



Los orgasmos,  
como la tierra,  
son de quien  
los trabaja.

**NUESTROS PROBLEMAS** —

Mireia Sallarès

CHOCOLATE

## LAS MUERTES CHIQUITAS

Cuando un 12 de diciembre de 2009, día de la virgen de Guadalupe, Mireia Sallarès mostró *Las muertes chiquitas* (México, 2006-2009) en el abandonado Cine Ópera de la Ciudad de México, estrenaba su película sobre los orgasmos en una sala donde, durante décadas, se habían proyectado poderosas ficciones amorosas muy populares. Cuando por culpa del mal estado del edificio el permiso de proyección todavía no estaba confirmado, llegó a imaginar estrenarla en un cine porno de la ciudad, para que *Las muertes chiquitas* pudiera extrañar a las grandes ficciones colectivas sobre el placer de las mujeres y sus maneras de desear. La proyección en el Cine Ópera acabó siendo un acto de justicia histórica, como dijo Doña Chelo, una de las mujeres que toma la palabra en las más de cinco horas del film, que es la pieza central de este proyecto. Porque el placer de las mujeres es demasiado fundamental en el sostenimiento del patriarcado y porque es uno de los grandes campos de batalla de nuestras violencias contemporáneas, cuando las mujeres toman la palabra en la película nunca perpetúan la condición de víctima. Hablan de violaciones olvidadas sin ser consentidas, y de prostitución elegida, de enfermedades de transmisión sexual que emancipan y de lucha armada como una forma de revolución interior, de las maternidades sin orgasmos y de las madres que acompañan a morir a sus hijos, son indígenas activistas por el derecho a tener una casa, católicas por el aborto libre, psicoanalistas que confiesan haber fingido orgasmos porque el placer del otro es siempre más importante, antropólogas que sufren la dependencia económica y sexual, o transexuales que realizan la experiencia del placer a medio camino de los géneros y las identidades.

Probablemente porque la investigación que había detrás de *Las muertes chiquitas* abocaba al orgasmo a transitar entre la intimidad, el autoconocimiento, la política y el mundo común, la artista quiso reunirse con la Junta de Buen Gobierno Zapatista, quizás el único gobierno del mundo que ha preguntado qué es un orgasmo y por qué es tan importante para una mujer.

## ES TAN DIFÍCIL DESEAR QUE CASI ES MÁS FÁCIL CONSEGUIR LO QUE SE QUIERE

Esta frase de la filósofa Maite Larrauri quiere aclarar la complejidad del deseo según Gilles Deleuze, que escribía que lo que es difícil no es conseguir lo que uno desea. Sino que lo que es difícil es desear. Para Deleuze, nunca deseamos solo a alguien ni a una cosa sola. Siempre deseamos el mundo en que aquellos y aquellas que queremos se encuentran envueltos o, incluso, atrapados. No hacemos el amor con personas, sino con sus paisajes, y nuestro inconsciente no delira sobre nuestras pequeñas historias de familia, sino sobre las razas, los continentes, la historia y la geografía. Como las mujeres de *Las muertes chiquitas* que, hablando de orgasmos, hablan de colonialismo y propiedad privada, de dinero, democracia, fraude electoral y desastre ecológico.

La artista quiso que esta frase sobre lo difícil que es el deseo que no es libre de entrada y consigue no objetualizar se pudiese leer en filigrana a través de los vacíos de un enorme *papel picado*. Este deseo difícil y precario se llega a leer en un papel de seda, frágil y efímero, calado a golpes de martillo, una artesanía mexicana que forma parte de la decoración simbólica popular que acompaña a los rituales de paso, los altares de muertos, las bodas y las graduaciones. Esta artesanía al alcance de todo el mundo teje la trama y las ramificaciones complejas del deseo, a la vez que su vínculo con la muerte y la *petite mort*, como una calavera sonriente.

## PARA TODOS, TODO, NADA PARA NOSOTROS

Las mesas de documentación se encuentran a menudo en el centro de las exposiciones de Mireia Sallarès, guardando memoria de los libros, las frases, las fotografías y otros materiales de trabajo como diapositivas y transparencias que la han acompañado en sus largas investigaciones. Estas mesas son un collage narrativo de los desbordamientos de los propios proyectos. Por eso, en esta, además de poder leer las diferentes ediciones del libro de *Las muertes chiquitas*, nos encontramos, entre otras, con la frase que daba la bienvenida a un Municipio Autónomo Rebelde Zapatista, *Para todos, todo, nada para nosotros*; el póster de la asociación de católicas por el derecho a decidir, *María fue consultada para ser madre de Dios. Elegir es un derecho de todas*; una frase de María, entrevistada en *Las muertes chiquitas*, *Si no deseo mi placer estoy muerta, y muchas mujeres no desean su placer*; o el tríptico elaborado a partir de fotografías de Diane Arbus *La que traga espadas, La mujer sin cabeza y La feminista en una habitación de hotel*.

## ¿ES EL PLACER TAN ÍNTIMO Y TAN PRIVADO?

Porque el placer ni es tan íntimo ni tan privado como pensamos, un neón luminoso en el que se podía leer *Las muertes chiquitas* guió a la artista por el vasto territorio y los espacios públicos de la República Mexicana. Lo hizo construir para realizar los retratos de las muchas mujeres que quisieron hablarle de orgasmos, de violencia y de muerte. En una serie que quería emular y problematizar la imagen publicitaria, pero desviándola y subvirtiéndola, las fotografías documentaban la salida al espacio público de unas mujeres que habían dado testimonios en espacios privados. Fueron ellas las que eligieron dónde. De la misma manera que fueron ellas las que hablaron en la película no porque la artista les hubiera dado la palabra, autorizándolas a ser escuchadas y a escucharse a sí mismas, sino porque compartían una necesidad que Mireia Sallarès solo había podido empezar a encajar en el extranjero, rompiendo el círculo pobre del silencio y la toma de palabra, del yo y de los otros.

La luminosidad intensa del neón de cristal irradiaba a la vez el alto voltaje del placer femenino y la fuerza de todo lo que es frágil y se puede quebrar. El neón que aparece en esta serie fotográfica que también produjo unos audiorelatos que narraban las muchas cosas que habían pasado durante la producción de las imágenes, se rompió en sus múltiples viajes pero siempre se reparó. Esta metáfora de la resiliencia o de la emancipación después de la crisis atraviesa todos y cada unos de estos retratos. También el de la artista.

Tener una idea  
es tener una  
responsabilidad.

**NUESTROS PROBLEMAS** — Mireia Sallarès

## LO QUE GODMILOW ENSEÑÓ

En 2012, la cineasta americana Jill Godmilow escribió a Mireia Sallarès conmovida por su película *Las muertes chiquitas* sobre los orgasmos de las mujeres rodada en México. Para Jill Godmilow, que proponía ayudar a distribuir esta película en Estados Unidos, *Las muertes chiquitas* no era un documental sobre un problema de las mujeres mexicanas. Se trataba de un film sobre los orgasmos como problema político, común y a la vez vivido en primera persona, que abría la pregunta de quién era capaz de responsabilizarse de ellos tomando la palabra. Cómo responsabilizarnos de los problemas, cómo hacernos cargo de ellos, había sido la inquietud que había interpelado a Godmilow años antes en el documental de Harun Farocki *El fuego inextinguible* (*Nicht lösbares Feuer*), en el que se mostraba cómo los mecanismos de fabricación en la cadena de montaje del gas napalm durante la Guerra de Vietnam eximían a todo el mundo de cualquier responsabilidad colectiva. Nadie era responsable, porque nadie tenía la consciencia de haberlo fabricado. Y Farocki, un director alemán, había hecho una película para hacerse cargo de lo que nadie se hacía cargo. Ante la constatación de que el film de Farocki sobre el napalm no se había visto en Estados Unidos y que aquello de lo que hablaba seguía siendo un problema, en los años noventa Jill Godmilow decidió hacer un *reenactment*: volvió a rodar película, plano por plano, para implicarse en este problema y volver a ponerlo en circulación. Haciendo también un *statement* sobre qué significa ser autor hoy y dar cuenta de esta complejidad, tituló su réplica *Lo que Farocki enseñó* (*What Farocki Taught*).

Esta exposición, que se abre con una entrevista a Jill Godmilow y dio lugar al proyecto *Joan/Jill Godmilow. Lo que Godmilow enseñó* (Estados Unidos, 2014), se compromete con esta práctica artística para la cual tener una idea es tener una responsabilidad y, seguramente, tener también un problema que se debe acompañar en su transmisión.

## LOS PECHOS DE JILL

Mientras escuchaba a Bob Dylan en la radio, en 1967 Jill Godmilow cosió a mano unos pechos a la manera de los cuadros del artista Tom Wesselmann. Esta fue su primera copia. Copió el estilo con el que el pop art de los años sesenta identificaba la cultura de masas y el consumismo con el cuerpo desnudo de las mujeres: pechos rodeados por la televisión y paquetes de tabaco, pechos que comparten escenario con el nuevo mercado de los productos de belleza. Como horizonte de fondo, el sexo como gran mercado y las mujeres como su sujeto.

Pero en la copia de Jill Godmilow los pechos de Wesselmann ya no están asociados a la sociedad de consumo. En la entrevista con Mireia Sallarès, Godmilow habla de su cuerpo sin pechos después de cánceres sucesivos como un cuerpo no mercadeable, con el que no se puede especular ni traficar. Un cuerpo que ella imagina donar a la ciencia, así como donó sus films a un archivo. El mundo de referentes en el que esta exposición sitúa a Jill Godmilow dibuja otro paisaje para estos pechos, que ahora comparten casa con el bidón de una de las industrias químicas fabricante de gas napalm, Dow Chemical Company, con su película sobre Harun Farocki y un manifiesto sobre cómo repensar el documental político.

## MATAR EL DOCUMENTAL

En 2002, Jill Godmilow publicó el ensayo *Kill The Documentary As We Know It*. Se trataba de un manifiesto sobre las formas de poner fin a la autoridad del documental clásico de corte realista. *Matar el documental* se alejaba del prestigio de la realidad tal como lo habían reclamado el *cinéma vérité* y *Dogma 95* con una concepción delgada de la realidad.

En él, Godmilow reivindicaba la ficción especulativa en el cine y el ensayo ficción como una forma de crítica. Reivindicaba los films que hacían política sin hacer gran Historia. Y a los autores que hacían documentales cuando tenían cosas que decir, y no solo cuando tenían cosas que mostrar. Que se atrevían a asumir la autoría de los mismos, a hablar de los que sufren sin hacer pornografía de lo real, sin explotar ni precarizar a aquellos que ya lo están.

Este es un manifiesto para el cine útil firmado por la cineasta que rodó la película sobre la primera directora de orquesta en Estados Unidos, Antonia Bricco, una biografía sobre la pareja Gertrude Stein y Alice B. Toklas, y un documental profundamente comprometido con el movimiento *Solidarność*, pero de corte posrealista y rodado lejos de Polonia.

## EL ARTISTA ES UN LADRÓN

Cuando Jill Godmilow rodó *Lo que Farocki enseñó* en 1998 como una réplica de la película que Harun Farocki había mostrado en 1969 en la televisión alemana, *El fuego inextinguible*, denunciaba la ausencia de responsabilidad colectiva en la producción del napalm, que se había fabricado de manera fragmentada en diversas cadenas de montaje en Estados Unidos durante la Guerra de Vietnam. Como el film de Farocki, la copia de Godmilow empezaba con la misma inquietud: ¿cómo puede el cine mostrar las caras quemadas y los cuerpos devastados por el napalm sin que cerremos los ojos a estas imágenes y, por tanto, también a su realidad? La respuesta de Farocki fue mostrar, en lugar de la tragedia, la frialdad fría de la producción americana del napalm: la fábrica, la industria corporativa, el capitalismo. Además, Godmilow abría la pregunta sobre la autoría: ¿quién era el autor de *Lo que Farocki enseñó* y quién enseñaba qué? Godmilow se responsabilizaba de lo que la película de Farocki denunciaba, ampliando y politizando la cadena de la autoría.

Este es el compromiso que la llevó años más tarde a copiar de manera no autorizada las películas políticas del artista sudafricano William Kentridge. Desde el 2013, ante la negativa de su galería a distribuir las en DVD para preservar el estatuto de obra de arte de difusión limitada, Godmilow las distribuye ilegal y gratuitamente, y se lo hace saber al autor. Para Godmilow, el artista es un ladrón y aquello que roba, como las ideas que pone en circulación, son su responsabilidad.

# El amor sin crítica es germen de fascismo.

NUESTROS PROBLEMAS



Mireia Sallares

## COMO UN POCO DE AGUA EN LA PALMA DE LA MANO

En 2011 Mireia Sallarès inició la *Trilogía de los conceptos basura*, largas investigaciones de vida alrededor de conceptos como el amor, la verdad o el trabajo. Realizada en el territorio de la antigua Yugoslavia, la película en la que se centra este proyecto, *Kao malo vode na dlanu* [Como un poco de agua en la palma de la mano]. Un proyecto sobre el amor en Serbia (2014-2018) propone una ficción especulativa que, al hilo de un interrogatorio entre un supuesto policía serbio y la artista, abre la pregunta sobre la condición reciclable o inutilizable del amor. ¿Es el amor una pasión de la dominación o de la emancipación? ¿Puede ser una fuerza productiva y no solo reproductiva? ¿Cuál es el pensamiento amoroso que hemos incorporado y quién se aprovecha del mismo? ¿Qué desigualdades genera y qué falta de reconocimiento acarrea?

Atravesado por la experiencia de la guerra, de la propiedad comunista y la transición capitalista, por la antropología feminista, la condición de extranjería y de refugiado, el amor va emergiendo como esa basura que hay que reciclar. Quizás por eso, en un proyecto sobre el amor vemos manos que sostienen escombros, bolsas de plástico, fotocopias arrugadas y utensilios de poco valor. Quizás por eso la película nos cuenta la historia de cómo extrabajadores de una de las antiguas fábricas de propiedad colectiva yugoslavas preparan una denuncia contra su privatización presentándola como crimen de guerra con la voluntad de llegar al tribunal de la Haya. Y por qué el amor se ha convertido hoy para nosotros en este poco de agua en la palma de la mano, tan difícil de sostener, como todas aquellas cosas a la vez precarias y preciosas.

## EL AMOR ES UN ACTO DE TRADUCCIÓN

Mientras la artista realizaba esta investigación sobre el amor en Belgrado, de manera imprevista colaboró como voluntaria en unas antiguas instalaciones de tren que habían sido ocupadas por refugiados que no querían ir a los campos oficiales. No obstante, lo más imprevisto fue cómo la experiencia de los refugiados convirtió este proyecto sobre el amor en un país extranjero en un verdadero trabajo con la condición de extranjero como problema del amor. De aquí la iniciativa de producir unos diccionarios básicos de pastun, urdú, dari o árabe al inglés, castellano y serbio con frases y preguntas urgentes, que se llegaron a repartir entre los refugiados, los voluntarios, la policía y la población locales.

A los *Diccionarios básicos de refugiados*, se sumaron el *Alfabeto de la supervivencia*, que reeditaba algunos escritos de los habitantes durante el asedio de Sarajevo, y el *Abecedario de Detelinara*, hecho en colaboración con algunos vecinos de este barrio degradado de la ciudad de Novi Sad. Más allá de la urgencia de la comunicación, la metáfora que daban a pensar estos diccionarios, alfabetos y abecedarios era que, de la misma manera que la traducción se puede entender como un acto de amor, la experiencia amorosa implica siempre un acto de traducción.

## EL AMOR BASURA

A través de una serie de retratos fotográficos de personas que sostienen basura u objetos aparentemente sin valor, el concepto de amor basura pregunta por todo aquello que debemos reciclar del pensamiento amoroso para poder amar: el amor propiedad y el amor de sí, la ficción romántica, el amor monógamo, el amor sin economía, sin política y sin mundo. El filósofo Jacques Derrida hablaba del inmenso bosque de prohibiciones y discriminaciones que había que atravesar para no seguir separando el amor de otros afectos como la amistad o la caridad. Este proyecto vive dentro de este bosque inmenso.

Vinculada etimológicamente al verbo *cadere*, la palabra *basura* en catalán (*deixalla*) también nos recuerda todo aquello que se deja caer, que se desecha o se desatiende. Todo aquello y todos aquellos. Todo.a.s aquello.a.s a las que dejamos caer colectivamente, como dice la demoledora definición del diccionario: "Basura, persona que no vale para nada". La historia del amor que narra esta película se encuentra aquí con la historia de tantos otros colectivos y personas: desde las voluntarias de la *No Name Kitchen*, los antiguos trabajadores de la asociación *El maestro ignorante y sus comités*, *Las mujeres de negro*, hasta un joven anarquista encarcelado o una vieja partisana. Si nuestras sociedades neoliberales restringen la experiencia amorosa a la esfera individual y a los privilegios de la elección, quizás hoy el amor permite revelar y denunciar las poderosas ficciones del individuo y la individualidad.

## ¿AMOR PARA QUÉ? ¿CAMBIAR EL AMOR PARA CAMBIARLO TODO?

Este es el título del seminario que tuvo lugar durante el invierno del 2019 en el marco de la exposición del proyecto en el Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona Fabra i Coats. Los proyectos de vida de Mireia Sallarès solo viven un tiempo en el espacio expositivo y siempre se acompañan de las conversaciones empezadas en sus largas investigaciones y estancias en el extranjero, que acaban desbordando sus exposiciones con conferencias y proyecciones de films. El seminario desplegó las preguntas que necesitamos hacernos colectivamente para no seguir reproduciendo la relación directa entre el amor y las injusticias y desigualdades del orden patriarcal.

En diálogo con antropólogas y feministas, traductoras y escritoras, filósofos y documentalistas, abogados y activistas, artistas y comisarias, cooperativistas y ecofeministas, este conjunto de diálogos preguntaba qué responsabilidades estamos dispuestos a contraer para amar, qué le pasa al arte cuando se deja atravesar por una práctica amorosa y qué le pasa al amor cuando se le extraña para poderlo cuestionar, transitando por el amor propietario, el amor revolucionario, el amor libre, el mal de amor, los amores comprometidos y los poliamores.

La verdad  
es nómada  
y debe ser  
querida.

## SE ESCAPÓ DESNUDA

*Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad* (Venezuela, 2011-2012), realizado en la ciudad de Caracas y que inauguraba *La trilogía de los conceptos basura*, quizás nos llega hoy como el proyecto a la vez más extraño y más necesario de la artista. ¿Por qué la verdad inauguraba una reflexión sobre la basura y por qué lo hacía después del proyecto de *Las muertes chiquitas*, que había sido recibido como un testimonio auténtico de las mujeres mexicanas que, mirando a cámara, hablaban sinceramente y de manera tan justa de la violencia y del placer? Mireia Sallarès se fue a la capital venezolana con la ayuda de la ONG-Organización Nelson Garrido buscando algo que no había encontrado, de la verdad. Algo que ni se confundía con las certezas ni con la sinceridad. En aquella década de los años 2010 en que la postmodernidad había hecho tierra quemada con la crítica de las grandes verdades absolutas que, durante siglos, había sido un sinónimo de libertad, y donde empezaba a dibujarse el mundo que fabricaría la postverdad y las *fake news*, la artista entrevistó a taxistas, poetas y guerrilleros, artistas, historiadoras y sacerdotes, activistas, filósofos y terapeutas, para preguntarles si pensaban que la verdad existía. Todos le respondieron que la verdad existía pero que se tenía que hacer. Aunque la verdad se escurra, aunque se escapa desnuda como recuerda el título del proyecto, si se tiene que hacer es porque sin verdad es muy difícil vivir. Porque sin verdad es todavía más difícil relacionarnos con la realidad y devenir humanos. Como Simone Weil, Mireia Sallarès se reclama pensadora de una sola verdad, incluso a condición de no saberla.

En un mundo en el que cada vez sabemos mejor a quién beneficia que no existan las verdades electorales y que las pruebas de violencia y de falta de libertades que circulan en las redes sociales no puedan hacer valer ninguna verdad ante ningún tribunal, esta búsqueda pone en el centro las verdades situadas y los paisajes políticos de aquellos y aquellas que las sostienen. Por eso, la política venezolana de Hugo Chávez y la revolución bolivariana se convierten en este laberinto opaco que sirven a la artista para poder deshacer la ilusión de las revoluciones y las verdades que solo se leen bien de lejos. Porque lo que busca elaborar este proyecto es una forma situada de verdad como compromiso con la realidad.

## ESTA REVOLUCIÓN DEBERÁ PARECERSE A NOSOTROS

Porque somos nosotros que la estamos haciendo. Esto es lo que una revolucionaria exguerrillera respondió a Mireia Sallarès cuando hablaban de verdad y revolución: hacer revoluciones y hacer verdades que se nos parezcan porque si no, son los otros los que nos las hacen. Puede que por eso las doce placas de mármol que la artista emplazó en diferentes barrios de la ciudad de Caracas fueran doce partes de un mismo monumento en una sola verdad fragmentada y en movimiento que era necesario transitar a través de una geografía situada, de la cual ella misma elaboró el mapa al que acabó dando la forma de un periódico. Como si el mapa fuese aquel espacio sin el cual ninguna información, ninguna noticia y ninguna verdad pudieran imaginarse, como recordaba esta cita de Gilles Deleuze y Félix Guattari que se puede leer en el *mapa de la verdad*: “¡Haced líneas y nunca puntos!... ¡No suscitéis un General en vosotras!... Haced mapas, ni fotos ni dibujos.” Y como si esta salida al espacio público de la verdad, atravesando barrios, ideología y clases sociales, fuera una manera de disputar a la monumentalidad y a la conmemoración el monopolio de la verdad.

Mireia Sallarès ha hablado con frecuencia de su práctica artística y de este proyecto en particular como una manera de encontrar lo que no se le había perdido. Esta paradoja no es una incoherencia. Es la paradoja que sirve para pensar de manera afirmativa cómo podemos hacernos las preguntas que se nos dice que no necesitamos, que no son las nuestras, donde nada parece habérsenos perdido. Por eso este proyecto deja claro que hacer una verdad que se nos parezca, implica desafiar lo que nos dicen que no necesitamos.

## LO QUE PUEDE SER AFIRMADO

Cuando en 2010, con motivo del centenario de la revolución mexicana, Mireia Sallarès fue a presentar su investigación sobre los orgasmos a Ciudad Juárez, en una exposición con centenares de documentos fotográficos sobre la revolución, vio una imagen aparentemente inocua en la que en una esquina un hombre parecía hablar con un cura mientras, al otro lado, un soldado fumaba mirando hacia el horizonte. Pero en la anotación inscrita en la misma fotografía se explicaba que el hombre se estaba confesando y que, después, sería fusilado por el soldado. Solo las palabras nos decían que esta no era una fotografía costumbrista o incluso exótica, sino una fotografía que hablaba del futuro. Estas palabras que sitúan y redimensionan una imagen inspiraron la serie fotográfica del proyecto de la verdad que se enlazaba con doce largas conversaciones grabadas sobre la verdad como problema.

Entre el documental directo para hablar de orgasmos en *Las muertes chiquitas* y la ficción especulativa que la artista encontró para extrañar el amor en *Como un poco de agua en la palma de la mano*, las grabaciones que acompañan a las fotografías de esta investigación sobre la verdad se sitúan en una forma de crítica de la imagen como el paradigma de la documentación más verídica de lo real. Y, a la vez, la recupera en lo que puede ser afirmado.

Las vidas vividas  
son patrimonio  
de la humanidad.

**NUESTROS PROBLEMAS** — Mireia Sallarès

## EL CAMIÓN DE ZAHÏA

En invierno del 2001 en la plaza Montalivet, Mireia Sallarès conoció a Zahïa, la propietaria de un camión de comida ambulante que, debido a una nueva ordenanza municipal de un proyecto gentrificador en la ciudad de Valence, estaba a punto de perder su permiso de estacionar en la vía pública. Desde la larga barra de su camión donde no había derecho de admisión y desde las noches largas donde nunca se sabía cuándo y cómo se podía terminar una conversación, Zahïa se exponía cada noche a un espacio público cada vez más hostil. Pero la hostilidad había empezado mucho antes: había sufrido la violencia de su pareja, el primer propietario del camión de pizzas que también explotaba el fruto de su trabajo. Tiempo después Zahïa quiso y consiguió separarse de él. También quiso y consiguió comprar el mismo camión. Pero ahora, el camión ya no era la prueba de lo que le había pasado: ya no hablaba solo de maltrato doméstico, explotación laboral y precariedad social, sino de lo que ella había hecho con lo que le había sucedido.

Este camión que ya era otro fue el paisaje donde se filmó a Zahïa, argelina en Francia, de noche, entre conversaciones con parados, fumadores, jubilados, jóvenes franceses y algún gitano, en medio del trabajo, de la música y del tiempo vivido. *El camión de Zahïa. Conversaciones después del paraíso perdido* (Francia, 2001-2005) fue el primer proyecto en el que la artista empezó a tematizar las vidas vividas como el lugar desde el cual podernos relacionar con aquellos grandes problemas a la vez tan cercanos y tan lejanos porque parece que nos atravesasen sin que los podamos transformar: la violencia, la gentrificación, la vulnerabilidad o el trabajo, los amores sin felicidad y la felicidad sin garantías, a la intemperie. Como si la vida vivida fuese el lugar precario pero luminoso desde el cual pudiésemos hacer aquello que no nos ha sido dado y que todavía está por hacer. Como aquella caja de luz donde se podía leer «*Savoir que j'existais, voilà!*», que Mireia Sallarès situó encima de un camión que se desplazó por diferentes espacios amenazados y que está en el origen de un proyecto futuro en el cual las vidas vividas puedan ser declaradas en la UNESCO patrimonio universal de la humanidad.

## ¡SABER QUE YO EXISTÍA, SIMPLEMENTE!

Esta fue la respuesta de Zahïa a la pregunta de Mireia sobre qué había significado para ella su camión, para una sola mujer, musulmana, que ya no era tan joven, en situación de trabajo irregular que quiso seguir trabajando en la calle. Cuando se produjo un rótulo luminoso con esta frase, lo que se iluminaba era una manera de entender la vida vivida desde la consciencia de la existencia. Porque sobrevivir no es simplemente seguir vivo según lo que nos ha sido dado. Si, por una parte, los feminismos contemporáneos han puesto la vida en el centro denunciando la guerra contra la vida que se libra como una de las grandes batallas de nuestras sociedades neoliberales, o pidiendo igualdad de todas las vidas que, por razones de género, de clase y de raza, parecen no valer lo mismo y se están volviendo invivibles, en cambio, el concepto de vida vivida de Mireia Sallarès reconoce más bien lo que hacen con la vida aquellas personas que no tienen vida vivible.

Mientras se libran las batallas por los derechos y por las igualdades, por los reconocimientos y para que las vidas de todo el mundo consoliden la condición de vidas vivibles, las vidas vividas cambian aquello que se les había asignado. Puede que por eso, en la película veamos la felicidad de Zahïa cuando baila en el camión con sus clientes compañeros de conversaciones y cómo consigue saber quién estaba triste cuando decía que estaba cansado. De igual manera que en otro proyecto de la artista, *Las siete cabronas invisibles de Tepito*, sabíamos que en el patio de Doña Chelo se podían llegar a bañar todos los niños y niñas del popular barrio de Ciudad de México, justamente allí donde las vidas están atravesadas por las inseguridades, las violencias y las desigualdades.

# ELS NOSTRES PROBLEMES

— Mireia Sallarès

— Febrer - Maig 2021

— Casal Solleric, Palma

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

A lo largo de los últimos veinte años, los proyectos de Mireia Sallarès han ido elaborando reflexiones, prácticas y experiencias que vinculan las vidas vividas con la propiedad y la gentrificación, el placer de las mujeres con la política, la violencia y el trabajo, o el amor, los orgasmos y el concepto de verdad. Porque con el tiempo, los proyectos que nacieron como investigaciones monográficas han ido dibujando una manera de estar en el mundo que los feminismos del s. XX han situado en el centro como los nuevos problemas a pensar y desde los cuales hacer política. Las cinco frases que contienen estos pòsters como publicación de la exposición **NUESTROS PROBLEMAS** hacen hablar en presente a las preguntas que plantean los cinco proyectos de la exposición. Sin cerrarlas ni hacer historia, porque no son pasado. Sin sentir las solo como contemporáneas porque todavía hoy son preguntas difíciles que a menudo debemos formular a destiempo.

During the last twenty years, Mireia Sallarès's projects have developed reflections, practices and experiences linking lived lives with property and gentrification, women's pleasure with politics, violence and work, and connecting love, orgasms and the concept of truth. Over time, what started out as single-issue research projects have sketched out a way of being in the world that twentieth-century feminism have made central to the thinking through of the new problems from which to do politics. The five phrases on these posters, as a publication of the exhibition **OUR PROBLEMS**, oblige us to voice in the present the questions posed by the five projects in the exhibition. Without closing or making history of them, because they are not in the past; and without embracing them as merely contemporary, because these are questions that are difficult even today, and must often be formulated outside of time.