

SUPORT A LA CREACIÓ'22
COMISART



L'arbre del que encara no saps



Amb obres de

LEONOR ANTUNES

KARLA BLACK

MAGDA BOLUMAR

ROSEMARIE CASTORO

PATRICIA DAUDER

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ

DORA GARCÍA

GEGO

SILVIA GUBERN

RACHEL HARRISON

AGNES MARTIN

AURÈLIA MUÑOZ

DAMARIS PAN

CHARLOTTE POSENENSKE

BELÉN RODRÍGUEZ

VALESKA SOARES

ROSEMARIE TROCKEL

RACHEL WHITEREAD

Comissariat per **CATERINA ALMIRALL**

L'arbre del que encara no saps

Exposició

Producció	Fundació "la Caixa"
Jurat Convocatòria Suport a la Creació'22. Comisart. 6a edició	Alba Colomo Chus Martínez Miguel Wandschneider Antònia M. Perelló
Comissària Disseny del muntatge Gràfica de l'exposició	Caterina Almirall Pep Canaleta (3carme33), Silvester Alex Gifreu

Catàleg

Edició	Fundació "la Caixa"
Text	Caterina Almirall
Disseny gràfic	Alex Gifreu
Correcció i traducció	Mercè Bolló, Judit Cusidó (Barcelona Kontext)

Catàleg en línia accessible a:

<https://caixaforum.org/ca/barcelona/p/l-arbre-del-que-encara-no-saps>

Crèdits fotogràfics

© Leonor Antunes: p. 50
© Karla Black: p. 80-81
© Magda Bolumar: p. 54-55
© The Estate of Rosemarie Castoro: p. 30-31
© Patricia Dauder: p. 70-71
© María Luisa Fernández, VEGAP, Barcelona, 2023. Fotografia: FotoGasull, p. 32-33
© Dora García: p. 62-63
© Fundación Gego, Caracas: p. 46-48 i p. 68-69
© Silvia Gubern: p. 19 i p. 42-45
© Rachel Harrison. Gentilesa de l'artista i de Greene Naftali, Nova York: p. 60-61
© 2023 Agnes Martin / VEGAP: p. 38-39
© Hereus d'Aurèlia Muñoz. Fotografia: Roberto Ruiz, p. 51
© Damaris Pan: p. 56-57
© Estate of Charlotte Posenenske / Burkhard Brunn, Frankfurt / M.: p. 36-37
© Belén Rodríguez, VEGAP, Barcelona, 2023. Fotografia: Carlos Fernández-Pello, portada i p. 26-27
© Valeska Soares: p. 76-77
© Rosemarie Trockel, VEGAP, Barcelona, 2023, p. 65
© Rachel Whiteread. Fotografia: FotoGasull, p. 74-75

© del text, l'autora
© de les fotografies, els fotògrafs
© de les traduccions, les traductores
© de l'edició: Fundació "la Caixa", 2023
Pl. de Weyler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-345-0

- 10 Una forma d'estar juntes
- 14 L'arbre del que encara no saps
- 20 L'aigua de la imaginació
- 24 Des del desig i entre temporalitats

- 82 Plànol de la sala

- 84 Llista d'obres

- 90 Biografia

«[...] es posible imitar otro cuerpo sin salirse del propio, sin tener que tocarlo, sin que esa otra persona sepa que la estás incorporando a ti.»¹

Una forma d'estar juntes²

Yo estaba allí, pero no confío en mi memoria. Tampoco confío en la de los demás. Y menos aún en las revisiones generales autorizadas de los que no estaban allí entonces. [...] que yo sabía entonces sobre ello mucho más de lo que sé ahora, a pesar de las ventajas que supone examinarlo retrospectivamente.

La época era caótica y lo mismo sucedía con nuestras vidas. Nos hemos inventado cada uno nuestra propia historia y no siempre encajan unas historias con otras, pero ese confuso abono es la fuente de todas las versiones del pasado. [...] Mi propia versión está inevitablemente influida por mi posición política feminista de izquierdas. Casi treinta años después, mis recuerdos se han fundido con mi propia vida posterior y con un montón de conocimientos. [...] No soy teórica. Este escrito es en algunos momentos una memoria crítica acerca de los intentos de un pequeño grupo de artistas de escapar del síndrome del marco y el pedestal en que se encontraba el arte a mediados de los años sesenta.³

Segurament vaig començar a entendre l'art minimal i conceptual rellegint *Six Years*, de Lucy Lippard, per preparar unes classes a la Universitat fa anys. Fent-ho vaig comprendre que el que ella proposava no era una teoria de l'art, sinó una experiència de l'art que no vol ser autoritària ni universalitzant, sinó específica, posicionada, situada⁴ i, en certa manera, coral o compartida. El text és ple dels noms dels seus amics i amigues, companys de pis i col·legues amb qui aprèn, transita, comparteix idees. Em va semblar que el relat que ofería d'aquells sis anys, començant pel fet acotat d'un lloc i un moment i unes experiències vitals compartides, era

2 Idea desenvolupada parlant amb Irina Mutt sobre la pràctica curatorial, pensant si una exposició pot ser com una forma de continuïtat de relacions que s'esdevenen més enllà d'ella, «com si poguéssim estar juntes molt de temps». Desenvolupada més extensament en l'article «Vigila el que somies perquè es pot fer realitat», *A*Desk*, juny del 2018 [Disponible en línia: <https://a-desk.org/ca/magazine/vigila-somies-perque-pot-fer-realitat/>].

3 Lucy Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, trad. de M.º Luz Rodríguez Olivares, Madrid: Akal / Arte Contemporáneo, 2004, p. 8.

4 Tal com proclamen autores com Haraway i Braidotti amb la proposta d'un coneixement situat en l'àmbit científic.

L'única manera de poder explicar l'art. Però també vaig entendre una mica com experimentem l'art, més enllà del conceptual, com l'expliquem, com el transmetem. Potser per això, en aquelles mateixes classes, llegíem un capítol d'*El arte como experiencia*, de John Dewey,⁵ perquè em fascinaven les seves descripcions de la «criatura viviente», però sobretot perquè volia dir alguna cosa respecte de la necessitat d'experimentar l'art contraposada a la d'entendre'l. Alguna cosa que estava vinculada amb la vida.

Sonia Fernández Pan ho explica a *Eddít* en relació amb la cultura de ball i l'amor que li té. En parla com d'una comunitat amb una «memòria somàtica» que apareix i desapareix en el cos col·lectiu. A les pistes de ball. «Para recordarla es necesario bailar»,⁶ diu. Des d'aquí penso que passa quelcom similar amb algunes obres, que necessiten els cossos per activar-se, perquè ni la imatge ni l'explicació són acurades o suficients. És per això que la mirada a la col·lecció que despleguem aquí no té a veure amb una revisió històrica, no és en cap cas una mirada teòrica o d'historiadora, sinó que, reprenent el que diu la Sonia, podria ser «una historia que contradice el entendimiento lineal de los acontecimientos»⁷ perquè vol donar pas a un temps per a l'experiència compartida entre les obres i nosaltres. Si *Eddít* explica que és a través de la música que incorporem els gestos dels ballarins del nostre entorn, contagiant-nos sense contacte, devorant-los sense que ho sàpiguen, aquest contagi del gest s'esdevé també en l'àmbit plàstic des de formes que es contagien, inclús en llocs molt allunyats del món. Així, podríem pensar l'exposició com una pista de ball on «las historias que son como bailar consiguen que un movimiento crezca a partir del anterior y así sucesivamente».⁸

5 John Dewey (1934), *El arte como experiencia*, trad. de Jordi Claramonte Arrufat, Barcelona: Paidós, 2018.

6 Sonia Fernández Pan, *op. cit.*, p. 17.

7 *Ibid.*, p. 17.

8 *Ibid.*, p. 69.

Tot el que fem, tot el que sabem o el que creiem que sabem és perquè algú ho ha fet, algú ens ho ha dit, ho hem llegit o sentit, perquè algú ha ballat, escrit, pensat abans o amb nosaltres. Les artistes que participen en aquesta exposició són les que han fet possible que succeeixi: des del seu coneixement, els seus treballs i les seves vides teixeixen aquest món i el fan possible. Deixant-se trobar en l'entramat de les col·leccions i parlant-me des de cadascuna de les seves veus, m'han ensenyat a mirar-lo i a trobar una manera de treballar a partir de la intuïció, del desig, del sentir des de les entranyes i des de la pell.

Si totes elles han posat el cos —entès com a cos o com a obra, com a teixit o com a vincle—, Silvia Gubern ens ha regalat el títol per a l'exposició i Belén Rodríguez ens ha donat la imatge. Les autores amb els seus textos ens han donat paraules i les traductores les han compartides amb altres llengües. Les persones del jurat ens han donat confiança i una oportunitat. Dins de l'equip de CaixaForum, Núria Faraig ha estat nexa i anticipació i Pep Canaleta i Alex Gifreu han donat forma material a les idees en l'espai i el paper. Jorge Bravo m'ha donat ulls per mirar més enllà de les obres i entre elles. I ferranElOtro per llegir més enllà del text i de les idees. Martín Vitaliti m'ha acompanyat més enllà de l'amor, i Leonora Almirall Vitaliti m'ha obert l'accés a les entranyes per ensenyar-me, des d'aquí, a ser carn, pell, tendresa i caos.

L'arbre del que encara no saps

L'arbre del que encara no saps ens situa entre el que algú ha dit o fet abans que nosaltres i el que diem o fem aquí, juntes. Les artistes que configuren aquesta exposició comparteixen el vincle amb altres artistes i creadores, amb un context artístic o amb un món espiritual més enllà com a centre del seu treball, el seu motor, el seu perquè. Són artistes que no es consideren creadores individuals, originals, excepcionals, sinó participants d'un context, d'una xarxa, d'un ecosistema més ampli del qual s'alimenten i el qual nodreixen, com a mares i filles, com a amigues.

Reunint-les proposem entendre l'artístic com quelcom comú, on els límits entre l'individual i el col·lectiu es dissolen per pensar des d'aquí la relació amb la col·lecció i amb l'espai expositiu. Entenem l'exposició com un espai col·lectiu on es convoquen tant les obres com allò que cadascuna d'elles assenyala o interpel·la: fan referència a alguna altra cosa «fora» de si mateixes, incorporen alguna cosa anterior, o bé deixen espai per tal que els altres hi entrin, essent inseparables l'obra i el teixit vital que l'ha constituïda. La col·lecció com una gran família en el sentit ampli del parentiu, com el *making kin* harawayà.⁹ Com quan Margaret Mead pensa en l'estranyesa de ser àvia, un vincle biològic que s'esdevé més enllà d'ella mateixa.¹⁰ O com quan Céline Condorelli proposa entendre l'amistat¹¹

9 Donna Haraway, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016 [Edició en castellà: *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. de Helen Torres, Bilbao: Consonni, 2019]. Donna Haraway parla en aquest llibre de la noció «make kin, not babies» en la seva proposta per pensar el parentiu més enllà dels vincles consanguinis estrictament vinculants entre mares i filles, per pensar-los amb relació al planeta i a altres espècies que ens acompanyen, i també des dels lligams que es poden escollir lliurement. La seva proposta parteix, entre altres, d'un pensament ecològic que proposa (capítol «Historias de Camille. Niños y niñas del compost», p. 197-252) famílies on tres figures maternen/paternen una criatura que a la vegada es vincula a una espècie en perill, per tal de convertir el planeta en un lloc habitable, fent decreixer la població.

10 Margaret Mead (1972), «Ser abuela», a: Moyra Davey (ed.), *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*, trad. de Elena Vilallonga, Barcelona: Alba Editorial (Trajectos), 2007.

11 Céline Condorelli, *The Company She Keeps*, Londres: Book Works, Chisenhale Gallery, Londres / Van Abbemuseum, Eindhoven, 2014. Aquest llibre el va portar Eva Rowson quan, l'any 2017, a partir →

com una manera de fer un treball plegades, i també com una manera d'escapar del treball, per tal d'esdevenir quelcom més que la tasca d'una mateixa: ser més que una, ser juntes.

Margaret Mead,¹² en el capítol de la seva autobiografia dedicat al fet de «ser àvia», reflexiona sobre com una vida pot afectar una altra vida per vincles entre persones que mai no s'arriben a conèixer. Si bé diu estar avesada a la relació amb els lectors i les lectores dels seus llibres, que, tot i que no es coneixen, per causa d'aquestes lectures han decidit ser antropòlegs i antropòlogues, en canvi li és nova l'experiència de veure la seva vida transformada per un acte que no és propi, sinó de la seva filla. En certa manera, Mead apunta al vincle entre producció i reproducció, a la responsabilitat que assumim pel fet de participar en quelcom més ampli, més enllà de nosaltres, que ens transcendeix, com passa amb l'art i la cultura. Moyra Davey, l'editora del recull on he trobat el text de Mead, ens introdueix a la idea de «la pèrdua de control y la desintegración de las fronteras físicas». Es refereix a la vida amb infants, però la reflexió va més enllà de les criatures; ens parla de la necessitat de «deseducar-nos» per atansar-nos a noves formes de relacionar-nos amb el món, tant el quotidià com un de més aviat màgic o inconegut.

→ de la seva residència amb BAR Project, va incentivar el projecte *la musea* [https://lamusea.hotglue.me] a Barcelona i va aplegar un grup de persones i una sèrie d'activitat que vinculaven diferents espais de la ciutat per repensar com volíem que fos «una musea» des d'una perspectiva transfeminista. D'aleshores ençà m'ha acompanyat per ajudar-me a reflexionar sobre les nocions creuades d'amistat i treball, o sobre les estructures de suport que configuren la possibilitat de treball.

12 Margaret Mead (Filadèlfia, 1901 - Nova York, 1978) va ser una antropòloga nord-americana pionera en l'estudi dels sistemes de parentiu, sobretot en cultures d'Oceania (Samoa i Papua Nova Guinea, entre d'altres). Els seus textos van influenciar els moviments d'alliberació feministes, i va capgirar els estàndards etnogràfics de l'època, la qual cosa va agitar els més conservadors, que van llançar dures crítiques contra les seves investigacions. L'any 1972 va publicar la seva autobiografia, on va escriure en primera persona sobre la seva vida com a dona i com a antropòloga. Representava en certa mesura la dona que combinava amb èxit la maternitat i la carrera professional.

A *La filla de la pescadora*, Ursula K. Le Guin, l'escriptora de ciència ficció, parla del text com el fruit d'una col·laboració entre ella, els seus oients (el text inicialment va prendre forma de conferència), la seva editora i tots els autors, avantpassats, amics i desconeguts les paraules dels quals ha anat interconnectant i que produeixen com a resultat un text sobre la seva mare, escriptora. Per al títol tria la imatge que la seva admirada Virginia Woolf ofereix d'una dona que escriu: «[...] sentada a orillas de un lago con su caña de pescar suspendida sobre el agua. [...] No está pensando, no está razonando; no está construyendo una trama; está dejando que su imaginación penetre en las profundidades de su conciencia mientras, sentada en su superficie, sujeta el fino pero necesario hilo de la razón».¹³ «Escribir el cuerpo», diu Woolf; «reescribir el mundo», afegix Le Guin; «escritura blanca» diu a continuació Cixous,¹⁴ referint-se a escriure amb llet, connectant amb la vida i amb la mort, però també amb allò trivial, tangencial, en definitiva, amb una experiència del món que ha estat sistemàticament restringida.

L'arbre del que encara no saps és la història explicada d'una altra manera, és el mateix esdeveniment sentit altrament. Gaudir on no s'espera que gaudeixis, assenyalar allò que no es veu, fer tou allò dur, observar des de la invisibilitat... Elles —les obres, les artistes— es posen així davant del món, des del desig, des de la pell, des del buit, des del blanc. No busquen explicar-nos quelcom ni representar un artefacte discursiu, sinó que narren, erren, repeteixen, interpel·len en aquells punts on no hi ha resposta. No busquen l'origen, l'original o el primer, sinó que parteixen de la premissa que sempre hi ha alguna cosa abans, alguna cosa que encara no sabem. I

13 Ursula K. Le Guin (1988), «La hija de la pescadora» (de *Dancing at the Edge of the World*), a: Moyra Davey (ed.), *op. cit.*, p. 238-239. Ursula K. Le Guin va escriure molt sobre escriure, per exemple el magnífic *Contar es escuchar* (2017), i totes aquestes lectures han estat imprescindibles: en aquest text en concret, quant al vincle entre escriptores mare i filla, fa una reflexió especialment íntima sobre el treball creatiu.

14 *Ibid.*, p. 240.

ho fan des de la responsabilitat de l'amfitriona i des de la humilitat de l'aprenenta. Ho fan amb les formes indeterminades –obertes, tancades– de cossos i imatges que ens demanen que hi passem un cert temps i que les acompanyem en el seu inacabament.

Les artistes presents en aquesta exposició comparteixen el fet de sentir una certa incomoditat o un cert desinterès davant d'allò que és particularment clar, específic o explicable. Les seves són pràctiques vinculades amb la curiositat, el desig i la intuïció, amb l'experimentació com un motor per crear i destruir, dibuixar i esborrar, afegir i treure, per fondre's amb la matèria, insinuar, assenyalar, amagar. Maneres de provar que el llenguatge en si mateix és, al contrari del que ens fan pensar, incomplet, confús, i de convertir aquest espai en el centre d'interès de les seves obres. Sovint, troben en aquest fer una satisfacció, un plaer, un goig, un lloc on té sentit treballar. Per això, moltes aborden el material i el tàctil amb el cos i no tant amb la ment, o més aviat mitjançant la connexió del sentir, d'un sentir propi de cadascuna i connectat amb el món: des de l'espiritualitat tant com des de l'humor, des de la intimitat tant com des del riure, o des de l'invisible tant com des de la posició política.

El títol, extret de l'obra de Silvia Gubern present a l'exposició, fa referència al sentit de treballar en art com un motor de cerca constant i ens diu que no hi ha un lloc segur, sinó gestos petits i grans que desestabilitzen o que interroguen el quotidià, preguntes sense resposta, repetició, abisme, espiritualitat. Aquest arbre de coses que encara no sabem, però que intuïm, i la relació amb aquest *no saber* per mitjà de la intuïció és el que dona sentit a l'exposició, el que ens convoca.



Silvia Gubern, *Sense títol*, 1965-1973

L'aigua de la imaginació

Mentre la pescadora seu a la vora del llac sucant el fil de pescar en l'aigua de la imaginació, pensa que ha escollit aquest llac per algun motiu. *Aquest llac és una col·lecció que acull dins seu variades espècies animals, vegetals i minerals i connecta alhora amb altres fonts d'aigua i vida que el nodreixen. Espera amb curiositat, resseguint amb la mirada les ones suaus de la superfície, la intuïció avançant i retrocedint. Aquest projecte parteix de mirar la col·lecció amb curiositat per trobar un recorregut que ens ajudi a comprendre-la, no com un agregat de partícules, sinó com un diàleg en el qual les artistes es miren, es pregunten, s'interpel·len i aprenen les unes de les altres, fins i tot entre generacions llunyanes o des de diferents llocs del món. Comprendre que les influències, les interferències i les referències configuren la col·lecció.*

Aquesta mirada implica una posició que des del present ens reclama rellegir el llegat de l'art contemporani a les col·leccions dels museus sortint dels paradigmes de l'originalitat i l'individualisme per ser llegit en termes transversals, contingents, espirituals i de llarg recorregut. *L'arbre del que encara no saps* ens vol posar a totes en relació: espectadores, artistes, especialistes i aprenentes, grans i petites. Perquè cadascuna des del seu lloc es pugui relacionar així amb l'art, a partir del que sap i del que l'encurioseix. Perquè vol deixar espai a l'aprenentatge, a la intuïció, a la imaginació, al desig, al no saber. Són obres que estan obertes, que es necessiten entre elles i que necessiten la interacció, ens demanen de passar temps amb nosaltres.

El projecte curatorial vol fer el que fan aquestes artistes, és a dir, construir una forma oberta que evidència la seva pertinença a un marc més ampli —en definitiva, el de la pràctica artística i curatorial—, que parteix de treballar d'una manera plàstica, intuïtiva, i que en fa el seu motor. El projecte respon a la proposta de lectura d'un context donat: les mateixes col·leccions. Una estructura de significants en què cada objecte i material obté el seu sentit en contacte amb els altres, a través d'una forma que

existeix com a zona de contacte i no des d'un intent d'ordre sobre els objectes, o entre els objectes i la història.

L'arbre del que encara no saps vol posar èmfasi en la relació entre el tot i les parts. Podem llegir en aquesta proposta una doble direcció: les col·leccions fan possible la coexistència d'aquestes obres, la conversa entre elles, la seva vida en comú i en relació amb un marc d'interpretació, de supòsits i de circumstàncies que les han portades fins aquí; però cadascuna de les obres manté i necessita la seva singularitat. Dit d'una altra manera, allò que és i significa cadascuna en ella mateixa és el que fa possible que participi del conjunt.

Les obres que articulen aquesta exposició tenen cadascuna el seu llenguatge i en el diàleg que es proposa entre elles podem pensar que el «poder de les coses», és a dir, la irreductibilitat dels objectes als nostres significats o una certa seva resistència al discurs, fa que sobrepassin la nostra capacitat de referir-nos-hi, deixant pas a l'experiència, o més ben dit, a les experiències que cadascuna de nosaltres podrà tenir a la sala.

Com a curadora, en el procés d'investigació amb cadascuna de les artistes i les obres me les he estimades una mica —és com enamorar-se una mica d'elles—, però sempre m'acompanya la sensació que, si bé he arribat a comprendre alguna cosa, ha estat sense haver-ho entès tot. Tant el text com el que pot arribar a succeir en l'entorn «material» de l'exposició —essent text i material dues formes de llenguatge diferents que conviuen— faran evident la fragilitat de la nostra comprensió habitual del món. És precisament aquesta obertura que possibilita que copsem el que encara no sabem.

Des del desig i entre temporalitats

Si l'exposició és un temps i un espai per estar juntes, estar juntes és un treball en el vincle, l'experiència i l'activació d'allò sensorial, emocional, com l'espai per a allò que encara no sabem. A continuació trobareu la descripció d'un recorregut a sala escrit abans que l'exposició hagi tingut lloc i pensat per ser llegit quan aquesta ja hagi passat; per tant, una narració sobre quelcom que pertany a l'imaginari, que en definitiva és la força que empeny l'exposició des del desig i entre temporalitats.

Com una gran massa d'aigua i de color al llindar de la porta desborda l'obra *Pool*, de Belén Rodríguez,¹⁵ que obre pas a l'exposició, que l'embolcalla, la inunda de tons i reflexos blaus i deixa entreveure darrere seu les peces amb les quals comparteix espai. Una tela d'un blau brillant, de gran format, que pren com a punt de partida la piscina municipal del Centre Cívic Can Felipa de Barcelona i és la més gran d'una família de cortines pintades a mà que va fer amb motiu d'una exposició en aquest recinte.¹⁶

Rodríguez fa del tèxtil la matèria primera d'una escultura que treballa tenyint i destenyint, o d'una pintura que renega de la superfície estable i adopta una dimensió espacial, tàctil i material. És un treball artesanal del fer i desfer, en aquest cas a partir de la naturalesa líquida de la imatge pictòrica que s'esdevé en la seva dimensió tàctil amb un joc de plects i textures. La relació entre abstracció i figuració és aquí tan porosa que es dissol —líquid— en el *pattern* abstracte i els fragments de tela cosits. L'exploració d'allò relatiu al color articula una relació amb la mirada, atraient l'espectador d'una manera preverbal, corpòria, apel·lant a la presència, a la mesura de les coses.

15 Belén Rodríguez (Valladolid, Espanya, 1981).

16 Originàriament, les cortines van formar part de l'exposició *Promotora*, comissariada per Carlos Fernández Pello en el marc de la convocatòria curatorial de Can Felipa Arts Visuals l'any 2017. En aquella mostra, en Carlos proposava treballar en les zones intersticials de l'espai, promovent la reforma de la institució epidèrmicament, superficialment, així que els encàrrecs que feia als artistes es pensaven més aviat com ho faria un equip d'interioristes, sense les subjectivitats o sensibilitats pròpies del treball artístic. D'aquí la referència a la piscina que aquest centre cívic acull unes plantes més avall de la sala d'exposicions.



Pool deixa entreveure darrere seu una vista frontal de l'escultura de Rosemarie Castoro,¹⁷ *Spine on Its Side*, una obra que invita el cos, que l'acull, que el posa en moviment. És un panell exempt fet a la mida del cos de l'artista, de la llargada del seu braç, i del moviment del pinzell, que en aquest cas és una mena d'escombria, que modela la superfície blanca tacant-la de grafit. La superfície modelada funciona com un rastre del gest, una porció de l'espai que es fa visible, que es materialitza quan queda esculpida l'abraçada del gest. Aquesta escultura-pintura ens demana que caminem al seu voltant per posar-nos directament en diàleg amb el seu cos.

Rosemarie Castoro rebutjava la despersonalització i la negació de la subjectivitat de l'autor que els crítics de l'època postulaven per a l'art minimal dels anys seixanta i setanta, el context en què va treballar. La seva connexió amb aquest moviment implica una definició alternativa, que posa en relleu una investigació de l'abstracció en relació amb el cos subjectiu i erotitzat i amb la psique individual arrelada en la pròpia identitat. Castoro no era simplement pintora o escultora, sinó potser una combinació de totes dues coses, però sobretot una figura molt més complexa en la qual la dansa, la coreografia i el moviment es troben amb el dibuix, la pintura i l'escultura, i més endavant amb la poesia i fins i tot la fotografia com a documentació de la interacció i la intervenció en l'espai. Segons les seves pròpies paraules: «Me concibo como un contenedor, y cuanto hago es la erupción de lo que soy».¹⁸

17 Rosemarie Castoro (Nova York, Estats Units, 1939-2015).

18 Tanya Barson, «Rosemarie Castoro 1964-1979: ¿Una carrera de obstáculos para quien baila?», a: Tanya Barson; Melissa Feldmann; Lucy R. Lippart i Anna Lovatt, *Rosemarie Castoro. Enfocar al infinito*, Barcelona: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2018, p. 22. Citació de l'artista publicada originàriament a la revista *Artforum* el setembre de 1970, p. 36.

Davant seu, cap a la dreta, una petita peça de fusta pintada i de forma geomètrica de María Luisa Fernández¹⁹ sembla que es mou amb els panells de Castoro, o bé que totes dues mantenen un diàleg des de les seves superfícies similars. *Meret I* és una escultura que dormia en un racó i feia molt de temps que no participava en cap exposició, en una mena d'analogia amb l'artista mateixa, que després d'uns anys allunyada de l'activitat expositiva la va reprendre el 2015, afirmant: «La parada es una posibilidad importante y rica».²⁰

Aquesta forma que s'erigeix en un fràgil equilibri sobre la seva peanya és part de la sèrie *Artistas ideales*, amb la qual Fernández vol posar en entredit la idea de l'artista genial i com a figura d'autoritat. Fa referència a artistes cabdals de l'art contemporani, que analitza mitjançant un mètode objectiu de mesura estadística que hipotèticament els hauria de valorar a tots igual. Els *artistes ideals* són «composiciones que responden a la lógica de los tantos por ciento: porcentajes que quedan fijados, que se “encarnan” en los gráficos “de tarta” generando formas en equilibrios inestables. La estadística permite esa idealidad, artistas ideales que pueden ser materializados, con cuerpo».²¹ Aquesta escultura en concret

19 L'any 1979, María Luisa Fernández (Villarejo de Órbigo, León, Espanya, 1955) va crear, amb Juan Luis Moraza, el Comité de Vigilancia Artística (CVA), un col·lectiu d'art conceptual que va dur a terme accions, objectes i textos a tall de reflexió entorn del sistema de l'art en el context contemporani: «Con más humor que eficacia, CVA pretendía vigilar la libertad del arte y liberarlo del mercado». El CVA va estar actiu fins al 1985. Als anys noranta, María Luisa Fernández es va traslladar a Vigo, on va iniciar una etapa de docència universitària mentre desenvolupava una producció artística objectual i pictòrica que sovint qüestiona el lloc de representació de la figura de l'artista. Així com Moraza va seguir la seva carrera artística, ella no va fer cap exposició entre el 1997 i el 2015, quan va tornar amb *je je... luna*, una mostra a l'Azkuna Zentroa de la qual explica: «Es un guiño de lunática a lunática. Ser reflejo más que fuente de energía, afectada por el sol y afectando a la tierra que es el cuerpo y también la obra. La luna es un poder discreto si lo comparamos con el sol. No es el sol, es la LUNA. La luna afecta a los cuerpos por su proximidad, afecta directamente a lo físico». Citacions extretes de: «Entrevista de Beatriz Herráez con María Luisa Fernández», *je, je... luna. María Luisa Fernández*, Bilbao: Azkuna Zentroa, 2015 [Disponible en línia: www.marcovigo.com/sites/default/files/Entrevista%20Maria%20Luisa%20Fernandez_Beatriz%20Herraez_cast.pdf].

20 *Ibid.*, s/p.

21 *Ibid.*, s/p.





María Luisa Fernández, *Artistas ideales - Meret I*, 1995



fa referència a l'artista Meret Oppenheim que, sota aquesta mirada, esdevé una figura enigmàtica i críptica en forma de triangle invertit.

Amb un llenguatge proper al postminimalisme, al registre conceptual²² i a la tradició escultòrica basca, en la seva obra són freqüents els dobles sentits, els jocs de paraules i el sentit de l'humor, amb els quals fa una crítica als relats oficials de la història de l'art. Amb la voluntat de relacionar-s'hi d'una altra manera i des d'una «teoria emocional», qüestiona el lloc de representació de la figura de l'artista, especialment de les dones. «El cuerpo también participa en el arte, es corporal, como el amor. La cultura está regida por proyectos, con ideas, claridad, sentido. Ese “deber ser” que se nos olvida con la noche cuando el cuerpo se hace presente.»²³

A la dreta, contra la paret, els tubs de ventilació de tipus industrial de Charlotte Posenenske,²⁴ a escala real, es converteixen en una forma orgànica, sobretot per les grans obertures o orificis, com fent respirar l'espai. Posenenske vol fer objectes que es puguin recombinar infinitament, que sempre canviïn i que deixin de ser reconeixibles com a «objectes artístics», que es fonguin amb l'espai on són. Les seves escultures parteixen de la fabricació industrial i miren de diluir el concepte d'autoria, per això va arribar un moment que va decidir compartir-la amb els equips de fabricació i muntatge de les peces, que són els qui idealment haurien de decidir-ne la ubicació i la modularitat. Tal com escriu al seu *Manifiesto* (1968), «no vull fer peces úniques per a individus, perquè vull fer elements combinables entre si dins d'un sistema».²⁵

22 Moltes de les artistes que trobem en aquesta exposició comparteixen una aproximació a l'art minimal i al conceptual des d'una perspectiva diferent de la descrita pels crítics de l'època, centrats en les produccions dels artistes masculins i que deixaven de banda aquestes artistes. Una altra manera de descriure aquesta eclèctica producció va ser el terme «abstracció excèntrica», proposat per Lucy Lippard l'any 1966. Lucy Lippard: «Eccentric Abstraction», *Art International*, vol. 10, núm. 9 (1966).

23 «Entrevista de Beatriz Herráez con María Luisa Fernández», *op. cit.*

24 Charlotte Posenenske (Wiesbaden, Alemanya, 1930 – Frankfurt am Main, Alemanya, 1985).

Posenenske va deixar l'art —si és que tal cosa es pot dir d'algú que n'ha volgut capgirar el sentit— i va continuar treballant en altres disciplines com la sociologia. En tot cas, en l'intent d'esborrar aquests límits, ens els assenyala de manera contundent.

A la vora, la pintura d'Agnes Martin²⁶ consolida un espai seqüencial però també místic. La seva producció se situa entre l'abstracció pictòrica i la sistematització dels minimalistes, tot i que, a diferència d'aquests, ella no va renunciar mai al component emotiu i espiritual de l'art. En canvi, els conceptes de bellesa i felicitat són centrals en un treball que la va acompanyar tota la vida; deia que «la bellesa és el misteri de la vida. No és als ulls, sinó a la ment. És la nostra resposta a la vida». Martin no es va retirar de l'art, però es va retirar del món sorollós de la ciutat de Nova York per anar a viure a prop del desert, a Nou Mèxic. Potser per això la seva obra ens demana silenci i quietud. Les línies de grafit que separen les bandes de tons pàl·lids però lluminosos d'aquesta pintura estan dibuixades a pols; aparentment fràgils, són essencials en l'articulació de la superfície. I és precisament en aquesta relació entre fragilitat, lluminositat i contundència que rau la força del seu treball.

Si seguim el recorregut per la dreta de la sala, i recollint aquest sentit místic, trobem dos dibuixos de petit format de Silvia Gubern,²⁷ dos arbres que semblen tenir un sentit més enllà, un dels quals dona el títol a l'exposició. De Gubern han dit que és una «demiürg de la senzillesa pletòrica d'espais per emplenar que encomana l'emoció de l'inexpressable»; i també que «les

25 Charlotte Posenenske, «Manifiesto», *Art International*, núm. 5 (maig del 1968), trad. al català de la correccional (serveis textuais), 2019 [Disponible en línia: <https://www.macba.cat/edu/2019-2020/contribucions/declaracio-charlotte-posenenske-programes-educatius-macba-2019-20.pdf>].

26 Agnes Martin (Macklin, Saskatchewan, Canadà, 1912 - Nou Mèxic, Estats Units, 2004).

27 Silvia Gubern (Barcelona, Espanya, 1941).





seves peces no se'ns imposen gens, tot just ens demanen de viure uns moments amb elles». És en Carles Hac Mor qui descriu l'artista com una mèdiu «d'allò que és inefable que no vol dir res perquè ho diu tot en no dir res»; i, del que ella fa, diu que «apunta més enllà de l'art».

Gubern va ser pionera de l'art conceptual a Catalunya a finals dels anys seixanta, va treballar en el marc de l'art povera i efímer, en accions i instal·lacions amb el grup El Maduixer, i més endavant la seva trajectòria s'endinsà en altres àmbits creatius, com l'escriptura automàtica i la poesia, amb una manera espiritual i mística d'entendre la pràctica artística. No diferencia art i vida, somni i realitat, sinó que treballa des de l'escolta del temps, dels materials, d'un coneixement insondable. De les moltes tècniques que ha emprat —pintura, dibuix, escultura, pintura sobre vidre, tèxtil—, el dibuix podria ser la més essencial, com una eina eficaç per remetre's a unes imatges que venen de més enllà, missatges que l'artista rep, canalitza i restitueix. Aquests dos dibuixos que comparteixen la figura de l'arbre sembla que fan referència a un coneixement orgànic i allunyat dels nostres sentits, en les arrels i en l'aire. Ens parlen de tot allò que encara ignorem i que és el coneixement essencial de les nostres vides.

Molt a prop hi ha tres dibuixos de Gego.²⁸ Són malles o xarxes que, com totes les obres d'aquest període, es basen en un únic element que es repeteix: la línia. Variada i canviant, l'obra de Gego es manté vinculada per les nocions sobre l'espai que planteja en aquarel·les, dibuixos, gravats, teixits de paper i escultures, que són prova d'un procés creatiu i d'experimentació constant. En tot el seu treball es percep el poder immens de la línia com a element generador, que més tard va començar a experimentar amb filferro d'acer inoxidable, un material que li va permetre plantejar obres més espontànies amb enllaços flexibles i portar-les cap al volum i l'espai.

28 Gego, nom amb què és coneguda Gertrude Goldschmidt (Hamburg, Alemanya, 1912 - Caracas, Venècia, 1994).

Acompanyant els dibuixos de Gego, —i en consonància amb ells—, la peça de paret de Leonor Antunes,²⁹ que li ret homenatge i que ens recorda la pertinença a quelcom més gran. Antunes sempre pren com a punt de partida per a la seva obra o bé l'espai mateix o bé figures de la història de l'art, o totes dues coses. Es tracta de figures sovint poc conegudes, sobretot dones, amb les quals construeix una història de l'art alternativa que contraresta les narratives hegemòniques. Hi estableix un diàleg, un lligam a partir del qual poder teixir una nova forma.

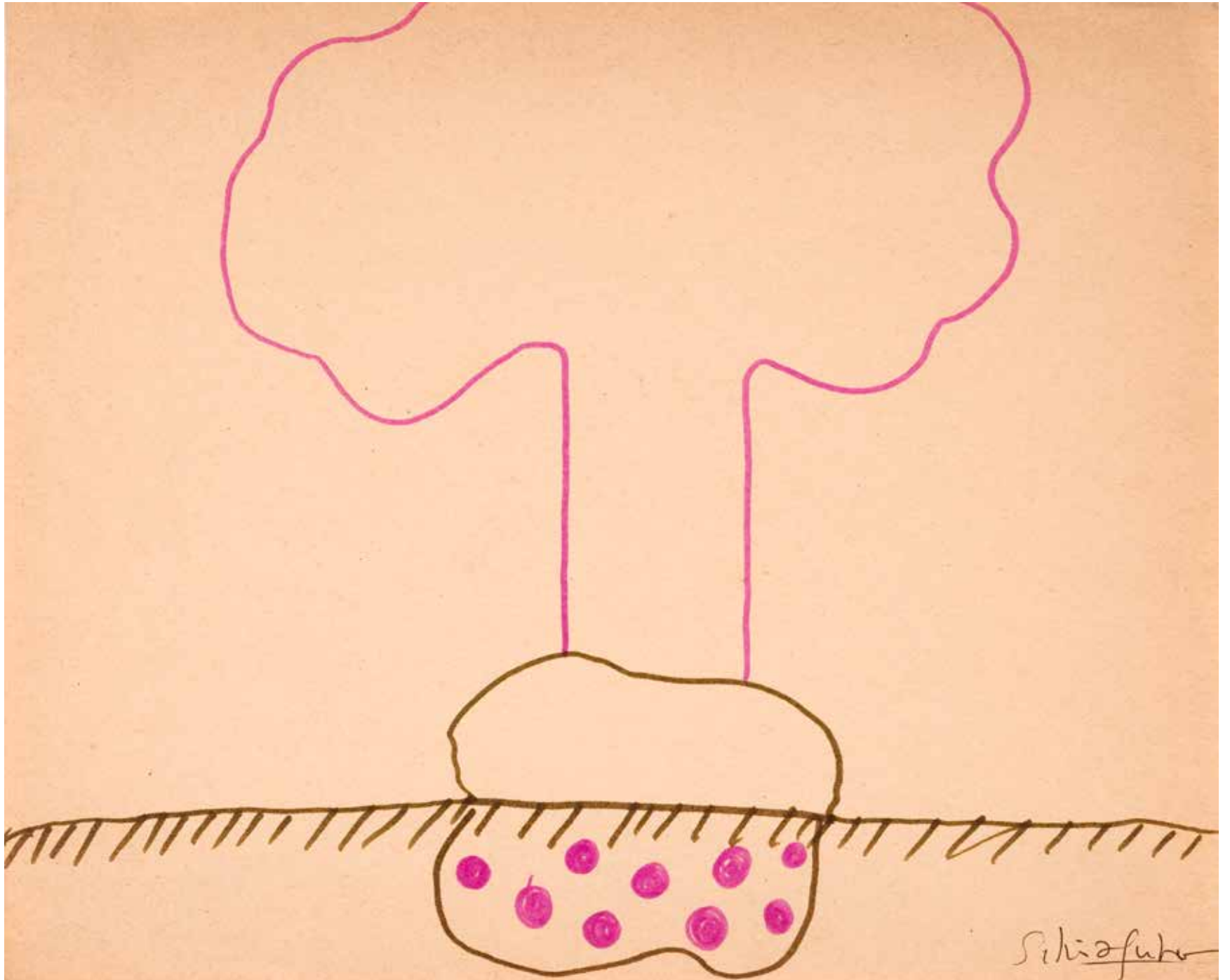
En aquest cas, *Anni #18* constitueix un homenatge a l'artista Anni Albers, alhora que evoca formalment el treball de l'escultora Gego. Antunes s'apropa a l'obra d'Albers i Gego per recrear-ne minuciosament l'estructura de patrons emprant milers de petits tubs de llautó, connectats a mà, amb els quals forma xarxes transparents que penja paral·leles a la paret. L'entramat de referències i relacions amb altres artistes fa del treball d'Antunes l'evidència d'una labor que no pot ser sense les altres. *Anni #18* és una part d'una obra originàriament més gran que després de ser exposada l'any 2015 es va dividir en 10 fragments, actualment repartits entre diferents col·leccions. El fragment assenyalava la pertinença a quelcom més enllà, una relació constitutiva entre el tot i les parts; indica clarament que forma part d'una altra cosa: no és una còpia, però tampoc un original. Més aviat apunta a l'activació, a l'energia i al moviment que, assumint la posició de l'homenatge, també s'expandeix al present.

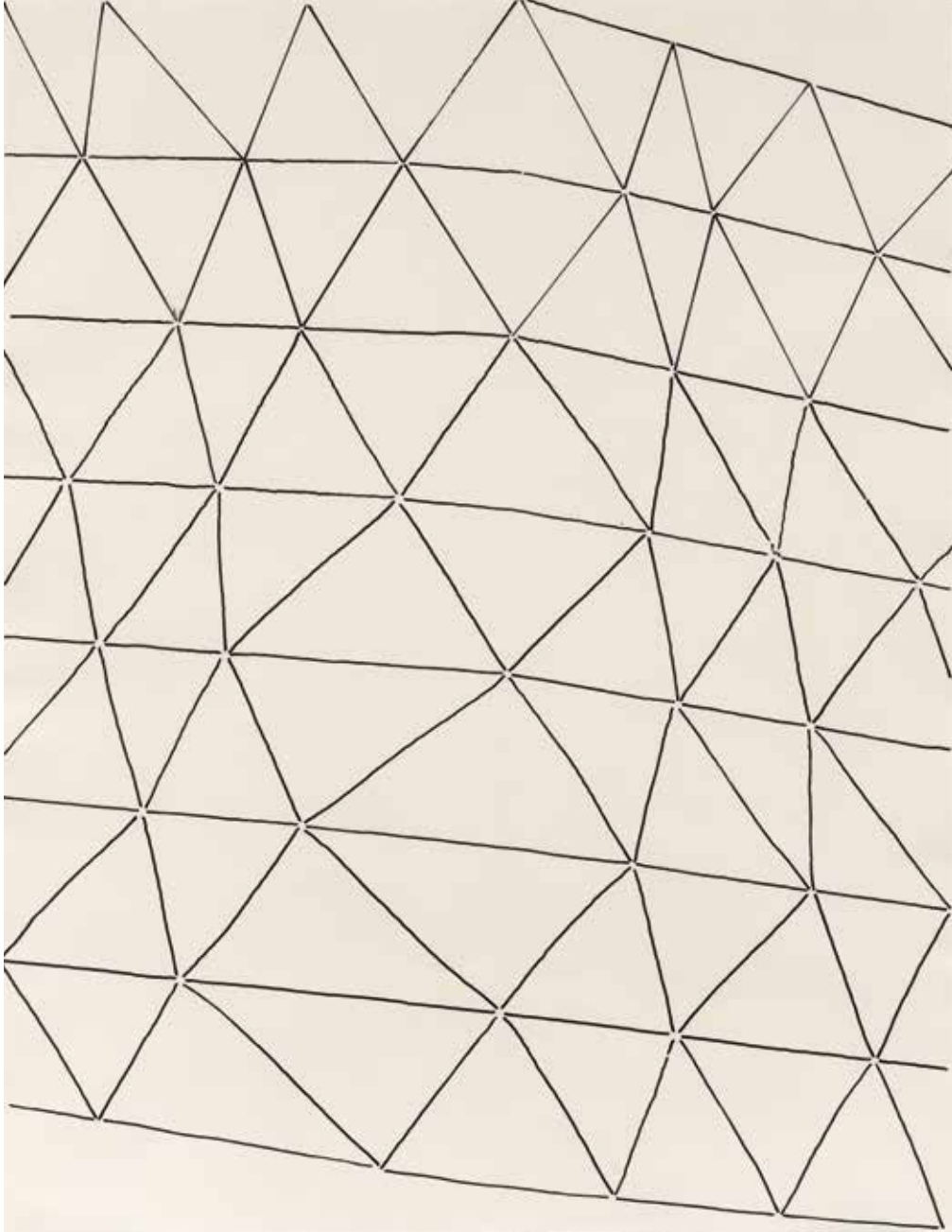
A continuació, l'ens teixit d'Aurèlia Muñoz³⁰ connecta cel i terra, l'espiritual i el terrenal. *Ens místic* forma part de la família d'*Éssers* o *Ens* (*Ens social*, *Ens històric*, *Ens místic* i *Àguila beix*) que Aurèlia Muñoz va fer a mitjan anys setanta amb una tècnica derivada del macramé. Muñoz va investigar i emprar tècniques i materials de tradició artesanal des d'una perspectiva

29 Leonor Antunes (Lisboa, Portugal, 1972).

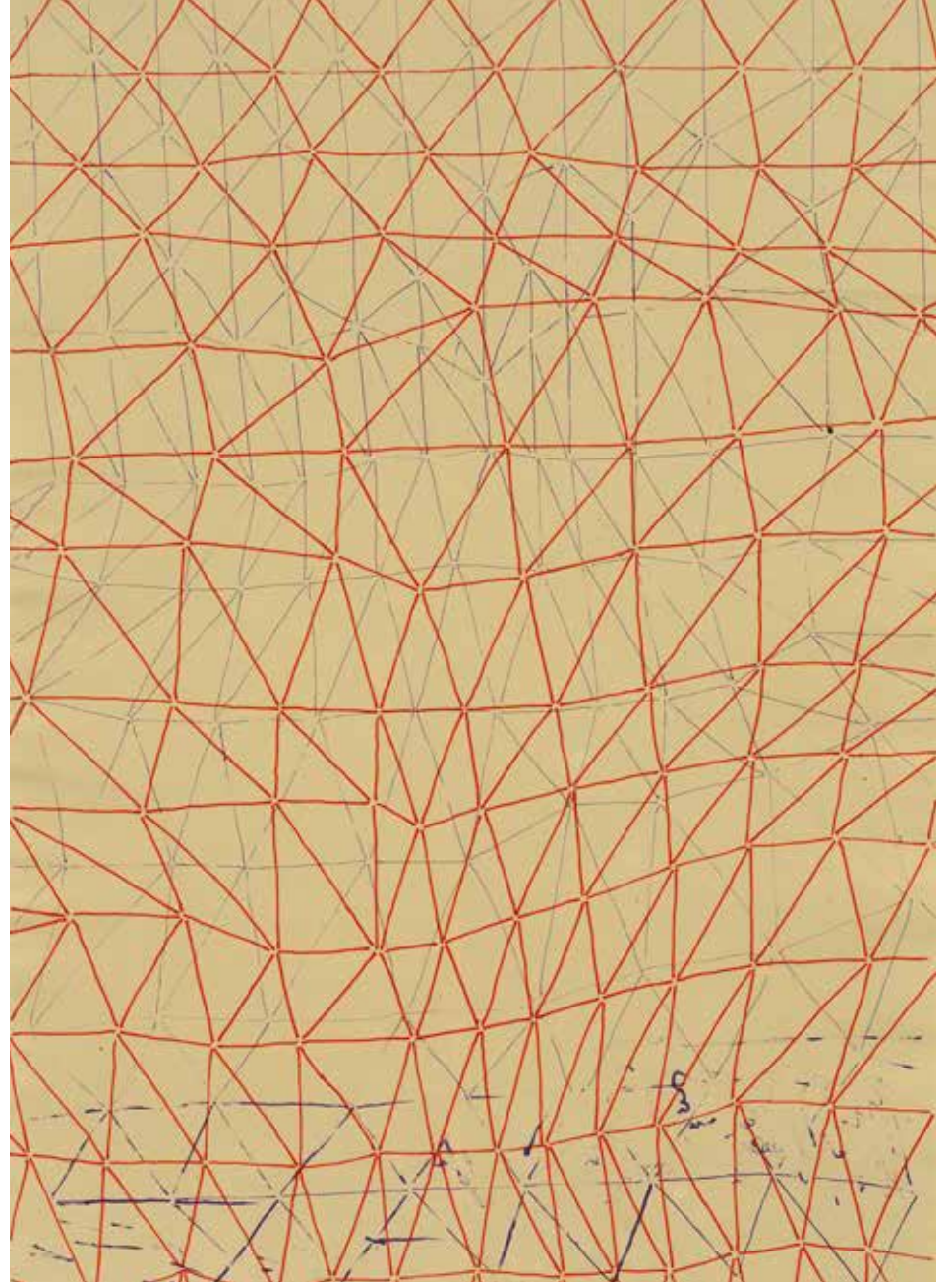
30 Aurèlia Muñoz (Barcelona, Espanya, 1926-2011).



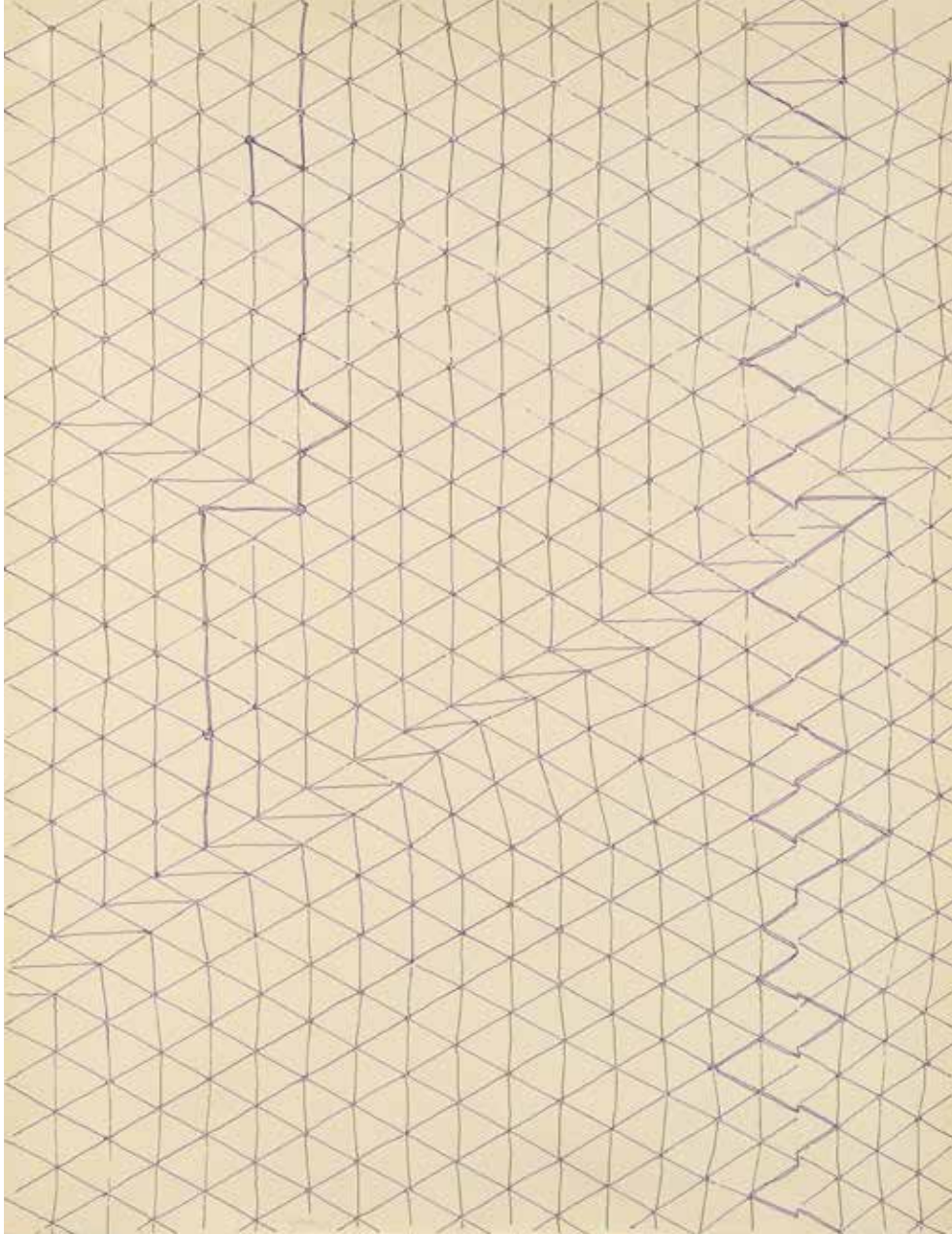




Gego, *Reticulárea*, 1969



Gego, *Sin título*, 1970

Gego, *Sin título*, 1969

avantguardista i amb una preocupació formal, espacial i escultòrica en el marc del moviment de renovació de l'art tèxtil internacional *La Nouvelle Tapisserie* i les *Fiber Sculptures* de la dècada del 1960. Més enllà d'això, va fer del treball amb fibres tèxtils un mitjà per abordar qüestions que són avui més vigents que mai, com ara la relació amb la natura i l'ecologia, l'ontologia animista o el ressorgiment del treball artesanal, temes que ella ja va intuir i ens va assenyalar aleshores.

De les seves peces tèxtils, les obres de la família d'*Éssers* són les que porten més lluny la relació amb l'espai: són modulars i floten en l'espai que ocupen, i són alhora el darrer estadi abans de passar als treballs que després va començar a fer amb paper, cada vegada més a prop de l'arquitectura i la construcció espacial. *Ens místic* ho fa connectant la terra on s'arrela amb l'aire on s'eleva. Encara carrega tot el pes del jute, com demostren els seus tentacles. La forma de columna ens pot fer pensar en aquesta connexió entre la terra i el cel, com l'arbre del títol que ens ha donat Govern.

Darrere seu, un dibuix de Magda Bolumar³¹ assenyala les possibilitats imaginatives del treball artesanal, en consonància amb tot el que acabem de veure. Alexandre Cirici s'hi va referir amb aquestes paraules: «La seva obra no és anàloga, ni semblant, ni igual a res. Aquesta és la seva primera força».³² A la recerca d'un llenguatge propi dins de l'art abstracte, va estudiar i explorar materials fins que va trobar el seu: la xarpellera. La seva obra és un treball sensible amb el material i les seves possibilitats, una relació en la qual, ben al contrari del que feien els informalistes coetanis, no trenca ni maltracta, no imposa ni sotmet, sinó que treballa des de l'escolta, permetent que el material «assumeixi un significat, adopti una actitud, faci un acte».

31 Magda Bolumar (Caldes d'Estrac, Barcelona, Espanya, 1936).

32 Alexandre Cirici, *Magda Bolumar. Papers. Anys 60 i 70*, Barcelona: Galeria Marc Domènech, 2019, p. 41 [Disponible en línia: http://www.galeriamarcdomenech.com/sites/default/files/catalogos/CAT_MAGDA_BOLUMAR_WEB_2_r.pdf].



Leonor Antunes, *Anni #18 Fragment 12*, 2015



Aurèlia Muñoz, *Ens místic*, 1977

Bolumar treballa des de l'esfera més íntima, en una observació microscòpica i lenta de la constitució del món; es fon amb el seu propi treball, que és l'única manera d'escoltar el material, d'esdevenir material, natura i color a l'una. No hi ha una cosa abans de l'altra, sinó que és en la trobada de les mans que escolten amb el material que s'esdevenen els colors i les formes, «els elements que convoca en cada tela [...], i tot allò que li diu el teixit per acabar mostrant l'objecte com si fos un sentiment».³³ Explica que la seva obra parteix sempre de la relació amb la natura i converteix l'orgànic en l'eix central. És el cas d'aquest dibuix, que s'estén en una mena de constel·lació màgica de mons fantàstics, apel·lant a una natura misteriosa, mística, inabastable, a cavall de l'oníric i de l'observació natural.

A l'eix central posterior trobem una pintura de Damaris Pan,³⁴ una construcció en plans de colors de qualitats molt diverses que té com a motor la recerca d'alguna cosa que *a priori* no coneix. Es va exposar a la galeria Ana Mas a l'Hospitalet de Llobregat el setembre del 2022. En el marc d'aquella exposició, les formes i els colors característics de *finete* ressonaven en altres pintures de l'artista com ecos llunyans. Ara aquest ressò és com la memòria, el record de pertànyer a un conjunt més ampli; saber que et constitueixen la relació i els vincles que s'han configurat en cada experiència, en allò que has viscut.

La pintura de Damaris Pan funciona com un procés de recerca material que no busca un resultat específic, sinó que s'arriba a la imatge mitjançant preguntes, resolent un problema. Tot i que sovint el punt de partida per a una pintura és un treball anterior o el residu d'un procés, es tracta de crear nous mons amb una certa autonomia, treballant a partir de la

superposició de plans de color, cadascun com una mena de fugida endavant o un intent de salvar la tela, com escapolint-se d'un parany que ella mateixa ha fabricat des del moment que ha plantat el llenç. La imatge es construeix en relació amb el que no es veu, de manera que intuïm un procés que ha tingut lloc en aquesta superfície on resten diferents tipus de traços: traços de composició, els pastosos, els que cobreixen i amaguen, i els transparents i eteris. Bloqueja plans i planteja preguntes, tapa i dona lloc a possibilitats i sorpreses.

D'aquesta manera la imatge conté una estructura interna que li dona cos, carn, pell, profunditat; una memòria que només recorda ella mateixa, però que la constitueix. Aquest èmfasi en el procés, la necessitat de situar-se en un fer sense mètode, confereix a les seves pintures la condició de vivències, de cossos que conviuen en el pla real del món, no en la seva representació. «Quiero decir que pueda estar ahí como cualquier otra cosa, como lo que entendemos en el día a día como real y no como reflejo de ello.»³⁵

Si Damaris Pan explica: «Cuando pinto están conmigo todos los artistas que me importan y que puedo recordar, los demás artistas del contexto de manera más rigurosa, pero también los artistas del pasado»,³⁶ Rachel Harrison³⁷ ha descrit la seva metodologia referencial com una forma d'«inapropiació». Com un «antimonument», el curs de Harrison ens nega les seves formes geomètriques i el seu somriure arcaic per deixar espai a la nostra imaginació. Una manera de reconèixer la naturalesa polièdrica d'allò que pren, per posar-la en relació amb un món que de nou li donarà forma i la remodelarà. Les característiques formes-informes de Harrison segueixen la

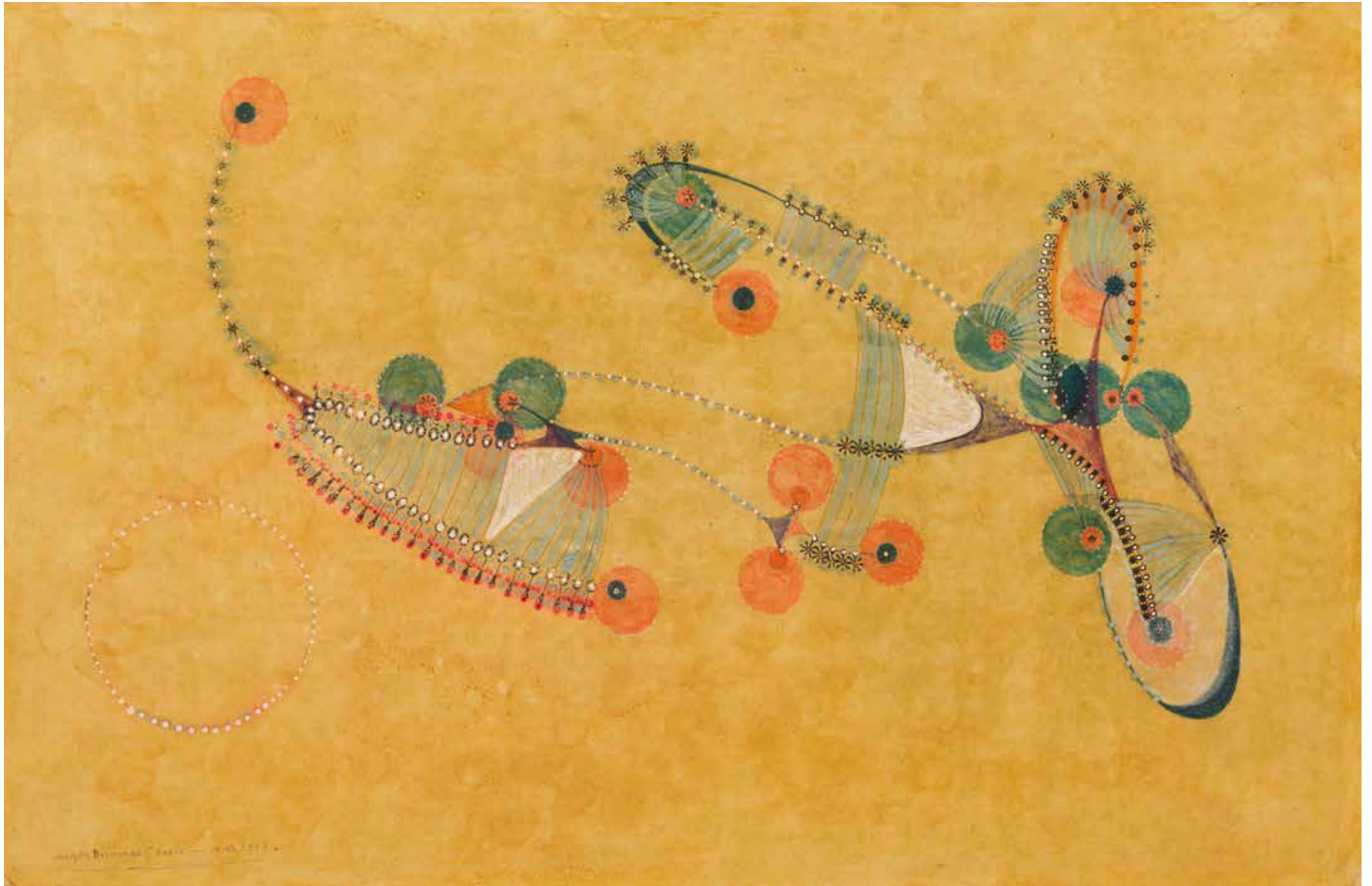
33 Frederic Montornès al full de sala de l'exposició *Artròpodes, centpeus, espiadimonis i llagostes de mar. Una exposició de Magda Bolumar Chertó*, Museu de Granollers, 2023.

34 Damaris Pan (Mallabia, Biscaia, Espanya, 1983).

35 Citació de Damaris Pan recollida a: Mikel Onandia i Jone Alaitz Uriarte (eds.), *Desmontajes y ornamentos. Entrevistas*, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2021, p. 82.

36 *Ibid.*, p. 78.

37 Rachel Harrison (Nova York, Estats Units, 1966).





idea de treballar amb «forms that can't be described»³⁸, formes opaques que no es volen explicar del tot, sinó que confien en nosaltres per inacabar-se.

Juga amb signes, superfícies i maneres de mostrar, i converteix així els seus objectes en uns «dispositius d'enquadrament» —fent servir les seves pròpies paraules—, amb què vol provocar contínues referències encruades, no solament en relació amb l'obra, sinó també en relació amb l'espai i l'espectador particulars que activa. En aquesta obra, no tan sol el curos, sinó també tots els elements que la componen (les escales, la fruita), sembla que poden referenciar altres obres o artistes com Duchamp o Matisse, en un treball que remet tant a l'abstracció com a un exercici citacional. El dibuix ens indica la voluntat de capgirar la situació, com volent caure cap amunt per aquestes escales, o bé una preocupació arquitectònica pel forat que en queda sota.

En entrar a la sala, l'únic so que sentim prové del vídeo de Dora García,³⁹ resguardat al cor de l'exposició, una mena de respiració latent que aporta una puntuació crítica al conjunt. T'hi has d'apropar de tu a tu, creant una relació a tres amb els dos personatges del film. *La lección respiratoria* mostra un exercici d'aprenentatge corporal en el qual una nena treballa la respiració guiada per la seva entrenadora. La idea d'entrenar la respiració —*a priori* un acte involuntari— és una forma de presa de consciència i de coneixement del propi cos.

38 Citació de l'artista recollida a la biografia que consta a la web de la seva galeria, Greene Naftali, de Nova York [Disponible en línia: <https://www.greenenaftaligallery.com/artists/rachel-harrison>].

39 Les obres de Dora García (Valladolid, Espanya, 1965) apareixen de manera recurrent en les exposicions del programa Comisart, i aquesta peça en concret va formar part, per exemple, de *Contratempus*, comissariada per Sabel Gavaldón, l'any 2014. Aquesta recurrència, lluny de ser problemàtica, és indicativa d'un interès o una fascinació per determinades artistes i pràctiques, que insistentment s'inclouen en aquestes exposicions en diàleg amb diferents marcs d'interpretació i diferents companyes de sala.

El treball de Dora García versa sobre les relacions entre l'artista i el públic, o entre l'artista i els seus referents. En aquesta peça ens proposa una reflexió sobre el vincle en si mateix, posant l'atenció de manera crítica en el fet relacional entre diferents rols socials, com podrien ser artista i referent, artista i públic, professor i aprenent, mare i filla. Aquí es presenta en una relació de tensió entre aquestes dues persones que pot ser entesa com una relació de dominació, però també de confiança, de posar-se voluntàriament a les mans de l'altra. Una relació, un intercanvi de poder, que es modula a partir de conceptes com la confiança, el control o el domini, en la qual qui dona i qui rep generen un lligam en què totes dues depenen de l'altra.

La lección respiratoria es desenvolupa en dotze exercicis en què la mestra o entrenadora (una dona adulta i autoritària) ensenya a una nena o noia jove a respirar. La mestra assenyalava l'inici de cada exercici enumerant-los mentre els descriu amb diferents gestos de les mans que han de guiar l'aprenent per seguir diversos ritmes entre inhalació i exhalació, alguns acompanyats de diferents tipus de sons. A mesura que avança la lliçó li va faltant l'aire, i cap al final sembla que s'ofega, o bé simplement aguanta, triomfant, la respiració.

Situada al centre de l'exposició, aquesta peça funciona com un pulmó, o com un cor, un compàs crític que ens vol mostrar tot allò que fem per inèrcia. Aprendre a respirar segurament ens podria servir per tenir una major consciència i control del propi cos, en un primer exercici per a una meditació, una atenció plena, per parar esment als efectes dels elements més bàsics i essencials actuant sobre el nostre organisme: l'aire que entra i surt pel nas i per la boca, omplint els pulmons i donant-nos vida, o prenent-nos-la si deixa de funcionar. Igualment podem aprendre a mirar, a escoltar i a sentir coses que fem habitualment però de les quals no sempre recordem el funcionament, els mecanismes del seu poder sobre nosaltres i envers l'entorn. La peça no ens vol donar respostes, sinó que tensa preguntes, es mostra oberta i no tanca possibles respostes.





A continuació, l'hermètica escultura vertical de Rosemarie Trockel,⁴⁰ que s'eleva a una mida força humana sobre les seves quatre fines potes de ferro. De totes les artistes reunides en aquesta exposició, és potser la que d'una manera més contundent treballa creant imatges —experiències— que fugen de la classificació, la claredat o la interpretació. Així ho mostra el corpus del seu treball artístic i també aquesta escultura enigmàtica que ens mira des del seu ull. El seu treball anul·la qualsevol diferenciació de categories disciplinàries tradicionals. Es tracta d'una obra complexa i diversa formalment parlant, però tanmateix centrada en una posició clara davant del món, com ho són les qüestions que desplega: segons diu ella mateixa, «woman, inconsistency, reaction to fashionable trends».⁴¹

Trockel aborda una crítica al valor de la representació i el problema de la identitat de les coses: es pregunta en què consisteix la identitat d'una cosa, què la caracteritza com a singular. Per alliberar-se i fugir de l'immobilisme a què està sotmesa la visió normativa del món, una forma o un objecte que ens sembla familiar pot cobrar vida pròpia, establint noves relacions que donen lloc a noves situacions. En les seves paraules: «Quan alguna cosa funciona, deixa de ser interessant. Tan bon punt hàgiu escrit alguna cosa, hauríeu de deixar-ho de banda».⁴²

Ens impel·leix a qüestionar les imatges, els signes i els missatges consensuats i ens vol fer pensar en les possibilitats alternatives que amaga el signe, evidenciant que el significat no n'és un factor inherent, sinó una cosa inestable, una atribució històrica i contextualment condicionada. Per això, segons ella, les coses mai no són només allò que semblen ser: les ambivalències, les inversions o els dobles sentits apareixen sovint en la

40 Rosemarie Trockel (Schwerte, Alemanya, 1952) viu i treballa a Colònia.

41 Sidra Stich (ed.), *Rosemarie Trockel*, Munic: Prestel-Verlag, 1991, p. 12.

42 «Isabelle Graw on Rosemarie Trockel», *Artforum International*, març del 2003 [Disponible en línia: <https://www.artforum.com/print/200303/rosemarie-trockel-4290>].



seva obra; els objectes adopten formes humanes i els humans, de retruc, també canvien imperceptiblement.

Penja en l'aire, delicada, l'escultura aèria de Gego, una estructura sistematitzada i alhora orgànica i amorfa, com un núvol. En les obres com aquesta escultura anomenades *Esfères* i *Reticulàrees* treballa a partir de materials que aprofita d'altres peces, i amb la llibertat que ofereix el dibuix, que traça en l'espai, procedeix des de la intuïció, la creativitat i el divertiment, esculpint en l'aire i el buit una estructura aèria i ingràvida, de configuració flexible i suspesa en l'espai.

Gego va idear un mètode d'acoblament de varetes metàl·liques per estalviar-se el procés de soldadura: un sistema de filferros enroscats als extrems permet unir les unes amb les altres o amb unes quantes alhora. Aquest recurs tècnic li va permetre fer evolucionar les seves geometries inicials cap a formes orgàniques i convertir la seva obra en interseccions, nodes, xarxes i malles. Un entramat de nòduls sense centre que funciona per intensitats i que remet a una idea de l'espai determinada, transitable i experiencial. La seva obra desafia les categories d'escultura o dibuix: fa escultures que són dibuixos en l'aire, i dibuixos que són estructures que es plantegen la tridimensionalitat. Aquesta època preparava el camí cap a un trànsit més lliure en el seu treball artístic, i més tard va crear els *dibuixos sense paper* i els *bichitos*, que ja des del títol feien al·lusió a l'obra de l'artista brasilera Lygia Clark.

Finning, de Patricia Dauder,⁴³ forma un ordenament seqüencial que s'emmiralla directament en la peça de Rachel Whiteread, dues obres de terra que comparteixen alguna cosa més que l'espai. La de Patricia Dauder parteix d'una investigació fortament vinculada a la vida i l'observació

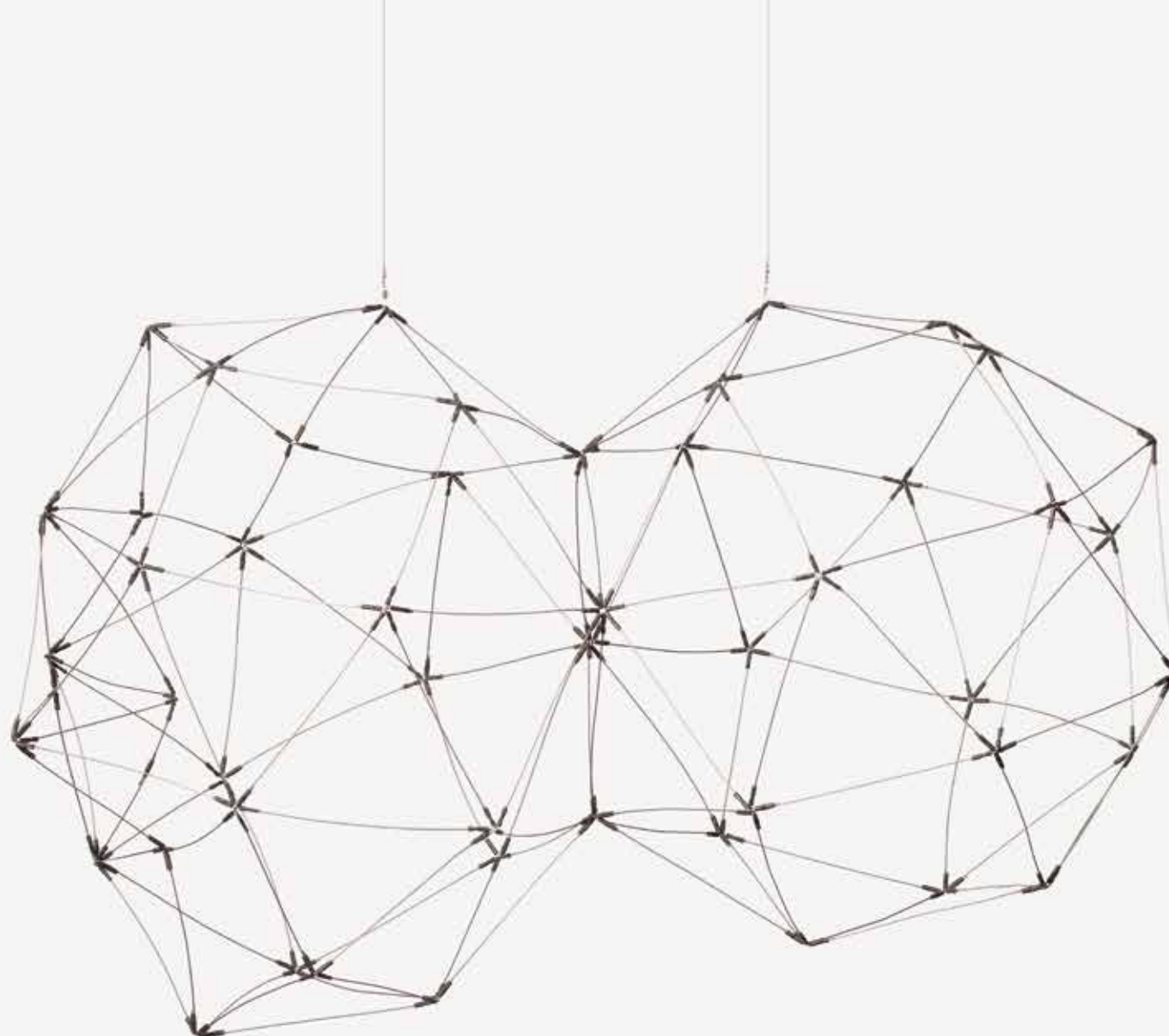
dels materials, sovint materials que ja existeixen i observacions de llarg recorregut. Treballa en dibuixos, pel·lícules, teles, objectes tridimensionals i fotografies amb la intenció de veure i representar més enllà de l'entorn immediat, més enllà del món físic i objectual, abordant la qüestió temporal, el buit, l'espai o la llum.

«Sempre he tingut la sensació que res no és estable ni compacte; que tot està en moviment, sota la influència de cicles i processos naturals o artificials en constant canvi, invisibles als nostres sentits però tanmateix existents. A causa d'aquesta sensació d'instabilitat, veig el sòlid, l'unificat i el compacte com una cosa problemàtica. Potser per això, moltes de les meves obres són el resultat d'una suma de parts, com un trencaclosques de formes, o una seqüència, sense un principi ni un final clars.»⁴⁴

Finning és una escultura modular que funciona per capes, un conjunt de discos de ceràmica molt fins i foscos, disposats l'un al costat de l'altre. Cadascun té una forma i una mida lleugerament diferents —com pells, ales o fulles—, i junts creen una imatge, un perfil irregular i sinuós. Com és habitual en el treball de Dauder, no es tracta d'explicitar, sinó de buscar una manera de representar un rastre, una absència, una petjada o un espai transformat. Ens fa pensar en la relació entre la unitat i el conjunt, però també en la forma que apareix en l'espai. Col·locats en l'angle entre la paret i el terra, insinuen una forma orgànica que habita l'espai, com un fong o una alga, com una colònia d'éssers interdependents. Es produeix una tensió entre la forma orgànica del conjunt i la seqüència de tots els elements que mantenen la verticalitat, potser inspirada pel títol que ens remet a les aletes, que ens fa pensar en el portador o els portadors d'aquestes aletes, i en la capacitat de nedar juntes en una direcció.

43 Patricia Dauder (Barcelona, Espanya, 1973).

44 Citació recollida a l'entrevista de l'artista amb Maria Minera, al catàleg de l'exposició *A Segunda Imagem / The Second Image*, Fundação Serralves, Porto, Portugal, 2012 [Disponible en línia: https://patriciadauder.net/wp-content/uploads/2014/02/text_pdf_interview1.pdf].





El treball de Rachel Whiteread⁴⁵ pot recordar formalment les escultures d'alguns artistes del minimalisme per la sensació de serialitat, tot i que ella se'n distancia per la manera com treballa les qualitats plàstiques dels materials, en aquest cas la resina, però també l'escaiola o el ciment, i perquè no renuncia al color. És així com s'allunya de l'objecte industrial, en una obra que tot sovint planteja un qüestionament sobre la idea de monument.

Untitled (Resin Corridor) és un motlle de resina del paviment de fusta del corredor d'una casa victoriana. Concretament és el buidatge de l'espai que quedava a sota del terra, que podem reconèixer per les marques dels nou taulons que formaven la superfície. La resina translúcida amb què s'ha fet el buidatge crea un joc de transparències que ens permet veure'n l'estructura interna per l'acció refractant de la llum que aquest material absorbeix. Com en molts dels seus treballs, Whiteread fa present el buit, un espai interior o «negatiu» donant-li una materialitat determinada. En molts casos, els seus buidatges fan que els objectes perdin la seva funció d'ús, impossibiliten l'habitabilitat d'un espai o assenyalen una absència. En altres casos, com aquest, el fet que mostri específicament un espai que és a terra, sota dels nostres peus, més aviat ens fa pensar en les estructures sovint invisibles o invisibilitzades que ens sostenen: les passes, les traces d'un trànsit, d'un corredor que connecta dos llocs, un espai que pot ser el de la memòria, el de les coses que han passat.

Les seves obres sovint transmeten aquesta sensació fantasmagòrica, agònica, la presència material d'alguna cosa que ha estat, que ja no és, un temps passat, unes vides passades, i la impossibilitat d'atènyer-los de nou. Com si estiguéssim *veient* la mort, poden fer pensar en les descripcions de la mort de Mercè Rodoreda a *La mort i la primavera*, on els cossos s'omplen de ciment mentre la vida s'escapa.⁴⁶

45 Rachel Whiteread (Londres, Regne Unit, 1963).

46 *La mort i la primavera* és una obra inacabada de Mercè Rodoreda, que es va publicar pòstumament l'any 1986. L'edició que en vaig llegir de Club Editor, de l'any 2000, inclou en un apèndix els →

Uns nínxols de cera perfumada s'amaguen per l'espai. L'olfacte ens guia. Els nínxols són buits, l'olor ocupa la sala. Les olors treballen sobre la memòria, apel·len a alguna cosa que no és present. Els nínxols, petites obertures als murs, són espais que acullen, on podem col·locar petits objectes, altars i llocs de memòria, que tenen a veure amb l'espiritual, el sagrat. D'altra banda, en escultura, la cera remet a la forma abans de la forma, a l'absència de l'escultura, a l'escultura que encara no és, com una ànima de l'escultura que desapareixerà materialment quan l'escultura definitiva hi sigui.

Són una obra de Valeska Soares,⁴⁷ que va estudiar arquitectura i en el seu treball manté la inquietud per la percepció, la construcció i la subversió de l'espai, sovint amb peces *site-specific*. Utilitza tècniques sensorials i conceptuals (com les olors o els sons) per crear entorns i experiències acollidors però inquietants. Pensa l'espai del museu com un espai viu, habitable, i posa l'èmfasi a proposar respostes visceral i sorprenents per damunt del didactisme unitari. «El desig deixa de ser desig si ho fas; si actues sobre ell, ja no és desig. Sempre està en aquest estat intermedi, estar entre. Molt del que faig existeix en aquest pla».⁴⁸ De l'arquitectura al cos, les relacions entre espai, temps, afectes i llenguatge marquen la producció de Soares. Les seves obres semblen situar-se en els intersticis entre un ambient privat i la recerca de l'atenció del públic. Com si el desig prengués força en el moment que s'acosta al sentiment col·lectiu, quan la trobada entre persones requereix un pensar juntes.

→ diferents finals compilats a cura de l'editora Núria Sales i Folch, que fa un esforç per aclarir alguna cosa sobre les múltiples versions de cada capítol, inclosos aquests darrers, on el protagonista, un cop mort, continua explicant-se i diu: «Tornar. Deixar-me voltar per les coses... tornar per refer afegir per canviar... la meua vida tancada sola i sense mi encara pateix en alguna banda». Això em fa pensar en les artistes que ja no hi són i en les seves obres. Com una premonició de l'escriptora, que es veu des del més enllà.

47 Valeska Soares (Belo Horizonte, Brasil, 1956) viu i treballa a Nova York.

48 Tausif Noor i Valeska Soares, «Suprise Surprise: Valeska Soares tells Tausif Noor why her visceral art is "like a trap"», *Frieze Week Magazine*, Interviews, Frieze Week New York 2018, del 2 al 6 de maig del 2018, p. 10 [Disponible en línia: <https://valeskasoares.net/wp-content/uploads/2018/10/1.NoorTausif.Surprise-Surprise.Frieze.2018.2.pdf>].





Tancant el recorregut circular tornem al primer espai, on trobem l'organicitat de les escultures de Karla Black,⁴⁹ que cromàticament ressalten sobre la peça que ja havíem vist de Belén Rodríguez. Black crea escultures abstractes que són exploracions físiques del pensament, el sentiment, la comunicació i la relació. El seu treball es desplega en una àrea d'incertesa, un lloc al qual es refereix com «gairebé pintura, gairebé instal·lació, gairebé *performance art*». Treballa des de la materialitat i la relació amb les seves qualitats, manté els materials el més crus possible, de manera que l'energia que encarnen romangui en el present o en el futur més que no pas en el passat. Centrada en la qüestió estètica i formal, investiga la relació entre composició, forma, color i material, treballant amb els límits del món físic: la durada, el temps que els materials triguen a solidificar, assecat-se, la tensió, la suavitat, la duresa... Tot a partir d'una relació directa amb el material.

«Treballa purament des del disseny, o simplement des de l'inconscient. [...] Des d'alguna cosa vinculada a la meua pròpia experiència material.»⁵⁰ Explora les idees del joc i l'aprenentatge de la primera infància, com també el moment primerament creatiu en què neix l'art, un moment fràgil en el qual la mateixa essència artística es posa en qüestió. Fa servir materials d'ús quotidià com el sabó, el cotó, la pasta de dents o pòlvors de maquillatge, juntament amb materials tradicionals com guix, pigments i pintura, ampliant així els límits del que pot ser l'escultura.

Les seves obres se situen sovint en un pla horitzontal, des del terra, com aquestes, plantejant una relació depenent de l'espai i de l'arquitectura (aquí també de les altres obres que l'acompanyen). Situant-se en relació

amb el nivell del terra vol apropar-se a la memòria de ser petita, un desplaçament visual cap a una percepció estètica de l'espai i de l'obra que pretén desmuntar la mirada adultocentrista persistent també en el món de l'art.

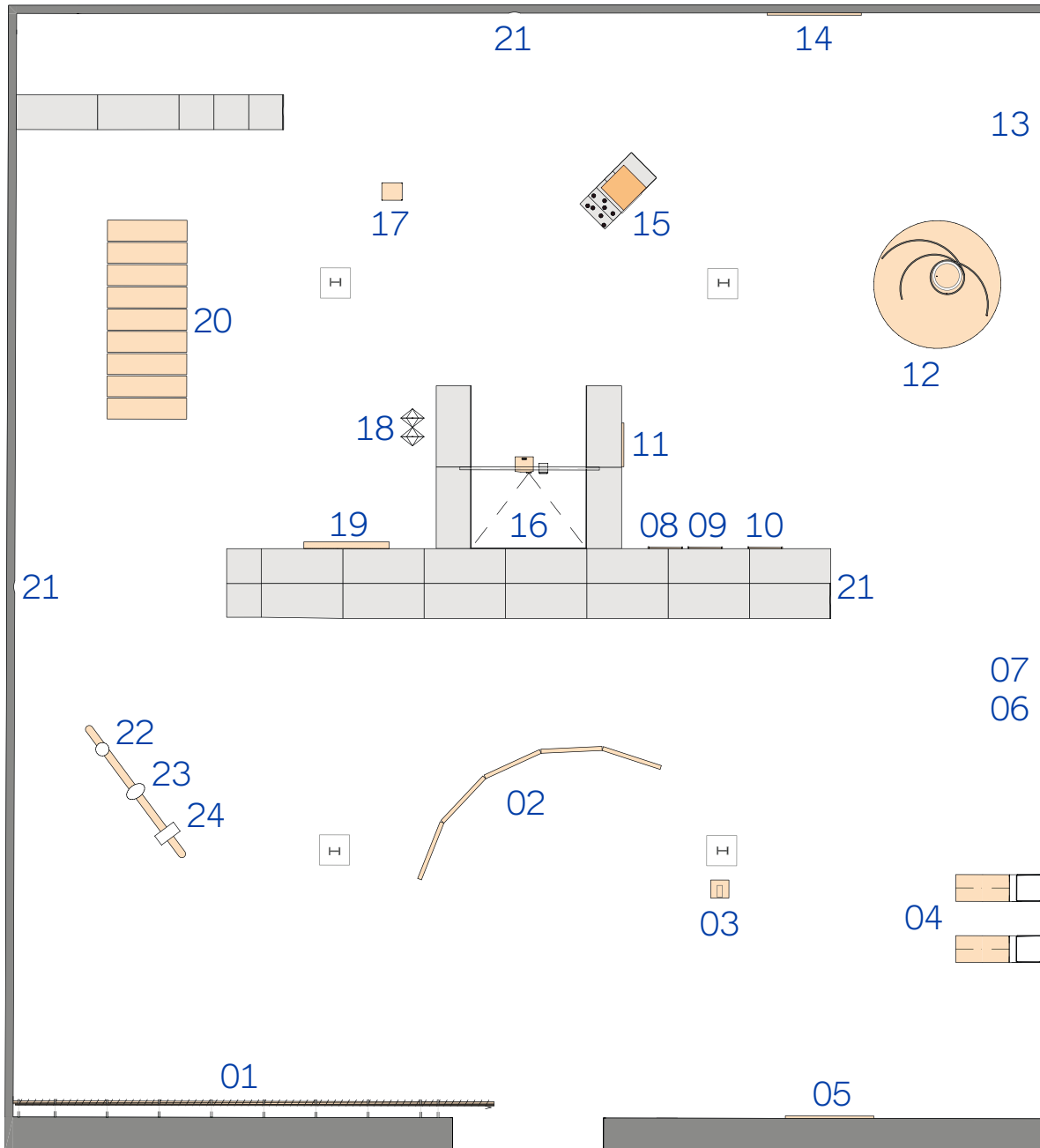
Aquestes tres escultures són la traça d'un gest, el resultat que la flexibilitat i maleabilitat d'un material ha deixat imprimir en el seu cos per les mans de Black. Això és el que veiem, el gest, com si passés en aquest moment. I també el color, que apel·la a algun lloc de la memòria de cadascuna de nosaltres.

Ara veiem completament i frontalment *Pool*, de Belén Rodríguez, com una gran pell viva sobre la paret que ens acompanya fins que sortim de la sala.

49 Karla Black (Alexandria, Escòcia, 1972) viu i treballa a Glasgow.

50 Citació de l'artista extreta del vídeo: *KARLA BLACK, Materials*, National Galleries of Scotland, 2016 [Disponible en línia: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black>].





Plànol de la sala

- 01 Belén Rodríguez, *Pool*, 2017
- 02 Rosemarie Castoro, *Spine on Its Side*, 1970
- 03 María Luisa Fernández, *Artistas ideales - Meret I*, 1995
- 04 Charlotte Posenenske, *Vierkantrohre Serie D*, 1967 (2010)
- 05 Agnes Martin, *Sin título n.º 5*, 1997
- 06 Silvia Gubern, *Sense títol*, 1965-1973
- 07 Silvia Gubern, *Sense títol*, 1965-1973
- 08 Gego, *Reticulárea*, 1969
- 09 Gego, *Sin título*, 1970
- 10 Gego, *Sin título*, 1969
- 11 Leonor Antunes, *Anni #18 Fragment 12*, 2015
- 12 Aurèlia Muñoz, *Ens místic*, 1977
- 13 Magda Bolumar, *[Sense títol]*, 1973
- 14 Damaris Pan, *Jinete*, 2021
- 15 Rachel Harrison, *Kouros Descends Stairs*, 2008
- 16 Dora García, *La lección respiratoria*, 2001
- 17 Rosemarie Trockel, *Untitled*, 1988
- 18 Gego, *Sin título*, c. 1976
- 19 Patricia Dauder, *Finning*, 2019
- 20 Rachel Whiteread, *Untitled (Resin Corridor)*, 1995
- 21 Valeska Soares, *Untitled*, 1995
- 22 Karla Black, *Content Is Used*, 2014
- 23 Karla Black, *Thoroughly Authorised*, 2014
- 24 Karla Black, *Particle Debt*, 2014

Llista d'obres

Leonor Antunes
Anni #18 Fragment 12

2015
Llautó
250 × 75 cm
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA.
Obra adquirida gràcies a Agrolimen

Karla Black
Content is Used

[El contingut s'utilitza]
2014
Escuma de poliuretà, cartró i pintura
120 × 41 × 19,5 cm
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
Dipòsit particular

Karla Black
Particle Debt

[Deute de partícules]
2014
Escuma de poliuretà, cartró i pintura
100 × 23 × 23 cm
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
Dipòsit particular

Karla Black
Thoroughly Authorised

[Totalment autoritzat]
2014
Escuma de poliuretà, cartró i pintura
102 × 22 × 35 cm
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
Dipòsit particular

Magda Bolumar
[Sense títol]

1973
Aquarel·la i guaix sobre paper
32,5 × 50 cm
Col·lecció MACBA. Consorci
MACBA. Fons Joan Brossa.
Dipòsit de l'Ajuntament de Barcelona

Rosemarie Castoro
Spine on Its Side

[Columna vertebral de costat]
1970
Guix, pasta de modelar i grafit
sobre masonita
214,3 × 457,2 × 116,84 cm
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Patricia Dauder
Finning
 2019
 Fang cuit i cremat
 32 × 148 × 25 cm
 Col·lecció MACBA. Dipòsit de la
 Generalitat de Catalunya. Col·lecció
 Nacional d'Art Contemporani

María Luisa Fernández
Artistas ideales - Meret I
 [Artistes ideals - Meret I]
 1995
 Fusta i pintura a l'oli
 116 × 20 × 9 cm
 Col·lecció d'Art Contemporani
 Fundació "la Caixa"

Dora García
La lección respiratoria
 [La lliçó respiratòria]
 2001
 Videoprojecció (color, so)
 16 min 18 s
 Col·lecció d'Art Contemporani
 Fundació "la Caixa"

Gego
Reticulárea
 1969
 Tinta sobre paper
 65,7 × 50,4 cm
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
 Dipòsit Fundació Gego

Gego
Sin título
 [Sense títol]
 1969
 Tinta sobre cartolina
 65,4 × 50,1 cm
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
 Dipòsit Fundació Gego

Gego
Sin título
 [Sense títol]
 1970
 Tinta sobre paper
 53 × 38,7 cm
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
 Dipòsit Fundació Gego

Gego
Sin título
 [Sense títol]
 c. 1976
 Acer i coure
 37 × 70 × 39 cm
 Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
 Dipòsit Fundació Gego

Silvia Gubern
Sense títol
 1965-1973
 Tinta sobre paper
 20,5 × 25,5 cm
 Col·lecció MACBA. Dipòsit
 de l'Ajuntament de Barcelona

Silvia Gubern
Sense títol
 1965-1973
 Tinta sobre paper
 20,5 × 25,5 cm
 Col·lecció MACBA. Dipòsit
 de l'Ajuntament de Barcelona

Rachel Harrison
Kouros Descends Stairs
 [Curos baixant una escala]
 2008
 Fusta, malla de filferro, poliestirè,
 ciment, acrílic, grafit, poma falsa
 i 9 peres falses
 203 × 125 × 61 cm
 Col·lecció d'Art Contemporani
 Fundació "la Caixa"

Agnes Martin
Sin título n.º 5
 [Sense títol núm. 5]
 1997
 Acrílic i grafit sobre tela
 152,4 × 152,4 cm
 Col·lecció d'Art Contemporani
 Fundació "la Caixa"

Aurèlia Muñoz
Ens místic
 1977
 Tapís de sisal i jute
 205 × 300 × 130 cm
 Col·lecció MACBA. Dipòsit de la
 Generalitat de Catalunya. Col·lecció
 Nacional d'Art. Antiga Col·lecció
 Salvador Riera

Damaris Pan

Jinete

[Genet]

2021

Oli sobre lli

130 × 162 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Valeska Soares

Untitled

[Sense títol]

1995

Cera i oli perfumat

5 unitats de 37 × 20 cm c/u

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Charlotte Posenenske

Vierkantrohre Serie D

[Tubs quadrats. Sèrie D]

1967 (2010)

Acer, 6 elements de mides diverses

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Rosemarie Trockel

Untitled

[Sense títol]

1988

Ferro forjat, tela, vidre i fusta

160 × 30 × 35 cm

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Belén Rodríguez

Pool

2017

Tela de cotó tenyida i decolorada

600 × 1100 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Rachel Whiteread

Untitled (Resin Corridor)

[Sense títol (passadís de resina)]

1995

Resina

21,5 × 342 × 137 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Biografia

Caterina Almirall

Barcelona, 1986

Actualment és la directora d'AcVic, Centre d'Art Contemporani de Vic, treballa també com a curadora independent i és docent. Entenen les pràctiques artístiques com un espai de producció de coneixement i de qüestionament sobre el món, ha centrat el seu treball entorn del fet expositiu i la pràctica mediatora, amb especial interès en allò màgic i ritual en el camp artístic mateix. Des de —i més enllà de— la pràctica curatorial, acompanya i col·labora amb artistes i col·lectius en projectes de recerca, creació i escriptura.

Va iniciar el treball en comissariat amb l'espai autogestionat el Passadís, a Barcelona, actiu entre el 2013 i el 2016. Des de llavors ha realitzat projectes de comissariat a Barcelona a La Capella (2021), a la galeria etHALL (2020), a Bombon Projects (2019), Can Felipa (2018) i la Sala d'Art Jove (2015). Va ser la curadora del cicle anual Terrassa Comissariat 2017/18 i ha desenvolupat projectes al Centre d'Art Maristany de Sant Cugat del Vallès (2017); al MAC de Mataró (2018); a La Panera, a Lleida (2018), i a l'Espacio Trapezio de Madrid (2018), entre d'altres. Des del 2018 fins al 2022 va ser la curadora i després cocuradora, juntament amb Margot Cuevas, del programa Ephemeral de la fira SWAB Barcelona. Ha participat en projectes com *Quasi Veu*, impulsat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la Xarxa de Centres d'Art.

Ha escrit per a catàlegs de La Casa Encendida i La Casa de Velázquez (Madrid) i per a artistes com Lluç Baños Aixalà, Sergi Botella, Mariona Moncunill, Núria Gómez Gabriel, Amanda Moreno, Laia Ventayol, Julia Calvo i Aldo Urbano, entre d'altres. Des del 2016 és professora de grau i màster a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, com també, des del 2018, del Màster de Mediació Artística de la Facultat de Pedagogia de la mateixa Universitat. Va ser membre de la Comissió de Programes d'Hangar entre els anys 2020 i 2022. Ha estat jurat en convocatòries de creació i investigació del Premi Miquel Casablanca, el Centre d'Art Maristany, el BaumannLab Terrassa i La Escocesa.

És doctora en Belles Arts amb una tesi sobre comissariat independent a Barcelona. És llicenciada en Belles Arts i màster en Art i Educació per la Universitat de Barcelona. Va cursar un Postgrau de Dibuix del Natural el 2010, un Postgrau d'Introducció a l'Antropologia Social i Cultural el 2012 i el Programa d'Estudis d'A*Desk el curs 2014/15. Ha rebut beques i premis de BCN Producció, del Goethe Institut, de Can Felipa, Unzip al Prat de Llobregat o la Sala d'Art Jove, entre d'altres. Ha estat resident a TRAMA 34; al CAA Andratx, a Mallorca; al Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, i a L'Estruch de Sabadell.

Pàgina web: <https://caterinaalmirall.com/>



Fundació "la Caixa"