

(CAT)

ESCENA 4

09.04.19–05.05.19

ARTISTES

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

COMISSARIS

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

Una manera de començar va ser asse-nyalar el caràcter múltiple de tot origen. També el presentiment que tot principi no és res més que un entre-mig i que qualsevol relat és un exercici d'edició. La primera de "Les escenes" obria de manera conscientment tímida una exposició per parts gràcies a diferents punts d'arrencada que podrien haver desembocat en diferents relats per a allò que entenem com a "escena artística". Tanmateix, una escena es declina sempre en plural. És un entramat material, conceptual i vital d'elements que estan connectats de maneres molt diverses i no sempre perceptibles. El nostre principi proposava una mena de punt Jonbar establert en el present i, alhora, capaç de traçar una direcció al passat, però també al futur. Aquelles possibilitats diferents de la primera escena apuntaven, potser sense saber-ho, a un moment que encara havia d'arribar: l'embolic lúdic, deixant de banda la preferència de les grans narratives pel fil únic. Un prefix obria la tercera escena, POLI-, tal vegada per seguir insinuant la relació amb el futur que es dona en la materialització de

qualsevol intenció. Una sintaxi, però més com un balbuceig que no pas com un llenguatge codificat per les seves pròpies normes i regles. Aquesta quarta escena segueix amb el desig d'apuntar al futur d'una exposició feta de moments que es van esdevenint amb el temps, però que inevitablement tenen ja la seva pròpia història, si bé breu, d'allò que era present i que després desapareix per deixar pas a allò (des) conegut. Malgrat les diferències entre cada un d'aquests moments, segueix perseverant el caràcter contextual dels treballs davant la presumpta autonomia de l'obra d'art. Un procés de processos. De manera semblant podríem dir que el significat d'una paraula és nítid i confús alhora gràcies a la resta de paraules que acompanyen una frase. Però una exposició no és un text –encara que el text sigui una de les moltes convencions que té. O no ho hauria de ser. És espai, temps, serendipitat, presència material i vulnerabilitat conceptual. Entre moltes altres coses.

Fardo (2018), de Julia Spínola, formava part de la primera constel·lació inaugural, i es convertia per a la tercera escena en una altra peça, *Brazos, chorros, mismo II* (2019). Una quantitat enorme de cartró constituïda per un doble procés d'esborrament de la memòria: la de la vida anterior del cartró abans de ser premsat per adquirir una forma gairebé monumental i la de la qualitat pesant i compacta d'aquesta forma quan es va esquinçant gradualment per extreure'n cada un dels elements que componen *Brazos, chorros, mismo II*. Una entitat que canvia de forma –fragmentant-se i de lloc –desplaçant-se en l'espai–, però que transporta la seva materialitat constituent.



¿Podem entendre l'objecte com un esdeveniment i no com una entitat ontològica finalitzada? ¿És l'objectualitat una part més del caràcter accidental i transitori de la memòria? Quin és el grau necessari de desmemòria per a un context artístic? Quins són els elements d'una escena que existeixen en trànsit? Quins són els que hi són però amb prou feines són reconeguts o recognoscibles? Quins són els que deixen de formar-ne part en algun moment del trànsit?

Com una escenografia que vol trencar la quarta paret, *Melodramas* (1998), de Marc Vives, és un llibre en què la intriga de la narració s'uneix a l'enigma dels objectes que l'acompanyen a "Les escenes". De la mateixa manera en què el relat assaja trobades possibles entre personatges, espais i metàfores, el mobiliari per allotjar-ne la lectura no va deixar de moure's en el decurs de les escenes 2 i 3. Amb els materials disponibles a La Capella, l'artista va anar modificant-ne, de manera gairebé imperceptible, la configuració. La inestabilitat física de l'escena emmirallava també la del relat. Uns llapis a disposició del públic conviden a editar un text del qual l'artista se sent allunyat ara, 23 anys després d'haver-se escrit. Es trasllada així al públic la compulsió de corregir. Com a objecte-llibre-relat, és una màquina de memòria que ens transporta a la Barcelona dels anys 90. Als anys d'estudiant de Belles Arts de Marc Vives. Una màquina de memòria cap endavant, perquè és inevitable llegir-lo sense incloure-hi moltes de les coses que han vingut després. Com és inevitable ara llegir-lo sense els comentaris que altres hi han anat afegint. "El sexe és com el sexe" n'és un, que condueix de forma tangencial a aquella tautologia amb la qual de vegades no volem definir què és l'art: l'art és allò que l'art diu que és art.

L'obra d'art podria assemblar-se a una citació. Es treu d'un context –el continuïm de la producció de l'artista– per inserir-se en un altre –el parèntesi d'una exposició. *La bandera* (2017), de Rasmus Nilausen, és una pintura que alludeix a aquest procés continu de (des) contextualització i re-contextualització de les idees i les coses, com també la necessitat o la imposició d'un contorn per a allò que emergeix de manera visceral. Una forma tipogràfica "menor" com els claudàtors adquireix una presència, no només antropomòrfica, sinó

arquitectònica. Quines són les citacions que es repeteixen una vegada i una altra dins un mateix context artístic? ¿Es reconeixen i es donen a conèixer? De manera diferent, aquesta unió entre arquitectura i cos humà també apareix a *La cortina retòrica* (2015), una pintura que subratlla la condició ornamental del discurs en art a través d'una sèrie de llengües successives formant una cortina. Aquesta imatge, però, produeix una possibilitat o, si més no, un desig: la del gest que permet apartar amb un moviment totes aquelles capes discursives que acaben ocultant l'obra. Aquella informació que, en comptes de revelar alguna cosa, la fa més opaca. Però, fins a quin punt la narrativitat externa a l'obra és externa? ¿Fins a quin punt el discurs és una imposició, una convenció o una part inherent de l'obra? El caràcter visceral de la llengua torna a aparèixer a *Poliglosia* (2017), una pintura que mostra de manera conscient la seva pròpia superfície abans de ser intervinguda pel dibuix. Perquè la pintura no és només imatge: és matèria. La condició del políglot és la seva habilitat –i el seu esforç– per parlar diversos idiomes. Una situació que el pintor també toca des del vincle que es dona entre dibuix i color en l'àmbit de la pintura. Històricament i simbòlica, el primer s'associa a la raó i, per tant, a certa contenció paradoxal del seu element constituent, el color. Cada pintura és potencialment un nou origen per a formes de llenguatge i sintaxi que transcendeixen la paraula. ¿És realment possible donar compte de la dimensió visceral del discurs a través d'aquest mateix discurs? Què passa amb allò que les paraules no poden subjectar?

Dels inicis també ens parla *Jingle* (2011), de Laia Estruch. I de presentar-se en públic. Ho fa, a més, de manera literal: a través de la seva veu i la presència del cos de l'artista. Dins "Les escenes", Laia Estruch es proposa revisar un projecte concebut anys enrere i originalment per a La Capella, en el marc de la convocatòria de BCN Producció. Aleshores *Jingle* va consistir en una sèrie de performances i una publicació en forma d'àlbum musical amb què Estruch es donava a conèixer al públic de Barcelona. El projecte girava precisament al voltant d'aquest gest: donar-se a conèixer com a artista, presentar-se i representar-se un mateix davant un espectador real o imaginari. Al seu *Jingle*, Estruch hi interpretava

variacions entorn d'una cançoneta publicitària inspirada en aquest ritual de pas. L'estatement de l'artista, la seva declaració d'intencions. Cantar-se a un mateix com a exercici paròdic de resistència a la mateixa identitat de l'autor. A què ens exposem en exposar? Quina veu enuncien els statements? La veu de l'artista o la de les convencions institucionals?

La construcció de la imatge és quelcom que transcendeix la fotografia. És un procés en el qual entren en relació molts elements amb l'objectiu de donar una imatge. De vegades això passa a través de la fotografia o de la suma d'una gran quantitat de fotografies. Establint un paral·lelisme entre la nostra condició digital com a "caçadors de likes" i els "caçadors d'autògrafs", Jon Uriarte es va dedicar a pujar a Facebook una gran quantitat d'imatges en què apareix ell al costat de diferents tipus de celebritats, sense que n'important la veracitat com l'efecte de versemblança que produeixen, la condició de "trofeu" o la transferència momentània de capital simbòlic d'aquests personatges a l'artista. De tot aquest procés d'espigament i manipulació de la realitat com a intervenció en la imatge va sorgir *celebriME* (2013-14), que materialitza aquest procés amb la impressió d'aquestes 100 imatges d'acord amb el nombre de likes que van rebre al seu moment. Com a "evidències d'una vida aparent", una frase amb què Jon Uriarte es refereix a l'activitat d'aquests caçadors incansables d'autògrafs, les seves imatges –des de la seva condició d'arxiu de l'auto-representació– no són tan lluny del treball en art com una performance contínua en la qual vivim contínuament exposats gràcies a la satisfacció fugaç que produeix "l'economia del like". Quins són els mecanismes d'auto-representació d'una escena? Quin és el potencial legitimador del like dins un context artístic?

La construcció del jo, però aquest cop des de la materialitat inherent del cos humà i des de la seva situació en context amb tota una sèrie de normes i discursos que tenen efectes materials i psicològics a la vida, és el punt de partida per a *Sujeto benzo, procesos de autodisciplinamiento y resistencias farmacopornográficas* (2017-19), de Benzo. Aquest fanzín recull un procés vital en què les negociacions entre la pròpia experiència, el diagnòstic mèdic, l'hàbit social del fàrmac i diverses

estratègies de resistència contra la norma social són una constant. El diagnòstic, més enllà del que pretén dir que és, funciona com una eina biopolítica per al control dels cossos d'acord amb un suposat model i patró de comportament ideològicament connotats. És més, sovint els gestos de resistència contra aquest diagnòstic poden ser, al seu torn, diagnosticats i qüestionats. Ja no es tracta només de què hi ha de "nostre" en la nostra identitat, sinó de què hi ha de "nostre" als nostres cossos, com a presències materials vulnerables, però també resistents, als processos d'(auto)disciplinament en un règim farmacopornogràfic. Com interrompre la pauta farmacològica? Quines aliances i ruptures es produeixen en aquesta resistència a la norma? Quin és el grau de resistència a un sistema permès per aquest mateix sistema?

Les tres pintures de Pol Gorezje –*Agujero negro* (2018), *Polyamory's Boyfriends* (2018) i *Genital Brotherhood* (2018)– parteixen de la fotografia. Com en altres treballs seus, són sovint imatges extrems del món de la moda, però també del cinema o del seu context personal, i que serveixen de base per a un procés en què l'acrílic cobreix aquestes imatges mantenint zones en les quals encara és possible seguir veient la imatge original. Són cossos fragmentats, no des del retall sinó des d'una mena de collage visual a través de la tècnica de la pintura. A partir d'identitats que produeixen i representen una estandardització de la bellesa, la imatge resultant és un cos vinculat amb allò masculí que adquireix una qualitat inquietant, si no grotesca. Gèneres clàssics de la pintura, com ara el nu, apareixen filtrats aquí des de la rellevància del gènere com a tecnologia de control –i transformació– dels cossos. ¿És possible encara llegir la contemporaneïtat des de la Història de l'Art? Com i on s'actualitzen els referents històrics? De quina manera intervenen en el present? ¿És possible transformar-los en espectres d'allò coetani?

En la construcció que fa d'una alteritat futura, la ciència-ficció no ho inclou tot. Es descuida sovint de fer ficció social i d'incloure elements que, de moment, són part constitutiva del nostre present i passat. Entre aquests elements hi ha la cultura, ja sigui l'art, la literatura, la música, el cinema o la filosofia. Per què a penes hi ha arts, en plural, en la major part de relats

de ciència-ficció? O, per què, quan hi apareixen, ho fan de manera gairebé anecdòtica i irrellevant? *Cartografías distópicas* (2017), de Marla Jacarilla, intenta esbrinar quin és el rol de la literatura dins la ciència-ficció distòpica, seleccionant una novel·la representativa del gènere de cada dècada del segle XX. El resultat és un informe material que presenta els retalls de fragments d'aquestes novel·les en els quals hi ha referències a la literatura o textos escrits sobre planxes de paper reciclat fetes amb els fulls d'aquestes mateixes novel·les. Tenint en compte que la ciència-ficció estén el present i no tant el futur, ¿ens està dient, si bé de manera involuntària, com es percep el rol de la cultura a grans trets? ¿I el d'una escena artística dins un context cultural més ampli?

Convertint la pedra en una metàfora de l'error a partir de l'expressió popular en castellà "tropezar dos veces con la misma piedra", *Les pedres del camí* (2017), d'Anna Dot, fa una lectura d'El Quixot, de Miguel de Cervantes, fixant-se en els errors que comet el protagonista. Entesos com una manifestació de la relació que es dona entre la realitat i les expectatives d'un subjecte, els errors comesos per Don Quixot es manifesten materialment gràcies a un conjunt de pedres disseminat en l'espai que sorgeixen d'un sistema propi de mesurament orientat a calcular la diferència entre allò ideal i allò real. ¿Seria possible imitar aquest exercici de traducció objectual de l'esdeveniment literari al procés artístic? Quina és la dimensió objectual i material de l'error? Quin és el benefici? Seguint aquesta relació –a vegades, tensió– entre l'error i la traducció, *Donar un espai a la confusió* (2017) és un banderí que conté una frase en rus que, al seu torn, parteix d'un error en la traducció anglesa de la frase que apareixia en un altre banderí de la dècada del 1970 penjat entre dos arbres a la regió de Moscou. El moment de confusió que buscava intencionalment aquell primer banderí vermell apareix ara, també de manera intencional, des de la dificultat de saber el que diu perquè està escrit en rus i que, efectivament, diu el que els seus autors creuen que diu. ¿És el gest artístic un exercici de traducció? ¿Podem estar segurs que les obres –fins i tot les exposicions– diuen tot el que nosaltres creiem o diem que diuen?

Mountain Plain Mountain (2017), de Daniel Jacoby i Yu Araki, produeix un desplaçament del llenguatge en què el protagonisme del significat –el contingut, si voleu– cedeix espai a la materialitat del significat i els significats no verbals de la veu. La pel·lícula, que trenca l'expectativa i la il·lusió d'objectivitat del gènere documental, presenta sense presentar el Ban'ei, un tipus de curses de cavalls poc comuna que amb prou feines sobreviu a Obihiro (Japó). El caràcter gairebé èpic de la locució en japonès gràcies a la veu de Maturitaro acompanya una narrativa visual extremament lenta i centrada en allò suposadament secundari, anecdòtic o residual que envolta i possibilita un esport en el qual el focus d'atenció es dirigeix normalment a la brutalitat amb què es tracta els cavalls. En un moment en el qual se'ns demana que siguem tan ràpids com la informació transmesa, que repetim el que ja s'ha dit tants cops o en el qual llegir qualsevol situació s'ha convertit en una captura instantània d'allò "imprescindible", quines relacions permeten els elements secundaris? És més, ¿podríem llegir una escena des d'aquest lloc i no tant des de la repetició que produeix l'èpica dels seus diversos esdeveniments? Quines són les formes de violència del context artístic i quins són els elements que hi donen suport?

L.A.SΘNÀNΘU.LΛ (2019), d'Ariadna Guiteras + TMTMTM, és un cos que es compon de diferents cossos que, al seu torn, contenen o invoquen altres cossos. Per esmentar-ne uns quants: una xarxa sense fil off line, una pàgina web amb continguts als quals només és possible accedir connectant-se a aquesta xarxa, cinc lectures mediatitzades i conduïdes per la mateixa Ariadna Guiteras, una taula per a aquestes trobades i dues ampolles amb aiguardent infusionada de ruda i ortiga que expandeixen la relació amb la màgia i la bruixeria que el projecte fa aparèixer de manera conscient en un espai artístic l'ús del qual va ser eclesial en el passat. La condició performativa de la mèdiem en l'espiritisme i l'esperit anarquista del final del segle XIX s'uneix a l'ecofeminisme i el transhumanisme del segle XXI o a la necessitat d'un "fora de la xarxa" en un moment d'hiperconnexió accelerada. L.A.SΘNÀNΘU.LΛ segueix present a la sala, però la vivència compartida de les seves trobades requereix aquells

cossos que van ser presents per poder ser transmesa. O no. Com a organisme capaç d'ocupar diversos cossos alhora, L.A.SOMNÀMΦU.LA és també una veu de veus que ens fa la pregunta següent: “on comença l'entorn, on acabes tu?”. En quin moment una veu que s'alimenta d'altres es constitueix com a “pròpia”? On comença el context i on acaben les subjectivitats que (re)produeix i el (re)produeixen?

Diu Bataille que un petó és l'inici del canibalisme. Com a forma d'antropofàgia emocional, també de trobada física amb “l'altre”, el tacte és un mitjà de comunicació igual de potent –fins i tot a vegades més– que el llenguatge. En tot cas, un no substitueix l'altre. Quan ens toquem o ens fem petons, es posa en funcionament una transferència de sentit que només pot succeir mitjançant el contacte entre la superfície dels cossos i el potencial porós de la membrana.

Però, quin significat té la gestualitat dels afectes dins les polítiques neoliberals quan són part d'un sistema ideològic estratègicament afectiu? ¿És possible combinar la ràbia amb la tendresa dins un mateix moviment rítmic? *Sin Título 3* (2019), d'Ania Nowak amb Max Göran, és un treball de performance que es presentarà l'11 d'abril i que centra l'atenció en aquelles formes no familiars de practicar la cura dins els sistemes emocionals i polítics existents en el present. Aquesta cura, dins una història de treball invisibilitzat pel sistema que sosté i possibilita, funciona com un entramat viscos en el qual resulta extremament complicat entendre'n el component alliberador o el potencial opressor i jeràrquic. Qui cuida a qui i per a qui o què són les cures?