

**HABLO,
SABIENDO**

QUE

NO

SE

TRATA

DE

ESO



OBRA SOCIAL. EL ALMA DE "LA CAIXA"

**HABLO,
SABIENDO
QUE
NO
SE
TRATA
DE
ESO**



COMISART.
NUEVAS
MIRADAS
SOBRE LA
COLECCIÓN
"LA CAIXA"

EXPOSICIÓN

HABLO, SABRIENDO QUE NO SE TRATA DE ESO

PRODUCCIÓN	Obra Social "la Caixa"
JURADO COMISART 2ª EDICIÓN	Ferran Barenblit Sabel Gavaldón Antònia M. Perelló Manuel Segade
COMISARIO	Juan Canela
DISEÑO DEL MONTAJE	Pep Canaleta (3carme33)
GRÁFICA DE LA EXPOSICIÓN	Bisdixit.com

CATÁLOGO

EDICIÓN	Obra Social "la Caixa"
TEXTOS	Juan Canela
DISEÑO GRÁFICO	Bisdixit.com
CORRECCIÓN Y TRADUCCIÓN	Mercè Bolló, Judit Cusidó y Tim James Morris (www.barcelonakontext.com)
FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN	Gràfiques Ortells

Créditos fotográficos

Derechos reservados. Archives Fondation Arp: pág. 9
© Joseph Beuys, VEGAP, Barcelona, 2015: pág. 15
© Abraham Cruzvillegas. Kurimanzutto, México D. F.:
pág. 36
© Ryan Gander, 2015: pág. 22
© Dora García: pág. 35
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation, 2015: pág. 33
© Juan López: págs. 21, 31
© Asier Mendizabal, Jonathan Monk y Matt Mullican.
Archivo Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo:
págs. 26-27, 19, 25
© Falke Pisano, 2015: pág. 21
© Man Ray Trust, VEGAP, Barcelona, 2015: pág. 10
© Susana Solano, VEGAP, Barcelona, 2015: pág. 28
© Julia Spínola: pág. 39
© Chuck Stallard: pág. 34
© Isidoro Valcárcel Medina, 2015: pág. 16
© Pep Vidal: pág. 16
© Marc Vives. Fuente original: fotografía de Pérez de Rozas
publicada en *La Vanguardia* el 25 de junio de 1939: pág. 40
© Zabalaga Leku, VEGAP, Barcelona, 2015: pág. 28

© de los textos, Juan Canela
© de las fotografías, los fotógrafos
© de las traducciones, los traductores
© de la edición: Obra Social "la Caixa", 2015
Av. Diagonal, 621 - 08028 Barcelona

AGRADECIMIENTOS

A las y los artistas,
a Ferran Barenblit y
Manuel Segade por
su valiosa ayuda en el
seguimiento del proyecto,
a todo el equipo de
Comisart, a Mamen y a
Sergio por prestarme su
estudio el pasado verano,
a Isabel, a Priscila por
leer y releer todo lo que
escribo, y a Emma.

La Obra Social "la
Caixa" desea agradecer
especialmente la
generosa colaboración
de todos los artistas
participantes y del equipo
técnico del MACBA.

ISBN 978-84-9900-139-5
DL B-23941-2015

Presentación

6-7

Hablo, sabiendo que no se trata de eso

JUAN CANELA

Lenguaje y performatividad

9-12

La colección performativa

13-14

Hablo, sabiendo que no se trata de eso

15-41

Lista de obras

43-44

Biografía

47

En el 2014, la Fundación Bancaria “la Caixa” puso en marcha el programa Comisart para dar a conocer el trabajo de los jóvenes críticos y comisarios de arte y ofrecerles la posibilidad de desarrollar un proyecto de exposición a partir de los fondos de la Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo. La idea nació al constatar la transformación que ha experimentado en los últimos años el mundo de la crítica y del comisariado: muchos jóvenes han viajado al extranjero, han estudiado en las mejores universidades, han trabajado en museos e instituciones de primera línea. De esas experiencias cosmopolitas ha surgido una nueva mirada sobre el arte contemporáneo que, a menudo, no encuentra caminos para manifestarse: no es fácil encontrar espacios de comunicación entre los críticos jóvenes, las nuevas lecturas del arte, la comunidad artística y el público. El interés de Comisart es múltiple: para los jóvenes comisarios supone una oportunidad para desarrollar sus ideas en contacto con las obras de los grandes artistas de nuestro tiempo, y para la comunidad artística y para el público permite descubrir nuevas voces críticas y nuevas formas de vivir la experiencia contemporánea.

Una colección de arte contemporáneo es una materia viva que se enriquece con miradas, lecturas y aproximaciones teóricas desde diversos campos. El talento, la curiosidad y la osadía de los jóvenes comisarios crean nuevas relaciones entre las obras y multiplican sus perspectivas. Esta segunda edición de Comisart presenta dos novedades principales: en primer lugar, la posibilidad de incorporar al proyecto, además de las obras de la Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo, los fondos de la Colección MACBA; por otro lado, los comisarios pueden invitar a artistas jóvenes para que participen en sus proyectos. De este modo el diálogo se amplía todavía más. Los tres proyectos seleccionados, que se podrán ver en CaixaForum Barcelona, corresponden a Juan Canela («Hablo, sabiendo que no se trata de eso»), Carlos Martín («Gestos iconoclastas, miradas heterodoxas») y Érika Goyarrola y Xurxo Ínsua («Alt-architecture»). El primero, sobre los límites del lenguaje. El segundo, sobre el arte como provocación y revulsivo. El tercero, sobre las relaciones entre arte y arquitectura y la posibilidad de buscar formas de construcción social alternativas.

La conciencia de lo inefable poético, la incapacidad del lenguaje oral o escrito para transmitir ideas y emociones, no es una novedad: forma parte de la propia naturaleza del arte y la literatura. Pero el arte contemporáneo ha profundizado en ello como nunca. Desde artistas que han querido transmitir el dolor absoluto —*Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM* de Joseph Beuys, una de las piezas más importantes de la Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo— hasta creadores que han explorado formas de comunicación alternativas, como los dadaístas con sus performances o el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Uno de los aspectos más fascinantes de «Hablo, sabiendo que no se trata de eso» de Juan Canela es la libertad con que elige las obras y establece vínculos entre creadores de distintas épocas, que trabajan con materiales y lenguajes muy diversos: de Eduardo Chillida y Susana Solano a Matt Mullican y Asier Mendizabal, de la escultura de acero al trabajo conceptual realizado con vidrieras o banderas. En esta línea, se ha invitado a una serie de artistas jóvenes para que intervengan con performances, de forma paralela o en el propio espacio de exposición.

La Fundación Bancaria “la Caixa” quiere expresar su agradecimiento a todas las personas e instituciones que hacen posible el proyecto Comisart. Especialmente al MACBA, que ha querido colaborar en este proyecto en el marco del acuerdo entre ambas instituciones, y a los miembros del jurado, Ferran Barenblit, Sabel Gavaldón, Antònia M. Perelló y Manuel Segade. También, de forma muy especial, a los jóvenes artistas que participan en «Hablo, sabiendo que no se trata de eso» y al comisario, Juan Canela, que ha desarrollado su trabajo con inteligencia, rigor y espíritu crítico.

 Obra Social “la Caixa”

Lenguaje y performatividad

1962. El filósofo y semiólogo británico J. L. Austin publica el texto *How to Do Things with Words*,¹ en el que propone el término *performative utterance* (enunciado performativo), una forma de expresión en la que las palabras promulgan en lugar de describir. Austin argumenta que, en algunos casos, algo dicho (o escrito) produce un efecto más allá de la esfera del lenguaje. En otras palabras, bajo ciertas condiciones los signos pueden producir realidad.

Y el juez pronunció las palabras:
«Yo os declaro marido y mujer»...

Como afirma Dorothea von Hantelmann,² en los últimos quince años la palabra *performatividad* ha pasado de ser un término teórico utilizado por algunos filósofos lingüísticos a un concepto clave en el discurso del arte y la estética contemporáneos. Lo que la noción de lo performativo apunta en relación con el arte tendría que ver con un cambio entre lo que una obra representa y los efectos y experiencias que produce. O, siguiendo a Austin, entre lo que «dice» y lo que «hace».

Digamos que la relación entre el lenguaje y lo performativo es innegable.

Medio siglo antes de que Austin escribiera aquel texto, Hugo Ball presentaba en el Cabaret Voltaire de Zúrich el primer poema fonético dadaísta de la historia: *Karawane* (1916).³ La idea era volver a los orígenes, librarse del lenguaje mediante el rechazo hacia el uso de la palabra, comunicando un simple

1. Austin, J. L.: *How to Do Things with Words*, segunda edición, ed. de Marina Sbisa y J. O. Urmson, Cambridge: William James Lectures, 1975.

2. Von Hantelmann, Dorothea: *How to Do Things with Art* (Documents), Zúrich: JRP|Ringier, 2010.



3. Hugo Ball recitando el poema fonético *Karawane* en el Cabaret Voltaire de Zúrich, 1916.

sonido primigenio, aquel que posibilita toda lengua pero del que nadie puede ser propietario:

jolifanto bambla o falli bambla
großiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
-umf
kusa gauma
ba-umf

Ball y sus colegas dadaístas entendieron que en la palabra, en el lenguaje, había un campo de acción donde actuar. Del mismo modo, distintos autores a lo largo de la historia entendieron las restricciones que el propio lenguaje ofrecía a la comunicación.

Afirmaba por esa misma época Antonin Artaud⁴ que «no ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible». Así, en su teatro de la crueldad, luz, sonido y ejecuciones extrañas y perturbadoras se conjugaban para sorprender al espectador y sacarlo de la comodidad burguesa. En sus propias palabras, «el teatro de la crueldad ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse



4. Foto de Antonin Artaud tomada por Man Ray en 1926.

5. Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1999.

6. Faulkner, William: *El ruido y la furia*, 1929, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

la crueldad en la cual están basados. Esta crueldad, que será sangrienta en el momento que sea necesario, pero no de manera sistemática, puede ser identificada con una especie de pureza moral severa que no teme pagar a la vida el precio que sea necesario».⁵

Seguramente en cuestiones parecidas pensaba William Faulkner cuando, en 1929, escribió *El ruido y la furia*,⁶ donde ponía de manifiesto la insuficiencia del lenguaje para revelar el sentimiento humano. Al elegir la perspectiva del personaje de Benjy (un deficiente mental) como punto de partida, Faulkner indaga en la vocalización primitiva en la que se manifiesta lo humano antes de obtener una forma: el material elemental, aquel ser que «sabe lo que pasa pero no por qué».

Los poemas de la argentina Alejandra Pizarnik desprenden cierta frustración frente a la incapacidad del lenguaje para comunicar determinados sentimientos o afectos. Y Pizarnik se rebela ante dichas carencias, como la relación entre el amor y las palabras:

la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección [...]
las palabras no hacen el amor
hacen la ausencia.

O la ineficacia de la propia poesía:

hablo [...]
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más
prescindible

el que no sirve ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo.⁷

7. Pizarnik, Alejandra:
Poesía completa, Barcelona:
Lumen, 2004 (tercera ed.
argentina).

¿Acaso estamos hoy demasiado sujetos a un tipo de lenguaje, a un mismo esquema de representación y comunicación predominantemente narrativo que nos dificulta un entendimiento diverso de lo que sucede a nuestro alrededor?

Lo performativo, que surge en lo lingüístico y se adentra en lo artístico, va más allá, y es capaz de propiciar un nuevo entendimiento de la sociedad. Karen Barad propone un cambio en el foco teórico, recordando a Austin, que pasa del representacionalismo a la performatividad para abordar la materialización de los cuerpos (humanos y no humanos) y las prácticas materiales-discursivas, donde espacio, tiempo y materia son reconfigurados poniendo el énfasis en la performatividad inherente al proceso.

En este contexto, es urgente incidir en los momentos en que la transmisión de conocimiento se produce más allá de las palabras y la comunicación desborda el lenguaje. Pero también ensayar otros modos, formas, tonos y dinámicas de uso del lenguaje.

La colección performativa

1915. Carl Einstein afirma que los museos son escuelas vivas, espacios en los cuales se difumina la línea entre el museo y el centro de investigación. En cuanto a las colecciones que albergan, su fortaleza reside en su movilidad, en el acto intencional de cambiar la posición de sus piezas adelante y atrás, desde el análisis y la interpretación a la visibilidad pública. El movimiento de los objetos podría proporcionar rigor, hacer al público volver a mirar, comprender mejor y dejar aparte lo asumido.⁸ Tomando las ideas de Einstein como base, podemos imaginar una colección cuyas piezas sean elementos vivos, posibles agentes de nuevos escenarios en el laboratorio/museo. Se invita entonces a los artistas, comisarios y otros agentes culturales a tomar esos objetos como elementos que pueden generar conceptos futuros, como punto de partida para su práctica estética y traducción lingüística.

8. Deliss, Clémentine:
«Stored Code», en *Global Art and the Museum*, ZKM Karlsruhe.

9. Smith, Laurajane: «The “Doing” of Heritage: Heritage as Performance», en *Performing Heritage*, eds. A. Jackson y J. Kidd, Manchester University Press, 2010.

Por otro lado, Laurajane Smith⁹ subraya que el patrimonio no está sujeto a un significado y a unos valores definidos, sino que es una práctica inherentemente política y discordante que actualiza (*performs* en el inglés original) el trabajo cultural del presente. Éste puede ser utilizado por distintos grupos de interés e individuos para distintos propósitos y con varios grados de hegemonía y legitimidad. En otras palabras, el patrimonio nos cuenta más cosas sobre el presente que sobre el pasado. Esta idea de patrimonio se aleja de la habitual ecuación con edificios y objetos materiales para componer un proceso cultural, una forma de comunicación práctica. De este modo, el patrimonio emerge como

algo vivo, como una idea performativa que tiene que ver con el modo en que individuos y grupos se posicionan activamente en relación con los lugares, los edificios, los materiales, los eventos y la historia. No hablamos sólo de distintos valores y opiniones, sino de cómo las personas se ven envueltas en una serie de actividades como recordar, olvidar, comunicar, afirmar la identidad, así como de valores culturales.

Si pensamos la colección como un organismo vivo, maleable y en movimiento en lugar de como una serie de objetos y materiales, la cuestión central es entender cómo poder activarla en el presente, más allá de la habitual presentación expositiva. Pensemos cada elemento de la colección como un dispositivo, como un agente activo que viene del pasado cargado de significados y relaciones, como un contenedor de información y conocimiento que sirve para, al ponerse en relación con los demás agentes (otras obras, el público, el espacio expositivo...), generar nuevos escenarios de comprensión y conocimiento más allá de las palabras.

* «Hablo, sabiendo que no se trata de eso» es parte de un poema de Alejandra Pizarnik.

«Hablo, sabiendo que no se trata de eso»*

«Hablo, sabiendo que no se trata de eso» ensaya modos de agencia lingüística que se activan desde la materialidad y la afectividad. El punto de partida es una serie de trabajos de las colecciones de “la Caixa” y del MACBA que reflexionan sobre el propio hecho lingüístico o comunican, a través de un lenguaje significativo y original, un escenario propio elaborado a partir de códigos personales, históricos, culturales, lingüísticos y sociales.

La colección emerge como un organismo vivo en el que los objetos actúan en el momento presente. Llevando el razonamiento performativo de la colección al extremo, el proyecto propone un espacio donde las obras seleccionadas entran en diálogo con performances e intervenciones realizadas por otros artistas, proponiendo así nuevas posibilidades de lectura actualizadas y activadas desde la contemporaneidad. Los materiales, los cuerpos (de artistas, performers y público), sus acciones y el espacio son los agentes que conforman un nuevo escenario de comunicación más allá de las palabras.

La selección de los trabajos articula distintas líneas discursivas y performativas que se enredan en el espacio expositivo, e incluso se expanden más allá de sus muros.

1983. **Joseph Beuys** construye Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM,^A una pequeña habitación realizada con planchas de plomo, hierro, dos anillas de plata y una bombilla de luz colgando del techo. Beuys explora aquí varias conexiones simbólicas entre los fenómenos naturales y los sistemas filosóficos, intentando que el visitante



A **Joseph Beuys**
Hinter dem Knochen wird
gezählt - SCHMERZRAUM,
1983



B **Pep Vidal**
Cabana de fusta, cabana de plom, 2015

C **Isidoro Valcárcel Medina**
El libro transparente, 1970



experimente una sensación de hermetismo y aislamiento al entrar en la instalación gracias a la presencia del plomo, que absorbe la poca luz que emite la bombilla colgada del techo y que aísla y protege a un tiempo. Las medidas de las anillas representan el tamaño de un cráneo de adulto y un cráneo de un niño respectivamente, y están hechas con plata, un gran conductor, en contrapartida al aislamiento del plomo. Materia, cuerpo, afectos. La comunicación, o la ausencia de ella, se produce aquí por distintos canales, alejados del lenguaje, que tienen que ver con las características intrínsecas de los materiales en sí y su capacidad de agencia, y que afectan a los cuerpos que entran en ese espacio, quienes experimentan aislamiento y protección al mismo tiempo. 2014. **Pep Vidal**, artista licenciado en Matemáticas y doctor en Física, construye una modesta cabaña de madera en un descampado de Barcelona, de medidas más reducidas que la habitación de Beuys pero con algunas características comunes: aislamiento y protección. El objetivo es dejar su piso, mudarse y vivir en la cabaña durante medio año para terminar su tesis en física, que finaliza y presenta tanto en el ámbito académico científico como en el contexto artístico. Cabana de fusta, cabana de plom^B es una acción que plantea cierta habitabilidad del espacio de dolor de Beuys por parte de Vidal, poniendo el énfasis en la relación que en su interior éste establece con su tesis. Si la cabaña de madera, que actualmente sigue siendo habitada por artistas en Hangar, es el espacio del proceso de escritura, la cabaña de plomo se convierte en el espacio que pone fin al proceso, y donde el artista se encierra a

leer a solas lo que, en cierto modo, también ha escrito a solas. La relación con el plomo y las particularidades del espacio de dolor establecen ciertos paralelismos con la cabaña de madera, y ofrecen un espacio idóneo para el recogimiento. Lo curioso es que al leer ese lenguaje científico y frío de fórmulas, números y palabras técnicas, y afectado por el plomo, la soledad y la luz del espacio de dolor, van apareciendo determinados momentos, gente o sentimientos que, por una razón u otra, Vidal conecta con fragmentos de la tesis. Decide entonces anotar con bolígrafo una especie de agradecimientos o memorias en forma de «Me acuerdo» mientras va leyendo, trabajando y haciendo visibles los afectos y recuerdos que rodean la lectura de la tesis. El proyecto toma forma a través de la tesis con las anotaciones realizadas durante el proceso de trabajo, así como con un registro en vídeo de la estancia de Vidal en el Beuys y su proceso de lectura y escritura. Además, Vidal realizará una sesión en vivo abierta al público en el mismo espacio de dolor, en la que ofrecerá una lectura de ciertos fragmentos y contará la experiencia del proceso de trabajo.

En una de las líneas principales de «Hablo, sabiendo que no se trata de eso», una serie de obras reflexionan de manera directa sobre el propio lenguaje, el hecho narrativo y sus límites. Primavera de 1970. **Isidoro Valcárcel Medina** busca una palabra para incluir en un espacio concreto de un texto que debe ser muy preciso y, ante la imposibilidad de encontrarla, decide escribir e inventar «palabras». La idea es alejarse de la representatividad habitual del lenguaje, realizando un texto completamente ilegible,



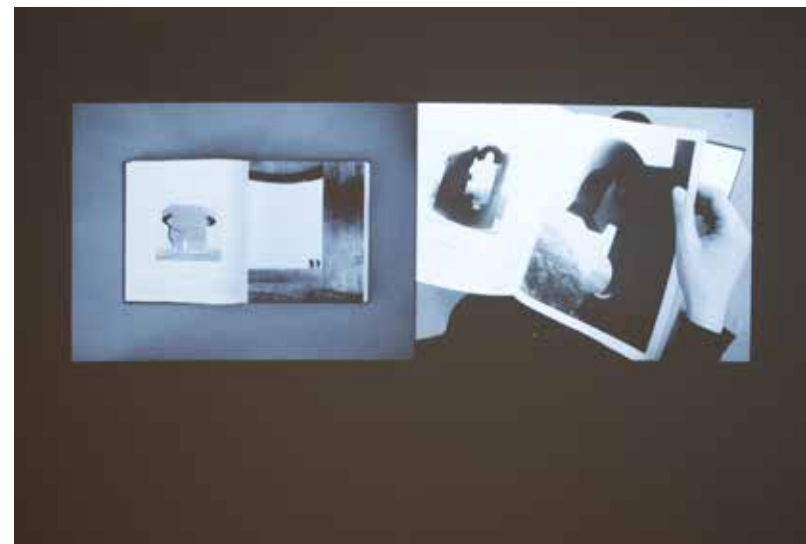
D **Jonathan Monk**
[What is Seen is Described, What is Described is Seen, Version III, 2007](#)

escrito según otra lógica. Es entonces cuando decide crear un libro «plástico», El libro transparente,^C en el que las imágenes gráficas surgen de la simple superposición de los renglones de las páginas, y palabras aparentemente sin sentido se van apelonando y sobreponiéndose unas a otras, creando extraños mensajes indescifrables. Esa relación entre lo plástico y la escritura es la base de una serie de sencillas acciones que **Jonathan Monk** pone en marcha en el proyecto *What is Seen is Described, What is Described is Seen*. Monk proporciona una imagen a otro artista para que la traduzca en palabras mediante una descripción que, a su vez, dará lugar a una imagen distinta. Mediante esta operación de traducción, ambos lenguajes ingresan en un proceso de activación continua, poniendo en juego las tensiones entre el lenguaje visual y el textual, entre imagen y palabra. En What is Seen is Described, What is Described is Seen, Version III,^D el lienzo muestra una enigmática imagen humeante, de la que sólo podemos observar la mitad (la otra mitad esta tapada con vinilo). En este caso, Monk envía postales de una pintura de Mark Rothko a la galería. Éstas son enviadas a Lawrence Weiner, que redacta una descripción de la imagen. La descripción se manda a un rotulista, que ejecuta el trabajo final sobre lienzo sin haber visto nunca la pintura de Rothko. Por esas mismas fechas, **Juan López** echa un vistazo a la ventana de su piso en el barrio del Poblenou (Barcelona), y se percata del reflejo del letrero luminoso de la farmacia que hay debajo; decide entonces registrarlos durante 24 horas seguidas. Numerosis^E muestra una serie de extraños mensajes de



E **Juan López**
Numerosis, 2008

F **Falke Pisano**
Chillida (Forms and Feelings), 2006





G **Ryan Gander**
[I am nothing. I just have no mass \(Alchemy Box #27\)](#), 2011

10. Serres, Michel: *The Parasite*, trad. de Lawrence R. Schehr, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

nuevo incomprensibles, como las notas de un disco de rock'n'roll a la inversa, que quizás alguien pueda descifrar. El cristal y su reflejo desempeñan aquí un papel importante; como en el proyecto de Monk o el libro de Valcárcel Medina, la clave reside en una cierta resistencia en la transmisión de conocimiento. Afirma el filósofo francés Michel Serres¹⁰ que no existe mensaje sin resistencia, que él identifica con el ruido, que interfiere en el mensaje y el cauce en la comunicación y entorpece la lectura. Lo que Serres considera intrigante respecto al ruido es que abre una vía de reflexión muy fértil, ya que se convierte en un medio de transporte. Este medio es quizás el que se enfatiza en ambas propuestas, la posibilidad de resistencia en el mensaje.

Mientras tanto, en algún lugar de Ámsterdam, **Falke Pisano** hojea un libro de esculturas de Chillida fotografiadas por David Finn. Su vídeo [Chillida \(Forms and Feelings\)](#)^F establece relaciones entre los objetos, sus representaciones, el relato, la experiencia del fotógrafo y su hija, investigando la relación afectiva de la autora con las fotos. El trabajo de Pisano —que se articula en formatos como la escultura, la performance, las conferencias, el texto y la conversación, y circula y reformula ideas, lenguaje y formas— sigue incidiendo en el hecho lingüístico, adentrándose en su relación con los objetos y materiales (en este caso, las esculturas de Chillida). Unos años más tarde, **Ryan Gander** guarda en un *gömböc* (una forma que se mantiene derecha por sí misma) una serie de objetos y artículos que versan sobre el tema «los fallos que muestran su rostro entre su concepción y su realización».

Además del *gömböc*, que ya no se sostiene derecho debido al peso de los objetos que contiene, *I am nothing. I just have no mass* (Alchemy Box #27)⁶ presenta un texto colocado sobre una pared cercana que desglosa una descripción de los objetos guardados. Gander analiza así la relación entre el objeto y la palabra escrita, y el balanceo o la tensión que ésta implica.

Otra de las líneas del proyecto es la formada por una serie de trabajos que generan sistemas de comunicación perceptiva abstracta, que escapan totalmente al lenguaje. En este sentido, **Matt Mullican** entiende el mundo como un sistema de signos que son producto de un proceso social. Plantea sistemas de interpretación, modelos de comprensión, interfaces posibles que nos aproximen a un conocimiento de la realidad que nos rodea más allá de una lectura narrativa cartesiana. Una de las formas de organización más utilizadas por Mullican la constituyen las cosmologías, una presencia constante desde sus inicios que conforma el lenguaje visual que le caracteriza, basado en estructuras geométricas simples a partir de figuras básicas. Inspirados en planos de ciudades modernas y urbanismos de racionalidad utópica o en diseños industriales, que basan su eficacia técnica en la regularidad, estos patrones permiten a Mullican crear un «sistema», un método posible para entender y tomar una posición en el mundo. Un ejemplo de ello es *Untitled*,^H tres vidrieras de cristal y plomo que conjugan verde, azul, amarillo, rojo y gris. Veinte años después de que Mullican compusiera sus vidrieras, **Asier Mendizabal** utilizaba los colores rojo



H **Matt Mullican**
Untitled, 1992



1 **Asier Mendizabal**
Not All That Moves Is Red (Telón) #1, 2012



J **Eduardo Chillida**
Iru Burni, 1986

K **Susana Solano**
Pedris II, 1985



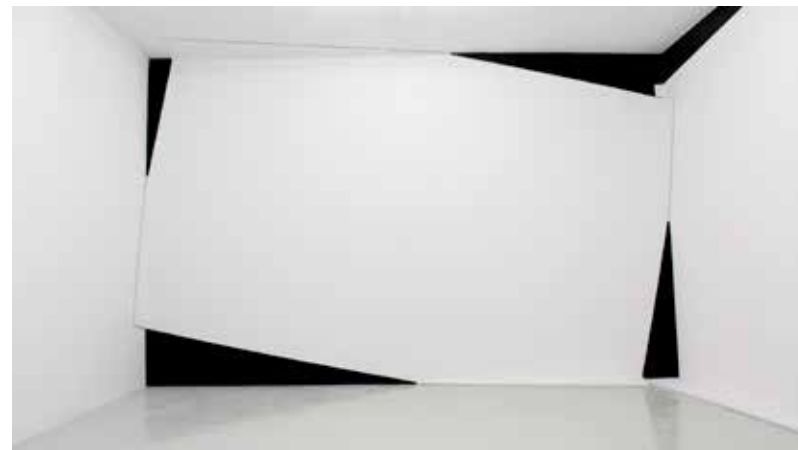
y negro en Not All That Moves Is Red (Telón) #1,¹ que forma parte de una serie de combinaciones realizadas a base de parches cosidos de banderas rojas y negras atravesadas horizontalmente, verticalmente o diagonalmente. Aunque las referencias radicales de los colores negro y rojo son considerables, la identificación de estos signos poderosos puede fallar por exceso al jugar con la recombinación de sus elementos en un rompecabezas geométrico. Al modificar su posición habitual, Mendizabal abre un espacio de cuestionamiento: ¿qué significa la abstracción de las ideologías a partir de forma o color? ¿Qué representa la bandera roja y negra? ¿Se pierde su sentido recombinando las formas?

Forma y color, material y textura. Símbolo, contenido y combinación. Comunicación no verbal. Si añadimos espacio y vacío, los lenguajes formales de Mendizabal y Mullican se relacionan con los volúmenes de Iru Burni,¹ tres esculturas de acero de **Eduardo Chillida** que translucen su interés por la materia y la forma, y por cómo el proceso de trabajo las pone en relación con el pensamiento filosófico, el apego a la tierra o la relación entre el individuo y la naturaleza. Estas tres formas totémicas se erigen en el centro del espacio, abriendo distintos diálogos con el resto de trabajos expuestos. Sólo un año antes, **Susana Solano** rellenaba una estructura metálica con yeso, estableciendo esta vez una relación distinta con el vacío y utilizando unos materiales muy alejados de la solidez de los empleados por Chillida. En Pedris II^K el desbordamiento es palpable, y la materialidad intrínseca de los distintos elementos genera

una extrañeza que contrasta con la robustez de las obras de Chillida y su dinámico juego de forma y vacío. Robustez frente a fragilidad, contención frente a esparcimiento.

La propia sala expositiva, sin ningún tipo de división ni aderezo, apuntando conscientemente a su desnudez, es otro de los agentes envueltos en el proyecto. El diálogo que se establece entre los elementos arquitectónicos como muros y columnas, las obras, las performances y el público es parte esencial, interpretado como un espacio vivo que emerge para propiciar encuentros de comunicación y agencia de un modo libre y subjetivo. Y con ello juega **Juan López** en su intervención Push the envelope,^L un ejercicio en la arquitectura de la sala que, mediante el uso de vinilo adhesivo y paneles de yeso, cambia la percepción del lugar, del espacio, y nuestra relación con el mismo. Con una intervención mínima, se simula la rotación de alguna pared de la sala, se modifica la relación del espacio con el resto de agentes y se genera un cambio en el escenario de comunicación que éste acoge.

La tercera de las líneas de acción y reflexión viene definida por una serie de piezas que siguen jugando con lo abstracto y el lenguaje, creando sistemas de comunicación donde la presencia del cuerpo tiene un protagonismo especial. **Félix González-Torres** utilizó bombillas en muchas de sus instalaciones a lo largo de su carrera, variando su número o disposición. Por un lado, está el recuerdo de un ambiente festivo, de celebración, de una noche de verano o una verbena. Por otro, el carácter efímero de las bombillas hace inevitable que se fundan



L **Juan López**
Push the envelope, 2013-2015

algunas durante su exposición, aludiendo a la idea de pérdida. No es coincidencia que Untitled (Last Night)^M tenga doce pares de bombillas en alusión a la pareja, un tema recurrente, junto con la mortalidad, en el recorrido de González-Torres. Podrían rastrearse en su obra cuestiones cercanas al «entendimiento del enamorado» (*lover's understanding*), un término utilizado por la filósofa estadounidense Martha Nussbaum, que se refiere a un tipo de conocimiento práctico y corporal propio de los enamorados, en el cual el o la amante puede decir que comprende al amado o a la amada cuando, y solamente cuando, sabe cómo tratarlo/a.

¿Cómo sería la danza hoy en día si todos los bailarines que murieron a causa del VIH desde los años ochenta aún estuvieran vivos? Estableciendo un diálogo muy directo con Untitled (Last Night),^M el bailarín y coreógrafo **Aimar Pérez Galí** propone A system in collapse is a system moving forward,^N una conferencia performativa que gira en torno a la relación entre la danza y el sida. A partir de esta cuestión se despliega una investigación que relaciona la historia de la danza occidental con la crisis del sida. Un dúo de Contact Improvisation y un discurso con voz pregrabada ofrecen al público asistente un espacio de comprensión donde cuerpo y lenguaje entran en diálogo y tensión.

1995. Un par de años después de que González-Torres colgara sus bombillas del techo, **Dora García** realiza su primera incursión en el uso del oro, un material que utilizará recurrentemente a lo largo de su carrera, sugestivo por su carácter contradictorio (pureza y toxicidad a la vez).



N **Aimar Pérez Galí**
A system in collapse is a system moving forward, 2015



Ñ **Dora García**
Bolsa dorada, 1995



○ **Abraham Cruzvillegas**
Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado *Mille plateaux*, 2013

Bolsa dorada^N invita a un juego de ambigüedad perceptiva que interpela e inquieta directamente al espectador para enfrentarlo así a sus propias sensaciones y premociones ante la presencia dorada. De nuevo el color, la forma y el material poniéndose en relación directa con el cuerpo. Jugando también con el color y la forma, y refiriéndose a lo biográfico, Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado *Mille plateaux*^O es una de las piezas de la serie de autorretratos ciegos de **Abraham Cruzvillegas**, que transforman información en objetos escultóricos. Para realizarlas utiliza documentos de su vida diaria (servilletas, sobres, tiques, recibos, etc.), que cubre con pintura y dispone de diversas formas, propiciando distintas posibilidades de lectura para el espectador y transfigurando restos de vida en formas abstractas de color. Y mientras Cruzvillegas recolecta todos esos documentos, **Julia Spínola** realiza una serie de acciones en las que experimenta con distintos materiales y formatos, generando frases sin utilizar letras ni palabras. En Frase (objeto). BOCA^P una serie de objetos se dejan caer al suelo según una determinada coreografía performática, posibilitando que el azar termine de decidir. Como si fuera un juego, piezas de hormigón y hierro, zapatos, comida, tierra o recipientes generan secuencias y alteran el orden del lenguaje de una misteriosa frase. Las piezas de Julia Spínola sugieren brechas de discontinuidad frente a lo ininterrumpido y monótono. Asuntos como la levedad, el peso, la tensión, el equilibrio, el roce, la resistencia y lo inesperado emergen aludiendo a conceptos tan diversos como orejas, pies,

vértigos y secuencias, y construyen un campo de significados insólito en el que la acción del cuerpo en movimiento, aunque imperceptible, es clave para determinar la disposición final de los objetos.

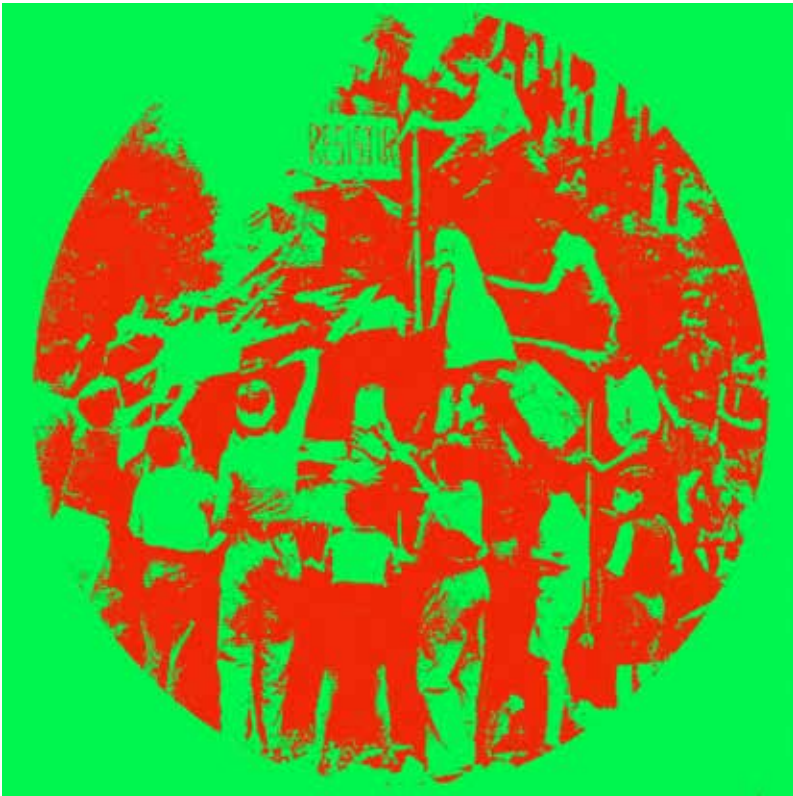
En el exterior de la sala se escucha una voz que proviene de las terrazas superiores. Se trata de la intervención de **Marc Vives**, que se plantea como un ejercicio en el cual continúa con su investigación en torno a los lugares de celebración; *Una fiesta en la terraza*^o es una acción que sucede en distintos momentos puntuales y se ejecuta desde el techo de la sala, trabajando con un material en bruto formado por fragmentos de lecturas y metraje diverso, a través del cual va cosiendo una situación que acaba aludiendo a estrategias y elementos de lo festivo. La fiesta marca un tiempo compuesto de rutinas e intensidades, apariciones y desapariciones, de llenos y vacíos. Todo ello configura una línea oscilante que atraviesa espacios físicos o mentales, y cada una de esas celebraciones es una renovación de los votos colectivos. Tomando texto e imagen como interlocutores del discurso, y el espacio de celebración entre lo individual y lo colectivo como objeto de estudio, la acción abre un diálogo remoto con los objetos y las palabras que habitan la exposición, desbordando su espacio físico e incluso mental.

«Hablo, sabiendo que no se trata de eso» abre una posibilidad de encuentro para que distintos modos, tonos y dinámicas de agencia lingüística puedan ser investigados y ensayados, destapando canales donde la comunicación desafía al canon narrativo lineal y normativo. El espacio expositivo, entendido como un ente vivo, orgánico y activo en el cual se producen distintos encuentros, deviene una página

P **Julia Spinola**
Frase (objeto). BOCA, 2013-2015



Q **Marc Vives**
Una fiesta en la terraza, 2015



esperando a ser escrita. Los distintos objetos, obras, cuerpos, espacios, arquitecturas, voces y discursos despliegan sus agencias y convergen libremente en la sala —y más allá—, que se convierte no sólo en un lugar de contemplación, sino en un lugar de acción y enunciación. La decisión de dejar el espacio diáfano responde a la voluntad de ensayar esas agencias desde su propia capacidad, dejando lugar a su «voz» y a su capacidad de relación, cediendo también un papel protagonista a lo inesperado, a lo inadecuado, a la sorpresa o a cierto caos orgánico que se aleja del recorrido dirigido.

Entonces las letras, las palabras y las frases mutan, se transforman, se desplazan, y la comunicación sucede allí, en la misma página pero de otro modo. Sucede antes, o después, o en un plano diferente, ensayando otros modos de comunicación, de entendimiento, de agencia lingüística.

Lista de obras

Joseph Beuys

Krefeld, Alemania, 1921 - Düsseldorf,
Alemania, 1986

Hinter dem Knochen wird gezählt -
SCHMERZRAUM

[Se cuenta detrás del hueso -
ESPACIO DE DOLOR]
1983

Planchas de plomo, hierro y anillas
de plata

Colección "la Caixa" de Arte
Contemporáneo

Eduardo Chillida

San Sebastián, 1924-2002

Iru Burni

[Tres hierros]
1986

Acero Aloña

Colección MACBA. Fundación MACBA.
Colección Telefónica

Abraham Cruzvillegas

México D. F., México, 1968

Autorretrato ciego, escapándome de mí
mismo, tratando de recordar el año en
que fue publicado Mille plateaux

2013

Pintura acrílica lila sobre periódico,
cartón, fotografías, postales, sobres,
dibujos, tiques, cartas, pósters, tarjetas,
recibos, servilletas y agujas

Colección "la Caixa" de Arte
Contemporáneo

Ryan Gander

Chester, Inglaterra, 1976

I am nothing. I just have no mass
(Alchemy Box #27)

[No soy nada. Simplemente, no tengo
masa (caja de alquimia n° 27)]

2011

Resina, polvo de mármol, madera y vinilo
Colección MACBA. Consorcio MACBA.
Depósito particular

Dora García

Valladolid, 1965

Bolsa dorada

1995

Polietileno y pigmento dorado
Colección "la Caixa" de Arte
Contemporáneo

Félix González-Torres

Guáimaro, Cuba, 1957 -

Miami, EE. UU., 1996

Untitled (Last Night)

[Sin título (Anoche)]

1993

Bombillas, hilo eléctrico y transformador
Colección MACBA. Fundación MACBA.
Depósito colección privada

Juan López

Alto Maliaño, Cantabria, 1979

Push the envelope

[Ampliar los límites]

2013-2015

Vinilo adhesivo y placas de yeso
laminado. Dimensiones variables
Cortesía del artista

Juan López

Alto Maliaño, Cantabria, 1979

Numerosis

2008

Vídeo monocanal, color, 4' 5", bucle
Cortesía del artista

Asier Mendizabal

Ordizia, Guipúzcoa, 1973

Not All That Moves Is Red (Telón) #1
2012

Tela cosida

Colección "la Caixa" de Arte
Contemporáneo

Jonathan Monk

Leicester, Inglaterra, 1969

What is Seen is Described, What is Described is Seen, Version III

[Lo que se ve se describe, lo que se describe se ve, versión III]

2007

Óleo sobre lienzo y vinilo

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Matt Mullican

Santa Mónica, California, EE. UU., 1951

Untitled

[Sin título]

1992

Cristal emplomado y marco de metal

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Aimar Pérez Galí

Barcelona, 1982

A system in collapse is a system

moving forward

[Un sistema en colapso es un sistema que avanza]

2015

Coreografía para dos bailarines,

voz pregrabada

Cortesía del artista

Falke Pisano

Ámsterdam, Países Bajos, 1978

Chillida (Forms and Feelings)

[Chillida (formas y sentimientos)]

2006

Grabación audiovisual

Vídeo de doble canal, b/n, sonido,

14 min c/u

Colección MACBA. Fundación MACBA

Susana Solano

Barcelona, 1946

Pedris II

[Banco de piedra II]

1985

Acero, yeso y malla metálica

Colección MACBA. Fundación MACBA.

Depósito Lorena Ruiz de Villa

Julia Spínola

Madrid, 1979

Frase (objeto). BOCA

2013-2015

Objetos. Dimensiones variables

Cortesía de la artista

Isidoro Valcárcel Medina

Murcia, 1937

El libro transparente

1970

Transferibles (Letraset) sobre poliéster

Colección MACBA. Fundación MACBA

Pep Vidal

Barcelona, 1980

Cabana de fusta, cabana de plom

[Cabaña de madera, cabaña de plomo]

2015

Acción, registro en vídeo y audio

Cortesía del artista

Marc Vives

Barcelona, 1978

Una fiesta en la terraza

2015

Acción, audio y vídeo

Cortesía del artista

Biografía

Juan Canela

Sevilla, 1980. Vive y trabaja en Barcelona.

Curador independiente y crítico, es fundador y curador de BAR project y Azotea. Proyectos recientes: *Lesson 0*, proyecto de largo recorrido para el Espai 13 de la Fundació Miró, Barcelona; *¿Por qué lo llaman entropía?*, exposición comisariada junto con Ariadna Ramonetti para la edición 0 del Encuentro de Cultura Contemporánea de Guadalajara, México (2015); *Ignacio Uriarte: 1&0s* en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (2014); *¿Estudias o trabajas?*, La Ene, Buenos Aires, Argentina (2013); *Lo viejo y lo nuevo*, AdnPlatform, Barcelona (2013), proyecto comisariado por Azotea (Ane Agirre y Juan Canela); el programa de mesas redondas *Vertex, conversaciones en arte, política y sociedad* para ADN Think Tank (2013), comisariado también por Azotea; *Lanza una roca y a ver qué pasa*, La Casa Encendida, Madrid (2013); *El espacio cósmico estaba ahí...*, Galería Baelos, Madrid/Vigo (2013); el proyecto editorial *Radio de Acción*, Espacio Abisal, Bilbao (2011), o *Ref.08001*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2010). En octubre de 2015 comisaria *SWAB Performance*, un programa de performances para SWAB Barcelona, y *Hablo, sabiendo que no se trata de eso*, un proyecto de la convocatoria Comisart con obras de las colecciones de la Fundación Bancaria "la Caixa" y el MACBA y performances e intervenciones de artistas contemporáneos, CaixaForum, Barcelona. Junto con Chris Sharp, comisariará la sección Opening de ARCOmadrid 2016. Recientemente ha participado en el seminario Surrounding Education en De Appel arts centre, Ámsterdam, y en el SYNAPSE Workshop 2015 en la Haus der Kulturen der Welt, Berlín. Escribe para revistas como *A*Desk*, *DARDOmagazine*, *SOUTH Magazine* y *Kaleidoscope*.



