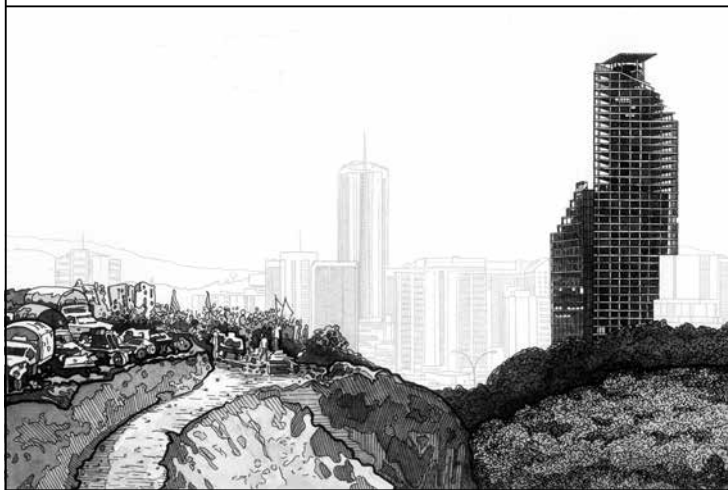


Ángela Bonadies &  
Juan José Olavarría

## A LES ENTRANYES DE LA BÈSTIA



12.03 – 05.06.2022

En la recerca somiada d'una resposta al caos que domina la vida a la República bolivariana socialista del segle XXI, A i J ens condueixen a una aventura a través de les entranyes de la bèstia jeràrquica i criminal. Passejarem per espais carceraris, pels caus del «cabdill»: figura elusiva que representa el poder autoritari, castrense i masclista característic d'una violenta cultura heroica.

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



El 2010, Ángela Bonadies (Caracas, 1970) i Juan José Olavarría (Valencia, Veneçuela, 1969) inicien el projecte titulat *La Torre de David*. Aquest *work in progress* pren com a eix l'ocupació, per part de diverses famílies i individus sense habitatge, del Centro Financiero Confinanzas, un gratacels de 45 pisos i 195 metres d'alçada que era la tercera construcció més alta de Caracas. La Torre de David, anomenada així perquè el seu promotor va ser el banquer veneçolà David Brillembourg, va començar a erigir-se el 1990, com a part d'un pla urbanístic impulsat per empresaris que havien amassat les seves fortunes amb el boom borsari dels vuitanta, i que pretenia crear en aquesta zona de la capital un bulevard a l'estil de Wall Street. Tanmateix, les obres es van aturar el 1994, a causa de la fallida financera del grup Confinanzas després de les sancions imposades pel govern de Rafael Caldera. El 2007, quan l'edifici presentava un estat ruïnós, van començar a instal·lar-s'hi famílies precàries que van arribar a ser un total de nou-centes, unes quatre mil cinc-centes persones en la seva etapa de més alta densitat, les quals, emparades sota la figura de la cooperativa habitacional Casiques de Venezuela, van construir les seves cases i hi van romandre fins el 2014, quan van ser desallotjats pel president Nicolás Maduro. Després de negociar amb el responsable de la comunitat, una mena de «capo» que organitzava la vida col·lectiva i imposava les normes que calia seguir, Bonadies i Olavarría van accedir a l'interior de la torre i van documentar els espais domèstics i la nova morfologia arquitectònica, a més de mantenir converses amb els seus habitants. Segons assenyalen els artistes mateixos, la torre és una icona que representa les darreres dècades de Veneçuela: de la promesa modernitzadora del capital fins a la promesa revolucionària de l'Estat.

Concebuda com una novel·la gràfica, *A les entranyes de la bèstia* s'afegeix als nombrosos treballs desenvolupats sota l'epígraf *La Torre de David*, els quals van adoptar diferents formats —instal·lacions, escultures, fotografies, etc.— segons les seves successives visualitzacions públiques. En aquesta exposició no només es mostren els dibuixos originals, sinó també una presentació museogràfica inèdita, concebuda específicament per a la Sala Miserachs.

## LA TORRE DE DAVID / «L'ELEFANT BLANC»

Ángela Bonadies i Juan José Olavarría

*La vam observar durant molta estona per fora  
i vam especular sobre la seva forma.*

*La retícula impactada representava una promesa que s'havia  
esquerdat o era fictícia i mostrava a la superfície la polèmica  
entre abstracció i figuració.*

*Vam fer diversos intents per entrar-hi, però van arribar  
les pluges i, com sempre, la marea es va agitar.  
Ella també va col·lapsar, és clar, com tantes altres al territori.*

*Finalment ens va rebre una comporta vermella atrotinada  
per la qual vam entrar al seu cos i vam fer-hi recorreguts.*

*El punt de partida va ser un desert de formigó,  
una impressionant estructura àmplia i neta, simètrica  
i de gran abast, que connecta diversos òrgans de l'animal,  
d'on sorgeixen buits repetitius que es redueixen cap al cel  
en perspectiva com una columna buidada o invertida.*

*I torna a aparèixer cap als budells la pugna entre figures  
i ombres, entre la realitat i la ficció, amb vehicles i components  
que barregen dècades i qualitats.*

*Ampli, molt més que tota la resta, l'estómac de la bèstia,  
custodiada tota per dents esmolades, com en una presó,  
església o caserna.*

*Moltes coses a la vista i altres d'opagues i les brutals  
desproporcions accentuades mentre ascendíem  
en aquella catedral perforada per la qual es poden veure  
juxtaposades capes de sentit.*

*Diversos moments i «l'etern inacabat» que preocupava Simón  
Rodríguez quan va apuntar que «les coses han d'estar a mig  
fer mentre s'estan fent» i allí respira la bèstia-catedral  
de clima càlid de Societats Americanes.*

*Trobem signes de certa «perseverança» del tròpic, com passa  
sempre sota les artèries vials de la nostra sud-americana vida,  
on sorgeixen plantes i arbres tossuts i torts entre les esquerdes  
i juntes, com «en el cor de les tenebres» però a la selva  
de formigó, el verd s'esmuny i penja com una presència  
cantelluda o sorprenent buscant la llum.*

*Apareixen espais d'una precarietat angoixant, com un final  
d'història o «xoà». Síntomes endèmics que van quedar  
durant dècades en la mateixa posició i coses que «han d'estar  
a mig fer mentre s'estan fent» per sempre.*

*Caminem en la prehistòria cultural, això impressiona,  
en un viatge a l'espai i un de més llarg en el temps, remot.*

*La història construïda i que torna a caure representada  
en un quasi jove cos enorme i robust amb fractures  
a tota l'ossamenta.*

*Orgànic i patològic, amb marques d'intervencions i talls,  
la gran balena blanca ferida en traducció local,  
el gran elefant blanc ferm i arrasador com a escenari  
de pugnes.*

*I encara, la mirada romàntica i exòtica encantada  
amb el sistema màgic religiós, amb el llunyà i indomable  
animal de prehistòries socials, amb les construccions tribals  
de l'espai dins de la bèstia, amb el cor jeràrquic del cacic  
coronat i amb els súbdits del no-res.*

*Amb un estat de coses inacabades i sense nom.*

*Encara certa mirada d'alguns pels binoculars de la civilització que aplaudeixen els relats llunyans d'assassinats i violacions, que aquí només porten al poder disfressat de dogma de fe, a l'estómac que no mastega sinó ingurgita, als ulls que donen ordres i classifiquen.*

*A dins: classes socials, jerarquies, exclusions, missions falses i és de centenars i milers la necessitat d'instal·lar-se sota sostre.*

*La bèstia es disfressa de terreny horitzontal, en camuflatge participatiu. Però, en veritat, un sol cap que designa el que sí i no tolera i uniforma, com en tot el territori, el costat que controla.*

*La resta en l'organisme és repel·lida o confinada a un estat «altre». A un estat excepcional que pot durar mil anys. A un espai-país que fa de la bèstia: la casa i dels designis al·lucinats del pastor-capità d'ànimes: la llei.*

## ALGUNES PARADOXES SOBRE LES INTERVENCIIONS EN L'ESPAI PÚBLIC: TRES EXEMPLES

### *Primer exemple*

El 2002 es va celebrar la tercera convocatòria d'*Arte / Cidade*,<sup>1</sup> un projecte d'intervencions urbanes que, sota la curadoria de Nelson Brissac Peixoto, reunia a São Paulo artistes i arquitectes d'arreu del món.

Aquella edició, dedicada a Zona Leste —una àrea urbana enorme amb uns alts índexs de pobresa i delinqüència situada a la ribera est del riu Tamandateí—, va aplegar vint-i-cinc treballs que investigaven la memòria, el present i el futur d'aquesta zona de la ciutat, explorant de manera propositiva quines podien ser les estratègies per comprendre millor les tensions metropolitanes que l'assolaven.

Entre els artistes que hi van participar cal destacar veritables «clàssics» en el tema del conflicte urbà, com ara Muntadas, Krzysztof Wodiczko, Vito Acconci i Dias & Riedweg, entre molts d'altres. De part dels arquitectes, s'hi va convidar alguns dels col·lectius més actius del moment, com ara Schie 2.0 i Urban Fabric, Atelier Van Lieshout i el Grupo Casa Blindada. Tanmateix, la proposta que va assolir més ressonància pública fou la realitzada per Rem Koolhaas sobre l'edifici de São Vito, un gratacel de més de cent metres d'altura i 624 apartaments, construït el 1959 per Aron Kogan.

Popularment anomenat «Treme-Treme» —«tremola-tremola»—, São Vito va iniciar a finals dels anys vuitanta un lent procés de degradació que culminaria gairebé vint anys després, quan les condicions mínimes de mante-

<sup>1</sup> Consulteu <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>. *Arte / Cidade* va desenvolupar tres certàmens articulats temàticament: «Cidades em janelas» i «A cidade e seus fluxos» (1994), «A cidade e suas histórias» (1997), i finalment, «Zona Leste» (2002).

niment van desaparèixer i, sobretot, en el moment en què una part important dels seus habitatges van ser ocupats pel negoci il·legal de les drogues i la prostitució.

Després d'analitzar les condicions de vida dels seus llogaters, així com les característiques morfològiques de l'edifici, Koolhaas va plantejar un projecte que intentava afavorir els vincles veïnals i, alhora, impulsar la reinserció de São Vito al seu entorn urbà immediat. Per a això, va proposar construir un modern ascensor —el qual es relacionava amb els tres originals que hi havia anteriorment— que dinamitzaria el gratacel des de l'àmbit privat fins al públic, des de baix fins a dalt i des de dins cap enfora.<sup>2</sup>

Tanmateix, els habitants van paraitzar la intervenció de l'arquitecte holandès esgrimint el seu dret de romandre invisibles i incomunicats, cosa que sens dubte preservava un grau d'invulnerabilitat que en un altre cas hauria estat difícilment sostenible.

Finalment, l'any 2004 l'ajuntament de São Paulo decidí expropiar aquesta «favela vertical» i, malgrat la forta oposició ciutadana, el 2011 São Vito fou demolit definitivament.

Quines conclusions podem extreure d'aquest cas d'estudi?

Al seu llibre *Culturas híbridas*<sup>3</sup> Néstor García Canclini assenyala una qüestió important que és important que recordem: tota hibridació és un procés complex i ple d'ensurts, que eludeix allò que és homogeni i que de cap manera es pot entendre com a definitiu. D'altra banda, dins de la mateixa fragilitat del que és híbrid es manifesta una altra de les seves principals condicions; és a dir, la hibridació no registra els llocs on una cultura, una llengua o una sèrie de manifestacions col·lectives s'entremesclen, sinó els llocs on aquestes mateixes cultures, llengües o expressions comunitàries es resisteixen a ser híbrides i bloquegen qualsevol contacte amb l'exterior.

<sup>2</sup> <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/koolhaas.htm>

<sup>3</sup> Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Barcelona 2001

D'alguna manera, aquesta mirada al que hi ha darrere dels mecanismes d'hibridació —és a dir, envers els conflictes del que és híbrid en lloc de cap als seus èxits; envers els processos interromputs en comptes de cap a les seves pròpies solucions— permet comprendre millor l'exemple de Rem Koolhaas a São Vito, on efectivament l'arquitecte proposava una interfície que afavorís la barrija-barreja, dibuixant hipotètiques transferències entre allò que és personal i allò que és col·lectiu. Tanmateix, davant d'aquesta «invitació» a hibridar-se, els veïns del gratacel van respondre amb una bel·ligerant negativa, cosa que no s'ha d'entendre només com un rebuig a la possible impostura de Koolhaas, sinó també com un document dràstic de les tesis de Canclini, segons les quals la història de la hibridació és, sobretot, la memòria sobre allò que lluita per quedar-se dins de la seva pròpia autarquia.

Aquest cas de Koolhaas per a *Arte / Cidade* 2002 no sembla tan eloqüent per testimoniar que la realitat sobrepassa qualsevol intent d'administrar-la. Al contrari, cal tenir en compte que el projecte de l'ascensor per a São Vito palesa un tema de més transcendència, que es podria formular amb la pregunta següent: com es treballa amb l'hostilitat inesperada, amb la intransigència d'un camp d'estudi que desestima tota temptativa de ser analitzat?

Potser la principal dificultat que se'ns planteja en endinsar-nos en aquesta problematització no és tant comprendre'n l'abast o trobar un lloc des d'on abordar-la, sinó de quina manera ens immiscim en aquesta mateixa tessitura problemàtica, sota quines maneres desdibuixem l'exterior i l'interior de l'antagonisme. Perquè, en efecte, no hi ha dues esferes polítiques separades —l'una, la de l'anàlisi; i l'altra, la de les friccions—; és per això que qualsevol tensió des de la qual s'expressa l'hostilitat és el mateix argument, el tema i el paisatge de tot projecte crític, i no tant un episodi conclusiu.

Resignificar el desacord, resituar la disconformitat i, finalment, reencarrilar el que es rebel·la contra allò que és consensual és una temptació força comuna davant les dis-

sensions. En aquest sentit, si hi ha res que uneix els mecanismes anteriors és la seva preferència a moure's entre imatges estàtiques del conflicte, postals que no solament afavoreixen l'exotisme cultural, sinó també certa idea higiènica, vagament humanista, sobre què significa tota intervenció dins de les friccions col·lectives.

D'altra banda, tornant a l'exemple de São Vito, convé recordar que potser un dels principals «malentesos» que van afectar la proposta presentada va ser desatendre el caràcter *fictici* de qualsevol ingerència en l'espai vital de la ciutat. Així, doncs, segurament Koolhaas va superar el problema etnogràfic d'una identificació excessiva, però sens dubte va incórrer en un error «tecnològic» de versemblança en oferir una maquinària hostil i alienant, massa productiva, per als qui l'havien d'utilitzar.

Per això, podem dir que la ficció del projecte posseïa un ritme diferent del de la dels veïns de São Vito i que en aquesta mateixa manca de sincronia, en aquesta deficiència de compàs, també es van descompensar els interessos de cadascú. En l'àmbit cinematogràfic aquest *gap* de continuïtat lògica es coneix com a error de *raccord*, i podríem plantejar que una part significativa de les actuacions de «salvament» executades sobre l'entorn públic i en el patrimoni simbòlic col·lectiu presenten aquest mateix error; és a dir, constitueixen errors de *raccord* urbans.

### *Segon exemple*

El gratacel residencial Ponte City, situat al barri de Hillbrow de Johannesburg, és una torre cilíndrica de 173 metres d'alçada i 54 pisos construïda per Mannie Feldman, Manfred Hermer i Rodney Grosskopf el 1975. Després de ser bastida, va viure un procés de degradació similar al de São Vito, que culminaria després de la fi de l'apartheid, a mitjans dels noranta, quan s'hi van instal·lar una gran quantitat de bandes que el van convertir en una icona associada al deteriorament urbanístic i a la delinqüència.

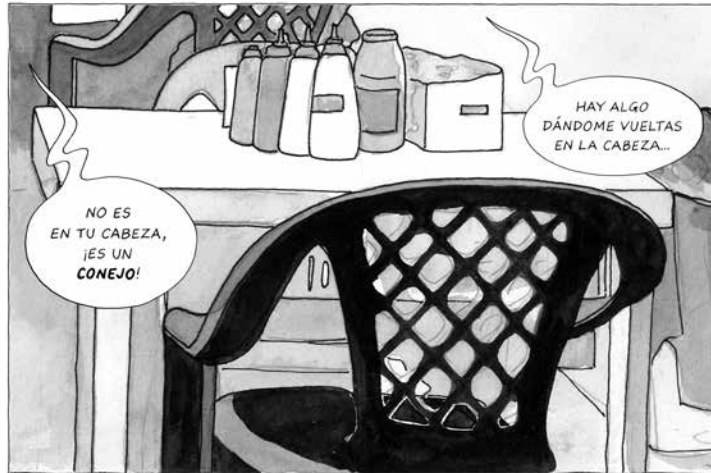
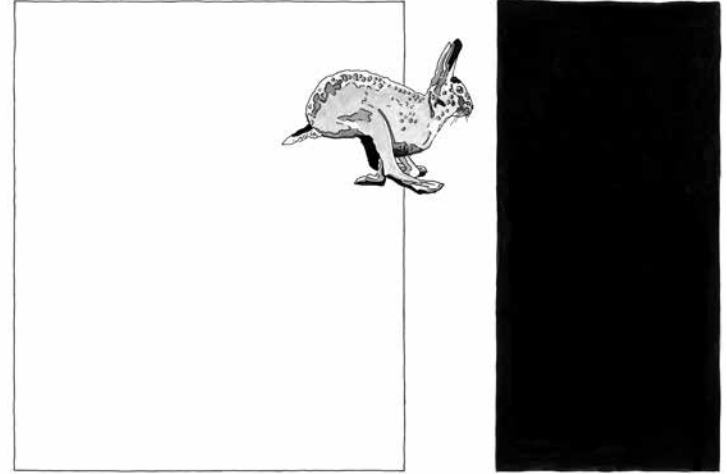
TOMA TRES:

### **EL AS DE CORAZONES**

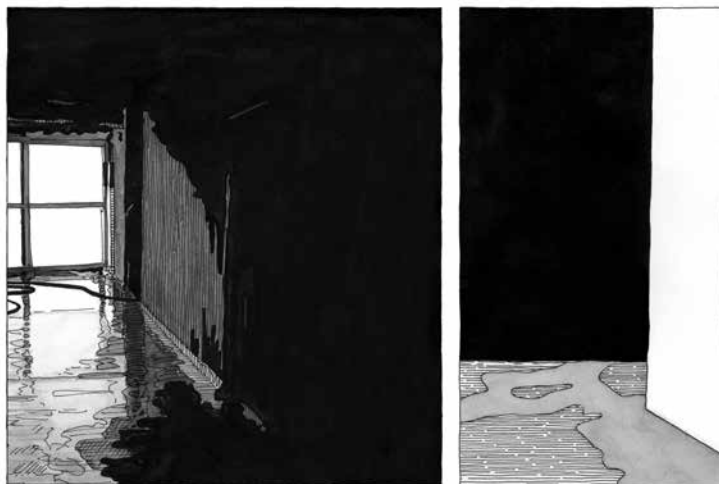
APARECEN ESPACIOS DE UNA PRECARIEDAD ANGUSTIOSA, COMO UN FINAL DE HISTORIA O SHOÁ. SÍNTOMAS ENDÉMICOS QUE QUEDARON POR DÉCADAS EN LA MISMA POSICIÓN Y COSAS QUE "HAN DE ESTAR A MEDIO HACER MIENTRAS SE ESTÁN HACIENDO" PARA SIEMPRE.

CAMINAMOS EN LA PREHISTORIA CULTURAL, ESTO IMPRESIONA, EN UN VIAJE EN EL ESPACIO Y UNO MÁS LARGO EN EL TIEMPO, REMOTO. LA HISTORIA CONSTRUIDA Y VUELTA A CAER REPRESENTADA EN UN CASI JOVEN CUERPO ENORME Y ROBUSTO CON FRACTURAS EN TODA LA OSAMENTA...











El 2007 David Selvan i Nour Addine Ayyoub, desenvolupadors de l'Ayyoub Company, van comprar l'edifici i van promoure una ostentosa campanya mediàtica d'inversió en el que van anomenar «New Ponte». El seu objectiu era dirigir-se a una nova classe mitjana ascendent —joves professionals de raça negra i gent de negocis de tot el continent africà— fascinada amb l'estil de vida típic de Manhattan. Selvan i Ayyoub, *brokers* molt populars a Johannesburg, fins i tot van intervenir en el nou projecte arquitectònic, redissenyant temàticament algunes plantes a partir de conceptes delirants, com «Future Slick», «Old Money» i «Glam Rock», entre d'altres.

El 2008, amb la caiguda de Lehmann Brothers i la conseqüent crisi econòmica mundial, l'Ayyoub Company va entrar en fallida i, doncs, va abandonar la proposta de rehabilitació. Va deixar com a rastre una nova capa de ruïnes, encara visible als nombrosos rètols i gràfics que anuncien «New Ponte», els quals configuren, de passada, una metàfora perfecta sobre les ambicions i els desastres del sistema financer contemporani.

Cal assenyalar, però, que Ponte City, a diferència de l'edifici de São Vito, ha conservat més o menys intacta la seva indubtable fotogènia, personificada pel gegantí anunci circular que envolta les últimes plantes, propietat de la companyia de telefonia mòbil Vodacom, líder a Sud-àfrica. N'és una prova que el conegut director de cinema Danny Boyle anunciés, el 2007, la realització d'un *thriller* dins del famós gratacel circular. D'altra banda, les seqüències finals de la pel·lícula de ciència ficció *District 9*, dirigida per Neill Blomkamp i produïda per Peter Jackson, que es va estrenar un any abans de la FIFA World Cup de 2010, transcorren a l'impressionant interior buit de Ponte City, que ni tan sols va haver de retocar-se digitalment per aconseguir l'aspecte de ruïna goticofuturista.

Finalment, el fotògraf sud-africà Mikhael Subotzky, ajudat per l'artista britànic Patrick Waterhouse, va guanyar el premi Discovery del festival de fotografia Rencontres

d'Arles 2011 amb un projecte titulat *Ponte City*, on presentava una instal·lació de caixes de llum que incloïa infinitat d'imatges de l'edifici i dels seus habitants, mostrades a manera de mosaic objectual.<sup>4</sup>

En observar les fotografies fetes per Subotzky —que recorden els grans panòptics d'Andreas Gursky, tot i que aquí els individus són retratats aïlladament, juntament amb col·leccions de finestres, portes, reixes o televisors—, es té la impressió d'haver estat abduït per un zàping interminable.

Totes les imatges tenen un dramatisme sofisticat i tècnic que les fa gairebé irreal. Al text que acompanya el projecte, el fotògraf insisteix sobre els somnis dels habitants de Ponte City, sobre una mena de malenconia romàntica que s'ha apoderat del lloc. Tanmateix, Subotzky també està afectat per una mena de consternació impostada, i a través de les seves paraules es filtra una certa compassivitat vagament paternalista, allò que Susan Sontag va definir com l'atracció pel dolor dels altres.

Això no obstant, no és important jutjar les intencions morals d'aquest arxiu sobre la ruïna, la misèria i els efectes del capitalisme econòmic, ja que és més paradoxal el simple muntatge des del qual fou realitzat.

Convé al·ludir aquí —una altra vegada, és clar— a Walter Benjamin i a la seva idea segons la qual una fotografia és, fonamentalment, allò que passa fora de l'enfocament i que, per tant, per explicar la història de les imatges cal accedir a l'inconscient de la vista, cosa que no es pot assolir mitjançant el relat o la crònica, sinó per mitjà del muntatge interpretatiu.

En aquesta mateixa direcció, referint-se als cèlebres quatre negatius d'Auschwitz, Georges Didi-Huberman ha dit que són imatges *malgrat tot*,<sup>5</sup> és a dir, fotografies de les

quals no es poden eliminar les condicions tècniques particulars o les vicissituds formalistes sense manipular-les cap a algun horitzó ideològic inesperat.

D'aquesta manera, Didi-Huberman sembla reivindicar justament l'oposat a les instantànies de Ponte City: una restitució del valor testimonial de la fotografia a partir de la seva involuntària retòrica formal. Per contra, els muntatges bigarrats de Subotzky utilitzen aquesta mateixa intencionalitat tecnològica no solament per qüestions efectistes, sinó d'alguna manera per endinsar-se, com a través d'un túnel protegit, per l'interior de l'existència d'aquestes persones, esquivant les problemàtiques que sembla que encarnen, igual que aquesta cavitat buida i cilíndrica que travessa Ponte City, i tanmateix —i *malgrat tot*— no aconsegueix concretar-lo, no aconsegueix representar-lo del tot.

La tendència a essencialitzar els conflictes socials, transformant-los en eslògans misericordiosos, ha generat un bon nombre d'iconografies i discursos extàtics que observen l'antagonisme des de la veneració o des de la iconoclàstia. Així doncs, alguns artistes, com ara Subotzky, se'ns presenten com a espectadors captius i sense emancipació, com a visitants beats de les seves pròpies pràctiques instructives.

Segons que assenyala Jacques Rancière, es podria argumentar que, tot i les evidents diferències, els projectes de São Vito i de Ponte City reproduïen un equívoc malauradament habitual en nombroses intervencions que tenen una dimensió política; és a dir, la sospita que l'art o l'arquitectura poden sortir dels seus perímetres disciplinaris, freqüentar el conflicte, barrejar-s'hi i després tornar al gueto on resideixen habitualment per observar des d'allí les conseqüències i els efectes de la seva interacció.

Perquè, com proclamava la popular consigna del 68, «Tout est politique» o, dit d'una altra manera, el que és polític no es pot visitar transitòriament, sinó que, de manera inevitable, s'hi viu a dins.

<sup>4</sup> Consultar <http://www.subotzkystudio.com/ponte-city-dwt/>

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman: *Images malgré tout*, Minuit, París 2003 [*Imágenes pese a todo*, Paidós, Barcelona 2004]

### *Tercer exemple*

Precisament aquest posicionament, narrat per la poetessa polonesa Wisława Szymborska en un dels seus textos més excepcionals, *Fills de l'època* («Som fills de la nostra època, / i la nostra època és política. / Tots els teus, meus, nostres, vostres / problemes diürns, i els nocturns, / són problemes polítics»), ens el recorden Ángela Bonadies i Juan José Olavarría en una entrevista a propòsit del seu projecte *La Torre de David*, el treball que analitzem com a tercer i darrer exemple sobre les qüestions assenyalades.<sup>6</sup>

Així, doncs, n'hi ha prou d'acostar-se a l'àmplia activitat que va desenvolupar aquesta proposta, que aplega textos, exposicions, dibuixos, peces escultòriques, tallers, línies de recerca, etc., per comprovar fins a quin punt *La Torre de David* se situa a les antípodes d'un tipus d'intervenció post-moderna com les de São Vito i Ponte City, tot i enfrontar-se a problemàtiques urbanes semblants i, fins i tot, a edificis amb unes connotacions i una fesomia similars.

D'entrada, podríem dir que el treball de Bonadies i Olavarría no rebutja en els seus desplegaments allò que Víktor Shklovski anomenava l'«estranyament»; és a dir, una inclinació a desactivar aquells automatismes ideològics i representatius que, de forma invariable, condueixen cap als estereotips. És per això que els artistes veneçolans operen dins «un relat que vulnera els límits entre ficció i realitat i entre significats tan bàsics com empara-desemparament, seguretat-inseguretat, paret-cortina, finestra-buit», segons que adverteixen ells mateixos, cosa que suposa treballar a l'interior d'un territori amb perímetres fluctuants, que rebutja ser abordat des d'alguna suposada exemplaritat.

En aquest sentit, *La Torre de David* dona testimoni que hi ha un camí intermedi entre la intervenció paternalista i l'exotisme amb què de vegades es contemplen les problemàtiques col·lectives, entre el rescat heroic de certa

<sup>6</sup> Consulteu <http://latorrededavid.blogspot.com.es/>

autenticitat a punt de perdre's i els diversos safaris frívolament antropològics.

En l'aproximació de Bonadies i Olavarría a les condicions de vida de la Torre, a les estructures de poder i a la mateixa morfologia vertical de l'edifici no s'hi ha de veure, de cap manera, la recerca d'un lloc estratègic des d'on explotar visualment el gratacel, sinó un exercici de compilació sobre totes les densitats polítiques, sobre tots els elements pesants que s'hi citen. Precisament ens referíem a això en al·ludir a l'estranyesa, a aquell distanciament brechtia que *La Torre de David* sembla visitar com si fos una metodologia de treball, una forma no tant cautelar, sinó reflexiva, d'aplegar indicis, informacions, testimonis i desacords per travessar des d'elles les contingències més simplistes i arribar fins a l'arrel de la present situació.

Els artistes diuen que «la Torre és una icona perfecta dels darrers trenta anys de Veneçuela: de la promesa modernitzadora des del capital, a la promesa revolucionària des de l'Estat». És assenyalant aquesta resistència del mateix edifici per ser només patrimoni d'uns o d'altres, és en aquesta propensió a reclamar-lo com a èxit o com a fracàs, on Bonadies i Olavarría defugen un conjunt de fissures, una col·lecció d'*entretants* que conviden a traduir, mitjançant els dispositius de l'art, quines són les vicissituds presents de l'edifici de David Brillenbourg, ocupat fins a l'any 2014 per la cooperativa Caciques de Venezuela, a més de recordar-nos com les pràctiques antagonistes i comunitàries poden argumentar punts de fricció, horitzons propositius que també acullin les paradoxes més infranquejables.

Una de les principals tasques de l'art és promoure nous règims per al que és pensable, noves formes d'imaginació política que destrueixin els acords totalitaris, que permetin atorgar un espai expressiu i de desenvolupament a les complexitats de la vida i del real. Però, quines són les eines que poden sostenir els artistes perquè aquestes tensions no romanguin en el vague territori de la representació crítica?

Maurice Blanchot va escriure que una comunitat només pot sobreviure i creure's a ella mateixa quan administra els llenguatges que l'anomenen, quan es fa inconfessable.<sup>7</sup> Per contra, Jean Luc Nancy deia que és en l'absència d'un patrimoni, en la desobra,<sup>8</sup> on les comunitats s'enforteixen, ja que no tenen res a venerar o protegir més enllà dels seus propis vincles, del seu propi «estar-en-comú». Tanmateix, potser tots dos filòsofs només miraven d'atorgar un nom adequat a tot allò que s'escapa quan estem junts dins d'una mateixa violència, quan residim en mig de la tensió.

*La Torre de David* és un projecte que ens convida a pensar fins a on l'art s'ha d'ocupar d'escoltar les ficcions que ens narra el món conflictivament, incontroladament i caòticament, fent lliscar la idea que potser les pràctiques artístiques necessiten perdre la distància preventiva o elegant, fer un pas endavant per «respondre» a les exigències d'aquests relats en què se'ns mostren imatges distorsionades, paraules contradictòries. Sense aquesta voluntat de rèplica, l'antagonisme esdevé una mena de surfeig pels entrebancs dels altres, una manera ràpida de segregar-los cap als nombrosos ravals de la moralitat, per tal de contemplar com se'n surten, acceptant que mai no perseguiran la seva rebel·lia i, sobretot, que mai no vindran a demanar-nos contestacions, responsabilitats.

Tanmateix, com persistentment han enunciat Bonadies i Olavarría, el principal perill d'aquest fals agençament respecte de la disputa és un cert acatament deformatador i el seu populisme consegüent, cosa que el geògraf Francesc Muñoz ha anomenat «urbanalització», un terme que al·ludeix a la manera com les representacions heroiques i efectistes d'alguns artistes reforcen que la ciutat acabi convertida en un decorat acrític i pompós,

<sup>7</sup> Maurice Blanchot: *La communauté inavouable*, Minuit, Paris 1984 [*La comunidad inconfesable*, Arena, Madrid 2002]

<sup>8</sup> Jean-Luc Nancy: *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris 1983 [*La comunidad desobrada*, Arena, Madrid 2001]

en l'*atrezzo* preferit per polítics i urbanistes sense gaires escrúpols.

Finalment, a propòsit de *La Torre de David*, cal recordar la pel·lícula d'Agnès Varda titulada *Les glaneurs et la glaneuse*, on la cineasta traça una història ideològica i íntima entorn de la salvatge economia capitalista de l'abundància i les precarietats, i s'endinsa en les vides d'una sèrie d'individus que espigolen els aliments que uns altres rebutgen.

El film acaba d'una manera molt poètica, quan Varda aconsegueix treure dels soterranis del petit museu municipal Paul-Dini, a Villefranche-sur-Saône, un quadre del pintor Edmond Hédouin titulat *Glaneuses à Chambaudoïn* (1857). Aquesta tela recrea una escena molt estranya: un grup d'espigoladores corren amb els feixos de blat sobre el cap, abans d'una tempesta. Per un atzar del destí, quan les responsables del museu ensenyen el quadre davant la càmera, en un dels patis a l'aire lliure de la institució, les ràfegues tempestuoses fuetegen la superfície de la tela, com si haguessin sortit des del fons de l'obra i també acuitessin les tres dones que s'hi congregaven. A diferència de la cèlebre tela de Jean-François Millet sobre el mateix tema, on les espigoladores s'afanyen a consciència en la tasca de la recol·lecció, les joves d'Hédouin semblen emancipar-se de la seva tasca, ajudant-se les unes a les altres i fins i tot rient en ser ruixades per les primeres gotes de pluja. Així, doncs, davant de la representació moralista de l'esforç individual i el treball alienant, veiem la sobtada solidaritat suscitada al voltant del que és comunitari, una certa sensació d'estar abandonant el repartiment dels rols i les jerarquies socials assignades.

Aquest trànsit —sempre problemàtic i mai homogeni— que va des de la instantània bucòlica fins a la imatge d'un conjunt de dones organitzant-se d'una altra manera, aquest trajecte entre la postal tranquil·litzadora i el document que registra un procés de desordre és el lloc on sembla atendre *La Torre de David*, un projecte en què Bonadies i Olavarría també espigolen les contradiccions i les

fissures d'una situació plena d'opacitats, una proposta que prefereix atendre des d'on arriba la tempesta i amb quina força colpejarà els que resideixen a la intempèrie, en comptes d'inventariar com aquests posaran davant de la delicada mà de l'artista, davant de l'ull, de vegades cínic, de la càmera.

Valentín Roma

**Comissari: Valentín Roma**

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

**Horari: de dimarts a diumenge  
i festius, d'11 a 20 h  
Entrada gratuïta**



**#EntranyesDeLaBèstia  
@lavrreinaci  
barcelona.cat/lavirreina**