

# Gonzalo Elvira



## ***155. LA BALADA DE SIMÓN***

Esta exposición reconstruye, mediante dibujos, cartografías y materiales documentales, la biografía de Simón Radowitzky. Radowitzky fue un anarquista ucraniano-argentino que, tras la brutal represión policial que se produjo durante la Semana Roja de Buenos Aires, en 1909, atentó contra el jefe de policía responsable, Ramón Lorenzo Falcón, hecho por el cual fue condenado a perpetuidad en el célebre penal de Ushuaia.

**08.07 – 08.10.2017**

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



Con 155. *La balada de Simón*, Gonzalo Elvira adopta un modo de historiografiar personal y particular y elabora un relato de reconstrucción de la memoria a partir de la figura del anarquista Simón Radowitzky.

Radowitzky nació en Ucrania, donde ya empezaban a manifestarse sus tendencias anarquistas cuando, con tan solo dieciséis años, fue sentenciado a cuatro meses de prisión por haber repartido prensa obrerista. A causa de la opresión zarista, en 1909 se trasladó a Argentina donde residía uno de sus hermanos. Allí participó en una manifestación cuya violenta represión policial desembocó en la conocida como «Semana Roja». Fuertemente afectado por este hecho, el 14 de noviembre del mismo año Radowitzky atentó con una bomba casera contra el coronel Ramón Lorenzo Falcón, máximo responsable de los hechos, quien falleció, junto con su secretario. Radowitzky fue condenado al penal de Ushuaia, conocido como «prisión del fin del mundo». 155, su número de recluso, da título a la presente muestra.

Toda la exposición se podría leer como un archivo en que los hechos biográficos y la ficción juegan con la historia a partir de una suerte de conexiones rizomáticas. Elvira fabula y reinterpreta; descompone y desestructura el archivo. Incluso los propios títulos acentúan esta sensación, ya que parecen corresponderse con etiquetas de ordenación archivística a partir de siglas y números.

El itinerario biográfico de Radowitzky se narra en los trabajos realizados con tinta china sobre mapas y paisajes de una enciclopedia que el artista encontró casualmente en la calle. Sobre ellos, y con su característico lenguaje de tramas de rayas, el artista retrata a partir de fotografías reales.

Encontramos así el rostro joven de Radowitzky sobre su Europa del Este (*SR 015*), o un ojo, el rostro y el busto sobre su Ucrania natal (*SR 007*, *SR 008* y *SR 009*). Y por supuesto Argentina, país de origen de Elvira, también cobra protagonismo, en paisajes bucólicos de la Patagonia (*SR 001* y *SR 017*), con una imagen de Radowitzky pescando sobre Buenos Aires con gorro anarquista (*SR 012*) o un letrero que reza «Simón vive» sobre Tierra del Fuego (*SR 019*).

Aparecen igualmente dibujos de barcos de vapor, en alusión al que tomó por primera vez en el norte de Europa (*SR 010*)

y al que le sirvió para regresar de Montevideo (SR 014), donde había permanecido en el exilio tras ser expulsado de Argentina al recibir el indulto del presidente Hipólito Yrigoyen, después de veintidós años de reclusión. Los retratos también relatan su traslado de Uruguay a España para intervenir en las brigadas internacionales de apoyo a la República, que le llevan incluso a participar en el frente de Aragón, tal como ilustra el dibujo en que aparece vestido de militar sobre esta zona geográfica (SR 006). Radowitzky colabora con la CNT en Valencia y Barcelona, y tras la caída de esta huye a Francia —como nos cuenta otro de sus retratos sobre el mapa galo—, de donde escapa tras ser apresado (SR 016). Finalmente, llega a México, donde trabaja en una fábrica de juguetes y edita revistas para el movimiento hasta su muerte, en 1956. En este caso, aparece ilustrado nuevamente con la caña sobre un mapa mesoamericano y al lado de la fotografía de uno de los famosos murales de Ciudad Universitaria de la capital mexicana.

Resulta casi inevitable que la serie de los mapas evoque la frase «El mapa no es el territorio», de Henri Lefebvre, quien, en su obra *La producción del espacio*<sup>1</sup> apuntaba que los mapas no solo operan como representaciones, sino como dispositivos de producción social del propio espacio, teorías que nos conectan con los modelos urbanísticos de la Bauhaus y las prácticas espaciales del situacionismo.

Algunos apuntes de la propia biografía del artista también se pueden percibir a través de estos trabajos, y más aún si tomamos en cuenta la comparación que establece Kracauer<sup>2</sup> entre el historiador y el exiliado o el inmigrante, como es el caso de Elvira. Para Kracauer ambos son figuras que están divididas, el segundo entre el país de origen y el de residencia, y el primero entre la propia época y la que es objeto de investigación.

Las localizaciones se entremezclan en la exposición como una suerte de línea de tiempo: Ucrania, Argentina, Montevideo, Barcelona, Francia, México... No es nuevo en este artista el hecho de conectar ciudades, localizaciones geográficas



Falcón, 2016

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

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



SR, 2015

entre las que establece conexiones temporales y simbólicas. Y es que, como en todo archivo, aquí la idea del tiempo está siempre presente, tal vez más patente en series como la de tinta china sobre papel, a modo de almanaques particulares que nos conectan de nuevo con los trabajos de algunos artistas de la Bauhaus, con el minimalismo de Sol LeWitt y con la tradición conceptual de la escuela catalana.

Los títulos aportan pequeñas pistas, tal como vemos en el de la propia exposición, que también se corresponde con uno de los dibujos de esta serie (*SR 155*): 155 líneas rojas y negras metódicamente separadas a modo de renglones verticales.

En una línea similar, la obra que lleva el título *20* responde al número de años que Radowitzky estuvo preso en Ushuaia; *1909* se refiere al año de la manifestación del 1 de mayo que desencadenó la Semana Roja; esta fecha también se ilustra con tinta roja y es la misma en que Radowitzky atentó contra Falcón. En *SR 012*, el rayado negro se corresponde con el año de nacimiento de Radowitzky, 1886, junto con las 1956 rayas rojas correspondientes al año de su muerte.

En la idea de lo cíclico se percibe un rastro de Camus y de su interpretación del mito de Sísifo, condenado por los dioses a empujar sin descanso una roca hasta la cima de una montaña, desde donde vuelve a caer, entendiendo como el peor castigo el trabajo inútil y sin esperanza.

Para Camus, ante la incompreensión del mundo, el ser humano tiende a buscar un orden de las cosas, y así la roca sigue rodando, en el mismo gesto repetitivo de Elvira cuando realiza sus dibujos, cuando examina otras posibles capas de la historia.

La serie sobre las leyes responde a esta misma lógica formal, minimalista, obsesiva y metódica: *4661*, ley del descanso dominical, de 1905; *9688*, ley de accidentes de trabajo, de 1915; *4144*, ley de residencia, de 1907; *1420*, ley de educación común, de 1902; *4031*, ley del servicio militar obligatorio, de 1902; *5291*, regulación del trabajo de mujeres y menores de edad, de 1907; *7029*, ley de defensa social, de 1907; *11544*, ley de ocho horas diarias de trabajo o cuarenta y ocho horas semanales, de 1929.

En un posible intersticio entre estas dos series —la de los dibujos figurativos y la de los calendarios— se podrían

situar las obras sobre tela perforada con aguja y martillo, en las que, más allá de la clara referencia iconográfica a este último, encontramos la técnica del punteado, que alude a las torturas con agujas a las que eran sometidos los presos, tanto en Barcelona como en Buenos Aires, unas agujas que seguramente también torturaron a Radowitzky.

Y es que Elvira hila fino al jugar con las presencias y las ausencias, como había demostrado previamente en su serie de edificios de la Bauhaus, en los que, a pesar de evitar la presencia del ser humano, consigue que se perciba su huella, espectral.

Curiosamente, hace solo unos meses Agustín Comotto publicó, también en Barcelona, la historia de Radowitzky en versión cómic, género por el cual Elvira siente un interés que se trasluce en su trabajo, en el trazo ágil, en las siluetas rayadas, e incluso en la manera de insertarlas a modo de viñetas en libros y enciclopedias; y hasta en los personajes trasladados directamente desde las fotos de archivo, que parecen convertirse en personajes de novela gráfica. Esta influencia resulta más evidente en obras como *Estruendo (Callao y Quintana)*, donde su característico rayado dibuja la onomatopeya de una bomba (*¡bum!*).

Salvo en contadas ocasiones, como los fondos de color de las enciclopedias y los mapas, la exposición se reduce a los colores negro y rojo, en claro recuerdo de la bandera anarquista. Esta gama cromática en algunas ocasiones admite el amarillo, color de los uniformes de los presos de la mencionada prisión argentina, reservada para los reclusos peligrosos, que vestían ropas amarillas y negras para ser fácilmente identificables sobre el paisaje nevado de aquella zona.

Asimismo, se perciben ciertos ecos del afiche anarquista, cuyo compromiso intelectual comparte Elvira, a través del sutil diálogo entre imagen y texto, que de algún modo nos acerca a *Kriegsfibel* (Abecedario de la guerra), libro de fotografías acompañadas de poemas de Bertolt Brecht. Al igual que Elvira, Brecht acostumbraba a escribir comentarios o poemas sobre noticias y fotografías de periódicos. Además, según el pacifismo de Brecht hay muy pocos héroes positivos, y posiblemente Radowitzky tampoco lo fuera.

Elvira también se sirve de otros materiales de archivo —fotografías, cartas, pasaportes— para apoyar la constelación de conexiones y nexos, algunos trasladados a otros soportes, como los dibujos de fotos, otros trasladados a una especie de grabado de técnica mixta, que se muestran sin distinción junto con otros documentos originales.

Frente a la práctica oficial de rendir homenaje mediante monumentos públicos a figuras como la del coronel Falcón, Elvira hace un ejercicio de subversión al esculturizar la vida de su vengador y ofrecer la visión del otro lado, la de las otras historias posibles, para cuestionar quién escribe la historia, de qué lado se escribe y cuáles son las otras lecturas que, en su momento, no interesaron y probablemente tampoco interesen en la actualidad.

Predomina así la importancia del documento, pero de ese documento transformado, el que nos habla de otra memoria y de otro modo de entender el tiempo. Con su manera de descomponer el archivo, Elvira pone sobre la mesa el interés de entender el mapa de la historia como una sucesión de hechos desencadenados, proponiendo un sistema de relaciones que ya nos había sugerido Foucault en *Las palabras y las cosas*.<sup>3</sup> Para el filósofo francés, todos los periodos históricos tenían lo que él llamaba ciertas «condiciones subyacentes de verdad», que definían lo que era o no aceptable, y esas condiciones del discurso han ido variando, de un periodo a otro.

Tal vez el autor más nombrado hasta la fecha a la hora de hablar de la subjetivación histórica haya sido Walter Benjamin, especialmente a través de «El narrador»<sup>4</sup> y de uno de sus textos más conocidos, «Sobre el concepto de historia»,<sup>5</sup> escrito póstumo compuesto a partir de notas y publicado por Theodor Adorno en 1942.

Y es que Benjamin fue uno de los primeros en desarrollar innovaciones formales como reacción al agotamiento de las fórmulas clásicas de escritura y representación. Como antídoto, propone una serie de herramientas hipertextuales

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 2001).

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

<sup>5</sup> Walter Benjamin, en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (México: Itaca-UACM, 2008).

para las cuales se inspira en el que posiblemente ya se haya convertido también en lugar común: el *Atlas Mnemosyne*, del historiador Aby Warburg. Warburg proponía una reflexión sobre la memoria a partir de un archivo de miles de imágenes («engramas») susceptibles de ser recolocadas por el investigador. Del mismo modo que en Warburg, en Elvira esos «engramas» funcionan como marcas de la memoria cultural colectiva, como detonantes semánticos.

Las narrativas de archivo de Elvira se acercan a las pretensiones benjaminianas de desvelar otras aristas de determinados acontecimientos políticos a partir de lo aparentemente anecdótico, de gestos figuradamente insignificantes que se resisten al totalitarismo de las historiografías dominantes.

Pero la postura de Benjamin no cae en el maniqueísmo dicotómico de los poderosos dominantes frente a los humildes oprimidos, castigados injustamente por la escritura de la historia. Al contrario, señala la posibilidad de elegir posibles lecturas a partir de las «ruinas» que recogemos de la historia y que llevamos hacia una dirección determinada. Para Benjamin, el reconocimiento de la historia de los perdedores no es más que un proceso de rescate de esos caminos que permanecen como fuente.

Será en la séptima tesis de esta obra donde escribirá su famosa frase, «no hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documento de barbarie», que curiosamente se cita sobre una fotografía de los mataderos parisinos del surrealista Éli Lotar.

La coherencia de Elvira es incuestionable en su trayectoria, y prácticamente sus últimas exposiciones también se podrían leer en esta clave rizomática: *Assaig S. T. 1909-1919* (EtHall, Barcelona) y *Bauhaus 1919, modelo para armar* (My Name's Lolita Art, Madrid), ambas de 2013. El proyecto de EtHall se centró ya en las semanas trágicas de Barcelona (1909) y Buenos Aires (1919). Para el Centro de Arte de Alcobendas, Elvira realizó *12 canciones concretas*, inspirada en el monumento funerario que Walter Gropius dedicó a los trabajadores asesinados durante la República de Weimar, en 1922, y situado en el cementerio de Berlín.

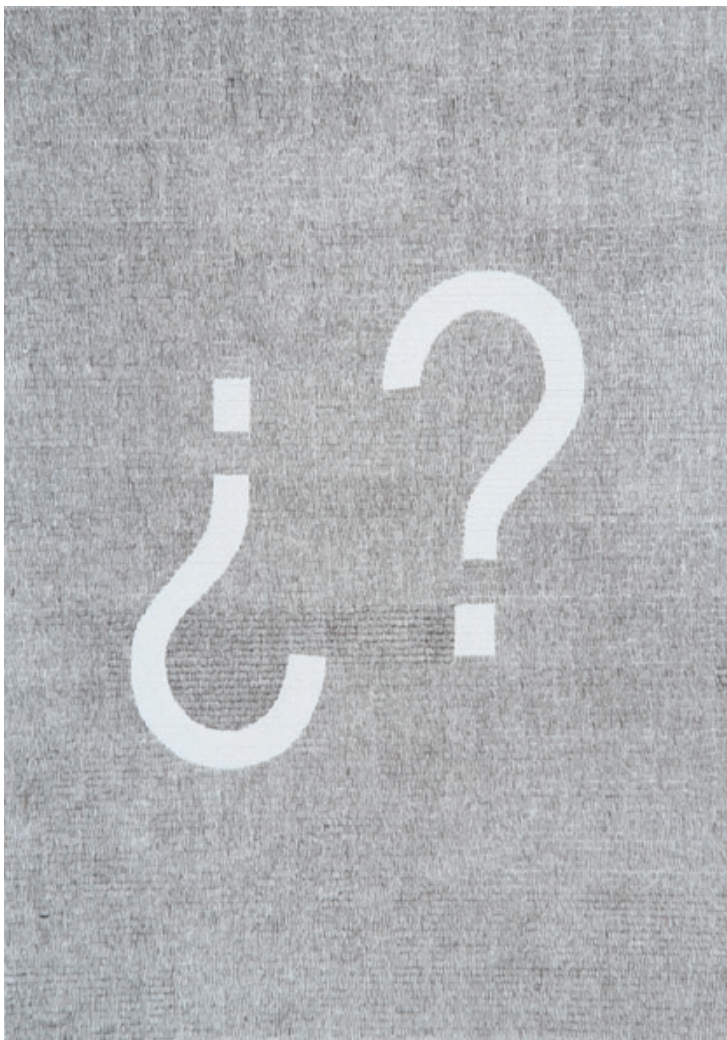
Tampoco es nuevo el periodo histórico que aquí aborda Elvira, esa época de declive de las grandes utopías, en que el



SR 155, 2015



Puntapié inicial, 2016



*Sin título*, 2017

mundo y sus ideas parecían encontrarse al borde del colapso, una época en que empiezan a gestarse todos los derechos sociales, y un momento convulso, que para el artista construye la base de lo que estamos viviendo hoy, un presente sobre el que también planea la sombra de un mundo y sus ideas al borde del colapso.

Conectaría, así, con la llamada «posmemoria», ese recurso de narración histórica de un personaje que recopila los hechos del pasado a pesar de no haberlos vivido en primera persona, herramienta muy utilizada para analizar los conflictos que vivió la izquierda latinoamericana. El trabajo de Elvira conectaría con la idea de posmemoria al replantearse la experiencia de la representación y la mediación del pasado en el momento actual, al empeñarse en conectar con el paisaje político de tiempos de Radowitzky y con las herramientas mentales de ese momento, o los *epistemes* —por adoptar de nuevo a Foucault— de nuestro modo de análisis y pensamiento del presente.

Sin embargo, como nos recordaba Agamben en *Infancia e historia*,<sup>6</sup> hoy sabemos que «para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad». En el capítulo «Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo», Agamben comenta: «la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente “cambiar el mundo” sino también y sobre todo “cambiar el tiempo”. [...] No se trata de abandonar la historia, sino [en la misma sintonía de las teorías de Benjamin] de acceder a una concepción más auténtica de la historicidad» (p. 141). En su ensayo «Lengua e historia. Categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de W. Benjamin»,<sup>7</sup> también afirma: «Por esto la historia universal ya no conoce un pasado a transmitir, y en cambio es el mundo de una “integral actualidad”» (p. 65).

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

<sup>7</sup> Giorgio Agamben, en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007).

La «musealización» de este tipo de posmemoria, al contextualizarse en un centro de arte, abriría a su vez otra puerta de discusión. En la obra *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*,<sup>8</sup> el crítico alemán Andreas Huyssen señala a los museos como vigías de las expresiones de la cultura de la memoria, mientras critica la inflación a que nos han venido acostumbrando las industrias culturales con el actual auge de todo tipo de lo que podríamos llamar «prácticas culturales de la memoria» en sus diferentes fetiches nostálgicos a través de multitud de versiones de fotografías, archivos, documentales o televisión.

Las estrategias de representación de la memoria que nos presenta Elvira nos hablan de una tensión latente posible entre las imágenes y la historia, que nos incita a repensar el acontecimiento y abrir una puerta diferente hacia las narrativas del archivo.

De este modo, tomando como punto de partida la vida de un personaje como Radowitzky, Gonzalo Elvira nos ha ofrecido una suerte de puzle de historias no contadas, invitando al espectador a recomponer las ausencias, los silencios, y a buscar las narraciones no narradas, a partir de un particular modo de articular el conocimiento con el pasado, la realidad y la ficción que cuestiona los grandes relatos hegemónicos de la historia.

Así, el artista asume de algún modo la responsabilidad del historiador, en palabras de E. P. Thompson, de «rescatar» a la gente ordinaria, especialmente a aquellos que habían sido derrotados, del pasado, de la «enorme condescendencia de la posteridad».<sup>9</sup>

Blanca de la Torre

<sup>8</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: FCE – Instituto Goethe, 2002).

<sup>9</sup> 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**

**Horario: de martes a domingo**  
**y festivos, de 12 a 20 h**  
**Entrada gratuita**

**[barcelona.cat/lavirreina](http://barcelona.cat/lavirreina)**  
**[twitter.com/lavirreinaci](https://twitter.com/lavirreinaci)**  
**[facebook.com/lavirreinaci](https://facebook.com/lavirreinaci)**