PARLO,
SABENT
QUE
NO
ES
TRACTA
D'AIXÒ



OBRA SOCIAL. L'ÀNIMA DE "LA CAIXA"

PARLO, SABENT QUE NO ES TRACTA D'AIXÒ



COMISART.
NOVES
MIRADES
SOBRE LA
COL·LECCIÓ
"LA CAIXA"

Obra Social "la Caixa"

EXPOSICIÓ

PARLO, SABENT QUE NO ES TRACTA D'AIXÒ

PRODUCCIÓ	Obra Social "la Caixa"
JURAT COMISART 2a EDICIÓ	Ferran Barenblit Sabel Gavaldón Antònia M. Perelló Manuel Segade
COMISSARI	Juan Canela
DISSENY DEL MUNTATGE	Pep Canaleta (3carme33)
GRÀFICA DE L'EXPOSICIÓ	Bisdixit.com

CATÀLEG

EDICIÓ	Obra Social "la Caixa"
TEXTOS	Juan Canela
DISSENY GRÀFIC	Bisdixit.com
CORRECCIÓ I TRADUCCIÓ	Mercè Bolló, Judit Cusidó i Tim James Morris (www.barcelonakontext.com)
FOTOMECÀNICA I IMPRESSIÓ	Gràfiques Ortells

Crèdits fotogràfics

Drets reservats. Archives Fondation Arp: pàg. 9
© Joseph Beuys, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 15
© Abraham Cruzvillegas. Kurimanzutto, Mèxic D. F.: pàg. 36, 37
© Ryan Gander, 2015: pàg. 22
© Dora García: pàg. 35
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation, 2015: pàg. 33
© Juan López: pàg. 21, 31
© Asier Mendizabal, Jonathan Monk i Matt Mullican. Arxiu Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani: pàg. 26-27, 19, 25
© Falke Pisano, 2015: pàg. 21
© Man Ray Trust, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 10
© Susana Solano, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 28
© Julia Spínola: pàg. 39
© Chuck Stallard: pàg. 34
© Isidoro Valcárcel Medina, 2015: pàg. 16
© Pep Vidal: pàg. 16
© Marc Vives. Font original: fotografia de Pérez de Rozas publicada a *La Vanguardia* el 25 de juny del 1939: pàg. 40
© Zabalaga Leku, VEGAP, Barcelona, 2015: pàg. 28

© dels textos, Juan Canela
© de les fotografies, els fotògrafs
© de les traduccions, els traductors
© de l'edició: Obra Social "la Caixa", 2015
Av. Diagonal, 621 - 08028 Barcelona

AGRAÏMENTS

A les i els artistes, a Ferran Barenblit i Manuel Segade per la seva valuosa ajuda en el seguiment del projecte, a tot l'equip de Comisart, a la Mamen i el Sergio per deixar-me el seu estudi l'estiu passat, a la Isabel, a la Priscila per llegir i rellegir tot el que escric, i a l'Emma.

L'Obra Social "la Caixa" vol agrair especialment la generosa col·laboració de tots els artistes participants i de l'equip tècnic del MACBA.

ISBN 978-84-9900-138-8
DL B-23940-2015

Presentació
6-7

Parlo, sabent que no es tracta d'això
JUAN CANELA

Llenguatge i performativitat
9-12

La col·lecció performativa
13-14

Parlo, sabent que no es tracta d'això
15-41

Llista d'obres
43-44

Biografia
47

L'any 2014 la Fundació Bancària "la Caixa" va posar en marxa el programa Comisart per donar a conèixer el treball dels joves crítics i comissaris d'art i oferir-los la possibilitat de desenvolupar un projecte d'exposició a partir dels fons de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani. La idea va néixer en constatar la transformació que ha experimentat en els darrers anys el món de la crítica i del comissariat: molts joves han viatjat a l'estranger, han estudiat a les millors universitats, han treballat en museus i institucions de primera línia. D'aquestes experiències cosmopolites ha sorgit una nova mirada sobre l'art contemporani que, sovint, no troba camins per manifestar-se: costa trobar espais de comunicació entre els crítics joves, les noves lectures de l'art, la comunitat artística i el públic. L'interès de Comisart és múltiple: per als joves comissaris representa una oportunitat per desenvolupar les seves idees en contacte amb les obres dels grans artistes del nostre temps, i per a la comunitat artística i per al públic permet descobrir noves veus crítiques i noves maneres de viure l'experiència contemporània.

Una col·lecció d'art contemporani és una matèria viva que s'enriqueix amb mirades, lectures i aproximacions teòriques des de diversos camps. El talent, la curiositat i l'atreviment dels joves comissaris creen noves relacions entre les obres i en multipliquen les perspectives. Aquesta segona edició de Comisart presenta dues novetats principals: en primer lloc, la possibilitat d'incorporar al projecte, a més de les obres de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani, els fons de la Col·lecció MACBA; d'altra banda, els comissaris poden convidar a participar en els seus projectes artistes joves. D'aquesta manera, el diàleg s'amplia encara més. Els tres projectes seleccionats, que es podran veure a CaixaForum Barcelona, corresponen a Juan Canela («Parlo, sabent que no es tracta d'això»), Carlos Martín («Gestos iconoclastes, mirades heterodoxes») i Érika Goyarrola i Xurxo Ínsua («Alt-architecture»). L'un, sobre els límits del llenguatge. L'altre, sobre l'art com a provocació i revulsiu. El tercer, sobre les relacions entre art i arquitectura i la possibilitat de buscar formes de construcció social alternatives.

La consciència de l'inefable poètic, la incapacitat del llenguatge oral o escrit per transmetre idees i emocions, no és cap novetat: forma part de la naturalesa mateixa de l'art i la literatura. Però l'art contemporani hi ha aprofundit com mai. Des d'artistes que han volgut transmetre el dolor absolut —*Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM* de Joseph Beuys, una de les peces més importants de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani— fins a creadors que han explorat formes de comunicació alternatives, com els dadaistes amb les seves performances o el teatre de la crueltat d'Antonin Artaud. Un dels aspectes més fascinants de «Parlo, sabent que no es tracta d'això» de Juan Canela és la llibertat amb què tria les obres i estableix lligams entre creadors de diferents èpoques, que treballen amb materials i llenguatges molt diversos: d'Eduardo Chillida i Susana Solano a Matt Mullican i Asier Mendizabal, de l'escultura d'acer al treball conceptual fet amb vitralls o banderes. En aquesta línia, s'ha convidat un seguit d'artistes joves a intervenir amb performances, de manera paral·lela o en el mateix espai d'exposició.

La Fundació Bancària "la Caixa" vol manifestar el seu agraïment a totes les persones i les institucions que fan possible el projecte Comisart. Especialment al MACBA, que ha volgut col·laborar en aquest projecte en el marc de l'acord entre totes dues institucions, i als membres del jurat, Ferran Barenblit, Sabel Gavaldón, Antònia M. Perelló i Manuel Segade. També, de manera molt especial, als joves artistes que participen a «Parlo, sabent que no es tracta d'això» i al comissari, Juan Canela, que ha desenvolupat el seu treball amb intel·ligència, rigor i esperit crític.

Obra Social "la Caixa"

«Parlo, sabent que no es tracta d'això»*

Llenguatge i performativitat

1962. El filòsof i semiòleg britànic J. L. Austin publica el text *How to Do Things with Words,*[1] on proposa el terme *performative utterance* (enunciat performatiu), una forma d'expressió en què les paraules promulguen en lloc de descriure. Austin argumenta que, en alguns casos, una cosa dita (o escrita) produeix un efecte més enllà de l'esfera del llenguatge. Altrament dit, sota certes condicions els signes poden produir realitat.

> *I el jutge va pronunciar les paraules:*
> *«Jo us declaro marit i muller»…*

Com afirma Dorothea von Hantelmann,[2] en els darrers quinze anys la paraula *performativitat* ha passat de ser un terme teòric que fan servir alguns filòsofs lingüístics a un concepte clau en el discurs de l'art i l'estètica contemporanis. En l'àmbit de l'art, allò performatiu està relacionat amb un canvi entre el que l'obra representa i els efectes i les experiències que produeix. O, seguint Austin, entre el que «diu» i el que «fa».

Diguem que la relació entre el llenguatge i allò performatiu és innegable.

Mig segle abans que Austin escrivís aquell text, Hugo Ball presentava al Cabaret Voltaire de Zuric el primer poema fonètic dadaista de la història: *Karawane* (1916).[3] La idea era tornar als orígens, alliberar-se del llenguatge mitjançant el rebuig de l'ús de la paraula, comunicant un simple so primigeni, el que possibilita tota llengua però del qual ningú no pot ser propietari:

1. Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Segona edició, de Marina Sbisà i J. O. Urmson. Cambridge: William James Lectures, 1975.

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



3. Hugo Ball recitant el poema fonètic *Karawane* al Cabaret Voltaire de Zuric, 1916.

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

Ball i els seus col·legues dadaistes van entendre que en la paraula, en el llenguatge, hi havia un camp d'acció on es podia actuar. De la mateixa manera, diferents autors al llarg de la història van entendre que en el llenguatge hi havia una sèrie de restriccions per al fet de la comunicació.

En aquella mateixa època Antonin Artaud[4] afirmava que «no ha quedat demostrat, ni molt menys, que el llenguatge de les paraules sigui el millor possible». Efectivament, en el seu teatre de la crueltat, llum, so i execucions estranyes i pertorbadores es conjugaven per sorprendre l'espectador i treure'l de la comoditat burgesa. En les seves pròpies paraules, «el teatre de la crueltat ha estat creat per restablir en el teatre una concepció de la vida apassionada i convulsiva, i és en aquest sentit de rigor violent i condensació extrema d'elements escènics que ha d'entendre's la crueltat en la qual estan basats. Aquesta



4. Fotografia d'Antonin Artaud feta per Man Ray el 1926.

crueltat, que serà sagnant quan calgui, però no de manera sistemàtica, pot ser identificada amb una mena de puresa moral severa que no tem pagar a la vida el preu que sigui necessari».[5]

Segurament en qüestions semblants pensava William Faulkner quan, el 1929, va escriure *El soroll i la fúria,*[6] on feia palesa la insuficiència del llenguatge per revelar el sentiment humà. En triar la perspectiva del personatge de Benjy (un noi que pateix retard mental) com a punt de partida, Faulkner indaga la vocalització primitiva, en la qual es manifesta allò humà abans d'obtenir una forma: el material elemental, l'ésser que «sap el que passa però no per què».

Els poemes de l'argentina Alejandra Pizarnik desprenen una certa frustració davant de la incapacitat del llenguatge per comunicar determinats sentiments o afectes. I Pizarnik es rebel·la contra aquestes mancances, com la relació entre l'amor i les paraules:

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

O la ineficàcia de la poesia mateixa:

hablo […]
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirve ni para
ser inservible

5. Traducció al català a partir de: Artaud, Antonin. *El teatro y su doble.* Barcelona: Edhasa, 1999.

6. Faulkner, William. *El soroll i la fúria.* Barcelona: Proa, 2008.

ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo.[7]

¿Que potser actualment depenem massa d'un tipus de llenguatge, d'un mateix esquema de representació i comunicació predominantment narratiu que ens dificulta un enteniment divers del que passa al nostre al voltant?

Allò performatiu, que sorgeix en el context lingüístic i s'endinsa en el context artístic, va més enllà, i és capaç de propiciar una nova manera d'entendre la societat. Karen Barad proposa un canvi en el focus teòric, recordant Austin, que passa del representacionalisme a la performativitat per abordar la materialització dels cossos (humans i no humans) i les pràctiques materials-discursives, on espai, temps i matèria són reconfigurats posant l'accent en la performativitat inherent al procés.

En aquest context, és urgent centrar-se en els moments en què la transmissió de coneixement es produeix més enllà de les paraules i la comunicació depassa el llenguatge. Però també assajar altres maneres, formes, tons i dinàmiques d'ús del llenguatge.

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

La col·lecció performativa

1915. Carl Einstein afirma que els museus són escoles vives, espais on es difumina la línia entre el museu i el centre de recerca. Quant a les col·leccions que contenen, la seva fortalesa rau en la seva mobilitat, en l'acte intencional de canviar la posició de les peces endavant i endarrere, des de l'anàlisi i la interpretació fins a la visibilitat pública. El moviment dels objectes podria proporcionar rigor, fer que el públic tornés a mirar, comprengués millor i deixés de banda el que té assumit.[8] Prenent les idees d'Einstein com a base, podem imaginar una col·lecció on les peces siguin elements vius, possibles agents de nous escenaris al laboratori/museu. Els artistes, comissaris i altres agents culturals són convidats així a considerar aquests objectes com a elements que poden generar conceptes futurs, com a punt de partida per a la seva pràctica estètica i traducció lingüística.

D'altra banda, Laurajane Smith[9] destaca que el patrimoni no està sotmès a un significat i a uns valors definits, sinó que és una pràctica inherentment política i discordant que actualitza (*performs* en l'anglès original) el treball cultural del present. Pot ser utilitzat per diferents grups d'interès i individus, amb objectius diferents i amb diversos graus d'hegemonia i de legitimitat. Altrament dit, el patrimoni ens explica més coses sobre el present que no pas sobre el passat. Aquesta idea de patrimoni s'allunya de l'equació habitual amb edificis i objectes materials per compondre un procés cultural, una forma de comunicació pràctica. D'aquesta manera, el patrimoni sorgeix com quelcom viu, com una idea performativa relacionada amb la manera

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

9. Smith, Laurajane. «The "Doing" of Heritage: Heritage as Performance», a *Performing Heritage*. Eds. A. Jackson i J. Kidd. Manchester University Press, 2010.

en què els individus i els grups es posicionen activament amb relació als llocs, els edificis, el materials, els esdeveniments i la història. No parlem només de diferents valors i opinions, sinó de com les persones es troben immerses en un seguit d'activitats com ara recordar, oblidar, comunicar o afirmar la identitat, com també de valors culturals.

Si pensem la col·lecció com un organisme viu, mal·leable i en moviment en lloc de com una sèrie d'objectes i materials, la qüestió central és entendre com podem activar-la en el present, més enllà de l'habitual presentació expositiva. Pensem cada element de la col·lecció com un dispositiu, com un agent actiu que ve del passat ple de significats i de relacions, com un contenidor d'informació i coneixement que, en posar-se en relació amb la resta d'agents (altres obres, el públic, l'espai expositiu…), serveix per generar nous escenaris de comprensió i coneixement més enllà de les paraules.

*«Parlo, sabent que no es tracta d'això» és part d'un poema d'Alejandra Pizarnik.





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

«Parlo, sabent que no es tracta d'això»*

«Parlo, sabent que no es tracta d'això» assaja maneres d'agència lingüística que s'activen des de la materialitat i l'afectivitat. El punt de partida és un seguit de treballs de les col·leccions de "la Caixa" i del MACBA que reflexionen sobre el mateix fet lingüístic o comuniquen, a través d'un llenguatge significatiu i original, un escenari propi elaborat a partir de codis personals, històrics, culturals, lingüístics i socials.

La col·lecció emergeix com un organisme viu on els objectes actuen en el moment present. Portant el raonament performatiu de la col·lecció a l'extrem, el projecte proposa un espai on les obres seleccionades entren en diàleg amb performances i intervencions fetes per altres artistes, i proposa així noves possibilitats de lectura actualitzades i activades des de la contemporaneïtat. Els materials, els cossos (d'artistes, performers i públic), les seves accions i l'espai són els agents que formen un nou escenari de comunicació més enllà de les paraules.

La selecció dels treballs articula diferents línies discursives i performatives que s'entrecreuen a l'espai expositiu, i fins i tot s'expandeixen més enllà dels seus murs.

1983. **Joseph Beuys** construeix Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM,[A] una petita habitació feta amb planxes de plom, ferro, dues anelles d'argent i una bombeta que penja del sostre. Beuys hi explora diverses connexions simbòliques entre els fenòmens naturals i els sistemes filosòfics, intentant que el visitant experimenti una sensació



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

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



d'hermetisme i aïllament en entrar a la instal·lació gràcies a la presència del plom, que absorbeix la poca llum que emet la bombeta penjada del sostre i que aïlla i protegeix alhora. Les dimensions de les anelles remeten a la mida d'un crani d'adult i a la d'un crani de nen, i estan fetes amb argent, un gran conductor, en contrast amb l'aïllament del plom. Matèria, cos, afectes. La comunicació, o l'absència de comunicació, es produeix aquí per diferents canals, allunyats del llenguatge, relacionats amb les característiques intrínseques dels materials i la seva capacitat d'agència, i que afecten els cossos que entren en aquest espai, que experimenten aïllament i protecció alhora. 2014. **Pep Vidal**, artista llicenciat en Matemàtiques i doctor en Física, construeix una modesta cabana de fusta en un descampat de Barcelona, de dimensions més reduïdes que l'habitació de Beuys però amb algunes característiques comunes: aïllament i protecció. L'objectiu és deixar el seu pis, mudar-se i viure a la cabana durant mig any per acabar la seva tesi en física, que conclou i presenta tant en l'àmbit acadèmic científic com en el context artístic. Cabana de fusta, cabana de plom[B] és una acció que planteja una certa habitabilitat de l'espai de dolor de Beuys per part de Pep Vidal, posant l'accent en la relació que, al seu interior, estableix amb la seva tesi. Si la cabana de fusta, que actualment continua habitada per artistes a Hangar, és l'espai del procés d'escriptura, la cabana de plom esdevé l'espai que posa fi al procés, i on l'artista es tanca a llegir tot sol el que, en certa manera, també ha escrit tot sol. La relació amb el plom i les particularitats de l'espai de dolor estableixen certs paral·lelismes

amb la cabana de fusta, i ofereixen un espai idoni per al recolliment. El més curiós és que, en llegir aquest llenguatge científic i fred ple de fórmules, xifres i paraules tècniques, i afectat pel plom, la solitud i la llum de l'espai de dolor, van apareixent determinats moments, gent o sentiments que, per una raó o una altra, Vidal connecta amb fragments de la tesi. Aleshores decideix anotar amb bolígraf una mena d'agraïments o memòries en forma de «Em recordo» mentre va llegint, treballant i fent visibles els afectes i records que envolten la lectura de la tesi. El projecte pren forma a través de la tesi amb les anotacions fetes durant el procés de treball, com també amb un registre en vídeo de l'estada de Vidal al Beuys i el seu procés de lectura i escriptura. A més, Pep Vidal farà una sessió en viu oberta al públic al mateix espai de dolor, en la qual oferirà una lectura de certs fragments i explicarà l'experiència del procés de treball.

En una de les línies principals de «Parlo, sabent que no es tracta d'això» hi ha una sèrie d'obres que reflexionen de manera directa sobre el llenguatge mateix, el fet narratiu i els seus límits. Primavera del 1970. **Isidoro Valcárcel Medina** busca una paraula per incloure en un espai concret d'un text que ha de ser molt precís i, davant la impossibilitat de trobar-la, decideix escriure i inventar «paraules». La idea és allunyar-se de la representativitat habitual del llenguatge, fent un text completament il·legible, escrit segons una altra lògica. És aleshores que decideix crear un llibre «plàstic», El libro transparente,[c] en el qual les imatges gràfiques sorgeixen de la simple superposició de les ratlles de les pàgines, i paraules aparentment sense sentit



D **Jonathan Monk**
What is Seen is Described, What is Described is Seen, Version III, 2007

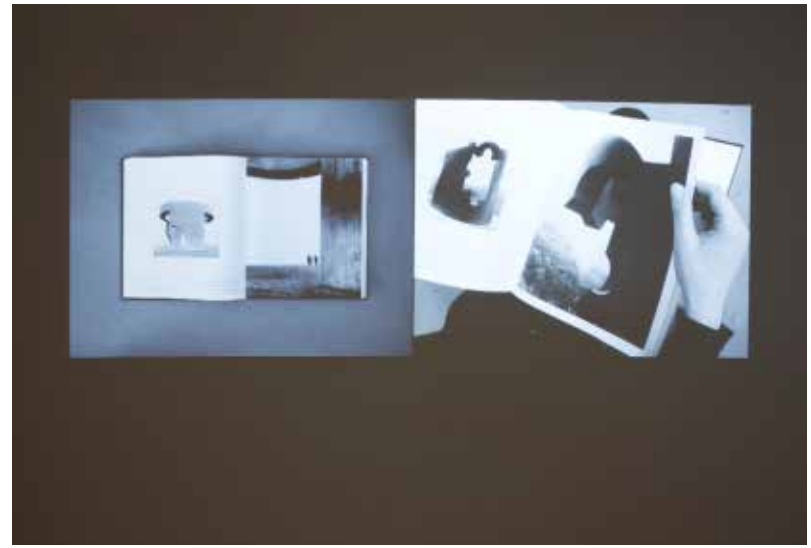
es van amuntegant i sobreposant-se les unes damunt les altres, creant uns missatges estranys i indesxifrables. Aquesta relació entre la plasticitat i l'escriptura és la base d'una sèrie de senzilles accions que **Jonathan Monk** posa en marxa en el projecte *What is Seen is Described, What is Described is Seen*. Monk proporciona una imatge a un altre artista perquè la tradueixi en paraules mitjançant una descripció que, al seu torn, donarà lloc a una imatge diferent. Mitjançant aquesta operació de traducció, tots dos llenguatges entren en un procés d'activació contínua, posant en joc les tensions entre el llenguatge visual i el textual, entre la imatge i la paraula. A What is Seen is Described, What is Described is Seen, Version III,[D] el llenç mostra una enigmàtica imatge fumejant, de la qual només podem observar la meitat (l'altra meitat està tapada amb vinil). En aquest cas, Monk envia postals d'una pintura de Mark Rothko a la galeria. Aquestes postals s'envien a Lawrence Weiner, que redacta una descripció de la imatge. La descripció s'envia aleshores a un retolista, que fa el treball final sobre llenç sense haver vist mai la pintura de Rothko. Més o menys en les mateixes dates, **Juan López** observa la finestra del seu pis del barri del Poblenou, hi veu el reflex del rètol lluminós de la farmàcia que hi ha a sota i decideix enregistrar-ho durant 24 hores seguides. Numerosis[E] mostra tot un seguit de missatges estranys, de nou incomprensibles, com les notes d'un disc de rock a la inversa que potser algú pugui desxifrar. El vidre i el seu reflex hi tenen un paper important; com en el projecte de Monk o el llibre de Valcárcel Medina, la clau és en la resistència que hi ha en la transmissió de coneixement. Diu el filòsof francès Michel Serres[10] que no hi ha

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



E **Juan López**
Numerosis, 2008

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





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

missatge sense resistència, que ell identifica amb el soroll, el qual interfereix en el missatge i el curs de la comunicació i dificulta la lectura. El que Serres considera intrigant pel que fa al soroll és que obre una via de reflexió molt fèrtil, ja que es converteix en un mitjà de transport. És potser aquest mitjà el que s'emfatitza en totes dues propostes, la possibilitat de resistència en el missatge.

Mentrestant, en algun lloc d'Amsterdam **Falke Pisano** fulleja un llibre d'escultures de Chillida fotografiades per David Finn. El seu vídeo Chillida (Forms and Feelings)[F] estableix relacions entre els objectes, les seves representacions, el relat, l'experiència del fotògraf i la seva filla, investigant la relació afectiva de l'autora amb les fotografies. El treball de Pisano —que s'articula en formats com l'escultura, la performance, les conferències, el text i la conversa, i circula i reformula idees, llenguatge i formes— segueix subratllant el fet lingüístic, endinsant-se en la seva relació amb els objectes i els materials (en aquest cas, les escultures de Chillida). Uns anys després, **Ryan Gander** guarda en un *gömböc* (una forma que es manté dreta per si mateixa) una sèrie d'objectes i d'articles que tracten del tema «les fallades que es fan paleses entre la seva concepció i la seva realització». A més del *gömböc*, que ja no s'aguanta dret a causa del pes dels objectes que conté, I am nothing. I just have no mass (Alchemy Box #27)[G] presenta un text col·locat en una paret propera que desglossa una descripció dels objectes que hi ha guardats. Gander analitza així la relació entre l'objecte i la paraula escrita, com també el balanceig o la tensió que aquesta paraula implica.

Una altra de les línies del projecte és la formada per una sèrie de treballs que generen sistemes de comunicació perceptiva abstracta, que escapen totalment al llenguatge. En aquest sentit, **Matt Mullican** entén el món com un sistema de signes que són producte d'un procés social. Planteja sistemes d'interpretació, models de comprensió, interfícies possibles que ens aproximin a un coneixement de la realitat que ens envolta més enllà d'una lectura narrativa cartesiana. Una de les formes d'organització més emprades per Mullican és constituïda per les seves cosmologies, una presència constant des dels seus inicis que configura el llenguatge visual que el caracteritza, basat en estructures geomètriques simples a partir de figures bàsiques. Inspirats en plànols de ciutats modernes i urbanismes de racionalitat utòpica o en dissenys industrials, que basen la seva eficàcia tècnica en la regularitat, aquests patrons permeten a Mullican de crear un «sistema», un mètode possible per entendre i prendre una posició al món. Un exemple d'això és Untitled,[H] tres vidrieres de vidre i de plom que conjuguen el verd, el blau, el groc, el vermell i el gris. Vint anys després que Mullican compongués les seves vidrieres, **Asier Mendizabal** va fer servir els colors negre i vermell a Not All That Moves Is Red (Telón) #1,[I] que forma part d'una sèrie de combinacions fetes a base de pedaços cosits de banderes vermelles i negres combinats horitzontalment, verticalment o diagonalment. Encara que les referències radicals dels colors negre i vermell són considerables, la identificació d'aquests signes poderosos pot fallar per excés en jugar amb la recombinació dels seus elements en un



H **Matt Mullican**
Untitled, 1992



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



J **Eduardo Chillida**
Iru Burni, 1986

K **Susana Solano**
Pedrís II, 1985



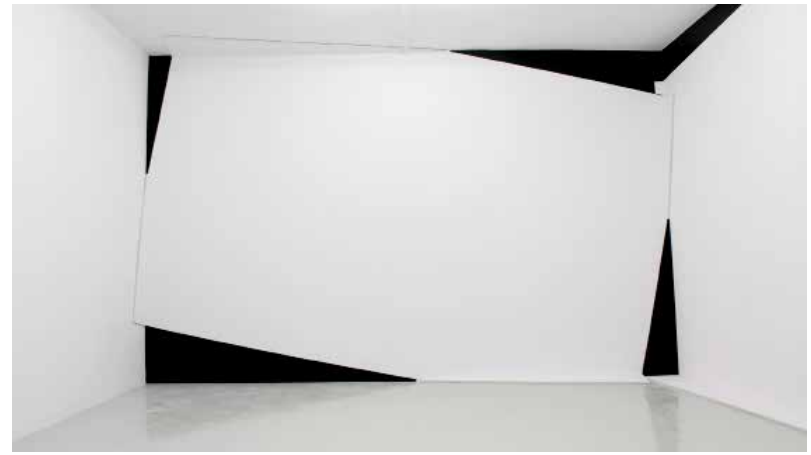
trencaclosques geomètric. En modificar la seva posició habitual, Mendizabal obre un espai de qüestionament: què significa l'abstracció de les ideologies a partir de la forma o del color? Què representa la bandera negra i vermella? Se'n perd el sentit recombinant les formes?

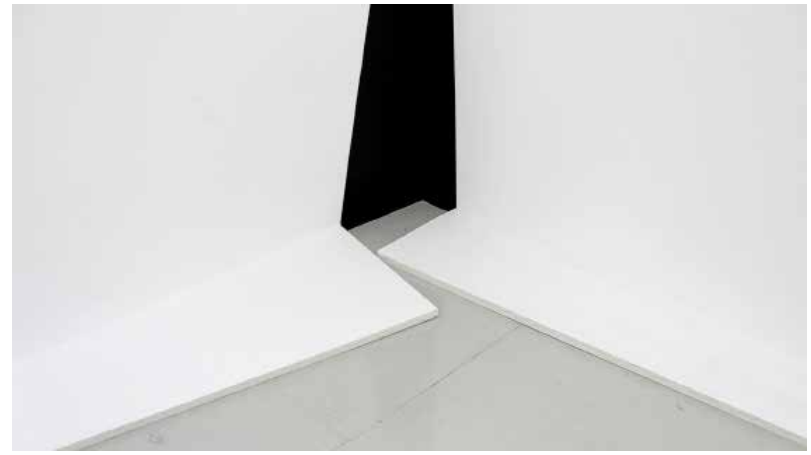
Forma i color, material i textura. Símbol, contingut i combinació. Comunicació no verbal. Si hi afegim espai i buit, els llenguatges formals de Mendizabal i Mullican es relacionen amb els volums d'Iru Burni,[J] tres escultures d'acer d'**Eduardo Chillida** que reflecteixen el seu interès per la matèria i la forma, i per com el procés de treball les posa en relació amb el pensament filosòfic, l'afecció a la terra o la relació entre l'individu i la natura. Aquestes tres formes totèmiques s'erigeixen al centre de l'espai, obrint diferents diàlegs amb la resta de treballs exposats. Només un any abans **Susana Solano** emplenava una estructura metàl·lica amb guix, establint aquesta vegada una relació diferent amb el buit i fent servir uns materials molt allunyats de la solidesa dels que fa servir Chillida. A Pedrís II[K] el desbordament és palpable, i la materialitat intrínseca dels diferents elements genera una estranyesa que contrasta amb la robustesa de les obres de Chillida i el seu joc dinàmic de forma i buit. La robustesa enfront de la fragilitat, la contenció enfront de l'espargiment.

La mateixa sala expositiva, sense cap mena de divisió ni agençament, fent palesa la seva nuesa conscientment, és un altre dels agents que formen part del projecte. El diàleg que s'estableix entre els elements arquitectònics com els murs i les columnes, les obres, les performances i el públic és essencial. La sala s'interpreta com un espai viu que

sorgeix per propiciar trobades de comunicació i agència d'una manera lliure i subjectiva. I amb això juga **Juan López** en la seva intervenció Push the envelope,[L] un exercici en l'arquitectura de la sala que, mitjançant l'ús de vinil adhesiu i plafons de guix, canvia la percepció del lloc, de l'espai, i la nostra relació amb ell. Amb una intervenció mínima, se simula la rotació d'alguna paret de la sala, es modifica la relació de l'espai amb la resta d'agents i es genera un canvi en l'escenari de comunicació que aquest espai acull.

La tercera de les línies d'acció i reflexió ve definida per un seguit de peces que continuen jugant amb allò abstracte i el llenguatge, creant sistemes de comunicació en els quals la presència del cos té un protagonisme especial. **Félix González-Torres** va fer servir les bombetes en moltes de les seves instal·lacions al llarg de la seva carrera, variant-ne el nombre o la disposició. D'una banda, hi ha el record d'un ambient festiu, de celebració, d'una nit d'estiu o d'una revetlla. De l'altra, el caràcter efímer de les bombetes fa inevitable que se'n fonguin algunes durant la seva exposició, la qual cosa remet a la idea de pèrdua. No és coincidència que Untitled (Last Night)[M] presenti dotze parells de bombetes en al·lusió a la parella, un tema recurrent, juntament amb la mortalitat, en el recorregut de González-Torres. En la seva obra podrien rastrejar-se qüestions properes a l'«enteniment de l'enamorat» *(lover's understanding),* un terme utilitzat per la filòsofa nord-americana Martha Nussbaum que es refereix a un tipus de coneixement pràctic i corporal propi dels enamorats, en el qual l'amant pot dir que comprèn el seu estimat o





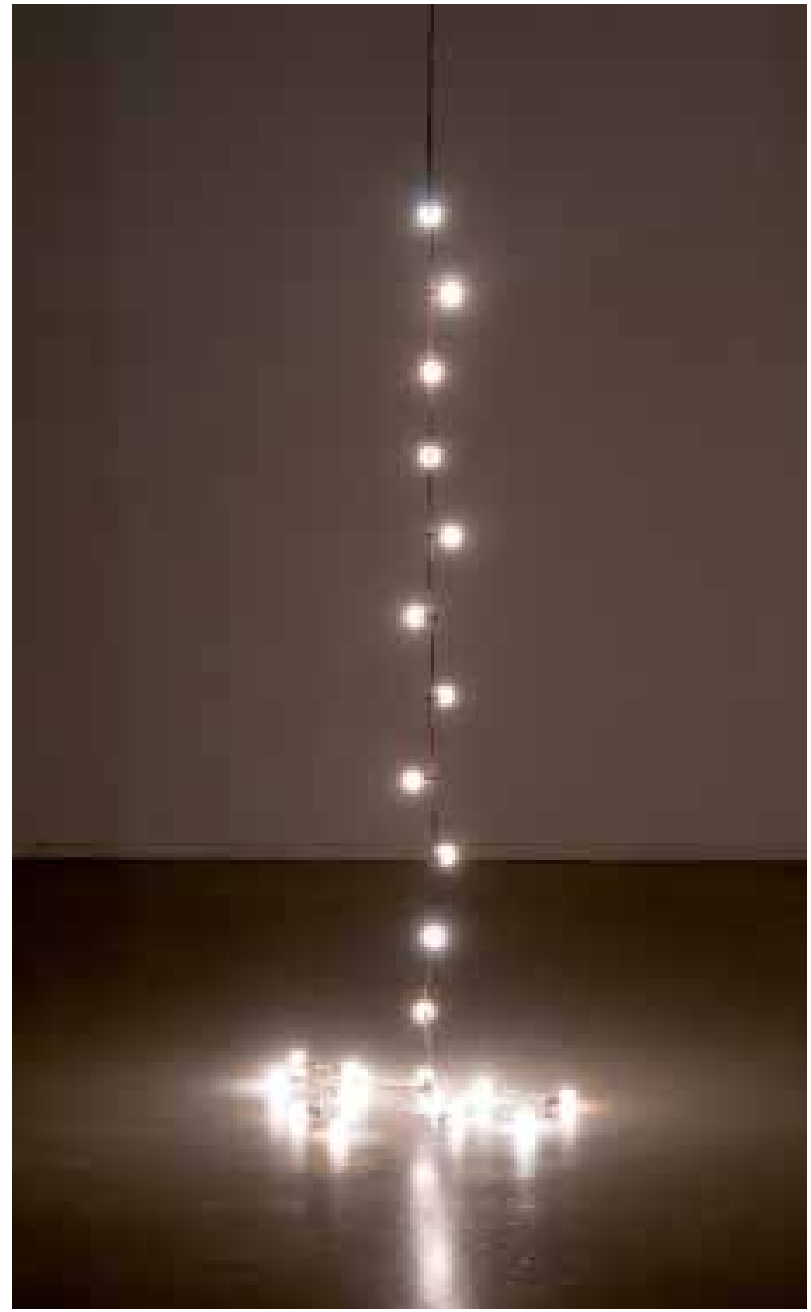
L **Juan López**
Push the envelope, 2013-2015

la seva estimada quan, i només quan, sap com tractar-lo/la.

Com seria la dansa actualment si tots els ballarins que van morir a causa del VIH des dels anys vuitanta encara fossin vius? Establint un diàleg molt directe amb Untitled (Last Night),[M] el ballarí i coreògraf **Aimar Pérez Galí** proposa A system in collapse is a system moving forward,[N] una conferència performativa que tracta de la relació entre la dansa i la sida. A partir d'aquesta qüestió es desenvolupa una recerca que relaciona la història de la dansa occidental amb la crisi de la sida. Un duo de Contact Improvisation i un discurs amb veu preenregistrada ofereixen al públic assistent un espai de comprensió on el cos i el llenguatge entren en diàleg i tensió.

1995. Un parell d'anys després que González-Torres pengés les seves bombetes al sostre, **Dora García** feia la seva primera incursió en l'ús de l'or, un material que fa servir recurrentment al llarg de la seva carrera, suggestiu pel seu caràcter contradictori (puresa i toxicitat alhora). Bolsa dorada[O] convida a un joc d'ambigüitat perceptiva que inquieta i interpel·la directament l'espectador per enfrontar-lo a les seves pròpies sensacions i premocions davant la presència daurada. De nou el color, la forma i el material en relació directa amb el cos. Jugant també amb el color i la forma, i referint-se a allò biogràfic, Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado *Mille plateaux*[P] és una de les peces de la sèrie d'autoretrats cecs d'**Abraham Cruzvillegas**, que transformen informació en objectes escultòrics. Per fer-les utilitza documents de la seva vida diària (tovallons, sobres, tiquets, rebuts, etc.), que cobreix amb

M **Félix González-Torres**
Untitled (Last Night), 1993



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

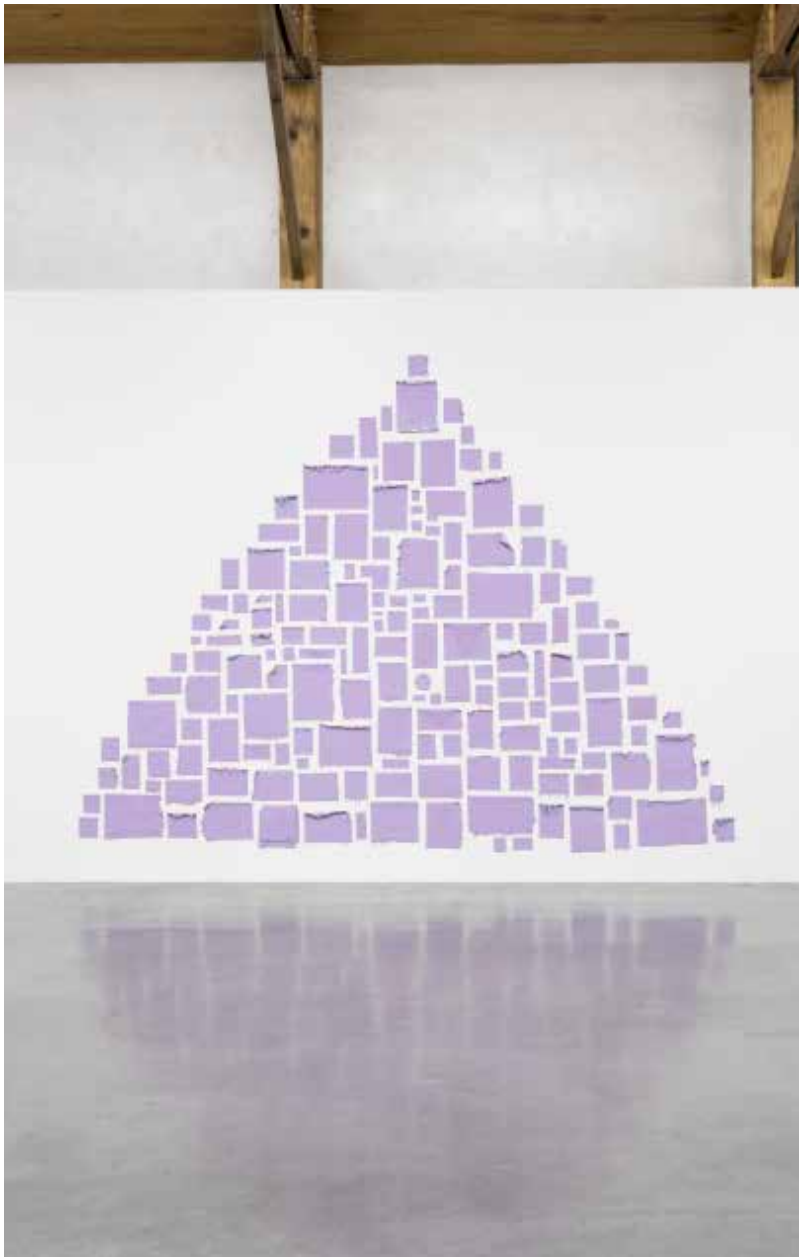




O **Dora García**
Bolsa dorada, 1995



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



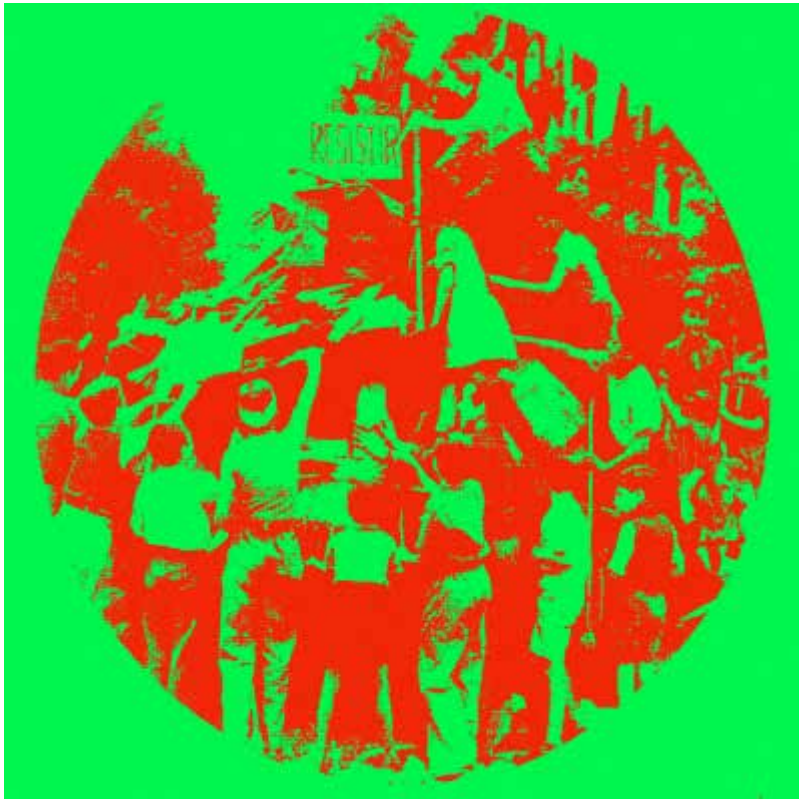
pintura i col·loca de maneres diferents, la qual cosa propicia diverses possibilitats de lectura per a l'espectador i transfigura restes de vida en formes abstractes de color. I mentre Cruzvillegas aplega tots aquests documents, **Julia Spínola** fa una sèrie d'accions en les quals experimenta amb materials i formats diferents, i genera frases sense fer servir lletres ni paraules. A Frase (objeto). BOCA[Q] un seguit d'objectes es deixen caure al terra segons una determinada coreografia performàtica, i és l'atzar qui acaba de decidir. Com si fos un joc, peces de formigó i de ferro, sabates, menjar, terra o recipients generen seqüències i alteren l'ordre del llenguatge d'una frase misteriosa. Les peces de Julia Spínola suggereixen bretxes de discontinuïtat enfront del que és ininterromput i monòton. Qüestions com la levitat, el pes, la tensió, l'equilibri, el frec, la resistència i allò inesperat emergeixen al·ludint a conceptes tan diversos com les orelles, els peus, els vertígens o les seqüències, i construeixen un camp de significats insòlit en el qual l'acció del cos en moviment, encara que imperceptible, és clau per determinar la disposició final dels objectes.

A l'exterior de la sala s'escolta una veu que prové de les terrasses superiors. Es tracta de la intervenció de **Marc Vives**, que es planteja com un exercici en el qual continua la seva recerca entorn dels llocs de celebració. Una fiesta en la terraza[R] és una acció que s'esdevé en una sèrie de moments concrets i s'executa des del sostre de la sala fent servir un material en brut format per fragments de lectures i metratge divers, amb què l'artista va confeccionant una situació que acaba al·ludint a estratègies i elements de la festa. Aquesta festa marca un temps format de rutines i intensitats, aparicions i desaparicions, plens i buits. Tot això forma un línia oscil·lant que

Q **Julia Spínola**
Frase (objeto). BOCA, 2013-2015



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



travessa espais físics o mentals, i cadascuna d'aquestes celebracions és una renovació dels vots col·lectius. Prenent el text i la imatge com a interlocutors del discurs, i l'espai de celebració entre allò individual i allò col·lectiu com a objecte d'estudi, l'acció obre un diàleg remot amb els objectes i les paraules que habiten l'exposició, ultrapassant el seu espai físic i fins i tot el mental.

«Parlo, sabent que no es tracta d'això» obre una possibilitat de trobada perquè diferents maneres, tons i dinàmiques d'agència lingüística puguin ser investigats i assajats, destapant canals on la comunicació desafia el cànon narratiu lineal i normatiu. L'espai expositiu, entès com un ens viu, orgànic i actiu on coincideixen i es troben diferents elements, esdevé una pàgina que espera a ser escrita. Els diferents objectes, obres, cossos, espais, arquitectures, veus i discursos despleguen les seves agències i convergeixen lliurement a la sala —i més enllà—, que no només es converteix en un lloc de contemplació, sinó en un lloc d'acció i enunciació. La decisió de deixar l'espai diàfan respon a la voluntat d'assajar aquestes agències des de la seva pròpia capacitat, deixant lloc a la seva «veu» i a la seva capacitat de relació, cedint també un paper protagonista a allò inesperat o inadequat, a la sorpresa o a un cert caos orgànic que s'allunya del recorregut dirigit.

Aleshores les lletres, les paraules i les frases muten, es transformen, es desplacen, i la comunicació hi té lloc, a la mateixa pàgina però d'una altra manera. Hi té lloc abans, o després, o en un plànol diferent, assajant altres formes de comunicació, d'enteniment, d'agència lingüística.

Llista d'obres

Joseph Beuys
Krefeld, Alemanya, 1921 - Düsseldorf, Alemanya, 1986
Hinter dem Knochen wird gezählt - SCHMERZRAUM
[Es compta darrere l'os - ESPAI DE DOLOR]
1983
Planxes de plom, ferro i anelles d'argent
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Eduardo Chillida
Sant Sebastià, 1924-2002
Iru Burni
[Tres ferros]
1986
Acer Aloña
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.
Col·lecció Telefónica

Abraham Cruzvillegas
Mèxic DF, Mèxic, 1968
Autorretrato ciego, escapándome de mí mismo, tratando de recordar el año en que fue publicado *Mille plateaux*
[Autoretrat cec, fugint de mi mateix, provant de recordar l'any que es va publicar *Mille plateaux*]
2013
Pintura acrílica lila sobre diari, cartró, fotografies, postals, sobres, dibuixos, tiquets, cartes, pòsters, targetes, rebuts, tovallons i agulles
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Ryan Gander
Chester, Anglaterra, 1976
I am nothing. I just have no mass (Alchemy Box #27)
[No sóc res. Simplement, no tinc massa (caixa d'alquímia núm. 27)]
2011
Resina, pols de marbre, fusta i vinil
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
Dipòsit particular

Dora García
Valladolid, 1965
Bolsa dorada
[Bossa daurada]
1995
Polietilè i pigment daurat
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Félix González-Torres
Guaimaro, Cuba, 1957 - Miami, EUA, 1996
Untitled (Last Night)
[Sense títol (Ahir a la nit)]
1993
Bombetes, fil elèctric i transformador
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.
Dipòsit col·lecció privada

Juan López
Alto Maliaño, Cantàbria, 1979
Push the envelope
[Ampliar els límits]
2013-2015
Vinil adhesiu i plaques de guix laminat
Dimensions variables
Gentilesa de l'artista

Juan López
Alto Maliaño, Cantàbria, 1979
Numerosis
2008
Vídeo monocanal, color, 4' 5", projecció continuada
Gentilesa de l'artista

Asier Mendizabal
Ordizia, Guipúscoa, 1973
Not All That Moves Is Red (Telón) #1
2012
Tela cosida
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Jonathan Monk
Leicester, Anglaterra, 1969
What is Seen is Described, What is Described is Seen, Version III
[El que es veu es descriu, el que es descriu es veu, versió III]
2007
Oli sobre tela i vinil
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Matt Mullican
Santa Monica, Califòrnia, EUA, 1951
Untitled
[Sense títol]
1992
Vidre emplomat i marc de metall
Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Aimar Pérez Galí
Barcelona, 1982
A system in collapse is a system moving forward
[Un sistema que s'esfondra és un sistema que avança]
2015
Coreografía per a dos ballarins, veu preenregistrada
Gentilesa de l'artista

Falke Pisano
Amsterdam, Països Baixos, 1978
Chillida (Forms and Feelings)
[Chillida (formes i sentiments)]
2006
Enregistrament audiovisual
Vídeo de doble canal, b/n, so, 14 min c/u
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Susana Solano
Barcelona, 1946
Pedrís II
1985
Acer, guix i malla metàl·lica
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Dipòsit Lorena Ruiz de Villa

Julia Spínola
Madrid, 1979
Frase (objeto). BOCA
[Frase (objecte). BOCA]
2013-2015
Objectes. Dimensions variables
Gentilesa de l'artista

Isidoro Valcárcel Medina
Múrcia, 1937
El libro transparente
[El llibre transparent]
1970
Transferibles (Letraset) sobre polièster
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Pep Vidal
Barcelona, 1980
Cabana de fusta, cabana de plom
2015
Acció, registre en vídeo i àudio
Gentilesa de l'artista

Marc Vives
Barcelona, 1978
Una fiesta en la terraza
[Una festa a la terrassa]
2015
Acció, àudio i vídeo
Gentilesa de l'artista

Biografia

Juan Canela

Sevilla, 1980. Viu i treballa a Barcelona.

Comissari independent i crític, és fundador i comissari de BAR project i Azotea. Projectes recents: *Lesson 0*, projecte de llarg recorregut per a l'Espai 13 de la Fundació Miró, Barcelona; *¿Por qué lo llaman entropía?*, exposició comissariada juntament amb Ariadna Ramonetti per a l'edició 0 de la Trobada de Cultura Contemporània de Guadalajara, Mèxic (2015); *Ignacio Uriarte: 1&0s* al MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo) (2014); *¿Estudias o trabajas?*, La Ene, Buenos Aires, Argentina (2013); *Lo viejo y lo nuevo*, AdnPlatform, Barcelona (2013), projecte comissariat per Azotea (Ane Agirre i Juan Canela); el programa de taules rodones *Vertex, converses sobre art, política i societat* per a ADN Think Tank (2013), comissariat també per Azotea; *Lanza una roca y a ver qué pasa*, La Casa Encendida, Madrid (2013); *El espacio cósmico estaba ahí...*, Galería Bacelos, Madrid/Vigo (2013); el projecte editorial *Radio de Acción*, Espacio Abisal, Bilbao (2011), o *Ref.08001*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2010). L'octubre del 2015 comissaria *SWAB Performance*, un programa de performances per a SWAB Barcelona, i *Parlo, sabent que no es tracta d'això*, un projecte de la convocatòria Comisart amb obres de les col·leccions de la Fundació Bancària "la Caixa" i el MACBA i performances i intervencions d'artistes contemporanis, CaixaForum, Barcelona. Juntament amb Chris Sharp, serà comissari de la secció Opening d'ARCOmadrid 2016. Recentment ha participat en el seminari Surrounding Education al De Appel arts centre d'Amsterdam, i en el SYNAPSE Workshop 2015 de la Haus der Kulturen der Welt, Berlín. Escriu per a revistes com ara *A*Desk, DARDOmagazine, SOUTH Magazine* i *Kaleidoscope*.

Obra Social "la Caixa"