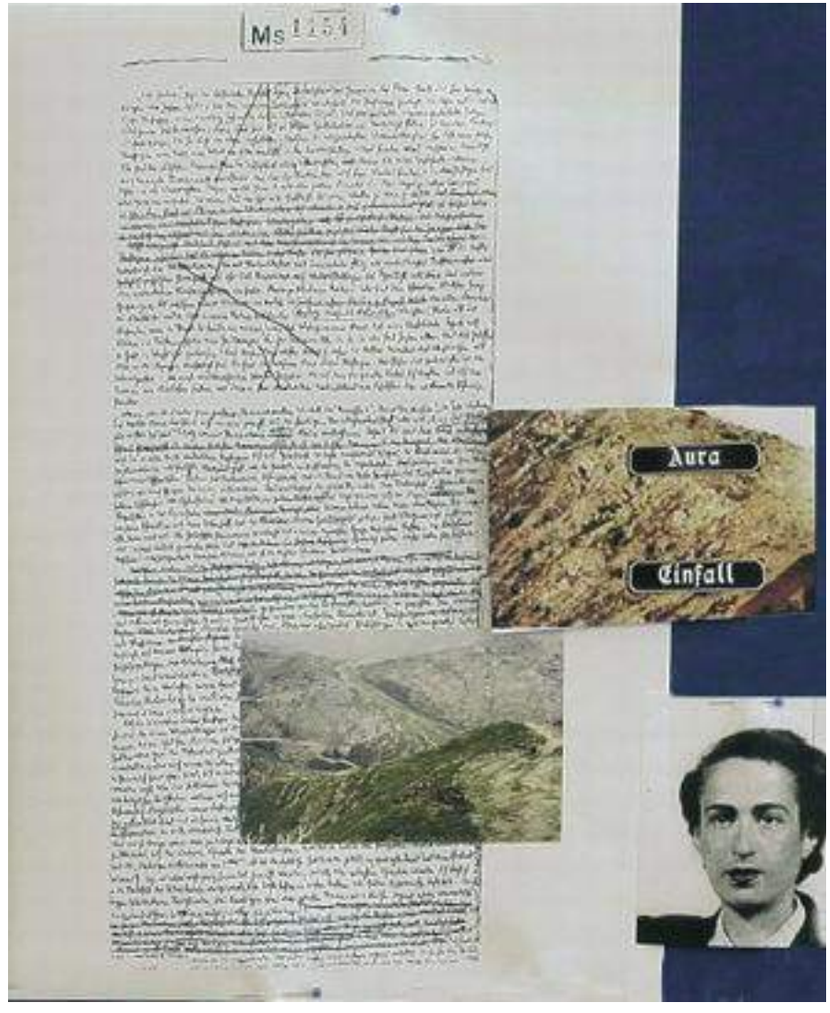


[99] Diari del pensar (Quadern Enzo Traverso). || [A l'esquerra:] "histoire croisée / instantàneas iluminadoras // pasar el cepillo contrapelo / (leer a contrapelo) // no es una marca? // Huir del reduccionismo al uso" || [A la dreta:] "olvidar estas cruces / perder de vista ese juego en el que perspectivas opuestas se entrelazan supone restarle parte de su originalidad // la negación de los noventa estuvo marcada por el clima de profunda decadencia cultural y política. / (preservar) fuera de las opciones neoliberales o ingenuamente progresistas, las tradiciones críticas. // Entre las ruinas de la Cultura se volvió imprescindible leer a Benjamin como un modo de correrse de las políticas dominantes. // arqueología de la modernidad. // Una marca que ha vuelto problemàtica la asimilación académica de un pensamiento de fronteras cuya clasifiación en alguna disciplina normativa siempre resultó imposible… // Huyendo de Reduccionismos al uso, abriendo puertas que me conducían a mundos olvidados, a escrituras esenciales, a tradiciones arrojadas a los márgenes"



[100] *Falle*, Installation, 1986.

[100] ***Parany*****, instal·lació, 1986.**



[101] **Heft W. B., 1991.** || Manuskriptseite eines Textes von W. Benjamin, darauf ein Foto der Pyrenäen.

[101] Quadern W. B., 1991. || Pàgina d'un manuscrit de W. Benjamin, sobreposat una foto dels Pirineus.



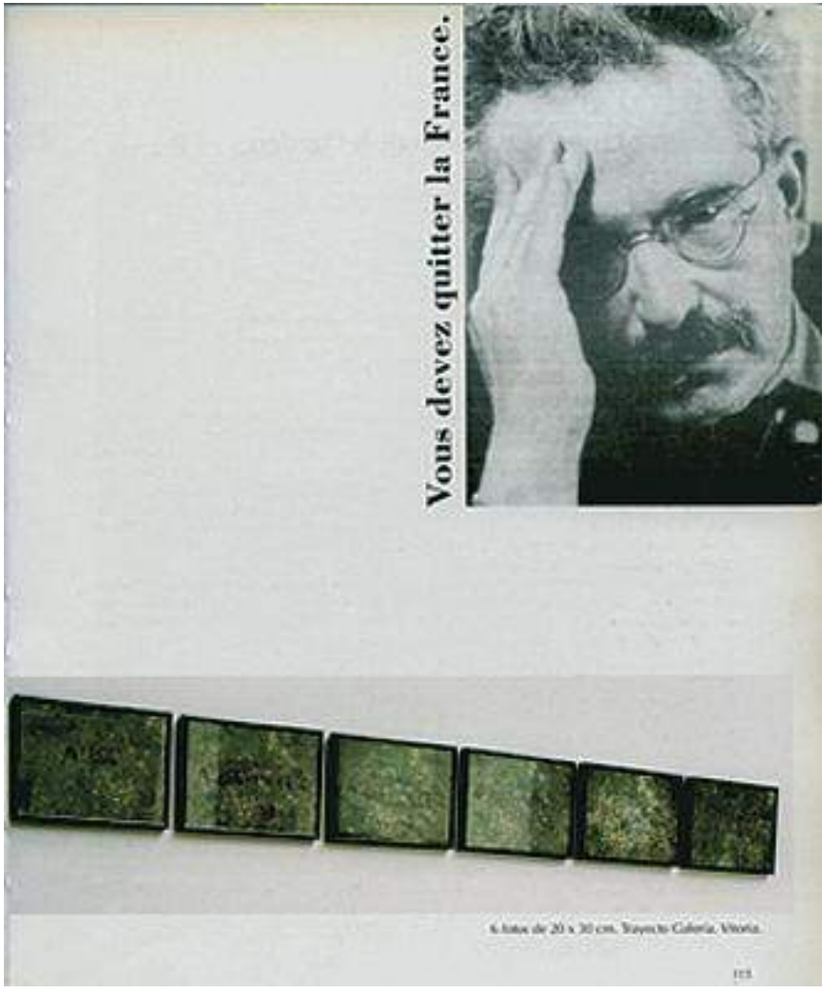
[102] Endstation Portbou. Hommage für Walter Benjamin, Installation, 1991. || In die Pyrenäenlandschaft montierte Schilder mit Schlüsselbegriffen W. Benjamins.

[102] La línia de Portbou. Homenatge a Walter Benjamin, instal·lació, 1991. || Sobre el paisatge dels Pirineus s'han muntat paraules claus de l'obra de W. Benjamin.



[103] Lisa Fittko, 1940. || *23. August 1909 in Uschhorod, Ukraine (damals Österreich-Ungarn); † 12. März 2005 in Chicago, (USA). Sie arbeitete 1940/41 als Fluchthelferin in Südfrankreich für das „Emergency Rescue Committee" von Varian M. Fry und führte auch die Gruppe mit Walter Benjamin über die Pyrenäen. Im Alter veröffentlichte sie ihre Erinnerungen, *Mein Weg über die Pyrenäen*. Erinnerungen 1940/41. München: dtv 1989.

[103] Lisa Fittko, anys 40. || *23 d'agost 1909 a Uschhorod, Ucraïna (llavors Imperi austrohongarès); † 12 de març 2005 a Chicago, EEUU. Durant la segona guerra mundial va cooperar al sud de França amb l' "Emergency Rescue Committee" de Varian M. Fry. Entre 1940 i 1941 va ajudar a passar la frontera pirinenca a nombrosos refugiats, entre altres al grup del que formava part Walter Benjamin. Ja major d'edat va publicar les seves memòries, *Mi travesía de los Pirineos* (trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona: El Aleph, 1988).



[104] Porträt W. Benjamins. Fotografie von Gisèle Freund. || Mit der Randbemerkung - versehen: „Vous devez quitter la France" [Sie müssen Frankreich verlassen.]

[104] Retrat de W. Benjamin. Fotografia de Gisèle Freund. || Nota afegida al marge "Vous devez quitter la France" [Vosté ha d'abandonar França].



[105] Bahnhof von Portbou.

[105] Estació de Portbou.



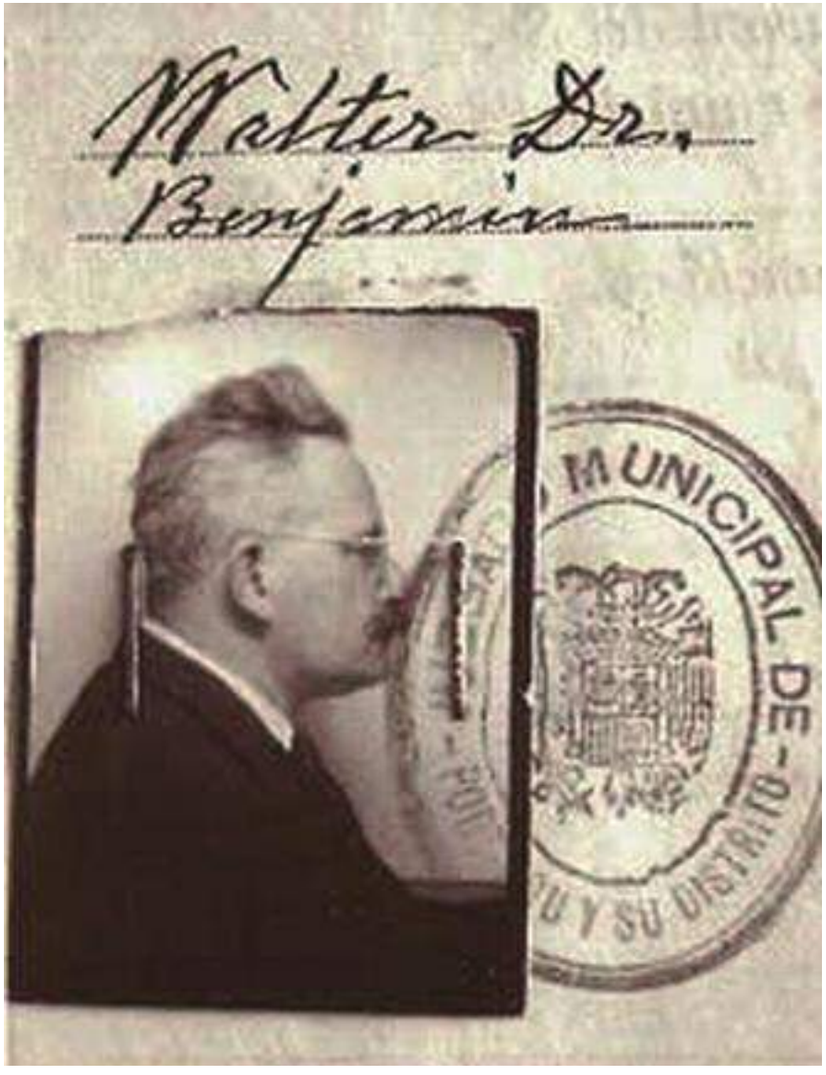
[106] Blockhaus, Installation, 1988.

[106] Blockhaus, instal·lació, 1988.



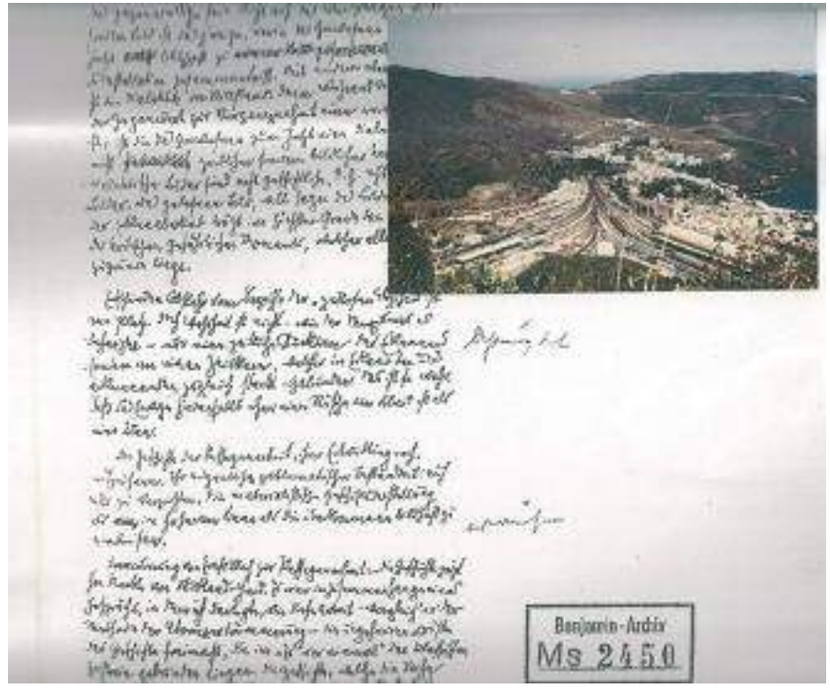
[107] Blockhaus, Installation,1988. || „…in Blockhaus, wo es darum geht, das Bild und die Geschehnisse aus der sogenannten Freien Zone der Stadt Marseille wieder zu vergegenwärtigen. Am Anfang stand die Absicht, die Grenzsituation der vierziger Jahre, mitten im Zweiten Weltkrieg, unter der Nazi-Verfolgung und mit dem ganzen kulturellen Leben darzustellen, das sich an diesem Ort entwickelte, wo Intellektuelle, Gewerkschafter und Künstler sich auf der Flucht aus Europa trafen, während sie auf das Visum warteten, das nie eintraf." (Francesc Abad)

[107] Blockhaus, instal·lació, 1988. || "…en Blockhaus, en la que se recupera la imagen y los hechos de la llamada Zona Libre de la ciudad de Marsella. Había, pues, la voluntad de reflejar la situación límite de los años cuarenta, en plena Segunda Guerra Mundial, con la persecución nazi y la vida cultural que allí se desarrolla como lugar de encuentro de intelectuales, sindicalistas y artistas que querían huir de Europa, mientras esperaban la Esper-Visa que nunca llegaba." (Francesc Abad)



[108] Foto W. Benjamins aus dem Sterberegister der Stadt Portbou.

[108] Foto de W. Benjamin en el Certificat de defunció.



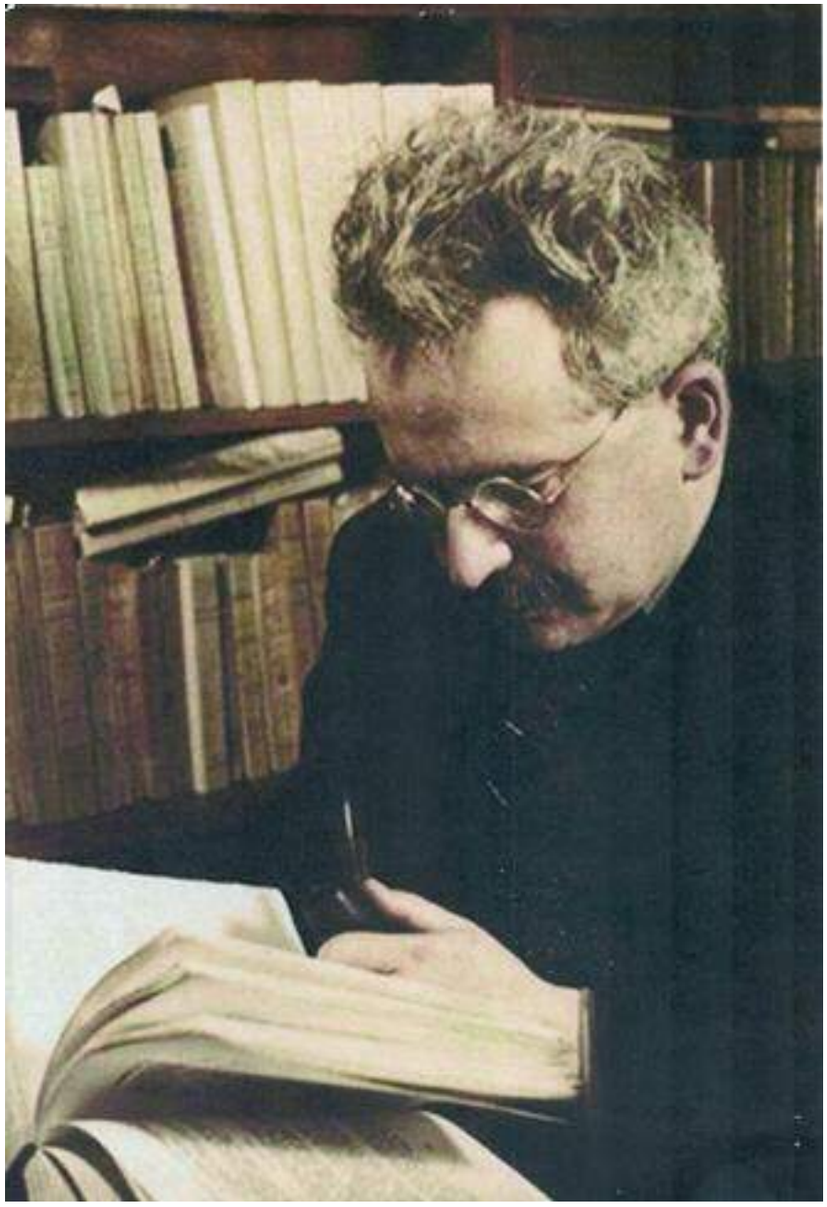
[109] Heft W. B., 1991. || Manuskriptseite eines Textes von W. Benjamin mit einem Foto des Bahnhofs von Portbou.

[109] Quadern W. B., 1991. || Pàgina d'un manuscrit de W. Benjamin, sobreposat una foto de l'estació de Portbou.



[110] Lisa Fittko um 1940.

[110] Lisa Fittko, anys 40.



[111] Porträt W. Benjamins. || Fotografie von Gisèle Freund.

[111] Retrat de W. Benjamin. || Fotografia de Gisèle Freund.



[112] Heft W. B., 1991. || Manuskriptseite eines Texts von W. Benjamin mit der Abbildung des *Angelus Novus* von Paul Klee.

[112] Quadern W. B., 1991. || Pàgina d'un manuscrit de W. Benjamin, sobreposat una foto de l'*Angelus Novus* de Paul Klee.



Hi ha un quadre de Klee
que es titula *Angelus Novus*.
Representa un àngel
com si estigués a punt
d'allunyar-se d'alguna cosa
que mira fixament. (...)
L'àngel de la història se li
deu assemblar.

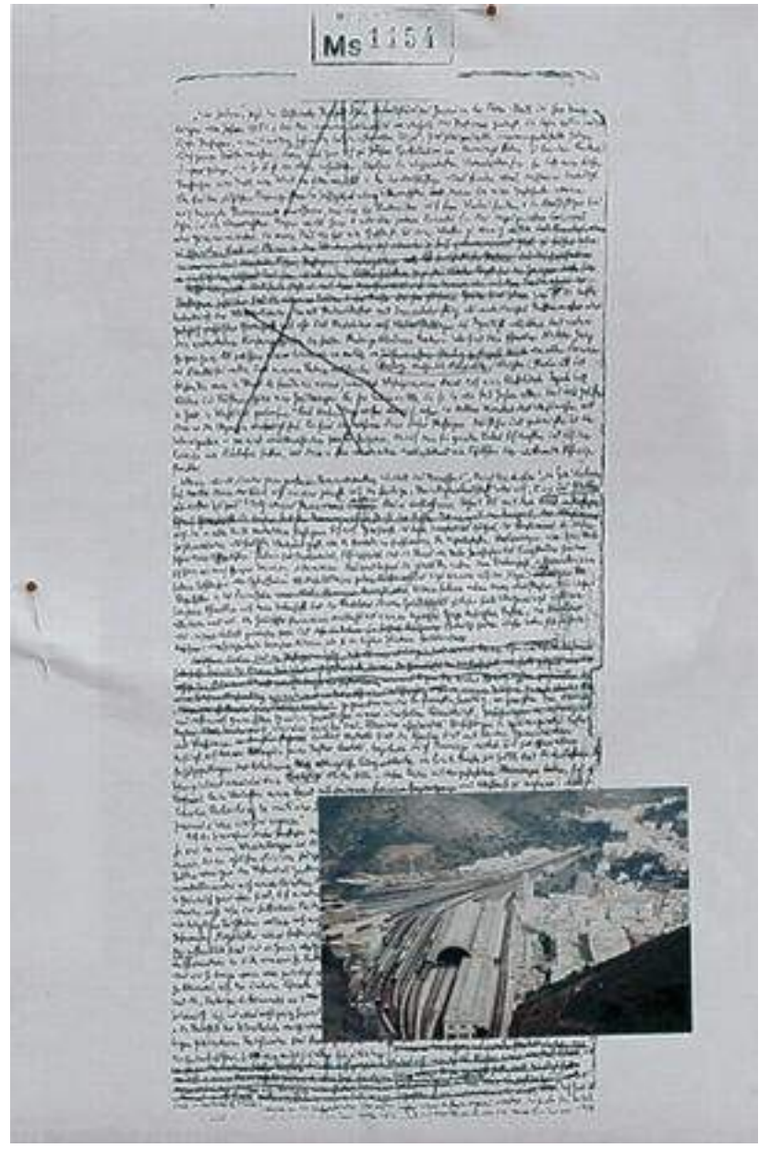
[113] Stempel. || [Stempel mit dem Text der IX. These, die vom Engel der Geschichte handelt.] „Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm."

[113] Tampó. || [El text prové de la Tesi IX que parla de l'Àngel de la història:] "Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecérsele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso."



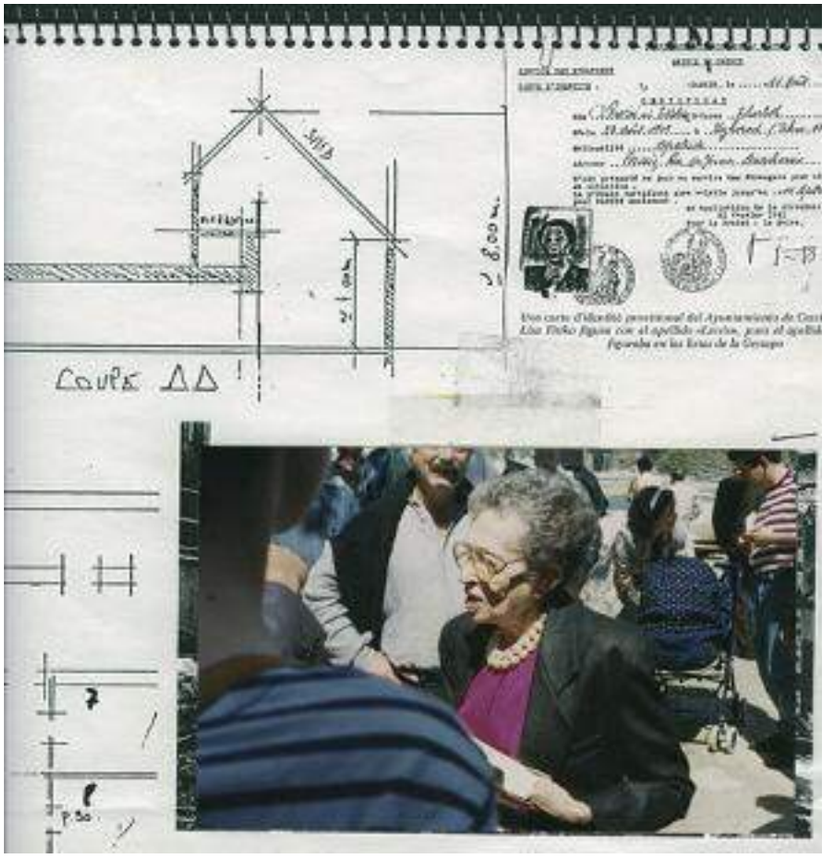
[114] Die Lister-Route. || Die Bergroute zwischen Banyuls und Portbou war ein klandestiner Weg der spanischen und französischen Widerstandsbewegung. Auch Lisa Fittko führte die Flüchtlingsgruppe mit W. Benjamin auf diese Weise über die Pyrenäen an die spanische Grenze.

[114] La Ruta Lister. || Camí entre Banyuls i Portbou, utilitzat per la Resistència antifranquista. També Lisa Fittko va utilitzar aquesta travessia dels Pirineus quan, el 1940, guiava W. Benjamin i el seu grup de fugitius a la frontera espanyola.



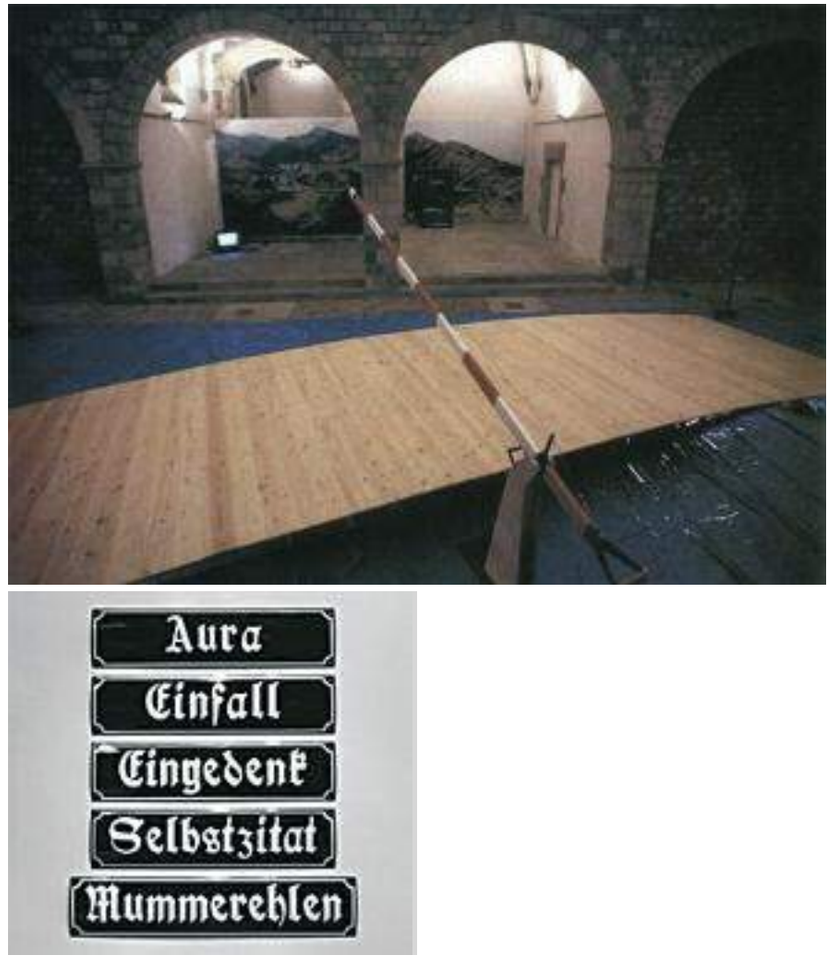
[115] Heft W. B., 1991. || Manuskriptseite eines Texts von W. Benjamin mit einem Foto des Bahnhofs von Portbou.

[115] Quadern W. B., 1991. || Pàgina d'un manuscrit de W. Benjamin, sobreposat una foto de l'estació de Portbou.



[116] Lisa Fittko, 1994. || Das Foto entstand bei der Einweihung des Benjamin-Memorials von Dani Karavan in Portbou.

[116] Lisa Fittko a Portbou l'any 1994. || La foto es va fer durant la inauguració del Memorial Passatges. A Walter Benjamin, de Dani Karavan.



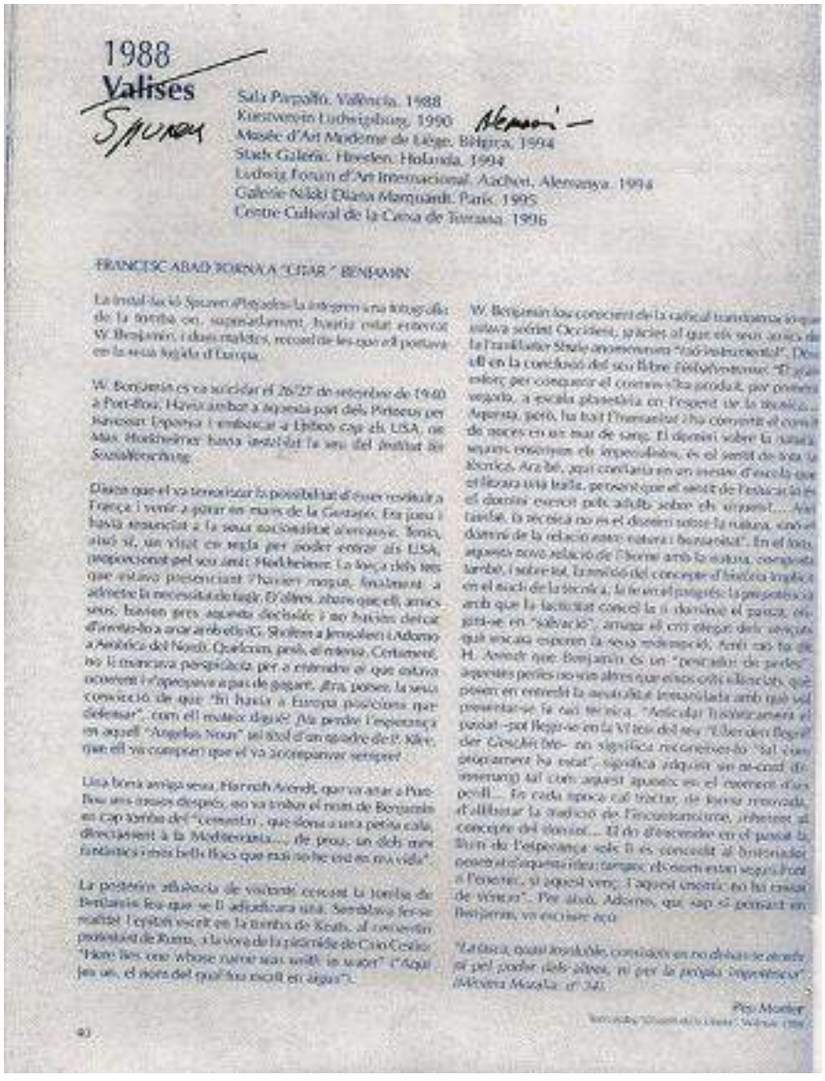
[117] ***Endstation Portbou, Hommage für Walter Benjamin*****, Installation, 1991.**

[117] ***La línia de Portbou. Homenatge a Walter Benjamin*****, instal·lació, 1991.**



[118] Briefmarke mit dem Bildnis Hannah Arendts und ein darauf bezogenes Textfragment, 1991. || [Der Ausschnitt kombiniert das Bild Hannah Arendts, den Totenschein Walter Benjamins aus dem Sterberegister der Stadt Portbou und den folgenden Text:] „…bei sich hatte, als er aus Frankreich floh. Schließlich münden die Achtung und die Begeisterung für Benjamin in der Installation Endstation Portbou. Sie ist 1990 zum ersten Mal in der Kapelle des Antic Hospital von Barcelona zu sehen. Die Absicht war, Benjamins letzten Weg über die Stationen seiner Flucht nachzuzeichnen: von Marseille kam er nach Perpignan, um von dort den Zug nach Portvendres zu nehmen; von Banyuls aus über das Gebirge erreichte Benjamin Portbou, wo er Selbstmord beging. Kurz nach seinem Tod reiste Hannah Arendt nach Portbou um das Grab ihres Freundes zu besuchen, doch nie erfuhr sie Näheres über die Umstände seines Todes. Auch das Denken dieser deutschen Philosophin erscheint in einigen Arbeiten Francesc Abads, wie wir später sehen werden. Sowohl ihr Bildnis, wie Fragmente ihrer Texte sind in der Folgezeit zu finden."

[118] Segell amb el retrat d'Hannah Arendt i retall d'un text corresponent, 1991. || [La nota retallada recopila la imatge d'Hannah Arendt, el Certificat de defunció de Walter Benjamin del registre de l'Ajuntament de Portbou i un text explicatiu:] "…suposadament portava quan fugia de França. Finalment, aquest respecte i entusiasme per la biografia de Benjamin desemboca en la instal·lació 'La línia de Portbou', presentada per primera vegada a la Capella de l'Antic Hospital de Barcelona l'any 1990. La proposta volia ser un recorregut pels darrers indrets per on va tenir lloc la seva fugida: des de Marsella arribà a Perpinyà, i des d'aquesta ciutat es traslladà a Portvendres amb tren; després, des de Banyuls i travessant muntanyes, Benjamin arribà a Portbou, on es va suïcidar. Poc temps després de la seva desaparició, Hannah Arendt viatjà a Portbou per visitar la tomba del seu amic, però mai no aconseguí conèixer el seu destí final. El pensament d'aquesta filòsofa alemanya també ha estat present en alguns dels treballs de Francesc Abad, com veurem més endavant, i tant el seu retrat com fragments dels seus textos apareixeran més tard."



1988
Valises
Spuren

Sala Parpalló. València. 1988
Kunstverein Ludwigsburg. 1990
Musée d'Art Moderne de Liège. Bèlgica. 1994
Stads Galerie. Heerlen. Holanda. 1994
Ludwig Forum d'Art Internacional. Aachen. Alemanya. 1994
Galerie Nikki Diana Marquardt. París. 1995
Centre Cultural de la Caixa de Tarragona. 1996

FRANCESC ABAD TORNA A "CITAR" BENJAMIN

La instal·lació *Spuren* (Petjades) la integren una fotografia de la tomba on, suposadament, hauria estat enterrat W. Benjamin, i dues maletes, retrat de les que ell portava en la seua fugida d'Europa.

W. Benjamin es va suicidar el 26/27 de setembre de 1940 a Port-Bou. Havia arribat a aquesta port dels Pirineus per travessar Espanya i embarcar a Lisboa cap als USA, on Max Horkheimer havia instal·lat la seu del Institut für Sozialforschung.

Diuen que el va terroritzar la possibilitat d'haver novament a França i venir a parar en mans de la Gestapo. En joc i havia renunciat a la seua nacionalitat alemanya. Ironia, així sí, un visat en regla per poder entrar als USA, proporcionat pel seu amic Horkheimer. La llarga llista de les que estava patint? Haver-hagut, finalment, a admetre la necessitat de fugir. D'altres, abans que ell, amics seus, havien pres aquesta decisió i no hauries dificultat d'avenir-ho a anar amb ells:G. Sholem a Jerusalem i Adorno a América del Nord. Qualcun, però, el retenia. Certament, no li mancava perspicàcia per a entendre el que estava ocorrent i s'apropava a pas de gegant. Ara, però, la seua convicció de que "hi hauria a Europa posicions que defensar", com el músic digué? Ha perdut l'esperança en aquell "Angelus Novus" del títol d'un quadre de P. Klee, que ell va comprar i que el va acompanyar sempre?

Una bona amiga seua, Hannah Arendt, que va anar a Port-Bou uns anys després, no va trobar el nom de Benjamin en cap tomba del "cementiri", que dona a una petita cala, directament a la Mediterrània... de prou, un dels més fantàstics racons bells llocs que mai no he vist en ma vida".

La posterior aflorància de voluntat conegut la tomba de Benjamin fou que se li adjudicara una. Semblava ferse realitat l'epitafi escrit en la tomba de Keats, al cementiri protestant de Roma, a la vora de la piràmide de Cai Cestio: "Here lies one whose name was writ in water" ("Aquí jau un, el nom del qual fou escrit en aigua").

W. Benjamin fou conscient de la radical transformació que estava sofrint Occident, gràcies al que els seus amics de la Frankfurter Studo anomenaven "raó instrumental". Des d'ell en la conclusió del seu llibre *Dialèctica negativa*: "El gran esforç per conquerir el control s'ha produït, per primera vegada, a escala planetària en l'espera de la tècnica... Aquesta, però, ha fruit l'humanisme i ha convertit el control de masses en un mar de sang. El domini sobre la natura aquests consumeix els imperialismes, és el sentit de tota la història. Ara bé, aquí confiarem en un mestre d'escola que el lliurava una batalla, pensem que el sentit de l'educació és el domini exercit pels adults sobre els infants?... Així també, la necessitat no és el domini sobre la natura, sinó el domini de la relació entre natura i humanitat". En el fons, aquesta nova relació de l'home amb la natura, comporta també, i sobretot, l'extinció del concepte d'història implícit en el mite de la tècnica, la fe en el progrés: la preocupació amb què la tècnica cancel·la i domina el passat, originant-se en "salvació", amaga el crit d'horror dels vençuts que encara esperen la seua redempció. Amb raó ha dit H. Arendt que Benjamin és un "pescador de perles" aquestes perles no són altres que aquells cops d'ull cap al passat que ens permeten entendre la revolució immediata amb què vol presentar-se la nostra tècnica. "Articular històricament el passat –per Benjamin en la VI tesis del seu "Llibre de l'angel" der Geschichte– no significa reconèixer-lo "tal com pròpiament ha estat", significa adquirir un record de moment tal com aquest apareix en el moment d'un perill... En cada època cal tractar de lliurar renovada, d'alliberar la tradició de l'encotillament, inherent al concepte del dominar... El do d'encendre en el passat la flama de l'esperança només li es concedit al historiador convençut d'aquesta idea: tampoc els morts estan segurs front a l'enemic, si aquest vence. I aquest enemic no ha cessat de vèncer". Per això, Adorno, que sap si pensant en Benjamin, va escriure això:

"La tasca, quasi insoluble, consistiria en no deixar-se atrafegar pel poder dels altres, ni per la pròpia impotència" (*Minima Moralia*, nº 34).

Pep Monter

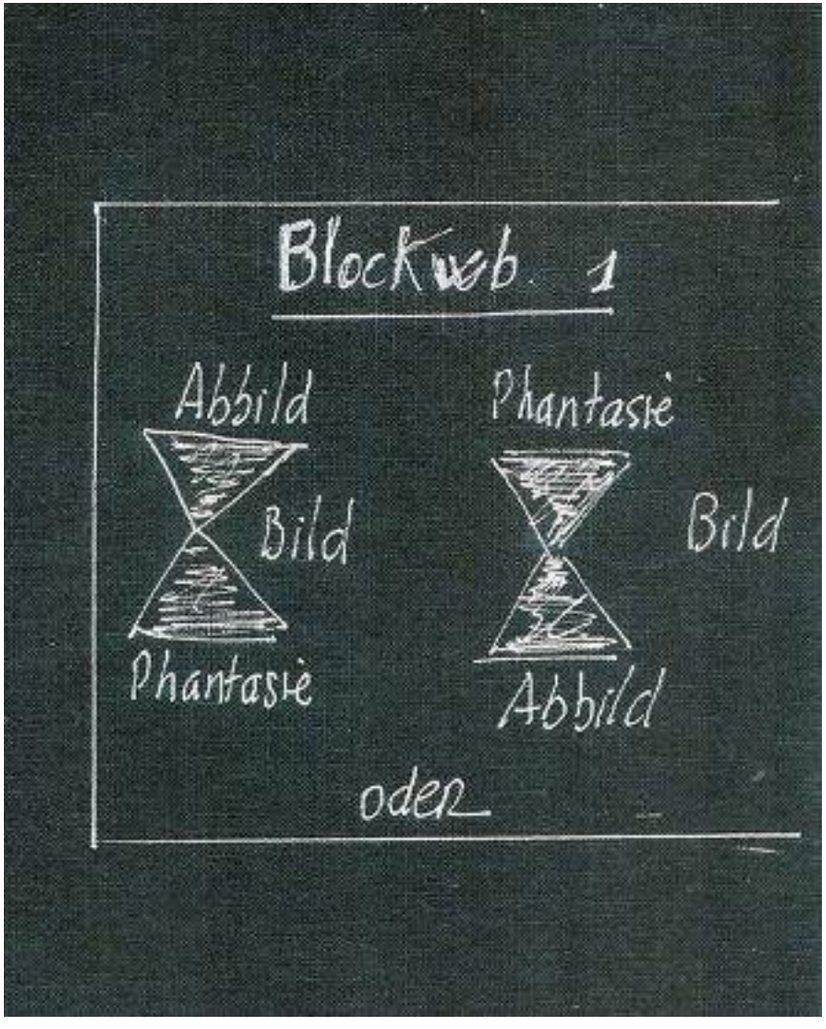
[119] **Artikel über die Installation Spuren, 1988, von Pep Monter.** || „Francesc Abad ‚zitiert' erneut Walter Benjamin" Katalog „L'esperit de la Utopia" [Geist der Utopie], Valencia, 1988.

[119] Article sobre la instal·lació *Spuren* [Petjades], 1988, de Pep Monter. || "Francesc Abad torna a 'citar' Walter Benjamin" || Catàleg *L'esperit de la Utopia*, València, 1988.



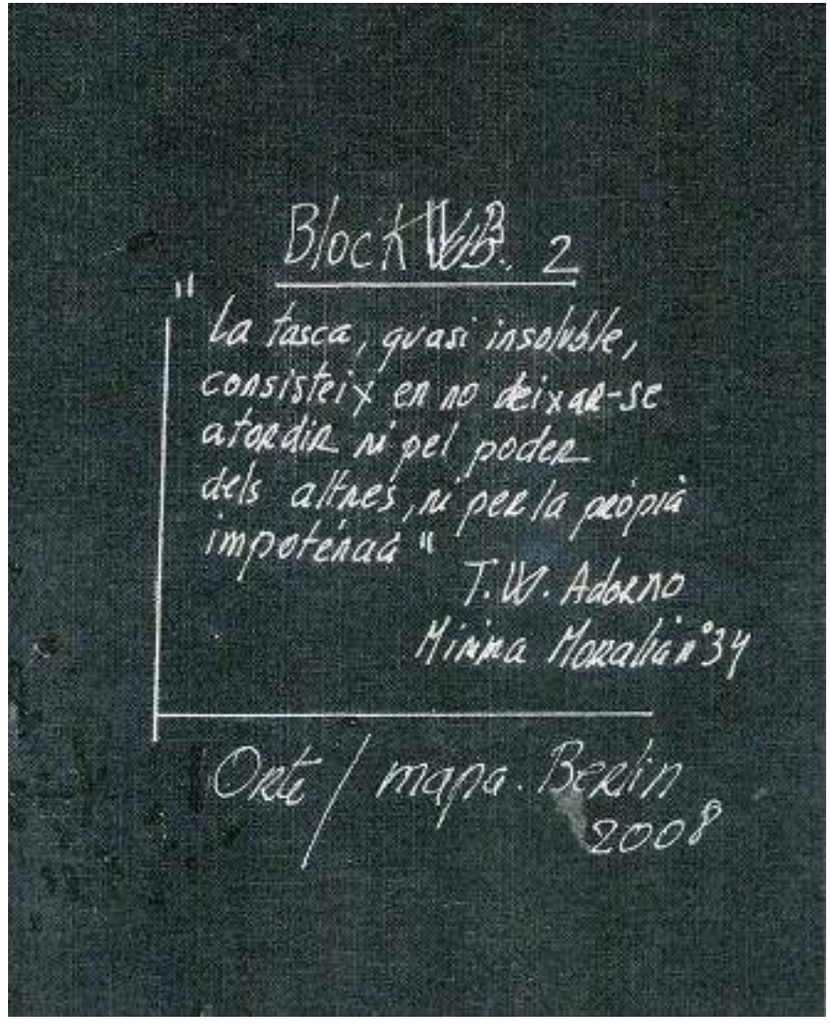
[120] **Spuren, 1988, jetzt Museum von Granollers.**

[120] Spuren [Petjades], 1988, ara Museu de Granollers.



[121] Deckblatt des *Denktagebuchs block W. B. 1.* || Die Zeichnung W. Benjamins ist Teil eines Fragments über Ästhetik (GS VI, 114).

[121] Portada del *Diari del pensar block W. B. 1.* || El dibuix de W. Benjamin forma part d'un fragment sobre l'estètica (GS VI, 114).



[122] Deckblatt des *Denktagebuchs block W. B. 2.* || [Das Zitat stammt von Th. W. Adorno:] "Die fast unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen." / Th. W. Adorno / *Minima Moralia* Nr. 35 / Orte / Karte. Berlin 2008. || Vgl. *Minima Moralia*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 22. Auflage 1994, S. 67.

[122] Portada del *Diari del pensar block W. B. 2.* || [La citació és de T. W. Adorno:] "La tasca, gairebé impossible, consisteix en no deixar-se atordir ni pel poder dels altres ni per la pròpia impotència." / T. W. Adorno / *Minima Moralia* n. 35 / *Orte* / mapa. Berlín 2008.

La vera imatge del passat s'esmuny. (...) Perquè és una imatge irrecuperable del passat la que amenaça de desaparèixer amb qualsevol present que no hagi reconegut que ella se li adreçava.

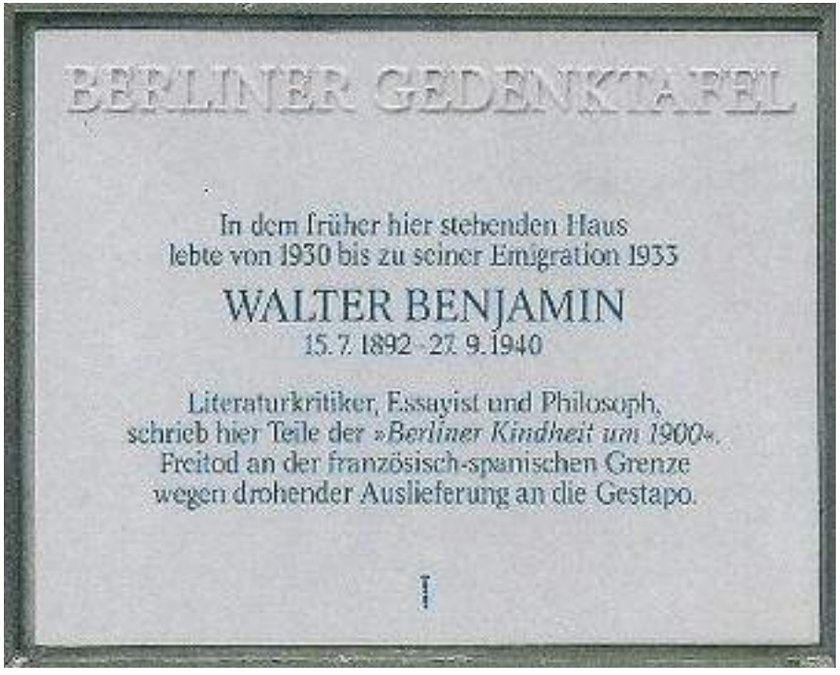
[123] Zitat aus der V. These *Über den Begriff der Geschichte*. || THESE V / DIE AUS DER GEGENWART ERKANNTE VERGANGENHEIT: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. (…) Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte."

[123] Fragment de les Tesis *Sobre el concepte d'història*. || TESI V / DE COM EL PASSAT ÉS ASUMIT DES DEL PRESENT: "La vera imatge del passat s'esmuny. (…) Perquè és una imatge irrecuperable del passat la que amenaça de desaparèixer amb qualsevol present que no hagi reconegut que ella se li adreçava."



[124] „Denkmal" für Detlef Holz. || Detlef Holz war ein Pseudonym W. Benjamins, unter dem er anfangs auch im Nazi-Deutschland noch publizieren konnte. || [Darunter der Text:] „Adorno zufolge firmierte Benjamin nicht mit seinem wirklichen Namen [Der Autor bezieht sich auf die Briefsammlung Deutsche Menschen, C. K.], weil das unter dem bereits erstarkenden Nationalsozialismus hätte gefährlich werden können. Ohne diese Tatsache negieren zu wollen, glauben wir doch, dass die Anonymität des Herausgebers und die Kürze seiner vorangestellten Kommentare auch dazu dienten, die Bedeutung der Briefe selbst zu unterstreichen, indem er sie für sich selbst sprechen ließ. Später, als er bereits von den Nazis verfolgt wurde, gelang es dem verbotenen Autor Benjamin diese Sammlung 1936 in der Schweiz, im Verlag Vita Nova unter dem Pseudonym Detlef Holz herauszugeben. Mit demselben Pseudonym hatte er bereits in der *Frankfurter Zeitung* die Aufzeichnungen signiert, die später als *Berliner Kindheit* erscheinen sollten …"

[124] "Monument"per a Detlef Holz, *La línia de Portbou. Homenatge a Walter Benjamin*, instal·lació, 1991. || [Detlef Holz era un pseudònim de W. Benjamin que li va permetre publicar a Alemanya sota el nacionalsocialisme incipient. A sota el text:] "Según Adorno, Benjamin no puso su nombre [es refereix a la recopilació de les cartes de personatges alemanyes, C.K.] porque el ya creciente nazismo lo hacia peligroso; sin negarlo creemos que el anonimato del compilador y la brevedad de sus comentarios previos servían también para dar a estas cartas su mejor sentido, dejándolas valer más por sí mismas. Luego, iniciada la persecución nazi, Benjamin, proscrito, logró editar esta colección en Suiza, en 1936, en la editorial Vita Nova, bajo seudónimo Detlef Holz – que había utilizado en la *Frankfurter Zeitung* para firmar los apuntes que serían luego *Infancia en Berlín*…"



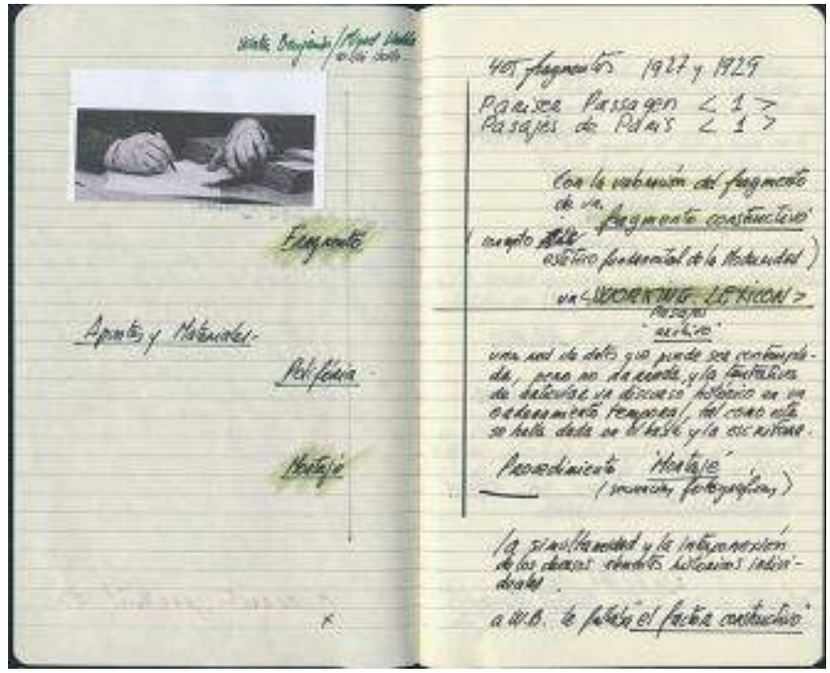
[125] Berliner Gedenktafel für Walter Benjamin (Porzellan). Angebracht an der Prinzregentenstraße 66, Wilmersdorf. || „In dem früher hier stehenden Haus lebte von 1930 bis zu seiner Emigration 1933 WALTER BENJAMIN, 15. 7. 1892 – 27. 9. 1940. Literaturkritiker, Essayist und Philosoph, schrieb hier Teile der „Berliner Kindheit um 1900". Freitod an der französisch-spanischen Grenze wegen drohender Auslieferung an die Gestapo."

[125] Placa commemorativa per a W. Benjamin a la ciutat de Berlín (porcellana). Es troba a la Prinzregentenstraße 66, Wilmersdorf. || "A la casa que hi havia abans, va viure Walter Benjamin (15. 7. 1892 – 27. 9. 1940) des de 1930 fins a la seva emigració a l'any 1933. Era crític literari, assagista i filòsof. Hi va escriure parts del seu llibre Infància a Berlín al voltant del 1900. Es va suïcidar a la frontera francesa-espanyola perquè temia l'extradició a la Gestapo."



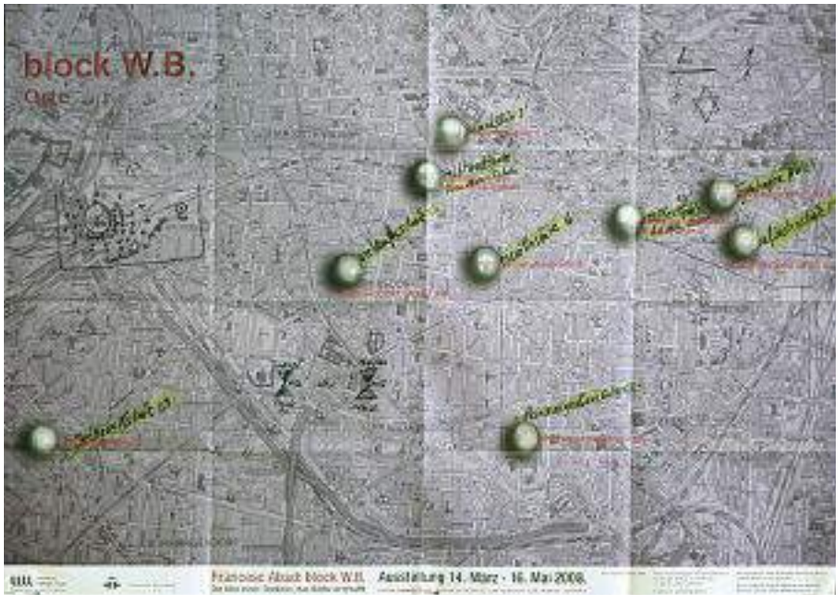
[126] Spuren, Installation, 1988. || Ein Grab ohne Inschrift, fälschlich Benjamin zugeschrieben. Auf den Koffern kleben Fotos des Friedhofs von Portbou. Es handelt sich also auch um eine Art von Denkmal für W. Benjamin.

[126] Spuren, Instal·lació, 1988. || Una tomba sense nom. Va ser falsament atribuïda a W. Benjamin. A les maletes es veuen fotos del cementiri de Portbou. D'una certa manera es tracta també d'un monument per a W. Benjamin.



[127] Denktagebuch (Enzo Traverso-Heft). || W. Benjamins Hände. Fragment der Fotografie „Benjamin in der Bibliothek" (Walter Benjamin Archiv Berlin). [Text darüber:] „Walter Benjamin / Miguel Vedda / Willi Bolle" [Text darunter:] „Fragment / Notizen und Materialsammlung / Polyphonie / Montage" [Text rechts:] „405 Fragmente 1927 und 1929 / Pariser Passagen <1> / Pasajes de París <1> / Gewichtung des Fragments / Als ein / konstruktives Fragment / (grundlegendes ästhetisches Konzept der Moderne) / Ein <WORKING LEXIKON> / Passagen / Archiv / Ein Netz von Daten, das betrachtet, aber nicht erzählt werden kann, und der Versuch, einen historischen Diskurs in einer zeitlichen Anordnung zu artikulieren, so wie diese Daten in Wort und Schrift gegeben sind. / Vorgehensweise ‚Montage' / (fotografische Sequenzen) / Die Gleichzeitigkeit und die Beziehung der verschiedenen einzelnen historischen Elemente untereinander / W. B. fehlte ‚der konstruktive Faktor'"

[127] Diari del pensar (Quadern EnzoTraverso) || Les mans de W. Benjamin son un fragment de la fotografia "Benjamin a la Biblioteca" (Arxiu Walter Benjamin). [Text damunt:] "Walter Benjamin / Miguel Vedda / Willi Bolle" || [Text a sota:] "Fragmento // Apuntes y materiales / Polifonía / Montaje" [Text a la dreta:] "405 fragments 1927 y 1929 / Pariser Passagen <1> / Pasajes de París <1> / Con la valoración del fragmento / de un / fragmento constructivo / (concepto estético fundamental de la Modernidad) / un <WORKING LEXIKON> / Pasajes / Archivo / Una red de datos que puede ser contemplada, pero no narrada, y la tentativa de articular un discurso histórico en un ordenamiento temporal, tal como esta se halla dada en el habla y la escritura. / Procedimiento "Montaje" / (secuencias fotográficas) / La simultaneidad y la interconexión de los diversos elementos históricos individuales / a W. B. le falta "el factor constructivo"



[128] Plakat von F. A. zur Ausstellung block W. B. Ein Denken, das Bilder erschafft, Berlin, 2008. || Auf dem Berliner Stadtplan verstreut finden sich Zeichnungen W. Benjamins. Die Stecknadelköpfe markieren die Orte, wo Benjamin gewohnt hat und zur Schule gegangen ist. In ihnen schimmern die heutigen Hausfassaden.

[128] Cartell de F. A. per a l'exposició block W. B. Un pensament que crea imatges, Berlín 2008. || Dispersos sobre el mapa de Berlín es veuen dibuixos de W. Benjamin. En els caps de les agulles es reflecteixen les façanes actuals dels llocs on Benjamin va viure i estudiar.



Obra de Francesc Abad que utilitza expressions emprades per Walter Benjamin referides al món de l'art (aura), del coneixement (ocurrència, record, autocitació) i al món dels contes (simulació).

Amics i coneguts i conegudes

F. A.

Fill d'una família benestant (va viure a la casa paterna fins ben bé els 40 anys, de forma intermitent), Walter Benjamin va conèixer bona part de l'Europa pensant de la primera meitat del segle. Un dels escassos autors importants que no va tractar, malgrat que va escriure pàgines sobre ell, va ser Franz Kafka. Van coincidir a Munic el 10 de novembre de 1916. Kafka va fer una lectura pública de *La Colònia penitenciària*, a la qual Benjamin no va assistir tot i que era a la mateixa ciutat. Se'n va penedir tota la vida.

Entre els amics íntims destaca Bertold Brecht. Benjamin, que sempre anava just en qüestions econòmiques i molt especialment durant l'exili a París, va passar una llarga temporada a la casa danesa de Brecht.

Uns altres amics van ser el filòsof alemany Ernest Bloch; el també filòsof de l'Escola de Frankfurt Theodor Adorno, que li va gestionar el visat per anar als Estats Units i un ajut de l'Institut d'Investigacions Socials; i també Karl Korsch. A París va tenir contactes estrets amb Georges Bataille i Pierre Klossowski. El primer va ser dipositari dels escrits que no va poder endur-se i que, gràcies a això, van sobreviure a l'actuació devastadora de la Gestapo i van poder ser editats més tard. Klossowski va traduir alguns textos de Benjamin al francès. Uns altres amics a París van ser André Gide i Arthur Koestler.

La pensadora Hannah Arendt estava llunyanament emparentada amb Benjamin a través del que seria el seu marit Günther Stern. Gershom Scholem (un dels amics més íntims de Benjamin, autor del volum *Walter Benjamin. Història d'una amistat*) recorda que Arendt era una de les poques persones que venerava intel·lectualment a Benjamin. Potser és exagerat, perquè el mateix Scholem té textos que deixen clara la seva admiració per Walter Benjamin. Menys cordials varen ser les relacions amb Max Horkheimer i Stefan Sweig.

Va tenir, també, segons va escriure, tres grans amors (de vegades simultanis): Dora Benjamin, Jula Cohn i Asja Lacis. Unes altres amigues no varen colar tan fort. Entre elles, l'exdona d'un metge berlinès, resident a Barcelona, on Benjamin va estar de pas cap a Eivissa. A la filla hi va passar dues temporades llargues i, segons confessió, fantàstiques.

[129] Zeitungsartikel „Freunde und Bekannte". || Handelt von den freundschaftlichen und literarischen Beziehungen Benjamins.

[129] Retall de premsa "Amics i coneguts i conegudes". || Tracta de les amistats personals i literàries de W. Benjamin.

15 SCHMERZ – UTOPIE

15 DOLOR – UTOPIA

[130] Welfare State oder Die wirklichen Helden sind tot. Installation 1987. || Der Titel enthält eine Anspielung auf eine Stelle in Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte von K. Marx. Benjamin bezieht sich darauf in den Passagen. F. A. zitiert die Stelle auf Französisch aus einem Artikel von Marc Sagnol, Theorie de l'histoire et theorie de la modernité chez Benjamin. Rev. "L'homme et la société (Revue internacionale de recherches et de synthèses sociologiques), nº 69-70. Benjamin übernimmt das Zitat so: Marx über die zweite Republik: „Leidenschaften ohne Wahrheit, Wahrheiten ohne Leidenschaft, Helden ohne Heldentaten, Geschichte ohne Ereignisse; Entwicklung, deren einzige Triebkraft der Kalender scheint, durch beständige Wiederholung derselben Spannungen und Abspannung ermüdend … Wenn irgendein Geschichtsausschnitt grau in grau gemalt ist, so ist es dieser." || Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte ed Rjazanow Wien Berlin <1927> p 45/46. (J 72 a, 4, GS V.1, S. 451)



[130] Welfare State o Els herois reals son morts. Instal·lació 1987. || El títol fa al·lusió a un paràgraf de l'obra de K. Marx, El divuit de Brumari de Louis Bonaparte al que W. Benjamin es refereix al llibre dels Passatges (J 72 a, 4). F. A. el cita de l'article de Marc Sagnol, Theorie de l'histoire et theorie de la modernité chez Benjamin. Rev. "L'homme et la société" (Revue internacionale de recherches et de synthèses sociologiques), Nº 69-70: "Passions sans vérité, vérités sans passions, héros sans héroisme, (HELDEN OHNE HELDENTATEN), histoire sans événement, developpement dont la seule force motrice semble être le calendier, fatigant par la répéticion constante des mêmes tensions, des mêmes detentes, antagonismes qui ne semblent s'aiguiser périodiquement d'eux mêmes que pour pouvoir s'émouser et s'écrouler sans se résoudre (…) Si jamais période historique fut peinte en grisaille (GRAU IN GRAU GEMALT) c'est bien celle-ci. Hommes et évenements paraissent comme des Schlemihls au rebours, comme des ombres qui ont perdu leur corps."

[131] Fotogramm aus Rotspanien. Video 2005. || Unter dem Foto ein Fragment der These XIV mit einer Hervorhebung von F. A. || „Ursprung ist das Ziel. / KARL KRAUS, Worte in Versen I / Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte. Die Französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat." || F. A. fügt hinzu: „JETZTZEIT SAGT BLOCH bedeutet eine Zeit, in der Längstvergangenes plötzlich ein Jetzt wird". || Rotspanien ist ein Dokumentarfilm über mehrere Konzentrationslager aus der Zeit des Nationalsozialismus. Francesc Abad reiste mit überlebenden ehemals Deportierten, Freunden und Angehörigen des katalanischen Vereins der Solidarität mit den Opfern Mauthausens zu verschiedenen Lagern. Der Film ist ein Beitrag zu der Frage, welche Bedeutung diese Erinnerungsorte für unsere Gegenwart haben.



[131] Fotograma de Rotspanien. Vídeo 2005. || A sota un retall de la Tesi XIV de W. Benjamin, amb una frase subratllada per F. A. || "L'origen és la fita. / KARL KRAUS: Worte in Versen 1 / La història és objecte d'una construcció, el lloc de la qual no constitueix el temps homogeni i buit, sinó el temps constituït d'un 'suara-ara'. Així, per a Robespierre, l'antiga Roma és passat carregat de 'suara-ara' que ell feia saltar fora del continuum de la història. La revolució Francesa s'interpretava com una Roma que hagués tornat. Abillava l'antiga Roma així com la moda abilla un vestit del passat. La moda flaira l'actual, encara que es mogui en la malesa d'un altre temps. És un salt de tigre cap al passat. Sols que això s'esdevé a l'arena on comanda la classe dominant. Aquest salt mateix sota l'esbarjós cel de la història, és salt dialèctic, tal com Marx va entendre la revolució." || F. A. afegeix: "SUARA-ARA DIU BLOCH significa un temps en què un passat antic esdevé ara". || Rotspanien és un documental sobre el sistema concentracionari nazi. El maig de 2005, Francesc Abad, juntament amb antics deportats, amics i familiars de l'Associació Amical de Mauthausen, va fer un viatge a diversos camps de concentració amb motiu de la commemoració del 60è aniversari de l'alliberament. Així, en aquest context, Rotspanien (2005-2006) reflecteix la situació dels camps de Mauthausen, Gusen i Ebensee i aporta una reflexió sobre el que representen actualment aquests espais de memòria.

[132] Fragment aus der X. These *Über den Begriff der Geschichte*. || THESE X / VORSTELLUNG VON DER GESCHICHTE (ALS VORSTELLUNG) / „Die Betrachtung (…) sucht einen Begriff davon zu geben, wie teuer unser gewohntes Denken eine Vorstellung von Geschichte zu stehen kommt, die jede Komplizität mit der vermeidet, an der diese Politiker weiter festhalten."

[Aquesta consideració] prova
de donar una idea de
la dificultat que té el nostre
pensament habitual
de fer-se amb una
representació de la història
que eviti tota complicitat
amb aquella a què aquests
polítics continuen aferrats.

[132] Fragment de la Tesi X. || TESI X / REPRESENTACIÓ DE LA HISTÒRIA (COM A REPRESENTACIÓ) / "[Aquesta consideració] prova de donar una idea de la dificultat que té el nostre pensament habitual de fer-se amb una representació de la historia que eviti tota complicitat amb aquella a què aquests polítics continuen aferrats."

[133] Plakat und Seite aus dem Denktagebuch zum Projekt Camp de la Bota, 2004-2006. || Der Text auf schwarzem Grund erläutert: „El Camp de la Bota ist ein Projekt in progress des Künstlers Francesc Abad. Nachdem es in der Fundació Espais von Girona vorgestellt worden ist, beginnt es in Prat seinen Weg durch verschiedene Ausstellungsräume und Museen. Die Gemeinden, in denen die Ausstellung gezeigt wird, sind eingeladen, weitere Zeugnisse, Bildmaterial und Dokumente zum Thema der auf dem Camp de la Bota Erschossenen und allgemein zum Thema der franquistischen Repression beizutragen. Das Projekt entwickelt sich auf verschiedenen Ebenen: im Internet, als Wanderausstellung, in Form von Dossiers, Katalogen usw. Es wird also ständig daran weitergearbeitet. Jeder ist dazu eingeladen, das Projekt zu bereichern." || Handschriftlich ist notiert: „Exil und Schmerz (El Camp de la Bota) Web. / - der Augenblick (Erinnerung) leuchtet im Augenblick der Gefahr auf. / - Die Gefahr bedroht sowohl den Bestand der Tradition als auch das Recht der Erben. / - Die Tradition gegen den Konformismus, der immer kurz davor ist, sie sich einzuverleiben. / - Die Toten sind heute nicht sicher, wenn der Feind siegt." || Im Katalog zur Ausstellung erklärt F. A. sein Projekt: „Dieses Projekt handelt von einem öffentlichen Raum - einem Raum, der mit dem Allgemeinen zu tun hat, aber auch mit seiner politischen und sozialen Dimension -, genauer gesagt, von einer riesigen Betonplatte an der Stelle, wo die Diagonal, eine quer durch Barcelona führende Verkehrsader, endet. Darunter liegt eine Kläranlage und bald wird dort ein offener sechzehn Hektar großer Platz mit Blick aufs Meer entstehen. Dieser Ort wurde als Schauplatz des Forums 2004 ausgewählt. Auf ihm sollen die Hauptveranstaltungen stattfinden und die Besucher empfangen werden: ein Platz für workshops, Konzerte und einen großen Freizeitpark. Unter dieser Steinplatte war das Camp de la Bota, ein Lager, in dem mehr als 1700 Menschen durch die Repression der Franco-Diktatur umkamen. // Erinnerung Diese Krise der Erinnerung in dieser Landschaft, die untergetaucht ist im Verlust jeglicher Objektivität und jeglichen Verantwortungsgefühls für das Gelände als Stifter von kultureller Identität: hier die Brustwehr. Das war eine Mauer, eine quer zum Strand errichtete Wand; das war eine gewaltige Masse auf einem offenen Feld. Man gelangte dorthin über einen Weg, der zu jenem Strand führte, wo die Exekutionskommandos ihre Arbeit taten, nämlich zu schießen. // Kultur Kultur ist ein Vorwand für den sozialen Fortschritt und das ökonomische Wachstum geworden. Und für den vereinheitlichenden Druck, den die moderne Gesellschaft mitsamt ihrem Konformismus in einer Konsumgesellschaft ausübt. Unser Wohlstand gründet sich auf dem Vergessen. Dieses Vergessen ist eine Ungerechtigkeit, auf der sich unsere Gegenwart errichtet. // Trägheit Wie soll man in einer Zeit flüchtiger Identität - wo alles weggeworfen wird - das Wissen um das Wesen des Erbauens rechtfertigen? // Verjährung Gegenwärtig wirkt ein ideologischer Mechanismus, der die Macht hat zu verbergen, zu entwerten und zu entpolitisieren. Kann man in einer postkolonialistischen Epoche, die ein entstelltes Bild der Geschichte liefert, noch von Gerechtigkeit (Ungerechtigkeit) und Leiden sprechen? In einer Konsumgesellschaft, in der alles verjährt, brauchen wir eine neue demokratische Kultur." Francesc Abad, *El Camp de la Bota, 2004-2006*.



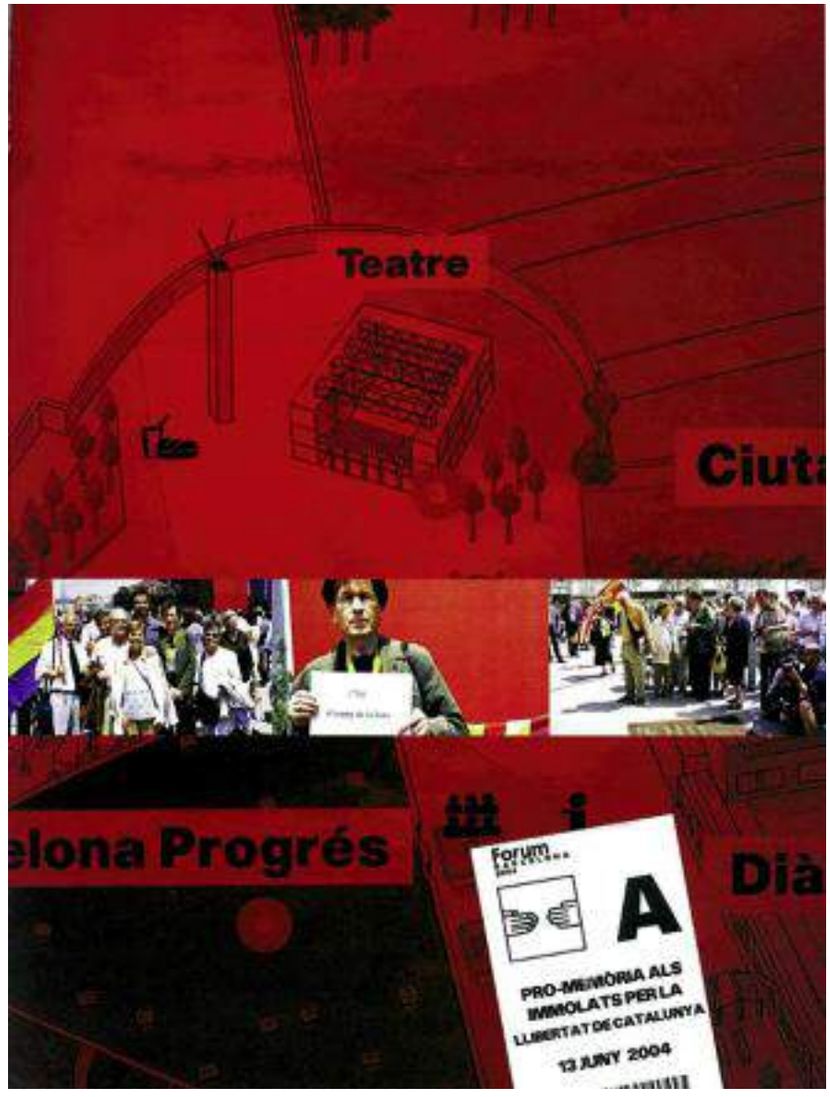
[133] Cartell de F. A. per a l'exposició *block W. B. Un pensament que crea imatges*, Berlín 2008. || El text sobre fons negre explica: "El Camp de la Bota és un projecte en procés de l'artista Francesc Abad. Presentat a la Fundació Espais de Girona, inicia al Prat un itinerari per diferents sales d'exposicions i museus. Als municipis que acullen l'exposició se'ls convida que hi afegeixin testimonis, recerca gràfica i documental sobre el tema dels afusellats al Camp de la Bota i, en general, de les víctimes de la repressió franquista. El projecte es desenvolupa en diferents direccions: web, l'exposició itinerant, publicació de dossiers, catàlegs, etc. De manera que es troba en constant construcció. Tothom és convidat a enriquir-ne els continguts." || El text manuscrit diu: "Exili i dolor (El camp de la bota) web. / - instant (record) esclata en un moment de perill. / - El perill amenaça tant la subsistència de la tradició com el dret dels hereus / - La tradició contra el conformisme que està sempre a punt d'englobar-la / - que àdhuc els morts no estan prou segurs si l'enemic venç" || En el catàleg de l'exposició, F. A. comenta el seu projecte: "Aquest és un projecte que parla d'un espai públic —un espai que té a veure amb allò comú i també amb la seva dimensió social i política—, una enorme llosa de formigó on acaba el carrer principal de Barcelona, la Diagonal, que ente-

rra una depuradora d'aigües i que ara esdevindrà una vasta esplanada de setze hectàrees amb vistes al mar. Va ser el lloc escollit per rebre els visitants del Fòrum 2004 i un dels escenaris principals de les seves activitats: tallers, concerts, zona d'oci. Sota d'aquesta llosa hi havia el Camp de la Bota: més de 1.700 morts per la repressió franquista. // Memòria. La crisi de la memòria en aquest paisatge, sumit en la pèrdua de tot objectiu i compromís amb el territori, com a identitat cultural: el Parapet. Era, doncs, un mur, una paret en diagonal a la platja; era una massa enorme en un descampat. S'hi entrava per un camí que arribava a la platja, on els piquets d'execució feien la seva feina: disparar. // Cultura. La cultura s'ha convertit només en un pretext per al progrés social i el creixement econòmic. I les pressions homogeneïtzadores exercides per la societat moderna i el seu conformisme, en una societat de consum. El nostre benestar està construït sobre l'oblit. Aquest oblit és una injustícia sobre la qual s'edifica el nostre present. // Desídia. En un temps d'identitats fugaces —quan tot es llença— , com justificar la noció de l'essència de construcció? // Prescripció. És en aquests moments que hi ha un mecanisme ideològic capaç d'ocultar, devaluar i despolititzar. Es pot parlar de justícia (injustícia) i patiment en una època postcolonial que desfigura la història? Necessitem una nova cultura democràtica en una societat de consum on tot prescriu." (Francesc Abad, *El Camp de la Bota, 2004-2006.*)



[134] Der Strand von „El Camp de la Bota" vor der Errichtung des „Forums".

[134] El Camp de la Bota abans de la construcció del "Forum".



[135] El Camp de la Bota, 2005 – 2006. || Fotocollage auf dem Hintergrund des Plans vom „Forum" und dessen Motto „Barcelona Fortschritt".

[135] El Camp de la Bota, 2004-2006. || Muntatge fotogràfic sobre el plànol del "Forum" i el seu lema "Barcelona Progrés".

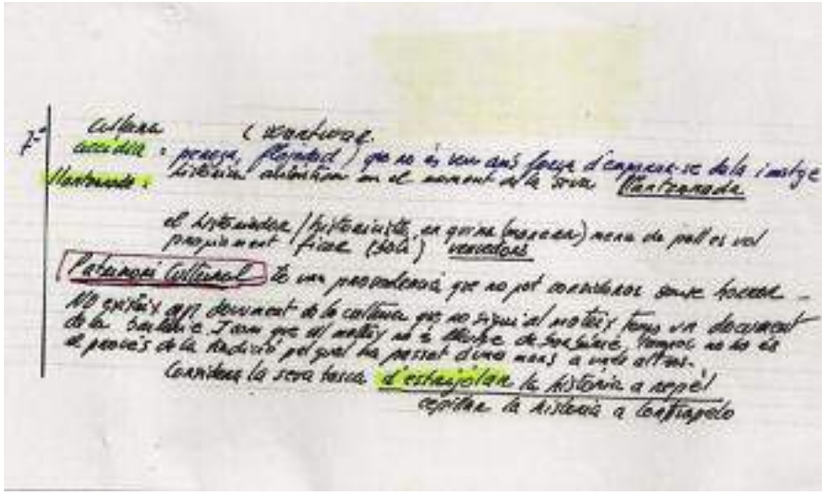
16 DIE SPUREN DER GESCHICHTE

16 LES PETJADES DE LA HISTÒRIA



[136] Les petjades de la historia [Die Spuren der Geschichte], 2005. || Intervention von F. A. im Bahnhof (Ferrocarril de la Generalitat de Catalunya) von Almeda, einem Stadtviertel von Cornellà, Baix Llobregat (Kreis Barcelona). In den siebziger Jahren war Almeda ein vergessenes Arbeiterviertel der Peripherie mit unzureichender urbanistischer, kultureller und sozialer Infrastruktur. Einerseits empörte sich die Bevölkerung, weil keine Maßnahmen zur Verbesserung ihres Stadtteils getroffen wurden. Andererseits löste die damals ausbrechende Krise in der Industrie eine große Arbeiter- und Bürgerbewegung gegen Entlassungen und Repressionen aus. F. A. schuf durch seine Intervention im Bahnhof von Almeda einen Raum des kollektiven Gedächtnisses mit einer Reihe von diskontinuierlich angeordneten Fotos und Texten, die an jene Zeit des Kampfes für bessere Lebensbedingungen erinnern. || „Die soziale Vermittlung der visuellen und mündlichen Erzählungen fördert den Zusammenhalt und die Definition von Gemeinschaften angesichts des Verschwindens von Orten der Erinnerung." || Dokumentation des Projekts: *Francesc Abad, Les petjades de la història. Intervenció a l'estació d' Almeda*. [Die Spuren der Geschichte. Intervention im Bahnhof von Almeda], Generalitat de Catalunya, 2005.

[136] Les petjades de la història, 2005. || Intervenció mural de F. A. a l'estació d' Almeda (Ferrocarril de la Generalitat de Catalunya). Almeda és un barri de Cornellà, Baix Llobregat (Barcelona). Els anys 1970, era un barri obrer de l'extraradi, amb moltes carències urbanístiques, culturals i socials. Per una banda, la població es rebel·lava contra la manca de projectes de millora del seu barri. Per l'altra banda la crisi industrial d'aquells anys va desencadenar una poderosa lluita obrera i ciutadana contra acomiadaments i repressions. || F. A. crea un espai de la memòria col·lectiva recordant aquells temps i aquella lluita per condicions de vida més dignes amb una seqüència de fotografies i textos entrellaçades d'una manera no consecutiva. || "La transmissió social de les narracions visuals/orals actuen com a elements aglutinants i definitoris de les comunitats davant de la deslocalització dels llocs de Memòria." || Documentació del projecte en: *Francesc Abad, Les petjades de la història. Intervenció a l'estació d'Almeda*. Generalitat de Catalunya, 2005.



[137] Denktagebuch, 2000. || „Kultur (Wartwar) / Acedia : Trägheit, Schwäche / wenn man sich nicht stark genug fühlt, sich das authentische historische Bild zu eigen zu machen, wenn es schlagartig aufblitzt. / Schlagartiges Aufblitzen : / In welche Haut will der Historiker / Historizist wirklich steigen (Beute) Sieger / Das kulturelle Erbe hat eine Entstehungsgeschichte, die man nicht ohne Horror betrachten kann– Es gibt NIEMALS ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist. / Man muss es als die eigene Aufgabe betrachten, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten."

[137] Diari del pensar, 2000. || "Cultura (Wartwar) / accídia : pereza, flojedad / que no es veu amb força d'emparar-se de la imatge històrica autèntica en el moment de la seva llanternada / llanternada : / l' historiador / historicista en quina (manera) mena de pell es vol propiament ficar (botí) vencedors / Patrimoni Cultural te una procedència que no pot considerar sense horror – NO existeix cap document de la cultura que no sigui al mateix temps un document de la barbàrie. I com que ell mateix no és lliure de barbàrie, tampoc no ho és el procés de la tradició pel qual ha pasat d'unes mans a unes altres. / Considerar la seva tasca d'estrijolar la història a repèl / cepillar la historia a contrapelo"

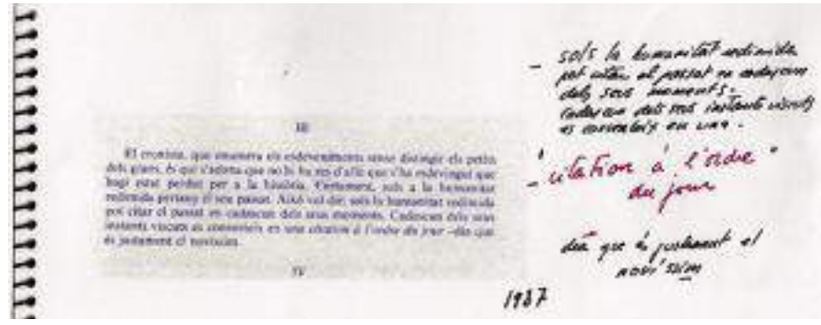


[138] El Camp de la Bota, 2004/2006. || Polizeiakte.

[138] El Camp de la Bota, 2004/2006. || Fitxa policial.

[138] Fragment der III. THESE *Über den Begriff der Geschichte.* || THESE III / VERGANGENHEIT UND ERLÖSUNG_„Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden." || Ein Denktagebuch zitiert die ganze These und hebt dabei am Rand verschiedene Sätze hervor. Diese Sätze sind in der Transkription unterstrichen.: _„Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, dass nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist. Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Geschichte vollauf zu. Das will sagen, erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer *citation a l'ordre du jour* – welcher Tag eben der jüngste ist."

Certament, sols a la humanitat redimida li pertany completament el seu passat. Això vol dir: sols la humanitat redimida pot citar el passat en cadascun dels seus moments.



[138] Fragment de les Tesis *Sobre el concepte d'història.* || TESI III / PASSAT I REDEMPCIÓ: «Certament, sols a la humanitat redimida li pertany completament el seu passat. Això vol dir: sols la humanitat redimida pot citar el passat en cadascun dels seus moments.» || Un Diari del pensar recull tot el text i en destaca certes frases al marge. Aquestes frases es subratllen en la transcripció: "El cronista, que enumera els esdeveniments sense distingir els petits dels grans, és qui s'adona que no hi ha res d'allò que s'ha esdevingut que hagi perdut per la història. Certament, sols a la humanitat redimida pertny el seu pasat. Això vol dir: sols la humanitat redimida pot citar el passat en cadascun dels seus moments. Cadascun dels seus instants viscuts es converteix en una *citation a l'ordre du jour* –dia que és justament el novíssim.





[140] Demonstration im Stadtteil Almeda. || Spruchband: „Wir Arbeiterkinder fordern das Recht auf Bildung".

[140] Manifestació al barri d'Almeda. || Transparència: "Los hijos de obreros queremos estudiar".



[141] Entwurf für den Bahnhof von Almeda, 2005.

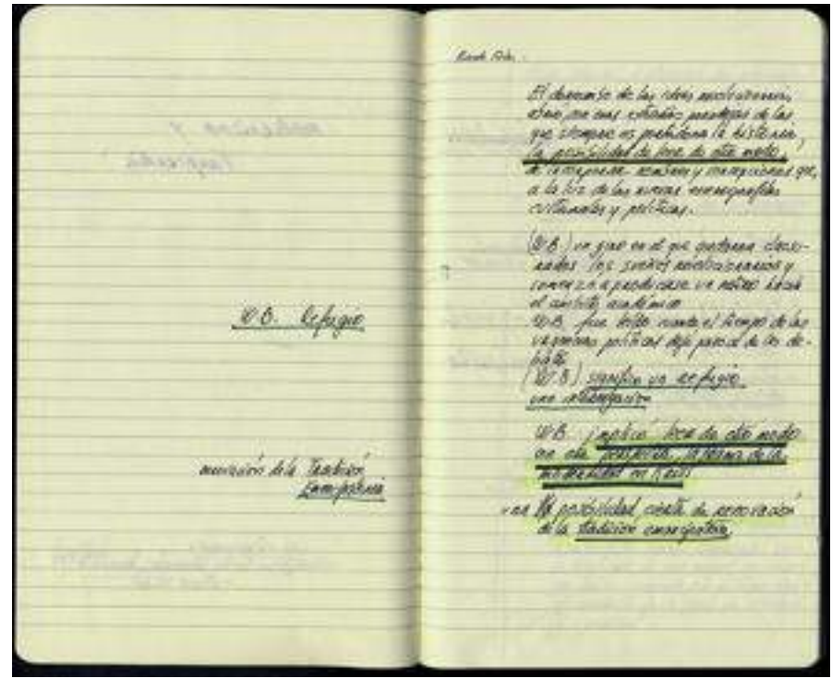
[141] Esborrany pel projecte de l'estació d'Almeda, 2005.





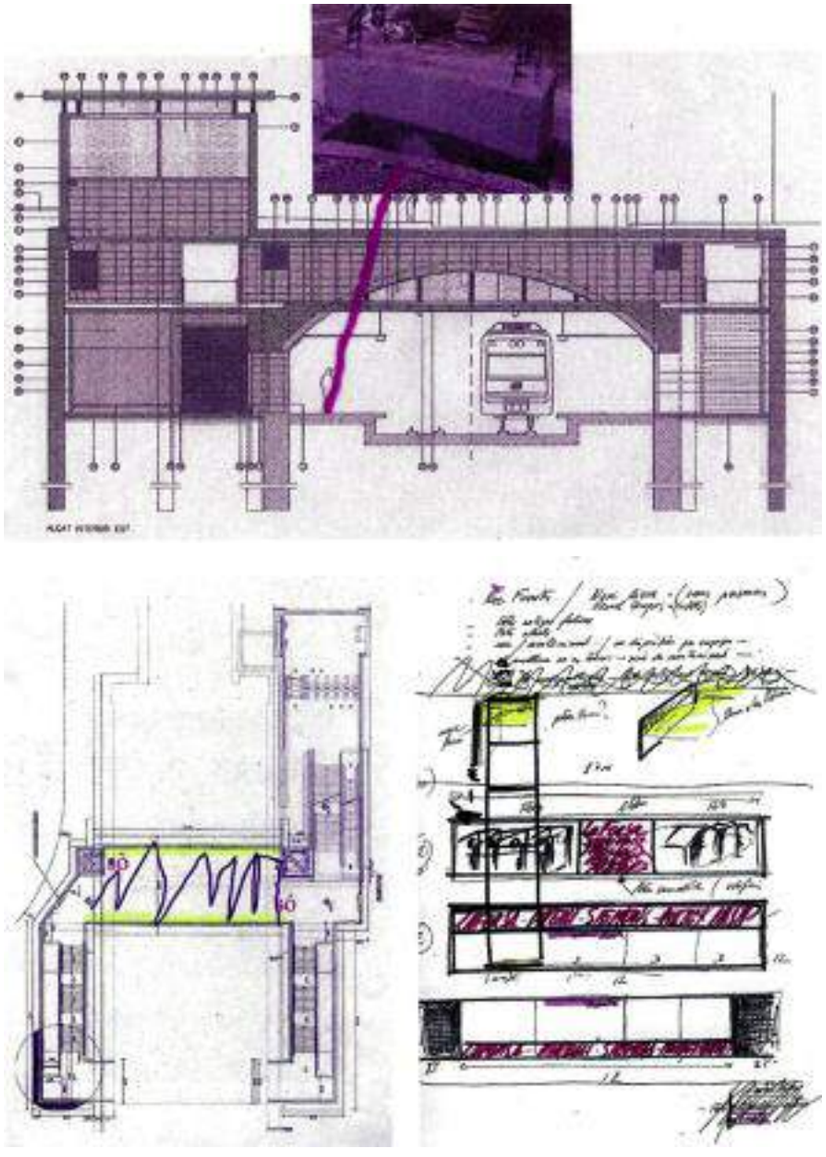
[142] Stadtteil Almeda.

[142] Barri d'Almeda.



[143] Denktagebuch (Enzo Traverso–Heft). || [Auf der linken Seite:] „W. B. Zuflucht // Erneuerung der emanzipatorischen Tradition" || [Auf der rechten Seite:] „Ricardo Foster // Der Niedergang der revolutionären Ideen eröffnete, mit einer der für die Geschichte so charakteristischen Paradoxien, die Möglichkeit, auf andere Weise zu lesen, im Licht neuer kultureller und politischer Szenarien andere Namen und Begriffe miteinzubeziehen. // (W. B.) eine Wendung, bei der die revolutionären Träume unter Verschluss genommen wurden und sich ein Rückzug ins Akademische vollzog. // W. B. wurde gelesen, als die politische Dringlichkeit nachließ und Debatten Platz machte. // (W. B.) bedeutete eine Zuflucht / Eine Befragung // W. B. verpflichtete dazu, den Verlauf der Krise der Moderne anders zu lesen, mit einer anderen Perspektive // Eine zuverlässige Möglichkeit, die emanzipatorische Tradition zu erneuern"

[143] Diari del pensar (Quadern Enzo Traverso). || [A l'esquerra:] "W. B. Refugio // Renovación de la Tradición Emancipatoria" || [A la dreta:] "Ricardo Foster" // "El derrumbe de las ideas revolucionarias abrió, con unas extrañas paradojas de las que siempre es portadora la historia, la posibilidad de leer de otro modo, de incorporar nombres y concepciones que [sic], a la luz de las nuevas escenografías culturales y políticas. // (W.B.) un giro en el que quedaron clausurados los sueños revolucionarios y comenzó a producirse un retiro hacia el ámbito académico // W.B. fue leído cuando el tiempo de las urgencias políticas dejó paso al de los debates. // (W.B.) significó un refugio / una interrogación // W. B. implicó leer de otro modo, con otra perspectiva, la trama de la modernidad en Krisis // Una posibilidad cierta de renovación de la tradición emancipatoria"



[144] **Entwurf für den Bahnhof von Almeda, 2005.**

[144] Esborrany pel projecte de l'estació d'Almeda, 2005.



[145] **Dokumentation des Kampfs um den Bau einer Kanalisation.** || Bildunterschrift: „Was erreicht wurde, verdankt sich konstanter und vor allem kollektiver Arbeit."

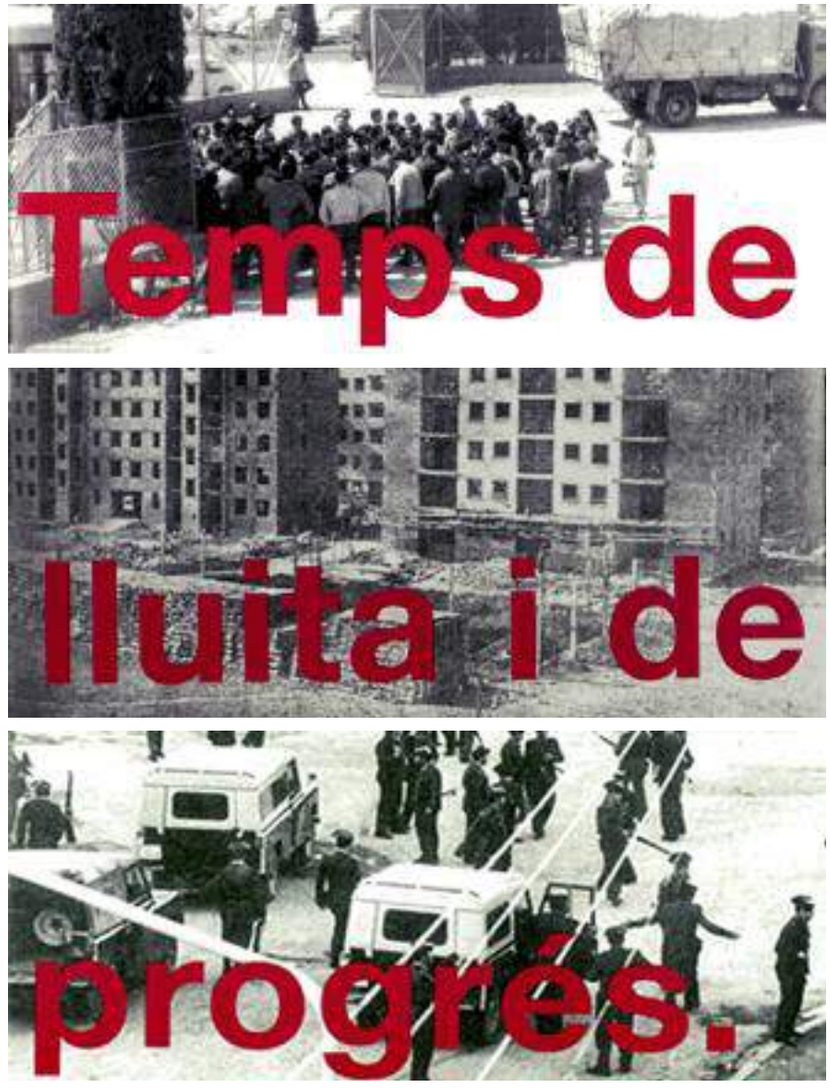
[145] Documentació de la lluita per la construcció d'una canalització. || Text al peu de les fotografies:" el que es va aconseguir va ser fruit d'un treball constant i sobretot col·lectiu."



Un conato de paro

El lunes, día 12 del actual, grupos de mozalbetes y mujerzuelas procedentes de la capital, instigados seguramente por elementos perturbadores y haciéndose eco de los sucesos de Barcelona, invitaron al paro a nuestros centros laborales, llegando a conseguir un éxito inicial de paro, que no fué total pues el comercio, la agricultura y la pequeña industria continuó trabajando. A la mañana siguiente se reanudó el trabajo, especialmente después de haberse publicado un aviso oficial de que los obreros que no se presentasen al trabajo serían despedidos y las horas no trabajadas serían descontadas del semanal. El miércoles quedó totalmente normalizada la vida de Cornellá. El orden siempre fué absoluto y no se llegó a practicar ninguna detención. La Benemérita, secundada por el Somatén y fuerzas del Partido, veló para que la tranquilidad de nuestros hogares y vías públicas no fuese alterado.

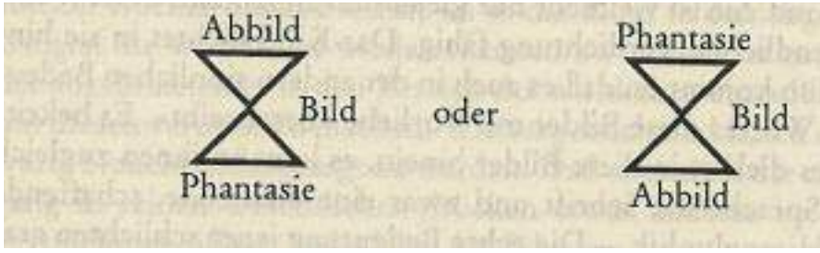
[146] Wandbild im Bahnhof von Almeda. || „Beschreibung eines Streikversuchs" und Bildunterschrift: „Zeit des Kampfs und des Fortschritts" || In diesen Zusammenhang gehört das Fragment aus der XII. These, das F. A. in *block W. B.* zitiert: These XII / HISTORISCHE ERKENNTNIS UND KLASSENBEWUSSTSEIN / „Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst."



[146] Muntatge mural a l'estació d'Almeda. || Titular: "Descripción de un conato de paro". Text sobreposat a les fotografies: "Temps de lluita i de progrés." || Cal citar en aquest context el fragment de la Tesi XII que F. A. destaca al *block W. B.*: TESI XII / CONEIXEMENT HISTÒRIC I CONSCIÈNCIA DE CLASSE / "El subjecte del coneixement històric és la classe oprimida i combativa."

„REISE UM DEN TISCH“

Dialog – in Korrespondenz mit BILD und ABBILD.



(*1)

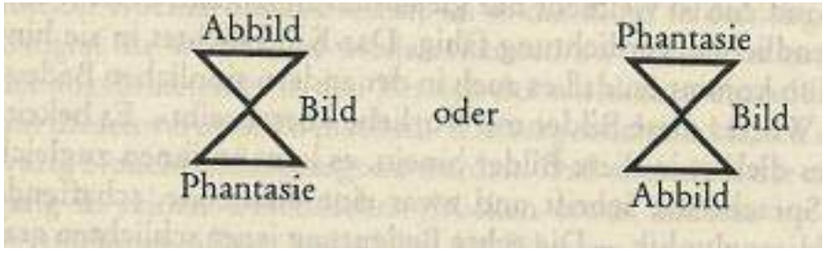
Ein Arbeitstisch (*2) und ein Dialog mit dem Bild und seinen Beziehungen, wo „Wort und Bild“ sowie „Bild und Wort“ (*3) sich zu einem Versuch zusammenfinden – ein durch Empathie, Verbindung, Assoziation hergestelltes Beziehungssystem, wo der Prozess, die Erinnerung, der Antagonismus und die Dialektik die Zeit enthalten, indem sie sie tatsächlich „anhalten“ (*4), um sie neu zu denken.

Das bedeutet ein Denkbild zu schaffen, das eine Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart beschreibt und zwar vermittels von Ähnlichkeiten, Analogien, Korrespondenzen und der Lust es zu tun. Das Resultat ist eine neue Lesart aus der Gegenwart heraus, die einen Denkraum anstrebt, wo Abschwei - fung, Fragment und Mischung eine Erkenntnis aus Querverbin - dungen ermöglichen.

Die Manuskripte: eine Bildschrift, ein akkumulativer dialekt- ischer Prozess. Der Versuch, Walter Benjamins Bilder aus einer gewissen mimetischen Haltung heraus zu lesen, die eine indirek-

« VOYAGE AUTOUR DE LA TABLE »

Diàleg – en correspondència amb el BILD (imatge) i ABBILD (semblança). Una construcció imaginativa.



(*1)

Una taula (*2) de treball i un diàleg amb la imatge i les seves relacions on el “Wort und Bild” i el “Bild und Wort” (*3), conformen un assaig, un sistema de relacions per empatia, per connexió, per associació; on el procés, la memòria, l’antagonisme, la dialèctica, contenen el temps —de fet “aturant-lo”— (*4), per poder re-pensar-lo de nou.

És a dir, crear un *Denkbild* (imatge pensament) que descriu una relació passat–futur, i que ho fa per semblança, per analogies, per correspondències i per ganes de fer-ho, donant com a resultat una lectura renovada. Una lectura en el present, que intenta buscar un *Denkraum* (espai de pensament) on la digressió, el fragment i la barreja conformen un coneixement transversal.

Els manuscrits: una escriptura visual, un procés dialèctic acumulatiu. L’intent de llegir les imatges de Walter Benjamin amb una certa actitud mimètica que produeix una semblança indirecte, no sensorial (*unsinnliche Ähnlichkeit*), per retrobar de nou una manera de concloure aquesta mirada compartida.

te *unsinnliche Ähnlichkeit* herstellt, um so einen neuen Weg für die abschließende Darstellung einer gemeinsamen Blickweise zu finden.

Wie man ein Fenster öffnet, wie man einen Keil in den Türspalt schiebt, um die Tür wieder öffnen zu können. In diesem kurzen Blickraum werden die Welt und die Dinge sichtbar - in einem Blick, der sich an den Dingen entlang fortbewegt, so einfach ist das. Es handelt sich um die Synthese eines sich fortbewegenden Denkens. Dabei zählen: ein Luftzug, Misstrauen und Späne, das was abfällt (*5).

HINWEISE

(*1) Wiedergabe einer Zeichnung von Walter Benjamin, in: *Gesammelte Schriften* VI, Frankfurt a. M., 1985, S. 114. Sie ist Teil eines Fragments über Ästhetik und steht zwischen einem Text über die Malerei und einem anderen über die Phantasie.

(*2) Mit dem Konzept „Tisch" möchte ich den unabgeschlossenen Charakter meiner als Werkstatt verstandenen Arbeit hervorheben. „…Ein Gemälde kann erhaben sein, ein ‚Tisch' vermutlich nie. Gabentisch, Küchentisch, Seziertisch, Montagetisch, je nachdem. Tisch oder ‚Tafel' eines ‚Atlas' (im Englischen plate, im Spanischen *lámina*, doch im Französischen *table*, wie im Deutschen *Tafel* oder im Italienischen *tavola*, was den Vorteil bietet, dass eine gewisse Beziehung zwischen dem Möbelstück und dem Begriff des Gemäldes sichtbar wird). Wie im Fall der Spur – diesem zeitlosen Verfahren, das seit Marcel Duchamp wohl zahlreiche Zeitgenossen systematisch erprobt haben – stellen wir fest, dass es nötig war, zum allerbescheidensten Tisch und seinen undenkbaren Überlebensformen zurückzukehren, um sich eine Zukunft jenseits des Gemäldes und seiner großen Tradition auszudenken." | Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [Atlas. Wie kann man die Welt auf den Schultern tragen?] Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, S. 18.

Com obrir una finestra, com falcar una porta, per reobrir-la de nou. Aquest breu espai visibilitza el món i les coses, és com una mirada que es desplaça per sobre de la imatge caminant, tant senzill com això; una síntesi d´un pensament que camina: baf, mau i flocs. Hi compten l'alè d'aire, la desconfiança i les sobralles (*5).

NOTES

(*1) *Fantasia-imatge-semblança.* Reproducció d'un dibuix de Walter Benjamin en: *Gesammelte Schriften VI*, Frankfurt a. M., 1985, p. 114. Es tracta d'un fragment sobre l'estètica, entre un text sobre la pintura i d'altres texts sobre la fantasia.

(*2) Amb el concepte de "taula" pretenc destacar el caràcter inacabat del meu treball, entès com a *Werkstatt* (taller). "…Un cuadro puede ser sublime, una 'mesa' probablemente nunca lo será. Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje, depende. Mesa o 'lámina' de atlas (dicese *plate* en inglés o *lámina* en español, pero el francés *table* lo mismo que *Tafel* en alemán o *tavola* en italiano, posee la ventaja de sugerir cierta relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro). Como en el caso de la huella –procedimiento sin edad que tantos contemporáneos habrán explorado sistemáticamente desde Marcel Duchamp–, comprobamos que, para inventar un futuro más allá del cuadro y su gran tradición, hubo que retornar a la más modesta mesa y a sus pervivencias impensadas." | Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011, p. 18.

(*3) *Bild* und seine Beziehung zur Ikonologie von Aby Warburg: *Einfall* / *Pathosformel* – Montagetisch.
„Bild…über Bilder arbeiten bedeutet in diesem Sinn für Aby Warburg an der Schnittstelle von Körperlichem und Unkörperlichem zu operieren, vor allem aber auch, an der Schnittstelle von Individuellem und Kollektivem. Die Nymphe ist das Bild des Bildes, die Chiffre der von Generation zu Generation überlieferten *Pathosformeln*, woran die Menschen ihre Möglichkeit binden, sich selbst zu finden oder zu verlieren, zu denken oder nicht zu denken. Die Bilder sind daher ein entschieden historisches Element; doch im Einklang mit dem benjaminschen Prinzip, wonach in allem, was Geschichte enthält, Leben enthalten ist (und das man umformulieren könnte, indem man sagt, dass Leben in allem enthalten ist, was Bilder enthält), sind sie auf eine bestimmte Weise lebendig. …“ | Giorgio Agamben: *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri 2007. F. A. zitiert nach: *Ninfas*. Übers. Antonio Gimeno Cuspinera. València: Pre-textos, 2010 S. 51, Übers. der Textstelle ins Deutsche von Claudia Kalász.)

(*3a)
Das Wesen des visuellen Bilds ist die Zeit, meine Bilder sind aus Zeit gemacht, Humus, Sporen meiner persönlichen Erfahrung, der mündlichen Überlieferung, der persönlichen und kollektiven Erinnerung –Lebenswelt. Daher formieren meine Bilder Orte. Sie sind ein notwendiger Impuls zum Verständnis der Welt. In ihrer Einzigartigkeit bilden sie Pluralitäten und kritischen Geist.

(*3b)
Michel Foucault nannte eine Reihe von Räumen, in denen die Zeit sich anhäuft und überlappt, *Heterotopien*.

(*3c)
Im Deutschen unterscheidet man *das Moment* und *der Moment*. *Das Moment* bezeichnet eine Phase oder einen Aspekt eines aufeinander aufbauenden dialektischen Prozesses (*der Moment* hingegen hat eine rein zeitliche Bedeutung).

(*3d)
Bild – Erinnerung: Der Begriff der Erfahrung, beinhaltet Benjamin zufolge eine integrierende Erfahrung, die eine Empfindung aus der Vergangenheit mit einer Erwartung an die Zukunft verbindet. Es ist, mit anderen Worten, eine durch das kulturelle Bewusstsein vermittelte Erfahrung (*das Fundament eines Gebäudes, die Lebenswelt, das Fundament einer Welt des Widerstands, wo das gefährdete Wissen weiter existiert*) im Unterschied zum Erlebnis, das an die Unmittelbarkeit des gelebten Augenblicks und die Schockerfahrung gebunden ist. Die Unterscheidung von Erlebnis und Erfahrung: unmittelbar erlebte Erfahrung versus überlieferte Erfahrung. | Vgl. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt a. M., 1974, S. 608-614.)

(*3d1)
Bild – Erinnerung: *mémoire involontaire*. „Die Photographie mag sich unbehelligt die vergänglichen Dinge zu eigen machen, die ein Anrecht ‚auf einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses‘ haben, wenn sie dabei nur haltmacht vor dem ‚Bezirk des ungreifbaren, Imaginativen‘ (…), dem der Mensch seine Seele mitgibt‘. (…) ‚Die Wahrnehmbarkeit (…) ist eine Aufmerksamkeit‘.“ | Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire* (XI), in: Gesammelte Schriften I.2, Frankfurt a. M., 1974, S. 644-5 und 646.)

(*3e)
Bild –Denkbild: Andreas Huyssen zufolge bietet das Konzept des Bildes Schriftstellern wie E. Bloch, W. Benjamin, S. Krakauer und anderen einen Vorteil. In einem mehr als nur visuellen (auch auditiven und persönlichen) Sinn verstanden „kondensiert es die Ausdehnung in Zeit und Raum und komprimiert sie in einem synchronen Bild (...). Dieses unterscheidet sich wesentlich von der gemessenen Beschreibung, der Aneinanderreihung von Beobachtungen oder der rein empirischen urbanen Skizze.“ Huyssen bemerkt auch, dass

(*3) *Bild* i la seva relació amb la iconologia d’Aby Warburg: *Einfall* – reunió / *Pathosformel* – taula de muntatge.
“*Bild*… trabajar sobre imágenes significa en este sentido para Warburg operar en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, pero también y sobre todo, de lo individual y de lo colectivo. La Ninfa es la imagen de la imagen, la cifra de las *Pathosformeln* que los hombres se transmiten de generación en generación y a la que vinculan su posibilidad de encontrarse o de perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar. Las imágenes son, por tanto, un elemento resueltamente histórico; pero, de acuerdo con el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello en que hay historia (y que podría reformularse en el sentido de que hay vida en todo aquello en que hay imagen) aquellas están, de alguna manera, vivas…” | Giorgio Agamben: *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2010 p. 51.

(*3a) L’essència de la imatge visual és el temps, les meves imatges estan fetes de temps, humus, espores de la meva pròpia experiència i memòria oral, personal i col·lectiva –*Lebenswelt*–, i per tant tenen vida perquè contenen l’experiència del temps, i per tant són formadores de llocs, són un impuls necessari per comprendre el món, son formadores de pluralitats en la seva singularitat i formadores de l’esperit crític.

(*3b) Michel Foucault va batejar una sèrie d’espais en els que el temps s’acumula i es sobreposa *Heterotopies*.

(*3c) *Das Moment* en alemany significa una fase o un aspecte d’un procés dialèctic acumulatiu (i no s’ha de confondre amb *der Moment*, que té un significat purament temporal).

(*3d) *Bild* – memòria: el concepte *Erfahrung*, segons Benjamin, implica un tipus d’experiència integrada, que inclou un sentiment del passat i una expectativa davant del futur; en altres paraules, una experiència mitjançada a través de la consciència cultural (el sòcol d’un edifici, la *Lebenswelt* d’un món de resistència, on perdura el coneixement que està en perill) a diferència de l’*Erlebnis*, que és vinculat a la immediatesa del moment viscut i del xoc. La distinció entre *Erlebnis* i *Erfahrung*: experiència viscuda versus experiència transmesa. | Cf. W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* [Al voltant d’algunes temes en Baudelaire], *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt a. M., 1974, pp. 608-614.

[*3d1] *Bild* – memoria: *mémoire involontaire*. “La imagen fotográfica puede apropiarse libremente de las cosas perecederas que tienen derecho a un lugar en los archivos de nuestra memoria, siempre que se detenga ante el ‘ámbito de lo impalpable y lo imaginario’ (…) ‘aquello que el hombre añade de su alma’. (…) la perceptibilidad es una atención.” | Walter Benjamin: *Sobre la fotografía*. Edició y traducció de J. Muñoz Millanes. València: Pre-textos, 2004, p.146 i 148.

[*3e] *Bild* – imatge: Segons Andreas Huyssen, parlant dels escriptors E. Bloch,W. Benjamin, Siegfried Krakauer i d’altres, la imatge ofereix un avantatge. En un sentit més que visual (també auditiu i personal) “condensa las extensiones del tiempo y del espacio, las comprime en una imagen sincrónica (…) que es significativamente distinta a la descripción acompasada, la observación secuencial o el esbozo urbano meramente empírico.” Huyssen observa també que la nova forma de descripció, que traspassa el límit tradicionalment establert entre la representació visual i el llenguatge, sorgeix com a nou gènere literari e prosa curta sense que els autors sàpiguen com anomenar-lo. | A. Huyssen: *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011, p. 122.
Denk – Bild / Raum – Bild / Wort – Bild / Schrift – Bild / Stern – Bild.

die neue Art der Beschreibung mit ihrer Überschreitung der traditionellen Grenze zwischen visueller und sprachlicher Darstellung ein neues literarisches Genre prägt, ohne dass die Autoren eine Bezeichnung für ihre neuartige Kurzprosa hätten. | A. Huyssen: *Modernism after Postmodernism*. [F. A. zitiert nach: *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011, p. 122.].
Denk-Bild / Raum-Bild / Wort-Bild / Schrift-Bild / Stern - Bild

(*3f)

Dämmerung (Morgen- und Abenddämmerung). Sie enthält einen zeitlichen Anfang und ein zeitliches Ende. Sie ist eine Zeitkapsel, angehaltene Zeit, ein zweideutiger Raum, ein Raum des Übergangs. Sie ist offen wie das experimentierende Arbeiten, die Werkstatt. Sie lässt verschiedene Auswege offen.

(*4)

Das Wesentliche ist nicht die Bewegung, sondern ihre Aufhebung –der Stillstand– das Bild einer Dialektik im Stillstand.

(*4a)

Sol le Witt und andere Konzeptkünstler vertraten die Auffassung, dass das Werk nicht in einem geschaffenen Objekt bestehe, sondern in der im Verlauf seiner Herstellung gesammelten Erfahrung, so dass die Arbeit sich letztlich auf mentale Begriffe beschränke.

(*4b)

„Was ist der Gegenstand unseres Denkens? Erfahrung! Nichts anderes!“ | Hannah Arendt, *Ich will verstehen, Selbstauskünfte zu Leben und Werk*. hg. von Ursula Ludz, München 1996, S. 79.)

(*4c)

Walter Benjamins Erfahrungsbegriff basiert auf dem Vermögen, Ähnlichkeiten wahrzunehmen und hervorzubringen.

(*5)

Synthese eines sich fortbewegenden Denkens:
„baf – mau i flocs“
– ein Luftzug
– Misstrauen
– spiralförmige Holzspäne, wie sie beim Hobeln herunterfallen

(*3f) *Dämmerung* (alba i crepuscle) conté un principi i un final del temps. És una càpsula del temps, temps aturat, un espai ambigú, un espai de traspàs. És obert com un taller d'experimentació (*Werkstatt*). Dóna peu a diferents sortides.

(*4) L'essencial no és el moviment sinó la seva suspensió –aturada–, la imatge dialèctica en repòs.

(*4a) Sol le Witt i d'altres artistes conceptuals defensaven que l'obra no provenia de l'objecte creat, sinó de l'experiència que s'obté amb ella, quelcom que acaba reduint el seu treball a conceptes mentals.

(*4b) “Quin és l'objecte del nostre pensament? Experiència! Res més!” | Hannah Arendt.

(*4c) El concepte d'experiència de Walter Benjamin es basa en el do de produir y percebre semblances.

(*5) Síntesi d'un pensament que camina:
“baf – mau i flocs”
– un alè d´aire
– desconfiança
– fulls prims de fusta enrullat en espiral ,després de passar el ribot



KORRESPONDENZEN ABAD – BENJAMIN

Begriff– Ähnlichkeit
Der Essay als Form, Transplantat, Fragment, subaltern, Stücke

Labyrinth– Verirren
Spirale, Leben, Gesellschaft

Palimpsest– Mischung
Stelle, mentaler Ort, Wirklichkeiten weben

Mummerehlen– die Fantasie
Die Fähigkeit Wolken zu erkennen, Keil, Angefügtes,
gedachte Ähnlichkeit

Werkstatt– Lager
Arbeitsstätte, Prozess, “time consistency” (zeitliche Kohärenz,
langfristig, sozialer Raum); Rückrat, die Rippen der Taube,
es gibt kein Original, offenes Archiv, (tragbares Archiv,
H. Arendt), vollendet im Unvollendeten

FRANCESC ABAD
Terrassa, November 2012

CORRESPONDÈNCIES ABAD – BENJAMIN

concepte– semblança
l’assaig com a forma, empelt, fragment, subaltern, Stücke

laberint– extraviament
espiral, vida, societat

palimpsest– la barreja
Stelle, lloc mental, teixir realitats

mummerehlen– la imaginació
la capacitat de reconèixer núvols, falca, afegit,
semblança pensada

werkstatt– magatzem
lloc de treball, procés, “time consistency” (coherència temporal,
llarg termini, espai social); espina dorsal, costelles de colom,
no hi ha original, arxiu obert (arxiu portable, H. Arendt),
acabat en l’inacabat

FRANCESC ABAD
Terrassa, Novembre 2012

„Ein Denken, das Bilder erzeugt“: Korrespondenzen zwischen Francesc Abad und Walter Benjamin

CLAUDIA KALÁSZ

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

Charles Baudelaire, *Correspondances*

1. In Konstellationen denken

„Mir ging es nie ums Produzieren, ich arbeite mit Ideen“, erklärte Francesc Abad (Terrassa, 1944) Anfang 2006 in einem Interview anlässlich der Eröffnung seiner Installation *block W. B. Ein Denken*, das Bilder erzeugt im Museum von Granollers.[1] Getreu diesem Motto hat er in seiner langen künstlerischen Laufbahn nie von den wesentlichen Grundsätzen der Konzeptkunst Abstand genommen, die seine Arbeit seit ungefähr 1970 bestimmen, nämlich seit er mit der Künstlergruppe *Grup de treball* begann, das Kunstwerk als materielles Produkt eines Autors, als in sich abgeschlossenes und merkantiles Objekt in Frage zu stellen. Sein Werk kennzeichnet vor allem eine ungebrochen kritische, soziale und politische Ausrichtung, das Verständnis des Kunstwerks als ständiges *work in progress*, als Werkstatt, und die Verknüpfung des künstlerischen Schaffens mit dem Ausloten von Begriffen wie Erfahrung, Erinnerung, Geschichte und Utopie, um nur die allerwichtigsten zu nennen.
In dieser Richtung hat Francesc Abad einen hybriden Stil entwickelt, der visuelle und audiovisuelle Elemente mit geschriebenen Worten und Textzitaten verbindet, und zwar sowohl in seinen Installationen und Videos als auch in seinen Denktagebüchern - einer Äußerungsform, die alle seine Projekte begleitet. Seine Infragestellung der Rolle des Künstlers und der Kunst in einer alles zur Ware machenden Welt führt ihn zur Lektüre bes-

1. Der Zeitungsausschnitt mit dem Text dieses Interviews wurde im Rahmen der Wandcollage Francesc Abad: *block W. B.* (Goethe-Institut Barcelona, 2007) reproduziert, die nun zu einer Website umgearbeitet wurde, wo er ganz zu lesen ist: *Abad – Benjamin. Korrespondenzen*. URL: http://www.mural-abad.net/index.html. Alle aus dieser Montage zitierten Elemente werden mit der Nummer angegeben, unter der sie im Index zu finden sind, in diesem Fall ist es die Nummer [86].

“Un pensament que crea imatges”: correspondències entre Francesc Abad i Walter Benjamin

CLAUDIA KALÁSZ

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

Charles Baudelaire, *Correspondances*

1. Pensar en constel·lacions

“No m’he dedicat mai a produir, jo treballo sobre idees”, declarà Francesc Abad (Terrassa, 1944) en una entrevista al voltant de la instal·lació *block W. B. – Un pensament que crea imatges*, inaugurada en el Museu de Granollers al gener del 2006.[1] En sintonia amb aquest lema, durant la seva llarga trajectòria no va renegar mai d’alguns principis de l’art conceptual que caracteritzen la seva pràctica artística des de que als anys 70, juntament amb els altres membres del *Grup de Treball*, va aixecar la polèmica al voltant de l’obra d’art com a producte d’autor, objecte autosuficient i mercantil. Em refereixo principalment al seu incorruptible compromís polític i social, a la substitució del concepte de l’obra acabada per aquell del treball en progrés, taller (*Werkstatt*), i un estret vincle de la creació estètica amb la indagació de determinats conceptes com ara experiència, memòria, història i utopia, per anomenar alguns dels més destacats.

En aquesta línia, Francesc Abad ha desenvolupat un estil híbrid, barrejant elements visuals y audiovisuals amb paraules escrites i citacions de fragments de textos – tant en les instal·lacions i vídeos com en els *Diaris de pensar*, un gènere molt conreat per ell. Les seves preguntes sobre el paper de l’art i de l’artista en un món on tot es converteix en mercaderia el van empentar cap a la lectura de poetes, filòsofs, sociòlegs i

1. La pàgina del diari amb aquesta entrevista va ser reproduïda en el marc del muntatge mural *Francesc Abad: block W. B.* (Goethe-Institut Barcelona, 2007) que posteriorment s’ha convertit en una pàgina web: *Abad – Benjamin. Correspondències*. URL: http://www.mural-abad.net/index.html. Tot el que, en endavant, es citarà d’aquest muntatge serà indicat amb el número de l’índex del mural, en aquest cas és el [86].

timmter Dichter, Philosophen, Soziologen und Kunsttheoretiker des 20. und 21. Jahrhunderts. Bei seiner Suche begegnete er Paul Celan, René Char, Ossip Mandelstam, Seamus Heany, Joseph Brodsky, Anna Achmatova, Marina Tsvetaeva, Hannah Arendt, Gayatri Spivak, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin – Wegmarken auf einem langen, verschlungenen, aber nie richtungslosen Pfad.[2] Die zahlreichen Zitate mögen eklektisch wirken, in Wirklichkeit aber konvergieren sie alle in der Frage, wie Kunst der ethischen Verpflichtung nachkommen kann, die Geschichte der Unterdrückten und Besiegten angesichts einer immer ungebändigteren kapitalistischen Globalisierung vor dem Vergessen zu retten.

Unübersehbar nimmt das Denken Walter Benjamins im Werk von Francesc Abad eine Vorrangstellung ein. Ich würde sogar von einem permanenten Einfluss sprechen, auch wenn er sich nicht immer auf direkte Weise bemerkbar macht. Ich meine, dass der konstante Dialog mit den Texten des Autors so herausragender Essays wie *Einbahnstraße* (1928), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), *Berliner Chronik* (1932) und *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1938), Armut und Erfahrung (1933), *Über den Begriff der Geschichte* (1940) und des großen unvollendeten Projekts der *Passagen* Francesc Abad die Möglichkeit eröffnet hat, die Konzeptkunst auf eine ganz persönliche und (es sei mit der in diesem Zusammenhang angebrachten Ironie gesagt) originelle Weise weiterzuentwickeln und ihre bereits genannten Grundsätze über zeitlich bedingte und inzwischen überholte Kunsttendenzen hinaus zu erneuern.

„Ich arbeite über das Denken von W. B. Es gibt von mir keine konkrete Arbeit über seine Person, sondern nur darüber, wie sich seine Arbeitsmethode strukturiert, über seine Auffassung des Verhältnisses von Gegenwart-Vergangenheit-Erinnerung-Zeugenschaft und über seine dialektische Fähigkeit,Textfragmente zu liefern, die zugleich Bilder sind“,

2. Mittels der Visualisierung bestimmter Begriffe drückt Francesc Abad auf eigenständige Weise aus, was ihn daran interessiert und was ihm wichtig erscheint. Es wäre daher ein Missverständnis anzunehmen, dass er philosophische Gedanken „illustriere“ (ein Irrtum, dem etwa Manuel Karasek von der Zeitung “taz” verfiel, als er die Ausstellung “block W. B.”, Berlin 2008, kommentierte). Ebenso wenig darf man eine systematische Interpretation erwarten. Vielmehr handelt es sich um bewusst fragmentarische, freie Adaptationen und Neuschöpfungen in Form von ephemeren Aktionen oder Installationen oder im kleinen, eher intimen Format von Textmontagen in den *Denktagebüchern* des Künstlers.

3. URL: http://www.mural-abad.net/deutsche/faintro-d.html

teòrics d’art dels segles XX i XXI. El camí de la seva recerca està marcat per noms com Paul Celan, René Char, Osip Mandelstam, Seamus Heany, Joseph Brodsky, Anna Akhmatova, Marina Tsvetàieva, Hannah Arendt, Gayatri Spivak, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin – demarcacions al llarg d’un camí guerxat que d’altra banda no perd mai el rumb.[2] Les múltiples citacions poden semblar eclèctiques, però en realitat convergeixen totes a la pregunta de com l’art pot complir amb el compromís ètic de no deixar caure en l’oblit la història dels oprimits i vençuts sota el domini d’una globalització capitalista cada vegada més ferotge.

Salta a la vista que el pensament de Walter Benjamin ocupa un lloc privilegiat a l’obra de Francesc Abad, fins i tot diria que hi ha una influència permanent que no es manifesta sempre d’una manera directa i òbvia. Sostinc que el constant diàleg amb els textos de l’autor d’assajos tan assenyalats com *Carrer unidireccional* (1928), *L’obra d’art a l’època de la seva reproductibilitat tècnica* (1935), *Crònica de Berlín* (1932), *Infància berlinesa al voltant del 1900* (1938), *Experiència i pobresa* (1933), *Sobre el concepte d’història* (1940) i del gran projecte inacabat dels *Passatges* va permetre a Francesc Abad desenvolupar una via d’art conceptual molt personal i (dit amb la ironia adient en aquest context) original, salvant i renovant els anomenats principis més enllà de moviments artístics que amb els canvis històrics varen perdre la seva raó de ser.

“Treballo sobre el pensament de W. B. No hi ha un treball concret sobre la seva figura sinó de com s’estructura el seu mètode de treball, el seu concepte de pensament present – passat – memòria – testimoni i la seva capacitat dialèctica de mostrar fragments de textos que són imatges”, puntualitzà F. Abad el 2011, en el marc d’unes reflexions sobre Walter Benjamin que ara acompanyen la pàgina web del mural *Correspondències Abad-Benjamin*.[3] La seva observació ens condueix directament a dos conceptes clau de la particular teoria de l’experiència desenvolupada a l’obra de Walter Benjamin. Un és el de la imatge dialèctica (*dialektisches Bild*),

2. Amb la visualització de certs conceptes Francesc Abad expressa d’una manera pròpia el seu punt de mira, el que li crida l’atenció i el que li sembla pertinent. Per tant, seria un malentès pensar que es tracta d’“il·lustrar” pensaments filosòfics d’altres pensadors (error en el que cau Manuel Karasek del diari “taz”, quan comenta l’exposició *block W. B.* a Berlín, el 2008). Tampoc no s’ha d’esperar cap interpretació sistemàtica. Ens trobem amb adaptacions i recreacions lliures de caire conscientment fragmentari, en accions o instal·lacions d’una materialitat efímera o en el petit format més aviat íntim de muntatges de textos als *Diaris del pensar*.

3. URL: http://www.mural-abad.net/faintro.html

erläutert Francesc Abad 2011 im Rahmen einiger Reflexionen über Walter Benjamin, die nun das Internetprojekt *Abad-Benjamin. Korrespondenzen*[3] begleiten. Seine Bemerkung führt uns direkt zu zwei Schlüsselbegriffen der eigenwilligen Theorie der Erfahrung, die Benjamin in seinen Schriften entwickelt. Der erste ist der Begriff des „dialektischen Bilds", der eine besondere Art der Vergegenwärtigung von Vergangenem in einem bestimmten Augenblick der Gegenwart bezeichnet, worin die Reflexion zum Stillstand kommt und in einem „wahren Bild der Geschichte" gerinnt. Der zweite ist der Begriff des „Denkbilds" (nicht nur zu verstehen als ein Denken, das sprachliche Bilder erzeugt, sondern auch im Sinne eines Bildes, das in der Art eines Emblems Gedanken konfiguriert). Benjamin bezeichnet so das Genre seiner Kurzprosa. Es handelt sich um Texte, die sich in das Rätsel der Erscheinungen versenken, um ihre Bedeutung für den Wahrnehmenden zu ergründen (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, die *Städtebilder* von Metropolen wie Paris, Moskau, Marseille und anderer Orte und viele der im Passagenbuch gesammelten Beschreibungen). Die Betrachtung über den italienischen Ort San Gimignano beginnt folgendermaßen: „Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben."[4] Das bekannteste Beispiel eines durch Worte neu erschaffenen Bildes findet sich in der Deutung des Aquarells *Angelus Novus* von Paul Klee in den *Thesen über den Begriff der Geschichte*. Dort beschreibt Benjamin die Geschichte aus dem Blick des Engels als Vision eines katastrophalen Fortschritts der Zerstörung. Sowohl im „dialektischen Bild" wie im „Denkbild" umschlingen sich Bild und Reflexion, ja sie konstituieren sich wechselseitig. Ein so stark der ästhetischen Erfahrung verpflichtetes Denken musste Francesc Abad unweigerlich anziehen, als er zu Beginn der achtziger Jahre auf der Suche nach einem theoretischen Fundament für sein künstlerisch-politisches Schaffen war. Das mag auch erklären, warum die erste Rezeption Walter Benjamins in Katalonien durch einen den visuellen Medien verp-

4. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, (Bd. I – VII, Supl. I-III). Hg. R. Tiedemann, H. Schweppen - häuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972-1999, im Folgenden abgekürzt als GS. GS IV.1, 364.

5. Walter Benjamin, „Tesis sobre filosofia de la Història". In: *Art i Literatura*. Übers. Antoni Pous, Vic: Eumo, 1984. Zusammen mit anderen Texten von Antoni Pous wurde diese Übersetzung vor einigen Jahren von Ramon Farrés revidiert und neu editiert: *Antoni Pous. L'obra essencial*. Vic: Eumo, 2005.

que indica un tipus de rememoració del passat des del present on la reflexió coagula en una "imatge veritable de la història". L'altre és el del *Denkbild* (un pensament que descriu imatges i, a l'inrevés, imatges que configuren un pensament com una mena d'emblema), gènere que Benjamin atribueix a la seva prosa curta. Es tracta de textos que s'endinsen en l'enigma dels fenòmens per extreure'n el seu significat per a l'observador (*Infància berlinesa al voltant de mil nou-cents*, els retrats de grans ciutats com ara París, Moscou o Marsella i moltes descripcions recollides al llibre dels *Passatges*.) El text sobre la ciutat italiana San Gimignano comença així: "Què difícil pot resultar l'intent de trobar paraules per les coses que un té davant dels seus ulls. Ara bé, quan finalment venen, colpegen contra la realitat amb petits martells fins que aconsegueixen plasmar la seva imatge com un relleu en una placa de coure."[4] L'exemple més conegut d'una imatge recreada amb paraules ens el dóna la interpretació de l'aquarel·la *Angelus Novus* de Paul Klee a les tesis *Sobre el concepte d'història*, que en treu la visió de la història com a un progrés catastròfic i demolidor. En ambdós casos, tant en la imatge dialèctica com en la imatge del pensament –*Denkbild*–, imatge i reflexió s'entrellacen, fins i tot es constitueixen recíprocament. Un pensament tan vinculat a l'experiència estètica sens dubte havia d'atraure a Francesc Abad quan, a principis dels anys 80 anava buscant un fonament teòric per al seu compromís artístic-polític. I vet aquí una possible explicació de per què la primera recepció de Walter Benjamin a Catalunya –una vegada publicada la traducció catalana d'Antoni Pous de les tesis "Sobre el concepte d'història" i altres escrits el 1984[5] (ja duta a terme als anys 60, sense cap possibilitat de superar la censura franquista)– va ser efectuada precisament per un artista visual.

La primera referència directa es troba a l'any 1986. A la seva instal·lació *Parany* Francesc Abad relaciona el model d'un vaixell de vela, vent en popa, amb el pensador.[6] Però lluny d'explicar el significat, la inscripció al

4. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, (Vol. I – VII, Supl. I-III). Ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1972-1999, = GS. GS IV.1, p. 364. (Quan no s'indica cap altre traductor/traductora, la traducció de les citacions és de l'autora de l'article.)

5. Walter Benjamin, "Tesis sobre filosofia de la Història". A: *Art i Literatura*. Trad. Antoni Pous, Vic: Eumo, 1984. Entre d'altres textos d'Antoni Pous, aquesta traducció va ser reeditada recentment per Ramon Farrés a: *Antoni Pous. L'obra essencial*. Vic: Eumo, 2005.

6. Mural [100].

flichteten Künstler erfolgte, sobald die von Antoni Pous realisierte katalanische Übersetzung der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* und anderer Schriften 1984 endlich veröffentlicht war[5]. (Bereits in den 60er Jahren erfolgt, scheiterte eine frühere Publikation an der franquistischen Zensur).

1986 nimmt eine Installation Francesc Abads zum ersten Mal explizit Bezug auf den Philosophen. *Parany* [Falle] zeigt das Modell eines Dreimasters mit geblähten Segeln auf einem Sockel.[6] Doch weit davon entfernt, die Bedeutung zu erklären, erzeugen die Inschrift „Walter Benjamin" und der Titel der Installation eher Konsternation. Ihre zusammenhanglose Verbindung stellt ein Rätsel dar, das auf seine Entzifferung zu warten scheint. Das aufeinander Verwiesensein von Bild und Inschrift erinnert an die im 15. und 16. Jahrhundert weit verbreiteten allegorischen Embleme, die Benjamin in der Abhandlung „Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1928) untersucht hat. Seine dort entwickelte Theorie der Allegorie und des Emblems enthält den Kern seines späteren Begriffs des dialektischen Bilds. Da in diesem Fall die Genealogie des Begriffs etwas zu seinem Verständnis beitragen kann, sei daran erinnert, dass es im Deutschen für das Wort Emblem zwei Synonyme gibt: „Sinnbild" und „Denkbild". So zumindest steht es im „Deutschen Wörterbuch" von Jacob und Wilhelm Grimm. Das heißt, auch wenn Walter Benjamin den Ausdruck „Denkbild" auf eigene Weise verwendet, so handelt es sich doch zumindest nicht um einen von ihm geschaffenen Neologismus. Ein Emblem setzt sich aus einer bildlichen Darstellung (*pictura*), einer Bildüberschrift (*inscriptio*) und einem erklärenden Text (*epigrama*) zusammen, der fast unverzichtbar ist, da den Elementen, die das Bild konfigurieren, oft keine kodifizierte Bedeutung zukommt. In einer aus dem Bewusstsein der vanitas heraus betrachteten Welt, wo alles vergänglich und unwesentlich erscheint, kann jedes Ding, jede Person und jede Beziehung zwischen ihnen alles Mögliche bedeuten. Die Allegorie versenkt sich, laut Benjamin „in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten".[7] Nun gibt es zu dem Segelschiff von Francesc Abad weder Epigramm noch Glosse. Es bedarf des Zuschauers und dessen persönlicher Lesart, einer Reflexion, die provoziert wird von der Spannung zwis-

6. Wandcollage [100].

7. GS I.1, S. 342.

peu del vaixell "Walter Benjamin" i el títol de la instal·lació *Parany* provoquen consternació. El seu conjunt inconnex constitueix un enigma a l'espera de ser desxifrat. En aquest aspecte s'assembla als emblemes al·legòrics, difosos al llarg dels segles XV i XVII, que són objecte d'estudi del tractat *Origen del drama barroc alemany* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928) on, al voltant de la teoria de l'al·legoria i de l'emblema, Walter Benjamin construeix el nucli del seu concepte posterior de la imatge dialèctica. Com que, en aquest cas, la genealogia del terme pot facilitar la seva comprensió, convé assenyalar que el mot *Emblem* en alemany té dos sinònims: *Sinnbild* o *Denkbild*. Així ho aclareix una entrada al *Diccionari Alemany* (*Deutsches Wörterbuch*) dels germans Jacob i Wilhelm Grimm. És a dir, encara que Walter Benjamin en fa un ús particular, la paraula *Denkbild* no és cap neologisme creat per ell. Un emblema es composa d'una figura (*pictura*), un títol (*inscriptio*) i un text explicatiu (*epigrama*) gairebé imprescindible, ja que els elements que configuren la imatge sovint no representen cap significat codificat. En un món considerat efímer, des de la consciència de la *vanitas*, cada objecte, cada persona i cada relació amb la seva contingència poden significar qualsevol cosa. "L'al·legoria", segons Benjamin, "s'enfonsa en l'abisme entre la imatge que és i el seu significar".[7] Ara bé, el vaixell de Francesc Abad no te cap epigrama ni glossa. Està a l'espera de l'espectador, pendent de que aquest faci la seva lectura personal, provocat per la tensió entre el que veu i la inscripció –una distància que es pot explorar a diferents nivells. Ens podríem fixar en la paradoxa d'un vaixell que majestuosament representa el somni d'un viatge a ultramar, d'anar lluny, sense ser capaç de flotar. Podríem establir una comparació amb la fuga frustrada de Walter Benjamin de la França ocupada pels nazis, que va caure al parany de la policia de Portbou precisament en el moment en que ell albirava la llibertat. Fins i tot podríem extrapolar d'aquesta reminiscència històrica una reflexió sobre els enganys que tan sovint pateix el nostre propi somni de llibertat.

Amb tot això pretenc mostrar com Francesc Abad, des de la primera al·lusió explícita, realment no tracta Walter Benjamin com a objecte, sinó que busca el diàleg amb el seu específic concepte d'experiència, endinsant-se en la relació entre imatge i pensament.

La instal·lació *Spuren* (Petjades; València, 1988; ara depositada a

7. GS I.1, 342.

chen Bild und Inschrift. Die Kluft lässt sich auf verschiedenen Ebenen ergründen. Zunächst könnte auffallen, dass das majestätisch den Traum von einer Überseereise und weiter Ferne repräsentierende Schiff paradoxerweise gar nicht fortschwimmen kann. Man könnte eine Parallele herstellen zu der missglückten Flucht Walter Benjamins aus dem von den Nationalsozialisten besetzten Frankreich und der Tragik, genau dann in die Falle der Polizei in Portbou gegangen zu sein, als er der Freiheit nah zu sein glaubte. Man könnte auch, von dieser historischen Reminiszenz ausgehend, an die Täuschungen denken, denen unser eigener Traum von Freiheit oft erliegt.

Dieses Beispiel mag verdeutlichen, dass Francesc Abad sich bereits seit seiner ersten direkten künstlerischen Anspielung auf Walter Benjamin nicht auf die Person oder ein bestimmtes Motiv bezieht, sondern den Dialog mit dessen spezifischem Erfahrungsbegriff sucht, indem er sich auf das Verhältnis von Bild und Denken einlässt.

Die Installation *Spuren*[8] (Valencia, 1988; jetzt im Archiv des Museums von Granollers) verfährt ähnlich. Sie besteht aus der Fotografie eines Grabs in Portbou, das jahrelang fälschlicherweise als Grab Walter Benjamins ausgegeben wurde, und aus zwei schwarzen Koffern, Musterkoffern des Künstlers aus der Zeit seiner Tätigkeit als Handelsvertreter einer Textilfabrik, die zugleich an den legendären bei Benjamins Fluchtversuch verschollenen Koffer erinnern. Diesmal aber überlagern sich verschiedene historische und persönliche Beziehungen und Anspielungen –darunter die auf die Koffer geklebten Fotos vom Friedhof in Portbou – wie ein Palimpsest von Bedeutungen.

1991 folgt ein weiteres Projekt, das sich explizit auf Walter Benjamin bezieht, *La línia de Portbou* [*Endstation Portbou*].[9] Die einen ganzen Saal mit pseudodokumentarischem Material über den durch die Pyrenäen führenden Fluchtweg von 1940 füllende Installation, die Walter Benjamins letzter Passage gewidmet ist, stellt wohl das am engsten mit der Biografie des Philosophen befasste Werk dar. Zugleich aber beweist Francesc Abad auch hier, wie sehr er sich der verschwiegenen Geschichte seines Landes verpflichtet weiß, denn er enthüllt auch die unselige Rolle eines Orts an der spanisch-französischen Grenze nach dem Sieg Francos

8. Wandcollage [120].

9. Wandcollage [117].

l'arxiu del Museu de Granollers)[8] segueix un camí semblant. La integren una fotografia de la tomba que durant molts anys va ser falsament atribuïda a Walter Benjamin i dues maletes que provenen de l'època quan l'artista viatjava com a representant d'una fàbrica tèxtil i que al mateix temps recorden aquella llegendària que Benjamin portava, segons diuen, quan intentava fugir d'Europa. Aquesta vegada, múltiples referències i al·lusions històriques i personals –entre d'altres unes fotos del cementiri de Portbou enganxades sobre les dues maletes negres– es sobreposen com un palimpsest de significats.

Entre els projectes que es refereixen explícitament a Walter Benjamin, segueix el 1991 *La línia de Portbou*.[9] La instal·lació que va ocupar tota una sala amb elements pseudo-documentals en relació amb la travessia dels Pirineus, que Benjamin va haver d'emprendre el 1940 fugint dels nazis i que resultaria ser el seu últim passatge, és potser l'obra més vinculada amb la biografia del pensador. Però alhora demostra el compromís de Francesc Abad amb la història callada del seu país, ja que posa de manifest el paper mesquí d'un poblat a la frontera franco-espanyola després de la victòria de Franco, obrint un capítol fosc de la història, del que quinze anys després de la transició encara es parlava poc.

La preocupació per la memòria històrica dels vençuts estableix un dels vincles més forts amb el pensament de Walter Benjamin i condueix Francesc Abad a una lectura detinguda del seu últim text, les tesis *Sobre el concepte d'història*, redactats el 1940, en plena guerra i en mig d'una Europa acorralada pels feixismes. Com sabem, es tracta de la teoria d'una experiència històrica en el moment del perill i des d'una perspectiva inequívoca: la dels oprimits. Les tesis es plantegen la pregunta de com els oprimits poden arribar a recuperar moments de llur història, de llur lluita inacabada, de llurs objectius insatisfets. Aquesta teoria s'oposa al concepte del progrés lineal, entre d'altres propagat pels partits socialdemòcrates que, com critica la tesis *XVIIa*, al traslladar la idea d'una societat sense classes al futur, varen transformar el temps "en una espècie d'avantcambra on es podia esperar, més o menys relaxadament, l'arribada de la situació revolucionària".[10] Al veure que el progrés de la història no con-

8. Mural [120].

9. Mural [117].

und öffnet damit ein dunkles Kapitel der spanischen Geschichte, von dem 15 Jahre nach der demokratischen Transition immer noch wenig gesprochen wurde.

Das Anliegen, das historische Gedächtnis der Verlierer zu retten, stellt eine der stärksten Verbindungen zum Denken Walter Benjamins her und motiviert Francesc Abad zu einer genauen Lektüre seiner letzten Schrift, den 1940 mitten im Krieg und in einem von faschistischen Diktaturen umzingelten Europa verfassten Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Bekanntlich handelt es sich um eine Theorie historischer Erfahrung im Augenblick der Gefahr und aus einer eindeutigen Perspektive, derjenigen der Unterdrückten. Die geschichtsphilosophischen Thesen suchen eine Antwort auf die Frage, wie die Besiegten Momente ihrer Geschichte, ihres unvollendeten Kampfs, ihrer unabgegoltenen Ziele zurückgewinnen können. Sie widersprechen klar dem unter anderem von den sozialdemokratischen Parteien vertretenen Konzept eines linearen Geschichtsverlaufs. Die These XVIIa kritisiert, dass diese Parteien durch die Verlagerung des Ideals einer klassenlosen Gesellschaft in eine unbestimmte Zukunft die Zeit „in ein Vorzimmer, in dem man mit mehr oder weniger Gelassenheit auf den Eintritt der revolutionären Situation warten konnte“ verwandelten.[10] Benjamin, der sah, dass der historische Fortschritt keinesfalls mit notwendiger Folgerichtigkeit zur Emanzipation der Unterdrückten führen würde, sondern genau in die andere Richtung wies, ergründet in den Thesen die Möglichkeit eines Akts blitzartig einschlagender umstürzender Erkenntnis, die in der Lage wäre, den Lauf der Geschichte anzuhalten und umzulenken. Dazu wäre jeder Moment der Bewusstwerdung der richtige. „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. (…) Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte“, heißt es in der These V.[11] Das heißt, die historische Wahrheit blitzt in der Kürze eines Augenblicks als flüchtige und zerbrechliche Konstellation von Gegenwärtigem und Vergangenem auf,

10. In den bisherigen Textausgaben erscheint diese These nicht im edierten Text. Die Herausgeber der Frankfurter Ausgabe nehmen sie in den Teil auf, den sie als Vorarbeiten zu den Thesen kennzeichnen. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Anmerkungen der Herausgeber, GS I.3, 1231.
Ein Satz des Sozialdemokraten J. Dietzgen bestätigt, wie berechtigt Benjamins Kritik ist: „Auf dem *Mechanismus* des Fortschritts beruht die Zuversicht der Sozialdemokratie“.

11. GS I.2, S. 695. Vgl. Wandcollage [123].

duïa de cap manera necessàriament a la emancipació dels oprimits sinó tot el contrari, Benjamin, en canvi, pretenia fonamentar un acte de coneixement instantani i fulminant que fos capaç d'aturar el curs de la història i canviar el seu rumb –quelcom que podia passar en qualsevol moment de presa de consciència. "La vera imatge del passat s'esmuny (…) Perquè és una irrepetible imatge del passat que amenaça de desaparèixer amb aquell present que no hagi reconegut que ella se li adreçava", diu la cinquena tesi.[11] L'aparició de la veritat històrica es produeix en un instant, en una constel·lació d'experiències fugitiva i precària. Apareix en forma d'una imatge en la que s'entrellacen present i passat perquè l'acte de recordar té lloc com a reconeixement del passat des d'una situació i necessitat actual. W. Benjamin l'anomena "imatge dialèctica" –concepte paradoxal que suposa que el moviment dialèctic s'aturi en una imatge estàtica. Es tracta d'una mena d'instantània que va ser arrancada del progrés lineal del temps. El que apareix en aquesta imatge es basa en la percepció d'una semblança entre passat i present.

Ben mirat, el concepte de la memòria de Walter Benjamin s'ha de vincular amb el seu concepte de mímesi. Una teoria de la facultat mimètica es troba ja entre els primers estudis escrits a la segona dècada del segle XX, encara d'orientació metafísica, una teoria remarcable i de conseqüències pel seu pensament posterior. Allí consta: "La percepció de la semblança sempre es produeix com un llampec. És fugaç, potser es pot recuperar, però mai es pot fixar com altres percepcions."[12] Resulta inevitable establir una relació entre aquesta observació i la frase citada de les tesis *Sobre el concepte d'història*. En un *Diari del pensar*, Francesc Abad recull un paràgraf del llibre dels *Passatges* que il·lustra de nou aquest aspecte fulgurant i fugaç de la imatge dialèctica: "No és pas així, que el passat il·lumini el present o que el present il·lumini el passat, sinó que la imatge és allò on el que va ser abans s'aplega de llampada amb l'ara (*Jetzt*), formant una cons-

10. En la primera edició de les obres complertes, aquesta tesi no forma part del text editat. Els editors de l'edició de Frankfurt la varen acollir entre el corpus que qualificaven com a treballs preparatius a les tesis. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Anmerkungen der Herausgeber, GS I.3, p. 1231.
Una frase del socialdemòcrata J. Dietzgen pot servir per corroborar la crítica de Benjamin: „Auf dem *Mechanismus* des Fortschritts beruht die Zuversicht der Sozialdemokratie“. [La confiança de la socialdemocràcia es basa en el *mecanisme* del progrés].

11. GS I.2, p. 695. Traducció d'Antoni Pous, cf. mural [123].

12. *Lehre vom Ähnlichen* [Teoria de la semblança], GS II.1, p. 206.

denn das Vergangene wird aus einer aktuellen Situation und Notwendigkeit heraus wahrgenommen. Diesen Moment, wo der Zeitfluss still steht, nennt Benjamin „dialektisches Bild“, was paradox anmutet, wenn man Dialektik mit Bewegung assoziiert. Es handelt sich um eine Art Momentaufnahme der dialektischen Verschränkung von Objektivität und Subjektivität, Vergangenheit und Gegenwart, die der linear fortschreitenden Zeit entrissen wurde. Was in diesem Bild erscheint, basiert auf der Wahrnehmung einer Ähnlichkeit.

Genau betrachtet, beruht Benjamins Erinnerungsbegriff auf dem der Mimesis. Eine bemerkenswerte und für das spätere Denken folgenreiche „Lehre vom Ähnlichen“ findet sich bereits unter seinen frühen, noch metaphysisch orientierten, gegen 1920 verfassten Schriften. Darin heißt es von der Ähnlichkeit: „Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Auf - blitzen gebunden. Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmungen festgehalten werden.“ [12] Eine Übereinstimmung mit dem eben zitierten Satz aus den geschichtsphilosophischen Thesen ist unübersehbar. Francesc Abad greift in einem *Denktagebuch* einen Absatz der *Passagen* auf, der erneut den blitzartigen und flüchtigen Aspekt des dialektischen Bilds unterstreicht: „Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesnen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. (…) Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.“ [13] Im Unterschied zum rein historischen Interesse, das sich darauf richtet, wie etwas gewesen ist, geht es hier darum, einen Moment der Vergang - enheit in die Gegenwart zu holen und in *Jetztzeit* zu verwandeln, indem man ihn aus dem historischen Kontinuum herausbricht. Wahrhaft erk - annt wird das Vergangene in dem Augenblick, wo es für ein historisches Subjekt lesbar wird. In diesem glücklichen Augenblick hält die konstante,

12. GS II.1, S. 206.

13. Wandcollage [16]. *Das Passagen-Werk*, N 2a, 3 und N 3,1 GS V.1, S. 576/7.

tel·lació. Dit amb unes altres paraules: imatge és la dialèctica en repòs. Perquè, mentre que la relació del present amb el passat és una pura relació de continuïtat temporal, la relació d'allò que va ser abans amb l'ara és dialèctica: no s'estableix per un transcórrer del temps sinó per un salt brusc, és imatge. (…) La imatge llegida, és a dir la imatge en l'instant del reconéixer –l'ara–, ve intensament marcada pel moment crític i perillós constitutiu de tota lectura.”[13] Es tracta de citar un moment del passat en el present, convertir-lo en *Jetztzeit*, temps d'ara –per comptes d'arcaïtzar el passat– trencant el contínuum històric en el que estava tancat. Dit en altres paraules, el passat es reconeix en un moment determinat quan resulta llegible pel subjecte. En aquest instant afortunat, la dialèctica constant entre subjecte i objecte, que defineix els processos del coneixement, s'atura perquè s'ha aconseguit per un moment la compenetració de subjecte i objecte. Es tracta d'una mena de coneixement no discursiu, més aviat intuïtiu, dit amb una expressió de Walter Benjamin, “il·luminació profana”.[14] Les imatges que configuren una constel·lació de l'“ara” amb un moment del passat, constituint una memòria revifant, no són simples reflexes o reproduccions d'una realitat sinó imatges que representen una lectura de la realitat –imatges del pensament.

Vet aquí una síntesi de concepte, imaginació i compromís polític singular que deixa la seva empremta a l'obra de Francesc Abad. Amb la intenció d'activar aquest procés crític d'apropiació del passat, l'artista recull al llarg de la seva trajectòria imatges de mons desapareguts i en perill d'oblit com aquelles de la Terrassa industrial de la seva joventut, ofuscada pel franquisme, i manifesta: “El compromís de donar valor a tot allò que és marginat pel progrés, vol dir erigir el patiment a la condició de tota veritat.”[15] Compromès amb la memòria històrica dels oblidats i marginats, les seves instal·lacions commemoren el dolor que tots els perseguits

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

14. En una sèrie d'assajos filosòfics, Hermann Schweppenhäuser va estudiar a fons el concepte de la imatge dialèctica i va ressaltar la importància del concepte per la construcció d'una teoria “herètica” del coneixement. “Um des Subjekts wie um des Objekts willen hat Benjamin – Häretiker der Wissenschaft und Erkenntnistheorie, wie Mystiker solche der Theologie waren – dem Dogma von der Subjekt-Objekt-Spaltung sich nicht gebeugt.” [Per beneficiar tant el subjecte com l'objecte, Benjamin –heretge de la ciència i de la teoria del coneixement com els místics varen ser-ho de la teologia– no va inclinar-se davant del dogma de l'hiat entre subjecte i objecte.] “Zur Physiognomie eines Physiognomikers”. A: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, p. 47.

15. *Diari del pensar*, 2003; mural [65].

den Erkenntnisprozess charakterisierende dialektische Bewegung zwischen Subjekt und Objekt inne, weil Subjekt und Objekt sich für einen Moment durchdrungen haben. Erkenntnis wird hier verstanden als nicht-intentionale Intuition oder, mit einem Ausdruck Benjamins, „profane Erleuchtung“.[14] Das Bild dieser Durchdringung ist das einer „Dialektik im Stillstand“, was bedeutet, dass die Bilder, die eine Konstellation des Gewesenen mit dem Gegenwärtigen konfigurieren und eine lebendig gewordene Erinnerung darstellen, nicht einfache Reflexe oder Reproduktionen einer Wirklichkeit sind, sondern eine Lesart dieser Wirklichkeit vermitteln. Insofern sind sie Denkbilder.

Als Synthese von Begrifflichem, Bildlichem und Politischem hinterlässt Walter Benjamins Konzept der historischen Erinnerung nachhaltige Spuren im Werk von Francesc Abad. Mit der Absicht, eine kritische Aneignung der Vergangenheit zu ermöglichen, widmet dieser einen großen Teil seiner künstlerischen Tätigkeit dem Auflesen und Vergegenwärtigen verschwundener und vom Vergessen bedrohter Welten. Dazu gehören seine Geburtsstadt Terrassa mit ihrer industriellen Vergangenheit und seine vom Franco-Regime überschattete Jugend. Als Programm hält er fest: „Die Verpflichtung, all demjenigen Wert beizumessen, das vom Fortschritt an den Rand gedrängt worden ist, was bedeutet, das Leiden in den Rang der Wahrheit zu erheben.“[15] Dementsprechend vergegenwärtigen die der historischen Erinnerung der Marginalisierten und Vergessenen verpflichteten Installationen den Schmerz der Verfolgten – in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern, unter der Diktatur Francos, im Exil, in den französischen Internierungslagern und in den Lagern des GULAG. Zwischen 2004 und 2006 trägt Francesc Abad Dokumentationsmaterial und Zeugenaussagen für eine multimediale Installation zusammen, die dem Gedächtnis der mehr als 1700 Oppositionellen gewidmet ist, die unter dem Franco-Regime an einer Erschießungswand auf dem Camp de la Bota – einem Strand an der Grenze des Barcelonaer

14. In einer Reihe philosophischer Essays widmete sich Hermann Schweppenhäuser ausgiebig dem Begriff des dialektischen Bilds und unterstrich seine Bedeutung für die Konstruktion eines „häretischen“ Erkenntnisbegriffs. „Um des Subjekts wie um des Objekts willen hat Benjamin – Häretiker der Wissenschaft und Erkenntnistheorie, wie Mystiker solche der Theologie waren – dem Dogma von der Subjekt-Objekt-Spaltung sich nicht gebeugt.“ „Zur Physiognomie eines Physiognomikers“, in: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, 47.

15. *Denktagebuch*, 2003; Wandcollage [65].

varen patir: en els camps d'extermini nazi, sota la dictadura de Franco, a l'exili, en els camps d'internament de França i en els camps del GULAG. Entre el 2004 i el 2006 enllesteix un arxiu multimèdia amb testimonis dels més de mil set-cents afusellaments que es varen dur a terme sota el règim de Franco al paredó del Camp de la Bota, precisament en el moment quan l'Ajuntament de Barcelona fa desaparèixer aquest tros de platja situat en el límit del districte barceloní de Sant Martí amb el municipi de Sant Adrià de Besòs, i la memòria vinculada a ell, sota una capa d'asfalt, sobre la qual s'erigiria un espai d'oci, el "Fòrum de les Cultures". El 2005, Francesc Abad intervé al vestíbul de l'estació del Ferrocarril al barri de l'Almeda de Cornellà de Llobregat amb fotos i textos dels anys 70 que recorden els grans moviments reivindicatius per part de la població obrera.

Així doncs no pot sorprendre que Francesc Abad esculli frases de les tesis Sobre el concepte d'història per vertebrar un projecte obert que es va inaugurar al gener del 2006 al Museu de Granollers. Es tractava de recollir i agrupar imatges, retalls de textos, diaris de treball (*Diaris del pensar*) i vídeos –vestigis de projectes anteriors, gairebé sempre efímers, sovint només conservats en el suport fotogràfic o en vídeo– per tal de configurar un exhaustiu arxiu multimèdia. En la instal·lació a Granollers, a cada una de les fins aquell moment conegudes 18 tesis de Walter Benjamin corresponia una pantalla d'ordinador, on es podia veure el material relacionat lliurement amb les citacions seleccionades.[16] Els conjunts de material recopilat giraven al voltant de conceptes clau, com ara "memòria i oblit", "el temps", "la fugacitat del passat", "petjades", "passatges", "la història de les víctimes", "dolor", "civilització i barbàrie", "crítica del progrés" i "transgressió utòpica". Aquesta estructura s'ha mantingut en posteriors presentacions com ara a Berlín, a l'abril del 2008. Tota la instal·lació té el nom significatiu: *block W. B. Un pensament que crea imatges*.[17]

Estèticament, les instal·lacions, *Diaris del pensar* i video-muntatges de Francesc Abad transmeten que es tracta de configuracions d'experiències fràgils i amenaçades, corresponents a un subjecte que ha perdut la seguretat d'una identitat íntegre i d'un ordre del món on cada cosa tenia el seu lloc i el seu significat. Parlant de Baudelaire i la societat parisenca del segle XIX –en un estudi que hauria hagut de formar part del gran

16. Mural [29].

17. http://www.blockwb.net/

Stadtteils Sant Martí und der Gemeinde Sant Adrià de Besòs – hingerichtet wurden. Abad tut dies bewusst in dem Moment, als die Stadtverwaltung von Barcelona beschließt, das Gebiet zuzubetonieren, um darauf den monumentalen Veranstaltungspark „Forum der Kulturen“ zu errichten.

Im Jahr 2005 erhält Francesc Abad den Auftrag, im Stadtteil Alameda von Cornellà de LLobregat (bei Barcelona) die Wände in der Bahnhofshalle der katalanischen Bahn (*Ferrocarrils de Catalunya*) zu gestalten. Er tut dies mit einer Collage von Fotos und Texten aus den siebziger Jahren, die an die großen Protestbewegungen der Bevölkerung und der Industriearbeiter dieses Viertels für eine Verbesserung ihrer Lebens- und Arbeitsbedingungen erinnern.

In Anbetracht solcher Projekte überrascht es nicht, dass Francesc Abad als gedankliches Gerüst für eine 1996 im Museum von Granollers eröffnete, verschiedene Phase seines Schaffens umfassende Installation, Fragmente aus Walter Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* gewählt hat. Es handelt sich um ein multimediales Archiv von Objekten, Bildern, Zitatsammlungen, Künstlerbüchern (*Denktagebüchern*) und Videos, eine neue Zusammenstellung der Spuren vorausgegangener Installationen, die wegen ihrer meist ephemeren Beschaffenheit nur auf Fotografien und in Videos überdauerten. In der Installation von Granollers entsprach jeder der mit den damals bekannten 18 Thesen frei assoziierten Themengruppen ein Computerbildschirm, wo die nun digital gespeicherten Elemente zu sehen waren.[16] Thematische Schwerpunkte bildeten Begriffe wie „Erinnerung und Vergessen“, „die Zeit“, „die Flüchtigkeit des Vergangenen“, „Spuren“, „Passagen“, „die Geschichte der Opfer“, „Schmerz“, „Zivilisation und Barbarei“, „Fortschrittskritik“ und „utopische Überschreitung“. Diese Struktur wurde bei späteren Präsentationen, wie etwa derjenigen im April 2008 in Berlin, beibehalten. Der bezeichnende Titel der Installation lautete: *block W. B. Ein Denken, das Bilder erzeugt*.[17]

Francesc Abads Installationen, *Denktagebücher*, und Videomontagen vermitteln durch ihre ästhetische Beschaffenheit, dass es sich um Konfigurationen fragiler und bedrohter Erfahrungen handelt, Erfahr -

16. Wandcollage [29].

17.http://www.blockwb.net/

projecte dels *Passatges*– Walter Benjamin recupera el concepte d'al·legoria aplicant-lo al món capitalista que s'estava imposant en aquella època. “Els emblemes tornen com a mercaderies. – L'al·legoria és l'armadura de la modernitat.” [18] L'al·legoria del barroc veia les coses sota l'aspecte de la seva decrepitud. Sota la mirada al·legòrica perdien el seu significat original. Les coses convertides en mercaderies són intercanviables pel seu valor de canvi que abstreu completament la seva utilitat particular. En aquest sentit, Benjamin observa: “La devaluació de l'univers de les coses mitjançant l'al·legoria és superat per la mercaderia dins de l'univers de les coses mateixes.” [19] D'altra banda, l'artista qui sap configurar al·legòricament aquest món devaluat, en dóna una imatge vertadera. En aquest sentit, m'agradaria mirar les imatges del pensament de Francesc Abad, les seves *Denkbilder*, com a configuracions al·legòriques. El mètode que hi correspon és el de la citació d'imatges, frases i paraules extirpades del seu context, i la seva recomposició en el muntatge de fragments, un mètode reivindicat tan per Walter Benjamin com per Francesc Abad. Plantejant-se la necessitat de construir la història en acord amb el mètode marxista, és a dir anticapitalista, sense caure en les abstraccions del marxisme vulgar, Benjamin escriu als *Passatges*: “El primer pas en aquest camí haurà de ser aplicar el principi del muntatge a la història. És a dir, erigir les grans construccions a partir dels elements menuts, confeccionats d'una manera nítida i aguda.” [20] Francesc Abad reivindica: “El fragment com a voluntat de totalitat dialèctica. – Imatges que dialoguen, una barreja, una paradoxa d'imatges antagòniques que col·lisionen per formar una constel·lació (fragment = llampec). Per empatia, per connexió, per associació.” [21]

2. “Correspondències”, cinc fulls basats en manuscrits de Walter Benjamin

Walter Benjamin crea les imatges del pensament mitjançant el llenguatge

18. Zentralpark, GS I.2, p. 681 [32 a]. Cast.: Obras I, 2, p. 290.

19. Zentralpark, GSI.2, p. 660 [5].

20. Das Passagenwerk, GS V.1, p. 575, N 2,6.

21. F. Abad, *Apunts pel debat: Perill i coneixement. L'actualitat de Walter Benjamin*, 2010. http://www.mural-abad.net/faintro.html

ungen eines Subjekts, dem die Sicherheit eines integralen Selbstbewußtseins und einer Weltordnung, in der alles seinen Platz und seine Bedeutunghatte, abhanden gekommen ist. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Walter Benjamin in seiner Studie über Baudelaire und die Pariser Gesellschaft des 19. Jahrhunderts – angelegt als Teil des großen Projekts der *Passagen* –auf seinen Allegoriebegriff zurückkam, um nun mit dessen Hilfe die kapitalistische Welt zu beschreiben, die in jener Epoche bereits universell war: „Die Embleme kommen als Waren wieder. – Die Allegorie ist die Armatur der Moderne.“[18] Die barocke Allegorie beschrieb die Dinge unter dem Aspekt ihrer Vergänglichkeit. Unter dem allegorischen Blick verloren diese ihre Bedeutung. Ähnlich sind die Dinge als Waren beliebig austauschbar, denn was zählt, ist nur der Tauschwert, der von ihrer Beschaffenheit und Nützlichkeit abstrahiert. Daher beobachtet Benjamin: „Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.“[19] Daraus aber wäre zu folgern, wer diese entwertete Welt allegorisch darstellt, gibt von ihr ein wahres Bild. In diesem Sinn möchte ich Francesc Abads *Denkbilder* als allegorische Konfigurationen ansehen. Die dementsprechende Methode besteht aus dem Zitieren von Bildern, Sätzen und Wörtern, die – ihrem Zusammenhang entrissen – in einer Montage von Fragmenten neu zusammengestellt werden. Diese Methode vertritt Francesc Abad ebenso wie Walter Benjamin. Letzterer schreibt angesichts der Notwendigkeit, die Geschichte im Einklang mit der marxistischen, also anti - kapitalistischen Methode zu konstruieren ohne den Abstraktionen des Vulgärmarxismus zu verfallen: „Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten

18. Zentralpark, GS I.2, S. 681 [32 a].

19. Zentralpark, GSI.2, S. 660 [5].

20. GS V.1, S. 575, N 2,6.

21. F. Abad, Notizen zur Debatte: *Gefahr und Erkenntnis. Die Aktualität Walter Benjamins*, 2010. http://www.mural-abad.net/deutsche/faintro-d.html

mentre que Francesc Abad emprèn el camí contrari configurant pensaments en mitjans visuals. Tot i així, tenen en comú una certa imaginació gràfica que a vegades coincideix sorprenentment. La tendència de Walter Benjamin de plasmar el seu pensament en imatges no es manifesta només en les seves metàfores literàries sino també en l'aspecte gràfic dels seus manuscrits. Hi ha qui parla de pautes arquitectòniques en el pensament de Walter Benjamin.[22] De fet, molts manuscrits estructuren els textos òpticament mitjançant una mena de “mind mapping”. Per comptes de presentar el text linealment, s'agrupen paraules i conceptes segons blocs temàtics de manera que es puguin relacionar els uns amb els altres. Aquesta presentació fuig del dictat de la successió horitzontal o vertical de l'escriptura. A més a més, l'aspecte visual del text adquireix significat –una qualitat que s'ha desenvolupat a la poesia visual que, per cert, remet a les pràctiques literàries del barroc. Requadres o ombres ressalten parts del text. Línies dibuixen coordenades. Inspirat pels jocs gràfics dels surrealistes, Benjamin experimentà amb l'escriptura automàtica reconduint l'escriptura al dibuix.[23] En altres manuscrits s'hi troben petites il·lustracions al costat del text. Sabem que Benjamin parava molta atenció a l'aspecte estètic de l'escriptura com a expressió figurativa del llenguatge. S'interessava per la grafologia i la tipografia que despuntaven a la seva època. Per exemple, al llibre dels *Passatges* relaciona els rètols de la publicitat amb els emblemes del barroc, tot i assenyalant els canvis històrics entre els uns i els altres.[24] La mateixa associació ja devia haver impulsat, anys abans, el cuidat disseny gràfic del llibre *Carrer unidireccional* (*Einbahnstraße*, 1928), portat a terme pel fotògraf rus resident a Berlín, Sasha Stone. Els aforismes i micro-relats s'acosten a unes línies verticals al marge interior de cada pàgina com si els textos fossin vitrines al llarg d'un carrer. I els títols extravagants serveixen com a reclam perquè el lec-

22. Cf. Claudia Brodsky Lacour, *Architectural History: Benjamin and Hölderlin*. En: Boundary 2, Vol. 30, Nº 1, Spring 2003, p. 143-168. http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/boundary/v030/30.1lacour.html

23. Vegeu un estudi exhaust sobre el món imaginatiu de Walter Benjamin, entre d'altres el seu interès pels aspectes gràfics de l'escriptura, publicat per Heinz Brüggemann, *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. 2ª edició revisada, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

24. Vegeu també Bettine Menke, “Text – Bild. Benjamins schriftliche Bilder”, en: Michael Wetzel / Herta Wolf (Ed.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Fink, 1994, p. 47-65. L'assaig es dedica especialment a l'aspecte del *Schriftbild*, és a dir, “la imatge cal·ligràfica com a element estructural del text”.

Baugliedern zu errichten.“ [20] Francesc Abad seinerseits proklamiert: „Das Fragment als Wille zur dialektischen Gesamtheit. – Miteinander dialogisierende Bilder, eine Mischung, eine Paradoxie antagonistischer Bilder, die aufeinanderstoßen, um eine Konstellation zu bilden (Fragment = Blitz). Mittels Empathie, mittels Verbindung, mittels Assoziation.“ [21]

2. „Korrespondenzen“, fünf Blätter zu Manuskripten von Walter Benjamin

Walter Benjamin schafft seine Denkbilder vermittels der Sprache, während Francesc Abad den umgekehrten Weg beschreitet und Gedanken mit visuellen Mitteln konfiguriert. Beiden gemeinsam aber ist eine graphische Vorstellungskraft, die oft auf überraschende Weise koinzidiert. Walter Benjamins Neigung, seine Gedanken in Bildern auszudrücken, manifestiert sich nicht nur in seinen philosophisch-literarischen Werken, sondern auch in der graphischen Gestaltung seiner Manuskripte. Sie steht in gewissem Einklang mit der hin und wieder beobachteten architektonischen Anlage des benjaminschen Denkens.[22] Viele seiner handschriftlichen Notizen sind optisch in der Art des „mind mapping“ strukturiert. Anstatt den Text linear aneinanderzureihen, werden Wörter und Begriffe in thematischen Blöcken gruppiert, was es erleichtert, sie miteinander in Beziehung zu setzen. Diese Art der Präsentation flieht das Diktat der horizontalen oder vertikalen Aneinanderreihung der Schrift. Außerdem wird das Schriftbild selber Bedeutungsträger – eine von der visuellen Poesie weiterentwickelte Eigenschaft, die übrigens auf barocke Gedichtformen zurückgeht. Rechtecke oder Schraffierungen dienen Benjamin der Hervorhebung.

22. Vgl. Claudia Brodsky Lacour, *Architectural History: Benjamin and Hölderlin*. In: Boundary 2, Vol. 30, Nº 1, Spring 2003, 143-168. http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/boundary/v030/30.1lacour.html

23. Vgl. Heinz Brüggemann, *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. 2. durchgesehene Aufl., Würzburg: Königs - hausen & Neumann, 2011 – eine ausführliche Studie über die Rolle der bildlichen Darstellung bei Benjamin, darunter auch über sein Interesse an den graphischen Aspekten von Schrift und Text.
Vgl. ebenfalls Bettine Menke, “Text - Bild . Benjamins schriftliche Bilder”, in: Michael Wetzel / Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Fink, 1994, S. 47-65. Der Essay beschäftigt sich vor allem mit dem Schriftbild als „strukturellem Moment des Textes“.

tor s’hi apropi com un transeünt. Vet aquí uns passatges en miniatura i una representació gràfica d’una idea, un *Denkbild*, corresponent al títol que uneix tots els textos del llibre.[25]

Fa temps que Francesc Abad s’havia fixat en els elements gràfics dels manuscrits de Walter Benjamin. No estranya, ja que ell mateix, als seus *Diaris del pensar*, sol apuntar les idees, esborranys de projectes de treball i citacions de lectures gràficament disposades, afegint-hi fletxes, línies i altres signes. Va inserir alguns d’ells en el disseny del mapa de Berlín que va servir com a cartell de l’exposició *block W. B.* a Berlín el 2008.[26] Tractant-se d’un aspecte de la creació tan pròxim als seus procediments, resultava gairebé inevitable explorar detingudament el vessant gràfic del filòsof com una faceta més d’“un pensament que crea imatges”. Arran d’aquesta exploració va crear cinc fulls corresponents a cinc manuscrits, fins aleshores no editats, de Walter Benjamin (triats entre una sèrie de manuscrits oferts per l’Arxiu Walter Benjamin a la Akademie der Schönen Künste de Berlín, gràcies a la cooperació del seu director Erdmut Wizisla).[27] Les “correspondències” que s’hi estableixen i que donen el títol al cicle il·luminen com s’està desenvolupant el diàleg amb el filòsof i com resulta fructífer en la creació de noves imatges del pensament.

“CONCEPTE”

A la meitat inferior del manuscrit 516 s’entreveu una mena de cercle ovalat, format per paraules (damunt es llegeix “El cercle màgic del llenguatge”). Jutjant pel que diuen, el full deu pertànyer a un dels escrits sobre la filosofia del llenguatge. Però no és això el que inspira a Francesc Abad, sinó la forma mateixa que interrelaciona, uneix y al mateix temps talla els conceptes. Amb total llibertat d’imaginació, Abad hi associa un pa pagès tallat. A la crosta de cada llesca es llegeixen conceptes clau del seu treball: “Stücke” (peces), “memòria”, “fragment”, “assaig”, “empelt”, “palimpsest”, “imaginació”, “utopia”, “subaltern”. Conceptes, que són el pa de cada dia

25. *Das Passagenwerk*, GS V.1, p. 440 [J 67a, 2].

26. Mural [128].

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

Oft finden sich zwischen den Textblöcken koordinierende Linien. Inspiriert von den graphischen Spielen der Surrealisten experimentiert Benjamin auf manchen Blättern mit der „écriture automatique“, wobei die Schrift in Zeichnung übergeht.[23] In einigen Manuskripten finden sich neben dem Geschriebenen kleine Zeichnungen. Es ist bekannt, dass Benjamin dem Schriftbild als Ausdruck der Sprache große Bedeutung beimaß. Er interessierte sich für die in seiner Zeit an Bedeutung gewinnende Graphologie und Typographie. Im Buch der *Passagen* findet sich eine Stelle, wo er die Reklameschilder mit den barocken Emblemen vergleicht, natürlich nicht ohne auf die historischen Unterschiede hinzuweisen.[24] Die Erkenntnis solcher Gemeinsamkeiten muss auch schon einige Jahre zuvor die graphische Buchgestaltung der Textsammlung *Einbahnstraße* (1928) beeinflusst haben, die der in Berlin lebende russische Fotograf Sascha Stone übernommen hatte. Breite schwarze Linien auf dem inneren Rand der Seiten markieren Straßen, an denen die Aphorismen und Miniaturerzählungen wie in Schaufenstern ausgestellt sind. Die merkwürdigen Überschriften üben ihre Anziehungskraft wie Reklameschilder aus, um die Leser anzulocken wie die Reklame die Passanten. Das Konzept der *Passagen* kündigt sich hier bereits im Kleinformat an. Außerdem aber wird die alle versammelten Texte einende und im Titel ausgedrückte Idee in der gesamten Gestaltung des Buches visuell repräsentiert, das sich so als Ganzes zu einem *Denkbild* zusammenfügt.[25]

Schon seit längerem galt Francesc Abads Aufmerksamkeit den graphischen Elementen in Walter Benjamins Manuskripten. Legt er doch selbst die in seinen *Denktagebüchern* notierten Gedanken, Projektentwürfe und Zitate seiner Lektüren unter Hinzufügung von Pfeilen, Verbindungslinien und anderen Zeichen graphisch an. Einige von Benjamins Zeichnungen montierte er in den Stadtplan von Berlin, den er 2008 als Plakat zur Ausstellung *block W. B.* in Berlin entwarf.[26] Bei einer seinem

24. GS V.1, S. 440 [J 67a, 2].

25. Zur Beziehung von *Einbahnstraße* zum Projekt der Passagen, sowie zum Verhältnis von Denkbild und Allegorie vgl. den Artikel „Einbahnstraße“ von Gérard Raulet in: Burkhardt Lindner (Ed.), *Benjamin – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, S. 359-372.

26. Wandcollage [128].

27. Andere Manuskriptseiten Walter Benjamins mit graphischen Elementen wurden bereits im Katalog *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte, Zeichen*. Hg Walter Benjamin Archiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 veröffentlicht.

de l'artista, aliments bàsics, tan senzills, rics, necessaris i nutritius com el pa. Cal dir que el motiu del pa és un motiu recurrent en els treballs d'Abad. S'hi troba la imatge d'un pa de pedra així com la metàfora del pa en un vers de Joseph Brodsky sobre W. H. Auden, citat en un *Diari del pensar*: "El pa de pols / mossega, parteix-los el pa".[28] Tanmateix es pot fer una lectura contraria: representat en les fotografies, el pa perd la seva naturalesa. Es converteix en material per l'escriptura. Es transforma en escultura. La forma fragmentada i l'escriptura compten més que el material. – A més a més, hi ha una segona correspondència. Walter Benjamin va girar el paper per afegir apunts al marge del cos del text central. Francesc Abad imita aquest moviment circular, enfocant el pa amb la càmera des de perspectives diferents de manera que amb cada pla es destaquen altres conceptes.

Les correspondències es creen mitjançant la percepció d'una semblança, és a dir que la seva producció requereix un comportament mimètic. En el ja esmentat assaig sobre la facultat mimètica, Walter Benjamin sosté que aquesta facultat va estar sotmesa a canvis històrics sense haver desaparegut del tot. Mentre que les societats antigues varen veure semblances per tot arreu entre micro- i macrocosmos, en els temps moderns predomina una semblança menys immediata, no directament perceptible, la que Benjamin anomena "una semblança no sensorial" (*unsinnliche Ähnlichkeit*). El llenguatge li sembla representar-ne un cas exemplar. Es pot suposar que a l'origen de les paraules hi havia una imitació onomatopeica, més endavant substituïda per referències més conceptuals. Així mateix es podria descriure la relació entre fonema i escriptura com una relació de semblança no sensorial. Benjamin esmenta també la grafologia, que llegeix la cal·ligrafia d'una persona com a imatge del seu subconscient. "L'escriptura, juntament amb el llenguatge ha esdevingut un arxiu de semblances no sensorials, de correspondències immaterials."[29] Em sembla que al llegir els manuscrits de Walter Benjamin com a imatges gràfiques, Francesc Abad estableix les correspondències amb el pensador mitjançant la percepció i

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

eigenen Schaffen so verwandten Affinität zum Schriftbild war es geradezu unvermeidlich, dass er sich eines Tages näher mit den graphischen Elementen in Benjamins Manuskripten als einer weiteren Facette eines „Denkens, das Bilder erzeugt“ befassen würde. Aus der Vertiefung in fünf bisher noch nicht veröffentlichte Manuskriptblätter Benjamins (eine Auswahl aus einer Reihe von Blättern, die Francesc Abad vom Walter Benjamin Archiv in der Berliner Akademie der Künste dank der Vermittlung seines Leiters Erdmut Wizisla zur Verfügung gestellt wurden)[27] sind nun unter dem Titel „Korrespondenzen“ fünf Blätter entstanden, die den Dialog mit dem Philosophen weiterführen. Sie zeigen, wie Francesc Abad auf seine Weise das Konzept des Denkbilds umsetzt und neu interpretiert.

„CONCEPTE“ [BEGRIFF]

In der unteren Hälfte des Manuskripts 516 ist ein von Wörtern gebildetes Oval zu erkennen (darüber steht geschrieben „Der magische Kreis der Sprache“). Den Notizen nach zu urteilen gehört das Blatt in den Umkreis der sprachphilosophischen Schriften. Doch nicht dies ist es, was Francesc Abad inspiriert, sondern die ovale Form selbst, die gleichzeitig die sie bildenden Begriffe in Beziehung zueinander setzt, eint, aber auch trennt. Völlig frei assoziiert Abad damit den Laib eines geschnittenen Bauernweißbrots. Auf der Kruste der Scheiben sind Schlüsselbegriffe seiner Arbeit zu lesen: „*Stücke*“, „memòria“ [Erinnerung], „fragment“, „assaig“ [Versuch, Essay], „empelt“ [Transplantat], „palimpsest“, „imaginació“ [Vorstellung], „utopia“, „subaltern“. Diese Begriffe sind das tägliche Brot des Künstlers, seine Grundnahrung, so einfach, reich, notwendig und nahrhaft wie Brot. Es ist auch zu erwähnen, dass das Motiv des Brotes ein wiederkehrendes Thema in den Arbeiten von Francesc Abad darstellt. Sei es das Bild des Brots aus Stein oder die in einem *Denktagebuch* zitierte Metapher des Brots in einem Vers Joseph Brodskys über W. H. Auden. „Das Brot aus Staub / beiß hinein, zerteile ihnen das

28. Wandcollage [24]. In der Installation *Solo cum solo*, Centre Nacional d'Art Contemporain Grenoble, França, 1995 lagen in einem schmalen Regal sechs Brote neben einem Krankenhausbett als Teil eines der „Räume des Schmerzes“. Das Brot war auch präsent in der Installation *Hotel Europa* (Tarragona, 1996). Dort lag es auf einem gedeckten Tisch, unter einem Satz von René Char: „Für die Freiheit muss der Tisch immer gedeckt sein.“ Ein halb aus Stein halb aus Brot bestehender Gegenstand fand sich in der Installation *Wooden House, iron bed, straw hat (apunts per a una exposició)* [Holzhaus, Eisenbett, Strohhut (Notizen für eine Ausstellung)], Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, Oktober 2002.

expressió d'aquesta mena de semblances no sensorials o immaterials.

"LABERINT – ESPIRAL"

Al voltant de l'inici d'una carta a Sigmund Morgenroth,[30] Benjamin dibuixa formes corbades, espirals i una mena de laberint de rectangles.[31] No sabem si els dibuixos tenen alguna relació amb el text, amb la situació de l'autor o si es tracta de dibuixos fets per distracció –i Francesc Abad no li dóna importància. Ell estableix una correspondència aportant tota mena d'espirals que, com una espècie de *Leitmotiv*, apareixen al llarg de la seva trajectòria artística: l'espiral com a producte de la naturalesa d'una closca de cargol; la pell de taronja que porta un record de la joventut de l'artista quan s'assecava per fer-ne una tisana, igual que la pasta de full que es menjava els diumenges; el dibuix de la taula de la instal·lació *block W. B.* al Museu de Granollers; la empremta del dit – petjada d'identitat inconfusible i eina d'enregistrament i persecució policíaca, així com un fragment de la maqueta *El concepte de l'Ateneu* (2010/11), construïda en homenatge al poeta rebel i autodidacta Joan Salvat Papasseit: sobre el fons d'una espiral que omple l'espai de la sala principal s'aixequen paperetes on es llegeixen conceptes relacionats amb la biografia del poeta. Una altra vegada, la disposició de les figures en el manuscrit de Walter Benjamin es transmet a la disposició dels retalls de Francesc Abad, tot i que en el cas de Benjamin sembla haver nascut d'una manera aleatòria mentre que Abad compon el seu muntatge deliberadament. El conjunt de les petites imatges recorda les vitrines d'un museu d'història natural on es poden observar les mutacions d'una espècie.

L'espiral representa per a Francesc Abad una imatge de l'experiència perquè descriu un camí no lineal, no jeràrquic i sense conclusió. L'espiral creix en moviments circulars, partint d'un centre, llançant-se cap a fora. Combina l'entotsolament i l'extraversió centrífuga. Això explica la ballarina Laura Vilar en un correu electrònic a Francesc Abad, aclarint la im-

29. *Lehre vom Ähnlichen* [Teoria de la semblança], GS II.1, p. 208.

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

31. Walter Benjamin Archiv, Ms 937. La carta sembla estar relacionada amb els estudis sobre el drama del barroc.

Brot“.[28] Doch auch eine entgegengesetzte Lesart ist möglich: Das Brot, wie es auf den Fotografien zu sehen ist, verliert seine ursprüngliche Natur. Es wird zum materiellen Träger der Schrift. Es verwandelt sich in eine Skulptur. Die fragmentierte Form und die Schrift sind wichtiger als die Natur des Materials. – Es gibt noch eine weitere Korrespondenz mit dem Manuskript. Walter Benjamin hatte das Papier gedreht, um Notizen am Rand des zentralen Textkörpers aufzuschreiben. Francesc Abad imitiert diese Drehung, indem er das Brot mit der Kamera aus verschiedenen Blickwinkeln aufnimmt. Jede Einstellung bringt einen anderen Begriff zur Geltung.

Korrespondenzen beruhen auf der Wahrnehmung einer Ähnlichkeit, das heißt, zu ihrer Herstellung bedarf es eines mimetischen Verhaltens. In dem schon erwähnten Essay über das mimetische Vermögen nimmt Benjamin an, dass dieses Vermögen historischen Veränderungen unterlag, ohne jedoch jemals ganz verschwunden zu sein. Während die Menschen im Altertum überall Korrespondenzen zwischen Mikro- und Makrokosmos entdeckten, überwiege in der neueren Zeit eine weniger augenfällige, nicht direkt wahrnehmbare Ähnlichkeit, die er „unsinnliche Ähnlichkeit“ nennt. Als ein Beispiel dafür nennt er die Sprache, an deren Anfang man eine onomatopoetische Imitation vermuten kann, die mit der Zeit durch begrifflichere Beziehungen zum Bedeuteten ersetzt wurde. Auch das Verhältnis von Phonem und Schriftzeichen bezeichnet Benjamin als das einer unsinnlichen Ähnlichkeit. Er erwähnt ebenfalls die Graphologie, die die Handschrift eines Menschen als bildlichen Ausdruck seines Unbewussten entziffert. „Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden.“[29] Mir scheint, dass auch Francesc Abad mit seiner Lesart der Manuskripte als eines Schriftbildes die Korrespondenzen zu dem Philosophen mittels der Darstellung unsinnlicher, immaterieller Ähnlichkeiten in diesem Sinn herstellt.

29. *Lehre vom Ähnlichen*, GS II.1, S. 208.

30. Berliner Industrieller und Kunstsammler, der zusammen mit seinem Sohn Ernst [Pseudonym Stephan Lackner] Benjamin im Pariser Exil unterstützte, in den USA Exil fand und, wie es scheint, beim New Yorker Institut für Sozialforschung dafür eintrat, Benjamin bei seinem Exilgesuch zu helfen.

31. Der Brief scheint mit den Studien zum Trauerspielbuch in Beziehung zu stehen.

portància de l’espiral per la coreografia de la dansa moderna: “L’espiral va aparèixer en el moment en el què la creació coreogràfica passa de preguntar-se sobre la forma a preguntar-se sobre el contingut (…). I en aquest gir de perspectiva, des del meu punt de vista, l’espiral va ajudar físicament a aconseguir el canvi cap a la mirada interior, el ballarí ja no s’exposava frontalment per mostrar un treball virtuós, sinó que mirava i creava amb el cos una tercera dimensió espacial que va fer que les relacions teixides fossin l’eix essencial per construir el sentit. (…) Físicament és un moviment que té un impuls de partida i s’accelera per acabar deixant com un traç en l’espai. L’espiral mai és un final, sempre és un inici d’una nova acció, una nova acceleració, l’espiral sempre té moviment, mai és estàtica.”[32]

Una altra figura de l’experiència afí a l’espiral constitueix el laberint. Pel que fa Francesc Abad, hi trobem un laberint de passadissos i veus a la instal·lació *Hotel Europa* (1996) o el laberint relacionat amb els camps de concentració en alguns esborranys dels *Diaris del pensar*, per només donar uns pocs exemples. La referència a Walter Benjamin és innegable. Els *Diaris del pensar* citen sovint paràgrafs de textos del filòsof, destacant-ne frases i paraules, com el següent, extret de *Crònica de Berlín*: “A la tarda de la qual vull parlar em vaig asseure en una petita sala interior del Cafè des Deux Magots, en St. Germain des Prés, on havia quedat citat amb algú que ara no recordo. Allí em va sobrevenir de sobte i *amb inusitada força un pensament: construir quelcom semblant a un esquema gràfic de la meva vida*. En aquest mateix instant vaig saber què calia fer. (…) Però *ara que vull reconstruir en el pensament aquest passat tal com apareix, sense estructurar-ho d’una peça, em sembla preferible parlar d’un laberint*. El que habita en la cambra del seu misteriós centre –si sóc jo o és el destí– no és alguna cosa que em preocupi, però sí em preocupen, sobretot, les moltes entrades que condueixen al seu interior.”[33] Més endavant, també a *Crònica de Berlín*, Benjamin escriu: “París em va ensenyar aquestes *tècniques d’extraviament*, complint així un somni, *les primeres petjades del qual van ser els laberints dibuixats en els fulls de paper assecant del meu quadern de col·legial.*” Francesc Abad subratlla “*tècniques d’extraviament*”.[34] No cal dir que els mateixos *Passatges*, tant com a arqui-

32. Laura Vilar, correu electrònic a Francesc Abad, 12 de gener 2012.

33. *Berliner Chronik*, GS VI, p. 491, subratllat de F. Abad; mural [33].

„LABERINT – ESPIRAL“ [LABYRINTH – SPIRALE]

Rund um den Entwurf eines Briefes an Sigmund Morgenroth[30] zeichnet Walter Benjamin gekrümmte Formen, Spiralen und eine Art Labyrinth aus Rechtecken.[31] Man weiß nicht, ob die Zeichnungen irgendeine Beziehung zum Text oder zur Situation des Autors haben, oder ob sie das Ergebnis zerstreuten Gekritzels sind. Francesc Abad misst dem keine Bedeutung bei. Er stellt eine Korrespondenz mittels einer Zusammenstellung spiralförmiger Dinge her, die wie ein Leitmotiv im Lauf seiner künstlerischen Tätigkeit immer wieder aufgetaucht sind: die naturgeschaffene Spirale des Schneckenhauses, die Orangenschale, mit der die Jugenderinnerung verbunden ist, wie sie getrocknet wurde, um daraus einen Tee zuzubereiten; der sonntägliche Blätterteigkringel, der auch auf das Familienleben verweist; die Zeichnung für die Anordnung der Tische im Museum von Granollers für die *Installation block W. B.*; der Fingerabdruck –unverwechselbare Spur der Identität und Mittel zur polizeilichen Registrierung und Verfolgung; und schließlich ein Fragment des Architekturmodells „Das Konzept des *Ateneu* [Arbeiterbildungsclub]“ (2010/11), zu Ehren des anarchistischen Dichters und Autodidakten Joan Salvat Papasseït: auf eine Spirale, die den ganzen Boden des Hauptraums ausfüllt, sind Zettel mit einigen für die Biografie des Dichters zentralen Begriffen gespießt. Wieder ist es die räumliche Verteilung der Zeichnungen auf dem Manuskript, die sich auf die Verteilung der Bildausschnitte Francesc Abads überträgt, auch wenn sie sich im Fall Benjamins vermutlich dem Zufall verdankt. Abad komponiert seine Montage dagegen überlegt. Die Gesamtheit der kleinen Bilder lässt an die Vitrinen eines Naturkundemuseums denken, in denen die Mutationen einer Spezies zu beobachten sind.

Die Spirale repräsentiert für Francesc Abad ein Bild der Erfahrung, denn sie beschreibt einen nicht linearen, nicht hierarchischen und nicht abgeschlossenen Weg. Die Spirale wächst in einer kreisförmigen Bewegung. Ausgehend von einem Zentrum schleudert sie sich nach außen. Sie vereint die Selbstversunkenheit mit zentrifugaler Extroversion. So beschreibt es die Tänzerin Laura Vilar. In einer E-mail –Korrespondenz mit dem Künstler erklärt sie die Bedeutung der Spirale für die Choreografie des modernen Tanzes: „Die Spirale erschien in dem Moment, als die Choreografen nicht mehr die Frage der Form, sondern die Frage des

32. Laura Vilar, E-mail an Francesc Abad, 12. 1. 2012.

tectura de l’univers mercantil com a estructura del pensament de Walter Benjamin, constitueixen una mena de laberint. La veritable imatge del passat i menys la d’un mateix no es troben pel camí dret. Així que el vídeo *Retrat autobiogràfic* (realitzat amb Adolf Alcañiz el 2010) es mou a les palpentes per un recorregut d’associacions i citacions al voltant de records i reflexions de Francesc Abad.

“PALIMPSEST – ESTRATS”

El manuscrit 1363, excepcionalment, és un full sense text, cobert d’un dibuix de llapis lleuger i dinàmic. Uns rectangles paral·lels semblen penjar de fils que baixen com fletxes descrivint un moviment ondulat. En aquest cas, la imatge associada per Francesc Abad mostra una petita construcció d’estrats de fusta, la part frontal ondulada, anomenada *Stelle* (Lloc, 2007),[35] creat anys abans d’haver conegut el manuscrit. Es tracta de la visualització d’un lloc mental on es sobreposen conceptes i vivències sense ordre cronològic. Són representats amb petits retalls de fotos i apunts relacionats amb la trajectòria de Francesc Abad, fixats a les làmines mitjançant unes agulles de cap com per dir que es tracta d’una formació provisional, precària, transformable o dissoluble en qualsevol moment. A nivell formal, les corbes de les làmines corresponen a aquelles de les línies dibuixades per Benjamin, i els paperets als rectangles. “Teixir realitats”, així descriu F. Abad el mètode del seu treball en una altra ocasió, utilitzant una metàfora de la indústria tèxtil: la manera de barrejar diferents matèries superposades en capes per poder produir el fil i per poder-lo teixir.[36] Així es sobreposen a la memòria sedimentacions d’allò viscut, formant un palimpsest d’experiències. El temps representat per aquesta peça no és lineal sinó un conjunt d’*asincronies* o *no-contemporaneïtats*, per emprar un concepte desenvolupat per Ernst Bloch que coincideix amb Walter Benjamin en la crítica de la visió de la historia com a progrés lineal. Segons Benjamin, qui busca records no s’ha de traslladar en un viatge del temps sinó –dit amb una imatge expressiva, gairebé psicoanalítica– ha de cavar a la memòria, entesa com un lloc on s’amaga el passat: “Qui aspiri a apropar-se al propi passat soterrat ha de

34. *Berliner Chronik*, GS VI, p. 469, subratllat de F. Abad ; mural [35].

35. Mural [44].

36. Mural [46].

Inhalts in den Mittelpunkt stellten (…). Und bei diesem Perspektivenwechsel, so meine ich, half die Spirale physisch diesen Wechsel zum Blick nach innen zu vollziehen. Der Tänzer zeigte sich nicht mehr frontal, um eine virtuose Arbeit vorzuführen, sondern er sah und schuf mit seinem Körper eine dritte räumliche Dimension, so dass nun die Beziehungsgeflechte zur wesentlichen Achse für die Herstellung der Bedeutung wurden. (…) Physisch gesehen ist sie eine Bewegung, die von einem anfänglichen Impuls ausgeht und sich beschleunigt, um eine Spur im Raum zu hinterlassen. Die Spirale ist nie ein Ende, sondern immer der Beginn einer neuen Aktion, einer neuen Beschleunigung, die Spirale ist immer Bewegung, nie statisch."[32]

Eine andere, der Spirale verwandte Erfahrungsfigur stellt das Labyrinth dar. Bei Francesc Abad stoßen wir wiederholt auf Labyrinthe, wie zum Beispiel den Irrgarten von Gängen und Stimmen in der Installation *Hotel Europa* (1996) oder das mit den Konzentrationslagern in Verbindung gebrachte Labyrinth in Skizzen aus den *Denktagebüchern*. Der Bezug zu Walter Benjamin ist nicht zu leugnen. Dies beweisen zahlreiche Zitate aus Texten des Philosophen in den Denktagebüchern, wo bestimmte Sätze und Wörter unterstrichen und hervorgehoben werden, wie im folgenden Auszug aus *Berliner Chronik*: „An dem Nachmittag nun, von welchem ich reden will, saß ich im Innenraum des Cafés des deux magots bei St. Germain des Prés, wo ich – wen habe ich vergessen – erwartete. Da kam mit einem Male und **mit zwingender Gewalt der Gedanke über mich, ein graphisches Schema meines Lebens zu zeichnen** und ich wußte im gleichen Augenblick auch schon genau wie das zu tun sei. Es war eine ganz einfache Frage, mit der ich meine Vergangenheit durchforschte und die Antworten zeichneten sich wie von selber auf ein Blatt, das ich hervorzog. Ein oder zwei Jahre später als ich dieses Blatt verlor, war ich untröstlich. Nie wieder habe ich es so herstellen können, wie es damals vor mir entstand, einer Reihe von Stammbäumen ähnlich. Jetzt aber, **da ich in Gedanken seinen Aufriß wieder herstellen möchte ohne ihn geradezu wiederzugeben, möchte ich lieber von einem Labyrinth sprechen.** Was **in der Kammer seiner rätselhaften Mitte** haust, Ich oder das Schicksal, soll mich hier nicht

33. *Berliner Chronik*, GS VI, S. 491, Hervorhebungen von Francesc Abad; Wandcollage [33].

34. *Berliner Chronik*, GS VI, S. 469, Hervorhebungen von Francesc Abad ; Wandcollage [35].

comportar-se com algú que exhuma un cadàver. Això determina el to, el tarannà dels veritables records. *No cal témer tornar una vegada i una altra als mateixos fets: disseminant-les com es dissemina la terra, regirant-les com es regira la terra. Les coses a recordar són estratificacions, capes*, que lliuren a l'investigador acurat allò que constitueix el veritable valor amagat sota terra: les imatges despreses de situacions anteriors com a joies que brillen en la sòbria estança de la nostra visió actual (com les restes i torsos que es troben en la galeria d'un col·leccionista)."[37] Francesc Abad hi destaca les paraules "estratificacions" i "capes", decisives també per la seva manera de veure la formació de l'experiència. El seu artefacte mostra un conjunt de restos eclèctics, "d'afinitats misterioses", com diu Benjamin als *Passatges*.[38] Son associacions aleatòries com emergeixen als somnis, però en aquest cas com a configuració de tota una vida.

"MUMMEREHLEN"

Al manuscrit 1367 es reconeix, a sota del text dividit en dues columnes, el dibuix d'un pont de ferro. Però precisament quan l'element gràfic afegit al text benjaminià posseeix un màxim de concreció figurativa, les fotografies posades al costat semblen completament dissociades del seu punt de referència, a menys que es vulgui reconèixer un punt comú en el fet de que el fanal en el paisatge constitueix un element aïllat i estrany d'arquitectura industrial, igual que el pont de ferro es troba inconnex damunt del paper. Francesc Abad va fotografiar repetidament un fanal de carretera davant d'un cel que varia segons l'hora del dia, el clima i l'estació de l'any. Les fotos mostren l'alternança de la il·luminació del cel amb la llum elèctrica del fanal com si es tractés de tematitzar la relació entre tècnica y naturalesa. No obstant, el títol indica que s'ha de buscar la correspondència per un altre camí. La paraula "Mummerehlen", així narra Walter Benjamin en *Infància a Berlín al voltant del mil nou-cents*, va néixer d'un malentès del

37. *Berliner Chronik*, GS VI, p. 486, subratllat de F. Abad; mural [43].

38. GS V.2, Aº,4, p. 993.
Hermann Schweppenhäuser destaca que el concepte espacial (no dinàmic) del temps en el pensament de Benjamin és el fonament del pensament plàstic, que s'expressa en forma del *Denkbild*: "Die Einsicht ins räumliche Einstehen der Zeit gibt das Fundament eines Stilisationsprinzips ab, das durch Vermeiden dynamischer Artikulationsmuster zugunsten tektonischer jener Einsicht unmittelbar gerecht wird." [La idea de l'aturada espacial del temps és la base d'un principi d'estilització que vol fer justícia a aquesta idea, evitant models d'articulació dinàmics a favor de models tectònics.] "Schein und Wahrheit", a: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, p. 51.

kümmern, umso mehr aber die vielen Eingänge, die ins Innere führen."[33] Im selben Text schreibt Benjamin wenig später: Diese Irrkünste hat mich Paris gelehrt; es hat den Traum erfüllt, dessen früheste Spuren die Labyrinthe auf den Löschblättern meiner Schulhefte waren."[34] Es erübrigt sich fast, darauf hinzuweisen, dass auch die *Passagen*, als Architektur des Warenuniversums und als Struktur der benjaminschen Denkweise eine Art Labyrinth darstellen. Weder das wahre Bild der Vergangenheit und weniger noch das Bild von einem selbst sind auf geradem Weg zu finden. Francesc Abads Video „Autobiographisches Porträt" (2010 von Adolf Alcañiz gedreht) kreist deshalb tastend mit Hilfe von Assoziationen und Zitaten um die Erinnerungen und Reflexionen des Künstlers.

„PALIMPSEST – ESTRATS" [PALIMPSEST – SCHICHTEN]

Das Manuskript 1363 ist ausnahmsweise ein Blatt ohne Text. Eine leichte, dynamische Bleistiftzeichnung bedeckt es. Parallel versetzt nebeneinander liegende Rechtecke scheinen an Fäden zu hängen, die wie Pfeile in einer Wellenbewegung nach unten schwingen. Francesc Abad assoziiert damit die Abbildung einer kleinen Konstruktion aus dünnen, übereinandergeschichteten Holzbrettern, die auf der Vorderseite ebenfalls wellenartig abgerundet sind. Sie trägt den Titel „Stelle" (2007)[35] und wurde angefertigt, lange bevor der Künstler das Manuskript·gesehen hatte. Es handelt sich um die Visualisierung eines mentalen Ortes, wo Begriffe und Erlebtes sich ohne chronologische Ordnung übereinanderlagern. Die Vergangenheitsreste werden von kleinen ausgeschnittenen Fotos und Zitaten repräsentiert, die mit dem künstlerischen Werk Francesc Abads in Verbindung stehen. Nur leicht sind sie mit Kopfstecknadeln auf dem Holz befestigt, wie um auszudrücken, dass die Formation nur provisorischen, notdürftigen Charakter hat und in jedem Moment verändert oder aufgelöst werden kann. Formal gesehen, entsprechen die Wellen der Holzbrettchen denen der von Benjamin gezeichneten Linien und die Papierzettel den Rechtecken. „Wirklichkeiten weben", so beschreibt Francesc die Methode seiner Arbeit gelegentlich, wobei er bewusst eine Metapher aus der Textilindustrie wählt. Gemeint ist die Weise, unterschiedliches Material zu mischen, indem man es aufeinan-

35. Wandcollage [44].

36. Wandcollage [46].

nen que no va entendre bé el nom d'una anciana esmentada en un vers infantil (die Muhme Rehlen). El malentès que dóna peu a una creació lingüística –Benjamin n'aporta altres exemples– va obrir al nen un camí propi a un món interior mitjançant un comportament mimètic. Amb els seus noms inventats va interpretar la realitat d'una manera que li feia possible formar part d'ella: "Si fent això desfigurava tant la paraula com a mi mateix, només feia el que havia de fer per situar-me en el món. Just a temps vaig aprendre a envoltar-me dins les paraules, que en realitat eren núvols. La capacitat de reconèixer semblances, en el fons no és altra cosa que un relicte feble de la antiga necessitat de fer-se semblant al món i comportar-se mimèticament."[39] Benjamin recorda també com, de la mateixa manera, els pots de pintura i els pinzells traslladaven el nen al quadre que estava pintant, igual com va passar al pintor que segons una vella faula xinesa va desaparèixer dins la seva creació. La facultat mimètica guareix, per moments, el hiat entre subjecte i objecte.

Quan Francesc Abad indica que el fanal fotografiat davant casa seva és el seu "Mummerehlen", potser hem d'entendre que ens està explicant el seu intent d'actuar mimèticament, endinsant-se en aquesta imatge, envoltant-se en els núvols com si els pogués convertir en part seva. I potser hi trobem una lectura amagada del pont. El comportament mimètic, significat per la paraula "Mummerehlen", estableix un pont entre nosaltres i el món. En aquest sentit, la seqüència de fotografies seria un exercici exemplar d'establir una correspondència amb aquest pensament mimètic de Walter Benjamin mitjançant una "semblança no sensorial", és a dir, una semblança pensada.

"CONSTEL·LACIÓ - WERKSTATT –
MAGATZEM D'IDEES I ESPERANÇA"

El manuscrit 1127, amb el que conclou el cicle de *Correspondències*, es compon d'un esquema gràfic del projecte dels *Passatges*. Obra inacabada i potser inevitablement fragmentària, els *Passatges* constitueixen un model d'obra taller, de *work in progress*, concepte al que Francesc Abad inscriu la seva creació artística. A la naturalesa del llibre dels *Passatges* com un gran arxiu de tot el que componia la societat parisenca del segle XIX desapareguda, Francesc Abad correspon aquí amb una mena d'arxiu propi

39. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, GS IV.1, p. 261.

derschichtet, um daraus den Faden für den zu webenden Stoff zu gewinnen.[36] Auf ähnliche Art überlagern sich im Gedächtnis Sedimente des Gelebten und bilden ein Palimpsest aus Erfahrungen. Die von der Holzfigur repräsentierte Zeit ist nicht linear, sondern ein Zugleich von *Ungleichzeitigkeiten*, wie Ernst Bloch es ausgedrückt hat, der ebenso wie Walter Benjamin die Vorstellung von Geschichte als einer linear fortschreitenden Zeit kritisiert. Benjamin zufolge muss derjenige, der nach Erinnerungen sucht, sich nicht auf eine Zeitreise begeben, sondern – er sagt es mit einem ausdrucksstarken, fast psychoanalytischen Bild – in seinem Gedächtnis graben, wobei dieses als Ort zu verstehen ist, wo das Vergangene sich verbirgt. „Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung echter Erinnerungen. **Sie dürfen sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen; ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen wie man Erdreich umwühlt. Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten**, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, **die im Erdinnern stecken**, ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht: wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers stehen.“[37] Francesc Abad unterstreicht die Wörter „Lagerungen“ und „Schichten“, beide entscheidend für sein Verständnis von Erfahrung. Sein Artefakt „Stelle“ versammelt eklektisch Reste von „geheimnisvollen Affinitäten“, wie Benjamin es in den Passagen formuliert[38], zufällige wie im Traum zusammengebrachte Assoziationen, aber in diesem Fall als Konfiguration eines ganzen Lebens.

“MUMMEREHLEN”

37. *Berliner Chronik*, GS VI, 486, Hervorhebungen von Francesc Abad; Wandcollage [43].

38. GS V.2, A°,4, S. 993.
Hermann Schweppenhäuser betont, dass die räumliche (nicht dynamische) Zeitauffassung in Benjamins Denken die Grundlage seines plastischen Denkens bildet, die sich im *Denkbild* manifestiert: „Die Einsicht ins räumliche Einstehen der Zeit gibt das Fundament eines Stilisationsprinzips ab, das durch Vermeiden dynamischer Artikulationsmuster zugunsten tektonischer jener Einsicht unmittelbar gerecht wird.“
„Schein und Wahrheit“, in: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, S. 51.

que no pot negar una certa semblança amb la maqueta *Stelle*. Aquí també observem una recopilació de retalls d’imatges i textos. Això no obstant, el suport és un filat de punxes espanta coloms que sol utilitzar-se en murs i sostres. És per això que Francesc Abad anomena aquest projecte amb un altre títol *Espina dorsal i / o costelles del colom*. No només xoca l’agressivitat de les punxes sinó també el veïnatge i la sobreposició d’elements desproveïts del seu context i de provinença tan diferent com un portuguès protestant al carrer, una figura dibuixada per Walter Benjamin, una reproducció del quadre *El somni* de Gustave Courbet que serveix com a fons d’una cita manuscrita de René Char “A l’esfondrament de totes les proves el poeta respon amb una salva de futur”, així com el paper d’embolicar d’una fleca mig amagant una foto de l’escriptora francesa Irène Némirovsky, asesinada en un camp de concentració nazi. Es pot intuir un llarg etcètera, ja que les espines no acaben aquí i, a més a més, els retalls es podrien substituir per altres. La constel·lació, enigmàtica per cert, podria variar.[40] Òbviament es tracta d’una obra inacabable, un taller de possibilitats, una obra en progrés que està esperant el seu lector. Al mateix temps, configura un arxiu d’elements que remeten a motius que han aparegut en creacions anteriors de Francesc Abad.

Es podria dir que a partir del projecte *block W. B.*, la idea de l’arxiu, molt a prop de l’afany col·leccionista i arxivador de Benjamin (documentat en l’esmentat catàleg de l’Arxiu Walter Benjamin a l’Acadèmia de Belles Arts de Berlín) guanya terreny a l’obra de Francesc Abad, junt amb la voluntat de crear llocs de memòria. En els apunts per un debat sobre l’actualitat de Walter Benjamin portat a terme el 2010, Francesc Abad expressa el desig de “conformar un arxiu portable” del pensament crític, “on hi ha el concepte d’acòsmia, de pària com diria Hannah Arendt – de l’assaig com a forma de Theodor W. Adorno – del muntatge de J. L. Godard – de l’impuls utòpic d’Ernst Bloch – de l’importància de l’ordre simbòlic de Lévi-Strauss – del concepte del subaltern de Gayatri Chakravorty Spivak – del fragment de Varlam Xalàmov – la pregunta de com i per què interrompre el temps en Walter Benjamin.”[41] Per suposat, no es tracta de la idea d’un arxiu estable i sistemàtic sinó d’un conjunt

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

41. http://www.mural-abad.net/faintro.html

Im Manuskript 1367 ist unter dem in zwei Spalten geteilten Text die Zeichnung einer Eisenbrücke zu erkennen. Doch gerade da, wo das dem Text hinzugefügte graphische Element die größte figurative Konkretion besitzt, scheinen die zur Seite gestellten Fotografien mit ihrem Bezugspunkt kaum etwas zu tun zu haben, es sei denn, man möchte eine Gemeinsamkeit in der Tatsache erkennen, dass die mehrfach abgebildete Straßenlaterne ein isoliertes, fremdes Element von Industriearchitektur in der Landschaft darstellt wie die Eisenbrücke zusammenhanglos auf dem Papier steht. Francesc Abad hat zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten eine Laterne vor seinem Haus fotografiert. Das Licht des Himmels variiert Klima und Stunde entsprechend. Die Fotografien zeigen das Wechselspiel von Himmelslicht und elektrischem Laternenlicht als wollten sie das Verhältnis von Technik und Natur thematisieren. Doch der Titel dieses Blatts weist darauf hin, dass die Korrespondenz woanders zu suchen ist. Das Wort „Mummerehlen", so erzählt Benjamin in Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, ging aus einem Missverständnis des Kindes hervor, das den Namen der in einem Kindervers erwähnten Muhme Rehlen nicht richtig verstand. Das zu einer sprachlichen Neuschöpfung führende Missverständnis – Benjamin gibt noch andere Beispiele – öffnete dem Kind einen Weg in eine eigene innere Welt dank eines mimetischen Verhaltens. Mit seinen erfundenen Namen konnte es die Wirklichkeit so interpretieren, dass es ihm möglich war, an ihr teilzuhaben: „Wenn ich dabei mich und das Wort entstellte, tat ich nur, was ich tun musste, um im Leben Fuß zu fassen. Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs ähnlich zu werden und sich zu verhalten."[39] Benjamin erinnert sich auch, wie Farbtöpfe und Pinsel das malende Kind in sein eigenes Bild versetzten, so wie es dem Maler passierte, der einer alten chinesischen Fabel zufolge in seiner Schöpfung verschwand. Das mimetische Vermögen heilt für Augenblicke den Hiatus zwischen Subjekt und Objekt.

Wenn Francesc Abad mit dem Titel der Bildmontage darauf hinweist, dass die vor seinem Haus fotografierte Laterne sein „Mummereh - len" ist, muss man vielleicht verstehen, dass er hier seinen Versuch eines

39. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, GS IV.1, S. 261.

que no forma un tot, que per la pròpia naturalesa del pensament humà no pot formar un tot i ha de ser obert.

Aquesta idea es veu realitzada al projecte *L'espina dorsal i / o costelles del colom* on la fragilitat dels retalls contrasta amb l'agressivitat de les punxes que els aguanten. Em sembla representar l'esforç de fixar quelcom tan volàtil com són els records. Els fulls són capturats? Venien volant com els coloms? – És un arxiu molt diferent d'aquell que es guarda en calaixos o prestatges. No tanca les coses, no les amaga, sinó que les exhibeix. Aquí les peces són capturades i lliures al mateix temps. I formen en el seu conjunt aleatori un enigma que obliga a establir relacions mitjançant la reflexió o mitjançant el llampec del reconeixement.

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

Si és cert que un interès autèntic pel projecte benjaminià dels *Passatges* s'ha de vincular amb el seu compromís històric-polític i s'ha d'exposar a les preguntes actuals,[42] llavors el treball artístic de Francesc Abad està amarat d'aquesta intenció. La pregunta que planteja amb una urgència cada dia més prement és si, acudint a la "cita secreta" que tenim amb el passat, podem trobar una sortida de les devastacions que l'huracà de la globalització capitalista va deixant en el seu recorregut.

CLAUDIA KÁLASZ

42. Això reivindica Irving Wohlfahrt al seu assaig "Die Passagenarbeit" en: Burkhardt Lindner (Ed.), *Benjamin – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, p. 251-274.

mimetischen Verhaltens erklärt. Er versetzt sich in das Bild, als könnte er es zu einem Teil seiner selbst machen. Möglicherweise erschließt sich auf diesem Weg eine versteckte Lesart der Zeichnung von der Brücke. Das im Wort „Mummerehlen“ angezeigte mimetische Verhalten stellt eine Brücke zwischen Subjekt und Objektwelt her. Dementsprechend wäre die Fotoserie ein exemplarischer Versuch, mittels einer „unsinnlichen Ähnlichkeit“, nämlich einer des gedanklichen Verfahrens, eine Korrespondenz zu dem mimetischen Denken Walter Benjamins herzustellen.

„KONSTELLATION – WERKSTATT – MAGAZIN VON IDEEN UND HOFFNUNG“

Das Manuskript 1127, das den Zyklus der *Korrespondenzen* abschließt, besteht aus einem graphisch angeordneten Schema des Passagenprojekts. In seiner Unabgeschlossenheit und seinem vielleicht unvermeidlich fragmentarischen Charakter stellt dieses Projekt das Modell einer offenen Werkstatt, eines *work in progress* dar, steht also für den Werkbegriff, dem Francesc Abad sein ganzes künstlerisches Schaffen verschrieben hat. Dem Buch der *Passagen* als einem großen Archiv all dessen, was die verschwundene Pariser Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ausmachte, entspricht Francesc Abad hier mit einer Art von eigenem Archiv, das eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Holzmodell *Stelle* nicht verleugnen kann. Auch hier findet sich eine Sammlung ausgeschnittener Bilder und Texte. Gehalten aber wird sie von einem Gerüst aus Eisenstacheln, das gewöhnlich auf Mauern und Dächern angebracht wird, um die Tauben fernzuhalten. Darum lautet ein anderer Titel dieser Installation *Espina dorsal i / o costelles del colom* [Wirbelsäule und / oder die Rippen der Taube]. Schockierend wirkt nicht nur die Aggressivität der Stacheln, sondern auch die Nachbarschaft und Überlagerung von so heterogenen und ihrem Zusammenhang entrissenen Elementen wie einem auf der Straße protestierenden Portugiesen, einer Zeichnung von Walter Benjamin, einer Reproduktion des Gemäldes *Der Schlaf* von Gustave Courbet – hier Untergrund eines handschriftlich zitierten Satzes von René Char: „Auf

40. Tatsächlich dehnte F. Abad in der Ausstellung *Estratègia de la precarietat* [Strategien der Prekarität] im Centre d'Arts Contemporànies ACVic (4. 4. 2013 – 15. 6. 2013) die Installation der Stacheln über die ganze Breite einer mehrere Meter messenden Wand aus, wobei er dieses Palimpsest unserer Zeit *Les costelles del segle* [Die Rippen des Jahrhunderts] nannte.

den Einsturz aller Beweise antwortet der Dichter mit einer Salve Zukunft“ – sowie dem Einwickelpapier einer Bäckerei, hinter dem die Fotografie der in einem nationalsozialistischen Vernichtungslager ermordeten französischen Schriftstellerin Irene Nemirowski nur halb zu sehen ist. Eine Fortsetzung kann vermutet werden, da die Stacheln nicht am Rand des Fotos enden. Auch wäre es denkbar, die Ausschnitte durch andere zu ersetzen.[40] Offensichtlich handelt es sich auch hier um ein nicht zu vollendendes Werk, eine Werkstatt voller Möglichkeiten, ein *work in progress*, das auf denjenigen wartet, der es zu lesen versteht. Die Elemente bilden aber auch ein Archiv von Motiven, die bereits in früheren Arbeiten Francesc Abads vorkommen.

Das Konzept des Archivs, das dem Sammel- und Archivierungshang Walter Benjamins nahesteht (wie der schon erwähnte Katalog des Walter Benjamin Archivs dokumentiert), gewinnt bei Francesc Abad seit dem Projekt *block W. B.* zunehmend an Bedeutung, gepaart mit der Absicht Erinnerungsorte zu schaffen. In den Notizen zu einer 2010 stattgefundenen Debatte über die Aktualität Walter Benjamins drückt Francesc Abad seinen Wunsch aus, „ein tragbares Archiv zusammenzustellen, das den Begriff der Weltlosigkeit, des *Paria* in Hannah Arendts Sinn, enthält – den Essay als Form von Th. W. Adorno – die Montage von J. L. Godard – das utopische Drängen von Ernst Bloch – die Bedeutung der symbolischen Ordnung von Lévi-Strauss – den Begriff der Subalternen von Gayatri Chakravorty Spivak – das Fragment von Warlam Schalamow – die Frage Walter Benjamins, wie und warum die Zeit zu unterbrechen ist“ [41]. Natürlich handelt es sich nicht um die Vorstellung eines unbeweglichen und systematischen Archivs, sondern um die einer unabgeschlossenen Sammlung, wie es die offene Natur des menschlichen Denkens selbst verlangt.

Diesem Konzept entspricht das Projekt *Espina dorsal i / o costelles del colom*. Der Kontrast der Leichtigkeit der aufgespießten Zettel mit der aggressiven Härte der Stacheln scheint mir die Anstrengung zu vergegenwärtigen, die es kostet, etwas so Flüchtiges wie Erinnerungen festzuhalten. Sind die Zettel auf den Spießen gefangen? Kamen sie geflogen wie die Tauben? – Völlig verschieden ist dieses Archiv von einem, das in Schubladen oder Schränken aufgehoben wird. Es schließt nichts ein, es

41. http://www.mural-abad.net/deutsche/faintro-d.html

verbirgt nichts, sondern stellt aus. Die Stücke sind gefangen und frei zugleich. Mit ihrer zufälligen Zusammenstellung konfigurieren sie ein Rätsel, das vom Zuschauer verlangt, die Verbindungen zwischen den Elementen mittels der Reflexion oder einem plötzlichen Erkenntnisschock herzustellen.

Im Grunde repräsentiert diese Konfiguration nicht das Bild einer einzigen Idee, sondern des ganzen schmerzhaften Prozesses, Verlorenes zu erinnern, wenigstens Fragmente davon zu retten, die Reste, die Lumpen. Sie repräsentiert auch die Schwierigkeit, im Schutt des vergangenen Leidens und Widerstands Momente der Hoffnung zu evozieren, dass der Lauf der Geschichte eine andere Richtung nehmen könnte.

Wenn es zutrifft, dass ein authentisches Interesse für Benjamins Projekt der Passagen sein geschichtsphilosophisch-politisches Programm ernst nehmen und sich den aktuellen Fragen stellen muss[42], dann kommt Francesc Abads künstlerische Arbeit diesem Anspruch voll und ganz nach. Täglich dringender stellt er die Frage, ob wir, wenn wir die „geheime Verabredung" mit der Vergangenheit wahrnehmen, noch einen Ausweg aus den Verheerungen finden, die der Wirbelsturm der kapitalistischen Globalisierung auf seinem Weg anhäuft.

CLAUDIA KÁLASZ

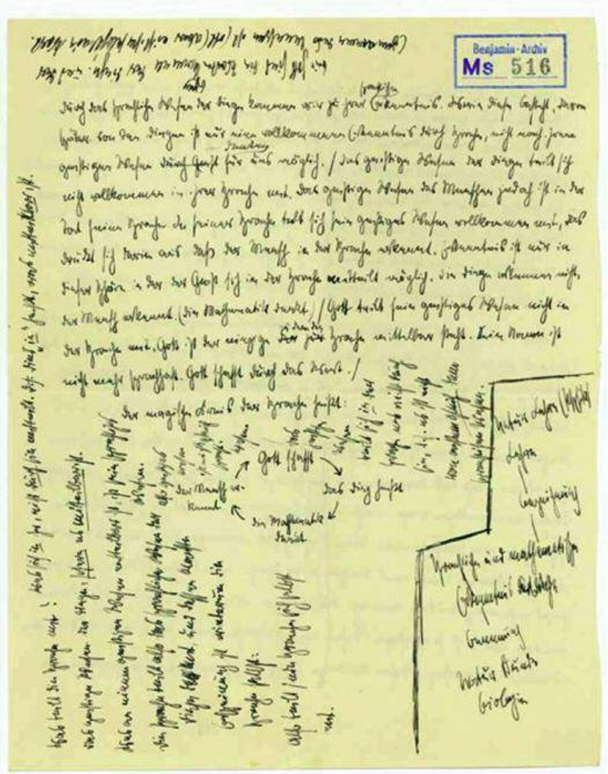
42. Das fordert Irving Wohlfahrt in seinem Artikel „Die Passagenarbeit" in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, S. 251-274.

Korrespondenzen, fünf Blätter von Francesc Abad zu Manuskripten von Walter Benjamin (2012). Das jüngste Zeugnis der Auseinandersetzung Francesc Abads mit Walter Benjamin stellt der Zyklus *Korrespondenzen* dar, eine von fünf Manuskriptblättern des Philosophen inspirierte Serie, die hier als Fortführung des den in der Wandcollage dokumentierten Dialogs präsentiert wird. Schon vor längerer Zeit war Francesc Abad auf die graphischen Elemente in den Manuskripten Walter Benjamins aufmerksam geworden. Einige kleine Zeichnungen fügte er in den Berliner Stadtplan ein, den er 2008 für das Plakat zur Ausstellung *block W. B.* in Berlin entwarf. Wie sein künstlerisches Werk beweist, misst Francesc Abad dem Schriftbild ebenso große Bedeutung zu wie Walter Benjamin: Auch in den *Denktagebüchern* des Künstlers fallen eingesprengte zeichnerische Elemente und die graphische Anordnung des Textes ins Auge. So musste unweigerlich der Moment kommen, wo Francesc Abad sich näher mit den graphischen Figuren in Walter Benjamins Manuskripten befasste, als weitere Facette eines „Denkens, das Bilder erzeugt". Die Blätter aus einem bisher unveröffentlichten Textkorpus wurden ihm nach seiner Wahl vom Walter Benjamin Archiv in der Berliner Akademie der Künste zur Verfügung gestellt, wofür besonders dem Leiter des Archivs, Erdmut Wizisla, zu danken ist. Francesc Abad deutet die graphischen Textelemente als Denkbilder und stellt vermittels sinnlicher und „unsinnlicher Ähnlichkeiten" erstaunliche Verbindungen zu seinem eigenen bildlichen Denken her. Seine *Korrespondenzen* machen sichtbar, wie sich der um den Begriff der Erfahrung kreisende ästhetisch-begriffliche Austausch zwischen Künstler und Denker weiterentwickelt und vertieft hat.

***Correspondències*, cinc fulls de Francesc Abad basats en manuscrits de Walter Benjamin (2012).** El testimoni més recent de la relació prolífera entre Francesc Abad i Walter Benjamin el constitueix el cicle *Correspondències*, una sèrie inspirada en cinc manuscrits del pensador, que apareix aquí com a continuació del diàleg documentat en el mural. Ja feia temps que Francesc Abad s'havia fixat en els elements gràfics dels manuscrits de Walter Benjamin. Va inserir, per exemple, alguns dels petits dibuixos en el mapa de la ciutat de Berlín del que es va fer servir com a fons del cartell que anunciava l'exposició *block W. B.* a Berlín (2008). Com mostra la seva obra artística, Francesc Abad atribueix al caràcter gràfic de l'escriptura la mateixa importància que Walter Benjamin. En els seus *Diaris de pensar*, igual que en els manuscrits de Benjamin, ressalten signes dibuixats així com la disposició gràfica del text. Degut a aquesta proximitat, resultava gairebé inevitable que explorés detingudament el vessant gràfic del filòsof com una faceta més "d'*un pensament que crea imatges*". Els cinc fulls corresponents a cinc pàgines manuscrites -inèdites fins aleshores- de Walter Benjamin (triats entre diferents manuscrits oferts per l'Arxiu Walter Benjamin a la *Akademie der Schönen Künste* de Berlín, gràcies a la cooperació del seu director Erdmut Wizisla) estableixen uns llaços sorprenents entre el pensament imaginatiu de Francesc Abad i el de Walter Benjamin. Ho fan mitjançant semblances sensorials i no sensorials (conceptuals). D'aquestes *Correspondències* es desprèn com s'ha anat desenvolupant i profunditzant l'intercanvi estètic-conceptual entre l'artista i el pensador a voltant del concepte de l'experiència. CLAUDIA KALÁSZ

WBA Ms 516

Concepte


Benjamin-Archiv
Ms 516

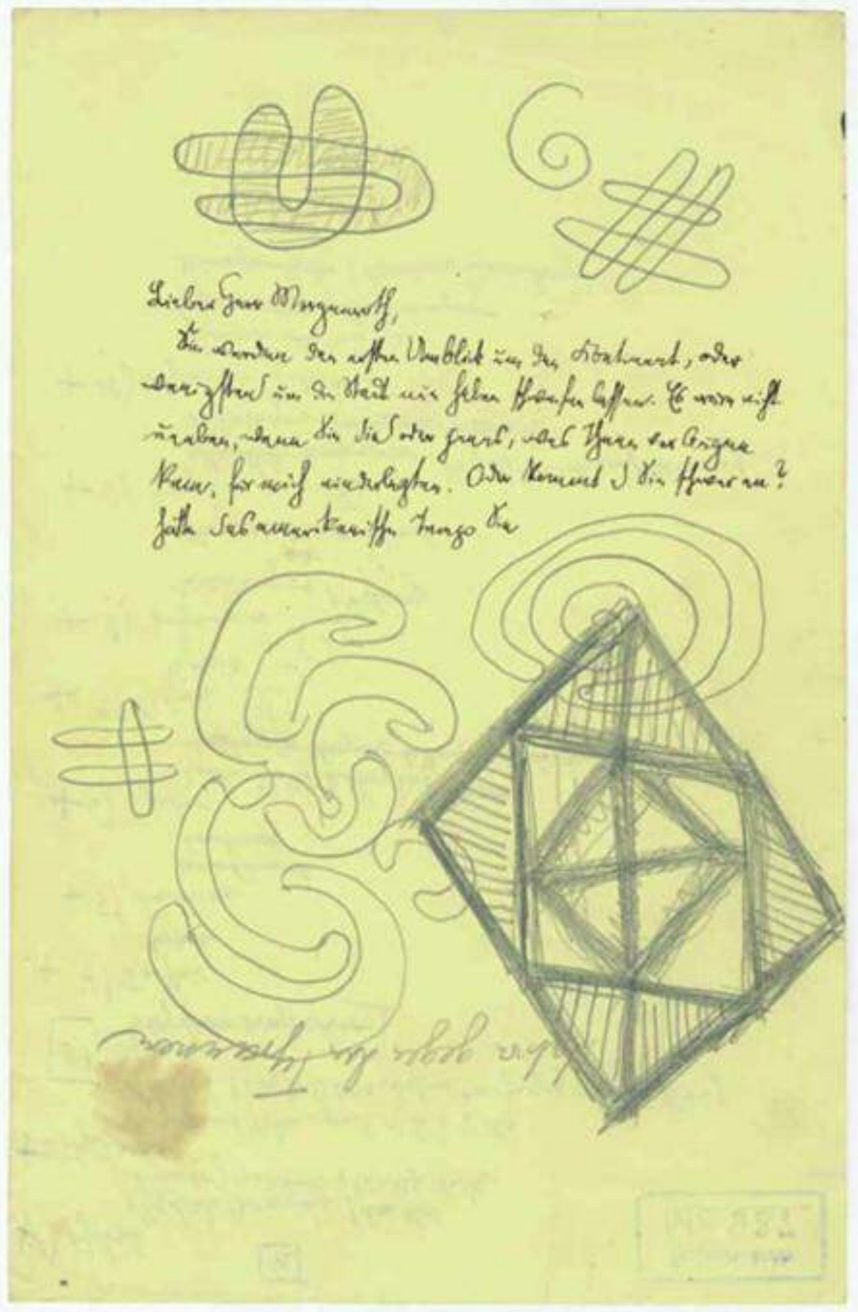

IMG_0117
IMG_0118
IMG_0119
IMG_0120
IMG_0121
IMG_0124
IMG_0125
IMG_0126
IMG_0127


assoij
palimpsest
empelt



WBA Ms 937 v

Laberint – Espiral



Lieber Herr Morgenroth,

Sie werden den ersten Umblick um den Kontinent, oder wenigstens um die Stadt nun haben schweifen lassen. Es wäre nicht uneben, wenn Sie dies oder jenes, was Ihnen vor Augen kam, für mich niederlegten. Oder kommt es Sie schwer an? Hätte das amerikanische Tempo Sie

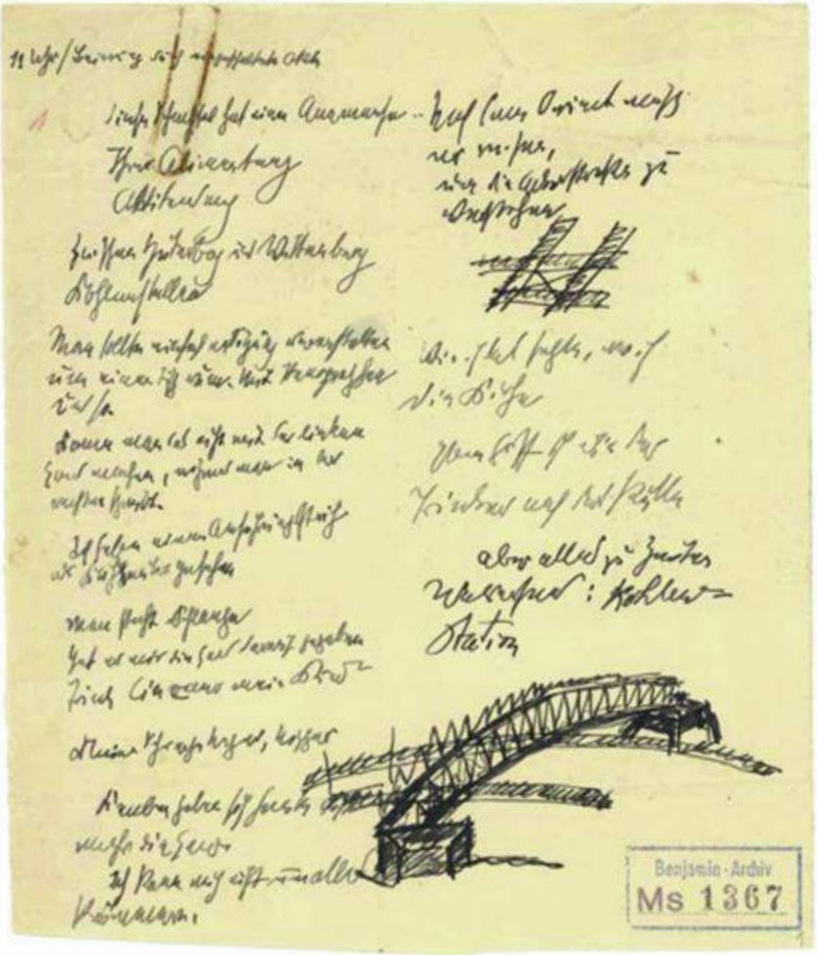




-Der mir selbst manchmal störenden Bedenklichkeit, mit der ich dem Plan irgendwelcher -Gesammel-

WBA Ms 13678

Mummerehlen
Paraula –nuvol
Imaginació-
Teoria d’alló semblant


Benjamin-Archiv
Ms 1367



IMG_0242.JPG



IMG_0049.JPG



IMG_0043.JPG



IMG_0044.jpg



IMG_0074.jpg



IMG_0042.JPG



IMG_0056.JPG

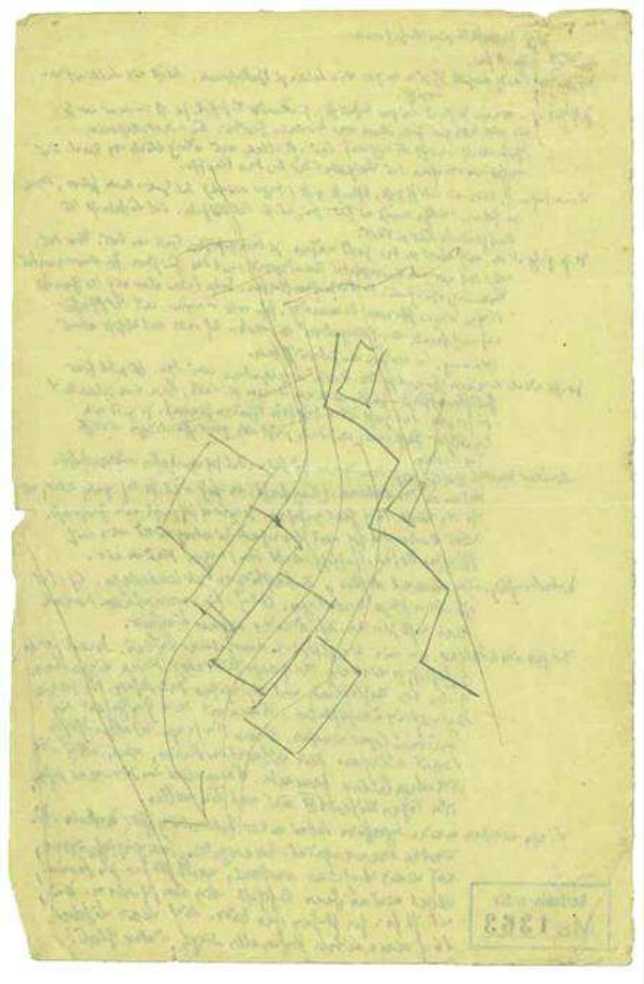
IMG_0059.jpg

IMG_0064.JPG



WBA Ms 1363 v

Stelle–palimpsest–estrats[1]

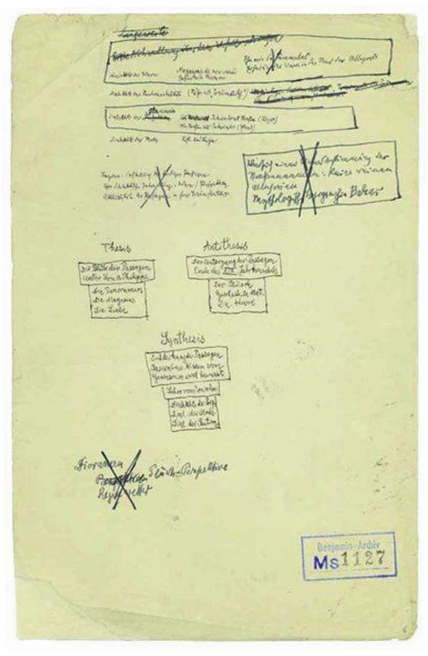



SORTIMENT-FORDISME
PARKING
2006
3,50 €
LIQUENS
blockwb0014.JPG
WELFARE



WBA Ms 1127

Werkstatt–magatzem
Procés–Experiència, memòria–
Time consistency[1]


Thesis
Antithesis
Synthesis
Ms1127


TENHO VERGONHA DESTE PAÍS
Phantasie
Bild
Abbild

