

## **ELS NOSTRES PROBLEMES**

**MIREIA SALLARÈS**

**CASAL SOLLERIC**

**18 de febrer – 23 de maig de 2021**

Al llarg dels últims vint anys, els projectes de Mireia Sallarès han anat elaborant reflexions, pràctiques i experiències que vinculen les vides viscudes amb la propietat i la gentrificació, el plaer de les dones amb la política, la violència i el treball, o l'amor, els orgasmes i el concepte de veritat. Perquè amb el temps, els projectes que van néixer com a investigacions monogràfiques han anat dibuixant una manera d'estar en el món que els feminismes del s. XX han posat al centre com els nous problemes a pensar i des dels quals fer política. Els nostres problemes fa parlar en present les preguntes que plantegen els cinc projectes de l'exposició. Sense tancar-les ni fer-ne història, perquè no són passat. Sense sentir-les només com a contemporànies perquè encara avui són preguntes difícils que sovint hem de formular a destemps.

JOANA MASÓ

### **Projectes a exposició:**

## **EL QUE GODMILOW VA ENSENYAR**

El 2012, la cineasta americana Jill Godmilow va escriure a Mireia Sallarès commoguda per la seva pel·lícula *Las muertas chiquitas* sobre els orgasmes de les dones rodada a Mèxic. Per a Jill Godmilow, que proposava ajudar a distribuir aquesta pel·lícula als Estats Units, *Las muertas chiquitas* no era un documental sobre un problema de les dones mexicanes. Es tractava d'un film sobre els orgasmes com a problema polític, comú i alhora viscut en primera persona, que obria la pregunta de qui era capaç de responsabilitzar-se'n prenent la paraula. Com responsabilitzar-nos dels problemes, com fer-nos-en càrrec, havia estat la inquietud que havia interpel·lat Godmilow anys abans en el documental de Harun Farocki *Foc inextingible (Nicht löschesbares Feuer)*, on es mostrava com els mecanismes de fabricació en la cadena de muntatge del gas napalm durant la Guerra del Vietnam eximien a tothom de qualsevol responsabilitat col·lectiva. Ningú n'era responsable perquè ningú tenia la consciència d'haver-lo fabricat. I Farocki, un director alemany, havia fet una pel·lícula per fer-se càrrec d'allò de què ningú es feia càrrec. Davant la constatació que el film de Farocki sobre el napalm no s'havia vist als Estats Units i que allò de què parlava seguia fent problema, als anys 1990 Jill Godmilow va decidir fer-ne un *reenactment*: va tornar a rodar la pel·lícula, pla per pla, per implicar-se en aquest problema i tornar-lo a posar en circulació. Fent també una *statement* sobre què significa ser autor avui i donar compte d'aquesta complexitat, va titular la seva rèplica *El que Farocki va ensenyar (What Farocki Taught)*.

Aquesta exposició, que s'obre amb una entrevista a Jill Godmilow i va donar lloc al projecte *Joan/Jill Godmillow. El que Godmillow va ensenyar* (Estats Units, 2014), es compromet amb aquesta pràctica artística per a la qual tenir una idea és tenir una responsabilitat i, segurament, tenir també un problema que s'ha d'acompanyar en la seva transmissió.

## ELS PITS DE LA JILL

Mentre escoltava Bob Dylan a la ràdio, el 1967 Jill Godmilow va cosir a mà uns pits a la manera dels quadres de l'artista Tom Wesselmann. Aquesta va ser la seva primera còpia. Va copiar l'estil amb què el pop art dels anys 1960 identificava la cultura de masses i el consumisme amb el cos nu de les dones: pits envoltats per la televisió i paquets de tabac, pits que comparteixen escenari amb el nou mercat dels productes de bellesa. Com a horitzó de fons, el sexe com a gran mercat i les dones com el seu subjecte.

Però a la còpia de Jill Godmilow els pits de Wesselmann ja no estan associats a la societat de consum. A l'entrevista amb Mireia Sallarès, Godmilow parla del seu cos sense pits després de càncers successius com un cos no mercadejable, amb el qual no es pot especular ni traficar. Un cos que ella imagina donar a la ciència, així com va donar els seus films a un arxiu. El món de referents en què aquesta exposició situa Jill Godmilow dibuixa un altre paisatge per a aquests pits, que ara comparteixen casa amb el bidó d'una de les indústries químiques fabricant de gas napalm, Dow Chemical Company, amb la seva pel·lícula sobre Harun Farocki i un manifest sobre com repensar el documental polític.

## MATAR EL DOCUMENTAL

El 2002, Jill Godmilow va publicar l'assaig *Kill The Documentary As We Know It*. Es tractava d'un manifest al voltant de les maneres de posar fi a l'autoritat del documental clàssic de tall realista. *Matar el documental* s'allunyava del prestigi de la realitat tal com l'havien reclamat el *cinéma vérité* i Dogma 95 amb una concepció prima de la realitat. Godmilow hi reivindicava la ficció especulativa en el cinema i l'assaig ficció com una forma de crítica. Reivindicava els films que feien política sense fer gran Història. I els autors que feien documentals quan tenien coses a dir i no només quan tenien coses a mostrar. Que s'atreuen a assumir-ne l'autoria, a parlar dels que pateixen sense fer pornografia del real, sense explotar ni precaritzar aquells que ja ho estan.

Aquest és un manifest pel cinema útil signat per la cineasta que va rodar la pel·lícula sobre la primera directora d'orquestra als Estats Units, Antonia Bricco, una biografia sobre la parella Gertrude Stein i Alice B. Toklas, i un documental profundament compromès amb el moviment *Solidarność*, però de tall postrealista i rodat lluny de Polònia.

## L'ARTISTA ÉS UN LLADRE

Quan Jill Godmilow va rodar *El que Farocki va ensenyar* el 1998 com una rèplica de la pel·lícula que Harun Farocki havia mostrat el 1969 a la televisió alemanya, *Foc inextingible*, denunciava l'absència de responsabilitat col·lectiva en la producció del napalm, que s'havia fabricat de manera fragmentada en diverses cadenes de muntatge als Estats Units durant la Guerra del Vietnam. Com el film de Farocki, la còpia de Godmilow començava amb la mateixa inquietud: com pot mostrar el cinema les cares

cremades i els cossos devastats pel napalm sense que ens facin tancar els ulls a aquestes imatges i, per tant, també a la seva realitat? La resposta de Farocki va ser mostrar, en lloc de la tragèdia, la fredor freda de la producció americana del napalm: la fàbrica, la indústria corporativa, el capitalisme. A més a més, Godmilow obria la pregunta sobre l'autoria: qui era l'autor d'*El que Farocki va ensenyar* i qui ensenyava què? Godmilow es responsabilitzava del que la pel·lícula de Farocki denunciava, ampliant i polititzant la cadena de l'autoria.

Aquest és el compromís que la va portar anys més tard a copiar de manera no autoritzada les pel·lícules polítiques de l'artista sud-africà William Kentridge. Des del 2013, davant la negativa de la seva galeria a distribuir-les en DVD per tal de preservar-ne l'estatut d'obra d'art de difusió limitada, Godmilow les distribueix il·legalment i gratuïtament, i ho fa saber a l'autor. Per a Godmilow, l'artista és un lladre i allò que roba, com les idees que posa en circulació, són la seva responsabilitat.

## LES MORTS PETITES

Quan un 12 desembre de 2009, dia de la verge de Guadalupe, Mireia Sallarès va mostrar *Las muertas chiquitas* (Mèxic, 2006-2009) a l'abandonat Cine Ópera de la Ciutat de Mèxic, estrenava la seva pel·lícula sobre els orgasmes en una sala on, durant dècades, s'havien projectat poderoses ficcions amoroses molt populars. Quan per culpa del mal estat de l'edifici el permís de projecció encara no estava confirmat, va arribar a imaginar d'estrenar-la en un cinema porno de la ciutat, perquè *Las muertas chiquitas* pogués estranyar les grans ficcions col·lectives sobre el plaer de les dones i les seves maneres de desitjar. La projecció al Cine Ópera va acabar sent un acte de justícia històrica, com va dir Doña Chelo, una de les dones que pren la paraula a les més de cinc hores del film, que és la peça central d'aquest projecte. Perquè el plaer de les dones és massa fonamental en el sosteniment del patriarcat i perquè és un dels grans camps de batalla de les nostres violències contemporànies, quan les dones prenen la paraula a la pel·lícula mai no perpetuen la condició de víctima. Parlen de violacions oblidades sense ser consentides i de prostitució triada, de malalties de transmissió sexual que emancipen i de lluita armada com una forma de revolta interior, de les maternitats sense orgasmes i de les mares que acompanyen a morir els seus fills, són indígenes activistes pel dret a tenir una casa, catòliques per l'avortament lliure, psicoanalistes que confessen haver fingit orgasmes perquè el plaer de l'altre és sempre més important, antropòlogues que pateixen la dependència econòmica i sexual, o transsexuals que fan l'experiència del plaer a mig camí dels gèneres i les identitats.

Probablement perquè la investigació que hi havia darrere *Las muertas chiquitas* abocava l'orgasme a transitar entre la intimitat, l'autoconeixement, la política i el món comú, l'artista va voler reunir-se amb la Junta de Buen Gobierno Zapatista, potser l'únic govern del món que ha preguntat què és un orgasme i per què és tan important per a una dona.

ÉS TAN DIFÍCIL DESITJAR QUE GAIREBÉ ÉS MÉS FÀCIL ACONSEGUIR EL QUE ES VOL

Aquesta frase de la filòsofa Maite Larrauri vol aclarir la complexitat del desig segons Gilles Deleuze, que escrivia que el que és difícil no és aconseguir el que un desitja. Sinó que el que és difícil és desitjar. Per a Deleuze, mai no desitgem només algú ni una cosa sola. Sempre desitgem el món en què aquells i aquelles que estimem es troben embolcallats o, fins i tot, atrapats. No fem l'amor amb persones, sinó amb els seus paisatges, i el nostre inconscient no delira sobre les nostres petites històries de família, sinó sobre les races, els continents, la història i la geografia. Com les dones de *Las muertas chiquitas* que, parlant d'orgasmes, parlen de colonialisme i propietat privada, de diners, democràcia, frau electoral i desastre ecològic.

L'artista va voler que aquesta frase sobre com de difícil és el desig que no és lliure d'entrada i aconsegueix no objectualitzar es pogués llegir en filigrana a través dels buits d'un enorme *papel picado*. Aquest desig difícil i precari s'arriba a llegir en un paper de seda, fràgil i efímer, calat a cops de martell, una artesanía mexicana que forma part de la decoració simbòlica popular que acompanya els rituals de pas, els altars de morts, les bodes i les graduacions. Aquesta artesanía a l'abast de tothom teixeix la trama i les ramificacions complexes del desig, alhora que el seu vincle amb la mort i la *petite mort*, com una calavera somrient.

## PER A TOTS, TOT, RES PER A NOSALTRES

Les taules de documentació es troben sovint al centre de les exposicions de Mireia Sallarès, guardant memòria dels llibres, les frases, les fotografies i altres materials de treball com diapositives i transparències que l'han acompanyada en les seves llargues investigacions. Aquestes taules són un collage narratiu dels desbordaments dels propis projectes. Per això, en aquesta, a més a més de poder-hi llegir les diferents edicions del llibre de *Las muertas chiquitas*, ens trobem, entre d'altres, amb la frase que donava la benvinguda a un Municipi Autònom Rebel Zapatista, *Para todos, todo, nada para nosotros*; el pòster de l'associació de catòliques pel dret a decidir, *Maria va ser consultada per ser mare de Déu. Triar és un dret de totes*; una frase de María, entrevistada a *Las muertas chiquitas*, *Si no desitjo el meu plaer soc morta i moltes dones no desitgen el seu plaer*; o el tríptic elaborat a partir de fotografies de Diane Arbus *La que empassa espases*, *La dona sense cap* i *La feminista en una habitació d'hotel*.

## ÉS EL PLAER TAN ÍNTIM I TAN PRIVAT?

Perquè el plaer ni és tan íntim ni tan privat com pensem, un neó lluminós on es podia llegir *Las muertas chiquitas* va guiar l'artista pel vast territori i els espais públics de la República Mexicana. El va fer construir per a realitzar els retrats de les moltes dones que van voler-li parlar d'orgasmes, de violència i de mort. En una sèrie que volia emular i problematitzar la imatge publicitària, però desviant-la i subvertint-la, les fotografies documentaven la sortida a l'espai públic d'unes dones que havien donat testimonis en espais privats. Van ser elles les que van triar on. De la mateixa manera que van ser elles les que van parlar a la pel·lícula no pas perquè l'artista els havia donat la paraula, autoritzant-les a ser escoltades i a escoltar-se a si mateixes, sinó perquè compartien una necessitat que Mireia Sallarès només havia pogut començar a descabdellar a l'estranger, trencant el cercle pobre del silenci i la presa de paraula, del jo i dels altres.

La lluminositat intensa del neó de vidre irradiava alhora l'alt voltatge del plaer femení i la força de tot el que és fràgil i es pot trencar. El neó que apareix en aquesta sèrie fotogràfica que també va produir uns audiorelats que narraven les moltes coses que havien passat durant la producció de les imatges, es va trencar en els seus múltiples viatges però sempre es va reparar. Aquesta metàfora de la resiliència o de l'emancipació després de la crisi travessa tots i cadascun d'aquests retrats. També el de l'artista.

## COM UNA MICA D'AIGUA AL PALMELL DE LA MÀ

El 2011 Mireia Sallarès va iniciar la *Trilogia dels conceptes deixalla*, llargues investigacions de vida al voltant de conceptes com l'amor, la veritat o el treball. Realitzada en el territori de l'antiga Iugoslàvia, la pel·lícula que està al centre d'aquest projecte, *Kao malo vode na dlanu (Com una mica d'aigua al palmell de la mà)*. Un projecte sobre l'amor a Sèrbia (2014-2018), proposa una ficció especulativa que, al fil d'un interrogatori entre un suposat policia serbi i l'artista, obre la pregunta sobre la condició reciclable o inutilitzable de l'amor. És l'amor una passió de la dominació o de l'emancipació? Pot ser una força productiva i no només reproductiva? Quin és el pensament amorós que hem incorporat i qui se n'aprofita? Quines desigualtats genera i quina manca de reconeixement arrossega?

Travessat per l'experiència de la guerra, de la propietat comunista i la transició capitalista, per l'antropologia feminista, la condició d'estrangeria i de refugiat, l'amor va emergint com una deixalla que cal reciclar. Potser per això en un projecte sobre l'amor veiem mans que sostenen runa, bosses de plàstic, fotocòpies rebregades i estris de poc valor. Potser per això la pel·lícula ens explica la història de com extreballadors d'una de les antigues fàbriques de propietat col·lectiva iugoslaves preparen una denúncia contra la seva privatització presentant-la com a crim de guerra amb la voluntat d'arribar al tribunal de la Haia. I per què l'amor s'ha convertit avui per a nosaltres en aquesta mica d'aigua al palmell de la mà, tan difícil de sostenir com totes aquelles coses alhora precàries i precioses.

## L'AMOR ÉS UN ACTE DE TRADUCCIÓ

Mentre l'artista realitzava aquesta investigació sobre l'amor a Belgrad, de manera imprevista va col·laborar com a voluntària en unes antigues instal·lacions de tren que havien estat ocupades per refugiats que no volien anar als camps oficials. El més imprevist, però, va ser com l'experiència dels refugiats va resituar aquest projecte sobre l'amor en un país estranger vers un veritable treball amb la condició d'estranger com a problema de l'amor. D'aquí la iniciativa de produir uns diccionaris bàsics de paixtu, urdú, dari o àrab a l'anglès, castellà i serbi amb frases i preguntes urgents, que es van arribar a repartir entre els refugiats, els voluntaris, la policia i la població locals.

Als *Diccionaris bàsics de refugiats*, s'hi van sumar l'*Alfabet de la supervivència*, que reeditava alguns escrits dels habitants durant el setge de Sarajevo, i l'*Abecedari de Detelinara*, fet en col·laboració amb alguns veïns d'aquest barri degradat de la ciutat de Novi Sad. Més enllà de la urgència de la comunicació, la metàfora que donaven a entendre aquests diccionaris, alfabet i abecedari era que, de la mateixa manera que la

traducció es pot entendre com un acte d'amor, l'experiència amorosa implica sempre un acte de traducció.

## L'AMOR DEIXALLA

A través d'una sèrie de retrats fotogràfics de persones que sostenen deixalla o objectes aparentment sense valor, el concepte d'amor deixalla pregunta per tot allò que hem de reciclar del pensament amorós per poder estimar: l'amor propietat i l'amor de si, la ficció romàntica, l'amor monògam, l'amor sense economia, sense política i sense món. El filòsof Jacques Derrida parlava de l'immens bosc de prohibicions i discriminacions que calia travessar per no seguir separant l'amor d'altres afectes com l'amistat o la caritat. Aquest projecte viu dins d'aquest bosc immens.

Vinculada etimològicament al verb *cadere*, la paraula deixalla també ens recorda tot allò que es deixa caure, que es llença o es desatén. Tot allò i tots aquells. Tot.e.s aquell.e.s que deixem caure col·lectivament, com diu la demolidora definició del diccionari: "Deixalla, persona que no val per a res". La història de l'amor que narra aquesta pel·lícula es troba aquí amb la història de tants altres col·lectius i persones: des de les voluntàries de la *No Name Kitchen*, els antics treballadors de l'associació *El mestre ignorant i els seus comitès*, *Les dones de negre* fins a un jove anarquista empresonat o una vella partisana. Si les nostres societats neoliberals restringeixen l'experiència amorosa a l'esfera individual i als privilegis de la tria, potser avui l'amor permet revelar i denunciar les poderoses ficcions de l'individu i la individualitat.

## AMOR PER A QUÈ? CANVIAR L'AMOR PER CANVIAR-HO TOT?

Aquest és el títol del seminari que va tenir lloc durant l'hivern del 2019 en el marc de l'exposició del projecte al Centre d'Art Contemporani de Barcelona Fabra i Coats. Els projectes de vida de Mireia Sallarès només viuen un temps en l'espai expositiu i sempre s'acompanyen de les converses començades en les seves llargues investigacions i estades a l'estranger, que acaben desbordant les seves exposicions amb conferències i projeccions de films. El seminari va desplegar les preguntes que necessitem fer-nos col·lectivament per tal de no seguir reproduint la relació directa entre l'amor i les injustícies i desigualtats de l'ordre patriarcal.

En diàleg amb antropòlogues i feministes, traductores i escriptores, filòsofs i documentalistes, advocats i activistes, artistes i comissàries, cooperativistes i ecofeministes, aquest conjunt de diàlegs preguntava quines responsabilitats estem disposats a contreure per estimar, què li passa a l'art quan es deixa travessar per una pràctica amorosa i què li passa a l'amor quan se l'estranya per poder-lo qüestionar, transitant per l'amor propietari, l'amor revolucionari, l'amor lliure, el mal d'amor, els amors compromesos i els poliamors.

## S'ESCAPÀ NUA

*Se escapó desnuda. Un projecte sobre la veritat* (Veneçuela, 2011-2012), realitzat a la ciutat de Caracas i que inaugurava *La trilogia dels conceptes deixalla*, potser ens arriba

avui com el projecte alhora més estrany i més necessari de l'artista. Per què la veritat inaugurava una reflexió sobre la deixalla i per què ho feia després del projecte de *Las muertas chiquitas*, que havia estat rebut com un testimoni autèntic de dones mexicanes que, mirant a càmera, parlaven veritablement i de manera tan justa de la violència i del plaer? Mireia Sallarès va marxar a la capital veneçolana amb l'ajuda de l'ONG-Organització Nelson Garrido buscant alguna cosa que no havia trobat, de la veritat. Alguna cosa que ni es confonia amb les certeses ni amb la sinceritat. En aquella dècada dels anys 2010 en què la postmodernitat havia fet terra cremada amb la crítica de les grans veritats absolutes que, durant segles, havia estat un sinònim de llibertat, i on començava a dibuixar-se el món que fabricaria la postveritat i les *fake news*, l'artista va entrevistar taxistes, poetes i guerrillers, artistes, historiadores i capellans, activistes, filòsofs i terapeutes, per preguntar-los si pensaven que la veritat existia. Tots li van respondre que la veritat existia però que s'havia de fer. Malgrat que la veritat s'esmuny, malgrat s'escapa nua com recorda el títol del projecte, si s'ha de fer és perquè sense veritat és molt difícil viure. Perquè sense veritat és encara més difícil relacionar-nos amb la realitat i esdevenir humans. Com Simone Weil, Mireia Sallarès es reclama pensadora d'una sola veritat, fins i tot a condició de no saber-la.

En un món on cada vegada sabem millor a qui beneficia que no existeixin les veritats electorals i que les proves de violència i de manca de llibertats que circulen en les xarxes socials no puguin fer valdre cap veritat davant de cap tribunal, aquesta recerca posa al centre les veritats situades i els paisatges polítics d'aquells i aquelles que les sostenen. Per això, la política veneçolana d'Hugo Chávez i la revolució bolivariana es converteixen en aquest laberint opac que li serveixen a l'artista per poder desfer la il·lusió de les revolucions i les veritats que només es llegeixen bé de lluny. Perquè el que busca elaborar aquest projecte és una forma situada de veritat com a compromís amb la realitat.

## AQUESTA REVOLUCIÓ S'HAURÀ D'ASSEMBLAR A NOSALTRES

Perquè som nosaltres que l'estem fent. Això és el que una revolucionària ex-guerrillera va respondre a Mireia Sallarès quan parlaven de veritat i revolució: fer revolucions i fer veritats que se'ns assemblin perquè, si no, són els altres qui ens les fan. Potser per això les dotze plaques de marbre que l'artista va emplaçar en diferents barris de la ciutat de Caracas eren dotze parts d'un mateix monument a una sola veritat fragmentada i en moviment que calia transitar a través d'una geografia situada, de la qual ella mateixa va elaborar el mapa al que va acabar donant la forma d'un diari. Com si el mapa fos aquell espai sense el qual cap informació, cap notícia i cap veritat poguessin imaginar-se, com recordava aquesta cita de Gilles Deleuze i Félix Guattari que es pot llegir al *mapa de la veritat*: "Feu línies i mai feu punts! ... No suscitem un General en vosaltres!... Feu mapes, ni fotos ni dibuixos." I com si aquesta sortida a l'espai públic de la veritat, travessant barris, ideologia i classes socials, fos una manera de disputar a la monumentalitat i a la commemoració el monopoli de la veritat.

Mireia Sallarès ha parlat sovint de la seva pràctica artística i d'aquest projecte en particular com una manera d'anar a trobar allò que no se li havia perdut. Aquesta paradoxa no és una incoherència. És la paradoxa que serveix per pensar de manera afirmativa com podem fer-nos les preguntes que se'ns diu que no ens calen, que no són

les nostres, on res no sembla haver-se'ns perdut. És per això que aquest projecte deixa clar que fer una veritat que se'ns assembli, implica desafiar això que ens diuen que no ens manca.

## ALLÒ QUE POT SER AFIRMAT

Quan el 2010, en motiu del centenari de la revolució mexicana, Mireia Sallarès va anar a presentar la seva investigació sobre els orgasmes a Ciudad Juárez, en una exposició amb centenars de documents fotogràfics sobre la revolució, va veure una imatge aparentment innòcua on en una cantonada un home semblava parlar a un capellà mentre, a l'altra banda, un soldat fumava mirant cap a l'horitzó. Però a l'anotació inscrita a la mateixa fotografia s'explicava que l'home s'estava confessant i que, en acabat, seria afusellat pel soldat. Només les paraules ens deien que aquesta no era una fotografia costumista o fins i tot exòtica, sinó una fotografia que parlava del futur. Aquestes paraules que situen i redimensionen una imatge van inspirar la sèrie fotogràfica del projecte de la veritat que s'enllaçava amb dotze llargues converses enregistrades al voltant de la veritat com a problema.

Entre el documental directe per parlar d'orgasmes a *Las muertas chiquitas* i la ficció especulativa que l'artista va trobar per estranyar l'amor a *Com una mica d'aigua al palmell de la mà*, els enregistraments que acompanyen les fotografies d'aquesta investigació sobre la veritat se situen en una forma de crítica de la imatge com el paradigma de la documentació més verídica d'allò real. I, ahora, la recupera en el que pot ser afirmat.

## EL CAMIÓ DE LA ZAHÏA

L'hivern del 2001 a la plaça Montalivet, Mireia Sallarès va conèixer la Zahïa, la propietària d'un camió de menjar ambulant que, degut a una nova ordenança municipal d'un projecte gentrificador a la ciutat de Valence, estava a punt de perdre el seu permís d'estacionar en la via pública. Des de la llarga barra del seu camió on no hi havia dret d'admissió i des dels vespres llargs on mai no se sabia quan i com podia acabar una conversa, la Zahïa s'exposava cada nit a un espai públic cada vegada més hostil. Però la hostilitat havia començat molt abans: havia patit la violència de la seva parella, el primer propietari del camió de pizzes que també explotava el fruit del seu treball. Temps després la Zahïa va voler i va aconseguir separar-se'n. També va voler i va aconseguir comprar el mateix camió. Però ara, el camió ja no era la prova del que li havia passat: ja no parlava només de maltracte domèstic, explotació laboral i precarietat social, sinó del que ella havia fet amb el que li havia passat.

Aquest camió que ja era un altre va ser el paisatge on es va filmar la Zahïa, algeriana a França, de nit, entre converses amb aturats, fumadors, jubilats, joves francesos i algun gitano, enmig del treball, de la música i del temps viscut. *El camió de la Zahïa. Converses després del paradís perdut* (França, 2001-2005) va ser el primer projecte on l'artista va començar a tematitzar les vides viscudes com el lloc des del qual poder-nos relacionar amb aquells grans problemes ahora tan propers i tan llunyans perquè sembla que ens travessin sense que els puguem transformar: la violència, la gentrificació, la vulnerabilitat o el treball, els amors sense felicitat i la felicitat sense garanties, a la



intempèrie. Com si la vida viscuda fos el lloc precari però lluminós des del qual poguéssim fer allò que no ens ha estat donat i que encara està per fer. Com aquella caixa de llum on es podia llegir «*Savoir que j'existais, voilà!*», que Mireia Sallarès va situar a sobre un camió que es va desplaçar per diferents espais amenaçats i que està en l'origen d'un projecte futur en el qual la vida viscuda pugui ser declarada a la UNESCO patrimoni universal de la humanitat.

## SABER QUE JO EXISTIA, SIMPLEMENT!

Aquesta va ser la resposta de la Zahïa a la pregunta de la Mireia sobre què havia significat per a ella el seu camió, per a una dona sola, musulmana, que ja no era tan jove, en situació de treball irregular que va voler seguir treballant al carrer. Quan es va produir un rètol lluminós amb aquesta frase, el que s'hi il·luminava era una manera d'entendre la vida viscuda des de la presa de consciència de l'existència. Perquè sobreviure no és simplement seguir viu segons allò que ens ha estat donat. Si, per una banda, els feminismes contemporanis han posat la vida al centre denunciant la guerra contra la vida que es lliura com una de les grans batalles de les nostres societats neoliberals, o demanant la igualtat de totes les vides que, per raons de gènere, de classe i de raça, semblen no valer el mateix i s'estan tornant invivibles, en canvi, el concepte de vida viscuda de Mireia Sallarès reconeix més aviat allò que fan amb la vida aquelles persones que no tenen vida vivible.

Mentre es lliuren les batalles pels drets i per les igualtats, pels reconeixements i per tal que les vides de tothom assoleixin la condició de vides vivibles, les vides viscudes capgiren allò que se'ls havia assignat. Potser per això, a la pel·lícula veiem la felicitat de la Zahïa quan balla al camió amb els seus clients companys de converses i com aconsegueix saber qui estava trist quan deia que estava cansat. Per això, l'artista va fer construir aquest cartell i, al llarg dels anys, l'ha anat situant en espais diversos com una reivindicació que dialoga amb allò del què parla la història de vida de la Zahïa: les conseqüències de la gentrificació, la precarietat laboral i la desigualtat social. L'eco lluminós existencial d'una rebel involuntària.