

Sobre l'obra de Mireia Feliu / Conversa amb Maia Creus

quaderndelesidees.press/sobre-lobra-de-mireia-feliu-conversa-amb-maia-creus/

November 16, 2014

Mireia Feliu és doctora en Belles Arts i es defineix com a artista multimèdia. Al final dels anys noranta, triar la via de l'artista com a productor no era fàcil en un moment històric en què, al nostre país, la tecnologia digital i Internet tot just començaven. El perill era que la fascinació pels nous mitjans tecnològics s'endugués tot el protagonisme i tornar a caure en aquell esgotador i estèril debat entre forma i contingut. Un debat que mai ha interessat a Mireia Feliu, precisament perquè sap que el mitjà escollit sempre forma part de l'embrió de l'obra. I l'embrió de tot el seu recorregut creatiu fins avui, es basa en aquell voler relacionar Art i Vida que ens ha llegat la històrica generació conceptual dels anys setanta. El nexa vital de Mireia Feliu amb el llenguatge videogràfic es desplega al voltant del viatge, l'errància, el nomadisme com a experiència estètica que esdevé una voluntat ètica. El treball d'investigació i creació de llarg recorregut aplegat en la sèrie d'obres audiovisuals *In-Quietuds* ha significat una intensa reflexió entorn dels paràmetres de l'autoria artística, el descentrament de la mirada, l'autoritat del llenguatge, les dimensions d'una subjectivitat nòmada.

Maia Creus Mirat en perspectiva, el teu viatge a Nova York per ampliar els estudis doctorals constitueix una fita en molts sentits. Un punt d'inflexió perquè no tan sols significa la consecució d'un domini més gran del llenguatge videogràfic, sinó sobretot, perquè l'experiència migratòria t'obre les portes a un nou estadi intel·lectual, conceptual i vital.

Mireia Feliu Sí, jo ho definiria com una profunda transformació en la idea i l'experiència del temps. Una transformació que primerament es produeix en l'esfera de l'experiència íntima i vital, que posteriorment esdevé conceptual i intel·lectual, per acabar transformant-se en un posicionament ètic que predetermina tant la meua



pràctica artística com la forma de
comprendre i viure la vida. Quan vaig
arribar als Estats Units, jo vivia encara

Imatge creada a partir de la sobreposició de
frames de l'obra 'Air Roots' (vídeo, 2006)

en la concepció kantiana del temps com a coordenada que delimita la successió lineal dels espais de la vida. En conseqüència, la meua investigació doctoral anava dirigida a un estudi de les vivències del temps en diferents espais. El canvi de perspectiva es produeix, primerament, per la via del relat d'una companya d'estudis que dirigia un projecte de cooperació cultural a Mauritània. Mitjançant les seves narracions sobre ramaders nòmades que es desplacen a través del desert i del Sahel en la recerca de pastures pels seus ramats, m'introdueix la idea d'una experiència de temps que pot ser completament diferent. Aquí és quan vaig començar a pensar que no hi ha un temps en si mateix, sinó la possibilitat d'un temps com a desplaçament.

MC– Els relats d'aquesta companya cooperant entorn del nomadisme com a experiència vital o forma d'habitar el món et condueix a una recerca de camp, i alhora intel·lectual, sobre què implica l'experiència nòmada.

MF– Començo a investigar què implica una vida marcada pel desplaçament en mi mateixa, primer des de conceptes que poden semblar obvis com casa, arrels, viatge. Durant els quatre anys en què anava i venia entre Barcelona i Nova York, quan tornava de visita a la meua ciutat natal pensava que tornava “a casa”. L'impacte fou descobrir, en tornar definitivament, que ja no podia tornar “a casa” perquè aquella casa que jo recordava ja no existia, com tampoc existia la Mireia que jo era mentre anava i venia. Per tant, havia de començar de zero. I és en aquest moment en què poso encara més èmfasi en el desplaçament de persones, com per exemple el turista, que, tot i trobar-se de viatge, no té per què viure l'experiència de desplaçament. O a la inversa, determinades comunitats urbanes que viuen permanentment en una ciutat, però que, de fet, hi viuen des d'una experiència radical de desplaçament. Per tant, començo a aprendre que allò que fa que una persona sigui nòmada és la disposició al desplaçament, però no el desplaçament físic en si. Començo a endevinar, perquè en aquell moment no ho sabia, la possible relació entre aquestes pràctiques nòmades i la teoria del rizoma i els comportaments d'organització emergent, posada en marxa pel pensament postestructuralista. I ho busco.

MC– Des d'aquesta perspectiva ja situada, realitzes dues investigacions de camp aparentment ben diferents: la comunitat del circ i les comunitats de transhumants a l'Àfrica. Què va determinar aquesta tria?

MF– Tot ve de la pròpia experiència vital. L'interès pels ramaders *peuls* de l'Àfrica m'arriba per la meua amiga cooperant i els seus relats sobre la història humana dins d'aquest context del Sahel i el Sàhara Occidental. Per tant, de manera indirecta, els ramaders *peuls* formen part de la meua experiència. Al món del circ hi entro perquè en aquells anys es produeix la transformació del barri del Poble Nou de Barcelona, a través d'un projecte d'emprenedoria d'ambició cosmopolita i transfronterera, batejat 22@. Em crida l'atenció aquesta transformació de la ciutat realitzada a partir d'un discurs institucional vertical que trenca amb iniciatives del mateix barri. Posem l'exemple de

l'escola de circ La Makabra, creada de manera espontània en una de les illes abandonades del barri. Allí hi conviuen gent de diferents països i de tota mena de nivells culturals i professionals. Començo a adonar-me de la importància cabdal del món del circ dins de la ciutat de Barcelona i el reconec com a microcosmos dins l'espai urbà basat en l'experiència vital i conceptual de desplaçament.

MC– Barcelona i el circ com a territori urbà de vivències nòmades. El Sahel africà i els relats sobre els ramaders nòmades en una cultura rural conviuen dins la teva experiència com a artista desplaçada a Nova York, ciutat cosmopolita per excel·lència. Experiències fragmentades que acabaran posant-se en relació en la sèrie d'obres que han donat lloc a la teva Tesi Doctoral. Transhumància, nomadisme, desplaçament. Conceptes centrals de la teva investigació i de la teva vivència. Quines metodologies t'han ajudat en la teva travessia?

MF– Tota la investigació s'ha fet segons una metodologia en espiral, no unidireccional. L'espiral és la suma de la recta i del cercle: no és com el cercle, que sempre tornes al mateix punt de manera idèntica. A l'espiral, el retornar a un punt sempre es produeix a un altre nivell distint de l'anterior vegada. L'espiral facilita els diàlegs entre aquests diferents nivells o aquestes diferents capes. Quan dic que la metodologia té forma d'espiral, vull dir que les diverses "etapes" de la investigació s'interrelacionen constantment. Per exemple, un cop gravades les entrevistes inicials en el treball de camp, aquestes m'ajuden a identificar conceptes que seran claus per a la investigació sobre la subjectivitat nòmada. És el cas del concepte de "mar" en tant que metàfora del que significa ser nòmada. Recordo que va ser en una entrevista a Sergei Sylko, professional del circ. En el moment que jo li vaig preguntar què significava ser nòmada, em respongué: «¿Cómo sientes el mar?». I precisament, aquesta és la primera frase d'una de les obres del meu projecte doctoral. Aquest «¿Cómo sientes el mar?», el relacionaria més tard amb aquell espai llis ple de *hacceidades* de Deleuze i Guattari. Aquests autors també fan referència a la forma de navegar dels mariners, sense una ruta completa preestablerta que impliqui la definició d'un principi i una fi, sinó un avançar sustentat en la presa de decisions que van determinant els trams de la ruta, les etapes: la valoració de l'etapa precedent determina la posterior. El "mar" de Sergei Sylko se'm tornà a aparèixer quan Amadou Hampâté Bâ, filòsof i historiador malià, a l'inici de la seva autobiografia explica com la narració africana està plena de detalls per la necessitat de fer present allò que s'explica, de manera que crea «un mar» narratiu d'informació on el lector africà se sent com un peix a l'aigua, i en canvi el lector occidental s'hi perd. Per tant, el procés d'investigació no és, en cap moment, una metodologia lineal. Connecto conceptes que apareixen en les diferents capes de la investigació: treball de camp, entrevistes, lectures biogràfiques, pensament filosòfic... Cada camp, cada disciplina, els explicarà de diferent manera, i jo els poso en relació. El treball d'investigació té com a punt de partida la vivència personal i continua a través de les gravacions fetes durant el treball de camp. Aquestes gravacions van desplaçant i transposant idees, alhora que van formant part del projecte artístic, en tant que s'inclouen dins les obres. Al mateix temps, començo a estudiar la presència d'aquests

conceptes en el pensament contemporani, i en aquest procés, entre altres autors, em trobo amb l'escriptura de Rosi Braidotti i la seva elaboració filosòfica a l'entorn de la idea de subjectivitat nòmada.

MC– Podríem dir, doncs, que el necessari marc conceptual que demana tota investigació doctoral, en el teu cas, es va transformant i fent present de manera dinàmica directament relacionada a la transformació de tu mateixa com a investigadora.

MF– Sí. De fet, m'adono que l'ètica nòmada de la qual parla Braidotti es relaciona amb aquella ja descrita i viscuda per professionals del circ, com és el cas de Sergei Sylko, qui assegura que el nòmada sempre ha de tenir alguna cosa per donar als altres. No és fins que em trobo amb el pensament de Braidotti que començo a reafirmar, a nivell conceptual, el nomadisme com a quelcom més que un desplaçament físic, el nomadisme com a actitud, com a ètica per al segle XXI, situada en el context d'un pensament «posthumanista» que s'està obrint pas des de múltiples epistemologies crítiques.

MC– La investigació de camp sempre implica un desplaçament físic, un canvi material de perspectiva que no sempre es trasllueix en un canvi d'actitud mental ni intel·lectual. Forçosament, aquí apareix el debat obert entorn de la famosa objectivitat promulgada per les ciències humanes. El pensament posthumanista, com també els estudis feministes, estan creant tot un corpus crític entorn d'aquest model cognitiu basat en la confiança que la realitat pot ser representada a través del llenguatge. Contra aquest representacionalisme basat en mètodes de coneixement universals i abstractes, Rosi Braidotti, així com altres veus vinculades al *Material Feminism*, proposen una forma de coneixement no universal, parcial, situat, contextualitzat i encarnat, és a dir, que reconeix les singularitats, les multiplicitats i les diferències i, per això mateix, el seu caràcter fragmentat i limitat. Enfront d'un relat únic, i per tant autoritari, un mosaic de perspectives sempre en revisió.

MF– Sí, en aquest mateix sentit, en l'estudi i treball de camp de comunitats nòmades *peuls* al Sahel africà, assumeixo el risc de caure en un cert exotisme des de la mirada occidental. Però alhora sóc conscient que parteixo d'una experiència prèvia pròpia: la meva amistat amb la cooperant cultural a Mauritània, una realitat que forma part de mi durant quatre anys. Per evitar caure en la mirada exòtica, tal com assenyalen Braidotti i Bourriaud, procuro situar la realitat que investigo en un pla d'igualtat amb la meua realitat. En el cas dels ramaders *peuls*, això vol dir assumir la diferència —la seva, però també la meua. Ni culpabilitzar la tradició occidental automàticament, ni idealitzar la tradició transhumant africana; com tampoc fer el contrari, parlar des d'una autoritat construïda pel pensament occidental i compadir una tradició africana. Sé que la meua mirada no és neutral perquè parteixo d'una història i d'una tradició occidentals que formen part de mi i que, per tant, no puc negar. Però, al mateix temps, assumida la contradicció i la meua pròpia limitació, intento tenir el mateix respecte vers mi que vers l'altre. I ser igualment crítica amb les dues tradicions. Ni compassió ni idolatria.

MC– Com tradueixes en llenguatge audiovisual aquestes premisses?

MF– La primera obra que vaig realitzar, *In-Quietuds #1. Barcelona-Circ* (el número només indica l'ordre de producció, no la importància respecte de les altres obres) explora conceptes aparentment bàsics com família, arrels, casa, etc., a partir de reflexions realitzades per professionals del món del circ. Des d'un primer moment començo a gravar amb un objectiu molt precís: evitar tot allò que pugui recordar un pensament categòric i de confrontació. Que la idea de diàleg i d'acompanyament quedi integrada en la forma. Per tant, intento evitar tota imatge d'entrevista convencional (jo davant l'altre). Tampoc gravo mai espectacles, perquè no m'interessin. M'interessa la persona que hi ha darrera d'aquest espectacle. Així mateix, intento que la càmera acompanyi el moviment dels personatges, que la càmera sigui un element més en aquell moviment de la carpa que es plega o es desplega; de la persona que puja una escala o la baixa. O si la càmera no es mou, que sigui un element més de la carpa d'aquest circ; que se situï des del punt de vista de la cadira que fa servir la persona per maquillar-se, o se situï des del punt de vista del matalàs que fa servir a l'hora d'entrenar-se. És a dir, que participi com un element més d'aquest espai.

MC– Parla'm del procés que et porta a la concreció, al moment de processar totes aquestes experiències i tot aquest coneixement al conjunt d'obres que vas presentar com a treball doctoral.

MF– Paral·lelament a les gravacions de professionals del circ, començo a treballar en els *time-lapses*, tant a Barcelona com a Nova York, i després al Sahel africà. Són rodatges en què la càmera grava X imatges per minut o segon durant 24 hores. En un principi no tenia ni idea què en faria d'aquests *time-lapses*, però tenia clar que des del punt de vista constructiu seria un *collage*. Una ciutat imaginària feta de paisatges que m'han afectat, que m'han transformat. Barcelona, Nova York i el Sahel africà. En un primer moment aquests *time-lapses* els concebia com una reflexió sobre el temps: com es viu el temps en aquests diferents territoris i cultures? No és fins que començo a fer aquest *collage* que decideixo que ha de ser completament horitzontal, com una vista panoràmica que vaig construir com si fos una pintura, però una pintura flexible perquè és feta de fragments audiovisuals (no d'imatges fixes) i, per tant, que canvien en el temps. De cada fragment en canvia la llum i el moviment dels actors que hi apareixen. Per exemple: hi ha fragments que són carrers de Brooklyn i que en un principi apareixen nevats; posteriorment es veu com passa una màquina llevaneus, de manera que el seu color passa del blanc al terrós càlid, modificat posteriorment per la llum canviant del llarg del dia. Per tant, és com una pintura però on has de jugar amb el temps, el moviment i un cert atzar. El resultat és l'obra *In-Quietuds #2. Collage: Mali, Nova York, Barcelona*. En canvi, *In-Quietud #3. Horitzons d'anada i tornada*, és una obra quasi improvisada que començo a pensar després del meu segon viatge al Sahel africà. I neix d'aquesta consciència prèvia d'un paisatge horitzontal que per a mi es relaciona amb la idea d'una organització social horitzontal. Reconec l'organització patriarcal (vertical) dins d'aquestes famílies de ramaders. L'horitzontalitat, en aquest cas, prové del fet que en la creació d'un campament de ramaders nòmades, les diferents

famílies ramaderes no és que es posin d'acord per trobar-se en un determinat lloc i temps, sinó que, com en un sistema emergent, la trobada és producte d'un agençament. No hi ha predisposició a trobar-se, sinó que coincideixen en un moment donat perquè en aquell territori hi ha pastura per als ramats. Per tant, en aquest sentit, s'estableixen relacions entre ells i durant un període determinat de temps conviuen i s'ajuden. Per això és tan difícil trobar un campament nòmada transhumant *peul*, perquè no està planificat, no apareix a cap mapa. I és a partir d'aquí que se'm fa present la idea de la immensitat horitzontal del paisatge, i la impossibilitat de mostrar-lo en una sola imatge. I a partir d'aquí decideixo mostrar-ho en petits fragments, en aquest cas sis, en forma de pantalles.

MC– Immensitat i fragment. Dos conceptes antinòmics per nomenar la impossibilitat de representar l'experiència perceptiva dels ramaders *peul* i les seves famílies. Mirades constel·lacionals.

MF– Sí, d'aquí que la forma escollida per a l'organització dels fragments/pantalles de l'obra *In-Quietud #3. Horitzons d'anada i tornada* sigui el cercle, com a símbol d'allò que no comença ni acaba mai. També, per mostrar aquesta certa volatilitat, les pantalles pengen a una certa alçada per damunt del cap de l'espectador.

MC– Hem parlat de l'experiència transformadora directament relacionada amb esdeveniments viscuts durant les investigacions de camp. Canvis perceptius que transposes a la transformació del llenguatge visual. Parlem d'aquest punt. Tu tens un material audiovisual d'arxiu que serà la base material de la sèrie d'obres *In-Quietuds*. Aquest material documental ha estat gravat en formats diferents, precisament perquè els vas adequant als teus propis processos de transformació vivencial i conceptual. A l'hora de l'edició audiovisual, aquesta barreja de format quadrícula i rectangular no dóna com a resultat una certa incoherència?

MF– Sí, hi vaig reflexionar, i precisament vaig decidir que la coherència és no amagar el meu procés de transformació i adaptació a cada nou context i situació.

MC– Per què el títol general d'*In-Quietuds*?

MF– D'una banda, perquè sempre he estat molt curiosa. Sóc una persona molt pausada però immensament curiosa. Sempre he tingut moltes inquietuds. Sempre he tingut aquesta avidesa de saber. I el que sí que he après en aquest projecte és que saber no només implica un saber intel·lectual. D'altra banda, convoco el sentiment d'inquietud en un sentit més físic, de no parar quiet, i el relaciono amb la idea de desplaçament. En la meua recerca doctoral he volgut relacionar les dues accepcions del terme, perquè realment allò que ha succeït és una vivència de desplaçament no només físic, sinó també d'un desplaçament de la meua subjectivitat.

MC– Habitualment, la paraula «nòmada» ens remet a errància, mobilitat física. En canvi, en el pensament de Rosi Braidotti del qual tu participes, el nomadisme no és sinònim de caminar, viatjar, travessar fronteres. Com deien els romàntics, el veritable

viatge és mental i es fa des de la butaca de casa. Per tant, una actitud nòmada o una subjectivitat nòmada, en el sentit filosòfic del terme, també es pot tenir sense bellugar-se. Donem una mica de voltes a aquesta idea.

MF– Jo crec que parlem de moltes coses. Parlem d'una identitat que s'assumeix a si mateixa com a esdevenir. Parlem d'un respecte a l'altre, d'entendre que nosaltres som les nostres relacions i que d'aquí ve aquest respecte vers l'altre. Perquè entenc que jo mateixa sóc l'altre. Parlem d'humilitat. Parlem d'oblidar discursos que pretenen ser lectius, és a dir, donar exemple, i entendre, per exemple, que jo mateixa puc parlar d'un diàleg, d'aquesta transposició entre cultures, però que si jo tinc veïns que tots ells són de cultures diferents a la meva, em serà difícil conviure-hi tot d'un plegat, i necessitaré temps d'adaptació, un temps que tots necessitarem. Per tant, és molt fàcil parlar, però una de les coses que he après és que aquest desplaçament implica que l'experiència necessita un temps, un temps d'autoreflexió. És un temps necessari per a la interrelació, per a l'experiència, el desplaçament, l'acostament, un temps necessari per a tot diàleg. Això és el que implica aquesta subjectivitat nòmada, el que fa que es converteixi en una ètica.

MC– Hi ha una paraula nòmada? Quin és el nomadisme de la paraula?

MF– No es pot definir. El que sí que puc dir és que es tracta d'una actitud vital, que és un compromís polític, que necessita temps. No és un esdevenir canviant com el que tenim actualment, que no permet establir arrels. És evident que existeixen unes arrels, i qui negui les arrels està negant una obvietat. Però el que estem negant és que les arrels siguin úniques, que les arrels no puguin créixer de manera horitzontal i sempre hagin de tenir forma d'arbre. Algunes tindran forma d'arbre, d'altres no. Que tot és relatiu? No, tot ha de ser coherent respecte a una circumstància. Per a mi, es tracta de ser més empàtic en les situacions de cada moment. I ser més empàtic implica aquest respecte, no voler imposar la teva veu, la teva paraula. Per a mi, el nomadisme implica més flexibilitat, aquesta capacitat d'empatia, d'adaptació. Saber conjugar la voluntat pròpia amb les circumstàncies del context.

MC– Has dedicat un llarg temps de recerca i creativitat en dur a terme la teva investigació doctoral. Crec que això t'ha mantingut bastant temps aïllada del, diguem-ne, circuit de l'art extraacadèmic, un món en què és important deixar-se veure perquè la crítica es fixi en tu. Com la portes, aquesta qüestió? Què faràs a partir d'ara?

MF– Seguir aprenent. No és que no m'importi aquest circuit de l'art, però tampoc seria sincera amb mi mateixa si em condicionés el procés creatiu, que per a mi ha de ser coherent amb el que crec i defenso. Així que seguiré aprenent i treballant. Segurament afegiré noves obres en aquesta sèrie. Però han passat moltes coses al llarg d'aquest procés a nivell vital que han obert perspectives a nous projectes. El que sí sé és que el que m'ha aportat aquest treball sobre la subjectivitat nòmada és una actitud. I evidentment, aquesta actitud m'anirà acompanyant i anirà madurant en els projectes que jo faci a partir d'ara. Penso que ja no seran tant projectes que parlin sobre aquest nomadisme, sinó que ja estaran fets des d'aquesta perspectiva.

MC– Sí, com al pagès que no li cal parlar de paisatge perquè viu immers dins la Terra.

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).