

## UNA FORÇA DE TREBALL JOVE

*In the 21st century, we have to be careful that branded youth does not give way to branded youth.*

Karl Aussia, 2001

Tot i que les cultures juvenils sempre havien estat considerades fenòmens marginals i transitoris, han acabat caracteritzant les formes de producció dominants. Més que mai, el treball s'ha confós amb el lleure. El treball i allò que abans no es reconeixia com a treball s'han barrejat sense criteri, i treballar i produir ja no signifiquen el mateix que ara fa deu anys. La comunicació, el lloc de treball per excel·lència a l'època del capitalisme avançat, s'ha vist envaïda per les estètiques juvenils. Com diu Karl Aussia, la joventut ha esdevingut una marca.<sup>1</sup> Fins i tot aquelles parcel·les de la producció que semblaven més invulnerables als canvis socials, com ara l'organització de l'empresa, han reflectit una nova concepció del treball derivada de la joventut. El temps d'oci dels adolescents ha nodrit les habilitats lligades al treball amb noves tecnologies i la figura de l'expert, avui, la representa un jove millor que ningú. Pel que fa a la producció artística, ha trobat en les estètiques associades a la cultura juvenil una constel·lació de pràctiques heterogènies. Són pràctiques carregades d'un valor diferenciador que no estaven marcades com a productives en un sentit tradicional. La lògica innovadora que l'art modern reclama sense treva s'ha manllevat directament de la renovació que la moda imposa als seus productes. El treball de l'art ha deixat de presentar-se com una excepció entre la resta de formes de treball. Una forma de producció contínua s'ha instal·lat allà on regnava la ruptura entre les experiències estètiques i el treball clàssic.

Cap a la fi dels vuitanta, i molt probablement com a conseqüència de l'èxit protagonitzat per la MTV, vam començar a parlar d'una presència problemàtica en l'àmbit de les arts visuals. La música de consum irrompia enmig de l'ensopida escena de les galeries i exigia la revisió, tot d'un plegat, de les nocions d'obra i de treball. La transmissió i distribució del treball que en feia la galeria es van veure qüestionades per la inestabilitat del producte musical. A l'hora de la veritat, la música no representava més que un símptoma, un indicador d'un canvi que havia de qüestionar la diferència entre treball i no-treball.<sup>2</sup> Tot allò que abans es considerava reproducció, a partir d'aquell moment s'havia incorporat de ple a la nova màquina de producció, que no és altra que l'espai de la circulació, on es distribueixen les idees i els afectes. De sobte, la diferència entre producció i reproducció es va esvaïr. L'aparell museístic no va trigar gaire a obrir les portes a les estètiques joves. Aviat va retirar els quadres neoexpressionistes per deixar que les sales fossin decorades com un club. L'abast del canvi, però, és més complex i menys transparent. Sota l'aparença d'una festa alliberadora, amb joves amb els braços estesos i engolits per flaixos de llum estroboscòpica, s'havia consumat un procés larvat des de les crisis de producció capitalista dels setanta. Per fi, el gaudi d'aquesta joventut quedava inclòs dintre dels límits de la fàbrica. La creativitat social i col·lectiva, representada per la innovació dels joves, era absorbida dins el si del capitalisme.

A més a més, el debat que aquestes estètiques sostenien al voltant de la distinció entre alta cultura i baixa cultura va disfressar un procés d'assimilació. Allò que constituïa una divisió, en poques dècades ha esdevingut un territori d'intercanvis i d'hibridacions. L'alta i la baixa cultures ja no poden sostenir un debat sig-

1. Karl Aussia, «London 1990-2001», en *The Observer Magazine*, 7 de gener de 2001, p. 37

2. Aquest qüestionament va començar a aparèixer en Jean Baudrillard, *El espejo de la producción*, Gedisa, Barcelona, 1980.

nificatiu pel que fa a un imaginari social i polític de caire alternatiu. Ara, després de la remor, sembla que hem viscut un canvi important distrets per formes de discurs obsoletes. Allò que hauríem hagut de discutir en aquell moment era un nou mode de producció cultural que ja no funcionava de manera autònoma, sinó que s'associava amb altres formes de treball. Per a aquest nou mode de producció el treball ja no té lloc dintre de l'horari marcat per l'empresa, sinó que s'ha estès a totes les activitats de la societat. La fàbrica s'ha tornat més difusa, però més efectiva, a l'hora d'assimilar i incorporar la creativitat social. També és cert que representar-se aquests canvis demana temps, en definitiva una altra modalitat de capital del qual no tothom disposa. Així doncs, mentre ens ho hem passat bé no hem tingut temps de veure quin efecte produïa aquesta transformació, especialment sobre l'espai físic de la ciutat. Ni tampoc ens hem adonat de fins a quin punt aquelles activitats tan poc adreçades a guanyar diners s'han convertit en la forma més nova i actualitzada de fer-ne. Això ens du, per força, a plantejar de manera un xic especulativa, quina és la relació entre la joventut i les estètiques que la representen, tot plegat en relació amb el desenvolupament urbà; a preguntar-nos quin benefici se'n deriva, per a la propietat immobiliària, del plaer i les energies alliberades en la celebració de la joventut; així com també quin és el paper d'aquesta joventut dintre de les formes de producció associades a la nova economia. Aquestes preguntes, sense necessitat de respondre-les, poden dirigir-nos cap a unes preocupacions no gaire explícites fins ara.

*Què devem estar dibuixant a través de les nostres formes de viure?*

Perejaume, 1995

Resulta interessant representar-se els canvis des de la perspectiva, pobra si es vol, que dóna una mirada a peu de carrer. No és casualitat que Barcelona comenci a planificar la construcció dels seus gratacels quan s'ha acabat un espectacle de moviment humà al nivell del terra. Es diria que entre nosaltres ha aparegut una forma que continua transformant-se, però que no ens és accessible, perquè, tal com ho descriu Michel de Certeau, vivim immersos en la boira del carrer i en el tràfec continu dels vianants.<sup>3</sup> Ara bé, des d'un punt de vista elevat es pot començar a captar una forma més compacta i clara que no ens imaginem des d'aquí baix. Als transeünts que tenim l'experiència de la ciutat des de baix, aquesta imatge global ens és negada. I en canvi, des de dalt, és molt probable que ja s'hi comenci a veure alguna cosa. Els titulars dels diaris adquireixen de vegades un caire oracular. Un reportatge sobre les noves construccions de Barcelona es va titular així: «Gratacels per dibuixar la nova ciutat».<sup>4</sup> Tampoc no és cap casualitat que dues de les torres més significatives siguin propietat d'empreses que gestionen recursos naturals com l'aigua (AGBAR) i el gas (Gas Natural). ¿Potser allò que es captarà des de dalt de tot serà també una font d'energia natural?

Si repartim les perspectives tal com ho farien Michel de Certeau o Louis Marin,<sup>5</sup> a sota, entre el traçat dels carrers, s'amaga una mena de treball inconscient, que no s'imagina productiu. Mentrestant, això, que resulta desconegut als protagonistes del treball, un cop transportat i comprimit,<sup>6</sup> genera plusvàlua. El treball del qual parlem no té res a veure amb el treball regulat. Al contrari, la seva desregulació s'ha incorporat com una de les qualitats més òptimes d'aquest proletariat difús que és la joventut. Per obtenir una forma concreta a partir

3. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Vol I. Arts de faire, Éditions Gallimard, Paris 1990.

4. Blanca Cia/Catalina Serra, «Gratacels per dibuixar la nova ciutat», en *El País Quadern*, dijous, 5 d'abril de 2001, p. 1

5. Louis Marin, «Frontiers of Utopia: Past and Present», en *Critical Inquiry*, 19, hivern 1993, Chicago University Press, p. 397-420.

6. Rem Koolhaas ha suggerit que Barcelona, en simplificar excessivament la seva història, «ha comprimit la seva identitat en un logo».

d'aquesta experiència tan oberta i indefinida cal enlairar-se, ja sigui amb l'ajut de la tècnica, del coneixement o del poder econòmic, tot per tal de guanyar una perspectiva que permeti abastar la pluralitat d'un cop d'ull per tal de totalitzar-la. Per observar aquest procés no cal parlar de globalització sinó, tot al contrari, inscriure'l en un àmbit local. Si és cert que Barcelona ha emblematitzat la transformació urbana, de ben segur que entra-nya alguns senyals que ens parlen d'aquesta força de treball tan difícil de descriure i aglutinar que representa el jovent. La combinació de l'oci i la joventut a l'espai real de la ciutat produeix figures i casos interessants, com el Festival Sónar, un esdeveniment que concentra les formes més actuals de l'oci, i la revitalització de Ciutat Vella, fins al final dels vuitanta una de les zones més degradades de Barcelona. Per tant, no s'hi val a contemplar un desenvolupament creatiu i urbà com si fossin independents. Sónar, per exemple, s'inscriu en unes zones de la ciutat marcades per unes condicions socioeconòmiques molt particulars, com el Raval i la platja del Poblenou, encara sotmeses a transformacions urbanes; per una altra banda, el ressorgiment de Ciutat Vella coincideix, també ara, amb una «gentrificació» protagonitzada per joves dedicats a les noves professions tecnològiques o de l'oci.

*La «gent» acabarà ocupant la mateixa posició que la natura, explotada en la producció tant com en la reproducció.*

Teresa Brennan, 2000

El que hi ha en joc és l'ús que es fa de determinades zones de la ciutat, i no tant el valor que tenen per si mateixes. Perquè, de fet, allò del que la joventut dona peu a parlar és d'una força de treball que s'assembla molt a una font d'energia natural. La podem explotar tant com vulguem, però la seva disponibilitat depèn del fet que la deixem reproduir-se. Això implica que la joventut, com a força de treball, i «en la mesura que s'assembla més a altres forces i fonts naturals, és incapaç d'ordenar i decidir la direcció i el control del procés de producció». <sup>7</sup> Per això, l'establiment de joves en una zona decadent s'equipara amb una regeneració miraculosa. La majoria d'aquests joves no compra els pisos on viuen, els lloga. La seva presència, tot i ser transitòria, deixa darrere seu un nou estat de coses que capitalitza de manera efectiva la propietat immobiliària. Aleshores, el treball de regeneració, acomplert mitjançant un esforç d'adaptació i optimització d'allò que queda, i en definitiva, amb un aprofitament de les deixalles del procés urbà, catalitza un residu i el transforma en un valor d'ús. El bars de Ciutat Vella, el Raval o el Born ja no branden el disseny llampant dels anys vuitanta. Un esperit *bricoleur* carregat de pàtines s'ha apoderat dels interiors. Les capes de pintura i el poti-poti d'estils barats de mobiliari ens parla d'una història a través de la qual els objectes són sotmesos al rebuig i a la recuperació, una vegada i una altra. El valor d'ús redimeix, doncs, alguns objectes destinats a desaparèixer de la circulació, tot estirant-ne la vida funcional. Com un procés orgànic a través del qual els cucs transformen els excrements animals en fems, la joventut instal·lada regenera un barri oblidat per la inversió del capital financer. Un cop a punt, és a dir, un cop el barri adquireix un valor de canvi que abans no tenia, aquells joves protagonistes de la transformació, si no han tingut temps d'esdevenir propietaris, es veuran obligats a desplaçar-se. Aquest moviment és un senyal de l'energia que desprèn la joventut. Només serà efectiva com a força de treball si es fa present

7. Teresa Brennan, *Exhausting Modernity. Grounds for a New Economy*, Routledge, Londres i Nova York, 2000, p. 146.

en el moment i el lloc adequats. Això l'obliga a ser una força mòbil. Cal assenyalar, però, que la inversió que protagonitza aquesta joventut no és d'ordre econòmic, sinó cultural. En aquest sentit, la diferència dels valors associats als dos tipus de capital hauria d'ésser discutida. Sobretot, quan entre l'aplicació d'un capital cultural i un altre d'econòmic passa cada vegada menys temps.

La majoria de les ciutats industrials ha agilitat la seva incorporació a la nova economia a través de la indústria cultural. A l'hora de fer visible el procés del qual parlem, la política d'habitatge ha estat decisiva. El qui va ser president del Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona en dates tan significatives per al desenvolupament de la ciutat com l'interval 1987-1995, associa els joves a un efecte beneficiós per transformar barris degradats, com ara Ciutat Vella: «Ajuntar les polítiques de rehabilitació amb exigències de confort suficients però no maximalistes amb les polítiques de lloguer i de joventut permetria definir un futur revitalitzador per a aquelles parts més deteriorades dels nostres barris vells».<sup>8</sup> L'any 1964 l'ajuntament de Nova York va promulgar la New York Multiple Dwelling Law, que en el seu article 7-B deia explícitament que «els artistes són un impuls per a la vida urbana», per la qual cosa «es mereixen un règim especial d'habitatge». Com diria Gordon Matta-Clark, el treball del qual es ben bé un reflex del procés urbà que va viure aleshores el Soho novaiorquès, el metabolisme de la ciutat necessita que els cucs facin la feina que cap capital financer no pot fer; això és, sense la col·laboració de persones l'estil de vida de les quals afavoreix la distinció i unicitat de certes parts de la ciutat, no es catalitzaria el canvi.<sup>9</sup> Tot això ens diu que alguns estils de vida relacionats amb la joventut i amb l'art constitueixen un potencial efectiu perquè els valors d'ús i de canvi s'actualitzin, fins i tot de forma controlada. A partir del 1986, la declaració d'Àrea de Rehabilitació Integrada va permetre a Ciutat Vella corregir la tendència a la degradació, «agreujada per l'emigració dels seus habitants més antics i la seva substitució per nous col·lectius amb tendència a la marginació».<sup>10</sup> La dotació d'aquests barris d'espais lliures, equipaments i infraestructures es conjumina amb allò que David Harvey anomena un «capital simbòlic col·lectiu» aportat pel treball i l'energia de les comunitats de ciutadans.<sup>11</sup> Coses tan immaterials com el clima, la història i la reputació d'un indret incrementen aquest tipus de capital i creen un monopoli molt atractiu per al capital financer. La suma d'aquests factors prepara la comercialització del lloc i del barri que, paradoxalment, destrueix les marques distintives que l'han fet atractiu. Al capdavall, aquells que han dignificat un espai urbà amb la seva presència tampoc no en poden gaudir.

*L'espectacle és capital fins a tal grau d'acumulació que esdevé imatge.*

Guy Debord, 1967

És ben clar que la recuperació de les inversions econòmiques té un reconeixement que la inversió de capital simbòlic no té. Si aquesta percepció de la vida urbana té cap sentit, ¿quina cara faran els joves la força de treball dels quals s'inverteix en el mateix desenvolupament urbà? ¿Es resistiran al fet que la seva energia sigui reconduïda pels interessos de la propietat immobiliària? Molt em temo que aquestes preguntes no se les fa ningú. En part, perquè la imatge de la joventut que acompanya aquests processos no se'n fa càrrec, d'inquietuds d'aquesta mena. La imatge d'una joventut fluïda i divertida, sostinguda per les estètiques juvenils que consagren el plaer a tothora, ignora la injustícia que implica ser expropiat del treball. La vida i l'energia continguda en la joventut

8. Xavier Valls, *Quan l'habitatge fa ciutat*, Aula Barcelona, Barcelona, 2001, p. 41.

9. Pamela L. Lee, *Object to be Destroyed*, M.I.T., Cambridge, 2000.

10. Xavier Valls, *Ibid*, p. 20.

11. David Harvey, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, Edimburg, 2000.

s'encapsulen en formes inerts i rígides que, malgrat tot, mantenen l'aspecte de formes espontànies. Félix Guattari parlava d'una joventut «aixafada en les relacions econòmiques dominants, que li confereixen un lloc cada vegada més precari i manipulat».<sup>12</sup> Per tant, és urgent aclarir què significa l'energia que representa la joventut. I on, de debò, es fa efectiu el control de l'energia que desprèn la joventut és en la imatge. En associar l'energia a una imatge, aquesta es congela, es conserva i es fixa. La imatge, a més a més, atorga un lloc i una consistència d'objecte a la dita energia. L'efecte d'aquesta fixació representa que una cosa viva queda atrapada i separada del seu curs natural. De fet, això és el que suggereix que la joventut sigui tractada pel capital com si d'un riu o força natural es tractés: és pot transvasar i transportar allà on sigui requerida la seva força de transformació.<sup>13</sup>

La canalització necessària per a aquest transvasament d'energia requereix estímuls estètics. Sónar, tot i ser un esdeveniment lligat a l'oci, articula amb èxit una imatge de connotacions alliberadores. Al mateix temps, concentra aquesta llibertat expressiva en un ventall de registres estètics: música tecno, moda, disseny gràfic i, molt especialment, *software* per agilitar la reproducció d'aquestes estètiques, ja que de la capacitat de reproducció en depèn directament la restitució d'energia. Altrament, la font s'esgota. Després de set edicions consecutives durant les quals ha augmentat la seva aflluència, Sónar abandona un dels seus emplaçaments habituals al límit de la Vil·la Olímpica. Situat allí, i seguint la inèrcia del nostre argument, Sónar hauria deixat preparada l'última fase del creixement urbà de Barcelona, consumada per les obres de Diagonal Mar, a prop dels solars del Fòrum Universal de les Cultures. Tot això abans d'instal·lar-se a la Zona Franca, un dels fronts on la ciutat de Barcelona ha d'encarar futures transformacions dels terrenys industrials en habitatges.<sup>14</sup>

No és sorprenent que el creixement de Sónar hagi rebut una atenció destacada per la premsa, com una mena de símptoma complex on es barregen la cultura i l'empresa. Tal com ho resumeix Luis Hidalgo, el festival passa «de la platja a la fàbrica».<sup>15</sup> Així doncs, allò que d'ídi·lic té la platja resta com un eufemisme que encobriria la veritable destinació final, la fàbrica. Com si tot aquell gaudi que s'escenificava a la vora del mar tingués el seu lloc natural dintre de l'arquitectura d'una nau d'empresa. Un dels directors de la Fira, la nova ubicació de Sónar, anticipa que «un d'aquests joves serà empresari el dia de demà».<sup>16</sup> Ara bé, aquesta predicció és insuficient. Potser perquè les imatges que van representar Sónar durant l'edició de l'any 2000 anticipaven molt més que això. En concret, proporcionen els símptomes que no un, sinó tot treballa per a l'empresa. Això fa que les fotografies de Biel Capllonch realitzades per a la comunicació del festival resultin gairebé visionàries.<sup>17</sup> Les més reveladores constitueixen escenes paranormals, gairebé sempre protagonitzades per dues bessones. El paisatge de la ciutat de Barcelona apareix com un rerefons dislocat on les restes d'un decorat *kitsch* de la Feria de Abril a mig desmuntar s'imbriquen amb les xemeneies del Besòs. En algunes, objectes i persones se sostreuen a la força de la gravetat. Qualsevol llei física queda suspesa d'efecte i alhora una nova força, difícilment identificable, empeny els cossos i els objectes. En unes altres, les bessones enterren el cap en l'asfalt o jeuen al fons d'una fossa. En tot cas, la ciutat es presenta com un escenari familiar i alhora travessat per forces invisibles. El mèrit d'aquestes fotografies ha estat fer palès que l'espai urbà és ara mateix un món hipnòtic on la fantasia empeny amb força. La qüestió és esbrinar la direcció d'aquesta fantasia, que guia esforços col·lectius sense fer-se visible.

En pel·lícules com *Matrix* aquest efecte s'explica a través del control que exerceix la I.A. (intel·ligència artificial), una mena de gran computador central que dicta el més mínim moviment i gest dels vianants; però a

12. Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, València, 1996, p. 15.

13. Per desenvolupar una noció afí d'energia, vegeu Teresa Brennan, *Exhausting Modernity. Grounds for a New Economy*, op. cit.

14. «Comença la transformació» en *La Marina*, abril 2001, Any VIII, n. 83, p. 3 i 8.

15. Luis Hidalgo, «Sónar 2001: de la playa a la fàbrica» a *El País*, divendres 2 de març de 2001, p. 16.

16. *Ibid.*

17. *Sónar 2000. 7è. Festival Internacional de Música Avançada i Art Multimèdia de Barcelona*, Catàleg.

Barcelona, amb la seva autoestima pels núvols, això és producte d'allò que alguns crítics culturals han anomenat «enginyeria social». Això és, un consens construït en el domini de la comunicació ciutadana. Per això, si parlem d'una joventut que ha estat transformada en una força de treball i que, malgrat tot, no se n'adona que segueix una inèrcia marcada per una forma de producció capaç d'assimilar tots els moments, semblin productius o no, ¿com hem d'imaginar-nos la resistència envers aquesta inèrcia? ¿Hem de culpar les estètiques joves que es reproduïen en el treball d'artistes i dissenyadors de no interrompre aquesta fantasia? Si la fantasia prospera és perquè defuig la seva representació i visibilitat. Mentre es manté latent, la seva força fixa les posicions del cos, i allò que sembla desimbolt resulta que no és més que l'interstici d'un espai saturat de vectors. La qüestió és, si imaginem un cos que salta, que la forma dels braços no respon a l'atzar, sinó que més aviat és producte d'un motlle invisible. En definitiva, la llibertat expressiva que molt sovint s'associa a la joventut és ben bé una esclatxa de la fantasia. Aleshores és fàcil confondre una expressió de joia amb una de dolor. Com quan es confonen els braços aixecats durant una festa *rave* i els braços estirats per la força d'un policia antidisturbis que retira un cos ajagut a terra. L'ambigüitat icònica hi resulta ben eloqüent, ja que un signe idèntic travessa situacions diferents i suposadament antagòniques. El cos que gaudeix i el cos que es resisteix deixen de ser diferents. De fet, allò que cal preguntar-se és si realment eren situacions antagòniques. Probablement començarem a descobrir continuïtats allà on imaginàvem una compartimentació i segregació de les experiències.

En definitiva, és com passar a l'inrevés la pel·lícula de la modernitat. El moviment cap enrere ens tornarà en una escena on sembla que serà difícil recuperar els límits que destrien objectes i subjectes, individus i naturalesa, treball i no-treball, gaudi i dolor. A les escenes que va compondre Biel Capllonch per a Sónar, els objectes humans i els inhumans es confonen en virtut dels efectes als quals són sotmesos. Si tenim en compte l'etimologia de la paraula inèrcia, trobarem que *inertia*, és a dir, la força sobrant, també significa inert. A l'hora de la veritat, la inèrcia fa que tot sembli més lent, més mort. Això va a contrapèl de la impressió més generalitzada que tenim els que vivim a les ciutats, és a dir, que tot va molt de pressa. I és que les mercaderies, allò que ha estat veritablement accelerat, ja no ens esperen sinó que vénen a trobar-nos. Tot al contrari del que ens informa la percepció visual, la fantasia que ens envolta treballa per alentir les coses, per xuclar l'energia. Es pot dir que aquesta força converteix els individus en objectes inerts, sense vida, i deixa de diferenciar-los, de la mateixa manera que la fantasia dominant equipara la força viva de la naturalesa i la vida dels individus en una força de treball comú. Llavors, absorbits per la mirada d'aquesta fantasia tan productiva, hem perdut les nostres particularitats.

No ens estranyem, doncs, que en llocs com la selva amazònica la resistència política hagi de sostenir-se sobre l'ecologia i la religió. Més enllà d'aliances de classe, allò que cal és establir llaços amb altres forces productives. No hauríem d'ignorar que els recursos naturals són explotats avui dia de la mateixa manera que el proletariat ho era al segle XIX, sense ni tan sols tenir dret a prendre la paraula. Per això, altres han de parlar en nom seu. El problema, el tenim nosaltres, que en teoria tenim guanyat el dret a representar-nos. L'obstacle més obvi és que no sabem què ens connecta, perquè no tenim cap possibilitat d'observar-nos com a comunitat d'interessos compartits. Només des de l'altura que guanya un gratacel es veu el dibuix. I, de fet, per descobrir la xarxa que ens vincula hem de prosseguir investigant sobre les qualitats d'aquesta energia que, com en el cas de la joventut, és capaç de produir sinèrgies productives de manera involuntària, inconscient i desinteressada.

Carles Guerra (Amposta, 1965) és artista, crític d'art i comissari independent. El seu treball indaga, mitjançant diversos formats, en la crítica de l'ús que es fa de les imatges en el terreny de l'educació, els mitjans de comunicació i l'art. Ha estat comissari d'«Art & Language in Practice» (Fundació Antoni Tàpies, 1999) i «Deixar de fer una exposició. Perejaume» (MACBA, 1999). Dels seus treballs com a artista, en destaquem *Oficina per a la tematització de la joventut* (1999-2000) i *N come Negri* (2000).



**BIEL CAPLLONCH - SERGIO CABALLERO**



El treball que aquí es presenta va ser realitzat per Biel Capllonch i Sergio Caballero per al VII Festival de Música Avançada i Art Multimèdia. Sónar 00. ■ Le travail qui est présenté ici a été réalisé par Biel Capllonch et Sergio Caballero pour le VII<sup>e</sup> Festival de musique avancée et d'art multimédia. Sónar 00.

Biel Capllonch (Palma de Mallorca, 1964) és fotògraf. La seva obra ha estat exposada a la Galeria Garage Regium (Madrid, 2002), La Misericòrdia (Palma de Mallorca, 2002), Galeria Ferran Cano (Palma de Mallorca, 2001; Barcelona, 2000). Sergio Caballero és artista i organitzador del festival Sónar. ■ Biel Capllonch (Palma de Majorque, 1964) est photographe. Son œuvre a été exposée dans les galeries Garage Regium (Madrid, 2002), La Misericordia (Palma de Majorque, 2002), et Ferran Cano (Palma de Majorque, 2001 ; Barcelone, 2000). Sergio Caballero est artiste et organisateur du festival Sónar.





## UNE FORCE DE TRAVAIL JEUNE

*In the 21st century, we have to be careful that branded youth does not give way to branded youth.*

Karl Aussia, 2001

Bien que les cultures jeunes aient toujours été considérées comme des phénomènes marginaux et transitoires, elles ont fini par caractériser les formes de production dominantes. Aujourd'hui plus que jamais, le travail a été confondu avec le loisir. Le travail et ce qui n'était pas auparavant reconnu comme du travail se sont mélangés sans le moindre critère, et travailler et produire ne signifient déjà plus la même chose qu'il y a dix ans.

La communication, le lieu de travail par excellence à l'époque du capitalisme moderne, a été envahie par les esthétiques juvéniles. Comme le dit Karl Aussia, la jeunesse est devenue une marque <sup>1</sup>. Ces parcelles de la production qui semblaient moins invulnérables aux changements sociaux, en particulier, comme par exemple l'organisation de l'entreprise, ont reflété une nouvelle conception du travail dérivée de la jeunesse. Le temps de loisirs des adolescents a nourri les compétences liées au travail avec les nouvelles technologies, et la figure de l'expert, de nos jours, est mieux représentée par un jeune que par qui que ce soit d'autre.

En ce qui concerne la production artistique, il a trouvé dans les esthétiques associées à la culture juvénile une constellation de pratiques hétérogènes. Ce sont des pratiques chargées d'une valeur différenciatrice qui n'étaient pas marquées comme productives au sens traditionnel. La logique innovatrice que l'art moderne réclame sans trêve a été empruntée directement de la rénovation que la mode impose à ses produits. Le travail de l'art a cessé de se présenter comme une exception parmi les autres formes de travail. Une forme de production continue s'est installée là où régnait une rupture entre les expériences esthétiques et le travail classique.

Vers la fin des années quatre-vingt, et très probablement suite au succès de la MTV, nous avons commencé à parler d'une présence problématique dans le domaine des arts visuels. La musique de consommation faisait irruption au beau milieu de la scène assoupie des galeries et exigeait, finalement, une révision de la notion d'œuvre et de travail. La transmission et la distribution du travail que faisait la galerie étaient remises en cause par l'instabilité du produit musical. En réalité, la musique ne représentait rien de plus qu'un symptôme, qu'un indicateur d'un changement qui devrait remettre en question la différence entre travail et non travail <sup>2</sup>. Tout ce que l'on considérait auparavant comme reproduction venait de s'incorporer, à partir de ce moment, dans la nouvelle machine de production, qui n'est rien d'autre que l'espace de circulation, où sont distribués les idées et les affects. Tout d'un coup, la différence entre production et reproduction s'était dissipée. Les musées n'ont pas tardé à ouvrir leurs portes aux esthétiques jeunes. Ils ont rapidement retiré les tableaux néo-expressionnistes afin que les salles puissent être décorées comme des boîtes de nuit. La portée du changement, cependant, est plus complexe et moins transparente. Sous l'apparence d'une fête de libération, avec des jeunes ouvrant les bras engloutis par des flashes de lumière stroboscopique, un processus larvé datant des crises de la production des années soixante-dix venait d'être consommé. Finalement, la joie de cette jeunesse se manifestait dans les limites de l'usine. La créativité sociale et collective, représentée par l'innovation des jeunes, était absorbée au sein même du capitalisme.

D'autre part, tout le débat que ces esthétiques situaient autour de la distinction entre culture de l'élite et culture de masse a masqué un processus d'assimilation. Ce qui constituait une division est devenu en quelques décennies un territoire d'échanges et d'hybridations. Les cultures, élitiste et de masse, ne peuvent plus maintenir un débat significatif en ce qui concerne un imaginaire social et politique de type alternatif. Aujourd'hui, après la rumeur, il semble bien que, distraits par des formes de discours obsolètes, nous ayons vécu un changement important. Ce que nous aurions

1. Karl Aussia, « London 1990-2001 », *The Observer Magazine*, 7 janvier 2001, p. 37.

2. Ce questionnement a commencé à se faire jour chez Jean Baudrillard, *Le miroir de la production*, Casterman, coll. Mutations-Orientations, Tournai, 1973.

dû débattre à ce moment-là, c'était un nouveau mode de production culturelle qui ne fonctionnait déjà plus de manière autonome, mais qui s'associait à d'autres formes de travail. Pour ce nouveau mode de production, le travail n'a déjà plus lieu dans le cadre de l'horaire imposé par l'entreprise, mais il s'est étendu à toutes les activités de la société. L'usine est devenue plus diffuse, mais plus effective quant à l'incorporation et à l'assimilation de la créativité sociale. Il est aussi vrai, par ailleurs, que la représentation de ces changements implique du temps, en définitive une autre modalité de capital dont tout le monde ne dispose pas. Ainsi, alors que nous y prenions plaisir, nous n'avons pas eu le temps de voir l'effet que produisait cette transformation, tout particulièrement sur l'espace physique de la ville. Nous ne nous sommes pas rendu compte non plus jusqu'à quel point ces activités, qui n'étaient pas non plus destinées à gagner de l'argent, sont devenues la forme la plus nouvelle et la plus actuelle de le faire. Cela nous oblige à envisager, de manière un peu spéculative, la relation qui existe entre la jeunesse et les esthétiques qui la représentent, l'ensemble étant en rapport avec le développement urbain ; à nous interroger sur le bénéfice qui découle pour la propriété immobilière du plaisir et des énergies libérées dans la célébration de la jeunesse ; ainsi qu'à nous questionner sur la nature du rôle de cette jeunesse dans les formes de production associées à la nouvelle économie. Ces interrogations, sans qu'il soit nécessaire d'y répondre, peuvent nous entraîner vers des préoccupations encore peu explicites.

*Que dessinons-nous au travers de nos manières de vivre ?*

Perejaume, 1995

Il est intéressant de se représenter les changements dans cette perspective, pauvre si l'on veut, qui jette un coup d'œil à ras de terre. Ce n'est pas par hasard si Barcelone commence à planifier la construction de ses gratte-ciels alors que vient de se terminer un spectacle de mouvement humain au niveau du sol. On dirait que parmi nous vient d'apparaître une forme qui continue à se transformer, mais qui ne nous est pas accessible parce que, comme le décrit Michel de Certeau, nous vivons immergés dans la brume de la rue et dans l'agitation continue des passants<sup>3</sup>. En fait, d'un peu plus haut, on peut commencer à capter une forme plus compacte et plus claire de ce que nous nous imaginons depuis le niveau du sol. À nous autres, promeneurs, qui avons l'expérience de la ville vue d'en bas, cette image globale nous est refusée. En revanche, du haut, il est très probable que l'on commence à entrevoir quelque chose. Les titres des journaux acquièrent parfois une valeur d'oracle. Un reportage sur les nouvelles constructions de Barcelone avait pour titre : « Des gratte-ciels pour dessiner la nouvelle ville »<sup>4</sup>. Et ce n'est pas non plus par hasard que deux des tours les plus significatives soient la propriété d'entreprises qui gèrent des ressources énergétiques naturelles, l'eau —AGBAR— et le gaz —Gas Natural—. C'est peut-être aussi une source d'énergie naturelle que l'on pourra capter d'en haut ?

Si l'on distribuait les perspectives comme le ferait Michel de Certeau ou Louis Marin<sup>5</sup>, en bas, dans le tracé des rues, se cache une sorte de travail inconscient, que l'on n'imagine pas productif. Parallèlement, ce qui demeure inconnu aux acteurs du travail, une fois transporté et comprimé<sup>6</sup>, génère des plus-values. Le travail dont nous parlons n'a rien à voir avec le travail régulé. Bien au contraire, sa dérégulation s'est incorporée comme l'une des qualités les plus importantes de ce prolétariat diffus qu'est la jeunesse. Pour obtenir une forme concrète à partir de cette expérience si ouverte et indéfinie, il faut s'élever, avec l'aide de la technique, de la connaissance ou du pouvoir économique, pour gagner une perspective qui permette d'embrasser la pluralité d'un seul coup d'œil ; et ce afin de la totaliser. Pour observer ce processus, il ne faut pas parler de mondialisation, mais au contraire s'inscrire dans le domaine local. S'il est vrai que Barcelone a été l'emblème de la transformation urbaine, il est bien sûr qu'elle porte en elle des signes qui nous

3. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Vol I. *Arts de faire*, Éditions Gallimard, Paris 1990.

4. Blanca Cia, Catalina Serra, « Gratacels per dibuixar la nova ciutat », *El País Quadern*, jeudi 5 avril 2001, p. 1.

5. Louis Marin, « Frontiers of Utopia: Past and Present », *Critical Inquiry*, n° 19, hiver 1993, Chicago University Press, p. 397-420.

6. Rem Koolhaas a suggéré que Barcelone, en simplifiant à l'excès son raisonnement, « a engagé son identité dans un logo ».

parlent de cette force de travail si difficile à décrire et à agglutiner que représentent les jeunes. La combinaison des loisirs et de la jeunesse avec l'espace réel de la ville donne lieu à des cas intéressants, comme le festival Sónar, un événement qui concentre les formes les plus actuelles du loisir, et la revitalisation du quartier de Ciutat Vella, l'une des zones les plus dégradées de Barcelone depuis la fin des années quatre-vingt. Par conséquent, cela n'a pas de sens de contempler les développements créatif et urbain comme s'ils étaient indépendants. Le Sónar, par exemple, s'inscrit dans des zones de la ville marquées par des conditions socioéconomiques très difficiles, comme le quartier du Raval et la plage de Poblenou, encore soumises à des transformations urbaines ; d'autre part, le renouveau de Ciutat Vella, aujourd'hui aussi, coïncide avec une sorte d'embourgeoisement, de *gentrification*, dont les acteurs principaux sont des jeunes qui se consacrent aux nouvelles professions technologiques ou de loisirs.

*Les « gens » finiront par occuper la même position que la nature, exploités aussi bien dans la production qu'au niveau de la reproduction.*

Teresa Brennan, 2000

Ce qui est en jeu, c'est l'usage qui est fait de certaines zones de la ville, et pas tant la valeur qu'elles ont en elles-mêmes. Parce que, de fait, ce dont la jeunesse nous permet de parler, c'est d'une force de travail qui ressemble beaucoup à une source d'énergie naturelle. Nous pouvons l'exploiter autant que nous le souhaitons, mais sa disponibilité dépend du fait qu'on la laisse se reproduire. Cela implique que la jeunesse, comme force de travail, et « dans la mesure où elle ressemble davantage à d'autres forces et sources naturelles, est incapable de décider et d'ordonner la direction ni de prendre le contrôle du processus de production »<sup>7</sup>. C'est pour cela que l'installation de jeunes dans une zone décadente ressemble à une régénération miraculeuse. La majorité de ces jeunes n'achètent pas les appartements dans lesquels ils vivent, ils les louent. Leur présence, même transitoire, laisse derrière elle un nouvel état de choses que capitalise de manière effective la propriété immobilière. Par conséquent, le travail de la régénération, accompli grâce à un effort d'adaptation et d'optimisation de ce qui reste et, en définitive, une mise à profit des déchets du processus urbain, catalyse un résidu et le transforme en une valeur d'usage. Les bars de Ciutat Vella, du Raval ou du Born n'affichent déjà plus le design éclatant des années quatre-vingt. Un esprit bricoleur chargé de patine s'est emparé des intérieurs. Les couches de peinture et le fatras de styles du mobilier à bon marché nous racontent une histoire au travers de laquelle les objets sont soumis tour à tour au rejet et à la récupération. La valeur d'usage rachète donc certains objets destinés à disparaître de la circulation, tout en prolongeant leur vie fonctionnelle. Tel un processus organique par lequel les vers catalysent les excréments animaux dans le fumier, si l'on peut utiliser cette comparaison, la jeunesse installée là-bas régénère un quartier oublié par les investissements du capital financier. Une fois mis au point, c'est-à-dire une fois que le quartier a acquis une valeur d'échange qu'il n'avait pas auparavant, ces jeunes acteurs de la transformation, s'ils n'ont pas eu le temps de devenir propriétaires, se voient obligés à se déplacer. Ce mouvement est un signe de l'énergie que dépense la jeunesse. Elle ne sera effective comme force de travail que si elle est présente au bon moment et au bon endroit. Ceci l'oblige à être une force mobile. Il faut signaler, cependant, que l'investissement réalisé par cette jeunesse n'est pas d'ordre économique mais culturel. De ce point de vue, la différence des valeurs associées à ces deux types de capital mériterait être analysée ; surtout, lorsque le temps écoulé entre l'application d'un capital culturel et celle d'un capital économique est de plus en plus court.

La majorité des villes industrielles ont facilité leur incorporation à la nouvelle économie au travers de l'industrie culturelle. Au moment de rendre visible le processus dont nous parlons, la politique de logement a été décisive.

7. Teresa Brennan, *Exhausting Modernity. Grounds for a New Economy*, Routledge, Londres et New York, 2000, p. 146.

L'ancien président du Patronat Municipal de l'Habitatge (Office de HLM) de Barcelone, au cours d'une période aussi décisive pour le développement de la ville que 1987 à 1995, associe les jeunes à un effet positif pour la transformation des quartiers dégradés tels que Ciutat Vella : « Faire correspondre les politiques de réhabilitation avec les exigences de confort suffisantes, bien que non maximalistes, et avec les politiques de location et de jeunesse permettrait de définir un avenir revitalisant pour les zones les plus détériorées de nos quartiers anciens »<sup>8</sup>. En 1964, la Mairie de New York a fait passer la *New York Multiple Dwelling Law*, dans le cadre de laquelle l'article 7-B disait de manière explicite que « les artistes ont un rôle moteur dans la vie urbaine », et que, par conséquent, « ils méritent un régime spécial de logement ». Comme le dirait Gordon Matta-Clark, dont le travail est bien un reflet du processus urbain qu'a vécu à cette époque le Soho new-yorkais, le métabolisme de la ville a besoin que les vers fassent le travail qu'aucun capital financier ne peut faire ; ce qui veut dire que sans la collaboration de personnes dont le style de vie favorise la distinction et l'unicité de certaines parties de la ville, le changement ne peut pas être catalysé<sup>9</sup>. Tout cela nous indique que certains modes de vie en rapport avec la jeunesse et avec l'art constituent un potentiel effectif dans la mesure où les valeurs d'usage et de changement sont remises à jour, même si elles le sont de manière contrôlée. À partir de 1986, le classement comme zone de réhabilitation intégrée (ARI) a permis à Ciutat Vella de corriger la tendance à la dégradation, « aggravée par le départ de ses habitants les plus anciens et leur substitution par de nouveaux groupes ayant une certaine tendance à la marginalisation »<sup>10</sup>. La dotation de ces quartiers d'espaces libres, d'équipements collectifs et d'infrastructures se conjugue avec ce que David Harvey appelle un « capital symbolique collectif » apporté par le travail et l'énergie des communautés de citoyens<sup>11</sup>. Des choses aussi immatérielles que le climat, l'histoire et la réputation d'un lieu revalorisent ce type de capital et créent un monopole très attirant pour le capital financier. La somme de ces facteurs prépare la commercialisation du lieu et du quartier qui, paradoxalement, détruit les marques distinctives qui l'ont rendu attrayant. Au bout du compte, ceux qui ont, par leur présence, rendu digne un espace urbain ne peuvent pas non plus en profiter.

*Le spectacle est capital jusqu'à un tel point d'accumulation qu'il en devient image.*

Guy Debord, 1967

Il est certain que la récupération des investissements économiques dispose d'une reconnaissance que l'investissement symbolique n'a pas. Si cette perception de la vie urbaine a le moindre sens, quelle tête feront les jeunes dont la force de travail est investie dans le développement urbain lui-même ? S'opposent-ils à ce que leur énergie soit reconduite pour les intérêts de la propriété immobilière ? J'ai bien peur que ce type de questions reste sans réponse. En partie, parce que l'image de la jeunesse qui accompagne ces processus ne s'embarrasse pas de ce genre de préoccupations. L'image d'une jeunesse à l'aise et amusante, entretenue par les esthétiques juvéniles qui prônent le plaisir à toute heure, ignore l'injustice qu'implique le fait d'être exproprié des fruits de son travail. La vie et l'énergie contenue dans la jeunesse sont « mises en boîte » dans des formes inertes et rigides qui, malgré tout, conservent l'aspect de formes spontanées. Félix Guattari parlait d'une jeunesse « écrasée par les rapports économiques dominants qui lui confèrent une place de plus en plus précaire et manipulée »<sup>12</sup>. Par conséquent, il est urgent d'éclaircir le sens de cette énergie que représente la jeunesse ; et d'affirmer que là où, réellement, le contrôle de l'énergie qu'exhale la jeunesse est effectif, c'est dans l'image. En associant l'énergie à une image, celle-ci se congèle, se conserve et se fixe. De plus, l'image confère un espace et une consistance à cette énergie. L'effet de cette fixation implique qu'une chose vivante demeure prisonnière et écartée de son cours naturel. Autrement dit, il apparaît que la jeunesse est traitée par

8. Xavier Valls, *Quan l'habitatge fa ciutat*, Aula Barcelona, Barcelone, 2001, p. 41.

9. Pamela L. Lee, *Object to be Destroyed*, MIT, Boston, 2000.

10. Xavier Valls, *Quan l'habitatge fa ciutat*, p. 20.

11. David Harvey, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, Édimbourg, 2000.

12. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Éditions Galilée, coll. L'espace critique, Paris, 1989 (dans la version espagnole : *Las tres ecologías*, València, Pre-textos, 1996, p. 15).

le capital comme s'il s'agissait d'une rivière ou d'une force naturelle : elle peut être transvasée et transportée là où l'on aurait besoin de sa force de transformation<sup>13</sup>.

La canalisation nécessaire à ce transvasement de l'énergie requiert des stimulants esthétiques. Le Sónar, bien qu'il s'agisse d'un événement lié aux loisirs, structure avec succès une image aux connotations libératrices. Parallèlement, il concentre cette liberté expressive dans un éventail de registres esthétiques : musique techno, mode, design graphique et, tout particulièrement, logiciel pour faciliter la reproduction de ces esthétiques, étant donné que la restitution d'énergie dépend directement de la capacité de reproduction. S'il en est autrement, la source se tarit. Après sept éditions consécutives ayant attiré de plus en plus de public, le Sónar abandonne l'un de ses emplacements habituels en bordure de la Vila Olímpica, le village olympique de 1992. S'il ne s'était pas installé ailleurs — nous poursuivons notre argumentation —, le Sónar aurait préparé la dernière phase de la croissance urbaine de Barcelone qui se voit accomplie par les travaux de Diagonal Mar, à proximité des terrains du Forum universel des Cultures de 2004. Tout cela avant que le Sónar ne s'installe dans la Zona Franca, l'un des lieux où la ville de Barcelone peut encore envisager de futures transformations des terrains industriels en zones de logement<sup>14</sup>.

Il n'est pas surprenant que la croissance du Sónar ait tout particulièrement intéressé la presse, comme une sorte de symptôme complexe dans lequel se mélangent la culture et l'entreprise. Comme le résume Luis Hidalgo, le festival passe « de la plage à l'usine »<sup>15</sup>. Ainsi, ce qu'il y a d'idyllique à la plage est comme un euphémisme qui dissimulait la véritable destinée finale, l'usine ; comme si toute cette joie qui prenait place en bordure de mer avait été destinée de manière naturelle à l'architecture d'un hangar industriel. L'un des directeurs de la Fira, le nouveau lieu de résidence du Sónar, annonce d'ailleurs que « l'un de ces jeunes sera demain chef d'entreprise »<sup>16</sup>. Toutefois, cette prédiction est insuffisante. Peut-être parce que les images que le Sónar a représentées au cours de l'édition 2000 laissaient présager bien plus que cela. Concrètement, elles sont le symptôme que ce n'est pas un individu isolé mais un ensemble d'individus qui travaillent tous pour l'entreprise. C'est ce qui fait que les photographies de Biel Capllonch, réalisées pour la communication du festival, sont plutôt visionnaires<sup>17</sup>. Les plus révélatrices constituent des scènes panoramiques, dont les protagonistes sont presque toujours deux jumelles. Le paysage de la ville de Barcelone apparaît comme un arrière-plan disloqué où les restes d'un décor kitsch de la Foire d'avril à moitié démonté se superposent aux cheminées du Besós. Dans certaines scènes, les objets et les personnes se soustraient à la force de la gravité. Toute loi physique demeure sans effet en même temps qu'une nouvelle force, difficilement identifiable, stimule les corps et les objets. Dans d'autres, les jumelles s'enfoncent la tête dans l'asphalte ou gisent au fond d'une fosse. Dans tous les cas, la ville est présente comme scène familière et en même temps traversée par des forces invisibles. Le mérite de ces photographies a été de mettre en évidence le fait que l'espace urbain est aujourd'hui même un monde hypnotique dans lequel la fantaisie se déploie avec force. Il s'agit donc de dégager la direction de cette fantaisie qui guide les efforts collectifs, sans être pour autant visible.

Dans des films tels que *Matrix*, cet effet est expliqué par le contrôle qu'exerce IA, l'intelligence artificielle, une sorte de grand ordinateur central qui dicte le moindre mouvement et le plus petit geste des passants. Cependant, à Barcelone, qui a une haute idée d'elle-même, ceci est le produit de ce que certains critiques ont appelé l'« ingénierie sociale » ; c'est-à-dire un consensus construit sur la maîtrise de la communication citadine. Pour ce faire, si l'on parle d'une jeunesse qui a été transformée en une force de travail et qui, malgré tout, ne se rend pas compte qu'elle subit une sorte d'inertie marquée par une forme de production capable d'assimiler tous les moments, qu'ils semblent productifs ou non, comment pouvons-nous imaginer la résistance à cette force ? Devons-nous tenir pour responsables les esthétiques jeunes, qui se reproduisent dans le travail d'artistes et de designers, de ne pas interrompre cette fantaisie ?

13. Pour développer une notion proche de l'énergie, voir Teresa Brennan, *Exhausting Modernity. Grounds for a New Economy*, *op. cit.*

14. « Comença la transformació », *La Marina*, avril 2001, VIII<sup>e</sup> année, n° 83, p. 3 et 8.

15. Luis Hidalgo, « Sónar 2001: de la playa a la fábrica », *El País*, vendredi 2 mars 2001, p. 16.

16. *Ibid.*

17. *Sónar 2000. 7e Festival internacional de Música avança et d'Art multimèdia de Barcelone*, Catalogue

Si celle-ci va de l'avant, c'est parce qu'elle esquivait sa propre représentation et sa propre visibilité. Tant qu'elle se maintiendra latente, sa force fixera les positions du corps, et ce qui semble désinvolte n'est, en fait, pas davantage que l'interstice d'un espace saturé de vecteurs. La question est donc de savoir si, en imaginant un corps humain qui saute, la forme qu'adoptera ses bras ne sera pas hasardeuse mais plutôt le produit d'un moule invisible. En définitive, cette liberté expressive qui est très souvent associée à la jeunesse est bien une ouverture sur la fantaisie. Dans ce cas, il est facile de confondre une expression de joie avec celle d'une douleur ; comme lorsque nous confondons les bras levés durant une *rave-party* avec les bras tirés par la force d'un CRS qui traîne le corps d'un manifestant étendu sur le sol. L'ambiguïté iconique est ici bien éloquente, étant donné qu'un signe identique se reproduit dans des situations différentes et, on le suppose, antagoniques. Le corps qui jouit et le corps qui résiste cessent d'être différents. De fait, il faut se demander si ces situations étaient réellement antagoniques. On commencerait alors probablement à découvrir des continuités là où l'on imaginait une compartimentation et une ségrégation des expériences.

En définitive, c'est un peu comme passer le film de la modernité à l'envers. Le mouvement vers l'arrière nous ramènera à une scène où il semble qu'il sera difficile de récupérer les limites séparant les objets des sujets, les individus de la nature, le travail du non travail, la joie de la douleur. Dans les scènes composées par Biel Capllonch pour *Sónar*, les objets humains et inhumains se confondent en vertu des effets auxquels ils sont soumis. Si l'on tient compte de l'étymologie du mot inertie et de son sens réel, et non du sens dans lequel on l'utilise souvent, on trouve qu'*inertia* est l'état de ce qui est inerte. En réalité, l'inertie fait que tout semble plus lent, plus mort. Ceci va à contre-courant de l'impression plus généralisée que nous avons lorsque nous vivons dans une ville, c'est-à-dire que tout est très rapide. C'est que la distribution des marchandises a été véritablement accélérée, et qu'elles ne nous attendent plus mais viennent nous chercher. Tout au contraire de l'information que nous donne la perception visuelle, la fantaisie qui nous entoure travaille à ralentir les choses, pour en aspirer l'énergie. On peut dire que cette force transforme les individus en objets inertes, sans vie, et cesse de les différencier, de la même manière que la fantaisie dominante met sur un même plan la force vive de la nature et la vie des individus dans une force de travail commun. Par conséquent, absorbés par le regard de cette fantaisie si productive, nous avons perdu nos particularités.

Ne nous étonnons donc pas que, dans des régions telles que la forêt amazonienne, la résistance politique doive être soutenue par l'écologie et par la religion. Bien au-delà des alliances de classe, ce qu'il faut, c'est établir des liens avec les autres forces productives. Nous ne devrions pas ignorer que les ressources naturelles sont exploitées de nos jours de la même manière que le prolétariat l'était au XIX<sup>e</sup> siècle, sans même avoir le droit à la parole. C'est pour cela que d'autres doivent parler en leur nom. C'est nous qui avons le problème, alors que nous avons en principe gagné le droit à nous représenter. L'obstacle le plus évident est que nous ne savons pas ce qui nous lie, pourquoi nous n'avons aucune possibilité de nous observer comme une continuité d'intérêts partagés. Ce n'est que du haut d'un gratte-ciel que nous voyons le dessin ; et, de fait, pour découvrir le réseau qui nous relie nous devons poursuivre notre recherche des qualités de cette énergie qui, comme dans le cas de la jeunesse, est capable de produire des synergies productives de manière involontaire, inconsciente et désintéressée.