

Un pensamiento que crea imágenes.

Correspondencias entre Francesc Abad y Walter Benjamin

1. Pensar imágenes

“No me he dedicado nunca a producir, trabajo sobre ideas”, declaró Francesc Abad (Terrassa, 1944) en una entrevista sobre la instalación *block W. B. Un pensamiento que crea imágenes*, inaugurada en el Museo de Granollers en enero del 2006.¹ En sintonía con este lema, durante su larga trayectoria no ha renegado nunca de algunos principios del arte conceptual, que caracterizan su práctica artística desde que en los años setenta, junto con los otros miembros del *Grup de Treball*, empezó a cuestionar la obra de arte como producto de autor, objeto autosuficiente y mercantil. Hay que destacar su incorruptible compromiso político y social, la sustitución del concepto de la obra acabada por aquel del trabajo en progreso, el taller (*Werkstatt*), y la vinculación de la creación estética con la indagación de determinados conceptos como por ejemplo experiencia, memoria, historia y utopía, por nombrar algunos de los más importantes.

En este sentido, Francesc Abad ha desarrollado un estilo híbrido, mezclando elementos visuales y audiovisuales con palabras escritas y citas de fragmentos de textos – tanto en las instalaciones y vídeos como en los *Diarios del pensar*, cuadernos de apuntes que acompañan todos sus proyectos. Sus reflexiones sobre el papel del arte y del artista en un mundo donde todo se convierte en mercancía lo empujaron hacia la lectura de poetas, filósofos, sociólogos y teóricos de arte de los siglos XX y XXI. El camino de su búsqueda está marcado por nombres como 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 – demarcaciones a lo largo de un camino serpenteado, que por otro lado no pierde nunca el rumbo.² Las múltiples citas pueden parecer eclécticas, pero en realidad todas ellas convergen en la pregunta de cómo el arte puede cumplir con el compromiso ético de no dejar caer en el olvido la historia de los oprimidos y vencidos y de aquellos que sufren hoy en día el dominio de una globalización capitalista cada vez más agresiva.

Salta a la vista que el pensamiento de Walter Benjamin ocupa un lugar privilegiado en la obra de Francesc Abad. De hecho, cuando en un determinado momento explica retrospectivamente su relación con el filósofo, el propio artista constata que Benjamin ha influido de muchas formas en su trabajo incluso cuando esta influencia no se

¹ La página del diario con esta entrevista se ha recogido en el mural reproducido en este libro, *F. A. – W. B. Correspondencias*. Una versión interactiva se encuentra en el portal de Internet, URL: <http://www.mural-abad.net/index.html>. Todo lo que, más adelante, se citará de este mural será indicado con el número del índice del mural, en este caso es el [86].

² Mediante la visualización, Francesc Abad expone ciertos conceptos a la reflexión, siempre en un contexto que le parece pertinente. Por lo tanto, sería un malentendido pensar que se trate de “ilustrar” pensamientos filosóficos de otros pensadores (error en el que cae Manuel Karasek del diario “taz”, cuando comenta la exposición *block W. B.* en Berlín, el 2008). Tampoco hay que esperar ninguna interpretación sistemática.

manifiesta de una manera directa y obvia.³ El constante diálogo con el autor de ensayos tan señalados como *Calle de sentido único* (1928), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), *Crónica de Berlín* (1932), *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos* (1938), *Experiencia y pobreza* (1933), *Sobre el concepto de historia* (1940) y el gran proyecto inacabado de los *Pasajes* permitió a Francesc Abad desarrollar una forma de arte conceptual muy personal e independiente, salvando y renovando los principios mencionados, más allá de movimientos artísticos arraigados en una determinada época. Se establece una correspondencia esencial entre el artista conceptual y el filósofo debido a la vinculación del pensamiento con la imagen tan particular en la obra de Walter Benjamin.

“Trabajo sobre el pensamiento de WB. No hay un trabajo concreto sobre su figura sino de cómo se estructura su método de trabajo, su concepto de pensamiento presente – pasado – memoria – testigo y su capacidad dialéctica de mostrar fragmentos de textos que son imágenes”, puntualizó F. Abad el año 2010, en el marco de unas reflexiones sobre Walter Benjamin.⁴ Su observación nos conduce directamente a uno de los conceptos clave de la teoría del conocimiento que Walter Benjamin desarrolló poco a poco, mostrando varios aspectos, en sus escritos. Se trata del *Denkbild* (“imagen pensada”), concepto que ha dado nombre al género de su prosa breve (*Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, los retratos de grandes ciudades como por ejemplo París, Moscú o Marsella y muchas descripciones recogidas en el libro de los *Pasajes*). Benjamin mismo nos da una descripción muy plástica de su procedimiento. El texto sobre la ciudad italiana de San Gimignano comienza así: “Qué difícil puede resultar el intento de encontrar palabras para las cosas que uno tiene ante sus ojos. Ahora bien, cuando finalmente llegan, golpean contra la realidad con pequeños martillos hasta que consiguen plasmar su imagen como un relieve en una placa de cobre.”⁵ El relieve esculpido mediante las palabras obviamente no es una sencilla reproducción de la realidad, sino la elaboración de su impronta en otro medio. Adorno escribe que en el *Denkbild* se unen orgánicamente “el intelecto, la imagen y el lenguaje”. También me parece significativo que Benjamin caracterice las palabras como martillos que dan golpes contra la realidad, porque esto indica que el material opone alguna resistencia y porque este impacto entendido como “choque” adquiere una gran importancia en su teoría de la memoria.

La retórica antigua conoce la forma literaria de la ékfrasis como la descripción verbal de una representación visual, se trate de personas, cosas o acontecimientos. Más tarde, el concepto se refiere sólo a la descripción minuciosa de obras de arte. Evidentemente, los textos de Benjamin no se limitan a la descripción. Se adentran en el

³ F. Abad, *Intuición-conocimiento-reflexión. Mis caminos hacia Walter Benjamin. Historia de una amistad artístico-intelectual en seis etapas*. En: „La maleta de Portbou“ n° 6, Barcelona, julio/agosto, 2014. La versión extensa se puede leer en castellano y en alemán en la página web <http://www.mural-abad.net/index.html>.

⁴ F. Abad, *Peligro y conocimiento. Apuntes acerca de la actualidad de Walter Benjamin*. En esta edición p. 28.

⁵ 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. (Menos cuando se indica otro traductor/a, las traducciones de las citas son de la autora del artículo.)

enigma de los fenómenos para extraer el significado que tienen para el observador. El ejemplo más conocido de una imagen recreada con palabras lo hallamos en la interpretación de la acuarela *Angelus Novus* de Paul Klee en las tesis *Sobre el concepto de historia*. Explicando la mirada del ángel Benjamin despliega la visión de la historia como un progreso catastrófico y demoledor. Imagen y reflexión se entrelazan, incluso se constituyen recíprocamente.

Un pensamiento tan vinculado a la experiencia estética sin duda tenía que atraer a Francesc Abad cuando, a principios de los años ochenta andaba buscando un fundamento teórico para su creación artística impregnada por un marcado compromiso político. He aquí una posible explicación de por qué una de las primeras recepciones de Walter Benjamin en Cataluña fue emprendida precisamente por un artista visual – una vez publicada la traducción catalana de Antoni Pous de las tesis *Sobre el concepto de historia* y otros escritos, el año 1984⁶ (ya realizada en los años sesenta, sin ninguna posibilidad de pasar la censura franquista).

El *Denkbild* (“imagen pensada”) de Benjamin exige del sujeto un esfuerzo mimético para descifrar el significado de los fenómenos. El mismo esfuerzo exigen las instalaciones de Francesc Abad. La primera que se refiere explícitamente a Walter Benjamin (parte de la instalación *Parany* [Trampa] del 1986) representa la maqueta de una carabela con el viento en popa encima de un pedestal.⁷ Pero lejos de explicar el significado, la inscripción al pie del barco “Walter Benjamin” y el título de la instalación provocan consternación. Su conjunto inconexo constituye un enigma a la espera de ser descifrado. El procedimiento de explicar una imagen mediante su título, aquí citado con ironía, recuerda los emblemas alegóricos difundidos a lo largo de los siglos XVI y XVII, que son objeto de estudio del tratado *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [El origen del drama barroco alemán, 1928], donde Walter Benjamin construye el núcleo de su concepto posterior de la “imagen dialéctica” alrededor de la teoría de la alegoría y del emblema. Puesto que, en este caso, la historia del término puede facilitar su comprensión, conviene señalar que la palabra *Emblem* en alemán tiene dos sinónimos: *Sinnbild* o *Denkbild* (he aquí la “imagen pensada”). Así lo aclara una entrada de *Deutsches Wörterbuch* [Diccionario Alemán] () de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm. Es decir, aunque Walter Benjamin utiliza el término de una manera particular, la palabra *Denkbild* no es ningún neologismo creado por él.⁸ Un emblema se compone de una figura (*pictura*), un título (*inscriptio*) y un texto explicativo (*epigrama*) casi imprescindible, puesto que los elementos heterogéneos que configuran la imagen

⁶ Walter Benjamin, “Tesis sobre filosofía de la Historia”. A: *Art i Literatura*. Trad. Antoni Pous, Vic: Eumo, 1984. Entre otros textos de Antoni Pous, esta traducción fue reeditada por Ramon Farrés en: *Antoni Pous. L’obra essencial*. Vic: Eumo, 2005.

⁷ Mural [100].

⁸ También en los poemas de Stefan George aparece el concepto del „denkbild“, por ejemplo a “Des sehers wort ist wenigen gemeinsam“ del ciclo *Jahr der Seele* (IV, 51). Sin embargo, en la poética de George la definición de “denkbild” es diametralmente opuesta a la de la imagen conceptual alegórica. Se refiere a una figuración mítica creada por el poeta visionario, en la que coinciden imagen y significado.

barroca piden una interpretación.⁹ “*La alegoría*”, según Benjamin, “*se sumerge en el abismo entre la imagen y su significar*”.¹⁰ La imagen alegórica no es una representación armónica, reposando en si misma, de una idea atemporal, sino una imagen con fisuras. Eso corresponde a la experiencia barroca de la *vanitas* o sea de la fugacidad e insignificancia de las cosas terrestres. Benjamin rehabilita la alegoría ante el ideal de la belleza clásica por ser una imagen de la historia, más exactamente del rostro agonizante de la historia. En la alegoría se manifiesta historia “*como historia del mundo sometido al sufrimiento*”.¹¹

El barco de Francesc Abad no tiene epigrama ni glosa. Está a la espera del espectador, pendiente de que este haga su lectura, provocada por la tensión entre el objeto y la inscripción –distancia que se puede explorar en diferentes niveles. Nos podríamos fijar en la paradoja de un barco que majestuosamente representa el sueño de un viaje a ultramar, de ir lejos sin ser capaz de flotar. Podríamos establecer una comparación con la fuga frustrada de Walter Benjamin de la Francia ocupada por los nazis, y como cayó en la trampa de la policía de Portbou precisamente en el momento en el que creía haber alcanzado la libertad. Incluso podríamos extrapolar de tal reminiscencia histórica una reflexión sobre los engaños que tan a menudo sufre nuestro propio sueño de libertad. Retrospectivamente, el artista da otra explicación. Él pretendió un homenaje al intelecto pionero que explora terrenos desconocidos. “El barco con su aire de velero corsario, que surcó los mares hace más de cuatrocientos años, representaba para mí el espíritu benjaminiano. [...]. Era la invitación a seguir un itinerario interior que correspondía al espíritu vanguardista de lanzarse a lo desconocido para ir descubriendo. Como tal, la instalación constituía un homenaje a Walter Benjamin sin serlo expresamente.” Hasta aquí la intención del artista. Pero lo que se expresa estéticamente es la fractura de la relación entre imagen e inscripción. Sólo los pensamientos del espectador que se mueven entre la imagen y la placa pueden descubrir caminos de comprensión. Esto marca la diferencia entre la “imagen pensada” moderna y el emblema barroco. Este último todavía ofrecía una explicación apoyada por las convenciones iconográficas. En cambio, el riesgo de perderse forma parte de la experiencia estética contemporánea. El nombre de la instalación, “Trampa”, parece avisar de este peligro, aunque sea de una manera intuitiva.

Con este ejemplo queda patente que Francesc Abad, desde la primera alusión explícita a Walter Benjamin, busca el diálogo con su concepto específico de experiencia, adentrándose en la relación entre imagen y pensamiento. La instalación *Spuren* [Huellas]¹² sigue un camino parecido. La integran una fotografía de la tumba de Portbou que durante muchos años fue erróneamente identificada como el lugar donde

⁹ Un epigrama muy extenso, incluso en forma de diálogo, acompaña la imagen de la *Spes* (esperanza) en el libro de Andrea Alciato, LIBER EMBLEMATVM D. ANDREAE ALCIATI, NVNC DENVO COLLATIS EXEMPLARIBVS multo castigatior quam vnquam antehac editus. Kunstbuch Andree Alciati von Meyland ... verteutscht vnd an tag geben durch Jeremiam Held von Noerdlingen mit schoenen ... Figuren geziert ... URL: <http://dibiki.ub.uni-kiel.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:8:2-2005232>

¹⁰ GS I.1, p. 342.

¹¹ Op. cit., p. 343.

¹² Sala Parpalló, València, 1988; ahora archivo del Museu de Granollers. Mural [120]. F. Abad escogió la palabra alemana “Spuren” como título, pensando en el libro homónimo de Ernst Bloch.

yacen los restos de Walter Benjamin así como dos maletas que provienen de la época en la que el artista viajaba como representante de una fábrica textil. Estas evocan aquella legendaria cartera misteriosamente desaparecida que Benjamin no perdía de vista, según dicen, cuando intentaba huir a través de los Pirineos. Esta vez, múltiples referencias y alusiones tanto históricas como personales y autobiográficas –entre otras unas fotografías del cementerio de Portbou pegadas en las dos maletas negras– se sobreponen como un palimpsesto de significados. Inicialmente, Francesc Abad se interesó sobre todo por el destino de Benjamin como exiliado, porque le recordó el destino de su familia y de muchas personas de su país; aún así, esta instalación va más allá de la persona de Walter Benjamin configurando una alegoría de fuga, soledad, muerte, olvido y memoria.

Entre los proyectos que se refieren directamente a Walter Benjamin sigue en el año 1991 *La línea de Portbou*.¹³ La instalación ocupó toda una sala con elementos pseudo-documentales en relación con la travesía de los Pirineos que Benjamin tuvo que emprender en 1940 huyendo de los nazis, la que resultaría ser su último pasaje. Por su contenido, este trabajo se presenta como la obra más vinculada a la biografía del pensador, pero al mismo tiempo se adentra en sus textos y conceptos. La preparación llevó al artista a Frankfurt, donde visitó el Archivo Th. W. Adorno y conoció al antiguo Director Rolf Tiedemann (quien a su vez contribuyó al Catálogo de la Exposición con el texto *Diessets von Auschwitz* [Más acá de Auschwitz]). Posteriormente, Francesc Abad aclaró “*que toda la instalación representaba de una cierta manera una biografía inventada. A mí me interesan los símbolos, la iconografía. No soy ni documentalista ni historiador.*”¹⁴ El tratamiento del material disperso causaba efectos de extrañamiento debido a combinaciones chocantes. Dentro de las fotografías del paisaje de los Pirineos que cubrían las paredes, por ejemplo, se habían montado placas de acero esmaltado que, al estilo de letreros de calles, exhibían conceptos clave del pensamiento de Benjamin. Una de las tesis *Sobre el concepto de historia* era reproducida como relieve de un tampón de tinta, etc.¹⁵ Nuevamente corría a cargo del espectador relacionar los elementos y percibir el conjunto como una constelación. Más allá del interés por Walter Benjamin, Francesc Abad demostró también aquí el compromiso con la historia callada de su país, ya que la instalación puso de manifiesto el papel mezquino de una población en la frontera franco-española después de la victoria del general Franco abriendo un capítulo oscuro de la historia del que quince años después de la muerte del Dictador aún se hablaba poco.

La preocupación por la memoria histórica de los vencidos establece uno de los vínculos más fuertes del artista con el pensamiento de Walter Benjamin. Francesc Abad lee detenidamente las tesis que habrían de ser el último texto del pensador, *Sobre el concepto de historia*, redactado en el año 1940, en plena guerra y en medio de una Europa acorralada por los fascismos. Este texto clave, destinado a introducir el libro de los *Pasajes*, cobró tanta importancia para el artista que lo escogió para vertebrar la instalación block W.B, inaugurada el año 2006 en el Museo de Granollers – una

¹³ Mural [117].

¹⁴ F. Abad, *Intuición-conocimiento-reflexión*.

¹⁵ Mural [113] y [102].

retrospectiva de su trayectoria, estructurada según nuevos criterios, que ocupaba toda la planta superior del museo.¹⁶

El proyecto, con el significativo subtítulo “Un pensamiento que crea imágenes”, representa un archivo multimedia de objetos, imágenes, recortes de textos, diarios de trabajo (*Diarios del pensar*) y vídeos –vestigios de proyectos anteriores, casi siempre efímeros, a menudo sólo conservados en soportes fotográficos o en vídeo. A cada una de las hasta aquel momento conocidas dieciocho tesis de Walter Benjamin correspondía una pantalla de ordenador, donde se podía ver el material relacionado libremente con las citas seleccionadas.¹⁷ Abad recuerda: “*Los grupos temáticos archivados en cada ordenador estaban relacionados con una frase clave de dichas tesis. Se organizaron según conceptos: memoria y olvido, el tiempo, la fragilidad del pasado, huellas, pasajes, la historia de las víctimas, dolor, civilización y barbarie, crítica del progreso y transgresión utópica – conceptos en los que mi reflexión artística se cruzaba con el pensamiento de Walter Benjamin. Se trataba de releer y repensar todo aquello a la luz del presente.*”¹⁸

La retrospectiva permitía observar cómo todos los proyectos, de una u otra manera, tenían como objetivo una recuperación crítica del pasado, cómo recogían huellas de mundos en peligro de desaparecer o de caer en el olvido. Forman parte de estos mundos la ciudad industrial de Terrassa y la juventud del artista en su ciudad natal, abrumada por el franquismo. Abad manifiesta, en sintonía con Walter Benjamin: “*El empeño de dar valor a aquello que fue marginado por el progreso, esto es erigir el sufrimiento en condición de toda verdad.*”¹⁹ Comprometido con la memoria histórica de los olvidados y oprimidos, sus instalaciones conmemoran el dolor sufrido por todos los perseguidos: en los campos de exterminio nazi, bajo la dictadura de Franco, en los campos de internamiento de Francia, en el exilio y en los campos del Gulag. Uno de los ejemplos más impresionantes representa el proyecto titulado *El Camp de la Bota*. Entre el 2004 y el 2006 el artista recogió un archivo multimedia con testimonios y material documental para rescatar la memoria de las víctimas de los más de mil setecientos fusilamientos que se llevaron a cabo bajo el régimen de Franco en el paredón del llamado Camp de la Bota, precisamente en el momento en que el Ayuntamiento de Barcelona hacía desaparecer ese trozo de playa situado en el límite del distrito barcelonés de Sant Martí con el municipio vecino de Sant Adrià de Besòs, y la memoria vinculada a él, sepultándola bajo una capa de asfalto para construir un espacio de ocio, el “Forum de las Culturas”.²⁰

No sólo los contenidos de su trabajo sino también los procedimientos de Francesc Abad se relacionan con conceptos centrales de Walter Benjamin. El método que comparten ambos es el de citar imágenes, frases y palabras arrancadas de su contexto y su recomposición en el montaje de los fragmentos, siguiendo el principio de Benjamin: “*no*

¹⁶ Documentada en <http://www.blockwb.net/>. En 2008 la instalación se presentó en colaboración con el Institut Ramon Llull en la sede del Instituto Cervantes en Berlín.

¹⁷ Mural [29].

¹⁸ Francesc Abad, *Intuición,-conocimiento-reflexión*.

¹⁹ *Diario del pensar*, 2003; mural [65].

²⁰ Mural [135].

tengo nada que decir, solo que mostrar.”²¹ “Mostrar” quiere decir relacionar los fragmentos en forma de una constelación, de manera que la nueva combinación provoque un choque de conocimiento. Las instalaciones, los *Diarios del pensar* y los videomontajes de Francesc Abad transmiten estéticamente que se trata de configuraciones de experiencias frágiles y amenazadas, correspondientes a un sujeto que ha perdido la seguridad de una identidad integral y de un orden universal donde cada cosa ocupaba su lugar y tenía su significado. Hablando de Baudelaire y la sociedad parisina del siglo XIX –en un estudio que debería haber formado parte del gran proyecto de los *Pasajes*– Walter Benjamin recupera el concepto de la alegoría aplicándolo al mundo capitalista que se estaba imponiendo en aquella época a gran escala. “*Los emblemas vuelven como mercancías. – La alegoría es la armadura de la modernidad.*”²² La alegoría del barroco mostraba las cosas devaluadas bajo el aspecto de su mortalidad a la luz de lo efímero. De una manera análoga, las cosas convertidas en mercancías cuentan principalmente por su valor de cambio que abstrae completamente de su utilidad concreta. En este sentido, Benjamin observa: “*La devaluación del universo de las cosas mediante la alegoría es superado por la mercancía dentro del universo de las cosas mismas.*”²³ Se puede concluir que el artista que sabe configurar alegóricamente este mundo devaluado proporciona una imagen verdadera del mismo. En este sentido se pueden leer las “imágenes pensadas” de Francesc Abad, sus *Denkbilder*, como configuraciones alegóricas. El método correspondiente es el montaje. Benjamin incluso considera la necesidad de basar la construcción de la historia en ese método. Planteándose el objetivo de construir la historia en acuerdo con el método marxista, sin caer en las abstracciones del marxismo vulgar, Benjamin escribe en los *Pasajes*: “*El primer paso en este camino tendrá que ser aplicar el principio del montaje a la historia. Es decir, erigir las grandes construcciones a partir de los elementos pequeños, confeccionados de una manera nítida y aguda.*”²⁴ Francesc Abad reivindica de una manera muy parecida: “*El fragmento como voluntad de totalidad dialéctica. – Imágenes que dialogan, una mezcla, una paradoja de imágenes antagónicas que colisionan para formar una constelación (fragmento = relámpago). Por empatía, por conexión, por asociación.*”²⁵

2. La imagen del pasado

La convicción de que un hecho extraído de su contexto habitual adquiere una nueva evidencia, es fundamental para el concepto de conocimiento de Walter Benjamin. Finalmente se hace patente en las tesis *Sobre el concepto de historia*, texto emblemático que sienta las bases de un nuevo concepto de memoria histórica. Esta teoría culmina en el concepto de la “imagen dialéctica” como medio específico de apropiarse del pasado.

²¹ Passagen N 1a, 8; foto del catálogo de *block W.B.*, mural [87].

²² *Zentralpark*, GS I.2, p. 681 [32 a]. Basándose en la edición de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, la editorial Abada está llevando a cabo el proyecto de publicar una edición íntegra de las obras de W. Benjamin en la traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz. *Parque Central* se encuentra en *Obras I.2*.

²³ *Zentralpark*, GS I.2, p. 660 [5].

²⁴ *Passagen*, GS V.1, N 2,6, p. 575.

²⁵ F. Abad, *Peligro y conocimiento*. En esta edición p. 29.

También aquí se entrelazan imagen y pensamiento. Benjamin desarrolla el concepto de la “imagen dialéctica” dentro del marco de una teoría de la experiencia del ser humano moderno, que en el siglo XIX, bajo la influencia de la industrialización junto a la penetración de las nuevas tecnologías y la masificación, pierde la conciencia de su identidad porque su percepción se dispersa.²⁶ En todos los ámbitos sociales gobierna la distracción, incluyendo la incoherencia de las informaciones recibidas (Benjamin menciona explícitamente la prensa). Se trata pues de la cuestión de cómo los seres humanos alienados pueden recuperar una conciencia de sí mismos y de su mundo. Esta temática es el hilo conductor del proyecto de los *Pasajes*, empezando con los estudios sobre Baudelaire hasta el último trabajo *Sobre el concepto de historia*. En el capítulo dedicado a la figura del *flâneur* se encuentran elementos importantes de la teoría de conocimiento benjaminiana. Benjamin revisó esta parte a instancia de Th. W. Adorno para que se pudiera publicar en la revista del entonces ya exiliado Instituto de Investigación Social bajo el título “Sobre algunos motivos de Baudelaire”. Recurriendo a Bergson, Proust y Freud desarrolló un concepto de memoria capaz de penetrar hasta los estratos profundos de la verdadera experiencia. Con esta finalidad, Benjamin adoptó el concepto proustiano de la *mémoire involontaire*, un acto en el que el individuo se acuerda de cosas que no ha vivido conscientemente, y que por lo tanto han podido esquivar el filtro de la conciencia, que según Freud sirve como protector contra los estímulos externos. De acuerdo con esta teoría, sólo las experiencias que se han vivido desprevenidamente en forma de un choque dejan un rastro profundo porque logran franquear la barrera de la conciencia y penetran directamente al subconsciente donde quedan grabadas – al precio de no poder evocadas en cualquier momento. Recordar aquello que se ha quedado en el subconsciente, que se ha suprimido u olvidado, no depende de la voluntad. Sucede inesperada e instantáneamente, como un relámpago.

Según Benjamin, se debe distinguir entre esta memoria espontánea y una memoria conservadora de hechos sabidos y disponibles. Esta distinción adquiere una nueva vigencia en las tesis *Sobre el concepto de historia* en forma de una crítica del historicismo que sólo quiere saber los hechos, „lo que pasó“, a diferencia de una memoria histórica partidaria e implicada que pretende romper la continuidad fatal de la historia dominante y recordar hechos que se quedaron al margen de la historiografía oficial. Las tesis, redactadas en el año 1940 en París, bajo la impronta del avance de las tropas nacionalsocialistas en Europa, otorgan al concepto de memoria elaborado en los estudios sobre Baudelaire un sentido decididamente político.

Al ver que el progreso de la historia no conducía necesariamente a la emancipación de los oprimidos sino todo lo contrario, Benjamin pretendió fundamentar un acto de conocimiento instantáneo y fulminante que fuera capaz de parar el curso de la historia y cambiar su rumbo. Con determinación anarquista descarta la opción de esperar hasta que se presenten las condiciones históricas favorables a la revolución y reivindica que cualquier momento puede ser el momento indicado para actuar. La premisa parece ser un estado de alerta y una predisposición a querer atrapar este momento, pues sería fatal dejarlo escapar. “*La verdadera imagen del pasado se desliza veloz. (...) Irrecuperable es, en efecto, aquella imagen del pasado que corre el riesgo de desaparecer con cada presente que no se reconozca en ella*“, dice la quinta tesis.²⁷ Del

²⁶ *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, S. 610.

²⁷ GS I.2, p. 695. Traducción de Reyes Mate en: *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Editorial Trotta, 2006, p. 107. Cf. mural [123].

sujeto histórico, que la tesis XII define inequívocamente como “la clase oprimida, luchadora”, se pide pues una gran presencia mental, condición para que no pierda su oportunidad de actuar. La visión de esta oportunidad se produce con la velocidad de un relámpago como la conjunción fugaz y frágil del presente con el pasado. En este momento, el acontecimiento del pasado extraído del continuum de la historia se carga de actualidad y se convierte en pasado actual, *Jetztzeit*. De otra manera, si el presente (y el sujeto histórico que vive en el presente) no se reconoce en aquel momento, entonces pierde una posibilidad irrecuperable de apropiarse de la memoria que le pertenece y que le ayudaría a tomar conciencia de si mismo.

Benjamin vincula este concepto de memoria histórica rescatadora con la idea de que cada generación heredó un “*débil poder mesiánico*” (tesis II) que le capacita para salvar la tradición amenazada por el olvido. El rescate de la memoria de los perdedores de la historia debe constituir, según Benjamin, la motivación del sujeto histórico, no la esperanza de un abstracto futuro mejor. Dicha motivación se alimenta de “*la imagen de los antecesores explotados*” y no del “*ideal de los nietos liberados*” (tesis XII).²⁸

El elemento estético en el concepto benjaminiano de la memoria histórica merece una atención especial. Sólo mediante una *imagen* irrepetible sería posible recordar el pasado de los suprimidos no recogido por la Historia oficial. Esta imagen aparece fugaz como un relámpago. En el destello de reconocimiento, el flujo del tiempo se congela por un instante. Benjamin denomina esta aparición, reconocida en un determinado momento, *dialektisches Bild* – “imagen dialéctica”. Se trata de una clase de imagen instantánea en el que se entrelazan dialécticamente objeto y sujeto, pasado y presente, en un momento arrancado del progreso cronológico. Para definir la imagen, Benjamin acuña el concepto de *Dialektik im Stillstand* – dialéctica detenida, un concepto paradójico, ya que se suele entender “dialéctica” como un movimiento del pensamiento impulsado por elementos opuestos o contradictorios. En la filosofía de Hegel el pensamiento llega de esta manera cada vez a una nueva síntesis hasta que al final todas las contradicciones acaban por conciliarse. Aquí, en cambio, no se busca ninguna síntesis con la totalidad sino la interrupción del desastre progresivo.

En el fondo, este concepto de conocimiento se basa en una capacidad que Benjamin describe ya en dos de sus primeros ensayos y que denomina “facultad mimética”. Aparentemente, el momento feliz del recordar que se produce mediante el reconocimiento de una situación del pasado y que lo carga de actualidad, se basa en la percepción de un parecido.²⁹ En su estudio del año 1920 Benjamin afirma: “*La percepción de la semejanza siempre se produce como un relámpago. Es fugaz, quizás se*

²⁸ Detrás de estas ideas se halla la crítica de la actitud expectativa, precisamente la de los partidos socialistas y comunistas. Confiando en el progreso lineal de la historia que necesariamente había de llevar a la revolución en un futuro indeterminado, transformaron el tiempo “*en una especie de antecámara donde se podía esperar, más o menos relajadamente, la llegada de la situación revolucionaria*” (tesi XVIIa). En la edición citada, esta tesis no consta en el texto editado. Los curadores la recuperan en el apéndice entre el material preparativo a las tesis. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Anmerkungen der Herausgeber [Sobre el concepto de historia. Notas de los editores], GS I.3, 1231. Una frase del socialdemócrata J. Dietzgen, citada por Benjamin mismo, confirma que esta crítica está más que justificada: “En el *mecanismo* del progreso se basa la confianza de la socialdemocracia”.

²⁹ Jeanne Marie Gagnebin lo ve de la misma manera. „Über den Begriff der Geschichte“, en: Benjamin-Handbuch, p. 293.

puede recuperar, pero nunca se puede fijar como otras percepciones.”³⁰ Resulta inevitable establecer una relación entre esta observación y la frase citada de las tesis *Sobre el concepto de historia*. En un *Diario del pensar*, Francesc Abad recoge un párrafo del libro de los *Pasajes* que ilustra de nuevo este aspecto fulgurante y fugaz de la imagen dialéctica: “No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que fue y lo que es ahora (*Jetzt*) se juntan en una constelación tan instantánea como un relámpago. En otras palabras: la imagen es dialéctica en detención. Porque, mientras que la relación del presente con el pasado es una pura relación de continuidad temporal, la relación de aquello que fue antes con el ahora es dialéctica: no se establece por un transcurrir del tiempo sino por un salto brusco, es imagen. (...)”³¹ El pasado se reconoce verdaderamente en el momento que resulta legible por el sujeto. En ese instante afortunado la dialéctica permanente entre sujeto y objeto, que define todos los procesos del conocimiento, se detiene, habiéndose conseguido por un momento la compenetración de ambos. He aquí una forma de conocimiento no discursivo, más bien intuitivo, según Walter Benjamin, “iluminación profana”³². Dichas imágenes que configuran una constelación del “ahora” con un momento del pasado, convirtiéndolo en actualidad palpable y memoria viva, a diferencia de un saber histórico abstracto, no son simples reflejos o reproducciones de una realidad sino imágenes que representan una lectura de la realidad. En este sentido son “imágenes pensadas”, *Denkbilder*.

Obviamente, la teoría de la memoria histórica de Walter Benjamin da pie a muchas preguntas. No explica, por ejemplo, como un conocimiento producido tan espontáneamente pueda realizarse colectivamente por toda una clase social que las tesis definen como sujeto histórico. Tampoco se debe subestimar el peligro de que se pueda perder el momento decisivo del reconocimiento o que se haga una interpretación equivocada de la imagen que aparece. Benjamin mismo admite este peligro en un fragmento de los *Pasajes*: “La imagen leída, es decir, la imagen en el ahora del reconocer lleva la marca del momento crítico y peligroso constitutivo de cada lectura”³³ Pero a pesar de las cuestiones no resueltas, esta teoría de la memoria histórica incidente, como resultado del intento de concebir una teoría del conocimiento del ser humano alienado incluso de su historia, señala un camino a seguir, siempre y cuando se pretenda romper la cadena casi indestructible de un progreso que lleva a la catástrofe. Francesc Abad explora este camino mediante su creación artística.

³⁰ *Lehre vom Ähnlichen* [Teoría de la semejanza], GS II.1, p. 206.

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

³² En una serie de ensayos filosóficos, Hermann Schweppenhäuser estudió a fondo el concepto de la imagen dialéctica y resaltó la importancia del concepto para la construcción de una teoría “herética” del conocimiento. “Para beneficiar tanto el sujeto como el objeto, Benjamin –hereje de la ciencia y de la teoría del conocimiento como los místicos lo fueron de la teología – no se inclinó ante el dogma del hiato entre sujeto y objeto.” “Zur Physiognomie eines Physiognomikers”. En: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, p. 47.

³³ *Das Passagen-Werk*, N 3,1 GS V.1, p. 577.

3. La escritura como imagen “Correspondencias”, un ciclo basado en manuscritos de Walter Benjamin

Walter Benjamin crea las “imágenes pensadas” mediante el lenguaje, mientras que Francesc Abad emprende el camino al revés, configurando pensamientos con medios visuales. Aun así, ambos tienen en común una cierta imaginación gráfica que a veces coincide sorprendentemente. La tendencia de Walter Benjamin de plasmar su pensamiento en imágenes no se manifiesta solamente en sus metáforas literarias sino también en el aspecto gráfico de sus manuscritos. Hay quien habla de pautas arquitectónicas en el pensamiento de Walter Benjamin.³⁴ De hecho, muchos manuscritos estructuran los textos visualmente mediante un tipo de “mind mapping”. En lugar de presentar el texto linealmente, se agrupan palabras y conceptos en bloques temáticos de forma que se puedan relacionar los unos con los otros. Esta presentación huye del dictado de la sucesión horizontal o vertical de la escritura. Además, el aspecto visual del texto adquiere significado – una calidad que se ha desarrollado en la poesía visual que, por cierto, remite a las prácticas literarias del Barroco. Recuadros o sombras resaltan partes del texto. Líneas dibujan coordenadas. Inspirado por los juegos gráficos de los surrealistas, Benjamin experimentó con la escritura automática reconduciendo la escritura al dibujo.³⁵ En otros manuscritos se encuentran pequeñas ilustraciones al margen del texto. Sabemos que Benjamin prestaba mucha atención al aspecto estético de la escritura como expresión figurativa del lenguaje. Se interesaba por la grafología y la tipografía que despuntaban en su época. Por ejemplo, en el libro de los *Pasajes* relaciona los letreros de la publicidad con los emblemas del barroco, por supuesto señalando las diferencias históricas entre unos y otros.³⁶ La misma asociación podría haber impulsado, años atrás, el cuidadoso diseño gráfico del libro *Einbahnstraße* [Calle de sentido único, 1928], llevado a cabo por Sasha Stone, fotógrafo ruso residente en Berlín. Los aforismos y micro-relatos están dispuestos junto a unas líneas verticales en el margen interior de cada página como si los textos fueran vitrinas a lo largo de una calle. Y los títulos extravagantes sirven como reclamo para que el lector se acerque como si fuera un transeúnte. He aquí unos *Pasajes* en miniatura y una representación gráfica de una idea, un *Denkbild*, correspondiendo al título del libro que une todos los textos.³⁷

³⁴ 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/article/41342>

³⁵ Véase un estudio exhaustivo sobre el mundo imaginativo de Walter Benjamin, entre otros destacando su interés por los aspectos gráficos de la escritura, de Heinz Brüggemann, *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. 2ª edición revisada, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. Véase también 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. El ensayo se dedica especialmente al aspecto del *Schriftbild*, es decir, a “la imagen caligráfica como elemento estructural del texto”.

³⁶ GS V.1, 440 [J 67a, 2].

³⁷ Sobre la relación entre *Einbahnstraße* y el proyecto de los *Pasajes*, así como la relación entre *Denkbild* y alegoría véase el artículo “Einbahnstraße” de Gérard Rault en: Burkhardt Lindner (Ed.), *Benjamin – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, p. 359-372.

Hace tiempo que Francesc Abad se había fijado en los elementos gráficos de los manuscritos de Walter Benjamin, motivado por una gran afinidad. Él mismo, en sus *Diarios del pensar*, suele disponer ideas, borradores de proyectos y citas de lecturas de una manera gráfica, añadiendo flechas, líneas y otros signos. En el diseño del mapa de Berlín, que en 2008 sirvió como cartel de la exposición *block W. B.* en Berlín, Abad insertó algunos de los dibujos de Walter Benjamin.³⁸ Tratándose de un aspecto de la creación tan próximo a sus propios procedimientos, resultaba casi inevitable que explorara detenidamente la vertiente gráfica del filósofo como una faceta más de “*un pensamiento que crea imágenes*”. A raíz de esta exploración, Francesc Abad creó cinco hojas correspondientes a cinco manuscritos de Walter Benjamin, hasta entonces no editados (elegidos de entre una serie de manuscritos cedidos por el Archivo Walter Benjamin en la Akademie der Künste Berlin, gracias a la cooperación de su director Erdmut Wizisla)³⁹. Las “correspondencias” que se establecen y que dan nombre a todo el ciclo ilustran cómo se desarrolla el diálogo entre el artista y el filósofo y cómo fructifica en la creación de nuevas “imágenes pensadas”.

Abad adopta el concepto de las “correspondencias” de los estudios de Walter Benjamin sobre Baudelaire. Refiriéndose al soneto programático *Correspondances* (el cuarto poema del ciclo *Spleen et Idéal* de *Les Fleurs du mal*), el filósofo dice que las correspondencias son “datos del recordar”. Evocan una vida anterior plena de belleza y armonía significativa. En este sentido, el poema se dedica a algo “irrecuperablemente perdido”.⁴⁰

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

*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.*⁴¹

³⁸ Mural [128].

³⁹ Otros manuscritos de Walter Benjamin con elementos gráficos ya se habían publicado en el catálogo *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte, Zeichen*. Ed. Walter Benjamin Archiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 y en su edición española: *Archivos de Walter Benjamin : fotografías, textos y dibujos*. Edición del Walter Benjamin Archiv. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke . Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

⁴⁰ Über einige Motive bei Baudelaire, GS I.2, p. 638/9.

⁴¹ *La Natura es un templo donde vividos pilares
Dejan, a veces, brotar confusas palabras;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
que lo observan con miradas familiares.*

*Como prolongados ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,*

El concepto de las correspondencias es “común entre los místicos“, como comenta Benjamin. La cosmología neoplatónica del humanista Marsilio Ficino, por ejemplo, sostiene una correlación entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el mundo sensorial y el espiritual. El filósofo italiano sostiene que el mundo está poblado de innumerables almas interrelacionadas, lo cual permite una influencia mágica de los hombres en su entorno. Posiblemente, Benjamin se refiere a este aspecto cuando indica que las *correspondances* en Baudelaire conservan un concepto de experiencia “que incluye elementos de culto.”⁴² El soneto evoca una unidad sinestética del hombre y la naturaleza que remonta a un pensamiento místico o animista.

Las correspondencias se crean mediante la percepción de una semejanza, es decir, su producción requiere un comportamiento mimético. En el ya mencionado ensayo sobre la facultad mimética, Walter Benjamin sostiene que esta facultad estuvo sometida a cambios históricos sin haber desaparecido del todo. Mientras que las sociedades antiguas vieron semejanzas por todas partes entre el micro- y el macrocosmos, en los tiempos modernos predomina la relación de una semejanza menos inmediata, no directamente perceptible, la que Benjamin denomina “*una semejanza no sensorial*” (*unsinnliche Ähnlichkeit*). El lenguaje le parece representar un caso ejemplar. Se puede suponer que, originalmente, las palabras se basaban en una imitación onomatopéyica de las cosas, más adelante sustituida por referencias más conceptuales. Asimismo, se podría describir, según él, la relación entre fonema y grafema como una relación de semejanza no sensorial. Benjamin menciona también la grafología, que interpreta la caligrafía de una persona como imagen de su subconsciente. “*La escritura, junto con el lenguaje, se ha convertido en un archivo de semejanzas no sensoriales, de correspondencias inmateriales.*”⁴³ Me parece que, al leer los manuscritos de Walter Benjamin como imágenes y traducirlos en imágenes propias, Francesc Abad establece las correspondencias con el pensador mediante la percepción y expresión de este tipo de semejanzas no sensoriales o inmateriales. Eso pretenden demostrar a continuación los comentarios a los cinco fotomontajes:

Concepto

Laberinto – Espiral

Mummerehlen, Palabra – Nube, Imaginación

Stelle – Palimpsest – Estratos

Werkstatt – Almacén, Proceso – Experiencia – Memoria.

CONCEPTO

En la mitad inferior del manuscrito 516 se entrevé un tipo de círculo ovalado, formado por palabras (encima se lee “El círculo mágico del lenguaje”). Juzgando por lo que dicen estas palabras, la hoja debe de pertenecer a uno de los ensayos sobre la filosofía del lenguaje. Pero no es el contenido lo que inspira a Francesc Abad, sino la disposición de las palabras que interrelaciona, une y separa los conceptos. A esta disposición Abad

Vasta como la noche y como la claridad,

Los perfumes, los colores y los sonidos se responden. (Trad. Luis López Nieves)

⁴² *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, S. 638.

⁴³ *Lehre vom Ähnlichen*, GS II.1, p. 208.

le asocia un pan rústico cortado. En la corteza de cada rebanada se leen conceptos clave de su trabajo: “Stücke” (piezas), “memoria”, “fragmento”, “ensayo”, “injerto”, “palimpsesto”, “imaginación”, “utopía”, “subalterno”. Conceptos que son el pan de cada día del artista, alimentos básicos, tan sencillos, ricos, necesarios y nutritivos como el pan. Hay que decir que el motivo del pan es un motivo recurrente en los trabajos de Abad. Relaciona, por ejemplo, la imagen de un pan de piedra con la metáfora del pan en un verso de Joseph Brodsky sobre W. H. Auden, citado en un *Diario del pensar*: “*El pan de polvo / muerde, parte el pan para ellos*”.⁴⁴ Aun así es posible una lectura contraria: El pan representado en las fotografías pierde su naturaleza. Se convierte en soporte de la escritura. Se transforma en escultura. La forma fragmentada y la escritura cuentan más que el material. Además, hay una segunda correspondencia. Walter Benjamin giró el papel para añadir apuntes al margen del cuerpo del texto central. Francesc Abad imita este movimiento circular, enfocando el pan con la cámara desde perspectivas diferentes de forma que con cada plano se destacan otros conceptos.

LABERINTO - ESPIRAL

Alrededor del inicio de una carta a Sigmund Morgenroth⁴⁵, Benjamin dibuja formas curvadas, espirales y un tipo de laberinto de rectángulos.⁴⁶ No sabemos si los dibujos tienen alguna relación con el texto, con la situación del autor o si se trata de dibujos garabateados distraídamente –Francesc Abad no le da importancia. Establece una correspondencia aportando todo tipo de espirales que, como una especie de *Leitmotiv*, han aparecido a lo largo de su trayectoria artística: la espiral como producto de la naturaleza de una concha de caracol; la piel de naranja vinculada a un recuerdo de la juventud del artista cuando se secaba para preparar una tisana, o el roscón de milhojas que se comía los domingos con la familia; el dibujo de la mesa de la instalación *block W. B.* en el Museo de Granollers; la huella dactilar – signo de identidad inconfundible y, además, herramienta de catalogación y persecución policíaca. Asimismo, forma parte de esta colección un fragmento de la maqueta *El concepto del Ateneo*⁴⁷, construida en homenaje al poeta anarquista y autodidacta Joan Salvat Papasseit: sobre el fondo de una espiral colocada en el suelo de la sala principal se levantan papeletas donde se leen conceptos relacionados con la biografía del poeta. De nuevo, la disposición de las

⁴⁴ Mural [24]. En la instalación *Solo cum solo* colgaban seis pequeños estantes con unas barras de pan junto a una cama hospitalaria, formando uno de los “espacios del dolor”. Centre National d’Art Contemporain Grenoble, Francia, 1995. El pan estuvo presente en la instalación *Hotel Europa* (Tarragona, 1996), encima de una mesa puesta y asociada a una frase de René Char: “Hay que tener siempre la mesa puesta para la libertad”. Un objeto mitad pan, mitad piedra formaba parte de *Wooden House, iron bed, straw hat* (apuntes per a una exposició) [Casa de madera, cama de hierro, sombrero de paja] (apuntes para una exposición). Fundació Espais d’Art Contemporani, Girona, octubre 2002.

⁴⁵ Un industrial y coleccionista de arte berlinés, que junto con su hijo Ernst [pseudónimo Stephan Lackner] ayudó a Benjamin en el exilio de París, consiguió exiliarse a los EEUU y, al parecer, intervino a favor de Benjamin ante el *Institut für Sozialforschung* (Instituto de Investigación Social) en Nueva York para que le ayudaran a emigrar a los EEUU.

⁴⁶ Walter Benjamin Archiv, Ms 937. La carta parece estar relacionada con los estudios sobre el drama del barroco.

⁴⁷ Maqueta para el proyecto *Salvat Papasseit poetavanguardistacatalà*, Instalación *Del Worker’s Club a l’Ateneu*, Institució de les Lletres Catalanes /Centre d’Arts Santa Mònica, Barcelona, 2010-11.

figuras en el manuscrito de Walter Benjamin se transmite a la disposición de las fotografías fragmentadas de Francesc Abad, aunque en el caso de Benjamin parece haber nacido de una manera aleatoria mientras que Abad compone su montaje deliberadamente. El conjunto de las pequeñas imágenes recuerda las vitrinas de un museo de historia natural donde se pueden observar las mutaciones de una especie.

La espiral representa para Francesc Abad una imagen de la experiencia porque describe un camino no lineal, no jerárquico y sin fin. La espiral crece en movimientos circulares, partiendo de un centro, lanzándose hacia fuera. Combina el ensimismamiento y la extraversión centrífuga. Esto comenta la bailarina Laura Vilar en un correo electrónico a Francesc Abad, aclarando la importancia de la espiral para la coreografía de la danza contemporánea: “*La espiral apareció en el momento en el que la creación coreográfica pasa de preguntarse sobre la forma a preguntarse sobre el contenido (...). Y en este giro de perspectiva, desde mi punto de vista, la espiral ayudó físicamente a conseguir el cambio hacia la mirada interior, el bailarín ya no se exponía frontalmente para mostrar un trabajo virtuoso, sino que veía y creaba con el cuerpo una tercera dimensión espacial que hizo que las relaciones tejidas fueran el eje esencial para construir el sentido. (...) Físicamente es un movimiento que tiene un impulso de partida y se acelera para acabar dejando como un trazo en el espacio. La espiral nunca es un final, siempre es un inicio de una nueva acción, una nueva aceleración, la espiral siempre tiene movimiento, nunca es estática.*”⁴⁸

Otra figura de la experiencia, afín a la espiral, la constituye el laberinto. Encontramos un laberinto de pasillos y voces en la instalación *Hotel Europa* (1996) o el laberinto relacionado con los campos de concentración en algunos borradores de los *Diarios del pensar*⁴⁹, para dar unos pocos ejemplos. La referencia a Walter Benjamin es innegable. Los *Diarios del pensar* citan a menudo párrafos de textos del filósofo, destacando frases y palabras, como el siguiente, extraído de *Crónica de Berlín*: “*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. (...) Pero ahora que quiero reconstruir en el pensamiento ese esquema, sin reproducirlo exactamente, 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.*”⁵⁰ Más adelante, también en *Crónica de Berlín*, Benjamin escribe: “*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.*”⁵¹ Francesc Abad subraya “técnicas de extravío”. Sobra decir que los

⁴⁸ Laura Vilar, correo electrónico a Francesc Abad, 12 de enero de 2012.

⁴⁹ Mural [34].

⁵⁰ *Berliner Chronik*, GS VI, p. 491. Traducción (modificada) de Teresa Rocha Barco, *Crónica de Berlín*, en: *Escritos autobiográficos*. Ed. Concha Fernández Martorell. Madrid: Alianza, 1996, p. 215, subrayado de F. Abad; mural [33].

⁵¹ *Berliner Chronik*, GS VI, p. 469. Traducción de Teresa Rocha Barco, *Crónica de Berlín*, p. 193, subrayado de F. Abad; mural [35].

mismos *Pasajes* constituyen un tipo de laberinto, como arquitectura parisina del universo mercantil y como estructura del pensamiento de Walter Benjamin.

La verdadera imagen del pasado –y menos la de uno mismo– no se encuentran por el camino derecho. No es por casualidad que el vídeo *Retrato autobiográfico* (realizado con Adolf Alcañiz en 2010) se mueve a tientas por un recorrido de asociaciones y citas alrededor de recuerdos y reflexiones de Francesc Abad.

MUMMEREHLEN, PALABRA - NUBE, IMAGINACIÓN

En el manuscrito 1367 se reconoce, debajo del texto dividido en dos columnas, el dibujo de un puente de hierro. Pero precisamente cuando el elemento gráfico añadido al texto posee un máximo de concreción figurativa, las fotografías puestas al lado parecen completamente disociadas de su punto de referencia, a menos que se quiera reconocer un elemento común en el hecho de que la farola en el paisaje constituye un elemento aislado y extraño de arquitectura industrial, igual que el puente de hierro se encuentra inconexo sobre el papel. Francesc Abad fotografió repetidamente una farola de carretera ante un cielo que varía según la hora del día, el clima y la estación del año. Acudió también una lechuza que, noche tras noche, se sentó en la farola al igual que un animal proveniente de la mitología (Minerva). Las fotografías muestran la alternancia de la iluminación del cielo con la luz eléctrica de la farola como si se tratara de tematizar la relación entre técnica y naturaleza. No obstante, el título indica que hay que buscar la correspondencia por otro camino. La palabra “Mummerehlen”, tal como narra Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, nació de un malentendido del niño que no entendió bien el nombre de una anciana mencionada en un verso infantil (die Muhme Rehlen). El malentendido que daba pie a una creación lingüística – Benjamin aporta otros ejemplos – abrió al niño un camino propio hacia un mundo interior mediante un comportamiento mimético. Con sus nombres inventados interpretó la realidad de una manera que le brindaba la posibilidad de formar parte de ella: “*Si bien comportándome así desfiguraba tanto la palabra como a mí mismo, hacía en realidad lo que tenía que hacer para situarme en el mundo. Justo a tiempo aprendí a envolverme en las palabras, que de hecho eran nubes. La capacidad de reconocer semejanzas, en el fondo no es otra cosa que un relicto débil de la antigua necesidad de hacerse parecer al mundo y comportarse miméticamente.*”⁵² Benjamin recuerda también como, del mismo modo, los botes de pintura y los pinceles trasladaban el niño al cuadro que estaba pintando, igual como ocurrió con el pintor que, según una antigua fábula china, desapareció dentro de su creación. La facultad mimética cura, por instantes, el hiato entre sujeto y objeto. Cuando Francesc Abad indica que la farola fotografiada delante de su casa es su “Mummerehlen”, acaso tenemos que entender que nos está explicando su intento de actuar miméticamente, adentrándose en esta imagen, envolviéndose en las nubes como si pudiera convertirlas en parte de sí mismo.

Acaso encontremos por allí una lectura escondida del puente. El comportamiento mimético, designado por la palabra “Mummerehlen”, establece un puente entre nosotros y el mundo. En este sentido, la secuencia de fotografías sería un ejercicio ejemplar de establecer una correspondencia con el pensamiento mimético de Walter Benjamin mediante una “*semejanza no sensorial*”, es decir, una “*imagen pensada*”. La serie de fotografías manifiesta además una actitud que, según Abad,

⁵² *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, GS IV.1, p. 261.

constituye la base de su trabajo artístico: la disposición del observador paciente de estar siempre preparado y tener la presencia mental para captar lo que el momento le ofrece.

STELLE - PALIMPSEST – ESTRATOS

El dorso del manuscrito 1363 excepcionalmente es una página sin texto, cubierta por un dibujo a lápiz ligero y dinámico. Unos rectángulos paralelos parecen colgar de hilos que bajan como flechas describiendo un movimiento ondulado. En este caso, la imagen asociada por Francesc Abad muestra una pequeña construcción de estratos de madera, la parte frontal ondulada –denominada “Stelle” (Lugar, 2007)⁵³–, que él había creado varios años antes de haber conocido el manuscrito. Se trata de la visualización de un lugar mental donde se sobreponen conceptos y vivencias sin orden cronológico. Se representan mediante pequeños recortes de fotos y apuntes relacionados con la trayectoria de Francesc Abad, fijados a las láminas con unos alfileres como para señalar que se trata de una formación provisional, precaria, transformable o disoluble en cualquier momento. A nivel formal, las curvas de las láminas corresponden a aquellas de las líneas dibujadas por Benjamin; los papelitos a los rectángulos. “*Tejer realidades*”, así describe Abad el método de su trabajo en otra ocasión, utilizando una metáfora de la industria textil: la manera de mezclar diferentes materias superpuestas en capas para poder producir el hilo y para poderlo tejer.⁵⁴ Así se sobreponen en la memoria sedimentaciones de lo vivido, formando un palimpsesto de experiencias. El tiempo representado por esta pieza no es lineal, sino que constituye un conjunto de *asincronías* o *no-contemporaneidades*, para emplear un concepto desarrollado por Ernst Bloch, que coincide con Walter Benjamin en la crítica de la visión lineal de la historia. Según Benjamin, el que busca recuerdos no tiene que trasladarse en el tiempo sino que –dicho con una imagen expresiva, casi psicoanalítica– tiene que cavar en la memoria, entendida como un lugar donde se esconde el pasado: “*Quien aspire a acercarse al propio pasado sepultado ha de comportarse como alguien que está cavando. Eso determina el tono, el talante de los verdaderos recuerdos. No hay que temer volver una y otra vez a las mismas 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 comprensión tardía: algo así como los restos y torsos que se encuentran en la galería de un coleccionista.*”⁵⁵ Francesc Abad destaca las palabras “estratificaciones” y “capas”, decisivas también para su manera de ver la formación de la experiencia. Su artefacto muestra un conjunto de restos eclécticos, “de afinidades misteriosas”, como dice Benjamin en los *Pasajes*⁵⁶.

⁵³ Mural [44].

⁵⁴ Mural [46].

⁵⁵ *Berliner Chronik*, GS VI, p. 486. Traducción (modificada) de Teresa Rocha Barco, *Crónica de Berlín*, p. 210, subrayado de F. Abad; mural [43].

⁵⁶ GS V.2, A°,4, p. 993. Hermann Schweppenhäuser destaca que el concepto espacial (no dinámico) del tiempo en el pensamiento de Benjamin constituye la base del pensamiento plástico, que se expresa en forma del *Denkbild*: “La idea de suspender el tiempo en el espacio constituye la base de un principio de estilización que pretende hacer justicia a esta idea, evitando modelos de articulación dinámicos a favor de modelos tectónicos.” “Schein und Wahrheit”, en: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, p. 51.

Son asociaciones aleatorias como las que emergen en sueños, pero en este caso como la configuración de toda una vida.

WERKSTATT – ALMACÉN – PROCESO – EXPERIENCIA -MEMORIA

El manuscrito 1127, con el que concluye el ciclo de *Correspondencias*, se compone de un esquema gráfico del proyecto de los *Pasajes*. Obra inacabada y tal vez inevitablemente fragmentaria, los *Pasajes* constituyen un modelo de obra-taller, de *work in progress*, concepto en el que Francesc Abad inscribe su creación artística. A la naturaleza del libro de los *Pasajes*, siendo un gran archivo de todo el que componía la desaparecida sociedad parisina del siglo XIX, Francesc Abad corresponde aquí con un tipo de archivo propio que no puede negar un cierto parecido con la maqueta *Stelle*. Aquí también observamos una recopilación de recortes de imágenes y textos. Sin embargo, el soporte es una alambrada de púas para ahuyentar palomas que suele utilizarse en muros y tejados. Por eso, Francesc Abad llama este proyecto también *Espina dorsal y / o costillas de la paloma*. No sólo choca la agresividad de las púas sino también la vecindad y la superposición de elementos desprovistos de su contexto y de proveniencia completamente heterogénea: un portugués protestando en la calle; una figura geométrica dibujada por Walter Benjamin; una reproducción del cuadro *El sueño* de Gustave Courbet que sirve como fondo de una cita manuscrita de René Char, “*Al derrumbamiento de todas las pruebas el poeta responde con una salva de futuro*”; así como el papel de envolver de una panadería medio escondiendo una foto de la escritora francesa Irène Némirovsky, asesinada en un campo de concentración nazi. Se puede intuir un largo etcétera, puesto que las espinas no acaban aquí y, además, los recortes se podrían sustituir por otros.⁵⁷ La constelación, enigmática, por cierto, podría variar. Obviamente se trata de una obra inacabable, un taller de posibilidades, una obra en progreso que está esperando a su lector. Al mismo tiempo, configura un archivo de elementos que remiten a motivos que han aparecido en creaciones anteriores de Francesc Abad. Están relacionados entre ellos: las mujeres durmiendo de Courbet remiten al poema entonces provocador de Baudelaire *Femmes damnées*; desde Baudelaire se puede establecer un vínculo con Walter Benjamin; su destino se puede comparar al de Irène Némirovski; finalmente, el portugués manifestándose en la calle es una víctima de la crisis económica del siglo XXI y se adhiere a la larga tradición de los perdedores de la historia. Visto así, la instalación compone una imagen alegórica de la historia. Se podría decir que a partir del proyecto *block W. B.* la idea del archivo, muy afín al anhelo coleccionista y archivador de Walter Benjamin (documentado en el ya mencionado catálogo del Archivo Walter Benjamin), gana terreno en la obra de Francesc Abad, junto con la voluntad de crear lugares de memoria. En los apuntes sobre la actualidad de Walter Benjamin del 2010, Francesc Abad expresa el deseo de “conformar un archivo portable” del pensamiento crítico, “*donde hay el concepto de acosmia, de paria como diría Hannah Arendt – el ensayo como forma de Theodor W. Adorno – el montaje de J. L. Godard - el impulso utópico de Ernst Bloch - la importancia del orden simbólico de Lévi-Strauss – el concepto del subalterno de Gayatri Chakravorty Spivak – el fragmento de Varlam Shalámov – la pregunta de cómo*

⁵⁷ De hecho, en la exposición *Estratègia de la precarietat* en el Centre d'Arts Contemporànies ACVic (4. 2013 – 15. 6. 2013) F. Abad extendió la instalación de las púas a lo largo de toda una pared de varios metros de ancho, llamando dicho palimpsesto de nuestros tiempos *Les costelles del segle* [Las costillas del siglo].

y por qué interrumpir el tiempo en Walter Benjamin.”⁵⁸ Por supuesto, no se trata de la idea de un archivo estable y sistemático sino de un conjunto que no forma un todo, que por la propia naturaleza del pensamiento humano no puede formar un todo y tiene que ser abierto. Esta idea se ve realizada en el proyecto *La espina dorsal y / o costillas de la paloma* donde la fragilidad de los recortes contrasta con la agresividad de las púas que los aguantan. La pieza me parece representar el esfuerzo de fijar algo que es tan volátil cómo los recuerdos. ¿Las hojas son capturadas? ¿Llegaban volando como las palomas? Nos encontramos ante un archivo muy diferente de aquel cuyos objetos se guardan en cajones o estantes. No encierra las cosas, no las esconde, sino que las exhibe. Aquí las piezas son cautivas y libres al mismo tiempo. Forman en su conjunto aleatorio un enigma que obliga a establecer relaciones mediante la reflexión o el fulgor del reconocimiento. Con su fragmentación, la pieza está pendiente de quien sea capaz de leer la constelación, de descubrir correspondencias entre los elementos. Si el espectador no entra en interacción con la obra, los elementos heterogéneos no cobran sentido. Tenemos la *inscriptio*, pero nosotros debemos construir el *epigrama*.

En el fondo, esta configuración no representa la imagen de una sola idea, sino que configura todo el proceso doloroso de recuperar la memoria de las cosas perdidas, de salvar al menos los fragmentos, los restos, los harrapos. Y también representa la dificultad de evocar entre los escombros del sufrimiento y de la resistencia momentos de esperanza en que sea posible cambiar el rumbo de la historia.

Si es cierto que un interés auténtico por el proyecto benjaminiano de los *Pasajes* debe vincularse a su compromiso histórico-político y exponerse a las preguntas actuales⁵⁹, entonces el trabajo artístico de Francesc Abad está impregnado de esa intención. La cuestión que plantea Abad con una urgencia cada día más apremiante es si, acudiendo a la “cita secreta” que tenemos con el pasado, podemos encontrar una salida de la devastación que el huracán de la globalización capitalista va dejando en su recorrido.

CLAUDIA KALÁSZ

⁵⁸ En esta edición p. 27.

⁵⁹ Eso reivindica Irving Wohlfahrt en su ensayo “Die Passagenarbeit” en: *Benjamin – Handbuch*, pp. 251-274.