2013

Anti-anticatalanisme

Oriol Fontdevila
A*DESK

Text publicat al número monogràfic d'A*DESK "Com explicar Catalunya a una llebra morta"

"Està prohibit fumar a les andanes del Metro" era l'única frase que P. sabia dir en català. Vaig conèixer a l'artista al principi de la seva estada a Barcelona i repetia l'exhortació amb sorna, imitant la mateixa veu enllaunada que es pot escoltar a les galeries subterrànies del ferrocarril. Podem pensar que, d'entrada, ho feia com una burla cap al què aquestes paraules representen: la cultura institucional i la preservació de l'ordre. Però, per contagi, les seves paraules també esdevenien una burla cap al català mateix, que, més que com un element cultural, l'artista probablement estaria percebent com un mecanisme de l'aparell d'estat.

Entre la comunitat artística local, P. gairebé no hi devia sentir parlar el català i, en contrapartida, aquesta llengua quedava impregnada dels mateixos missatges instructius i coercitius amb què sentia que s'utilitzava. Segons la seva percepció, podria haver estat talment com si Barcelona disposés d'un llenguatge especialitzat en relació amb el "monopoli de la violència legítima" que Max Weber va apuntar com a definitori de la formació estatal. I, si és així, de llengua que les institucions catalanes s'esmercen en preservar, haurem d'admetre que, finalment, el català hauria passat a percebre's com un llenguatge especialitzat per a la preservació de l'ordre.

O si més no, amb aquesta consideració és que m'explico perquè aquesta artista en qüestió, així com tants d'altres, i probablement una part important del sector de la creació artística contemporània a Barcelona, hem acostumat a desdenyar les peculiaritats culturals catalanes. Un context artístic que d'entrada estaria abocat a l'anàlisi cultural i fascinat pels particularismes locals, les cultures minoritàries i el discurs postcolonial, com pot ser que hagi tendit a adoptar posicions que tant sovint, artísticament però també políticament, semblen estar més a prop de l'*anticatalanisme*?

Nacionalisme de l'oprimit

"Hi ha 'catalanistes' perquè hi ha 'espanyolistes", va escriure Joan Fuster l'any 1980. (1) Segons l'assagista valencià, figura clau del catalanisme de la segona meitat del segle XX, el nacionalisme català no hauria sorgit espontàniament ni s'hauria estructurat de manera autònoma, sinó que ho hauria fet com una reacció envers el nacionalisme espanyol i l'eliminació de drets dels catalans que amb aquesta ideologia s'hauria dut a terme. Sent així, la cultura catalana es podria comptar entre les cultures oprimides que, segons Hal Foster, han despertat l'interès a artistes d'arreu, especialment a partir de la dècada de 1990 i amb la irradiació del què anomena el "paradigma de l'artista etnògraf". Segons el crític nord-americà, en el context de la globalització, els artistes han percebut les cultures oprimides com uns indrets des dels quals subvertir les cultures dominants, i han procedit interessar-se, així, per "l'altre cultural oprimit, postcolonial, subaltern o subcultural". (2)

Però si tornem a Fuster, ens adonem que, quan es refereix al català no ho fa tant per parlar d'una *cultura* oprimida, sinó que d'un "nacionalisme oprimit". Segons l'escriptor, "els nacionalismes-estatals han tingut la missió històrica de fer-se la guerra els uns als altres" i, per aquesta raó, "tan repugnant és un nacionalisme com l'altre". Tot i així, Fuster creu que "hauríem de fer una concessió al nacionalisme dels oprimits: de les nacionalitats oprimides". I el cas del nacionalisme català el considera, per tant, legítim, com "un mal menor", ja que, al capdavall, el culpable n'és l'espanyolisme. (3)

Recorrem, però, a Ernest Gellner, antropòleg i teòric del nacionalisme, per adonar-nos que, si apliquem la prerrogativa de Fuster, en realitat qualsevol nacionalisme hauria de passar a ser considerat com "un mal menor". Segons Gellner, l'habilitat del nacionalisme és presentar la formació estatal com a quelcom que és natural i propi per una cultura determinada: "el nacionalisme sosté que [estat i nació] estan fets l'un per l'altre". (4) Sense la qüestió de l'estat el nacionalisme no té sentit i, així, podem pensar que la diferència que planteja Fuster entre uns "repugnants nacionalismes-estatals" i uns "nacionalismes oprimits" no té raó de ser. La mateixa ideologia nacionalista porta implícita l'existència d'estat i, un nacionalisme sense estat, no pot tenir cap altra vocació que la de voler-ne aconseguir un de propi.

Probablement, Fuster també hagi considerat el nacionalisme català com un "mal menor" en tant que el veu "tímidament reivindicatori", (5) i probablement passatger, que es dissiparia una vegada que aquest assolís la seva fita. Però, segons Gellner, això és improbable que passi, ja que, en el moment que es disposa d'un estat, el principi nacionalista segueix vetllant perquè els seus principis no es vegin violats i es mantingui la congruència entre la unitat nacional i la política. Per un nacionalista català, per tant, la mala notícia és que als ulls de Gellner no hi ha exempció per a la víctima, i que la frase de Fuster "hi ha catalanistes perquè hi ha espanyolistes" és, efectivament, tan certa com també ho és el seu revers: "hi ha espanyolistes perquè hi ha catalanistes".

Al nacionalista català no sé fins a quin punt li semblarà una bona notícia, en canvi, que, als ulls de P., la cultura catalana ja hagi esdevingut perfectament articulada com a nacional, fins a tal punt de confondre-la per una d'estatal i que en cap cas la percebés com una d'oprimida. Tot i que amb la contrapartida que aquesta cultura li resulti anodina i ben poc interessant. Als artistes etnògrafs o multiculturalistes no crec que sigui el nacionalisme pròpiament o les aspiracions sobiranistes el què els tira enrere a l'hora d'atendre les particularitats de la cultura catalana amb els seus projectes. Es tracta de quelcom que se'n deriva i que és l'articulació de la cultura com a nacional, que passa per presentar-la com un tot autosuficient, congruent, protegit institucionalment i com a natural per una comunitat determinada. Tal i com assenyala Zygmunt Bauman: "per transformar-se en nacional, la cultura havia de començar negant que consistia en un projecte, havia de disfressar-se de naturalesa". (6)

L'èmfasi que les institucions catalanes posen en una interpretació de la cultura en clau nacional, al costat de l'impacte relatiu –o, en tot cas, mestís- que el català té en molts àmbits socials, no pot generar sinó és desafecció cap al costat oficial de la dicotomia. En qualsevol cas, per una bona quantitat de persones que hem integrat una quantitat important de patrons culturals identificables com a catalans en el *formatejat*, i que, alhora, som afins al relativisme i al discurs multicultural, segueix sent inquietant a dia d'avui trobar una posició en què situar-nos al respecte d'aquest debat: entre un *catalanisme* que s'ha tendit a disfressar de víctima i de "mal menor", però que al cap i a la fi procedeix a l'articulació nacional dels elements culturals amb la mateixa "repugnància" que han fet els estats-nació; i un *anticatalanisme* exacerbat que, salvant alguns altaveus oficiosos i oficials –o potser degut a aquests mateixos-, segueix inundant la vida quotidiana.

Sense ambaixadors ni etnògrafs

"Vivim en uns temps en els que ja és possible utilitzar la Ikurriña com Jasper Johns va utilitzar la bandera americana, és a dir, amb distanciament crític-irònic i amb absència de sentimentalisme". (7) Peio Aguirre publicava aquesta declaració de Txomin Badiola l'any 2000, en un article en què tractava a l'entorn del "factor local" que en aquells moments començava a proliferar entre els artistes del País Basc. Per "factor local" considerava la utilització d'iconografia local en els projectes artístics, que és una constant en el cas de Badiola: "encaputxats, l'Atlètic, cartells històrics del nacionalisme basc, Oteiza, imatges de la 'cultura de la violència', etc.", els quals l'artista tracta indistintament a "l'apropiació de drag-queens o l'estètica del camuflatge de New York". (8)

En una entrevista coetània amb Manel Clot, Badiola posava èmfasi en aquesta "dimensió política" que ho envaeix tot en el paisatge cultural basc i que resulta ineludible al mateix temps que hi compareix "postmodernitzada" i amb una esquizofrènia creixent entre "el que es defensa i la manera de viure". (9) "El desig, la irracionalitat i la fragmentació del subjecte" són aspectes que, segons Aguirre, defineixen l'obra de Badiola, tot i el seu "factor local". (10) O, precisament, a través aquest mateix i degut a una experiència amb la cultura nacional que ha esdevingut irremeiablement esquinçadora i traumàtica; pel conflicte de l'acció terrorista, tal i com assenyala Aguirre, però també pels pactes que la cultura basca ha establert amb la globalització i precisament per mitjà de posar en joc les arts visuals, amb el Guggenheim de Bilbao com a buc insígnia.

En qualsevol cas, segons Aguirre, Badiola, així com també Asier Pérez, Jon Mikel Euba, Ibon Aranberri, Iñaki Garmienda o Asier Mendizabal, han donat lloc a una "mirada antropològica i sociològica" del seu context que aproxima a l'artista "al rol d'ambaixador cultual o polític". Així mateix, considera que des d'aquesta posició, s'estaria utilitzant l'art "com un mitjà que permet renegociar el concepte d'identitat i de nacionalisme, sense que per això s'hagi de tractar l'assumpte de manera agressiva, excloent o dogmàtica". (11)

Hal Foster prevé a l'artista etnògraf que, quan recorre a la cultura oprimida amb la seva expectativa de subversió de la cultura dominant, no acabi per sobreidentificar-se amb l'altre cultural i alinear-lo segons els propis paràmetres i supòsits. Per aquesta raó li demana distància crítica i la capacitat de posar en relació la representació de l'alteritat amb un anàlisi del seu propi punt de vista; això és, la pròpia trama cultural, on l'artista es troba igualment immers quan entra en interacció amb l'altre cultural. "Emmarcar a l'emmarcador quan aquest emmarca a l'altre" és el conegut suggeriment que, finalment, Foster fa a l'artista etnògraf a l'hora d'adaptar-se al "contradictori status de l'alteritat". (12)

Amb el "distanciament crític-irònic i amb absència de sentimentalisme" que pregona Badiola al respecte de la Ikurriña, així com amb la consideració d'Aguirre que en les obres dels artistes bascos difícilment es pot interpretar un "estar a favor o en contra" al respecte de la cultura nacional, (13) aquests "ambaixadors" i etnògrafs dels propis entorns culturals haurien aconseguit eradicar, com a mínim, la sobreidentificació reductora de la que parla Foster. En relació amb les particularitats locals, els seus projectes es poden considerar en bona part com uns temptejos, entre els que la qüestió nacional de la cultura, més que com un monòlit autosuficient, hi seria explorat com un espai més de negociació amb la diferència.

No entrarem ara a valorar els corresponents projectes en detall. En el nostre cas, assenyalar la relació que aquests artistes mantenen amb el "factor local" sols vol servir per contrastar-ho amb la situació a Catalunya, on, justament, el perill de la sobreidentificació que assenyala Foster, probablement s'ha de substituir pel seu contrari: el perill de la desidentificació. Un excés de distància envers la cultura catalana i, en especial, vers els elements i símbols identificables com a nacionals, hauria fet pràcticament desaparèixer aquestes qüestions dels relats que efectuen els artistes sobre les pràctiques culturals i les construccions identitàries. I això, tant pel que fa al treball d'artistes autòctons com pel que fa al dels artistes etnògrafs forans.

Enfront d'una cultura nacional que s'estableix com un contínuum, pràcticament sense fissures, que es presenta com a aliena a la discrepància, el mestissatge, i com a quelcom a preservar immaculat, podem pensar que el subjecte contemporani fragmentat i la ironia de Badiola ho tenen més difícil per trobar-hi un lloc. Contràriament, entre els pocs projectes que em vénen a la ment i que fan referència explícita a aspectes de la cultura nacional, ocupen un lloc especial els de perfil caricaturesc, com és el cas de "Tothom estima a Catalunya" (2008), d'Ana García-Pineda o bé l'auca de David Bestué i Marc Vives, "Moments rellevants de la Catalunya contemporània" (2005).

Tot i que l'humor -més que no pas la ironia- és un element clau entre els artistes de la generació que amb aquests em refereixo, crec que no deixa de ser simptomàtic que els símbols nacionals catalans no apareguin en l'art contemporani si no és per mitjà del mateix "excés de distància" que, en aquests dos casos, els proveeix la burla. La cultura catalana se sol identificar com a una construcció depurada, sense conflicte, estabilitzada i inofensiva, fins i tot naïf. Més que com un espai per a la negociació cultural, la hibridació i el desplegament d'identitats des d'una perspectiva postmoderna i postcolonial, en la producció artística actual, la cultura catalana hi compareix generalment com una particularitat que, en realitat, sembla haver-se escindit de la vida quotidiana, com a quelcom que és pràcticament extemporani.

Anti + anti ≠ pro

"No crec que els que ens oposem a que augmentin les limitacions legals que s'apliquen a l'avortament siguem pro-avortistes, en el sentit que pensem que l'avortament és una cosa estupenda i defensem que com més avortaments es produeixin major serà el benestar de la societat; som 'anti-antiavortistes'". (14)

La demostració que Clifford Geertz fa amb el cas de l'avortament, crec que és la més clarivident per explicar la posició que aquest antropòleg va plantejar en la conferència que va pronunciar l'any 1983 amb el títol "Anti-antirelativisme". Aquest concepte, l'"anti-antirrelativisme", li va servir a Geertz per rebatre al mateix temps contra el relativisme i l'antirrelativisme, alhora que suggeria la possibilitat d'obrir-se pas en la dicotomia per mitjà de sondejar una tercera via alternativa i que era fruit de la mateixa "doble negació". (15)

Del primer, el relativisme, Geertz en qüestionava el punt d'observació supracultural i suprahistòric que sol atribuir-se l'analista cultural. Per molt que desenvolupi el seu treball des d'una acadèmia o vinculat a un laboratori, és una fantasia del relativista pensar-se al marge de les determinacions de qualsevol trama cultural i presentar-se enfront de les controvèrsies tan imparcial i tan "escèptic en les emocions com la seva bata blanca". (16) Però no per això, Geertz estava disposat a sucumbir al cantó contrari, el de l'antirrelativisme, que en realitat considerava encara més inadmissible. En aquest cas, pel que l'antirrelativisme té d'etnocentrista i per la transposició que fa d'unes particularitats culturals determinades a valors universals.

Arribats en aquest punt, l'antropòleg considera que l'atractiu de la "doble negació" rau en què aquesta no funciona tal i com ho fa segons la lògica habitual i en la que *anti + anti = pro*. Tal i com fàcilment demostra amb el cas de l'avortament, la doble negació en alguns casos també "ens permet rebutjar una cosa sense comprometre'ns amb el que la cosa rebutja". (17) És a dir, segons Geertz, també és possible un *anti + anti ≠ pro*. I, així, amb el concepte "anti-antirrelativisme", Geertz nega

l'antirrelativisme sense per això voler-se identificar de nou amb el terme de partida.

Tal i com ho planteja, l'anti-antirrelativisme hauria de servir com una espècie de corrector en relació al relativisme: l'etnògraf, al mateix temps que requereix del relativisme per un anàlisi on els marcs de referència de l'altre cultural incideixin en l'articulació dels criteris d'objectivitat, finalment també haurà de considerar el seu propi punt de vista, no com a quelcom imparcial i una possibilitat de prisma a-cultural, sinó que com una construcció que per igual està culturalment determinada. D'aquí, que per establir-se una negociació entre els punts de vista del nadiu i de l'explorador en termes d'equitat, aquest darrer haurà d'aplicar, finalment, una perspectiva anti-antirrelativista que el porti a visualitzar com el propi sistema de creences també entra en joc en el mateix procés d'interacció cultural. En aquest sentit, l'anti-antirrelativisme probablement dista ben poc de l'"enfocament paral·làctic" que anys després ha popularitzat Hal Foster en relació a la pràctica artística i que hem comentat anteriorment.

En tot cas, la insatisfacció que en el nostre cas hem plantejat entre la posició pro i la posició *anti* en relació amb el catalanisme, és el que em porta ara a experimentar amb la possibilitat d'aplicar la fórmula de Geertz sobre aquesta qüestió. La voluntat és la de proposar la possibilitat d'un "anti-anticatalansime"; un exercici que, en realitat, requereix capgirar la direccionalitat amb què l'antropòleg resolia la seva diatriba: a diferència de l'anti-antirrelativisme, en aquesta ocasió el repte no és el de plantejar com una particularitat local un punt de vista que, com és el cas del relativisme, s'ha projectat com a supracultural. (18) En aquest cas, amb la doble negació ens referim, inversament, a la possibilitat d'injectar noves dosis de relativisme a l'hora d'aproximar-nos i interaccionar amb les particularitats etnogràfiques de Catalunya.

Seguint la fórmula de Geertz, plantegem, així, l'anti-anticatalanisme com una posició que s'enfronta obertament a l'anticatalansime, si bé no per això retorna a la cultura catalana per defensar-la en clau nacionalista. Tal i com hem vist, mentre que el catalanisme és viscut actualment com a obsolet per una part important del sector de la creació artística, un posicionament anticatalanista probablement també és inadmissible per una bona part dels seus agents.

L'anti-anticatalanisme planteja que els particularismes locals i els símbols catalans també formen part de les trames que ens constitueixen, encara que, més que la seva *naturalització* com a cultura nacional, proposa la invenció de solucions pràctiques i interpretatives per posar-los en relació amb els desafiaments del temps present. L'anti-anticatalanisme és una invitació per anar més enllà del mer "estar a favor o estar en contra" i rearticular, així, aspectes de la cultura catalana amb la producció cultural d'avui en dia, en tant que aquest substrat és quelcom que també existeix en les nostres construccions individuals i col·lectives, així com ho fa en múltiples dimensions i encara que sigui d'una manera híbrida i mestissa. Perquè, en definitiva, la mateixa circumstància que fa que aspectes identificables com a catalans s'obviïn quan ens referim a la producció de cultura contemporània, en realitat és tan nociva com quan es plateja la cultura catalana com una unitat autosuficient i clausurada.

Cavalls de Troia

"Serem un cavall de Troia de les classes populars al Parlament de Catalunya" ha estat la declaració més recordada del míting central de la CUP, Candidatura d'Unitat Popular, en les darreres eleccions autonòmiques de la Generalitat de Catalunya, el novembre de 2012 David Fernández, (19) cap de la llista, convocava així un passatge de la mitologia grega que també té una ressonància precisa en el sector artístic: el cavall de Troia, el mateix que Lucy R. Lippard va plantejar en el seu famós assaig com a "probablement, la primera obra d'art activista". (20)

L'anti-anticatalanisme vol servir per temptejar la possibilitat d'un posicionament cultural i de política cultural, més que no pas servir d'atribut per explicar projectes artístics o bé per detectar una tendència. Tot i així, m'agradaria acabar fent una menció a un projecte en concret, "El Gegant-Menhir", de Lola Lasurt, en el que vaig estar implicat com a comissari al Museu Joan Abelló de Mollet del Vallès l'any 2011. Es va tractar, precisament, d'un cavall de Troia, amb el qual es va provar d'introduir una problemàtica urbanística i social a l'esfera pública de la ciutat. En aquesta ocasió, però, més que no pas un cavall de fusta, pel camuflatge de l'artilleria es va desplegar una àmplia bateria de "factors locals", tals com varen ser elements de la història del lloc i símbols vinculats a la cultura catalana.

El projecte partia del menhir gegantí que s'havia trobat a Mollet del Vallès un parell d'anys enrere. Amb l'excusa de realitzar un gegant per homenatjar-lo, es va iniciar un procés col·lectiu amb entitats i habitants de la ciutat per confeccionar la llegenda que s'hauria de relacionar amb l'artefacte, tal i com estableix la tradició gegantera a Catalunya. Tot i així, Lasurt sabia d'entrada que, amb la sol·licitud d'una història a la comunitat, ineludiblement traspuarien els rumors i crítiques que en aquells mateixos moments circulaven a l'entorn de les condicions que havien permès la mateixa troballa del menhir: un cas d'especulació urbanística i la truculenta història de l'enderroc d'un hotel d'entitats. La construcció de "El Gegant-Menhir" esdevenia, així, la possibilitat d'inscriure aquestes controvèrsies en l'epidermis d'un menhir que ràpidament havia esdevingut un símbol local, el qual passaria no sols a informar de la cultura neolítica sinó que també fer-ho de circumstàncies de l'actualitat.

La confecció col·lectiva del gegant, el disseny de la corresponent cercavila i la realització d'una auca amb què se'n narrava la llegenda, van ser els elements que varen permetre filtrar nous enunciats a l'esfera pública. Alhora que, aquests mateixos elements, es sotmetien a un procés de deconstrucció i, sobretot, de reactivació envers a direccions que d'entrada es considerarien inapropiades. De la seva fossilització en la cultura nacional i l'edulcoració folk, el projecte va connectar un símbol com és el gegant, així com també l'auca com a forma narrativa, amb problemàtiques del present; al mateix temps, aquests elements proporcionaven noves maneres per abordar-les i posar-les a debat.

Segons Lippard, l'art activista que identifica amb el cavall de Troia, actua al mateix temps "cap a dins i cap a fora". És a dir, "a partir de la subversió, per una part, i la mobilització, per l'altra, l'art activista actua tan a l'interior com més enllà de les fronteres d'aquesta assetjada fortalesa que és la cultura oficial o el 'món de l'art'". (21) En el cas d'"El Gegant-Menhir", la simbologia catalana és el que va permetre la infiltració del dispositiu artístic i la controvèrsia local en el teixit social. Així com, si seguim el patró que exposa Lippard observem que també es va incidir cap a l'interior del sistema artístic, amb la pressió que inevitablement aquest projecte va exercir en els límits del museu local des on es va produir. Finalment, en relació a la vocació anti-anticatalanista d'"El Gegant-Menhir", també es pot valorar un cert impacte del projecte en relació amb la seva altra articulació institucional, quan l'exercici d'apropiació i desnacionalització dels símbols catalans es va portar a terme amb la col·laboració de Colla Gegantera i altres entitats de perfil catalanista de la ciutat.

L'anti-anticatalanisme és un posicionament des del qual eradicar el llast que el nacionalisme ha posat sobre certs aspectes de la cultura catalana i que, si per una banda els naturalitza com una cultura d'estat, per l'altra dificulta que es posin en correspondència amb els reptes de l'actualitat i articular-se amb la producció cultural contemporània. Tot i així, realment és imaginable una producció artística local reconciliada amb la cultura catalana? I en correspondència, podem imaginar que processos experimentals com els que es plantegen amb "El Gegant-Menhir" incideixin també en la revivificació d'aquells aspectes culturals que les institucions resguarden?

En tot cas, dubto que un projecte com aquest sigui suficient per convèncer ni tan sols a P. que la cultura catalana té unes possibilitats plàstiques que van més enllà de la veu enllaunada que ens prohibeix de fumar al metro. Així com, pel que fa al cantó institucional i de les polítiques catalanistes, de ben segur que també ens trobem a anys llum que el crit de guerra de la CUP sigui genuïnament anti-anticatalanista, i substitueixi el cavall de Troia a favor de contextualitzar-se més explícitament alhora que deslliurar-se de la cotilla nacional. Una possibilitat: “Serem un Gegant-Menhir de les classes populars al Parlament de Catalunya”.

Notes:

1. FUSTER, Joan (1980): “Pròleg”, a: Xavier Arbós i Antoni Puigsec: Franco i l’espanyolisme. Curial, Barcelona. p. 12.
2. FOSTER, Hal (2001): “El artista como etnógrafo”, a: El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Akal, Madrid. P. 177.
3. USTER, Op. cit., p. 12.
4. GELLNER, Ernest (1988): Naciones y nacionalismo. Alianza Universidad, Madrid. P. 19.
5. FUSTER, Op. cit., p. 7
6. BAUMAN, Zygmunt (2002): La cultura como praxis. Paidós, Barcelona/ Buenos Aires/ Mèxic. P. 60.
7. AGUIRRE, Peio (2001): “Basque Report 2.0”, a: Lápiz. N. 178. P. 54. Publicat originalment a artzim.net el desembre del 2000. Agraeixo a Asier Mendizabal haver-me facilitat aquesta referència, així com la conversa que vàrem tenir a l’entorn dels plantejaments que desenvolupo amb aquest text.
8. AGUIRRE, Op. cit., p. 50.
9. CLOT, Manel (2002): “Viure la seva vida”, a: Malas formas. Txomin Bodiola, 1990-2002. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona. P. 161.
10. AGUIRRE, Op. cit., p. 50.
11. AGUIRRE, Op. cit., p. 57.
12. FOSTER, Op. cit., p. 207.
13. AGUIRRE, Op. cit., p. 57.
14. GEERTZ, Clifford (2010): “Anti-antirrelativismo”, a: Los usos de la diversidad. Paidós, Barcelona/ Buenos Aires/ Mèxic P. 96.
15. Clifford Geertz explica que és durant la guerra freda que diferents intel·lectuals d’Estats Units es varen recórrer a identificar-se com a “anti-anticomunistes”, per la seva oposició a la cacera de bruixes impulsada pel senador McCarthy. Segons explica Fredric Jameson, en canvi, la fórmula del “anti-anti” l’hauria formulat per primera vegada Jean Paul Sartre, també en relació a la seva posició respecte el comunisme: “aquest enginyós lema polític que Sartre va inventar per trobar el seu camí entre un comunisme imperfecte i un anticomunisme encara més inacceptable”. JAMESON, Fredric (2009): Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopia y otras aproximaciones a la ciència ficción. Akal, Madrid. P. 13.
16. GEERTZ, Clifford (2010): “El pensar en cuanto acto moral: las dimensiones éticas del trabajo de campo en los nuevos estados”, a: Los usos de la diversidad. Paidós, Barcelona/ Buenos Aires/ Mèxic P. 60.
17. GEERTZ, Op. cit., p. 96.
18. La qüestió del relativisme com a particularitat de la cultura occidental la desenvolupa sobretot Richard Rortry en la seva resposta a la mateixa conferència de Clifford Geertz. RORTRY, Richard (1996): “Sobre el etnocentrismo: respuesta a Clifford Geertz”, a Objetividad, relativismo y verdad. Paidós, Barcelona/ Buenos Aires/ Mèxic. Pp. 275 – 284.
19. David Fernández: ‘Serem un cavall de Troia de les classes populars al Parlament’”, a: Ara. 18-11-2012.
20. LIPPARD, Lucy R. (2001): “Caballos de Troya: arte activista y poder”, a: Brian Wallis (ed.), Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Akal, Madrid. P. 343.
21. LIPPARD, Op. cit., pp. 343 i 344.