

«Què esperem a la plaça tanta gent reunida? Diu que els bàrbars seran avui aquí.»

Konstandinos Kavafis, *Esperant els bàrbars*

En aquest famós poema, Kavafis especula sobre una arribada que no s'arriba a produir. Els bàrbars mai no arriben, en un temps suspès en què la raó del poder es vol mostrar impositiva fins a l'absurd. La civilització s'atorga el privilegi d'una espera arrogant en la seguretat de la seva superioritat sobre el món no civilitzat. L'espera dels bàrbars és el reconeixement de la pròpia barbàrie, és la lluita entre la intel·ligència de l'individu i la submissió al poder. És el relat històric en suspensió, l'espai de la resiliència, el de les perturbacions entròpiques que tenyeixen la història. Quan el referent és distòpic, no pot més que suscitar una genealogia heterodoxa. La història de Kavafis, que més tard Coetzee reescriu magistralment, és la de la paradoxa humana, que ens mostra que estem al ras, a la intempèrie ideològica. Des d'aquesta òptica, abordar el projecte modern com el gran projecte del pensament, la política, la cultura i l'art, com la voluntat de construir una societat més justa, no pot ser més que la constatació d'un relat de processos emancipadors i de derives distòpiques. En contraposició a una visió de la història des de l'ortodòxia, la modernitat no pot ser vista sinó des d'una perspectiva crítica dels seus discursos prepotents, que evidencii com aquests discursos s'esquerden i són qüestionats en la vida quotidiana.

Precisament des de la posada en crisi de la modernitat, des de la constatació de les fallides del moviment modern, és des d'on Domènec desplega una recerca i un assaig crític que es materialitza en forma d'escultures, instal·lacions, fotografies, vídeos o intervencions en l'espai públic. Tots aquests projectes s'articulen fonamentalment al voltant de qüestions com ara la distància entre les utopies i les realitats socials, l'especulació sobre la dimensió pública de l'arquitectura i els preceptes ideològics que la determinen, els mecanismes sociohistòrics i què s'hi interposa, o els factors que condicionen la memòria i l'oblit. L'anàlisi i el qüestionament dels discursos d'autoritat i de poder en diferents contextos ens situa en les variables i la mesura del desordre, en la mesura del dubte. Inquietar el discurs hegemònic impedeix l'ordre del discurs.

«No hi ha cap document de cultura que no ho sigui alhora de barbàrie.»

Walter Benjamin, *Tesis de filosofia de la història*, núm. 7 [text consultat]

Dins les genealogies utòpiques, destaca el projecte icarià. El 1840 Étienne Cabet publicava *Voyage en Icarie*, en el qual rebutjava l'opressió de la minoria que ostenta el poder i també el sistema de classes del món modern. En el prefaci, l'autor indicava que el llibre consistia en un tractat de moral, filosofia i economia social

i política, un compendi sobre la doctrina de comunitat que pretenia suprimir la desigualtat basant-se en el principi de la fraternitat. Les seves idees van arribar a Catalunya de la mà de Narcís Monturiol. Monturiol va editar el llibre de Cabet a la seva impremta i va utilitzar *La Fraternidad*, el diari que publicava i el primer mitjà de comunicació comunista, per censurar la injustícia social i expressar el seu anhel d'un món millor. En aquell context, no desproveït d'una certa ingenuïtat, les idees icarianes de regeneració del món es van estendre ràpidament en els ambients radicals, entre obrers i intel·lectuals progressistes, i entre els seguidors hi havia figures com Ildefons Cerdà, Josep Anselm Clavé o el metge Joan Rovira i Font. A Catalunya un grup nombrós de seguidors va decidir sumar-se a la fundació d'una comunitat d'Icària als Estats Units el 1848, projecte que va fracassar. *Voyage en Icarie* (Viatge a Icària, 2012) al·ludeix a un dels pocs projectes utòpics que, tot i la gran fallida del primer intent, van arribar a crear diverses comunitats que van mantenir-se durant un temps. L'obra ens mostra l'efímera lluentor del projecte utòpic, del desig que queda incomplet i s'apaga com els focs d'artifici.

Uns anys abans nombrosos icarians van participar en la revolta de la Jamància que va tenir lloc a Barcelona entre l'agost i el novembre del 1843. Va ser un aixecament popular contra l'estat liberal espanyol, sufocat amb una intervenció militar dirigida pel general Prim, que va bombardejar la ciutat des del Castell de Montjuïc i des de la fortalesa militar de la Ciutadella. L'any 1882, en el parc que va ocupar els terrenys de l'antiga fortalesa es va erigir una estàtua en honor del general, una forma de retre homenatge a un personatge controvertit no

només per les seves accions a la ciutat, sinó també per la seva actuació a les colònies. *Monument enderrocat* (2014) mostra la peanya buida, ja amb un altre valor simbòlic, després que l'estàtua hagués estat enderrocada per les Joventuts Llibertàries de Gràcia a principis de la Guerra Civil, en un acte d'iconoclàstia política que anys després seria deslegitimada amb la restitució de la icona per una rèplica realitzada per Frederic Marés.

La iconoclàstia és una lluita pel control polític de l'espai vehiculada en l'atac als sistemes de representació, la destrucció de les imatges del poder que personifica el monument i les construccions simbòliques i ideològiques que genera. El monument és una expressió de poder que ocupa, colonitza i jerarquitzava l'espai públic. És retòric per definició, i es reafirma precisament en aquest espai públic on cobra sentit. És el poder qui li dona sentit, qui decideix què cal recordar i celebrar, però també què cal oblidar. Els monuments legitimen la història però també la fan desaparèixer. L'acte iconoclasta genera un buit que crea un valor simbòlic i que produeix una necessitat de reconstrucció, amb un nou significat. La destrucció i la reconstrucció del monument denota els diferents estrats i significats del poder. La iconoclàstia política comporta una retòrica de sobreposició de discurs i una forma d'urbanisme antihegemònic i revolucionari, la concepció d'un espai públic autònom. La gran paradoxa de la iconoclàstia és la constatació que mai és permanent, que es destrueixen les imatges però sovint es restitueixen. Hi ha un sentit de permanència implícit i necessari en la mateixa essència del monument; en l'acte iconoclasta el temps del monument no és el temps de la linealitat, sinó el temps en suspensió.

«L'alba roja dels motins no dissol les criatures monstruoses de la nit. Les vesteix de llum i de foc, les escampa per les ciutats, pels camps.»

Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* [text consultat]

Mentre que la Revolució Francesa del 1789 va tenir un caràcter més burgès, la Comuna de París va ser el primer moviment d'insurrecció que aspirava a instaurar un projecte polític popular, obrer, d'autogestió. En paraules de Benjamin, «la Comuna liquida la fantasmagoria que domina la llibertat del proletariat. Gràcies a ella es dissipa l'aparença que la revolució proletària té com a missió consumir mà a mà amb la burgesia l'obra del 1789. Aquesta il·lusió domina el temps que va des del 1831 fins al 1871, des de l'aixecament de Lió fins a la Comuna. La burgesia mai no va participar d'aquest error. La seva lluita contra els drets socials del proletariat comença ja en la gran revolució i coincideix amb el moviment filantròpic que la dissimula i que coneix amb Napoleó III el seu desenvolupament més important.»¹ La Comuna és el moment en què s'assentaran les bases del pensament utòpic, transformador, radical i revolucionari que es configurarà en els anys següents. Tot i que va durar poc, del 18 de març al 28 de maig del 1871, es va activar amb prou intensitat per promulgar una sèrie de mesures i accions radicals que comprenien des de l'autogestió a les fàbriques fins a la laïcitat de l'Estat, entre d'altres.

Una de les decisions urbanístiques que va prendre la Comuna de París va ser l'enderrocament de la columna Vendôme, una fita que mesos abans havia propugnat Gustave Courbet, i per la qual va ser jutjat i condemnat. Erigida per commemorar la victòria d'Austerlitz obtinguda per

Napoleó Bonaparte, la columna simbolitzava l'opressió, el poder. Com en el cas de l'estàtua del general Prim, va ser reconstruïda quan es va derogar la Comuna i es va tornar a «l'ordre». El GIF *L'Ascension et la chute de la Colonne Vendôme* (Ascensió i caiguda de la columna Vendôme, 2013) reproduïx el joc de construcció/destrucció al qual va estar sotmesa la columna, la caiguda i l'aixecament com a imatge simbòlica dels processos revolucionaris. Tota revolució necessita transformacions tan immediates com sigui possible, i perceptibles com a ruptures amb l'ordre establert. Un cop acabada la revolució, cal, també ràpidament, restaurar l'ordre, simbòlic i real. *Playground (Tatlin a Mèxic)* (Parc infantil [Tatlin a Mèxic], 2011) fa referència, d'una banda, a la revolució mexicana iniciada el 1910 que, frustrada per les lluites internes entre les diferents faccions que l'havien dut a terme, no va poder evitar que l'oligarquia econòmica mantingués el poder, i, d'altra banda, gravita en l'espai de reactivació crítica del monument, mitjançant la resignificació del seu ús i la seva ubicació. En aquest cas, Domènec utilitza un dispositiu icònic com és la maqueta del monument a la Tercera Internacional que Tatlin va dissenyar entre el 1919 i el 1920 en honor a la constitució de l'estat soviètic i el nou ordre social (finalment, la maqueta va ser tot el que es va construir del projecte que s'havia de formalitzar en un monument de 400 metres d'alçada). En aquest treball, la Torre es converteix en antimonument: un *playground* o espai de joc infantil, com una forma de reactivació del monument inexistent, emplaçat primer en un entorn burgès i finalment en un barri perifèric mancat d'espais d'esbarjo i de serveis.

A les darreries de la Primera Guerra Mundial es va crear a Alemanya la Lliga Espartaquista, un moviment revolucionari marxista encapçalat per Rosa Luxemburg

i Karl Liebknecht. Aquest grup es va adherir a una breu revolució comunista a Berlín el gener del 1919, que va ser sufocada pel Partit Socialdemòcrata alemany i els «Freikorps», forces paramilitars d'extrema dreta que van assassinar els líders espartaquistes. Quan Mies van der Rohe va rebre l'encàrrec de realitzar un monument en el seu honor, va voler-lo coronar amb una gran estrella amb la falç i el martell de l'emblema del Partit Comunista que donaria continuïtat a les idees del moviment espartaquista. *Den toten Helden der Revolution* (Als herois morts de la revolució, 2018) incideix en la capacitat d'activació política dels monuments. Després que l'empresa Krupp, simpatitzant amb el nazisme, es negués a fer l'enssenya, Mies va reformular l'encàrrec i va encomanar cinc rombes d'acer, unes formes innòcues per si soles però que desplegaven tot el seu potencial simbòlic quan s'acoblaven i perdien el seu mutisme. L'any 1933 els nazis van arrencar l'estrella amb la falç i el martell i la van exposar en una mostra sobre insígnies comunistes requisades al Museu de la Revolució de Berlín, una mostra propagandística que situava el seu poder simbòlic en la distorsió i desubicació dels elements exposats, en un contraefecte que també van utilitzar en la mostra d'art degenerat. Aquesta obra qüestiona quin és l'espai simbòlic que l'escultura posa en joc en l'espai públic i quin és l'espai ideològic des del qual el formulen l'artista i el poder que li fa l'encàrrec. Mies van der Rohe té un discurs modern en el camp de l'arquitectura, però molt ambigu en l'aspecte polític, diferenciat abans i després del nazisme. Els nazis van enderrocar el monument l'any 1935.

Existenzminimum (Mínim vital, 2002) està concebuda com una al·legoria sobre el naufragi del projecte polític de la modernitat, en convertir el monument en un petit habitatge portàtil «que ens retorna a la

memòria de la història recent d'Europa des de la infelicitat del present». Construït a escala humana, *Existenzminimum* orbita entre l'escala monumental de l'escultura i l'escala mínima de l'arquitectura. L'any 1929 va tenir lloc a Frankfurt el Congrés Internacional d'Arquitectura Moderna (CIAM), que es va centrar a definir l'habitatge de l'existència mínima («Die Wohnung für das Existenzminimum»), és a dir, les condicions mínimes per al desenvolupament normal de l'existència. El Congrés intentava resoldre els problemes causats per la guerra, els conflictes socials consegüents i les necessitats de construcció massiva d'habitatges de bona qualitat per a les classes treballadores. Precisament l'any 1929 es va produir una caiguda de la Borsa i una crisi mundial que en el cas d'Alemanya propiciaria l'arribada al poder del nacionalsocialisme. La intenció del congrés del CIAM era crear un marc de cooperació entre arquitectes interessats en la millora de les condicions socials i la intervenció de les institucions públiques, per crear una regulació constructiva i fixar unes tipologies d'habitatge bàsiques. La consolidació del nazisme al govern d'Alemanya va tallar de soca-rel aquestes aspiracions. *Existenzminimum* tempteja les condicions de la iconoclàstia política en relació amb els desitjos i contradiccions que l'envolten, i les distòpies de les condicions socials i de l'habitatge.

«Ens volen transformar d'habitants en usuaris de cases.»

Walter Benjamin, «Tres iluminaciones sobre Julien Green», *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* [text consultat]

El sociòleg Henri Lefebvre va reflexionar sobre la necessitat que la vida quotidiana s'alliberés de la funció que té sota el capitalisme, que imposa hàbits a la vida individual i col·lectiva, i que reproduceix i

perpetua relacions de dominació. A la trilogia *Crítica de la vida quotidiana* (1947/1961/1981) es referia a la ciutat com l'espai de subversió estètica envers la quotidianitat i reclamava el que va anomenar el «dret a la ciutat», la necessitat que la societat produís conscientment el seu espai. De fet, des de finals del segle XIX i al llarg de tot el segle XX, els arquitectes moderns van concebre projectes que oscil·laven entre la utopia i la possibilitat de produir espais físics, entorns i habitatges per a les classes treballadores que en milloressin les condicions de vida i fomentessin la construcció d'una societat més igualitària.

Les *conversation pieces* eren unes pintures de gènere angleses del segle XVIII, retrats informals de grups. El nom fa referència a fragments de conversa, però també pot fer al·lusió a objectes d'una qualitat excepcional que els fa ser precisament el tema de la conversa. Hi ha un conjunt de treballs de Domènec que porten aquest títol i que reflexionen sobre alguns edificis paradigmàtics de la modernitat i dels seus desitjos de regenerar l'habitatge social i la vida en comú. *Conversation Piece: Narkomfin* (2013) se centra en l'edifici amb aquest nom que el 1929 van construir els arquitectes Moissei Guízburg i Ignaty Milinis, del grup OSA (Associació d'Arquitectes Contemporanis) a Moscou. OSA publicava la revista SA, en la qual van col·laborar figures prou rellevants com Le Corbusier. El 1927, dos anys abans del congrés del CIAM a Frankfurt i de la construcció d'aquest edifici, la revista SA va dedicar un número a la «dom-kommuna» o forma apropiada del nou habitatge col·lectiu. Producte d'aquesta reflexió, Narkomfin estava dissenyat amb un bloc annex amb serveis comunitaris, però mantenia independents els habitatges. Després d'algunes experiències radicals que forçaven l'individu a viure de forma

col·lectiva, aquesta proposta modera les expectatives i encoratja al que Guízburg anomena «formes de vida socialment superiors», sense imposar-les, ja que aquest arquitecte considera que la vida en comú no es pot imposar constructivament.

Conversation Piece: Casa Bloc (2016) reflexiona sobre un edifici construït entre el 1932 i el 1936 a Barcelona, projectat pels arquitectes Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé i Joan Baptista Subirana, membres del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània). El GATCPAC mantenia un compromís per resoldre els problemes de la societat a través de l'arquitectura i l'urbanisme, i plantejava un treball d'anàlisi de la situació, de recerca de solucions i de propostes de transformació. Pel que fa a l'habitatge social, manifestava: «Un concepto mezquino y miserable de la vida ha presidido la construcción de viviendas obreras en nuestro país, dando por resultado un mínimo inaceptable. La vivienda mínima puede tener pocos metros cuadrados de superficie, pero en ella no pueden excluirse el aire puro, el sol y un amplio horizonte. Elementos que necesita todo hombre, de los que la sociedad no tiene derecho a privarle.»² En contacte amb Le Corbusier, els membres d'aquest grup havien visitat la Unió Soviètica per conèixer de primera mà les formulacions sobre arquitectura social que s'hi estaven desenvolupant, i van treballar junts en el disseny d'un pla de renovació de la ciutat que no es va realitzar, el Pla Macià. També van assistir als congressos del CIAM de l'època. Precisament al voltant de l'*Existenzminimum* i dels habitatges socials afloren els processos complexos i ambigus sobre les relacions de poder que determinen les formes de viure, i que decideixen què és el necessari i l'adequat per a un marc de convivència, quines són les

necessitats que cal cobrir. Casa Bloc és un edifici pensat com a habitatge per a treballadors amb serveis col·lectius, i que mai no va arribar a complir la funció per a la qual estava dissenyat, ja que, un cop acabada la construcció, al final de la Guerra Civil, va ser ocupat immediatament per militars, que van subvertir els espais comuns i van afegir un apèndix a mode de necrosi, l'anomenat popularment «bloc fantasma», que cegava el projecte original.

La tercera peça que forma part d'aquest conjunt de treballs és *Conversation Piece: Les Minguettes* (2017). Les Minguettes és un barri de Vénissieux (Lió) que es va construir als anys seixanta per allotjar població treballadora, i que va ser parcialment enderrocat a la dècada dels vuitanta. És conegut per ser l'origen de les revoltes de la *banlieue* francesa i del clima de crispació social dels barris de l'extraradi de les grans ciutats. Aquests barris es caracteritzen per l'alta concentració de població immigrant, provinent de les antigues colònies, amb escassos recursos econòmics i precàries condicions de vida, pels grans blocs d'edificis de mala qualitat constructiva i de disseny, la massificació d'habitatges, la manca de serveis comunitaris i la mala comunicació amb els centres de les ciutats i amb altres barris, entre d'altres, un conjunt de factors que va provocar el *malaise des banlieues* (malestar dels suburbis) i va originar forts enfrontaments. A Les Minguettes, després d'un període de gran tensió, es va invertir la situació de violència i a finals del 1983 hi va tenir lloc una marxa pacífica a favor de la igualtat i contra el racisme que es va anomenar la *Marche des beurs* (*beurs* és un terme pejoratiu amb el qual es designa la població immigrant procedent del nord d'Àfrica). El govern va dur a terme una intervenció per millorar les condicions del barri, consistent en l'enderrocament d'una

vintena d'edificis, el primer dels quals va ser el sector *Démocratie* (Democràcia). La peça analitza quins són els mecanismes històrics i sociopolítics que comporten la degradació, la marginació i l'oblit de determinats barris, i s'acompanya d'un vídeo en el qual, a través d'una imatge inversa, l'edifici torna a elevar-se simbòlicament i a imposar la seva distòpia, un joc irònic de *«rebuilding modernity»*. La demolició d'un edifici o d'un barri és un acte d'iconoclàstia administrativa, vinculada a polítiques institucionals espectaculars més que no pas a voluntats reals d'implantació de millores. En el cas de *Casa Bloc* i *Narkomfin*, l'espai de conversa o debat es produeix en dues cadires de fòrmica, pròpies de les cuines dels anys cinquanta i seixanta. Les cadires són les que literalment mantenen la conversa, ja que actuen de pedestal inestable de les maquetes dels edificis. Les maquetes dels dos edificis són escultures sense pedestals, desposseïdes de la dignitat monumental que aquest basament els atorga. En el cas de Les Minguettes, són les mateixes maquetes de la popularment anomenada «plaça Roja» del barri les que actuen de «pedestal» o seient per al públic, cosa que les desposseeix de l'estatus d'objecte observable i els assigna una disfuncionalitat en la utilització.

Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, el grup OSA o el GATCPAC són els protagonistes d'una modernitat que volia crear models universals d'habitatge per a les classes treballadores que incorporessin tots els serveis necessaris, i que ha estat impotent i incapaç de complir els ideals de progrés i benestar per a tothom. Per la seva condició de dissenyadors de la vida dels altres, la feina dels arquitectes i urbanistes s'insereix en un context, té una dimensió pública i implicacions polítiques i de regeneració social, afecta la construcció de l'imaginari social, i condiona la

quotidianitat de la gent. Però també presenta una dimensió ideològica, de vegades explícita, de vegades emmascarada, per raons d'eficàcia o de funcionalitat. L'arquitectura pot ser inductora d'operacions curatives, de sanejament i d'higienització de la ciutat a través dels habitatges i dels serveis que ofereix. Entre els projectes que va realitzar el GATCPAC, dins del marc de regeneració i millora de les condicions de vida de les classes treballadores i de socialització de l'atenció hospitalària, hi ha el dispensari antituberculós a Barcelona. Aquest dispensari tenia dues vessants: la mèdica, per controlar i extirpar la malaltia; i la de reparació de la ciutat.

Interrupcions. 10 anys, 1.340 metres (2010) se centra en la figura del poeta i revolucionari Joan Salvat-Papasseit, simpatitzant de les idees anarquistes, que va morir de tuberculosi en una casa insalubre, a deu anys i 1.340 metres de distància del dispensari antituberculós que es construiria més tard. Però la promesa de regeneració social per la qual va lluitar el poeta i que el GATCPAC va promoure amb la seva pràctica arquitectònica i urbanística va quedar suspesa per la Guerra Civil, quan Barcelona va ser bombardejada, i frustrada definitivament amb la dictadura de Franco, que va liquidar qualsevol intent de disrupció ideològica i va fomentar un projecte d'habitatge social ben diferent, com ara el promogut arran de la celebració del Congrés Eucarístic a Barcelona, en l'anomenat barri del Congrés, o els pisos socials de Badia del Vallès, que es van convertir en un immens frau, per posar dos exemples propers a la ciutat de Barcelona. A la mort del poeta, la tuberculosi encara era una malaltia incurable i, per tant, contraure-la significava entrar en una situació irreversible; tot i això, es podien millorar les condicions de vida dels malalts i mitigar-ne la simptomatologia. La tuberculosi

era una malaltia relacionada amb formes de vida precàries, que s'alleugeria amb el contacte amb la natura, l'aire lliure, la llum, el repòs i la bona dieta. Dins aquest esperit, Alvar Aalto va projectar el sanatori de Paimio (1933), obert un any abans que s'iniciés el projecte de Barcelona. *24 hores de llum artificial* (1998) subverteix l'esperit del projecte i la construcció original de l'edifici, i reproduceix a escala una de les habitacions, sense finestres ni llum natural: cega l'espai, però també el mobiliari, negant-li l'essència.

Part de les contradiccions de la modernitat, del pensament i especialment de l'arquitectura moderna, resideix en l'oposició entre el discurs ideològic i el discurs estètic. Per a Domènec, l'arquitectura és un «inconscient polític» que li permet reelaborar l'univers crític-poètic d'autors com Alvar Aalto, Mies van der Rohe o Le Corbusier, ideòlegs del projecte estètic modern des de l'arquitectura, per tal de reconsiderar el paper de l'artista. Després de la independència de Finlàndia de l'imperi rus, i de la breu però cruenta guerra civil consegüent, es va prohibir el Partit Comunista i el país va viure uns anys de fort predomini conservador i de proximitat al règim nacionalsocialista alemany, de la qual va participar Alvar Aalto. Després de la Segona Guerra Mundial el país va ser penalitzat per haver col·laborat amb el nazisme i es va legalitzar el Partit Comunista. El 1952 Aalto va dissenyar la Casa de la Cultura, la nova seu del partit. Per a la seva construcció, es va fer una crida a la col·lectivitat demanant la participació de voluntaris. El projecte *Rakentajan käsi* (La mà del treballador, 2012) planteja una revisió d'allò que ens afecta i pertoca, del que és compartit, del que es pot fer col·lectivament. En aquest cas la comunitat de treballadors es va autoorganitzar i va treballar de forma voluntària, col·lectiva i

gratuïta, per configurar-ne el propi relat davant d'una burgesia que havia ocupat el lloc preeminent al país. Aquest treball ens parla no tant d'arquitectura com d'un esforç col·lectiu, d'una utopia de treball conjunt que va funcionar però que la història li va donar o li va prendre sentit, segons els diferents esdeveniments. L'edifici va perdre el sentit quan el 1992 es va dissoldre el Partit Comunista i en els darrers anys s'ha recuperat com a equipament cultural. *Rakentajan käsi* apel·la a una consciència i un orgull de classe i, quan es revisita la història per donar veu als vençuts que proposava Walter Benjamin, es restitueix la memòria de l'edifici als treballadors.

«Necessitem la història, però la necessitem d'una altra manera de com la necessita el gandul aviciat en els jardins del saber.»

Friedrich Nietzsche, *Sobre las ventajas y los inconvenientes de la historia* [text consultat]

Aquesta cita de Nietzsche, amb la qual Walter Benjamin encapçala una de les seves tesis de filosofia de la història, ens parla de la necessitat de problematitzar els discursos de la història i situar-nos en les asimetries, en els espais de la memòria poc complaent. En la nostra història recent tenim un episodi dramàtic, la Guerra Civil, a la qual va seguir una llarga dictadura. *Arquitectura Española, 1939-1975* (2014/2018) són còpies digitals de plànols d'edificis i obres públiques construïts pel govern del règim franquista amb mà d'obra de presos polítics republicans. Les imatges del repertori de construccions són un catàleg triomfalista i propagandista de com va aixecar-se un país sobre l'explotació dels vençuts. Constitueixen una sèrie de retrats, però en aquest cas no de persones, sinó d'edificis o espais; retrats de l'arquitectura i de la barbàrie, que no ens parlen de l'anomenada «reconstrucció» del país,

sinó de les persones que van aixecar els edificis i de les condicions tràgiques en les quals van treballar. Aquesta sèrie configura una mena d'iconoclàstia inversa i d'higienització d'un país devastat per mitjà d'obres públiques i infraestructures que s'elevaven amb fermesa, impositives, dins un nou ordre que s'havia establert damunt de les runes d'un passat que s'havia de fer invisible. Els protagonistes d'aquest passat van ser la mà d'obra silenciosa i sotmesa de les construccions del poder.

Una altra forma d'higienització és la projecció de la imatge de la ciutat a través del turisme. *Souvenir Barcelona* (Record Barcelona, 2017) analitza la manera com Barcelona ha estat pionera en el foment del turisme entès no només com un factor d'enriquiment econòmic i cultural de la ciutat, sinó també com un agent de modernització. Aquest va ser l'ideari en què es va basar la creació de la Sociedad de Atracción de Forasteros l'any 1908 i la seva publicació *Barcelona atracción* (1910-1936), promoguda per personatges compromesos amb la idea de modernització, molt propers a l'òrbita de la Lliga Regionalista i encapçalats per l'alcalde Domènec Sanllehy i Alrich. Des de principis de segle xx ja es construeix una imatge de Barcelona plena de tòpics: una ciutat culta, moderna, mediterrània, colorista, acollidora; una imatge més pròpia d'un parc temàtic, que amaga històries de marginació, misèria, revoltes populars, repressions. Les postals de Domènec mostren altres aspectes de la vida i la història de la ciutat, com ara el barraquisme, la crema d'esglésies, els bombardejos de la ciutat durant la Guerra Civil, juntament amb imatges recents, relatives a les protestes ciutadanes del 15-M, els centres d'internament per a immigrants o els desnonaments. No només hi veiem els problemes, sinó que també hi trobem les contradiccions, com en la

postal de la plaça d'Antonio López, primer marquès de Comillas, navilier i comerciant que va forjar la seva fortuna amb el comerç esclavista, on veiem immigrants que reclamen els drets dels maners, organitzats a través del Sindicat Popular de Venedors Ambulants de Barcelona, davant la persecució policial a la qual estaven sotmesos. La imatge de promoció turística no és mai bruta ni conflictiva, però aquestes postals ens mostren la ciutat rebel, amagada, sufocada; el relat subversiu. No ens presenten els indrets com a façanes asèptiques, sinó que ens parlen del que hi va succeir, dels conflictes i desencisos que hi van tenir lloc. Si el souvenir és el record que converteix la visita a la ciutat en marxandatge, aquí els souvenirs són una propaganda distòpica, una alternativa a l'imaginari estereotipat que presenta la propaganda turística que ven la imatge de la ciutat, que ven la ciutat.

«(Nua vida) la vida a qui qualsevol pot matar però que és alhora insacriable de l'homo sacer.»

Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* [text consultat]

L'Urban Warfare Training Center, també conegut com *Baladia*, que vol dir «ciutat» en àrab, és una ciutat artificial que l'exèrcit d'Israel va construir l'any 2005 al desert del Nègueb per entrenar-se en la guerra urbana. Tal com explica Eyal Weizman en l'assaig «A través de los muros. Como el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana», el model d'entrenament es basa en la filosofia de Deleuze i Guattari o en pràctiques artístiques radicals com els treballs de Gordon Matta-Clark. La ciutat és el nou espai de conflicte, però es converteix en un model urbanístic distòpic quan la guerra surt dels espais convencionals i es

converteix en una guerra casa per casa. *Baladia Ciutat Futura* (2011-2015) és el resultat d'aquesta dislocació. L'obra deslocalitza la guerra en l'espai del museu, per reconstruir aquesta ciutat modular que té la capacitat d'adoptar la cartografia de les localitats en les quals s'ha d'actuar. Domènec utilitza el mateix procediment de reconstrucció que Dürer va seguir per fer el dibuix del rinoceront, un animal que no havia vist mai: en el seu cas rastreja imatges amb Google Maps, busca el testimoni de soldats per saber com és l'escenari, què vol dir entrenar-se allà, però també què passa quan aquestes pràctiques fictícies s'han de traslladar a una ciutat real amb persones que hi viuen. *Baladia* ens remet a una situació anòmala d'implementació de la força en un context colonial i en un col·lapse del sistema.

Una altra disfunció és la *Nakba*, un terme àrab que significa «desgràcia» o «catastrofe». La commemoració de la *Nakba* palestina coincideix amb la celebració del dia de la Independència d'Israel, dues circumstàncies que es produeixen a partir de la resolució de les Nacions Unides per a la partició del territori entre l'Estat d'Israel i Palestina el 1948. En els mesos posteriors, part de la població palestina va ser massacrada per les forces israelianes i prop d'un milió de palestins van ser desposseïts dels seus béns, de les seves cases, de les seves terres, i desplaçats a camps de refugiats. L'historiador Ilán Pappé assenyala que en aquest fet hi ha un canvi del paradigma de la guerra al paradigma de la neteja ètnica, al qual s'uneix un sistema cognitiu que va permetre als perpetradors la negació dels crims contra els palestins i va afavorir l'oblit del món. *48_Nakba* (2007) al·ludeix al memoricidi basat en l'ocultació i la distorsió, una memòria esborrada mitjançant la negació sistemàtica i el no reconeixement del fet històric. La *Nakba*

no només va desfer la vida de persones i va esborrar els pobles i les ciutats, sinó que ho va fer desaparèixer tot. Com qualsevol acte d'iconoclàstia oblitera i imposa estratègies geopolítiques colonials perfectament planificades. El documental es basa en el testimoni directe de persones que el 1948 van ser desplaçades i que descriuen la seva casa i el seu poble, llocs que ja no existeixen. En l'espai mental que els refugiats construeixen sobre aquest no-lloc, hi ha un contrast entre la realitat del record i la realitat física. *Terra esborrada* (2014) suposa un exercici de geografia inversa i elimina del mapa la presència palestina a Cisjordània, per fer visible l'entramat de l'ocupació israeliana. El mapa és un acte d'iconoclàstia que esborra noms, memòries, poblacions, tal com va fer la Nakba, i d'aquesta manera es converteix en el mapa de la negació. L'espai de l'ocupació es tracta també a *Real Estate* (Propietat immobiliària, 2006-2007), una obra que utilitza irònicament aquest nom («oficina immobiliària» en anglès) per mostrar que la terra palestina és una propietat immobiliària a ulls d'Israel, i la relació colonial en termes de «propietat» que l'Estat d'Israel té envers els Territoris Ocupats de Palestina, quan Palestina és una distòpia en la qual la usurpació i l'esborrament de la història i de la presència palestina per part dels israelians és global.

Un darrer projecte centrat en la distròfia de la condició de possibilitat moderna parteix del judici que el 1961 es va celebrar a Jerusalem contra un dels principals criminals de la història, el tinent coronel de les SS Adolf Eichmann. En l'assaig *Modernidad y Holocausto*, Zygmunt Bauman argumentava que una de les condicions essencials per fer possible l'Holocaust va ser la modernitat, ja que aquest episodi històric està profundament arrelat en la naturalesa mateixa de la modernitat i en

el centre del pensament social modern. Hannah Arendt va fer el seguiment complet del procés i el 1963 va publicar el llibre *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, un informe que tenia com a objectiu «determinar fins a quin punt el tribunal de Jerusalem va aconseguir satisfer les exigències de la Justícia».³ L'entrada dels magistrats a la sala s'anunciava «Beth Hamishpath», «Audiència pública» en hebreu, que és el títol del primer capítol del llibre, en el qual s'explica l'escenografia de la sala on va tenir lloc el judici, en una sala de la Casa del Poble dissenyada seguint «[...] un model d'una sala de teatre, amb platea, fossar per a l'orquestra, prosceni i escenari, així com les portes laterals perquè els actors entressin i sortissin».⁴ Concebuda com una estratigrafia jerarquitzada, l'estrat més alt l'ocupava el Tribunal i els taquígrafs; en el següent estrat hi havia els traductors; més avall, l'acusat, situat de perfil al públic, en una cabina de vidre especialment dissenyada per protegir-lo, i a l'altre costat els testimonis; en el darrer nivell, d'esquena al públic, el fiscal i l'advocat defensor. *Audiència pública* (2018) és una reproducció d'aquesta cabina, silenciosa, que ens enfronta com a testimonis inoperants a la història i ens retorna la responsabilitat d'un procés que ja és un judici a la història. Ens parla de condicions de possibilitat. Els bàrbars poden arribar. Estem esperant els bàrbars.

«És que s'ha fet de nit i els bàrbars no han vingut.
I uns homes arribats de la frontera han dit com ja, de bàrbars, no se'n veuen enlloc.
I de nosaltres ara què serà sense bàrbars?
Aquesta gent alguna cosa bé resolia.»

Konstandinos Kavafis, *Esperant els bàrbars*

La història del món modern és un conjunt d'entropies i de resiliències, d'utopies i de distòpies, d'eufemismes davant realitats que incomoden el que s'havia previst, el que ha de ser, l'ordre imposat. Dels desordres del sistema i la capacitat que aquest té de reacció davant d'una pertorbació o de l'adversitat. Una part del projecte de la modernitat s'ha constituït en una sèrie de traços, de gestos i d'empremtes que s'eliminen i se substitueixen, que operen sobre la provisionalitat permanent.

Ni aquí ni enlloc és una proposta crítica amb una societat que ha desvirtuat el projecte modern, una relectura dels continguts utòpics de la modernitat, dels discursos d'autoritat i de poder instaurats en diferents contextos, de la iconoclàstia com a exorcisme de la història i com a alienació funcional. El projecte reflexiona sobre les paradoxes modernes a partir de treballs que subverteixen allò que s'esperava dels llenguatges, basant-se en la polisèmia i en l'incompliment de les convencions: l'arquitectura convertida en escultura; l'escultura sense pedestal, relacionada amb l'espai no públic, sinó domèstic; la imatge com a retrat d'arquitectura; l'arquitectura cegada, desproveïda del seu ús, o l'espai immobiliari que quan s'ocupa ens parla de qüestions polítiques i humanes. Però també reflexiona sobre com ens traeixen les paraules. Ariella Azoulay denunciava la violència implícita en l'ús de termes com *hostilitat* o *conflicte* per parlar de situacions d'assetjament constant en totes les esferes de la vida quotidiana, i les formes de violència suspesa, la que s'articula sobre l'axioma que «encara que tothom estigui mirant, no hi ha res a veure», però que penetra fins a l'estrat més profund. Una violència latent, silenciosa. *Ni aquí ni enlloc* és una reflexió sobre els eufemismes de la història, una mirada crítica sobre les estratègies polítiques de memòria històrica i

d'empoderament social, sobre la modernitat que deriva cap a un discurs autoritari, colonialista, que actua com a agent d'implantació d'un capitalisme global. Però no es tracta merament d'un exercici historicista: escruta des de la mirada contemporània, sotmet els projectes al context present. Walter Benjamin va plantejar una crítica a l'historicisme com a eina del poder i símptoma versemblant de l'eficiència i de l'inqüestionable. En les seves *Tesis de filosofia de la historia* proposava pensar el passat no com a reconstrucció ni seducció, sinó com un principi constructiu, ple de tensions, des del temps present. «No hi ha ni un sol document de cultura que no ho sigui alhora de barbàrie. [...] I així com ell mateix no està lliure de barbàrie, tampoc no ho està el procés de transmissió d'unes mans a unes altres. Per això el materialista històric se'n distancia tant com pot. Considera feina seva passar a la història el raspall a contrapèl.»⁵

Teresa Grandas és conservadora d'exposicions del MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

¹ Walter Benjamin: *Poesia y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus Ediciones, 1980, p. 18.

² De la revista AC. *Documentos de Actividad Contemporánea*, publicació del GATEPAC, núm. 11, any III (juliol-setembre de 1993).

³ Hannah Arendt: *Eichmann en Jerusalén*, trad. de Carlos Ribalta. Barcelona: Penguin Random House, 2016 (1963), p. 434.

⁴ Op. cit., p. 15.

⁵ Walter Benjamin: *Tesis de filosofía de la historia*, núm. 7.