

A man with dark hair, wearing a black t-shirt, stands in front of a wooden wall. The wall has horizontal planks at the top and vertical slats below. The man is looking directly at the camera with a serious expression. His hands are on his hips.

DÓNDE ESTAMOS. DÓNDE PODRÍAMOS ESTAR

**COLECCIÓN "LA CAIXA"
CONVOCATORIA DE COMISARIADO**

EXPOSICIÓN

DÓNDE ESTAMOS. DÓNDE PODRÍAMOS ESTAR

PRODUCCIÓN	"la Caixa"
JURADO CONVOCATORIA	Marta Almeida
DE COMISARIADO	Ángel Calvo
4.ª EDICIÓN	Martí Manen
	Antònia M. Perelló
	Ane Rodríguez Armendariz
COMISARIA	Diana Guijarro
DISEÑO DEL MONTAJE	Pep Canaleta (3carme33)
GRÁFICA DE LA EXPOSICIÓN	Alex Gifreu

CATÁLOGO

EDICIÓN	Fundación Bancaria "la Caixa"
TEXTOS	Diana Guijarro
DISEÑO GRÁFICO	Alex Gifreu
CORRECCIÓN Y TRADUCCIÓN	Naono, SL

Catálogo en línea accesible en:

<https://caixaforum.es/es/barcelona/p/donde-estamos-donde-podriamos-estar>

<https://coleccion.caixaforum.com/actuales>

AGRAÍMENTS

Quiero dar las gracias a todas y a todos los artistas participantes en la exposición, y a **Alex Reynolds** por confiar en la propuesta desde el primer momento. A todo el **equipo de CaixaForum** que ha hecho posible la materialización de esta propuesta con gran profesionalidad y cercanía. A todos los miembros del jurado por apostar por esta exposición: **Marta Almeida**, **Ángel Calvo**, **Antònia M. Perelló**, **Ane Rodríguez Armendariz** y, sobre todo, **Martí Manen** por su acompañamiento y sugerencias durante el proceso de trabajo. Un agradecimiento especial a **Mireia c. Saladrígues** por ampliar el territorio expositivo más allá del gesto y del cuerpo. Y a **Clara Harguindey** y a **Daniel Pecharromán** (Desmusea) por las conexiones y estrategias que han creado con gran generosidad. A **Ángel** por su apoyo e inspiración. A **Pedro**, **Néstor** y **Alba** por sus otros puntos de vista. **A mi madre y a mi padre**.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Mike Kelley, Txomin Badiola, VEGAP, Barcelona, 2019: págs. 13, 34-37, 76-77

© Fundació Joan Brossa, VEGAP, Barcelona, 2019: págs. 42-45

© Andrea Fraser: págs. 58-59

© Mona Hatoum: págs. 52-55

© Legado de Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Colonia: págs. 66-67

© Cildo Meireles: págs. 62-63

© Alex Reynolds: págs. 80-81

© Pedro G. Romero: cubierta, contracubierta, págs. 48-49

© Cindy Sherman. Cortesía de la artista y de Metro Pictures: págs. 72-73

© de los textos, la autora

© de las fotografías, los fotógrafos

© de las traducciones, los traductores

© de la edición: Fundación Bancaria "la Caixa", 2020 Pl. de Weyler, 3 – 07001 Palma

Imágenes de las cubiertas: Pedro G. Romero, *Los trabajadores*, 2012

ISBN: 978-84-9900-281-1

4

DÓNDE ESTAMOS. DÓNDE PODRÍAMOS ESTAR

DIANA GUIJARRO

	CON OBRAS DE
13, 34	MIKE KELLEY
42	JOAN BROSSA
48	PEDRO G. ROMERO
52	MONA HATOUM
58	ANDREA FRASER
62	CILDO MEIRELES
66	MARTIN KIPPENBERGER
72	CINDY SHERMAN
76	TXOMIN BADIOLA
80	ALEX REYNOLDS

84

LISTA DE OBRAS

88

BIOGRAFÍA

DÓNDE ESTAMOS. DÓNDE PODRÍAMOS ESTAR

DIANA GUIJARRO



La excusa del evento o la reunión de un grupo de personas parece marcar siempre el inicio de un «algo» pero, más allá de la simple concentración física de los cuerpos y de las acciones que de esto se derivan, subyace una idea adscrita a significados más profundos y difusos que no se sabe muy bien si llegan a través de la contaminación social en virtud de la relación existente entre los diversos colectivos, o si, en cambio, son fruto del propio escenario en el que se realizan.

Este proyecto toma para su título unas palabras que Lucy R. Lippard ya empleó en uno de sus textos¹ y con las que ella se preguntaba acerca de unas prácticas artísticas que quizás en un futuro serían capaces de llevarnos hacia otra visión colectiva de lugar. «Dónde estamos. Dónde podríamos estar» es un proyecto de investigación y experimentación curatorial que plantea una revisión de nuestras formas de conexión con nuestro entorno, nuestro contexto y lugar, entendiendo estos conceptos como espacios con definiciones en transición y portadores en esencia de una larga cadena de recuerdos personales y culturales.

Se trata de lugares que necesitan de la existencia implícita de un sujeto observador capaz de dar sentido y de conectar historias interrelacionadas, esas que nos hablan de cuestiones de género y de relaciones de poder, de una geografía y economía transfiguradas o de una ecología vista como aquel ansiado hogar, una idea que ahora pervive tan solo en el recuerdo.

Para ello, esta propuesta investiga en las relaciones que suelen mostrarse tras los gestos, relaciones escondidas bajo una conciencia ritualizada y que, siguiendo una serie de pautas y repeticiones sistemáticas, nos interpelan para resignificar la idea de ética colectiva.

Las obras que dan forma a esta exposición exploran tales conceptos y nos llevan a cuestionarnos sobre la posibilidad de un arte interactivo y procesual que, como Lippard relataba, pudiera acercarnos a una nueva articulación de lo social, en la que lo artístico nos devolvería la idea de futuro bajo la edificación de un arte de libre acceso que desafiase, se implicase, se preocupara y tuviera en cuenta la opinión del público para el que es realizado.²

Tal vez, y como ella vaticinaba, cualquier nuevo tipo de práctica artística debería tener lugar, al menos parcialmente, fuera del arte, aunque esto sea difícil, aunque el territorio esté cargado de peligro.

¹ Lucy R. Lippard, «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», en Paloma Blanco et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 51-71.

² Lucy R. Lippard, *op. cit.*

#5

BERLÍN, 1973

A finales de septiembre de 1973, un numeroso grupo de personas fue conduciendo desde diversos puntos de Berlín hacia un vasto campo vacío, un terreno situado cerca del muro que dividía los sectores oriental y occidental de la ciudad. Era fin de semana y el evento se llamó Berlin-Fieber.

Contaba Allan Kaprow³ que, al igual que ocurría con otros acontecimientos organizados por Wolf Vostell, el ambiente estaba cargado de cierta conmoción y espectáculo. Pensemos en los guardias fronterizos armados que vigilaban a los participantes desde la torre, en los pequeños jardines que rodeaban el campo y que habían crecido gracias a la labor de los vecinos, y en aquellas pocas ruinas que quedaban de los edificios tras haber sido bombardeados. Allí, en medio de un entorno un tanto extraño, se pidió a los participantes que formaran parte de un plan de lectura que estaría sujeto a la rápida ejecución de unas pautas que, trabajadas sin dramatización alguna, habrían de desarrollarse durante y después del evento en cuestión, incluyendo la secuela del recuerdo. Los participantes acababan de convertirse en iniciados voluntarios de un nuevo cuasi ritual.

En esta especie de pacto simbólico, las referencias políticas y personales y los lenguajes se intensificaban y entraban a formar parte de un trabajo experimental en el que el mundo en curso, el que importaba, era el contexto en el cual todo esto se desarrollaba. Pero esta historia tiene también otros protagonistas, otros puntos de lectura y otros modos de percibir dicho ritual. Así que pensemos por un momento en los paseantes de aquellos jardines que observaban lo que ocurría y que luego seguirían su camino, en los vigilantes de las torres que miraban desde lo alto con cierta curiosidad o en los vecinos que oían los ruidos que allí se generaban.

3 En su obra *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, Allan Kaprow dedica su capítulo «Nontheatrical Performance» a este evento (págs. 163-165) y menciona también otras actividades, como su *7 Kinds of Sympathy*, ejercicio al que hacemos un guiño con el material de sala en este proyecto.

#2

«El ritual proporciona un marco. El tiempo o el lugar fijado para el ceremonial despiertan en nosotros una especie de expectación, del mismo modo que el érase una vez nos predispone a escuchar un cuento».

—Mary Douglas⁴

⁴ Mary Douglas, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Nueva Visión, Argentina, 2007.

Puede que no nos hayamos parado a pensar en la auténtica diferenciación de los lugares. En realidad, no tenemos por qué hacerlo, pero cuando pasamos por ellos o los ocupamos de forma transitoria, estamos haciendo un uso determinado de estos espacios y eso, inevitablemente, está ligado a una naturaleza que histórica o culturalmente les viene dada por nosotros. Clasificar los tipos de lugares sería una labor de la que ahora no podríamos ocuparnos (tampoco es el objetivo de este texto), pero sí es la excusa perfecta para acercarnos a un tipo específico de lugar: el lugar ritual.

Lo primero que debemos hacer es apartar de nuestra mente la concepción religiosa y de creencias que suele asociarse a la palabra *ritual* y pensarla como un elemento secular vinculado a una serie de ceremonias o pautas que, si son seguidas de una determinada forma, aportan al individuo y al grupo una experiencia y un significado específicos dentro de una comunidad.

Así pues, un lugar ritual sería ese espacio que está diseñado para escenificar algo y que puede ser utilizado perfectamente en soledad, ya que lo que interesa es potenciar la participación en una experiencia estructurada que puede incluir los gestos específicos, los recorridos recomendados, la repetición de palabras, etc. Y que, y esto es lo interesante, los individuos pueden utilizar con más o menos conciencia de lo que están realizando y, en base a ello, responder o no a estos mensajes simbólicos.

Ahora, tomemos esta definición y trasladémosla a una exposición de arte, un lugar con cierto ritmo si pensamos en el recorrido secuencial y en cómo se juega con la disposición de los objetos y textos, en cómo todo esto afecta a nuestra forma de movernos por el espacio y en todo aquello que realmente está pasando.⁵ Podría decirse que nos metemos de lleno y conscientemente en un contenido disfrazado y algo ritualizado donde la exposición, que no es para nada inocente, controla las representaciones y se transforma en un vehículo para definir posiciones, identidades y realidades sociales que se confirman en dicho ritual,⁶ como por ejemplo, lo que vemos y lo que no vemos, de qué modo se ve, cuánto texto acompaña a las obras, quién hace qué y si esta fórmula diseñada bajo unos límites bien definidos tiene fisuras por las que poder entrar.

⁵ Sobre lo que pasa en la exposición y hacer que tenga sentido habla Martí Manen en su texto *La historia y las cosas. Arte y cadáveres*, que también nos inspiró para contar sobre nuestra experiencia en museos y sus rituales. Consultado en línea en https://www.academia.edu/35516706/La_historia_y_las_cosas._Arte_y_cad%C3%A1veres

⁶ Carol Duncan, *Rituales de Civilización*, Nausicaä, 2007.

12 Lo cierto es que la cosa cambia si nos movemos de forma individual o pasamos a formar parte de un grupo, y esto afecta a nuestra predisposición a consumir dicho ritual, ya que el grupo se transforma, muchas veces de forma inconsciente o involuntaria, en una reunión donde la actuación conjunta diluye la responsabilidad de los actos individuales, lo que nos hace hablar de un «acto que ya no es mío ni tampoco tuyo, sino que ocurre entre la relación que se establece entre un nosotros». ⁷ Esto sería lo que en el contexto de la exposición nos permite abrir huecos y tensar las situaciones que, aunque se sigan dando dentro del lugar ritual, son las que abren la puerta hacia otras posibilidades que se hacen mucho más interesantes.

7 Judith Butler realiza esta reflexión en su obra *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Paidós, Barcelona, 2017, págs. 16-17.



#3

A mediados de 2017 dirigí unas actividades de mediación en un museo de arte contemporáneo. Los talleres tenían que vincularse a la colección permanente del mismo, pero también a las exposiciones temporales que se iban sucediendo y, lo más importante, tenían que coordinarse con los funcionamientos «rituales» que allí se daban. Obviamente, existía una serie de normas que suelen compartirse en lugares de este tipo: elementos que no se tocan bajo ningún concepto, la obligación de mantener un tono de voz bajo, la existencia de una direccionalidad para moverse por el espacio y, por último, las limitaciones adscritas a un marco temporal para todo ello. Pero, además, existían otras maneras de hacer funcionar lo que allí dentro ocurría, y ese marco, con esos modos rituales, era el que hacía que los que llegaban de fuera tomaran conciencia, en diferentes grados, de los límites que implicaba ese ceremonial.

Pondré un ejemplo: el ritual de las esculturas en movimiento. Había diferentes piezas escultóricas en este espacio que pertenecían a la categoría que conocemos como arte cinético, algunas de ellas podían ser activadas por nuestro propio movimiento o por nuestra posición corporal en el espacio, pero otras necesitaban un pequeño empujoncito externo para entrar en acción. Los visitantes no podían tocar esos objetos, así que, si alguien estaba interesado en verlos funcionar, había que llamar al personal autorizado, y aquí comenzaba el ritual.

Los visitantes esperaban pacientemente la llegada de esa persona que lo iba a poner todo en funcionamiento y, en ese escenario, el tiempo se ralentizaba de una forma un tanto extraña. A veces podía pasar que, si la espera se alargaba demasiado, algunas personas desistieran, aunque por norma general solía ocurrir todo lo contrario y otras personas que entraban en la sala se unían a un grupo en *stand by* en el espacio, sin saber muchas veces qué o a quién estaban esperando. Era entonces cuando aparecía la persona encargada del museo y saludaba al grupo allí presente, después de lo cual se sacaba de los bolsillos unos guantes blancos impolutos. Allí, en medio de un gran silencio, se los ponía, se colocaba un brazo a la espalda y, con el otro, accionaba todas las esculturas, una tras otra, mientras el grupo que continuaba en silencio seguía sus pasos, en ese camino o estructura procesional que aquella persona iba marcando.

En ocasiones, alguien le pedía que volviera a accionar alguna pieza, más rápido si podía ser, y el ceremonial se alteraba un poco aunque no mucho, porque lo que en realidad querían, y queríamos todos, era poder empujar por un momento alguna de esas esculturas. Pero eso no podía ser, al menos no en ese contexto.

A raíz de esto, y experimentando con otras actividades y en otros espacios artísticos, me di cuenta de que cuando poníamos en marcha estas visitas o talleres partíamos generalmente de unas pautas, lo que implicaba que siempre había un concepto o un hilo conductor desde el que íbamos a tirar. Normalmente, el grupo recibía unas instrucciones sobre las que trabajábamos y todo esto perseguía un objetivo o un resultado abiertos. Pero fue más interesante cuando, poco a poco, las pautas se fueron diluyendo o incluso jugaban al despiste y daban la vuelta a esa idea en la que se había dado por sentado que íbamos a profundizar.



LOS COCHES DE VOSTELL EN BERLIN-FIEBER

Seguramente el sonido de los maleteros de los coches cerrándose 750 veces no tuviera el mismo impacto o simbolismo en los vigilantes de las torres, los paseantes de los jardines o los vecinos de la zona, estos otros protagonistas, pero observar o participar sin expectativas o sin información también permite formar parte de un contexto social, aunque no se comparta tal internalización, lo que significa que, independientemente de lo que seamos –transeúntes casuales, observadores intencionales o participantes activos–, el ritual⁸ o dispositivo de concienciación puede implicar un cambio de pensamiento y de percepción de nuestra experiencia directa de los acontecimientos.

A veces ocurre que los momentos históricos que nos envuelven piden demasiado de nuestro presente,⁹ y se hace necesario tomar distancia para dejar que el tiempo pase. Es la única forma de entender que muchas de nuestras actuaciones se encajan casi siempre dentro de algo más transitorio.

Es cierto que de aquel fin de semana en Berlín nos falta una pequeña porción de la historia y, seguramente, nunca lleguemos a saber si aquellos que se limitaban a observar se cuestionaron por un instante las estructuras del mundo que les rodeaba, el mismo mundo que otros, al mismo tiempo, se ocupaban de activar. Ya se sabe: un vasto campo vacío con jardines a los lados y separado por un gran muro.

⁸ Carol Duncan, *op. cit.*

⁹ Sobre esta idea hablan Joana Masó y Lúa Coderch en la conferencia que esta última impartió dentro de Aula oberta #16 *Saber, hacer, comprender* en el CCCB. Consultado en línea en <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/lu-a-coderch-aula-oberta-16/228638>

#4

—Entonces, ¿ya no voy a hacer lo que se supone que venía a hacer en este sitio?

—Pues no.

Poco a poco y a medida que el grupo trabajaba en alguna actividad, observé que solía haber personas que se salían de las pautas, que se saltaban el orden e inventaban nuevas fórmulas con las que *hackear* la actividad, y era esta forma de hacerla más suya lo que nos permitía ir hacia otros lugares por los que movernos más libremente.

Pero para tener una idea más completa del contexto, nos faltan otros elementos dentro de esta ecuación: las personas que no participaban activamente en lo que allí estaba sucediendo y que, a pesar de ello, ocupaban aquel mismo lugar y compartían el espacio, los tiempos, los ritmos e incluso las miradas, aunque no los mismos gestos. Se encontraban en esa parte de la definición de lugar ritual en la que los sujetos pueden o no responder a unas pautas o mensajes simbólicos, y esa particular «visión del contexto» era la que realmente atrapaba, puesto que se convertían, sin querer, en protagonistas puntuales de la ceremonia: entrando y saliendo del espacio, paseando por allí como si la cosa no fuera con ellos, asomándose a la sala y escudriñando la situación para, finalmente y de forma literal, salir corriendo.

Entonces todo quedaba en pausa, en una especie de sensación temporal de liminalidad¹⁰ en la que la receptividad ante las situaciones que se sucedían dependía de nuestra capacidad para apartarnos de esas otras preocupaciones prácticas que guían nuestro día a día, y de cómo normalmente desarrollamos nuestras relaciones sociales en base a esto, porque el ritual implica dejar en suspenso todas estas reglas.

Atender a unas acciones corporeizadas implica que seamos sujetos más receptivos ante lo que vemos, convivimos y percibimos, ya que todas ellas pueden responder a significados distintos dependiendo de quién las lleve a cabo y también del grado de vinculación con el contexto, de modo que, en el mejor de los casos, se genera una redefinición de las responsabilidades cuando notamos que, de algún modo, formamos parte de algo, aunque sea un algo provisional y pasajero.¹¹

10 En sus trabajos antropológicos, Victor Turner se refiere a este concepto como «un modo de consciencia fuera de o entre el estado cultural y social diario y normal, y el proceso de compra y gasto». Citado en Carol Duncan, *op. cit.*

11 Judith Butler, *op. cit.*

#8

Cuenta Mary Douglas en *Pureza y peligro* que los fenómenos que resultan culturalmente contradictorios o ambiguos son automáticamente rechazados por las personas. Esta visión que nos llega desde el campo de la antropología puede extenderse también hacia el ámbito de la exposición ya que, como Douglas sostiene, percibir es algo similar a permitir que una impresión externa prefabricada sea captada por nuestro entendimiento y con ello encajada en nuestros esquemas previos. Son estas sugerencias las que vamos acumulando con el tiempo, y aquellas que se ajustan mejor a nuestras representaciones colectivas acaban conformando unos esquemas mentales y también unos prejuicios conservadores. Pero esto se puede cambiar, todo se puede revisar y reajustar en casi cualquier sistema.

Aun así, salirse de la senda o del camino que está marcado produce vértigo, porque nos coloca ante situaciones que no controlamos y que tienen consecuencias imprevistas. Pero preguntarnos por ciertas normalizaciones nos permite ser más conscientes de nuestro presente y nos conecta con otras formas de coexistencia que son más plurales y que nos hacen ver que las situaciones son a menudo compartidas.

Un lugar donde haya capacidad para el intercambio, un simulacro en el que sea posible compartir ciertos niveles de similitud bajo la premisa de que puede que sea esto lo que nos haga conquistar otros territorios, es algo que, en sí mismo, resulta ya muy alentador. Claro está que todo esto es raro; producir un pensamiento diferente es ponernos la vida un poquito más difícil, pero hacer las cosas de forma distinta también nos compromete con algo más plural, múltiple y abierto a otras intensidades para la transformación.¹²

12 Mårten Spångberg, *¿Cuál es el significado de contemporáneo?*
<https://inquietando.wordpress.com/textos-2/%C2%BFcual-es-el-significado-de-%E2%80%9Ccontemporaneo%E2%80%9D-por-marten-spangberg/>

#6

«Haced mapas, y no fotos ni dibujos».

—Gilles Deleuze y Félix Guattari¹³

La historia es un elemento que podemos clasificar y periodizar de modos muy diferentes: se puede establecer un criterio cronológico y realizar con ello lecturas diferenciadas a modo de parcelas delimitadas en el tiempo, o bien centrarnos en formas y medios de producción a fin de obtener información vinculada a condiciones económicas, políticas y sociales.

No obstante, la historia suele ser lineal, o al menos eso es lo que por norma se nos ha hecho entender al dotarla de unas características propias a la hora de su estudio y, por consiguiente, de su posterior interpretación.

Pero si la sociedad que constituye la fuente de estudio de la historia se transforma, si las identidades son reformuladas, las problemáticas se superponen en otras capas más diluidas y si se reconfiguran sus prácticas sociales, entonces, ¿no deberíamos empezar a investigarla de otros modos?

La cuestión no es novedosa y Michel Foucault, en *La arqueología del saber*, ya describió un medio bastante innovador para examinar la historia que mostraba cómo se podían establecer otras relaciones con el presente. En lugar de rastrear las ideas históricas verticalmente, lo que nos llevaría hasta sus raíces y orígenes en una búsqueda que trazaría un camino histórico continuo del pasado al futuro, el autor propone una historiografía discontinua que se inclina horizontalmente y revela así la relación entre el saber y el poder.

Esta manera de ubicar nuevas formas discursivas se convierte en un elemento que nos interesa especialmente en la exposición, ya que puede influir en nuestras diferentes lecturas de las obras, nos permite referirnos a todas aquellas problemáticas que involucran al sujeto actual y, con ello, analizar todos esos códigos implícitos existentes en nuestras prácticas artísticas, culturales y sociales.

13 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002, pág. 29.

#10

LO POST

La exposición es un medio ligado a la contemporaneidad y a la experimentación que supone poder explorar en profundidad las implicaciones, relaciones de poder y posicionamientos éticos a través de una herramienta vinculada a la performatividad, entendida como *eso que está pasando*.

Así se construye una interesante revisión de aquellas verdades que se han dado por evidentes y los cuerpos se convierten en la masa discursiva que adquiere relevancia a partir de otra materialidad por lo que, a través de su modo de análisis en un lugar y en un orden determinados, advertimos cómo se ha establecido lo que se puede o no decir en según qué época.

Y es aquí cuando lo que entendemos por exposición puede avanzar un paso más y acercarse a ese concepto que Mårten Spångberg califica como «lo post»¹⁴ en cuanto se puede convertir en un activo para su pasado, presente y futuro, en un elemento que, como él apunta, nos haga hablar de ella «desde otras circunstancias, situaciones y ambientes, dejándole adquirir nuevas formas de agencia que resuenen con su estar aquí y ahora y hacia el futuro»,¹⁵ es decir, lo que está siendo en este momento.

14 Mårten Spångberg, «Post-dance, An Advocacy», en VV. AA., *Post-dance*, MDT, 2017.

15 Mårten Spångberg, *op. cit.*, pág. 352.

#9

RIZOMA

Transformar la exposición en una capacidad activa me hace pensar en la idea de rizoma, en un espacio de experimentación de naturaleza artística y de construcción de conocimiento crítico cercano a este planteamiento inspirado en un fenómeno botánico, donde la organización de los elementos no se rige por líneas de subordinación jerárquica, sino que cualquier elemento –y cuando hablamos de elemento, podemos hablar de cuerpos– puede afectar a o incidir en cualquier otro. Se trata, pues, de un lugar que puede y debe crecer, extralimitarse y, por tanto, mutar en la multiplicidad de sus mensajes, dejándose influir y contaminar por otras teorías y secuencias indudablemente productivas, algo que nos deje trabajar la exposición bajo ese «plan de consistencia de multiplicidades» que Deleuze y Guattari comentaban,¹⁶ entendiendo que las lecturas están sujetas a líneas de segmentaridad y puntos de fuga, para crear nuevas corrientes alternas de ruptura y desterritorialización, y claro está, hacer mapas susceptibles de ser alterados según necesidades o *performances*, ya que estamos ante un modelo productivo y experimental.

Con esto lograremos una reconsideración de la práctica artística para mostrar que la estructura convencional de las disciplinas no refleja la estructura de la naturaleza, sino que es un resultado de la distribución de poder y autoridad en el cuerpo social.

Por tanto, una organización rizomática es un método viable para ejercer resistencia contra cualquier modelo jerárquico, una respuesta activa ante el poder socioeconómicamente instaurado.

16 En su obra *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari hablan de este concepto vinculado al rizoma en el punto dedicado al principio de multiplicidad; en él explican que el rizoma está hecho de direcciones quebradas y dimensiones crecientes, págs. 11-12.

#11

Y leyendo a Spångberg y su interesante concepto sobre lo post aplicado a la danza, cogemos sus palabras y nos las llevamos a lo expositivo, a lo que tiene que ser, a lo que nosotros podemos hacer que sea la exposición, como algo inseparable de un contexto. Un *algo* o *cualquier cosa* que tiene que ser capaz de elaborar sus propios elementos discursivos, ser crítica con el aparato socioeconómico que la envuelve para reclamar su autonomía y, con todo esto, capacitar al mundo, a nosotros, para que la ocupemos y la reclamemos en base a otros términos. Suena bien para comenzar a pensar en la post-exposición, ¿no creen?

#12

«Saber, a cada instante, que en el gesto que hacemos
hay un arma escondida, saber que estamos vivos
aún. Y que la vida
todavía es posible, por lo visto».

—Jaime Gil de Biedma¹⁷

«Dónde estamos. Dónde podríamos estar» se compone de un conjunto de obras que buscan configurar una escena global en la que sea posible advertir con intensidad los conceptos que han guiado el desarrollo de este proyecto. La idea de exposición se transforma así en una especie de paisaje, un momento que nosotros poblamos de manera puntual y que se convierte en un medio que nos invita a adentrarnos en otra construcción simbólica de la que todas y todos participamos.

¹⁷ Jaime Gil de Biedma, «Por lo visto» (fragmento), en *Compañeros de viaje*, 1959. Recogido en *Las personas del verbo*, Galaxia Gutenberg, 2012.

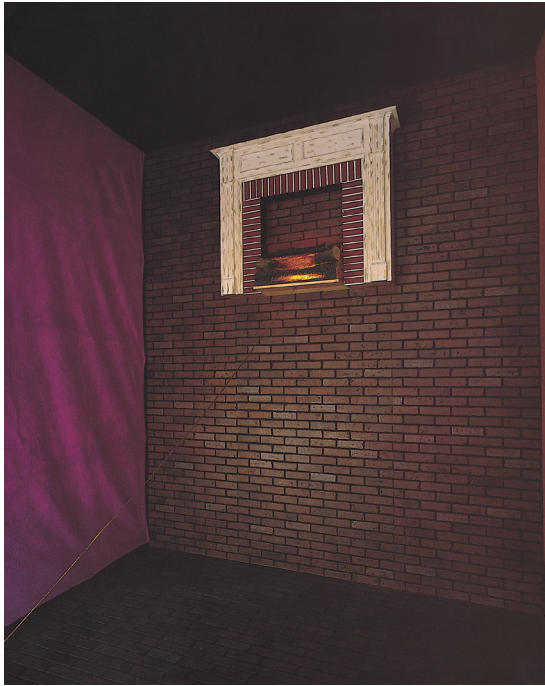
#13

No es casualidad que la primera obra que nos reciba sea la de **Mike Kelley** *The Trajectory of Light in Plato's Cave (from Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile)* [La trayectoria de la luz en la caverna de Platón (desde la caverna de Platón, la capilla de Rothko, el perfil de Lincoln)], porque la idea es entrar físicamente en otra cosa. Esta invitación, que sin duda también es una provocación, nos da la bienvenida para cuestionarnos si todo espacio, y más el expositivo, puede ser con-vivido en términos de performatividad y si esta narrativa que generará nuestro cuerpo podrá llegar a fusionarse con otros elementos y otros sujetos para amplificar nuestros vínculos. Obviamente, habrá que estar preparadas y preparados, regresar a la caverna requiere que abandonemos cierta comodidad, nos pide que nos arrastremos, que cambiemos nuestra postura corporal a modo de primera concesión necesaria si queremos encontrarnos con la que se supone que puede ser la otra verdad.

Este es el escenario en el que los ideales sociales y las verdades políticas se falsean y que nos permite extender esta visión hacia todo lo teatral que nos rodea, un material y una esencia en las formas que nos envuelve para enseñarnos dentro de este gran espacio –sujeto a la simulación de las cosas– que todo aquello que asimilamos y que encaja en nuestros esquemas occidentales son ideas que evidentemente se pueden dinamitar.

Kelley utiliza a un filósofo, a un artista y a un político (Platón, Rothko y Lincoln) como referentes de estos ideales y se sirve de ellos para desmontar y desmitificar un sistema que ha estado y está aún apoyado por unos determinados pensamiento, cultura y orden social que, a pesar de estar inspirados en un conocimiento y valores ilustrados, no hacen más que demostrarnos las enormes contradicciones que transmiten a la actual sociedad occidental, puesto que, si lo pensamos bien, no aportan otras posibilidades de acción, sino que todo es una máscara de apariencias que perpetúan valores obsoletos y que muestran lo frágiles que somos ante lo impreciso de los acontecimientos. De modo que entremos con ironía y, ante todo, con la predisposición de alterar el orden de nuestros cuerpos para empezar a poner en duda lo preestablecido en estos espacios.





MIKE KELLEY, THE TRAJECTORY OF LIGHT IN PLATO'S CAVE, ROTHKOS CHAPEL, LINCOLN'S PROFILE, 1985-1996

Mike Kelley
The Trajectory of Light in Plato's Cave (Rothko's Chapel, Lincoln's Profile), 1985-1996
La trajectoire de la lumière dans la caverne de Platon (le sanctuaire de Rothko, le profil de Lincoln)
La trajectoire de la lumière dans la caverne de Platon (le sanctuaire de Rothko, le profil de Lincoln)
Bibliothèque d'Art et d'Architecture

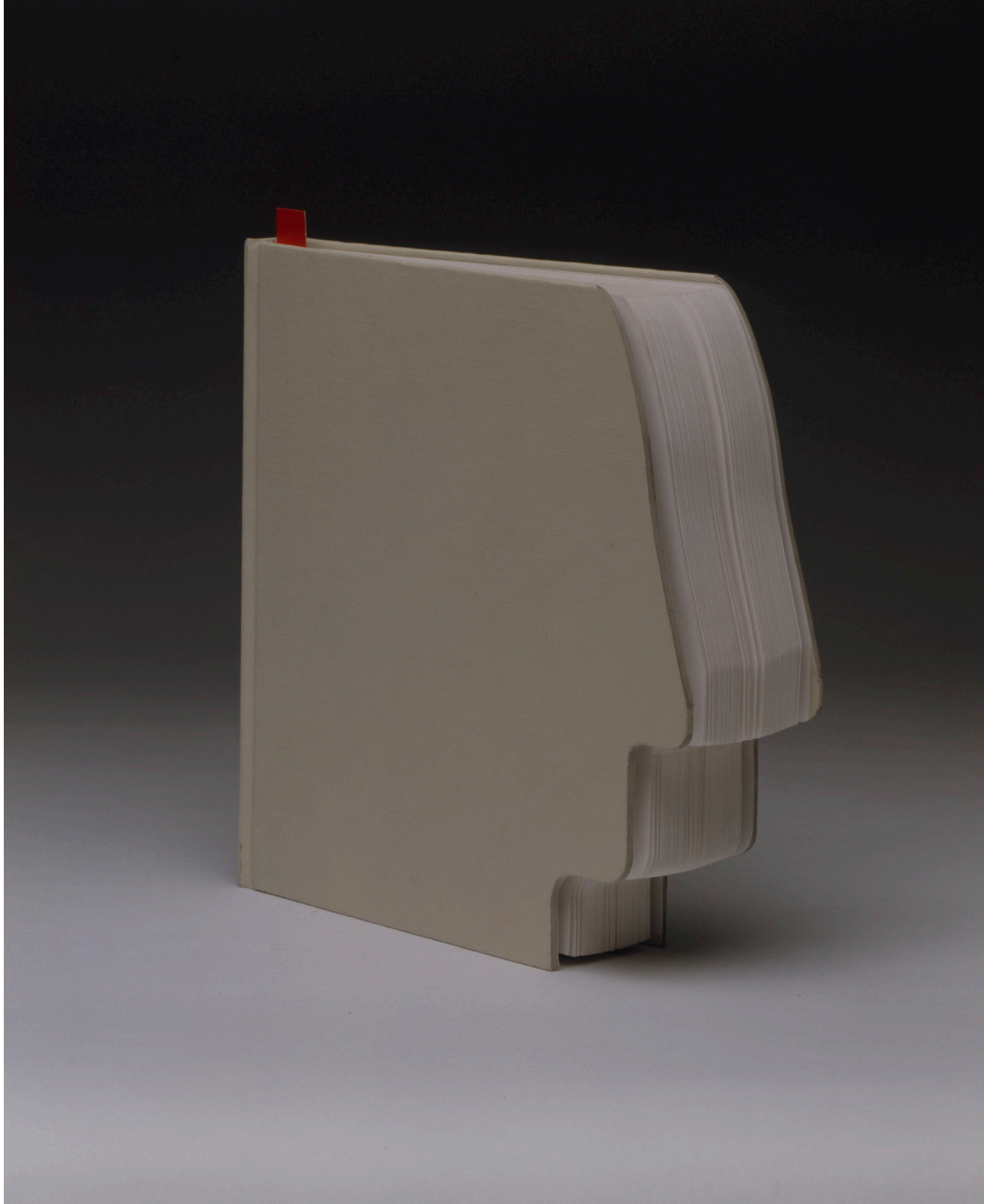
#17

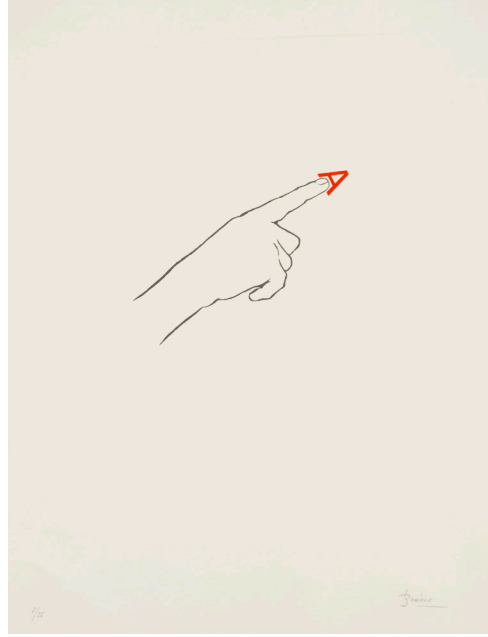
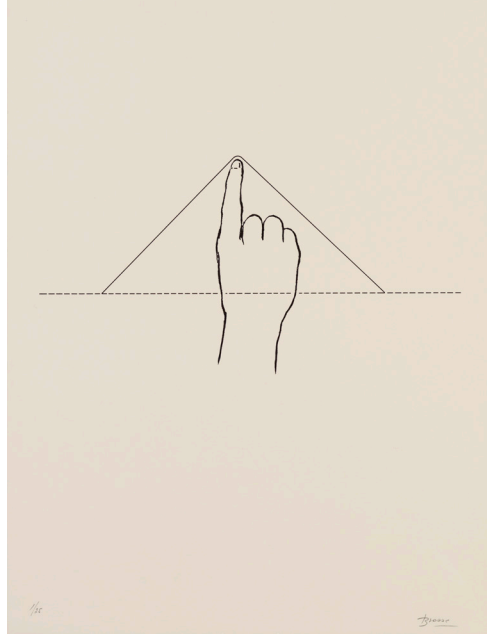
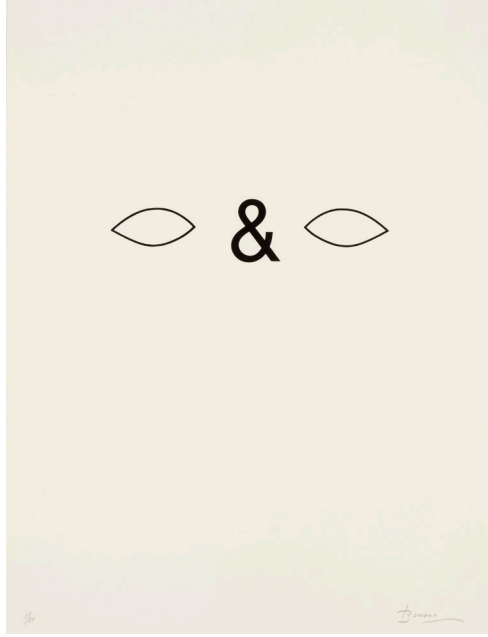
Hemos hablado de los vínculos, de esas relaciones no materiales que pueden establecerse entre las piezas y también entre nuestros cuerpos, con la idea de entrecruzar los mensajes cuando nos encontramos en ese lugar en el que se escenifica algo ante la respiración o el gesto de los otros, si nos paramos o si nos vamos, y nos preguntamos si sirve de algo interrogarse sobre todo esto.

#14

Aparecen en el espacio conexiones nuevas, como unas manos que hablan, un perfil aislado en el espacio o unos ojos que no miran. Es así como nos acercamos a la poesía visual y al poema objeto de **Joan Brossa**, ese concepto que el propio artista no sabía cómo denominar y que en cierta forma conectaba con la magia, con otro modo de comunicación. Cuatro litografías –*Careta*, *Blasfèmia* y otras dos con el título de *Poema visual*, junto con el poema objeto *Perfil*– construyen otra suerte de sinfonía para la vista y la semántica, una especie de cómic que narra historias diferenciadas según quién las quiera contar y que, si nos lanzamos a conectarlas y conjugarlas, nos empujan a encontrar nuevos significados que se esconden bajo otra intencionalidad. Poemas que encierran una realidad más compleja, tan solo visible a través de pequeños matices realizados por los instantes que surgen en los contextos compartidos, entre nosotros como sujetos y entre las diversas obras que componen esta exposición. Como decía el propio Brossa, la cuestión radica en amplificar miradas y conceptos, y en utilizar otros vehículos para contar, cuestionar y quizá mostrar resistencia en base a nuevos caminos de experimentación: «Creo que el poeta actual debe ampliar su campo, salir de los libros y proyectarse con todos los medios que le proporciona la sociedad misma y que el poeta puede utilizar como vehículos insólitos, inyectándoles un contenido ético que la sociedad no les confiere. De ahí arrancan las experiencias de la poesía visual que, a mi parecer, se convierte en la poesía experimental de nuestro tiempo. La búsqueda de un nuevo terreno entre lo visual y lo semántico».¹⁸

18 Fragmento del discurso de Joan Brossa en los Jocs Florals de Barcelona de 1985, en Alfonso López Gradolí (ed.), *Poesía Experimental Española (Antología incompleta)*, Calambur, Madrid, 2012.





#15

Para realizar una búsqueda de nuevos terrenos debemos entender de un modo más transversal y horizontal la construcción de la historia y la cultura popular rastreando gestos, señales y comportamientos portadores de cualidades que nos permitan elaborar otra historiografía por hacer, un terreno que está todavía por definir. *Los trabajadores* de **Pedro G. Romero** es una pieza audiovisual en la que, a través de los movimientos del bailarín Israel Galván, se nos invita a accionar nuestra mente y nuestro cuerpo y a abandonar con ello todo estatismo en la exposición. Los gestos se transforman en un medio con el que compartir experiencias y recuerdos, en una conexión con los elementos testimoniales histórico-tradicionales que caminan por fronteras comunes entre el arte contemporáneo y el flamenco, para indagar en todas y cada una de las partes del cuerpo –codo, dedo, pie, brazo, palma, pierna, ojo, boca, etc.–, entendidas como el espacio de trabajo y el contexto de la experimentación, es decir, como instrumentos y medidas que aluden al cuerpo pero también a una arquitectura y a un lugar que es reflejo de lo orgánico. Una nueva elaboración de patrones corporales basados en relaciones casi matemáticas y en las que, a través de la coreografía, se puede hacer referencia a un código que nos habla de lo esencial, de la construcción como punto de partida para atravesar el mundo, liberándonos de los estándares tradicionales y reinventándolos para aprender una nueva lección en la que lo importante son las nuevas conexiones e identidades que se puedan esclarecer.

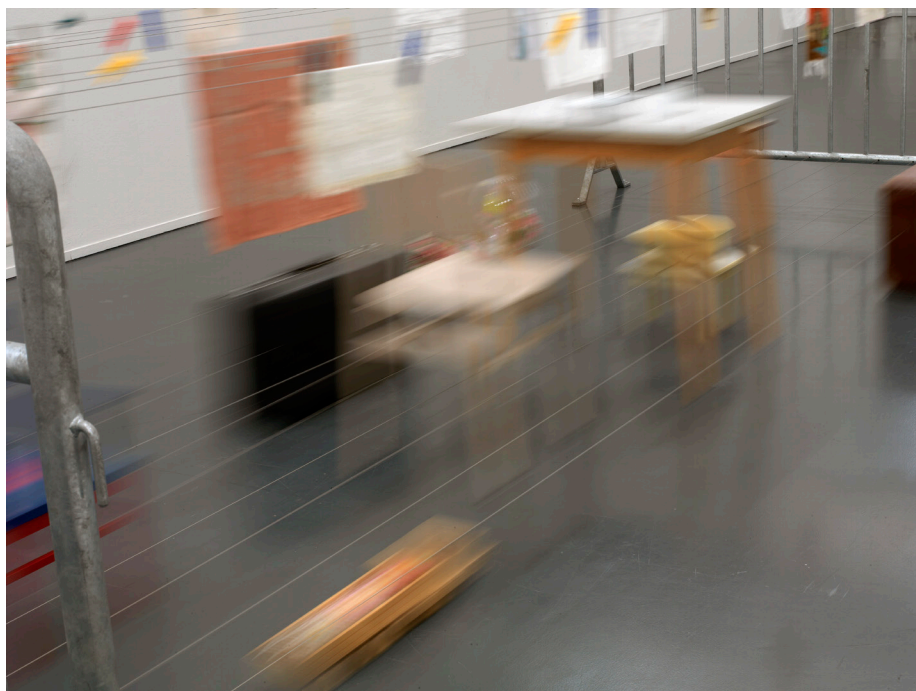


#16

Como una identidad social, geográfica, cultural y de género que vuelve a unirse a lo espacial y a lo económico en una obra que lleva al objeto a dimensionarse en otro orden y movimiento, *Mobile Home* [Hogar móvil] de **Mona Hatoum** reflexiona sobre los límites, el exilio y nuestra eterna interconexión a través de un elemento extrañamente unido a lo doméstico, un juego de los objetos con los que ver y no ser vistos, donde lo más trascendente es capaz de unirse a lo más prosaico en una especie de metáfora de lo que puede ser nuestro momento actual. Un recurso utilizado por Hatoum en el que lo cotidiano y lo familiar evolucionan hacia una escenificación que atrapa por medio de una instalación donde cuerpo, espacios y fronteras avanzan en base a otros términos. En esta obra advertimos ese «giro espacial y performativo»¹⁹ donde el lugar que ocupamos ya no es un contenedor vacío, sino que está en constante movimiento y, al ser algo poroso, puede mezclarse con lo autobiográfico, lo corporal, la geografía y los mapas que nos hablan de otro tipo de exilio, marcado por la intensidad que suponen estos desplazamientos.

19 Toni Simó Mulet, *Cartografías del afecto en la obra de Mona Hatoum*, Contranarrativas. Consultado en <https://www.um.es/artlab/index.php/politicas-espaciales-en-la-obra-de-mona-hatoum/>





#18

Movimientos y lecturas disruptivas de los espacios que se mezclan con los ritmos y los nexos que encontramos en las capas de significados que permanecen más o menos camuflados en las instituciones culturales. Unas narrativas espaciales y patriarcales que surgen de la dicotomía cuerpo-museo, de sus formas arquitectónicas, modos de hacer y mecanismos de poder que nos llevan a pensar en los rituales de civilización, y que **Andrea Fraser** saca a relucir en su obra *Little Frank and his Carp* [El pequeño Frank y su carpa]. Una performance *in situ* que, por medio de una intervención no autorizada en el Museo Guggenheim de Bilbao, permite a la artista utilizar su cuerpo como herramienta crítica con la que cuestionar un arte contemporáneo y unas instituciones culturales que se han anclado en discursos legitimados bajo un aura de neoliberalismo. Una metáfora en la que el propio elemento (la audioguía) se convierte en el generador de anécdotas sexualmente sugerentes, de subversión de los órdenes y de los tiempos en un entorno museístico, una *performance* con la que ilustrar de forma coreográfica y crítica la contradicción y la complejidad que envuelven nuestras relaciones con los espacios.



#21

Hablamos, por tanto, de lugares y obras que se extienden más allá de los edificios, que trascienden los muros para abrirse paso a la hora de establecer una crítica experimental de los mecanismos sociales que nos limitan. Con *Inmensa* (del latín, *in mensa*, es decir, en o sobre la mesa) de **Cildo Meireles** nos encontramos ante una escultura que tiene a su vez otra versión, un alma gemela en otro espacio: un parque público de Brumadinho, situado en la región brasileña de Belo Horizonte. Estas relaciones amplían la percepción del arte y posibilitan instalaciones inmersivas y experienciales en las que la relación con la escala del paisaje circundante, con la el cuerpo humano y con las dimensiones de cada una de ellas modifica la experiencia de sus observadores. Es, pues, una estética minimalista que en su propio título evoca una amplia gama de significados y referencias externas y que nos habla no solo del tamaño, sino también de lo que representa el trabajo con objetos domésticos, como la mesa y las sillas, que cambian de proporción y contexto habitual, que juegan con la lógica opuesta (los elementos más pequeños soportan a los más grandes), para decirnos que las nociones de jerarquía y equilibrios en el orden político, económico y social se pueden cambiar.



#19

Pero esto requiere de un esfuerzo, y esa invitación se encuentra en la obra de **Martin Kippenberger** *Love Me and Leave Me and Let Me Be Lonely* [Ámame y abandóname y déjame estar solo], donde son los espectadores los que tienen que esforzarse por deshacerse de sus códigos de interpretación artística, heredados de una larga tradición histórica y social, y así enfrentarse de nuevo a la obra, ya que ahora son ellos quienes deben encontrar las claves. De ese modo, los espectadores se topan con una responsabilidad nueva, deben activar con su presencia otras posibilidades de lectura para una pieza híbrida que se encuentra entre la escultura y la pintura, que desordena para poner en un nuevo orden las reglas establecidas y que nos dice que hay otras maneras igualmente válidas para ver y enfrentarnos al elemento artístico, algo que dependerá de la realidad individual o del contexto de cada momento.

Por ello esta pieza vinculada a la alegoría, al objeto y al signo es tan interesante, porque tiene la capacidad de ponernos nerviosos, como diría Susan Sontag y, al mismo tiempo, como apunta Jutta Koether, «siembra palabras y suscita conflictos».²⁰

20 Jutta Koether citada en el texto de Jorge Luis Marzo para la obra de Martin Kippenberger dentro de la Colección "la Caixa". Consultado en línea en <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0691/Amameyabandonameydejameestarsolo>



#25

DÓNDE ESTAMOS. DÓNDE PODRÍAMOS ESTAR

Todo se mueve, las piedras se mueven, te das cuenta de que el paisaje es algo totalmente distinto.

#20

Esta confusión también se genera cuando nos enfrentamos al excedente visual que nos envuelve, ya que nuestro mundo se construye bajo patrones no neutrales. En un marco de convivencia contemporánea se tiende a neutralizar nuestra capacidad de resistencia y es ahí donde **Cindy Sherman**, con *Sin título, n.º 85*, nos conduce a una elaboración de imágenes cargadas de sentido narrativo, dando forma documental a identidades femeninas escenificadas donde el retrato y, sobre todo, el autorretrato nos hablan de procesos sociales e históricos en los que la construcción de la identidad está siempre en cuestionamiento. Lo que implica encontrarnos con algo incierto que «significa» y que replantea la historia al emplear un formato de deformación que nos acerca a lo grotesco, un mecanismo gestual que a simple vista no entendemos, que no encaja en nuestros esquemas y que emplea la fotografía como estrategia cargada de fuerte presencia simbólica. Un medio que nos habla de jerarquías y de construcciones histórico-sociales que requieren de la revisión de sus órdenes.



#22

Diferentes equilibrios de poder que en *Quién, cuándo o cómo (desconocidos)* de **Txomin Badiola** se materializan en una multiplicidad de elementos, materiales y contenidos por medio de esta instalación escultura generadora de relatos confusos. La madera se intercala con elementos como una cuerda, una silla o una mesa, a los que acompañan cuatro fotografías para configurar un escenario donde los objetos ya no se enmarcan dentro de un discurso determinado, sino que somos nosotros quienes debemos aportarles un sentido. Esa lectura nunca será igual y estará sujeta a significados indeterminados, ramificables y siempre distintos que nos indican que, llegados a algún punto, todo se podrá conectar porque los lenguajes son híbridos.



#23

Como lo son en el caso de los trabajos de **Alex Reynolds**. Si nos fijamos bien en ellos, veremos que podemos transitar a través de diferentes patrones de narración. De esta forma, la artista genera un lenguaje cinematográfico que se transforma en elemento museográfico, en el que el ritmo puede tener otro enfoque más fragmentario. Trabajos en los que, si nos lanzamos a la exploración de sus códigos, estos nos devolverán a una posición intercambiable, esa en la que ya no sabemos si somos espectadores o protagonistas y en la que la estabilidad da paso a otras alternativas de percepción de las historias. *Spinario* nos hace partícipes involuntarios de una historia, una narración que resulta ser fruto de la interpretación de un texto por parte de una joven y que se enmarca en el programa de actividades de una terapia. Un intercambio de gestos y sensaciones que nos invitan a extraer nuestra propia conclusión, ya que nuestra posición ante las obras es sin duda importante.

La exposición se transmuta así en un ecosistema gestual, un hogar en el que los ensamblajes de materialidades permiten que, en determinados momentos, surjan unos enunciados y no otros. Un medio en el que reivindicar un nuevo *allí* entendido como el lugar donde las cosas comienzan.



#24

MA LIGNE DE CHANCE

Estaría bien pensar en las obras y en las prácticas artísticas como si fueran gestos que señalan lugares que antes no existían. Una especie de línea de la suerte que nos guía hacia un territorio al que no habríamos sido capaces de llegar sin el conocimiento de estas nuevas formas.

Pero esto implica preguntarnos si seremos capaces de cuestionar las estructuras por las cuales el arte existe en el mundo. Un mundo de jerarquías fluidas y oportunidades abiertas, donde los mapas nos dicen dónde estamos y hacia dónde nos dirigimos.

Dibujamos en la tierra con los dedos sin darnos cuenta de que eso no son fronteras, sino líneas que unen puntos distantes en el espacio.

*«Moi j'ai une toute p'tite ligne de chance
Si peu de chance dans la main
Ça me fait peur des lendemains».*²¹

21 Estas frases forman parte del estribillo de la canción *Ma ligne de chance* que Anna Karina canta en la película *Pierrot le Fou* de J. L. Godard.

LISTA DE OBRAS

TXOMIN BADIOLA

Quién, cuándo o cómo (desconocidos)

1995

Construcción en madera,
material eléctrico, cuerda,
silla, mesa y cuatro fotografías
en color

Estructura principal:

241 x 130 x 130 cm

Fotografías: 128 x 126 cm c/u

Colección "la Caixa" de Arte
Contemporáneo

JOAN BROSSA

Blasfèmia

[Blasfemia]

1989

Litografía sobre papel Guarro

50 x 38 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Careta

1988

Litografía sobre papel Guarro

50 x 38 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Poema visual

1988

Litografía sobre papel Guarro

50 x 38 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Poema visual

1988

Litografía sobre papel Guarro

50 x 38 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Perfil

1989. Concepción: 1988

Papel y cartón sobre madera

24 x 29,8 x 29,8 cm

Colección MACBA. Consorcio

MACBA. Fondo Joan Brossa.

Depósito Fundació Joan Brossa

ANDREA FRASER

Little Frank and his Carp

[El pequeño Frank y su carp]

2001

Vídeo monocal, color, sonido

6 min

Dimensiones variables

Colección MACBA. Fundación

MACBA. Obra adquirida gracias

al Taller de la Fundació

MONA HATOUM

Mobile Home

[Hogar móvil]

2005

Objetos diversos y motor

119 x 220 x 600 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

MIKE KELLEY***The Trajectory of Light in Plato's Cave (from Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile)***

[La trayectoria de la luz en la caverna de Platón (desde la caverna de Platón, la capilla de Rothko, el perfil de Lincoln)]

1985-1996

Materiales diversos

382 x 327 x 1413 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

MARTIN KIPPENBERGER***Love Me and Leave Me and Let Me Be Lonely***

[Ámame y abandóname y déjame estar solo]

1989

Madera, alambre, papel pintado

Gober, papel maché y espejo

183 x 76,5 x 80 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

CILDO MEIRELES***Inmensa***

[del latín, *in mensa*]

1982

Madera de sapeli

100 x 125 x 163 cm

Colección MACBA. Fundación

MACBA. Depósito Brondesbury

Holdings Ltd.

ALEX REYNOLDS***Spinario***

2012

Película de 16 mm transferida a vídeo

Color, sonido

24 min 36 s, en bucle

Dimensiones variables

Cortesía de la artista y de la Galería

Marta Cervera

PEDRO G. ROMERO***Los trabajadores***

2012

Vídeo monocanal

17 min 40 s

Dimensiones variables

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

CINDY SHERMAN***Sin título, n.º 85***

1981

Fotografía en color

62,5 x 126 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

BIOGRAFÍA

DIANA GUIJARRO

89

DONDE ESTAMOS. DÓNDE PODRIAMOS ESTAR

Diana Gujjarro es comisaria independiente y crítica de arte. Su actividad investigadora se ha centrado en el estudio de los espacios expositivos, en los que ha analizado la conceptualización de los discursos y los diferentes elementos museográficos, entendidos como un campo repleto de recursos. Durante la temporada 2018-2019 realizó el comisariado del ciclo «Totalidad e infinito. Economía(s) de la transferencia en otro(s) tiempo(s) para el arte» y coordinó el programa de actividades «Ritmos, cuerpos, ciclos y gestos» en el Centre del Carme Cultura Contemporània (Valencia), dentro de la convocatoria 365 VLC del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (CMCV). En 2017-2018 desarrolló el programa de mediación cultural «Here Together Now», perteneciente a la convocatoria Tangent del CMCV, que planteaba diversas actividades educativas con las que generar conocimiento divergente en torno a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA). Entre sus últimos proyectos se encuentran las exposiciones «Whatever o lo que sea», en el Almudín de Valencia; «Un sujeto construido en el punto de intersección de la multiplicidad de posiciones de sujeto», en el Casal Solleric de Palma; «Narrativas de andar por casa», en el C Arte C de Madrid, y «Display-me», en Las Cigarreras Centro Cultural de Alicante. También ha llevado a cabo diversos *workshops* relacionados con la narrativa transmedia y la museografía experimental en el ámbito universitario. Actualmente prepara el proyecto expositivo «La inconsistencia de lo visible», para Las Cigarreras Centro Cultural.



 "la Caixa"