

DE LA MÀ I L'AIXELLA

SOTA EL BRAÇ: EN TRE EL PALMELL

OBRA SOCIAL. L'ÀNIMA DE "LA CAIXA"

Exposició

SOTA EL BRAÇ: ENTRE EL PALMELL DE LA MÀ I L'AIXELLA

Producció	Obra Social "la Caixa"
Jurat Comisart	David Armengol
3a edició	Ferran Barenblit Carlos Martín Antònia M. Perelló Elena Vozmediano
Comissari	Àngel Calvo Ulloa
Disseny del muntatge	Pep Canaleta (3carme33)
Gràfica de l'exposició	Alex Gifreu

Catàleg

Edició	Fundació Bancària "la Caixa"
Textos	Àngel Calvo Ulloa
Disseny gràfic	Alex Gifreu
Correcció i traducció	Mercè Bolló i Judit Cusidó (www.barcelonakontext.com)

Catàleg en línia accessible a:

https://coleccion.caixaforum.com/ca/exposiciones/detalle/-/journal_content/56_INSTANCE_oL6IIEH07WgL/10180/2957738

https://caixaforum.es/ca_ES/barcelona/fichaexposicion?entryId=256848

Crèdits fotogràfics

- © Roberto Ruiz - Nogueras Blanchard, Barcelona & Madrid: pàg. 40-41
- © Jorge Barbi, Irene Grau, Perejaume, Thomas Schütte, Juan Uslé, VEGAP, Barcelona, 2018: pàg. 24-25, 34-35, 44-45, 36-37, 14
- © Beniamin Boar: pàg. 16-17
- © Fernando García (platja): pàg. 30-31 i Carlos Álvarez (instal·lació a sala): pàg. 32-33
- © Christian García Bello: pàg. 23
- © Paloma G. Dotor: pàg. 18-19
- © Tony Coll: pàg. 27
- © Rodríguez-Méndez: pàg. 21
- © Pedro G. Romero: pàg. 42-43
- © dels textos, l'autor
- © de les fotografies, els fotògrafs
- © de les traduccions, els traductors
- © de l'edició: Fundació Bancària "la Caixa", 2018
Pl. Weiler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-200-2

Agraïments

Als i a les artistes, a Elena Vozmediano i David Armengol per les seves valuoses aportacions durant el procés que ha donat com a resultat aquesta exposició, a tot l'equip de Comisart, a les galeries Heinrich Ehrhardt, Formato Cómodo i Nogueras Blanchard, a Something Great, a Carolina Cordeiro, a Miguel i a Carlos Calvo Ulloa, a Àngel Rey, a Elena Busto per l'acompanyament d'aquest procés durant molt de temps, a la meva mare i al meu pare.

6 PRESENTACIÓ

8 ÀNGEL CALVO ULLOA SOTA EL BRAÇ: ENTRE EL PALMELL DE LA MÀ I L'AIXELLA

- 13 «FILMAR AMB UNA MÀ L'ALTRA»
- 22 «PROVA DE LA TOTALITAT»
- 28 «UN VIATGER QUE VA CAP A ALGUN LLOC I CAP A UN DESTÍ»

48 LLISTA D'OBRES

52 BIOGRAFIA

Una de les característiques del món d'avui, global, hipercomunicat i hiperpoblat, és que ha perdut l'escala humana. Tot es grandíols, vertiginós i inabastable. Ciutats desbordades, milers de milions de desplaçaments cada any, milers de milions de dades que es mouen cada dia per la xarxa, realitats paral·leles i realitats virtuals que es multipliquen cada minut. On som?, ens preguntem molts de nosaltres en el refugi íntim de la casa on vivim o del lloc on treballem. Aquesta sensació de ser davant d'una realitat que ens supera ha dut alguns artistes a buscar la mesura de les coses en el propi cos, a través del recolliment i la introspecció. I també a intentar entendre la realitat que ens envolta sortint al carrer amb una nova mirada. Els paisatges ja no són muntanyes, espadats o camps de conreu com en l'època dels impressionistes: el paisatge pot ser el portal d'un edifici del barri del Raval de Barcelona, en una obra de Stanley Brouwn, o una casa alliberada del règim de protecció oficial a Badia del Vallès, on el ballador de flamenc Israel Galván fa una dansa que sembla un encanteri, en una obra que Pedro G. Romero ha recollit a l'*Archivo F.X.*

«Sota el braç: entre el palmell de la mà i l'aixel·la» és una proposta ben interessant que busca en l'obra de catorze artistes contemporanis la resposta a aquestes qüestions que afecten la nostra relació amb l'entorn. El títol fa referència al gest de portar una tela. Ens remet a les exploracions dels pintors que van sortir a pintar a *plein air*. Ens retorna al cos, al coneixement de la realitat mitjançant el cos i a l'art com una manera d'acostar-se a la realitat des de l'escala humana que creïem perduda. L'autor és un jove comissari, Ángel Calvo Ulloa, nascut a Lalín, Pontevedra, el 1984, que ha participat en el programa Comisart, que aquesta temporada 2017-2018 ha arribat a la tercera edició i que és un dels projectes més emblemàtics de l'Obra Social "la Caixa" en el camp de les arts plàstiques. Es tracta d'oferir a estudiosos de l'art, investigadors i comissaris d'exposicions de les generacions més joves l'oportunitat de desenvolupar un projecte expositiu a partir de les obres de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani i de la Col·lecció MACBA.

Les mostres de Comisart combinen la mirada assagística, la interrogació i la reflexió teòrica amb el que podríem anomenar *mites moderns*: la narrativa visual, les històries plàstiques. En el cas de «Sota el braç: entre el palmell de la mà i l'aixel·la», es tracta del cos, la solitud i el paisatge. Les altres dues exposicions d'aquesta temporada tracten la relació entre imatges i violència —«H(a)unting Images: anatomia d'un tret», d'Arola Valls i Ada Sbriccoli— i l'opacitat i l'ocultació —«Vostè no és aquí», d'Alexandra Laudo. A través de l'obra de Francesco Arena, Jorge Barbi, Stanley Brouwn, Fernando García, Christian García Bello, Irene Grau, Pere Llobera, Fina Miralles, Radouan Mriziga, Perejaume, Rodríguez-Méndez, Pedro G. Romero, Thomas Schütte i Juan Uslé, Ángel Calvo Ulloa construeix un discurs en què les obres ens suggereixen coses, estableixen connexions entre elles i es complementen. Aquests recorreguts transversals enriqueixen la nostra col·lecció.

L'Obra Social "la Caixa" vol felicitar Ángel Calvo Ulloa pel seu treball i agrair l'entusiasme de tots els comissaris, artistes i visitants que fan de Comisart una iniciativa capdavantera en el món de l'art contemporani.

Un estudi de les dimensions és com una clau del procés de les civilitzacions. La primera cosa que es mesura és la distància que ens separa dels objectes d'ús diari. Els primers moviments van dirigits a vèncer aquestes distàncies. Per traslladar les distàncies hem anat aplicant recursos. El primer és la passa i la sèrie de passes que constitueix la marxa. La marxa a peu és la mesura fonamental, la mesura primera de totes les distàncies en totes les civilitzacions.¹

L'artista Irene Grau em va explicar fa uns quatre anys que les dimensions dels seus *Color Fields* —uns taulers monocroms que transportava per fotografiar-los en plena natura— responien a dues limitacions: la longitud de càrrega de la seva furgoneta i l'amplada que era capaç de portar sota el braç, entre el palmell de la mà i l'aixella. Imaginem-nos per un moment que la mida de molts dels paisatges realitzats en un període històric concret responguessin solament a una limitació continguda en el títol d'aquest projecte. Conservo una imatge mental de la materialització d'aquesta idea a través del quadre de Vincent Van Gogh titulat *L'artista al camí de Tarascó* (1888), que era al museu Kaiser-Friedrich de Magdeburg i que va ser traslladat a les mines de sal de Stassfurt l'any 1942, on diuen que es va cremar en un incendi com a conseqüència del bombardeig aliàt al final de la Segona Guerra Mundial. El pintor el va descriure en una carta al seu germà Théo com «un esbós que he fet de mi, carregat de pots, bastons, d'una tela, al camí solellós de Tarascó». Pren força, observant l'única fotografia en color que es conserva d'aquesta obra, la frase que, també l'estiu del 1888, Van Gogh va escriure en una altra carta que també li adreçà: «Sempre em sembla que sóc un viatger que va cap a algun lloc i cap a un destí».²

No han estat poques les vegades que els pintors han optat per treballar a l'aire lliure, davant d'un motiu impossible de traslladar a l'estudi. Més enllà d'aquell exercici preimpressionista que van ser les dues vistes que Velázquez

1 VASCONCELOS, José; *Las Medidas*, en *Caballos-Velocidad*, Ciutat de Mèxic: Gato Negro Ediciones, 2015.

2 VAN GOGH, Vincent; *Cartas a Théo*, Barcelona: Paidós, 2012.

va pintar *in situ* vers el 1630 als jardins de la Villa Medici a Roma, la decisió definitiva de plantar els cavallets al paisatge va ser un fet molt posterior i va suposar l'esclat d'una pràctica que va obrir les portes del taller, no solament per al trasllat puntual dels estris —com ho havia fet Gustave Courbet en retratar-se a *La trobada*—, sinó també per a un canvi radical en la relació interior-exterior que hi havia hagut fins aleshores. Courbet es mostrava a *La trobada* com un pintor errant, el vagareig del qual simbolitzava la incomprensió i la incapacitat per trobar un lloc; dirigint-se com Van Gogh «cap a algun lloc i cap a un destí», però sense conèixer cap dels dos quin era.

Potser tot això és una simple elucubració, però conté aquesta necessitat de treure el quadre fora de l'estudi i aquest condicionament pel que fa a les dimensions. L'obra, aleshores, es torna portàtil, però en ampliar el taller i suprimir les barreres arquitectòniques que prèviament en condicionaven les dimensions, serà el seu desplaçament geogràfic que esdevindrà el nou obstacle i, amb el temps, aquest contacte directe amb la natura acabarà ampliant l'obra fins a fer-la incopsable, fins que es confongui amb el mateix paisatge. La imatge de Van Gogh carregat amb els seus estris de pintor ha estat per a la posteritat, segons Víctor Stoichita, «una imatge metafòrica de la vida en general i de la vida de l'artista en particular». ³ Tampoc no s'hauria d'obviar, per bé que no tinc la intenció d'endinsar-me en aquest terreny, la visió de Francis Bacon quan va emprendre la sèrie de vuit variants d'aquest autoretrat, analitzant «la figura turmentada al camí, que transitava a la manera d'un espectre». ⁴ Això no obstant, a l'exposició de retrats de Van Gogh que va organitzar el Detroit Institute of Arts l'any 2000, s'atribuïa aquest tractament fosc a la manera com Bacon solia escometre la seva pintura. «El Van Gogh de les cartes i de la creació literària ha estat absorbit ara del tot. En l'obra original, l'home que es mou a través d'aquest paisatge vivament il·luminat als afores d'Arles ho fa amb força desimboltura i té el paper, com passa sovint amb les figures als paisatges de Van Gogh, d'una mena de personatge neutral (tot i que en aquest cas la figura encarna un

3 STOICHITA, Víctor I.; *Breve historia de la sombra*, Madrid: Siruela, 1999.

4 *Ibid.*

grau d'autoreflexió que captiva, perquè l'artista es veu a si mateix sortint acompanyat de la seva ombra per a una jornada de feina)». ⁵

Justament, veient com els quadres adoptaven, generalment, uns recorreguts poc acinglerats, massa dreturers i voladissos, ha pensat de fer fer, a alguns quadres d'autors que ell venerava especialment, uns recorreguts més concrets i de més entretalla. De manera que pren un quadre a coll, tal com abans ho feia amb les eines, i s'enfila a peu per un indret cinglós que el quadre contorna de manera que la pintura obeeixi pas a pas el relleu real per on ell la trasllada. Mentre ho fa, adverteix una tercera dimensió a la pintura, una vessant escultòrica dels quadres ja enllestits que els seus autors, de segur, no havien sospitat. Ha estat per uns tals imatjaments que ha dut una petita taula de Giotto per les serres del país de Gal·les, i un monocrom de Rodtzenko per la costa est de l'illa de Còrsega, i té pensat de cenyir els grans cims de l'Atlas amb un paisatge de Ferdinand Hodler. ⁶

Lluny d'aquesta visió idíl·lica de l'obra en relació amb el medi natural, a cap artista li és aliena actualment la necessitat puntual de portar la seva obra fins a l'espai expositiu; com també de produir peces de dimensions reduïdes o d'acceptar de vegades la naturalesa efímera d'alguns treballs. L'ocupació d'un espai esdevé sovint un condicionant que ens acaba lligant al lloc o que, en el pitjor dels casos, ens obliga a traslladar-ho tot o a llençar-ho tot quan les coses es compliquen. Per aquestes raons i d'altres, hi ha qui ha optat per reduir al màxim aquestes necessitats espacials i ha limitat a un simple registre en forma d'esbossos, escrits, fotografies o filmacions la seva tasca com a artista. Això alleugereix la càrrega i permet somiar el vell anhel de transportar en una maleta totes les pertinences.

5 RISHEL, Joseph J. i SACHS, Katherine; «The Modern Legacy of Van Gogh's Portraits», a *Van Gogh Face to Face. The Portraits*, The Detroit Institute of Arts, 2000.

6 PEREJAUME; «Parques interiores. La obra de siete despintores», a *Tres dibujos*, Santiago de Compostel·la: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997. En català: *Selecció de textos* a https://www.macba.cat/uploads/publicacions/Perejaume/triatextos_cat.pdf [consulta novembre del 2017].

«Sota el braç: entre el palmell de la mà i l'aixella» és un acostament a aquests límits que han condicionat històricament el treball de l'artista. Un punt de partida que, tot i que en principi se centra en els límits físics, va més enllà i prova de reflectir la relació del creador amb el seu entorn més proper. Aquesta mena de plantejaments existeixen en l'art des de l'antiguitat, i han desembocat al nostre temps en exercicis de tipus bàsic que, tanmateix, impliquen una arrencada necessària per articular la proposta. La cineasta Agnès Varda afirma a *Les glaneurs et la glaneuse (Els espigadors i l'espigadora)*: «Aquesta és la meua idea: filmar amb una mà l'altra». Aquesta asseveració apareix a la seqüència en què la seva mà enregistrada amaga un autoretrat de Rembrandt del 1654, reproduït en una postal. Varda parla del poder de la imatge o del poder de decisió de la cineasta; però, més important encara, defineix la seva pràctica com un exercici contingut en la distància que hi ha entre les dues mans i revoluciona el llenguatge si assumim que en aquest espai limitat es troba el relat i, amb ell, la possibilitat que la pel·lícula prengui forma. D'altra banda, l'afirmació de Varda en cap moment no és aleatòria ni atribuïble només a un adorn del guió ja que, pronunciada als setanta-dos anys, just en el moment que efectivament amb la seva càmera s'enfoca l'altra mà, dona la clau del que ha estat el seu objectiu com a cineasta fins ara i de l'espai físic en el qual ha desenvolupat la seva tasca. Així mateix, la decisió de triar un autoretrat de Rembrandt no és pas una casualitat: el pintor davant de la tela, retratant el que té a l'altre extrem del braç, aprofundint en la idea que té de si mateix, la que ha estat construïda a partir del judici dels altres i la que ell mateix vol oferir a l'espectador.

Recapitem, doncs. Un pintor que es retrata en una escena quotidiana, recurrent el paisatge amb els seus estris sota el braç per afrontar una nova jornada de treball; una cineasta que es fa càrrec que són les seves mans tot el que li cal per registrar i generar un relat; i un segon pintor que es va retratar de manera gairebé obsessiva, acceptant també que en l'espai comprès entre les seves mans hi havia el que era estrictament necessari per configurar la seva pròpia crònica.

El grau següent d'aproximació és el fet d'«agafar». Els dits de la mà formen una concavitat en la qual proven d'aferrar una part de la criatura tocada. Ho fan sense preocupar-se de l'estructura o l'articulació orgànica de la presa. Que en aquesta fase la danyin, és, si hem de ser francs, ben indiferent. Però alguna cosa del seu cos ha d'entrar en l'espai així format com a prova de la totalitat.⁷

«FILMAR AMB UNA MÀ L'ALTRA»

El treball de **JUAN USLÉ** (Santander, 1954), proper a aquesta idea de l'obra continguda en l'espai que separa les dues mans i simbòlicament adscrita a la tipologia del retrat, és potser un dels més íntims d'aquest projecte. Des del 1997 Uslé no ha deixat de treballar en una sèrie de pintures negres amb pinzellades que, més enllà de l'al·lusió al gest, plasmen la freqüència cardíaca del pintor en un exercici que constata la seva relació física amb el quadre a través d'una acció monòtona provocada per la seqüència del pols.

La mecànica se centra en una idea: omplir la superfície intentant reflectir-hi sistemàticament el batec del pols i el bombeig de la sang. En aquestes obres, sempre hi treballo de nit. Tanco les portes. Segello amb plàstics les finestres. Provo d'aconseguir un ambient propici. És similar al que feia John Cage amb la seva famosa cambra anecoica. I començo a pintar. El pols el noto moltíssim, de nit. Tinc la tensió alta i allà on em toco sento molt el batec. Llavors agafo la brotxa. Toco el pols i començo a treballar seguint aquest ritme. Ara la pinzellada més ràpida, ara més lenta. Vaig escrivint a la tela fins que l'omple. Cal concentració i comporta tensió, temps i, per descomptat, la impossibilitat que tots els traços siguin iguals. Tampoc el pols és sempre el mateix. S'accelera i es desaccelera.⁸

7 CANETTI, Elias; *Masa y poder*, Madrid: Alianza Editorial, 2013.

8 GARCÍA VEGA, Miguel Ángel; «No he aprendido a pintar; y me alegro». Entrevista amb Juan Uslé, *El País*, 9 de juliol del 2014.



Juan Uslé. *Soñé que revelabas VII*, 2000

En un diàleg igual d'intens amb ell mateix, 55 va ser la primera creació del coreògraf i ballarí **RADOUAN MRIZIGA** (Marràqueix, 1985), un solo presentat l'any 2014 en el qual planteja un joc per mitjà de la perspectiva i de les expectatives del públic. A 55, Mriziga fa un exercici de dansa que investiga, en primer lloc, una successió de moviments, realitzats imposant-se una sèrie de limitacions i portant-se a situacions cada vegada més complexes. Analitza, al mateix temps, els volums i les distàncies del seu cos, assumint els canvis i convertint-los en una nova plantilla mètrica a cada pas. El seu cos estableix les longituds i es converteix en l'eina per crear un patró geomètric que es fixa a terra amb l'ajuda d'una simple cinta adhesiva de pintor. 55 es converteix així en una exploració de la relació cos-espai. Segons Mriziga, «aquest treball qüestiona la quantitat i la naturalesa de la informació que un artista, intèrpret o executant pot intercanviar amb un espectador per poder comunicar, puntuar o confondre la comprensió d'una situació».

Si el de Mriziga és un inventari de moviments possibles partint de les possibilitats d'un cos en relació amb un espai, *Hal* funciona per a **PERE LLOBERA** (Barcelona, 1970) com una CPU analògica, com un mode diferent de fer-se un autoretrat. Llobera va presentar aquest treball el 2014, en una exposició a Madrid titulada «El mal de Ensor». La mostra partia de la figura del pintor belga James Ensor (1860-1949), considerat un visionari i un virtuós que mai no va aconseguir trobar el seu estil. Llobera fa servir una calaixera com a catàleg de destreses i d'interessos. Podria ser una exposició col·lectiva, agrupada en un espai mínim, i en canvi és un mostrari d'obsessions i un esgotament tècnic que ajuda a acotar les seves pròpies limitacions. Llobera fa servir *Hal* de mitjà per prendre's el pols com a pintor.

Hal —arxivador amb 35 calaixos intervinguts que recullen la major part de les seves preocupacions estètiques i intel·lectuals, i al·lusió directa a l'ordinador central de *2001: Una Odissea de l'espai* (1968), de Kubrick— [...]. Un intent de materialització del seu pensament a base de fragments aïllats, caòtics i dispersos: al·lusions biogràfiques, paisatges naturals, ermitans, gestos mínims, accions absurdes, cites poètiques, referències contraculturals, aproximacions textuals... Tot plegat, una col·lecció completa de





Pere Llobera. *Hal*, 2014

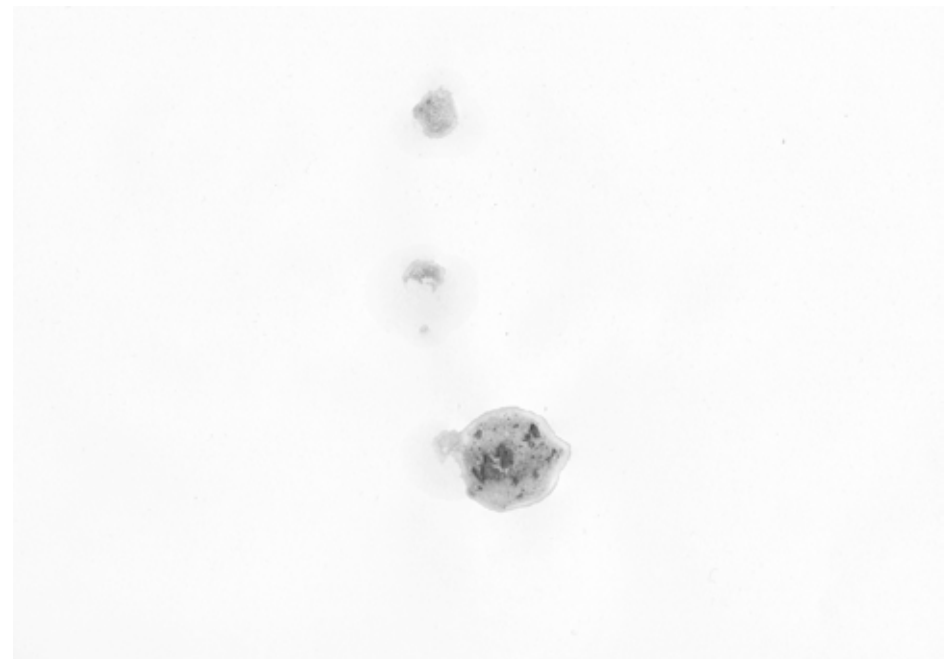
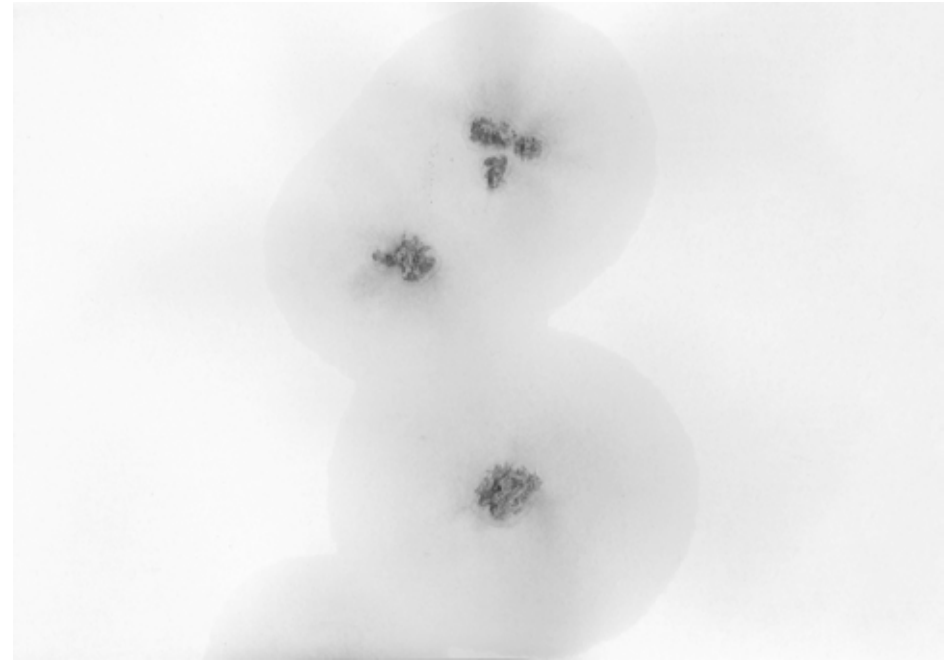
personatges, llocs i situacions derivades d'un imaginari formal que, com a resposta al mal d'Enyor, es troba en una transformació estilística contínua.⁹

En un gest rutinari reclòs en la intimitat quotidiana, al qual al·ludeixen els artistes anteriors, intervé també **RODRÍGUEZ-MÉNDEZ** (As Neves, Pontevedra, 1968) en la seva sèrie *Proposición. Soltar*, que descriu així: «Sèrie fotogràfica de papers que han recollit la caiguda de menjar en el trasllat realitzat pel meu pare des del seu plat fins a la seva boca. Els papers van ser col·locats, un cada vegada, entre el plat i el meu pare, durant dues setmanes». *Proposición. Soltar* és una obra estretament relacionada amb el llenguatge de l'escultura que Rodríguez-Méndez explora per diferents vies. Això no obstant, aquesta sèrie s'insereix en els projectes duts a terme a la seva casa natal. «El terme llar és un concepte amb el qual entro en conflicte en la mesura que representa no solament una jerarquia asfixiant i que se'm fa insuportable, limitació i influència, sinó també un material intolerablement sòlid que encara no aconsegueixo conciliar».¹⁰ La noció d'aquest gest mecànic remet a aquella narració primera a la qual feia referència Agnès Varda en assumir la seva intenció de filmar una mà amb la mà contrària. Rodríguez-Méndez insereix la figura de l'altre, la que introdueix el diàleg en la narració, i trenca amb la idea d'aïllament davant d'un treball fet en la soledat més estricta.

Sumada a aquest monòleg interior que estableixen Juan Uslé, Radouan Mriziga, Pere Llobera o Rodríguez-Méndez, sorgeix la necessitat d'iniciar un diàleg amb un entorn que condicioni el relat i ofereixi un teló de fons. Així, experiències com les de Fina Miralles, Christian García Bello, Jorge Barbi o Stanley Broun aprofundeixen en aquest espai primer, el que possibilita l'aïllament i condiciona exclusivament els moviments del propi cos mitjançant l'adaptació a l'espai format com a «prova de la totalitat» que assenyalava Elias Canetti.

⁹ ARMENGOL, David; *El mal de Enyor*, text per a l'exposició de Pere Llobera a la Galeria Fúcares, Madrid, 2014.

¹⁰ RODRÍGUEZ-MÉNDEZ, Carlos; «La duració en el término». Conversa amb Àngel Calvo Ulloa per a *Dardo Magazine*, núm. 25 (maig-novembre 2014), Santiago de Compostel·la.



«PROVA DE LA TOTALITAT»

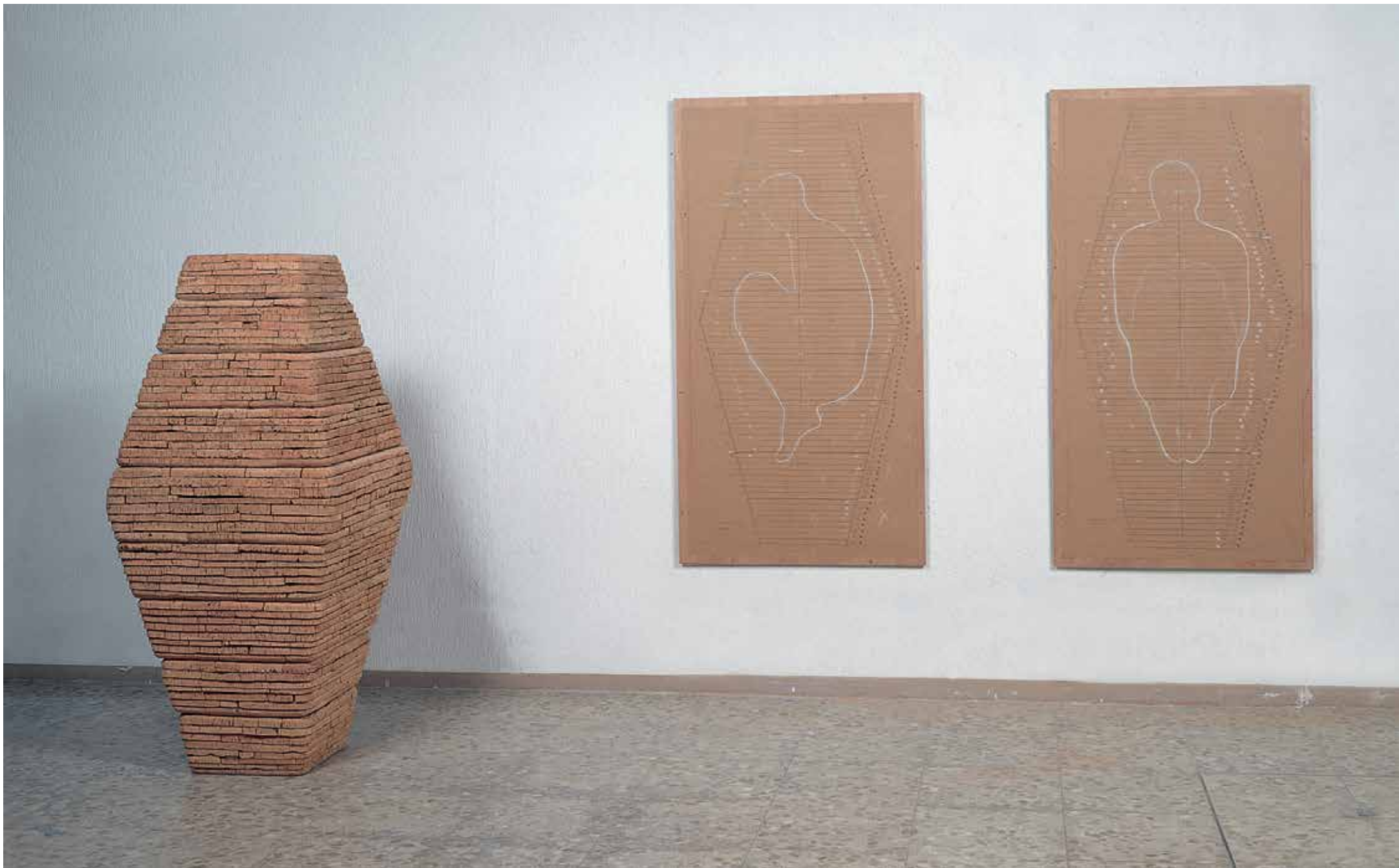
L'obra de **CHRISTIAN GARCÍA BELLO** (A Coruña, 1986) es desenvolupa a mig camí entre l'escultura i el dibuix, o a través de la instal·lació plantejada des de tots dos fronts. L'experiència davant del paisatge marca les pautes que segueix la seva pràctica, que recorre a un catàleg reduït de materials i els relaciona amb la seva càrrega simbòlica corresponent. El resultat és un exercici gairebé esotèric que destaca per la senzillesa de les composicions i que connecta l'interior de l'estudi amb l'exterior per mitjà d'accions com ara caminar, aturar-se i observar. Conceptes com l'horitzó, el viatge o un sentiment tràgic enfront de la vida determinen la posició de cada element i el seu significat en una taula de correspondències vinculada a temps passats.

Tres escalones neix d'aquestes dinàmiques de treball que García Bello suscita a través del passeig i de la relació amb les dimensions del seu cos, com també amb la idea de soledat i la noció de refugi que explora actualment. «Partint del meu treball a partir de la meua escala davant del paisatge i l'acte de caminar, aquesta peça recull un exercici d'antropometria —la mesura més llarga és el meu propi pas— i alhora incorpora nous materials i acabats en la meua obra, com són el formigó i la fusta ennegrits amb una pintura amb base de grafit en pols».

En una relació similar a la que García Bello estableix amb la noció d'aïllament, **JORGE BARBI** (A Guarda, Pontevedra, 1950) ha adoptat, des de la dècada dels anys vuitanta, la deriva com a mecànica de treball per familiaritzar-se amb l'entorn i per analitzar els fenòmens que s'hi produeixen, extraient del medi natural diferents elements orgànics i inorgànics que formen, a grans trets, un treball caracteritzat per la soledat.

La sensació d'aïllament plana sobre la seva obra *Invernáculo. Recipiente para ausentarse*, com també la necessitat d'una carcassa protectora, d'un lloc de recolliment que es vincula amb l'espai de treball de Barbi. Situada en el punt més meridional de la província de Pontevedra, la localitat d'A Guarda està banyada per l'oceà Atlàntic i pel riu Miño, i geogràficament queda especialment aïllada dels nuclis més poblats de Galícia. *Invernáculo*.





Jorge Barbi. *Invernáculo. Recipiente para ausentarse*, 1993

Recipiente para ausentarse no funciona com una necessitat, sinó més aviat com una sensació quotidiana. David G. Torres ho descriu com «el retall d'una silueta, una mena de lloc on refugiar-se del món encogit en postura fetal i aïllat pel suro».¹¹

stanley brouwn (Paramaribo, Surinam, 1935 - Amsterdam, 2017) va començar, a la dècada dels anys seixanta, a anotar en peus, colzes o passes les distàncies de cada trajecte que feia diàriament per desplaçar-se d'un punt a un altre: «les distàncies mai no havien estat tan desproveïdes de sentit com ara. cada vegada hi ha més persones que fan vols de llarga distància diversos cops l'any. cada dia es veu més debilitada la validesa del concepte de distància. en la meva obra les distàncies es revitalitzen. recuperen sentit».¹² Quan el MACBA el va convidar l'any 2005 a treballar en una gran mostra retrospectiva, brouwn hi va introduir, a més de treballs ja històrics, una sèrie de peces relacionades amb el museu mateix i amb la ciutat —adaptant vitrines, taules i espais a les seves pròpies mesures, i també cobrint distàncies a peu o demanant als vianants la manera d'arribar a llocs concrets. *door opening: 209.4 x 66.7 cm (height and width of the door on carme street 62 in barcelona)* és una instal·lació específica per a la qual brouwn va prendre les mesures en antics peus de Barcelona. Presenta el forat de la porta de l'immoble esmentat en relació amb l'amplada i l'alçada de la façana que l'emmarca. L'elecció de brouwn va ser totalment a l'atzar i només buscava introduir l'espai d'accés estàndard d'un habitatge privat que va triar ell entre els carrers del Raval a la vora del MACBA.

La sèrie de «Translacions» que **FINA MIRALLES** (Sabadell, 1950) va crear entre el 1973 i el 1974 és considerada un pas decisiu en la seva pràctica artística. Entre aquestes translacions, *Dona-arbre*, realitzada a Sant Llorenç del Munt (Terrassa), destaca perquè es va fer servir ella mateixa com a element natural que es trasllada per enterrar-se fins a les cuixes, fent el paper d'obra i



Fina Miralles. *Translacions. Dona-arbre*, 1973

¹¹ G. TORRES, David; *Visions de la Col·lecció d'Art Contemporani Fundació "la Caixa"*, Palma de Mallorca, 2000 (cat. exp.).

¹² brouwn, stanley; *stanley brouwn*, MACBA, Barcelona / Van Abbemuseum, Eindhoven, 2005 (cat. exp.).

limitant els seus moviments. Si les accions de Fina Miralles exigien aquest desplaçament del material triat, en aquest cas el lloc aliè per a l'artista és més aviat un estat, el de la immobilitat que la manté enterrada en un espai obert i que entronca amb la disjuntiva que, enfront d'unes possibilitats espacials il·limitades, evidencia les limitacions físiques.

En les dues translacions anteriors [*Herba flotant al mar* i *La duna*], la matèria que donava cos a l'obra eren els materials naturals i el context era la naturalesa, així deixava el destí de la peça a la lliure decisió de la natura i els efectes climatològics. Ara, a la darrera translació titulada *Dona-arbre*, tot i que la metodologia era similar a la resta de translacions anteriors, el fet d'emprar un material natural com la persona va fer que canviés tot el discurs, ja que la peça no podia romandre indefinidament exposada ni deixada a mercè del temps, la translació acabava un cop l'artista sortia del forat que la connectava i l'arrelava amb la terra, el camp, l'entorn i el paisatge. D'aquesta manera es creaven unes relacions encara més insòlites entre l'espectador, l'obra, l'espai i el temps.¹³

L'acció de Fina Miralles estableix un nexa entre les limitacions espacials i les limitacions físiques que es plantegen en les obres incloses en aquesta exposició: partir de la idea de filmar una mà amb l'altra, de la manera que ho fa Agnès Varda, per desembocar en un conflicte amb l'espai on es desenvolupa el relat. És per això que les paraules de Van Gogh revifem la problemàtica del lloc de treball en relació amb les nostres pròpies incapacitats.

«UN VIATGER QUE VA CAP A ALGUN LLOC I CAP A UN DESTÍ»

En una relació estreta amb els límits físics del taller, **FERNANDO GARCÍA** (Madrid, 1975) ha establert una forta connexió entre els seus espais de treball i les obres resultants del període durant el qual ha estat en cadascun d'ells. Des

13 POL RIGAU, Marta; *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a reflex de la seva cosmologia* (tesi), Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art i de Musicologia, 2012.

del 2002 ha passat per diferents estudis a Madrid, Berlín, Ciutat de Mèxic, Jyväskylä, Miraflores de la Sierra, Montreal i actualment Barcelona. Cada un d'aquests llocs ha condicionat d'una manera decisiva —quant a dimensions i materials— la producció que hi ha fet, i habitualment el nom roman en el títol o el subtítol de moltes de les obres o de les exposicions, de manera que es genera una mena de memòria que l'adscriu a un moment i a un lloc concrets de la seva carrera. L'estiu del 2016, Fernando García va adquirir dues teles blaves de grans dimensions —que responien al pes màxim que l'artista era capaç de dur a l'espatlla i en transport públic— i va establir la rutina de viatjar amb elles a diferents platges de la Costa Brava i la Costa Daurada. Molles i esteses damunt la sorra dia rere dia, impregnades de suc de diferents fruites i amb cosits que preservaven zones de les marques dels raigs de sol, les hores de treball es van convertir en una rutina laboral barrejada amb plàcides jornades estivals. Després del procés, les dues grans teles es van tensar en bastidors i es van penjar a l'exposició «El curso natural de las cosas», a La Casa Encendida de Madrid. El color, les formes i la relació explícita amb la Mediterrània són el resultat d'una recerca que Fernando García fa a Barcelona, i que té com a punt de partida un interès que ve de lluny per l'obra de Joan Miró.

Quan vaig proposar a **IRENE GRAU** (València, 1986) d'investigar novament les idees de portabilitat i del condicionament al qual està sotmès l'artista en el seu intent d'establir una relació amb l'entorn, ella va plantejar la possibilitat de clausurar durant un temps la paret sobre la qual treballa al seu estudi de Piñeiro, al municipi de Brión, a Galícia. Per mitjà d'una gran tela monocroma de sis-cents centímetres de llargada, Grau evidenciava les limitacions espacials i la mateixa planimetria de l'espai de treball, negant alhora la portabilitat de l'obra, una premissa amb la qual ha treballat en diversos projectes. D'altra banda, la decisió de fer servir el color blanc ressalta el seu interès per provocar una sensació de buit a l'estudi, i origina una peça que podria suggerir tant un període de pausa com la possibilitat de treballar dins i fora.

Preocupat per posar damunt la taula, a partir del seu treball, una sèrie de qüestions que afecten el dia a dia de l'artista, l'alemany **THOMAS SCHÜTTE** (Oldenburg, 1954) treballa des de finals dels anys setanta en sèries homònimes





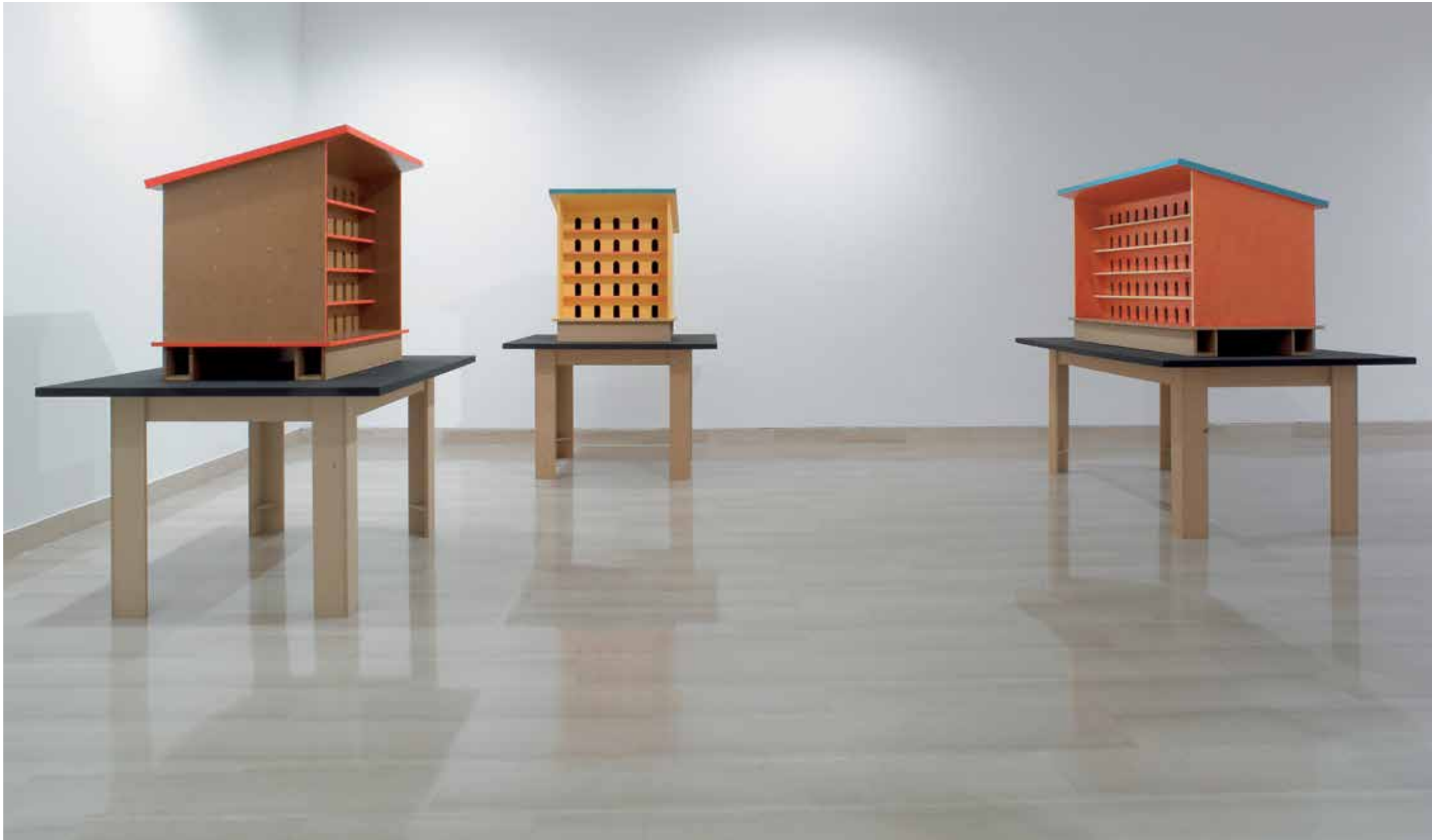
Fernando García. *Mediterráneo I*, 2016



Fernando García. *Mediterráneo II*, 2016



Irene Grau. S, 2017



Thomas Schütte. *For the Birds*, 1997

que examinen diferents situacions, dotades d'una càrrega irònica marcada, en les quals tracta de l'aïllament, la inseguretat i l'abatiment. Les seves maquetes arquitectòniques constitueixen una de les seccions més importants de la seva obra, en què parteix de dissenys simplificats al màxim que ofereixen a l'espectador una sensació de protecció i d'empara. L'obra de Schütte inclou una preocupació per temes socials i polítics, com també pel paper de l'artista en la societat i per les qüestions que condicionen la seva supervivència. *For the Birds* és una obra entorn d'una sèrie d'idees que Schütte ja havia tractat altres vegades a partir de diferents propostes per a estudis d'artista. «Totes busquen una situació ideal per a l'artista, un lloc de creació aïllat que ens és presentat sense l'entorn urbà necessari. Les maquetes s'allunyen de l'habitatge i del taller habituals i proposen autèntics palaus de creació».¹⁴

En relació també amb les arquitectures dedicades a espais de treball, **FRANCESCO ARENA** (Torre Santa Susanna, Itàlia, 1978) estableix en la seva obra una sèrie de relacions entre dades històriques (de domini públic) i les seves pròpies dades antropomètriques (pes, alçada, mides d'extremitats o la distància d'algun punt fins a l'altura dels seus ulls). El resultat d'aquestes correspondències és tot un seguit d'obres en les quals s'endinsa en la historiografia mitjançant unes dades que es connecten directament amb ell i que emmarquen diversos aspectes molt importants en la seva obra, com ara la connexió de la història global amb la individual, el fet que una òptica o una altra poden condicionar el relat, la corporeïtat de les nostres relacions amb el fet històric o l'evidència d'una història traduïble en xifres. *Cabin around the studio around pillar (clockwise-counterclockwise)* consta d'una barra de metall de 30 metres de llarg —la mateixa longitud que el perímetre de la cabana de Ludwig Wittgenstein— doblada per formar un rectangle de 5,32 × 3,95 metres que es correspon amb el perímetre de l'estudi d'Arena. La barra es dobla al voltant d'una de les columnes de l'espai expositiu i, de tant en tant, quatre performers aixequen l'estructura i la fan girar 360 graus, esquivant els obstacles que interfereixen en aquest procés:

¹⁴ BARENBLIT, Ferran; al catàleg *online* de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani. <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0694/Paralospajaros> [consulta: novembre del 2017].

elements arquitectònics, espectadors o fins i tot altres obres exposades. El moviment d'aquesta estructura presenta una sèrie de dificultats que han de superar els performers i, per raó de l'atenció necessària i del pes mateix de l'escultura, s'acaba convertint en una acció esgotadora. Arena, fidel a les seves dinàmiques de treball, estableix una relació entre el lloc de treball de Wittgenstein i el seu per mitjà d'una acció que es desenvolupa a l'espai expositiu.

La casa s'insereix en *La ciudad vacía* d'Archivo FX., un projecte col·lectiu de llarg recorregut dirigit per **PEDRO G. ROMERO** (Aracena, Huelva, 1964) des del 1999 amb un gran arxiu documental que reflecteix la iconoclàstia política antisacramental a Espanya entre els anys 1845 i 1945. A *La casa* es planteja el gest poètic d'un ballador de flamenc, Israel Galván, que timbra al 5è A del número 33 del carrer del Cantàbric a Badia del Vallés. Es tracta d'un polígon d'habitatges on només n'hi ha un d'«alliberat» del règim de protecció oficial. Galván marca amb el seu ball cada una de les cambres del pis per crear un mapa nou, a mig camí entre la topografia i l'homenatge. Es proposa una acció irònica, que estableix la possibilitat d'adquirir aquest habitatge i convertir-lo en l'única propietat privada del polígon. Pres del que és públic, el que és privat es mostra en aquest cas com a alliberador. Bàsicament, el pis és marcat i s'hi delimita la propietat privada, que esdevé un espai de llibertat per a una manera d'entendre la dansa que actualment genera conflictes entre el que és vell i el que és nou.

Coll de Pal - Cim del Costabona és una instal·lació que **PEREJAUME** (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957) va idear per a la seva exposició homònima del 1990 a la galeria Joan Prats de Barcelona. El projecte va consistir a pujar al puig del Costabona per, una vegada allà, dibuixar amb farina la planta de l'espai de la galeria, reformat el 1976 per l'arquitecte Josep Lluís Sert. L'exposició es va plantejar de la manera següent: a l'aparador de la galeria es podia veure una fotografia en detall de les mans de l'artista en plena acció, sense cap referència al lloc ni a l'arquitectura que havia traslladat. Quan accedia al local, l'espectador trobava la planta del projecte de Sert i, després de recórrer l'espai buit, era a l'última sala que hi havia una gran fotografia del cim amb la planta del local representada. Perejaume proposava



Francesco Arena. *Cabin around the studio around pillar (clockwise-counterclockwise)*, 2014





Perejaume. *Coll de Pal - Cim del Costabona*, 1990

un trasllat temporal de l'espai expositiu, quelcom que, a la dècada dels anys noranta, va prendre una importància especial a través dels seus trasllats d'obres d'art al medi natural. La poètica d'aquests plantejaments es reforça mitjançant alguns dels seus textos: «Desviar fins a casa un rierol feréstec, o un bleix de mar al fossat dels teatres. Bastir les pinacoteques al peu de les muntanyes, amb entrada d'allaus».¹⁵ Carles Guerra, reflexionant sobre aquella mostra, va afirmar: «Amb tot, el buit que regnava a la galeria es va convertir en la característica més notòria d'aquesta exposició. Era un buit significatiu, que suggeria que la galeria havia estat transportada a un lloc remot. En alterar el sentit tradicional de la importació de les imatges, la galeria —el lloc d'exposició— va anar a trobar el paisatge».¹⁶ Tal vegada, el fet que aquesta obra de Perejaume es pugui considerar el tancament de «Sota el braç: entre el palmell de la mà i l'aixella» respon a aquest punt definitiu que seria traslladar ja no l'espai de treball, l'habitatge o un mateix, sinó el lloc en el qual les obres es mostren habitualment. Es podria aplicar a aquesta mateixa exposició, distribuint cadascuna de les obres pels llocs geogràfics als quals al·ludeixen, fins i tot aquelles que no parteixen d'un lloc més enllà de l'espai que hi ha sota el braç.

Portar onze natures mortes de Zurbarán al Camp Gros de can Tarrades. Arribar-hi amb un camió fins a un camí que hi ha a prop i, d'allà estant, davallar els quadres, un a un, fins al centre del camp. Mirar que els quadres s'ajustin els uns amb els altres, amb els marcs a frec, de manera que formin un retaule pla, posat a terra. Exposar els quadres just allà on el camp fa una lleu ondulació perquè el retaule de quadres l'*amotlluri* suaument.¹⁷

15 PEREJAUME; *La pintura i la boca*, Barcelona: Edicions de La Magrana, 1994.

16 GUERRA, Carles; al catàleg *online* de la Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani. <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0176/ColladodePalCimadelCostabona> [consulta: novembre de 2017].

17 PEREJAUME; *La pintura i la boca*, op. cit.

Els treballs que formen aquesta proposta tracten de la pèrdua de poder davant d'una sèrie de situacions que tenen l'afany de sobrepassar l'escala humana o bé de reduir-s'hi, cedint a la dimensió que inclou tots els processos que ens relaten i ens retraten.

Les idees, la seva formalització, els materials emprats i la transformació a la qual totes les obres sembla que estan exposades converteixen el muntatge expositiu en un espai mutable, sense drama, que, com el coratjós endinsament al qual se sotmet Agnès Varda, s'ha convertit en una investigació de llarg recorregut; potser un objectiu que, més enllà de les forces contingudes en cadascuna de les obres, es pugui entendre com un intent de llegar quelcom tan senzill com això: dues mans en relació amb tota la resta. Una enregistrant l'altra. Amb una distància entre ambdues en la qual tot està contingut.

Francesco Arena

*Cabin around the studio around pillar
(clockwise-counterclockwise)*
[Cabana al voltant de l'estudi al voltant
d'un pilar (en el sentit de les agulles del
rellotge i en sentit contrari)]

2014

Instal·lació i performance

532 × 395 × 4 cm

Cortesia de l'artista, Sprovieri Gallery
i Nogueras Blanchard

Jorge Barbi

Invernáculo. Recipiente para ausentarse
[Hivernacle. Recipient per absentar-se]

1993

Suro i paper

Recipient: 165 × 80 × 80 cm; 2 dibuixos:

162 × 86 cm c/u

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

stanley brouwn

*door opening: 209.4 × 66.7 cm (height
and width of the door on carne street
62 in barcelona)*

[forat d'una porta: 209,4 × 66,7 cm
(alçària i amplada de la porta del carrer
del carne 62 a barcelona)]

2005

aquest és un espai imaginari de 20 × 15
x 10 en antics peus de barcelona,* en el
qual l'alçària, l'amplada i el lloc del forat
de la porta coincideixen totalment amb
el forat de la porta en aquesta paret

*un antic peu de barcelona equival a 25,9 cm

209,4 × 66,7 cm

col·lecció macba. fundació macba.

donació de l'artista

Fernando García

Mediterráneo I
[Mediterrani I]

Mediterráneo II
[Mediterrani II]

Juny-setembre del 2016

Lones mullades al mar Mediterrani i
assecades al sol en diferents indrets
de la Costa Brava i la Costa Daurada.

Tela sargida, suc de meló, síndria,
préssec, figa, pruna, mango, remolatxa,
llimona i taronja, sorra de platja i
diferents rastres naturals

350 × 240 cm

Cortesia de l'artista i de la Galeria
Heinrich Ehrhardt

Christian García Bello

Tres escalones
[Tres graons]

2015

Grafit, carbó, formigó i fusta de pi
85 × 25 × 7 cm

Cortesia de l'artista i de la Galeria

Formato Cómodo

Irene Grau

S

2017

Pintura: acrílic sobre tela; 183,5 × 606 cm
Fotografia: còpia Ultrachrome en paper
fotogràfic Photo Rag de 188 g, de
Hahnemühle, i muntatge sobre Dibond
de 2 mm i marc

23 × 30 cm

Cortesia de l'artista

Pere Llobera

Hal

2014

Moble de fusta, metall, tècnica mixta sobre taula i fotografia C-print

Moble complet: 143 × 75 × 52 cm; 35 pintures-calaixos: 49 × 69 × 3 cm c/u

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Fina Miralles

Translacions. Dona-arbre

[Documentació de l'acció realitzada el novembre de 1973 a Sant Llorenç del Munt, Espanya]

1973

Fotografia a les sals de plata

3 fotografies: 39 × 29 × 3 cm c/u

Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya

Radouan Mriziga

55

Performance

Concepte i interpretació:

Radouan Mriziga

Producció: Moussem Nomadic

Arts Centre (Brussel·les)

Coproducció: C-mine (Genk),

WP Zimmer (Anvers)

En col·laboració amb: Cultuurcentrum

Berchem, Pianofabriek (Brussel·les),

O Espaço do Tempo (Montemor-o-novo,

Portugal), STUK (Lovaina)

Perejaume

Coll de Pal - Cim del Costabona

1990

Fotografies en color i tinta sobre paper vegetal

1. Fotografia: 50 × 50 cm

2. Plànol: 120 × 253,5 cm

3. Fotografia: 186 × 350 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Rodríguez-Méndez

Proposición. Soltar

[Proposición. Deixar anar]

2016

Sèrie de 72 fulls escanejats. Fotografia en paper RC Color/BN

40 × 50 cm c/u

Cortesia de l'artista i de la Galería

Formato Cómodo

Pedro G. Romero

Archivo F.X.: Entrada: La casa

[Arxiu F.X.: Entrada: La casa]

1999-2007

Enregistrament audiovisual amb la

col·laboració d'Israel Galván

Vídeo monocanal, color, so, 20' 37"

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Thomas Schütte

For the Birds

[Per als ocells]

1997

Fusta pintada

217 × 137 × 91,5 cm; 217 × 201 × 91,5 cm

i 217 × 95 × 91,5 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Juan Uslé

Soñé que revelabas VII

[Vaig somiar que rebel·laves VII]

2000

Pintura vinílica, dispersió i pigments sobre tela

274,5 × 203,5 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

ÁNGEL CALVO ULLOA

Lalín, Pontevedra, 1984. Viu i treballa entre Espanya i Brasil

En la seva tasca de comissari, Ángel Calvo Ulloa destaca com a iniciàtics el projecte d'intervencions públiques «Un disparo de advertencia» (Lalín, Pontevedra), l'any 2011, i «Diálogos Improbables» a l'Espazo Non Lugar (Lalín, Pontevedra), el 2012-2013. Més enllà d'aquestes iniciatives, entre el 2011 i el 2017 ha comissariat diferents propostes per a institucions com el Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO), la Fundación Luis Seoane (la Corunya), Tabacalera Promoción del Arte (Madrid), el Centro de Arte Alcobendas (Madrid), la Fundación Granell (Santiago de Compostel·la), l'Antiguo Instituto Jovellanos (Gijón), el Centro Torrente Ballester (Ferrol), Maus Hábitos (Porto) i Palexco (la Corunya) i per a les galeries L21 (Madrid), Rosa Santos (València) i José de la Fuente (Santander).

Premiat per La Casa Encendida en el marc del programa Inéditos 2014, va organitzar l'exposició «Aprender a caer». El 2015 va guanyar la convocatòria d'arts visuals de Can Felipa (Barcelona) amb la mostra «Fins i tot un paisatge tranquil» i el 2016 va ser premiat al programa Comisart pel projecte «Sota el braç: entre el palmell de la mà i l'aixella», que es presenta en aquest catàleg.

Ha participat a les residències International Curator Residency, de Fire Station Artists' Studios (Dublín), l'any 2015; al programa Komisario Berriak, desenvolupat entre Tabakalera, Azkuna Zentroa i ARTIUM dins de la Capitalitat Europea de la Cultura Donostia-Sant Sebastià 2016, i a la Residència Paulo Reis d'Ateliê Fidalga (São Paulo) el 2017.

Actualment prepara, amb Juan Canela, el llibre *Curadora/Comisaria* per a la Col·lecció Paper, de Consonni; l'exposició «Interiores», de Fernando García, per al Centro de Arte Caja de Burgos (CAB); i, amb Nuria Enguita i Pedro G. Romero, l'exposició «Habitación», de l'*Archivo F.X.*, per al Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles, La Nau de València i el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), a Barcelona.

