

Gonzalo Elvira



155. LA BALADA DE SIMÓN

Aquesta exposició reconstrueix, per mitjà de dibuixos, cartografies i materials documentals, la biografia de Simón Radowitzky. Radowitzky fou un anarquista ucranianoargentí que, després de la brutal repressió policial que va tenir lloc durant la Setmana Roja de Buenos Aires, el 1909, va atemptar contra el cap de policia responsable, Ramón Lorenzo Falcón, fet pel qual va ser condemnat a reclusió perpètua al cèlebre penal d'Ushuaia.

08.07 – 08.10.2017

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Amb 155. *La balada de Simón*, Gonzalo Elvira, adoptant una personal i particular manera d'enfocar la historiografia, elabora un relat de reconstrucció de la memòria a partir de la figura de l'anarquista Simón Radowitzky.

Radowitzky neix a Ucraïna, on ja comencen a manifestar-se les seves tendències anarquistes quan, amb tan sols setze anys, és sentenciat a quatre mesos de presó per haver repartit premsa obrerista. A causa de l'opressió tsarista, el 1909 es trasllada a l'Argentina, on viu un dels seus germans. Allà participa en una manifestació que suscita una violenta repressió policial que desembocarà en l'anomenada «Setmana Roja». Colpit per aquest fet, el 14 de novembre d'aquell mateix any Radowitzky atempta amb una bomba de fabricació casolana contra el coronel Ramón Lorenzo Falcón, màxim responsable dels fets, que mor juntament amb el seu secretari. Radowitzky és condemnat al penal d'Ushuaia, conegut com a «presó de la fi del món». 155, el seu número de reclús, dona títol a aquesta mostra.

Tota l'exposició es podria llegir com un arxiu on els fets biogràfics i la ficció juguen amb la història a partir d'una mena de connexions rizomatoses. Elvira fabula i reinterpreta; descompon i desestructura l'arxiu. Fins i tot els mateixos títols accentuen aquesta sensació, ja que semblen correspondre's amb etiquetes d'ordenació arxivística a partir de sigles i nombres.

L'itinerari biogràfic de Radowitzky es narra en els treballs realitzats amb tinta xinesa sobre mapes i paisatges d'una enciclopèdia que l'artista va trobar casualment al carrer. Sobre ells, i amb el seu llenguatge característic de trames de ratlles, l'artista retrata a partir de fotografies reals.

Així, trobem el rostre jove de Radowitzky sobre la seva Europa de l'Est (SR 015), o un ull, el rostre i el bust sobre la seva Ucraïna natal (SR 007, SR 008 i SR 009). I, per descomptat, l'Argentina, país d'origen d'Elvira, també cobra protagonisme, en paisatges bucòlics de la Patagònia (SR 001 i SR 017), amb una imatge de Radowitzky pescant sobre Buenos Aires amb gorra anarquista (SR 012) o amb un cartell on diu «Simón vive» sobre Terra del Foc (SR 019).

Apareixen també dibuixos de vaixells de vapor, en al·lusió al que va agafar per primera vegada al nord d'Europa (SR 010) i al que li va servir per tornar de Montevideo (SR 014),

on havia estat exiliat després que l'expullessin de l'Argentina quan va rebre l'indult del president Hipólito Yrigoyen, al cap de vint-i-un anys de reclusió. Els retrats també relaten el seu trasllat des de l'Uruguai fins a Espanya per intervenir en les brigades internacionals de suport a la República, que el porten fins i tot a participar en el front d'Aragó, tal com il·lustra el dibuix en què apareix vestit de militar sobre aquesta zona geogràfica (SR 006). Radowitzky col·labora amb la CNT a València i Barcelona, i després de la caiguda d'aquesta fuig a França —com ens explica un altre dels seus retrats sobre el mapa gal—, d'on s'escapa després d'haver estat capturat (SR 016). Finalment, arriba a Mèxic, on treballa en una fàbrica de joguines i edita revistes per al moviment fins a la seva mort, l'any 1956. En aquest cas, apareix il·lustrat novament amb la canya sobre un mapa mesoamericà i al costat de la fotografia d'un dels famosos murals de Ciudad Universitaria de la capital mexicana.

Resulta gairebé inevitable que la sèrie dels mapes evoqui la frase «El mapa no és el territori», d'Henri Lefebvre, el qual, en la seva obra *La production de l'espace*¹ apuntava que els mapes no tan sols operen com a representacions, sinó com a dispositius de producció social del mateix espai, unes teories que ens connecten amb els models urbanístics de la Bauhaus i les pràctiques espacials del situacionisme.

A través d'aquests treballs es poden percebre també alguns apunts de la mateixa biografia de l'artista, i més encara si considerem la comparació que estableix Kracauer² entre l'historiador i l'exiliat o l'immigrant, cas d'Elvira. Per Kracauer, tots dos són figures que estan dividides, el segon entre el país d'origen i el de residència, i el primer entre l'època pròpia i la que és objecte de recerca.

Les localitzacions es barregen en l'exposició com una mena de línia de temps: Ucraïna, Argentina, Montevideo, Barcelona, França, Mèxic... No és nou en aquest artista el fet de connectar ciutats, localitzacions geogràfiques entre les quals estableix connexions temporals i simbòliques. I és que, com en



Falcón, 2016

¹ Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013).

² Siegfried Kracauer, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011).



SR, 2015

tot arxiu, aquí la idea del temps és sempre present, potser més palesa en sèries com la de tinta xinesa sobre paper, a tall d'almanacs particulars que ens connecten novament amb els treballs d'alguns artistes de la Bauhaus, amb el minimalisme de Sol LeWitt i amb la tradició conceptual de l'escola catalana.

Els títols aporten petites pistes, com veiem en el de la mateixa exposició, que també es correspon amb un dels dibuixos d'aquesta sèrie (*SR 155*): 155 línies vermelles i negres metòdicament separades a manera de llistes verticals.

En una línia similar, l'obra que duu el títol *20* fa referència al nombre d'anys que Radowitzky va estar pres a Ushuaia; *1909* es refereix a l'any de la manifestació de l'1 de maig que va desencadenar la Setmana Roja; aquesta data també s'il·lustra amb tinta vermella i és la mateixa en què Radowitzky va atemptar contra Falcón. A *SR 012*, el ratllat negre es correspon amb l'any de naixement de Radowitzky, 1886, juntament amb les 1956 ratlles vermelles que corresponen a l'any en què va morir.

En la idea del que és cíclic es percep un rastre de Camus i de la seva interpretació del mite de Sísif, condemnat pels déus a empènyer sense descans una roca fins al cim d'una muntanya, des d'on aquesta torna a caure, entenent com el pitjor càstig el treball inútil i sense esperança.

Per Camus, davant la incomprensió del món, l'ésser humà tendeix a cercar un ordre de les coses, i així la roca segueix rodant, en el mateix gest repetitiu d'Elvira quan realitza els seus dibuixos, quan examina altres possibles capes de la història.

La sèrie sobre les lleis respon a aquesta mateixa lògica formal, minimalista, obsessiva i metòdica: *4661*, llei del descans dominical, del 1905; *9688*, llei d'accidents de treball, del 1915; *4144*, llei de residència, del 1907; *1420*, llei d'educació comuna, del 1902; *4031*, llei del servei militar obligatori, del 1902; *5291*, regulació del treball de dones i menors d'edat, del 1907; *7029*, llei de defensa social, del 1907; *11544*, llei de vuit hores diàries de feina o quaranta-vuit hores setmanals, del 1929.

En un possible interstici entre aquestes dues sèries —la dels dibuixos figuratius i la dels calendaris— es podrien situar les obres sobre tela perforada amb agulla i martell, en les quals, més enllà de la referència iconogràfica clara d'aquest últim,

trobem la tècnica del punteig, que fa al·lusió a les tortures amb agulles a les quals eren sotmesos els presos, tant a Barcelona com a Buenos Aires, unes agulles que segurament també van torturar Radowitzky.

I és que Elvira fila prim quan juga amb les presències i les absències, com havia demostrat prèviament en la seva sèrie d'edificis de la Bauhaus, on, tot i evitar la presència de l'ésser humà, aconseguix que se'n percebi l'empremta, espectral.

Curiosament, fa tan sols alguns mesos Agustín Comotto va publicar, també a Barcelona, la història de Radowitzky en versió còmic, gènere pel qual Elvira sent un interès que es trasllueix en el seu treball, en el traç àgil, en les siluetes ratllades i, fins i tot, en la manera d'inserir-les a tall de vinyetes en llibres i enciclopèdies; fins i tot, també, en els personatges traslladats directament des de les fotos d'arxiu, que sembla que es converteixin en personatges de novel·la gràfica. Aquesta influència es fa més evident en obres com *Estrèpit (Callao i Quintana)*, on el seu ratllat característic dibuixa l'onomatopeia d'una bomba (*bum!*).

Excepte en comptades ocasions, com els fons de color de les enciclopèdies i els mapes, l'exposició es redueix als colors negre i vermell, en un record clar de la bandera anarquista. Aquesta gamma cromàtica en algunes ocasions admet el groc, color dels uniformes dels presos de l'esmentada presó argentina, reservada als reclusos perillous, que vestien robes grogues i negres per ser fàcilment identificables sobre el paisatge nevad d'aquella zona.

Així mateix, es perceben certs ressos del cartell anarquista, amb el qual Elvira comparteix el compromís intel·lectual, a través del diàleg subtil entre imatge i text, que d'alguna manera ens apropa a *Kriegsfibel* (Abecedari de la guerra), llibre de fotografies acompanyades de poemes de Bertolt Brecht. Com fa Elvira, Brecht acostumava a escriure comentaris o poemes sobre notícies i fotografies de diaris. A més, segons el pacifisme de Brecht hi ha molt pocs herois positius, i possiblement Radowitzky tampoc no ho era.

Elvira també se serveix d'altres materials d'arxiu —fotografies, cartes, passaports— com a suport de la constel·lació de connexions i nexes, alguns traslladats a altres suports, com els dibuixos de fotos, d'altres traslladats a una mena de gravat

de tècnica mixta, que es mostren sense distinció juntament amb altres documents originals.

Davant la pràctica oficial de retre homenatge mitjançant monuments públics a figures com la del coronel Falcón, Elvira fa un exercici de subversió fent un monument de la vida del seu venjador i ofereix la visió de l'altra banda, la de les altres històries possibles, per qüestionar qui escriu la història, de quin costat s'escriu i quines són les altres lectures que, al seu moment, no van interessar i probablement tampoc interessen actualment.

Predomina així la importància del document, però d'aquell document transformat, el que parla de l'altra memòria i d'una altra forma d'entendre el temps. Amb la seva manera de descompondre l'arxiu, Elvira posa sobre la taula l'interès d'entendre el mapa de la història com una successió de fets desencadenats, proposant un sistema de relacions que ja ens havia suggerit Foucault a *Les mots et les choses*.³ Pel filòsof francès, tots els períodes històrics tenien el que ell anomenava certes «condicions subjacents de veritat», que definien allò que era o no acceptable, i aquestes condicions del discurs han anat variant, d'un període a un altre.

Potser l'autor més anomenat fins ara a l'hora de parlar de la subjectivació històrica ha estat Walter Benjamin, especialment a través d'«El narrador»⁴ i un dels seus textos més coneguts, «Sobre el concepte d'història»,⁵ escrit pòstum compost a partir de notes i publicat per Theodor Adorno el 1942.

I és que Benjamin va ser un dels primers a desenvolupar innovacions formals com a reacció a l'esgotament de les fórmules clàssiques d'escriptura i representació. Com a antídote, proposa una sèrie d'eines hipertextuals per a les quals s'inspira en el que possiblement ja s'ha convertit també en un lloc comú: l'*Atlas Mnemosyne*, de l'historiador Aby Warburg. Warburg proposava una reflexió sobre la memòria a partir d'un arxiu de milers d'imatges («engrames») susceptibles de ser recol·locades per l'investigador. Igual que a Warburg,

³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (Mèxic: Siglo XXI, 2001).

⁴ Walter Benjamin, «El narrador» (Librodot.com, <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/El-Narrador>).

⁵ Walter Benjamin, a *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Mèxic: Itaca-UACM, 2008).

a Elvira aquests «engrames» funcionen com a marques de la memòria cultural col·lectiva, com a detonants semàntics.

Les narratives d'arxiu d'Elvira s'acosten a les pretensions benjaminianes de revelar altres arestes de determinats esdeveniments polítics a partir del que és aparentment anecdòtic, de gestos figuradament insignificants que es resisteixen al totalitarisme de les historiografies dominants.

Però la postura de Benjamin no cau en el maniqueisme dicotòmic dels poderosos dominants enfront dels humils oprimits, castigats injustament per l'escriptura de la història. Al contrari, assenjala la possibilitat de triar diferents lectures a partir de les «ruïnes» que arrepleguem de la història i que portem cap a una direcció determinada. Per Benjamin, el reconeixement de la història dels perdedors no és més que un procés de rescat d'aquests camins que romanen com a font.

Serà en la setena tesi d'aquesta obra on escriurà la seva famosa frase, «no hi ha cap document de cultura que no sigui alhora document de barbàrie», que curiosament se cita sobre una fotografia dels escorxadors parisencs del surrealista Éli Lotar.

La coherència d'Elvira és inqüestionable en la seva trajectòria, i pràcticament també es podrien llegir en aquesta clau rizomatosos les seves darreres exposicions: *Assaig S. T. 1909-1919* (EtHall, Barcelona) i *Bauhaus 1919, modelo para armar* (My Name's Lolita Art, Madrid), totes dues del 2013. El projecte d'EtHall es va centrar ja en les setmanes tràgiques de Barcelona (1909) i Buenos Aires (1919). Per al Centro de Arte de Alcobendas, Elvira va realitzar *12 canciones concretas*, inspirada en el monument funerari que va dedicar Walter Gropius als treballadors assassinats durant la República de Weimar, el 1922, situat al cementiri de Berlín.

Tampoc no és nou el període històric que aborda Elvira aquí, aquella època de declivi de les grans utopies, en la qual el món i les seves idees semblaven estar al caire del col·lapse, una època en què es comencen a gestar tots els drets socials, i un moment convuls, que per l'artista construeix la base del que vivim avui, un present sobre el qual també plana l'ombra d'un món i les seves idees al caire del col·lapse.

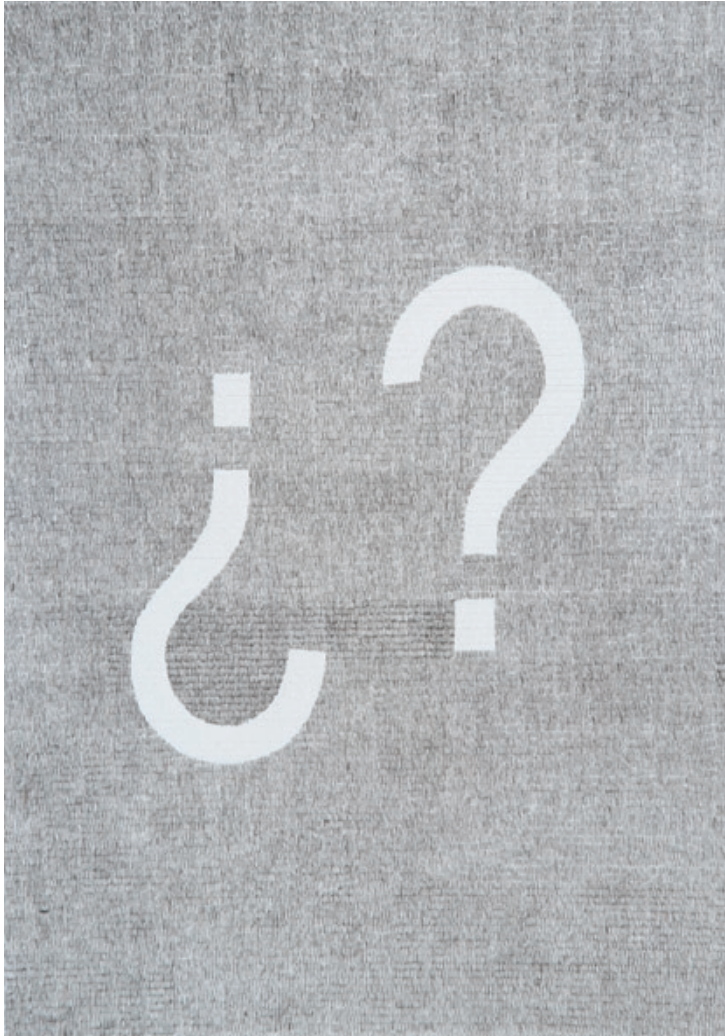
Connectaria, així, amb l'anomenada «postmemòria», aquell recurs de narració històrica d'un personatge que



SR 155, 2015



Xut inicial, 2016



Sense títol, 2017

recopila els fets del passat malgrat no haver-los viscut en primera persona, una eina molt utilitzada per analitzar els conflictes que va viure l'esquerra llatinoamericana. El treball d'Elvira connectaria amb la idea de postmemòria pel fet de replantejar-se l'experiència de la representació i la mediació del passat en el moment actual, pel seu afany per connectar amb el paisatge polític dels temps de Radowitzky i amb les eines mentals d'aquell moment, o els *epistemes*—per adoptar novament Foucault— del nostre mode d'anàlisi i el nostre pensament del present.

No obstant això, com ens recordava Agamben a *Infancia e storia*,⁶ avui sabem que «per efectuar la destrucció de l'experiència no cal en absolut una catàstrofe i que n'hi ha prou tan sols amb la pacífica existència quotidiana en una gran ciutat». En el capítol «Temps i història. Crítica de l'instant i del tot», Agamben comenta: «la tasca original d'una autèntica revolució ja no és simplement “canviar el món”, sinó també, i sobretot, “canviar el temps”. [...] No es tracta d'abandonar la història, sinó [en la mateixa sintonia de les teories de Benjamin] d'accedir a una concepció més autèntica de la historicitat» (p. 141). En el seu assaig «Llengua i història. Categories lingüístiques i categories històriques en el pensament de W. Benjamin»,⁷ també afirma: «Per això la història universal ja no coneix un passat a transmetre, i en canvi és el món d'una “integral actualitat”» (p. 65).

La «museïtzació» d'aquest tipus de postmemòria, contextualitzada en un centre d'art, obriria al seu torn una altra porta de discussió. En l'obra *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*,⁸ el crític alemany Andreas Huyssen assenyala els museus com a sentinelles de les expressions de la cultura de la memòria, mentre critica la inflació a què ens han acostumat les indústries culturals amb l'auge actual de qualsevol tipus del que podríem anomenar «pràctiques culturals de la memòria» en els seus diferents

⁶ Giorgio Agamben, *Infancia e historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007).

⁷ Giorgio Agamben, a *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007).

⁸ Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (Mèxic: FCE – Institut Goethe, 2002).

fetitxes nostàlgics a través d'un gran nombre de versions de fotografies, arxius, documentals o televisió.

Les estratègies de representació de la memòria que ens presenta Elvira ens parlen d'una tensió latent possible entre les imatges i la història, que ens incita a repensar l'esdeveniment i obrir una porta diferent cap a les narratives de l'arxiu.

D'aquesta manera, prenent com a punt de partida la vida d'un personatge com Radowitzky, Gonzalo Elvira ens ha ofert una mena de trencaclosques d'històries no explicades, convidant l'espectador a recompondre les absències, els silencis, i a buscar les narracions no narrades, a partir d'una manera particular d'articular el coneixement amb el passat, la realitat i la ficció que qüestiona els grans relats hegemònics de la història.

Així, l'artista assumeix d'alguna manera la responsabilitat de l'historiador, en paraules d'E. P. Thompson, de «rescatar» la gent ordinària, especialment aquells que havien estat derrotats, del passat, de l'«enorme condescendència de la posteritat».⁹

Blanca de la Torre

⁹ Edward Palmer Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (Madrid: Capitán Swing, 2012).

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, de 12 a 20 h
Entrada gratuïta

barcelona.cat/lavirreina
twitter.com/lavirreinaci
facebook.com/lavirreinaci