

El do de la vida.
Al voltant de l'envelliment
i la seva representació artística

Comissari: Juan Vicente Aliaga

Susana Casares | Ana Casas Broda | John Coplans | Pau Faus |
Hans-Peter Feldmann | Pere Formiguera | Manabu Yamanaka | Miwa Yanagi.

10 · 07 / 05 · 10 · 2008

El do de la vida. Al voltant de l'envelliment i la seva representació artística

Comissari: Juan Vicente Aliaga

DATES: Del 10 de juliol al 5 d'octubre de 2008

LLOC:

Centre d'Art la Panera
Pl. De la Panera, 2
25002 Lleida

www.lapanera.cat

Centre d'Art la Panera

Directora

Glòria Picazo

Coordinació

Antoni Jové

Programa educatiu

Helena Ayuso
Roser Sanjuan

Premsa i comunicació

Maria López

Centre de documentació

Anna Roigé

Servei audiovisual

Oscar Fuentes

Manteniment

Carlos Mecerreyes

Organitza:

Centre d'Art la Panera
IMAC, Ajuntament de Lleida

Col·labora:

Generalitat de Catalunya
Fundació Caixa Catalunya

Exposició

Comissariat

Juan Vicente Aliaga

Muntatge

ACME Activa

Assegurança

GDS Corredora d'Assegurances
Kun & Bülow
Urquia & Bas
Stai

Transport

ACME Activa

Agraïments

Cal Cego. Col·lecció d'Art Contemporani.
Barcelona
Centro de Fotografía Isla de Tenerife
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía, San
Sebastián
Espai d'Art Contemporani Can Mario -
Fundació Vila Casas, Barcelona
Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife
Fundació Privada Sorigué
Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife
IVAM. Institut Valencià d'Art Modern
MACBA. Museu d'Art Contemporani de
Barcelona
Museum Morsbroich, Leverkusen
i a tots i totes els i les artistes participants

PRESENTACIÓ

El do de la vida. Al voltant de l'envelliment i la seva representació artística
Del 10 de juliol al 5 d'octubre de 2008

Comissari: Juan Vicente Aliaga

Susana Casares, Ana Casas, John Coplans, Pau Faus, Hans Peter Feldmann, Pere Formiguera, Manabu Yamanaka i Miwa Yanagi.

Qualsevol ésser humà xoca amb un límit, el del temps. El procés d'envelliment, per molt natural que sigui, s'enfronta a les múltiples barreres que li posa la societat per evitar que aflori, i quan ho fa s'oculta, o almenys es dissimula. Fins i tot el terme vell/a a molta gent li sona malament i és substituït en la societat occidental pel d'ancià, home/dona gran, avi, que sembla suavitzar la formulació i pal·liar la duresa de la vellesa, preàmbul de la mort que es vol retardar sine die.

Quina importància concedim a l'experiència, a la saviesa d'haver viscut, antany sense preu, tant en la cultura occidental com en altres cultures (budistes, musulmanes...)? Què pot oferir la societat de consum a qui consumeix cada vegada menys i desapareix de les estadístiques de treball i de l'activitat laboral? Com parlar de salut en persones que la tenen minvada?

Amb motiu de l'exposició *El do de la vida* es publica, per primera vegada a Espanya i Europa, **un catàleg** que tracta l'envelliment i la seva representació artística. El catàleg, amb texts de Juan Vicente Aliaga, comissari de l'exposició, i de Anca Cristofovici pretén analitzar i reflexionar sobre el procés d'envelliment i la seva visibilitat al context artístic contemporani.

El text es trobarà disponible en català, castellà i anglès.



Miwa Yanagi, Regine & Yoko, 2001
Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife

Arribar al fons
Sobre l'envelliment, la senectut i les seves imatges
(Fragment)

Juan Vicente Aliaga

Davant d'una plètorà d'estudis, llibres i assaigs sobre l'adolescència i la joventut i fins i tot la gran abundància d'exposicions, de mostres, i de concursos i certàmens dedicats a artistes joves (l'edat màxima gira al voltant dels 35 o 40 anys, segons els casos), la vellesa no té qui se l'estimi. Excepte en l'àmbit de la geriatria i de la gerontologia,¹ i també en el negoci de les residències de gent gran que magnifiquen l'estada dels residents anunciant-se com el lloc «dels millors plaers de la vida».²

Ara repassaré algunes de les exposicions dutes a terme en un país com els Estats Units on es va inventar el concepte d'*ageism*,³ inexistent a Espanya tot i que podria traduir-se com «edatisme», d'ús altament restringit a especialistes i adeptes a Internet. *Ageism* es fa servir per al·ludir a les discriminacions que es produeixen per raons d'edat.

De la minsa collita d'exposicions temàtiques plantejades al voltant del significat de la representació de la vellesa (així com d'algunes mostres monogràfiques individuals dedicades a artistes concrets) la primera va tenir lloc a Califòrnia l'any 1998. Va ser comissariada per Nancy Doll, Phillip Koplin i Anette Kubitzka i incloïa l'obra de dinou artistes. Tots, excepte tres, fan servir la tècnica fotogràfica.

En aquesta mostra predominen les imatges frontals d'homes i dones vells (Donigan Cumming, Nicholas Nixon). També hi havia autoretrats (Renée Cox, Hannah Wilke). Destaca també, per infreqüent, la perspectiva indirecta, no focalitzada en el deteriorament del cos, adoptada per Mary Kelly en una subsecció de l'obra *Interim* (1984-89).

Em refereixo a *Signs of Age, Representing the Older Body* celebrada al Contemporary Arts Forum, Santa Barbara.

Un any després, l'any 1999, va tenir lloc al New Museum of Contemporary Art de Nova York *The Time of Our Lives*.

Fins ara és l'exposició de més abast no només pel nombre d'artistes i d'obres exposades sinó per incorporar materials procedents de la publicitat, dels documentals, de programes d'entreteniment televisiu i també de vídeo i de cinema, a més d'una extensa bibliografia reflex dels *age studies* en l'àmbit nord-americà. Va ser concebuda per Marcia Tucker i va

¹ Per a un coneixement més exhaustiu entre aquestes dues branques de la ciència i les seves diferències em remeto al capítol I del llibre citat de Simone de Beauvoir, *La vieillesse*, pàg. 23-44.

² Aquest tipus de publicitat inserida en pàgines de diaris, revistes i cartells al carrer és freqüent. Vegeu, per posar un exemple, el de la residència de gent gran Altavida present en diversos punts de l'Estat Espanyol.

³ Aquest terme va ser encunyat l'any 1969 pel gerontòleg Robert N. Butler.

comptar amb l'ajuda d'Anne Ellegood. Entre les obres exhibides, moltes també de base fotogràfica, destaca la documentació de la *performance* orquestrada per Suzanne Lacy, *Whisper, the Waves, the Wind*, realitzada a prop de la platja l'any 1984 amb moltes dones assegudes al voltant de vàries taules. Suzanne Lacy, membre destacada del feminisme de la costa oest, va dur a terme l'any 1987 el gran projecte *The Crystal Quilt* amb quatre-centes dones, d'entre seixanta i cent anys, procedents de diversos orígens socials, geogràfics, ètnics i econòmics. L'objectiu era demostrar la productivitat i les ganes de gaudir d'un ampli col·lectiu: el de les dones grans.

The Time of Our Lives, tot i tractar d'exemples de la cultura occidental, va incorporar també exemples d'altres cultures, sobretot la japonesa.

La tercera exposició d'aquest breu recorregut porta per títol *Exhibiting Signs of Age*. Va tenir lloc al Colby College Museum of Art a Waterville, Maine, l'any 2004.

Van convidar onze artistes, entre ells, Louise Bourgeois, Chuck Close, Imogen Cunningham, Nikki S. Lee, Robert Mapplethorpe i George Segal.

L'autoretrat va ocupar un lloc important així com les imatges del cos sotmès a anàlisis, inspeccions i dissecció.

Tot ésser humà topa amb un límit, el de la mort. Un límit que no es pot fixar a priori i que d'alguna forma iguala tothom. Òbviament la forma en què s'arriba a aquest terme es nodreix de múltiples condicionants entre els quals hi ha sens dubte els relatius a la salut que són fonamentals, però també influeixen moltíssim factors polítics, culturals, religiosos, socials en definitiva. En el procés d'envelliment, per molt natural que sigui, l'individu s'enfronta a les múltiples barreres que li posa la societat contemporània per evitar que aquest procés adquireixi visibilitat i valor, sobretot quan comença la vellesa que, estadísticament, es xifra als 65 anys. I quan ho fa, se l'oculta o, com a mínim dissimula. Fins i tot en èpoques com les actuals en què l'esperança de vida ha augmentat als països del primer món (el cas és molt diferent en moltes zones d'Àfrica o altres parts del planeta amb conflictes bèl·lics). Per exemple, al Japó, que és un país que compta amb un dels registres mundials més elevats de longevitat. L'any 2006 les dones japoneses van arribar a una esperança de vida de 85, 81 anys, mentre que els homes arribaven als 79.⁴ Els mitjans de comunicació manifesten de tant en tant sorpresa davant d'aquestes proves de vida prolongada i fins i tot s'arriba a fantasiejar sobre la possibilitat d'arribar a l'elixir de l'eterna joventut i de viure un temps il·limitat en el futur, segons els progressos de la medicina. I, tanmateix, la vellesa, com a antesala de la mort i símptoma clar de la decadència del cos i de la ment, espanta i per

⁴ Dades trobades a diversos diaris i en informació en línia. Vegeu, entre altres, *La Vanguardia*, Barcelona, 7 abril de 2008, «La japonesa más longeva».

això se la preserva en àmbits tancats en lloc d'assumir-se serenament, sense dramatismes hiperbòlics, com una etapa més de la vida humana.

En aquest ordre de coses no deixa de resultar paradoxal que avui en dia encara manquin estudis sobre la cultura d'allò que eufemísticament s'anomena «tercera edat», i la vellesa a penes sigui analitzada excepte pels geriatres en l'àmbit de les cures mèdiques i de la higiene. Fins i tot el terme vell/a sona malament, com he assenyalat abans, i es substitueix en la societat occidental pel de persona gran, avi, que sembla suavitzar l'enunciació i pal·liar així la duresa de la vellesa, preàmbul de la desaparició que es vol retardar *sine die*. Malgrat aquesta ocultació dels vells aquests es fan presents i no només en espais habituals (hospitals, jugant amb els nêts al parc) sinó també en altres espais (als gimnasos, viatjant en avió, discutint de política, cultivant horts...).

A les societats ara anomenades, a falta d'un terme més precís, globalitzades convé separar els valors culturals i socials que adscriuim al cos i a la imatge que cada subjecte té d'ell mateix tenint en compte que l'aparença exterior, corporal, superficial està arribant a quotes inèdites de primacia en les preocupacions humanes, en part degut a l'augment del capitalisme mediàtic i a la pressió que exerceixen les indústries farmacèutiques i biotecnològiques. Quina importància concedim tanmateix a l'experiència, al coneixement que aporten els anys, a la saviesa d'haver viscut, abans sense preu,⁵ tant en la cultura occidental com en altres cultures (budista, musulmana...)? Què pot oferir la societat de consum a qui consumeix cada cop menys i desapareix de les estadístiques del treball i l'activitat laboral? Com parlar de la salut com a símbol de puixança en persones que la tenen afeblida? Quina sexualitat té la gent gran? S'ha de mesurar segons els patrons juvenils? Per què els joves s'incomoden davant la idea del desig entre dues persones grans, de l'estima, l'afecte impúdric?⁶ Quin retrat podem oferir de la senilitat en un context mediàtic en què les fronteres entre allò públic i allò privat s'estan difuminant a marxes forçades? Existeix realment la gerontocràcia en qüestions de poder polític? Penso en noms com els de Breznev, Reagan, Thatcher, Fraga...⁷

⁵ Sobre la valoració de la saviesa associada a l'edat provecta, Simone de Beauvoir frena les mirades idealitzadores, evitant la magnificació atribuïda a la imatge del vell filòsof o del savi pensador. En èpoques anteriors a la modernitat –des del segle XIX la vellesa és viscuda també per les classes treballadores– s'admirava la vellesa perquè s'associava a la riquesa. Només els que tenien més recursos podien evitar la decadència del cos i les malalties gràcies als recursos econòmics de què disposaven.

⁶ Aquest és el tema de la cançó *Vell és tan bell*, de Lluís Llach, inspirada en els seus propis progenitors.

⁷ Existeixen altres perspectives i visions sobre la vellesa. El sociòleg Gil Calvo en subratlla els avantatges. Considera que s'ha produït «una clara transformació en els models perceptius de l'opinió pública respecte a la categorització social de la vellesa, la caricaturització estigmatitzant de la qual s'està esvaint, per deixar pas a una nova visió de caràcter positiu, sustentada en el que podria anomenar-se una autèntica "revolució cultural de la vellesa". Els vells actuals estan començant a sentir-se més orgullosos de pertànyer a un segment i a una nova societat de gent gran, on comencen a experimentar els avantatges d'una certa forma de "poder gris", de recuperació de la veu per part de la classe de gent gran, degut a l'increment del seu poder adquisitiu mitjà, de les seves relatives

Totes aquestes preguntes d'alguna manera travessen el teixit discursiu de la cultura visual, i finalment de l'art, sigui quina sigui la tècnica o disciplina en què s'inscriu. En el cas de l'exposició *El do de la vida* concebuda per a La Panera (Lleida), el pes de la fotografia és notable, com ha succeït a les exposicions esmentades abans, tot i que també queda espai per al camp pictòric, el videogràfic i la utilització del so.

El propòsit que rau en *El do de la vida* no és –cal dir-ho– establir cap llista de tipologies de representació de la senectut o del pas del temps i les seves seqüeles per a les realitats humanes. Aquest objectiu seria, a part d'absurd, un fracàs. Si s'evita caure en l'estereotip es pot apreciar que la varietat de situacions i de formes de viure la vellesa és àmplia (tot i que no tant les representacions artístiques). I, d'altra banda, l'exhaustivitat sembla impossible, sobretot per la falta de bibliografia sobre les relacions entre edat provecta i l'art i potser també pel desconeixement del treball artístic desenvolupat en països els productes dels quals no estan presents o no circulen a través de la centralitat europea, nord-americana, que imposa el mercat, malgrat la globalització.

El do de la vida és doncs una selecció parcial⁸ que s'ajusta a l'espai i als recursos existents a La Panera. Un projecte que tracta de mantenir un equilibri entre les imatges dominants que mostren la vellesa amb tons tràgics i la idealització irreal que fa servir com a estratègia de mercat la indústria publicitària dedicada a la venda de segones residències per a estrangers adinerats, les cures sanitàries i també el rendible oci de la gent gran.

Els artistes que hi participen pertanyen a generacions diferents: entre los *sèniors* hi hauria Hans-Peter Feldmann i Roman Opalka i, entre els més joves, Susana Casares i Pau Faus, ideador del projecte *La ciutat jubilada*. Hi ha també artistes de mitjana edat com Manabu Yamanaka, que no ha complert els cinquanta. I –cal assenyalar-ho– un d'ells va morir l'any 2003, el britànic-nord-americà John Coplans. Aquesta diversitat d'edats, de temps personals i de contextos geogràfics, racials i culturals (Japó, Espanya, Alemanya, Estats Units), que no sempre impregnen o tenyeixen clarament el teixit artístic, són importants tot i que s'ha fet un especial esforç per tenir en compte el context local i/o nacional on s'insereix aquesta exposició: Catalunya i Espanya.

En una exposició en què es contempla l'edat (que alguns voldrien camuflar) val la pena emfatitzar-la per abordar-la sense recel. Aquests artistes es plantegen tot un seguit de qüestions diverses: la representació del pas del temps i les mirades socials que això genera, des de prismes molt diferents. En alguns casos, la imatge del cos ha ocupat la centralitat

quotes d'independència i benestar personals, al nivell sociocultural obtingut, a la progressiva revalorització del seu capital humà, a una certa resistència a anticipar la seva jubilació i abandonar els compromisos laborals i professionals i a la seva creixent importància en el mercat electoral dels vots». Vegeu: www.eldiariomontanes.es/pg060521/prensa/noticias/Cultura/200605/21/DMO-CUL-076.html

⁸ En el catàleg d'aquesta exposició es pot llegir l'enfocament proposat per la professora Anca Cristofovici, les idees de la qual, centrades en la fotografia, complementen i amplien allò manifestat en el text de qui ara escriu.

del seu projecte (així succeeix amb John Coplans que es pren com a model i eix de la seva obra); en altres artistes, l'estudi de l'impacte de l'edat obeeix a circumstàncies personals, tot i que aquestes apareixen barrejades amb el retrat de la vida quotidiana d'un col·lectiu, per exemple el de la gent gran, que viuen amb acritud el trasllat d'una residència de gent gran a una altra, a Barcelona (Susana Casares). Hi ha exemples com el del franco-polonès Roman Opalka el minuciós i obsessiu treball del qual sembla flotar en un limbe aliè a condicionaments i pressions socials, polítiques, culturals i en què de forma pacient i meticulosa plasma la seva pròpia experiència del pas del temps amb l'ajuda dels números que pinta ordenadament. Així hi ha artistes que inscriuen la problemàtica de l'edat en l'àmbit ampli d'una família, la del propi artista o del seu cercle d'amics i coneguts. En aquest cas, cada nom, d'home o dona, de nen o nena, va unit a una edat. Tots ells posen davant de l'artista que traça així una línia del temps i d'uns grups socials determinats (Hans-Peter Feldmann). Alguns artistes com Ana Casas Broda opten per parlar dels seus propis familiars (de la seva àvia Omama) i altres, en canvi, furguen en vides alienes (Manabu Yamanaka).

Susana Casares (1979)

Dies estranys, 2005

DVCam, 32'

Guió i direcció: Susana Casares

Producció: Paral·lel 40 per Televisió de Catalunya

Càmera: Alfons Moral

Muntatge: Gilles Thomat

So directe: Marc Muntanyés

Tránsitos, 2008

Mini DV, 13'

Guió, direcció i edició: Susana Casares

Producció: Centre d'Art la Panera

Càmera: Gina Ferrer

So directe: Idoya Iñárritu

Realitzada l'any 2005 *Dies estranys* és un document inusual. Ho és perquè escapa a les regles del documental clàssic (no hi ha veu en off, no hi ha textos que subratllin la intenció de l'autora), sense caure tampoc en un subjectivisme extrem. Tampoc ho fa en aspectes morbosos, com ha estat el cas d'altres artistes a qui els pica la curiositat a l'hora de penetrar en la privacitat d'unes persones, sense demanar permís. El tacte i el respecte presideixen aquest treball de Susana Casares. *Dies estranys* comença amb música i amb moltes persones ballant i fent el trenet en una residència per a gent gran de la capital catalana. A través dels comentaris d'alguns residents (és important subratllar que són sobretot els afectats els que parlen) i d'algunes imatges de l'espai que habiten (entre ells el jardí, imprescindible per a una millor qualitat de vida), s'instal·la la sensació de resignació en algunes persones grans i d'enuig o desil·lusió en altres, pel trasllat forçós a una altra residència per decisió municipal; una decisió que no s'explica ni argumenta als residents i que probablement obeeixi a raons especulatives que aquesta obra no desvela.

Susana Casares subratlla el trànsit entre l'antiga i petita residència (a què s'havien acostumat els avis) i la nova (moderna però freda) mitjançant unes preses que mostren les sales buides i en penombra de l'espai que estan a punt d'abandonar, acompanyades pel so d'un saxofon que aporta malenconia a les belles imatges.

La desorientació que produeix en la gent gran el nou espai és la por principal. Una sensació trivial i impensable per a altres persones menys dependents davant d'una nova realitat, un hàbitat diferent. L'estranyesa més lancinant la transmet una de les dones entrevistades quan mira a través d'una finestra i es troba amb un barri desconegut, un gran camp obert al fons del qual s'erigeixen les tres xemeneies de Sant Adrià del Besòs. Un nou espai que representa per a la senyora gran allò desconegut. Malgrat el to agredolç (hi ha també algunes intervencions aïrades per part d'alguns residents que no es resignen), Casares no en fa un gra massa: no hi ha en aquest treball equilibrat i contingut ni idealització ni dramatisme excessius.

En el projecte titulat *Tránsitos* (2008), concebut per a aquesta exposició, Susana Casares se centra en els canvis que ha experimentat la representació de la vellesa arran de les transformacions d'ordre estructural associades a la família. En paraules de la pròpia artista: «Actualment són poques les unitats familiars que poden fer-se càrrec del dia a dia dels seus avis, responsabilitat que tradicionalment requeia en les dones de la casa. Això ha portat a una subrogació de les cures a mans de dones immigrants llatinoamericanes, atenció que en el cas de la gent gran no només satisfà necessitats físiques sinó també afectives. *Tránsitos* reflexiona sobre la vellesa des d'aquest desplaçament a través de la mirada de les cuidadores immigrants.»

Pau Faus (1975)

La Ciudad Jubilada, 2008

Impressió digital, 200x75cm.

Àudio, 6'29"

Llibre, 14.85 x 21.00cm, 90 pàgines

Cortesia de l'artista

El projecte de *La ciutat jubilada* (2007) és una idea inicial de Pau Faus, plasmada amb la col·laboració d'Eleonora Blanco i Julie Poitras. El títol amaga un sentit polisèmic perquè apunta a un conjunt d'activitats que duen a terme una sèrie d'homes grans, jubilats, a prop dels rius Llobregat i Besòs, és a dir en una zona perifèrica de Barcelona en què emergeixen espais erms o, com a mínim, desaprofitats, solcat per autopistes i carreteres, aparentment improductius. En el llibre publicat amb motiu d'aquest projecte s'afirma que «els horts informals floreixen a partir de la trobada de tres residus. D'una banda, el sistema de planificació del territori genera buits paral·lels a les infraestructures. D'una altra, hi ha ciutadans jubilats que considerem com a residus del sistema laboral. I finalment hi ha els residus materials, les escombraries que el mateix sistema de producció aboca i que es poden trobar en racons de la perifèria»⁹. El projecte es cristal·litza sota formes diverses, entre elles alguns collages fotogràfics, el llibre mencionat i un àudio en què se senten els sucosos comentaris d'alguns d'aquests homes grans que expliquen com passen llargues estones plantant hortalisses. Aquesta activitat es transforma en una via para evitar «menjar-se el coco» i en una forma d'oci col·lectiu. En aquest cas ancianitat no és sinònim de paràlisi, com diu el clisé, i es recupera un espai que, de nou fèrtil, aporta vida i calma a una zona travessada per la circulació incessant de cotxes, el pas de trens de rodalies i els cables elèctrics. La lliçó que s'extreu d'aquests homes de diverses edats, tot i retirats de l'àmbit laboral remunerat, és un retorn a la naturalesa (alguns ja havien treballat en el camp en els seus llocs d'origen: Extremadura, Toledo...), una tornada a la calma sense deixar de banda la capacitat de donar vida. Cal dir que tots els entrevistats són homes, que probablement poden gaudir d'aquest contacte fèrtil amb el camp en una zona inhòspita gràcies al fet que les seves dones s'ocupen de la intenció de casa. L'arribada de la vellesa a la jubilació no fa desaparèixer les diferències i constriccions de gènere.



Pau Faus, *La ciudad Jubilada*, 2008
Cortesia de l'artista

Miwa Yanagi (1967)

Minami, 2000

Sèrie "My Grandmothers"

Fotografia Digital

133 x 160 cm.

⁹ Text publicat en el catàleg *Post-it City. Ciutats ocasionals*, Barcelona, CCCB, 2008.

Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife

Eriko, 2001

Sèrie "My Grandmothers"

Fotografia Digital

120 x 180 cm.

Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife

Ayumi, 2001

Sèrie "My Grandmothers"

Fotografia Digital

58,3 x 100 cm.

Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife

Regine & Yoko, 2001

Sèrie "My Grandmothers"

Centro de Fotografía Isla de Tenerife.

Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

Misako, 2002

Sèrie "My Grandmothers"

Fotografia Digital

80 x 120 cm

Col·lecció particular

Una de les imatges recurrents de la cultura japonesa actual (sobretot la televisiva i l'escena musical pop) presenta un conjunt d'adolescents vestits a l'última, en ocasions amb roba cridanera al bell mig de la gran ciutat. La fotògrafa Miwa Yanagi, sens dubte influïda per aquesta presència de la cultura de masses, i en particular la dels *teenagers*, va girar la mirada cap a l'ancianitat en un país que té la major taxa mundial de longevitat –és ben conegut el poble d'Ogimi a l'arxipèlag d'Okinawa que registra la més alta concentració del món de persones centenàries però on els hàbits recents importats sobretot dels Estats Units (menjar porqueria, en particular) està suposant un increment del nombre de suïcidis, paradoxalment entre els joves.

Yanagi va concebre *My grandmothers* (2000-2002), que es compon de dinou fotografies, a partir d'una recerca realitzada entre algunes noies a les quals Yanagi va demanar que aguditzessin la imaginació i li transmetessin la seva idea de com es veien a elles mateixes cinquanta anys després.

A la pàgina web de l'artista les àvies apareixen representades com estrelles en la infinitud de la nit espacial. Quan se selecciona una estrella apareix la fotografia i al costat un text que aporta informació sobre la vida de cadascuna de les retratades. L'estètica destaca pels seus colors, la varietat ornamental i també per transmetre una visió de la vellesa pletòrica de vegades, serena en ocasions, mai resignada o depriment.

A continuació passo a descriure'n algunes, fruit en part dels comentaris de les joves enquestades i de la creativitat desbordant i de la fantasia sense parió de la pròpia Yanagi.

A *Minami* (2000) es mostra l'estrafolària directora d'una companyia ajaguda a la seva habitació. Està vestida amb roba infantil i envoltada de joguines i nines mentre és atesa per dues de les seves secretàries. Estarà parlant Yanagi d'aquesta segona infància amb la qual s'associa la vellesa? En tot cas es tractaria d'un retorn a la «infància» hiperactiva.

A *Eriko* (2001) una dona d'edat indefinida, vestida amb un conjunt vermell cridaner, camina desafiant la mort per sobre d'una làpida en un cementiri. El text de recolzament aclareix que de jove aquesta dona prima havia desfilat per les passarel·les de les ciutats de moda i avui com a exmodel es burlava de la mort quan proclamava que «la bellesa garanteix una immortalitat elegant».

A *Ayumi* (2001), l'artista ofereix una visió més tranquil·la de la senectut, sense oblidar la seducció estètica que la caracteritza: una vella i bella dorment jau en un llit de llençols vermells en un fons minimalista, en actitud totalment tranquil·la, relaxada.

A *Regine & Yoko* (2001) es trenca la tònica i l'estereotip que incideix en la vinculació entre vellesa i soledat. Se centra en una enamorada parella de dones amb diverses dècades de convivència, a cavall entre Japó i Alemanya que apareixen immerses en la preparació d'una festa, gaudint del nèctar de la vida. La vellesa adquireix aquí un toc cosmopolita, sofisticat i també alliberador.

A *Misako* (2002) el to és una mica més trist. La imatge mostra una dona de cara llarga que interpreta un instrument musical en un local, vestida amb suma elegància nipona. Cinc fotografies, cinc relats per a una perspectiva insòlita i variada de l'edat provecta.



Miwa Yanagi, Ayumi, 2001
Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife

Ana Casas Broda (1965)

Mi abuela . Viena, Austria, 1992

Fotografia, 40 x 40

Cortesia de l'artista

Autorretrato con mi abuela. Viena, Austria, 1992

Fotografia, 40 x 40

Cortesia de l'artista

Abrazo. Viena, Austria, 1992

Fotografia, 40 x 40

Cortesia de l'artista

Hilda Broda. Autorretrato 1947. Viena, Austria

Fotografia, 40 x 40

Cortesia de l'artista

Mi abuela leyendo el libro en el asilo. Viena, Austria, 1999

Fotografia, 40 x 40

Cortesia de l'artista

Mi abuela en el asilo. Después del derrame cerebral

Fotografia, 40 x 40

Cortesia de l'artista

La vida d'Ana Casas Broda s'ha mogut en un triangle geogràfic, o sigui, el format per Espanya, Àustria i Mèxic. De petita viatjava cada any a Viena a veure la seva àvia Hilda

Broda. Durant aquelles visites va descobrir que no només les unien vincles familiars i un profund afecte sinó també una complicitat nascuda a través de la fotografia.

Quan la seva àvia va haver d'abandonar la seva casa vienesa per traslladar-se a un asil, Ana Casas va començar a revisar una sèrie de diaris, cartes i fotografies familiars que d'alguna manera componen l'embrió d'allò que esdevindria l'*Àlbum*¹⁰ del qual s'exposen algunes mostres fotogràfiques a La Panera.

Segons comenta la pròpia artista: «Aquest treball és el resultat de la meua necessitat de buscar arrels, una identitat. El procés del llibre es converteix en una exploració en molts sentits. Em vaig immersir en els meus propis diaris, en els de la meua àvia, i vaig descobrir, un cop més, que ens uneix una profunda necessitat de capturar el temps en paraules, fotos, enregistraments, pel·lícules, vídeos. I aquests objectes deixen veure el cicle de les nostres vides. La meua àvia em fotografiava de nena, com jo li faig fotos ara i ella va fotografiar la seva mare abans de morir. La necessitat que va portar la meua àvia a retratar-se en el mirall any rere any em recorda el que em va dur durant tant de temps a fer-me fotos que enganyava en quaderns de dieta».¹¹

De fet, *Àlbum* se centra en l'eix de la relació privilegiada entre dues persones, l'àvia (Omama) i l'artista, a través de les fotos. Unes fotografies que recullen memòries, sentiments i també desavinences i desacords originats en el si de la família, i que giren al voltant de la presència de la casa i del cos (tant el de l'artista com el de Hilda Broda, captats sense pudor i sense cap morbositat) que són les coordenades que li donen forma. La fotografia és el mitjà clau que dóna vida a un univers de dones a través dels anys i que permet fixar la mirada i els afectes, com en aquesta bonica i tendra foto en què les dues protagonistes s'abracen, o aquella altra on van agafades de la mà, totes dues nues, mirant la càmera, desafiant els prejudicis.



Ana Casas, *Mi abuela leyendo el libro en el asilo*, 1999
Cortesía de la artista

Manabu Yamanaka (1959)

Gyahtei 1

Tiratge a la gelatina de plata

78,74 x 172,72 cm

Museum Morsbroich, Leverkusen

Gyahtei 17

Tiratge a la gelatina de plata

¹⁰ *Àlbum*, d'Ana Casas Broda, publicat per Mestizo, Múrcia, 2000.

¹¹ Text disponible a la pàgina web:

<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/casas/indexsp.html>

172,72 x 78,74 cm
Museum Morsbroich, Leverkusen

Gyahtei 23

Tiratge a la gelatina de plata
172,72 x 78,74 cm
Museum Morsbroich, Leverkusen

És un lloc comú associar el Japó i la cultura literària i visual que ha generat amb el respecte,¹² fins i tot la veneració, envers l'ancianitat.¹³ Aquesta associació es basa en el paper suposat del confusionisme al Japó. Segons aquesta forma de pensar paternalista, basada en la pietat filial, el respecte, la deferència cap a la gent gran és capital, apartant-se així de la instrumentalització i de l'individualisme que regeixen a les societats modernes occidentals. I això es concretaria en particular en la imatge de l'*okina* (vell) en el folklore religiós nipó, inculcada pels governs japonesos posteriors a 1868. Tanmateix, aquesta magnificació mereix ser matisada atès que coneixem també pel·lícules com *La balada de Narayama*, realitzada per Shohei Imamura l'any 1983, ambientada al segle XIX, que narra una història especialment tràgica pel que fa al tracte social que mereixen els vells, els quals s'abandona quan es converteixen en una càrrega (*obasute*).

Recordaré a continuació l'argument: Orín, l'àvia més gran de la casa de l'arbre, és a punt de complir setanta anys i es troba en perfecte estat. Però per obrir camí, ja que estem en una societat on se sobreviu per subsistència, i ajudar la seva família, decideix arrancar-se les dents. Segons les creences ancestrals, cal deixar els vells que ja no tenen dents al cim del mont Narayama. És el desig del Déu de la muntanya. El primogènit d'Orín decideix traslladar la seva mare a dalt de la muntanya, i allí morirà.

L'artista Manabu Yamanaka, resident a Tòquio, sobresurt per les seves fotografies pertorbadores. No sembla tenir por davant del tractament visual d'aspectes i qüestions que l'ordre moral, imbuït de prejudicis, sol rebutjar sense contemplacions. Els temes que ha triat molesten, fins i tot fan mal: persones amb deformacions i mutilacions corporals, indigents malgirbats, cadàvers d'animals, fetus.

Les tres fotografies que s'exposen a Lleida procedeixen de la sèrie *Gyahtei* que consta de disset peces. El mateix artista explica de la següent manera com es van gestar aquestes fotos sobre la gent gran: «Després de completar els meus dos conjunts d'obres *Arakan* i *Fujohkan*, buscava el següent títol. Em va passar pel cap una idea relativa als quatre dolors segons el pensament budista: naixement, edat, malaltia i mort. [...] Un amic em va suggerir representar la nuesa dels vells. [...] Des d'aleshores he fet dotzenes de fotografies de gent gran nus. Després de fer una selecció vaig triar només imatges de dones d'uns noranta anys. Vaig pensar que aquestes imatges retraten fidelment 'l'últim cos físic d'un ésser humà que està desapareixent'».¹⁴

Manabu Yamanaka va treballar com a zelador de gent gran, i es va guanyar la confiança d'algunes dones i de les seves famílies perquè acceptin fotografiar-se sense roba. Cap dona no va rebre emoluments per posar.

Confesso que vaig tenir certs escrúpols la primera vegada que vaig veure les fotografies d'aquestes dones. Vaig pensar (imbuït d'apriorismes) que es podia manipular fàcilment aquestes persones i que els seus familiars podien aprofitar-se'n. La lectura d'alguns textos i

¹² Vicki Goldberg sosté que els japonesos tracten millor la seva gent gran que els americans i que la majoria viuen a les cases dels seus familiars en lloc de passar els seus darrers dies en residències. Convé recordar que solen ser les dones les que cuiden aquests vells. Vegeu «The Effects of Aging, Viewed Unblinkingly», *The New York Times*, 2 de gener de 2000.

¹³ Shuichi Wada, «The Status and Image of the Elderly in Japan: Understanding the Paternalistic Ideology», dins *Images of Aging. Cultural Representations of Later Life* (ed. Mike Featherstone i Andrew Wernick), Londres, Routledge, 1996, pàg. 48-60.

¹⁴ Traducció del text penjat en línia pel propi artista. Vegeu: www.ask.ne.jp/~yamanaka/gyahtei-e.html

alguns testimonis de persones que han conegut i tractat l'artista japonès va fer que s'esvaeixin els meus recels.¹⁵

La mirada de Yamanaka es posa sobre els cossos vells i arrugats d'aquestes dones grans que s'estan dretes davant d'una tela blanca, una forma d'anivellament estètic. Totes estan dempeus, vistes frontalment; només una, possiblement la imatge més lancinant, està ajaguda al terra amb la boca oberta. No hi ha informació sobre l'àmbit social o familiar del qual procedeixen aquestes dones. Tampoc n'hi ha en altres sèries de l'autor.

L'artista ha afirmat en repetides ocasions que només el mou la creació de bellesa i que aquesta es troba en molts indrets.

Soprèn encara actualment la desinhibició d'aquestes dones grans que exposen el seu cos sabent que altres el veuran. No hi ha sentit de la vergonya malgrat el tradicional decor nipó. Tampoc n'hi ha entre els altres artistes; per exemple Esther Ferrer, acostumada a mostrar-se en públic en les seves *performances*, va preguntar sense embuts: «He de tenir vergonya del meu cos perquè tinc 70 anys?»¹⁶

La resposta, tot i que molts no ho volen assumir, és òbvia. En això consisteix precisament el do de la vida: l'acceptació del sentit de l'existència en les diverses etapes per les quals transcorre l'individu.



Manabu Yamanaka, *Gyahtei*
Museum Morsbroich, Leverkusen

Pere Formiguera (1952)

Pare (sèrie), 1991-1999

Fotografia

Tiratge a la gelatina de plata

9 còpies de 60 x 50 c/u

Espai d'Art Contemporani Can Mario – Fundació Vila Casas, Barcelona

Mare (sèrie), 1991-2000

Fotografia

109 fotografies emmarcades de 24,5 x 18 x 2 cm c/u.

IVAM – Dipòsit Col·lecció Ordóñez-Falcón de Fotografia

Estem davant d'un artista sistemàtic. Que creix en la repetició dels gestos. Al cap i a la fi la vida humana es mou entre la reiteració d'actes que es converteixen en hàbits i costums i les aportacions noves i inesperades.

El retrat és sens dubte un exercici de comunicació i Pere Formiguera es lliura a fons a aquest gènere des de fa temps. Per exemple en les nou fotografies de la sèrie *Pare* (1991-

¹⁵ Vegeu el text escrit i firmat pels editors de l'esplèndida monografia *Manabu Yamanaka* publicada a Santiago de Xile, Taller experimental Cuerpos Pintados, 2002, pàg. 11 i 12.

¹⁶ Esther Ferrer es refereix al fet de mostrar les fotografies del seu cos nu. Vegeu la secció La Contra, *La Vanguardia*, Barcelona, 12 d'abril de 2008. Entrevista a càrrec d'Inma Sanchís.

1999) integrades en el projecte *Cronos* que va començar l'any 1990 i en el qual es va proposar representar 32 persones properes al fotògraf. Aquests models serien retratats en blanc i negre un cop al mes durant deu anys.

A les fotos d'aquest projecte es manté l'enquadrament, i també el fons neutre, tot i que de vegades amb girs i rotacions que permeten modificar el punt de vista.

Pel que fa a *Pare*, l'artista es va proposar fotografiar-lo en diverses preses (de front, tres quarts, perfil...), buscant potser els contrastos del rostre del progenitor i minimitzant d'alguna manera el pes de la identitat que sembla dimanar de la frontalitat de la seva cara i no dels perfils, dels costats, de la part posterior del cap. Vista de prop, la figura del patriarca que porta una samarreta de tirants no resulta tan imponent com diuen els cànons que magnifiquen i fan temible el *pater familias*. Sucedeeix una cosa diferent en la sèrie anomenada *Mare* (1991-2000). El fotògraf privilegia el rostre com si les petjades del temps hi deixessin una marca més profunda, però, en haver agrupat els 109 retrats de la seva mare en un sol conjunt, la bonica cara de la progenitora, disposada reiteradament (tot i que distinta) en diverses fileres, impressiona, corprèn. En aquest metòdic treball fotogràfic vellesa i dignitat van juntes.

Hans-Peter Feldmann (1941)

100 Years, 2001

Fotografia

Tiratge a la gelatina de plata

101 còpies de 30,5 x 24,3 cm c/u

Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Gran part de l'obra de Feldmann dimana de la seva passió per col·leccionar. El seu afany per guardar i ordenar –ell mateix ho considera insà– el va portar a envoltar-se de tot tipus d'objectes, des de joguines de llauna fins a postals; per tant, no ens pot sorprendre que la fotografia hagi estat la seva eina principal per crear un arxiu infinit d'imatges. La fotografia «és l'única eina que conec per aturar el temps».¹⁷

L'obra de Feldmann es caracteritza per un sentit d'allò corrent, d'allò trivial, fins i tot d'allò ordinari (vegeu aquest vocable en la seva accepció no vulgar), d'allò que aparentment passa desapercbut perquè resulta tan quotidià i habitual. Evito fer servir el terme normal, que altres escriurien sense pudor atès que aquest concepte em sembla reduccionista, restrictiu i fins i tot opressiu per a qui es desplaça en els marges de la suposada normalitat. La normalitat és una entelèquia: ningú no és normal, segons diria Georges Canguilhem, autor de *Le normal et le pathologique* (1943).

La trajectòria artística de Feldmann –excepte el període (els anys 80) en què es va allunyar del món de l'art perquè estava disgustat amb la gent d'aquest món per muntar a Düsseldorf una botiga de records, curiositats, antiguitats i objectes de segona mà– s'ha anat desplaçant. La seva estètica inicial estava molt atenta a la recuperació d'imatges de mala qualitat, cridaneres de vegades, properes a una certa vulgaritat, procedents de la cultura visual de masses. Ara el seu treball ha reforçat la composició formal i la destresa destaca moltíssim tot i que sense innecessàries sofisticacions.

El conjunt de 101 fotografies que s'exposen a Lleida titulades *100 Years* recullen retrats de parents i familiars, així com d'amics i coneguts, ordenats en funció del transcurs del temps, des dels vuit mesos de Felina, ajaguda al llit, fins arribar a l'edat centenària de Maria-Victoria, que posa asseguda en una cadira, amb les mans enllaçades.

Entre els retratats trobem un jove dempeus amb una tassa a la mà, una dona madura al carrer, al costat del que podria ser casa seva, un home gran recolzat en una tanca al costat d'un cavall.

¹⁷ Entrevista a Hans-Peter Feldmann, «La estètica es un instinto de supervivencia» en motiu de l'exposició de l'artista a la Fundació Tàpies de Barcelona. Entrevista realitzada per Catalina Serra, *El País*, 29 de novembre de 2001.

Els contextos són trivials, quotidians. Els llocs, previsibles: la casa, el carrer, el camp. No hi ha res que sobresurti o sembli extraordinari excepte potser el fet que tots els models apareixen mirant sempre i fixament el fotògraf.

Parla Feldmann: «En el treball de *100 Years*, les fotografies només tenen sentit quan es miren aquestes cent persones d'edats diverses una rere l'altra. L'elecció de cada fotografia no respon a raons estètiques, sinó que allò que dóna sentit al conjunt és la història que les uneix. Les imatges impressionen més que les paraules i jo intento fer un laboratori amb imatges».¹⁸

La pròpia disposició espacial de les fotografies en blanc i negre en una línia contínua que segueix la regularitat o irregularitat de les sales on s'exposen sembla indicar que Feldmann observa el pas de la vida en la seva continuïtat, sense retalls, sense interrupcions. Des del principi fins al final. Potser podria haver triat una part per començar el seu recorregut però les circumstàncies especials (hospital o clínica, metges...) que l'envolten haurien restat individualitat a la criatura retratada.

A la seva obra la subjectivitat se subratlla succintament, sense espectacle, atès que cada fotografia anuncia el nom del retratat i la seva edat. La resta s'ho ha d'imaginar o construir qui s'atura davant de cada obra.

S'ha dit que aquesta obra, impregnada d'afectes, és una emotiva elegia als amics desapareguts i una mostra de tendresa cap als vius. Potser però caldria afegir que la vida de l'artista està també present en algun lloc, en els intersticis de les 101 fotos que expliquen que la vida no és més que un trànsit.

John Coplans (1920-2003)

Hands spread on knees, 1985. (Ed. 1/12)

Gelatina de plata

36 x 46 cm

Fundació Privada Sorigué

Seated figure, nº 3, 1987. (Ed. 1/16)

Gelatina de plata

120 x 175 cm

Fundació Privada Sorigué

Body Language I-V. (Body Language variant), 1985-1986

6 fotografies blanc i negre, 45 x 58 cm

Cal Cego. Col·lecció d'Art Contemporani. Barcelona

Si es repassa la literatura escrita sobre John Coplans no resulta estrany topar amb dos arguments. El primer la sorpresa que causa que qui va ser soldat, pintor i sobretot cofundador de la revista *Artforum* abandoni l'exercici de la crítica d'art i als seixanta anys comenci la seva activitat com a fotògraf. El segon argument se centra en una altra sorpresa... per a alguns desagradable: què pot haver passat pel cap de Coplans per voler mostrar de forma reiterada el seu cos lleig i marciit, propi d'un vell xaruc, com es diu en alguna crítica periodística insultant?

Els dos arguments responen a un mateix prejudici, el de considerar que, arribant a un cert lliandar d'edat, la vida del subjecte ja només és repetició i tedi fins arribar a la mort. Coplans trenca amb el prejudici que en una edat avançada no es pot començar de nou. L'edat avançada suposadament ho impediria atès que una nova iniciativa és un risc, una aventura que una persona gran no pot permetre's córrer. D'altra banda, en el cas de Coplans algunes veus conservadores haurien preferit que l'artista evités reflectir la realitat més íntima d'aquest subjecte gran, el cos del qual, cal dir-ho, és d'home i escapa als cànons de bellesa.

¹⁸ *Ibidem*. Entrevista publicada a *El País*.

Des de 1980, i sense que li falti el sentit de l'humor (es detecta clarament per les postures i gestos als quals ell mateix se sotmet), Coplans va decidir retratar-se evitant el cap. I ho va fer perquè el seu rostre, xifra de la identitat, l'impedia remarcar les semblances del seu cos amb el d'altres homes. Quan Coplans es decapita visualment es confon amb altres cossos semblants. Imbuït de teoria feminista, com ha reconegut, quan exposava la seva carnal vitalitat ajudava a revisar els rols dels homes, que així es mostraven fràgils, vulnerables, sense protecció. Tant els genitals com el cul o els testicles penjant es perceben clarament sense cap pudor i sense escarafalls o intent magnificador, com en tantes ocasions havia succeït abans amb el nu de dona que la història de l'art havia exaltat i naturalitzat com si es tractés del nu per definició.

L'audàcia de Coplans no només rau en enderrocar els codis sexistes i en autoretratar-se com un model o una odalisca, sinó en exhibir el seu cos pansit pel pas dels anys.

Com va afirmar Pere Formiguera: «En una societat com la nostra, on la joventut és l'única fase de la vida que es magnifica de forma delirant, i on la salut corporal es converteix gairebé en una religió, les imatges que proposen valors estètics innegables emanant d'un cos vell i decrèpit representen, com a mínim, una provocació».¹⁹

Una provocació en el pla de les idees, contrària a la moral hegemònica; també una obra avantguardista en la seva vessant visual, que fuig del documentalisme en voga, i que s'organitza en primers plans ampliat, de vegades en forma de díptics o tríptics de gran format, en què es perceben parts del seu propi cos: les mans i els dits, els peus (retratats en angles deformadors), les cames, el tors, l'esquena plena de borriçol, els genitals. Una obra no apta per a pudibunds.

A la societat actual, en els països amb un bon nivell de vida (una altra cosa és el que succeeix a Sudan o a Laos, per posar dos exemples diferents), hi ha cada cop més gent gran i menys joves, però paradoxalment l'èmfasi es posa en la joventut i en les seves característiques, siguin reals o fictícies. Els mitjans de comunicació, la publicitat, la xarxa, privilegien l'energia juvenil i rebutgen el que es considera senil, que equival a allò indesitjable, a una càrrega social. Com és possible que això passi amb els exemples dels vitals i emprenedors Francisco Ayala, Jane Goodall, Merce Cunningham, Alicia Alonso i altres persones grans il·lustres²⁰ en els seus respectius oficis?

La contradicció és flagrant: la vida mitjana s'allarga gràcies a una millor alimentació, a una millor sanitat, a una millor salut i, finalment, s'espera prolongar la vida *sine die* però paral·lelament es menysprea els vells. La gerontofòbia és un fet. Es dona en els sectors socials majoritaris, en les famílies i parelles heterosexuales i també entre les anomenades minories, per exemple en el col·lectiu gai que de vegades sembla orientat en exclusiva al culte a l'aparença externa, al contacte sexual ràpid²¹ (també es dona aquest fenomen entre els heterosexuales). Penseu que en tractar-se d'un col·lectiu²² marginat, enormement discriminat encara en molts països (fins i tot amb condemna a mort), es tendeix a oblidar les persones grans homosexuals. La vellesa en aquest col·lectiu és tabú, i sens dubte fins i tot anatema per a algunes persones.²³

¹⁹ Text de Pere Formiguera: «La bellesa de la vellesa», catàleg *John Coplans. A Body of Work*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

²⁰ Seria falsejar la realitat no prendre en consideració que altres autors famosos, per exemple l'escriptor Phillip Roth, veuen la vellesa amb amargura. Vegeu «Philip Roth. Entrevista con el escritor que encarna la rabia de Estados Unidos: las pantallas nos han derrotado», *El País Semanal*, diumenge 23 de març de 2008, núm. 1643. Entrevista a càrrec de Jesús Ruiz Mantilla.

²¹ No hi ha intenció moralista en el que afirmo, només descriptiva.

²² Penseu també en la marginació dels transexuales més grans, totalment invisibles.

²³ Vegeu al respecte el programa emès per *Documentos TV*, «Salir del armario a los 60», emès per *La Dos* l'any 2006. També la revista *Lambda*, núm. 34, primavera 1999, publicada pel Casal Lambda a Barcelona, que compta amb un dossier dedicat a la tercera edat, el lesbianisme i l'homosexualitat. S'inclouen aportacions, entre altres, d'Armand de Fluvià. I també l'article « Vieillir comme on a vécu », de Jacky Durand, *Libération*, París, 10 de maig de 2004. En aquest text s'aborda la qüestió de com passar els últims anys de vida en un lloc que respecti la manera de viure i la sexualitat dels residents. Alguns sectors feministes i gais sostenen que les «residències comunitàries» són la resposta a una vellesa serena i sense discriminacions.

La tasca d'avaluació de la vellesa és llarga i s'enfronta a obstacles considerables, en especial l'assentament d'una cultura que legitima l'individualisme extrem ancorat en plantejaments mercantilistes i utilitaristes, i això evidentment no afavoreix el reconeixement d'una etapa de la vida considerada rebutjable.

La conspiració de silenci, a la qual es referia Simone de Beauvoir, s'ha de trencar (alguns ja ho han fet negant l'estigma de pària), encoratjant una perspectiva àmplia sobre les diverses formes com es viu, al voltant del planeta, la maduresa de la vida humana, l'envelliment vist sense tremendisme, la senectut i la mort. Les obres artístiques que componen aquesta exposició a Lleida, una de les primeres sens dubte en l'àmbit europeu, tracten de contribuir d'alguna manera a la «dignificació social de la vellesa».



John Coplans, Body Language I-V. (Body Language variant), 1985 – 1986
Cal Cego. Col·lecció d'Art contemporani. Barcelona