

L'art del rebuig: notes sobre la poètica del *no**

Luis Martín-Estudillo

UNIVERSITY OF IOWA

luis-martin-estudillo@uiowa.edu

Rebut: 26/02/2019

Acceptat: 01/10/2019

RESUM

Aquest assaig ofereix una aproximació al variat tractament que la paraula *no* ha rebut en les arts visuals des que Marcel Duchamp realitzara el seu NON en 1959. La negació explícita ha sigut explorada en diferents formats i amb variats sentits per creadors que van des de Boris Lurie fins a Santiago Sierra, Bahia Shehab i Maurizio Cattelan. El text analitza com les seues recreacions artístiques del *no* emfatitzen les dimensions polítiques del rebuig, qüestionant realitats i concepcions que prevalen en l'art i en altres àmbits de les nostres vides. Al mateix temps, aquests treballs creen nous llaços que es desenvolupen en diferents direccions, vinculant persones, idees, art i història.

Paraules clau: rebuig, negació, compromís, art polític, Marcel Duchamp, Boris Lurie, Santiago Sierra, Bahia Shehab, Maurizio Cattelan.

ABSTRACT. *The Art of Refusal: Notes on the Poetics of the No*

This essay proposes an approximation to the different ways in which the visual arts have dealt with versions of the word NO since Marcel Duchamp created his NON in 1959. This form of explicit negation has been explored in different formats and with myriad meanings by artists such as Boris Lurie, Santiago Sierra, Bahia Shehab and Maurizio Cattelan. I examine how their works emphasize political dimensions of refusal, questioning realities and notions that are prevalent in art as well as in other spheres. Their contributions also create new links that develop in several directions--associating people, ideas, art and history.

Keywords: refusal, negation, engagement, political art, Marcel Duchamp, Boris Lurie, Santiago Sierra, Bahia Shehab, Maurizio Cattelan.

SUMARI

No som d'eixe món

De «Le refus», de Maurice Blanchot, al *Non*, de Marcel Duchamp

El *NO!art*, de Boris Lurie, i el *NO, Global Tour*, de Santiago Sierra

A *Thousand Times No*, de Bahia Shehab, i *L.O.V.E.*, de Maurizio Cattelan

Autor per a correspondència / Corresponding author: Luis Martín-Estudillo. Department of Spanish and Portuguese. 111 Phillips Hall. University of Iowa. Iowa City, Iowa, USA 52242-1323.

Citació suggerida / Suggested citation: Martín-Estudillo, L. (2019) L'art del rebuig: notes sobre la poètica del *no*. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 133(2), 43-54. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats.133-2.4>

* Article traduït de l'anglès. El text original està publicat a *Debats. Journal on Culture, Power and Society. Annual Review 4*.

Ens diuen que no és fàcil dir *no*. És una cosa que moltes persones adultes necessiten tornar a aprendre, tot i que *no* és una dels primeres paraules que adquirim quan aprenem a parlar. Sembla que molts infants, i la majoria dels adolescents, no tenen problemes per a dir *no*, almenys als seus pares. Més avant en la vida, pronunciar-lo es converteix en un desafiament per a algunes persones. I, com tants desafiaments hui en dia, s'ha comercialitzat, convertint-se en quelcom que es pot dominar amb una tècnica ben orientada, cosa que, per descomptat, només es pot adquirir si es compra el llibre correcte. Alguns porten el títol *L'art de dir no* i els lectors s'hi acosten per a assolir un «empoderament individual».

Mentre que com dir *no* ha sigut el tema de molts llibres d'autoajuda, l'art del *no* ha rebut menys atenció. *No* és una paraula curta però poderosa, és justament el centre d'una sèrie d'obres d'art rellevants: des de poemes i cançons fins a pintures i escultures. Encara que hi ha distintes implicacions del seu ús en diferents mitjans, a vegades quasi es desvincula del llenguatge i es converteix en una línia, en una ombra, en una plantilla...

Des de finals de la dècada de 1950, diversos artistes han intentat fer que el *no* tinga un altre sentit i que recobre una qualitat especial capaç de transcendir l'àmbit lingüístic. Com suggereix Michael R. Leaman (2010: 10), «quan el llenguatge apareix en la pintura o l'art, podem estar segurs que la raó d'això va més enllà d'allò merament estètic [...], que les paraules ací tenen un significat especial, un més enllà del llenguatge i la comunicació normals». La inclusió explícita de paraules en l'art visual ha sigut més evident en dos períodes de temps diferents i separats: abans de la invenció de la impremta i en la postmodernitat (Hunt, 2010: 17). En el cas específic de l'art basat en el *no*, l'estètica crida l'atenció sobre les complexitats socials del rebuig. En compte de la reafirmació de l'individualisme que alimenta la indústria de l'autoajuda, aquestes manifestacions artístiques del *no* tendeixen a emfatitzar les dimensions polítiques de la negació. No obstant això, quan considerem l'art del *no*, cal tenir en compte que la

negació no és una opció fàcil i que és un desafiament que pot unir moltes persones, empoderant-les com a col·lectiu basat en el rebuig. Les obres concebudes com a negacions, que exalten el *no* (o paraules de sentit semblant), fomenten un fort sentit positiu de comunitat. Qüestionen realitats i concepcions que prevalen en l'art i en altres àmbits de les nostres vides. Al mateix temps, aquests treballs creen nous llaços que creixen en diferents direccions, vinculant persones, idees, art i història.

NO SOM D'EIXE MÓN

En 1963, el popular cantant i compositor Raimon va escriure una cançó amb el títol *Digueu no*. De seguida es va convertir quasi en un himne per a qui s'oposava a la dictadura franquista, fins i tot els que no parlaven la llengua en què es cantava la cançó, ja que tot i que no podien entendre la resta del missatge, el *no* recurrent era inconfusible per a qualsevol.

Un parell de coses es destaquen en la cançó simple però poderosa de Raimon. Una és que emfatitza el rebuig no sols com a forma d'antagonisme, sinó també –i potser això és el més important– com a element de comunió. Raimon s'adona de l'oportunitat que proporciona la proximitat del públic i comença la cançó amb «Ara que som junts». Continua alçant la veu contra el poder arbitrari, la violència, la pobresa i l'empresonament de persones per raons polítiques. Per a evitar la censura del règim, Raimon no va especificar les identitats de les víctimes i dels culpables, una ambigüitat que reforça la validesa de la seua cançó per a molts contextos diferents d'opressió.

A tot això, Raimon diu *no*, i en les seues actuacions fa que el públic s'unisca al seu cant i repetisca *no*. L'efecte que produeix és com una oració, o un cor, dient que quelcom a l'uníson amb altres persones dilueix la individualitat i crea una relació especial que dona forma a un grup. Un rebuig compartit, un *no* unificat, n'intensifica la unió. Al mateix temps, quan diem *no* junts a alguna cosa, és una declaració d'antagonisme compartit: la unió creada accentua el

nostre propi sentit de comunitat. Això, per descomptat, pot eixir molt malament quan l'«altre», generat pel rebuig és un altre grup humà o individu construït com a enemic o amenaça. No obstant això, aquest no és el cas de la cançó de Raimon, que fomenta sentiments fraterns.

Inclús en aparença, en un àmbit lingüístic molt superficial, el de l'ortografia, el *no* pot parèixer l'arrel del pronom plural en primera persona en llengües romàniques: *nos, nobis*. Així, tenim *nosaltres* en català, *nosotros* en castellà, *noi* en italià, *nós* en gallec i portugués. En el *no* d'aquests pronoms hi ha quelcom que es refereix a un grup en què està inclòs el parlant. No obstant això, no hi ha un vincle etimològic, perquè l'origen de la paraula *no* no està relacionat amb l'origen llatí de les formes romàniques actuals per a *nosaltres*. Aquesta etimologia falsa que uneix l'adverbi de negació i el pronom pot arribar molt lluny poèticament, però no lingüísticament. Tanmateix és ben cert que l'art sol estar més prop de la poesia que de la lingüística.

Raimon conclou la seua cançó dient que «Nosaltres no som d'eixe món». El parlant en la lletra i el públic implícit es distancien del domini en què viuen. Quin món és el que ell i els qui canten amb ell rebutgen quan canten *no*? «Eixe món» és un món que els atrapa i que s'ha de rebutjar perquè és corrupte i injust. La seua injustícia va ser evident per a la generació que va arribar a la majoria d'edat a principis de la dècada de 1960 amb un renovat sentit de justícia social i, en el cas específic d'Espanya, una consciència política creixent que els va espantar a qüestionar els fonaments morals i històrics de la dictadura de Franco. El context polític en el país natal de Raimon ha canviat molt des de llavors, però el missatge de la cançó encara té rellevància avui, també a escala mundial. És un missatge que no sols afirma una negació de la realitat, sinó que també pregunta per les alternatives.

Enfrontar-se al món amb un *no* implica tant un reconeixement de la seua realitat com una oportunitat per a la seua transformació. Slavoj Žižek (1993: 2) afirma que «la filosofia comença en el moment en què no acceptem simplement el que existeix com

a cosa donada (...) sinó que ens preguntem com és que la realitat que ens trobem és també possible. El que caracteritza la filosofia és aquest “pas arrere” de la realitat a la possibilitat». En altres paraules, el pensament més original i poderós sorgeix quan fem un esforç per veure el que hi ha –les estructures en què existim, el món on estem– no com una cosa natural, necessària o ineludible, sinó com el resultat de les eleccions històriques que podrien haver sigut diferents i que encara poden modificar-se. Aquest «pas arrere» no és exclusiu de la filosofia. Afegiria que certes obres d'art són «objectes teòrics» fecunds (com els anomena Mieke Bal, seguint Hubert Damisch) que poden resultar molt productius de manera semblant perquè ens permeten aprofundir la concepció de la realitat com una possibilitat entre moltes. Quan ens involucrem per complet en aquestes obres d'art, considerant les seues riques condicions de producció, circulació i recepció, «sorgeix un procés de pensament col·lectiu convincent». (Bal, 2010: 7)

L'art —en aquest cas, el que jo anomene *l'art del rebuig*—, ben exemplificat en les diferents obres centrades en el *no*, pot generar una nova mirada al món i obrir una bretxa en la realitat existent que permet que n'hi haja o se n'imaginin noves possibilitats. Molt recentment, el filòsof Santiago Zabala va advertir que, en la seua opinió, «es necessita una força estètica per a alliberar-nos de la nostra tendència a ignorar les “paradoxes socials” generades pels marcs polítics, financers i tecnològics que ens contenen». (Zabala, 2017: 5). L'art (incloent-hi la literatura) i la filosofia són forces amb el potencial de crear-se a partir de formes establertes de pensament i actuació. Posen una distància crítica entre nosaltres i els llocs comuns que preserven la forma com són les coses, els marcs que constreixen les nostres vides i eviten el tipus de canvi que afavoreix molts i no pocs. «No, no som d'eixe món», cantava Raimon. L'aparició de nous mons requereix molts *nos* forts per al vell món. *Nos* que uneixen les persones i les envien en noves direccions. Alguns artistes contemporanis han estat explorant la força estètica i política d'aquesta negació més directa. Els seus enfocaments tenen una història amb més de mig segle d'existència.

DE «LE REFUS», DE MAURICE BLANCHOT, AL *NON*, DE MARCEL DUCHAMP

A penes quatre anys abans que Raimon començara a cantar el seu no, l'escriptor i intel·lectual públic francès Maurice Blanchot (1907-2003) va publicar un text titulat «Le refus» («El rebuig»). Aquest breu assaig, que va aparèixer en octubre de 1958, en el segon número de l'efímera revista *Le 14 Juillet* —una data d'evidents ressonàncies revolucionàries— és tant un manifest com una poètica del rebuig.

En aquell moment, França es trobava en un estat d'enorme agitació política, en gran part a causa de les tensions associades amb el seu control colonial sobre Algèria. La motivació immediata de Blanchot per a escriure «Le refus» era expressar la seua oposició a la tornada al poder del general Charles de Gaulle, qui uns mesos abans havia arribat a cap del govern, en paraules de Blanchot, «porté, cettefois, non par la Résistance, mais par les mercenaires» («portat, aquesta vegada, no per la Resistència, sinó pels mercenaris») que lluitaven contra els qui buscaven la independència d'Algèria (Blanchot, 1971: 131, n. 1). No obstant això, Blanchot no menciona el general de Gaulle pel seu nom en la versió original del seu text, cosa que transcendeix la seua funció inicial com a comentari polític. Avui dia, igual que en aquell temps, pot llegir-se també com una adhesió més àmplia a allò que l'autor anomena «la force du refus» (la força del rebuig) (Blanchot, 1971: 130).

Per a Blanchot, el rebuig és un tipus de poder que uneix les persones i potser, d'aquesta manera contrainstitucional, produeix una nova afirmació. «Les hommes qui refusent et qui sont liés par la force du refus, savent qu'ils ne sont pas encore ensemble. Le temps de l'affirmation commune leur a précisément été enlevé. Ce qui leur reste, c'est l'irréductible refus, l'amitié de ce Non certain, inébranlable, rigoureux, qui les tient unis et solidaires» (Blanchot, 1971: 130) («Aquells que rebutgen i que estan obligats per la força del rebuig saben que encara no estan junts. El temps d'affirmació comuna és precisament el que se'ls ha llevat. El que els queda és el rebuig irreductible, l'amistat d'aquest *no* cert, indestructible

i rigorós que els uneix i en determina la solidaritat»). Blanchot continua afirmant que el rebuig és una obligació moral, la direcció de la qual és més clara en alguns casos que en altres. Ell suggereix que, en certes ocasions, és obvi que un ha de rebutjar l'estatu quo. Estava molt clar que l'ocupació alemanya exigia la negativa de qualsevol ciutadà decent, però la necessitat de rebutjar el que representava el pretès ordre alternatiu del Mariscal Pétain en Vichy (noms que l'autor es nega a mencionar) potser no es va percebre tan clarament en aquell moment. De la mateixa manera, rebutjar a De Gaulle en 1958 era una opció incerta, ja que el general oferia una eixida pragmàtica d'una situació política difícil. Per tant, Blanchot escriu: «Ce que nous refusons n'est pas sans valeur ni sans importance. C'est bien à cause de cela que le refus est nécessaire. Il y a une raison que nous n'accepterons plus, il y a une apparence de sagesse qui nous fait horreur... refuser n'est jamais facile» (Blanchot, 1971: 130-1) («El que rebutgem no té valor ni importància. Per això cal el rebuig. Hi ha una espècie d'argumentació que ja no acceptarem, hi ha una aparició de saviesa que ens horroritza... el rebuig mai és fàcil»).

Avui dia, sis dècades després, ens enfrontem a moltes altres realitats que són del tot inacceptables, com ara la violència de gènere. No obstant això, hi ha gent que si més no tolera altres realitats com a mals «menors» o «inevitables». Aquest és el cas de la desigualtat, en termes generals, o una reforma tributària que pot posar més diners a les butxaques dels ciutadans a expenses del futur benestar social, o el funcionament real i la direcció d'institucions com la Unió Europea, que segons moltes persones, ha de canviar per a estar més prop de les necessitats i esperances de la gent. Per tant, el rebuig sovint implica rebutjar opcions aparentment «acceptables» que no resisteixen un examen detallat. I és que, per desgràcia, això no és còmode ni fàcil de fer. Per tant, segons Blanchot (1971: 131), «Nous devons apprendre à refuser et à maintenir intact, par la rigueur de la pensée et la modestie de l'expression, le pouvoir de refus que désormais chacune de nos affirmations devrait vérifier» («Hem d'aprendre a

rebutjar i mantenir intacte aquest poder del rebuig, mitjançant un pensament rigorós i la modèstia d'expressió que cadascuna de les nostres afirmacions ha d'evidenciar d'ara en avant»). Tornaré al tema de la «modèstia d'expressió» de la negativa que promou el sobri *no*, eixa paraula directa i succinta.

La proposta de Blanchot genera preguntes sobre la naturalesa del rebuig. Per a ell, el rebuig és poder; tot i que no queda clar de quin tipus ni per a què ha d'usar-se. Hem vist que no és passiu, perquè pot unir les persones per mitjà de l'activisme, la qual cosa requereix un treball que sovint és difícil, però poc se'n diu sobre la naturalesa. Estableix els fonaments de l'afirmació, que podrien veure's com l'arrel d'una esperança nova però difícil d'aconseguir. Tal vegada aquesta vaguetat del «poder del rebuig» que Blanchot menciona està en el centre de les possibilitats que obri per a importants manifestacions artístiques de les últimes dècades. La paraula *no*, probablement l'expressió més directa de rebuig a Occident, s'ha explotat amb el propòsit de generar una expectativa de canvi social, no sols de la literatura (i en aquest àmbit s'inclourien lletres de cançons com les de Raimon), sinó també en les arts visuals.

No obstant això, és important tornar a examinar la senzillesa aparent de la negativa del *no*. A primera vista, el significat de *no* és completament unívoc. És la forma més curta i directa de rebutjar quelcom, fins i tot quelcom tan ampli com un món sencer, cosa que un *no* elevat per l'art pot intentar fer. Però el que actualment esperem de l'art no són respostes clares i definides. Si prenem les obres d'art com a solucions definitives, és possible que no hàgem captat el poder evasiu, però encara més gran de l'art: la capacitat que té per a generar incerteses i preguntes que pertorben el nostre món.

Segons Verena Krieger, l'ambigüitat és un aspecte essencial, fins i tot normatiu, en l'estètica de la major part de l'art actual, però és igual de fonamental per a l'activació del potencial polític d'aquest. L'obertura semàntica, acceptada o emfatitzada per la falta de pautes interpretatives dels artistes, s'allunya dels

missatges propagandístics. De fet, al contrari del que pot parèixer a primera vista, un simple *no* també és molt ambigu. La simplicitat aparent és enganyosa. La major part de les obres d'art centrades en el *no* no poden considerar-se una negativa directa.

Com sabem, almenys des de la dècada de 1960, tradicionalment els nostres sistemes de pensament s'han construït sobre dualitats: home/dona, blanc/fosc, centre/perifèria, etc. S'entén que el primer de cada parell és superior al segon. Aquests binaris, per descomptat, redueixen la complexitat infinita del món a un marc molt pobre i simplista. Pot parèixer que els *nos* recolzen una de les dicotomies més primitives (sí/no) i, amb un moviment audaç, en desmunten la jerarquia per a reclamar la superioritat del *no*. No obstant això, les bones propostes artístiques tendeixen a evitar aquests girs simplistes. La manera com es declaren aquests *nos*, en formes que són fonamentalment ambigües, evita caure en una altra d'aquestes adaptacions binàries: sí/no, o, en aquest cas, no/sí, ja que al primer element li atorga més poder. Molts artistes ambigus que han treballat en l'últim mig segle fomenten nous tipus d'associacions. Cadascun rebutja un conjunt de condicions que limiten la llibertat, però també, i potser el més important, aquests *nos* ofereixen una obertura a una cosa diferent. En molts casos, aquesta altra cosa és una invitació a reafirmar el valor d'allò comunitari.

Tornaré sobre això més tard. Abans, però, pot ser útil analitzar breument la història del *no*, aïllat i existent, començant amb Marcel Duchamp, la contribució del qual és la base de moltes de les pràctiques artístiques actuals. Com és ben sabut, Duchamp va ser notori pel seu rebuig radical de les antigues Belles Arts i va crear una nova manera d'entendre-les. Això es va fer evident quan va exhibir o, més ben dit, va tractar d'exhibir, la seua obra *Fountain* (Font). La Societat d'Artistes Independents va rebutjar aquesta peça, creada inicialment en una fàbrica com a urinari d'homes, quan Duchamp la va presentar en la seua exposició inaugural a Nova York en 1917 sota el pseudònim «R. Mutt». L'obra, amb el rebuig implícit de la tradició i dels col·legues de l'artista, va obrir

un període nou en la història de l'art en què encara vivim. I tot i que va comportar un canvi de paradigma, en certa manera *Fountain* pot veure's com una iteració exemplar de la «modèstia d'expressió» que Blanchot demandava.

En agost de 1959, només uns mesos després que Blanchot publicara «Le refus», Duchamp va tornar a prendre una cosa habitual de la vida quotidiana i la va presentar com una obra d'art. Aquesta vegada va ser la paraula *no*, que usem quasi sense adonar-nos-en. El seu *Non* es va utilitzar com a portada d'un llibre de poemes de Pierre-André Benoît, titulat *Première Lumière* («Primera Llum»). Aquest gravat presenta tres lletres que són al mateix temps fràgils i poderoses. La paraula és tènue, amb les línies fines, inscrites a mà, amb les lletres separades. I, no obstant això, resulta dominant, vigorosa. Les lletres majúscules s'estiren per a ocupar el rectangle central de dalt a baix, disposades juntes per oferir el missatge de negació primitiu i autoritari. Per a Arturo Schwarz (1997: 820), «el monosil·lab NON personifica la filosofia de vida de Duchamp, que és un clar rebuig de totes les restriccions acadèmiques, totes les crides a la conformitat moral o estètica». Tanmateix, el missatge de Duchamp va més enllà d'un projecte personal. Hi ha quelcom clarament bíblic en el títol de la peça: «En el principi fou la paraula», i aquesta vegada, la paraula no és altra que el *no*. Mentre que l'art del rebuig es presta a interpretacions polítiques de l'actualitat, també pot suggerir altres temes amb una dimensió comunitària. Des d'aquesta perspectiva, el *no* indicaria la negació primària com a base per a allò social. Roberto Esposito ha assenyalat en els seus suggeridors escrits sobre l'origen de la comunitat (desenvolupats a partir de l'etimologia de la paraula arrelada en el terme llatí *munus*, que significa «regal», però també «deute» o «obligació»), que «la cosa pública (*res publica*) és inseparable del no-res (*niente*). El no-res de la cosa és precisament el nostre terreny comú (*fondo*)» (Esposito, 2010: 8). En aquest treball de Duchamp, la Creació es refunda de manera constructiva, però en aquest cas, per mitjà de la negació, si bé es tracta d'una negació fructífera, com demostra l'art que ha creat. La primacia d'aquesta paraula

subtilment inscrita, aquest tènue raig de llum negra, il·lumina el camí per als *nos* més audaçs que han estat sorgint ací i allà des que Duchamp va gravar el seu, la font originària.

EL *NO!ART*, DE BORIS LURIE, I EL *NO, GLOBAL TOUR*, DE SANTIAGO SIERRA

En 1959, quan va crear la il·lustració de la portada de *Première Lumière*, Duchamp havia estat vivint a Nova York de manera intermitent durant més de quatre dècades. En aquell mateix any, a la mateixa ciutat, un grup d'artistes s'hi van inspirar i es van unir al seu rebuig. *NO!art* va ser un moviment marginal actiu a principis de la dècada de 1960 en l'escena artística de Nova York, precisament quan la ciutat estava «robant la idea de l'art modern», com ho va expressar Serge Guilbaut. Van definir el grup com «una versió políticament compromesa del Pop Art» (Kraus, 2017: 7). El principal exponent va ser el refugiat Boris Lurie, que havia nascut en 1924 a Leningrad i va créixer a Riga, Letònia, en una família jueva. Les dones de la seua família van ser assassinades als boscos de Rumbula, junt amb altres 25.000 persones jueves, majoritàriament dones i infants, en dos dies, en la tardor de 1941. Contra tot pronòstic, Lurie i son pare van sobreviure uns quants camps de concentració. Va ser allà on Lurie va forjar els fonaments de la seua educació artística (Kraus, 2017: 7). A finals de la dècada de 1940, Lurie es va traslladar a Nova York, on va començar a explorar l'impacte de l'Holocaust mitjançant l'art. Aquesta no era una opció popular en una societat que volia oblidar-se de la guerra i seguir avant. A finals de la dècada dels cinquanta, després d'un període a París, Lurie va tornar a Nova York per a treballar amb els seus amics i col·legues Sam Goodman i Stanley Fisher. Amb el suport de la galerista Gertrude Stein, van crear *NO!art*, que denunciava els perills d'una societat que evolucionava cap a noves, però menys conspícues, formes de feixisme. Com altres manifestacions estètiques del rebuig, *NO!art* comprén el rebuig de les formes socials d'opressió, també rebutja les pràctiques artístiques que o són ornamentals i complaents amb

elles, o alienes a aquestes realitats conflictives com el consumisme, el racisme, el sexisme, el populisme, el culte a la personalitat, l'antiintel·lectualisme, etc.

Com una forma d'expressar la seua negativa, Lurie va abraçar el *no* i durant uns quants anys el va fer visible una vegada i una altra, en molts formats, generalment en obres basades en pintura i *collage*. Els *nos* de Lurie connecten allò que és fàcilment acceptat amb l'exemple més extrem de modernitat que va eixir malament: el feixisme. Les seues obres de negació ens recorden la necessitat de rebutjar les realitats que són tolerables i fins i tot desitjables per a molts de nosaltres. Per a Lurie, però, amaguen o oculten realitats que ell i els seus amics en el *no* van considerar molt properes a una nova encarnació del feixisme. Els *nos* de Lurie constitueixen un rebuig de formes de vida que al mateix temps generen i oculten el que alguns pensadors han denominat «violència lenta» i altres anomenen «feixisme madur» o, figuradament, FBI: *Feixisme de Baixa Intensitat*, com l'ha caracteritzat el poeta i pensador espanyol Antonio Méndez Rubio (2015).

El *no* es converteix en el motiu i tema principal de Lurie en una sèrie d'obres sobre el llenç i altres materials més «pobres», com ara el cartró. Tot això provoca en l'espectador una sensació de rebuig absolut. L'obra de Lurie està impregnada per la seua història personal i el seu rebuig deliberat d'una societat que pareix florir en els mateixos principis que van portar a la catàstrofe de la Segona Guerra Mundial i a l'Holocaust. Entre les obres de Lurie de principis de la dècada de 1960 es troben maletes de cuir cobertes amb *collage* de paper i tela, estrelles de David grogues, la pintura a l'oli multicolor i estergits (entre els quals hi ha alguns *nos* particularment cridaners). Són maletes llestes per a viatjar, un record commovedor del desplaçament que ell i tants altres van haver de suportar. La línia entre els refugiats de guerra i altres immigrants és borrosa, com en l'obra *NO, Love You (Immigrant's NO! Suitcase # 1)* («NO, t'estime (maleta NO! núm. 1 de l'immigrant)») de 1963, que arreplega la negació, l'estrella groga utilitzada per a identificar els jueus sota el domini nazi, un retall de periòdic

que mostra cossos massacrats, i una esvàstica. En la major part dels treballs de Lurie hi ha una crida a posar distància amb un món que no volem que siga el nostre, com Raimon cantaria aquell mateix any. No obstant això, aquesta és una distància que permet la perspectiva i proporciona la claredat de visió que conduirà a una resposta succinta i radical (*no*). S'entén com una manera de torear amb un passat traumàtic, però també com un senyal col·locat allí per guiar-nos cap al futur. Per tant, és una eina per a la supervivència.

Mentre que l'art de Lurie pareix d'una esfera molt personal, l'obra *NO, GLOBAL TOUR* de Santiago Sierra porta el rebuig des d'eixa dimensió personal de Lurie (que era quasi un secret, ja que després de 1970, Lurie a penes va exhibir el seu art) fins a una de molt pública. Així, Sierra va mostrar una gran escultura portàtil de la paraula *NO* en diferents llocs, cadascun amb diferents sentits polítics. Sierra (Madrid, 1966) és més conegut pel seu treball incisiu sobre com l'economia afecta les relacions humanes en tots els àmbits. En relació amb aquesta preocupació, el seu art aborda temes com la parcialitat dels mitjans, el conformisme cívic i el caràcter absurd i explotador de moltes formes de treball. No és sorprenent que el seu art ja s'haja relacionat amb el de Lurie (Kugelman, 2016: 115).

Un esperit de rebuig col·lectiu anima el *NO, GLOBAL TOUR* de Sierra, un projecte que va començar en 2009. Sierra primer realitzà una gran escultura de fusta de la paraula *NO* amb la tipografia Arial que pesava mitja tona i que mesurava aproximadament dos metres d'alçària per quatre metres d'ample. Es podria dir que aquestes dimensions creen una tensió entre la «modèstia d'expressió» que exigia Blanchot i l'arrogància de la grandària. Més tard, es van construir altres dos *NO* de la mateixa grandària, un al Canadà i l'altre en marbre de Carrara, bastant més feixuc. En les diferents materialitzacions, la peça es va portar a diferents llocs del món, principalment a Europa i a Amèrica. Es va col·locar en diversos contextos: en barris residencials rics i pobres, polígons industrials, barris comercials i llocs de gran rellevància instituci-

onal. Per exemple, el van portar a Brussel·les, on es va col·locar prop de la seu de l'OTAN i dels edificis de la Unió Europea. A la ciutat de Nova York, l'escultura va estar a llocs com Wall Street, la seu de l'ONU i el Rockefeller Center. Altres indrets resultaven menys memorables. Inevitablement, cada context suggereix un significat diferent que pot tenir el NO. Alguns llocs també competien en l'atenció dels espectadors, junt amb tots els altres estímuls abundants dels entorns urbans. A partir d'octubre de 2017, el NO de Sierra va viatjar per Irlanda.

Els moviments de la peça es van documentar en una mena de *road movie* que anava en contra de la major part de les convencions del gènere. La pel·lícula de Sierra és en blanc i negre, sense música ni diàleg, dura dues hores aproximades i no s'escolta una sola paraula. El personatge principal, per descomptat, és el NO. El que els espectadors veuen en la pantalla durant la pel·lícula és l'equip que treballa per fer l'escultura; les friccions i els fluxos en el transport d'aquesta, el contrast fort en els llocs (des de paisatges industrials fins a barris urbans més rics) i les reaccions de les persones que se la troben, que van des de la indiferència fins a la curiositat, que sovint impulsa la gent a fer-ne una fotografia amb el telèfon mòbil.

A més d'aquest treball, Sierra ha presentat altres obres que tenien la paraula NO en el nucli: per exemple, *NO Projected Above the Pope* («NO projectat sobre el papa»), una peça d'acció en col·laboració amb l'artista alemany Julius von Bismarck que es va esdevenir durant la missa que el pontífex va celebrar en la Jornada Mundial de la Joventut a Madrid (2011), o una gran lona amb les dues lletres en blanc sobre un fons negre, cridanerament penjada en una àrea comercial en Linköping, Suècia, en 2012.

Sierra no fa explícit allò que rebutgen els seus nos. El títol del treball més antic (*No, Global Tour*) apunta a un rebuig global en el sentit geogràfic a mesura que viatja arreu del món, però també en el sentit de totalitat. El seu NO és absolut, global, aparentment una negació de tot. Fins i tot es nega a ell mateix com a escultura, perquè les escultures, almenys en

principi, són immòbils. La desesperació o l'enuig de Sierra per l'estat de les coses pareix tal que advoca per començar de zero. Sens dubte, un impuls nihilista anima aquest treball. Tanmateix, també hi ha una voluntat clara de comunicar-se en el nivell més bàsic, amb un potencial de comprensió pràcticament universal. El NO és un missatge el significat clar del qual és un rebuig molt primari, però també està obert perquè l'espectador el complete; pretén involucrar-lo més enllà de fer-se un *selfie*. «A què dius NO?», pot preguntar l'espectador. Amb una franquesa semàntica contundent, la resposta de l'obra suggereix, al seu torn, una pregunta en la mateixa direcció: «Què és el que tu rebutges?».

Més enllà del seu treball en el *no*, Sierra s'ha mantingut molt actiu en el seu compromís creatiu amb el rebuig. El seu *Black Cone. Monument to Civil Disobedience* («Con negre. Monument a la desobediència civil») (2012) commemora les protestes del poble islandès contra les mesures que el govern pretenia prendre després del col·lapse del sistema financer del país en 2008. La peça de Sierra és un monòlit de quasi dos metres d'alçària ubicat enfront del parlament islandès. Aparentment, la roca està oberta per un con negre metàl·lic. La fractura del monòlit va ser el resultat d'una *performance* que va dur a terme Sierra amb diverses falques. El con, que recorda al capirot o barret punxegut que va usar la Inquisició per a estigmatitzar les seues víctimes (i que va representar Francisco de Goya en diverses obres), s'hi va col·locar més tard. Es podria dir que representa el poder de les víctimes maltractades per a crear fissures en un sistema que no és tan sòlid com pareix.

Com que Sierra és un dels pocs artistes espanyols contemporanis amb reconeixement mundial, les institucions del seu país l'han aclamat com a representant destacat de la creativitat de la nació. No obstant això, Sierra declina servir qualsevol govern o ajudar a promoure els interessos de qualsevol nació. En 2010, l'administració espanyola (en aquell moment dirigida pel Partit Socialista) va intentar atorgar-li el Premi Nacional d'Arts Visuals, la qual cosa suposava una decisió sense precedents en la

història del premi. Sierra va rebutjar el guardó i els trenta mil euros que l'acompanyaven. En la carta de rebuig al Ministeri de Cultura, Sierra va declarar que el premi obliga l'adjudicatari a treballar en benefici de l'administració. L'últim paràgraf de la missiva deia: «El Estado no somos todos. El Estado son ustedes y sus amigos. Por lo tanto, no me cuenten entre ellos, pues yo soy un artista serio» («L'Estat no som tots. L'Estat són vostés i els seus amics. Per tant, no em compten entre ells, perquè sóc un artista seriós») i va arribar a la conclusió: «No, señores, No, *Global Tour*» («No, senyors, No, *Global Tour*). Tot seguit, Sierra «va elevar» la seua carta de rebuig a l'estat d'obra mestra, posant a la venda la còpia emmarcada a la Fira d'Art de Torí 2011, per la mateixa suma que li hauria donat el premi.

A THOUSAND TIMES NO, DE BAHIA SHEHAB, I L.O.V.E., DE MAURIZIO CATTELAN

A vegades, per tant, un artista és intencionalment explícit sobre l'objecte del seu rebuig. Aquest és el cas de Bahia Shehab i la seua obra *A Thousand Times No* («Mil vegades no»). En 2009, aquesta artista egipci-libanesa (nascuda en 1977) fou convidada a contribuir amb una peça en exposició a Alemanya que commemorava el centenari de la primera exposició d'art islàmic a Europa. Shehab va reunir mil representacions visuals diferents del *lam-alif*, que representa la paraula *no* en àrab. S'havien escrit, imprés, cosit, modelat i gravat durant els últims catorze segles en una varietat de fonts, des de gerros i làpides fins a llibres i parets de molts llocs diferents arreu del món.

El treball de Shehab va començar com una negació d'un món que, en la seua opinió, la rebutja com a dona musulmana. En un text que acompanya el projecte, publicat més tard en un llibre impressionant, va declarar el següent (2010: 6):

Quan vols negar tots els estereotips que se t'imposen i que intenten definir el teu paper al món. Quan vols rebutjar quasi tots els aspectes de la teua realitat. [...] Quan vols negar totes

les acusacions que van associades amb la teua identitat. Quan vols negar-te a ser una imitadora o seguidora d'Occident, també rebutges la interpretació regressiva de la teua herència. Dir «mil vegades *no*» no és suficient.

La seua postura de rebuig i, al mateix temps, d'autoafirmació queda bastant clara a través d'aquestes frases. Jo afegiria que el seu treball ens recorda una història eclipsada. Els *nos* recopilats de Shehab són, en certa manera, una arqueologia d'una comunitat lingüística, cultural i religiosa que es va estendre des d'Espanya fins a l'Índia i la Xina, la memòria de la qual ha sigut ignorada en molts d'aquests llocs on ara està en minoria. Aquest llegat ha sigut negat amb massa freqüència i rebutjat per les narratives dominants. I no obstant això, assenyalava, entre altres coses, l'existència d'una tradició musulmana a Europa que en el continent molts descarten com si fora quelcom completament alié a la seua història, quan, de fet, els europeus deuen molt a la presència musulmana i als prolongats intercanvis entre el cristianisme i l'islam.

Shehab va crear una gran cortina de plexiglàs amb fileres penjants compostes de mil grans quadrats, un per cada *no* en idioma àrab que va trobar. També els va compilar en un llibre, amb els números col·locats cronològicament, indicant els llocs on els va trobar, la matèria de què estaven fets i els antics propietaris. El bell objecte de Shehab és la materialització d'un projecte d'investigació sobre la història tipogràfica. Una porta que podria obrir-se per mostrar un passat ric. Però llavors, com succeeix sovint, el present va cridar a la porta. Poc després de mostrar la seua peça a Alemanya, l'agitació de la Primavera Àrab va arribar a Egipte, i es va produir un tsunami pel canvi social i polític. El govern va reaccionar amb violència i l'artista va decidir usar alguns dels *nos* que havia arreplegat per a protestar contra aquest gir dels esdeveniments. En va pintar amb esprai alguns en espais públics de tot el Caire, amb diferents missatges de rebuig que condemnaven el despotisme dels governants. Els grafitis estergits expressaven diversos rebutjos: «No al govern militar», «No a un nou faraó», «No a la violència», «No a la crema de llibres», «No a despullar dones amb vel», entre altres. Cada missatge de Shehab

va ser una resposta a abusos concrets per part de les autoritats. Les antigues inscripcions que havia reunit per a l'exposició a Alemanya van reviuire quan i on més es necessitaven i van contribuir al rebuig col·lectiu de la impunitat.

Els *nos* de Shehab són un regal (del llatí *munus*) per a la comunitat a què pertany. En 2016 va ser guardonada amb el Premi de la UNESCO-Sharjah de Cultura Àrab en reconeixement al seu treball, que és una crida perquè «tots els sectors de la societat s'unisquen i ho facen entorn d'una simple sol·licitud de fer justícia per a tots», segons l'informe oficial del jurat. Al final del pròleg del llibre, l'artista diu que s'accepte «com a munició per a rebutjar tots els poders que intenten imposar-te allò que no pots acceptar» (Shehab, 2010: p. 7). El format imponent del volum, amb més de mil pàgines, amb tapa dura i grandària compacta de quartilla, recorda una rajola o un altre objecte a punt per llançar-lo en una protesta.

El *no* és la peça central d'allò polític, el fonament i l'expressió més clara i succinta. D'allò polític, no de la política, almenys en els termes en què Chantal Mouffe els distingeix. Per a ella, allò polític és «la dimensió de l'antagonisme (...) constitutiva de les societats humanes». Ella distingeix això de la política que, argumenta, es compon de les formes «per mitjà de les quals un ordre es crea, de manera que organitza la convivència humana en el context de la conflictivitat proporcionada per allò polític» (Mouffe, 2005: p. 9). El conflicte és, per tant, inherent a la vida social i la política no pot eliminar-lo. No obstant això, la política sovint suprimeix el conflicte amagant-lo davall de l'estora, per dir-ho d'alguna manera. Però ressorgeix constantment, a vegades en forma d'art. L'art del rebuig és la porció especial de l'art polític que posa el centre d'atenció en la «dimensió de l'antagonisme», en la inevitable conflictivitat de la nostra existència social. No obstant això, no tot art polític és art de rebuig. El realisme socialista, per exemple, és clarament art polític, però rares vegades s'alinea amb l'art del rebuig.

Per tant, un cert grau de desacord pot ser motiu de

celebració, ja que contribueix a la vitalitat de les comunitats democràtiques. L'encarnació d'aquesta postura ha començat a trobar el camí cap a espais simbòlicament rellevants, com va ser el cas del «Monument a la desobediència civil» de Sierra. Altres obres de rebuig monumental han aparegut recentment sota termes més ambigus. Al centre de la Piazza Affari, la plaça de Milà on la borsa hi té la seu, hi ha una gran estàtua feta de marbre de Carrara, el mateix material que van usar Miquel Àngel i Bernini. No obstant això, ningú no confondria aquesta escultura pública amb una obra d'aquests mestres, ja que representa una mà amb només el dit del cor alçat i produeix un gest que generalment es considera ofensiu, fins i tot, obscé. Després d'un examen més detallat, es fa evident que els altres dits no estan flexionats. Pareixen tallats o consumits pel temps. Si no fora pels dits tallats, es podria pensar que l'estàtua mostra la infame salutació feixista, cosa que hi encaixaria, ja que la borsa de valors de Milà té la seu al Palazzo Mezzanotte, un edifici de 1932 que és un exemple distintiu de l'arquitectura feixista italiana (Mezzanotte és el cognom de l'arquitecte que va dissenyar l'edifici, però també significa *mitjanit*, una paraula amb connotacions sinistres bastant apropiades per a un palau feixista).

L'escultura es titula *L.O.V.E.*, acrònim de *libertà, odio, vendetta, eternità* (llibertat, odi, venjança, eternitat). Va ser creada en 2010 per l'artista italià Maurizio Cattelan (Pàdua, 1960). A causa del lloc on està ubicada, la Piazza Affari, enfront de la borsa de valors, molts suposen que l'escultura d'onze metres d'altura es refereix a la crisi econòmica que va afectar Europa, en particular al sud, a partir de 2008. No obstant això, hi ha almenys dues lectures diferents del treball de Cattelan. Pot veure's com un símbol de la reacció de la «gent comuna» contra el sector financer, els abusos i com se'l va protegir amb fons públics durant la crisi de l'euro, o, atés que l'escultura no mira a la borsa sinó a la plaça, es pot interpretar com un missatge contundent dels *brokers* als transeünts que significa «us foteu».

Inicialment se suposava que l'estàtua romandria a la Piazza Affari només un parell de setmanes; tanma-

teix, Cattelan va decidir donar-la a la ciutat amb la condició que adornara la plaça durant els quaranta anys següents, un altre exemple de *munus* artístic de rebuig amb la intenció de promoure un sentit de comunitat. Nancy Spector ha assenyalat que l'obra és la culminació del «concepte de monument cívic de Cattelan, que es nega a commemorar o a agrupar-se entorn de les ideologies culturalment acceptades» (Spector, 2011: 59). Després de molta controvèrsia, el govern local va decidir mantenir-la allà. La peça monumental de Cattelan difícilment es pot ignorar. L'escultura celebra un gest de rebuig marcat però ambigu. Invita a observar-la amb agraïment o amb rebuig. La presència imponent és un recordatori de la rellevància contínua de la immediatesa, de la diferència substancial entre allò «real» i una imatge en una pantalla, de l'aspecte físic requerit per a reclamar l'espai públic dels mercats sempre insaciables, de la nostra relació amb els llocs que habitem. Atesa la

franquesa semàntica, cada persona que passa per davant té el repte de donar-li sentit al monument. És un moviment congelat, però que fa que les persones s'hi reunisquen, qüestionen coses i es moguen.

En octubre de 2012, per celebrar-ne la donació, la Piazza Affari es va transformar en un saló de ball amb una banda —Orquestra Manolo—, que va tocar durant hores, i amb ballarins espontanis. Tota la ciutat de Milà estava convidada amb entrada gratuïta. Hi havia molt de menjar de carrer i la gent va ballar fins a la mitjanit al voltant del *L.O.V.E.* de marbre de Cattelan. Ballant amb la música del rebuig es creen i tal vegada es reinventen els vincles socials. En acabar la música, a mitjanit, enfront del Palazzo Mezzanotte, les persones que havien estat ballant potser ara podrien parlar entre elles. Una obra d'art els va reunir en un rebuig harmònic; després, era cosa seua continuar la conversa i avançar sobre la base d'una afirmació incipient.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Bal, M. (2010). *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago i Londres: Chicago University Press.
- Blanchot, M. (1971). Le refus. *L'Amitié*: 130-131. París: Gallimard. Traducció a l'anglès per Zakir Paul en *Political Writings, 1953-1993* (p. 7). Nova York: Fordham University Press, 2010.
- Esposito, R. (2010). *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Trans. Timothy Campbell. Stanford: Stanford University Press.
- Guilbaut, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hunt, J. D. (2010). Introduction. En J. D. Hunt, D. Lomas i M. Corris (ed.), *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction* (p. 15-33). Londres: Reaktion Books.
- Kraus, E. (2017). Preface. En *Boris Lurie: Anti-Pop*. Nuremberg: Neues Museum.
- Kugelmann, C. (2016). I Would Have Loved to Make Pretty Pictures... En *No Compromises! The Art of Boris Lurie* (p. 114-117). Berlin: Jewish Museum and Bielefeld: Kerber.
- Leaman, M. R. (2010). Preface. En J. D. Hunt, D. Lomas i M. Corris (ed.), *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction* (p. 7-13). Londres: Reaktion Books.
- Méndez Rubio, A. (2015). *(FBI) Fascismo de baja intensidad*. Santander: La Vorágine.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. Nova York: Routledge.
- Schwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nova York: Delano Greenidge.
- Shehab, B. (2010). *A Thousand Times No: A Visual History of the Lam-Alif*. Amsterdam: Khatt Books.
- Spector, N. (2011). *Maurizio Cattelan: All*. Nova York: Guggenheim Museum Publications.
- Zabala, S. (2017). *Why Only Art Can Save Us: Aesthetics and the Absence of Emergency*. Nova York: Columbia University Press.
- Žižek, S. (1993). *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.

NOTA BIOGRÀFICA

Luís Martín-Estudillo és catedràtic en el Departament d'Estudis Hispànics de la Universitat de Iowa i investigador afiliat en les universitats de Minnesota i Gröningen. S'especialitza en cultura espanyola, estudis europeus i estudis visuals. És editor executiu de *Hispanic Issues* i de *Hispanic Issues Online*. Ha rebut el Collegiate Teaching Award de la Universitat de Iowa, el Dean's Scholar Award, així com dues beques del National Endowment for the Humanities. Els seus últims llibres són *The Rise of Euroscepticism: Europe and Its Critics in Spanish Culture* (Vanderbilt University Press, 2018) i *Despertarse de Europa. Arte, literatura y euroescepticismo* (Ediciones Cátedra, 2019).

