



Compàs

d'amalgama

Núm. 5



Pol Guasch ✱ Jordi Jané

Graça Ramos ✱ Albert Solé

Maira Pérez ✱ Jordi Solé Blanch

Marina Logares ✱ Sònia Estradé

Joan Moreno ✱ Estanislau Roca

Anna Bosch Miralpeix

SUMARI

Compàs d'amalgama | Núm. 5 | Primavera 2022

PÒRTIC

Puixança o alliberament

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Pàgina 1

LITTERE

Notes sobre la ficció especulativa

Pol Guasch

Pàgina 2

ARTIS

Del circ contemporani al circ d'autor

Jordi Jané

Pàgina 6

Del cos sexual al cos col·lectiu. La natura en Maria Martins

Graça Ramos

Pàgina 10

DOSSIER MONOGRÀFIC: EL PODER

El eterno trabajo del mito

María Bendito Haro

Pàgina 16

Unes notes sobre les relacions de poder entre la literatura i la universitat

Max Besora

Pàgina 22

Beyond witches, mothers or wives

Ivette Abulí Federico

Pàgina 27

Empathy and power

Sara Baila Bigné

Pàgina 34

Tecnologías del biopoder y encrucijadas filosóficas de la resistencia

Miquel Amorós Hernández

Pàgina 41

La polyphonie chez Igiaba Scego et Léonora Miano

Anna Eberle

Pàgina 47

FRONTISTERI

Contra la fragmentació. La filosofia quàntica de Bohm

Albert Solé

Pàgina 56

Arbres genealògics. Tradicions i empelts: què fem amb el cànon disciplinari?

Moira Pérez

Pàgina 60

LEVANA

Sortir de l'amor

Jordi Solé Blanch

Pàgina 66

AFINITATS

Podem escoltar la forma d'un tambor?

Marina Logares

Pàgina 70

De la física de l'estat sòlid a la contracultura de Kurt Vonnegut

Sònia Estradé

Pàgina 74

CIUTATS

Rio de Janeiro. Elogi del límit

Joan Moreno, Estanislau Roca

Pàgina 78

MIRADES

Anna Bosch Miralpeix.

Investigar el buit

Pàgina 82

Direcció

Francesco Ardolino
Teresa-M. Sala

Consell editorial

Alex Matas Pons
Mireia Sopena
Jaume Radigales
Irene Gras Valero
Daniel López del Rincón

Responsables de secció

Littere: Maria Dasca Batalla
Artis: Laia Manonelles Moner

Martina Ribalta Coma-Cros
Ana Prieto Nadal
Marta Piñol Lloret

Frontisteri: Núria Sara Miras Boronat

Levana: Enric Prats Gil

Afinitats: Sònia Estradé Albiol

Ciutats: Estanislau Roca Blanch

Comitè científic

Javier Arnaldo
(Universidad Complutense de Madrid)
Alessandra Capuana
(Università di Roma «La Sapienza»)
Pietro Cataldi
(Università per Stranieri di Siena – UNISTRASI)
Mònica Güell (Paris IV – Paris-Sorbonne)
Fernando Martínez Nespral
(Universidad de Buenos Aires)
Mary Ann Newman
(Farragut Fund for Catalan Culture in the U.S.)
Marta Segarra (Centre National de Recherche
Scientifique-CNRS-Paris)
Amadeo Serra (Universitat de València)
Camilo de Mello Vasconcello
(Universidade de São Paulo)

Col·laboradors del núm. 5

Ivette Abuli Federico, Miquel Amorós Hernández, Sara Baila Bigné, María Bendito Haro, Max Besora, Anna Bosch Miralpeix, Anna Eberle, Sònia Estradé, Pol Guasch, Jordi Jané, Marina Logares, Joan Moreno, Moira Pérez, Graça Ramos, Estanislau Roca, Albert Solé, Jordi Solé Blanch

Equip editorial

Edició: Àlicia Ferran
Secretaria tècnica: Mariona Massallé
Secretaria de redacció: Meritxell Matas
Distribució: Cruz Artidiello

Disseny: Quim Duran

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2696-0982
DL B-17.004-2019



Puixança o alliberament

Els poders esclafen més que no protegeixen. Poder polític, poder religiós, poder militar, poder econòmic... S'hi ha afegit el poder científic, que ens fa anar de corcoll.

MANUEL DE PEDROLO

Quan obrim la revista i donem un cop d'ull al sumari, trobem l'evocació de la ciutat de Rio de Janeiro i un article dedicat a l'escultora brasilera Maria Martins, que ens remet a la pel·lícula *Brazil*. De retop, veiem que el dossier de les pàgines centrals tracta sobre el poder. I, com qui no vol la cosa, el pensament se'ns en va cap a les distòpies tecnocràtiques que han estat traslladades al cinema, des de *Fahrenheit 451* a *Blade Runner*, i que encara ens commouen per la seva actualitat.

El tema del poder —o dels poders— organitza, doncs, bona part dels continguts: deu ser perquè es pot declinar des de moltes perspectives —la comunitat, la paraula política, l'educació, i fins el biopoder i les emocions—. Fet i fet, quan Pol Guasch afirma que «escriure és especular, transitar cap a altres punts de vista», sembla fer-se ressò de totes aquestes intervencions. D'altra banda, en equilibri simfònic, la resta de les seccions ens conviden a descobrir el pas del circ contemporani al circ d'autor, el trànsit de la física de l'estat sòlid a la contracultura o com es pot escoltar la forma d'un tambor; ens fan reflexionar sobre qüestions relacionades amb la filosofia quàntica i els arbres genealògics, i també sobre si l'amor obre (o tanca) un camí d'alliberament. I ens retornen a la disjuntiva que planteja el títol d'aquest pòrtic.

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

Convocatòria d'articles / Call for papers

La revista COMPÀS D'AMALGAMA incorpora un dossier monogràfic de caràcter acadèmic i interdisciplinari. El tema triat per a la pròxima convocatòria és «Migracions».

En un marc geopolític global on els debats sobre les fronteres i les polítiques migratòries ocupen un lloc rellevant, al mateix temps que els estudis interculturals esdevenen essencials, és necessari pensar què hi ha darrere dels fluxos migratoris.

Griselda Pollock advertia que la modernitat està desdibuixant fronteres i recull les idees principals de Zygmunt Bauman, que sosté que la societat actual és líquida, ja que està immersa en un moviment constant, amb desplaçaments o bé virtuals o bé reals que es concreten en el nomadisme, la migració i el turisme. L'objectiu del monogràfic és enfocar

l'experiència migratòria des de diferents perspectives: com la narren els creadors? Com «representen» els periples migratoris? Com són rebudes aquestes obres? Així doncs, la cultura esdevé un dispositiu per reflexionar i compartir, des dels afectes i les vivències que genera la mobilitat, i per fomentar el diàleg i el pensament crític.

Els textos, que cal enviar en un arxiu adjunt al correu electrònic infopublicacions@ub.edu abans del 30 de setembre d'enguany, han de respectar les normes editorials recollides al llibre d'estil que trobareu a <http://www.publicacions.ub.edu/refs/compas-Amalgama-llibre-Estil.pdf>. Els articles passaran una avaluació a doble cec (*double-blind peer review*), els resultats de la qual seran comunicats als autors en un termini màxim de dos mesos.



Notes sobre la ficció especulativa

La ciència-ficció, lluny de ser un gènere de mer entreteniment, obre vies de reflexió i crítica: escolta el present per pensar el futur, busca noves maneres d'explicar el món i qüestiona els mecanismes del poder. Explorant tot el potencial de la imaginació i situant-se en el punt de vista de l'altre, apunta al cor del que significa escriure.

Per **Pol Guasch**

Em diuen: escriu un article sobre ciència-ficció. Deu ser perquè la meua darrera publicació, *Napalm al cor* (Anagrama, 2021), ha estat qualificada com una distopia o com una novel·la que proposa una ciència-ficció del passat —oxímoron aparent per a alguns, però descripció acurada, a parer meu, de les potencialitats del gènere—. Ja se sap que abans de la bala ve l'objectiu, i abans del tret, la punteria, i que l'etiqueta constreny i no eixampla, però més encara si parlem de ficció especulativa —on caben fantasies, utopies, històries alternatives...—, perquè tot el que envolta el concepte pretén transcendir la categoria i no encallar-se en la definició exacta. Comencem.

Se sap que la novel·la de gènere s'associa amb l'entreteniment, i l'entreteniment amb la banalitat. És per això que escriure novel·la de gènere —més aviat: novel·la que tingui un matís de gènere o que hi flirtegi— és una acció que es compara sovint amb la creació del *panem et circenses* de les paraules, com si allò que s'escapa del mirall referencial —ai, Stendhal, quan escrives a *El roig i el negre* que la novel·la és un mirall que posem al camí!— fos una deformitat que no vol parlar del món, sinó fugir-ne. Caldria capgirar-ho tot per confirmar que, com explica Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat*, «Una novel·la és un mirall. Què és un mirall? L'aigua és un mirall. Narcís ho sabia. Ho sap

«Escriure és especular, transitar cap a altres punts de vista.»

la lluna i ho sap el salze. Tot el mar és un mirall». Així és: espill d'onades, oposant la calma de les profunditats a les ones que deformen, que desfan.

Escriure és especular, transitar cap a altres punts de vista. I dic això pensant en el marc que aquí ens ocupa, que és el de la ciència-ficció i que, com anirem veient, és pal de paller d'altres qüestions que van al moll de l'os del que significa escriure i llegir; és a dir, crear i viure. Escriure és especular i transitar perquè significa escollir un punt de vista i dur-lo fins al final: podem escriure des d'allò que no som i podem escriure sobre allò que no sabem; altrament, la literatura no seria camp de cultiu, sinó clivella àrida. Tot depèn, exactament, de com ho fem. La ciència-ficció permet insistir en la diferència entre l'especulació i l'apropiació: no vol, en última instància, totemitzar una experiència fenomenològica desconeguda. El que pretén, de fet, és obrir el camp de la imaginació en totes les seves possibilitats. Molta ciència-ficció resulta incòmoda perquè renuncia als mecanismes tradicionals i referencials de representació que universalitzen i antropomorfitzen la diferència: el text esdevé, aleshores, una altra tecnologia humana al servei de la colonització del pensament únic. Del pensament humà. Molta ciència-ficció resulta incòmoda perquè no vol ser allò de què parla i no es vol fondre amb allò que representa. Quines altres aproximacions moleculars, vitals, ens queden encara per descobrir a través del text? I després: quines parts del món ens queden encara per veure a través d'aquestes altres aproximacions?

Cal mirar per veure, i les coses no s'apareixen si un no les cerca. El procés de trobar el món silenciós —més aviat silenciós, que vol dir recobert de sotabosc i líquens de paraules petrificades i d'idees comunes— pot ser, com diuen Haraway i tantes d'altres, un moment de *joy*, això és, d'alegria i creativitat, de trobada i descobriment, de festa i comunitat. Heus aquí una primera aproximació diferencial al fet d'escriure des de la ficció especulativa: la potència contra el raciocini, l'exploració contra la seriositat, la intensitat contra la simplificació. Representar els vincles que encara no tenim és apostar, primer de tot, per

un acte d'escolta. Ciència-ficció és escolta. I ho podem dir amb certesa perquè molts anys després de la publicació d'una novel·la de gènere sempre ve allò de «ja ho va preveure», «ho va endevinar», quan, el que volem dir, de fet, és que aquell autor va ser capaç d'escoltar el món d'avui per pensar el món de demà i va ser capaç de representar la paraula nova enterrada al sotabosc per assenyalar allò que no era evident, que no era palpable.

Una periodista pregunta a Ursula K. Le Guin quin tipus d'escriptora és. El que cerca és que expliciti la categoria, que posi una etiqueta al seu ofici. Però ella, més llesta que la fam, diu que és una *story teller*, que escriu històries, i això és ben bé el que exposa Donna Haraway quan defineix la ciència-ficció: *story telling* i *fact telling*, el còctel graduat entre imaginació i fets. El que afirmen tant Le Guin com Haraway, contra la codificació de la paraula única, és que es tracta de ficció especulativa, sí, però no només (perquè) explica històries, sinó perquè no renuncia als fets immediats, concrets, rellevants del present. Espai de transició i bifurcació de tots els camins, heus aquí una altra aproximació diferencial al fet d'escriure des d'aquesta perspectiva. És admirable l'honestedat amb què Le Guin i Haraway, com a paradigma d'una llarga corrua d'autores que encapçalaria amb Octavia Butler, exposen la consciència de la tasca que fan: no parlen d'altres mons, sinó d'altres maneres de *dir* el seu món —de veure'l, mirar-lo, habitar-lo—. Tercer pilar: la representació de la ficció especulativa no limita el món; el que pretén és esbotzar-ne les costures per pensar-lo altrament.

Si insistim a parlar de potències i possibilitats, també caldria esmentar la recerca cap a la creació de multiplicitat de consciències, a partir del convenciment que multiplicar-se implica irradiar la *connectedness* (Haraway, un altre cop), que traduirem per *connectivitat*, però que no és altra cosa que la possibilitat de trencar la lògica automatitzada de l'època algorítmica en favor del condicional que tot ho ensorra. *Connectivitat* també és instal·lar-se en l'àmbit del condicional, fer del «i si» una crossa latent en tota escriptura que atura el significat automàtic amb la pregunta especulativa. Una de les grans estratègies que diverses



Ursula K. Le Guin, escriptora estatunidenca coneguda sobretot per les seves novel·les de ciència-ficció.
Fotografia de Brian Drake per a The Times (1985).

d'aquestes escriptores estilen en els seus llibres és la trobada amb l'altre, que irromp la normativitat d'un món automàtic, codificat, instal·lat en l'afirmació, perquè no deixa espai a la pregunta. Un exemple interessant és el de *Kindred*, d'Octavia Butler, en què la protagonista viatja en el temps, des dels anys setanta a Califòrnia fins a la Guerra Civil Americana, per descobrir les seves arrels a les plantacions del sud, deixar de ser una dona lliure i esdevenir una esclava: en aquesta novel·la, l'altre no és l'alienígena cuirassat que es relaciona sovint amb aquest gènere literari, sinó que s'hi ha tornat ella mateixa en un temps i un espai diferents.

Segons Haraway, si amb la crítica n'hi hagués prou, ja hauríem liquidat el capitalisme. Voldria anar arribant al final del camí amb aquesta sentència. En desemmascarar aquesta insuficiència metodològica, s'exposa una de les altres potències de la ficció especulativa: especular és, en si mateix, un acte propositiu. No es tracta de cercar decàlegs ni de redactar manuals —sigui com sigui, cal evitar de caure en els mateixos paranys que s'han denunciat—, ni es tracta d'arribar a solucions miraculoses: posar paraules no és sinònim de trobar solucions fàcils. La cièn-

cia-ficció especula perquè no resol. Negar el relat únic, heroic, i apostar per la polifonia, com fan tantes escriptores, és una esmena productiva, que crea, que inventa, que significa. Especular no vol dir descriure amb precisió quin és el món que desitgem, sinó, més aviat, partir de la consciència que aquesta fita no és la desitjada, no és el destí. La ficció especulativa no vol treballar amb les eines de l'amo, que diria Audre Lorde: pretén esforçar-se amb unes altres normes, unes noves lleis.

Potser per això és bo recordar la idea que Perejaume assenyalava a *Paraules locals*, quan diu, tot pensant en l'exemple del femer, que crear i viure no és durar. En l'acostament que la ficció especulativa proposa, la memòria no és l'últim esglaó d'un altar sagrat que no pot ser modificat. Al contrari, necessita ser oblidada perquè es puguin esborrar les seves traces de domini i les petjades de poder. Amb el retrovisor que observa el passat i que permet no donar l'esquena al futur, no durar vol dir obrir la possibilitat que una nova deu brolli. Crec que aquest és el gest últim i primer de la ciència-ficció que m'interessa: recuperar per reconvertir, mantenir l'equilibri en la corda fluixa que critica i gosa, que viu i mor en cada paraula. ●

Imatge de la pàgina 2: Robot humanoide. Freepng.es.

Del circ contemporani al circ d'autor

En les últimes dècades, el circ tradicional, caracteritzat per l'espectacularitat i el virtuosisme, coexisteix amb noves fórmules que busquen penetrar en la sensibilitat del públic i que s'apropen, cada cop més, a l'àmbit de la creació artística. Així, moltes produccions actuals ja es poden definir com a circ d'autor.

Per **Jordi Jané**



Les expressions artistiques mantenen una relació profunda i constant amb el seu context sociopolític. L'aparició del circ contemporani a mitjan anys setanta del segle xx no n'és una excepció. Anomenat inicialment *nou circ*, neix a França i Catalunya coincidint en el temps i emmarcat en els respectius moments històrics —diferents l'un de l'altre, però tots dos agitats i determinants—: França encara estava capbussada en l'onatge del Maig del 68 i Catalunya intentava sortir de quaranta anys de guerra civil i opressió franquista.

Clàssic i contemporani

El circ contemporani és hereu del circ eqüestre modern (avui denominat tradicional o clàssic), instaurat pel sergent de cavalleria Philip Astley a Londres el 1768. Clàssic i contemporani són dos models de circ que en realitat reflecteixen dues maneres de veure i entendre el món i que, doncs, comporten dues maneres de projectar les respectives visions a l'àmbit de l'espectacle.

El circ clàssic valora i potencia un conjunt de factors (risc, espectacularitat, proesa, virtuosisme...) que el circ contemporani relativitza a la recerca d'una comunicació que penetri en la sensibilitat de l'espectador més enllà (o més endins) de l'impacte emocional de les proeses físiques. Si bé el circ contemporani no pretén arribar a les virtuositats del circ clàssic, sí que depassa aquesta fita «per damunt de l'arc iris i sense badar-se la crisma», com hauria dit Joan Brossa; si l'artista de circ clàssic s'exhibeix *demostrant allò que sap fer*, l'artista de circ contemporani *transmet un missatge per mitjà d'allò que sap fer*. Valent-se

d'una dramaturgia en què idees, conceptes i sensacions no són necessàriament expressats de manera oral ni explícita, el circ contemporani planteja un nucli argumental que desenvolupa combinant les especialitats clàssiques (acrobàcia, equilibri, exercicis aeris, manipulació d'objectes, comicitat, etc.) amb elements i tècniques d'altres arts per construir un llenguatge escènic híbrid —i sovint abstracte— que pot arribar a convertir l'espectacle en una cerimònia col·lectiva de gran intensitat.

En aquest sentit, cal remarcar que el canvi de denominació *nou circ* per *circ contemporani* (produït a mitjan anys vuitanta) no obeeix a un criteri cronològic, sinó a un estímul programàtic: l'adjectiu *contemporani* instava el *nou circ* a adscriure's al concepte d'art contemporani, és a dir, a construir espectacles amb objectius, codis, llenguatges i estètiques innovadores que convertissin el circ en un art d'avantguarda.

A més de les diferències substancials apuntades més amunt, les dues fórmules de circ també divergeixen en aspectes potser no tan evidents als ulls de l'espectador: entre d'altres, els sistemes de creació i producció dels espectacles, els circuits d'exhibició, l'organització empresarial i el marxandatge.

Bo i les diferències, però, cal dir que el circ tradicional i el contemporani no són incompatibles, sinó complementaris —senzillament, l'un és l'evolució orgànica de l'altre—, i els públics respectius se solen barrejar molt sovint, tot revalidant la divisa «m'exalta el nou i m'enamora el vell» que el poeta Foix va escriure fa més de setanta anys.

De la idea inicial a l'estrena

El circ tradicional pot preparar els seus espectacles en poc temps, perquè els empresaris (habitualment també directores del xou) contracten artistes amb el número (acrobà-

Imatge de fons: *Breach* (Cia. Som Noise), una obra sobre el dolor, l'erotisme, la submissió i l'empoderament (programada al Mercat de les Flors per al 20-22 de maig de 2022).
Fotografia: Sabine Greppo.

«El circ tradicional i el contemporani no són incompatibles, sinó complementaris.»

cia, exercicis aeris, malabars, pallassos, etc.) totalment rodat i a punt d'entrar en pista. En canvi, un espectacle de circ contemporani sol néixer d'una idea inicial que s'ha de dotar de contingut i format escènic al llarg d'un procés de creació que pot durar uns quants mesos, un procés que consta de diverses etapes: 1) idea/objectiu inicial, 2) recerca del material dramàtic (escenes o seqüències que vehiculin el missatge objectiu, 3) tria i ordenació dramàtica del material finalment seleccionat, 4) assajos, 5) estrena i 6) ajustos postestrena —en circ, la resposta del públic és, dramàticament, molt determinant.

Cadascuna d'aquestes etapes inclou, a més, l'entrenament físic i la pràctica quotidiana de les tècniques, tant de

circ com d'altres arts (escèniques, plàstiques, tecnològiques...) que es volen incloure en l'espectacle.

De tot l'explicat fins aquí es dedueix que, per fer una creació genuïna, els circaires contemporanis han de tenir inquietud i talent, idees clares, una formació molt completa i una xarxa de connexions i complicitats que els permeti arribar allà on no puguin arribar tots sols —el circ ha estat sempre un treball d'equip—. Entre les diferents complicitats, cal esmentar l'*ull extern*, un rol que solen assumir artistes de circ o formadors en arts escèniques i que ve a ser una versió socialitzada del director o el posador en escena, perquè opina, ajuda i s'involucra, però sense imposar els seus criteris. Aquest nou perfil professional és prou indicatiu de la idiosincràsia dels circaires contemporanis.

El camí cap al circ d'autor

La confluència de tècniques i materials escènics de diversa procedència comporta que la dramàtica del circ contemporani esdevingui un estimulant procés d'hibridació (no sempre reeixit, perquè és experimental) que contribueix a diluir les fronteres entre les arts i a qüestionar-ne les classificacions tradicionals fins al punt que molts espectacles ja només es poden adscriure al seu autor, sigui solista o companyia. D'altra banda, l'artista de circ contemporani no és tan sols intèrpret, sinó també ideòleg, dramaturg, zelador i posador en escena (o en pista) dels seus propis espectacles, una polivalència que l'assimila al cantautor o —en alguns casos— a l'artista integral. D'aquí que moltes de les produccions circenses contemporànies són ja, *stricto sensu*, circ d'autor.

Leits i tendències estètiques

L'art que no es limita al simple entreteniment sol néixer d'una tensió entre el «jo individu» i el «jo membre del col·lectiu». No és estrany, doncs, que algunes creacions artístiques reflecteixin tant les inquietuds i els estats emocionals de l'artista com el seu posicionament polític i social.

NUYE (Companyia de Circ eia) tracta de les dinàmiques de parella i de grup, entre altres relacions (Mercat de les Flors, 2-4 de gener de 2021). Fotografia: Filo Menichetti.





Picadero (Haa Collective) parla d'essència salvatge, reconciliació, relació subjecte-objecte (programada al Mercat de les Flors per al 28-29 de maig de 2022).
Fotografia: Jesús Atienza.

En aquest trànsit de dins enfora i viceversa, com més directa és la projecció personal de l'artista en la seva obra, més fresca, entenedora i creïble arriba a la percepció del públic.

En el circ d'autor, aquesta sinceritat escènica —aquest *buidar-se*, primer en el procés de creació i finalment davant dels espectadors— ajuda en gran manera a superar la notable dificultat tècnica de transmetre conceptes, vivències i emocions —i fins i tot abstraccions— servint-se només d'allò que el pedagog de teatre físic Jacques Lecoq (1921-1999) va denominar «el cos poètic».

Espigolant a l'atzar creacions europees programades recentment en festivals internacionals de circ d'autor com Trapezi (Reus, maig de 2021), La Palanca (Esparreguera, octubre de 2021), Circa (Aush, Occitània, octubre de 2021) o el cicle «Circ d'ara mateix» del Mercat de les Flors (Barcelona, maig de 2022), es detecten coincidències en temes com les relacions humanes i de parella, les disfuncions sexe/gènere, l'animalitat humana i la humanitat animal, el fons ritual dels jocs infantils, la dimensió ancestral d'alguns oficis manuals i agrícoles, la integració social i artística de persones discapacitades o l'acció-reacció-acció entre subjecte i objecte. Lluny de convidar a l'evasió, la gran majoria d'aquests espectacles busca respostes a la dicotomia individu / ésser social, en una presa de consciència que, tornant a Brossa, ens convida «a viatjar sense fugir».

Superar el pudor

Vida íntima i projecció artística són sovint indissociables, com palesen alguns espectacles basats en un procés d'introspecció personal de l'autor. En aquests casos, aquell *buidar-se* de què parlava abans exigeix, a més a més, el trànsit psicològic de superar el pudor de transferir a escena, metafòricament o directa, certs aspectes de caràcter privat. És una prova evident de superació individual, però és, alhora, una generosa aportació social, atès que situa la vulnerabilitat humana en primer pla davant de tothom. En són exemples la malabarista Phia Ménard (abans Philippe Ménard) en projectar metafòricament el seu procés transsexual en els espectacles *L'après-midi d'un foehn* i *Vòrtex* (Mercat de les Flors, 2014; vegeu-ho a Youtube), o l'odi al propi cos que Angela Laurier va canalitzar convertint-se en la singular contorsionista que narrava en veu alta (dificultat tècnica afegida) el seu propi trauma personal a *Sama Samaruck Suck Suck* (Carles Santos, TNC, 2002).

En una taula rodona que va tenir lloc l'octubre de 2021 al festival de circ contemporani La Palanca (Esparreguera), dues acròbates catalanes van explicar que els leits centrals dels espectacles que presentaven al festival són la sublimació de situacions personals, en algun cas dramàtiques: una de les dues va confessar que «en cada bolo d'aquest espectacle visc una catarsi». ●

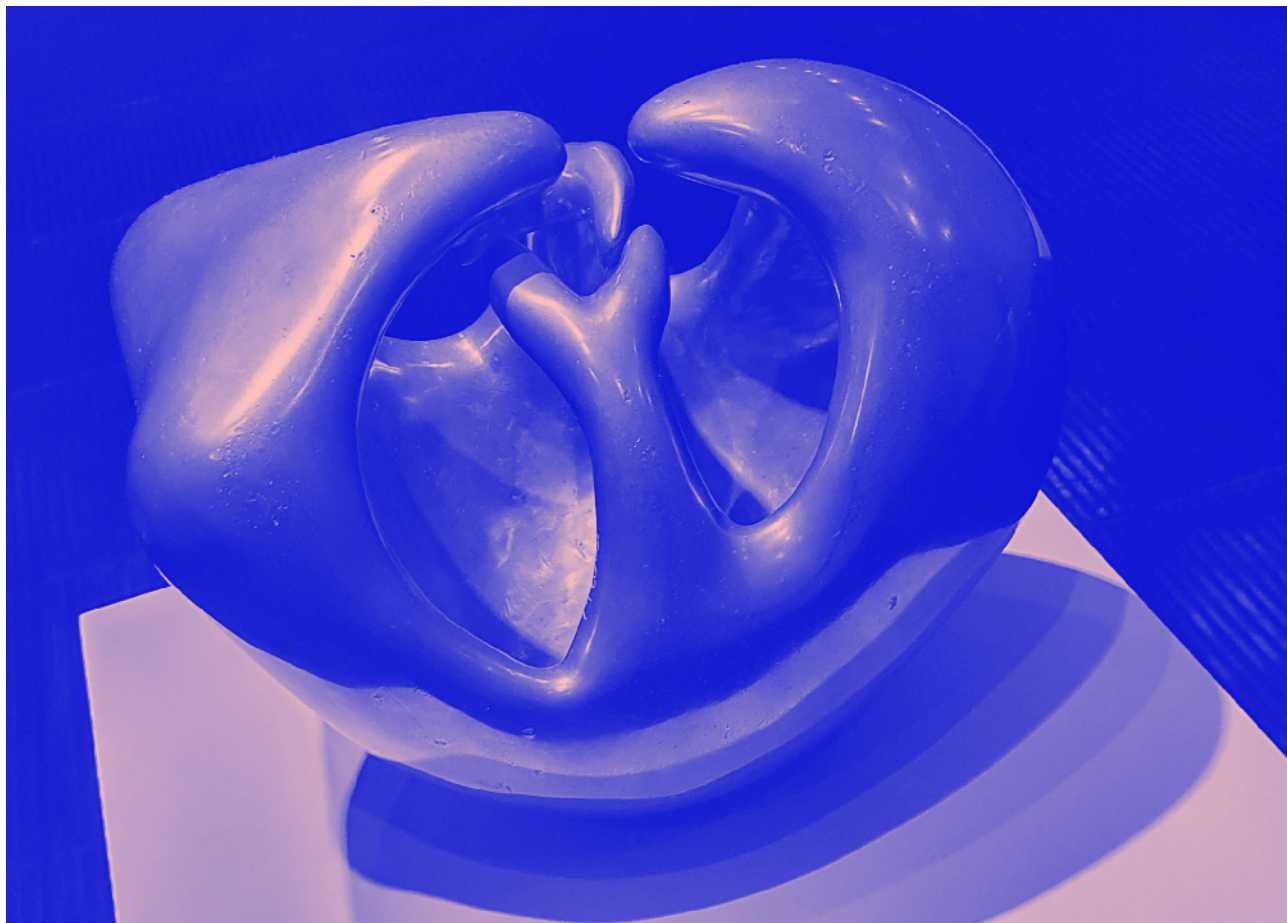
Del cos sexual al cos col·lectiu

La natura en Maria Martins

Autoreferenciada en els tròpics, l'obra de la surrealista brasilera Maria Martins (1894-1973) està vinculada al caràcter sexual dels éssers híbrids que plasmà en bronze, inspirats en mites i formes del bosc amazònic. Les imatges del bosc delmat pel foc van produir reflexions al voltant del cos col·lectiu: les contradiccions de la societat brasilera respecte a la natura.

Per Graça Ramos

Imatge de fons: *Prometheus I* (1949). Bronze, 57,5 × 51,5 × 36 cm. Col·lecció particular, Rio de Janeiro. Fotografia: Raquel Nava.¹



Très avide (1949). Bronze polit, 24 × 29 × 22 cm. Col·lecció particular, São Paulo. Fotografia: Raquel Nava.

Passats divuit anys del primer article acadèmic dedicat a l'artista Maria Martins, en el qual destacava la força eròtica i sexual dels éssers híbrids entre allò vegetal i allò animal —humans i no humans— creats per ella, torno a reflexionar sobre la seva poètica a partir de fotografies aparentment no relacionades amb la trajectòria de l'escultora. Imatges de biomes del Brasil en flames, emeses pels mitjans de comunicació en aquest any pandèmic, enceten nous camins d'interpretació per a l'obra d'aquesta artista, l'única surrealista brasilera, a banda de portar-nos a la revisió de la bibliografia.

Els teòrics han consensuat² que el caràcter sexual violent, caníbal, de les seves escultures va ser el motiu decisiu de la difícil recepció de l'obra de Maria Martins al Brasil. També estan d'acord que, en tornar al seu país als anys 50, l'artista va ser rebuda amb moltes objeccions per la valorització de llenguatges constructius, cosa que va endarrerir el reconeixement de les seves propostes artístiques. Ades (2010) va detallar-ne la filiació al surrealisme i va

elogiar la insòlita morfologia que va crear. Taylor (2009) va ampliar-ne la presència en la construcció d'*Étant donnés*, de Marcel Duchamp, i la influència que va exercir sobre l'escultura de Jacques Lipchitz.

En dedicar-li una sala especial en la tretzena edició de la Documenta de Kassel, Christov-Bakargiev destacava el seu diàleg osmòtic amb la natura i reforçava el caràcter fluid i la lògica no patriarcal de les seves obres. Les exposicions «Dalí/Duchamp» (2017), a la Royal Academy of Art de Londres, i «Modern Couples» (2019), al Centre Pompidou-Metz, van revelar vincles amorosos entre Maria i Duchamp, però l'èmfasi es va posar en les creacions d'aquest. Thomas Girst, a *The Duchamp dictionary*, va elaborar les entrades «Maria Martins» i «Yara», nom d'una llegenda amazònica i títol d'una de les escultures de Martins, però no va posar en relleu l'origen dels tròpics, procedència que l'artista va assumir com a marca identitària, en una espècie de simbiosi amb l'imaginari del seu país natal, bressol del bosc tropical més gran del planeta.

«Va ser la primera veu femenina en l'àmbit de les arts plàstiques que va pensar el bosc.»

En aquest escenari, amb polítiques de protecció mediamambientals absolutament desmuntades, interpreto que l'obra de Maria pot ser llegida com alguna cosa més àmplia que la fantasia eròtica devoradora d'aquelles deesses i d'aquells monstres turmentats. Penso en les ambigües relacions que els brasilers mantenim amb la natura. No la dels cossos, sinó la relativa a l'univers físic que ens envolta, en particular els boscos, més específicament l'amazònic, que també conté la conca hidrogràfica més gran del planeta. Territori, per tant, de paisatges lliscants aiqüíferoverdosos, amenaçadors per a aquells que s'aferren a la idea d'estabilitat i control.

Si el superlatiu impressiona, més fortes eren les reaccions a principis dels anys 40, quan Maria va sobrevolar l'Amazònia en un viatge dels Estats Units al Brasil. «La bellesa de la terra, del riu i del bosc em va impressionar de tal manera que em vaig veure obligada a estudiar les llegendes i expressar-les com vaig poder», va dir en el reportatge audiovisual rescatat per a la pel·lícula *Maria: não esqueça que venho dos trópicos* (Martins; Gomes, 2017). A sota de la imatge, el títol «Madame Carlos Martins exhibits sculptures» identificava l'artista com la dona de l'ambaixador brasiler als Estats Units.

L'escenografia que va triar per a l'exposició «Maria: new sculptures and Mondrian: new paintings» se centrava en el color verd, perquè diverses espècies vegetals habitaven la sala de la Valentine Gallery el març de 1943. Amb les escultures i el catàleg *Amazônia by Maria*, va ser la primera veu femenina en l'àmbit de les arts plàstiques que va pensar el bosc, àrea que desperta diferents visions epistèmiques i diversos interessos geopolítics i econòmics.

Des de l'arribada dels portuguesos a la terra dels indis tupí i guaraní (a més d'altres pobles), nombroses expedicions han recorregut rius de la regió per poder apropiarse de les seves riqueses i establir les bases per a l'exploatació econòmica, gairebé sempre depredadora, dels recursos naturals. Des de llavors, molts intel·lectuals s'han fixat en l'Amazònia. Visions que transiten entre po-

laritats: Eldorado-infern, enlluernament-depressió, seny-deliri.

La vinculació d'algunes d'aquestes formacions discursives a l'obra mariana va ser explorada al catàleg de l'exposició «Maria Martins: metamorfosis» (Stigger, 2013) que es va fer al Museu d'Art Modern de São Paulo (MAM-SP). Al catàleg més complet sobre l'artista, dedicat a l'exposició esmentada, que ara es troba al Museu d'Art de São Paulo (MASP), titulada «Maria Martins: desejo imaginante» (Rjeille, 2021), reuneix un grup d'historiadors de l'art i curadors de diferents països per fer una revisió crítica fonamental del seu llegat. A més d'articular la idea dels tròpics com a identitat ficcional, el catàleg destaca la personalitat política de l'artista.

Crec que avui la seva poètica crida l'atenció sobre la discrepància entre l'opinió i l'acció dels brasilers pel que fa a la natura —la majoria afirmen donar suport a la preservació del medi ambient—, mostrant el caràcter d'adoració però també d'avidesa, aquest últim sinònim de cobdícia i destrucció. Són moltes les obres de l'escultora on hi ha boques que bramen. Remiro i rellegeixo *Canto da noite* (1968), l'escultura present al palau d'Itamaraty, a Brasília, seu del ministeri per al qual Maria i el seu marit van treballar, i aparador de la cancelleria portaveu d'un govern autoritari i poc afeccionat a fiscalitzar cremes que incendien els tròpics i posen en risc una de les nostres marques d'identitat més fortes.

La dona amb la boca oberta, els braços i les cames que s'entrellacen amb desesperació, a més de turmentada pel disseny, pot estar clamant la importància del bosc. Situada al jardí tropical signat pel paisatgista Burle Marx, ens fascina amb la brillantor del bronze polit. També ens turmenta amb la possibilitat de trobar-nos que la nostra major riquesa natural i signe cultural esdevingui natura morta.

És un quadre que exigirà un esforç immens per ser recompost, encara que sigui mínimament. Tal com es va fer amb el *cerrado*, bioma que va ser objecte d'una gran destrucció a l'època de la construcció de Brasília, capital



O impossível (anys 40). Bronze, 178,5 x 167,5 x 90 cm. Col·lecció Banco Itaú, São Paulo. Fotografia: Raquel Nava.

futurista *per se*, com es pot veure a la fotografia de Mario Fontenele que emmarca l'escultura *Rito dos ritmos* (1958), també de Maria Martins. De fons, un paisatge desèrtic.

Notes

- 1 Totes les fotografies que apareixen en aquest article les va fer l'artista visual Raquel Nava durant l'exposició *Maria Martins: desejo imaginante* en el Museu d'Art de São Paulo (2021).
- 2 Maria, com era coneguda, va produir la major part de la seva obra fora del Brasil, sobretot als Estats Units, on va viure entre 1939 i 1947, i es va relacionar amb molts artistes emigrats, com ara Jacques Lipchitz, Enrico Donati, André Breton, Amédée Ozenfant, Salvador Dalí, Piet Mondrian i Marcel Duchamp.

Bibliografia

- ADES, Dawn (2010). «Criatures híbrides». A: Cosac, Charles (org.). *Maria*. Barcelona: Cosac Naify.
- MARTINS, Francisco; GOMES, Elisa (dirs.) (2017). *Maria: não esqueça que venho dos trópicos*. Barcelona: Liligo Produccions (film).
- RJELLE, Isabella (org.) (2021). *Maria Martins: desejo imaginante*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo.
- STIGGER, Veronica (org.) (2013). *Maria Martins: metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte Moderno de São Paulo.
- TAYLOR, Michel (2009). *Marcel Duchamp: Étant donnés*. Filadèlfia: Philadelphia Museum of Art.