

Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats

Teresa Grandas

Quan, en els primers anys setanta, Eulàlia Grau inicia els seus treballs, feia temps que les pràctiques artístiques havien deixat de ser simples objectes estètics. No només s'havia posat en qüestió l'obra d'art com a ens autònom, sinó que s'havien dislocat els rols tradicionals de l'artista i l'espectador. Molts artistes van optar per fer pràctiques llavors considerades experimentals que defugien els suports tradicionals, si bé aquesta decisió no obeïa tant a la necessitat de dur a terme un canvi formal com de reubicar la pràctica artística en la societat. L'art buscava assumir el seu sentit a través dels vincles amb l'entorn i la possibilitat de transformar-lo. Moltes de les pràctiques que van derivar cap a la reconsideració del fet artístic ho van fer per la seva capacitat d'intervenir socialment. En aquest sentit, el treball d'Eulàlia Grau, o Eulàlia, tal com va signar durant molts anys, buscava qüestionar la realitat immediata des d'un posicionament ideològic que difícilment ens pot deixar indiferents.

Eulàlia presenta la seva obra com a retrats de la realitat circumdant. A principis del 1978 la revista *Data* va organitzar el col·loqui *L'arte in Spagna dopo Franco*, en què el crític Eduardo Alaminos interrogava un grup d'artistes sobre el significat de fer art a l'Espanya d'aleshores.¹ Entre els participants, Eulàlia Grau va presentar un muntatge que incloïa imatges procedents de la premsa (com era habitual en la seva obra) i un text que recollia les bases ideològiques i estratègiques del seu treball. Les fotografies s'utilitzaven com a elements d'anàlisi per contraposició: una celebració familiar en un context burgès, els obrers fixant a la fàbrica, una desfilada militar, escenes de maltractament físic i tortura. Un mosaic de situacions reals aparentment inconnexes, que tanmateix coexisteixen irracionalment en el nostre sistema socioeconòmic i cultural. El que plantejava Eulàlia era una crítica al sistema capitalista, que garanteix la seva pròpia subsistència mitjançant el control, la repressió i l'exclusió.

Eulàlia Grau va començar a estudiar Belles Arts a Barcelona, però ho va deixar per estudiar cinema a la Sala Aixelà, on va tenir de professors Pere Portabella

¹ *Data*, núm. 30 (gener-febrer de 1978), p. 8-19. Hi van participar, al costat d'Eulàlia Grau, Carlos Alcolea, Nacho Criado, Juan Hidalgo, Julia Varela, Eva Lootz, Santiago Serrano, Fernando Uría. El text té com a títol *Il regime capitalista crea ogni giorno situazioni come questa sulla classe operaia* (El règim capitalista crea cada dia situacions com aquesta en la classe obrera), 1976. Eulàlia, però, afirma que aquest títol no correspon a aquest text, sinó a un altre treball (2 d'octubre de 2012).



L'exclusió i la violència estan a la base de qualsevol relació que s'instaura en la nostra societat. El poder és d'uns pocs: en conseqüència, cal regular la vida (dels homes) des del naixement. Les institucions responen a l'estructura en què s'articula l'existència; les etiquetes estan a punt: normal/anormal, just/injust, funcional/no funcional, sacre/profà, integrat/exclòs. Una part d'aquestes etiquetes responen a la majoria: família, escola, caserna, fàbrica. Aïllen els individus, i n'exerceixen un control social constant: el poder de dictar normes, mandats i prohibicions, i d'imposar-los mitjançant la dependència econòmica, la ideologia i la violència. La família aprofita l'edat infantil per introduir en el nen la identificació amb el repressor; el pare deixarà pas al mestre, al capità i al patró, sense discontinuïtat en la dominació. L'escola fabrica homes domesticats per col·locar-los en llocs predeterminats segons la classe social a la qual pertanyen. La caserna completa la castració mental de l'individu i utilitza la disciplina i l'obediència a l'autoritat per construir, amb innombrables

pressions, una part de l'inconscient. A la fàbrica el control s'exerceix amb la dependència econòmica, la jerarquització interna i la integració en la cadena de muntatge. Aquestes institucions no formen part de l'ordenament fonamental del control social. La majoria de les persones educades tradicionalment les accepten, les troben necessàries i, fins i tot, naturals. El rol de la violència ha estat emmascarat i justificat. Quan aquestes institucions fallen, entra en escena la violència sense embuts. Si l'individu fuig del control, se'l recupera per la força. A la societat classista la marginació precedeix el «delicte». L'explotació es fa des del començament sobre aquell que no pot competir en la lluita per un «bon» lloc social. El propòsit del sistema és garantir la pròpia continuïtat a partir de l'exclusió, el control i la repressió. La sort dels que estan out és alhora amenaça i extorsió dels que estan in. Així, per als sotmesos, la llibertat acaba sent la llibertat de treballar per a un patró, d'acostumar-se a l'egoisme individual i d'acceptar els valors burgesos.

i Alexandre Cirici, va conèixer Jacinto Esteva i va coincidir amb Josep Gusí i Antoni Padrós. Va estudiar disseny a l'escola Eina amb Cirici, Albert Ràfols-Casamada i Josep Maria Carandell; més endavant a Milà va col·laborar en l'estudi de disseny d'Ettore Sottsass. Precisament en un moment en què els artistes investigaven nous mitjans, Eulàlia es va decidir pel treball artístic que no experimentava tant amb nous suports o amb les convencions estètiques, com amb iconografies molt crítiques també des d'un punt de vista polític.²

En tots els seus treballs utilitza la fotografia procedent dels mitjans de comunicació. La fotografia, segons Eulàlia, captura, en un context de canvi permanent, un fragment únic de la realitat. D'aquesta manera extreia i recomponia aquesta realitat en teles emulsionades i serigrafies; però també se servia de mitjans menys habituals, com ara llibres, pòsters o insercions en revistes, conscient que tindrien difusió en circuits alternatius, no només artístics, i que serien accessibles a un públic més ampli. Feia temps que l'obra d'art havia deixat de ser un objecte plaent, però en el seu treball es convertia en un mitjà radical d'observació de la realitat, de reflexió i d'activisme. La seva obra és un testimoni incòmode de la societat de la seva època. Aixeca una acta minuciosa de les debilitats, mancances, contradiccions i perversitats del sistema capitalista. No pretén oferir respostes, sinó que espera que l'espectador les trobi. Eulàlia documenta el que veu i ens indueix a reaccionar. El seu treball està estretament vinculat a una lluita política i social, a la denúncia d'un capitalisme que intensifica les diferències de classe, que utilitza mecanismes de perpetuació no només de caire repressiu, com la policia, l'exèrcit o la presó, sinó també de caire persuasiu, que actuen a un nivell més inconscient però de manera constant, com la família, l'escola i els mitjans de comunicació. En el context de l'Estat espanyol, cal afegir que la dictadura franquista, vigent fins al 1975, va deixar el país sense estructures democràtiques i va determinar formes generalitzades de control i censura. Aquest rerefons permet comprendre que, en el cas d'Eulàlia, l'activitat artística està intrínsecament lligada a una crítica del sistema que s'expressa amb treballs de denúncia radical.

² Durant els anys setanta i part dels vuitanta Eulàlia desenvolupa una gran part dels seus treballs. A mitjans d'aquesta dècada, després d'una llarga temporada a Alemanya, decideix traslladar-se al Japó i a la Xina, on viu uns quants anys. Quan torna, a finals dels noranta, no reprèn immediatament la seva activitat artística i no és fins al cap d'uns anys que decideix continuar-la. El seu treball ja utilitza la fotografia digital i se centra en l'ús de programes informàtics que li permeten manipular-la.

Quan la veritat menteix³

En els anys cinquanta als Estats Units i una mica més tard a Espanya, la cultura del consum va repercutir en l'entorn domèstic, aparellada a la bonança econòmica. El 1951 Marshall McLuhan va publicar el llibre *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, en què a través dels anuncis publicitaris i de formes d'entreteniment com els còmics o la ciència-ficció analitzava la nova narrativa de la societat industrial de l'època i les seves conseqüències. Segons l'autor, aquests mitjans busquen mantenir la vulnerabilitat del públic mitjançant una rutina mental prolongada, sobretot en la publicitat: en el negoci d'introduir-se en la ment col·lectiva. McLuhan analitzava l'organització de les notícies a la premsa i la seva orquestració, que aconseguia agitar o anestesiar les ments i mobilitzar els interessos de les persones. Uns anys més tard, Jack el Decorador⁴ es referiria a la publicitat com «el crim comès en la consciència de l'homo consumidor». ⁵ McLuhan va examinar la manipulació de la publicitat per mitjà dels anuncis, que anomenava *vampire dreams*, rere l'aparent promesa de felicitat i de llibertat d'elecció que oferien. La publicitat es va adonar de seguida que la dona era el centre de la seva efectivitat i va determinar una discriminació perceptiva en crear apetències, desitjos i necessitats sobre ella. Aviat va condicionar una estandardització de la vida quotidiana, començant per la gran il·lusió de la tecnologia a la llar. I en el cas de la dona, «[...] la societat comença a assumir que el paper que s'espera d'ella és el de la submissió i la passivitat voluptuosa». ⁶

Partint de l'assaig de McLuhan, el 1993 Ellen Lupton va presentar *Mechanical Brides. Women and Machines from Home to Office*.⁷ Es tractava d'un projecte que revisava el lloc central que ocupaven alguns electrodomèstics en la vida nord-americana a l'hora d'establir les diferències culturals entre homes i dones. La manera en què les màquines –la rentadora i la planxa a la llar, el telèfon i la màquina d'escriure a l'oficina– havien estat dissenyades, comercialitzades i utilitzades reflectia el que presumptament havien de ser les aspiracions i responsa-

³ Subtítol de la sèrie televisiva *Mad Men*, que s'emet des del 2007 i que el 2012 ha arribat a la cinquena temporada.

⁴ Alter ego de l'escriptor Manuel Vázquez Montalbán i autor d'iròniques cròniques sobre els gustos burgesos i el consumisme per a la revista *Hogares Modernos* entre 1969 i 1971.

⁵ Jack el Decorador: «Las andanzas de Jack el Decorador. Jack se apodera de *Hogares Modernos*», *Hogares Modernos*, núm. 35 (1969).

⁶ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. Boston: Beacon Press, 1967 (1951), p. 21.

⁷ El projecte consistia en una exposició i publicació (Nova York: Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Institute, Princeton Architectural Press, 1993).

bilitats de les dones. Les obligacions domèstiques es contraposaven a les oportunitats i expectatives reals. «Amb el disseny industrial, les campanyes de màrqueting i els relats de l'entreteniment popular, la funcionalitat va més enllà de la simple utilitat. Com a objectes de vincle emocional, els dispositius mecànics animen les escenes quotidianes i estimulen sentiments d'amor, possibilitat i connexió, però també de culpa, limitació i aïllament.»⁸ La «conquesta del temps lliure de la dona» anava aparellada a una concepció del rol femení subaltern, del tot condicionat per l'entorn familiar, fora del qual les expectatives eren molt limitades. Si l'educació comercial actua en l'inconscient, McLuhan proposava observar-la conscientment, cosa que Eulàlia Grau fa amb un gran sentit crític: «Els meus quadres [...] són com notes, anotacions, comentaris, observacions sobre l'estat etnogràfic, sociològic, moral, cultural, del món que m'envolta.»⁹ Prova d'«obrir la possibilitat a una nova lectura de la realitat» i fer servir l'art com a mitjà d'intervenció social.

Els primers treballs d'Eulàlia Grau es van titular *Etnografies* i els va presentar a la Sala Vinçon de Barcelona el 1973 i a la Galería Buades de Madrid el 1974. Per a la seva primera exposició va fer un collage en què incloïa la seva fotografia, amb imatges al voltant i una biografia que narrava els pecats comesos i els seus objectes de consum habituals. Amb els pecats es condemnava davant l'Església catòlica; amb els productes comercials, davant les trampes del sistema. Es tractava d'una mena de confessió o declaració de principis sobre alguns dels temes que constituïrien la base de la seva obra: la crítica a la societat de consum, a les formes de poder i les coartades que el sistema fa servir per perpetuar-se. A les *Etnografies* va triar fotografies que exiliava del seu context original i recomponia per contrast o similitud en collages de denúncia d'aquella societat que McLuhan considerava vampiritzada. Els objectes de consum, els entorns domèstics burgesos, les representacions de poder, es contraposen a la violència, a l'exercici de la força, a les desigualtats i a la injustícia. En aquest sentit és interessant recordar els muntatges fets poc abans per Martha Rosler a *Bringing the War Home: House Beautiful / In Vietnam* (1967-1972), que constitueixen una crítica a la guerra del Vietnam i un amarg comentari de l'*American way of life*.

Les *Etnografies* també presenten molts paral·lelismes amb les imatges del grup austríac ZÜND-UP, autors de la sèrie *Erotische Architektur* (1969), *Information Circus* (1970) i *Warten* (1971). La iconografia paradoxal que sorgeix

⁸ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, op. cit., p. 7.

⁹ Eulàlia Grau, *Imagen y Sonido*, núm. 130 (abril de 1974) p. 10.

d'aquest retrat etnogràfic va cridar l'atenció del dissenyador i arquitecte Alessandro Mendini, que va incloure algunes de les seves obres en un article de la revista *Casabella*.¹⁰ D'altra banda, el 1974 l'artista va fer una conferència a l'Escola d'Arquitectura de Madrid. Es titulava *La paz es esperada con ansiedad*, com una de les *Etnografies*, i feia referència a la queixa veïnal per la prolongació de les obres a l'Avenida de la Paz a Madrid, però al·ludia, de fet, a la Revolució dels Clavells que l'abril d'aquell any havia provocat la caiguda de la dictadura salazarista a Portugal, cosa que s'esperava que passés a Espanya. Les conseqüències d'aquell procés van ser, a més de l'alliberament dels presos polítics de la presó de Caxias durant els dies següents, l'acceleració del procés de descolonització del que s'havia anomenat l'imperi colonial portuguès: Angola i Moçambic. Les seves obres són comentaris sobre el moment, que es descobreixen a mesura que ens hi anem endinsant. Alexandre Cirici recordava que havia calgut que el dadà iniciés l'associació entre imatges fora de context i que, més endavant, Paolozzi i el seu grup proposessin la comparació entre art i realitat per esborrar-ne tant com fos possible les fronteres.¹¹ Aquesta dissolució de fronteres és justament el que caracteritza l'obra d'Eulàlia Grau.

De la granota blava al coll blanc¹²

Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales (1975) és un llibre inèdit en què Eulàlia tracta de les formes de representació dels homes triomfadors o verticals, i les dels homes horitzontals, perdedors o fracassats. En destaca determinats atributs simbòlics i això li permet caracteritzar les dues tipologies i la pertinença a classes socials diferents. En el seu article «Las andanzas de Jack el Decorador», el segon d'aquest sagaç detectiu del modern, Jack visita la seu

¹⁰ Alessandro Mendini: «Idee in letargo», *Casabella. Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale*, núm. 403 (juliol de 1975), p. 4-5.

¹¹ Text de presentació de l'exposició *Etnografia (Pinturas 73)* a la Sala Vinçon de Barcelona (8-22 de gener de 1974). Amb motiu de la presentació de les *Etnografies* a la Galeria Buades es va publicar un catàleg en format de diari, dissenyat per Carlos Serrano, que barrejava els continguts habituals dels rotatius amb articles i notícies sobre els treballs exposats: «Alrededor del arte comprometido», d'Alexandre Cirici; «En torno a los montajes», de Josep Maria Carandell; «Una conferencia titulada "Kitsch Colle"», de Carlos Serrano, barreja d'ironia, ficció i realitat, sobre l'aportació d'Eulàlia a la poètica del kitsch i la tècnica del collage. També s'hi inclouen algunes imatges de les obres i *Crossword puzzles*.

¹² Títol procedent de *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, exposició (de la qual hi ha un catàleg) organitzada per la Generalitat Valenciana el 2003.

de la revista *Hogares Modernos* que l'ha contractat perquè n'escrigui les cròniques. «En tota la casa s'hi aprecia un rigorós ordre jeràrquic segons la mida de la cadira i de la taula. Com més grosses són, més importància jeràrquica té el qui s'hi asseu. [...] Les oficines són normalíssimes, amb una tendència als tons clars que comuniquen a l'empleat un grau d'optimisme que no li proporciona el sou. [...] El departament dels grafistes està estudiat perquè produeixin més i millor en el menor temps possible.» I conclou: «Tot és el resultat de la vasta conspiració universal perquè els uns guanyin poc i els altres ho guanyin tot.»¹³

En un escrit sobre *Cancionero...*, l'artista al·ludia als daus trucats amb què ens juguem el destí i acabava preguntant: «I ara digue'm tu: per a qui és l'art?» Quan preguntava per a qui és l'art qüestionava l'espectador i interpel·lava un públic més ampli, els ciutadans. Un dels dissenys de portada incloïa siluetes d'homes verticals, que recorden la sèrie actual de televisió nord-americana *Mad Men*. La sèrie es desenvolupa en una agència de publicitat de principis dels anys seixanta, i el protagonista respon al paradigma del somni americà: poderós, triomfador i segur de si mateix. És un creatiu d'èxit amb una sòlida posició social i econòmica, que viu en una *encantadora* casa d'un barri residencial, està *feliçment* casat amb una dona rossa molt *bonica* i té dos fills *preciosos*. La seva esposa és una mare i mestressa de casa *eficaç* que l'espera pacientment a casa amb una copa preparada i un *deliciós* sopar a taula. *Mad Men* es desenvolupa en el moment en què la publicitat es consolida com a generadora de continguts i modeladora dels desitjos i necessitats de la societat. D'aquí el subtítol *When the truth lies* (Quan la veritat menteix). La presentació de la sèrie mostra la silueta en negre d'un executiu, un home vertical, llançant-se al buit davant uns edificis que a la façana hi tenen imatges publicitàries i eslògans com ara «Gaudeix del millor que t'ofereix Amèrica» o «El regal que no falla mai». Aquest començament no amaga la decepció per les expectatives no satisfetes, i la infelicitat davant de l'aparent perfecció de la vida domèstica i professional.

En l'obra d'Eulàlia Grau, la constatació del frau de la societat del benestar va estretament lligada a la referència a la mort. No és una reflexió vital o personal, sinó una anàlisi dels aparells repressius inherents als «aspectes negatius del sistema econòmic i social capitalista abocat a unes pautes de mort i destrucció».¹⁴ *La cultura de la mort* (1975) tracta de la mort en relació amb el poder, i l'ús que aquest fa de la cultura. L'obra inclou un conjunt de panells amb seqüències foto-

¹³ Jack el Decorador, op. cit.

¹⁴ Eulàlia Grau: *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

gràfiques de situacions aparentment inconnexes. Estableix, per exemple, un paral·lelisme entre la cacera del búfal i les persecucions policials. En aquestes obres es presenten els aspectes més durs i cruels de la quotidianitat, d'una manera semblant a la d'*Art for the Art-World Surface Pattern* (1976) d'Adrian Piper, un treball en què, amb la indicació «Not a Performance», barreja imatges, textos i titulars extrets dels mitjans de comunicació sobre la guerra, la tortura i la violència. En tots dos casos la indiferència que mostrem enfront de situacions dramàtiques i violentes permet qüestionar com tipifiquem el dolor i què és el que aconseguim crear un revulsiu en nosaltres. La violència també està present a *Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María* (2011-2012), que reproduïx fotografies del recorregut quotidià de María, una dona sense sostre de Barcelona, juntament amb imatges obtingudes d'internet sobre casos recents de corrupció.

Un exemple que volem transmetre¹⁵

«No hi ha justícia JUSTA.

Només hi ha justícia de classe.

Les lleis defensen els principis que la societat com a institució imposa als ciutadans. I aquests principis són el reflex dels interessos que el poder vol protegir.»¹⁶

Amb motiu de la celebració de la IV Fira Tècnica de Maquinària Tèxtil a Barcelona l'octubre del 1968, el subsecretari de Comerç del règim, J.J. Ysasi-Ysasmendi, va declarar: «Podríem dir que aquestes noves generacions de tècnics i comerciants catalans, davant del decadent i arriscat “*que inventen ellos*” dels nostres anys de pessimisme, volen llançar al món el repte valent i esperançat de l'*inventem també nosaltres*.» Amb aquestes paraules es referia a l'empresari català membre de l'Opus Dei Juan Vilá Reyes, que dirigia Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España), símbol del desenvolupisme del país. A la primavera del 1969, TVE el va presentar com «un empresari exemplar» i Matesa com «un projecte que resumeix en si les virtuts humanes de sacrifici, esforç, risc i ambició... un exemple que volem transmetre». A l'estiu d'aquell mateix any es va descobrir la desaparició de part

¹⁵ En un programa de TVE (primavera de 1969) es va al·ludir a Matesa com a empresa exemplar.

¹⁶ Text de la targeta d'invitació de l'exposició ... *Inventemos también nosotros...*, Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Sabadell, de l'1 al 17 de gener de 1977.

dels fons obtinguts en crèdits de l'Estat. Vilá Reyes va ser acusat d'apropiació indeguda i condemnat a presó. Tot i la severitat dels càrrecs, i de la pena i multa que li van imposar, va ser indultat el 1975. El cas Matesa va ser un dels escàndols empresarials més grans de l'època, pel seu abast econòmic i polític. Encara que hi estaven implicats diversos ministres i alts càrrecs del govern de l'Opus Dei, no més es va jutjar l'empresari. La difusió en premsa de l'estafa havia estat orquestrada pels contraris a l'hegemonia de l'Opus, que amb aquesta campanya esperaven desbancar-lo; però només van aconseguir que alguns dels seus membres sortissin del govern i fossin substituïts per d'altres.

... *Inventemos también nosotros...* (1976) narra en paral·lel la història de Juan Vilá Reyes i la de Diego Navarro, un obrer de la construcció a l'atur que, el 25 de juliol del 1975, va participar en una concentració de treballadors per adherir-se al Congrés de Cultura Catalana. Va ser ferit per la Guàrdia Civil, però no es va saber mai qui havia estat l'autor del tret ni tampoc el metge que el va atendre i va optar per no extreure-li la bala. Posteriorment se'l va conduir a la presó de Tarragona, on l'endemà el van trobar penjat a la cel·la. Deixava vídua i cinc fills. La manca d'informació i l'absència d'imatges en la narració sobre Diego Navarro contrasten amb l'abundant informació gràfica referida a l'activitat industrial i social de Juan Vilá Reyes. Aquest treball reuneix dues històries diametralment oposades en el tracte i en l'aplicació de la justícia, i construeix un retrat polaritzat sobre els triomfadors i els perdedors.

En l'anàlisi social d'Eulàlia Grau, la ciutat és un element més que reproduïx les diferències de classe i contribueix al funcionament de les formes de producció. *Mínimos y máximos* (1976-1977) investiga les desigualtats socials dels habitants de diversos barris de Barcelona a través del llibre i del vídeo *Vivendes... vivendes* (1976) –filmat per Eugeni Bonet i actualment no localitzat– i de l'informe publicat a la revista *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid* (1977). En aquest informe Eulàlia hi escriu: «Les formacions socials actuals, per subsistir, han de mantenir en funcionament tot l'aparell econòmic de producció i de distribució, i mitjançant els aparells repressius i educatius de l'Estat, perpetuar la divisió classista del treball, la divisió de la societat de classes.» En els habitatges les estructures de classe s'evidencien a través de la distribució de l'espai i dels seus usos, dels hàbits domèstics, de la decoració o de la qualitat de les zones comunes i particulars. Hi ha dues tipologies d'habitatges: les de les classes dominants i les de les dominades. Les cases de barris obrers amb prou feines cobreixen els mínims legals d'habitabilitat; les cases burgeses són afirmacions de poder i de prestigi. En el mateix informe, hi ha una reflexió sobre com legisla l'Estat per

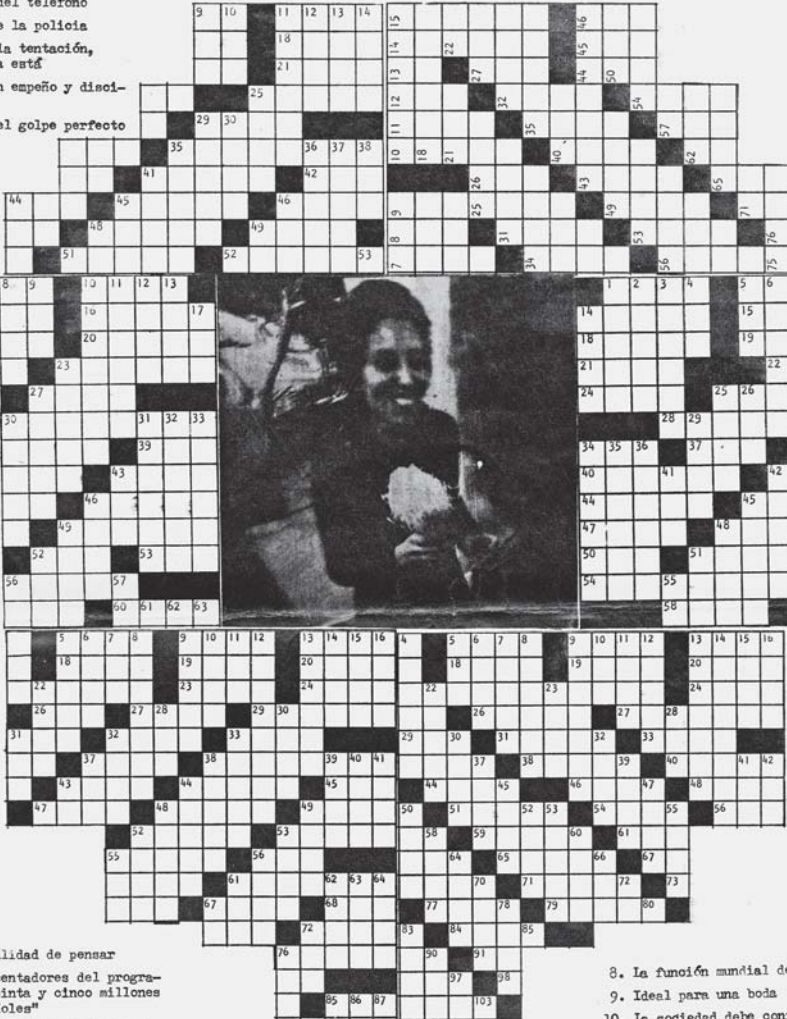
crossword puzzle 16

EULALIA

HORIZONTALES

1. 20 faisanes asesinados por el Emperador
2. Un gran oeclegio
3. El aumento del teléfono
4. El afecto de la policia
5. No resista la tentación, apriete y ya está
6. Persegue con empeño y disciplina
7. La camisa del golpe perfecto

5. Wagner al líceo
6. La chispa de la vida
7. Libertad con prudencia!



8. La ilegalidad de pensar
9. Los presentadores del programa "Treinta y cinco millones de españoles"
10. El genuino sabor de U. S. A.
11. Congeladas y ya cocidas
12. Mañana es fiesta
13. Somos automáticos
14. El que pinta más que nadie
15. Cruzado mágico largo
16. Un gramo de felicidad

VERTICALES

1. El amor paterno del Banco de Ahorros
2. El sexo detrás de la fachada
3. Para sentirse como en un pasacio
4. La verdadera bandera del proletariado

8. La función mmóial de la CIA
9. Ideal para una boda
10. La sociedad debe confiar en el Ejército
11. El precio de una piel
12. Contrucción semanal
13. Disneylandia
14. Barra de hierro que resata en punta
15. Lubricidad acompañada de crueldad refinada
16. Proceso institucionalizador

CASA DAMAS ASUNCION, 43 SEVILLA 4 ABRIL 1975

garantir uns mínims en l'estandardització de les condicions de vida de les classes dominades, però no uns màxims, ja que «cap amunt la llibertat només la limita el pressupost». L'especulació immobiliària a través del mercat del sòl i de l'habitatge tolera que aquests mínims es puguin alterar fins a extrems inacceptables. La ciutat és un reflex de les tensions del sistema, de la «crisi de la producció industrial, del capitalisme, del mercat, de les relacions internacionals, de la cultura, de les ideologies, de les escales de valors». La conclusió d'Eulàlia és que el canvi urbà passa per un canvi social: «Si només hi ha habitatges de classe, suprimim les classes.»¹⁷ La denúncia sobre la situació de l'habitatge és una crítica a un sistema social desigual i injust en què conviuen la precarietat en l'habitatge, l'especulació immobiliària i l'urbanisme com a forma de sanejament de zones marginals o problemàtiques. Aquest treball és especialment interessant des de la perspectiva actual, després de l'esclat de la bombolla immobiliària a l'Estat espanyol.

La subversió de la comunitat¹⁸

Els mecanismes de dominació social s'activen a través de sistemes repressius, que comprenen diversos tipus de reclusió, els sistemes judicials i penitenciaris, el tractament de la bogeria (d'aquí l'interès per l'antipsiquiatria) o l'exclusió d'una sexualitat alternativa. «Les dones, els presoners, els soldats de lleva, els malalts dels hospitals, els homosexuals, han entaulat en aquest moment una lluita específica contra la forma particular de poder, de coacció, de control que s'exerceix sobre ells.»¹⁹ En aquest sentit, les reivindicacions feministes a l'Estat espanyol durant el franquisme s'han d'entendre en relació amb altres moviments en lluita d'indole social i política. És a partir del 1975-1976 que es produeix una eclosió social que dona lloc, entre altres manifestacions, a l'Any Internacional de la Dona, a les Jornades d'Alliberament de la Dona i a les Jornades Catalanes de la Dona.

El 1942 el règim de Franco havia aprovat una disposició de llei segons la qual tan bon punt una dona es casava no podia treballar. Entre 1942 i 1978 el

¹⁷ Citacions extretes de l'informe «Mínimos y máximos», *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid*, núm. 204-205, 1977, p. 65.

¹⁸ Mariarosa dalla Costa: «Donne e sovversione sociale», *Potere femminile e sovversione sociale*. Pàdua: Marsilio Editori, 1972. Edició en castellà: «El poder de la mujer», *Las mujeres y la subversión de la comunidad*. Madrid: Siglo XXI, 1975.

¹⁹ Gilles Deleuze i Michel Foucault: «Un diàleg sobre el poder», *El Viejo Topo*, núm. 6 (març de 1977), p. 23. Edició en francès: «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monogràfic sobre Deleuze, segon trimestre de 1972), p. 3-10.

codi penal considerava delictes conductes específiques de la dona com l'adulteri i l'amistançament. Sense autorització del seu marit, una dona no podia obrir un compte bancari, ni emprendre un negoci, ni tenir passaport o la pàtria potestat dels seus fills. A l'Estat espanyol no estava legalitzat l'ús de píndoles anticonceptives ni l'avortament o el divorci.²⁰ Però, tal com postulaven alguns pamflets reivindicatius, la societat que prohibeix avortar obliga a fer-ho. I el paper de l'Església en aquest sentit va ser, i continua sent, determinant, encara que actualment Espanya és un estat laic. Sectors de la lluita feminista afirmaven que els mètodes de control de la natalitat no eren sinó eines per incidir en les relacions entre homes i dones, així com en la societat en conjunt. La crítica a la situació de la dona forma part del paisatge de l'artista des dels seus inicis: la reivindicació feminista està implícita en les seves obres. *Discriminació de la dona* (1977) tracta obertament aquesta qüestió i és una obra paradigmàtica en aquest sentit. En la presentació a la Galeria Ciento de Barcelona, Maria Aurèlia Capmany al·ludeix al safari fotogràfic per la selva de les imatges que emprèn Eulàlia.²¹

En el mateix número de la revista *Casabella* de Milà en què es va publicar l'*Etnografia* d'Eulàlia Grau, la sociòloga feminista Poldà Fortunati publicava l'article «Un' altra casa e' un'altra donna. Analisi del lavoro domestico», en el qual ressenyava dos textos fonamentals en la lluita del feminisme. El primer, publicat en un diari obrer nord-americà per Selma James el 1952, es titulava «A Woman's Place».²² James hi analitzava els missatges dirigits a les dones a les pel·lícules de Hollywood i als mitjans de comunicació, que els «suplicaven» que fossin tan felices com la núvia mecànica de McLuhan. Les expectatives femenines se centraven en el matrimoni i la maternitat, de manera que la dona soltera s'enfrontava a un codi moral oposat al de les expectatives socials. La casada, per la seva banda, assumia la responsabilitat de la llar, cosa que significava que era confinada a casa i tenia menys oportunitats de socialitzar-se. Gairebé vint anys després, la teòrica del feminisme Mariarosa Dalla Costa escrivia el text «Donne e sovversione sociale» (1972), en què analitzava el treball domèstic, aïllat i no assalariat de la dona, enfront del treball assalariat, «necessari» i socialitzat de l'home, així com el paper

²⁰ Precisament un número de la revista *Canigó* dedicat al divorci publicava imatges de diversos treballs d'Eulàlia Grau. Xon Pagès: «Enquesta sobre el divorci», *Canigó*, núm. 737 (21 de novembre de 1981). Inclou la serigrafia *El règim capitalista*. ... editada per la Galeria G, algunes *Etnografies* i una de les serigrafies de *Discriminació de la dona*.

²¹ Maria Aurèlia Capmany: «Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges», text escrit per a l'exposició *Discriminació de la dona*, Galeria Ciento (desembre de 1979).

²² A causa de la repressió macartista, Selma James el va publicar amb el pseudònim de Marie Brandt i Ellen Santori.

d'adoctrinament de la família. Els dos textos qüestionaven el paper assignat a la dona en la societat occidental i, com Eulàlia amb les seves obres, impel·lien a reaccionar. El problema de les dones és entès com un element estructural de la problemàtica social en l'àmbit occidental. En el cas de França, el grup Utopie també considerava el paper alienat de la dona com una eina per perpetuar el model repressiu de la ideologia dominant.²³

S'accepten. Fotocòpia detallada d'un bitllet fals²⁴

A través de la revista *Utopie. Sociologie de l'urbain*, un grup d'arquitectes, urbanistes, sociòlegs i pensadors²⁵ van reflexionar sobre la ideologia implícita en les nostres formes de vida. Centrant-se en l'anàlisi de l'entorn urbà, de l'habitatge, i també de l'entorn mediàtic i polític, va estudiar la ideologia i les conseqüències socioeconòmiques i polítiques del capitalisme entre 1967 i 1978. En un article publicat el 1969, Hubert Tonka, un dels integrants del grup, considerava la ciutat com un espai repressiu on es fa més evident la lluita de classes. El seu interès no era tant valorar l'entorn físic, sinó incidir en el fenomen de l'alienació, la repressió i la integració de la vida urbana.²⁶ En aquest sentit, entronca amb el treball esmentat més amunt *Mínimos y máximos*, de gairebé una dècada més tard.

El cost de la vida (1977-1979) és un exemple d'intervenció artística en un entorn aliè, una intervenció social directa. Aquest cartell, que fa més de quinze metres de llargada, es va presentar en diversos contextos; potser el més rellevant va ser a l'exterior de la fàbrica d'electrodomèstics Lavis de Barcelona el maig del 1980, amb motiu d'una vaga de treballadors. Es va concebre com un *quadrillage*,

²³ Isabelle Auricoste i Charles Goldblum: «De la participation des putains. Nature et Culture aux agissements du maquereau capitaliste pour perpétuer la servitude des femmes», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (maig de 1969). La revista *Utopie* neix el 1967, en el moment d'eclosió de les petites publicacions alternatives als anys seixanta i setanta, sorgides de la necessitat de crear canals alternatius de comunicació i gràcies a l'economia d'impressió que ofereix l'òfset. Van ser vehicles essencials de disseminació de pensament al marge de les institucions oficials. En aquest sentit, algunes publicacions de l'Estat espanyol com *El Viejo Topo* van tractar, des de mitjans del setanta, les problemàtiques relatives al feminisme i la despenalització de l'avortament. També es van fer ressò de les reivindicacions dels presos i el moviment de l'antipsiquiatria.

²⁴ Cartell de presentació de *Discriminació de la dona* a la Galeria Ciento de Barcelona del 17 de desembre de 1979 al 5 de gener de 1980.

²⁵ Entre d'altres, hi havia: Jean Aubert, Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot, Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann, Henri Lefebvre, René Lourau, Antoine Stinco i Hubert Tonka.

²⁶ Hubert Tonka: «Critique de l'idéologie urbaine», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (maig de 1969; escrit el juny de 1968).

en el sentit que hi va donar Foucault en el seu històric assaig *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) per denominar una cartografia, una xarxa de connexions de control espaciotemporals. *El cost de la vida* és una narrativa comparada de tres situacions socioeconòmiques i les seves formes de repressió conseqüents: l'anomenada societat protocapitalista (Espanya, Itàlia i França), la postcapitalista (Alemanya) i la precapitalista (Tercer Món). En el protocapitalisme o capitalisme discontinu, les formes de persuasió són la família, l'escola, els mitjans de comunicació, l'Església i els partits parlamentaris. L'aparell repressiu va a càrrec de l'exèrcit, la policia, el tribunal, la presó i la intervenció estrangera. Els grups no productius, marginats o lumpen arrengheren dones, nens i vells amb bojos, malalts, aturats, homosexuals, alcohòlics i drogoaddictes. Les multinacionals conviuen amb els anomenats mals necessaris, que sustenten l'equilibri del terror i la contaminació. En la vida quotidiana destaquen la base econòmica familiar i la integració ideològica que determina l'escola. El postcapitalisme és el model de societat més avançat econòmicament i tecnològicament, en el qual la repressió s'exerceix d'una manera subtil a través de les seves lleis i institucions. La tecnologia industrial i militar ha estat domesticada per la societat de consum. Finalment, el precapitalisme correspon al subdesenvolupament, als països superpoblats amb un alt índex d'analfabetisme i de dependència d'altres països d'economia més avançada. El model de repressió actua amb una violència manifesta que s'ha exclòs en els models anteriors: camps de concentració, tortures i execucions públiques. L'economista María Carmen Valdeolmillos²⁷ analitzava *El cost de la vida* en relació amb la difusió seductora i persuasiva dels valors del sistema i la seva finalitat (insatisfacció, esgotament, destrucció i mort), enfront dels quals potser només quedava l'opció de la revolució de la vida quotidiana. La comparativa de les tres situacions mostra variants més o menys sofisticades d'un mateix model.

Tots davant l'espectacle d'un teatre de titelles²⁸

El 1979 el president dels Estats Units, Jimmy Carter, va sol·licitar al Congrés un increment del pressupost de defensa del 9,4% respecte a l'any anterior. Un dels seus objectius electorals havia estat la defensa dels drets humans, i en l'exercici del

²⁷ María Carmen Valdeolmillos: *El coste de la vida*. Reus: Sala de Lectura, 1980.

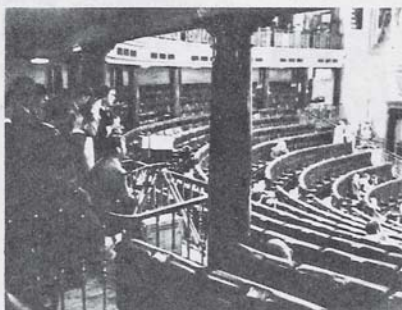
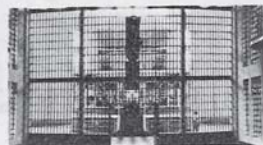
²⁸ «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas», inserció d'Eulàlia Grau a la revista *Nueva Lente*, núm. 84 (abril de 1979), p. 53.

seu càrrec va signar els acords SALT II (Strategic Arms Limitation Talks). Tot i això, va augmentar la despesa militar del seu país. En el cartell *Desarmament – Desenvolupament* (1979), a la fotografia de l'encaixada que segella els acords de pau signats pels dirigents dels països desenvolupats, s'hi juxtaposen imatges del Tercer Món i els titulars periodístics sobre les xifres d'inversió en defensa: «Carter ha demanat 125.600.000.000 dòlars per a defensa aquest any 79», «És un 9,4% més que el del 78». El cartell mostra les contradiccions entre els acords governamentals i el context de les decisions polítiques: un joc de contradiccions del qual som mers titelles.

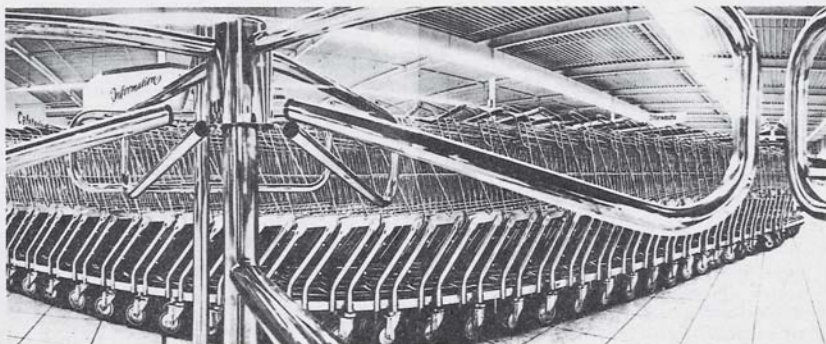
La inserció «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas» (1978) per a la revista *Nueva Lente* tracta dels excessos i les mancances de la nostra societat. *Orden público* (1978), al seu torn, planteja els mecanismes utilitzats pel poder a fi de mantenir l'ordre social. Contraposa el control emmascarat dels mitjans de comunicació, la família i l'escola a la violència explícita i descarada de les formes *legítimes* de l'exercici de la força per part de la policia, l'exèrcit o la tecnologia. «És cert que estem entrant en societats de *control* que ja no són exactament disciplinàries.»²⁹ Foucault va ser un dels primers a detectar-ho. La seguretat es considera necessària per fer perdurar l'ordre i en legitima les mesures persuasives o coactives. Quan apel·la a la responsabilitat social i a la convivència sota unes normes, qualsevol línia de dissensió o qüestionament, tot el que es mantingui al marge de l'«ordre», s'ha de refutar o abolir. Les pautes de comportament que persegueix el poder vénen eficaçment marcades pels mitjans de comunicació, però també per les lleis i els espais de convivència quotidiana.

Al començament d'aquest text al·ludíem als suports emprats per Eulàlia, que defineix el seu treball amb el terme *pintures*. Són retrats que traspassen els límits conceptuals de l'obra d'art, i també els ideològics. Entre el 2 i el 9 de juliol del 1978 va tenir lloc la Setmana de Presença Libertària a Lisboa. Entre les activitats programades hi havia un debat sobre la presó en què van intervenir Serge Livrozet i Eulàlia Grau. Livrozet és un escriptor francès interessat en el fenomen de la delinqüència des del punt de vista polític i econòmic, que el 1973 havia col·laborat en la fundació del diari *Libération*. Implicat en diverses lluites socials, va ser empresonat fins al 1972 i posteriorment va escriure el llibre *De la prison à la révolte*, amb prefaci del seu amic Michel Foucault (el 1972, Livrozet i Foucault havien fundat el CAP o Comité d'Action des Prisonniers, després de la dissolució del GIP, Groupe d'Information sur les Prisons).

²⁹ Conversa entre Toni Negri i Gilles Deleuze el 1990. A Gilles Deleuze: *Conversaciones*. València: Pre-Textos, 1995, p. 13. L'original es va publicar a la revista *Futur antérieur* (primavera de 1990).



EULÀLIA '78



MARIONETAS

TODOS FRENTE AL ESPECTACULO DE UN TEATRO DE

En aquest assaig, Livrozet parteix d'un rebuig del dret i la seva vinculació amb el poder; apel·la al dret del delinqüent a parlar de la llei. La reflexió que planteja sobre la llei està lligada precisament al rebuig que li causa. Concep la lluita antijudicial i contra el sistema penitenciari com una lluita contra el poder. D'altra banda, també cal tenir en compte la relació d'Eulàlia amb grups anarquistes i llibertaris. Tot i que no va militar a la CNT, en els anys setanta va participar en els debats promoguts per grups afins. Va conèixer Albert Meltzer, un anarcocomunista anglès que des de Londres ajudava els presos polítics de Franco. Va ser ell qui li va presentar Stuart Christie, que havia atemptat contra Franco el 1964 i que va ser empresonat fins al 1967, any en què el van alliberar després d'una forta campanya de pressió internacional promoguda per Meltzer. Tots dos van fundar l'Anarchist Black Cross (Creu Negra Anarquista), una associació contrària a la institució penitenciària que treballava en solidaritat amb els presos anarquistes. Van impulsar també el diari anarquista *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, i el 1979 van convidar Eulàlia a fer-hi dues intervencions: una va ser *Public Order*³⁰ i l'altra, *Discriminació de la dona*.³¹ Més endavant, Albert Meltzer va demanar-li que participés en dues exposicions a Londres i a Edimburg, on va presentar l'obra *The Price of Life (El cost de la vida)*.

Lubricitat acompanyada de crueltat refinada³²

El 1979 la galeria Remont de Varsòvia va organitzar *Other Child Book*, a partir d'una idea del cineasta i editor Henryk Gajewski. En el projecte diversos artistes havien de fer tres treballs en forma de llibre que contribuïssin al procés de creació de nous valors des de la perspectiva mental de la infància.³³ Eulàlia hi va presentar *Per què?* (1979), un llibre per a nens amb fragments de còmics infantils, en què destacava la presència de temes com la guerra, la violència, els diners, així com referències al poder, a la riquesa i al sexe, a la identificació dels diners amb la felicitat i a l'exageració dels estereotips com el de l'home valent i la dona abnega-

³⁰ *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, núm. 8 (maig de 1979).

³¹ Íbid., núm. 12 (desembre de 1979).

³² Una de les definicions de *Crossword puzzle 16*, Casa de Damas, Sevilla, 1975.

³³ Exposició al Palau de Cultura i Ciències de Varsòvia (maig de 1979). Hi van participar més de 250 artistes de 29 països, entre els quals s'esmenta Francesc Abad, Eugènia Balcells, Isidoro Valcárcel Medina, Jon Hendricks, Dick Higgins, Robert Filliou i Alison Knowles.

da. Inclouïa també una sèrie de preguntes manuscrites formulades pels nens a la gent gran, en les quals la manca de prejudicis i ingenuïtat sorprenia i incomodava: Per què hi ha guerres? Per què només hi ha pobres a les presons? Per què serveixen els diners?

Les publicacions infantils formaven part del sistema de transmissió de valors i s'adreçaven a fomentar uns rols determinats. El lleure infantil servia per transmetre valors que sublimessin l'agressivitat dels nois i el paper secundari de les noies, tant a través de les joguines com dels contes pensats per a ells. El seu entorn estava concebut per canalitzar comportaments, per dirigir-los. Recordem la sèrie *Juguets educatius* d'Esther Ferrer, en què subverteix el significat de les joguines bèl·liques masculines en manipular-les i incorporar-hi penis. En relació amb l'educació infantil, Foucault considerava que la pedagogia s'articulava sobre la base de les adaptacions dels nens a les tasques escolars.³⁴ I s'entenia com una forma política d'adaptar-se al poder.³⁵ L'escola és una de les artèries vitals de la societat, un dels mitjans que el sistema fa servir per transmetre una disciplina ideològica, que encobreix els estereotips discriminatoris, que perpetua les desigualtats, que «domestica» i normalitza els futurs ciutadans amb mètodes sancionadors. A l'escola es reproduceix una jerarquia que vigila i que la converteix en un espai de submissió. En aquest sentit, Mariarosa dalla Costa ja havia insistit en la missió adoctrinadora de l'escola i la considerava el primer sistema productiu: aquell que, a través d'institucions organitzades i controlades,³⁶ disciplinava i educava els nens dels explotats. L'escola era el fruit de societats estratificades, una estratègia política d'integració i de control social.

Eulàlia havia iniciat el 1978 un projecte de recerca sobre les institucions que no va arribar a enllestir: es tractava d'una inserció en la publicació *Skira Annual 78*. Des d'una visió cultural contrahegemònica analitzava la universitat, els col·loquis, les revistes i els llibres com a cadenes que immobilitzen les classes més desfavorides. I conclouïa que la cultura possibilita, sanciona i, en certs casos, també exclou. Tanmateix, la sanció no actua només en l'aspecte cultural; ja hem vist que té conseqüències en altres àmbits de la societat. Però la sanció com a mesura de seguretat, de prevenció i de protecció per a la població és la que s'aplica als comportaments que s'aparten de la norma ideològica o de la convivència: concre-

³⁴ Michel Foucault: *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980 (1973) [cinquena conferència].

³⁵ Sobre aquest tema podeu consultar Valentín Galván: «La influencia de Foucault en el ámbito educativo español», *Cuaderno de materiales*, Madrid, 2011.

³⁶ Mariarosa dalla Costa, op. cit.

tament, a la delinqüència. El cas de Jacques Mesrine va tenir força ressò en el seu moment. Es tractava d'un delinqüent que va aconseguir fugir de la policia francesa durant molt de temps mentre prosseguia amb les seves activitats delictives. Com és de suposar, Mesrine era un problema per a la policia, que finalment va aconseguir acorralar-lo amb un gran desplegament de mitjans després d'una intensa persecució. Va ser cosit a trets i després se'n va mostrar el cadàver com a escarni. *Flic-Story. Historia de detectives* (1979) és un cartell que recull la captura de l'anomenat «enemi public número un», un personatge controvertit pel seu enfrontament al sistema.

Mínima inversió, màxim rendiment³⁷

Com mostrava *El cost de la vida*, l'exercici del poder genera l'aparició de les jerarquies administratives, la piràmide burocràtica i la policia.³⁸ En una sèrie de conferències que va pronunciar Michel Foucault a Rio de Janeiro el maig del 1973, amb el títol «La veritat i les formes jurídiques», l'autor al·ludia a la societat panòptica de Jeremy Bentham com la base programàtica i definitiva del poder. El panòptic és la forma de vigilància que exerceix qui ostenta un poder (tant si és mestre d'escola com cap d'oficina, metge, psiquiatre o director de presó). Foucault considera que les relacions de poder de la nostra societat es fonamenten en la vigilància, el control i la correcció. Però matisa que no es du a terme mitjançant l'exclusió, sinó a través de la fixació de l'individu per mitjà de les institucions *totals* o de control com l'escola, la fàbrica, el psiquiàtric, l'hospital, la caserna i la presó. Totes elles utilitzen una tecnologia disciplinària amb l'objectiu de «vincular l'individu al procés de producció, formació o correcció de productors», i apareixen com a variants de segrest.

La publicitat i el consum també serveixen per controlar el temps als països desenvolupats; és en aquest sentit que cal entendre *El cost de la vida* o les *Etnografies*. L'exigència d'una universalitat punitiva desenvolupa tècniques de vigilància, d'identificació dels individus, de tipificació dels seus gestos i de la seva activitat; és a dir, una tecnologia de poder sobre les persones. A la presó «el poder ni s'amaga ni s'emascara, es mostra cínicament justificat, dins d'una moral que

³⁷ «Trabajo carcelario: mínima inversión, máximo rendimiento» a Francesc Simó, Pilar Viladegut: «La desolación de los comunes», *El Viejo Topo*, núm. 13 (octubre de 1977), p. 40.

³⁸ Michel Foucault: «De los suplicios a las celdas», *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1985.

n'emmarca l'exercici.»³⁹ Ara bé, l'exercici que proposa Foucault no es circumscriu al context penitenciari únicament, sinó que planteja analitzar termes com *dominar, dirigir, governar, poder, aparell d'estat*, etc., que són formes de control. El marc d'acció política implica la resistència institucional i la dissidència moral o insubmissió.

Foucault analitza el sistema punitiu en l'assaig ja esmentat *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), en el qual estudia les transformacions del sistema penal en el període modern, a través del suplici, el càstig, la disciplina i la presó. La presó és un càstig universal en què l'aïllament del condemnat té moltes semblances amb el de la dona en el treball domèstic. És l'espai de reclusió legítimat per l'aplicació igualitària de la llei, en una societat desigual.⁴⁰ L'estudi dels mitjans de persuasió i de les formes de punició apareix en el treball d'Eulàlia des dels seus inicis. La definició de la delinqüència, i la seva aplicació diferenciada segons qui sigui la persona condemnada, no només es tractava directament a ... *Inventemos también nosotros...* A les *Etnografies* ja es plantejava aquest tema a través de la tensió, per exemple, entre un grup de *misses* i un de delinqüents; o a *La cultura de la mort*, que reflexiona sobre el límit entre l'acceptació de les diverses formes de violència i el rebuig selectiu segons convencions ideològiques o morals. Eulàlia analitza aquesta societat panòptica que assegura la posició hegemònica del poder i de l'autoritat, i que es basa en la disciplina i la vigilància. «Només la ficció pot fer creure que les lleis estan fetes per ser respectades i que la policia i els tribunals estan destinats a fer-les respectar. [...] Tothom sap que les lleis han estat fetes per uns i imposades per altres.»⁴¹

El 1981 Eulàlia va aconseguir una beca del Ministeri de Cultura per dur a terme un estudi sobre la presó. El 29 de gener de 1983 va escriure una carta des de Berlín a Marisa Díez de la Fuente, fundadora i directora de la Galeria Ciento, en què feia referència a aquest projecte i indicava que l'havia començat el 1977. El seu treball partia de la premissa que entendre la presó era una bona manera d'entendre la societat actual, i així «desemmascarar la violència en què viu i prospera una societat classista». Victor Hugo afirmava que no es podia conèixer bé una societat sense haver viscut a les seves presons. Eulàlia plantejava una aproxima-

³⁹ Entrevista de Michel Foucault amb Gilles Deleuze. «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monogràfic sobre Deleuze, segon trimestre de 1972), p. 3-10.

⁴⁰ La revista *El Viejo Topo* va tractar el tema en diversos números i hi ha una extensa bibliografia sobre les lluites carceràries. A Espanya, després de la mort de Franco, es va produir l'indult dels presos polítics; els presos comuns van denunciar un tracte diferencial i van iniciar lluites reivindicatives, com és el cas de la COPEL.

⁴¹ Michel Foucault: *Saber y verdad*, op. cit., p. 87.

ció a la presó com a institució total, des d'una perspectiva metodològica, científica i política. La metodologia consistia a recopilar informació molt detallada i en el contacte amb persones relacionades amb la presó: ex-presos, sociòlegs, etc. I optava per un esquema de treball molt similar al *quadrillage* d'*El cost de la vida*. La revista alemanya *Doc(k)s* va publicar una part d'aquesta reflexió sobre les presons en un treball que novament utilitzava la contraposició d'imatges. El sistema carcerari actual estableix un càstig generalitzat, una suspensió dels drets basats en un entramat jurídic complex i articulat científicament en nom d'una pretesa eficiència social.

Ni són àngels, ni són daurats

«Les relacions de poder són tals que exposes un problema i vint anys després continua sent una cosa terrible.»⁴²

Les «pintures» d'Eulàlia són retrats d'època. Ens obliguen a reflexionar sobre quins són els mecanismes en què es fonamenta la nostra societat, d'on procedeixen els valors imperants i com s'articulen els sistemes de poder. Han passat quaranta anys des de les seves primeres obres i, tanmateix, bona part de les situacions que denuncia continuen vigents. Un tret comú del seu treball és l'obstinació per desemascarar l'obscuritat de les diferències que entelen el nostre entorn, la violència estructural que impregna no només la quotidianitat, sinó també el macrosistema en què ens trobem immersos. L'obra d'Eulàlia denuncia la instrumentalització de les nostres vides i de la política, marcades pels interessos del capital i del mercat. La necessitat d'abordar el conflicte social no es produeix únicament en els primers anys del seu treball en el context dictatorial; es manté en la confusa etapa de la transició i de creació d'estructures democràtiques; i també en el moment actual, en què es fa molt evident la desideologització, la indiferència i la pèrdua de valors que han creat un abisme entre la pràctica política i les necessitats socials. La concepció de l'art, més enllà de les definicions formals esteticistes, s'assimila a una activitat de regeneració crítica, d'intervenció social i de revulsiu polític. L'artista qüestiona la noció mateixa de representació, ja que entén la pràctica artística com una pràctica relacional, socialitzadora, que trenca les competèn-

⁴² Declaracions de la periodista Katherine Boo amb motiu de la publicació del seu llibre *Un maravilloso porvenir*, a *El País semanal*, núm. 1.879 (30 de setembre de 2012).

cies que tradicionalment se li atribuïen. Enuncia i denuncia la realitat, agafa fragments extrets dels mitjans de comunicació que «ens l'expliquen», i construeix xarxes significants davant les quals no podem quedar impassibles.

L'obra d'Eulàlia ens situa en la paradoxa d'haver de «veure» allò que ens envolta, que estem mirant però que no volem o no podem percebre. Els seus treballs s'insereixen en la representació de la realitat partint d'un mitjà artístic, que fa de transmissor crític per tornar-nos a aquesta mateixa realitat de la qual partíem, desemmascarant no només el que és visible, sinó també el que està ocult. L'art s'ocupa de la societat, però també l'ocupa, i porta a les últimes conseqüències la seva capacitat de discerniment crític, com a eina de coneixement que és. L'art esdevé un subjecte actiu en la pràctica política, una forma d'activació de la consciència crítica enfront de la precarietat, la injustícia, la desigualtat, el consumisme desenfrenat i el canibalisme financer. En un context de crisi de valors, de crisi social, de fractura econòmica, de qüestionament ideològic com el que estem vivint el 2012, és especialment rellevant destacar l'enorme actualitat del treball d'Eulàlia i la vigència de les qüestions que planteja. La ideologització de la seva pràctica artística es produeix per la necessitat de resposta davant el *quadrillage*, el complex entramat de formes de persuasió, de repressió i d'activació del poder establert. Els seus treballs comporten un procés de recerca minucios, i posa de manifest el conflicte subjacent a les contradiccions del sistema enfront de la necessitat de *normalització* que el propi sistema necessita per subsistir. Parafraçant la memòria d'una coneguda revista d'agitació cultural, el treball d'Eulàlia neix el 1973 *amb inquietud i per necessitat*.