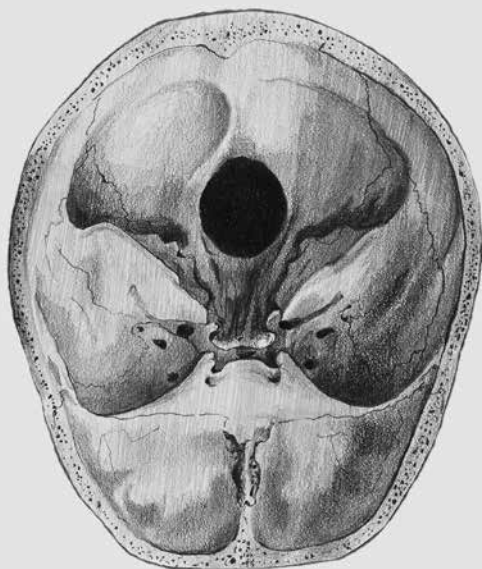


oriol vilapuig

IMATGES BUIDES

12.03 – 02.10.2022



En l'obra d'Oriol Vilapuig (Sabadell, 1964) les imatges no són matèria o vocabulari artístic, sinó una mena de *poesi*, és a dir, un detonant que produeix sentit i convida a considerar tant la posició de l'artista com els posicionaments dels qui s'hi aproximen.

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



HISTÒRIES PLENES

Obertura

El triomf de Bacus, l'extraordinària pintura de Velázquez, anomenada també *Els borratxos*, ha estat objecte de nombroses interpretacions. No obstant això, la més temerària i la menys literal va ser la que va proposar Mary Wollstonecraft el 14 d'abril de 1797 durant una classe a l'ateneu femení de Bloomsbury. Resulta que l'escriptora va recomanar que el quadre es mirés amb els ulls entretancats, ja que d'aquesta manera desapareixien els personatges i acabava emergint, «nítidament», el que l'artista ens havia volgut mostrar en realitat: la silueta d'un mapamundi ple de perímetres, costes i continents.

En aquest mateix sentit, tot i que molts segles més tard, quan un jove historiador investigava els quaderns redactats per Natalia Ginzburg durant la Segona Guerra Mundial, va descobrir un croquis a doble pàgina sobre els progressos de les tropes alemanyes, un atlas que el fill de l'autora havia guixat, com volent dir, en el seu llenguatge infantil, que estava furiós per la invasió nazi.

Les anècdotes anteriors il·lustren dues condicions possibles per a qualsevol cartografia. La primera és la seva capacitat d'irrompre en llocs inaudits: en una taca d'humitat, en la veta d'una fusta o d'un pernil, en un conjunt de cossos que s'avancen al paisatge. La segona és que el mapa va acompanyat de la lectura pedagògica i la pulsio iconoclasta, ens permet veure un territori i, al mateix temps, ens convida a desbordar-lo.

Tota nomenclatura alfabetitza qui la utilitza, però també li exigeix que inventi paraules noves. Tota representació estableix una geopolítica, malgrat que al mateix temps assenyala quins són els llocs des d'on és possible fugar-se.

Al seu llibre *La imagen y la risa* (La imatge i la riassa), José Emilio Burucúa ens revela quins mecanismes van concebre els artistes de la primera modernitat per provocar efectes còmics amb les seves imatges. Un d'aquests mecanismes va ser burlar-se de l'espant: per això molts rostres d'individus amb el gest petrificat i els ulls a punt de sortir-los de les òrbites ens porten a esclafir una riassada en comptes d'horrortzar-nos. Mofar-se del poruc ha estat, des de temps ancestrals, una manera d'exorcitzar el que és terrorífic, una estratègia per portar-ho fins a les coses d'aquest món i normativitzar-ho.

I parlant de coses que tornen a aparèixer insistentment en la vida real, convé fer referència al rumor segons el qual tots els fotògrafs de la història de la fotografia han retratat, alguna vegada a la vida, el llit desfet on han dormit just uns minuts abans. Ara bé, no

han estat només fotògrafs, els qui han representat garbuixos de llençols, matalassos i coixins. N'és un exemple Delacroix i el seu *Llit desfet*, on veiem un catre regirat que segurament evidencia els somnis febrils i potser lúbrics de l'artista, que tenia vint anys quan va fer aquest dibuix, en certa manera, inexplicable.

Gent que proposa un no mirar els detalls, nens que repliquen, mitjançant gargots, les estratègies militars, rostres transformats en màscares hilarants, llits sense repòs o displicents amb el descans que vivifica. Les grans operacions que ens ofereix l'art per conduir-nos entre imatges tenen, gairebé sempre, un rerefons pueril en el millor sentit de la paraula. Hem de tornar a obrir la porta al marrec que un dia vam ser per desaprendre el que la nostra memòria ha codificat, el que sembla constituir-nos.

Llindar

L'elegant castell de Saint-Germain, a la localitat suïssa de Gruyères, conté la col·lecció més important d'objectes, dibuixos i dissenys fets per H. R. Giger, que, juntament amb Carlo Rambaldi, va crear el monstre que protagonitza la pel·lícula *Alien*.

Es tracta d'un museu turístic, on cada any se citen els fanàtics de la saga cinematogràfica, a més de nombrosos visitants que hi arriben atrets per les criatures oníriques i els ambients gòtics d'aquest artista gràfic i escultor. No obstant això, el plat fort del HR Giger Museum és un bar on serveixen còctels tradicionals, *mojitos* de maduixa o *caipirinhas* que la gent sol prendre asseguda en grans butaques de fusta el respatller de les quals reproduceix la columna vertebral d'un humà gegant i que tenen, com a reposacaps, una pelvis femenina per a les dones. En el cas dels seients masculins, s'ha utilitzat aquesta mateixa cavitat com a recurs ergonòmic, tot i que seguint la morfologia pròpia dels homes.

H. R. Giger ens saluda des del vídeo que emeten els monitors situats al costat de la barra, i ens explica la inspiració del seu mobiliari, els missatges esotèrics que hi ha darrere d'alguns utensilis i el significat transcendent de cada peça òssia que forma el nostre esquelet. «Hem d'entendre la regió pelviana com un llindar», anuncia en un anglès perfecte, «un pòrtic cap a la vida, el plaer i els excrements».

És cèlebre l'última entrevista que va concedir Pier Paolo Pasolini pocs dies abans de morir, en què va contestar, a una reprovaçió per part del periodista: «Escandalitzar és un dret, sentir-se escandalitzat és un plaer. Qui rebutja el gaudi d'escandalitzar-se és un moralista, o un ximple».

Roberto Longhi, l'insigne historiador de l'art italià, mestre de Pasolini a la Universitat de Bolonya, ensenyava a les seves classes que el gran poder expressiu de Pontormo, Rosso Fiorentino i Giotto no s'havia de situar només en les composicions arquitectòniques o en les escenes narratives d'aquests tres enormes pintors, sinó també en detalls aparentment inadvertits, sobretot en les seves respectives maneres de dibuixar les mans. Per exemplificar-ho, utilitzava els davallaments de Pontormo i Rosso Fiorentino, que en tots dos casos tenen el mateix nombre de personatges —onze— i un nombre idèntic de mans —nou.

Longhi deia que l'acte d'assenyalar va ser, en la pintura renaixentista, una mena d'introducció d'arguments col·laterals dins el relat principal de l'obra, cosa que podria equiparar-se a la incorporació de textos a les pel·lícules de cinema mut. També argumentava que la crucifixió de Giotto per a Santa Maria Novella, a Florència, manifesta com un aparent error de realisme és, per dir-ho d'alguna manera, una advertència cap als temps futurs, ja que el fet que en aquesta obra Jesús presenti una certa anatomia propera al cos d'una dona, sobretot en la zona pelviana i abdominal, juntament amb el fet que Déu sagni a borbolls pel costat dret mentre dona l'esquena al Pare i mostra les seves ferides a la Verge Maria, indica fins a quin punt el pintor es movia entre inquietuds més ideològiques que espirituals i fundava desordres al mateix lloc on la tècnica, l'època i la sensatesa demanaven consensos.

Habitar i organitzar

Segons estudis recents, l'afany per acumular imatges no respon a cap patologia íntima o social, sinó que és, en sentit estricte, una feina. Així mateix, el que Jacques Derrida va anomenar «el mal d'arxiu» tampoc no existeix com a tal: es tracta d'una elucubració poètica, una metàfora enginyosa.

Però, aleshores, per què hem de dedicar tant de temps a una tasca com aquesta? Per què hem d'arrossegar d'un lloc a un altre, o d'una vida a una altra, milers d'imatges que de vegades ni tan sols observem, i molt menys encara argumentem?

La cineasta alemanya Ulrike Ottinger va començar un projecte, que no va acabar mai, l'eix argumental del qual era la memòria artística i fotogràfica de les dones de Mongòlia. El film havia de durar set hores, com les set proves, els set tigres, les set serps, les set danses, els set desitjos... Una veu en *off*, la de l'actriu Delphine Seyrig, descrivia un viatge a bord del Transsiberià mentre les imatges circulaven per la pantalla a càmera lenta. Ottinger va reunir

més de quinze mil dibuixos, pintures i fotografies que va guardar a la seva casa de camp dels afores d'Essen. Però un incendi va destruir aquell patrimoni acumulat durant dècades. Els preciosos papers orientals eren de tanta qualitat que van propagar el foc amb una rapidesa inusitada. L'autora va voler filmar una nova cinta sense imatges, amb les mateixes set hores de durada i amb l'únic protagonisme d'unes veus que descrivien les instantànies perdudes. Aquests relats que substituirien l'experiència purament visual havien de ser pronunciats en mongol per diverses dones nòmades. El film no va arribar a ser mai una realitat a causa de limitacions financeres. Ottinger, tanmateix, en conserva el «guió original». Es tracta d'un rotlle de paper gegantí i apaïsat, amb quaranta-un forats de format quadrat on s'havien de dipositar immensos bancs d'imatges. La cineasta anomena aquesta peça sense referències òptiques «el gran pergami de la perfecta vacuïtat».

Els estudiosos de la conducta humana diuen que reunir imatges és una feina sense contrapartida ni compensacions, una tasca sens fi i que no es dona mai per saciada. No obstant això, organitzar aquesta comesa activa pulsions diferents, afegeix mètodes i estableix diàlegs, construeix jerarquies i avança prejudicis des dels quals mirar. Al somni d'una contemplació pura s'hi oposa el desig de veure-ho tot a la vegada, simultàniament i voraçment. Com la fantasia segons la qual, just un instant abans de morir, cament daltabaix d'un precipici, la vida sencera passa a manera de *travelling* per davant els ulls amb prou feines oberts del suïcida.

L'experiència de qui espigola imatges sense mesura s'assembla a la dels qui operen sota el dictat de l'extinció. És una feina, sí, però una feina terminal, una tasca esgotadora que potser té com a objectiu construir una certa fisonomia visible per a allò que transcendeix. Hi ha alguna cosa arquitectònica o estructural en el fet de viure acumulant imatges, una cosa que no té a veure amb l'edificació d'arxius, sinó amb la idea mateixa d'habitar aquest tipus d'edificis visuals.

Paradoxalment, segons assenyala Iñaki Ábalos, trobem nombrosos arquitectes els projectes de maduresa dels quals remeten a la tipologia d'una caverna. Per exemple, Le Corbusier a la basílica de La Sainte-Baume i a Ronchamp; Juan O'Gorman a la Biblioteca Central de la Ciutat Universitària de la UNAM, a l'Anahuacalli —que acull la col·lecció d'art precolombí de Diego Rivera—, i a la seva pròpia casa cova d'El Pedregal, o César Manrique a Los Jameos del Agua i al seu habitatge de Tahiche, tots dos a Lanzarote. En tots aquests casos, s'observa un gest primari i radical que invoca el primer ésser humà sobre la faç de la Terra i l'últim supervivent després d'un atac nuclear,

que estableix una lectura inesperada sobre el mite platònic de la caverna i es postula com una manera d'habitar la imatge sense la imatge mateixa o amb milers d'imatges desorganitzades.

Folie des hommes

Entre les diverses formes de bogeria que els individus han tastat al llarg dels temps, n'hi ha una que consisteix a no saber i l'expansió de la qual comparteix límits —per què no dir-ho— amb la saviesa més enlluernadora.

Al seu assaig *Van Gogh, suïcidat per la societat*, Antonin Artaud denuncia la patologització que pateix qualsevol alienat, el suplici imposat des de les institucions clíniques i la seva expulsió de l'esfera col·lectiva. El boig, per tant, és un perseguit social, algú que encarna una anomalia indigerible per al poder.

Els gravats antics sobre el tema del món al revés serveixen, avui dia, com a document en què es reflecteixen les ortodòxies històriques més variades. En aquests gravats apareixen bèsties que discorren, homes animalitzats, codis morals vistos des del costat oposat. Potser algú dirà que es tracta de visions apocalíptiques, fruit d'una fantasia escatològica, però el món al revés suposa el retrat d'una insubordinació global i en tots els ordres; ens ve a dir una cosa semblant al que planteja Artaud: només cal canviar els paràmetres que regeixen les lògiques econòmiques, socials o ètiques i el món comença a emetre missatges d'una naturalesa radicalment diferent.

«Allò que és impossible, en actuar sobre el que és possible, engendra un possible en la infinitat.» La frase és de José Lezama Lima —la va escriure en un assaig titulat *Lectura*—, i forma part d'una pregària d'invocació a l'àngel de la *jiribilla*, al qual ens podríem referir, també, com l'àngel del desassossec. Aquesta oració acaba amb una asserció aclaparadora: «Ara ja sabem que l'única certesa s'engendra en el que ens supera».

En efecte, davant l'axioma que diu «això és el que hi ha», irromp la sospita que, si percedim amb insistència l'epidermis del que està establert, tard o d'hora brotaran possibilitats imprevistes, potser deixarem l'ontologia per ser un cúmul de desbordaments.

Però fins quan podrem aguantar aquesta nova tessitura? Fins on és sostenible viure sense un pla?

Les preguntes anteriors amaguen una trampa terminològica. Són dites des d'una veu que s'avergonyeix de la revolució mentre l'evoca sense parar, tan sols nostàlgicament. «És en nosaltres que el món és enemic del món», va deixar dit Pasolini durant un dels

seus rampells tràgics. Malgrat que el món no es manté immutable de manera perpètua, no és, a totes hores, l'infern o la glòria.

Els bojos personifiquen un no saber que esdevé ideologia i que la clínica moderna ha considerat impossibilitat d'enteniement i d'adaptació social. A la novel·la *Oppiano Licario*, Lezama Lima s'inventa el personatge d'un guillat que duu al cap un barret cònic amb els signes del zodíac. Viu en una habitació on es pot llegir aquesta consigna escrita amb fòsfor i visible únicament en la foscor: «Fàbrica de Metàfores i Hospital d'Imatges». Sota aquesta sentència, a manera d'exerg, hi ha la frase: «Només les coses difícils són estimulants». Més enllà, dispersos per les parets, trobem laberints, emblemes i enigmes.

Otranto fanfàrria

«Les fanfàrries doctrinàries sempre tenen èxit.»

— James Ensor

«**Fanfàrria.** Una fanfàrria és una peça musical curta de gran força i brillantor, interpretada per diverses trompetes i altres instruments de vent de metall, acompanyats sovint per instruments de percussió. Normalment, s'utilitza amb finalitats cerimonials envers la reialesa, per expressar majestuositat, o s'adreça a persones d'importància social. El terme també s'utilitza de manera simbòlica per referir-se a fets als quals es dona molta publicitat, encara que no continguin música.»

«**FANfàrria** - fanfarró - fanfarrona - fanfarronada - fanfarronejar - fanfarroneria - fang - fangar - fangós - fantasia - fantasiar - fantasiosa - fantasmagoria - fantàstic - fantoxe - fanal - fanàtic - fanatisme.»

«314. *Dum vivimus, vivamus.* Mentre vivim, mirem de viure.»

— Inscripció antiga

«Viure és ballar, voldria morir sense alè, exhausta, al final d'un ball o d'una cançó.»

— Joséphine Baker

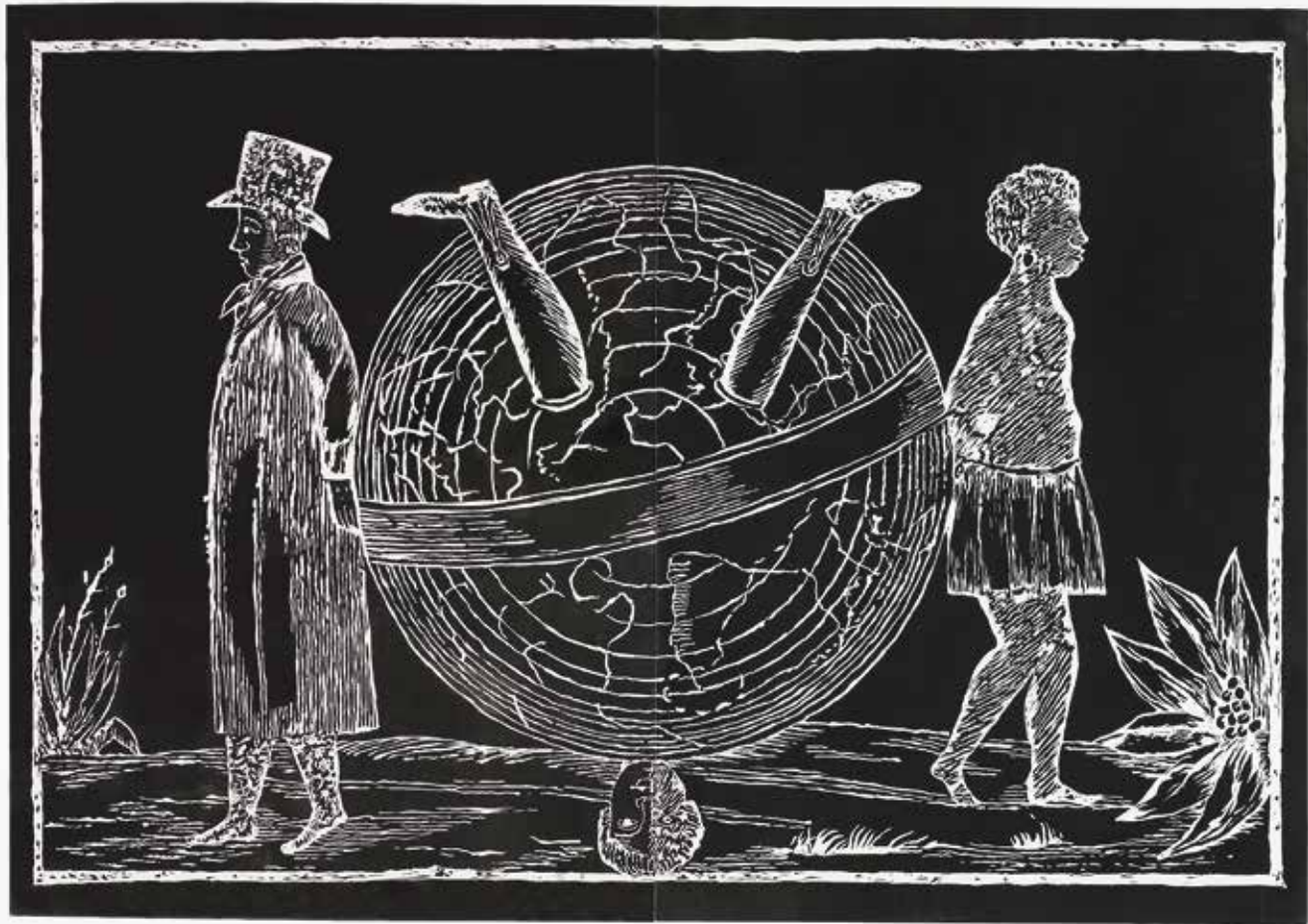
«Oh, cavallers, la vida és curta [...] Si vivim ho fem per passar per sobre els caps dels reis.»

— William Shakespeare, *Enric IV*



Sostenir el món. Atlas (2006-2021)
Estampa digital sobre paper, 90 x 90 cm

→
Folie des Hommes (2021)
Linòleum, 110 x 110 cm



Folie des Hommes ou le Monde à rebours.
Ehoreheit der Menschen, oder das Hinterste zuoberst in der Welt.



Taedium vitae (2020). Llapis de color, aiguada
i fotocòpies sobre paper, 152 x 200 cm

«First we take Manhattan, then we take Berlin.»

— Leonard Cohen

«64. L'expulsió del paradís és eterna en la seva part principal; així doncs, l'expulsió del paradís és definitiva, i la vida en aquest món, ineludible, però l'eternitat de l'esdeveniment fa que, malgrat tot, no tan sols sigui possible que hàgim pogut quedar-nos al paradís, sinó que, de fet, hi siguem de manera permanent, tant si ho sabem com si no.»

— Franz Kafka, *Aforismes de Zürau*

«Mentre duri el món, els àngels manaran als àngels; els homes, als homes, i els dimonis, als dimonis, però quan tots hagin estat reunits, tot comandament cessarà.»

— *Glossa ordinària* [ad. I Co. 15,24]

Temps. Desig. Tedi

És possible que un dels plans ideològics més radicals que continuen inexplorats, una de les desobediències que tenim més a prop del nostre abast, sigui un cert projecte d'improductivitat total. Alguna cosa d'això s'entreveia a *El dret a la peresa*, de Paul Lafargue, un llibre escrit com a refutació d'*El dret al treball*, de Louis Blanc, i que, malaguanyadament, té una cort d'apòlogistes que el reivindiquen de manera fàtua i condescendent, emparant-se en el fet que Lafargue era gendre de Karl Marx.

En tot cas, rebel·lar-se per inanició és un assumpte antic. Aristòfanes ho narra en la seva comèdia *Lisistrata*, que explica com un grup de dones intenta parar la guerra declarant-se en vaga sexual.

El tedi és l'avantsala de la improductivitat, la seva poètica. El tedi s'explica a manera de contestació davant el que el món i els altres ens proposen: per això s'ha d'entendre com una afirmació antisocial. L'avorriment dels rics i els poderosos sembla ratificar la seva procedència i la seva altivesa, és una cosa que ve de sèrie. La resta de ciutadans s'ha de confrontar políticament amb el seu avorriment, necessita fer-lo funcionar.

El personatge de Roberta a la trilogia *Les lois de l'hospitalité* (Les lleis de l'hospitalitat), de Pierre Klossowski, passeja la seva indiferència de manera irritant. Al seu rostre sotmès s'hi barregen el dolor i el plaer: és com si s'estigués burlant dels seus agressors amb una rialla inexpressiva. El cos de Roberta es converteix en un lloc per a l'equívoc i per a la impietat, exposat a les

delícies del pornògraf i imposat davant les angoixes del teòleg. Roberta, descrita, dibuixada i filmada amb una multitud d'homes, els mateixos homes amb prou feines resignats que es confessen en l'art, la literatura i el cinema, vistos des del somriure grotesc d'ella, humiliats davant la seva absència de crits, davant l'omissió de queixes.

També és el tedi el que atia A. O. Barnabooth, el protagonista i transsumpte de l'obra de Valery Larbaud: «Se'm va ocórrer contemplar durant una llarga estona un bitllet de vint lliures esterlines. Només veia amb claredat el mal que podria extreure d'aquell paper. Aquella visió era tan deliciosa i dolorosa al mateix temps que de seguida em va convulsar una mena de febre».

A les imatges immòbils de Roberta i al diari íntim d'A. O. Barnabooth es descriu un mateix posat aristòcrata i virulent. No hi ha cap mena de refutació en les seves ganyotes, no hi ha impugnació. No els cal testificar les seves proeses, els seus infortunis ni les seves excentricitats. No obstant això, a tots dos se'ls endevina una còlera *veritable*, la qual ens obliga a preguntar-nos si això que hauria de ser l'art no és una cosa semblant a una onomatopeia ideològica, el moment anterior —i essencialment polític— que precedeix qualsevol insult.

Repetir

Søren Kierkegaard va escriure, el 1843, sota el pseudònim de Constantín Constantius, un llibre de setanta pàgines escasses titulat *La repetició. Un assaig de psicologia experimental*, en què reflexionava sobre el valor edificant de les coses reiteratives en contrast amb la tortura del record. Deia el filòsof: «Qui només desitja esperar és un pusil·lànim, qui només vol recordar és un voluptuós, però qui de debò desitja la repetició és un home, i un home més profund com més gran sigui l'energia que hagi dedicat a aconseguir una idea clara del seu significat i la seva transcendència. [...] La repetició és l'*interesse* de la metafísica, però al mateix temps és l'interès en què la metafísica naufraga. La repetició és la solució de tota concepció ètica».

Entre el 1917 i el 1953 Marcel Duchamp va fer i protagonitzar almenys quatre reportatges fotogràfics en què apareixia ell mateix repetit mitjançant una seqüència diversa, una espècie de variació òptica kierkegaardiana.

En el primer, *Marcel Duchamp author d'une table*, s'hi observen cinc *duchamps* al voltant d'una taula fumant en pipa, com en una sessió de ouija espirítista. El segon, realitzat per Man Ray

el 1924, porta per títol *Marcel Duchamp, Bonds for Monte-Carlo Roulotte*, i mostra l'artista empastifat d'escuma d'afaitar lluint quatre pentinats diferents i reinterpretant la cèlebre instantània *Tonsure*. Al tercer, obra d'Eliot Elisofon i anomenat *Duchamp Descending a Staircase*, hi apareix Duchamp escenificant la seva pròpia obra *Nu baixant una escala*. El quart i últim exemple és *Portrait of Marcel Duchamp*, de Viktor Obsatz, el qual ofereix una imatge frontal del rostre somrient de l'artista i, al damunt, la seva pròpia cara de perfil, molt seriosa.

Seguint Kierkegaard, Duchamp va establir la repetició com a ruptura de la dialèctica o, almenys, com a retrat metafòric d'aquesta possible tercera via, igualment irreal, narrada més endavant pels politòlegs. També va institucionalitzar la moralitat com a microgènere de l'art. Paradoxalment, molt abans, la ciència-ficció havia reservat un dels seus altars predilectes a la reiteració, a la qual havia atorgat la responsabilitat de ser una de les caretes imaginàries del mal. Així doncs, des de Ievgueni Zamiatin fins a Karin Boye o Edward Bellamy, la uniformitat negativa i alienant adoptava l'aparença d'una multitud idèntica, repetida. En aquest mateix sentit, tot i que amb una perspectiva oposada, l'Antic Testament —potser el relat de ciència-ficció més polièdric— ja havia atorgat a Déu el do de la ubiqüitat i l'omnipresència, formes, totes dues, de reiteració ideològica i integral.

Repetició i ètica. En un costat, imaginàries que es dupliquen *ad infinitum*, tal com manifesta el cinema mediàtic pretensions, des de Todd Haynes i el seu *biopic* transformista de Bob Dylan fins a *Being John Malkovich*, de Spike Jonze, passant per la interminable successió de l'agent Smith a *Matrix*, interpretada pel mateix i inexpressiu Hugo Weaving, que poc després s'amagaria darrere la màscara de Guy Fawkes, el protagonista sense rostre de *V de Vendetta*. I també, des de la banda oposada, un compendi d'iconografies «plàstiques» narrades mitjançant repeticions, segons expressen les catifes de cossos nus de Spencer Tunick, els bròquers diminuts d'Andreas Gursky, l'aglomeració de llavors de gira-sol fetes de porcellana d'Ai Weiwei o les gernacions d'éssers abjectes d'Antony Gormley.

Panem et circenses, clamava el refinat poeta Juvenal per descriure els efectes de la política populista de Tit i Domicià; *Panis et circenses*, cantaven Os Mutantes al disc *Tropicália*, manifest psicodèlic del cèlebre moviment brasiler; «cinisme i violència», podríem dir avui per identificar dues fluctuacions que copegen l'espectre social i que, com un eco hiperrealista i reiteratiu, ressonen de manera indeleble en el territori de l'art.

Cinisme per deixar de ser i violència per haver de ser-hi. No sembla forassenyat, doncs, que després d'esgotar les representacions de la immundícia, al mateix temps que proliferen imaginàries sobre la repetició, fotografies de la xusma, instantànies de la massa, documents d'aglomeracions descontrolades o dirigides estèticament, un nombre important d'artistes hagin invocat de nou la inanitat com a eix dels seus respectius discursos creatius. En certa manera, fins i tot, és estranyament lògic: després del borboll de la paraula cínica sobrevé un silenci culpable que *ens acusa*. Abans del gest violent, i just després, hi ha dos moments silenciosos, l'un d'indignació, l'altre d'empatx.

Diuen que els nens no comprenen la repetició perquè viuen el temps des d'una perspectiva il·limitada, amb disponibilitat total. Ara bé, també cal dir que són els adults els qui mantenen aquesta disjuntiva, potser sense tenir en compte que és possible que no hi hagi motius ocults en una conducta que es repeteix sense saciar-se, només perquè no juguem per guanyar o perdre, sinó que ho fem perquè juguïn amb nosaltres, per connectar amb els altres.

L'estança fascinant

Per què Plató va utilitzar la metàfora de l'ombra per explicar la duplicitat de les imatges? Què volia dir Jun'ichirō Tanizaki quan va escriure que, a diferència d'Occident, en la vida quotidiana oriental es prefereixen «les tenebres fosques de la laca, la patina sobre el coure i l'or, els utensilis de tonalitats llòbregues, els boscos ombrívols i els déus amb dents ennegrides»?

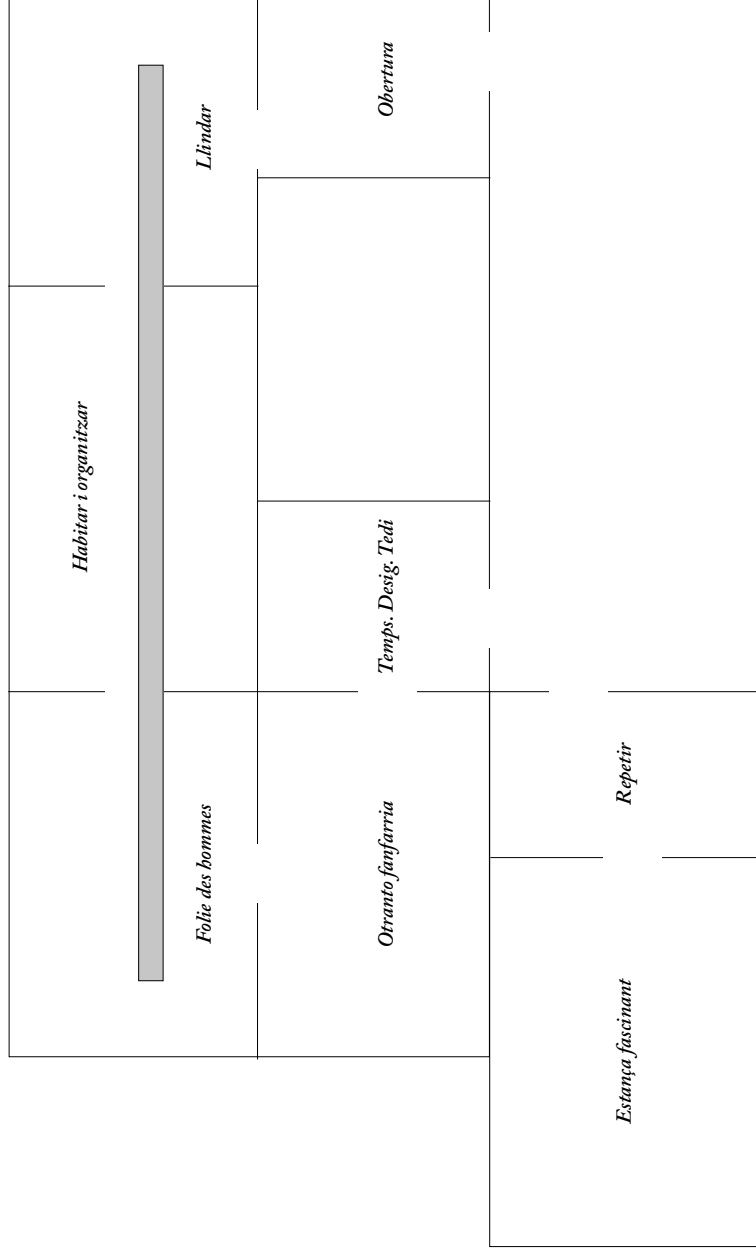
L'escriptor Juan Cárdenas explica al seu llibre *Elástico de sombra* (Elàstic d'ombra) la història de Don Sando i Miguel, dos *macheteros* veterans, mestres d'una antiquíssima art marcial afrocolombiana, que emprenen un viatge seguint el rastre dels «jocs d'ombres», unes tècniques de combat pràcticament oblidades, i en particular, el llegendari «elàstic d'ombres», que permet a qui el domini lluitar en la foscor més absoluta. En aquest viatge, els dos mestres topen amb horrors, bruixes i éssers fantàstics que posaran a prova la seva astúcia i la seva habilitat, i ens revelaran fins a quin punt aquell univers d'aparicions i desaparicions se solapa amb el moment present, carregat de conflictes polítics i lluites centenàries.

Es tracta d'una novel·la breu, teixida a partir dels relats orals dels mateixos *macheteros* del Cauca i la vall del riu Patía, al sud-occident de Colòmbia. A l'obra hi ressona la tradició ancestral de contes populars com *L'ase d'or*, d'Apuleu, o *Zadig*, de Voltaire.

Cal considerar aquest relat a manera d'homenatge a la dignitat invencible dels oprimits, tot i que també com una crida a la necessitat d'oposar resistència en un país, i un continent, on encara es deixen sentir les profundes ferides obertes per l'Home Blanc.

Les posicions dels mestres *macheteros* durant la lluita recorden un alfabet o una partitura sobre la dansa i la mort. En certa manera, dialoguen amb els frescos de la Vil·la dels Misteris, prop de Pompeia i de la porta d'Herculà. Sigmund Freud va anomenar aquesta casa i el bordell que hi ha a pocs metres de distància, amb motius pictòrics d'erotisme explícit, «el paisatge sexual de l'inconscient».

Fetes mitjançant la tècnica de la megalografia, les populars pintures de la Vil·la dels Misteris es troben en una estança que podria haver estat un triclini. Es reparteixen en deu escenes diferents sobre un fons del color de la sang fresca. Malgrat les dificultats per interpretar-ne el significat, tot indica que narren un ritu iniciàtic entre dones sota l'admonició de Dionís, el déu alliberador mitjançant la bogeria, l'èxtasi i el vi. Cada secció il·lustra un pas endavant en el cerimonial. Amb prou feines aconseguim comprendre'n el significat i, tanmateix, els frescos resulten impactants. A la setena escena, la iniciada s'agenolla davant d'un personatge femení alat i intenta descobrir el fal·lus en forma d'arnès que aquest porta semicult sota una bonica tela de color violeta. La història es tanca quan la iniciada ja és una dona adulta, que mira al seu voltant com si estigués recordant alguna cosa. La quietud i la calma d'aquest epíleg contrasten amb l'agitació performativa de tots els frescos anteriors. D'alguna manera, la jove que va començar la seva aventura iniciàtica ha viscut una purificació espiritual, ha encarnat i ha gaudit, ha dissentit i ha patit tot el cicle complet d'un transformisme genuí.



En l'obra d'Oriol Vilapuig (Sabadell, 1964) les imatges són una mena de *poesi*, és a dir, un detonant que produeix sentit i convida a considerar no només la posició de l'artista, sinó també els posicionaments dels qui s'hi aproximen.

Abans que un arxiu de fetixes rescatats des de la història o des del present, les instantànies que confecciona Vilapuig participen d'una triple naturalesa: venen de llocs extemporanis i s'encaminen cap a indrets ingovernables; avancen amb un peu en l'apocalipsi i l'altre en l'apoteosi; diuen tot mostrant-se i es buiden per tal que les narrem.

Indisciplina, sobirania i despossessió. Heus aquí una proposta per moure'ns entre imatges, perquè, si cada vegada resulta més urgent una «ètica» davant el relat visual, no és menys necessària una «economia» sobre com repartim el material sensible, de quina manera som interpel·lats per això que desborda els perímetres iconogràfics del món.

L'exposició es desplega a la manera d'un conjunt de figures teixides entre si. Vuit fils argumentals —«Obertura»,

«Llindar», «Habitar i organitzar», «*Folies des hommes*», «Otranto fanfarria», «Temps. Desig. Tedi», «Repetir» i, per acabar, «L'estança fascinant»— van confeccionant una ordidura que salta des del fragment fins a l'anacronisme, des dels fets impre(vistos) fins als aclaparadors. De la mateixa manera, els mitjans a través dels quals s'estén aquesta simfonia són múltiples i simultanis: paraules convertides en imatge, dibuixos i gravats que salten a una tercera dimensió, fotos i coreografies, estudis corporals que desocupen l'espai, tapissos i mapes que acullen la guixada, retrats de les cavitats humanes o sons que provoquen estremiments.

Si la pregunta sobre el significat de les imatges ha arbritat —o encara arbitra— bona part de les polítiques d'ús davant l'esfera visual, *Imatges buides* llança certs interrogants ideològicament pertorbadors. Podem relacionar-nos amb la imatge sense atorgar-li cap poder constitutiu, sense exigir que ens defineixi? És possible tornar a la mirada la seva capacitat per llegir una imatge sabent i desaprenent, amb la memòria dels seus missatges i com si la veiéssim per primera vegada?

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**



#ImatgesBuides

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina