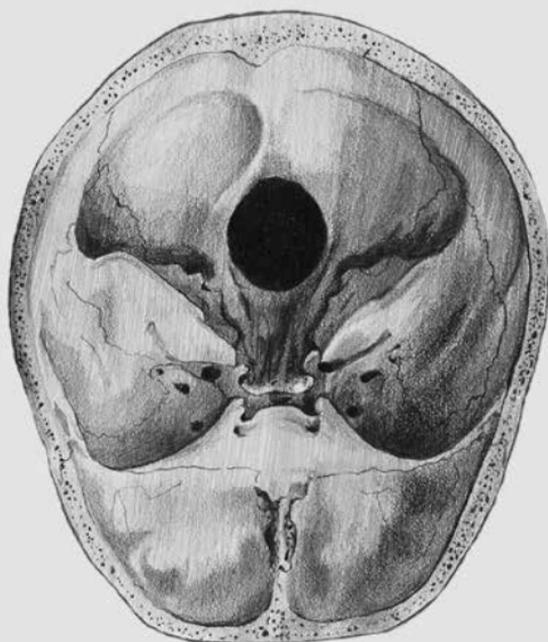


oriol vilapuig

IMÁGENES VACÍAS

12.03 – 02.10.2022



En el trabajo de Oriol Vilapuig (Sabadell, 1964) las imágenes no son materia o vocabulario artístico, sino una suerte de *poiesis*, es decir, un detonante que produce sentido e invita a considerar tanto la posición del artista como los posicionamientos de quienes se aproximan a ellas.

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



HISTORIAS HENCHIDAS

Obertura

El triunfo de Baco, la extraordinaria pintura de Velázquez, también llamada *Los borrachos*, ha sido objeto de numerosas interpretaciones. Sin embargo, la más temeraria y la menos literal fue propuesta por Mary Wollstonecraft el 14 de abril de 1797 durante una clase en el ateneo femenino de Bloomsbury. Allí la escritora recomendó que el cuadro debía mirarse con los ojos entrecerrados, pues de ese modo desaparecían los personajes hasta emerger, «nítidamente», lo que el artista quiso mostrarnos en verdad: la silueta de un mapa-mundi lleno de perímetros, costas y continentes.

En este mismo sentido, aunque muchos siglos después, cuando un joven historiador investigaba los cuadernos redactados por Natalia Ginzburg a lo largo de la Segunda Guerra Mundial, descubrió un croquis a doble página sobre los avances de las tropas alemanas, un atlas que el hijo de la autora pintarrajeó, como queriendo decir, en su lenguaje infantil, que estaba furioso contra la invasión nazi.

Las anteriores anécdotas ilustran dos condiciones posibles para cualquier cartografía. La primera es su capacidad de irrumpir en lugares inauditos: en una mancha de humedad, en la veta de una madera o de un jamón, en un conjunto de cuerpos adelantándose al paisaje. La segunda es que el mapa lleva consigo la lectura pedagógica y la pulsión iconoclasta, nos permite ver un territorio y, a la vez, nos invita a desbordarlo.

Toda nomenclatura alfabetiza a quien la usa, pero también le demanda que invente nuevas palabras. Toda representación establece una geopolítica, aunque al mismo tiempo señala cuáles son los lugares desde los que fugarse.

En su libro *La imagen y la risa*, José Emilio Burucúa nos revela qué mecanismos concibieron los artistas de la primera modernidad para provocar efectos cómicos con sus imágenes. Uno de ellos fue burlarse del espanto: de ahí que sean numerosas las caras de individuos cuyo gesto petrificado, con ojos saltones, nos lleva a la carcajada en vez de al horror. Mofarse del miedoso ha sido, desde tiempos ancestrales, una forma de exorcizar lo terrorífico, una manera de traerlo a las cosas de este mundo y normativizarlo.

Y hablando de cosas que vuelven insistentemente a aparecer en la realidad, conviene referirse a ese chisme según el cual todos los fotógrafos de la historia de la fotografía han retratado, alguna vez en su vida, la cama deshecha en la que durmieron justo unos minutos antes. Aunque no solo fueron fotógrafos quienes presentaron amasijos de sábanas, colchones y almohadas. Ahí

también está Delacroix y su *Cama sin hacer*, donde vemos un catre revuelto que seguramente evidencia los sueños febriles y quizás lúbricos del artista, quien tenía veinte años cuando hizo este dibujo en cierto modo inexplicable.

Gente que propone un no mirar los detalles, niños que replican, mediante garabatos, a las estrategias militares, rostros transformados en máscaras hilarantes, camas sin reposo o displicentes con el descanso que vivifica. Las grandes operaciones ofrecidas por el arte para manejarnos entre imágenes tienen, casi siempre, un trasfondo pueril en el mejor sentido de la palabra. Hay que volver a abrirle la puerta a ese chiquillo que un día fuimos para desaprobar lo que nuestra memoria codificó, lo que parece constituirnos.

Umbral

El elegante castillo de Saint-Germain, en la localidad suiza de Gruyères, aloja la más grande colección de objetos, dibujos y diseños realizados por H. R. Giger, quien creó, junto a Carlo Rambaldi, el monstruo que protagoniza la película *Alien*.

Se trata de un museo turístico, donde cada año se dan cita los fanáticos de la saga cinematográfica, además de numerosos visitantes que llegan atraídos por las criaturas oníricas y los ambientes góticos de este artista gráfico y escultor. No obstante, el plato fuerte del HR Giger Museum es un bar en el que sirven cócteles tradicionales, mojitos de fresa o caipiriñas que la gente suele tomar sentada en butacones de madera cuyo respaldo reproduce la columna vertebral de un humano gigante y que tienen, a modo de reposacabezas, una pelvis femenina para las mujeres. En el caso de los asientos masculinos, se ha utilizado esta misma cavidad como recurso ergonómico, aunque siguiendo la morfología propia de los hombres.

H. R. Giger nos saluda desde el vídeo que emiten los monitores situados junto a la barra. Allí explica la inspiración de sus mobiliarios, los mensajes esotéricos que guardan algunos utensilios y el significado trascendente de cada pieza ósea que forma nuestro esqueleto. «Cabe entender la región pélvica como un umbral», anuncia en perfecto inglés, «un pórtico hacia la vida, el placer y los excrementos».

Es célebre la última entrevista que Pier Paolo Pasolini dio pocos días antes de morir, en la que contestó, a cierta reprobación por parte del periodista: «Escandalizar es un derecho, sentirse escandalizado es un placer. Aquel que rechaza el goce de escandalizarse es un moralista, o un necio».

Roberto Longhi, el insigne historiador del arte italiano, maestro de Pasolini en la Universidad de Bolonia, enseñaba en sus clases que el gran poder expresivo de Pontormo, Rosso Fiorentino y Giotto no solo cabía situarlo en las composiciones arquitectónicas o en las escenas narrativas de estos tres enormes pintores, sino también en detalles aparentemente inadvertidos, sobre todo en sus respectivas maneras de dibujar las manos. Para ejemplificarlo usaba los descendimientos de Pontormo y Rosso Fiorentino, que en ambos casos tienen un mismo número de personajes —once— e idéntico número de manos —nueve.

Decía Longhi que el acto de señalar fue, en la pintura renacentista, una suerte de introducción de argumentos colaterales dentro del relato principal de la obra, algo que podría equipararse a la incorporación de textos en las películas de cine mudo. También argumentaba que la crucifixión de Giotto para Santa María Novella en Florencia manifiesta cómo un aparente fallo de realismo es, por así decirlo, una advertencia hacia los tiempos venideros, pues el hecho de que Jesús presente, en esta obra, cierta anatomía cercana al cuerpo de una mujer, sobre todo en su zona pélvica y abdominal, unido al hecho de que Dios sangra a borbotones por el lado derecho, dándole la espalda al Padre y mostrando sus heridas a la Virgen María, señala hasta qué punto el pintor se movía entre inquietudes más ideológicas que espirituales y fundaba desórdenes en el mismo lugar donde la técnica, la época y lo razonable demandaban consensos.

Habitar y organizar

Según estudios recientes, el afán por acumular imágenes no obedece a ninguna patología íntima o social, sino que es, en sentido estricto, un trabajo. Asimismo, lo que Jacques Derrida llamó «el mal de archivo» tampoco existe como tal: se trata de una elucubración poética, una metáfora ingeniosa.

Pero entonces, ¿por qué dedicar tanto tiempo a semejante tarea? ¿Por qué arrastrar de un sitio a otro, o de una vida a otra, miles de imágenes que a veces ni siquiera observamos, mucho menos las argumentamos?

La cineasta alemana Ulrike Ottinger empezó un proyecto que nunca concluyó y cuyo eje argumental era la memoria artística y fotográfica de las mujeres en Mongolia. El film debía durar siete horas, como las siete pruebas, los siete tigres, las siete serpientes, las siete danzas, los siete deseos... Una voz *en off*, la de la actriz Delphine Seyrig, describía un viaje en el Transiberiano

mientras las imágenes circulaban por la pantalla a cámara lenta. Ottinger reunió más de quince mil dibujos, pinturas y fotografías que fueron guardados en su casa de campo a las afueras de Essen. Pero un incendio destruyó aquel acervo acumulado durante décadas. Los preciosos papeles orientales poseían tanta calidad que propagaron el fuego con una rapidez inusitada. La autora quiso filmar una nueva cinta sin imágenes, con las mismas siete horas de duración y con el único protagonismo de unas voces describiendo las instantáneas perdidas. Estos relatos que sustituirían la experiencia puramente visual iban a ser pronunciados en mongol por diversas mujeres nómadas. El film no llegó a realizarse debido a limitaciones financieras. Ottinger conserva, sin embargo, el «guion original». Se trata de un rollo de papel gigantesco y apaisado, con cuarenta y un agujeros de formato cuadrado donde iban a depositarse inmensos bancos de imágenes. La cineasta llama a esta pieza sin referencias ópticas «el gran pergamino de la perfecta vacuidad».

Dicen los estudiosos de la conducta humana que reunir imágenes es un trabajo sin contrapartida ni compensaciones, una tarea sin fin y que nunca se da por saciada. No obstante, organizar esta encomienda activa pulsiones distintas, añade métodos y establece diálogos, construye jerarquías y adelanta prejuicios desde los que mirar. Al sueño de una contemplación pura se le opone el deseo de verlo todo a la vez, simultánea y vorazmente. Como esa fantasía según la cual justo un instante antes de morir, cayendo desde lo alto de un precipicio, la vida entera pasa a modo de trávelin ante los ojos apenas abiertos del suicida.

La experiencia de quien espiga imágenes sin medida se parece a la de aquellos que operan bajo el dictado de la extinción. Es un trabajo, sí, pero un trabajo terminal, una tarea agotadora que quizás posee como objetivo construir cierta fisonomía visible para aquello que trasciende. Hay algo arquitectónico o estructural en vivir acumulando imágenes, hay algo que no tiene que ver con la edificación de archivos, sino con la misma idea de habitar ese tipo de edificios visuales.

Paradójicamente, según señala Iñaki Ábalos, existen numerosos arquitectos cuyos proyectos de madurez remiten a la tipología de una caverna. Por ejemplo, Le Corbusier en la basílica de La Sainte-Baume y en Ronchamp; Juan O’Gorman en la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria de la UNAM, en el Anahuacalli —que aloja la colección de arte precolombino de Diego Rivera—, y en su propia casa cueva del Pedregal, o César Manrique en los Jameos del Agua y en su vivienda de Tahiche, ambas en Lanzarote.

En todos estos casos se aprecia un gesto primario y radical que invoca al primer ser humano sobre la faz de la Tierra y al último superviviente después de un ataque nuclear, que establece una lectura inesperada sobre el mito platónico de la caverna y que postula como una forma de habitar la imagen sin ella misma o con miles de ellas desorganizadas.

Folie des hommes

Entre las distintas formas de locura que los individuos han paladeado a lo largo de los tiempos hay una que consiste en no saber y cuya expansión comparte límites, por qué no decirlo, con la más deslumbrante sabiduría.

En su ensayo *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Antonin Artaud denuncia la patologización que sufre cualquier enajenado, el suplicio impuesto desde las instituciones clínicas, su expulsión de la esfera colectiva. El loco es, por tanto, un perseguido social, alguien que encarna una anomalía indigerible para el poder.

Los grabados antiguos sobre el tema del mundo al revés sirven, hoy, como documento donde se reflejan las más variadas ortodoxias históricas. En ellos aparecen bestias discurriendo, hombres animalizados, códigos morales vistos desde el lado opuesto. Alguien dirá que se trata de visiones apocalípticas, fruto de una fantasía escatológica, pero el mundo al revés supone el retrato de una insubordinación global y en todos los órdenes; nos viene a decir algo parecido a lo planteado por Artaud: basta con cambiar los parámetros que rigen las lógicas económicas, sociales o éticas y el mundo comienza a emitir mensajes de una naturaleza radicalmente distinta.

«Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud.» La frase es de José Lezama Lima —la escribió en un ensayo titulado *Lectura*—, y forma parte de una plegaria de invocación al ángel de la jiribilla, a quien podría llamarse el ángel del desasosiego. Esta oración termina con un aserto aplastante: «Ahora ya sabemos que la única certeza se engendra en lo que nos rebasa».

En efecto, frente al axioma que dice «esto es lo que hay», irrumpe la sospecha de que, si percutimos con insistencia la epidermis de lo establecido, antes o después brotarán posibilidades imprevistas, tal vez dejaremos la ontología para ser un cúmulo de desbordamientos.

Pero ¿hasta cuándo podremos aguantar esta nueva tesitura? ¿Hasta dónde es sostenible vivir sin un plan?

Las anteriores preguntas esconden una trampa terminológica. Son dichas desde una voz que se avergüenza de la revolución mientras la evoca sin cesar, tan solo nostálgicamente. «Es en nosotros donde el mundo es enemigo del mundo», dejó dicho Pasolini durante uno de sus arrebatos trágicos. Aunque el mundo no se mantiene inmutable de forma perpetua, no es, a todas horas, el infierno o la gloria.

Los locos personifican un no saber que deviene ideología y que la clínica moderna ha considerado como imposibilidad de entendimiento y de adaptación social. En la novela *Oppiano Licario*, Lezama Lima inventa el personaje de un enloquecido que lleva en su cabeza un sombrero cónico con los signos zodiacales. Reside dentro de una habitación en la que puede leerse la siguiente consigna escrita con fósforo y únicamente visible en la oscuridad: «Fábrica de Metáforas y Hospital de Imágenes». Debajo de esta sentencia, a modo de exergo, hay la frase: «Solo lo difícil es estimulante». Más allá, dispersos por las paredes, se encuentran laberintos, emblemas y enigmas.

Otranto fanfarria

«Las fanfarrias doctrinarias siempre tienen éxito.»

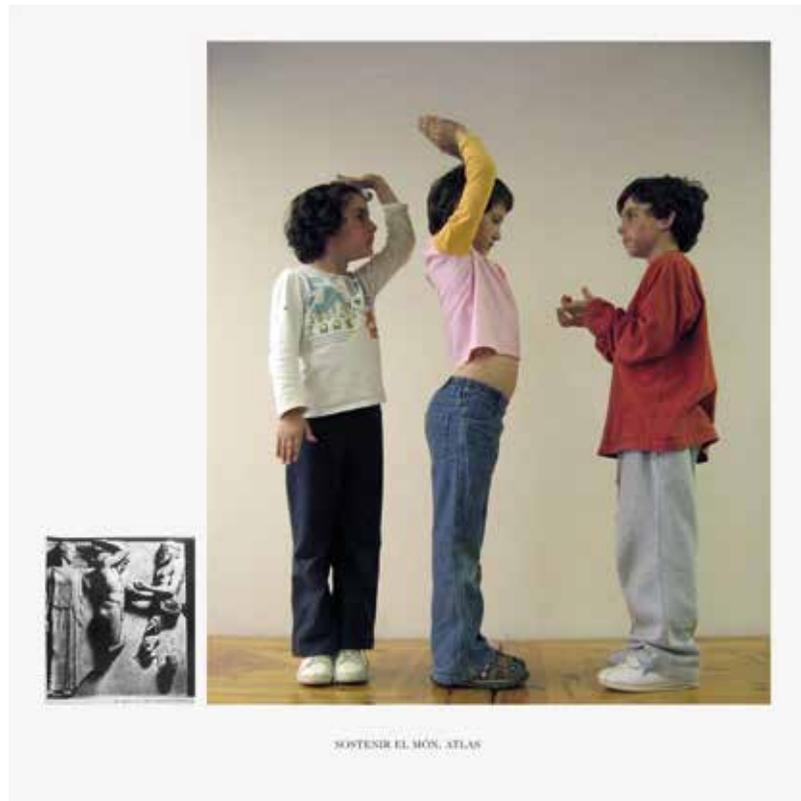
— James Ensor

«**Fanfarria.** Una fanfarria es una pieza musical corta de gran fuerza y brillantez, interpretada por varias trompetas y otros instrumentos de viento metal, frecuentemente acompañados por instrumentos de percusión. Normalmente se utiliza con fines ceremoniales hacia la realeza para expresar majestuosidad o para personas de importancia social. El término se usa también de manera simbólica para referirse a hechos a los que se les da mucha publicidad, aunque no exista música en ellos.»

«FANfarria - fanfarró - fanfarrona - fanfarronada - fanfarro-
nejar - fanfarronería - fang - fangar - fangós - fantasia - fan-
tasiar - fantasiosa - fantasmagoría - fantàstic - fantoxe - fanal
- fanàtic - fanatisme.»

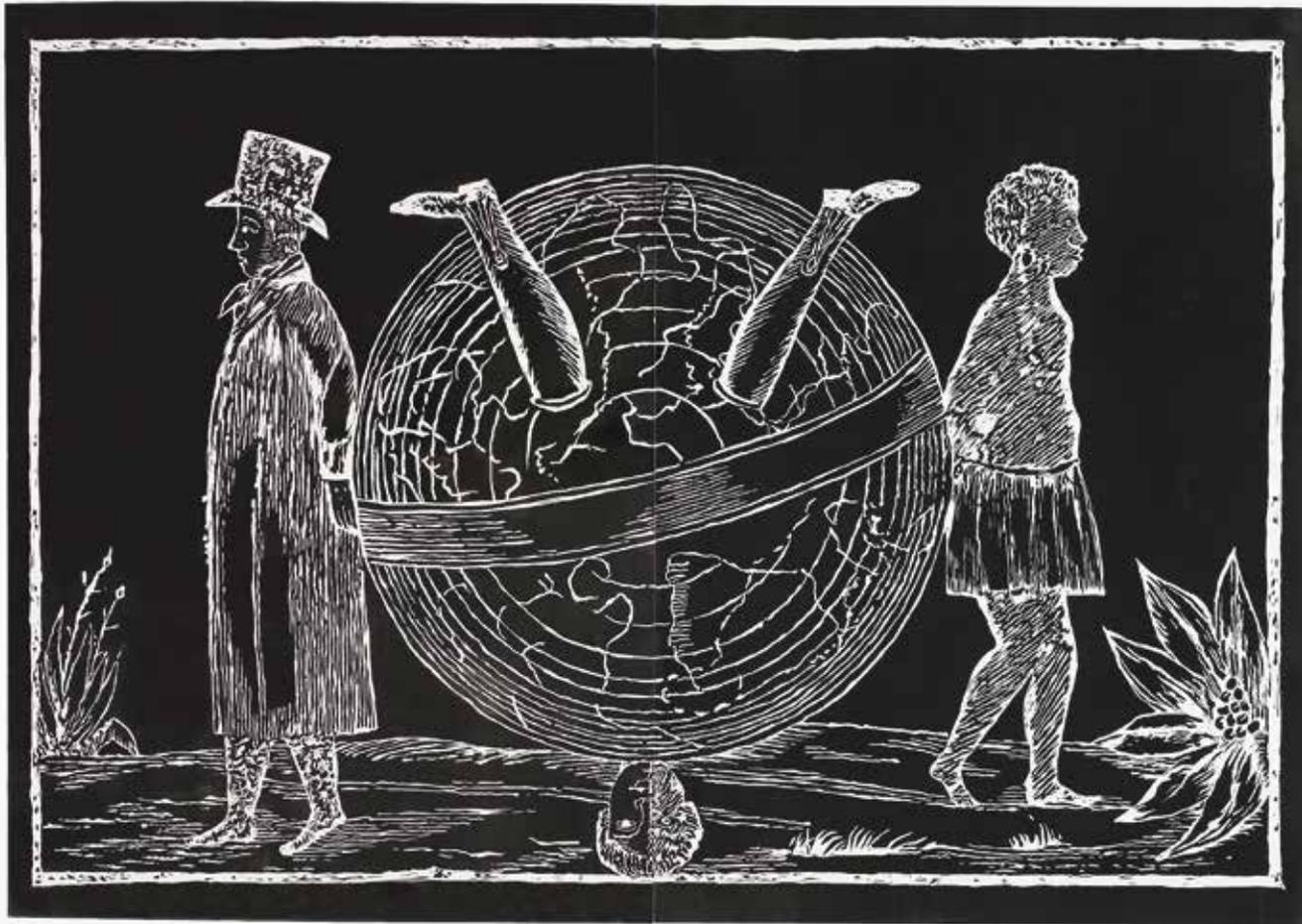
«314. *Dum vivimus, vivamus.* Mientras vivamos, tratemos de vivir.»

— Inscripción antigua



Sostener el mundo. Atlas (2006-2021)
Estampa digital sobre papel, 90 x 90 cm

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



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



Taedium vitae (2020). Lápiz de color, aguada
y fotocopias sobre papel, 152 x 200 cm

«Vivir es bailar, quisiera morir sin aliento, exhausta, al final de un baile o de una canción.»

— Joséphine Baker

«Oh, caballeros, la vida es corta [...] Si vivimos lo hacemos para marchar sobre las cabezas de los reyes.»

— William Shakespeare, *Enrique IV*

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

— Leonard Cohen

«64. La expulsión del paraíso es eterna en su parte principal; entonces, la expulsión del paraíso es definitiva, y la vida en este mundo, ineludible, pero la eternidad del acontecimiento hace que a pesar de todo no solo sea posible que hayamos podido permanecer en el paraíso, sino que de hecho estemos en él permanentemente, tanto si lo sabemos como si no.»

— Franz Kafka, *Aforismos de Zürau*

«Mientras dure el mundo, los ángeles mandarán a los ángeles, los hombres a los hombres y los demonios a los demonios; pero cuando todos hayan sido reunidos, todo mando cesará.»

— *Glosa ordinaria* [ad. I Co. 15,24]

Tiempo. Deseo. Tedio

Puede que uno de los más radicales planes ideológicos que siguen inexplorados, una de las desobediencias que tenemos más cerca de nuestro alcance, sea cierto proyecto de improductividad total. Algo de eso se vislumbraba en *El derecho a la pereza*, de Paul Lafargue, un libro escrito como refutación de *El derecho al trabajo*, de Louis Blanc, y que, malgradamente, tiene una corte de apolo-gistas que lo reivindican de manera fatua y condescendiente, amparándose en que Lafargue era yerno de Karl Marx.

En todo caso, rebelarse por inanición es un asunto antiguo. Aristófanes lo narra en su comedia *Lisístrata*, que cuenta cómo un grupo de mujeres intenta parar la guerra declarándose en huelga sexual.

El tedio supone la antesala de lo improductivo, su poética. El tedio se explica a modo de contestación frente a eso que el mundo y los demás nos proponen: de ahí que deba ser comprendido a la manera de una afirmación antisocial. El aburrimiento de los ricos y los poderosos parece ratificar su procedencia y su altivez:

es algo dado. El resto de los ciudadanos tiene que confrontarse políticamente con su aburrimiento, necesita ponerlo a funcionar.

El personaje de Roberta en la trilogía *Las leyes de la hospitalidad*, de Pierre Klossowski, pasea su indiferencia de forma irritante. En su rostro sometido se mezclan el dolor y el placer: es como si estuviese burlándose de sus agresores mediante una risa inexpresiva. El cuerpo de Roberta se convierte en un lugar para el equívoco y para la impiedad, expuesto a las delicias del pornógrafo e impuesto ante las congojas del teólogo. Roberta, descrita, dibujada y filmada junto a una multitud de hombres, los mismos hombres apenas resignados que se confiesan en el arte, la literatura y el cine, vistos desde la sonrisa grotesca de ella, humillados ante su ausencia de gritos, ante la omisión de quejas.

También el tedio azuza a A. O. Barnabooth, el protagonista y trasunto de la obra de Valery Larbaud: «Se me ocurrió contemplar durante un largo rato un billete de veinte libras esterlinas. Solo veía con claridad el mal que podría extraer de ese papel. Esa visión era tan deliciosa y dolorosa a la vez que enseguida me convulsionó una especie de fiebre».

En las imágenes inmóviles de Roberta y en el diario íntimo de A. O. Barnabooth se describe un mismo ademán aristócrata y virulento. No hay refutación alguna en sus muecas, no hay impugnación. No necesitan testificar sus proezas, sus infortunios ni sus excentricidades. Sin embargo, se les adivina, a ambos, una cólera verdadera, la cual nos obliga a preguntarnos si eso que debería ser el arte no es algo parecido a una onomatopeya ideológica, el momento anterior —y esencialmente político— que precede a cualquier insulto.

Repetir

Søren Kierkegaard escribió en 1843, bajo el pseudónimo de Constantin Constantius, un libro de apenas setenta páginas titulado *La repetición. Un ensayo de psicología experimental*, en el que reflexionaba sobre el valor edificante de lo reiterativo en contraste con la tortura del recuerdo. Decía el filósofo: «El que solo desea esperar es un pusilánime, el que no quiere más que recordar es un voluptuoso, pero el que desea de veras la repetición es un hombre, y un hombre tanto más profundo cuanto mayor sea la energía que haya puesto en lograr una idea clara de su significado y trascendencia. [...] La repetición es el *interesse* de la metafísica, pero al mismo tiempo es el interés en el que la metafísica naufraga. La repetición es la solución de toda concepción ética».

Entre 1917 y 1953 Marcel Duchamp hizo y protagonizó al menos cuatro reportajes fotográficos en los cuales aparecía él mismo repetido mediante una secuencia diversa, una especie de variación óptica kierkegaardiana.

En el primero de ellos, *Marcel Duchamp author d'une table*, se observan a cinco *duchamps* alrededor de una mesa fumando en pipa, como en una sesión de güija espiritista. El segundo, realizado por Man Ray en 1924, lleva por título *Marcel Duchamp, Bonds for Monte-Carlo Roulotte*, y muestra al artista embadurnado con espuma de afeitarse, luciendo cuatro peinados diferentes y reinterpretando la célebre instantánea *Tonsure*. En el tercero, obra de Eliot Elisofon y llamado *Duchamp Descending a Staircase*, aparece Duchamp escenificando su propia obra *Desnudo descendiendo la escalera*. El cuarto y último ejemplo es *Portrait of Marcel Duchamp*, de Viktor Obsatz, el cual ofrece una imagen frontal del rostro sonriente del artista y, encima, su propia cara de perfil, muy seria.

Siguiendo a Kierkegaard, Duchamp estableció la repetición como ruptura de lo dialéctico o, al menos, como retrato metafórico de esa posible tercera vía, igualmente irreal, narrada más tarde por los politólogos. También institucionalizó la moralidad como microgénero del arte. Paradójicamente, mucho antes, la ciencia ficción había reservado uno de sus altares predilectos para lo reiterativo, otorgándole la responsabilidad de ser una de las caretas imaginarias del mal. Así, desde Yevgeni Zamyatin hasta Karin Boye o Edward Bellamy, la uniformidad negativa y alienante adoptaba la apariencia de una multitud idéntica, repetida. En este mismo sentido, aunque con una perspectiva opuesta, el Antiguo Testamento —quizás el relato de ciencia ficción más poliédrico— ya había entregado a Dios el don de la ubicuidad y la omnipresencia, formas estas de reiteración ideológica e integral.

Repetición y ética. En un lado imaginarios que se duplican *ad infinitum*, tal y como manifiesta el cine mediático pretencioso, desde Todd Haynes y su *biopic* transformista de Bob Dylan hasta *Cómo ser John Malkovich*, de Spike Jonze, pasando por la interminable sucesión del agente Smith en *Matrix*, interpretada por el mismo e inexpresivo Hugo Weaving, quien poco después se escondería tras la máscara de Guy Fawkes, el protagonista sin rostro de *V de Vendetta*. Y también, desde la orilla opuesta, un compendio de iconografías «plásticas» narradas mediante repeticiones, según expresan las alfombras de cuerpos desnudos de Spencer Tunick, los diminutos brókeres de Andreas Gursky, la aglomeración de pipas de girasol hechas con porcelana de Ai Weiwei o las turbas de seres abyectos de Antony Gormley.

Panem et circenses, clamaba el refinado poeta Juvenal para describir los efectos de la política populista de Tito y Domiciano; *Panis et circenses*, cantaban Os Mutantes en el disco *Tropicália*, manifiesto psicodélico del célebre movimiento brasileño; «cinismo y violencia», podríamos decir hoy para identificar dos fluctuaciones que percuten en el espectro social y que, como un eco hiperrealista y reiterativo, resuenan de forma indeleble en el territorio del arte.

Cinismo para dejar de ser y violencia por tener que estar. No parece descabellado, por tanto, que después de agotar las representaciones de la inmundicia, al mismo tiempo que proliferan imaginarios sobre la repetición, fotografías de la chusma, instantáneas de la masa, documentos de aglomeraciones descontroladas o estéticamente dirigidas, un número importante de artistas hayan invocado de nuevo la inanidad como eje de sus respectivos discursos creativos. En cierto modo es, incluso, extrañamente lógico: después del borbotón de la palabra cínica sobreviene un silencio culpable, el cual *nos acusa*. Antes del gesto violento, y justo después de él, hay dos momentos silenciosos, uno de indignación, otro de empacho.

Se dice que los niños no comprenden la repetición porque viven el tiempo desde una perspectiva ilimitada, con total disponibilidad. Aunque también cabe decir que son los adultos quienes sostienen dicha disyuntiva, acaso desconsiderando que no haya motivos ocultos en una conducta que vuelve sobre sí misma sin saciarse, tan solo porque no jugamos para ganar o perder, sino que lo hacemos para que jueguen con nosotros, para conectar con los demás.

La estancia fascinante

¿Por qué Platón usó la metáfora de la sombra para explicar la duplicidad de las imágenes? ¿Qué quería decir Jun'ichirō Tanizaki cuando escribió que, a diferencia de Occidente, en la vida cotidiana oriental se prefieren «las tinieblas oscuras de la laca, la pátina sobre el cobre y el oro, los utensilios de tonalidades sombrías, los bosques umbrosos y los dioses con dientes ennegrecidos»?

El escritor Juan Cárdenas cuenta en su libro *Elástico de sombra* la historia de don Sando y Miguel, dos veteranos macheteros, maestros de una antiquísima arte marcial afrocolombiana, que parten tras el rastro de los «juegos de sombras», unas técnicas de combate prácticamente olvidadas, y en particular tras el legendario «elástico de sombras», que permite a quien lo domine luchar en la más absoluta oscuridad. En este viaje, los dos maestros se cru-

zan con espantos, brujas y seres fantásticos que pondrán a prueba su astucia y su habilidad, revelando hasta dónde aquel universo de apariciones y desapariciones se solapa con el momento presente, cargado de conflictos políticos y luchas centenarias.

Se trata de una novela breve, tejida a partir de los relatos orales de los propios macheteros del Cauca y el valle del río Patía, al suroccidente de Colombia. En ella resuena la ancestral tradición de cuentos populares como *El asno de oro*, de Apuleyo, o *Zadig*, de Voltaire. Cabe considerar este relato a modo de homenaje hacia la invencible dignidad de los oprimidos, aunque también como un llamamiento a la necesidad de oponer resistencia en un país, y un continente, donde todavía se dejan sentir las profundas heridas abiertas por el Hombre Blanco.

Las posiciones de los maestros macheteros durante la lucha recuerdan un alfabeto o una partitura sobre la danza y la muerte. En cierta forma dialogan con los frescos de la Villa de los Misterios, cerca de Pompeya y de la puerta de Herculano. Sigmund Freud llamó a esta vivienda y al lupanar que hay a pocos metros de distancia, con motivos pictóricos de explícito erotismo, «el paisaje sexual del inconsciente».

Hechas mediante la técnica de la megalografía, las populares pinturas de la Villa de los Misterios se encuentran en una estancia que pudo haber sido un triclinio. Se reparten en diez escenas diferentes sobre un fondo de color sangre fresca. A pesar de las dificultades para interpretar su significado, todo indica que narran un rito iniciático entre mujeres bajo la admonición de Dioniso, el dios libertador mediante la locura, el éxtasis y el vino. Cada sección ilustra un paso adelante en el ceremonial. Apenas logramos comprender su significado y, sin embargo, los frescos resultan impactantes. En la séptima escena la iniciada se arrodilla frente a un personaje femenino alado y trata de descubrir el falo en forma de arnés que este lleva semioculto tras una hermosa tela de color violeta. La historia se cierra con la iniciada siendo una mujer adulta, que mira a su alrededor como si estuviese recordando algo. La quietud y el sosiego de dicho epílogo contrastan con la agitación performativa de todos los frescos anteriores. De alguna manera, la joven que arrancó su aventura iniciática ha vivido una purificación espiritual, ha encarnado y gozado, ha disentido y padecido todo el ciclo completo de un genuino transformismo.

	<i>Habitar y organizar</i>		
	[Barra gris horizontal]		
	<i>Folie des hommes</i>		<i>Umbral</i>
	<i>Orranto fanfarria</i>	<i>Tiempo. Deseo. Tedio</i>	<i>Obertura</i>
<i>La estancia fascinante</i>	<i>Repetir</i>		

En el trabajo de Oriol Vilapuig (Sabadell, 1964) las imágenes son una suerte de *poiesis*, es decir, un detonante que produce sentido e invita a considerar no solo la posición del artista, sino también los posicionamientos de quienes se aproximan a ellas.

Antes que un archivo de fetiches rescatados desde lo histórico o desde el presente, las instantáneas que confecciona Vilapuig participan de una triple naturaleza: vienen de lugares extemporáneos y se encaminan hacia sitios ingobernables; andan con un pie en el apocalipsis y el otro en la apoteosis; dicen mostrándose y se vacían para que las narremos.

Indisciplina, soberanía y desposesión. He aquí una propuesta para movernos entre imágenes, porque, si cada vez resulta más urgente una «ética» ante el relato visual, no es menos necesaria una «economía» sobre cómo repartimos lo sensible, de qué forma somos interpelados por eso que desborda los perímetros iconográficos del mundo.

La exposición se despliega a la manera de un conjunto de fugas tejidas entre sí. Ocho hilos argumentales—«Ober-

tura», «Umbral», «Habitar y organizar», «*Folies des hommes*», «Orranto fanfarria», «Tiempo. Deseo. Tedio», «Repetir» y, por último, «La estancia fascinante»—van confeccionando una urdimbre que salta desde el fragmento hasta el anacronismo, desde lo impre(visto) hasta lo abrumador. De igual forma, los medios a través de los que se extiende esta sinfonía son múltiples y simultáneos: palabras convertidas en imagen, dibujos y grabados saltando a una tercera dimensión, fotos y coreografías, estudios corporales que desocupan el espacio, tapices y mapas que acogen la tachadura, retratos de las oquedades humanas o sonidos que provocan estremecimientos.

Si la pregunta sobre el significado de las imágenes arbitró —o aún arbitra— buena parte de las políticas de uso frente a lo visual, *Imágenes vacías* lanza ciertos interrogantes ideológicamente perturbadores. ¿Podemos relacionarnos con la imagen sin otorgarle ningún poder constitutivo, sin exigir que nos defina? ¿Es posible devolverle a la mirada su capacidad para leer una imagen sabiendo y desaprendiendo, con la memoria de sus mensajes y como si la viésemos por vez primera?

Comisario: Valentín Roma

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

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita**



#ImatgesBuides

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina