

Les cançons (i u)

La magnífica col·lecció de partitures de Jaroslav Ježek il·lustrades per l'arquitecte František Zelenka va obrir el camí per a presentar, d'alguna manera, les cançons com un dels llocs privilegiats en la relació i emergència del que era popular. Els dos, artistes d'origen jueu lligats a l'avantguarda txeca: l'arquitecte va morir assassinat a Auschwitz en 1945, i dos anys abans el compositor moria malalt en el seu exili novaiorqués. La particularitat d'este repertori, lligat a l'eclosió de músiques vernacles que produeixen els desplaçaments colonials de la dècada que comença en 1920, és excepcional en aquest sentit. El que era popular desapareix just on claudiquen representacions polítiques desplaçades que fonamenten el seu èxit, la seua potència simbòlica, en la seua obligada posició subalterna. Assistim, en l'època del disc de pissarra, al naixement de l'indústria cultural global que després s'anomenaria pop o música popular.

Les cançons (i dos)

La divisió maniquea entre cultura visual i cultura musical té una fort càrrega teològica. Reduir el so a categories abstractes, espirituals o rituals sense reconèixer-los representació simbòlica, imaginació i figuració materials és, sobretot, fruit del projecte classificador d'una il·lustració totalitària que ordena el món. El que hi ha en realitat, són continuïtats i relacions. Entre la *poiesis* (mode de fer), la *esthesis* (mode de veure) i la *phonesis* (mode de parlar) es produeix sempre circulació. El que és popular és, més que una producció cultural concreta, el fruit d'eixa circulació per aquests modes que, per descomptat, pot continuar multiplicant-se. Les relacions entre textos, sons i imatges que hem seleccionat parteixen d'eixe principi. Hi ha peces d'avantguarda, de música acadèmica, produccions de l'indústria cultural, experiments d'estudi i experiències de carrer, i per totes circula la possibilitat del que és popular.

Les cançons (i tres)

La col·lecció de cançons que ha realitzat Niño de Elche, amb la col·laboració de Xisco Rojo, recorre als límits, moltes vegades difusos, entre el so, la música i el que és popular propi de la cançó. Agustín García Calvo deia que el que és popular en una cançó es mesura en les possibilitats que té de taral·lejar-se mentres et dones una dutxa. Ja siga amb la música electrònica de ball, el *spoken word*, les músiques de la diàspora llatina o el flamenc, Niño de Elche ha intentat connectar algunes de les peces de la Col·lecció de l'IVAM, i algunes de les seues imatges, amb la possibilitat de ser cantades. O siga, taral·lejades a la dutxa: ja siga un enunciat de Juan Hidalgo o la petenera declinada pels nadius mexicans retratats per Paul Strand, ja siga un fandango dedicat a Helios Gómez o la empremta rítmica del famós tatuatge de VALIE EXPORT que es va fer Rosalía. Una imatge és també una cançó.



Les 45 composicions musicals que formen el recorregut sonor de *popular* estan disponibles a través de codis QR distribuïts al llarg de les galeries 4 i 5.

Algunes imatges presents en l'exposició poden ferir la sensibilitat del públic.

popular és una exposició i és una investigació. Aquesta vegada, literalment, mostrem, ensenyem, seguint un vestigi, una petjada. Una exposició és també una interrogació. Què és el popular? El popular no és la fama ni el famós. El popular no són els productes de la cultura de masses. El popular no és el pop. El popular no és l'art del poble, ni la identitat del país, ni els símbols de la nació. El popular no és producte del proletariat ni artesanía de les classes treballadores. El popular no és el folklore. El popular no són els tòpics ni els *souvenirs* per a turistes. El popular no són les llepolies visuals, les mercaderies de tot a un euro, les regalies de la publicitat. I, no obstant això, el popular camina per ací, per davall de tot això. Apareix, desapareix i torna a aparèixer entre totes aquelles negociacions.

Del que estem parlant és d'una mena d'imaginació, sovint paraules, imatges i coses, que es produeixen mitjançant gestos, accions i festes, una sort de concret materialista que sorgeix de maneres de vida que estan fora de la regla política, en el sentit ampli de la paraula, fora de la ciutat. En realitat, aquella imaginació es cosifica i es fa política alhora que comença a circular per la *polis*, a habitar en el si de la imaginació hegemònica. Són aquelles friccions, aquelles espurnes entre el que està fora i el que està dins, entre el marginal i l'hegemònic, al que anomenem popular. Una festa o l'ordit d'un teixit, un relat oral o una determinada manera de vestir, un terrorífic monstre o la idealització de la Mare de Déu.

Plató parlava de la «chora», un lloc fora de la ciutat, i de la política, on el mite i el logos no es diferenciaven encara. Aquella «chora», aquell espai és el mateix que ha donat lloc al cor, al coral, a la polifonia de veus i de cossos, també

ve d'ací coreografia. Els filòlegs encara no es posen d'acord si el «choro», l'espai, estava en un lloc determinat, un espai sagrat o una institució de la polis on es reunia el col·lectiu per a ballar i cantar; o, bé, el «choro», aquell espai, apareixia en qualsevol lloc com a resultat d'aquell grup de gents que ballaven i cantaven junts. L'elecció d'una hipòtesi filològica o altra és substancial i definitivament política a l'hora de determinar l'origen del popular. Prendre una consideració de «choro», d'espai o l'altra, és una presa de partit política. Però, segurament, el popular, és capaç d'aparèixer en les dues consideracions d'aquesta «chora», d'aquest «choro», d'aquests dos espais alhora, i pot fer-ho perquè no és tant un succeït històric sinó un gest anacronista. Precisament, aquella capacitat d'habitar diversos temps alhora fa que parlar del popular sempre tinga molts sentits, i tantes vegades cap, exactament un senar sense, un contrasentit, el món del revés.

Això que va per davall, com deia Agustín García Calvo, això que no és, però que sempre va per davall del poble, de la gent. El popular, per descomptat, és una imaginació, imatges i imaginari alhora, que és tan fàcil d'identificar com difícil de definir. En realitat, el que va per sota és també l'inclassificable. Ho veiem i sabem el que és, però no sabem on posar-ho. La nostra hipòtesi de treball localitza el popular allí on no hi ha representació política, on no hi ha participació. Precisament són els que no tenen cap sobirania política, els que no aconsegueixen ser subjectes polítics els que compensen, amb una hipertròfia de la seua funció simbòlica, una exagerada capacitat de representació. Els que no tenen cap representació política, tenen una enorme capacitat per a la representació simbòlica. «El que és perifèric socialment sol ser central

simbòlicament», concloïa Bàrbara Babcock en el seu estudi del *món a l'inrevés*, segons la famosa definició de Mihail Bajtín sobre la cultura popular durant l'Antic Règim.

Precisament és des d'ací, amb el Nou Règim, amb el triomf de la Revolució Francesa, quan apareix el poble, la idea de poble. Si déu ja no és la sustentació de la sobirania política, la divinitat que legitimava als reis, ara serà el poble qui sostinga el poder de la república, la legitimitat de l'estat nació. Giorgio Agamben ha estudiat bé com, ahora que apareix el poble, apareix també el populatxo, és a dir, aquells que sent poble no tenen cap representació política. Aquella escissió és fonamental en l'ordre nou que anomenem modernitat. Quan apareix el popular, per primera vegada, no es localitza a les ciutats, les metròpolis que controlen el poder polític —literalment, el poder de la *polis*— de la nació, sinó que és al país, en el paisatge, en el camp, en les selves, on els llauradors i els que no tenen cap representació política dotaran d'imatges, arts i maneres de fer a la comunitat política que es constitueix. El popular és sempre el modern però es fa amb l'antic, amb el que es perd. Com bé va estudiar E. P. Thompson, tot el que perdia la seua funció en la cultura artesana i gremial de l'Europa vuitcentista reapareix en forma de símbols de la cultura obrera: la falç i el martell en l'època de la màquina de vapor.

Però canviem de punt de vista. *Carmen*, les corregudes de bous o el flamenc com a epítoms de l'espanyol. Com és possible que siguem els gitanos, els exclosos de qualsevol sobirania política, els qui carreguen amb el pes simbòlic de la nació? Passa igual a Hongria o a la Rússia anterior a la Unió Soviètica. Passa amb els negres als Estats Units, Cuba o el Brasil o amb els indígenes al Canadà, Mèxic o Xile. Aquells exclosos de qualsevol representació política ostenten la producció simbòlica, literalment la seua representació. Parlem d'imaginaris, tòpics, llocs comuns, sí, tot això que es designa com el popular. París s'identifica per l'acordió, la camisa de ratlles, la boina de costat, signes dels apatxes, una cultura lumpen, delinqüent, precisament, una cultura —subcultura es deia abans— dels exclosos políticament de qualsevol sobirania,

de qualsevol política a la ciutat. És veritat que Marx es va penedir d'haver definit una cosa com el lumpenproletariat, però cal reconèixer-li que els subjectes que va nomenar —des del gitano al poeta, des de la prostituta al quincallaire— constitueixen el depositari simbòlic de París com a capital de la primera època moderna, «això que els francesos diuen la bohèmia». I «bohèmia» volia dir, literalment, «gitano», «viure al gitano».

Una altra perspectiva. En les seues *Notes sobre el camp*, Susan Sontag fa notar com els homosexuals han construït una estètica, un artifici teatral, que és majoritari en el món de l'espectacle, de la moda, de la crònica social. La repressió política que pateixen ha sigut capaç de produir un complet teatre del món. El món invertit, el mut de la festa, el món del carnestoltes, el món a l'inrevés és, literalment, un home vestit de dona i viceversa. Pensem, també, en l'advertiment de María Zambrano quan, donant suport a l'emancipació feminista advertia que calia aconseguir la representació política sense deixar de ser muses, models, encarnació de les idees, totes les representacions simbòliques que el femení havia aconseguit, sens dubte, a causa de la seua condició subalterna.

Mes, efectivament, en el món de hui en dia, podríem dir que no hi ha grup, gènere o classe que no tinga representació política, que no aspire a ella. Quan Gayatri Spivak es preguntava si *Poden parlar els subalterns?* posava el dit en la nafra. Què ocorre amb el simbòlic quan tots aquells subjectes sense representació, sense participació política, aspiren a tenir-la, comencen a tindre-la, aconsegueixen ser considerats dins del cos sobirà de la nació? El popular és sempre una cosa gestionada, posat en relació, una categoria flotant que apareix amb diferents intensitats. En les actuals democràcies el popular es gestiona des de baix corrent pels diversos grups, classes i gèneres en lliça, en una tensió constant entre representació política i representació simbòlica, entre participació i festa. Des de quin lloc parla hui el popular, des d'on emergeix?

Com bé va identificar Walter Benjamin, un dels assoliments del capitalisme és haver sigut capaç de colonitzar el popular, de colonitzar no sols el

per aconseguir-la. Al llibre *Pagan Spain*, l'escriptor afroamericà Richard Wright observa com el franquisme va exercir el seu domini amb una dissuasió basada en el control de l'espectacle públic més que amb la repressió policial. Des dels anys seixanta, aquell poble, que vol emancipar-se, té una altra possibilitat per a la participació frustrada després del colp militar que va acabar amb la seua representació política. Representació i participació que van portar, des de principis del segle xx, aquelles generacions que van aconseguir la Segona República espanyola.

f. La conquesta d'Amèrica

Tota la revelació del popular, des de finals del segle xviii, té a veure amb el revers del projecte colonial europeu. La Revolució Americana (les tretze colònies independents que constituïran els Estats Units d'Amèrica), abans que la pròpia Revolució Francesa i la Revolució Haitiana, posterior a la presa de la Bastilla, no sols anuncien al poble com a nou subjecte polític sinó que es constituïran en laboratoris de la imaginació popular que, al cap dels anys, conquerirà tothom. Per descomptat, seran les seues classes subalternes —negres als Estats Units, el Brasil o Cuba, indígenes a Xile, Mèxic o el Perú—, les que no tenen cap dret polític, fins i tot cap dret, com els esclaus reduïts a mera mercaderia, les depositàries de la imaginació popular. El comentari de Fredric Jameson sobre la indiferenciació en la comunitat hispana entre «modernitat» i «modernisme» té a veure amb un original enteniment del popular que acaba reduint els dos termes. Aquella qualificació per al popular es fa encara més complexa amb l'emigració a Amèrica del Nord i Europa, a la mateixa Espanya, dels antics colonitzats que són, hui dia, mà d'obra barata sense plens drets i el principal cabal de la imaginació popular.

g. Un orientalisme subaltern

Afirmava Américo Castro que, a Amèrica, anomenen popular una part de l'herència ibèrica que no és una altra cosa que pòsits de les cultures àrabs i jueves que ens van habitar. L'àrab i el jueu, el musulmà i el judaic, ens incumbeixen perquè també som nosaltres. No són només notícies històriques, els diversos segles que aquests pobles van passar en el solar ibèric, la ràpida conversió de la població hispanoromana a l'islam i la proliferació de Sefarad, és que la continuïtat cultural amb el nord d'Àfrica i el Mediterrani ens emparenta amb aquestes formes socials i culturals. Per descomptat, quan va arribar l'hegemonia cristiana, l'àrab i el jueu es van dipositar en les classes populars, en els de baix. Els famosos marrans no sols construeixen la gran cultura europea —Montaigne o Spinoza— sinó que també, resistint des de baix, sense reconeixement polític dels seus drets, són la gran veneració de la nostra cultura popular. En la seua obra mestra *Orientalism*, Edward Said, no obstant això,

menysprea que les classes populars, les castes més baixes, usen aquest llegat exòtic per a legitimar les seues formes de vida alternatives davant les cultures europees que ens estaven colonitzant. Però fou d'aquella manera que van aconseguir salvar-se davant el poder i les classes dominants del nostre propi país.

h. Els condemnats de la terra

L'esclavitud continua sent la gran vergonya del capitalisme, la gran refutació del liberalisme polític, el contrari a la llibertat, que tenia en les cadenes el seu emblema. La coincidència entre el descobriment científic de l'origen africà de l'*homo sapiens* amb l'apogeu de la industrialització del tràfic d'esclaus significa un afront major. No sols són l'estereotip del primitiu, també el popular té la seua marxa, el seu pols. En aquell sentit, serà sobretot l'Atlàntic, un oceà, l'espai d'aquella consideració de l'humà com a mercaderia, el lloc on es despullarà de qualsevol dret homes i dones i es fossilitzarà la seua condició subalterna. Per descomptat, és el negre afroamericà el que marcarà el tempo i desenvolupament d'això que anomenem «popular» a tot el món. No els sons complexos de la festa o el ritual, sinó el binari tan-tan que marca el ritme al qual es mou el món.

i. Camelamos naquerar

Camelamos naquerar, és a dir, «volem parlar» en caló, la variant gitana ibèrica del romaní, la llengua dels gitanos, en una important obra escènica escrita per José Heredia Maya, amb música i ball de Mario Maya, presentada en 1976 per la Compañía de Teatro Gitano Andaluz de Mario Maya, marca una fita en les reivindicacions del poble gitano en tota Europa. Per tant: poden parlar els subalterns?, com es preguntava Gayatri Spivak. L'assumpte és precisament aquest. Quan parlen, quan aconsegueixen tindre una veu política, quan avancen en el parell representació-participació política, aleshores perden la seua condició subalterna. Però és en aquell articular-se, en aquell començar a parlar, on apareix el popular. Els gitanos, com un d'aquells grups humans que el primer Marx va anomenar lumpen-proletariat, fa anys que parlen sense que ningú els vulga escoltar. És el centre dels pobres, del lumpen, dels desclassats per baix. Parlen sols. Ningú els escolta. *Camelamos naquerar* desenvolupa aquella potència dels que volen parlar. El popular és, llavors, sobretot, una potència que sap romandre com a tal. Una potència que, encara que s'expose, encara que participe en la plaça pública, continua sostraint-se a la política per més que vulga participar d'aquesta. En aquell llindar, sí, apareix el popular. En les pitjors condicions, amb tot advers, sense res, des de baix, veiem que alguna cosa es mou per davall del llim, de l'arena, del sòl, veiem que la terra tremola, un tremolor xicotet, això és el popular.

Galeria 4

a. Un fantasma recorre el món

En realitat, el fantasma que recorria el món no era tant la revolució com el poble. La sobirania, fins aleshores legitimada directament des de l'alt, des del mateix Déu, seria substituïda per una font que rajava des de baix, l'ambigua idea de poble. Giorgio Agamben assenyala que amb el naixement del poble va nàixer també la idea de populatxo. Doncs bé, si en el primer descansa la representació política de la nació, el segon, el despectiu populatxo que sent poble no és poble, és el que fa rajar el seu imaginari simbòlic. José Bergamín deia, enigmàticament, que el popular era sempre minoritari. Una idea contradictòria amb l'estadística democràtica de la cultura de masses però que amaga també aquell caràcter fantasmàtic. És en la resta entre poble i populatxo on s'imagina el popular. El popular és el que es perd.

b. El gènere en disputa

En efecte, com el gènere, el popular és essencialment un territori de conflictes. Des d'abans de l'emancipació de les classes populars, en un món masculí, el famós heteropatriarcat, el paper de la dona com a musa, model, numen, inspiració o símbol no deixava d'ocultar que aquella preeminència simbòlica ocultava la despossessió total de qualsevol dret polític. María Zambrano, en temps del feminisme sufragista, ja va alertar sobre els perills de constituir-se en subjecte polític i com aquella emancipació no havia de portar amb ella la pèrdua simbòlica del femení, de la dona com a mite, de la deessa com a «chora». La feminització del popular és, també, una història d'emancipació política. Des de l'imaginari de la mare fins al de la prostituta, cada imaginació depèn directament de la capacitat per a obtindre drets polítics.

c. El sexe dels àngels

De moltes maneres, el genèric, en el doble sentit de generalitat i d'origen, de llinatge, defineix les qualitats del popular. Els debats bizantins, aquells que, aparentment, discutien coses poc probables com la trinitat o el sexe dels àngels, no solament van dotar a l'acadèmia d'eines retòriques, també van emancipar el pensament popular per tot l'Imperi. Els seus arguments enginyosos van fer aparèixer pertot arreu «mestres ignorants», tal com proclamava Joseph Jacotot i ha subratllat Jacques Rancière. La dissidència de gènere té a veure no sols amb els sexes o la reproducció, també amb aquella dissidència dels cossos a pensar i viure amb autonomia. El popular carnavalesc com a inversió d'una heterosexualitat normativa i obligatòria és la primera dissidència de gènere. De la paròdia a la política, com assenyala Judith Butler. En molts sentits el popular, que primer va ser «femení», es torna irremeiablement «marica».

d. La decadència de l'analfabetisme

Els drets polítics dels individus s'aconsegueixen amb una determinada majoria d'edat. Se suposa que, fins a aquell moment, hi ha un subjecte que està madurant, adquirint al seu torn diversos drets i deures. El territori anterior, el de la infància, és també el territori de la imaginació. Walter Benjamin la situava en el joc i en la capacitat d'aquest de donar-li una funció diferent de l'habitual a les paraules, les imatges i les coses. José Bergamín estableix que el popular és una sort d'infància dels pobles en la història. En la modernitat, el xiquet és una sort de subjecte polític que està sense emancipar. El fet que l'humà siga l'única espècie que naix sense madurar explica també el territori d'on sorgeix la imaginació. El popular habita sempre el territori de la infància. El popular, com la infància, recupera el que es perd i anuncia el per venir.

e. Elogi de la bogeria

Eximir a algú de responsabilitat. Alienar-ho. Que, tenint els seus drets, no obstant això, el seu testimoniatge no tinga vàlidesa legal ni puga exercir responsabilitats polítiques. Diguem que, de sobte, et retornen a l'estat alienat de la infància. Alienat? L'art dels bojos ha estat en el punt de mira de l'avantguarda: art brut, art psicopatològic, art marginal, art-teràpia, art *outsider*, art psiquiàtric o antipsiquiàtric. El que ens interessa ací és aquella pèrdua de representació política que produeixen certes patologies i la potència simbòlica que s'acumula en aquest mateix imaginari. No hi ha bojos, hi ha poble en estat pur. El sentit màgic de la bogeria en l'antiguitat es recupera així, una sort de veritat profunda emergeix de l'inconscient sense repressió. El popular té ací la seua zona d'intersecció. És aquella psique perduda la que recupera l'anomenat «art dels bojos».

Galeria 5

aa. Teatre proletari de càmera

En la teoria política, representació i participació ocupen, segurament, llocs oposats. En la pràctica artística, no obstant això, representació i participació són continus, s'exigeixen mútuament, són potències que s'estimulen l'una a l'altra. En aquell sentit, el popular és un teatre exacte, una escena ideal, en el sentit ampli de la paraula teatre, en el sentit d'un teatre sense teatre, on es donen totes les qualitats del teatre sense les regles de l'espectacle escènic. La performativitat —i en les arts populars música i ball es privilegien— és la clau, no hi ha representació sense *performers*, fins i tot en els objectes d'artesanía la performativitat és una qualitat important. També, cal no oblidar-ho, s'exposen ací les claus d'un sistema de domini per a aquelles masses subalternes que no tenen representació política i lluiten

nostre conscient visible, sinó també el que va per davall, l'invisible, el nostre subconscient. Haver convertit la vida en mercaderia implicava apropiar-se del caràcter gratuït de qualsevol llepolia visual. Guy Debord ho va convertir en categoria quan parlava de *La societat de l'espectacle*. Però, igual que els nacionalismes es van apropiar del popular, ho van nacionalitzar, el capitalisme, quasi com en una venjança de les pròpies mercaderies, expropia i multiplica la cosificació de la vida, principalment a partir de les mercaderies populars. Tot és *souvenir*. Entendre aquella pugna, entre nacionalització i expropiació ha de recordar-nos la tasca que el mateix Walter Benjamin li donava al comunisme respecte a la cultura popular, retornar les paraules, les imatges i les coses al seu ús.

En aquest sentit, el que Gilles Deleuze i Félix Guatari diuen un art o una literatura «menor», explica bé les estratègies del popular. Desterritorialitzar i ser, ahora, veu de la comunitat. Aquell doble gest descriu amb precisió la procedència sempre estrangera, sempre estranya, sempre marginal, sempre des de fora del popular. I raona com, malgrat vindre d'aquell fora, d'aquell a sota, aquella imaginació corprenga i es fa senyal d'identitat d'una comunitat, d'una xarxa de comunicacions, del món. El veritablement popular sempre desterritorialitza, sí, i ahora es converteix en senyal d'identitat d'una comunitat qualsevol on hi ha humans, animals i coses. Parla en aquella comunitat i per aquella comunitat. Com deia Maurice Blanchot, «la comunitat dels lectors d'un llibre». Doncs bé, aquella mateixa funció del llibre la va crear el popular, abans de l'escriptura, abans de la institució. Més que paraules, imatges o coses, el popular són relacions entre nosaltres i aquelles paraules, imatges o coses.

Òbviament, aquesta exposició, aquesta investigació, no ensenya art popular, això és un impossible fins per als museus etnogràfics o les disneylàndies culturals dels nostres dies. Llevant algunes peces —les fustes de Manuel Ángeles Ortiz, els joguets de Gorris, els dibuixos de Ceija Stojka— en la majoria el popular apareix i desapareix, torna a aparèixer, és, moltes vegades, si potser, això que va per sota. El popular és un camp de relacions que afecta els artistes, que els fa veure,

que els artistes mostren. L'exposició indaga en la Col·lecció de l'IVAM, amb els seus grans relats —el productivisme dels anys trenta, l'emergència pop dels seixanta— però també assenyala les seues llacunes, els seus forats. I és que, moltes vegades, és des d'aquells forats que el popular trau el cap.

Hi ha moltes peces convidades que, potser, assenyalen una direcció sobre el que falta, la cosa que ens falta, i no em referisc, clar, només a la Col·lecció de l'IVAM. En molts sentits una col·lecció és el conscient i el subconscient de la comunitat que la construeix. Pensem en la música, per exemple, una cosa molt present en aquesta exposició, com el que va per sota. Mostrem l'excel·lent sèrie de partitures musicals de FrantiSek Zelenca, una lectura de la col·lecció per part del Niño de Elche i les joies musicals que aquesta albergava, des dels Intonarumori de Luigi Russolo fins a la *Simfonia núm. 1* de Glenn Branca. Pensem en el trap, és popular o és mercaderia? Per descomptat no parlarem d'art urbà, una categoria sospitosa. Sens dubte, hi ha tota una comunitat que parla en el trap. Tenim l'evidència en *Nueve, Panamá* un vídeo que signa Brooke Alfaro. Bé, però hi ha encara qui no té veu, veus que romanen mudes. I assenyale ací, potser, una peça clau d'aquesta exposició, una pel·lícula convidada, <...- *ohpera - muda -...*>, [*hasta la fecha del 23 de septiembre de 2023*], d'Alejandra Riera, una pel·lícula sobre la història amb majúscules i sobre el que la història soterra sota els seus monuments, una pel·lícula dels que parlen des de baix, des d'aquells enderrocs. Així, en *popular* estan els que a penes parlen i els muts, els que no tenen veu. Estan, és molt dir, potser. Diguem que apareixen, desapareixen i tornen a aparèixer. Tan sols volia deixar-los un exemple, una mostra de com funciona aquesta investigació, de com s'ensenya aquesta exposició.

Galeria 4

a. Un fantasma recorre el món

- a.1 Llauradores
- a.2 Paisans
- a.3 Enderrocs
- a.4 Folklore
- a.5 Cartells
- a.6 Poble
- a.7 Manaments
- a.8 Lumpen
- a.9 Multitud
- a.10 Kultura

b. El gènere en disputa

- b.1 Revolució
- b.2 Tècnica
- b.3 Pública
- b.4 Models
- b.5 Publicitat
- b.6 Fàbrica
- b.7 Actrius
- b.8 Màcula
- b.9 Rols
- b.10 Adorns

c. El sexe dels àngels

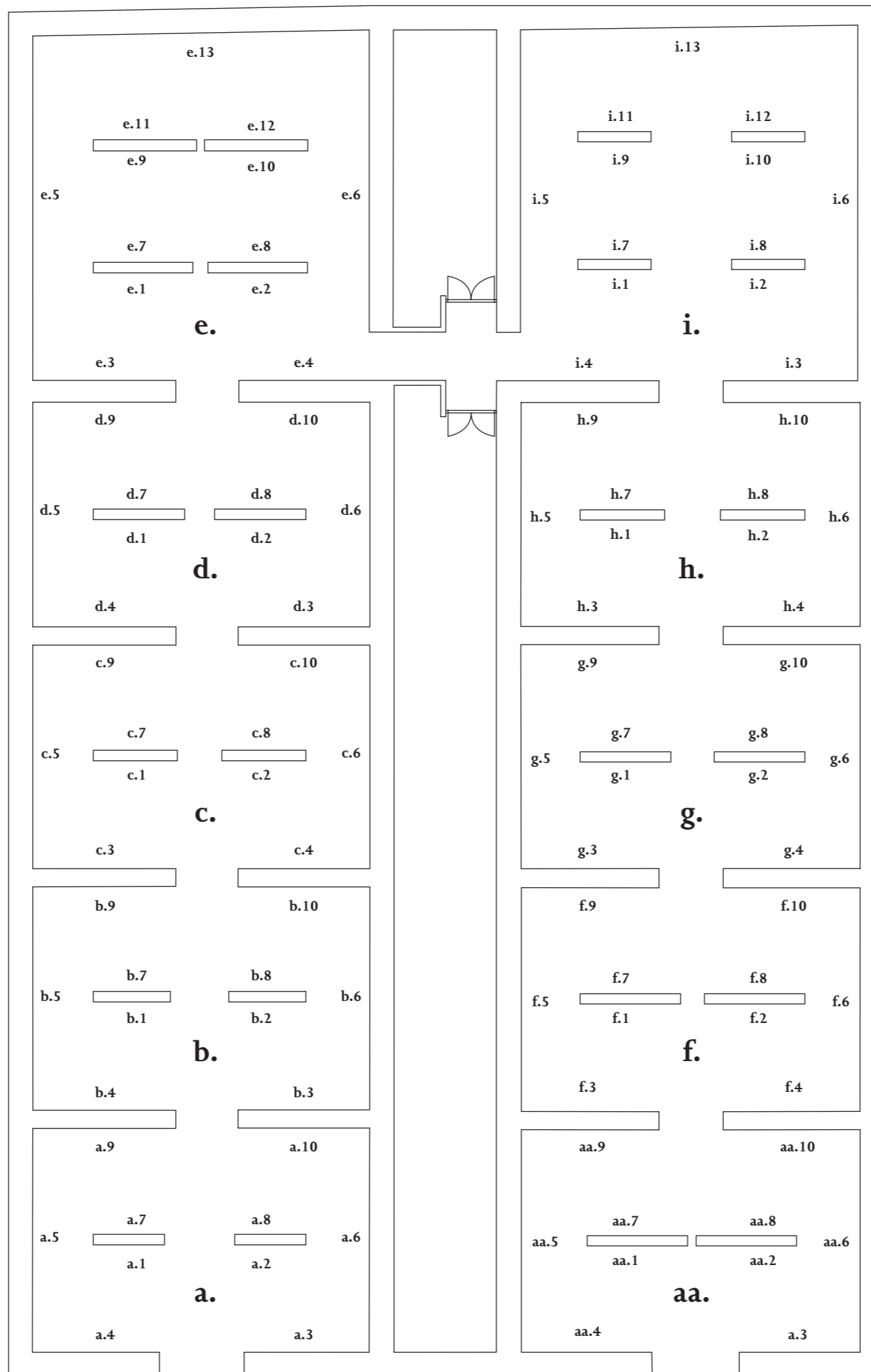
- c.1 Androgínia
- c.2 Travestisme
- c.3 Trans
- c.4 Marró
- c.5 Biografia
- c.6 Biologia
- c.7 Gimnàstica
- c.8 *Queer*
- c.9 Maricas
- c.10 Sexe

d. La decadència de l'analfabetisme

- d.1 Carnestoltes
- d.2 Riure
- d.3 Pediatria
- d.4 Pedagogia
- d.5 Institució
- d.6 Anarquia
- d.7 Civilització
- d.8 Barbàrie
- d.9 Cultura
- d.10 Naturalesa

e. Elogi de la bogeria

- e.1 Al·lucinació
- e.2 Deliri
- e.3 Desig
- e.4 Plasticitat
- e.5 Esquizoide
- e.6 Paranoide
- e.7 Violència
- e.8 Destrucció
- e.9 Llenguatge
- e.10 Llengua
- e.11 Veu
- e.12 Ressonància
- e.13 Muda



Galeria 5

aa. Teatre proletari de càmera

- aa.1 Popular
- aa.2 Populisme
- aa.3 Hegemonia
- aa.4 Subaltern
- aa.5 Terror
- aa.6 Retòrica
- aa.7 Espectacle
- aa.8 Mercat
- aa.9 Confort
- aa.10 Dissuasió

f. La conquesta d'Amèrica

- f.1 Idioma
- f.2 Població
- f.3 Vell
- f.4 Nou
- f.5 Orbe
- f.6 Terra
- f.7 Enciclopèdia
- f.8 Dialèctica
- f.9 Anarquitectes
- f.10 Doctorcitos

g. Un orientalisme subaltern

- g.1 Maurofilia
- g.2 Orientalisme
- g.3 Mercaderia
- g.4 Béns
- g.5 Estereotip
- g.6 Documenta
- g.7 Croada
- g.8 Dorment
- g.9 Morisc
- g.10 Arabesc

h. Els condemnats de la terra

- h.1 Afroamericà
- h.2 Nigger
- h.3 Black
- h.4 Negre
- h.5 Servitud
- h.6 Esclavitud
- h.7 Mulat
- h.8 Color
- h.9 *Blackface*
- h.10 *Klan*

i. Camelamos naquerar

- i.1 *Lumpèrica*
- i.2 Gitanos
- i.3 *Gipsy*
- i.4 Quincallers
- i.5 Pobres
- i.6 Rrom
- i.7 Degenerat
- i.8 Jondo
- i.9 Bohèmia
- i.10 Flamenc
- i.11 Captaires
- i.12 *Roma*
- i.13 *Travellers*