

Rull

Manel Bayo



Casa de Cultura
de la Diputació de Girona



**“Rull, un cagarro com un puny.
El primer a qui atraparé
botifarres en faré”**

Popular

L'artista Manel Bayo (Salt, 1966) va obtenir el primer premi de la Biennal d'Art que convoca la Fundació Casa de Cultura de la Diputació de Girona en la seva setena edició, l'any 2013, amb l'obra *Setze bales per a l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona*. La peça estava formada per un maletí de viatge d'alumini amb setze bales de fusell, en cadascuna de les quals hi havia gravat el nom d'un dels artistes integrants de l'Assemblea, i un vídeo, filmat amb quatre càmeres de seguretat, que documentava el procés de gravat dels projectils. Era, doncs, una obra entre l'homenatge i la dissensió, entre la reivindicació i l'assassinat del pare, extrems que no tenen perquè ser contradictoris, com no ho són –ni en art ni en cap altre àmbit de la vida– l'acceptació, fins i tot l'orgull, dels orígens, la identitat i l'exercici de la memòria, d'una banda, amb el desig i la capacitat de recerca, de projecció en un futur encara indefinit però amb evidents canvis de regles i de llenguatges, de construcció d'un camí i un nom propis, de l'altra. La recerca d'una veu i un camí singular i personal no exclou –o no hauria d'excloure– el reconeixement dels deutes.

Fem aquest recordatori per tres motius. El primer, i més elemental, perquè l'exposició i el catàleg que us presentem són deutors d'aquella Biennal, tot i que entremig s'hagin escolat quatre anys (gairebé cinc). Segon motiu: l'obra que presenta Manel Bayo lliga novament aquests elements aparentment oposats de perspectiva i memòria, de mirada al futur i presència del passat, i de manera molt més evident i clara, molt més emocional i directa, que en el joc irònic del premi de la Biennal 2013.

El tercer motiu, de caràcter general, també lliga contraris pel fet que Bayo pertany a una generació artística frontissa (el terme és del crític i artista Eudald Camps, que ho explica amb molta precisió en aquestes mateixes pàgines quan parla del dilema de les generacions que avui tenen aproximadament entre quaranta i seixanta anys, nascudes «a cavall de tot: de l'analògic i del digital, del paper i del plasma, de la comunicació diferida i immediata, de l'arbre (com a estructura jeràrquica) i de la xarxa (com a estructura no jeràrquica)». Són generacions que han vist desaparèixer el món en el qual es van formar, amb el seus codis i eines, que han hagut d'adaptar-se a codis i eines noves, i ho han fet sovint –ho fan encara– molt més des de la intuïció que no pas des de les certeses. Bayo, testimoni (o actor) privilegiat d'aquest canvi de paradigma que ha afectat tots els àmbits de la societat, és un artista obligat a pensar dues realitats. La diferència és, possiblement, que en el seu cas aquestes dues realitats conviuen i es retroalimenten.

Aquesta relació de contraris de què parlem sembla definir sovint l'obra de Manel Bayo, i no només en l'àmbit tècnic i d'expressió artística. És un artista saltenc estretament vinculat a Girona, on exerceix la docència a l'Escola Municipal d'Art. Sigui dit només per assenyalar una relació centre-perifèria –i inversa– i una relació entre teoria i pràctica de l'art que no es pot analitzar en detall en el breu espai d'aquesta publicació.

A «Rull», Manel Bayo fixa la mirada en el territori de la memòria en general i de la infantesa en particular. L'exposició reflecteix de forma poètica una visió crítica i sen-

sible de diferents aspectes de la societat actual per crear un paisatge emocional que transita pel món de la infància i del passat, i per algunes imatges estrictament contemporànies. Algunes d'aquestes imatges sumen novament contraris, com el plàcid paisatge infantil d'un pati de col·legi a l'hora de l'esbarjo, i el mateix espai ocupat per manifestants i policia. El títol, «Rull», prové d'un joc infantil que es practicava als patis de les escoles de Girona als anys vuitanta, similar als jocs de lladres i serenos, i que a poc a poc es va deixar de jugar, segurament per contenir aspectes considerats cruels.

L'escriptor Jorge Luis Borges va dir que durant anys havia intentat ser un escriptor contemporani, sense comprendre que tots els homes pertanyen fatalment a la seva època. Borges, però, no va dir que l'art que sobreviu pertany a la seva època sense ser-ne esclau, i per això la supera i esdevé clàssic. Manel Bayo no renuncia a la memòria mentre enfonsa les mans en el present per sumar-lo amb el passat i, superant-los tots dos, projectar-los al futur.

Lluís Freixas Mascort
Fundació Casa de Cultura de la Diputació de Girona





Déu vos guard
2016

15 cm x15 cm

Peça supervivent de l'explosió d'una casa

Fer d'artista

Eudald Camps

«Els fonaments de la lluita entre l'ordre i el caos es troben ja a la Bíblia, gairebé en forma d'arquetips, la qual cosa vol dir que no és pas una problemàtica occidental més o menys recent. Per això mateix cal reinventar-ho tot contínuament: assumint-ho, a més, arribarem a la conclusió que també tot es pot fer»

Jean-Cristophe Ammann

La creativitat només pot manifestar-se en la pràctica. De manera anàloga, l'expressió «ser artista» és completament buida si la comparem, per exemple, amb «fer d'artista». Si comprem això, aleshores també estarem en condicions de copsar el sentit profund d'afirmacions tan polèmiques com la que va proferir, fa més de mig segle, el cèlebre galerista Jean Fournier: «Ser artista sobretot sorgeix d'una decisió, no d'un aprenentatge o d'uns coneixements». Ni més ni menys: anar per la vida convençut de la teva creativitat i proclamant que ets artista no és, d'entrada, gaire diferent a dir que pots volar i respirar sota l'aigua. Tot canvia quan decideixes portar-ho a la pràctica: el risc de fer pública la teva mediocritat (o d'ofegar-te) és el company de viatge que, com les rèmores, acompanya a perpetuïtat qualsevol activitat que renunciï al confort de la ciutadella teòrica.

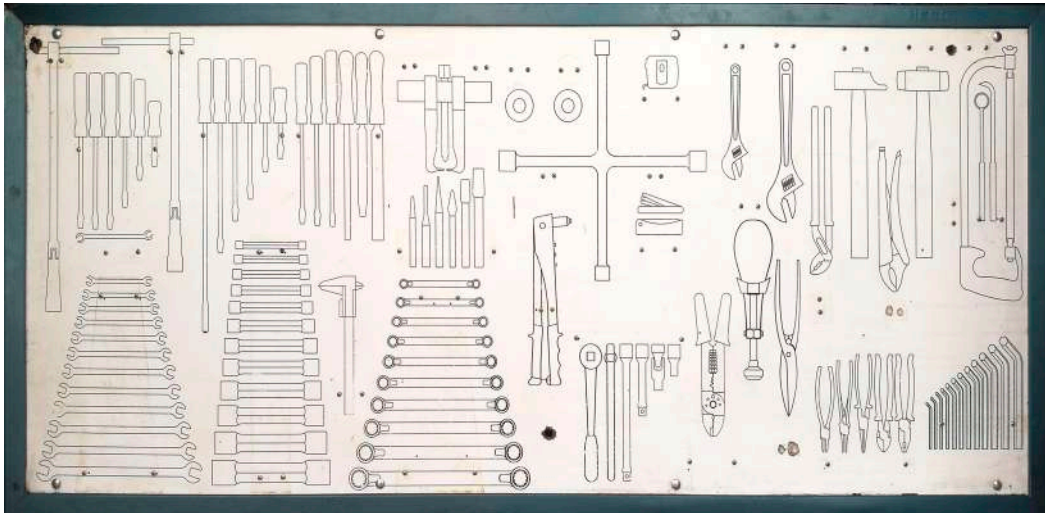
I és que, sense la protecció dels murs, l'activitat artística es veu abocada a respondre (sense aconseguir-ho mai del tot) aquella pregunta que Mario Merz repetia, com un mantra, a les seves obres dels anys setanta: «Què fer?»; Com portar a terme allò que la teoria només ha descrit (Lenin vs. Chernishevski)? Com seguir treballant a la recerca d'un sentit que, sovint, té caràcter d'expectativa més que no pas de certesa? Es tracta, en realitat, del dilema d'una generació sencera nascuda a cavall de tot: de l'analògic i del digital, del paper i del plasma, de la comunicació diferida i immediata, de l'arbre (com a estructura jeràrquica) i de la xarxa (com a estructura no jeràrquica); una generació d'«il·lusos il·lusionats» (com la caracteritzava el petit de la nissaga Trueba al seu llibre/pel·lícula) que malda per reconquerir una parcel·la d'individualitat que no s'estabilitzi enmig d'aquella «espècie de gelatina vibrant hiperactiva» de la qual parla Peter Sloterdijk a la seva *Teoria filosòfica de la globalització*.

En aquest sentit, i a diferència del que sol defensar l'estètica contemporània, l'activitat artística estaria molt més emparentada amb l'esfera lúdica que no pas amb la filosòfica. Qui millor ho va saber veure i explicar va ser Wittgenstein: «La filosofia no intervé en el joc [...], ni construint fonaments, ni aportant noves dades, ni criticant resultats. La filosofia descriu simplement la situació del joc. La filosofia tradicional sempre ha volgut intervenir en el joc fent les seves pròpies aportacions, proposant explicacions metafísiques». I encara més: segons l'autor del *Tractatus*, el resultat de les aportacions de la filosofia ha estat insuficient i desorientador. Si la forma en què

s'exposa un problema filosòfic és «no em sé orientar, no s'arribarà a solucionar donant explicacions de la desorientació. L'explicació reforça i justifica la desorientació però no l'elimina (explicar una malaltia no és curar-la)». Ras i curt: «El sentit s'aconsegueix quan [la teoria] se situa a l'interior d'un determinat joc que és el que li fa de sistema de referència. No és, doncs, l'explicació la que dóna sentit a un joc, sinó que és a l'inrevés».

Expliquem tot això per prologar la resta de textos (anterior al que ara llegiu) que anirà trobant qui tingui a les mans aquest catàleg: el repte que suposa ser (i exercir!) d'artista contemporani, la importància de conèixer les regles del joc i de la ironia o, finalment, el pes que suposa formar part de tota una «generació frontissa» vindrien a contextualitzar diferents territoris pels quals transita l'univers creatiu de Manel Bayo. Podríem afegir un quart paisatge, el de l'*Einfühlung*, marcat per les imprevisibles relacions afectives que els espectadors mantenen amb l'exterioritat física, però segurament ens allargaríem massa... Ho dèiem al començament: exerciu la creativitat. Només així recompondreu les runes.



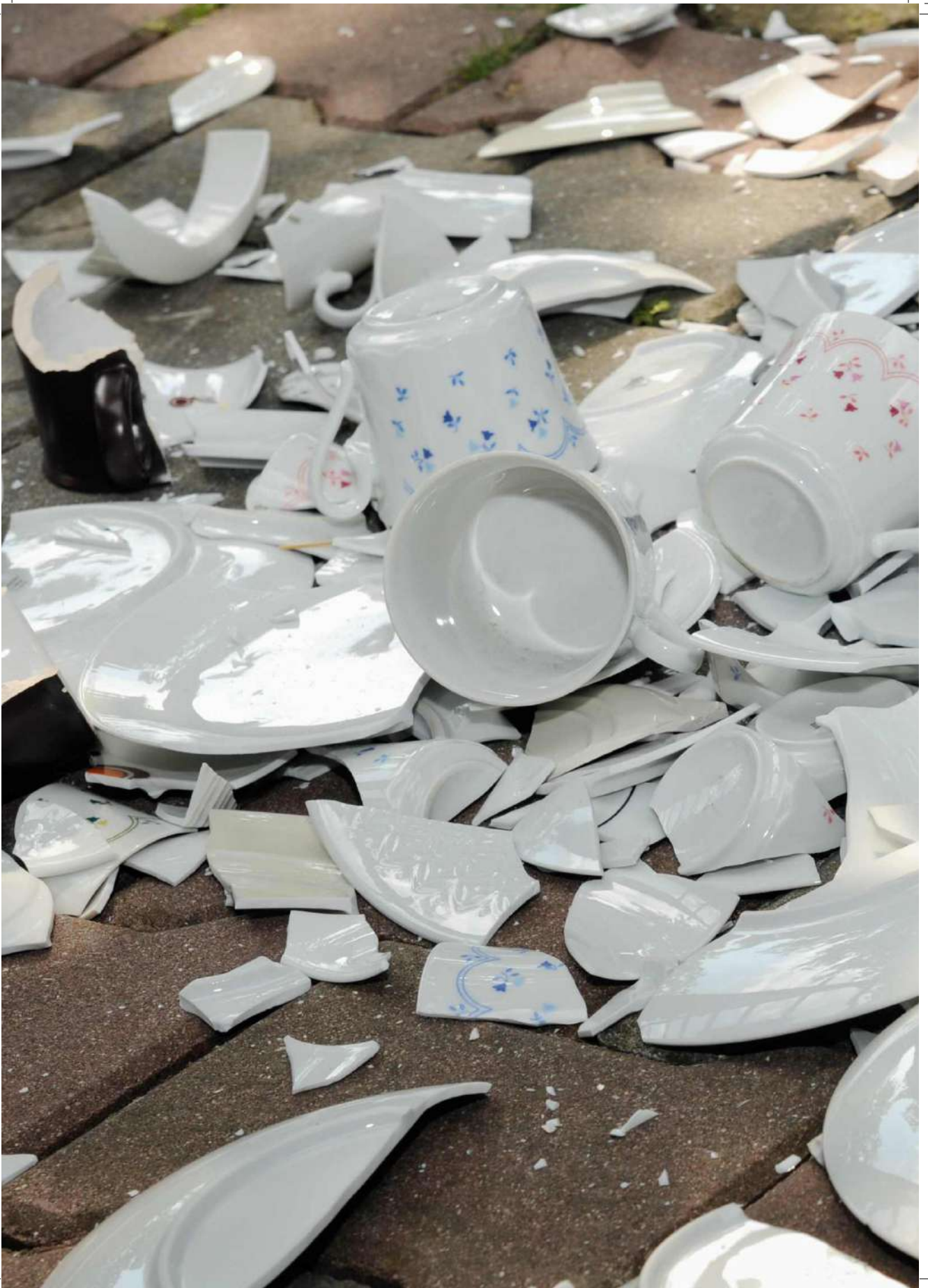


Plafó d'eines

2017

90 cm x 180cm

Plafó metàlic amb siluetes d'eines serigrafiades.
Comprat a un senyor de Tarragona que feia neteja,
els últims dies de la seva vida.





Rull, regles del joc

1. Delimitau un camp de joc.
2. En un extrem del camp dibuixeu amb un guix una zona que farà les funcions de «casa».
3. Trieu un jugador o una jugadora per tal que se situï a «casa» mentre la resta es col·loca lliurement pel camp de joc.
4. L'habitant de la casa alça el puny i crida: «Rull!»
5. La resta contesteu: «Un cagarro com un puny!»
6. Qui para intenta atrapar alguna víctima.
7. Si toca cap jugador o jugadora, estarà caçat/da i immediatament es dirigiran corrents cap a «casa» ja que els/les que encara són «lliures» poden colpejar-los a voluntat fins que arribin a la seva zona.
8. Un cop segurs a «casa» s'agafen de les mans i es reinicia la cacera, començant pel crit de «rull!» i la resposta corresponent.
9. En cas que la cadena es trenqui, la persecució s'acaba i haurien de córrer cap a «casa» ja que poden patir les mateixes conseqüències com quan s'acaba d'atrapar una víctima.
10. El joc continua fins que només queda una persona lliure.



Rull
2017

Video loop. 4'30''

Grup de persones jugant a Rull a la Casa de Cultura de
Girona, el 21 d'octubre de 2017

Trona
2017
Caixa de llum
50 x 40 cm



Esclafit
2017
Caixa de llum
50 x 40 cm







Locus amoenus

2017

Díptic format per:

Elefant, cocodril, gasele

2017

Tres figuretes d'ivori, trencades, comprades a Angola a principi dels anys setanta del segle XX.

Rev

Vídeo a partir d'originals en Súper 8

9'35''

Filmació familiar realitzada entre els anys setanta i vuitanta del segle XX a Portugal, Angola i Uruguai i a diversos indrets de les comarques gironines. El vídeo es projecta marxa enrere i al doble de la velocitat normal.





Naufrají
2017

Serie de fotografies de les runes de «Can Lleter», casa natal de l'artista a Salt. Imatges preses des del terrat de casa seva pel veí Carles Bonet, especialista mundial en l'enfonsament del *Titànic*





Col·legi
2017

Díptic format per:

Caixa de llum amb fotografia de gent votant al Referèndum d'Autodeterminació de Catalunya, l'1 d'octubre de 2017, al Col·legi de la Farga de Salt.

Vídeo. 15'30''

Nens del Col·legi de la Farga de Salt, jugant a l'hora del pati el 30 d'octubre de 2017





Precinte
2017

Caixa de Il·lum
40 x 50 cm.

Restes dels fets de l'1 d'octubre de 2017 a l'Escola la
Farga de Salt



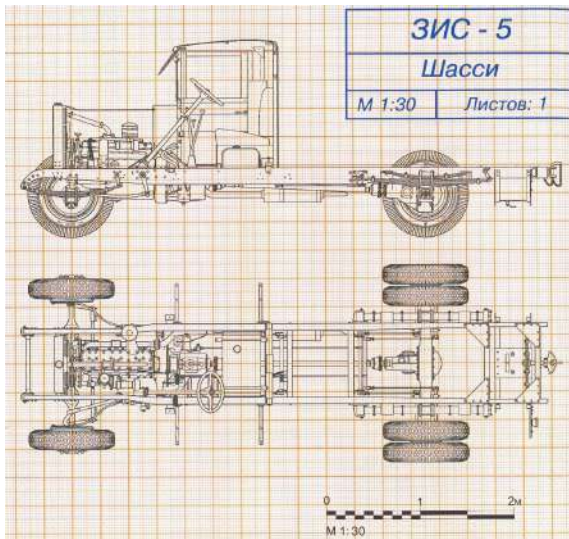


Katuska

2017

Caixa de llum i documentació.

Una de les campanes de Santa Cecília de Sadernes és una llanta d'un camió rus de transport, popularment anomenat «Katuska». Durant la guerra civil, Sadernes fou un lloc de pas en direcció a l'exili. La llanta quedà com a llegat.





Aforament

2017

Regla limnimètrica i documentació gràfica
referent a les inundacions produïdes a Girona
el dia de Sant Lluç de 1940







Dotze figures trencades
2017

Dotze figures trencades, adquirides a la fira de «Tot a un euro» de Sant Gregori de l'any 2017





II-luminar el present

Eudald Camps, del catàleg de la VII Biennial d'Art de Girona

«El meu segle, la meva bèstia,
hi ha algú que pugui
escodriñar en els teus ulls
i soldar amb la seva sang
les vèrtebres de dos segles?»

Osip Maldemstam

El segle

En condicions normals, el binomi «art contemporani» –referit a la producció realitzada per artistes vius o recentment desapareguts– hauria de ser un pleonasme tan evident com el que formarien «menjar» i «comestible» o, portat a l'extrem, «persona humana». Això en condicions normals. Tots sabem, però, que rere la utilització recurrent d'un pleonasme quasi sempre s'oculta una anomalia: si ens veiem obligats a parlar de «menjar comestible» o de «persona humana» és perquè massa sovint descobrim menges totalment impossibles d'endrapar o digerir i, més preocupant encara, persones poc o gens humanes, éssers que han oblidat aquella màxima kantiana segons la qual hem de veure els altres com un fi i mai com un mitjà (n'hi hauria prou amb això perquè la política recuperés tot el prestigi dilapidat al llarg dels darrers anys).

De manera anàloga, si segueix essent necessària l'etiqueta «contemporani» quan parlem de l'art actual és perquè aquest ha de conviure –com, de fet, conviu– amb una extraordinària diversitat de pràctiques, més o menys creatives, que han decidit aixoplugar-se sota el mateix concepte: avui per avui, s'anomena indiscriminadament «artista» tant una cantant folklorica –i aquí hi cap des de la Pantoja fins a Lady Gaga–, a un cuiner (adrianitzat), a un actor (ungit pel teatre), a un pallasso (rivelitzat), com a qualsevol persona que sobresurti en el domini d'alguna habilitat manual, sense que importi gaire la naturalesa d'aquesta suposada «habilitat» –empassar-se espases, reproduir mimèticament amb pintures la realitat, emplomar-se i caminar sobre plataformes de quaranta centímetres– ni, per descomptat, el desordre terminològic –i mental– que implica anomenar coses tan radicalment diferents de la mateixa manera. Si parlem d'art «contemporani», per tant, ho fem per preservar el terme “art” més que no pas per subratllar la seva cronologia actual ja que, en sentit estricte, tan contemporani és en David Bisbal com l'Ai Weiwei (per posar dos exemples d'artistes vius amb preocupacions ben diverses).

Qui més qui menys, però, sap a què ens referim quan parlem d'art contemporani. Ser artista contemporani implica assumir un determinat grau de compromís amb el moment històric que li ha tocat viure i, encara més, ser capaç de formalitzar aquesta

mirada singular de manera que la seva validesa sigui, per dir-ho ras i curt, transhistòrica, alliberada dels designis sempre caducs imposats per les modes passatgeres (unes modes que no sempre són evidents, com en el cas de la tecnologia i les diverses pròtesis que subministra a l'artista per tal de mantenir-lo ocupat en la seva digestió fascinada). I és que la doble necessitat que acompanya el fet de ser un «artista contemporani» troba la seva força expressiva, justament, en el seu caràcter aparentment paradoxal. La definició que Giorgio Agamben ens va regalar fa pocs anys ens il·lustra al respecte: «Contemporani no és només qui, percebent l'ombra del present, aprehèn la seva llum inefable; és també qui, dividint i interpolant el temps, està en condicions de transformar-lo i de posar-lo en relació amb els altres temps, de llegir-hi de manera inèdita la història, de citar-la segons una necessitat que no prové de cap manera del seu arbitri, sinó d'una exigència a la qual ell no pot deixar de respondre. És com si aquesta llum invisible que és la foscor del present projectés la seva ombra sobre el passat i aquest, tocat per la seva llengua d'ombra, adquirís la capacitat de respondre a les tenebres de l'ara». No ha d'estranyar-nos, en aquest sentit, que Agamben esculli el poema d'Osip Maldemstam que encapçala aquestes línies per il·luminar la seva tesi. Per al filòsof italià, la clau es troba en la utilització que l'escriptor fa del possessiu: no es tracta d'«el segle» sinó d'«el meu segle» en la mesura que és el poeta –paradigma, en el cas que ens ocupa, d'artista contemporani– qui clava la mirada en un temps que caldrà «soldar amb la pròpia sang» amb l'objectiu de refer una columna vertebral que és sinònim d'història. Sigui com sigui, la conflictiva relació entre art (poesia) i present (contemporaneïtat) fa que resulti enormement complicat fixar-ne els límits i, pitjor encara, la legitimitat: «A propòsit dels que suposadament porten un retard d'un o tres segles –escrivia la gran Marina Tsvetàieva–, citaré un sol exemple: el del poeta Hölderlin, que pels temes que tracta, per les seves fonts i fins i tot pel seu vocabulari, és un poeta de l'antiguitat, és a dir, va arribar al seu segle XVIII amb un retard no d'un segle, sinó de divuit. Hölderlin, que només ara comença a ser llegit a Alemanya, ha estat adoptat pel nostre segle, i certament no és antic. Després d'haver arribat al seu segle amb un retard de divuit, s'ha revelat contemporani del nostre segle XX. Què significa aquest miracle? Significa que en l'art és impossible arribar tard». Ja ho deia Nietzsche: «Pertany realment al seu temps, és veritablement contemporani, aquell que no coincideix perfectament amb aquest ni s'adequa a les seves pretensions, i és per tant, en aquest sentit, inactual; però, justament per això, a partir d'aquest allunyament i d'aquest anacronisme, és més capaç que els altres de percebre i aprehendre el seu temps». El fet de ser artista contemporani, com dèiem, s'expressa com a paradoxa: aquesta distància en relació amb el seu temps és la de l'observador privilegiat que pot retornar-hi per tal d'instal·lar-hi, en forma d'obra, la seva marca indeleble.

Si diem tot això és per subratllar que no n'hi hauria d'haver prou amb la mera operació cosmètica –aquella pàtina de compromís social i polític tan suada i, malgrat tot, sovint tan necessària– per tal de revestir de «dignitat contemporània» una determinada proposta artística. Jorge Luis Borges, que sempre va tenir clara aquesta ambivalència temporal del fet estètic –potser per això no es cansava de citar Berkeley i el seu controvertit *esse est percipi*–, sostenia quelcom tan antiintuïtiu com ara que el

temps transcorre del futur cap al passat: sense anar més lluny, el poble que apareix al seu relat «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» es caracteritza per cercar tota forma de coneixement en el passat, fins al punt que qualsevol investigació, sigui del tipus que sigui, s'acaba convertint en una mena d'operació arqueològica de ressonàncies –salvant les distàncies– foucaultianes...

Atesos aquests plantejaments, hauria de resultar més senzill dilucidar el perquè de l'elecció de l'obra guanyadora: l'element que més s'ha valorat en *Setze bales per l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona* ha estat la seva capacitat per integrar un referent històric i artístic local (l'ADAG) a un relat d'abast molt més global que faria referència a l'aïllament fàctic de l'individu en la societat contemporània –malgrat l'enorme quantitat d'informació que gestiona– i a les diferents formes que adopta l'obsessió pel control i la seguretat enfront d'un seguit d'amenaques sovint més imaginàries que reals. Amb tot, Manel Bayo no es limita a il·lustrar conceptes –per altra banda prou coneguts– sinó que els materialitza en un objecte capaç de subvertir el poema visual atansant-lo al sempre pantanós territori de l'amenaça explícita (gravar setze bales amb el nom dels artistes fundadors de l'ADAG pot ser llegit com una manera simbòlica d'escenificar aquell assassinat ritual del pare d'inequívokes connotacions freudianes).

En darrera instància, i tornant als versos que encapçalen aquestes reflexions, Manel Bayo s'ha apropat molt a l'exigència de Maldemstam, fins al punt que ha «soldat les vèrtebres de dos segles» no amb la seva sang però sí amb uns projectils gens innocents: ha aconseguit que «la llum invisible que és la foscor del present projectés la seva ombra sobre el passat i aquest, tocat per la seva llengua d'ombra, adquirís la capacitat de respondre a les tenebres de l'ara».



*Setze bales per a l'ADAG
2013*

FlyCase (maletí de viatge d'alumini) amb 16 bales de fusell Garand, cadascuna gravada al lateral amb el nom d'un membre de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona. Peça guanyadora de la setena Biennial d'Art de Girona.



Sobre la ironia i les «regles del joc»

Eudald Camps, 2013

La peça de Manel Bayo (*Salt*, 1966) guanyadora de la darrera edició de la biennial d'art de Girona és un exemple de com la ironia segueix essent un dels millors recursos per a l'art

De què riuen els personatges de Yue Minjun? (potser del mateix que reien les escultures del malaguanyat Juan Muñoz?) Com pot ser que Ai Weiwei, «activista avant la lettre», gosi penjar un vídeo al YouTube on apareix emmanillat i ballant el «Gangnam Style»? Qui era, en realitat, Aristòfanes? I Sòcrates? Com s'han de llegir, per exemple, *El cocodril* (Dostoievski), *El dret a la peresa* (Paul Lafarge), *Càndid* (Voltaire) o *l'Oceanografia del tedi* (Eugeni d'Ors)? Què agermana el «sabater d'Ordis» (Fages de Climent) amb el Quixot? (segons Pla: l'escriptor de Figueres «és un localista, de vegades vulgar, de vegades molt intel·ligent. Amb un home així jo m'hi entendre sempre»). Per què Duchamp va enaltir un urinari? –o hauríem de dir «enaltarir»? Potser perquè era parent de Piero Manzoni, aquell Mides italià que va convertir la seva «merda enllaunada» en mercaderia per a l'art? Amb quin dels dos sentits de la frase *«El sueño*

de la razón produce monstruos» preferim alinear-nos? (escriu Nietzsche al seu *Ecce Homo*: «Sóc un deixeble del filòsof Dionís, preferiria ser un sàtir abans que un sant»). La ironia, per a les arts en general, és un fi o un mitjà?

El sentit de tot plegat dependrà de la resposta que vulguem donar al darrer interrogant ara formulat: si pensem que la ironia –diferent a l’humor– avui s’ha convertit, com afirma Vidal Oliveras, en una mera estratègia postmoderna sobreexplotada per part de la creació contemporània, en «una autoreferència, una repetició entotsolada de gestos, una convenció més», aleshores no cal dir que els treballs d’artistes com Wim Delvoye, Zbigniew Libera, Rogelio López-Cuenca, Juan Luis Moraza o, més propers a nosaltres, Carles Pazos, Antoni Miralda i, per descomptat, Paco Torres-Monsó, resten en entredit, suspesos en una mena de parèntesi de sentit similar al que van haver de patir, en el seu moment, autors avui tan inqüestionats com Goya, Toulouse-Lautrec, Picasso, Warhol o Miró; si, per contra, acceptem que la ironia és un mitjà privilegiat que ha estat utilitzat, amb major o menor mesura –i encert–, per les personalitats creatives més diverses, i que la seva utilització –juntament amb un ventall de recursos extraordinàriament heterogenis– ha fet possibles algunes de les obres d’art més punyents de tots els temps, aleshores convindrem també que ha estat gràcies a ella, la ironia, que la cultura –i la civilització sencera– s’ha vist impel·lida a estirar-se al divan per tal de portar a terme, amb regularitat profilàctica, el sempre necessari exercici d’autocrítica i regeneració mental.

De fet, i deixant de banda els enemics de la ironia (juntament amb l’exèrcit d’ortodoxos ocults rere les màscares més diverses: tant se val si la ganyota de rebuig prové de la dreta reaccionària com de l’esquerra paranoica), el que ens resta és la possibilitat intacta de seguir minant (erosionant, barrinant, desgastant, soscavant...) totes les formes de discurs basades en una idea de veritat monolítica que, per tal d’existir, necessita identificar, amb urgència, els seus teòrics antagonistes. Wittgenstein, que podia ser qualsevol cosa menys neci, va ser un dels primers d’adonar-se de la importància que tenia reconèixer les regles del joc si es volia preservar, precisament, la integritat dels jugadors: més enllà de tota metafísica dogmàtica, el que compta és estar capacitat per assumir una pràctica que, per descomptat, pot ser modificada en cada moment en funció dels usos consensuats. «Seguir la regla és una pràctica –va escriure el filòsof a les seves *Investigacions*–, i creure que se segueix la regla no és seguir la regla. I, per això, no es pot seguir la regla privadament, perquè si no, creure que se segueix la regla seria el mateix que seguir la regla». D’això es tracta: «El llenguatge –com l’art– és un laberint de camins: véns d’un costat, i et saps orientar; véns d’un altre costat al mateix lloc, i ja no et saps orientar». Com a la genial pel·lícula de Jean Renoir (*La règle du jeu*), el que compta és entendre quin és l’entramat de relacions que et fa possible –sigui quin sigui el teu rol a la partida– i assumir, al mateix temps, que només és a través de la pràctica pacient que aquestes «regles» es poden modificar en virtut d’uns ideals que sempre seran, com se sol dir en narratologia, «extradiegetics».

Per això la ironia és un mecanisme que només es troba a l’abast de les intel·ligències despertes: la seva estratègia d’ocultació i desvetllament –l’art de simular ignorància

o d'excitar lectures literals en seria una de les seves manifestacions més genuïnes—no tolera les investides de remugador ni, com dèiem, l'aproximació per part de tots aquells que, senzillament, desconeixen les regles del joc. La peça que enguany ha premiat la Biennal d'Art de Girona ens ofereix l'excusa perfecta per repensar tot això: no agradarà a tots aquells que converteixen als artistes en apòstols —i a l'Enric Marquès en Jesucrist—; no agradarà als qui creuen que la història els pertany —fins al punt de somiar-se en possessió de la versió autèntica—; no agradarà, en definitiva, als estrets de mires incapaços de jugar al joc de l'art, un joc que pot ser tan transcendent com es vulgui però, al cap i a la fi, només un joc. Per a la resta, per als lectors de *Les granotes* —la comèdia d'Aristòfanes que ridiculitzava, fa més de dos mil anys, tots els addictes a la tragèdia pura—, la proposta de Manel Bayo Setze *bales per a l'ADAG* els semblarà exactament això: un regal per a la intel·ligència fet d'ironia i de sensibilitat poètica.



Setze bales per a l'ADAG
2013

FlyCase (maletí de viatge d'alumini) amb 16 bales de fusell Garand, cadascuna gravada al lateral amb el nom d'un membre de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona. Peça guanyadora de la setena Biennial d'Art de Girona



Autoretrat

2015

Figureta amb el títol «Sancho Panza satisfecho»

1965

Ouro . Talla sobre fusta de boix 15 x 7 x 7 cm.

El «Don Quijote Soñando» que l'acompanyaba desaparegué a l'explosió d'una casa familiar.

Manel Bayo: un genuí representant de la «generació frontissa»

Eudald Camps 2015

Més val parlar de «generació frontissa» que no pas de «generació xarnera», no fos cas que algun lector atropellat acabés llegint «xarrega» allà on no toca, acostumats com estem tots plegats a fer les coses massa de pressa, sense temps per a les digestions pausades ni, per descomptat, pel remugar lent que porta implícita tota forma de lectura. Vivim, com a mínim en aquest hemisferi privilegiat, immersos en la immediatesa: la virtualització de les relacions socials només és el darrer capítol d'un relat que comença a escriure's a finals del segle passat. De fet, és molt probable que la majoria de persones que contemplin els treballs de Manel Bayo (Salt, 1966) —i que ara estan llegint aquest esborrany biogràfic— hagin nascut al llarg de la segona meitat del segle XX i, més concretament, abans de 1993, és a dir, l'any en què s'implantava oficialment la xarxa al nostre planeta. Parlem d'un col·lectiu humà que va créixer i es va educar envoltat de dispositius analògics, de papers i llibres, de tubs catòdics i de suports fílmics mesurats en mil·límetres (súper 8, 16 o 35). Un col·lectiu, a més, convertit en espectador i protagonista de l'extinció d'un món (l'analògic) i del naixement d'un altre (el digital). És el fet de tenir un peu a cada època el què permet parlar d'ells —que som nosaltres— de generació frontissa.

Poca broma: amb l'analògic no només desapareixia un determinat procediment mecànic i químic sinó tota una manera d'entendre la relació amb el món i de construir realitats. Com diu Aumont, la imatge retinal cedia el protagonisme al procés cerebral; o, en paraules de Romà Gubern: «El digital es correspon, en l'home, al funcionament neurològic i als seus impulsos bioelèctrics, mentre que l'analògic es correspon a allò mental i cognitiu». Amb tot, l'impàs, en el cas de Manel Bayo, encara va ser més radical: l'artista que l'any 1999 exposava dibuixos i pintures a les Sales Municipals de Girona de marcat caràcter expressionista (modernes i anacròniques al mateix temps) assumia la impossibilitat, com diria Adorno, de fer poesia després d'Auschwitz. Amb el canvi de segle (i de mil·lenni!) el pintor es transmutava en videoartista o en artista digital. Per això hi ha un aparent buit biogràfic entre 1999 i 2004: són els anys que Bayo triga a fer seus els nous formats o, per dir-ho de forma més poètica, és el temps que va necessitar la taca per convertir-se en píxel.

Amb el segle XXI, per tant, neix un creador aparentment nou de trinca que hauria renunciat als llenguatges tradicionals del dibuix i la pintura a canvi de revalidar el pacte mefistofèlic que sempre acaba essent la pràctica de l'art. Res més allunyat de la realitat: la seva primera peça estrictament digital, com dèiem, apareix el 2004 amb el títol de «Pornografies», tota una declaració de principis destinada a recordar-nos que la renovació del mitjà no porta implícita la renúncia a les dèries de sempre com poden ser la sexualitat, el desig, l'amor o la mort. D'aleshores ençà, comença el que podríem anomenar una dècada prodigiosa on els treballs de vídeo o *net art* es veu-

en contrapuntats periòdicament per «regressions plàstiques» (com ara «Time_Lap» o «Contra naturam») que vindrien a ser una mena de profilàctic pels cants de sirena que emergeixen des de les profunditats abissals dels nostres monitors i pantalles. En aquest sentit, Manel Bayo mai ha deixat d'exercir de genuí representant de la «generació frontissa»: la relació entre tradició i modernitat o els conflictes que poden afectar les nostres consciències (en cas de tenir-ne) conformen el fèrtil substrat de totes les seves propostes, més enllà de suports i formats.

A tall d'exemple, n'hi ha prou recuperant el «collage cinematogràfic» que l'artista va fer amb *TieflandREMIX* (2014): el la mateixa línia que *RazaREMIX* (2009) o el curtmetratge *Eclesiastés* (2010), Manel Bayo reblava el gest apropiacionista mitjançant un seguit d'afegits al·lucinants que acabaven donant al conjunt fílmic l'aparença d'un paisatge surrealista. Des d'un punt de vista iconogràfic, Bayo afinava els dispositius de la ironia ampliant els seus camps d'acció i desplejava recursos metalingüístics gràcies als continus jocs de miralls, de desdoblaments i de simetries impossibles: la reflexió a l'entorn de la conflictiva relació entre l'original i la còpia s'invertia a favor d'una còpia que aconseguia despullar vestint. I és que la negociació permanent de les imatges és una de les constants en els treballs del saltenc: només així s'explica que aquesta mena d'Orlando (pensant en el personatge polimòrfic inventat per Virginia Woolf) hagi pogut canviar de segle i de llenguatge sense prendre mal o, portat a l'extrem, només a la llum d'aquesta naturalesa camaleònica s'entén que sobrevisqués a l'explosió de la seva pròpia casa (1990). D'això es tracta.



Autoretrat
2015

Figureta amb el títol «Sancho Panza satisfecho»
muntada sobre un robot «Romba» de neteja, que es
desplaça sobre una catifa.
El «Don Quijote Soñando» que l'acompanyava desa-
paregué en l'explosió d'una casa familiar.







Casa de Cultura
de la **Diputació de Girona**

Agraïments:

Als amics Eudald Camps, Sebi Subirós, Provi Calsals, Carme Sais. A l'Ester i l'Agnés Bayo, al Carles Bonet. A l'Omar i el Carlus Camps. Als companys de Can Serrallonga de Salt i, de forma especial, a tot l'equip de la Casa de Cultura.

Edita:

Casa de Cultura de la Diputació de Girona

Coordinació:

Mònica Aymerich
Sebastià Goday
Anna Presas

Disseny:

Manel Bayo

Impressió:

Impremta Palahí

Text:

Eudald Camps

Correcció:

Dani Vivern

Dipòsit legal: DL GI 1820-2017

ISBN: 978-84-697-9096-0

Info@manelbayo.com
www.manelbayo.com



