



COL·LECCIÓ D'ART CONTEMPORANI
FUNDACIÓ "LA CAIXA"
CONVOCATÒRIA DE COMISSARIAT

LA PROPERA MUTACIÓ



AMB OBRES DE

Absalon

Nacho Criado

Eva Fàbregas

Cyprien Gaillard

Dora García

Eulàlia Garcia Valls

Gego

Isa Genzken

Felix Gonzalez-Torres

Joan Jonas

Antoni Llena

Àngels Ribé

Victor Ruiz Colomer + Joe Highton

Wolfgang Tillmans

Francesc Torres

Moisès Villèlia

LA PROPERA MUTACIÓ

EXPOSICIÓ

Producció	Fundació "la Caixa"
Jurat Convocatòria de Comissariat 5a edició	Diana Guijarro Antònia M. Perelló Filipa Ramos Manuel Segade
Comissari Disseny del muntatge Gràfica de l'exposició	Xavier Acarín Wieland Pep Canaleta (3carne33) Alex Gifreu

CATÀLEG

Edició Text Disseny gràfic Correcció i traducció	Fundació "la Caixa" Xavier Acarín Wieland Alex Gifreu Mercè Bolló Tim James Morris (Barcelona Kontext)
--	---

Catàleg en línia accessible a:

<https://caixaforum.org/ca/barcelona/p/la-propera-mutacio>

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

Crèdits fotogràfics

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

© del text, l'autor
© de les fotografies, els fotògrafs
© de les traduccions, els traductors
© de l'edició, Fundació Bancària "la Caixa", 2021
Pl. de Weyler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-303-0

AGRAÏMENTS

Agraeixo als artistes que han participat en l'exposició, i especialment a **Eva Fàbregas**, **Dora García**, **Antoni Llena**, **Àngels Ribé** i **Francesc Torres**, els seus comentaris, que han contribuït a perfilar el text que aquí es presenta. També vull agrair a **Eulàlia García Valls**, **Victor Ruiz Colomer** i **Joe Highton** la seva participació en l'exposició, i expressar igualment el meu agraïment a **Anna Irina Russell** i **Xavi Manubens**, que inicialment van formar part de la meua proposta. Vull donar les gràcies també a l'estudi de **Wolfgang Tillmans**, i en particular a **Juana de Aizpuru**, per haver-me regalat una còpia del recent llibre de Tillmans, *Saturated Light*. Fer extensiu l'agraïment a la Fundació "la Caixa" i al MACBA per organitzar la convocatòria de comissariat que permet treballar amb les seves col·leccions, als equips d'ambdues institucions i, en especial, a **Núria Faraig**, a les bibliotecàries i arxiveres del MACBA, als dissenyadors, a tot l'equip de muntatge, als vigilants de sala i a les treballadores i els treballadors que fan possible obrir l'exposició cada dia. Igualment, agraeixo al jurat, format per **Diana Guijarro**, **Antònia Maria Perelló**, **Filipa Ramos** i **Manuel Segade**, que hagin confiat en la meua proposta i que hagin aportat idees i referències que han estat font d'inspiració. I, per descomptat, a **Eileen Wieland**, **Barbara Adams**, **Esteve Padilla**, **Nolasc Acarín** i **Ausiàs Acarín** per haver contribuït, a la seva manera, a aquest projecte en els darrers mesos.

8

LA PROPERA MUTACIÓ

XAVIER ACARÍN WIELAND

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

84

LLISTA D'OBRES

88

BIOGRAFIA

XAVIER ACARÍN WIELAND

LA PROPERA MUTACIÓ

P



Si poguéssim condensar el ritme de la mutació, diríem que és seqüència, tall, alteració i seqüència alterada. Una seqüència que no segueix una direcció pauta; ben al contrari, es desvia i adquireix una trajectòria fins ara inesperada. En la seva repetició, una seqüència és una convenció, una norma aplicada, acceptada, *normalitzada*, que condiona el que és usual com un espai definit, definitiu, sense sorpreses. Una revolució és quelcom similar a una mutació, atès que ens situa en una nova posició, «un procés que produeix història, que acaba amb la repetició de les mateixes actituds i de les mateixes significacions».¹ Un tall que desencaixa, que posa en crisi el que és constant i conegut i que obre una possibilitat d'escapatorià d'allò establert.

Diu el virus: «Si no haguéssiu transformat l'amplitud, fins ahir mateix encara exuberant, caòtica, infinitament poblada, del món —o, més ben dit, *els mons*— en un vast desert per al monocultiu del Mateix i del Més, jo no m'hauria pogut llançar a la conquesta planetària de les vostres goles. Si durant l'últim segle no us haguéssiu convertit gairebé tots en còpies redundants d'una mateixa i insostenible forma de vida, ara no us estaríeu preparant per morir com a mosques abandonades en l'aigua de la vostra civilització edulcorada. Si no haguéssiu convertit els vostres entorns en espais tan buits, tan transparents, tan *abstractes*, tingueu clar que no em desplaçaria a la velocitat d'un avió».² El virus, una entitat al caire de la vida, ha emergit de les profunditats de la història genètica per subvertir el present.

El virus habita els nostres cossos, ens empeny a la mutació i alhora ens situa davant de l'abisme de la nostra pròpia extinció. El virus s'infiltra en les cèl·lules, participa en l'evolució de la vida i la seva història explica la nostra en una trama d'espècies i d'ecosistemes que formen la Terra, Gaia, planeta simbiòtic.³ Segons Paul B. Preciado, el virus copia i reproduïx els mecanismes de dominació, avança en la biovigilància, fa que ens atrinxerem a les cases, convertides ara

1
Félix Guattari i Suely Rolnik,
Molecular Revolution in Brazil,
Los Angeles, Semiotext(e), 2007.

2
«Monòlogo del virus», peça
anònima publicada a
Lundimatin el 16 de maig
de 2020 ([https://lundi.am/
Monologo-del-Virus-2853](https://lundi.am/Monologo-del-Virus-2853)).

3
Lynn Margulis destaca la
simbiosi com un dels processos
clau en l'evolució, un contacte
íntim entre entitats com a forma
de variabilitat genètica.

en dispositius de consum digital, obediència i desaparició dels cossos orgànics. La pandèmia accelera la història, implanta mesures de segregació, reparteix la mort segons les desigualtats estructurals, racistes i classistes i ens apropa a la política de fronteres que protegeixen la immunitat occidental: «la nova

Lampedusa és la teva pell».⁴ Apropiar-se de la mutació, imitar el virus, veure en la pandèmia un portal per saltar a una altra manera d'entendre les relacions mitjançant les quals ens constituïm en la mutualitat del món, pensar en les posicions que ocupem des de l'alteració, considerant així les nostres implicacions socials i ecològiques, es constata aquí, en aquesta exposició, com una trajectòria recorreguda per artistes de diverses generacions.

Les investigacions artístiques dels anys seixanta són un dels orígens d'aquesta mostra i ens conviden a reflexionar sobre l'objecte artístic com a element desencadenant de col·laboracions i afectes que ens posicionen en un encaix, ens fan reconèixer allò compartit. L'exposició busca una topografia d'intensitats, les coordenades de la qual tracen relacions i combinacions entre el que

és material i vital, entre el que és present i absent, entre el que és actual-real i el que és possible. La trobada propicia la intimitat, el tacte, l'efímer, i situa els nostres cossos en una relació performativa amb l'entorn, una dimensió de creació contínua, un esdevenir constant. Explicar el món com una trama de configuracions obertes és parlar d'aproximacions, de reciprocitats, mitjançant les quals transitem des d'una concepció tancada, d'individus suposadament autosuficients, d'espècies en competició pel domini de recursos inerts, fins a una comprensió del món com un procés indeterminat de coexistència. Aleshores, de quina manera exerceix l'objecte artístic una transposició de la interrelacionalitat del món i ens situa com a entitats participants, latents i conjugades? L'exposició, que prova de respondre a aquesta pregunta, deixa entreveure una història de l'art que va de la representativitat a la performativitat,⁵ passant pel minimalisme, en la qual l'objecte deixa de ser acabat per vincular la seva presència a la del públic,

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

5 Una història que requereix un treball més extens sobre la influència de la poesia visual com a motivadora d'aquesta transició. Dono les gràcies a Llorenç Mas Bancells per compartir les seves consideracions.

amb la qual cosa motiva un qüestionament de l'espai i de la relació i s'endinsa en una igualtat amb el subjecte en què les fronteres es difuminen i ambdós comparteixen un estatus precari dins d'una composició situada. Resseguint una sèrie d'arguments ens acostem a la mutació com a desestabilització de l'usual-normatiu per tal de generar una pràctica col·lectiva de convivència, jovial i comunal.

2

L'objecte performatiu i el subjecte situat. Dimarts 9 de gener, sense saber que aquell seria el dia més fred de l'hivern del 1968, Joan Jonas i un grup de ballarins afins van desplaçar-se a una platja de Long Island per fer-hi una acció filmada. El títol *Wind* ve de l'aparició, aquell dia, d'un actor inesperat: el vent. Les condicions climàtiques van modificar els moviments dels *performers* i van afegir un grau d'indeterminació que, tot i ser inesperada, formava part de les coordenades artístiques de l'època. A la pel·lícula de 16 mm veiem cossos compostos creant figures que es distancien del que és humà. L'acció es desencadena per abrics, miralls, plàstics o paper d'alumini, que tenen un paper determinant influent en el moviment. En aquestes accions, conegudes com a *task performances*,⁶ hi ha un posicionament del cos i de l'objecte en condicions d'igualtat, i llur interdependència facilita construccions efímeres que queden embolcallades i alterades pel vent i els vint graus centígrads sota zero d'aquell dia. Més enllà de les relacions situades i les interaccions ecològiques, la peça recull un interès de Jonas per l'imatgisme d'Esra Pound i H.D. (Hilda Doolittle) i la seva capacitat de presentació —i no de representació— de quelcom complex en composicions que escapen a la captura d'una significació concreta.⁷ Pound proposa una poesia que tracti directament la «cosa», sia subjectiva o objectiva, i demana, a més a més, no emprar paraules que no contribueixin a aquesta presentació i sí utilitzar una composició que segueixi el ritme i la seqüència de la frase musical (lliure), no del metrònom (pauta). Una economia de mitjans, un rebuig del que és artificios i encartonat com una manera d'entendre una poesia que presenta

6 *Task performance* era un terme habitual a l'època que es feia servir per explicar un moviment pautat per l'ús d'un objecte, similar als patrons o les estructures del joc que substituïen l'expressivitat personal per un moviment operatiu. Vegeu, a tall d'exemple, Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1983.

7 L'artista hi fa una referència directa en una conferència a la Bergen Kunsthall, el 25 de febrer de 2011, que es pot veure per internet (<https://vimeo.com/20412896>).



Joan Jonas. *Wind*, 1968

instantàniament la complexitat, «que produeix aquesta sensació d'alliberament inesperat; aquesta sensació de ser lliure dels límits temporals i espacials; aquesta sensació de creixement sobtat que experimentem davant les grans obres d'art».⁸

Aquí podem trobar un dels orígens de les intencions de la dansa als anys seixanta,

que buscava en l'antiexpressivitat i la igualtat entre cossos i objectes «alliberar els moviments del ballarí, en un camp no jeràrquic d'interaccions horitzontals».⁹

8

Ezra Pound, «A Few Don'ts by an Imagiste», *Poetry*, vol. 1, núm. 6 (març del 1913), p. 200-206. Avui es pot llegir en línia (<https://www.poetryfoundation.org/articles/69409/a-retrospect-and-a-few-donts>).

9

André Lepecki, «Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object», *October*, vol. 140 (primavera del 2012), p. 75-90. Es pot trobar en línia a https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00090. Voldria subratllar que Jonas ha continuat elaborant en el seu treball el moviment a-personal, des-subjectivitzat, com a forma d'alliberament dels preceptes jeràrquics, patriarcal, i com a forma d'inserció en una horitzontalitat amb altres «coses», un viure de costat dins d'ecosistemes.

10

Creada, segons reconeix l'artista, gairebé com un impuls en la intimitat de la llar, *3 punts* torna a emergir al cap de cinquanta anys de la seva creació i deu anys després del seu darrer muntatge en la retrospectiva d'Àngels Ribé organitzada pel MACBA el 2011.

11

En un altre lloc, podríem aprofundir en la història del cantó com a localització íntima i crucial, encreuament de dos plans, que ha estat la destinació de múltiples intencions des de l'avantguarda, com en els casos, entre altres, de Malèvitx, Tatlin, Flavin, Nengudi.

La influència de la fenomenologia en la generació dels seixanta comporta una implicació sensorial i corporal com a forma de vinculació política i ecològica i centra l'experimentació en el subjecte com a entitat en formació continua amb allò que l'envolta. *3 punts* (1970-1971),¹⁰ d'Àngels Ribé, ens posiciona en un espai intern creat per la peça.¹¹ El joc geomètric conté una certa fragilitat i variabilitat segons com es desplaça el visitant per l'espai i en modifica constantment la percepció, la qual cosa contribueix al fet que es reconegui com a cos en moviment. Situant el públic en un procés que transcorre i s'esdevé, la peça s'obre a un temps relacional creat pels punts entre si, i a un triangle format per un quart punt, el visitant-espectador. Des d'aquest indret s'inicia un reconeixement de l'entorn, de les correspondències entre entitats que, en la seva interdependència, evidencien una xarxa. Sobre el pla del que és usual hi ha una possibilitat de variació en la qual la connexió no implica l'anticipació codificada de l'altre, sinó més aviat un procés d'obertura, en el qual no podem preveure les particularitats de l'altre punt, sia cos o objecte. Aquesta equivalència traspasa els límits de cadascuna de les entitats, les equipara en una comprensió expandida que va de l'obra a l'espai, al sistema, i ho fa per reivindicar la posicionalitat com

un dels paràmetres per ser una part situada del món i de la seva interpretació, no essent una visió homogènia, jeràrquica, vertical, suposadament objectiva, sinó una participació en condicions d'igualtat.



Àngels Ribé. *3 punts*, 1970-1971

3

L'objecte performatiu i la crítica al que és estable. Desenvolupant una fenomenologia *queer*, Sara Ahmed ens introdueix a una consideració de l'orientació a partir de reflexionar sobre el que tenim a prop, concretament, darrere. Esquerra, dreta, est, oest, nord, sud, el cos habita el món, i és en la seva situació orientada que iniciem una interpretació, una doble direcció entre exterior i interior, dins i fora, que ens empeny cap a objectes i aquests alhora cap a altres direccions. En considerar què hi ha darrere dels objectes, Ahmed ens incita a pensar en les seves condicions d'arribada, la seva història material, que emergeix del fons. La taula de Husserl,¹² com a primer objecte a l'abast des d'on el filòsof percep el món, ja indica una orientació dins d'un espai domèstic, com també un ús: escriure (a mà), fer coses damunt la taula, tocar objectes, i tocant orientar-se constantment, ja que canviem en relació amb el que toquem. Una cohabitació entre cossos i objectes. Aquesta orientació propicia una disposició del que és proper, pròxim, quotidià per a nosaltres; ens orientem amb allò que ens envolta i els objectes ens orienten, formen un context cultural en el qual el subjecte *queer* es desvia de l'heterosexualitat dominant. Aquestes pautes de conducta segueixen línies progressives d'etapes vitals acceptades i codificades, una línia «*straight*» que marca una continuïtat temporal, familiar, genètica, patrimonial.

A la taula d'aquesta exposició trobem el vídeo d'Absalon. A *Proposition d'habitation* (1991) veiem un intèrpret movent-se per un espai especialment dissenyat a partir de les proporcions del cos de l'artista, que l'habita i interactua amb els objectes cercant una forma de correspondència que defuig el que és normatiu. Un treball que va continuar amb la construcció d'una sèrie de cel·les-cèl·lules que s'havien d'escampar per ciutats d'arreu del món «com un virus», deia l'artista. Poc abans de morir per complicacions derivades de la sida, havia projectat construir aquests mòduls per a sis ciutats, amb una certa variabilitat segons les particularitats,¹³ Una arquitectura funcional,¹⁴ adaptada a

¹² Edmund Husserl va desenvolupar la fenomenologia a principis de segle xx.

¹³ Frankfurt, París, Nova York, Tel Aviv, Tòquio i Zuric.

¹⁴ Absalon va viure i va tenir el seu estudi a la casa Lipchitz de Le Corbusier, a Boulogne-sur-Seine.

l'entorn, bàsica, essencial i performativa, pel fet que marcava una domesticitat alterada. Així, l'espai i els mobles creaven una coreografia diària, una modulació de la vida interior, de l'experiència de l'existència, una condicionalitat física

15
A *Comment vivre ensemble* (1977), Roland Barthes situa la idiorítmia entre la solitud de l'ermità i la regulació cenobítica, sia religiosa o laica, sia el monestir o el falansteri. La idiorítmia, el ritme propi pel qual cadascú travessa aquesta vida, rares vegades no està reprimida per les estructures de poder, que obliguen a certes temporalitats fixades en cerimònies que celebren la família heteropatriarcal com a base de la societat occidental, amb la qual cosa s'eliminen les diferències i es divideix entre el que és normal i el que és estrany o marginal.

16
«Podria ser la provocació més gran que sóc capaç de proposar al món de l'art: no oferir res per vendre, només ser dins del sistema però sense obra, sense produir res [...]. No és una activitat que ningú vulgui sostenir. El sistema no està interessat a donar suport a aquestes idees. Quan l'art no sigui una mercaderia, deixarà d'existir. El valor artístic és el valor monetari. És una bogeria.»
Absalon en una conversa amb Catherine Francblin, «By the Way, I'm Always Worried: What if I Die Today?», dins *Absalon*, Tel Aviv Museum of Art, 2013.

per a l'austeritat i la perpetuació d'un estat mental conscient que convertia l'artista en un cosmonauta dins d'una càpsula de resistència a la vida aburguesada i estandarditzada. No podia acumular béns ni tenir família, ni servei, ni més d'un llibre alhora. Una vida anacoreta, com un pare del desert que viu en una idiorítmia¹⁵ amb la col·lectivitat. En la seva oposició al consumisme, les *cèl·lules* d'Absalon són tant una possibilitat d'una existència diferent com un atac a l'operativitat del mercat de l'art, planejades solament per existir, sense produir res.¹⁶ Els hàbitats d'Absalon, pel fet d'unir la crítica econòmica amb una forma d'alteritat subjectiva, apareixen com assaigs per articular l'espai entre el present i el possible. Constitueixen un repte físic i propaguen una negociació constant dels contactes, les distàncies i els intercanvis, ja que, inserits a la ciutat, interroguen més que no pas tanquen els límits del comú. Amb aquests hàbitats, l'artista traçava referències a tombes etrusques, a mastabes, a màquines de celibat i a búnquers on esperar una nova comunitat postapocalíptica, o potser, postpandèmica. Recloent-se de l'exterior en una puresa arquitectònica, Absalon practicava un prototip de vida, aïllada però no asocial, total però no totalitària, en la qual el cos es trobava en reciprocitat amb l'habitable-objecte fet específicament per i per a ell. De la mal·leabilitat de l'objecte a la consideració de l'espai, Absalon treballa l'ordenament, la disposició d'objectes, les sèries, l'escala, la domesticitat, feta i desfeta, per pensar la relació entre l'individual i el col·lectiu, l'artista i el públic. És una manera d'entendre l'objecte artístic, que es remunta

al minimalisme, segons la qual l'objecte desencadena una temporalitat que situa el públic en una relació performativa, la qual, en ser reconeguda, ens convida a considerar les condicions del contenidor, de l'espai expositiu, per despertar una consciència crítica envers la institució, el dispositiu de representació.



Absalon. *Proposition d'habitation*, 1991

A l'altre cantó de la taula, el cub de Francesc Torres continua la crítica envers el sistema de l'art. A finals dels anys seixanta, entre París i Barcelona, Torres va realitzar una sèrie d'objectes de paper que, partint de la poesia visual, s'endinsaven en l'objectualitat minimalista. Malgrat que van ser cremats,¹⁷ han sobreviscut un grup de prototips amb els quals Torres apunta cap a l'obra seriada per a la distribució d'allò sensible com una possibilitat revolucionària de transformació subjectiva i social. En aquesta exposició es presenta una edició inèdita d'un d'aquells prototips que Torres va crear amb la intenció que fossin reproduïts de manera il·limitada i venuts a un franc i mig. Mentre que alguns d'aquells cubs incorporaven paraules, a la manera d'objectes poètics, n'hi havia d'altres, com el que s'inclou en aquesta exposició, que presenten una plenitud de color que subratlla la seva objectualitat. Si bé l'èmfasi en l'objecte, i per tant en les coordenades de volum i superfície, implica ja un canvi en la seva percepció, el fet de donar força al color fa que aparegui definit i que la seva presència ressalti sobre un horitzó, com a objecte singularitzat i alhora reproduïble, com una

17
En algun moment entre finals dels anys seixanta i principis dels setanta, Santi Pau va cremar les seves peces i també algunes de Torres. Pau i Torres, juntament amb altres artistes i poetes com ara Carles Camps, Xavier Franquesa, Salvador Saura i Jordi Pablo, es reunien en un taller del carrer Gran de Gràcia de Barcelona. Es tracta d'un grup poc estudiat en la història de l'art recent.

entitat al mateix nivell que l'espectador, aquí coautor. Una reciprocitat entre les parts que ens fa pensar en una formació conjunta, en una definició de l'un a partir de l'altre, una característica de la performativitat. Sobre la cartolina impresa, Torres proposa al públic una manipulació tàctil que amplia la seva reflexió sobre el consum i les relacions que mantenim amb tot allò material que ens envolta, sobre amb qui compartim llaços de producció i sobre com ens fem alhora que ens fan. Aquesta construcció, la del cub-nosaltres, pot semblar una cerca de l'ordre, tot i que en aquest cas la seva irregularitat ho complica tot i indica una tendència al desordre, al desequilibri. Reflexionant sobre l'entropia en relació amb la pràctica artística, Torres deia: «Si l'ordre, a través de les activitats positives que li són pròpies (ciència i tecnologia), és una reacció necessària contra la natura per controlar-la, l'art és el procés de compensació i d'acomodament a tot el que és natural a nivell del context físic i psíquic. L'art, tant en la seva realització com en la seva percepció, és l'experiència de l'entropia, i és per aquest fet que la seva significació rau en allò que representa com a alternativa comportamental i no pas com a acumulació dels sediments objectuals d'aquest comportament».¹⁸ En el procés de fer el nosaltres-cub exercim la possibilitat d'una altra relació, un altre comportament i una altra acció amb tot allò circumdant (Absalon) i ens reconeixem immersos en un procés material continu, el destí final del qual és la seva pròpia destrucció.



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



Antoni Llena. Escultura dissecada, 1968

Al costat de l'obra de Torres trobem una altra peça del 1968. *Escultura dissecada*, d'Antoni Llena, participa del tipus de treball que l'artista va desenvolupar als anys setanta amb elements fràgils, immaterials i fluïxos corporals, paper i semen, suor i ombres. En un article a la revista *Mosca* publicat el 1969, Llena afirmava que l'art pobre, «evidencia i ridiculitza qualsevol forma de poder o força; i dins de l'art s'enfronta implícitament a l'especulació que utilitza els artistes fent-los inofensius [...]. Vistes així les coses, costaria especular amb un art de durada limitada [...]. És un art de durada humana».¹⁹ Uns anys abans, Llena havia viscut en un convent i podríem suposar que la pobresa i l'apreciació del temps natural, potser també de la vida en comú,²⁰ van dur-lo a fer una reflexió sobre l'eteri de l'existència. En cercar aquest caràcter en la materialitat de l'obra d'art, no solament qüestiona el valor econòmic i l'especulació del mercat (per bé que el seu abast pugui ser discutible) sinó que també fa que ens endinsem en una reflexió sobre la temporalitat, en la qual l'equiparació entre el que és material i el que és humà²¹ converteix allò perible en un ritme inapel·lable de tot el que existeix, un procés irreversible, revolucionari i entròpic. El que és humà i el que és material comparteixen estatus, vulnerabilitat precària. «La precarietat és la condició de ser vulnerable a altres. Ens transformem en encontres impredecibles, no tenim el control, ni tan sols de nosaltres mateixos. Incapaços de dependre d'una estructura estable de comunitat, ens llancem a assemblages canviants, que ens refan, tant a nosaltres com als altres». La precarietat que indica Anna L. Tsing²² apunta a un estat compartit entre matèria i vida, entre objecte i cos, entre mercaderia i treballador, que acaba amb la proclama del progrés com a paradigma de creixement il·limitat i modernització. La crítica del 68 en contra d'un món autoritari i conservador ressona en l'*Escultura dissecada* i en la seva insistència a dubtar del que és estable, de les narratives del poder. Això ens porta a reconèixer altres temporalitats, pre/post-capitalistes, en les quals el subjecte deixa de ser preminent en la interpretació del món.

¹⁸ Francesc Torres, «Notas sobre el arte como comportamiento», *Artes Plásticas*, núm. 18 (juny del 1977), p. 67-69.

¹⁹ Revista *Mosca*, núm. 6, 1969, citada a Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Barcelona, Aka!, 2007.

²⁰ És coneguda la seva vida en comuna al Jardí del Maduixer amb Jordi Galí, Sílvia Gubern, Àngel Jové i Albert Porta/Zush/Evru.

²¹ En l'article «Antoni Llena i l'art pobre», publicat a *Serra d'Or*, núm. 126 (març del 1970), Alexandre Cirici equipara la fragilitat material amb la temporalitat humana.

²² Anna L. Tsing parla així sobre la precarietat en el seu llibre *The Mushroom at the End of the World*, Princeton University Press, 2015.

4

L'objecte performatiu i l'escenografia. La ritualitat ens convida a pensar en un món d'agencialitats múltiples en el qual allò que és suposadament inanimat, biològic, geològic, participa en la història comuna i la modela. Tot i que no hi ha res escrit²³ sobre *Discoïdals* (1985), de Nacho Criado, podem especular sobre la possibilitat que l'artista fos coneixedor de les esteles funeràries basques, anomenades discoïdals, on hi ha gravat el lauburu.²⁴ La fascinació de Criado per combinar «tekné i bruixeria»²⁵ ens indica un punt de trobada entre allò productiu, modern, i allò encantat, ancestral, que s'absorbeixen mútuament en una transfiguració del rebuig, de la mercaderia fragmentada, obsoleta i residual, en art. Una operació al·legòrica que, tot i que distant del *ready-made* (pel fet que no són béns de consum), suposa una transformació de l'objecte, que transita de l'inert a l'envolupant encetant un mecanisme que, com que suggereix un moviment rotatori, insereix l'espectador en un ritual desconegut. La peça de Criado desplega una materialitat en moviment en què els miralls reflecteixen el pas del temps i ens endinsen en corrents circulars, hipnòtics. El moviment ens indica així mateix una atenció al procés, que troba en allò orgànic una manifestació del perir: aquí, el factor transitori són els cossos humans reflectits en els tres elements, que podrien ser tres creus, tres esteles, tres làpides.



Nacho Criado. *Discoïdals*, 1985

23

Aquesta obra sembla que ha estat oblidada en les retrospectives que s'han fet sobre l'artista i fins ara no he pogut trobar cap altra informació que la descripció tècnica i la fotografia de la peça instal·lada el 1985 al Palau Macaya, antiga seu del centre cultural de la Fundació "la Caixa" fins que es va inaugurar el CaixaForum de Barcelona l'any 2002.

24

Aquesta variant de la creu gamada de braços curvilinis d'origen remot en la història comporta una simbologia de foc sagrat, de sol protector, que entrellaça el que és físic amb allò espiritual, el masculí amb el femení.

25

Com indica Remo Guidieri en el seu text inclòs al catàleg de l'exposició retrospectiva dedicada a l'obra de l'artista, *Nacho Criado. Agentes colaboradores*, presentada al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo entre els anys 2012 i 2013.

En la peça de Criado, la transformació dels objectes, la seva disposició processual i ritualista ens motiva a pensar en l'escenografia, i això ens torna a una consideració de l'espai expositiu com a catalitzador de l'experiència, sia de consum o de transformació. «El que és teatral, com tot el que té a veure amb la institució art, suposa un lloc compartit entre la subversió i l'absorció, entre la passivitat contemplativa i la ruptura activa, entre l'estat i la multitud, entre la creació

i el mercat. [...] Ara que tots els museus han entrat en una espiral sense límits vers l'ampliació d'espais i franquícies, ara que el capitalisme ha arribat a una expansió que no té aturador, tal vegada ha arribat l'hora d'un cert replegament, en el sentit que Pasolini donava al terme: un replegament enfora, no endins. L'atenció a la fràgil vida dels cossos, l'hostilitat envers la cosificació de la nostra existència, la manifestació explícita de la desaparició de la frontera entre públic i privat que ens proporciona el que és teatral constitueix avui un dels elements més interessants d'incisió política.»²⁶ És en la performativitat, en la contínua formació de l'espectador i de l'objecte, que s'inicia un procés d'obertura, de dins cap enfora, per configurar la individualitat en relació amb la col·lectivitat, amb la finalitat d'entendre-les com un sistema en el qual tots participen, en el qual l'acció d'un afecta el conjunt. La col·laboració fa la col·lectivitat.

Seguint l'estela teatral trobem la peça de Dora García, *Bolsa dorada* (1995). Una bossa de plàstic que conté un material daurat cobreix un dels cantons de la sala. La lleugeresa de la bossa assenyala l'efímer i ens convida a pensar, entre la presència i l'absència, entre l'espai visible i el seu revers, la part amagada, del darrere, creada per la intervenció de l'objecte en l'arquitectura de la sala. Amb una certa ambigüïtat, la peça motiva un dins i un fora, la teatralitat dels quals podria basar-se en la durada del desplaçament que va de la cara al revers, de la intenció de l'artista a l'especulació sobre l'espai desconegut. I

26
Manolo Borja-Villel en el text introductori del catàleg de l'exposició *Un teatre sense teatre*, organitzada pel MACBA i la Fundación de Arte Moderno y Contemporáneo - Colección Berardo de Lisboa el 2007.

també en aquesta ambigüïtat, la de proporcionar i amagar alguna cosa, podríem considerar un efecte de distància i d'estranyament com una manera de qüestionar la posició de l'espectador.²⁷ Més enllà de les possibles semblances amb altres obres de García (les bosses inflables, les frases d'or), *Bolsa dorada* incideix d'una manera molt particular en els dispositius de representació que comporten la formulació d'un subjecte, articulats històricament pel teatre, el museu i el cinema. La presentació d'un objecte artístic està intrínsecament lligada a la concepció del moment de la recepció i de l'espai on succeeix (caixa negra, cub blanc) i és la introducció d'un objecte performatiu (interacció, durada, variació, materialitat...) que comporta un qüestionament de l'espai expositiu, una crítica de la institució art que és també una interrogació sobre com generem un coneixement de l'entorn a partir de la relació entre elements i sobre com aquest entorn manifesta i/o construeix un sistema de dominació. Dit d'una altra manera, la relació creada per l'objecte performatiu desplaça la lògica de representació per situar l'espectador en un procés de transformació de la realitat. En aquesta correspondència amb allò circumdant, l'objecte participa d'una història material que, en el cas de l'or, implica una profunda influència —igual que el virus— en l'esdevenir humà.



Dora García. *Bolsa dorada*, 1995

27
Prenc aquest argument també de Borja-Villel, que, en el catàleg de l'exposició *Segunda Vez que siempre es la primera*, presentada al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 2018, fa referència a Bertolt Brecht en la seva formulació de l'estranyament, o *Verfremdung*: «Basat en el distanciament normatiu i afectiu, l'efecte de defamiliarització promulgat per Bertolt Brecht en el seu teatre reactiva l'aparell cognitiu de l'espectador, i li fa veure la realitat sota una nova llum. Una de les eines que García fa servir per provocar-lo és l'anomenada "performance delegada", en què es cancel·la el risc que la seva pròpia subjectivitat determini el desenvolupament de l'acció». Ens hem de preguntar si podem considerar *Bolsa dorada* com una *performance delegada* en què l'objecte assumeix una autoritat, posicionant l'espectador en igualtat de condicions i creant un estranyament per les seves qualitats materials, que ens atrauen i alhora ens absteuen.

5

L'objecte performatiu i la crisi del temps. La cerca d'una temporalitat diferent de la marcada per les línies del progrés coincideix amb l'intent de no codificar la vida, de no assumir un patró de conducta ni en un mateix ni en els altres. Una obertura a la indeterminació de la trobada que pot propiciar un altre tipus de relació. El treball de Felix Gonzalez-Torres ens introdueix en aquest espai de potencialitat. Així, per bé que les estratègies de difusió que feia servir en les seves edicions de múltiples són ben conegudes i s'han equiparat amb la transmissió d'un virus,²⁸ en aquest cas l'artista va condicionar d'una manera inusual la peça inclosa en l'exposició, de la sèrie del cercle de dofins presentat en diversos suports,²⁹ exigint que, una vegada repartit el pòster, l'obra com a tal deixés d'existir. Mentre que altres múltiples es poden reproduir i distribuir entre el públic, i són els comissaris i col·leccionistes els qui tenen la capacitat explícita de decidir com presentar les peces, aquí l'artista determinava un gest que ens acostava a la desaparició. Seguint les instruccions del propietari, la peça es presenta tancada en una vitrina, que conserva el seu valor econòmic en la mesura que la reté i l'aparta de les mans del públic com si fos un malalt intocable, com si fos un cos contagiós. L'aïllament com a mecanisme de biocontrol i alhora com a definició d'allò individual, enrocat, contingut. Tot i que la conservació de les coses efímeres és un dels grans temes que preocupen el món i el mercat de l'art, aquí no estem avaluant la possibilitat d'allargar la vida d'una escultura feta de merda o de xocolata,³⁰ sinó que som davant de la congelació d'un moment sense culminar, en un gir que cancel·la el gest de l'artista en benefici de conservar el valor econòmic i icònic de la peça.

28

Joshua Takano Chambers-Letson, «Contracting Justice: The Viral Strategy of Felix Gonzalez-Torres», *Criticism*, vol. 51, núm. 4 (tardor del 2009), Wayne State University Press, p. 559-587.

29

Altres variacions han presentat el cercle de dofins (un símbol de prosperitat de l'antiguitat clàssica) sobre diverses textures, com ara sobre la pell mitjançant un tatuatge, sobre el vidre d'una finestra o sobre el cotó d'una samarreta de màniga llarga (com la que, segons esmenta la fundació de l'artista, va ser produïda per la Fundació "la Caixa" per a l'exposició *El jardín salvaje*, organitzada a Madrid el 1991 i comissariada per Dan Cameron). La que presentem aquí, sobre paper, és una edició limitada que l'artista va fer en una impremta de Califòrnia el 1990.

30

Exemples típics de conservació són *Merda d'Artista* (1961), de Piero Manzoni, o les escultures de xocolata de Dieter Roth, com ara *Schokoladenmeer* (Mar de xocolata, 1970), que es troba actualment a la col·lecció del MACBA.

Obligant-la a subsistir, estem imposant una temporalitat heteronormativa similar a la que descriu José Esteban Muñoz. La utopia *queer* es dirigeix cap a una crítica del presentisme —l'aquí i ara dominat pel que és normatiu— en la qual el capitalisme ocupa tot l'espai com a inevitable i naturalitzat, igual que l'heterosexualitat.³¹ Al mateix temps, si es dugués a terme la disseminació del pòster tal com Gonzalez-Torres la va plantejar, no seriem davant d'una

desaparició del seu valor estètic i de canvi, sinó d'una continuació material que ens situa en el fluir, en la potencialitat de les múltiples vides que cada una d'aquestes còpies (de l'ADN original) tindria en combinacions impensables de quotidianitat, malgrat que tornessin a passar pel mercat de l'art. És des d'aquesta potencialitat que Muñoz reflexiona quan tracta la utopia *queer* i la *performance*, i des d'aquí pensem aquesta peça: «La *performance* és un fruit de potencialitat que és transmès a l'audiència i als testimonis, i la seva força real és l'habilitat de generar

una modalitat de coneixement i reconeixement entre el públic, que facilita un mode de pertinença, especialment pertinença minoritària».³² Muñoz ens situa en la utopia com a espai performatiu, no una temporalitat de quelcom que ha de venir, sinó una radicalitat de l'apreciació d'obertura, d'horitzó, que en aquesta conjunció amb la materialitat del pòster ens submergeix en el tractament del rastre com a potencialitat. Aquesta «performativitat utòpica suggereix una altra modalitat de fer i de ser que és en el procés, inacabada», diu Muñoz, i és en aquesta potencialitat de l'esdevenir (*becoming*) que hauríem de veure els dofins i la comunitat minoritària que podrien iniciar si es trenqués la vitrina on estan tancats.



Felix Gonzalez-Torres. *Untitled*, 1990

31
Sense alternativa possible
al realisme capitalista, diríem
amb Mark Fisher.

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



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

L'entropia troba una altra ressonància en Cyprien Gaillard. En la fotografia *Cairns (251/261 Résidence Provence, Dammarie-lès-Lys, 1973-2008)* veiem una muntanya de runes en un paisatge suburbial que connota la crisi financera del 2008 (l'any de realització de la peça), una crisi que justament es va forjar amb les hipoteques i va tenir l'impacte més fort en el mercat de l'habitatge. Aquest trajecte cap a la destrucció segura, que ens fa pensar en un capitalisme suïcida, en el qual el guany es valora per damunt del benestar, facilita una lectura de la fotografia gairebé com a document militant. En considerar l'entropia, és inevitable no tornar als escrits de Robert Smithson,³³ en els quals considera una expansió del camp d'actuació artístic cap al procés i en els quals el residu, l'acumulació en negatiu, recalca la tendència del consum actual: del desig al rebuig. Una immediata mediada per una esfera publicitària que va més enllà del que denota una imatge per dibuixar tota una construcció simbòlica del que considerem èxit, social i material, en aquest sistema de propietat i possessió. En un gest similar al *land art* americà, Gaillard fotografia un edifici enderrocat de la perifèria de París com si fos una obra intencionada. Aquesta

33
Robert Smithson, «The
Monuments of Passaic»,
Artforum, vol. 6, núm. 4
(desembre de 1967), p. 52-57.
El matí del dissabte 30 de
setembre de 1967, Smithson
va caminar per la seva
ciutat natal a la *suburbia*
de Nova Jersey. Allà, entre
descampats i terrenys erms,
entre cases tronades i restes de
construccions inacabades, va
reflexionar sobre l'entropia, la
tendència còsmica al desordre
i al caos com una forma
inevitable de descomposició
i transformació, un interès
que va dur l'artista a abandonar
la galeria per llançar-se
cap a l'oest americà com
a emplaçament per a les
seves obres.

fita de pedres indica un camí i és alhora un tumult de runes que assenyalen un recorregut per la història de la ruïna com a escala del temps, que sobrepassa l'individual per suggerir un transcendir material que ens empetiteix. Més que no pas un escenari bucòlic, la ruïna de Gaillard és una confirmació més del *junkspace*, un concepte encunyat per Rem Koolhaas per referir-se al procés final de la modernitat, amb la multiplicació d'una arquitectura pretensiosa que,

volent ser espectacular i global, acaba sent repetitiva, irrellevant, similar a un rebuig i que, «en comptes de desenvolupament, ofereix entropia».³⁴

34

Rem Koolhaas, «Junkspace», *October*, vol. 100 (primavera del 2002), p. 175-190.

35

Voldria donar les gràcies al dissenyador de l'exposició, Pep Canaleta, per haver identificat els prestatges.

El pensament arquitectònic i la reflexió sobre la materialitat continua en el treball d'Isa Genzken. La peça *Bookshelves*, també del 2008, comparteix alguns elements, com ara les caixes dissenyades per Patrick Jouin i els prestatges de Meccano i Metro Erecta,³⁵ amb un conjunt de peces del mateix any en què l'artista evoca els atemptats del dimarts 11 de setembre de 2001. Genzken, que va ser a prop de les torres bessones aquell dia, reproduïx l'esfondrament que continua posseint la nostra imaginació col·lectiva

i ens endinsa en una apreciació del fragment, un bocí d'una infraestructura devastada. En altres sèries com «Fuck the Bauhaus» (2000) i «Empire/Vampire, Who Kills Death» (2002-2003) l'artista compon amb objectes maquetes de construccions a petita escala i escenes de violència i caos. La juxtaposició d'elements diversos concentra tant la banalitat dels productes de consum com una referència crítica al constructivisme i al minimalisme, ja que converteix l'objecte en un tros de realitat amb el qual compartim l'estat de crisi. Genzken és també coneguda perquè ella mateixa manipula els objectes, alguns dels quals recull del carrer, i els reposiciona creant distorsions per reflectir un món d'acumulació i malbaratament. No costa gens visualitzar aquesta muntanya de ruïnes contemporànies —de plàstics, roba barata i mobles d'Ikea— en què vivim immersos i com de lluny queda la utopia de l'arquitectura moderna funcional i igualitària. Seguint el títol de Genzken, la Bauhaus ha inspirat en els nostres dies una arquitectura corporativa, global i glacial que, segons Benjamin Buchloh

«correspon a les sempre expansives demandes de formes tardocapitalistes d'explotació del treball humà i dels recursos ecològics [...] decidida a seguir les necessitats econòmiques de maximització del benefici en detriment de qualsevol preocupació sobre l'habitatge urbà, la comunitat, o l'ecologia».³⁶ Segons Buchloh, l'escultura recent de Genzken supera la fenomenologia de l'experiència, fonamental en el minimalisme, que reafirmava el subjecte com una entitat en l'espai, relacional però distingida, i passa a avaluar un subjecte cosificat, equivalent al detritus del consumisme ràpid.

36

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



Isa Genzken. *Bookshelves*, 2008

6

L'objecte performatiu i la intimitat. Wolfgang Tillmans és un dels amics propers de Genzken. En una conversa entre tots dos, ell subratlla: «Crec que és més radical veure i mostrar les coses tal com apareixen que no pas fer-les subversives a través de l'alienació i l'estranyament [...]. I va millor si pots mostrar un pensament interior o alguna cosa xocant mitjançant, per dir-ho d'alguna manera, una representació realista, sense que esdevingui immediatament "art"». ³⁷ El conjunt d'imatges que aquí es presenta agrupa peces individuals de diferents anys entre el 2006 i el 2016. D'esquerra a dreta trobem: una fotografia de la platja de Fire Island, una destinació *queer* a Long Island, a prop de Nova York; un detall d'un dels tapissos de la sèrie del segle *xv* coneguda com *La cacera de l'unicorn*, que es pot veure al The Met Cloisters de la mateixa ciutat; una imatge abstracta que pertany a la sèrie «Silver», i una fotografia d'un parell de flors amb el títol *Geschlechtsteile*, «genitals» en alemany. Més enllà de les possibles referències concretes d'aquest paisatge semàntic, les imatges són obertures, cúmuls d'associacions que sedueixen el públic. Tillmans s'ha referit al seu treball com un esforç per fer visible l'invisible ³⁸ parant esment al detall com a punt de partida, i és així que aconsegueix transmetre una intensitat íntima amb la qual ens podem relacionar. La seva reflexió sobre la representació implica una consideració del fet fotogràfic, i és en les sèries abstractes on l'artista aconsegueix tractar la fotografia com un objecte, on es representa a si mateix. Aquest grup d'imatges fetes sense càmera, tractades al laboratori amb la intervenció de sals, algues, substàncies químiques i llum, converteix el paper recobert de nitrat de plata en un objecte que incideix en el pla emocional del conjunt. Com en l'obra de Criado, trobem una seqüència, una continuació alterada per la introducció de la imatge no referencial al costat d'imatges fetes amb la càmera. La conjugació entre figura i abstracció, entre selecció expressa i procés incontrolable, fa que la sèrie «Silver»

37

«In Conversation: Who Do You Love?», *Artforum*, vol. 44, núm. 3 (novembre del 2005), que també es pot consultar a Internet (<https://www.artforum.com/print/200509/in-conversation-who-do-you-love-9739>).

38

En una conversa amb Hans Ulrich Obrist, dins Wolfgang Tillmans, *The Conversation Series 6*, Colònia, Walter König, 2008.

39

Així ho afirma Tom Holert en el recent catàleg *Wolfgang Tillmans: Saturated Light (The Silver Works)*, publicat aquest any 2021 per la Galeria Buchholz de Berlín. Agraïxo a Juana de Aizpuru que m'hagi regalat aquesta publicació.

actüï per ella mateixa, com una entitat no humana,³⁹ capaç d'alterar la seqüència fotogràfica amb la seva materialitat.



Wolfgang Tillmans.
Fire Island II, 2016

La intimitat ens porta a Eva Fàbregas. *Kimberly & Chloe* (2019) forma part d'una sèrie de modelatges amplificats fets a partir de les orelles de dues persones. En posar-les en relació, la peça crea una abraçada que transmet tactilitat a partir de la forma i la superfície, mentre que el color mat i el tractament del material sintètic aconseguen una qualitat vellutada que exerceix una atracció i prova de desenfrenar un dels sentits usualment censurats en l'espai expositiu. Tocar i tocar-se convoquen aquí un desig sensual, eròtic, que estableix una correspondència amb els visitants. Així, cos i espai expositiu són interrogats com a productors d'individualitat i l'objecte ens obre a altres orígens, a altres configuracions del que és vital i material, i planteja un repte a la galeria pel fet d'exercir la proximitat i la contigüitat. La peça de Fàbregas, que destaca l'afectivitat del tacte entre les desconegudes Kimberly i Chloe amb unes orelles que no són ni masculines ni femenines, suggereix l'apropament com a forma radical de l'ésser en comú, per barrejar-se i deixar de ser un o un altre. Si, d'una banda, podem pensar en referències de l'escultura moderna en les quals hi ha un interès a ressaltar l'objecte i el subjecte, com a entitats separades però

relacionades, ara, com hem vist amb Genzken, l'escultura sembla col·lapsar subjectivitat i objectivitat. No som diferents del que ens envolta; ens fem amb allò i esdevenim allò, un gènere indefinit que és humà i no humà, una correlació precària, fràgil, mal·leable. En aquesta materialitat compartida i ressaltada, que defineix com vivim i com podem viure conjuntament, l'abraçada, el fondre's, subratlla un territori d'associació i de proximitat sovint vedat per les restriccions acceptades i codificades (no solament en temps de pandèmia).



Eva Fàbregas.
Kimberly & Chloe, 2019

7

L'objecte performatiu crea la xarxa. *Tejedura 91/15* de Gego, una obra del 1991, és una trama que explora l'entrellaçament com a continuació i interrupció d'un patró. Ajudada pel color i el paper, la peça es mou entre el *collage* i l'*assemblage*. L'expansió de la bidimensionalitat a la tridimensionalitat, que des de l'avantguarda històrica ha acompanyat una reflexió sobre l'estatus de l'objecte artístic, aprofundeix aquí en la transició del que és representatiu al que és performatiu. L'obra de Gego no és una il·lustració d'una xarxa d'interaccions ni una abstracció, és una forma d'articular l'espai incidint en la possibilitat de variació del que existeix. Demostrant un interès pel cos, les seves malles de filferro embolcallen el visitant i el posicionen dins d'un entramat espacial, situant-lo, inserint-lo. A les teixidures, Gego barreja elements quotidians, retalls de revistes, trossets de paquets de tabac que, entrelaçats, segueixen una combinatòria de color i moviment, de repetició i diferència, que fuig del pla per elaborar una composició que subratlla l'entrellaçament. En altres peces d'aquest tipus es poden entreveure imatges publicitàries, o bé la composició recorda partitures o trames indígenes. En tot cas, aquestes peces no expliquen, sinó que al·ludeixen, i ens conviden a reflexionar sobre les relacions que formen el nostre entorn, sobre aquests patrons que podem reconèixer. La sanefa, la ziga-zaga, és una onomatopeia visual que uneix paraula, imatge i moviment per mobilitzar una incidència performativa. Si les peces no són metàfores, hauríem de pensar com escriure sobre elles evitant aquests trops. No es tracta de comparar o elucubrar propietats, sinó més aviat d'escriure de manera contínua, incorporant la peça en una generació expandida que segueix la lògica en relació amb el text, assumint un discurs que no vol ser vident, sinó propi, que s'endinsa en una percepció crítica de l'ordre de l'espai. En aquesta comprensió, les peces són punts d'entrada a l'exposició, o de sortida, línies tangencials que atrauen el visitant per motivar una afectivitat, que continua més enllà dels límits de les obres, més enllà dels caires de l'exposició.

Gego. *Tejedura 91/15*, 1991

Aquest caràcter expandit de les peces que modelen l'espai-text com a sistema obert el trobem també en Moisès Villèlia. La seva estada a finals dels anys seixanta a Buenos Aires i a Quito, juntament amb Magda Bolumar i el fill de tots dos, en Nahum, va fer que entrés en contacte amb les cultures indígenes, en particular la Quitu-Cara, que va fascinar-lo per la linealitat dels seus dibuixos decoratius. Això va dur-lo a considerar «el mecanisme del cos humà en condició de “pantògraf”, ja que existeix una certa valoració a l'hora de dibuixar en què la força expressiva és coordinació gestual».⁴⁰ La correspondència entre el cos i el dibuix ens indica un interès pel contacte, pel continu, en què l'objecte no segueix una divisió entre el que és natural i el que és artificial, entre natura i història,

40

Moisès Villèlia, fragment d'«Estudio de los Pirus y de los Pequenus», desembre de 1972, inclòs al catàleg *Moisès Villèlia*, publicat per l'IVAM el 1999.

41

A l'exposició *First Papers of Surrealism*, organitzada a Nova York el 1942, Marcel Duchamp va embolicar tot l'espai amb una teranyina feta de cordill, de manera que s'alterava la visió de les peces posant-les en contacte en un entramat fràgil, que filtrava i connectava la xarxa formada per altres obres d'art.

42

L'exposició es presenta temporalment, així que les relacions entre les peces són particulars d'aquesta combinació.

sinó que busca justament fluir entre ambdues, entre matèria i espai. En les seves exploracions objectuals, Villèlia utilitzava tot tipus de materials orgànics que ens condueixen a la fragilitat per tal de reconèixer l'efímer de les relacions. El *Mòbil* (1985-1986) que s'inclou a l'exposició és un exemple de la manera com l'objecte dibuixa relacions en l'espai. Articula el ple i el buit i juga a la suspensió entre el que és referencial (cuca, eina, instrument musical) i el que és actual-real (la seva incidència en l'espai), fent que interpretem la galeria, com també l'exposició, a través de les seves obertures. Una referència implícita a la fotografia de Villèlia en què apareix ell mirant a través d'una teranyina fabricada amb fil en una de les seves escultures. Veure a través d'aquesta teixidura animal té una especial significació en la història de l'art,⁴¹ i incita a una lectura de l'exposició com a conjunt, en què les peces són nòduls en una xarxa d'intensitats efímeres.⁴²



Moisès Villèlia. *Mòbil*, 1985-1986

La reflexió sobre l'espai visible i audible, la infraestructura i la xarxa segueix amb les propostes de tres artistes de Barcelona, Eulàlia García Valls i Victor Ruiz Colomer + Joe Highton. Les seves peces i activitats per a aquesta mostra expandeixen consideracions sobre el flux entre allò natural i allò cultural. *Subsols*, l'obra sonora de García Valls, feta en col·laboració amb els visitants, s'endinsa en l'escolta com una forma de comprensió i de participació ecològica, per fer atenció als processos conjunts que habiten i defineixen la ciutat, no com un espai de divisió sinó de trobada de col·lectivitats interespecie. La intervenció de Ruiz Colomer i Highton ens fa entrar dins de la infraestructura com a fet central de la construcció del flux global, que travessa la intimitat. Depenem d'una xarxa extensa d'elements que es dispersen pel planeta i més enllà, recursos i subministraments que fan de la nostra quotidianitat un entramat de cables, connexions, aparells, recepcions i pantalles amb els quals participem en infraestructures globals, d'exploació i extracció.



Eulàlia García Valls.
Subsols, 2021



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

8

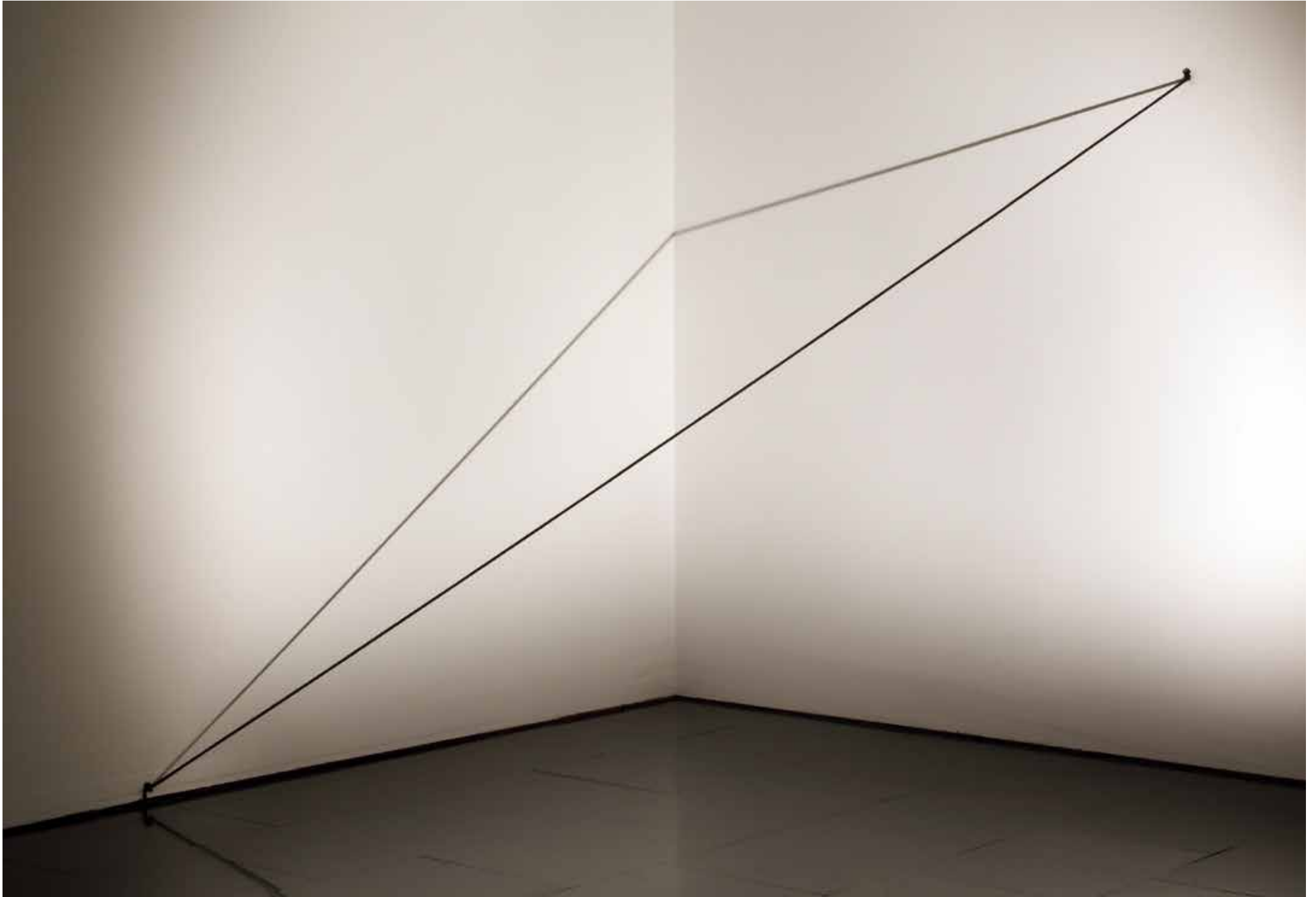
En aquesta amalgama de proximitats, l'objecte incita a una revisió dels paràmetres relacionals amb els quals es forma el subjecte, una performativitat conjunta que entrellaça i desdibuixa els límits del que és propi, diluint-nos en una ecologia afectiva que supera la promesa del progrés lineal i ens acosta a la col·lectivitat, variació vital en continua mutació.

JOAN JONAS / ÀNGELS RIBÉ / ABSALON / FRANCESC TORRES / ANTONI LLENA / NACHO CRIADO /
DORA GARCÍA / FELIX GONZALEZ-TORRES / CYPRIEN GAILLARD / ISA GENZKEN / WOLFGANG TILLMANS /
EVA FÀBREGAS / GEGO / MOISÈS VILLÈLIA / EULÀLIA GARCIA VALLS / VICTOR RUIZ COLOMER + JOE HIGHTON

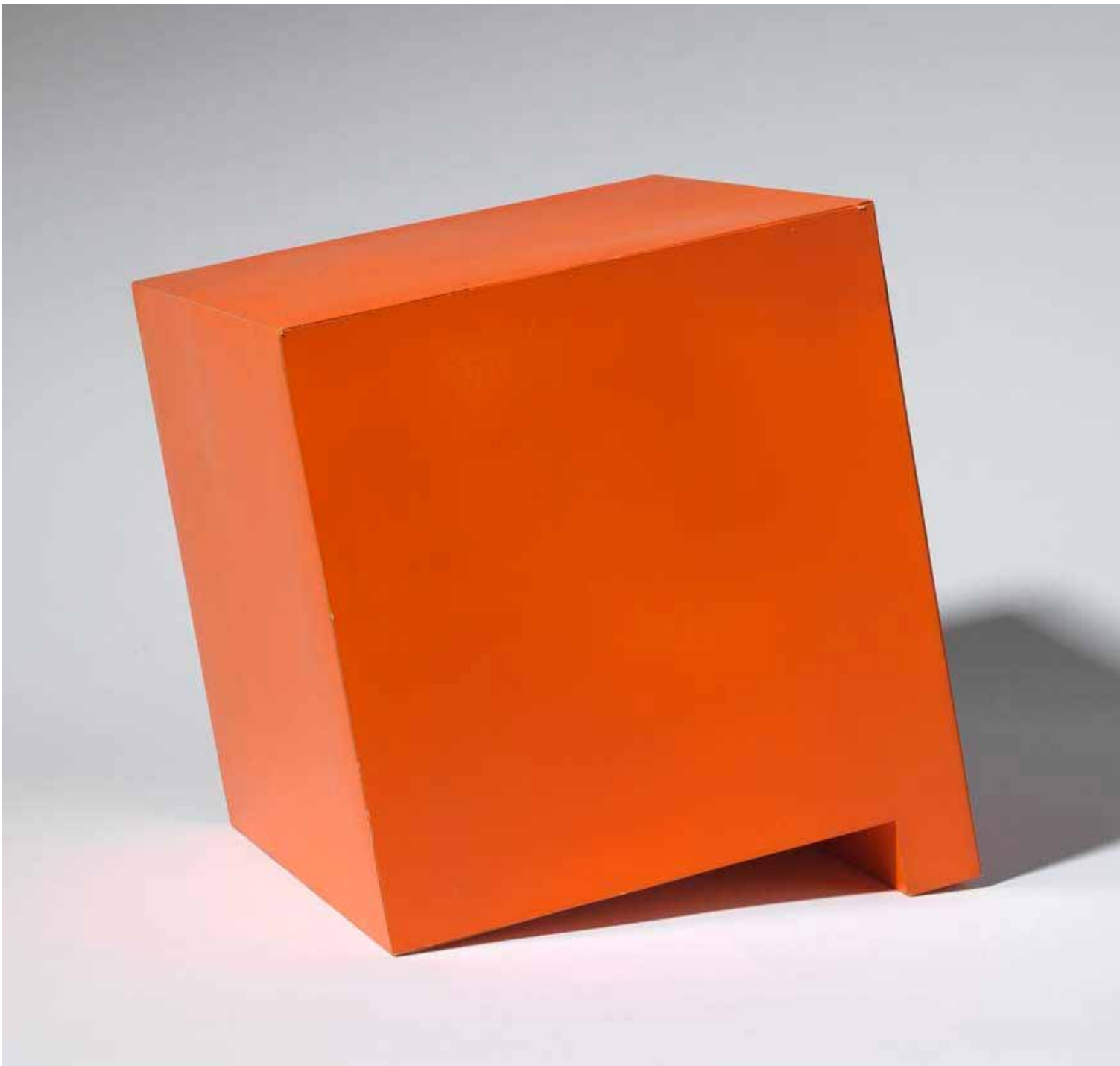
LA PROPERA MUTACIÓ

J
P

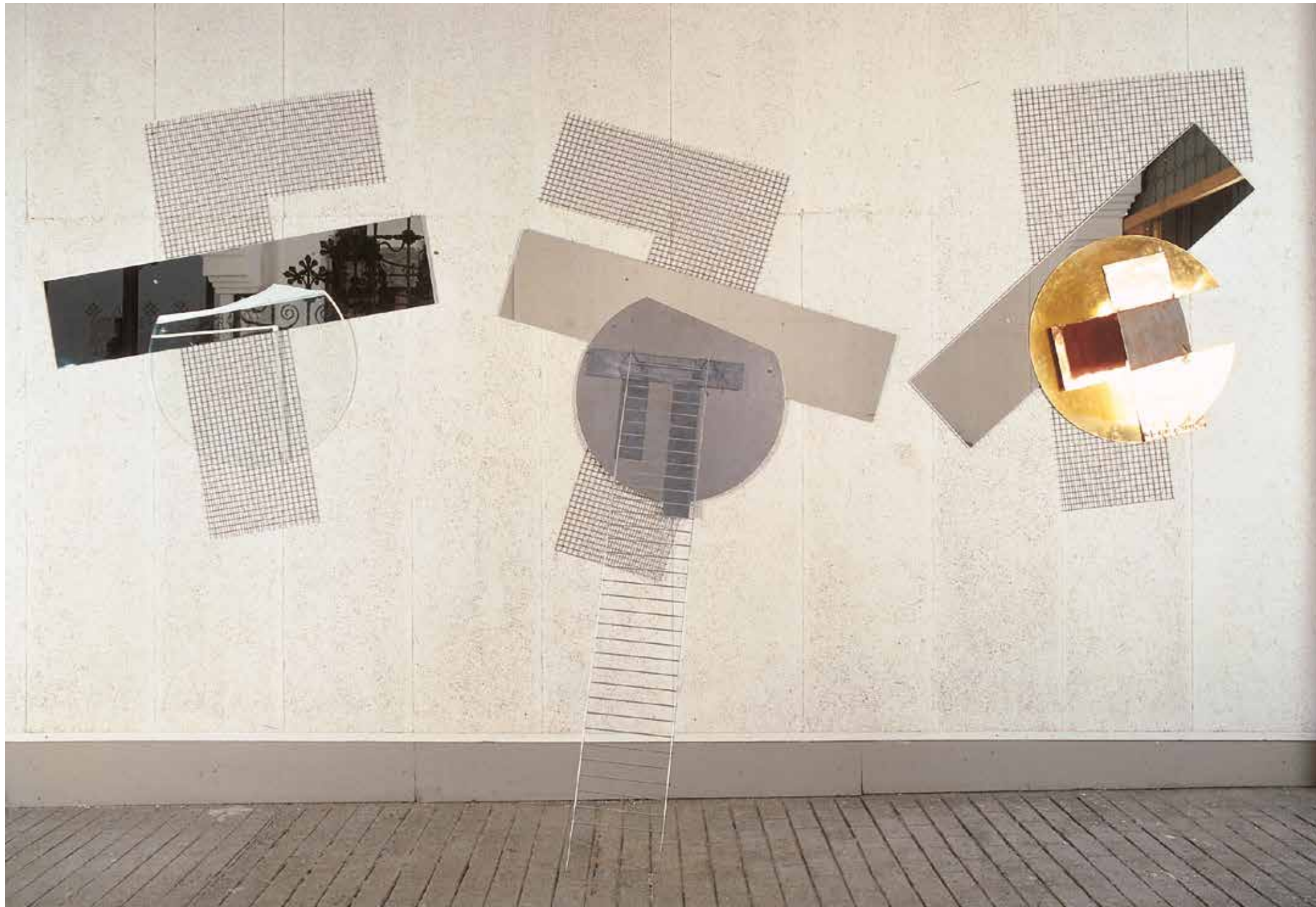














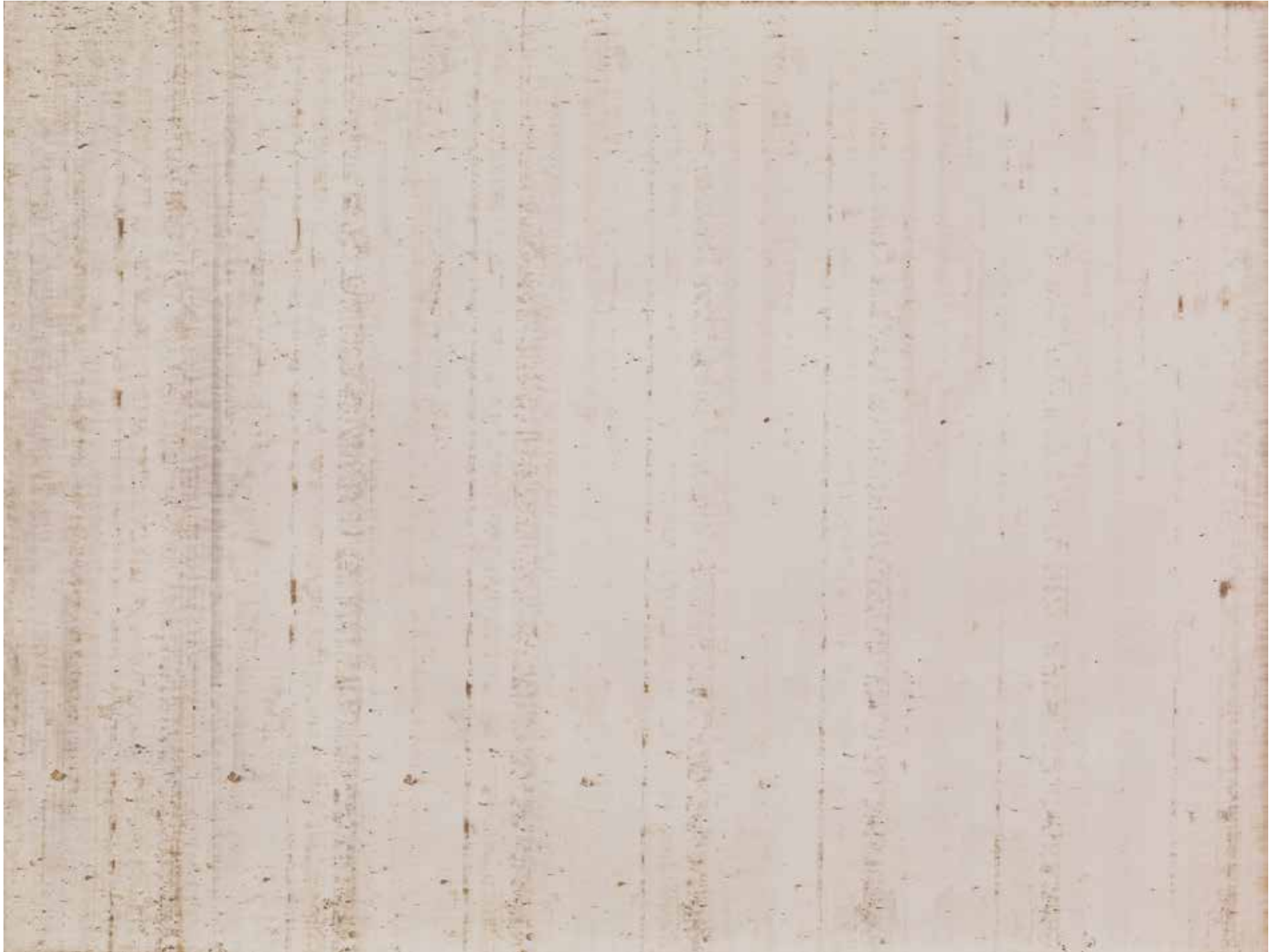






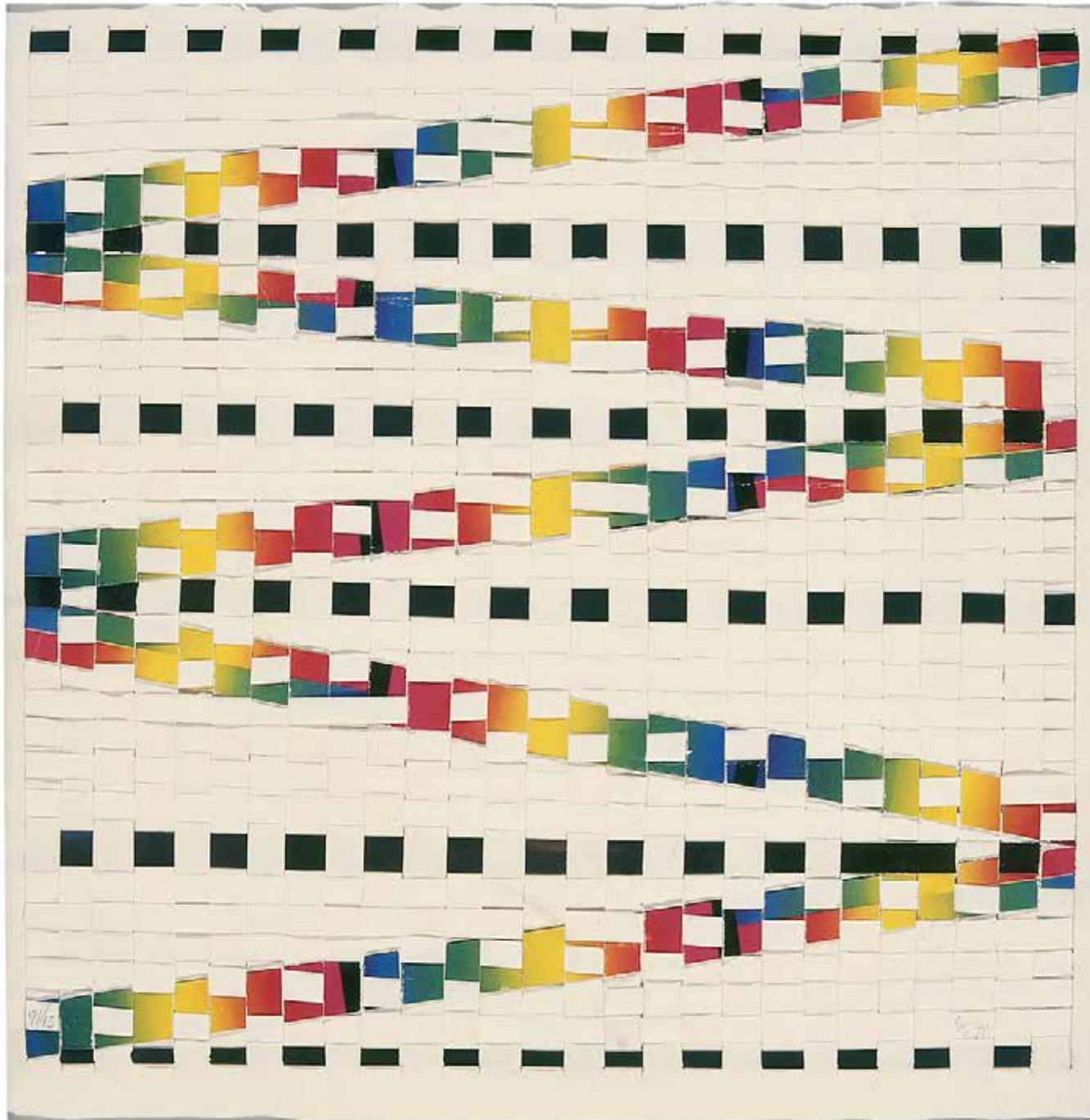






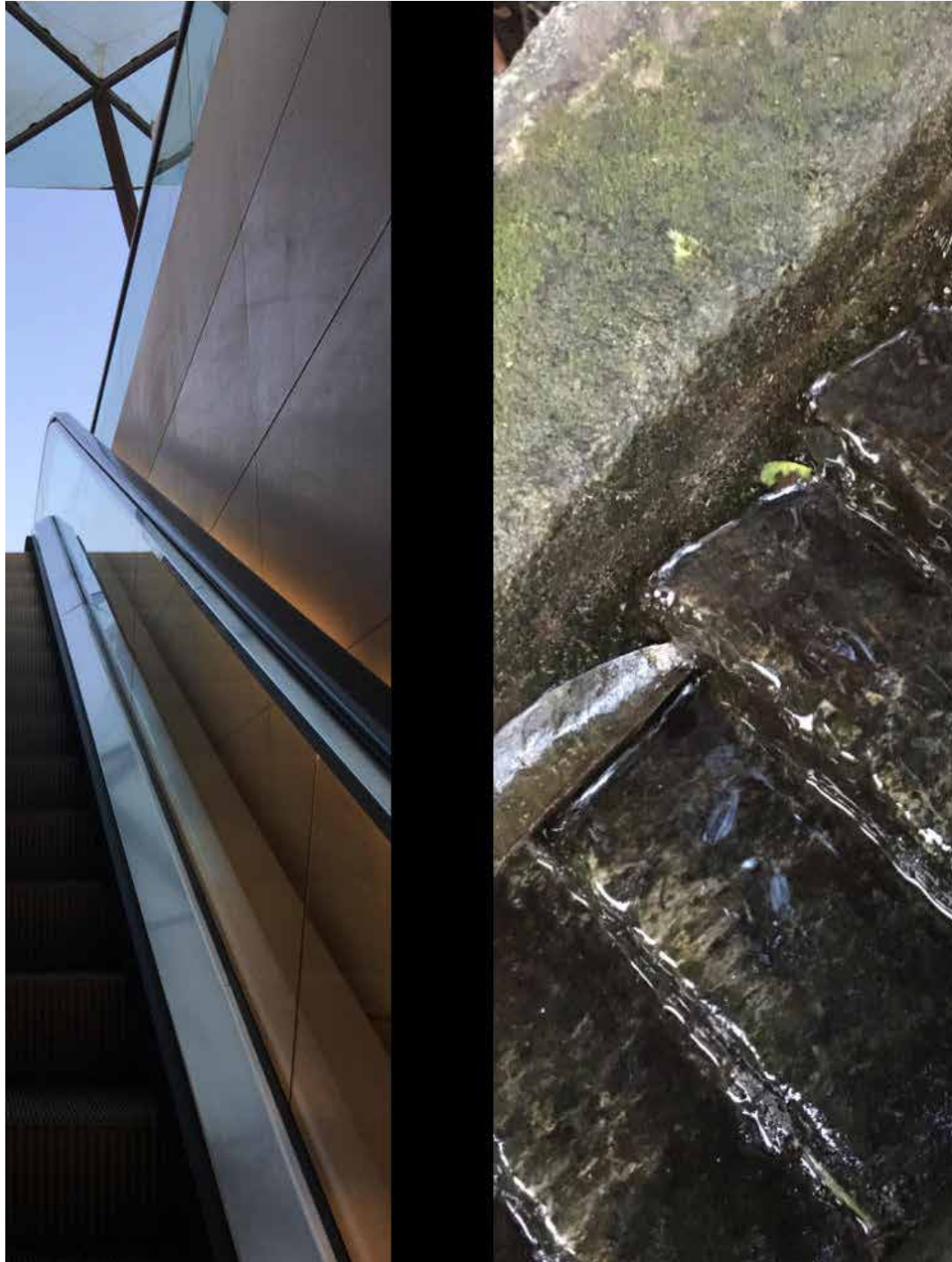












LA PROPERA MUTACIÓ

LLISTA D'OBRES

Absalon

Proposition d'habitation

[Proposta per a un habitacle]

1991

Vídeo, TV, color, so

3' 38"

Proporció: 4:3

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Nacho Criado

Discoidales

[Discoïdals]

1985

Tècnica mixta

300 x 500 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Eva Fàbregas

Kimberly & Chloe

2019

Resina epoxi, poliestirè extruït

i *flocking*

70 x 90 x 70 cm (2 elements)

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Cyprien Gaillard

Cairns (251/261 Résidence

Provence, Dammarie-lès-Lys,

1973-2008)

[Pila de runes (251/261

Résidence Provence,

Dammarie-lès-Lys, 1973-2008)]

2008

Fotografia cromogènica

175 x 216,5 x 5 cm

Col·lecció MACBA. Fundació

MACBA. Dipòsit particular

Dora García

Bolsa dorada

[Bossa daurada]

1995

Polietilè i pigment daurat

215 x 130 x 30 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Eulàlia Garcia Valls

Subsols

2021

Instal·lació sonora

Dimensions variables

Gentilesa de l'artista

Gego

Tejedura 91/15

[Teixidura 91/15]

1991

Paper setinat

20,5 x 20 cm

Col·lecció MACBA. Fundació

MACBA. Dipòsit Fundación Gego

Isa Genzken

Bookshelves

[Prestatgeries]

2008

Metall, plàstic, pintura en esprai,

teixit, dentadura animal (fragment)

295 x 203 x 123 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Felix Gonzalez-Torres**Untitled**

[Sense títol]

1990

Paper i cartró

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

Col·lecció MACBA. Fundació

MACBA. Dipòsit Brondesbury

Holdings Ltd.

Joan Jonas**Wind**

[Vent]

1968

Pel·lícula de 16 mm transferida

a vídeo, b/n, sense so

Projecció monocanal

Dimensions variables

5' 40"

Col·lecció MACBA.

Fundació MACBA

Antoni Llena**Escultura dissecada**

1968

Paper de cel·lofana i paper

15 x 11,5 cm

Col·lecció MACBA.

Fundació MACBA

Àngels Ribé**3 punts**

1970-1971 (2011)

Instal·lació. Cordill de cotó i llum

450 x 656 x 480 cm

Col·lecció MACBA. Fundació

MACBA. Donació de l'artista

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

2021

Instal·lació sonora

Dimensions variables

Gentilesa dels artistes

Wolfgang Tillmans**Fire Island II**

2016

Impressió per raig de tinta

40,6 x 30,5 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Wolfgang Tillmans**Tapestry**

[Tapís]

2006

Fotografia cromogènica

61 x 50,8 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Wolfgang Tillmans**Silver 112**

[Argent 112]

2013

Fotografia cromogènica

171 x 226 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

Wolfgang Tillmans**Geschlechtsteile**

[Genitals]

2010

Impressió per raig de tinta

40,6 x 30,5 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

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

1968-1969

Cartró

25 x 25 x 27,7 cm

Cub original. Producció d'encuny a

escala real i filmació del muntatge

de l'obra fet per Francesc Torres

Enregistrament i edició del vídeo:

Adolf Alcañiz. Color, àudio

7' 45"

Col·lecció MACBA. Dipòsit

de l'Ajuntament de Barcelona

Moisès Villèlia**Mòbil**

1985-1986

Bambú

55 x 106 x 106 cm

Col·lecció d'Art Contemporani

Fundació "la Caixa"

LA PROPERA MUTACIÓ

BIOGRAFIA

Xavier Acarín Wieland és comissari i docent. Els seus projectes i exposicions s'han presentat, entre altres llocs, a Elastic City, Parsons School of Design, The Hessel Museum, Peekskill Project 6, The Abrons Arts Center, Knockdown Center i Unbag-Wendy's Subway a Nova York, La Ira de Dios-CheLA a Buenos Aires, HIAP Suomenlinna i Muu Kaapeli a Hèlsinki (en col·laboració amb Sant Andreu Contemporani, Fabra i Coats i l'Institut Ramon Llull) i a la Fundació Mies van der Rohe i el Reial Cercle Artístic en el context del Festival Loop a Barcelona. Ha escrit textos per a exposicions al Centre d'Art Tecla Sala, P.A.D. Gallery, Galeria Rosa Santos, ADN Galeria y Participant Inc. Els seus articles, assaigs i entrevistes han estat publicats a *El Periódico*, *A-Desk*, *Culturas-La Vanguardia*, *Esnorquel* i *Terremoto*, i és coautor de tres llibres: *Dear Helen* (CCS, Bard, 2014), *Experience Design* (Bloomsbury, 2014) i *Davant la imatge* (Comanegra/BRAC, 2016). Xavier Acarín és llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona, màster en Museologia per la Universitat de Nova York, màster en Estudis Curatorials pel Bard College i actualment és estudiant de doctorat al Departament de Cultures Visuals de Goldsmiths, a la Universitat de Londres. És professor i ha col·laborat amb la Universitat de Siracusa, la Parsons School of Design, la School of Visual Arts de Nova York, l'IED i Elisava.

