

(ESP)

ESCENA 4

09.04.19–05.05.19

ARTISTAS

Benzo, Anna Dot, Laia Estruch,
Pol Gorezje, Ariadna Guiteras + TMTMTM,
Marla Jacarilla, Daniel Jacoby + Yu Araki,
Rasmus Nilausen, Ania Nowak + Max Göran,
Julia Spínola, Jon Uriarte, Marc Vives

COMISARIOS

David Armengol, Sonia Fernández Pan,
Eloy Fernández Porta, Sabel Gavaldon,
Anna Manubens

Una manera de empezar fue señalar el carácter múltiple de todo origen. También el presentimiento de que todo principio no es más que un entre-medio y de que cualquier relato es un ejercicio de edición. La primera de “Les escenes” abría de manera conscientemente tímida una exposición por partes gracias a diferentes puntos de arranque que podrían haber desembocado en diferentes relatos para aquello que entendemos como “escena artística”. Sin embargo, una escena se declina siempre en plural. Es un entramado material, conceptual y vital de elementos que están conectados de maneras muy diversas y no siempre perceptibles. Nuestro principio proponía una suerte de punto Jonbar establecido en el presente y, a la vez, capaz de trazar una dirección al pasado, pero también al futuro. Aquellas diferentes posibilidades de la primera escena apuntaban, quizás sin saberlo, a un momento que todavía estaba por llegar: el enredo lúdico, dejando de lado la preferencia de las grandes narrativas por el hilo único. Un prefijo abría la tercera escena, POLI-, quizás por seguir insinuando la relación con el futuro que existe en la

materialización de cualquier intención. Una sintaxis, pero más como un balbuceo que como un lenguaje codificado por sus propias normas y reglas. Esta cuarta escena sigue con el deseo de apuntar al futuro de una exposición hecha de momentos que se van produciendo con el tiempo, pero que inevitablemente tienen ya su propia historia, si bien breve, de aquello que estaba presente y que luego desaparece para dejar paso a lo (des)conocido. A pesar de las diferencias entre cada uno de estos momentos, sigue perseverando el carácter contextual de los trabajos frente a la presunta autonomía de la obra de arte. Un proceso de procesos. De manera parecida podríamos decir que el significado de una palabra es nítido y confuso a la vez gracias al resto de palabras que acompañan una frase. Pero una exposición no es un texto – aunque el texto sea una de sus muchas convenciones–. O no debería serlo. Es espacio, tiempo, serendipia, presencia material y vulnerabilidad conceptual. Entre muchas otras cosas.

Fardo (2018), de Julia Spínola, formaba parte de la primera constelación inaugural, convirtiéndose

para la tercera escena en otra pieza, *Brazos, chorros, mismo II* (2019). Una enorme cantidad de cartón constituida por un doble proceso de borrado de la memoria: la de la vida anterior del cartón antes de ser prensado para adquirir una forma casi monumental y la de la cualidad pesada y compacta de esta forma al ir desgajándose paulatinamente para extraer de ella cada uno de los elementos que componen *Brazos, chorros, mismo II*. Una entidad que cambia de forma –fragmentándose– y de lugar –desplazándose en el espacio–, pero que transporta su materialidad constituyente.



¿Podemos entender el objeto como un acontecimiento y no como una entidad ontológica finalizada? ¿Es la objetualidad una parte más del carácter accidental y transitorio de la memoria? ¿Cuál es el grado necesario de desmemoria para un contexto artístico? ¿Cuáles son los elementos de una escena que existen en tránsito? ¿Cuáles son los que están pero apenas son reconocidos o reconocibles? ¿Cuáles los que dejan de formar parte de ella en algún momento del tránsito?

Como una escenografía que quiere romper la cuarta pared, *Melodramas* (1998), de Marc Vives, es un libro en que la intriga de la narración se une al enigma de los objetos que lo acompañan en “Les escenes”. De la misma manera en que el relato ensaya encuentros posibles entre personajes, espacios y metáforas, el mobiliario para albergar su lectura no dejó de moverse durante el transcurso de las escenas 2 y 3. Con los materiales disponibles en La Capella, el artista fue modificando casi imperceptiblemente su configuración. La inestabilidad física de la escena hacía espejo también con la del relato. Unos lápices puestos a disposición del público invitan a editar un texto del que el artista se siente alejado ahora, 23 años después de su escritura. Se traslada así al público la compulsión de corregir. Como objeto-libro-relato, es una máquina de memoria que nos transporta a la Barcelona de los años 90. A los años de estudiante de Bellas Artes de Marc Vives. Una máquina de memoria hacia delante, porque es inevitable leerlo sin incluir muchas de las cosas que vinieron después. Como es inevitable ahora leerlo sin los comentarios que otros han ido añadiendo. “El sexo es como el sexo” es uno de ellos, conduciendo tangencialmente a esa tautología con la que a veces no queremos definir lo que es el arte: el arte es lo que el arte dice que es arte.

La obra de arte podría parecerse a una cita. Se saca de un contexto –el continuum de la producción del artista– para insertarse en otro –el paréntesis de una exposición–. *La bandera* (2017), de Rasmus Nilausen, es una pintura que alude a este continuo proceso de (des)contextualización y re-contextualización de las ideas y las cosas, como también la necesidad o la imposición de un contorno para aquello que emerge de manera visceral. Una forma tipográfica “menor” como

son los corchetes adquiere una presencia, no solo antropomórfica, sino arquitectónica. ¿Cuáles son las citas que se repiten una y otra vez dentro de un mismo contexto artístico? ¿Se reconocen y se dan a conocer? De manera diferente, esta unión entre arquitectura y cuerpo humano también aparece en *La cortina retórica* (2015), una pintura que subraya la condición ornamental del discurso en arte a través de una serie de lenguas sucesivas formando una cortina. Esta imagen, sin embargo, produce una posibilidad o, al menos, un deseo: la del gesto que permite apartar con un movimiento todas aquellas capas discursivas que terminan por ocultar la obra. Aquella información que, en vez de revelar algo, lo vuelve más opaco. Pero, ¿hasta qué punto la narratividad externa a la obra es externa? ¿Hasta qué punto el discurso es una imposición, una convención o una parte inherente de la obra? El carácter visceral de la lengua vuelve a aparecer en *Poliglosia* (2017), una pintura que muestra conscientemente su propia superficie antes de ser intervenida por el dibujo. Porque la pintura no es solo imagen: es materia. La condición del políglota es su habilidad –y su esfuerzo– para hablar diferentes idiomas. Una situación que el pintor también maneja desde el vínculo que se da entre dibujo y color en el ámbito de la pintura. Histórica y simbólicamente, el primero se asocia a la razón y, por consiguiente, a cierta contención paradójica de su elemento constituyente, el color. Cada pintura es potencialmente un nuevo origen para formas de lenguaje y de sintaxis que trascienden la palabra. ¿Es realmente posible dar cuenta de la dimensión visceral del discurso a través de ese mismo discurso? ¿Qué sucede con aquello que las palabras no pueden sujetar?

De los inicios también nos habla *Jingle* (2011), de Laia Estruch. Y de presentarse en público. Lo hace, además, de manera literal: a través de su voz y la presencia del cuerpo de la artista. Dentro de “Les escenes”, Laia Estruch se propone revisar un proyecto concebido años atrás y originalmente para La Capella, en el marco de la convocatoria de BCN Producció. Entonces *Jingle* consistió en una serie de performances y una publicación en forma de álbum musical con la que Estruch se daba a conocer al público de Barcelona. El proyecto trataba precisamente de ese

gesto: el de darse a conocer como artista, presentarse y representarse a uno mismo frente a un espectador real o imaginario. En su *Jingle*, Estruch interpretaba variaciones en torno a una cancioncilla publicitaria inspirada en ese ritual de paso. El statement del artista, su declaración de intenciones. Cantarse a uno mismo como ejercicio paródico de resistencia a la propia identidad del autor. ¿A qué nos exponemos al exponer? ¿Qué voz enuncian los statements? ¿La voz del artista o la de las convenciones institucionales?

La construcción de la imagen es algo que trasciende la fotografía. Es un proceso en el que entran en relación muchos elementos con el fin de dar una imagen. A veces esto sucede a través de la fotografía o de la suma de una gran cantidad de ellas. Estableciendo un paralelismo entre nuestra condición digital como “cazadores de likes” y los “cazadores de autógrafos”, Jon Uriarte se dedicó a subir a Facebook una gran cantidad de imágenes en las que él aparece al lado de diferentes tipos de celebridades, sin importar tanto su veracidad como el efecto de verosimilitud que producen, su condición de “trofeo” o la momentánea transferencia de capital simbólico de estos personajes al artista. De todo este proceso de espigamiento y manipulación de la realidad como intervención en la imagen surgió *celebriME* (2013-14), que materializa este proceso con la impresión de estas 100 imágenes de acuerdo al número de likes que recibieron en su momento. Como “evidencias de una vida aparente”, una frase con la que Jon Uriarte se refiere a la actividad de estos incansables cazadores de autógrafos, sus imágenes –desde su condición de archivo de la auto-representación– no están tan lejos del trabajo en arte como una continua performance en la que vivimos continuamente expuestos gracias a la fugaz satisfacción que produce la “economía del like”. ¿Cuáles son los mecanismos de auto-representación de una escena? ¿Cuál es el potencial legitimador del like dentro de un contexto artístico?

La construcción del yo, pero esta vez desde la materialidad inherente del cuerpo humano y desde su situación en contexto con toda una serie de normas y discursos que tienen efectos materiales y psicológicos en la vida, es el punto de partida para *Sujeto benzo*, procesos de autodisciplinamiento

y resistencias farmacopornográficas (2017-19), de Benzo. Este fanzine recoge un proceso vital en el que las negociaciones entre la propia experiencia, el diagnóstico médico, el hábito social del fármaco y diversas estrategias de resistencia contra la norma social son una constante. El diagnóstico, más allá de lo que pretende decir ser, funciona como una herramienta biopolítica para el control de los cuerpos de acuerdo a un supuesto modelo y patrón de comportamiento ideológicamente connotados. Es más, frecuentemente los gestos de resistencia contra él pueden ser, a su vez, diagnosticados y cuestionados. Ya no se trata solamente de qué hay de “nuestro” en nuestra identidad, sino de qué hay de “nuestro” en nuestros cuerpos, como presencias materiales vulnerables, pero también resistentes, a los procesos de (auto) disciplinamiento en un régimen farmacopornográfico. ¿Cómo interrumpir la pauta farmacológica? ¿Qué alianzas y rupturas se producen en esta resistencia a la norma? ¿Cuál es el grado de resistencia a un sistema permitido por ese mismo sistema?

Las tres pinturas de Pol Gorezje –*Agujero negro* (2018), *Polyamory's Boyfriends* (2018) y *Genital Brotherhood* (2018)– parten de la fotografía. Como en otros trabajos suyos, son frecuentemente imágenes extraídas del mundo de la moda, pero también del cine o de su contexto personal, y que sirven de base para un proceso en el que el acrílico cubre estas imágenes manteniendo zonas en las que todavía es posible seguir viendo la imagen original. Son cuerpos fragmentados, no desde el recorte sino desde una suerte de collage visual a través de la técnica de la pintura. Partiendo de identidades que producen y representan una estandarización de la belleza, la imagen resultante es un cuerpo vinculado con lo masculino que adquiere una cualidad inquietante, cuando no grotesca. Géneros clásicos de la pintura, como es el desnudo, aparecen filtrados aquí desde la relevancia del género como tecnología de control –y transformación– de los cuerpos. ¿Es posible aún leer la contemporaneidad desde la Historia del Arte? ¿Cómo y dónde se actualizan los referentes históricos? ¿De qué manera intervienen en el presente? ¿Es posible transformarlos en espectros de lo coetáneo?

En su construcción de una alteridad futura, la ciencia ficción no lo incluye todo. Se olvida frecuentemente de hacer ficción social y de incluir elementos que, de momento, son parte constituyente de nuestro presente y pasado. Entre ellos está la cultura, ya sea el arte, la literatura, la música, el cine o la filosofía. ¿Por qué apenas hay artes, en plural, en la mayor parte de relatos de ciencia ficción? O, ¿por qué, cuando aparecen, lo hacen de manera casi anecdótica e irrelevante? *Cartografías distópicas* (2017), de Marla Jacarilla, intenta averiguar cuál es el rol de la literatura dentro de la ciencia ficción distópica, seleccionando una novela representativa del género de cada década del siglo XX. El resultado es un informe material que presenta los recortes de fragmentos de dichas novelas en los que hay referencias a la literatura o textos escritos sobre planchas de papel reciclado hechas con las hojas de esas mismas novelas. Teniendo en cuenta que la ciencia ficción extiende el presente y no tanto el futuro, ¿nos está diciendo, si bien de manera involuntaria, cómo se percibe el rol de la cultura a grandes rasgos? ¿Y el de una escena artística dentro de un contexto cultural más amplio?

Convirtiendo la piedra en una metáfora del error a partir de la expresión popular “tropezar dos veces con la misma piedra”, *Les pedres del camí* (2017), de Anna Dot, hace una lectura de la novela *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, fijándose en los errores que comete su protagonista. Entendidos como una manifestación de la relación que se da entre la realidad y las expectativas de un sujeto, los errores cometidos por Don Quijote se manifiestan materialmente gracias a un conjunto de piedras diseminado en el espacio que surgen de un sistema propio de medición orientado a calcular la diferencia entre lo ideal y lo real. ¿Sería posible imitar este ejercicio de traducción objetual del acontecimiento literario al proceso artístico? ¿Cuál es la dimensión objetual y material del error? ¿Cuál es su beneficio? Siguiendo esta relación –a veces, tensión– entre el error y la traducción, *Donar un espai a la confusió* (2017) es un banderín que contiene una frase en ruso que, a su vez, parte de un error en la traducción inglesa de la frase que aparecía en otro banderín de la década de los setenta colgado entre dos árboles en la región

de Moscú. El momento de confusión que buscaba intencionalmente aquel primer banderín rojo aparece ahora, también de manera intencional, desde la dificultad de saber lo que dice al estar escrito en ruso y de que, efectivamente, dice lo que sus autores creen que dice. ¿Es el gesto artístico un ejercicio de traducción? ¿Podemos estar seguros de que las obras –incluso las exposiciones– dicen lo que nosotros creemos o decimos que ellas dicen?

Mountain Plain Mountain (2017), de Daniel Jacoby y Yu Araki, produce un desplazamiento del lenguaje en el que el protagonismo del significado –el contenido, si se quiere– cede espacio a la materialidad del significante y los significados no verbales de la voz. La película, que rompe la expectativa y la ilusión de objetividad del género documental, presenta sin presentar el Ban'ei, un tipo de carreras de caballos poco común que apenas sobrevive en Obihiro (Japón). El carácter casi épico de la locución en japonés gracias a la voz de Maturitaro acompaña una narrativa visual extremadamente lenta y centrada en lo supuestamente secundario, anecdótico o residual que rodea y posibilita un deporte en el que el foco de atención se dirige normalmente a la brutalidad con la que son tratados los caballos. En un momento en el que se nos pide que seamos tan rápidos como la información transmitida, que repitamos lo que ya ha sido dicho tantas veces o en el que leer cualquier situación se ha convertido en una captura instantánea de “lo imprescindible”, ¿qué relaciones permiten los elementos secundarios? Es más, ¿podríamos leer una escena desde este lugar y no tanto desde la repetición que produce la épica de sus diversos acontecimientos? ¿Cuáles son las formas de violencia del contexto artístico y cuáles los elementos que las apoyan?

Л.А.СӨМНЭНӨУ.ЛА (2019), de Ariadna Guiteras + TMTMTM, es un cuerpo que se compone de diferentes cuerpos que, a su vez, contienen o invocan otros cuerpos. Por citar algunos: una red inalámbrica libre off line, una página web con contenidos a los que solo es posible acceder conectándose a esa red, cinco lecturas mediatizadas y conducidas por la propia Ariadna Guiteras, una mesa para dichos encuentros y dos botellas con aguardiente infundada de ruda y ortiga que expanden la relación con la magia y la brujería que el

proyecto conscientemente hace aparecer en un espacio artístico cuyo uso fue eclesiástico en el pasado. La condición performativa de la médium en el espiritismo y el espíritu anarquista de finales del siglo XIX se une al ecofeminismo y el transhumanismo del siglo XXI o a la necesidad de un “afuera de la red” en un momento de hiperconexión acelerada. L.A.SΘNÀMΦU.LΛ sigue presente en sala, pero la vivencia compartida de sus encuentros necesita de aquellos cuerpos que estuvieron presentes para poder ser transmitida. O no. Como organismo capaz de ocupar varios cuerpos a la vez, L.A.SΘNÀMΦU.LΛ es también una voz de voces que nos hace la siguiente pregunta: “¿dónde empieza el entorno, dónde terminas tú?”. ¿En qué momento una voz que se alimenta de otras se constituye como “propia”? ¿Dónde empieza el contexto y dónde terminan las subjetividades que (re)produce y lo (re)producen?

Dice Bataille que un beso es el inicio del canibalismo. Como forma de antropofagia emocional, también de encuentro físico con “el otro”, el tacto es un medio de comunicación igual de potente –incluso más a veces– que el lenguaje. En todo caso, uno no sustituye al otro. Cuando nos tocamos o nos besamos, se pone en marcha una transferencia de sentido que solo puede suceder mediante el contacto entre la superficie de los cuerpos y el potencial poroso de la membrana. Pero, ¿qué significado tiene la gestualidad de los afectos dentro de las políticas neoliberales cuando son parte de un sistema ideológico estratégicamente afectivo? ¿Es posible combinar la rabia con la ternura dentro de un mismo movimiento rítmico? *Sin Título 3* (2019), de Ania Nowak con Max Göran, es un trabajo de performance que se presentará el 11 de abril y que centra su atención en aquellas formas no familiares de

practicar el cuidado dentro de los sistemas emocionales y políticos existentes en el presente. Este cuidado, dentro de una historia de trabajo invisibilizado por el sistema que sostiene y posibilita, funciona como un entramado viscoso en el que resulta extremadamente complicado entender su componente liberador o su potencial opresor y jerárquico. ¿Quién cuida a quién y para quién o qué son los cuidados?