

**COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
CONVOCATORIA DE COMISARIADO**

LA PRÓXIMA MUTACIÓN

N

CON OBRAS DE

Absalon

Nacho Criado

Eva Fàbregas

Cyprien Gaillard

Dora García

Eulàlia Garcia Valls

Gego

Isa Genzken

Felix Gonzalez-Torres

Joan Jonas

Antoni Llena

Àngels Ribé

Victor Ruiz Colomer + Joe Highton

Wolfgang Tillmans

Francesc Torres

Moisès Villèlia

LA PRÓXIMA MUTACIÓN

EXPOSICIÓN

Producción	Fundación "la Caixa"
Jurado Convocatoria de Comisariado 5.ª edición	Diana Guijarro Antònia M. Perelló Filipa Ramos Manuel Segade
Comisario	Xavier Acarín Wieland
Diseño del montaje	Pep Canaleta (3carme33)
Gráfica de la exposición	Alex Gifreu

CATÁLOGO

Edición	Fundación "la Caixa"
Texto	Xavier Acarín Wieland
Diseño gráfico	Alex Gifreu
Corrección y traducción	Mercè Bolló Tim James Morris (Barcelona Kontext)

Catálogo en línea accesible en:
<https://caixaforum.org/es/barcelona/p/la-proxima-mutacion>
<https://coleccion.caixaforum.com/actuales>

Créditos fotográficos

© Nacho Criado, Isa Genzken, Antoni Llena y Francesc Torres, VEGAP, Barcelona, 2021: p. 56, 64, 54, 52
© Absalon: p. 50
© Eva Fàbregas: p. 74
© Cyprien Gaillard: p. 62
© Dora García: p. 58
© Eulàlia García Valls: p. 80
© Fundación Gego, Caracas: p. 76
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation: p. 60
© Joan Jonas: p. 46
© Àngels Ribé: p. 48
© Victor Ruiz Colomer: p. 82
© Wolfgang Tillmans / Galerie Buchholz, Berlín / Colonia: p. 66, 68, 70, 72
© Moisés Villèlia, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2021: p. 78

© del texto, el autor
© de las fotografías, los fotógrafos
© de las traducciones, los traductores
© de la edición, Fundación "la Caixa", 2021
Pl. de Weyler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-304-7

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los artistas que han participado en la exposición, y especialmente a **Eva Fàbregas, Dora García, Antoni Llena, Àngels Ribé** y **Francesc Torres**, sus comentarios, que han contribuido a perfilar el texto que aquí se presenta. También quiero agradecer a **Eulàlia García Valls, Victor Ruiz Colomer** y **Joe Highton** su participación en la exposición, y expresar asimismo mi agradecimiento a **Anna Irina Russell** y a **Xavi Manubens**, que en un principio formaron parte de mi propuesta. Deseo dar las gracias también al Estudio de **Wolfgang Tillmans**, y en particular a **Juana de Aizpuru**, por regalarme una copia del reciente libro de Tillmans, *Saturated Light*. Hacer extensivo el agradecimiento a la Fundación "la Caixa" y al MACBA por organizar la convocatoria de comisariado que permite trabajar con sus colecciones, a los equipos de ambas instituciones y, en especial, a **Núria Faraig**, a las bibliotecarias y archivistas del MACBA, a los diseñadores, a todo el equipo de montaje, a los vigilantes de sala y a las trabajadoras y trabajadores que hacen posible abrir la exposición cada día. Igualmente, agradezco al jurado, compuesto por **Diana Guijarro, Antònia Maria Perelló, Filipa Ramos** y **Manuel Segade**, haber confiado en mi propuesta y haber aportado ideas y referencias que han sido de gran inspiración. Y, por supuesto, a **Eileen Wieland, Barbara Adams, Esteve Padilla, Nolasc Acarín** y **Ausiàs Acarín** por haber contribuido, a su manera, a este proyecto en los últimos meses.

8 LA PRÓXIMA MUTACIÓN

XAVIER ACARÍN WIELAND

46	JOAN JONAS
48	ÀNGELS RIBÉ
50	ABSALON
52	FRANCESC TORRES
54	ANTONI LLENA
56	NACHO CRIADO
58	DORA GARCÍA
60	FELIX GONZALEZ-TORRES
62	CYPRIEN GAILLARD
64	ISA GENZKEN
66	WOLFGANG TILLMANS
74	EVA FÀBREGAS
76	GEGO
78	MOISÈS VILLÈLIA
80	EULÀLIA GARCIA VALLS
82	VICTOR RUIZ COLOMER + JOE HIGHTON

84 LISTA DE OBRAS

88 BIOGRAFÍA

LA
PRÓXIMA
MUTACIÓN

XAVIER ACARÍN WIELAND

J
P

1

Si pudiéramos condensar el ritmo de la mutación, diríamos que es secuencia, corte, alteración y secuencia alterada. Una secuencia que no sigue una dirección pautada; al contrario, se desvía adquiriendo una trayectoria hasta el momento inesperada. En su repetición, una secuencia es una convención, una norma aplicada, aceptada, *normalizada*, que condiciona lo usual como un espacio definido, concluido, sin sorpresas. Una revolución es algo similar a una mutación, por cuanto nos sitúa en una nueva posición, «un proceso que produce historia, que acaba con la repetición de las mismas actitudes y de las mismas significaciones».¹ Un corte que desencaja, que pone en crisis lo constante y lo conocido, abriendo una posibilidad de escapatoria de aquello establecido.

1

Félix Guattari y Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2007.

2

«Monólogo del virus», pieza anónima publicada en *Lundimatin* el 16 de mayo de 2020 (<https://lundi.am/Monologo-del-Virus-2853>).

3

Lynn Margulis destaca la simbiosis como uno de los procesos clave en la evolución, un contacto íntimo entre entidades como forma de variabilidad genética.

Dice el virus: «Si no hubierais transformado la amplitud, hasta ayer mismo aún exuberante, caótica, infinitamente poblada, del mundo —o, mejor dicho, de los mundos— en un vasto desierto para el monocultivo de lo Mismo y del Más, yo no habría podido lanzarme a la conquista planetaria de vuestras gargantas. Si durante el último siglo no os hubierais convertido prácticamente todos en copias redundantes de una misma e insostenible forma de vida, no os estaríais preparando para morir como moscas abandonadas en el agua de vuestra civilización edulcorada. Si no hubierais convertido vuestros entornos en espacios tan vacíos, tan transparentes, tan *abstractos*, tened por seguro que no me desplazaría a la velocidad de un avión».² El virus, una entidad al borde de la vida, ha emergido de las profundidades de la historia genética para subvertir el presente.

El virus habita nuestros cuerpos, nos empuja a la mutación, a la par que nos sitúa ante el abismo de nuestra propia extinción. El virus se infiltra en las células, participa en la evolución de la vida y su historia explica la nuestra en un entramado de especies y ecosistemas que conforman la Tierra, Gaia, planeta simbiótico.³ Según Paul B. Preciado, el virus copia y reproduce los mecanismos de dominación,

avanza en la biovigilancia, nos atrinchera en las casas, convertidas ahora en dispositivos de consumo digital, obediencia y desaparición de los cuerpos orgánicos. La pandemia acelera la historia, implanta medidas de segregación, reparte la muerte de acuerdo con las desigualdades estructurales, racistas y clasistas y

4
Paul B. Preciado, «Aprendiendo del virus», *El País*, 28 de marzo de 2020.

5
Una historia que requiere un trabajo más extenso sobre la influencia de la poesía visual como motivadora de esta transición. Doy las gracias a Llorenç Mas Bancells por compartir sus consideraciones.

nos acerca a la política de fronteras que protegen la inmunidad occidental: «la nueva Lampedusa es tu piel». ⁴ Apropiarse de la mutación, imitar al virus, ver en la pandemia un portal para saltar a otro entendimiento de las relaciones con las que nos conformamos en la mutualidad del mundo, pensar en las posiciones que ocupamos desde la alteración, considerando así nuestras implicaciones, sociales y ecológicas, deviene aquí, en esta exposición, una trayectoria recorrida por artistas de varias generaciones.

Las investigaciones artísticas de los sesenta son uno de los orígenes de esta muestra y nos emplazan a reflexionar sobre el objeto artístico como elemento desencadenante de colaboraciones y afectos que nos posicionan en un ensamblaje, reconociendo lo compartido. La exposición busca una topografía de intensidades cuyas coordenadas trazan relaciones y combinaciones entre lo material y vital, entre lo presente y ausente, entre lo actual-real y lo posible. El encuentro propicia la intimidad, el tacto, lo efímero, y sitúa nuestros cuerpos en una relación performativa con el entorno, una dimensión de creación continua, un devenir constante. Explicar el mundo como entramado de configuraciones abiertas es hablar de aproximaciones, de reciprocidades, mediante las que transitamos desde una concepción cerrada, de individuos pretendidamente autosuficientes, de especies en competición por el dominio de recursos inertes, hasta una comprensión del mundo como proceso indeterminado de coexistencia. Así, ¿cómo el objeto artístico ejerce una transposición de la interrelacionalidad del mundo y nos sitúa como entidades participantes, latentes y conjugadas? Al intentar responder a esta pregunta, la exposición deja entrever una historia del arte que va de la representatividad a la performatividad, ⁵ pasando por el

minimalismo, en la que el objeto deja de ser concluido para vincular su presencia a la del público, con lo cual motiva un cuestionamiento del espacio y de la relación y se adentra en una igualdad con el sujeto en la que los bordes se difuminan y ambos comparten un estatus precario dentro de una composición situada. Al reseguir una serie de argumentos, nos acercamos a la mutación como una desestabilización de lo usual-normativo para generar una práctica colectiva de convivencia, jovial y comunal.

2

El objeto performativo y el sujeto situado. El martes 9 de enero, sin saber que ese sería el día más frío del invierno de 1968, Joan Jonas y un grupo de bailarines afines se desplazaron a una playa de Long Island para llevar a cabo una acción filmada. *Wind* toma su nombre de la aparición, ese día, de un actor inesperado: el viento. Las condiciones climáticas modificaron los movimientos de los *performers*, añadiendo un grado de indeterminación que, aunque inesperada, formaba parte de las coordenadas artísticas de la época. En la película de 16 mm vemos cuerpos compuestos creando figuras que se distancian de lo humano. La acción se desata por abrigos, espejos, plásticos o papel de aluminio, que juegan un rol determinante influyendo en el movimiento. En estas acciones, conocidas como *task performances*,⁶ hay un posicionamiento del cuerpo y el objeto en condiciones de igualdad, y su interdependencia facilita construcciones efímeras que quedan envueltas y alteradas por el viento y los veinte grados centígrados bajo cero de aquel día. Más allá de las relaciones situadas y las interacciones ecológicas, la pieza recaba un interés de Jonas por el imagismo de Ezra Pound y H.D. (Hilda Doolittle) y su capacidad de presentación —y no de representación— de algo complejo en composiciones que escapan a la captura de una significación concreta.⁷ Pound propone una poesía que trate directamente la «cosa», sea esta subjetiva u objetiva, y pide, además, no emplear palabras que no contribuyan a esa presentación y sí usar una composición que siga el ritmo y la secuencia de la frase musical (libre), no del metrónomo (pauta). Una economía de medios, un rechazo a lo artificioso y lo acartonado como forma de entender una poesía

6

Task performance era un término común en la época, usado para explicar un movimiento pautado por el uso de un objeto, similar a los patrones o a las estructuras del juego que sustituían la expresividad personal por un movimiento operativo. Véase, a modo de ejemplo, Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1983.

7

La artista hace una referencia directa a ello en una conferencia en la Bergen Kunsthall el 25 de febrero de 2011, que se puede ver por internet (<https://vimeo.com/20412896>).



Joan Jonas. *Wind*, 1968

que presenta lo complejo de forma instantánea y «que produce esa sensación de súbita liberación; esa sensación de estar libre de los límites temporales y espaciales; esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos ante las grandes obras del arte».⁸ Aquí podemos encontrar un origen de las intenciones

8

Ezra Pound, «A Few Don'ts by an Imagiste», *Poetry*, vol. 1, n.º 6 (marzo de 1913), pp. 200–206. Hoy se puede leer *online* (<https://www.poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts>).

9

André Lepecki, «Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object», *October*, vol. 140 (primavera de 2012), pp. 75–90. Subrayar el movimiento a-personal, des-subjetivizado, como forma de liberación de los preceptos jerárquicos, patriarcales, y como forma de inserción en una horizontalidad con otras «cosas», un vivir al lado dentro de ecosistemas, que Jonas ha seguido elaborando en su trabajo.

10

Creada, según la artista reconoce, casi como un impulso en la intimidad del hogar, *3 punts* vuelve a emerger al cabo de cincuenta años de su creación y diez años después de su último montaje en la retrospectiva de Àngels Ribé organizada por el MACBA en 2011.

11

En otro sitio, podríamos ahondar en la historia de la esquina como localización íntima y crucial, cruce de dos planos, que ha sido destino de múltiples intenciones desde la vanguardia, como, entre otros, en Malevich, Tatlin, Flavin, Nengudi.

de la danza en los años sesenta, que buscaba en la antiexpresividad y la igualdad entre cuerpos y objetos «liberar los movimientos del bailarín, en un campo no jerárquico de interacciones horizontales».⁹

La influencia de la fenomenología en la generación de los sesenta supone una implicación sensorial y corporal como forma de vinculación política y ecológica, centrando una experimentación sobre el sujeto como entidad en formación continua con lo circundante. *3 punts* (1970–1971),¹⁰ de Àngels Ribé, nos posiciona en un espacio interno creado por la pieza.¹¹

El juego geométrico contiene una cierta fragilidad y variabilidad según el visitante se desplaza por el espacio, modificando constantemente su percepción, lo cual contribuye a que se reconozca como cuerpo en movimiento. Al situar al público en un proceso que transcurre y deviene, la pieza se abre a un tiempo relacional creado por los puntos entre sí, y a un triángulo formado por un cuarto punto, el visitante-espectador. Desde este sitio se inicia un reconocimiento del entorno, de las correspondencias entre entidades que, en su interdependencia, evidencian una red. Sobre el plano de lo usual, hay una posibilidad de variación en la que la conexión no implica la anticipación codificada del otro, sino más bien un proceso de apertura en el que no podemos prever las particularidades del otro punto, sea este cuerpo u objeto. Esta equivalencia traspasa los límites de cada una de las entidades, las equipara en una comprensión expandida que va de

la obra al espacio, al sistema, y lo hace para reivindicar la posicionalidad como uno de los parámetros para ser parte situada del mundo y de su interpretación, no siendo una visión homogénea, jerárquica, vertical, pretendidamente objetiva, sino una participación en plano de igualdad.



Àngels Ribé. *3 punts*, 1970–1971

3

El objeto performativo y la crítica a lo estable. Al desarrollar una fenomenología *queer*, Sara Ahmed nos introduce a una consideración de la orientación a partir de reflexionar sobre lo que está cerca de nosotros, y concretamente, detrás. Izquierda, derecha, este, oeste, norte, sur, el cuerpo habita el mundo, y es en su situación orientada cuando iniciamos una interpretación, una dirección doble entre exterior e interior, dentro y fuera, que nos empuja hacia objetos y estos a su vez hacia otras direcciones. Al considerar lo que hay detrás de los objetos, Ahmed nos invita a pensar en sus condiciones de llegada, su historia material, que emerge del fondo. La mesa de Husserl,¹² como primer objeto a mano desde donde el filósofo percibe el mundo, indica ya una orientación dentro de un espacio doméstico, también un uso: escribir (a mano), hacer cosas encima de la mesa, tocar objetos y, en el tocar, orientarse constantemente, ya que cambiamos en relación con lo que tocamos. Una cohabitación entre cuerpos y objetos. Esta orientación propicia una disposición de lo cercano, próximo, cotidiano para nosotros; nos orientamos con lo circundante, y los objetos nos orientan, forman un contexto cultural en el cual el sujeto *queer* se desvía de lo heterosexual dominante. Estas pautas de conducta prosiguen líneas progresivas de etapas vitales aceptadas y codificadas, una línea «*straight*» que marca una continuidad temporal, familiar, genética, patrimonial.

¹² Edmund Husserl desarrolló la fenomenología a principios de siglo xx.

¹³ Frankfurt, París, Nueva York, Tel Aviv, Tokio y Zúrich.

¹⁴ Absalon vivió y tuvo su estudio en la Villa Lipchitz de Le Corbusier, en Boulogne-sur-Seine.

En la mesa de esta exposición encontramos el video de Absalon. En *Proposition d'habitation* (1991) vemos a un intérprete moverse por un espacio especialmente diseñado a partir de las proporciones del cuerpo del artista, que lo habita e interactúa con los objetos buscando una forma de correspondencia que escapa de lo normativo. Un trabajo que continuó con la construcción de una serie de celdas-células que debían esparcirse por ciudades del mundo «como un virus», decía el artista. Poco antes de morir por complicaciones derivadas del sida había planeado construir estos módulos para seis ciudades, siguiendo una cierta variabilidad dependiendo de las particularidades de cada una.¹³ Una arquitectura funcional,¹⁴

adaptada al entorno, básica, esencial y performativa, en cuanto que marcaba una domesticidad alterada. Así, el espacio y los muebles creaban una coreografía diaria, una modulación de la vida interior, de la experiencia de la existencia, una condicionalidad física para la austeridad y la perpetuación de un estado mental consciente que convertía al artista en un cosmonauta dentro de una cápsula de resistencia a la vida aburguesada y estandarizada. No podía acumular bienes

ni tener familia, ni servicio, ni más de un libro a la vez. Una vida anacoreta, como un padre del desierto viviendo en una idiorritmia¹⁵ con la colectividad. En su oposición al consumismo, las células de Absalon son tanto una posibilidad de una existencia diferente como un ataque a la operatividad del mercado del arte, planeadas para solamente existir, sin producir nada.¹⁶ Al unir la crítica económica con una forma de alteridad subjetiva, los hábitats de Absalon aparecen como ensayos para articular el espacio entre lo presente y lo posible. Constituyen un reto físico y propagan una negociación constante de los contactos, las distancias y los intercambios, puesto que, en su inserción en la ciudad, interrogan más que cierran los límites de lo común. Con estos hábitats, el artista trazaba referencias a tumbas etruscas, a mastabas, a máquinas de celibato y a búnkeres en donde esperar una nueva comunidad posapocalíptica, o acaso, pospandémica. Al recluirse del exterior en una pureza arquitectónica, Absalon practicaba un prototipo de vida, aislada pero no asocial, total pero no totalitaria, en la que el cuerpo se hallaba en reciprocidad con el habitáculo-objeto hecho específicamente por y para él. De la maleabilidad del objeto a la consideración del espacio, Absalon trata el ordenamiento, la disposición de objetos, las series, la escala, la domesticidad, hecha y deshecha, para pensar la relación entre lo individual y lo colectivo, el artista y el público. Una comprensión del objeto

15

En *Cómo vivir juntos* (1977), Roland Barthes sitúa la idiorritmia entre la soledad del ermitaño y la regulación cenobítica, ya sea religiosa o laica, ya sea el monasterio o el falansterio. La idiorritmia, el ritmo propio por el que cada uno atraviesa esta vida, raramente no está reprimida por las estructuras de poder, que obligan a ciertas temporalidades fijadas en ceremonias que celebran a la familia heteropatriarcal como base de la sociedad occidental, eliminando así las diferencias, dividiendo entre aquello normal y aceptado y aquello extraño y marginal.

16

«Podría ser la mayor provocación que soy capaz de proponer al mundo del arte: no ofrecer nada a la venta, solamente estar dentro de este sistema sin obra, sin producir nada [...]. No es una actividad que alguien quiera apoyar. Al sistema no le interesa respaldar esas ideas. Cuando el arte no sea una mercancía, dejará de existir. El valor artístico es el valor monetario. Es una locura.» Absalon en conversación con Catherine Francblin: «By the Way, I'm Always Worried: What if I Die Today?», en *Absalon*, Tel Aviv Museum of Art, 2013.

artístico, que se remonta al minimalismo, según la cual el objeto desata una temporalidad que sitúa al público en una relación performativa que, al ser reconocida, nos emplaza a considerar las condiciones del contenedor, del espacio expositivo, para despertar una consciencia crítica hacia la institución, el dispositivo de representación.



Absalon. *Proposition d'habitation*, 1991

En el otro lado de la mesa, el cubo de Francesc Torres continúa la crítica hacia el sistema del arte. A finales de los sesenta, entre París y Barcelona, Torres realizó una serie de objetos de papel que, partiendo de la poesía visual, se adentraban en la objetualidad minimalista. Aunque fueron quemados,¹⁷ han sobrevivido un grupo de prototipos con los que Torres apunta hacia la obra seriada para la distribución de lo sensible como una posibilidad revolucionaria de transformación subjetiva y social. Esta exposición presenta una edición inédita de uno de los prototipos que Torres creó con la intención de ser reproducidos de forma ilimitada y vendidos a un franco y medio. Mientras que algunos de esos cubos incorporaban palabras, a modo de objetos poéticos, otros, como el incluido en esta exposición, presentan una plenitud de color que subraya su objetualidad. Si bien el énfasis en el objeto, y por lo tanto en las coordenadas de volumen y superficie, implica ya un cambio en el modo en que lo percibimos, el hecho de dar fuerza al color hace que aparezca definido y que su presencia resalte

17

En algún momento entre finales de los sesenta y principios de los setenta, Santi Pau quemó sus piezas y con ellas algunas de Torres. Pau y Torres, junto con otros artistas y poetas como Carles Camps, Xavier Franquesa, Salvador Saura y Jordi Pablo, se reunían en un taller de la calle Gran de Gràcia de Barcelona. Se trata de un grupo poco estudiado en la historia del arte reciente.

sobre un horizonte, como objeto singularizado y a la vez reproducible, como una entidad al mismo nivel que el espectador, aquí coautor. Una reciprocidad entre las partes que nos lleva a pensar en una formación conjunta, en una definición de uno a partir del otro, característica de la performatividad. Sobre la cartulina impresa, Torres propone al público una manipulación táctil que extiende su reflexión sobre el consumo y las relaciones que mantenemos con lo

material circundante, sobre con quiénes compartimos lazos de producción y sobre cómo nos hacemos al mismo tiempo que nos hacen. Esta construcción, la del cubo-nosotros, puede parecer una búsqueda del orden, aunque en este caso su irregularidad lo complica todo e indica una tendencia al desorden, al desequilibrio. Al considerar la entropía en relación con la práctica artística, Torres dice lo siguiente: «Si el orden, a través de las actividades positivas que le son propias (ciencia y tecnología), es una reacción necesaria contra la naturaleza para controlarla, el

arte es el proceso de compensación y acomodación con lo natural a nivel del contexto físico y psíquico. El arte, tanto en su realización como en su percepción, es la experiencia de lo entrópico, de ahí que su significación radique en lo que representa como alternativa comportamental en lugar de una acumulación de los sedimentos objetuales de dicho comportamiento».¹⁸ En el proceso del hacer el nosotros-cubo ejercemos la posibilidad de otra relación, otro comportamiento y otra acción con lo circundante (Absalon) y nos reconocemos inmersos en un proceso material continuo cuyo destino final es su propia destrucción.



Francesc Torres. *Prototip per a una edició il·limitada*, 1968-1969



Antoni Llena. *Escultura dissecada*, 1968

¹⁸ Francesc Torres, «Notas sobre el arte como comportamiento», *Artes Plásticas*, n.º 18 (junio de 1977), pp. 67-69.

Al lado de la obra de Torres encontramos otra pieza de 1968. *Escultura dissecada*, de Antoni Llena, participa del tipo de trabajos que el artista desarrolló en los sesenta con elementos frágiles, inmateriales y flujos corporales, papel y semen, sudor y sombras. En un artículo en la revista *Mosca* publicado en 1969, Llena afirmaba que el arte pobre «evidencia y ridiculiza cualquier forma de poder o fuerza; y dentro del arte se enfrenta implícitamente a la especulación que utiliza a los artistas haciéndolos inofensivos [...]. Vistas así las cosas, sería difícil especular con un arte de limitada duración [...]. Es un arte de duración humana».¹⁹ Años antes, Llena había vivido en un convento y es de suponer que la pobreza y la apreciación del tiempo natural, quizá también de la vida en común,²⁰ lo llevaron a una reflexión sobre lo etéreo de la existencia.

Al buscar este carácter en la materialidad de la obra de arte, no solo cuestiona el valor económico y la especulación del mercado (aunque su alcance pueda ser discutible) sino que también nos adentra en una reflexión sobre la temporalidad, en la cual la equiparación entre lo material y lo humano²¹ hace de lo perecedero un ritmo inapelable de todo lo existente, un proceso irreversible, revolucionario y entrópico. Lo humano y lo material comparten estatus, vulnerabilidad precaria. «La precariedad es la condición de ser vulnerable a otros. Nos transformamos en encuentros impredecibles, no tenemos el control, ni siquiera de nosotros mismos. Incapaces de depender de una estructura estable de comunidad, nos arrojamos a ensamblajes cambiantes, que nos rehacen tanto a nosotros como a los demás.» La precariedad que indica Anna L. Tsing²² apunta a un estado compartido entre materia y vida, entre objeto y cuerpo, entre mercancía y trabajador, que acaba con la proclama del progreso como paradigma de crecimiento ilimitado y modernización. La crítica del 68 en contra de un mundo autoritario y conservador resuena en la *Escultura dissecada* y en su insistencia en dudar de lo estable, de las narrativas del poder, llevándonos a reconocer otras temporalidades, pre/post-capitalistas, en las que el sujeto deja de ser preeminente en la interpretación del mundo.

¹⁹ Revista *Mosca*, n.º 6, 1969, citada en Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Barcelona, Akal, 2007.

²⁰ Es conocida su vida en comuna en el Jardí del Maduixer junto a Jordi Galí, Silvia Gubern, Àngel Jové y Albert Porta/Zush/Evru.

²¹ En el artículo «Antoni Llena i l'art pobre», publicado en *Serra d'Or*, n.º 126 (marzo de 1970), Alexandre Cirici equipara la fragilidad material con la temporalidad humana.

²² Así habla Anna L. Tsing sobre la precariedad en su libro *The Mushroom at the End of the World*, Princeton University Press, 2015.

4

El objeto performativo y lo escenográfico. La ritualidad nos emplaza a pensar en un mundo de agencialidades múltiples en el que lo presuntamente inanimado, biológico, geológico, participa en la historia común y la moldea. Aunque no hay nada escrito²³ sobre *Discoïdales* (1985), de Nacho Criado, cabe especular que el artista era conocedor de las estelas funerarias vascas, llamadas *discoïdales*, en las que aparece grabado el *lauburu*.²⁴ La fascinación de Criado por combinar «*techné* y brujería»²⁵ nos indica un encuentro entre aquello productivo, moderno, y aquello encantado, ancestral, que se absorben mutuamente en una transfiguración del desecho —mercancía fragmentada, obsoleta y residual— en arte. Una operación alegórica que, aunque distante del *ready-made* (al no ser estos bienes de consumo), supone una transformación del objeto, que transita de lo inerte a lo envolvente iniciando un mecanismo que, al sugerir un movimiento rotatorio, insiere al espectador en un ritual desconocido. La pieza de Criado despliega una materialidad en movimiento en la que los espejos reflejan el paso del tiempo y nos adentran en corrientes circulares, hipnóticas. El movimiento nos indica también una atención al proceso, que encuentra en lo orgánico una manifestación del perecer: el factor transitorio son los cuerpos humanos reflejados en los tres elementos, acaso, tres cruces, tres estelas, tres lápidas.



Nacho Criado. *Discoïdales*, 1985

23

Esta obra parece haber sido olvidada en las retrospectivas sobre el artista y hasta el momento no he podido encontrar más información que la descripción técnica y la fotografía de la pieza instalada en 1985 en el Palau Macaya, antigua sede del centro cultural de la Fundación "la Caixa" hasta que se inaugurara el CaixaForum de Barcelona en 2002.

24

Esta variante de la cruz gamada de brazos curvilíneos de origen remoto en la historia conlleva una simbología de fuego sagrado, de sol protector, que entrelaza lo físico con lo espiritual, lo masculino con lo femenino.

25

Como indica Remo Guidieri en su texto incluido en el catálogo de la exposición retrospectiva dedicada a la obra del artista, *Nacho Criado. Agentes colaboradores*, presentada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo entre 2012 y 2013.

En la pieza de Criado, la transformación de los objetos, su disposición procesual y ritualista nos motiva a pensar en lo escenográfico, algo que nos devuelve a una consideración del espacio expositivo como catalizador de la experiencia, ya sea de consumo o transformación. «Lo que es teatral, como todo lo que tiene que ver con la institución del arte, supone un lugar compartido entre la subversión y la absorción, entre la pasividad contemplativa y la ruptura

activa, entre el estado y la multitud, entre la creación y el mercado [...] ahora que todos los museos han entrado en una espiral sin límites hacia la ampliación de espacios y franquicias, ahora que el capitalismo ha llegado a una expansión que no tiene freno, tal vez, ha llegado el momento de un cierto plegamiento, en el sentido que Pasolini le daba al término: hacia afuera, no hacia adentro. La atención a la frágil vida de los cuerpos, a la hostilidad hacia la cosificación de nuestra existencia, la manifestación explícita de la desaparición de la frontera entre lo público y lo privado que nos proporciona lo que es teatral, constituye hoy uno de los elementos más interesantes de incisión política.»²⁶ Es en la performatividad, en la continua formación del espectador y del objeto, cuando se inicia un proceso de apertura, de adentro hacia afuera, para configurar lo individual en relación con lo colectivo, con el fin de entenderlos como un sistema en el que todos participan, en el que la acción de uno afecta al conjunto. La colaboración hace la colectividad.

Siguiendo la estela de lo teatral encontramos la pieza de Dora García, *Bolsa dorada* (1995). Una bolsa de plástico que contiene un material dorado cubre una de las esquinas de la sala. La ligereza de la bolsa señala lo efímero y nos emplaza a pensar entre lo presente y lo ausente, entre el espacio visible y su reverso, la parte escondida, de detrás, creada por la intervención del objeto en la arquitectura de la sala. Con cierta ambigüedad, la pieza motiva un adentro y un afuera, cuya teatralidad podría basarse en la duración del desplazamiento que va

26
Manolo Borja-Villel en el texto introductorio del catálogo de la exposición *Un teatro sin teatro*, organizada por el MACBA y la Fundación de Arte Moderno y Contemporáneo – Colección Berardo de Lisboa en 2007.

del frente al reverso, de la intención de la artista a la especulación sobre el espacio desconocido. Y también en esa ambigüedad, la de proporcionar y esconder algo, podríamos considerar un efecto de distancia y extrañamiento como una forma de cuestionar la posición del espectador.²⁷ Más allá de las posibles similitudes con otras obras de García (las bolsas inflables, las frases de oro), *Bolsa dorada* incide de una forma muy particular en los dispositivos de representación, que conllevan la formulación de un sujeto, articulados históricamente por el teatro, el museo y el cine. La presentación de un objeto artístico está intrínsecamente ligada a la concepción del momento de la recepción y del espacio donde esta sucede (caja negra, cubo blanco) y es la introducción de un objeto performativo (interacción, duración, variación, materialidad...) lo que supone un cuestionamiento del espacio expositivo, una crítica de la institución arte que es también una interrogación sobre cómo generamos un conocimiento del entorno a partir de la relación entre elementos y sobre cómo este entorno manifiesta y/o construye un sistema de dominación. En otras palabras, la relación creada por el objeto performativo desplaza la lógica de representación para situar al espectador en un proceso de transformación de la realidad. En esta correspondencia con lo circundante, el objeto participa de una historia material que, en el caso del oro, implica una profunda influencia —igual que el virus— en el devenir humano.



Dora García. *Bolsa dorada*, 1995

27
Tomo este argumento también de Borja-Villel que, en el catálogo de la exposición *Segunda Vez que siempre es la primera*, presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2018, hace referencia a Bertolt Brecht en su formulación del extrañamiento, o *Verfremdung*. «Basado en el distanciamiento normativo y afectivo, el efecto de desfamiliarización promulgado por Bertolt Brecht en su teatro reactiva el aparato cognitivo del espectador, haciéndole ver la realidad bajo una nueva luz. Una de las herramientas que García utiliza para provocarlo es la llamada “performance delegada”, donde se cancela el riesgo de que su propia subjetividad determine el desarrollo de la acción.» Cabe preguntarse si podemos considerar *Bolsa dorada* como una *performance delegada* en la que el objeto asume una autoría, posicionando al espectador en igualdad de condiciones y creando un extrañamiento por sus cualidades materiales, que nos atraen y abstraen a la vez.

5

El objeto performativo y la crisis del tiempo. La búsqueda de una temporalidad diferente a la marcada por las líneas del progreso coincide con el intento de no codificar la vida, de no asumir un patrón de conducta ni en uno mismo ni en los demás. Una apertura a la indeterminación del encuentro que puede propiciar otro tipo de relación. El trabajo de Felix Gonzalez-Torres nos adentra en este espacio de potencialidad. Si bien las estrategias de difusión que empleaba en sus ediciones de múltiples son conocidas y se han equiparado con la transmisión de un virus,²⁸ en este caso el artista condicionó de una manera inusual la pieza incluida en la exposición, perteneciente a la serie del círculo de delfines presentado en varios soportes,²⁹ requiriendo que, una vez repartido el póster, la obra como tal dejara de existir. Mientras que otros múltiples se pueden reproducir y diseminar entre el público, y son los comisarios y coleccionistas quienes tienen la capacidad explícita de decidir cómo presentar las piezas, aquí el artista determinaba un gesto que nos acerca a la desaparición. Siguiendo las instrucciones del propietario, la pieza se presenta encerrada en una vitrina, que conserva su valor económico en la medida en que la retiene, apartándola de las manos del público, como un enfermo intocable, como un cuerpo contagioso. El aislamiento como mecanismo de biocontrol y a la vez como definición de lo individual, de lo enrocado, de lo contenido. Aunque la conservación de lo efímero es uno de los grandes temas que preocupan al mundo y al mercado del arte, aquí no estamos evaluando la posibilidad de extender la vida de una escultura hecha de mierda o chocolate,³⁰ sino que nos hallamos ante la congelación de un momento sin culminar, en un giro que cancela el gesto del artista en beneficio de conservar el valor económico e icónico de la pieza. Al obligarla a subsistir, estamos imponiendo una

28

Joshua Takano Chambers-Letson, «Contracting Justice: The Viral Strategy of Felix Gonzalez-Torres», *Criticism*, vol. 51, n.º 4 (otoño de 2009), Wayne State University Press, pp. 559-587.

29

Otras variaciones han presentado el círculo de delfines (un símbolo de prosperidad de la Antigüedad clásica) sobre diversas texturas, por ejemplo sobre la piel mediante un tatuaje, sobre el cristal de una ventana o sobre el algodón de una camiseta de manga larga como la que, según menciona la fundación del artista, fue producida por la Fundación "la Caixa" para la exposición *El jardín salvaje*, organizada en Madrid en 1991 y comisariada por Dan Cameron. La que presentamos en esta muestra, sobre papel, es una edición limitada que el artista realizó en una imprenta de California en 1990.

30

Tipicos ejemplos de conservación son *Merda d'Artista* (Mierda de artista, 1961), de Piero Manzoni, o las esculturas de chocolate de Dieter Roth, como *Schokoladenmeer* (Mar de chocolate, 1970), que se encuentra actualmente en la colección del MACBA.

temporalidad heteronormativa similar a la que describe José Esteban Muñoz. La utopía *queer* se dirige hacia una crítica del presentismo —el aquí y ahora dominado por lo normativo— en la que el capitalismo ocupa todo el espacio como algo inevitable y naturalizado, igual que la heterosexualidad.³¹ Al mismo tiempo, de ser llevada a cabo la diseminación del póster tal y como Gonzalez-Torres planteó, no estaríamos frente a una desaparición de su valor estético y de cambio,

sino ante una continuación material que nos sitúa en el fluir, en la potencialidad de las múltiples vidas que cada una de esas copias (del ADN original) tendría en combinaciones impensables de cotidianidad, aun si estas pasaran otra vez por el mercado del arte. Muñoz reflexiona desde esa potencialidad al tratar la utopía *queer* y la *performance*, y desde ahí pensamos esta pieza: «La *performance* es un fruto de potencialidad que es transmitido a la audiencia y a los testigos, y su fuerza real es la habilidad de generar una modalidad de conocimiento y reconocimiento entre el público, que

facilita un modo de pertenencia, especialmente pertenencia minoritaria».³² Muñoz nos sitúa en la utopía como un espacio performativo, no una temporalidad de algo por venir, sino una radicalidad de la apreciación de apertura, de horizonte, que en esta conjunción con la materialidad del póster nos adentra en el tratamiento del rastro como potencialidad. Esta «performatividad utópica sugiere otra modalidad del hacer y el ser que es en el proceso, inacabada», dice Muñoz, y es en esa potencialidad del devenir (*becoming*) donde tendríamos que ver a los delfines y la comunidad minoritaria que estos podrían desatar de ser rota la vitrina que los encierra.



Felix Gonzalez-Torres. *Untitled*, 1990

31 Sin alternativa posible al realismo capitalista, diríamos con Mark Fisher.

32 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York, New York University Press, 2009, p. 99.



Cyprien Gaillard. *Cairns (251/261 Résidence Provence, Dammarie-lès-Lys, 1973-2008)*, 2008

La entropía encuentra otra resonancia en Cyprien Gaillard. En la fotografía *Cairns (251/261 Résidence Provence, Dammarie-lès-Lys, 1973-2008)* vemos una montaña de ruinas en un paisaje suburbial que connota la crisis financiera de 2008 (año de realización de la pieza), una crisis que precisamente se fraguó con las hipotecas y tuvo su mayor impacto en el mercado de la vivienda. Ese trayecto a la destrucción segura, que nos inclina a pensar en un capitalismo suicida, en el que la ganancia se valora por encima del bienestar, facilita una lectura de la fotografía casi como documento militante. Al considerar la entropía, es inevitable no volver a los escritos de Robert Smithson,³³ en los que considera una expansión del campo de actuación artístico hacia el proceso y en los que el desecho, la acumulación en negativo, recalca la tendencia del consumo actual: del deseo al rechazo. Una inmediatez mediada por una esfera publicitaria que va más allá de lo denotado en una imagen para dibujar toda una construcción simbólica de lo que consideramos como éxito, social y material, en este sistema de propiedad y posesión. En un gesto similar al *land art* americano, Gaillard fotografía un edificio demolido de la periferia de París como si fuera una obra intencionada. Este mojón de piedras indica un sendero, y a la vez es un

33 Robert Smithson, «The Monuments of Passaic», *Artforum*, vol. 6, n.º 4 (diciembre de 1967), pp. 52-57. En la mañana del sábado 30 de setiembre de 1967, Smithson anduvo por su ciudad natal en la *suburbia* de Nueva Jersey. Ahí, entre descampados y terrenos baldíos, entre casas descuidadas y restos de construcciones inacabadas, Smithson reflexionó sobre la entropía, la tendencia cósmica al desorden y al caos como una forma inevitable de descomposición y transformación, un interés que llevaría al artista a abandonar la galería para lanzarse al oeste americano como emplazamiento para sus obras.

tumulto de ruinas, señalando así un recorrido por la historia de la ruina como escala del tiempo, que sobrepasa lo individual, para sugerir un trascender material que nos empequeñece. Más que un escenario bucólico, la ruina de Gaillard es una confirmación más del *junkspace*, un concepto acuñado por Rem Koolhaas para referirse al proceso final de la modernidad, en el cual se produce la multiplicación de una arquitectura pretenciosa que, queriendo

ser espectacular y global, acaba siendo repetitiva, irrelevante, similar a un desecho y que, «en lugar de desarrollo, ofrece entropía».³⁴

³⁴ Rem Koolhaas, «Junkspace», *October*, vol. 100 (primavera de 2002), pp. 175-190.

³⁵ Doy las gracias al diseñador de la exposición, Pep Canaleta, por identificar los estantes.

El pensamiento arquitectónico y la reflexión sobre la materialidad sigue en el trabajo de Isa Genzken. La pieza *Bookshelves*, también de 2008, comparte elementos, como las cajas diseñadas por Patrick Jouin y los estantes de Meccano y Metro Erecta,³⁵ con un conjunto de piezas del mismo año en las que la artista evoca los atentados del martes 11 de setiembre de

2001. Genzken, que estuvo cerca de las torres gemelas ese día, reproduce aquel desmoronamiento que sigue poseyendo nuestra imaginación colectiva y nos adentra en una apreciación del fragmento, pedazo de una infraestructura devastada. En otras series como «Fuck the Bauhaus» (2000) y «Empire/Vampire, Who Kills Death» (2002-2003), la artista compone con objetos maquetas de construcciones a pequeña escala y escenas de violencia y caos. La yuxtaposición de elementos dispares concentra tanto la banalidad de los productos de consumo como una referencia crítica al constructivismo y al minimalismo, haciendo del objeto un trozo de realidad con el que compartimos el estado en crisis. Genzken es también conocida por manipular ella misma los objetos, algunos recogidos de la calle, y reposicionarlos creando distorsiones para reflejar un mundo de acumulación y desperdicio. No es difícil visualizar esta montaña de ruinas contemporáneas —de plásticos, ropa barata y muebles de Ikea— en la que vivimos inmersos y lo lejos que queda la utopía de la arquitectura moderna funcional e igualitaria. Siguiendo el título de Genzken, la Bauhaus ha dado luz en nuestros días a una arquitectura corporativa, global y glacial, que, según Benjamin Buchloh «corresponde a las siempre expansivas demandas de

formas tardo-capitalistas de explotación del trabajo humano y de los recursos ecológicos [...] decidida a seguir las necesidades económicas de maximización del beneficio en detrimento de cualquier preocupación sobre la vivienda urbana, la comunidad, o la ecología».³⁶ Según Buchloh, la escultura reciente de Genzken supera la fenomenología de la experiencia, principal en el minimalismo, que reafirmaba al sujeto como una entidad en el espacio, relacional pero distinguida, para evaluar ahora un sujeto cosificado, equivalente al detrito del consumismo rápido.

³⁶ Benjamin Buchloh, «Keynote Address», *Graduate Symposium Compendium 2019*, Dallas, Texas, Nasher Price - Nasher Sculpture Center, 2019, pp. 95-110.



Isa Genzken. *Bookshelves*, 2008

6

El objeto performativo y la intimidad. Wolfgang Tillmans es uno de los amigos próximos de Genzken. En una conversación entre ambos, él subraya: «Creo que es más radical ver y enseñar las cosas como aparecen, en lugar de hacerlas subversivas a través de la alienación y el extrañamiento [...]. Es mejor si puedes enseñar un pensamiento interno o algo chocante con, por decirlo de algún modo, una representación realista, sin que esta sea inmediatamente “arte”».³⁷ El conjunto de imágenes que se presenta aquí agrupa piezas individuales de distintos años entre 2006 y 2016. De izquierda a derecha, encontramos: una foto de la playa de Fire Island, destino *queer* en Long Island, cerca de Nueva York; un detalle de uno de los tapices de la serie del siglo *xv* conocida como *La caza del unicornio*, que puede verse en el The Met Cloisters de la misma ciudad; una imagen abstracta perteneciente a la serie «Silver», y una fotografía de un par de flores con el título *Geschlechtsteile*, «genitales» en alemán. Más allá de las posibles referencias concretas de este paisaje semántico, las imágenes son aperturas, cúmulos de asociaciones que seducen al público. Tillmans se ha referido a su trabajo como un esfuerzo para hacer visible lo invisible³⁸ a partir de estar atento al detalle, con lo que consigue transmitir una intensidad íntima con la que nos podemos relacionar. Su reflexión sobre la representación implica una consideración del hecho fotográfico, y es en las series abstractas donde el artista consigue tratar la fotografía como un objeto, donde se representa a sí mismo. Este grupo de imágenes hechas sin cámara, tratadas en laboratorio con la intervención de sales, algas, sustancias químicas y luz, hace del papel cubierto de nitrado de plata un objeto que incide en el plano emocional del conjunto. Como en la obra de Criado, encontramos una secuencia, una continuación alterada por la introducción de la imagen no referencial al lado de imágenes hechas con la cámara. La conjugación entre figura y abstracción, entre selección expresa y proceso incontrolable, hace

37

«In Conversation: Who Do You Love?», *Artforum*, vol. 44, n.º 3 (noviembre de 2005), que también puede consultarse por Internet (<https://www.artforum.com/print/200509/in-conversation-who-do-you-love-9739>).

38

En una conversación con Hans Ulrich Obrist, en Wolfgang Tillmans, *The Conversation Series 6*, Colonia, Walter König, 2008.

39

Así lo afirma Tom Holert en el reciente catálogo *Wolfgang Tillmans: Saturated Light* (*The Silver Works*), publicado este año 2021, por la Galería Buchholz de Berlín. Deseo expresar mi agradecimiento a Juana de Aizpuru por haberme regalado dicha publicación.

que la serie «Silver» actúe por sí sola, como una entidad no humana,³⁹ capaz con su materialidad de alterar la secuencia fotográfica.



Wolfgang Tillmans.
Fire Island II, 2016

La intimidad nos lleva a Eva Fàbregas. *Kimberly & Chloe* (2019) forma parte de una serie de moldeados amplificadas hechos a partir de las orejas de dos personas. Al ponerlas en relación, la pieza crea un abrazo que transmite lo táctil a partir de la forma y la superficie, mientras que el color mate y el tratamiento del material sintético consiguen una calidad aterciopelada que ejerce una atracción e intenta desenfrenar uno de los sentidos usualmente censurados en el espacio expositivo. El tocar, y el tocarse, convocan aquí un deseo sensual, erótico, que establece una correspondencia con los visitantes. De esta manera, cuerpo y espacio expositivo son interrogados como productores de individualidad y el objeto nos abre a otros orígenes, a otras configuraciones de lo vital y lo material, y reta a la galería al ejercer la proximidad y la cercanía. Al enfatizar la afectividad del tacto entre las desconocidas Kimberly y Chloe, cuyas orejas no son ni masculinas ni femeninas, la pieza de Fàbregas sugiere el acercamiento como forma radical del ser en común, para mezclarse y dejar de ser uno u otro. Si, por un lado, podemos pensar en referencias de la escultura moderna en las que hay un interés por resaltar el objeto y el sujeto, como

entidades separadas pero relacionadas, por otro lado, como hemos visto con Genzken, la escultura parece colapsar subjetividad y objetividad. No somos distintos a lo que nos rodea; nos hacemos con ello y devenimos ello, un género indefinido, que es humano y no-humano, correlación precaria, frágil, maleable. En esta materialidad compartida y resaltada, que define cómo vivimos y cómo podemos vivir conjuntamente, el abrazo, el fundirse, subraya un territorio de asociación y cercanía vedado por las restricciones aceptadas y codificadas (no solo en tiempos de pandemia).



Eva Fàbregas.
Kimberly & Chloe, 2019



El objeto performativo crea la red. *Tejedura 91/15* de Gego, una obra de 1991, es una trama que explora el entrelazamiento como continuación y disrupción de un patrón. Ayudada por el color y el papel, la pieza se mueve entre el *collage* y el *assemblage*. La expansión de lo bidimensional a lo tridimensional, que desde la vanguardia histórica ha acompañado una reflexión sobre el estatus del objeto artístico, ahonda aquí la transición de lo representativo a lo performativo. La obra de Gego no es una ilustración de una red de interacciones ni una abstracción, es una forma de articular el espacio incidiendo en la posibilidad de variación de lo existente. Demostrando un interés por el cuerpo, las mallas de alambre envuelven al visitante y lo posicionan dentro de un entramado espacial, situándolo, insiriéndolo. En las *Tejeduras*, Gego mezcla elementos cotidianos, recortes de revistas, trocitos de paquetes de tabaco que, entrelazados, siguen una combinatoria de color y movimiento, repetición y diferencia, que escapa del plano para elaborar una composición que subraya lo entrelazado. En otras *Tejeduras* se dejan entrever imágenes publicitarias, o la composición recuerda a partituras o tramas indígenas. En cualquier caso, estas piezas no explican, sino que aluden, y nos invitan a reflexionar sobre las relaciones que conforman nuestro entorno, sobre esos patrones que podemos reconocer. La cenefa, el zigzag, es una onomatopeya visual que junta palabra, imagen y movimiento para movilizar una incidencia performativa. Si las piezas no son metáforas, tendríamos que pensar en cómo escribir sobre ellas evitando estos tropos. No se trata de comparar o elucubrar propiedades, sino más bien de escribir en forma continua, incorporando la pieza en una generación expandida que sigue la lógica de esta para con el texto, asumiendo un discurso que no quiere ser vidente, sino propio, que se adentra en una percepción crítica del orden del espacio. En esta comprensión, las piezas son puntos de entrada a la exposición, o de salida, líneas tangenciales que atraen al visitante para motivar una afectividad, que continua más allá de los límites de las obras, más allá de los bordes de la exposición.



Gego. *Tejedura 91/15*, 1991

Este carácter expandido de las piezas que moldean el espacio-texto como sistema abierto lo encontramos también en Moisès Villèlia. Su estadia a finales de los sesenta, junto con Magda Bolumar y el hijo de ambos, Nahum, en Buenos Aires y en Quito lo puso en contacto con las culturas indígenas, en particular la Quitu-Cara, de la que quedó fascinado por lo lineal en sus dibujos decorativos, algo que lo llevó a considerar «el mecanismo del cuerpo humano en condición de “pantógrafo”, ya que existe cierta valoración en el dibujar donde la fuerza expresiva es coordinación

40

Moisès Villèlia, fragmento de «Estudio de los Pirus y de los Pequenues», diciembre de 1972, incluido en el catálogo *Moisès Villèlia*, publicado por el IVAM en 1999.

41

En la exposición *First Papers of Surrealism*, organizada en Nueva York en 1942, Marcel Duchamp envolvió todo el espacio con una telaraña hecha de cordel, alterando así la visión de las piezas y poniéndolas en contacto en un entramado frágil que filtraba y conectaba una red formada por otras obras de arte.

42

La exposición se presenta temporalmente, de modo que las relaciones entre las piezas son particulares de esta combinación.

gestual».⁴⁰ La correspondencia entre el cuerpo y el dibujo nos indica un interés en el contacto, en lo continuo, en el cual el objeto no sigue una división entre lo natural y lo artificial, entre naturaleza e historia, sino que busca precisamente el fluir entre ellas, entre lo material y lo espacial. En sus exploraciones objetuales, Villèlia usaba todo tipo de materiales orgánicos que nos llevan a la fragilidad para reconocer lo efímero de las relaciones. El móvil de 1985-1986 que se incluye en la exposición es un ejemplo de cómo el objeto dibuja relaciones en el espacio. Articula el lleno y el vacío, y juega a la suspensión entre lo referencial (bicho, herramienta, instrumento musical) y lo actual-real (su incidencia en el espacio) haciendo que leamos la galería, y con ella la exposición, a través de sus aperturas. Un guiño a una fotografía de Villèlia en la que este mira a través de una tela de araña fabricada con hilo en una de sus esculturas. El ver a través de esta tejedura animal tiene una especial significación en la historia del arte,⁴¹ e incita a una lectura de la exposición como un conjunto en el que las piezas son nódulos en una red de intensidades efímeras.⁴²



Moisès Villèlia. *Mòbil*, 1985-1986

La reflexión sobre el espacio visible y audible, la infraestructura y la red sigue con las propuestas de tres artistas de Barcelona, Eulàlia García Valls y Victor Ruiz Colomer + Joe Highton. Sus piezas y actividades para esta muestra expanden consideraciones sobre el flujo entre lo natural y lo cultural. *Subsols*, la pieza sonora de García Valls, realizada en colaboración con los visitantes, se adentra en la escucha como una forma de comprensión y participación ecológica, para prestar atención a los procesos conjuntos que habitan y definen la ciudad, no como un espacio de división sino de encuentro de colectividades interespecie. La intervención de Ruiz Colomer y Highton nos adentra en la infraestructura como hecho central de la construcción del flujo global, que atraviesa la intimidad. Dependemos de una red extensa de elementos que se dispersan por el planeta y más allá, recursos y suministros que hacen de nuestra cotidianidad un entramado de cables, conexiones, aparatos, recepciones y pantallas con los que participamos en infraestructuras globales, de explotación y extracción.



Eulàlia García Valls.
Subsols, 2021



Victor Ruiz Colomer + Joe Highton.
Pont Ponts Jardí, 2021

8

En esta amalgama de proximidades, el objeto incita a una revisión de los parámetros relacionales con los que se forma el sujeto, una performatividad conjunta que entrelaza y desdibuja los límites de lo propio, diluyéndonos en una ecología afectiva que supera la promesa del progreso lineal y nos acerca a la colectividad, variación vital en continua mutación.

JOAN JONAS / ÀNGELS RIBÉ / ABSALON / FRANCESC TORRES / ANTONI LLENA / NACHO CRIADO /

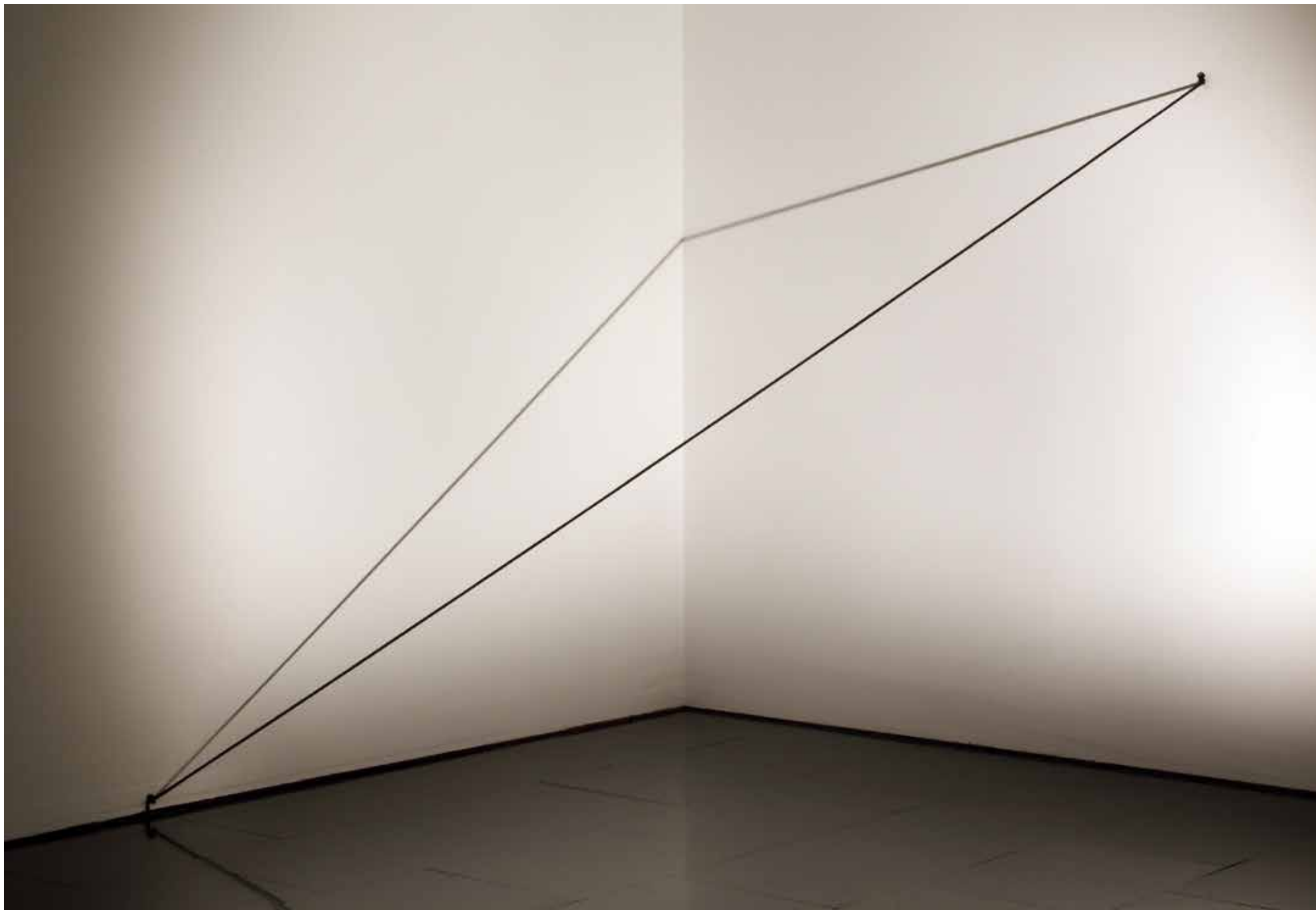
DORA GARCÍA / FELIX GONZALEZ-TORRES / CYPRIEN GAILLARD / ISA GENZKEN / WOLFGANG TILLMANS /

EVA FÀBREGAS / GEGO / MOISÈS VILLÈLIA / EULÀLIA GARCIA VALLS / VICTOR RUIZ COLOMER + JOE HIGHTON

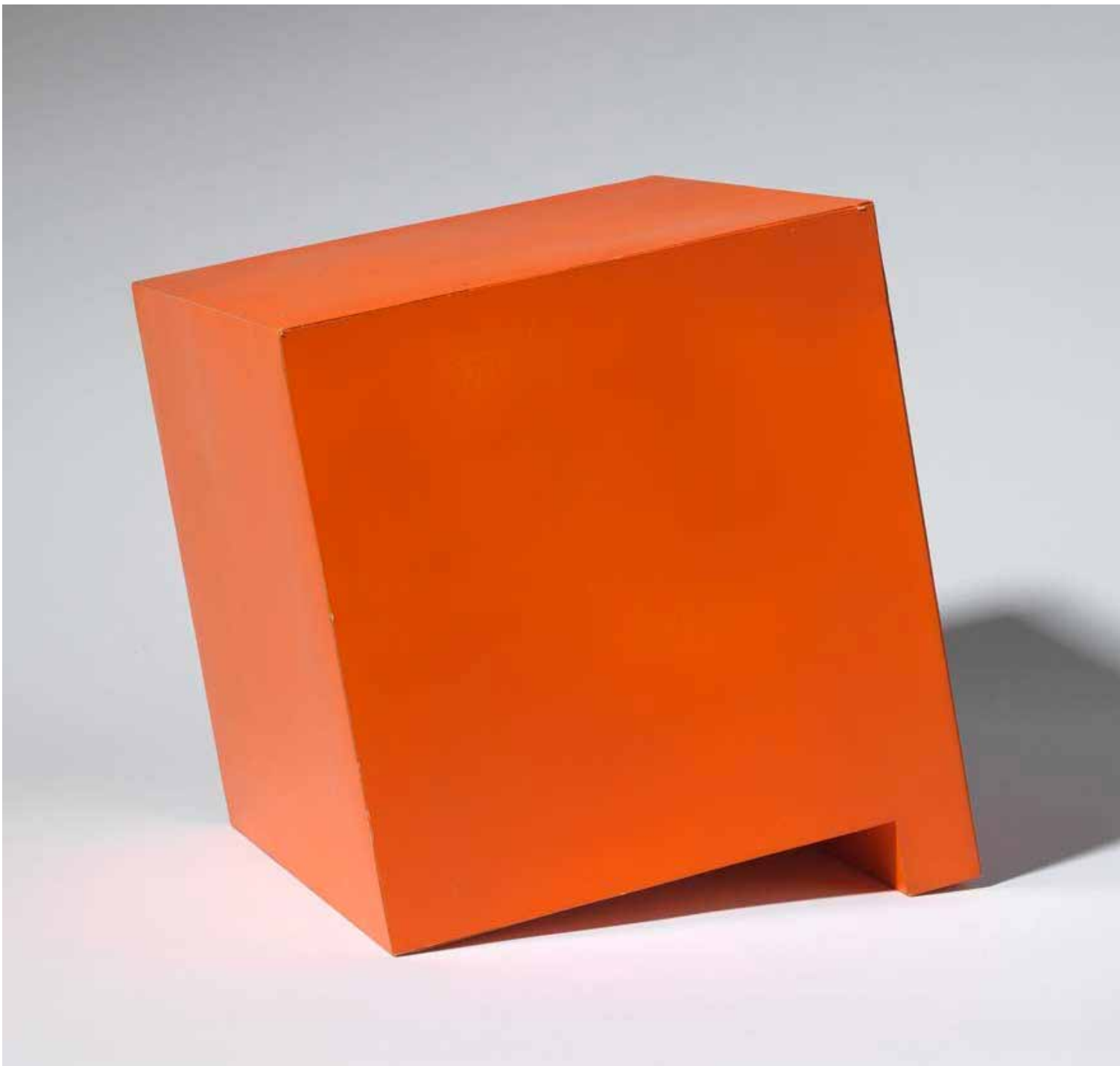
LA PRÓXIMA MUTACIÓN

J
P

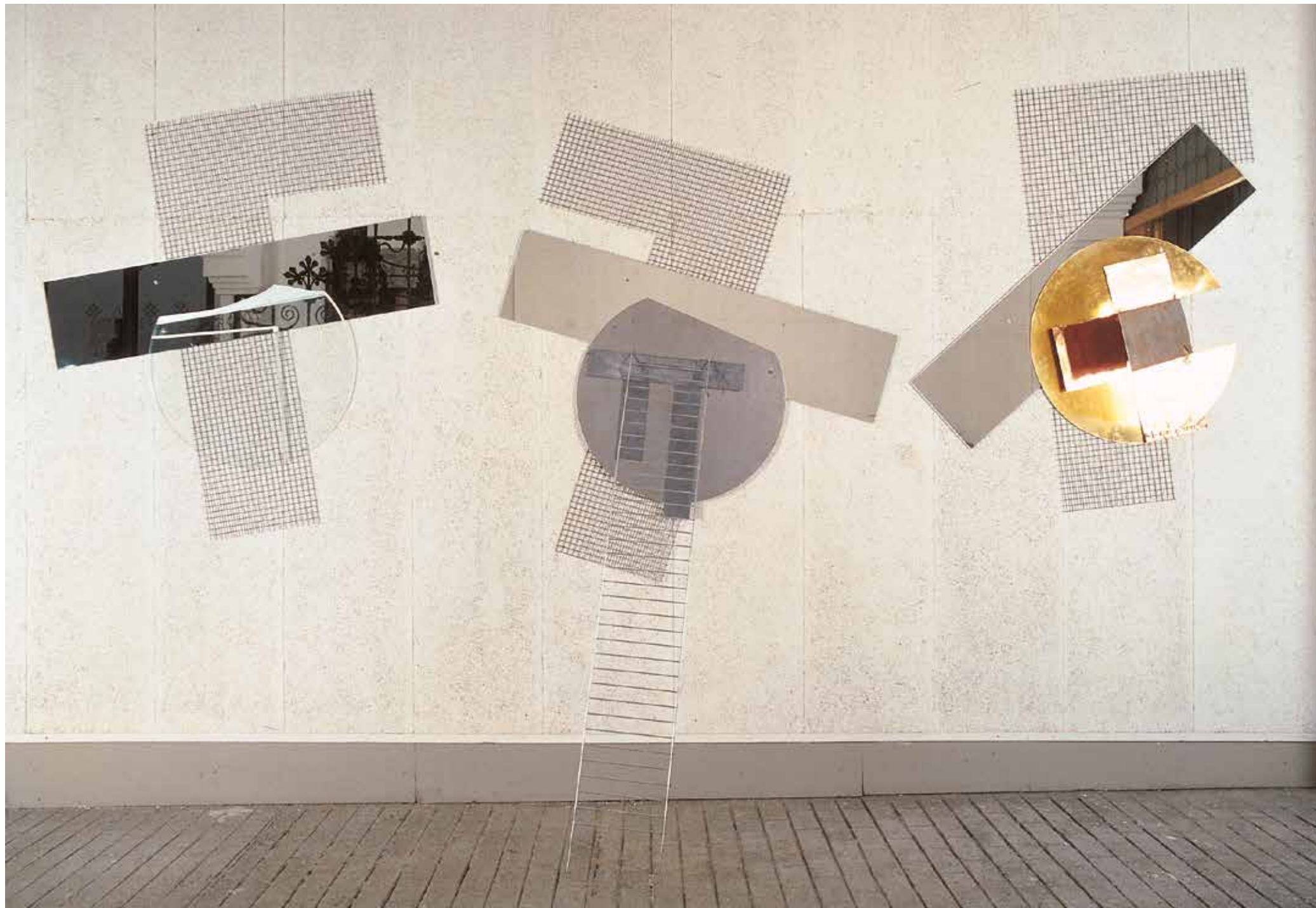














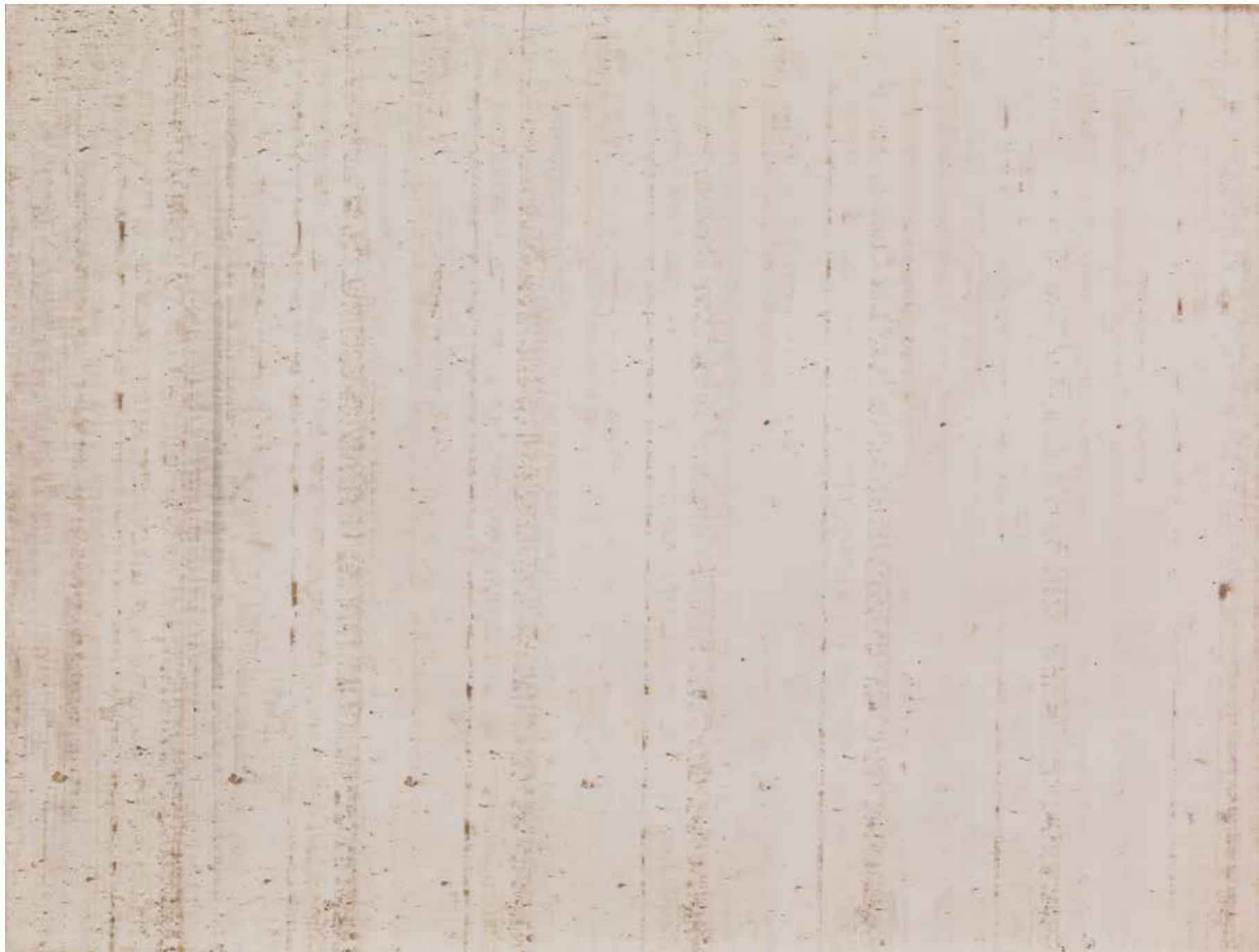






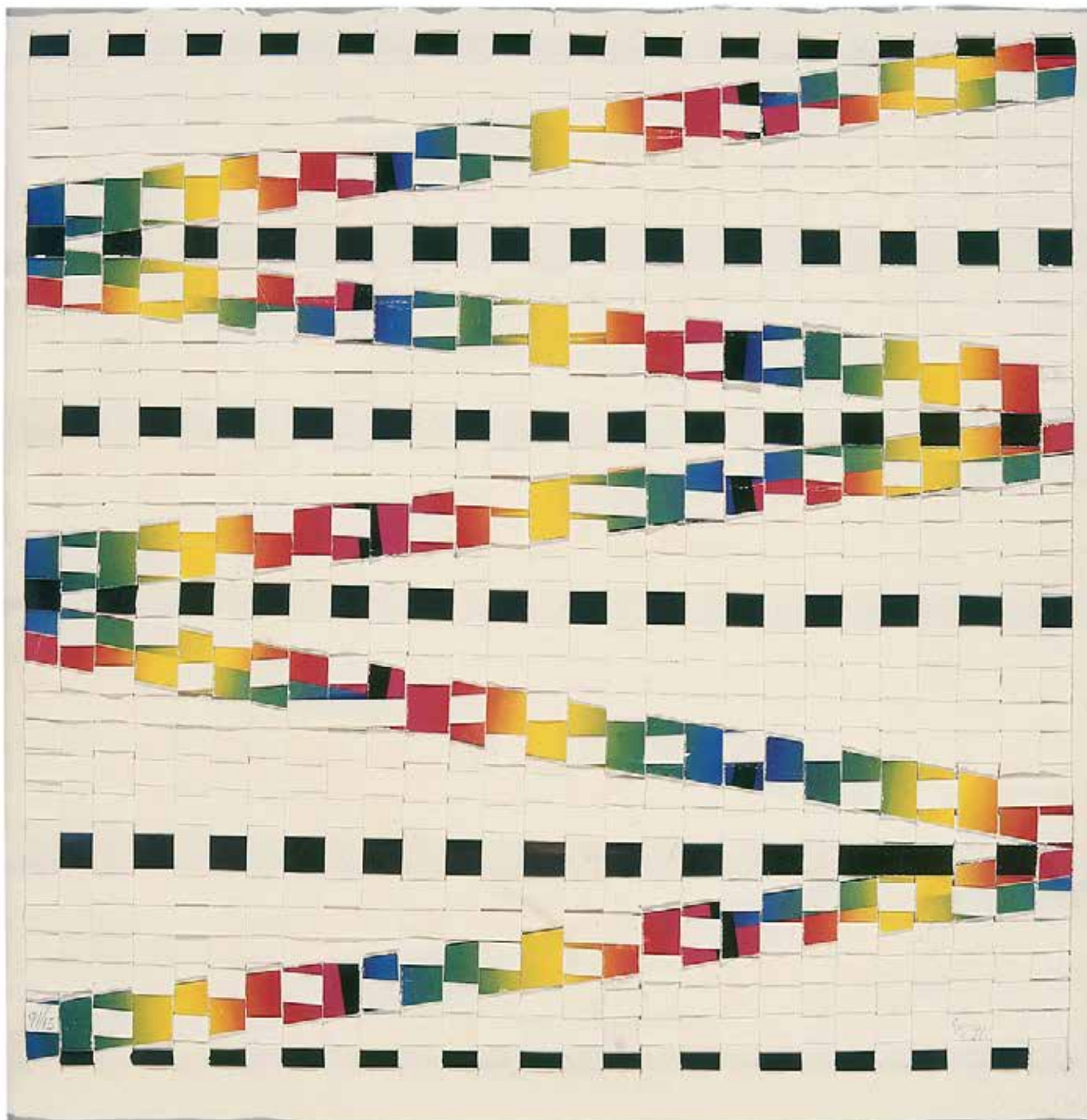


















LA PRÓXIMA MUTACIÓN

LISTA DE OBRAS

Absalon

Proposition d'habitation

[Propuesta para un habitáculo]

1991

Vídeo, TV, color, sonido

3' 38"

Proporción: 4:3

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Nacho Criado

Discoidales

1985

Técnica mixta

300 x 500 cm

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Eva Fàbregas

Kimberly & Chloe

2019

Resina epoxi, poliestireno extruido
y *flocking*

70 x 90 x 70 cm (2 elementos)

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Cyprien Gaillard

Cairns (251/261 Résidence

Provence, Dammarie-lès-Lys, 1973-2008)

[Montón de escombros (251/261

Résidence Provence, Dammarie-
lès-Lys, 1973-2008)]

2008

Fotografía cromogénica

175 x 216,5 x 5 cm

Colección MACBA. Fundación

MACBA. Depósito particular

Dora García

Bolsa dorada

1995

Polietileno y pigmento dorado

215 x 130 x 30 cm

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Eulàlia Garcia Valls

Subsols

[Subsuelos]

2021

Instalación sonora

Dimensiones variables

Cortesía de la artista

Gego

Tejedura 91/15

1991

Papel satinado

20,5 x 20 cm

Colección MACBA. Fundación

MACBA. Depósito Fundación Gego

Isa Genzken

Bookshelves

[Estantería]

2008

Metal, plástico, pintura en
espray, tejido, dentadura animal
(fragmento)

295 x 203 x 123 cm

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Felix Gonzalez-Torres**Untitled**

[Sin título]

1990

Papel y cartón

20,5 x 37,5 x 37,5 cm

Colección MACBA. Fundación
MACBA. Depósito Brondesbury
Holdings Ltd.

Joan Jonas**Wind**

[Viento]

1968

Película de 16 mm transferida
a vídeo, b/n, sin sonido
Proyección monocal
Dimensiones variables
5' 40"
Colección MACBA.
Fundación MACBA

Antoni Llena**Escultura disecada**

[Escultura disecada]

1968

Papel de celofán y papel
15 x 11,5 cm
Colección MACBA.
Fundación MACBA

Àngels Ribé**3 punts**

1970-1971 (2011)

Instalación. Cordel de algodón
y foco
450 x 656 x 480 cm
Colección MACBA. Fundación
MACBA. Donación de la artista

Victor Ruiz Colomer + Joe Highton**Pont Ponts Jardí**

[Puente Puentes Jardín]

2021

Instalación sonora
Dimensiones variables
Cortesía de los artistas

Wolfgang Tillmans**Fire Island II**

2016

Impresión por chorro de tinta
40,6 x 30,5 cm
Colección de Arte Contemporáneo
Fundación "la Caixa"

Wolfgang Tillmans**Tapestry**

[Tapiz]

2006

Fotografía cromogénica
61 x 50,8 cm
Colección de Arte Contemporáneo
Fundación "la Caixa"

Wolfgang Tillmans**Silver 112**

[Plata 112]

2013

Fotografía cromogénica
171 x 226 cm
Colección de Arte Contemporáneo
Fundación "la Caixa"

Wolfgang Tillmans**Geschlechtsteile**

[Genitales]

2010

Impresión por chorro de tinta
40,6 x 30,5 cm
Colección de Arte Contemporáneo
Fundación "la Caixa"

Francesc Torres**Prototip per a una edició il·limitada**

[Prototipo para una edición ilimitada]

1968-1969

Cartón
25 x 25 x 27,7 cm
Cubo original. Producción de
troquel a escala real y filmación del
montaje de la obra realizado por
Francesc Torres
Grabación y edición del vídeo:
Adolf Alcañiz
Color, audio
7' 45"
Colección MACBA. Depósito
del Ayuntamiento de Barcelona

Moisés Villèlia**Mòbil**

[Móvil]

1985-1986

Bambú
55 x 106 x 106 cm
Colección de Arte Contemporáneo
Fundación "la Caixa"

LA PRÓXIMA MUTACIÓN

BIOGRAFÍA

BIOGRAFÍA

89

Xavier Acarín Wieland es comisario y docente. Sus proyectos y exposiciones se han presentado, entre otros lugares, en Elastic City, Parsons School of Design, The Hessel Museum, Peekskill Project 6, The Abrons Arts Center, Knockdown Center y Unbag-Wendy's Subway en Nueva York, La Ira de Dios-ChelA en Buenos Aires, HIAP Suomenlinna y Muu Kaapeli en Helsinki (en colaboración con Sant Andreu Contemporani, Fabra i Coats y el Institut Ramon Llull) y la Fundación Mies van der Rohe y el Reial Cercle Artístic en el contexto del Festival Loop en Barcelona. Ha escrito textos para exposiciones en el Centre d'Art Tecla Sala, P.A.D. Gallery, Galería Rosa Santos, ADN Galería y Participant Inc. Sus artículos, ensayos y entrevistas se han publicado en *El Periódico*, *A-Desk*, *Culturas-La Vanguardia*, *Esnorquel* y *Terremoto*, y es coautor de tres libros: *Dear Helen* (CCS, Bard, 2014), *Experience Design* (Bloomsbury, 2014) y *Ante la imagen* (Comanegra/BRAC, 2016). Xavier Acarín es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, máster en Museología por la Universidad de Nueva York, máster en Estudios Curatoriales por el Bard College y actualmente es estudiante de doctorado en el Departamento de Culturas Visuales de Goldsmiths, en la Universidad de Londres. Es profesor y ha colaborado con la Universidad de Siracusa, la Parsons School of Design, la School of Visual Arts de Nueva York, el IED y Elisava.

