

A man with dark hair, wearing a black t-shirt, is posing in a wooden structure. He has his hands on his hips and is looking towards the camera. The background consists of vertical wooden planks.

**ON SOM.
ON PODRÍEM
SER** COL·LECCIÓ "LA CAIXA"
CONVOCATÒRIA DE COMISSARIAT

EXPOSICIÓ

ON SOM. ON PODRÍEM SER

PRODUCCIÓ	"la Caixa"
JURAT CONVOCATÒRIA DE COMISSARIAT 4a EDICIÓ	Marta Almeida Ángel Calvo Martí Manen Antònia M. Perelló Ane Rodríguez Armendariz
COMISSÀRIA	Diana Guijarro
DISSENY DEL MUNTATGE	Pep Canaleta (3carme33)
GRÀFICA DE L'EXPOSICIÓ	Alex Gifreu

CATÀLEG

EDICIÓ	Fundació Bancària "la Caixa"
TEXTOS	Diana Guijarro
DISSENY GRÀFIC	Alex Gifreu
CORRECCIÓ I TRADUCCIÓ	Naono, SL

Catàleg en línia accessible a:

<https://caixaforum.es/ca/barcelona/p/on-som-on-podriem-ser>

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

AGRAÏMENTS

Vull donar les gràcies a totes i a tots els artistes participants en l'exposició, i a **Alex Reynolds** per confiar en la proposta des del primer moment. A tot l'**equip de CaixaForum** que ha fet possible la materialització d'aquesta proposta amb gran professionalitat i proximitat. A tots els membres del jurat per apostar per aquesta exposició: **Marta Almeida, Ángel Calvo, Antònia M. Perelló, Ane Rodríguez Armendariz** i, sobretot, **Martí Manen** pel seu acompanyament i suggeriments durant el procés de treball. Un agraïment especial a **Mireia c. Saladrígues** per ampliar el territori expositiu més enllà del gest i del cos. I a **Clara Harguindey** i a **Daniel Pecharrromán** (Desmusea) per les connexions i estratègies que han creat amb gran generositat. A **Ángel** pel seu suport i la seva inspiració. A **Pedro, Néstor** i **Alba** pels seus altres punts de vista. **A la meva mare i al meu pare.**

CRÈDITS FOTOGRÀFICS

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

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

© Andrea Fraser: pàg. 58-59

© Mona Hatoum: pàg. 52-55

© L'legat de Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Colònia: pàg. 66-67

© Cildo Meireles: pàg. 62-63

© Alex Reynolds: pàg. 80-81

© Pedro G. Romero: coberta, contracoberta, pàg. 48-49

© Cindy Sherman. Cortesia de l'artista i de Metro Pictures: pàg. 72-73

© dels textos, l'autora

© de les fotografies, els fotògrafs

© de les traduccions, els traductors

© de l'edició: Fundació Bancària "la Caixa", 2020 Pl. de Weyler, 3 - 07001 Palma

Imatges de les cobertes: Pedro G. Romero, *Los trabajadoras*, 2012

ISBN: 978-84-9900-280-4

4

ON SOM. ON PODRÍEM SER

DIANA GUIJARRO

	AMB OBRES 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

LLISTA D'OBRES

88

BIOGRAFIA

**ON SOM.
ON PODRÍEM
SER**

DIANA GUIJARRO

#1

L'excusa de l'esdeveniment o de la reunió d'un grup de persones sembla que marca sempre l'inici d'«alguna cosa», però, més enllà de la mera concentració física dels cossos i de les accions que se'n deriven, al darrere hi ha una idea adscrita a significats més profunds i difusos que no se sap exactament si arriben a través de la contaminació social en virtut de la relació existent entre els diversos col·lectius o si, en canvi, sorgeixen de l'escenari mateix en què es duen a terme.

Aquest projecte manlleva per al seu títol unes paraules que Lucy R. Lippard ja va utilitzar en un dels seus textos¹ i amb les quals es preguntava sobre unes pràctiques artístiques que potser en el futur podrien conduir-nos a una altra visió col·lectiva de lloc. «On som. On podríem ser» és un projecte de recerca i d'experimentació curatorial que planteja una revisió de les nostres formes de connexió amb el nostre entorn, amb el nostre context i el nostre lloc, entenent aquests conceptes com a espais amb definicions en transició i portadors, en essència, d'una llarga cadena de records personals i culturals.

Es tracta d'indrets que necessiten l'existència implícita d'un subjecte observador que pugui donar-los sentit i connectar històries interrelacionades, històries que ens parlen de qüestions de gènere i de relacions de poder, d'una geografia i economia transfigurades o d'una ecologia entesa com la llar anhelada, una idea que ara perviu només en el record.

Per fer-ho possible, aquesta proposta indaga en les relacions que acostumen a mostrar-se darrere els gestos, relacions amagades sota una consciència ritualitzada i que, seguint una sèrie de pautes i repeticions sistemàtiques, ens interpel·len per resignificar la idea d'ètica col·lectiva.

Les obres que donen forma a aquesta exposició exploren aquests conceptes i ens mouen a qüestionar-nos la possibilitat d'un art interactiu i processual que, com Lippard relatava, pogués apropar-nos a una nova articulació del que és social, en què el que és artístic ens retornaria la idea de futur sota l'edificació d'un art de lliure accés que desafie, s'implique, es preocupi i tingui en compte l'opinió del públic per al qual es duu a terme.²

Potser, i com ella vaticinava, qualsevol nou tipus de pràctica artística hauria de tenir lloc, almenys parcialment, fora de l'art, encara que sigui difícil, encara que el territori estigui ple de perills.

1 Lucy R. Lippard, «Looking Around: Where We Are, Where We Could Be», a Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995. [Hi ha versió en castellà: «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», a Paloma Blanco et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.]

2 Lucy R. Lippard, *op. cit.*

#5

BERLÍN, 1973

A finals de setembre del 1973, un grup nombrós de persones va conduir des de diversos punts de Berlín fins a un ampli camp buit, un terreny situat a prop del mur que dividia els sectors oriental i occidental de la ciutat. Era cap de setmana, i l'esdeveniment va rebre el nom de Berlín-Fieber.

Explicava Allan Kaprow³ que, com succeïa amb altres esdeveniments organitzats per Wolf Vostell, l'ambient estava impregnat de certa commoció i espectacle. Pensem en els guardes fronterers armats que vigilaven els participants des de la torre, en els jardinets que envoltaven el camp i que havien crescut gràcies a la feina dels veïns, i en aquelles poques ruïnes que quedaven dels edificis després d'haver estat bombardejats. Allà, enmig d'un entorn una mica estrany, es va demanar als participants que formessin part d'un pla de lectura lligat a la ràpida execució d'unes pautes que, treballades sense cap mena de dramatització, haurien de desenvolupar-se durant i després de l'esdeveniment en qüestió, incloent-hi la seqüela del record. Els participants acabaven de convertir-se en iniciats voluntaris d'un nou quasi ritual.

En aquesta espècie de pacte simbòlic, les referències polítiques i personals i els llenguatges s'intensificaven i passaven a formar part d'un treball experimental en què el món en curs, el que importava, esdevenia el context en què tot allò es desenvolupava. Però aquesta història té també altres protagonistes, altres punts de lectura i altres maneres de percebre el ritual en qüestió. Així, pensem per un moment en les persones que passejaven per aquells jardins observant el que succeïa i que després seguirien el seu camí, en els vigilants de les torres que miraven des de dalt amb certa curiositat o en els veïns que sentien els sorolls que s'hi generaven.

3 A la seva obra *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, Allan Kaprow dedica el seu capítol «Nontheatrical Performance» a aquest esdeveniment (pàg. 163-165) i esmenta també altres activitats, com el seu *7 Kinds of Sympathy*, exercici al qual fem l'ullet amb el material de sala en aquest projecte.

#2

«El ritual proporciona un marc. El temps o el lloc fixat per al cerimonial desperten en nosaltres una mena d'expectació, de la mateixa manera que el *hi havia una vegada* ens predisposa a escoltar un conte.»

—Mary Douglas⁴

⁴ Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, Abingdon, 2002. [Hi ha versió en castellà: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Nueva Visión, Argentina, 2007.]

Pot ser que no ens haguem aturat a pensar en l'autèntica diferenciació dels llocs. En realitat, no tenim per què fer-ho, però, quan hi passem o els ocupem de forma transitòria, utilitzem aquests espais d'una manera determinada i això, inevitablement, està relacionat amb una naturalesa que històricament o cultural els ve donada per nosaltres. Classificar els tipus de llocs és una feina de la qual ara no podríem ocupar-nos (tampoc no és l'objectiu d'aquest text), però sí que és l'excusa perfecta per apropar-nos a un tipus específic de lloc: el lloc ritual.

El primer que hem de fer és apartar de la nostra ment la concepció religiosa i de creences que habitualment s'associa amb la paraula *ritual* i pensar-la com un element secular vinculat a una sèrie de cerimònies o pautes que, si se segueixen d'una manera concreta, aporten a l'individu i al grup una experiència i un significat específics dins d'una comunitat.

Així doncs, un lloc ritual seria aquell espai dissenyat per escenificar alguna cosa i que es pot usar perfectament en soledat, ja que el que interessa és potenciar la participació en una experiència estructurada que pot incloure els gestos específics, els recorreguts recomanats, la repetició de paraules, etc. I que, i aquí rau l'interès, els individus poden utilitzar amb més o menys consciència del que estan fent, i d'acord amb això, respondre o no a aquests missatges simbòlics.

Ara, prenguem aquesta definició i traslladem-la a una exposició d'art, un lloc amb un cert ritme si pensem en el recorregut seqüencial i en com es juga amb la disposició dels objectes i dels textos, en com afecta tot plegat la nostra forma de moure'ns per l'espai i en tot allò que realment hi està passant.⁵ Podria dir-se que ens fiquem de ple i conscientment en un contingut disfressat i una mica ritualitzat en què l'exposició, que no és gens innocent, controla les representacions i es transforma en un vehicle per definir posicions, identitats i realitats socials que es confirmen en aquest ritual,⁶ com, per exemple, el que veiem i el que no veiem, de quina manera ho fem, quant text acompanya les obres, qui fa què i si aquesta fórmula dissenyada sota uns límits ben definits té esquerdes per les quals podem entrar.

⁵ Sobre el que passa a l'exposició i fer que tingui sentit en parla Martí Manen al seu text *La historia y las cosas. Arte y cadáveres*, que també ens va inspirar per explicar la nostra experiència a museus i els seus rituals. Consultat en línia a https://www.academia.edu/35516706/La_historia_y_las_cosas._Arte_y_cad%C3%A1veres

⁶ Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, Abingdon, 1995. [Hi ha versió en castellà: *Rituales de Civilización*, Nausicaä, 2007.]

12 La veritat és que la cosa canvia si ens movem de manera individual o si formem part d'un grup, i això afecta la nostra predisposició a consumir aquest ritual, ja que el grup es transforma, moltes vegades de forma inconscient o involuntària, en una reunió en què l'actuació conjunta dilueix la responsabilitat dels actes individuals, la qual cosa ens fa parlar d'un «acte que ja no és meu ni tampoc teu, sinó que té lloc entre la relació que s'estableix entre un nosaltres».⁷ Això seria el que en el context de l'exposició ens permet obrir forats i tensar les situacions que, tot i que continuïn donant-se dins del lloc ritual, són les que obren la porta envers altres possibilitats que esdevenen molt més interessants.

7 Judith Butler fa aquesta reflexió a la seva obra *Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge, 2015. [Hi ha versió en castellà: *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Paidós, Barcelona, 2017.]



#3

A mitjans del 2017, vaig dirigir unes activitats de mediació en un museu d'art contemporani. Els tallers havien de vincular-se a la seva col·lecció permanent, però també a les exposicions temporals que s'anaven succeint i, el més important, havien de coordinar-se amb els funcionaments «rituals» que hi tenien lloc. Òbviament, hi havia una sèrie de normes que es comparteixen habitualment en aquests tipus de llocs: elements que no es toquen sota cap concepte, l'obligació de mantenir un to de veu baix, l'existència d'una direccionalitat per moure's per l'espai i, finalment, les limitacions adscrites a un marc temporal per a tot plegat. Tanmateix, hi havia la possibilitat d'altres funcionaments interns, i aquest marc, amb els seus modes rituals, era el que feia que els que hi arribaven de fora s'adonessin, en graus diferents, dels límits que implicava adherir-se al cerimonial.

Posaré un exemple: el ritual de les escultures en moviment. En aquell espai hi havia diverses peces escultòriques que pertanyien a la categoria que coneixem com a art cinètic, algunes de les quals es podien activar amb el nostre moviment o amb la nostra posició corporal en l'espai; però n'hi havia d'altres que necessitaven una empenyeta per entrar en acció. Els visitants no podien tocar-les, així és que, si algú estava interessat a veure-les funcionar, calia cridar el personal autoritzat, i aquí començava el ritual.

Els visitants esperaven pacientment que arribés la persona que ho posaria tot en moviment i, en aquest escenari, el temps s'alentia d'una forma una mica estranya. De vegades podia passar que, si l'espera s'allargava massa, alguns desistissin, tot i que per norma general era tot el contrari, i altres visitants que entraven a la sala s'unien a un grup en *stand by* en l'espai, sovint sense saber què o qui estaven esperant. Aleshores, la persona encarregada del museu apareixia, saludava el grup i, tot seguit, es treia de la butxaca uns guants blancs impol·luts. Allà, enmig d'un gran silenci, se'ls posava, es col·locava un braç a l'esquena i, amb l'altre, accionava totes les escultures, una rere l'altra, mentre el grup que continuava en silenci seguia els seus passos en el camí o estructura processional que la persona anava marcant.

De vegades, algú li demanava que tornés a accionar una peça, més ràpid si fos possible, i el cerimonial s'alterava lleugerament, tot i que no gaire, perquè el que en realitat volien, i tots volíem, era poder empenyer per un moment alguna d'aquelles escultures. Però això no podia ser, almenys no en aquell context.

A partir d'aquí, experimentant amb altres activitats i en altres espais artístics, em vaig adonar que, quan posàvem en marxa visites o tallers d'aquest tipus, partíem generalment d'unes pautes, cosa que implicava que sempre existia un concepte o un fil conductor del qual podíem estirar. Normalment, el grup rebia unes instruccions sobre les quals treballàvem, i tot això perseguia un objectiu o un resultat oberts. Però va ser més interessant quan, a poc a poc, les pautes es van anar diluint o, fins i tot, van començar a jugar a despistar capgirant aquella idea en què s'havia donat per suposat que profunditzaríem.



ELS COTXES DE VOSTELL A BERLIN-FIEBER

Segurament el so dels maleters dels cotxes tancant-se 750 vegades no va tenir el mateix impacte o simbolisme per als vigilants de les torres que per a la gent que passejava pels jardins o per als veïns de la zona, aquests altres protagonistes. Però, el fet d'observar o de participar en un cerimonial sense expectatives o sense informació també permet formar part d'un context social, encara que no es comparteixi una internalització semblant. Això significa que, independentment del que siguem –transeünts casuals, observadors intencionals o participants actius–, el ritual⁸ o dispositiu de conscienciació pot implicar un canvi de pensament i de percepció de la nostra experiència directa dels esdeveniments.

De vegades succeeix que els moments històrics que ens envolten demanen massa del nostre present⁹ i cal prendre distància per deixar que el temps passi. És l'única manera d'entendre que moltes de les nostres actuacions s'encaixen gairebé sempre dins d'alguna cosa més transitòria.

És cert que d'aquell cap de setmana a Berlín ens manca una petita porció de la història i, segurament, mai no arribarem a saber si els qui es limitaven a observar es van qüestionar per un instant les estructures del món que els envoltava, el mateix món que d'altres, alhora, s'ocupaven d'activar. Ja se sap: un vast camp buit amb jardins a banda i banda dividit per un gran mur.

8 Carol Duncan, *op. cit.*

9 Sobre aquesta idea en parlen Joana Masó i Lúa Coderch a la conferència que Coderch va impartir dins d'Aula oberta #16 *Saber, fer, comprendre* al CCCB. Consultat en línia a <https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/lu-a-coderch-aula-oberta-16/228638>

#4

—Aleshores, ja no faré el que se suposa que venia a fer en aquest lloc?

—Doncs no.

A poc a poc i a mesura que el grup treballava en les activitats, vaig observar que solia haver-hi persones que se sortien de les pautes, que se saltaven l'ordre i inventaven noves fórmules amb les quals *hackejaven* l'activitat. Era aquesta manera de fer-la més seva el que ens permetia anar cap a altres indrets pels quals ens podíem moure més lliurement.

Però, per tenir una idea més completa del context, ens manquen altres elements dins de l'equació: les persones que no s'involucren activament en el que estava succeint allà i que, malgrat això, ocupaven el mateix lloc i compartien amb els altres participants l'espai, els temps, els ritmes i fins i tot les mirades, tot i que no els gestos. Es trobaven en aquella part de la definició del lloc ritual en què els subjectes poden o no respondre a les pautes o missatges simbòlics. La seva particular «visió del context» era la que realment atrapava, atès que es convertien, sense voler-ho, en protagonistes puntuals de la cerimònia: entrant i sortint de l'espai, passejant per allà com si tot plegat no tingués res a veure amb ells, traient el cap per la sala i escodrinyant la situació per, finalment i de forma literal, sortir corrents.

Llavors, tot quedava en pausa, en una espècie de sensació temporal de liminalitat¹⁰ en què la receptivitat davant de les situacions que se succeïen depenia de la nostra capacitat per apartar-nos de les altres preocupacions pràctiques que guien el nostre dia a dia, i de com normalment desenvolupem les nostres relacions socials basant-nos en això, perquè el ritual implica deixar en suspens totes aquestes regles.

Atendre unes accions corporeïtzades implica que siguem subjectes més receptius davant del que veiem, convivim i percebem, ja que totes aquestes accions poden respondre a significats diferents segons qui les dugui a terme i segons el grau de vinculació amb el context, la qual cosa fa que, en el millor dels casos, es generi una redefinició de les responsabilitats quan notem que, en certa manera, formem part d'alguna cosa, encara que sigui provisional i passatgera.¹¹

10 Als seus treballs antropològics, Victor Turner es refereix a aquest concepte com «una modalitat de consciència fora de o entre l'estat cultural i social diari i normal, i el procés de compra i despesa». Citat a Carol Duncan, *op. cit.*

11 Judith Butler, *op. cit.*

#8

Mary Douglas explica a *Purity and Danger* que els fenòmens que resulten culturalment contradictoris o ambigus són rebutjats automàticament per les persones. Aquesta visió que ens arriba des del camp de l'antropologia pot estendre's també a l'àmbit de l'exposició atès que, com Douglas sosté, percebre s'assembla a permetre que una impressió externa prefabricada sigui captada pel nostre enteniment i, així, encaixada en els nostres esquemes previs. Són aquestes suggestions les que anem acumulant amb el temps, i les que s'ajusten millor a les nostres representacions col·lectives acaben conformant uns esquemes mentals i també uns prejudicis conservadors. Però tot es pot canviar, tot es pot revisar i reajustar en gairebé qualsevol sistema.

Tanmateix, sortir-se de la sendera o del camí marcat produeix vertigen, perquè ens enfronta a situacions que no controlem i que tenen conseqüències imprevistes. Però preguntar-nos per certes normalitzacions ens permet ser més conscients del nostre present i ens connecta amb altres formes de coexistència que són més plurals i que ens fan veure que les situacions són sovint compartides.

Un lloc on hi hagi capacitat per a l'intercanvi, un simulacre en què sigui possible compartir certs nivells de similitud sota la premissa que potser això ens faci conquerir altres territoris, és una cosa que resulta de per si molt encoratjadora. No hi ha dubte que tot això és estrany; produir un pensament diferent significa fer-nos la vida una mica més difícil, però fer les coses de forma diferent també ens compromet amb el que és més plural, múltiple i obert a altres intensitats per a la transformació.¹²

12 Mårten Spångberg, *What is the Meaning of Contemporary?* http://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.org/files/Spangberg_contemporary.pdf [Hi ha versió en castellà: *¿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

«Feu mapes, i no fotos ni dibuixos.»

—Gilles Deleuze i Félix Guattari¹³

La història és un element que podem classificar i perioditzar de maneres molt diverses: es pot establir un criteri cronològic i dur a terme lectures diferenciades com si fossin parcel·les delimitades en el temps, o bé centrar-nos en formes i mitjans de producció per tal d'obtenir informació vinculada a condicions econòmiques, polítiques i socials.

No obstant això, la història acostuma a ser lineal o, si més no, així se'ns ha fet entendre, per norma, en dotar-la d'unes característiques pròpies quan es tracta del seu estudi i, per conseqüent, de la seva interpretació posterior.

Però si la societat que constitueix la font d'estudi de la història es transforma, si les identitats es reformulen, si les problemàtiques se superposen en altres capes més diluïdes i si es reconfiguren les seves pràctiques socials, aleshores, no hauríem de començar a investigar-la d'altres maneres?

La problemàtica no es nova, i Michel Foucault, a *L'archéologie du savoir*, ja va descriure un mètode bastant innovador per examinar la història i establir altres relacions amb el present. En lloc de rastrejar les idees històriques verticalment, la qual cosa ens portaria fins a les seves arrels i orígens en una cerca que traçaria un camí històric continu del passat al futur, l'autor proposa una historiografia discontinua que s'inclina horitzontalment i revela així la relació entre el saber i el poder.

Aquesta manera d'ubicar noves formes discursives es converteix en un element que ens interessa especialment en l'exposició, atès que pot influir en les nostres lectures diverses de les obres, ens permet referir-nos a totes les problemàtiques que involucren el subjecte actual i, així, analitzar els codis implícits en les nostres pràctiques artístiques, culturals i socials.

13 Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, París, 2001. [Hi ha versió en castellà: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, València, 2002.]

#10

EL QUE ÉS POST

L'exposició és un mitjà lligat a la contemporaneïtat i a l'experimentació que permet explorar en profunditat les implicacions, relacions de poder i posicionaments ètics a través d'una eina vinculada a la performativitat, entesa com *el que està passant*. Així, es construeix una revisió interessant de les veritats que s'han considerat evidents, i els cossos es converteixen en la massa discursiva que adquireix rellevància a partir d'una altra materialitat, per la qual cosa, a través del seu mode d'anàlisi en un lloc i en un ordre determinats, descobrim com s'ha establert el que es pot dir o no en segons quina època.

I és aquí quan el que entenem per exposició pot avançar un pas més i apropiarse a aquell concepte que Mårten Spångberg qualifica com «el que és post»¹⁴ en tant que pot convertir-se en un actiu per al seu passat, present i futur, en un element que, com ell apunta, faci que en parlem «des d'altres circumstàncies, situacions i ambients, deixant que adquireixi noves formes que ressonin amb el seu ser aquí i ara i envers el futur»,¹⁵ és a dir, allò que està sent en aquest moment.

14 Mårten Spångberg, «Post-dance, An Advocacy», a Diversos autors, *Post-dance*, MDT, 2017.

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

#9

RIZOMA

El fet de transformar l'exposició en una capacitat activa em fa pensar en la idea de rizoma, en un espai d'experimentació de naturalesa artística i de construcció de coneixement crític proper a aquest plantejament inspirat en un fenomen botànic, en què l'organització dels elements no es regeix per línies de subordinació jeràrquica, sinó que qualsevol element –i quan parlem d'element, podem parlar de cossos– pot afectar o incidir en qualsevol altre. Es tracta, doncs, d'un lloc que pot i ha de créixer, extralimitar-se i, per tant, experimentar una mutació en la multiplicitat dels seus missatges, deixant-se influir i contaminar per altres teories i seqüències indubtablement productives, alguna cosa que ens deixi treballar l'exposició sota aquest «pla de consistència de multiplicitats» que Deleuze i Guattari comentaven,¹⁶ entenent que les lectures queden subjectes a línies de segmentaritat i punts de fuga, per crear nous corrents alterns de ruptura i desterritorialització, i, per descomptat, fer mapes susceptibles de ser alterats segons necessitats o *performances*, ja que ens trobem davant d'un model productiu i experimental.

Amb això aconseguirem una reconsideració de la pràctica artística per mostrar que l'estructura convencional de les disciplines no reflecteix l'estructura de la naturalesa, sinó que és el resultat de la distribució de poder i autoritat en el cos social.

Per tant, una organització rizomàtica és un mètode viable per exercir resistència contra qualsevol model jeràrquic, una resposta davant del poder socioeconòmicament instaurat.

16 A la seva obra *Mille plateaux*, Deleuze i Guattari parlen d'aquest concepte vinculat al rizoma en el punt dedicat al principi de multiplicitat; hi expliquen que el rizoma està fet de direccions trencades i dimensions creixents.

#11

I, en llegir Spångberg i el seu interessant concepte del que és post aplicat a la dansa, manllevem les seves paraules i ens les enduem a l'àmbit expositiu, al que ha de ser, al que nosaltres podem fer que sigui l'exposició, com una cosa inseparable d'un context. Una *alguna cosa o qualsevol cosa* que ha de poder elaborar els seus propis elements discursius, ser crítica amb l'aparell socioeconòmic que l'envolta per reclamar-ne l'autonomia i, amb tot plegat, capacitar el món, capacitar-nos, perquè l'ocupem i la reclamem basant-nos en altres termes. Sona bé per començar a pensar en la postexposició, oi?

#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

«On som. On podríem ser» es compon d'un conjunt d'obres que pretenen configurar una escena global en què sigui possible adonar-se amb intensitat dels conceptes que han guiat el desenvolupament d'aquest projecte. La idea d'exposició es transforma així en una mena de paisatge, un moment que nosaltres poble de manera puntual i que es converteix en un mitjà que ens convida a endinsar-nos en una altra construcció simbòlica de la qual totes i tots participem.

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

#13

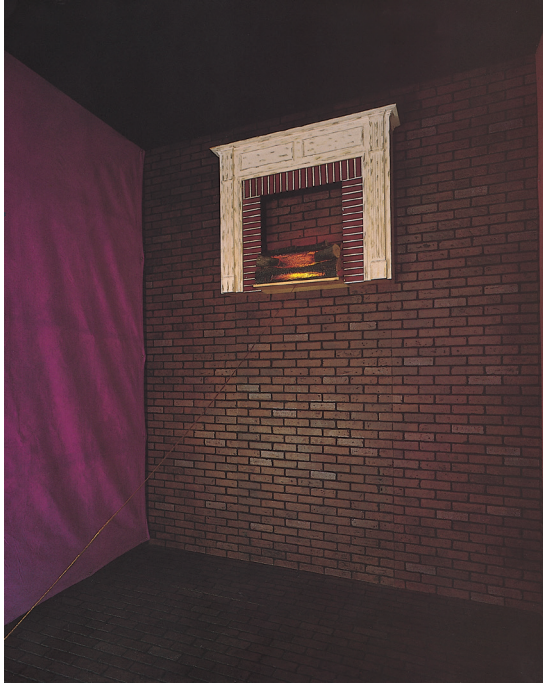
No és casualitat que la primera obra que ens rebí sigui la de **Mike Kelley** *The Trajectory of Light in Plato's Cave (from Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile)* [La trajectòria de la llum a la caverna de Plató (des de la caverna de Plató, la capella de Rothko, el perfil de Lincoln)], perquè la idea és entrar físicament a un altre espai. Aquesta invitació, que sens dubte també és una provocació, ens dona la benvinguda per qüestionar-nos si qualsevol lloc, i amb més raó l'expositiu, pot ser con-viscut en termes de performativitat i si aquesta narrativa que generarà el nostre cos podrà arribar a fusionar-se amb altres elements i altres subjectes per amplificar els nostres vincles. Òbviament, caldrà estar preparats; retornar a la caverna requereix l'abandonament de certa comoditat, ens demana que ens arrosseguem, que canviem la nostra postura corporal com a primera concessió necessària si volem trobar-nos amb la que se suposa que pot ser l'altra veritat.

Aquest és l'escenari en què els ideals socials i les veritats polítiques es falsegen i que ens permet estendre aquesta visió envers tot allò teatral que ens envolta, un material i una essència en les formes que ens embolcalla per ensenyar-nos dins d'aquest gran espai –subjecte a la simulació de les coses– que tot el que assimilem i que encaixa en els nostres esquemes occidentals són idees que evidentment es poden dinamitar.

Kelley utilitza un filòsof, un artista i un polític (Plató, Rothko i Lincoln) com a referents d'aquests ideals i se'n serveix per desmuntar i desmitificar un sistema que ha rebut i encara rep el suport d'un pensament, d'una cultura i d'un ordre social determinats que, malgrat que estan inspirats en un coneixement i valors il·lustrats, no fan altra cosa que demostrar-nos les enormes contradiccions que transmeten a l'actual societat occidental, atès que, si ho pensem bé, no aporten altres possibilitats d'acció, sinó que tot plegat és una màscara d'aparences que perpetuen valors obsolets i que mostren com en som de fràgils davant la imprecisió dels esdeveniments. Així doncs, entrem-hi amb ironia i, abans que res, amb la predisposició d'alterar l'ordre dels nostres cossos per començar a posar en dubte allò preestablert en aquests espais.



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



Mike Kelley
 The Trajectory of Light in Plato's Cave (from Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile), 1985-1996
 La trajectoire de la lumière en la caverne de Platon (de la caverne de Platon, le chapelle de Rothko, le profil de Lincoln), 1985-1996
 Die Trajektorie des Lichts in der Höhle Platons (aus der Höhle Platons, der Kapelle Rothkos, dem Profil Lincolns), 1985-1996

MIKE KELLEY, THE TRAJECTORY OF LIGHT IN PLATO'S CAVE, (FROM PLATO'S CAVE, ROTHKO'S CHAPEL, LINCOLN'S PROFILE), 1985-1996

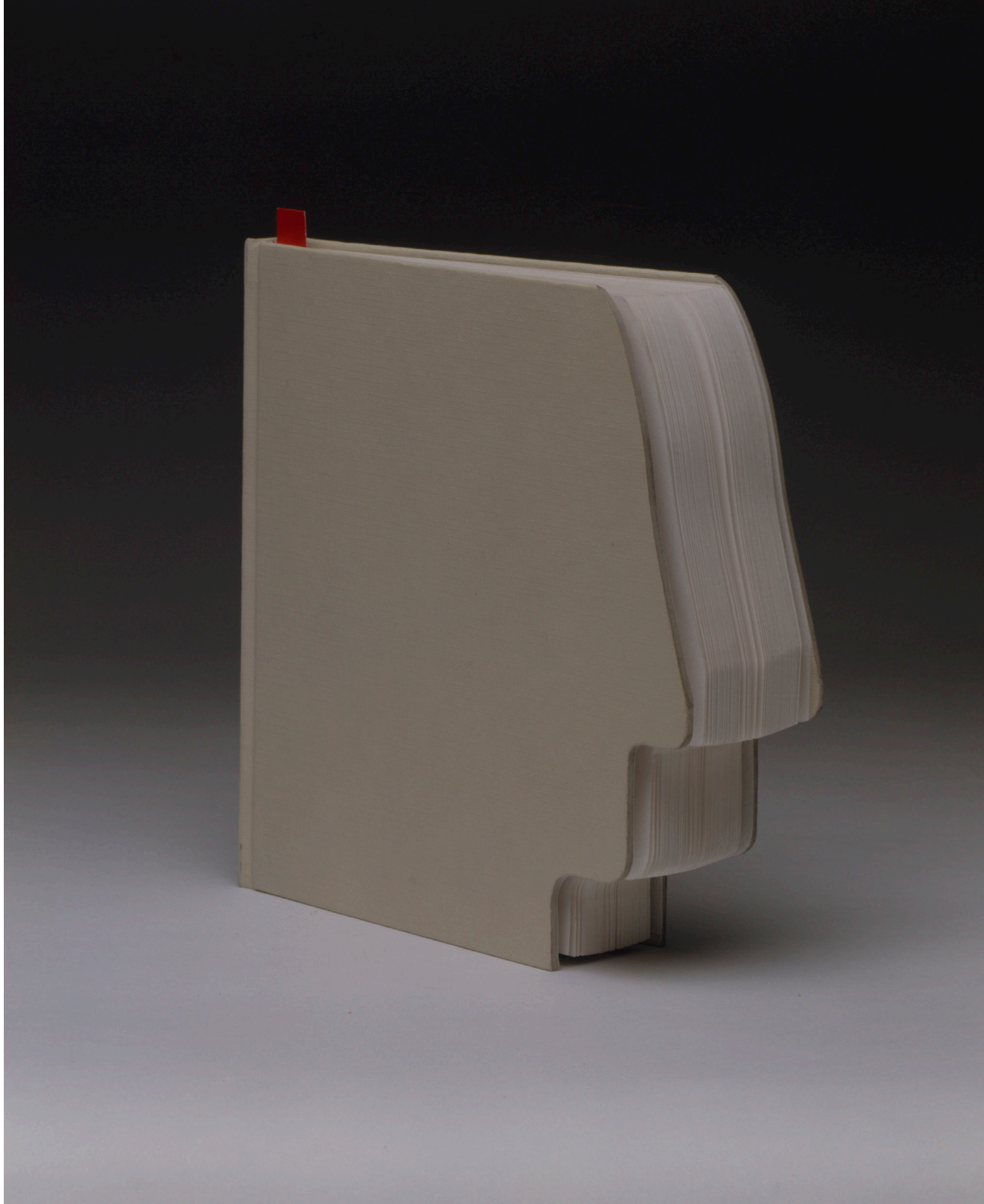
#17

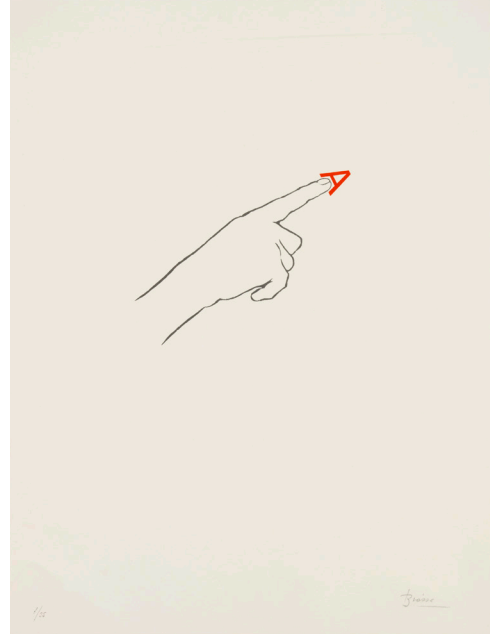
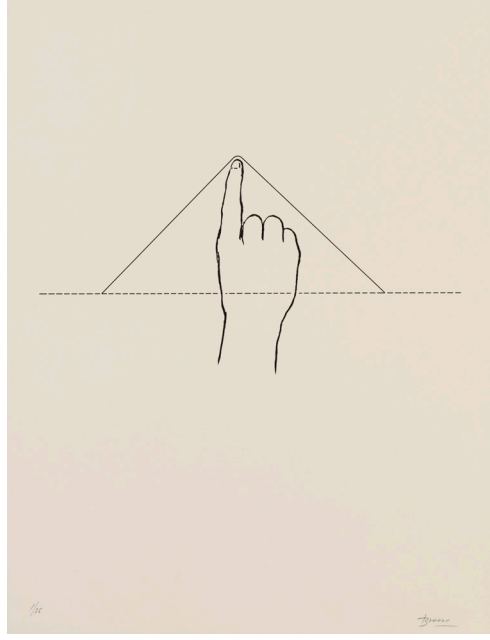
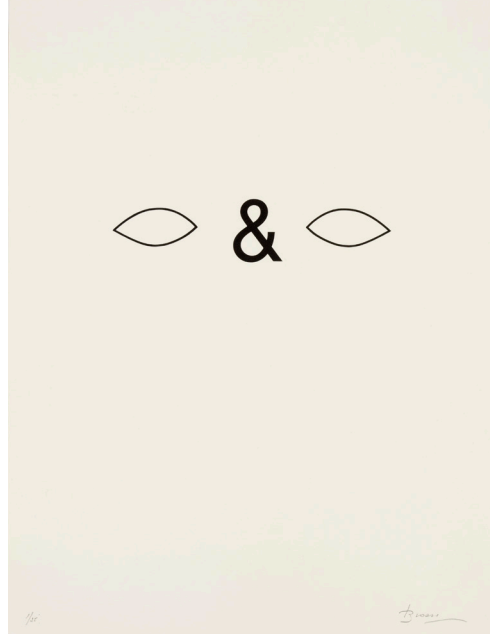
Hem parlat dels vincles, de les relacions no materials que poden establir-se entre les peces i també entre els nostres cossos, amb la idea d'entrecruar els missatges quan ens trobem allà on s'escenifica alguna cosa davant de la respiració o del gest dels altres, si ens aturem o si ens n'anem, i ens preguntem si serveix de res interrogar-se sobre tot plegat.

#14

Apareixen en l'espai connexions noves, com ara unes mans que parlen, un perfil aïllat en l'espai o uns ulls que no miren. És així com ens apropem a la poesia visual i al poema objecte de **Joan Brossa**, un concepte que l'artista mateix no sabia com anomenar i que, en certa manera, connectava amb la màgia, amb una altra forma de comunicació. Quatre litografies –*Careta*, *Blasfèmia* i dues altres amb el títol de *Poema visual*, juntament amb el poema objecte *Perfil*– construeixen una mena de simfonia per a la vista i la semàntica, una espècie de còmic que narra històries diferenciades segons qui les vulgui explicar i que, si ens llancem a connectar-les i jugar-les, ens empenyen a trobar nous significats que s'amaguen sota una altra intencionalitat. Poemes que contenen una realitat més complexa, només visible a través de petits matisos realçats pels instants que sorgeixen en els contextos compartits, entre nosaltres com a subjectes i entre les diverses obres que componen aquesta exposició. Com deia Brossa, la qüestió rau en amplificar mirades i conceptes, i en utilitzar altres vehicles per explicar, qüestionar i potser mostrar resistència d'acord amb nous camins d'experimentació: «Crec que el poeta actual ha d'ampliar el seu camp, sortir dels llibres i projectar-se amb un seguit de mitjans que li dona la societat mateixa i que el poeta pot fer servir com a vehicles insòlits tot injectant-los un contingut ètic que la societat no els confereix. D'aquí arrenquen les experiències de la poesia visual que, per a mi, esdevé la poesia experimental pròpia del nostre temps. La recerca d'un nou terreny entre el que és visual i el que és semàntic».¹⁸

18 Fragment del discurs de Joan Brossa als Jocs Florals de Barcelona de 1985, citat a l'article de Judith Barnés Martín, «A la manera de Brossa. De la inspiració a la creació», a Marc Audi et al. (eds.), *De poesia. Arxius, poètiques i recepcions*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017.





#15

Per dur a terme una cerca de nous terrenys hem d'entendre d'una manera més transversal i horitzontal la construcció de la història i la cultura popular, rastrejant gestos, senyals i comportaments portadors de qualitats que ens permetin elaborar una altra historiografia per fer, un terreny encara per definir. *Los trabajadores* de **Pedro G. Romero** és una peça audiovisual en què, a través dels moviments del ballarí Israel Galván, se'ns convida a accionar la ment i el cos i a abandonar així qualsevol estatisme en l'exposició. Els gestos es transformen en un mitjà amb què compartir experiències i records, en una connexió amb els elements testimonials historicotradicionals que caminen per fronteres comunes entre l'art contemporani i el flamenc, per indagar en totes i cadascuna de les parts del cos —colze, dit, peu, braç, palmell, cama, ull, boca, etc.—, enteses com a espai de treball i context de l'experimentació, és a dir, com a instruments i mesures que al·ludeixen al cos però també a una arquitectura i a un lloc que és el reflex de l'orgànic. Una nova elaboració de patrons corporals basats en relacions gairebé matemàtiques en què, a través de la coreografia, es pot fer referència a un codi que ens parla del que és essencial, de la construcció com a punt de partida per creuar el món, alliberant-nos dels estàndards tradicionals i reinventant-los per aprendre una nova lliçó en què l'important són les noves connexions i identitats que es puguin esclarir.

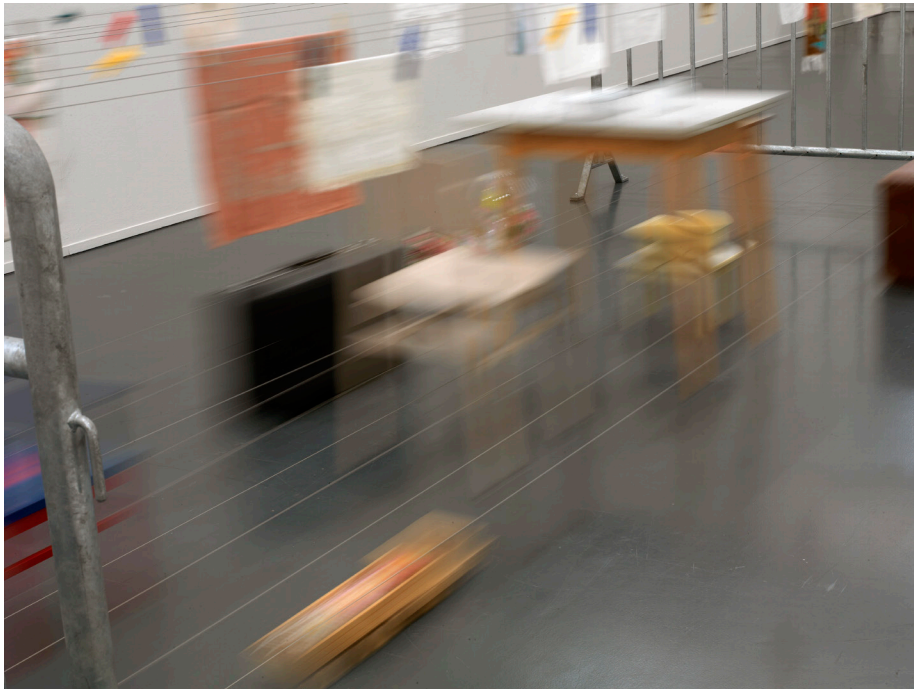


#16

Com una identitat social, geogràfica, cultural i de gènere que torna a unir-se amb el que és espacial i econòmic en una obra que condueix l'objecte a dimensionar-se en un altre ordre i moviment, *Mobile Home* [Llar mòbil] de **Mona Hatoum** reflexiona sobre els límits, sobre l'exili i sobre la nostra interconnexió eterna, i ho fa a través d'un element estranyament unit al que és domèstic, un joc dels objectes amb els quals podem veure i no ser vistos, on el més transcendent és capaç d'unir-se al més prosaic en una mena de metàfora del que pot ser el nostre moment actual. Es tracta d'un recurs utilitzat per Hatoum en el qual el que és quotidià i familiar evoluciona cap a una escenificació que atrapa per mitjà d'una instal·lació en què cos, espais i fronteres avancen d'acord amb altres termes. En aquesta obra ens adonem d'aquest «gir espacial i performatiu»¹⁹ on el lloc que ocupem ja no és un contenidor buit, sinó que està en moviment constant i, com que és porós, pot barrejar-se amb la part autobiogràfica, amb el que és corporal, la geografia i els mapes que ens parlen d'un altre tipus d'exili, marcat per la intensitat que suposen aquests desplaçaments.

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





#18

Moviments i lectures disruptives dels espais que es barregen amb els ritmes i els nexes que trobem en les capes de significats que romanen més o menys camuflats en les institucions culturals. Unes narratives espacials i patriarcal que sorgeixen de la dicotomia cos-museu, de les seves formes arquitectòniques, maneres de fer i mecanismes de poder que ens fan pensar en els rituals de civilització, i que **Andrea Fraser** treu a la llum a la seva obra *Little Frank and His Carp* [El petit Frank i la seva carpa]. Una *performance in situ* que, mitjançant una intervenció no autoritzada al Museu Guggenheim de Bilbao, permet a l'artista utilitzar el seu cos com a eina crítica amb què qüestionar un art contemporani i unes institucions culturals que s'han ancorat en discursos legitimats sota una aura de neoliberalisme. Una metàfora en què l'element mateix (l'audioguia) es converteix en el generador d'anècdotes sexualment suggerents, de subversió dels ordres i dels temps en un entorn museístic, una *performance* amb la qual s'il·lustra, de forma coreogràfica i crítica, la contradicció i la complexitat que envolten les nostres relacions amb els espais.



#21

Parlem, per tant, d'indrets i obres que s'estenen més enllà dels edificis, que transcendeixen els murs per obrir-se pas a l'hora d'establir una crítica experimental dels mecanismes socials que ens limiten. Amb *Inmensa* (del llatí, *in mensa*, és a dir, a o sobre la taula) de **Cildo Meireles** ens trobem davant d'una escultura que té una altra versió, una ànima bessona, en un altre espai: un parc públic de Brumadinho, a la regió brasilera de Belo Horizonte. Aquestes relacions amplien la percepció de l'art i possibiliten instal·lacions immersives i experiencials en què la relació amb l'escala del paisatge circumdant, amb el cos humà i amb les dimensions de cadascuna de les instal·lacions, modifica l'experiència dels seus observadors. Es tracta, doncs, d'una estètica minimalista que en el seu títol mateix evoca un ampli ventall de significats i referències externes i que ens parla no només de la grandària, sinó també del que representa la feina amb objectes domèstics, com la taula i les cadires, que canvien de proporció i context habitual, que juguen amb la lògica oposada (els elements més petits donen suport als més grans), per dir-nos que les nocions de jerarquia i equilibris en l'ordre polític, econòmic i social es poden canviar.



#19

Però això requereix un esforç, i aquesta invitació es troba en l'obra de **Martin Kippenberger** *Love Me and Leave Me and Let Me Be Lonely* [Estima'm i abandona'm i deixa'm estar sol], en què són els espectadors els qui han d'esforçar-se per desempallegar-se dels seus codis d'interpretació artística, heretats d'una llarga tradició històrica i social, i enfrontar-se de nou amb l'obra, ja que ara són ells qui han de trobar-ne les claus. D'aquesta manera, els observadors es topen amb una responsabilitat nova: han d'activar amb la seva presència altres possibilitats de lectura per a una peça híbrida a mig camí entre l'escultura i la pintura, que desordena per posar en un nou ordre les regles establertes i que ens diu que hi ha altres maneres igualment vàlides per veure i enfrontar-nos amb l'element artístic, cosa que dependrà de la realitat individual o del context de cada moment. Per això aquest peça vinculada a l'al·legoria, a l'objecte i al signe és tan interessant, perquè té la capacitat de posar-nos nerviosos, com diria Susan Sontag, i alhora, com apunta Jutta Koether, «sembla paraules i suscita conflictes».²⁰

22 Jutta Koether citada al text de Jorge Luis Marzo per a l'obra de Martin Kippenberger dins de la Col·lecció "la Caixa". Consultat en línia a <https://coleccion.caixaforum.com/ca/obra/-/obra/ACF0691/Amameyabandonameydejameestarsolo>



#25

Tot es mou, les pedres es mouen, t'adones que el paisatge és una cosa totalment diferent.

#20

Aquesta confusió també es genera quan ens enfrontem amb l'excés visual que ens envolta, ja que el nostre món es construeix amb patrons no neutrals. En un marc de convivència contemporània es tendeix a neutralitzar la nostra capacitat de resistència. És aquí on **Cindy Sherman**, amb *Sense títol, n. 85*, ens condueix a una elaboració d'imatges carregades de sentit narratiu, donant forma documental a identitats femenines escenificades en què el retrat i, sobretot, l'autoretrat ens parlen de processos socials i històrics dins dels quals la construcció de la identitat sempre es qüestiona, fet que implica trobar-nos amb una cosa incerta que «significa» i que replanteja la història en emprar un format de deformació que ens apropa al que és grotesc. Es tracta d'un mecanisme gestual que a primera vista no entenem, que no encaixa en els nostres esquemes i que utilitza la fotografia com a estratègia carregada d'una forta presència simbòlica. Un mitjà que ens parla de jerarquies i de construccions historicosocials que requereixen la revisió dels seus ordres.



#22

Diferents equilibris de poder que, a *Quién, cuándo o cómo (desconocidos)* de Txomin Badiola, es materialitzen en una multiplicitat d'elements, materials i continguts per mitjà d'una instal·lació escultura generadora de relats confusos. La fusta s'intercala amb elements com una corda, una cadira o una taula, acompanyades per quatre fotografies, per configurar un escenari en què els objectes ja no s'emmarquen dins d'un discurs determinat, sinó que som nosaltres els qui hem de donar-los un sentit. Aquesta lectura mai no serà igual i estarà subjecta a significats indeterminats, ramificables i sempre diferents que ens indiquen que, arribats a cert punt, tot es podrà connectar perquè els llenguatges són híbrids.



#23

Com ho són en el cas de les obres d'**Alex Reynolds**. Si ens hi fixem bé, veurem que podem transitar a través de diferents patrons de narració. Així, l'artista genera un llenguatge cinematogràfic que es transforma en element museogràfic, on el ritme pot tenir un altre enfocament més fragmentari. Són obres en què, si ens llancem a explorar-ne els codis, aquests ens tornaran a una posició intercanviable, aquella en què ja no sabem si som espectadors o protagonistes i en què l'estabilitat dona pas a altres alternatives de percepció de les històries. *Spinario* ens fa partícips involuntaris d'una història, d'una narració que resulta que és fruit de la interpretació d'un text per part d'una jove i que s'emmarca en el programa d'activitats d'una teràpia. Un intercanvi de gestos i sensacions que ens conviden a extreure la nostra pròpia conclusió, ja que la nostra posició davant de les obres és sens dubte important.

L'exposició es transmuta així en un ecosistema gestual, una llar en què els assemblatges de materialitats permeten que, en determinats moments, sorgeixin uns enunciats i no d'altres. Un mitjà a través del qual reivindicar un nou *allà* entès com el lloc on les coses comencen.



#24

MA LIGNE DE CHANCE

Estaria bé pensar en les obres i en les pràctiques artístiques com si fossin gestos que assenyalen llocs que abans no existien. Una espècie de línia de la sort que ens guia envers un territori al qual no hauríem estat capaços d'arribar sense el coneixement d'aquestes noves formes.

Però això implica preguntar-nos si serem capaços de qüestionar les estructures per mitjà de les quals l'art existeix al món. Un món de jerarquies fluides i oportunitats obertes, en què els mapes ens diuen on som i cap a on ens dirigim.

Dibuixem al terra amb els dits sense adonar-nos que allò no són fronteres, sinó línies que uneixen punts distants en l'espai.

*«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 Aquestes frases formen part de la tornada de la cançó *Ma ligne de chance* que Anna Karina canta a la pel·lícula *Pierrot le Fou* de J. L. Godard.

LLISTA D'OBRES

TXOMIN BADIOLA

Quién, cuándo o cómo (desconocidos)

1995

Construcció de fusta, material elèctric, corda, cadira, taula i quatre fotografies en color

Estructura principal:

241 x 130 x 130 cm

Fotografies: 128 x 126 cm c/u

Col·lecció "la Caixa"
d'Art Contemporani

JOAN BROSSA

Blasfèmia

1989

Litografia sobre paper Guarro

50 x 38 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

Careta

1988

Litografia sobre paper Guarro

50 x 38 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

Poema visual

1988

Litografia sobre paper Guarro

50 x 38 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

Poema visual

1988

Litografia sobre paper Guarro

50 x 38 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

Perfil

1989. Concepció: 1988

Paper i cartró sobre fusta

24 x 29,8 x 29,8 cm

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.

Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació

Joan Brossa

ANDREA FRASER

Little Frank and his Carp

[El petit Frank i la seva carpa]

2001

Vídeo monocal, color, so

6 min

Dimensions variables

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.

Obra adquirida gràcies al Taller de la Fundació

MONA HATOUM

Mobile Home

[Llar mòbil]

2005

Objectes diversos i motor

119 x 220 x 600 cm

Col·lecció "la Caixa"

d'Art Contemporani

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

[La trajectòria de la llum a la caverna de Plató (des de la caverna de Plató, la capella de Rothko, el perfil de Lincoln)]

1985-1996

Materials diversos
382 x 327 x 1.413 cm
Col·lecció "la Caixa"
d'Art Contemporani

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

[Estima'm i abandona'm
i deixa'm estar sol]

1989

Fusta, filferro, paper pintat
Gober, paper maixé i mirall
183 x 76,5 x 80 cm
Col·lecció "la Caixa"
d'Art Contemporani

CILDO MEIRELES***Inmensa***

[del llatí, *in mensa*]

1982

Fusta de sapel·li
100 x 125 x 163 cm
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.
Dipòsit Brondesbury Holdings Ltd.

ALEX REYNOLDS***Spinario***

2012

Pel·lícula de 16 mm transferida
a vídeo
Color, so
24 min 36 s, en bucle
Cortesia de l'artista i de
la Galeria Marta Cervera

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

2012

Vídeo monocanal
17 min 40 s
Dimensions variables
Col·lecció "la Caixa"
d'Art Contemporani

CINDY SHERMAN***Sense títol, n. 85***

1981

Fotografia en color
62,5 x 126 cm
Col·lecció "la Caixa"
d'Art Contemporani

Diana Guijarro és comissària independent i crítica d'art. La seva activitat investigadora s'ha centrat en l'estudi dels espais expositius, en els quals ha analitzat la conceptualització dels discursos i dels diferents elements museogràfics, entesos com un camp ple de recursos. Durant la temporada 2018-2019, va dur a terme el comissariat del cicle «Totalitat i infinit. Economie(s) de la transferència en altre(s) temps(s) per a l'art» i va coordinar el programa d'activitats «Ritmos, cuerpos, ciclos y gestos» al Centre del Carme Cultura Contemporània (València), dins de la convocatòria 365 VLC del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (CMCV). El 2017-2018, va desenvolupar el programa de mediació cultural «Here Together Now», pertanyent a la convocatòria Tangent del CMCV, que plantejava diverses activitats educatives per generar coneixement divergent al voltant de la col·lecció del Museu d'Art Contemporani d'Alacant (MACA). Entre els seus darrers projectes es troben les exposicions «Whatever o lo que sea», a l'Almodí de València; «Un sujeto construido en el punto de intersección de la multiplicidad de posiciones de sujeto», al Casal Solleric de Palma; «Narrativas de andar por casa», al C Arte C de Madrid, i «Display-me», a Las Cigarreras Centro Cultural d'Alacant. També ha dut a terme diversos *workshops* relacionats amb la narrativa transmèdia i la museografia experimental en l'àmbit universitari. Actualment prepara el projecte expositiu «La inconsistencia de lo visible», per a Las Cigarreras Centro Cultural.



 "la Caixa"