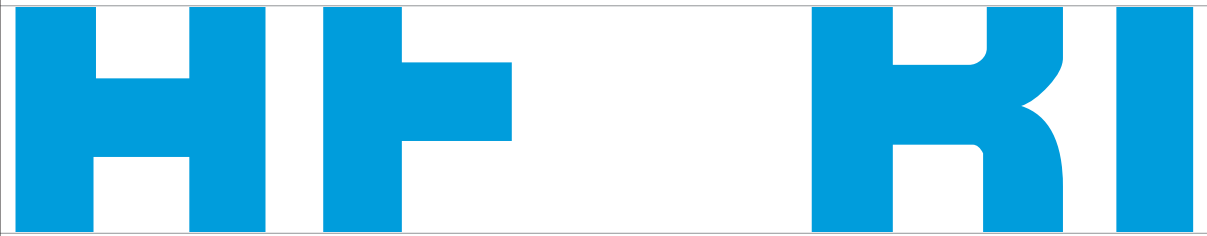


SIN MOTIVO  
APARENTE



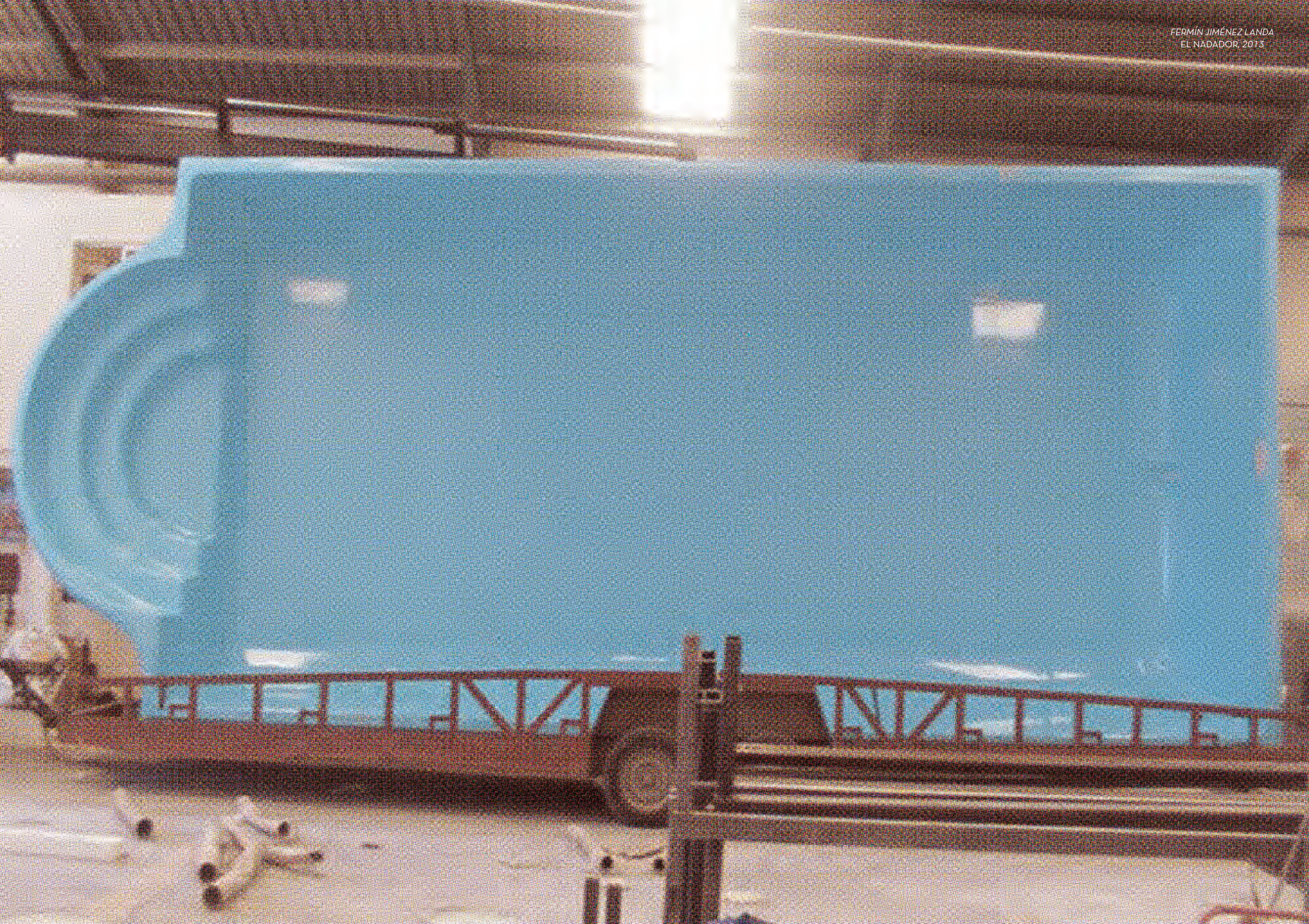
IGNASI ABALLÍ | JESSE ASH | SILVIA BÄCHLI | ALEJANDRO CESARCO  
ÉTIENNE CHAMBAUD | JEREMY DELLER | JOSÉ DÍAZ | JASON DODGE  
LARA FAVARETTO | ROBERT FILLIOU | PETER FISCHLI & DAVID WEISS | CEAL FLOYER  
FERNANDO GARCÍA | TAMAR GUIMARÃES | FERMÍN JIMÉNEZ LANDA  
JOACHIM KOESTER | RUNO LAGOMARSINO | CARLOS MACIÁ | DAVID MALJKOVIC  
MARK MANDERS | HELEN MIRRA | GUILLERMO PFAFF | KIRSTEN PIEROTH  
DAN REES | JORGE SATORRE | NEDKO SOLAKOV | JULIA SPÍNOLA  
DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ | WOLFGANG TILLMANS  
FRANCESC TORRES | LAWRENCE WEINER





PISCINAS

INDICADORES  
MANTENIMIENTO  
PISCINAS



# SIN MOTIVO APARENTE



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA  
**Comunidad de Madrid**

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

[www.madrid.org/culpubli](http://www.madrid.org/culpubli)  
[culpubli@madrid.org](mailto:culpubli@madrid.org)



*IGNASI ABALLÍ | JESSE ASH | SILVIA BÄCHLI | ALEJANDRO CESARCO  
ÉTIENNE CHAMBAUD | JEREMY DELLER | JOSÉ DÍAZ | JASON DODGE  
LARA FAVARETTO | ROBERT FILLIOU | PETER FISCHLI & DAVID WEISS | CEAL FLOYER  
FERNANDO GARCÍA | TAMAR GUIMARÃES | FERMÍN JIMÉNEZ LANDA  
JOACHIM KOESTER | RUNO LAGOMARSINO | CARLOS MACIÁ | DAVID MALJKOVIC  
MARK MANDERS | HELEN MIRRA | GUILLERMO PFAFF | KIRSTEN PIEROTH  
DAN REES | JORGE SATORRE | NEDKO SOLAKOV | JULIA SPÍNOLA  
DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ | WOLFGANG TILLMANS  
FRANCESC TORRES | LAWRENCE WEINER*

El Centro de Arte Dos de Mayo ha celebrado sus primeros cinco años. Con la satisfacción de la positiva valoración de su aún corta, pero intensa, historia, la Comunidad de Madrid tiene el placer de presentar en sus salas la exposición colectiva *Sin motivo aparente*; una muestra que nos aproxima a la obra de arte contemplada al margen de componentes externos. Partiendo de las palabras del artista Lawrence Weiner «Out of the Blue», la exposición gravita entorno a la posibilidad de que las obras de arte no tengan que ceñirse a una trama discursiva concreta. Una invitación al espectador a construir una reflexión propia a partir de las micro historias en las que nos adentra la obra, un territorio reservado para las emociones.

Esta exposición colectiva, comisariada por Javier Hontoria, cuenta con los trabajos de una treintena de relevantes artistas nacionales y extranjeros, que hacen hincapié en el propósito, compartido por la Comunidad de Madrid, de conectar las impresiones de los artistas de nuestro entorno más próximo con las corrientes internacionales más actuales. Al mismo tiempo, nuestro mayor deseo es que los visitantes sigan siendo el motor del CA2M, aquéllos que inspiran toda su programación, desde las exposiciones hasta las actividades dirigidas a todos los sectores del público.

Esta voluntad de construir la cultura desde la base, es una de las más sólidas convicciones de la Comunidad de Madrid en su afán por poner en contacto la creación actual con su audiencia, y es el factor que ha ayudado a situar el CA2M como referente cultural de primer orden para los ciudadanos madrileños y para los muchos turistas que se acercan hasta Móstoles en busca de las propuestas más innovadoras.

ANA ISABEL MARIÑO  
CONSEJERA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA

**26-47**

—

*SIN MOTIVO  
APARENTE*

*JAVIER  
HONTORIA*

**80-95**

—

*ANDAR  
POR CASA*

*ABEL H.  
POZUELO*

**102-113**

—

*SIN MOTIVO  
APARENTE  
(ES DECIR: CARGADO  
DE MOTIVOS)*

*CARLOS  
MARZAL*

**142-144**

—

*LISTA DE OBRA*

**145-174**

—

*ENGLISH TEXTS*

El artista recoge del suelo una goma de plástico rota y juguetea con ella entre sus dedos, como intentando darle una forma que difícilmente perdurará. Se sitúa delante de una estructura metálica con forma circular, una especie de aro negro finísimo a través del cual lanza la goma, cuyo corto vuelo termina en el suelo, al otro lado. Repite la misma acción unas cuantas veces y sonríe ante las diferentes formas que adopta en sus sucesivas caídas. Mark Manders ha jugado a esto toda su vida. Le gusta comprobar el enorme alcance metafórico de un ejercicio tan sencillo, y lo ejecuta una y otra vez con fascinación verdadera. El juego tiene un componente filosófico. Es cuando la goma rebasa el umbral y cae al suelo, me decía un día en su estudio belga de Ronse, cuando el pensamiento aflora para dar forma a una idea que pasa a ocupar un lugar en la mente de los humanos.

Manders verbaliza esta idea con entusiasmo. Habla del nacimiento del tiempo como de algo simultáneo a la aparición del primer pensamiento, algo que, claro, no podría haber ocurrido si el lenguaje no hubiera pasado por ahí. Hay un elemento de transición, una acción decisiva y por lo general instantánea que torna lo irracional en lógico, lo desconocido en familiar, lo ajeno en propio. Y hay, por tanto, un estadio previo que está pendiente siempre de ese giro hacia lo consciente, un preámbulo a punto de ser perturbado, un umbral por atravesar. ¿Cuánto tardaría la naturaleza en sucumbir a la cultura?

Hay varios momentos en un mismo día, nos cuenta el artista, en el que una taza de café y su propio fémur se encuentran inusitadamente próximos. La taza, un elemento ligado a la evolución humana, flirtea con un hueso que nos viene dado, se gira y proyecta sobre él su sombra. ¿Cómo dejar escapar tan cautivadora imagen?, se pregunta mientras advierte que *Shadow Study* es un diálogo con Platón. Nos sitúa por tanto en ese lugar de la caverna en el que negociamos nuestro ingreso en el terreno del conocimiento, de lo cultural. Es el lugar en el que la sombra va a ser finalmente atrapada.

—

Lutz y Alex han trepado a las ramas de un árbol y sobre ellas descansan, a diferente altura, vestidos respectivamente con abrigos de colores rojo y ver-

de que ni logran ni quieren esconder sus cuerpos desnudos. Él parece absorto mientras ella mira fijamente a la cámara. Hubo un tiempo en el que Wolfgang Tillmans realizaba fotografías basadas en la idea de búsqueda, con personajes que proyectan un afán de conocimiento, de aprehender la compleja lógica interna de un mundo al que parecen recién llegados. Lutz y Alex parecen cómodos en una Arcadia todavía inmaculada en apariencia, pero sus abrigos son los que llevan los jóvenes occidentales y globalizados. Cuando en otras imágenes exploran mutuamente sus cuerpos y pulsan la temperatura de sus sexos, visten también atuendos que no dudaríamos en asociar con las revistas de moda. Son imágenes desconcertantes, marcadas por una ambigüedad que brota de la fricción entre lo natural y lo construido, lo primigenio y lo artificial.

Lutz y Alex se han intercambiado los abrigos. La escasa distancia que media entre lo natural y lo cultural es la misma que separa lo masculino de lo femenino, tal es la androginia de la imagen. La tensión crece al advertir la severa escenificación que plantea Tillmans y la ausencia flagrante de narrativa. La situación es compleja, enigmático el comportamiento de los chavales cuando ya ha sido neutralizada la supuesta naturalidad que rodeaba todos sus actos, pues Tillmans acota con decisión el espacio y las reglas del juego. La supuesta inocencia en la mirada de Lutz y Alex tal vez no sea tan real. La puerta a toda interpretación parece abierta, pero la libertad de movimientos es sólo relativa, trabada en una atmósfera que semeja inicialmente edénica y límpida y que a un mismo tiempo se revela asfixiante y opaca.

—

De unos años a esta parte, Helen Mirra ha pasado a formar parte de la ya larga lista de artistas caminantes. Los conocemos por decenas: Long, Fulton, Brouwn, De Maria, Smithson, Alÿs... Camina durante un número predeterminado de horas y al cabo de cada una de ellas toma una muestra, deja una huella, alumbra un gesto... Mirra hace frente a la extensión insondable de la naturaleza a través de sistemas más o menos flexibles de medición. Pero son sistemas, al cabo. En la acción de caminar, los principios del



espacio y del tiempo concurren en su versión más cristalina, y cada piedra, hoja y rama que recoge, o cada tela que con ellas estampa, concentra la intensidad de la experiencia.

Pero no se trata sólo de la experiencia personal de la artista. Su propio caminar produce un eco vibrante en el suelo que pisa, en el aire que se revuelve en torno a sus pasos, en los seres que, silenciosamente agazapados o radiantes en su apabullante presencia, se cruzan fugazmente en su mirada. Cuando recoge una piedra, sitúa una cámara en su lugar para saber qué es lo que ésta veía antes de ser escogida. Pensar en una piedra como en un objeto inanimado, ajeno a la vida, es otorgarle un estatus incorrecto.

Recorrer un espacio desata el potencial de la meditación (aunque, como dice, siempre hay algo de espacio para contingencias prosaicas). Todo lo recogido delata la formalización del pensamiento. Mostrados en salas de exhibición, temblorosos en su austera sencillez, los hallazgos conviven con camisas y otros tejidos de la propia artista, y juntos activan una tensión abstracta y poética. En este momento se condensan todos los tiempos, como cuando esa taza blanca que escruta la blanca desnudez del hueso y la sombra que sobre él proyecta queda milagrosamente retenida, abrazados así lo universal y lo familiar.

Mirra acude a palés de madera como los utilizados por las empresas de transportes. Son objetos que la artista manipula si no manualmente, sí eludiendo las comodidades de la maquinaria eléctrica (utiliza a menudo un serrucho japonés) oponiéndose a la factura seriada con la que son fabricados y reduciéndolo todo a una escala humana, pues difícilmente escapa al ámbito de su propio cuerpo. Los vemos dispuestos horizontalmente sobre el suelo y cubiertos por mantas de lana monocromas o verticales en sentido perpendicular a la pared. Sobre éstas descansan pequeñas piedras de granito cubiertas de líquenes que contrarrestan, testigos de una experiencia íntimamente ligada a lo vital, la fría dimensión industrial de los palés.

—

Sobre hojas cuadriculadas del tamaño de una octavilla que han sido arrancadas de un cuaderno cualquiera, sencillas formas geométricas ocupan un lugar desplazado del centro. Desde hace quince años, desde las horas todavía incipientes de su carrera artística, Daniel Steegmann ha hecho cientos de ellas. Es un ejercicio que corre paralelo al aprendizaje vital y que quiere tender puentes con lo que nos es ajeno, con lo que yace al otro lado de lo conocido. ¿Cómo y por qué desligarse de esta práctica, anhelante como es de permanecer siempre extranjero de sí mismo, de aferrarse al cultivo del escepticismo y la incertidumbre, motores infatigables de su trabajo?

Montadas horizontalmente, las octavillas dibujan tensos frisos que recorren todo el perímetro del espacio. Se dividen en series que contienen un número desigual de dibujos y, por lo tanto, las arritmias en el gran friso son frecuentes. Cada una de ellas describe una evolución que luego se descubre relativa, pues tienden a volver siempre al punto de partida. Son geometrías que varían en su definición y en su luminosidad (no desoyen las contingencias que se dan en el espacio real, afuera), y están, como todo lo inherente a la acuarela, expuestas a vibraciones azarosas producidas por el agua y por sus diferentes niveles de secado, por la presión que el pincel ejerce sobre la hoja.

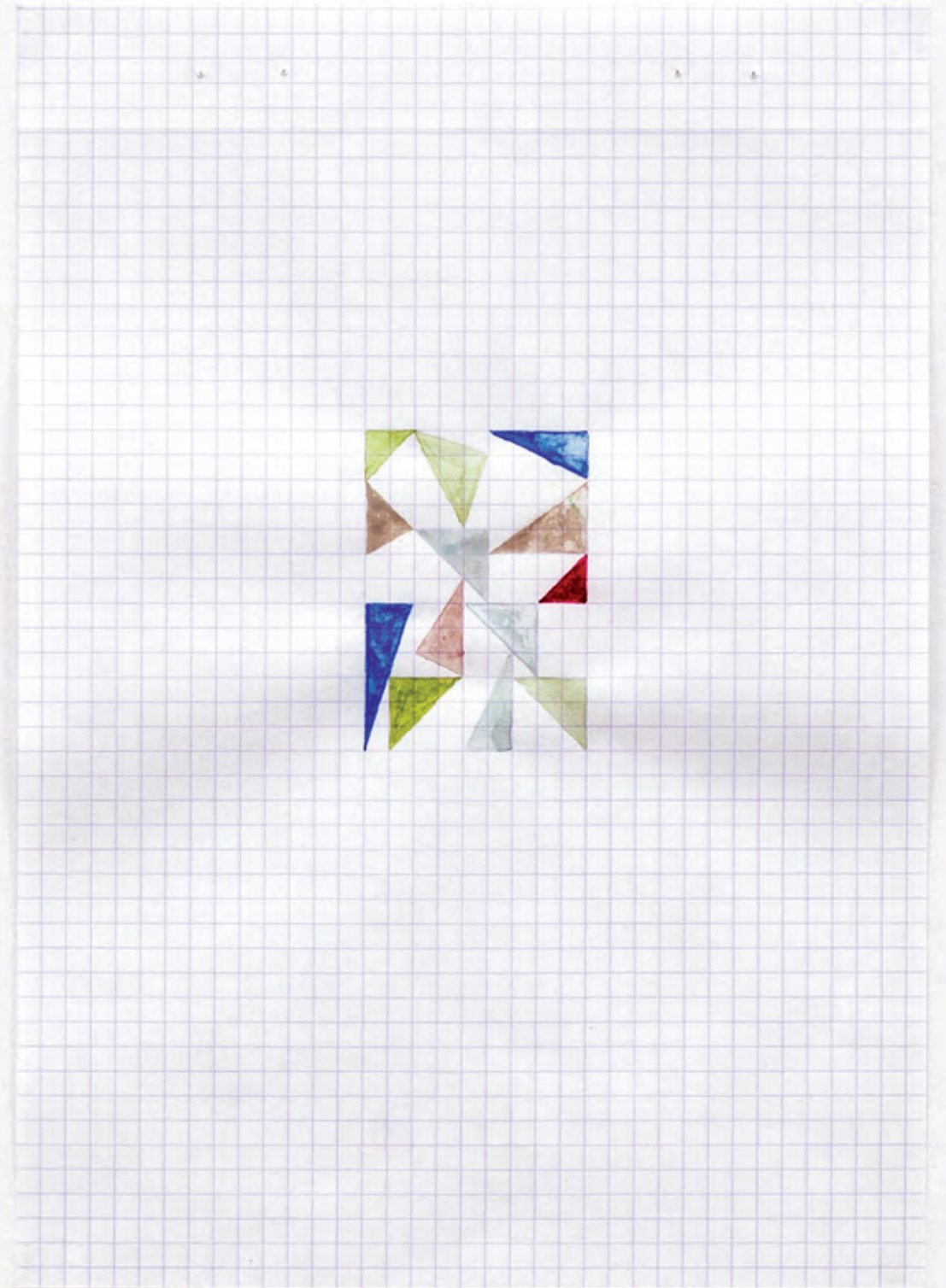
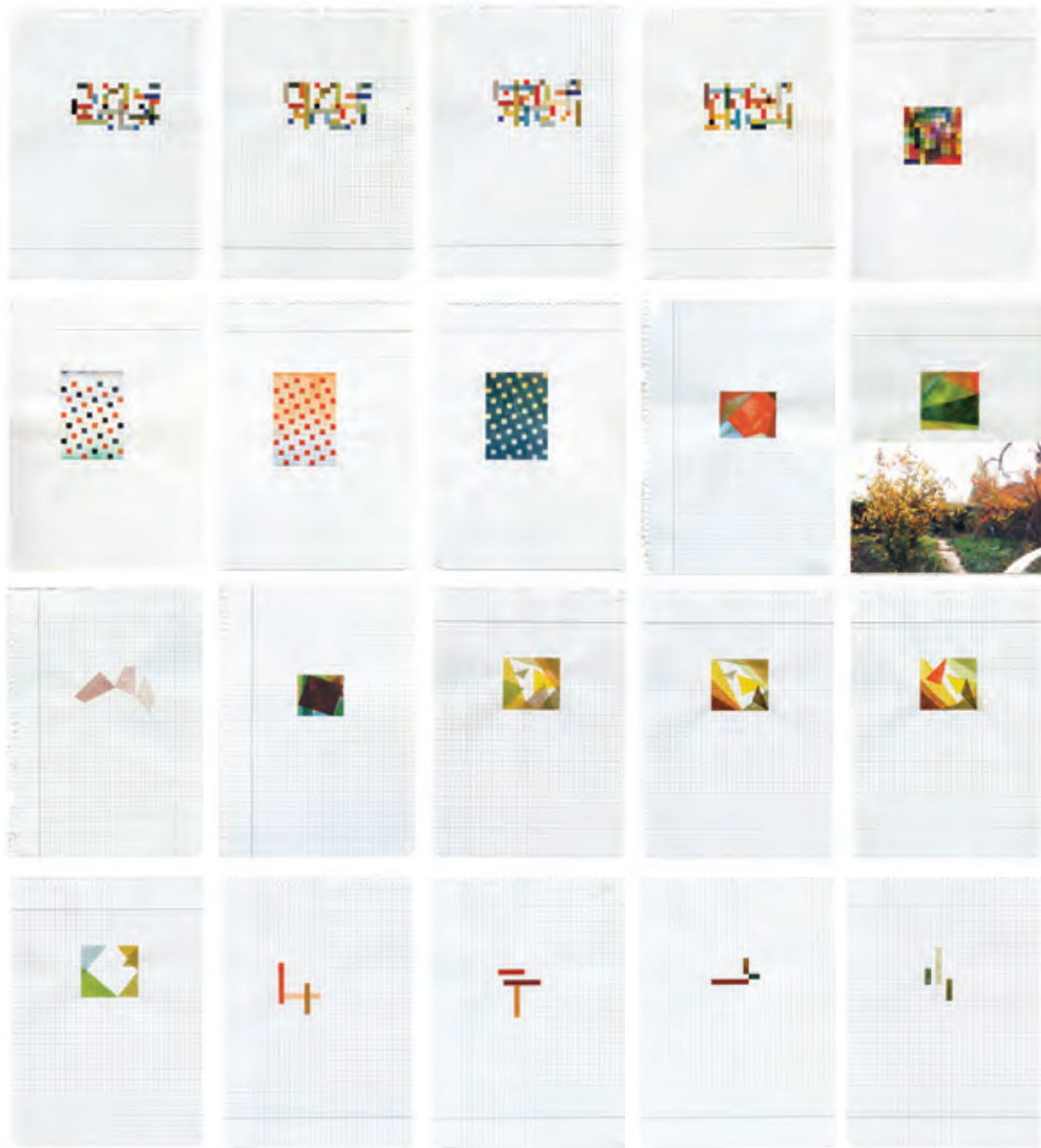
En la sencillez de estas imágenes se concentran todas las preocupaciones estéticas del artista. Las tensiones entre luz y color, estructura y forma, secuencia y duración, ritmo y armonía, evidencian que toda búsqueda está trufada de accidentes, difícilmente evitables pero indispensables, no obstante.

—

Las acuarelas de Daniel Steegmann abrazan a los trabajos de Manders, Tillmans y Mirra, acogiéndolos bajo un clima común. Es un lugar y un momento de búsqueda, en el que el lenguaje es una realidad todavía en ciernes que apenas logra trascender la categoría de rumor. Es un espacio en el que todo está por gestarse, donde toda interpretación es válida, libre aún de toda mediatización, quién sabe por cuanto tiempo. Naturaleza y cultura, caos y orden corren a un encuentro ineludible.



DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ  
LICHTZWANG, 1998 - EN CURSO  
VISTA DE LA INSTALACIÓN EN LA BIENAL DE SÃO PAULO, 2012





MARK MANDERS  
SHADOW STUDY, 2012



WOLFGANG TILLMANS  
LUTZ AND ALEX SITTING IN THE TREES, 1992





HELEN MIRRA  
 WALD, UEBERBLEIBSEL VON; DAS UEBRIGENS GAR NICHT UEBRIGGEBLIEBENMAESSIG AUSSIEHT, 107  
 (FOREST, VESTIGE OF; WHICH DOESN'T ACTUALLY LOOK VESTIGAL AT ALL, 74), 2007



HELEN MIRRA  
 ORANGE BOULDER LICHEN, 2007

## SIN MOTIVO APARENTE

JAVIER  
HONTORIA

*Sin motivo aparente* es una exposición que incluye obras de una treintena de artistas nacionales e internacionales activos en diferentes momentos de la historia del arte reciente, desde aquellos, los menos, que trabajaron en los años sesenta hasta los que hoy progresan hacia la madurez artística. No pretende ser más, pero quisiera pensar que subrayar algunas cuestiones que considero centrales en cuanto al significado y la vigencia del dispositivo *exposición de arte* todavía puede ser un ejercicio en el que merece la pena embarcarse.

Toda exposición está sujeta, en mayor o menor medida, a la idea de *especificidad*. Nos hemos acostumbrado a escuchar que determinadas propuestas artísticas son creadas para analizar el contexto en el que se inscriben. Es un concepto que los anglosajones llaman *site-specific*, y es algo que los artistas y los comisarios siempre tienden a considerar, en mayor o mejor medida, a la hora de diseñar sus proyectos. *Sin motivo aparente* también es una exposición *site-specific*. Lo es porque responde a uno de los intereses prioritarios del Centro de Arte Dos de Mayo desde su apertura hace ahora cinco años: su relación con el público. Por eso toma como punto de partida el legado de Lawrence Weiner, un artista que nunca ha perdido el horizonte de la audiencia en su más de medio siglo de trayectoria artística. En su célebre «declaración de intenciones» de 1969 afirmaba que la obra de arte «no tenía que ser construida», pudiendo permanecer en el estatus de lenguaje y existir solamente siendo «conocida». Como han anotado todos los que se han acercado a su obra, esta declaración no sólo justificaba su elección del lenguaje como material escultórico. También otorgaba un papel esencial a la audiencia, que en adelante sería la responsable de decidir cuál debía ser la deriva final de la obra, pues sería ella quien le daría su resolución final.

Weiner le dijo una vez a Benjamin Buchloh que él no ponía en duda que el lenguaje tenía la capacidad de representar cosas pues le interesaba lo que las palabras significaban y no el hecho de que fueran simplemente *palabras*. «Me gustaría —dijo— que la audiencia las leyera atendiendo a su significado, sí, pero que luego las contextualizaran a su gusto, siguiendo sus propios parámetros escultóricos y basándose en su forma de estar en el mundo»<sup>1</sup>. El uso del lenguaje como herramienta universal podría atraer así a audiencias mayores, y las posibilidades semánticas de los trabajos con lenguaje crecerían notablemente. Además,

no requieren, como no las requirió él para crearlos, de referencias históricas de ningún tipo pues, en el fondo, de lo que se trataba es de crear, o producir, nuevas audiencias y no de asumir que ya existen<sup>2</sup>. Weiner decía que el arte público no era tanto el arte que ocurría fuera de las instituciones como el arte que pertenece al propio público, y consideraba peligroso el arte «impositivo», el arte «dirigido», aquel que no dejaba libertad para la experiencia a no ser que el receptor cumpliera con ciertas normas predeterminadas. Fascismo estético, lo llegó a llamar<sup>3</sup>. El sentido de especificidad que abraza todo el trabajo de Weiner es singular, pues sus obras funcionan con normalidad en multitud de contextos simultáneamente, toda vez que el artista solamente está creando una situación en la que la pieza va a funcionar sea cual sea el modo en que esté *construida*. ¿Es lo mismo —se preguntaba David Batchelor— que cualquier composición de palabras de Lawrence Weiner sea leída por un hombre o por una mujer? ¿Qué ocurre si la composición es cantada en vez de recitada, como hizo Baldessari con los *statements* de LeWitt?

Weiner realizó en 1999 una pieza de texto que lleva por título *Out of the Blue*. Se trata de una expresión inglesa que designa una causalidad singular, una eventualidad que no se ajusta a ninguna circunstancia concreta sino que, sencillamente, *se da*. Una traducción razonable para esta voz será «sin motivo aparente», que da título a la exposición tomando como punto de partida el inmenso legado que nos deja Weiner y la voluntad de las obras aquí reunidas de no plegarse a la tiranía de una narrativa curatorial férrea y excluyente. Lejos de ello, esta sucesión de trabajos se acoge a una ficción cuyo argumento es, paradójicamente, el progresivo desvanecimiento de la trama, donde el arte se va despojando de lo discursivo, cuestionando la necesidad de *contar*, de siempre tener que *decir*, hasta convertirse en un conjunto homogéneo de *sugerencias* que aguardan la *decisión* final del espectador, que se rige más por su propia experiencia vital que por «referencias históricas».

El punto de partida de *Sin motivo aparente* es un lugar en el que todo es todavía búsqueda e iniciación, donde la cultura y sus discursos aún no han acabado de afianzarse. Y cuando lo hacen, cuando la cultura lo abarca y desborda todo, aparece la figura de Robert Filliou para desacreditarla y tratar de que «el espíritu y las libertades inherentes a la práctica del arte se difundan y generalicen en una historia común, para que todo pueda

ser considerado arte»<sup>4</sup>. En adelante, siguiendo al francés, el arte querrá que sus métodos y sus procesos se parezcan a los de la vida. Para ello, atravesará momentos de zozobra, el arte y el artista verán su relación enconada, cada vez más distanciados. Y finalmente, fluirá libremente sin el lastre discursivo, deslizándose sin obstáculo alguno en la subjetividad de la audiencia. Es a través de este episodio de ficción como nos dirigimos a la experiencia real. ¿No decía Filliou que la ficción era ese elemento transitorio, «el punto mínimo entre el arte y la vida, entre la vida y el arte»<sup>5</sup>?

*Sin motivo aparente*, decíamos, quiere ser ante todo una exposición y, por lo tanto, éste no será el lugar en el que el arte se limite a ilustrar ideas sino en el que las obras se ilustran unas a otras a través de quien las mira. Quiere ser sobre todo una experiencia, y para ello pretende poner en funcionamiento los dispositivos sensoriales y afectivos del público. Si la audiencia se descubre consciente de que los ecos que aquí reverberan convergen finalmente en ella, de que se encuentra, efectivamente, en el corazón del problema, tal vez la exposición logre alcanzar una entidad como tal. Un conocido escritor hablaba no hace mucho de la «dictadura de la trama», y se preguntaba si no sería posible vivir inmerso en un coro de voces procedentes de aquí y de allá que no enraizaran necesariamente en nada, que pudieran libremente *irse por las ramas* sin tener que aferrarse a un camino fundado en lógica alguna. Ese es el objetivo de *Sin motivo aparente*, una exposición que pretende crear esa «zona de libertad» que defendía Manzoni, en la que el público pueda guiarse por sus propios códigos perceptivos, una muestra que pueda ser una y mil a un mismo tiempo en función del libre y azaroso movimiento de los cuerpos en el espacio, un lugar en el que impere la germinación de expectativas y en el que se imponga la empatía y el magnetismo, la seducción y el placer de *hacer arte* y de *estar* en el arte. *Sin motivo aparente* es un lugar en el que el público y el arte se enfrentan en igualdad de condiciones, donde no se nos van a revelar las claves de nada, donde el arte no enseña sino que transmite, donde el camino a seguir no está determinado por las ideas que puedan poner en circulación las sucesivas obras sino que sean los roces, los guiños, los ecos, las sombras y los reflejos que de ellas dimanen los que vayan abriendo ese camino.



Ayuda mucho recordar a Robert Filliou a la hora de apelar a ese tránsito hacia la vida. El francés era, significativamente, autodidacta y utilizaba la idea *creatividad* en vez la de *arte*. Sostenía que todo ser humano está capacitado para ser artista pues los únicos instrumentos necesarios para ello son la inocencia y la imaginación, cualidades en mayor o menor medida comunes a todos nosotros. Su manera de acercar el arte a la vida no era ninguna novedad, pues ya venía siendo una de las premisas del arte desde hacía medio siglo, pero sí lo era la voluntad de eliminar esa jerarquía que hacía del artista un ser superior que se plantea retos que han de ser siempre superados. Para Filliou, la estrategia de la evolución consistía en «cambiar de errores» en vez de andar continuamente evitándolos.

Filliou estudió una carrera de Economía en California que le llevó más tarde a viajar por el mundo en diferentes proyectos, aunque siempre varado en el frío tedio de los números. Decidió un día cambiarle el sesgo al sistema económico del mundo y adoptar una posición poética que le diera cierto color a un campo tan poco propenso a la fantasía. Creó el *Principio de economía poética*, del que pronto derivó el *Principio de equivalencia*, vertebradores de la exuberante singularidad de un pensamiento cuyo origen se encontraba, a su vez, en la idea de *creación permanente*. De alguna forma, Filliou prefigura a Weiner al no necesitar que la obra *se haga*, pero, de ser *realizada*, ésta no tendría que tener ninguna pretensión de carácter virtuoso ni haber sido formalizada mediante alardes técnicos. No pensar previamente, no planear, actuar siempre guiándose por la frescura e inmediatez del instinto, no tener miedo a errar, o no hacer, sin más, eran algunas de las mechas que encendían esa creación permanente, tan ligada a la experiencia de la vida.

No había que saber nada, no hacía ninguna falta. No había que ser mejor que nadie, solamente ser. Filliou decía que la razón de ser de la espontaneidad residía en el rechazo de la competitividad y, por lo tanto, como señalamos antes, que toda evolución, todo progreso, sólo podía funcionar a partir de la libre circulación del instinto. ¿Imagina hoy alguien un arte sólo basado en la más pura y sincera espontaneidad? En su célebre *La Siège des idées*, una silla que es sólo estructura, sin base ni respaldo, Filliou ni haría ni pensaría en nada, un ejercicio sobre el que desarrollaría una extensa, plácida e inmensamente productiva investigación.

En *Pour pêcher à deux la lune*, Filliou recurre a lo que parecen dos cañas de pescar de diseño más bien precario con las que quiere atrapar la luna. El caudal poético de tan utópica pretensión es incontenible como ácida es la posición del artista con respecto al furor tecnológico que se cierne a principios de los años sesenta, visible también en sus trabajos con ladrillos, que cuestionan irónicamente la capacidad de transmisión de la electricidad. Es un tipo de trabajo que apela a lo prosaico como activador de situaciones de carácter disparatado y en las que lo aparentemente irracional se erige en el más fiable vehículo emocional para permanecer *siempre jugando*.

—

Desde sus diferentes posiciones estéticas, Lawrence Weiner y Robert Filliou marcan el punto de partida de esta historia de deserciones que aquí comienza. Pero hay dos elementos, errantes en tierra de nadie, que auguran que la transición puede no ser tan fluida, ambos encallados entre dos polos, el de los fríos esquemas autorreferenciales y el de un vacío proclive a la inflexión poética. La pila de hojas A4 de Ceal Floyer (*Page 8680 of Page 8680*, 2010) y el flexo que se alumbraba a sí mismo de Etienne Chambaud (*L'Électricité. Exclusion de la Tautologie #2*, 2007), encuentran un hábitat adecuado en este espacio de transición.

8.640 páginas vacías son el resultado de una impresión (literal) ilógica. Es un voluminoso continente blanco cuyo contenido no satisface nuestras expectativas. Tiene forma de pedestal, pero no sustenta nada; no acaba de inquietar, pero sí desconcierta. Cuando nos acercamos y vemos que se trata de la última hoja que quiso imprimir, que, efectivamente, todo está ahí, nos sobrevuela la dura y severísima condena que cercenó mucho arte de los sesenta. ¿No era ésa la propuesta analítica que berreaba Kosuth? La forma misma de pedestal semeja neutra, implacable, impenetrable. Podría ser parte del *escenario* que describiera Michael Fried, pero es que irrealmente es un escenario!, porque toda la obra de Ceal Floyer se cifra en la posibilidad de un acontecer. Esa última hoja que descansa sobre sus 8.640 gemelas es la superficie de un plinto que no sustenta objeto o escultura alguna. Y acoge una narración no escrita, limitada a un universo exiguo, de veintiocho por veintiún centímetros.

Nada ocurre, pero es difícil pensar que toda opción semántica se cierre ahí, que nuestras expectativas no vayan a tener un recorrido más largo.

Etienne Chambaud sigue igualmente los dictados del arte conceptual de los años sesenta, y acude también a su vertiente más áspera, la del cultivo de la tautología intransigente y opaca, pero como Floyer, nunca cierra la puerta del todo. El propio título, siguiendo la tradición conceptual, da pistas sobre el posible vuelo de la pieza, *La electricidad. Exclusión de la tautología*, al que el artista añade «Una lámpara ilumina su propio enchufe. De una serie de tautologías que se excluyen a sí mismas del mundo de las tautologías o son, ya como tautologías, excluidas del mundo». Pronto comprendemos que la pieza funciona en dos niveles, pues tiene un pie dentro y otro fuera del hermetismo autorreferencial. Chambaud sostiene que el arte es el lugar desde el que acceder a espacios desconocidos, «inhabitables e indefinidos». No oculta el artista su interés por trascender los límites de la objetividad que parece desprenderse de una lámpara que alumbra el propio enchufe que le da vida, y deja todo abierto a toda posibilidad asociativa y evocadora.

Se encuentran próximos Floyer y Chambaud. Hablando de la británica, Jan Verwoert apunta a la ambigua posición de Sol LeWitt en el marco del arte de los sesenta y setenta. Habla de su perseverante utilización de los códigos del arte conceptual con el fin paradójico de desbaratar el concepto mismo de racionalidad y objetividad a él inherente<sup>6</sup>. Sin duda, cuando LeWitt dice que los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas, que llegan a soluciones que la lógica no puede alcanzar, entendemos, de una parte, que LeWitt pronto se situó al margen de los procedimientos fundacionales del movimiento y, de otra, que su sombra planea felizmente sobre la práctica de no pocos artistas de generaciones posteriores, alentando a la exploración de las cualidades poéticas del grisáceo mundo de las ideas y los conceptos.

El punto de arranque de esta ficción sobre una trama sin trama, o sobre una trama que se desvanece, lo marcan en realidad, tras la transición de Floyer y Chambaud, los trabajos de dos artistas, Joachim Koester y Francesc Torres, quienes no sólo se echan a un lado sino

que también optan por dar la vuelta y desandar lo andado, liberarse de todo lo aprendido y volver a un estadio en el que el saber no es aún motor de nada. Sabemos que buena parte de la producción artística de nuestros días se rige por la obsesión de producir, acumular y diseminar conocimiento. Tiene una ambición monumental, algo megalómana en los retos que se plantea, más cerca a menudo de los lenguajes académicos —nacen, muchas veces, de longevos procesos de investigación— que de los que siempre entendimos pertenecientes al arte. Aunque este tipo de investigación forma parte de muchas de las iconografías de Koester, su obra, como la de Torres, alumbra aquí la posibilidad de despojarse de todo lo cultural.

Koester lleva años interesado en el afán de conocimiento de las primeras expediciones científicas, que querían palpar con sus propios manos el límite real de nuestro mundo. También se ha asomado al modo en que esas expediciones eran contadas, la forma en que nos ha llegado todos esos hallazgos, manipulada por las imprecisiones producidas por la técnica o por las transformaciones que él mismo ha introducido en la propia narrativa.

Pero pronto Koester comprendió el inmenso potencial de lo que trascendía el mundo de lo visible, de lo tangible, y se sumergió en las profundidades del yo para saber cuánto sabemos de nosotros cuando nos hallamos fuera de nuestra conciencia. En no pocos trabajos, el Koester ha acudido a episodios protagonizados por artistas o escritores que han optado por asomarse a cuanto de desconocido había en su propio interior a partir de la experimentación con diversas sustancias. El uso del hachís aparece en *The Hashish Club*, en la que célebres personajes de la cultura parisina como Gauthier, Delacroix y Baudelaire, abastecidos por el Dr. Moreau, lograron ampliar los horizontes de la creación a través de un estado *tagencial* del ser. Otro trabajo, *My Frontier is an Endless Wall of Points*, es una película filmada en 16 mm que versa sobre otro personaje proclive a las bondades de la no conciencia, el escritor Henri Michaux, quien utilizó la mescalina para explorar un modo de no estar, de salirse de sí, desde el que retroceder a un estadio previo a lo cultural, donde la escritura no es aún sino un ejercicio atolondrado en el umbral de lo legible. Koester toma estos dibujos y los inserta en el engranaje del cine, otorgándoles una tem-

poralidad que adopta un ritmo vibrante y musical que sólo se percibe desde las postrimerías de un *yo* que actúa desde el *afuera*.

Tras haber sido una de las figuras principales del conceptualismo catalán y uno de los artistas con voz más propia en el arte realizado en España desde los años sesenta, Francesc Torres decidió en 1974 realizar un intento de descondicionarse, un ejercicio que él dice «arqueológico» y que tenía como objetivo soltar el lastre de todo el conocimiento adquirido durante años. La actitud de Torres es, como la de Michaux, la de desandar, pero la del catalán tiene una ambición que no es tanto la de explorar un yo interno e insondable como la de salirse de sí para empezar de nuevo, superado el rito de la purificación. Para ello decide beber hasta perder la conciencia y llegar a un estado de necesidad mental insuperable, invirtiendo toda lógica evolutiva para llegar al grado cero de la cultura y del conocimiento. Torres llega incluso al vómito, un acto que determina la purificación, como los yanomami de la selva suramericana. Es un despojamiento que en Torres es punto de partida para otros objetivos, el de dar al traste con la tradición en la que había estado anclado hasta ese momento, la del arte conceptual catalán, para abrir una nueva etapa en su carrera. Un borrón y cuenta nueva con un nuevo horizonte en la mirada: Nueva York.

Esa forma común a Koester y a Torres de contar desde el afuera es llevada al extremo por David Maljkovic, cuya obra reciente excluye toda posibilidad narrativa centrándose, por el contrario, en las opciones semánticas que le brinda el *display* y abrazando, con una rotundidad desconocida hasta la fecha, el concepto mismo de «exposición». Como sabemos, Maljkovic ha labrado su carrera a partir de la recuperación de la memoria de los discursos modernistas de su Croacia natal, de la revisión de las estrategias de artistas y arquitectos en el contexto de la Yugoslavia de Tito, impregnada de las buenas intenciones que la propia historia, lo sabemos, no dudó en desbaratar. Ese contenido, tan sólidamente imbricado en el arte de nuestros días, desaparece repentinamente en el imaginario último del artista, pero filtra un sinfín de posibilidades narrativas que ahora solo pertenecen al futuro, y, por lo tanto, dependen en buena medida del modo en que empaticen con el público al que ahora se enfrentan. Maljkovic presenta una pantalla sobre la que un potente foco proyecta su luz, una luz que es, a su vez,

rebotada hacia lo que parece un elemento escultórico de resonancias modernas. El eco lejano del cantar de unos grillos se escucha de fondo, en algún lugar. Son los efectos que sustituyen al discurso, porque nada se cuenta ya aquí, no hay narración viable. Todos escuchamos indefectiblemente ese cantar y se nos invita a que lo situemos en el nicho de nuestro imaginario que más nos convenga. Todo lo que fue y todo lo que está por venir se da cita en este espacio, abierto ahora a toda contingencia interpretativa.

En ese ejercicio de disolución del idioma moderno, el que rebaja las grandes ambiciones del arte a una poética doméstica a ras de suelo, se inscribe también buena parte de la obra del joven artista británico Dan Rees, quien rechaza con rotundidad la fría inaccesibilidad de la alta cultura y se sitúa a medio camino entre el amateurismo y la sorna. Su espectro iconográfico escapa a toda clasificación, y los materiales que utiliza varían desde las plastilinas a las cerillas, menoscabando sistemáticamente toda convención. En sus copias de hitos de la pintura del siglo XX, un grupo de trabajos en los que Rees se acerca a la obra de grandes maestros como Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Paul Klee, Philippe Guston, Martin Kippenberger, Peter Halley o David Hockney, se hace pasar por mal pintor, liberando a las obras originales del aura bajo el que fueron creadas. Rees ha realizado las copias a partir de postales, no es siquiera un trabajo presencial, directo, algo que encarna acertadamente el carácter libre y desprejuiciado de su obra, siempre abierto a ser mediatizado, contaminado por referencias externas, prosaicas las más de las veces, en oposición a la pompa que caracterizaron los originales a los que irónicamente se acerca ahora. Especialmente significativa resulta la inclusión de las copias de Malevich y de Mondrian, dos figuras poderosas de la modernidad, rebajados ahora a una devaluada y desenfadada proyección de sí mismos. El canto de los grillos y las evocaciones que prende la imagen vacía de Maljkovic, junto a las malas copias de los hitos de la pintura del siglo pasado, producen fracturas en el universo hermético del arte moderno por las que se desliza la apreciación subjetiva, antes siempre negada.

La posición de Dan Rees recuerda en mucho a la actitud que Fernando García ha mantenido desde el arranque de su trayectoria, fundada principalmente en la revisión de los códigos pictóricos desde una

perspectiva irónica y por lo general subversiva. Pero hoy, como quitándose también de en medio, el artista madrileño desarrolla un tipo de práctica alejada del ruido, ceñida, por un lado, a la experiencia vital y por otro, como Rees, al apego a la tradición. Inclined ahora a lo tridimensional, la obra de García explora la poesía de lo prosaico, de lo apegado a la tierra y a la vida. Ha cambiado el trabajo en el estudio por la experiencia del exterior, y los ritmos son ahora otros. Desde esa adhesión insobornable a lo vernáculo, García alude a los miembros de la Escuela de Vallecas que no quisieron ser más de lo que fueron, que despreciaron los cantos de sirena procedentes de París a los que sí cedieron otros colegas, buscando, en vez, aferrarse a la suave ondulación de los cerros madrileños, al olor de su tierra mojada en el pardo preámbulo de la vecina Castilla. Los materiales que utiliza ahora Fernando García son guijarros, maderas, botijos, melones, planchas de granito, latas de conserva... que se disponen en composiciones que no eluden lo pintoresco, una estrategia pretendida que despoja a esta práctica reciente de toda sofisticación. ¿No conectan, de alguna manera, con las cañas de pescar tan precarias con las que Filliou quiso pescar la luna?

García ha dejado por un tiempo de lado la pintura como los artistas aquéllos rechazaron París y sus fastos, ligando su actividad artística a la de la propia deriva vital. En su obra convergen, por tanto, muchos de los vectores que dan forma a *Sin motivo aparente*, que, como ya se ha constatado repetidamente, no quiere que los postulados teóricos y conceptuales puedan eclipsar a los de la experiencia de cada uno. ¿Cómo no enmarcar en esta atmósfera los trabajos de Alejandro Cesarco y Nedko Solakov, uruguayo y búlgaro, tan férreamente ligados a lo que el arte puede o debe hacer por la vida?

Cesarco viene trabajando recientemente en el estudio de la narración de carácter subjetivo, en cómo *contamos* y hacemos públicas nuestras propias historias personales. La suya es una obra que se desprende claramente de lo discursivo y de las ideas que en torno al lenguaje afloraron en los años sesenta con el arte conceptual. El trabajo es pretendidamente frío, desoye cualquier exigencia de lo visual, pero por él no deja de filtrarse, como avanzábamos, cierta querencia de lo propio que parece mitigar el gélido ideario conceptual.

Las convenciones narrativas son examinadas por Cesarco con la precisión de un cirujano. Las sesga, abriéndolas, y las manipula, quitando de aquí y allá y reponiendo luego, para más tarde coser y cerrar de nuevo. Pero hay una *rara avis* que sobrevuela su obra desde hace ya más de diez años, un proyecto *ongoing* que nunca dejará de serlo, y que se sustenta, nos dice, en «la profunda creencia que algún día algo cambiará y aflorará la felicidad». Es una serie de *statements* formada ya por medio centenar de unidades que varía en su cromatismo, nunca siendo dos exactamente iguales. Es una frase rotunda y directa: «When I am happy I will not make these anymore», y asume en su propia estructura su carácter secuencial, indefinido, al constatar que cuando sea feliz no tendrá que hacer *estos* dibujos nunca más. Las a menudo densas disquisiciones sobre la narrativa del uruguayo encuentran en estos dibujos un contrapeso de una contundencia asombrosa. Dejan abierta la puerta a un caudal subjetivo que entra torrencialmente en la conciencia del espectador, que asiste al difícilmente subsanable escepticismo del artista y su deseo de que el arte sea el revulsivo de todo.

Las pequeñas piezas de barro de Nedko Solakov, reducen también notablemente la distancia entre el arte y la vida, hasta convertir a éste en bálsamo sanador. El artista búlgaro tiene miedo a volar, y al ser un artista de renombre internacional, su obra es solicitada con frecuencia por museos de todo el mundo, con el agravante de que buena parte de ella implica la escritura de textos sobre muros con su característica caligrafía. Tiene que desplazarse, en resumen. Los vuelos generaban en el artista una tensión muscular insólita. Un día, decidió llevar consigo pequeñas bolas de arcilla que apretaría con fuerza para paliar esa tensión. Las diferentes formas que adoptaría esa arcilla fresca serían cocidas en un horno siguiendo la tradición que practicaba su padre escultor. Algunas de estas piezas se hicieron añicos en el proceso de cocción, lo que provocó en Nedko un miedo atroz, una vez más, como si nada pudiera eliminar definitivamente el temor.

Los diez pares de piezas de barro que conforman *Fear*, que así se titula la pieza, son la formalización del miedo del artista. El suyo es un miedo perpetuo, ya sea a volar o al daño que puedan sufrir las frágilísimas piezas en su cocción, que planeará sobre no sólo la carrera del artista sino durante el resto de sus días. La acción de dibujar por

parte de Alejandro Cesarco y la de apretar el barro con sus manos del búlgaro, se revelan como acciones paralelas e íntimamente ligadas que devienen arte sólo después de haber cumplido una función de carácter vital y son el bálsamo con el que combatir una ansiedad sólo sanable a través de la creación.

—

En este punto de la exposición comienzan a advertirse síntomas de colapso. Las estructuras discursivas que sustentan al arte y las ambiciones siempre a él asociadas quedan en entredicho. Se escuchan de nuevo los ecos de Filliou y de sus ideas en torno al progreso, aquél que sólo era viable desde la concatenación de errores. La acumulación de saberes y virtudes que presupone la esencia de toda obra de arte, la deriva lógica de un proceso intelectual evolutivo, es cuestionada desde el escepticismo más descreído y cáustico. Aflora aquí el Thomas Bernhard más ácido, el que decidió regalar su piano para no tocarlo más, hartado de vivir a la sombra del exitoso Glenn Gould, su compañero de escuela; y reaparece aquel pobre Wertheimer, el tercero en discordia, quien queriendo teorizar sobre la práctica del piano y los escasos placeres que le proporcionaba, escribía y escribía extensamente para acabar borrándolo todo, ahogado en su frustración, sin llegar a conclusión alguna. Llegado el momento, el artista contemporáneo explora un distanciamiento con su propio trabajo, un quehacer basado ahora en esfuerzos a menudo ímprobos que, como la escritura de Wertheimer, pueden no llegar ninguna parte. Pero en ellos nada de esto reviste trauma alguno en apariencia, más bien produce un extraño placer. El deleite en la inacción se ha impuesto en el imaginario artístico colectivo. En ocasiones el artista asiste, pasivo, a la realización de su propio trabajo, como Fernando García, que saca sus cuadros al fresco de la noche para ver cómo les da el aire o como Hernández Pijuan, que de cuando en cuando subía a su estudio a ver si los cuadros «se habían hecho». Todo esto lo trajo el despertar del sueño y la constatación de que el artista ya no iba a ser quien prometía ser, que la función del arte sería otra.

Ignasi Aballí es uno de esos artistas parte de cuyo trabajo se ha gestado en la más pura inacción. Lo ha hecho en parte desde la reflexión

pictórica, pero ha arrinconado al autor, al pintor, cuyo lugar ha sido ocupado por el correr inapelable del tiempo y por el escepticismo hacia todo lo que implique *representar*, dejar constancia de lo que ocurre *ahí fuera*. En su obra siempre están pasando cosas de las que no somos conscientes. Va cuajando el polvo sobre una mesa, se seca la pintura dentro de su botes, vemos cosas que no sabemos que estamos mirando... Cuando, bajo el revelador título *Sin actividad*, Aballí expone su cámara de fotos en una vitrina, nos está enseñando su herramienta de trabajo enaltecida y lustrosa, pero lo que estamos viendo en realidad es que esa cámara no podrá ser utilizada en el tiempo que dure la exposición. Presentar un trabajo, la exultante culminación de un proceso de trabajo, es, en este caso, el inicio de un periodo de esterilidad creativa. ¿Recuerdan a Ceal Floyer con esa columna de hojas que parece siempre proclive a cualquier acontecer? Cuando miramos el trabajo de Ignasi Aballí comprendemos que el arte está siempre ocurriendo, sí, pero tal vez en otra parte, instalado cómodamente en los márgenes y evitando a menudo la frontalidad asociada a la liturgia de la contemplación.

La asunción consciente de embarcarse en procesos infructuosos es compartida por artistas como Jeremy Deller y Jorge Satorre, el primero desde su cáustica conducta habitual y el segundo desde una cierta melancolía. Deller es un militante del uso de la bicicleta en la ciudad. Podrán imaginarse su sorpresa cuando la empresa del metro de Londres le pidió un proyecto para la nueva imagen del suburbano... Deller, tendente a disfrutar de sus fracasos, dibujó una bicicleta con los colores de las líneas de metro, como pidiendo a gritos el rechazo de su propuesta. Efectivamente, el metro de Londres desestimó el proyecto alegando que se prestaba a la confusión, algo que no sorprendió a Deller pues el proyecto entero, nos dice el artista, versaba, desde su mismo inicio, sobre la confusión.

Cuando era residente en Hangar, el mexicano Jorge Satorre encontró un día una gran viga de madera que trasladó, no sin esfuerzo, a su estudio. Pasó buena parte de su estadía en la residencia del Poble Nou barcelonés puliendo esa gran viga de madera y documentando el proceso mediante sus característicos dibujos. El ejercicio de ir puliendo la viga hasta convertirla en una astilla insignificante recuerda a esa frustración de Wertheimer queriendo desgranar las singularidades de

la práctica pianística, una labor que, decíamos, no le llevó a ninguna parte. ¿Cuál es el sentido de esta acción? Dice Satorre que en aquel momento, la zona del Poble Nou sufría severas transformaciones urbanísticas y que su ejercicio podía enmarcarse como respuesta silenciosa y personal a ese desmantelamiento de lo público. Pero el proyecto no puede escapar a esa tendencia que quiere ceñirse al proceso, por muy infructuoso que pueda ser, más allá de su posible resultado. La rotunda forma de la viga, el esfuerzo casi épico del artista, el contacto tan próximo con el material, con el objeto, que avanza no obstante hacia la desaparición...

Más cálida, con mayor alcance poético, pero en las antípodas de Satorre en cuanto a la relación formal con la obra, la postura de Runo Lagomarsino se acerca más a la de Ignasi Aballí. El brasileño es de los que dejan hacer. Dispuso casi medio centenar de papeles en la superficie de un barco que realizaba una travesía transatlántica y fue el sol el que los dotó de contenido, de una narración hipotética. El artista se abstrae del proceso y desconoce sus posibles resultados. Deja, por el contrario, abierta la opción de que sean el tiempo y el espacio, con sus respectivas variaciones, las que realicen el trabajo, dos agentes sobre los que no es fácil imponer un control. Lagomarsino apela así al azar y a la experiencia del viaje, a la posibilidad de nuevas cartografías que puedan abrirse a lecturas inéditas a partir de una narrativa quebrada, como un diario mudo de viaje que sí revela los movimientos del sol, las marcas de las cuerdas que sujetan las hojas, las zonas de la travesía en las que intensidad lumínica, mayor o menor que en otras, delatan tal vez una meteorología más o menos benigna.

—

El recorrido realizado hasta ahora *narra* la crónica de un desvanecimiento. Ahora nos encontramos en ese punto en el que la trama anuncia su defunción, el momento en que, como decía Lawrence Weiner, las palabras ya sólo existen en la mente del espectador. El *statement* formulado por el artista neoyorquino tuvo unas consecuencias devastadoras para el sistema estético que le precedió, reventando todos los convencionalismos en torno a la autonomía misma del arte. El trabajo

de Jason Dodge es heredero de este sentir, pues ha afirmado en no pocas ocasiones que los objetos, en su obra siempre tomados del acervo cotidiano, no están ahí para contarnos nada sino para que nosotros, como receptores, proyectemos sobre ellos nuestras propias expectativas. La obra que presenta Jason Dodge en esta zona de *Sin motivo aparente* es a un mismo tanto el final de esta *narración* en vías de extinción y el génesis de todo lo que está por venir. En este espacio de transición podemos ver un trabajo de la serie *Darkness Falls* en el que el artista despoja a una casa alemana de todas sus fuentes de iluminación, dejándola en la más absoluta oscuridad. A Dodge le interesa el modo en que las cosas suceden sin que nosotros las advirtamos. *Darkness falls on Beroldingerstraße 7, 79224 Umkirch Everything that makes light, was taken from a house at the edge of the woods in Germany* es una colección de bombillas, velas, mecheros, cerillas o apliques que descansan ahora sobre el suelo del espacio expositivo. Aquí los diferentes elementos están bien iluminados, en contraste con la oscuridad que dejaron al irse de la casa. La herramienta que nos ha dado Lawrence Weiner nos permite adueñarnos del trabajo y de su interpretación, y podemos pensar en que el desmantelamiento de la luz en la casa del bosque alemán trae consigo el colapso de la narración y en que ahora sólo quedan palabras sueltas (a Dodge le interesa la poesía como forma *reducida* de expresión), derramadas aquí y allá, que podemos juntar a nuestro gusto para construir nuestra propia historia.

—

Cinco grandes cepillos como los que encontramos en los túneles de lavado de coche giran en torno a sí mismos a diferentes velocidades produciendo una suave vibración. Quien se sitúa frente a ellos se expone a una percepción contradictoria. Son elementos familiares pero ahora, descontextualizados, azuzan el extrañamiento. El movimiento regular e incesante de los cepillos arrastra al espectador a una suerte de hipnosis que no elude un sentimiento de empatía. Despojados de su función, traducen una autorreferencialidad absurda e incomprensible.

Lara Favaretto realizó *Gummo II* en 2007 (¿se inspiraría en la película homónima de Harmony Korine?). Es un trabajo que responde a

la voluntad de generar expectativas. Su propia naturaleza formal manifiesta una deriva entrópica, no sólo de la funcionalidad, también de la posible narración, de todo punto inexistente ya. La única observación que puede hacerse es la de la ausencia misma de sentido, la de la decidida inutilidad de un objeto que ahora sólo seduce, magnético, a un espectador perplejo.

La experiencia de carácter lúdico que aviva *Gummo II* es el fin del trayecto al que nos ha traído todo lo visto en el nivel superior del CA2M. Los trabajos que pueden verse en esta primera planta han superado una secuencia narrativa y ahora se revelan a salvo de cualquier jerarquía, animados por las impresiones sensitivas o afectivas que logren proyectar. *Gummo II* es, por tanto, un trabajo esencial que determina la coexistencia del resto de las obras y en la que la única imposición discursiva es la que dicte el crisol de subjetividades que aquí confluya.

Anteriormente citábamos a aquel escritor que cuestionaba el poder de la trama y se preguntaba si no valdría con irse por las ramas y que ese divagar conformara finalmente el tronco. Hablábamos de Rafael Chirbes, quien declaraba, al hilo de su última novela, que se le iba «siempre hacia los lados», que no lograba llevarla por un cauce lógico. Aunque la presencia de *Gummo II* es intachable en esta zona de la exposición, el único centro lo marca aquí la posición del espectador, susceptible ahora de recibir estímulos de cualquier procedencia. Buena parte de los trabajos aquí reunidos se alojan en la esfera cotidiana y todo está envuelto de un aura de familiaridad que, en ocasiones, está expuesta a levísimas transformaciones que desatan verdaderos cataclismos perceptivos. Mark Manders y Kirsten Pieroth nos han cerrado definitivamente el grifo de la narrativa. El holandés presenta periódicos en los que sustituye la información por un lenguaje indescifrable con el que pretende que nos abstraigamos de «lo real». Es un periódico cualquiera, sí, pero con un contenido ilegible. Algo parecido ha hecho Kirsten Pieroth, que ha hervido —literalmente— un conjunto de libros y manuales. El líquido resultante puede verse en el interior de frascos de mermelada. Negada la narración, y devenida objeto, sólo nos queda aferrarnos a los estímulos que traen consigo.

Más allá de toda ambición discursiva, se impone —lo decíamos anteriormente— la seducción de *estar* en el arte. Cuando aún resuena en la

conciencia el rumor de los cepillos, los dibujos de Silvia Bächli exhalan un aire fragmentario, desoyen toda norma de unidad y se expanden hacia direcciones imprevisibles. Son dibujos que no se circunscriben a los formatos que los encierran sino que podrían dilatarse y trascender todo límite. Corre el aire entre los trazos de Bächli. Como los periódicos de Manders, los dibujos de la artista suiza semejan frases que eluden cualquier sentido, como estructuras semánticas sin principio ni fin. Parten de la experiencia cotidiana, pero no parecen ancladas en nada en particular más allá de la suave musicalidad que produce el avance lento de la mano en su búsqueda del camino a seguir.

No muy lejos, las imágenes de Tamar Guimarães de la Casa das Canoas, recorren una vivienda particular que Oscar Niemeyer diseñó para sí mismo en 1951. Es una casa a las afueras de la ciudad de Río de Janeiro que refleja todos los atributos de la arquitectura del brasileño: la suavidad de la forma, la musicalidad de la curva, la sinuosa plasticidad... La única preocupación de Niemeyer a la hora de proyectar esta obra fue la de no dejarse contaminar por nada que pudiera perturbar su libertad. Se adaptó al terreno sin apenas tocarlo, respetó las luces y las sombras y permitió el libre avance de la vegetación. La película de Guimarães recorre la casa con delectación mientras diferentes empleados del hogar ultiman los preparativos para una fiesta. La suave ondulación del espacio, el rumor del agua y del aire acariciando los árboles y la precisa armonía en la que habitan el hormigón y el vidrio son reveladores de un estado de edénica complacencia. Filmada casi sesenta años después de su construcción, la pieza despoja a la arquitectura de Niemeyer de las consideraciones «modernas» que pudieron condicionar su diseño, y se acoge únicamente a la seductora manera de enfrentarse a la forma y al espacio de uno de los grandes iconos de la arquitectura brasileña.

Una poderosa sensación de delectación formalista recorre los trabajos de Favaretto, Bächli y Guimarães. Los trabajos más recientes de Julia Spínola no son ajenos a esta práctica, pues se alzan sobre estímulos visuales que se desprenden del mirar cotidiano. Las pequeñas piezas realizadas con cartón, a las que incorpora diferentes elementos de carácter cotidiano como cubiertos, clavos o trozos de hilo, son la materialización de la experiencia espacial puntual y concreta basada en el

recorrido muchas veces aleatorio de la mirada. El suyo es un ejercicio de abstracción de lo vivido, el recuerdo del tránsito fortuito por un lugar determinado, la constatación de una presencia física en relación a un espacio, y esa memoria conforma las cavidades de estas sencillas arquitecturas de cartón. Diferentes geometrías básicas se constituyen a partir de azarosos estímulos visuales que permanecen en la conciencia de la artista por un tiempo inusitadamente prolongado. No es fácil abstraerse de ellos. Esta instalación podría entenderse como una alegoría del acto de mirar, o de la propia forma de mirar de la artista, capaz de retener todo impulso visual, por muy huidizo que sea.

Sin necesidad de imponer lectura o recorrido alguno, los trabajos aquí reunidos dejan la puerta abierta a la libre circulación de las imágenes y las formas. Jesse Ash y José Díaz entablan un diálogo a partir del repliegue y la expansión de las imágenes, siempre a partir de la pregunta que venimos formulándonos desde hace ya un rato: ¿Qué mecanismos activamos en el ejercicio de mirar? El trabajo de Jesse Ash comprende películas, escultura, dibujos, *collage*... Pero todo pertenece a un mismo universo, el que media precisamente entre diferentes unidades formales. El tránsito entre unas y otras determina la naturaleza de su trabajo, de lo bidimensional a lo objetual para regresar de nuevo a lo plano. A través del *collage* niega y da vida simultáneamente a las imágenes. Las hojas de periódicos son sistemática y cuidadosamente plegadas, eliminando parte de la información que ofrecen pero poniendo de relieve otra. Es el resultado de un proceso en el que, como dice el artista «la mente, la mano y el material se encuentran en íntima conexión», el momento, continúa, «en el que puede ocurrir lo imprevisible».

De un modo similar, José Díaz explora las contingencias que pueden surgir de toda práctica pictórica. El madrileño entiende la pintura no como una herramienta para retener imágenes sino para expandirlas, para darles vuelo. Acude a la tecnología para buscar lo que cada imagen esconde tras de sí. Su recorrido es, por tanto, ilimitado, como los levisimos trazos de Silvia Bächli que el formato de los papeles no puede contener. Siempre han estado ahí, en permanente fluir. Como pintor sólo es un humilde observador de su perpetuo transitar, y lejos de atraparlas para fijarlas al plano pictórico, les da fuelle para que continúen su camino. La pintura no deja de ser un instrumento para

capturar lo real, como ha sido durante siglos. Pero es que lo real hoy no es otra cosa que la líquida y trepidante circulación de las imágenes.

El flirteo entre bidimensionalidad y tridimensionalidad es también una constante en el trabajo de Guillermo Pfaff, autor de una pintura en la que confluyen unidades temporales muy diversas. No es fácil acotar su pintura en *momentos* concretos, pues se encuentra, también, alojada en un flujo incesante determinado por una amplia percepción del concepto de duración, algo que la hace funcionar en contextos muy distintos. Dos pequeños objetos precarios encuentran sus respectivos ecos bidimensionales en otras tantas pinturas. Arranca así un proceso de deslizamiento y distorsión de la escala y el ritmo que reverbera recíprocamente, nutriéndose siempre según el modo en que miran entre ellas y también desde la perspectiva externa que aportamos como espectadores. Pero en parte de su obra asistimos a una opacidad enigmática que exige una mirada muy atenta (sólo la mirada paciente permite a la imagen emerger a la superficie).

Carlos Maciá realiza sus característicos ejercicios específicos en paredes y techos. Tras muchos años trabajando «sobre el lugar» el artista gallego tiene bien asumido el concepto de especificidad. Maciá estudia el escenario con atención pues quiere actuar con total libertad y esa libertad está determinada por la naturaleza del espacio, por la textura de su piel, por los accidentes físicos (focos, raíles...) que lo salpican. Una vez analizado el lugar, la pintura fluye evolutivamente creando composiciones libres. En esta instalación, escucha los ecos que provienen del exterior de la casona. Es consciente de la curva musicalidad que se ha ido gestando en la sala principal, del aire que corre entre sus muros y también de la naturaleza imprevisible de la pintura, más propensa, decíamos, a impulsar la circulación de las imágenes que a retenerlas. Maciá practica aquí una pintura garabateada que tiene tanto de impulso automático como de apego a la realidad del lugar. Los citados accidentes no son obstáculos, al contrario, son puntos de referencia que estructuran y modulan el trazo, asignándole la unidad y la coherencia con que paliar la dolorosa asimetría del lugar.

Las mesas-vitrinas de Runo Lagomarsino también modulan el espacio con su cadencia regular, pero el contenido escapa a cualquier relato preciso y cerrado. Son postales de aviones de compañías en desu-



so, sobre cuyas ventanillas descansan guijarros de colores que han sido recolectados por el propio artista o por amigos suyos, autores también del trabajo. Dice el artista que los guijarros impiden el vuelo del avión y que al cubrir las ventanas no permiten a los pasajeros mirar hacia fuera ni a nosotros conocer lo que ocurre en su interior. Es una poética del desplazamiento, del tránsito entre lo propio y lo ajeno, entre la experiencia personal y la deriva pública del fracaso de las aerolíneas, y, como el trazo libre de Maciá, las perspectivas metafóricas de la pieza reverberan en todo el espacio.

Dejemos el principio para el final. En el zaguán del Centro de Arte Dos de Mayo, una piscina (sí, una piscina) descansa apoyada sobre dos muros. Vertical, aunque levisimamente inclinada, está inhabilitada para cumplir su función aunque su aspecto no nos resulta extraño pues casi todos hemos visto en las carreteras de nuestro país expositores anunciando su venta. Fermín Jiménez Landa realiza aquí un ejercicio de descontextualización, muy habitual en su obra, que en este caso comprende un elemento de carácter lúdico sobre el que se vierte un caudal inmenso de expectativas. La piscina se yergue *sin motivo aparente*, y concentra, efectivamente, muchas de las pautas que dan forma a esta exposición.

Jiménez Landa apela siempre a la experiencia cotidiana sin eludir el contacto indirecto con algunas de las premisas del arte conceptual. Las suyas son ligeras transformaciones en lo cotidiano que tienen grandes efectos semánticos, como el peso digital de Jason Dodge, que pierde su horizontalidad para erguirse sobre uno de sus costados, desatando un febril acceso evocador. En otra de sus series, titulada *Above the Weather*, Dodge pide a tejedoras de diferentes lugares del mundo que confeccionen mantas con un hilo que cubra la distancia entre la tierra y el lugar en el que, rebasada la troposfera, el tiempo meteorológico es común a todos. ¿No es, acaso, la viva representación de las ideas de Weiner, en las que las palabras se revelan como una realidad unánime que podemos, después, con la libertad que nos venga en gana otorgarnos, llevar cada uno a nuestro propio terreno?

---

 1

Benjamin H.D. Buchloh en conversación con Lawrence Weiner. En *Lawrence Weiner*, Londres, Phaidon Books, 1998.

---

 2

Alexander Alberro y Alice Zimmerman. *Not how it should were it to be built but how it could were it to be built*. En *Lawrence Weiner*, Londres, Phaidon Books, 1998.

---

 3

En «From an Interview Patricia Norvell». *Having been said. Writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit, Alemania, Hatje Cantz, 2004.

---

 4

Sylvie Jouval en *Robert Filliou: Exposition pour le 3ème oeil*. Catálogo de la exposición *Genio sin talento*, Barcelona, Museo d'Art Contemporani, 2003.

---

 5

*Ibid.*

---

 6

Jan Verwoert: *Object Reference. On the works of Ceal Floyer*. En *Above the Fold*. *Ayşe Erkmen, Ceal Floyer, David Lamelas*, Basilea, Museum für Gegenwartskunst, 2008.



ÉTIENNE CHAMBAUD  
L'ÉLECTRICITE, EXCLUSION DE LA TAUTOLOGIE #2, 2007



CEAL FLOYER  
PAGE 8680 OF 8680, 2010



# OUT OF THE BLUE



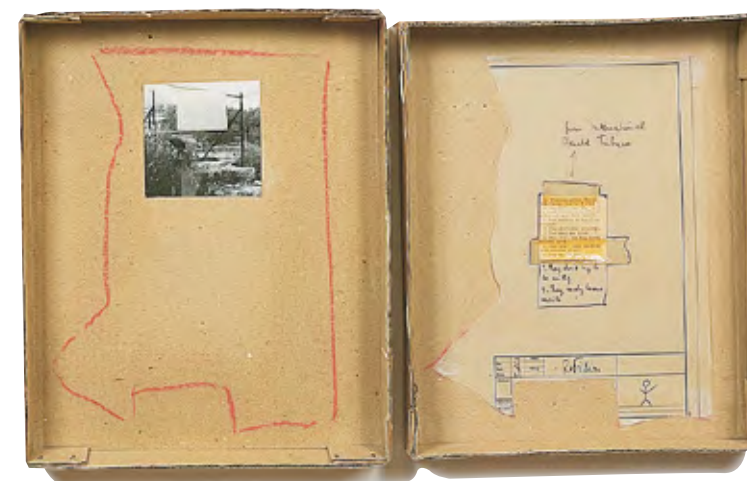
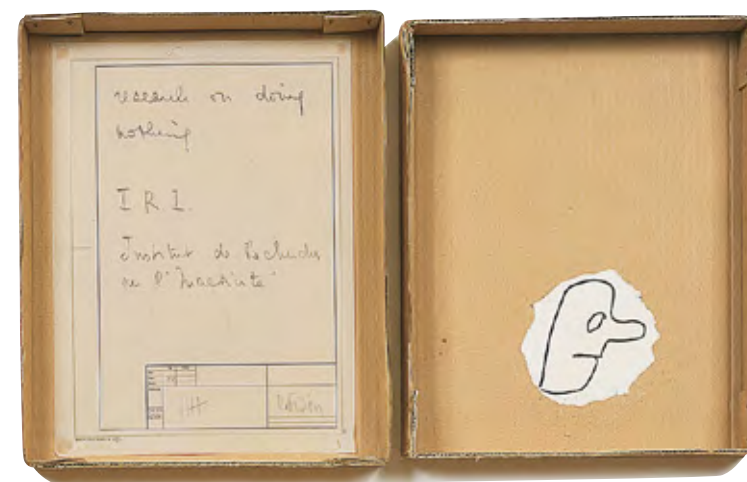
ROBERT FILLIOU  
POUR PÊCHER À DEUX LA LUNE, 1962-1984

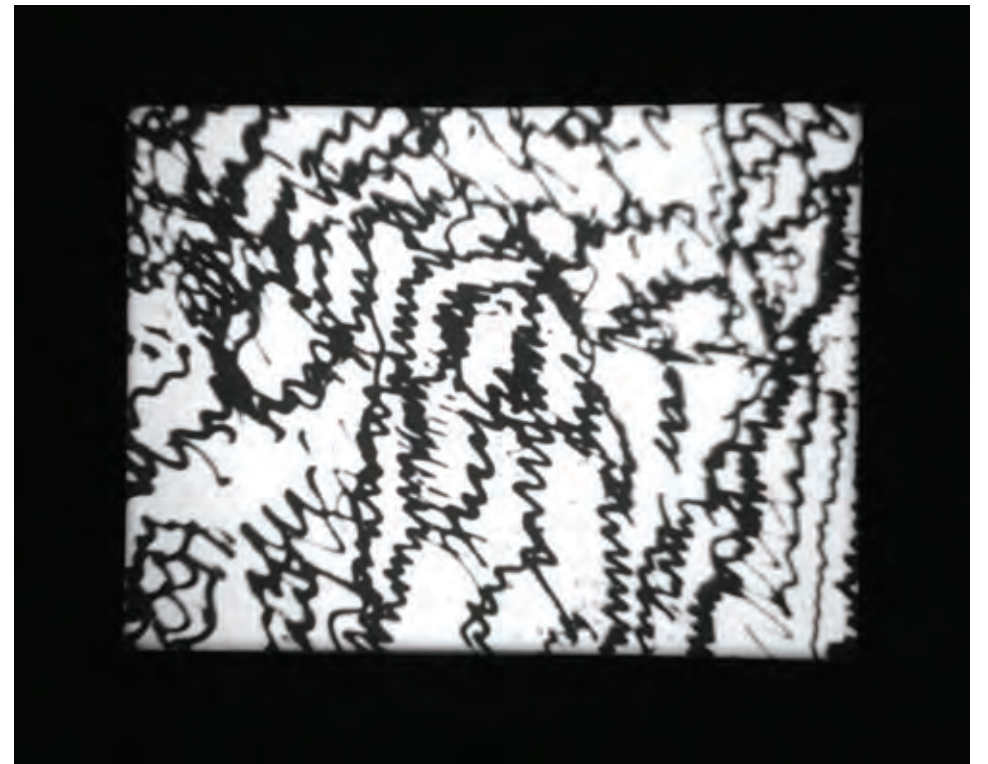
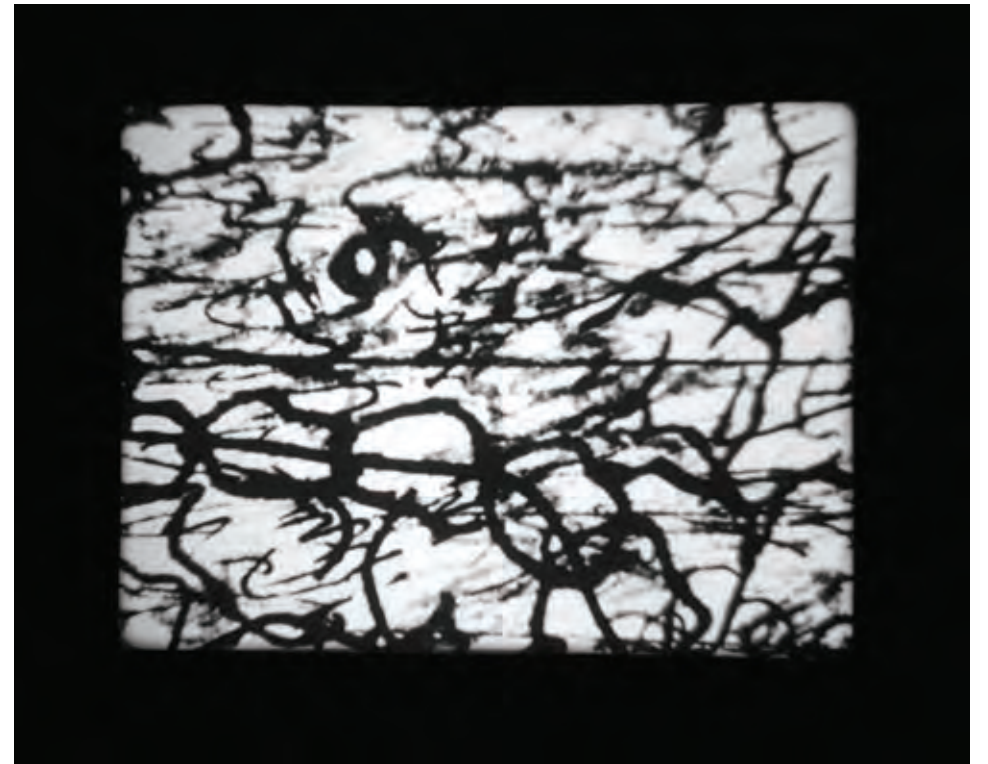
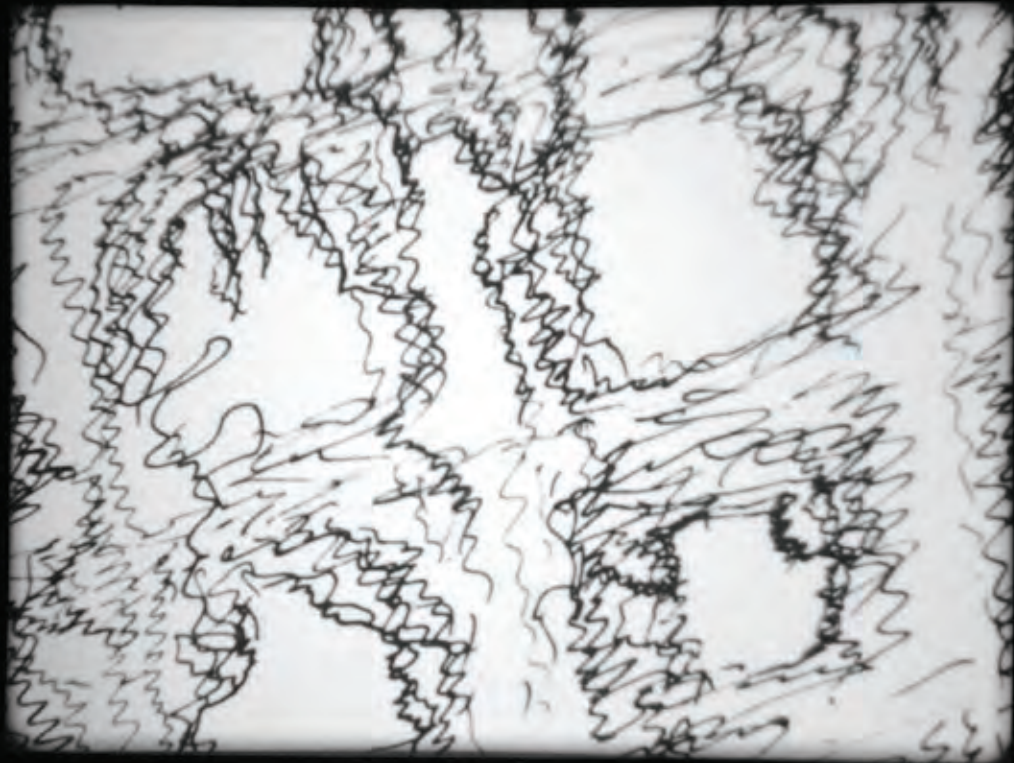


ROBERT FILLIOU  
PROJET DE MULTIPLE, 1975



ROBERT FILLIOU  
BOÎTES (DÉTALLE), 1972-1975





JOACHIM KOESTER  
MY FRONTIER IS AN ENDLESS WALL OF POINTS  
(AFTER THE MESCALINE DRAWINGS OF HENRI MICHAUX), 2007



FRANCESC TORRES  
AN ATTEMPT TO DECONDITION MYSELF, 1975

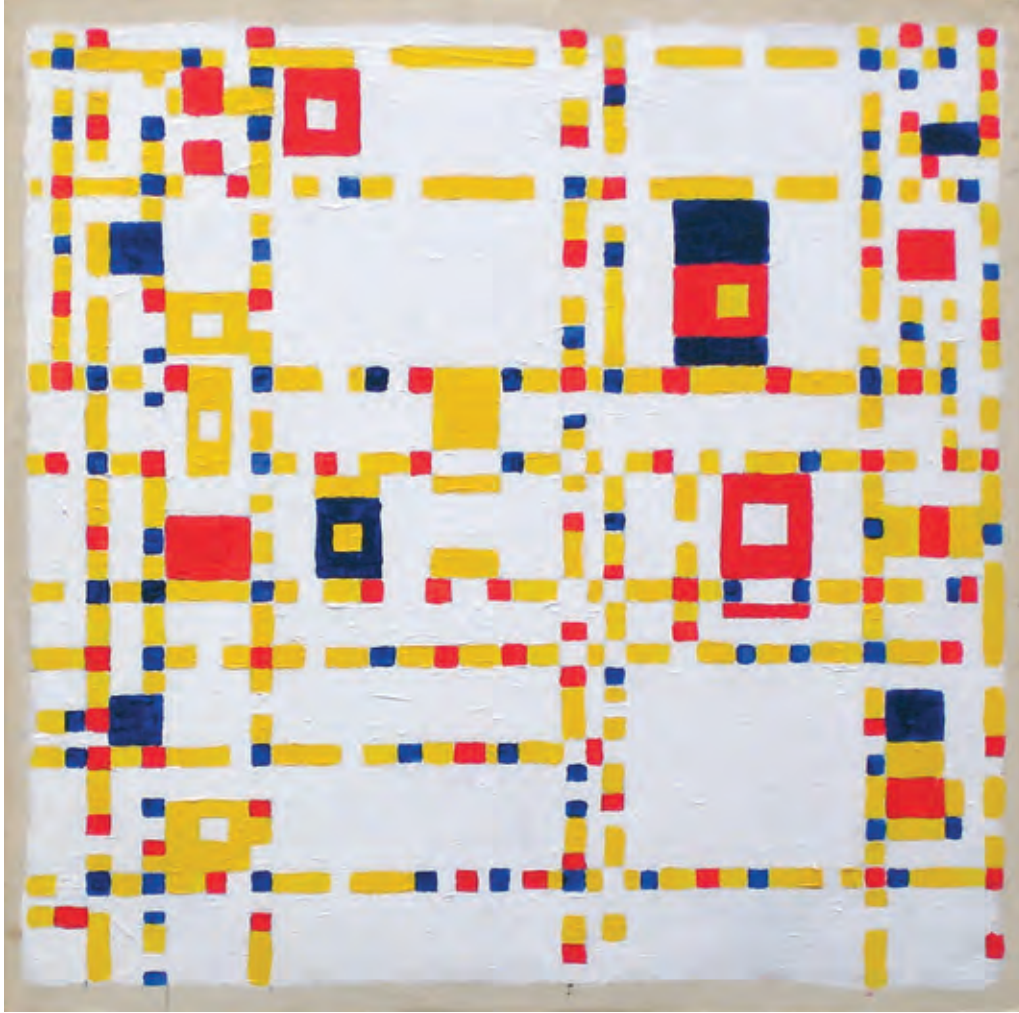


DAVID MALJKOVIC  
A LONG DAY FOR THE FORM, 2012



DAN REES  
MALEVIC (DE LA SERIE A GOOD IDEA IS A GOOD IDEA), 2009





DAN REES  
 MONDRIAN (DE LA SERIE A GOOD IDEA IS A GOOD IDEA), 2009



DAN REES  
 DE KOONING (DE LA SERIE A GOOD IDEA IS A GOOD IDEA), 2009



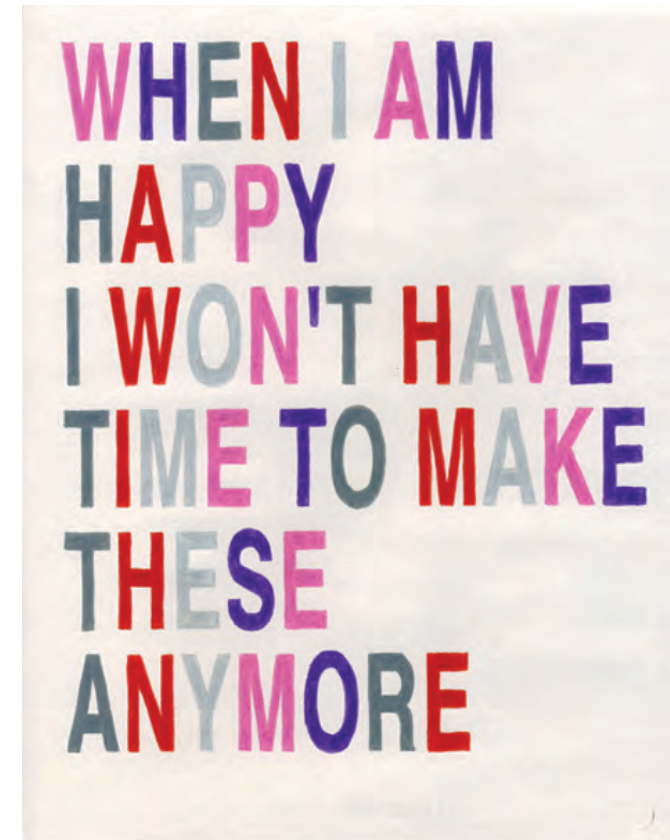
FERNANDO GARCÍA  
RETRATO DE MANOLO MILLARES, 2012

FERNANDO GARCÍA  
PAISAJE CASTELLANO (PRUEBA DE ESTUDIO), 2012



FERNANDO GARCÍA  
R4, 2013





ALEJANDRO CESARCO  
WHEN I AM HAPPY, 2002 · EN CURSO  
DE LA SERIE WHEN I AM HAPPY

## MIEDO

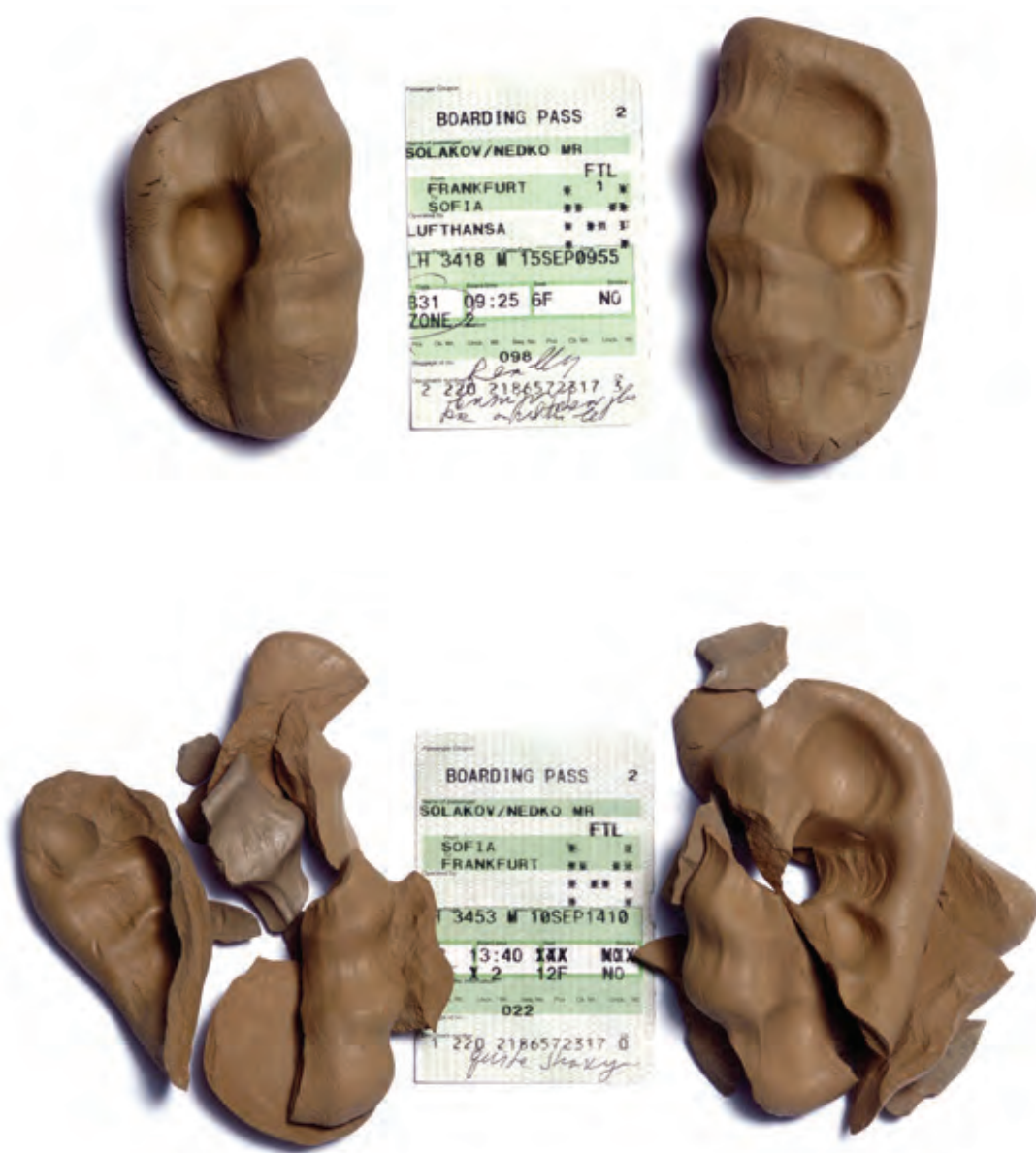
Volar me da miedo. Mucho miedo. Y en este momento de mi vida, tengo que volar todo el tiempo. // Antes de cada despegue me tomo siempre una pastilla. Y, a veces, si vamos a sobrevolar el mar, me tomo dos. Naturalmente, no me basta con bloquear mi miedo. Me paso todo el vuelo rezando continuamente con mis propias palabras una especie de mantra personal. Y esto tampoco me basta. Casi todo el tiempo, bueno, prácticamente todo el tiempo, mantengo los puños apretados con el pulgar hacia arriba para atraer la buena suerte. También toco el avión con los pulgares. Para atraer buena suerte. // Cuando me invitaron a crear una escultura cerámica para la Bienal de Cerámica de Albisola, no tenía muy claro si debía aceptar la invitación. Pero un día, cuando me encontraba volando de nuevo en un avión para asistir a otra exposición con los puños fuertemente apretados y doloridos, se me ocurrió una cosa que podría motivarme a hacer algo con ese material tan clásico, la arcilla. // Me puse en contacto con los organizadores y me enviaron algunos bloques de las arcillas más finas de Albisola. // Entre el 3 de julio y el 15 de septiembre del 2002, llevé bolitas de arcilla en mis manos durante todos los vuelos que tomé para acudir a diferentes destinos. Fue muy fácil transformar esas bolas en obras de arte. Únicamente tuve que aprovechar mi miedo natural (y adquirido) a volar y estrujarlas entre mis puños durante todo el vuelo. Algunas bolas permanecieron tres horas entre mis manos, otras solamente una. El sofisticado material absorbía las convulsiones nerviosas de mis manos aterradas a causa de las sacudidas del avión, los llantos de los bebés y los momentos de vuelo relativamente tranquilo (que al final resultan ser los peores porque siempre estoy a la espera de que pase algo —ino por Dios!— en cualquier momento). Dejé de trabajar en la serie *Miedo* cuando se suponía que tenía que repetir un vuelo: Sofía-Múnich. Al mismo tiempo, cuando visité Albisola, dejé allí los tres primeros pares de esculturas *Miedo* en manos de ceramistas profesionales para que las cocieran. Los siete pares restantes se quedaron en mi estudio de Sofía durante varios meses para secarse. Sobra decir que también tengo otros miedos. Uno de ellos se manifestó con la preocupación que me producía pensar que si mis esculturas de arcilla sin cocer viajaban a Italia a través del correo podrían resultar dañadas. Entonces, decidí co-

con menor riesgo cuando ya se hubiese de terracota cocida. No obstante, mi code cerámica es más bien escaso. Desbre algún horno de confianza, me decidí poco profesional que utiliza mi padre esculturas abstractas. Él estaba encan-



no había trabajado nunca con aquella mismo proceso que utiliza normalmente baja temperatura en el horno de cocina

cerlas en Bulgaria y enviarlas después ran convertido en resistentes piezas nocimiento de la cocción de las piezas pués de realizar algunas pesquisas sofinalmente a utilizar el horno digamos para cocer sus preciosas y pequeñas tado de poder ayudarme. Aunque él arcilla, me sugirió que siguiéramos el y que cociéramos las figuras a una de mi madre hasta que se evaporara toda la humedad y que después las cociéramos en un horno apropiado que alcanza temperaturas muy altas con bastante rapidez. Y yo dije que no, que mis esculturas *Miedo* ya estaban bastante secas; que habían estado secándose durante siete meses. Quizás debería mencionar también que, a pesar de todas las precauciones y las dudas que me asaltan ante cualquier cosa, también hago tonterías. Aunque mi padre no estaba muy convencido, impuse mi parecer por ser yo el artista más famoso de los dos. // Por supuesto las leyes de la naturaleza hicieron su trabajo. Tras los primeros veinte minutos de cocción, mi padre, presa de un nerviosismo extremo, entró en el salón y dijo que había escuchado sonidos de explosión provenientes del interior del horno de su estudio. Apagamos el horno y cuando abrimos la puerta vimos ante nosotros un paisaje devastador. Todas las esculturas de *Miedo*, los testimonios del pánico que sentía allí arriba, a 10.000 metros sobre la tierra, habían estallado en añicos, unos más grandes que otros. Entonces, me asaltó otro miedo. Mis padres (que padecen ambos del corazón) se estaban empezando a agobiar seriamente. Tenía que inventarme algo para asegurarles que yo podía gestionar esa situación. Recordé el famoso refrán búlgaro que reza «De lo malo puede surgir lo bueno» y les convencí de que ahora mis esculturas eran mucho mejores y que el concepto era todavía más profundo. Afortunadamente, la segunda tanda de esculturas de arcilla que esperaban su turno para entrar en el pequeño horno, no habían sufrido ningún daño y mi padre las coció (junto con las piezas rotas de la primera tanda) a su manera y todo salió a la perfección, por supuesto. // Lo que contemplas ahora, mi querido espectador, es una combinación de esculturas *Miedo* rotas y enteras. Todos esos diminutos fragmentos que ves, pertenecen a alguna de las piezas. He dedicado muchas horas a restaurar sus formas. Debido a mi estupidez, mi idea original fue destruida aunque todas las piezas de arcilla cocida que se encuentran aquí, independiente de la cantidad de fragmentos rotos que las compongan ahora, me acompañaron en esos diez aviones y estoy convencido de que todas ellas llevan elementos del miedo que experimenté durante esos diez vuelos. // También soy supersticioso. Ahora, otro pensamiento impera ahora en mi mente, si estas pequeñas esculturas *Miedo* que fueron preparadas con tanto esmero y cuidado están parcialmente rotas, ¿qué será de mí en los próximos vuelos que deba tomar? ¿Qué se supone que tengo que manosear y estrujar ahora que todavía estoy en tierra para intentar dominar este nuevo miedo que ha generado estas esculturas *Miedo* rotas? ¿Debería seguir volando? //// Nedko Solakov, mayo 2003



NEDKO SOLAKOV  
FEAR, 2003





JASON DODGE  
DARKNESS FALLS ON BEROLDINGERSTRASSE 7, 79224 UMKIRCH, 2006

ANDAR  
POR CASA

*Pero ninguno de nosotros iba a encontrarse con ella en la  
casa del misterio.*

Leonard Cohen, *Nancy*

Aunque usara con sabiduría y delicadeza todo el lenguaje que conozco ¿cómo podría explicarte eso que todo el tiempo huye de ser explicado y más aún sólo con palabras? ¡Si se vuelve de extensión inabarcable a poco que trato de aislarlo o limitarlo! De lo que voy a hablarte no consiente en ser una simple categoría más y trasciende el mero ser con un nombre y ese montón de aspectos y atributos que caracterizan los objetos y los seres con un nombre. Se vuelve tan escurridizo como esa música del mundo que suena a todas horas, como la fe que mueve las montañas. Esa clase de cosas.

¿Cómo hablarte de algo que se basa en la despreocupación hacia el sentido, hacia su finalidad? De momento, sólo se me ocurre un modo: redactando las preguntas que surgen. Creo que si quiero llegar a conseguirlo debo actuar con el mismo propósito que el autor de un diario de menudencias y bagatelas, sin otra aristocracia que lo que yace bajo la luz del sol. Animar unas líneas indeterminadas que empiecen rectas y luego se vayan quebrando y curvando y que no consistan en contar nada en principio importante, ni mucho menos en procurar dar reflejo de un sentido global de lo que aquí hay. Se trata de algo importante por lo que me resultará difícil no ser categórico pero, si me permites, hablaré más bien susurrando y hacia mí, desde el descubrimiento de que las certezas se están derrumbando.

Por esta vez olvidaremos las señales indicativas con flechas, las grandes declaraciones, los viejos mapas, los esquemas explicativos, los teoremas. Será un soliloquio como los que me parece que todos acostumbramos a imaginar en alguna parte, esas islas, bahías o desiertos de los días. Voy a hacerme preguntas, a alumbrar perplejidades, dudas y asombros.

Nos encontramos ante circuitos eléctricos que celebran su propia existencia generando energía. En realidad la electricidad funciona como una tautología, ¿no? Me viene a la cabeza la imagen de una lámpara: al encenderse siempre ilumina el mismo casquillo que la alimenta. O el resplandor diferido del foco en una esquina blanca y vacía rebotando en una pantalla reflectora de las que se usan en los estudios

ABEL H.  
POZUELO

de fotografía. Espejos en espejos en... Sólo queda el dispositivo, la forma, palabras vacías de narración.

¿Cómo dotar de sentido a una tautología hasta el punto de que sea capaz de salir de su propio bucle auto-referencial? ¿Se puede ser sin decir, narrar o emitir un discurso incontestable? Descifrar ese infralenguaje que existe vuelto hacia sí mismo y para existir necesita el alimento de lo que está fuera.

Yo empezaré por decirte que he llegado a la casa. La he recorrido de nuevo como si fuera la primera vez. Me he sentido de nuevo a salvo. Intentaré no explicar nada. Todo lo que hay en la casa es un bucle de presencias y ecos, de presencias y ecos de la vida. No voy a contarte lo que vas a sentir allí, lo que te va a parecer. Ya conoces la casa. Te voy a contar sólo lo que me he encontrado hoy. Por ejemplo.

—

*(Susurrado) Todo comenzó un 17 de enero, hace un millón de años. Un hombre tomó una esponja y la introdujo en un balde de agua. Su nombre no tiene importancia. Él está muerto pero el arte está vivo. No hay necesidad de nombres en esta historia. Como decía, un 17 de enero, hacia las diez de la mañana, hace un millón de años, un hombre estaba sentado, solo, cerca de un riachuelo. ¿Hacia dónde van los ríos, se pregunta, y por qué? Es decir, por qué corren los ríos. O por qué corren ahí hacia donde corren. Este tipo de cosas. Yo, un día, observé a un panadero en el trabajo. Después a un herrero, después a un zapatero. En el trabajo. Y me di cuenta de que el uso del agua era esencial en su trabajo. Pero quizás lo que me llamó la atención no tiene ninguna importancia.*

Robert Filliou, *La historia susurrada del arte*

## LA CASA

Así que otra vez he sentido cómo me daba su bienvenida la casa. Ésa que conocen desde siempre todas las mujeres como tú, todos los hombres como tú. Desde el principio de la Historia y más atrás en el tiempo, hasta llegar a un millón de años atrás. La misma que

nadie recuerda quién edificó, quién se ocupó de trazar su planta, o la erigió.

No es un templo, ni es un palacio, ni un monumento. A veces no recordamos cómo encontrarla. Ahora la vegetación la ha cubierto por completo y para ello hay que penetrar en la selva, como en aquella que edificara para vivir Oscar Niemeyer en Canoas, más allá de los suburbios de Río. Parece una ruina devorada por el tiempo pero nunca está deshabitada. Es sólo que no hay una línea clara que indique qué es dentro y qué fuera. En qué línea de puntos desaparece la naturaleza y aparece la casa. Puede suceder entonces que lleguemos hasta su umbral y no sepamos cómo entrar. Pero la casa estará abierta.

Mejor no lo compliquemos más. Digamos que en cierto momento he sentido que estaba en la casa. Al principio permanece a oscuras. En la puerta alguien ha dejado todo lo que podría producir luz artificialmente en ella, que previamente habría substraído: lámparas, velas, cerillas, encendedores... Así que uno tiene la sensación de entrar a un cine donde ponen una película que no se propone contar nada en absoluto. La oscuridad de la casa y todos esos objetos que emiten luz, apartados, subrayan la idea de que no podemos conocer y comprender esto mediante el pensamiento racional. El cine es luz y tiempo. La luz es conocimiento, aclaración de los qué, los porqués. Un cine que no cuenta nada nos habla del fracaso de la Ilustración, de que la posibilidad de conocimiento no es acotable. Adiós a su plan total de una representación-relato-explicación única.

Entrar en la casa parece una vuelta a esos aspectos esenciales que olvida nuestro racionalismo: las esencias, las sutilezas, la intuición, lo inexplicable. Se ha sustraído de la casa aquello que nos hemos hecho necesario. Las luces se han apagado y ahora podemos ver porque es una casa de magia, claro.

Los humanos originarios (del pasado o del presente), aquellos previos al archivo de la Historia, no saben leer letras ni conocen la acotación del tiempo, viven en tiempo continuo que ni siquiera es un momento edénico, porque no hay antes ni después. Son anteriores al mito, a la gran leyenda, a la acumulación de información, y tan sólo elaboran unas palabras que ponen en la pared con la forma de signos, de unas figuras que han observado en la naturaleza. Sus relatos tie-

nen carácter mágico. La imaginación es un proceso interno con que contactar con lo exterior a ellos mediante pigmentos que sacan de lo que les rodea y de los fluidos de sus propios cuerpos (cosas ambas conectadas), e invocan a los espíritus. Pero no piden un más allá de la materia. Cuentan con la censura de sus sentidos, que ignora partes importantes de la realidad. Saben que lo netamente sensorial no es lo único que sentimos, que hay otras energías con las que comunicarse. Pintan en las paredes de las cuevas interrogaciones, llamadas a lo otro, en un primigenio intento de telecomunicación. Pero no cuentan con que ello proporcione otra vida fuera de la que hay. Han olvidado el Edén. Nunca lo conocieron.

¿A qué dedican sus solicitudes? ¿No es acaso a que sea propicia la comida, el cobijo, la fertilidad, a que la vida, en definitiva, se desenvuelva sin dejar de mirarse a sí misma, sin cesar? Desarrollan una primera magia, invocativa, de la casa, de lo más precario y necesario para la vida.

El proceso psíquico que está detrás podría consistir en algo así como notar lo cerca que está en tantos momentos a lo largo de nuestro día a día el propio fémur de la taza del café que ponemos sobre la mesa y las secretas conexiones que se tejen entre ellos.

*Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo extraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?*

*Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información.*

*Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio?*

George Perec, *Lo extraordinario*

## LAS COSAS

Merodeo por entre las cosas que hay en la casa, que en realidad parecen ser ellas también asimismo la casa. Me parece que quizá tomar sus elementos en cuenta propiciara, significara, supusiera, habitarla.

A lo largo de los últimos años, numerosos visitantes, cuidadores de la casa, han insistido en ese punto. Ya sabes, es en parte tangible pero también intangible. Es visible y audible, olfateable y táctil, se percibe con esos sentidos elementales pero se elabora y cobra sentido más allá, en ese ámbito en que se conectan las mentes. Sus circuitos son auto-referenciales, puesto que no necesitan manifestar una gran verdad. Es la vida corriente manifestándose en todo su esplendor, refiriéndose a través de sí misma a sí misma, tautológicamente.

La última guerra justa contra los objetos quizá nos haya despistado un poco en los últimos años. Su ideario estaba basado en eso de que la percepción alcanza más allá de lo retiniano y lo ocular. No sólo se abre al resto de los sentidos sino que incluso sobrepasa con mucho su alcance. Quizá esa guerra contra los objetos tenía algo de fetichismo encubierto y, al magnificar lo conceptual, de hecho, posiblemente hacía también lo mismo con lo racional. Pero una vez aquí comprendemos que las cosas, los enseres, no sólo no están prohibidos en la casa, sino que ayudan a recorrerla.

Hay innumerables objetos y enseres por aquí pero sobre todo hay tantos lugares desde los que mirarlos con los sentidos del cuerpo y la mente y comprobar sus ecos... Mientras hago tal cosa, a menudo no puedo evitar preguntarme: ¿Dónde está el discurso? Y es que no encuentro algo que se pueda llamar propiamente así. Me parece más bien una geografía de lo endótico, lo propio y más cercano. Cartografía de los impulsos inconscientes. ¿Cómo gestionamos lo que encontramos en ese lugar primigenio en que la forma y la idea, la naturaleza y nuestra sensibilidad se encuentran? La casa parece aportar infinidad de soluciones. Por ejemplo:

Hervir libros, extraer la mermelada que sale ellos y meterla en tarros (dicen que Kirsten Pieroth).

Ordenar guijarros alrededor de un botijo o concebir una columna sin fin con melones y latas de conserva (dicen que Fernando García).

Hacer una película del gato mientras lame leche de un plato (dicen que Peter Fischli y David Weiss).

Abrazar las cosas y lo artificial a la naturaleza. Si se naturaliza con todos los sentidos de lo palpable y lo intangible, eso que consideramos mundano, incluso lo producido industrialmente y que no tiene ningún valor (mercancía fetichizada que pensamos que se fabrica sola, y se nos aparece en los mercados como si fuera un fantasma), su cotidianeidad puede invertirse, desviarse y se transforma en extraordinario, digno de asombro y de atención. Si se aísla lo anodino, vulgar o superfluo y se expone a todos los sentidos, acaba totemizándose y sirviendo a la magia. Las cosas simplemente ocurren. Al pasarlas por la conciencia bien afilada se revelan sus átomos ocultos.

Como la casa es algo común, lenguaje común, refugio común, cualquier cosa sirve en ese ritual de lo habitual.

Lo ya hecho (el *ready made*) y el preferiría no hacerlo apelan a la forma de las cosas pero lo hacen en virtud de su pertenencia a la vida, se ciñen a la generalidad de la existencia.

En uno de los muros que he visto hoy en la casa, alguien (dicen que se llama Lawrence Weiner pero eso no importa) ha dejado escrito *OUT OF THE BLUE*, «sin motivo aparente», o sea sin otro particular que dejar la pintada ahí, con su color azul, para lo que pueda servirnos.

Bien podría poner también:

*EL UNIVERSO ENTERO ME INTERESA* (dicen que George Brecht)

O bien:

*EL ARTE ES LO QUE HACE A LA VIDA MÁS INTERESANTE QUE EL ARTE* (dicen que Robert Filliou).

La casa es como una invocación de bálsamo, amuleto para la vida diaria. Las intuiciones no se conectan a través de un discurso sino mediante afectos, reflejos, cercanía o la propia reunión de las almas o las mentes.

*La conciencia no forma el objeto de su conocimiento; no hace sino fijar, es el acto de atención y, para decirlo con una imagen bergsoniana, se parece al aparato de proyección que se fija de golpe sobre una imagen. La diferencia consiste en que no hay guión, sino una ilustración sucesiva e inconse-*

*cuente. En esta linterna mágica todas las imágenes son privilegiadas. La conciencia pone en suspenso en la apariencia los objetos de su atención. Con su milagro los aísla. Están desde entonces fuera de todos los juicios. Esta «intención» es la que caracteriza a la conciencia. Pero la palabra no implica idea alguna de finalidad: está tomada en su sentido de «dirección», sólo tiene un valor topográfico.*

Albert Camus, *Un razonamiento absurdo*

*Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos, por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional (...) la existencia del juego corrobora constantemente, y en el sentido más elevado, el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos.*

Johan Huizinga, *Homo Ludens*

#### ACTIVAR LA CONCIENCIA, DESCONECTAR LAS CATEGORÍAS

Así pues, compruebo otra vez que la casa es y al mismo tiempo se hace y ello funciona cuando se pone el nivel de funcionamiento de la conciencia a todo volumen, y se dejan desconectadas las categorías infundidas por la razón más obtusa. Esta casa nos expresa sin palabras que la intuición y otros sentidos participan en la percepción. El pensamiento, en todo su esplendor, como mecanismo de fugacidades, con su diminuta parte consciente y todos sus procesos de digestión y compostaje que tan sólo intuimos, alcanzando un nivel de *feedback* efectivo entre las realidades que están dentro y fuera de nosotros. La percepción, la conciencia, es la casa, y es previo a la fabricación de un gusto estético. Acompaña al humano desde que es tal cosa. En verdad podría pensarse que lo constituye como tal. Algunos dejaron dicho (dicen que Robert Filliou) que para dar vida a la casa no hay que tener ningún talento, ni es necesario un gran trabajo intelectual, que tan sólo es necesario tener encendidas la imaginación y la inocencia.

Cuando estoy en la casa parece claro que en su interior chirría la estrechez grandilocuente de una estética del «gusto» y de una estética del «genio» basadas en lo ocular y en el romanticismo. A cambio, se

vuelve hacia nosotros en las cosas que encontramos en ella cuando han sido sometidas a las variaciones de lo pequeño, aquello que circula entre lo sensorial y lo intuitivo, entre la asociación de ideas y el juego de palabras, entre lo corriente y lo caprichoso.

O cuando nosotros nos permitimos una libre circulación. ¿Quiénes somos cuando no somos nosotros, cuando nos salimos de nuestras ideas, nuestro discurso, nuestra pose? Alguien (dicen que Joachim Koester, «Mi frontera es un muro de puntos sin fin») ha trabajado con los dibujos que hizo Henri Michaux bajo los efectos de la mescalina. Drogado y pintando automáticamente ¿en qué lugar está ese pintor? En el de la mediación que es la casa. No hay más que un proceso químico funcionando en su cabeza, manipula su cerebro y lo libera de su racionalidad y de su memoria. Pero ello no impide a la creación seguir funcionando. No hay nada que pueda frenar eso.

Por tanto, mejor pasar de puntillas al lado del discurso y darle la espalda. Hay quién (dicen que Francesc Torres) para eliminarlo ha llegado a vomitarlo tras ahogarse con litros de licor. Seguir lo efímero, lo inconsciente, lo no racional, los impulsos. Podemos, de hecho, hacer eso que hasta los animales saben hacer, que es empezar un juego. Inventar una realidad efímera con sus reglas porque sí.

Provocar «eventos» de la nada (dicen que George Brecht) como poner un bastón encima de una silla, sonreír y dejar que algo pase sin más. Dejar unas instrucciones concretas pero muy abiertas y perder el control sobre el resultado de lo que proponemos.

Reír (dicen que Dan Rees) mientras se pinta una copia barata de un cuadro de Malévich sobre la portada del *White Album* de The Beatles.

Burlar la vigencia periodística y anulan infantilmente su discurso sustituyéndolo por gesto *brut* o reemplazamientos minimalistas. Por ejemplo, intervenir (dicen que Jesse Ash) en la clase de eventos que frecuenta nuestra racionalidad, como los que ilustran las fotografías de los periódicos, abriéndolo a muchas verdades paralelas. La información de tipo periodístico acude a lo que interesa que sea resonante pero deja fuera lo esencial.

Mediante estas estrategias entendemos al primer vistazo que no hay un relato único que interpretar. Lo que hay que comprender está ahí delante, como lo está en la vida. Mejor ponernos cómodos, (sí, pre-

cisamente) de andar por casa, y liberarnos de todo discurso e infiltrarnos plenamente en una pura experiencia de lo cotidiano. Entonces la seducción de tal exploración estalla. Se cuenta sin palabras porque está en (y son) los misterios que encierran las cosas. La experiencia de habitar esta casa procura que el instante sea atrapado en una malla a la que llegan todo tipo de energías y fuerzas.

Esto que trato de explicarte apenas susurrando palabras que se quedan en nada, no es una acumulación de estancias y cosas. La casa es una sala donde reverberan ecos, bucles eléctricos, música intuida. Es un juego de pinball, asombroso y cercano.

—

*¿Qué está construyendo ahí adentro? ¿Qué demonios está construyendo? Tiene suscripciones a todas esas revistas, nunca saluda cuando pasa, nos está escondiendo algo, algo que es sólo suyo, me parece que sé por qué. Quitó el columpio del pimentero, no tiene niños propios, ya ves. No tiene perro y no tiene amigos y su césped se está muriendo. ¿Y qué me dices de la cantidad de paquetes que envía? ¿Qué está construyendo ahí adentro? Con esa luz de obra en las escaleras ¿Qué está construyendo ahí adentro? Te diré una cosa: no esta haciendo una casa de juegos para los niños ¿Qué está construyendo ahí adentro? Un momento... ¿qué es ese sonido debajo de su puerta? Está poniendo clavos en un buen suelo de madera y juro por Dios que oí a alguien sollozando y sigo viendo la luz azul del televisor. Tiene una trituradora y una sierra y no creerías lo que vio el Sr. Stitcha: hay veneno bajo su fregadero, por supuesto, pero también suficiente formaldehído como par asfixiar a un caballo. ¿Qué está construyendo ahí adentro? He oído que tiene una exmujer en un lugar llamado Mayors Income, Tennessee y solía tener una consultoría en Indonesia. Pero ¿qué está construyendo ahí adentro? ¿Qué demonios está construyendo ahí adentro? No tiene amigos pero recibe mucho correo, apostaría a que pasó algún tiempo en la cárcel. He oído que la otra noche estuvo en el tejado haciendo señales con una linterna y ¿qué es esa canción que siempre está silbando? ¿Qué está construyendo ahí adentro? ¿Qué está construyendo ahí adentro? Tenemos derecho a saberlo...*

Tom Waits, *What's He Building in There*

## LA MIRADA PARANOICA

¿Pero qué es eso? ¿Qué es? Físicamente, en serio, ¿de verdad tiene algún valor toda esa cháchara, toda esa sublimación de lo vulgar? ¿Se puede comprar o vender? ¿Alguien entiende algo de todas esas pamplinas? ¿Por qué hay gente que entra en esa casa? ¿Qué hacen ahí adentro? ¿Qué esconden todas esas cosas que pueden hacer tu hijo y mi abuela y un mono si les das algo con lo que pintar? ¿Cuadraditos de colores en papel de cuaderno cuadriculado (como dicen que hace una y otra vez Daniel Steegmann)? ¿Alguien puede concebir que algo como eso merezca la pena? ¡Bah!

Para algunos la casa resulta sospechosa, con enseres y actividades con tan poca apariencia de tener un fin evidente, una explicación, un cometido. Los ojos, la mente de éstos se vuelve paranoica ante la visión desnuda de la casa, de sus habitantes, de sus objetos.

La visión paranoica, estrábica o cuanto menos miope, en lugar del asombro por lo improbable, lo infraleve, lo infraordinario, se decanta por la gran estructura, la maquinaria con asideros. Han intentado entrar aquí y al ver que no había una luz directa, un interruptor que active unas lámparas o unos fluorescentes que lo dejen todo bien claro, no quieren empezar a ver a oscuras y se marchan a sitios mejor iluminados.

No sé si me estoy explicando pero la posibilidad de la casa me parece contraria o al menos muy lejana a esa clase de mirada. La casa es tan mundana como esas observaciones y su paranoia, pero parece consistir en su superación mediante la percepción inocente e imaginativa, desnuda de referentes absolutos, no impositiva, horizontal.

Cosas que se hacen con una ligerísima intervención de los habitantes (dicen que Runo Lagomarsino tiñe papeles con sol, procura que la luz pinte mientras se desplaza).

Tácticas para que el quehacer no lleve a ninguna parte elevada, como consumir esfuerzos ímprobos para al final no dejar nada (dicen que Jorge Satorre ha documentado el tránsito de una enorme viga que va puliendo durante un año hacia la nada, hasta que solamente es una astilla).

Frente a las caras perplejas de los que detestan la casa, esclavos de finalismos y consecuencias lógicas, hay quienes no buscan triunfar, poner de relevancia, sino desmantelarse, desvincularse de sus herra-

mientas, llegar a no hacer nada, conectarse con lo improbable, lo leve, lo apartado de los grandes focos.

Los bizcos se han quedado fuera de la casa, no han llegado a entrar. Paso a su lado, saludo y pienso en esa idea (dicen que de Lawrence Weiner) de que hay algo público porque pertenece a lo público.

—

*Pasé por delante de una galería que había quebrado, pero yo no lo sabía, desde la acera vi una instalación que me dio ganas de entrar, un maniquí travestido en evangelista horterera que predicaba la palabra ante otros maniqués vestidos con ropas supuestamente contemporáneas, alrededor había, no sé por qué, un arado, un reloj de cuco y un póster de Jamaica, solo cuando entré comprendí que habían sustituido la galería por un centro mormón, y que «la instalación» no era ninguna parodia. Por fortuna, no sé lo que espero de la vida.*

Édouard Levé, *Autorretrato*

*El proceso creativo toma un aspecto muy diferente cuando el espectador se encuentra en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte a obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el importante rol del espectador es el de determinar el peso de la obra en la balanza estética. En suma, el acto creativo no es desempeñado por el artista solamente; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo exterior por medio del desciframiento y la interpretación de sus cualidades internas y así agrega su contribución al acto creativo. Esto se hace aún más obvio cuando la posteridad da su veredicto final y algunas veces rehabilita a artistas olvidados.*

Marcel Duchamp, *El proceso creativo*

EL ECO ES UNA CONVERSACIÓN  
QUE PERMANECE EN LA VIDA, EN EL MUNDO

Te he estado hablando de objetos cotidianos a los que alguien ha dado (dicen que Robert Filliou a la estructura de una silla roja, dicen que Jason Dodge a una balanza de uso comercial, por ejemplo) un levísi-

mo giro nada evidente que hay que decodificar. Y que para ello es necesario algo más y algo menos que la razón. En todo momento te estoy hablando de una experiencia privada e íntima. Pero al mismo tiempo, sin lugar a dudas la actividad que aquí se da consiste en un fenómeno de comunicación, y por tanto opera entre emisores y receptores. Telepatía, transmisión, transferencia, trueque....

El potencial de consciencia, de percepción, o sea de magia, que se despliega en la casa y sus objetos, sus creaciones, acciones, ilusiones, todo lo que por ahí anda, depende de lo que otros proyectemos sobre ellos. La gracia es que podemos proyectar cada uno una cosa, lo que queramos.

Ya te dije al principio que no era fácil de explicar. Pero en realidad sí es fácil de entender cuando la visitas. La casa es de cada uno y es pública, pertenece a lo común, a lo de todos, tengamos la mirada paranoica o no. Igual que la vida, sólo es tal cuando se hace, cuando existe, cuando es, y no hay posibilidad de que sea sólo de uno. Una casa no habitada es una ruina o una reliquia. A nosotros, cada uno, se nos ha otorgado poder total para habitarla y así activarla. El mismo que nos corresponde para elaborar el sentido que queramos darle. El visitante se convierte en la casa pero la casa es de cuantos quieran visitarla.

Como te decía, en la casa se designan sustancias, se aíslan del resto, y se significan como algo especial, a visitar. Está en la mano de cada uno, con su percepción e identidad particulares, continuarlo y hacer de ello una conversación y que sus ecos sigan reverberando en la vida. Si uno no lo sigue, la casa y su propuesta desaparecerán. Igual que un jugador de ping pong necesita a otro jugador para que haya juego de ping pong, lo mismo que uno no puede comerciar consigo mismo, la casa propone y designa las cosas como especiales pero cada uno confirma o no si lo son, o no.

Yo qué sé. Antes me he encontrado de golpe con una de esas enormes piscinas de fibra de vidrio en mitad del gran vestíbulo. Ya no estaba en la casa pero quedaban sus ecos. De repente, sus formas, su azul, me han parecido algo completamente nuevo, tan familiar como extraño y desconocido. He entrado en cierto bucle perceptivo por el mero hecho de que estuviera fuera de sitio, de que alguien (dicen que Fermín Jiménez Landa) hubiera decidido comunicarse conmigo de esa manera, buscar mi reacción poniendo precisamente eso precisamente ahí, precisamente entonces.

O como esas mopas de secado del tren de lavado automático de coches que se mueven con sus diferentes colores y a diferentes velocidades ahí en medio, sin coches, fuera de su escala de estación de servicio y parking de asfalto. El hecho de que alguien (dicen que Lara Favaretto) haya convertido esta realidad en algo expuesto para ser observado con atención, devuelve a algo tan artificial (en realidad creado con un fin aún más artificial y absurdo como mantener limpio el exterior de un artilugio como el automóvil que a su vez es también una necesidad creada), al ámbito y registro de la naturaleza, de la física, del movimiento, la luz, el color y su variación.

Su selección de entre la catarata del mundo la convierte en otra cosa no regulada, que se sale de lo razonable y se vuelve incontrolable. Su estructura de rotores, motores, plásticos y metales funcionando ahí en medio sin otra función que funcionar y activar su ruido secreto, su misterioso encantamiento, presentan lo absurdo del orden cartesiano para medirlo todo, al señalar la confluencia con el caos de la vida y la naturaleza. En este caso el aspecto entrópico de lo histórico y de los procesos del Capital.

Esta pieza, con su naturalización de un objeto tan ajeno a lo natural, remite a la entropía de la forma, la circunstancia no del todo mensurable. La entropía designa la parte no utilizable de la energía contenida en un sistema, la medida de su desorden o de su orden, en ciertos casos. Es una medida de incertidumbre ante un conjunto de mensajes, de los que únicamente uno va a ser recibido.

Todo este rato que intento escribirte tengo en la cabeza aquello que decía un antiguo inquilino habitual de la casa, uno de los que mejor la habitaron (dicen que su nombre era Marcel Duchamp, pero eso aquí no importa demasiado). Verás, él entendía el «coeficiente de arte personal» como la relación aritmética entre «lo inexpresado pero proyectado» y «lo expresado intencionadamente». O sea la diferencia entre lo que alguien había proyectado realizar en la casa y lo que había conseguido realizar, que sería lo que perciben y con lo que interactúan los demás. Ese coeficiente sería algo así como un «excedente» de energía, entropía: una cuota impredecible e incuantificable de sentido, contenida en potencia en las obras de arte.

El concepto de entropía encaja de alguna manera con lo que parece el principio conformador de la casa: fuerzas disonantes que coinciden



y desprenden una energía irrecuperable, instantánea, pero que puede medirse, que puede afectarnos, con la que podemos interactuar, acariciarnos un rato y hasta fundirnos en un abrazo o un bucle.

Ese potencial, precipitado, está vivo. La casa no es el Museo. De la misma manera que hay algo en la vida civil que acostumbramos a llamar «Casa del pueblo» pero que en realidad no es nuestra casa de ciudadanos sino un lugar mediado desde arriba que se ha quedado en símbolo aislado, fuera de su sentido efectivo. El Museo de arte es un ámbito de la misma clase que la «Casa del pueblo», con su entrada y su salida, sus recorridos y sus paredes amortiguadas por lo que la Historia y los expertos dictaminan que es el arte. La casa sí existe, en ese ámbito de la exposición de las cosas, en que éstas se señalan, se totemizan, se ponen de nuevo en valor, porque son miradas de nuevo. Pero la casa está en la vida, a la calle, a todos nosotros de manera individual, a nuestra salvaje e inaprensible intimidad y en nuestras actividades más ordinarias. La casa está llena de ecos pueden acompañarte siempre, una vez la has encontrado, andado y habitado, una vez has designado que algo era magia. Lo sabrás.

IGNASI ABALLÍ  
SIN ACTIVIDAD, 2013



#### Tomar fotografías

- 1 Sujete la cámara suavemente con las dos manos, mantenga los brazos quietos a los lados del cuerpo y coloque los pies un poco separados. Mantenga los dedos y la correa alejados del objetivo.
- 2 Apunte el área AF hacia el punto que desea enfocar.
- 3 Pulse el obturador hasta la mitad para enfocar. El alcance de enfoque es de 50 cm. hasta ∞ .
- 4 Pulse el obturador por completo para tomar una fotografía.

Texto del manual de instrucciones de la cámara

#### Taking pictures

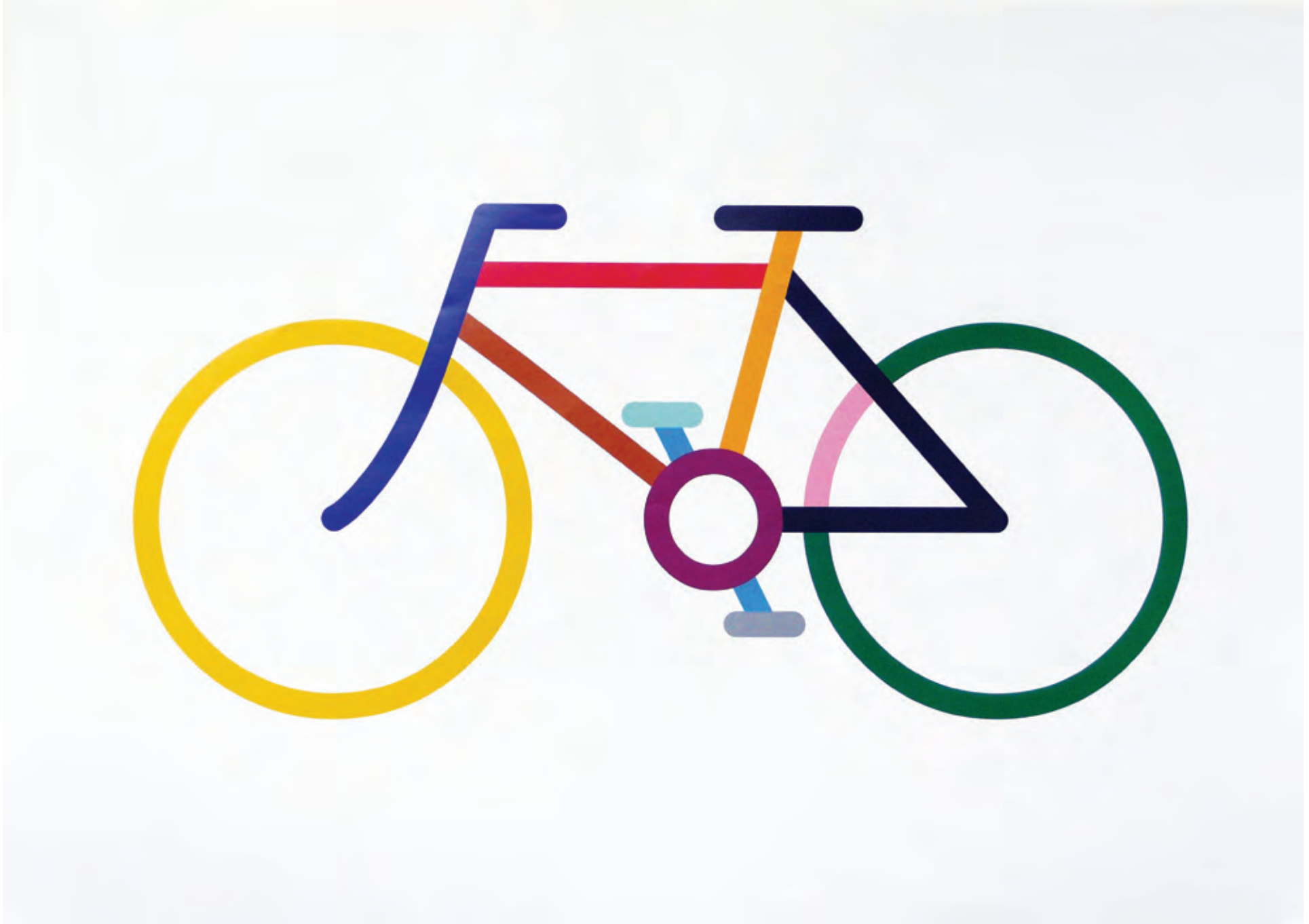
- 1 Hold the camera gently with both hands, keep your arms still at your side and stand with your feet slightly apart. Keep your fingers and the strap away from the lens.
- 2 Aim the AF area at the point you want to focus on.
- 3 Press the shutter button halfway to focus. The focus range is 50 cm. (1,64 feet) to ∞ .
- 4 Press the halfway pressed shutter button fully to take a picture.

Text of the instruction manual of the camera

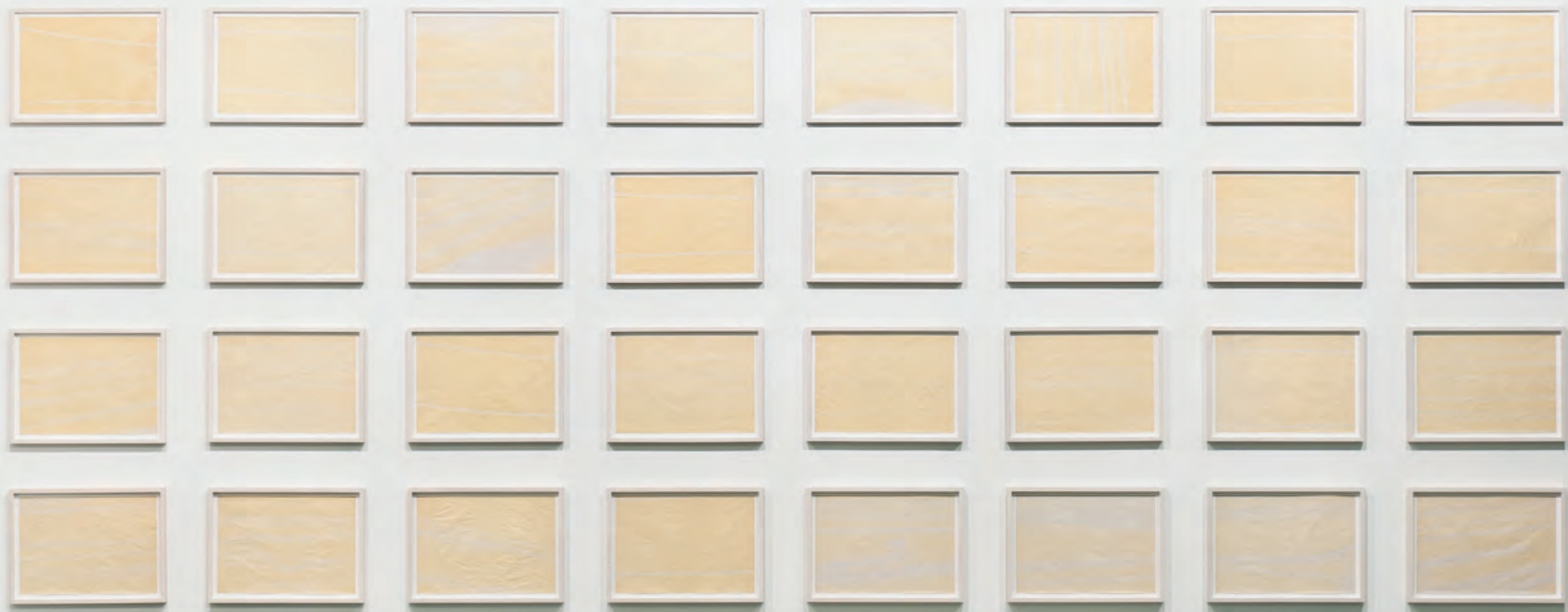


JORGE SATORRE  
AN IMPORTANT WORK, 2004





JEREMY DELLER  
REJECTED TUBE MAP COVER ILLUSTRATION, 2007



RUNO LAGOMARSINO  
TRANSATLANTIC, 2010 - 2011

SIN MOTIVO APARENTE  
(ES DECIR: CARGADO DE MOTIVOS)

CARLOS  
MARZAL

¿De qué tratan las cosas? Sí, las cosas: las nubes, la hiedra que crece entre las grietas de un muro de hormigón, la caravana de obcecadas hormigas que desfila en parada militar al pie de un árbol cualquiera, camino de cualquier hormiguero de los que existen en el bosque; las teclas de la máquina de escribir que ya nadie pulsa desde hace varios años, porque ya nadie usa, para escribir, esa máquina; el enchufe al que está conectado el cable del ordenador, la lata de atún abierta en la nevera, y a cuyo contenido le ha salido una capa de verdín que anuncia su pudrición.

¿De qué trata el agua que reposa en la botella, a la espera de una sed que venga a utilizarla? ¿Y las mondas de las patatas peladas que reposan geológicamente en el fondo del cubo de la basura? ¿Y los garabatos geométricos que realiza de forma distraída el distraído ejecutivo que asiste a la junta general de accionistas de su empresa? ¿Y las burbujas de jabón que se han formado al borde del sumidero después de la ducha? ¿Y la barba de dos días? ¿Y el festín microscópico donde se hacían los ácaros en ese viejo almohadón de guata? ¿Y la explosión solar que posee siete veces el tamaño de la tierra, pero que resulta parecida a la llama de un fósforo cuando la fotografía un telescopio a millones de años luz de distancia?

¿Cuál es el argumento de las cosas? ¿Es que el universo es un relato con pautas, con reglas narrativas para que alguien lo lea?

Las cosas no tratan de nada en concreto, porque lo concreto de las cosas no es tratar de algo, sino sólo estar ahí, haciendo lo que las cosas mejor saben hacer: nada en particular. Nada, salvo el hecho de brindarse a nuestro asombro, de ofrecerse—es un decir— a nuestra perpleja curiosidad, que se pregunta de vez en cuando sobre qué tratan las cosas. El mundo no tiene historia, no tiene fábula definida. Ni siquiera la tiene la Historia, que es el intento fracasado de buscarle un relato a lo que no lo tiene.

Los que tratamos de algo somos nosotros. O mejor dicho: los que tratamos de inventar que la realidad trata de algo somos nosotros (en la mayor parte de las ocasiones sin lograrlo, sin conseguir convencernos ni a nosotros mismos). Los que buscamos el argumento de las cosas, en particular y en conjunto, somos los hombres: los tratadistas. Los tratantes que intercambian sus bienes verbales —sus fábulas acerca del sentido o del sinsentido de todo—, en el mercado de la vida.

Pero el caso es que somos criaturas narrativas, animales de absoluta vocación literaria, aunque la mayoría de la manada lo ignore. De ahí que hagamos, de nuestra necesidad, virtud, y que aspiremos a contárnoslo todo, como si todo, o algo, tuviese sentido. Desde el inicio de los tiempos, cuando el lenguaje rompió a hablar en nosotros y nosotros en él, a través de él, gracias a él, hemos procurado encajar las piezas desordenadas de lo real en una narración coherente. Ya sabéis, con planteamiento, nudo y desenlace. Por eso hemos creado, en el colmo de la grandeza artística, un Dios increado que no sólo se ha creado a sí mismo, sino que ha dado forma a todo lo que es para contemplarlo en la distancia. El Dios artista que da origen a la obra y que se da origen a sí mismo como espectador. El texto del mundo y el lector del texto: la gran invención.

Un filósofo dijo que caminamos erguidos porque estamos destinados a las alturas. Urdimos también relatos de altura literaria, porque estamos destinados a erguirnos sobre la realidad, a otorgarnos la ilusión de que la dominamos, de que la conocemos, de que sabemos servirnos de ella. Nuestro atrevimiento no tiene medida, no tiene fin, no tiene parangón. Hemos creado al Dios que nos crea, hemos levantado el cantar del cantor que nos acoge en su canción. Lo dijo un poeta: los dioses no tienen más sustancia que la que tengo yo.

¿De qué tratan las cosas? Las cosas tratan de aquello que queremos que traten. Del trato que les dispensamos al utilizarlas, del trato que sellamos con ellas, en nuestro compromiso individual, y que no nos compromete a nada, a excepción de al acto comprometedor de habitar entre ellas. Las cosas son nosotros. ¿Y de qué tratamos nosotros? ¿Cuál es nuestro argumento?

—

La vocación del espectador verdadero, del catador de realidades —en eso consiste ser un espectador: en degustar el mundo tal y como se manifiesta a nuestro apetito— consiste en andarse por las ramas. Tal vez es una remota reminiscencia de nuestro pasado elemental de primates, cuando nos subíamos a los árboles para escapar de los depredadores que amenazaban con comérsenos. Quién sabe: el origen de

nuestro comportamiento es tan misterioso como nuestro comportamiento mismo. Pero lo cierto es que desde entonces, desde siempre, nos encanta andarnos por las ramas.

¿Por las ramas de dónde? ¿Por qué ramas? Por las ramas: por las del saber, por las del ignorar, por las de nuestra intuición, que nos guía, sabia, en mitad del bosque, en mitad de la enramada que a veces parece confundir a quien observa.

En un sentido estricto, somos los enramados, los practicantes de la disciplina científica que podríamos bautizar como «enramamiento». Una disciplina científica sin pretensiones de universalidad, una tarea que no aspira a evitar el error subjetivo, un trabajo que no pretende renunciar a lo superfluo, porque lo superfluo, lo subjetivo y lo privado representan sus intereses mayores.

Los enramados poseemos cierta condición aérea —nos gustaría—, porque necesitamos la itinerancia, el deambular sin rumbo fijo. Si pudiésemos asignarnos a voluntad un destino complementario al que nos ha correspondido, seríamos un picaflor, la denominación chilena del colibrí, al que le gusta, por encima de todo, el acto de ir de acá para allá, picoteando en las flores, libando de los bienes del mundo, de sus obras. Nosotros seríamos los «picarramas», los encaprichados de los objetos artísticos, los encaprichados de los objetos (porque para un picarramas cualquier objeto puede ser susceptible de contemplarse bajo especie de obra, de creación digna de asombro).

Y es así, andándonos de rama en rama, de cosa en cosa, de objeto en objeto, como polinizamos el mundo. Nuestra relación con el resto de los observadores, con el resto de los enramados, representa un contagio. Todo es una eterna conversación sin fin a la que agregamos a cada instante un parecer, una suposición, un gesto. Contribuimos a propagar la benigna pandemia de la mirada, gracias a la cual los espectadores sobrevivimos. Desde nuestra atalaya situada en lo alto del árbol que hemos escogido —el árbol que hemos creado en nuestro vagabundeo sin dirección— miramos a derecha e izquierda, con la libertad que nos apetece adjudicarnos —y que es toda la libertad, todas las libertades—, miramos el horizonte próximo y el más lejano, miramos lo obvio y lo más sutil, lo que se entiende con sólo mirarlo y lo que no entenderemos jamás por mucho que lo miremos, miramos

a mansalva, miramos con detalle, miramos con riesgo y sin peligro alguno, miramos sin miramientos. A decir verdad —a mirar verdad— lo que no deja de apetecerle nunca a un enramado es el acto íntimo de mirar: la «miraduría» es su oficio primero y último.

Ver no es nunca un ejercicio desdeñable. Pero no es comparable con mirar, si lo pensamos con el detenimiento justo. Ver representa una disciplina necesaria, pero está sometida a nuestros prejuicios, a nuestras pretensiones. Para ver hace falta un ideario, y detrás del ideario, a renglón seguido, comienzan las jerarquizaciones, y los cánones, y las taxonomías, y las enciclopedias. Sí: ver significa una labor de cultura. Y eso está muy bien. Pero mirar es otra cosa.

Mirar representa una función orgánica, como respirar, como el discurrir del torrente sanguíneo a través del cuerpo. Mirar —bien mirado— es el discurrir del torrente sanguíneo en el universo de la exterioridad. El paso previo a toda visión, la acción primigenia que antecede a cualquier clase de análisis. Y al picaflor, al enramado, lo que más le gusta, sin duda, es mirar, lo que mejor sabe hacer, porque en su voluntad no hay ninguna intención de ir más allá.

El más allá de algo queda demasiado lejos. El más allá de cualquier cosa está en el otro lado del mundo, y parece que ha dejado de ser la cosa que se mira. Las cosas remiten al más acá, al acá de la cosa, que permanece siempre al alcance de la mano y de la mirada, de la mano que mira con el tacto, y del ojo que toca con su mirar, mientras los sentidos del espectador se van por las ramas, a cantarse y contarse lo que le surge al paso.

No defiende al mirón puro, sino al puro mirón. La pureza del mirar no estriba en la supuesta moralidad del que abre los ojos al mundo y se deja inundar por las criaturas que mira, sino que la moralidad misma reside en el exento y simple acto de la mirada, porque en el abrir los ojos sin más ya habita la pureza. Abrir los ojos sin más, pero sin menos. En su justa medida: de par en par.

Al enramado le gustaría no tener párpados, no tener el complejo sistema ocular que transforma la luz en realidades tridimensionales. Al enramado perseguidor de experiencias estéticas le gustaría que todo lo que sus ojos perciben se instalase directamente, con su volumen, con su materia y su perfil, en el interior de su cuerpo. Como si el ojo

no fuese más que una puerta del gran almacén del cuerpo, del gran hangar en donde todo lo que la percepción recoge queda dispuesto tal y como ha resultado recogido. Quién pudiera —para alzarse a la condición de enramado sumo, de sumo sacerdote de su ermita en el aire— desentenderse de tanta complejidad anatómica, de tanta mediación celular, de tanto intérprete de lo que es y está ante nosotros. Quién pudiese abrir los ojos el primer día del mundo, como quien abre las compuertas de un pantano, y permitiese al mundo entrar en aluvión para no marcharse ya: el mundo tal cual lo miramos, el mundo de una vez por todas y para siempre, con todos sus detalles de la percepción, en su innumerable abundancia. Quién pudiera, mientras se anda por las ramas de sus digresiones, deshacerse de sus servidumbres corporales y consentir a las cosas que lo habiten, que crezcan de puertas para dentro de su cuerpo, incluidos los árboles que después servirán para que nos andemos por las ramas, en un entretenimiento interminable.

Porque se trata de eso: de eso trata el asunto. De estar entretenidos mientras miramos, de que el entretenimiento de la mirada nos empuje hacia dentro de nosotros mismos y a la vez hacia fuera. Si no hemos venido a entretener el tiempo que nos ha tocado en suerte, ¿a qué hemos venido? Si no hemos venido a participar del espectáculo del mundo, ¿quién va a participar de tanto como existe? Si no somos nosotros, los del pie fuerte, los del paso franco, los del hablar por hablar y el mirar por mirar, por puro amor al arte de hacerlo, quienes disfrutan de toda esta labor de miraduría, ¿quiénes van a saber disfrutarla, quiénes van a honrarla como se merece?

—

A las exposiciones de arte deberíamos acudir como si nada. Como si tal cosa. A la buena de Dios: del dios de nuestro capricho, que es una divinidad tan permisiva como ecuánime, al menos con nuestras opiniones. Aunque lo mejor sería dejarnos las opiniones en casa, si ello fuera posible. Dejárnoslas en lo alto de la rama que habitamos, y salir a pasear ligeros de equipaje. Ojalá pudiésemos marcharnos a vagar despojados de nosotros mismos. Sin historia con mayúscula y con minúscula: sin historia privada y sin la historia del mundo. Ojalá supiésemos quitarnos

a cada paso el abrigo pasado de moda de las modas, porque nos queda largo, porque nos da calor y nos sofoca. Siempre es verano —siempre debería serlo— en una exposición, porque el arte, si lo es, posee una condición solar, iluminadora, enemiga de las tinieblas y las oscuridades, de las humedades y los fríos. El arte y sus exposiciones tienen vocación de abrigo por sí solas —nos cobijan, nos dan calor, nos acogen—, por eso cualquier otro abrigo que nos echemos sobre los hombros constituye una redundancia. De ahí que tantas veces los espectadores del mundo del arte sufran una insolación conceptual, un acaloramiento sensitivo.

De las exposiciones conviene hacer, creo, un uso privado. Como de la lectura, como de la comida, como del sueño, como de la ocasión de no hacer nada. Es más, las exposiciones conviene disfrutarlas de ese modo: masticándolas con delectación, saboreándolas y bebiéndolas. Durmiéndolas despiertos con actitud de vigilia, y ensoñándolas adormecidos en los pasadizos de la imaginación. Dándolas al productivo y dulce no hacer nada nuestro, para que pasen a través de la piel hasta lo más profundo de lo que somos. Como un vino, como un pedazo de pan, como una fantasía carnal en la noche, como una siesta. A pierna suelta hay que observar el arte.

Desconfío del arte que no soporta la prueba de lo doméstico, del arte que uno no puede llevarse a casa y someterlo al roce de nuestros muebles, de nuestras prendas de vestir, de nuestros alimentos. En esa conversación se templan, como se temple el acero en la llama, nuestras cosas con el arte y el arte con nuestras cosas. Desconfío del arte que uno no puede meterlo en la cama, para que nos haga compañía durante la duermevela, del que no sirve para enjabonarnos el cuerpo en la ducha y nos permite salir perfumados por los pasillos, para estrenar la realidad que nos espera más allá de la puerta de nuestro domicilio.

Deberíamos saber aprovecharnos siempre de esa función higiénica del arte verdadero. El uso despreocupado de las obras —o lo que significa lo mismo: el abuso a conciencia— nos limpia de residuos morales, de las secreciones tóxicas de la vida diaria. Por eso resulta obligado frotar el arte contra la piel, para que sus crines de caballo nos arranquen el mundo innecesario que se adueña del cuerpo.

De ahí que el arte posea un último sentido, siempre, de naturaleza medicinal. Pero no medicinal bajo prescripción facultativa, sino

medicinal según el saber propio de cada paciente, porque cada cual sabe mejor que nadie lo que necesita su organismo. La automedicación, por esta vez, constituye la única forma sensata de ritual curativo. La sabiduría íntima administra la dosis adecuada del veneno que el arte segrega. Sí: veneno, tósigo. Porque el arte tiene un proceder homeopático. Con la fiebre nos cura de la fiebre. Con la emoción justa nos cura de la falta de emoción o de los excesos emocionales. Con la inteligencia nos libra del adocenamiento y la superficialidad (es decir, de la inteligencia mal empleada). La homeopatía del arte, más que un arte de curar con lo mismo, consiste, pues, en el milagro de sanar con lo exacto.

Igual que hay una cura por el habla —por la expulsión, al nombrarlos, de los monstruos que crea nuestra conciencia en su subsuelo—, y una sanación por la escritura —cuando se ven caligrafiados los fantasmas propios—, existe una cura visual por la contemplación del arte. Una catarsis en la que purgamos nuestros humores malignos. Las exposiciones también son —deberían serlo— una forma de sangría, un corte benigno en nuestras venas para deshacernos de las adiposidades que se acumulan en nuestra linfa de estar vivos.

La salud que el arte nos proporciona es una salud segunda, una segunda naturaleza que nos reconforta y que nos resarce de los sinsabores del tiempo.

—

El paciente artístico —el comensal, el goloso— está llamado a moverse entre las piezas de una exposición como un paseante a la deriva, como un curioso que ha hecho de la curiosidad y del paseo una ciencia de existir y un método para entablar relación con la materia circundante.

El paseante se administra paseos al buen tuntún, sin otra reflexión que no sea la de carecer de reflexión por completo. El que planifica sus paseos no es un paseante, sino un funcionario de lo pedestre. De modo que no hay mejor sistema para caminar por los caminos del mundo que hacerlo sin instrucciones, con las reglas que uno mismo inventa a medida que camina, con los preceptos que dicta nuestra imaginación mientras se hace una con las cosas en el acto de pasear sin rumbo.



Porque —dejémonos de excusas— el verdadero motivo de una caminata no está tanto en la caminata misma, como en el hecho de que nuestra conciencia se desprenda de la mayor cantidad posible de sus lastres intelectuales y se abandone a su fluir. Caminar, entonces, constituye un subterfugio para pensar sin las ataduras del pensamiento organizado, sin las obligaciones de la reflexión que aspira a cristalizarse. Los andarines son filósofos cuya intuición primigenia —la que funda el sistema de toda su obra, la que rige su filosofar— reside en la convicción de que no hay nada como que nos dé el aire.

Que nos dé el aire en nuestras suposiciones. Qué nos dé el aire en nuestras aprensiones. Que nos dé el aire en nuestras lecturas. Que nos dé el aire en nuestras certidumbres. Que nos dé el aire en nuestros recelos. Quien no se orea se enmohece, le crecen las telarañas en el iris, el polvo de las bibliotecas sobre el juicio. El oreo constituye el destino más caballeroso para con uno mismo y para con los demás, porque al cumplirse se lleva lejos todas las solemnidades, aventa todas las grandilocuencias, ventila todas las estancias de nuestro yo enrarecido.

Caminar entre las salas de una exposición artística debería significar algo no muy distinto al acto de hacerlo por mitad de un bosque. Las exposiciones, como los bosques, tienen su ordenación establecida, y en muchas ocasiones dicha ordenación representa una forma sugerente de adentrarse en las obras y en los árboles. Pero no hay nada como perderse según la voluntad propia, nada como extraviarse siguiendo nuestro innato sentido de la desorientación. Porque permanecer extraviado también necesita de sus coordenadas justas. Perderse también es una declaración cartográfica de intenciones.

No hay nada como trazar la ruta propia en la espesura, el itinerario particular entre las obras. La sentencia de que los árboles no dejan ver el bosque no es cierta. Los árboles están para erigirse en bosque cada uno de ellos, y para remitir, por contagio, como emblema, al bosque todo; de la misma forma que las obras constituyen cada cual su entera exposición, mientras que construyen, en diálogo con las restantes, la exposición entera.

La insuficiencia de las obras con respecto a los árboles suele ser de naturaleza sensorial, porque, a diferencia de lo que ocurre en un bosque, en una exposición de arte no nos dejan tocar las obras. Y de-

berían. Deberían permitirnos una aproximación táctil. Deberíamos poder acariciar la superficie de las obras, igual que durante nuestros paseos tocamos la corteza de los árboles y palpamos su hondura, auscultamos con las yemas de los dedos su pulso secreto. Si tocásemos la materia de las obras otro gallo cantaría: el gallo matérico. El gallo que nos despierta a lo duro, a lo frío, a lo rugoso, a lo blando, a lo cálido, a lo suave. El gallo del amanecer en el amanecer de nuestra mirada que sale a dar un paseo libre de prejuicios y cargada de expectativas. El gallo solitario que se encomienda a su instinto para cantar como mejor le apetece. Sin miedo a desafinar, porque sabe que de los desafinados será el reino del cielo en la tierra: de los valientes que cantan a voz en cuello su canción mientras caminan.

Las exposiciones son muy serias. Los museos son muy serios. Los catálogos son muy serios. Por eso deberíamos consentirnos el deambular por ellos silbando, cantando, tocando sus paredes, sus instalaciones, sus páginas. Hay que oler los museos, y oír los textos de los catálogos —además de olerlos y degustar sus sabores—, hay que emplear en las obras los cinco sentidos básicos junto con algunos de los suprasentidos, como el sueño y las premoniciones. Porque quien no se arriesga no cruza el mar. Quien no se salta a la torera las indicaciones acerca de las cosas no descubre lo que las cosas nos indican en su estatismo, con sus gestos discretos.

Para nuestra obra en marcha no podemos sino desear espectadores también en marcha. Gente que va y viene, gente a la deriva. Culos de mal asiento a quienes lo último que les apetece es aposentarse en la silla de la severidad, en el butacón de lo reglado.

En el frontispicio del templo universal de las exposiciones todas debería figurar, labrada sobre la piedra con una sonrisa, dudando de su propio enunciado solemne, la siguiente leyenda: *Nadie entre aquí que no busque estar perdido.*

—

Desde el punto de vista de la urbanidad, la metáfora constituye un elemento retórico bastante peor educado que la metonimia. No cabe duda.

La metáfora siempre nos obliga a cruzar un puente del sentido, nos desplaza en dirección a un lugar que el artista había previsto de antemano. La metáfora nunca representa una invitación, y si se traza como tal invitación es siempre a un ámbito concreto y con un horario establecido. Es una invitación, a lo sumo, impresa en una cartulina y con exigencias. Los procedimientos metafóricos nos llevan desde una realidad a otra por el camino que el artista ha urdido. Cuando el poeta quedó deslumbrado por la blancura de los dientes de su amada —y por todo lo que aquella boca le hizo conocer— nos forzó a cruzar el puente de los atributos hasta el vivero de las perlas, en donde resplandecían nacaradas. Así de desconsiderados son los poetas. Se comportan como capataces comparativos.

La metonimia, sin embargo, pertenece a un espíritu más liberal dentro del rígido universo de las imágenes. Porque, en lugar de subordinar un elemento a otro, los yuxtapone, los coloca en contacto y espera a que establezcamos el vínculo. La llama del artificio no aparece prendida, sino que se nos confía la labor de prenderla. Las metonimias, por su amabilidad, parecen pertenecer no al mundo del arte, sino al de la artesanía; no al severo mundo del significado, sino al sutil reino de las sugerencias.

¿De qué tratan las exposiciones? De lo mismo que tratan las cosas. De lo que tratan las nubes, y la hiedra, y las hormigas, y las teclas de la máquina de escribir que ya nadie pulsa, no porque nadie escriba ya con máquina de escribir, sino porque nadie escribe ya con esa máquina concreta a la que me refiero. Las exposiciones son metonimias establecidas con obras de arte. Las exposiciones son elementos que alguien ha colocado al lado de las cosas, para que nosotros descubramos el vínculo profundo que las hermana entre sí.

La cortesía del escritor —el que se sirve de las palabras y el que se sirve de las obras de arte ajenas— estriba en la cantidad de aire libre que deja para que respiren los lectores.



JASON DODGE  
WEIGHT, 2012



KIRSTEN PIEROTH  
SIN TÍTULO, 2012

Lista de libros hervidos de izquierda a derecha | List of boiled books, from left to right:  
Concrete Island. J. G. Ballard | Exercises in Style. Raymond Queneau | The Rough Guide to the Brain. Barry Gibb | The Futurological Congress. Stanislaw Lem | The Easy Way to Stop Smoking. Allen Carr | Power Book Manual | Monday or Tuesday. Virginia Woolf | The Forgotten Writings of Mark Twain | Oxford Dictionary of Computing | Brewer's Dictionary of Phrase and Fable | Negotiations. Gilles Deleuze | The Portable Edgar Allan Poe | Oxford Dictionary of Current English | Ink Jet Printer Manual | Vagueness: A Reader | Walden. H.D Thoreau | The Road. Cormac McCarthy | Epigrams and Aphorisms. Oscar Wilde | Flush. Virginia Woolf | The Man Who Was Thursday. G. K. Chesterton | Life A User's Manual. Georges Perec





JASON DODGE  
IN NEW YORK, MYRANDA GILLIES WOVE YARN THE COLOR OF NIGHT  
AND EQUALING THE DISTANCE FROM THE EARTH TO ABOVE THE WEATHER, 2017

LARA FAVARETTO  
GUMMO II, 2008





SILVIA BÄCHLI  
OT., 2009

PETER FISCHLI & DAVID WEISS  
BÜSI, 2001



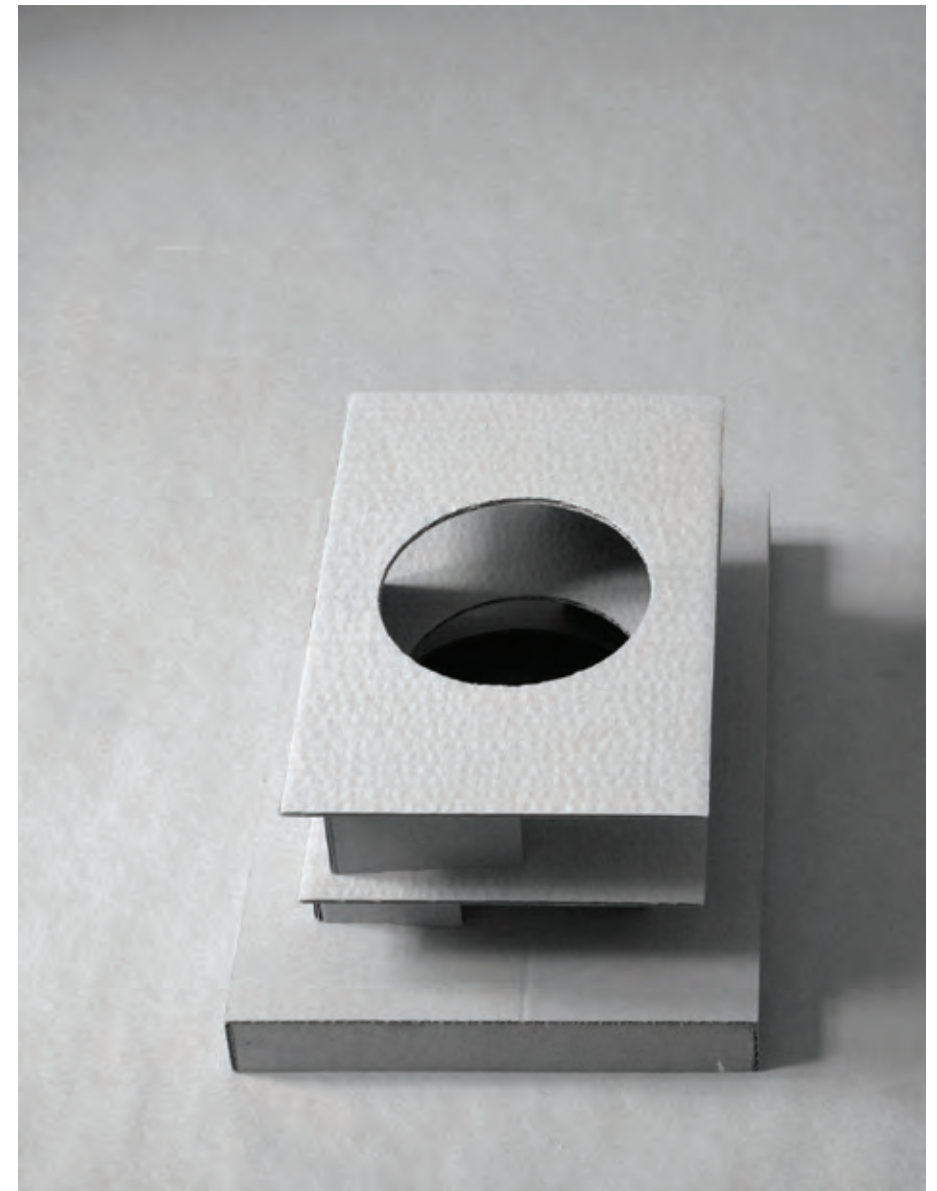
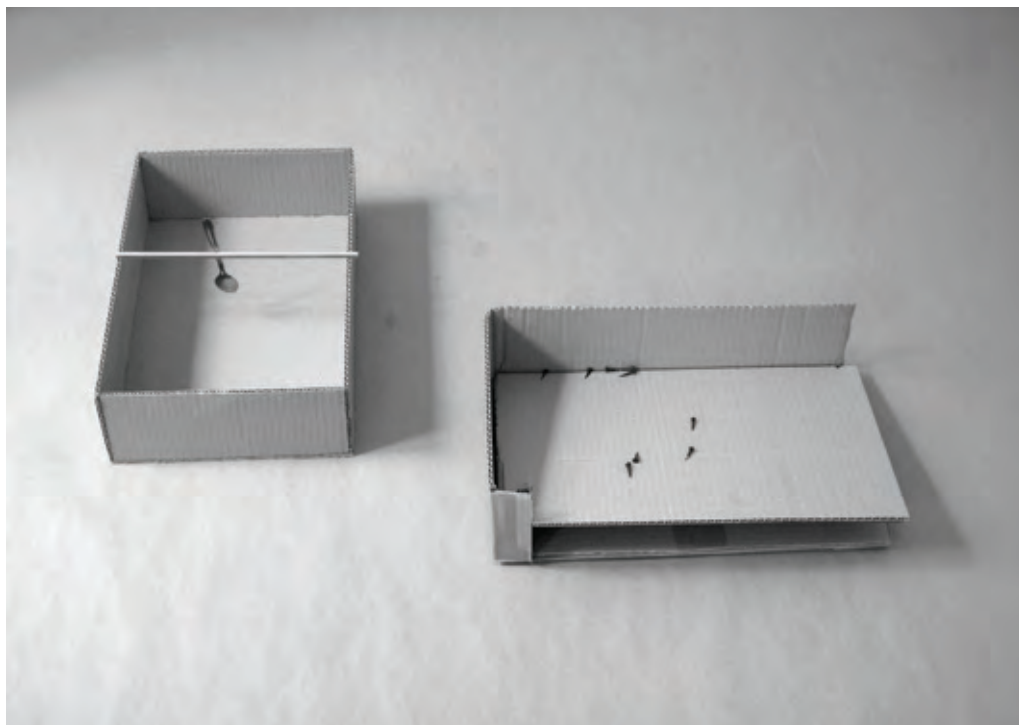
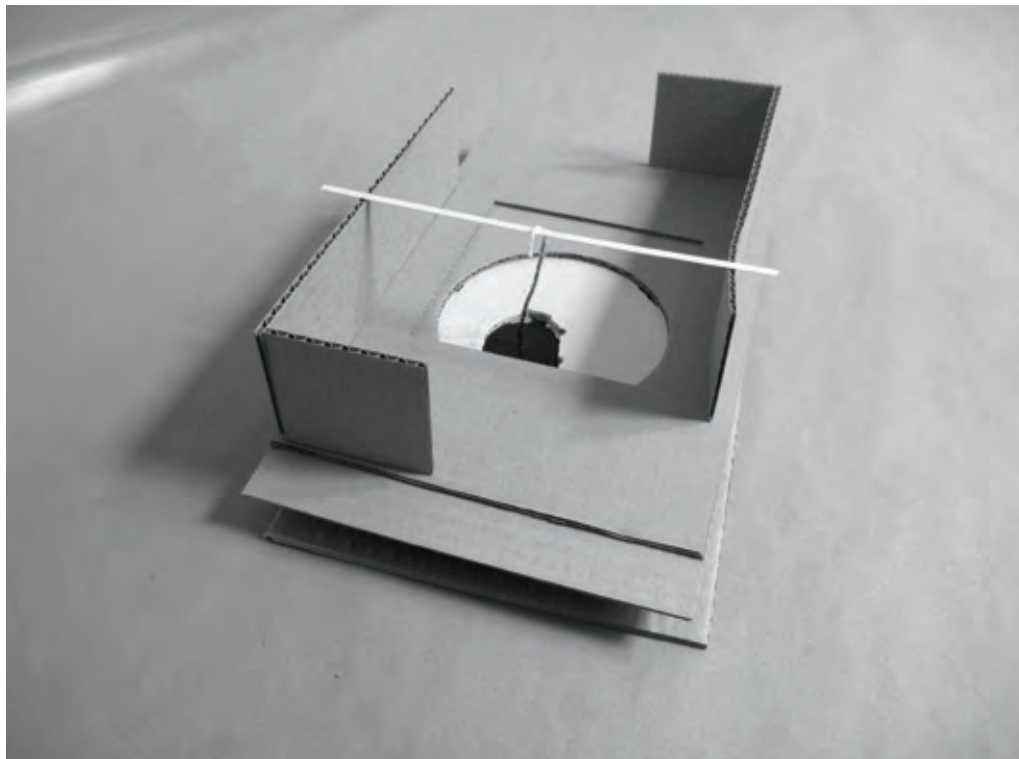


FERMÍN JIMÉNEZ LANDA  
MAL DE ALTURA, 2013





TAMAR GUIMARÃES  
CANOAS, 2010



JULIA SPÍNOLA  
REDONDO Y MENTAL. FIGURAS, 2013



JESSE ASH  
 CONFERENCE #4 (BURLYWOOD 2), 2011



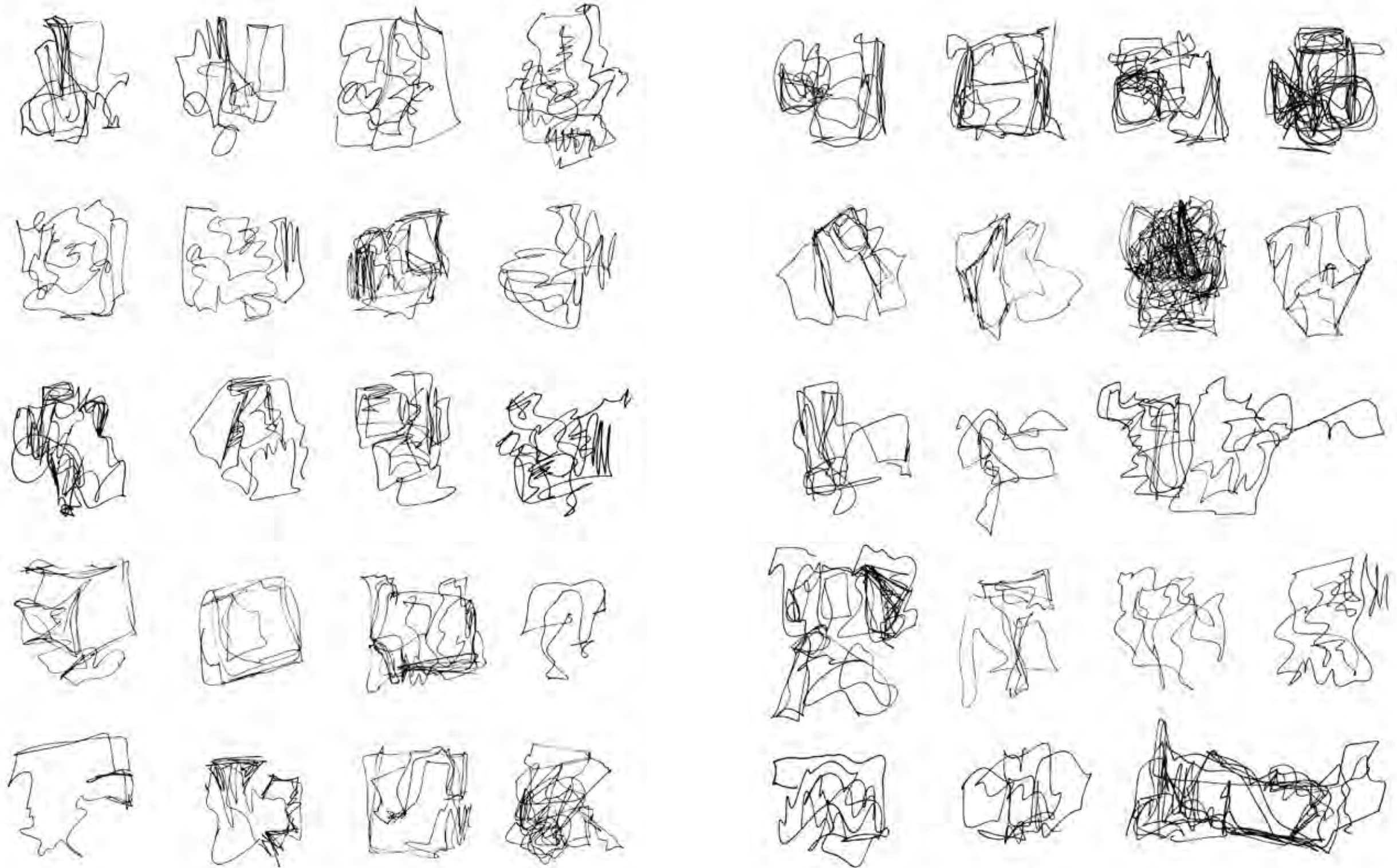
JESSE ASH  
 A GROWING MOULD ON FORM, 2012



JOSÉ DÍAZ  
IMÁGENES EXTRAÍDAS DEL PROYECTO  
EN CURSO ESTUDIO, 2011-2012



GUILLERMO PFAFF  
GRADO: 0, 2013



CARLOS MACIÁ  
SIN TÍTULO, 2013

RUNO LAGOMARSINO  
OTHERWHERE, 2017





## LISTA DE OBRA

<p><b>P. 1-5</b></p> <p>Fermin Jiménez Landa <i>El nadador</i>, 2013</p> <p>Piscina prefabricada modelo Dora Prefabricated pool, Dora model 750 x 350 cm Cortesía de Piscinas COINPOL</p> <p><b>P. 16-19</b></p> <p>Daniel Steegmann Mangrané <i>Lichtzwang</i>, 1998 - ongoing <i>Luz forzada</i>, 1998 – en curso Acuarela sobre papel cuadriculado</p> <p>Watercolor over graph paper 15 x 21 cm c/un. - each Cortesía del artista</p>	<p><b>P. 25</b></p> <p>Helen Mirra <i>Orange Boulder Lichen</i>, 2007</p> <p>Palé de transporte, piedras de granito de alto contenido en hierro con líquenes de Porpida Macrocarpa y Porpida Flayoacaerulescens</p> <p>Shipping pallet, high iron granite rocks with Porpida Macrocarpa and Porpida Flayoacaerulescens 82 x 120 x 15 cm Cortesía de Galerie Nordenhake, Berlín / Estocolmo</p> <p><b>P. 48-49</b></p> <p>Étienne Chambaud <i>L'Électricite, Exclusion de la Tautologie #2</i>, 2007</p> <p>Lámpara de aluminio restaurada Restored aluminium lamp EC/S 1 - h = 100 cm Cortesía del artista y Sies + Höke, Düsseldorf</p>	<p><b>P. 55</b></p> <p>Robert Filliou <i>Projet de nultiple</i>, 1975</p> <p>Lápiz de mina blanda, bolígrafo sobre papeles pegados y cartón</p> <p>Soft lead pencil, ballpoint pen on glued papers and cardboard 20,7 x 15 cm Cortesía de Galerie Nelson-Freeman, París</p> <p><b>P. 56-57</b></p> <p>Robert Filliou <i>Principles of Poetical Economy</i>, 1980</p> <p>Lápiz de mina blanda sobre 22 tarjetas de papel, sello, ganchos, cuerda</p> <p>Soft lead pencil on 22 paper cards, stamp, hooks, string 95 x 140 cm Cortesía de Galerie Nelson-Freeman, París</p>	<p><b>P. 64-65</b></p> <p>David Maljkovic <i>A Long Day for the Form</i>, 2012 <i>Un largo día para la Forma</i></p> <p>Panel reflectante, foco, madera y sonido</p> <p>Reflector panel, spotlight, wood, sound</p> <p>Dimensiones variables. Elemento de madera: 142 x 90 x 90 cm Cortesía del artista y Sprüth Magers, Berlín - Londres Foto de Gunnar Meier</p>	<p><b>P. 67</b></p> <p>Dan Rees <i>Malevic (part of the series "A Good Idea is a Good Idea")</i>, 2009 <i>Malevic (parte de la serie Una buena idea es una buena idea)</i></p> <p>Acrílico sobre el disco <i>White Album</i> de The Beatles</p> <p>Acrylic on The Beatles <i>White Album</i> 34 x 34 cm Cortesía de Collection Andreas Huber, Viena</p>	<p><b>P. 70</b></p> <p>Fernando García <i>Retrato de Manolo Millares</i>, 2012</p> <p>Bolsa de plástico con objetos recogidos de la tumba de Manolo Millares en el Cementerio Civil de Madrid</p> <p>Plastic bag with objects found at Manolo Millares tomb at Civil Cemetery of Madrid 40 x 22 x 11 cm Cortesía del artista</p> <p><b>P. 71</b></p> <p>Fernando García <i>Paisaje castellano (prueba de estudio)</i>, 2012</p> <p>Piedras y botijo</p> <p>Stones and drinking jug</p> <p>Dimensiones variables Cortesía del artista</p>	<p><b>P. 78-79</b></p> <p>Jason Dodge <i>Darkness falls on Beroldingenstrasse 7, 79224 Umkirch</i>, 2006 <i>La oscuridad cae sobre Beroldingenstrasse 7, 79224 Umkirch</i></p> <p>Instalación (bombillas, velas y cerillas) / Installation (Light bulbs, candles, matches)</p> <p>Dimensiones variables Cortesía de BSI Art Collection, Suiza</p>
<p><b>P. 20-21</b></p> <p>Mark Manders <i>Shadow Study</i>, 2012 <i>Estudio de sombra</i></p> <p>Hierro, madera y resina epoxy</p> <p>Iron, wood, painted epoxy 150,5 x 52 x 65 cm Cortesía de Zeno x Gallery, Amberes</p> <p><b>P. 23</b></p> <p>Wolfgang Tillmans <i>Lutz and Alex sitting in the trees</i>, 1992 <i>Lutz y Alex sentados en los árboles</i></p> <p>C-Print foto 61 x 51 cm Cortesía de Galerie Buchholz, Berlín/Colonia</p>	<p><b>P. 50-51</b></p> <p>Ceal Floyer <i>Page 8680 of 8680</i>, 2010</p> <p>8.680 páginas de papel A4 -3 + 2 PA. PA 1/2</p> <p>8,680 pages of A4 paper- 3 + 2 AP. AP 1/2</p> <p>125 x 21 x 29,7 cm</p> <p>Cortesía del artista y Esther Schipper, Berlín</p> <p>Foto de © Andrea Rossetti. Vista de la instalación en Esther Schipper, Berlín, 2011</p> <p><b>P. 52-53</b></p> <p>Lawrence Weiner <i>Out of the Blue</i>, 1999 <i>Sin motivo aparente</i></p> <p>Lenguaje y materiales relacionados con el mismo</p> <p>Language and the materials referred to</p> <p>Dimensiones variables Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles</p>	<p><b>P. 59</b></p> <p>Robert Filliou <i>Boîtes (detail)</i>, 1972-1975 <i>Cajas (detalle)</i></p> <p>Técnica mixta</p> <p>23,5 x 33,5 cm (x 1) - 35 x 28 cm (x 2)</p> <p>Cortesía de Collection of the Fondation Cartier pour l'art contemporain, París</p> <p>© Robert Filliou</p> <p><b>P. 60-61</b></p> <p>Joachim Koester <i>My Frontier is an Endless Wall of Points (after the mescaline drawings of Henri Michaux)</i>, 2007</p> <p><i>Mifrontera es un muro interminable de puntos (después de los dibujos hechos bajo el efecto de la mescalina de Henri Michaux)</i></p> <p>Film de 16 mm, instalación, 16 mm blanco y negro en loop 16 mm film installation, 16 mm black and white film loop 10'24" Cortesía del artista y Jan Mot, Bruselas/ México D.F.</p>	<p><b>P. 68</b></p> <p>Dan Rees <i>Mondrian (part of the series "A Good Idea is a Good Idea")</i>, 2009 <i>Mondrian (parte de la serie Una buena idea es una buena idea)</i></p> <p>Acrílico sobre el disco <i>White Album</i> de The Beatles</p> <p>Acrylic on The Beatles <i>White Album</i> 34 x 34 cm Cortesía de Collection Carola Dertnig, Viena</p> <p><b>P. 69</b></p> <p>Dan Rees <i>De Kooning (part of the series "A Good Idea is a Good Idea")</i>, 2009 <i>De Kooning (parte de la serie Una buena idea es una buena idea)</i></p> <p>Acrílico sobre el disco <i>White Album</i> de The Beatles</p> <p>Acrylic on The Beatles <i>White Album</i> 34 x 34 cm Cortesía de Galería Andreas Huber, Viena</p>	<p><b>P. 73</b></p> <p>Fernando García <i>R4</i>, 2013</p> <p>Planchas de granito y latas de conserva vacías</p> <p>Granite sheets and empty tins 60 x 40 x 20 cm Cortesía del artista</p> <p><b>P. 74-75</b></p> <p>Alejandro Cesarco <i>When I am Happy</i>, 2002 - ongoing <i>Cuando sea feliz</i>, 2002 - en curso</p> <p>Lápiz de color sobre papel</p> <p>Colour pencil on paper 22,9 x 30,5 cm Cortesía de Javier Sádaba Hernández, Barcelona</p> <p>Vista exp. <i>Now and Then</i>, Charles H. Scott Gallery, Emily Carr University, Vancouver 2009. Colección Deutsche Bank. Foto Scott Massey</p>	<p><b>P. 96-97</b></p> <p>Jorge Satorre <i>An important work</i>, 2004 <i>Un trabajo importante</i></p> <p>24 dibujos - lápiz y bolígrafo sobre papel</p> <p>24 drawings - pencil and pen on paper 29,7 x 21 cm c/un. - each Cortesía de Galerie Xippas, París</p> <p><b>P. 98-99</b></p> <p>Jeremy Deller <i>Rejected Tube Map Cover Illustration</i> 2007 <i>Ilustración rechazada para la cubierta del mapa de metro de Londres</i></p> <p>Impresión offset 59 x 84 cm Cortesía del artista Foto de Ruth Clark</p>	
<p><b>P. 24</b></p> <p>Helen Mirra <i>Wald, Ueberbleibsel von; das uebrigens gar nicht uebriggebliebenmaessig aussieht, 107 (Forest, vestige of; which doesn't actually look vestigal at all, 74)</i>, 2007</p> <p>Vestigio de un bosque que ya no parece un vestigio</p> <p>Palé de transporte y manta de lana</p> <p>Shipping pallet, wool blanket 25 x 80 x 120 cm Cortesía de Galería Meyer Riegger, Berlín</p>	<p><b>P. 54</b></p> <p>Robert Filliou <i>Pour pêcher à deux la lune</i>, 1962-1984 <i>Para pescar entre dos la luna</i></p> <p>Palos de madera, gancho, clavo, hilo y lápiz de color sobre papel / Wooden sticks, hook, nail, yarn, colored pencil on paper 185 x 50 x 50 cm Cortesía de Galerie Nelson-Freeman, París</p>	<p><b>P. 63</b></p> <p>Francesc Torres <i>An attempt to decondition myself</i>, 1975 <i>Un intento de descondicionarme</i></p> <p>8 fotografías 60 x 40 cm Cortesía del artista y Galería Elba Benítez</p>	<p><b>P. 76-77</b></p> <p>Nedko Solakov <i>Fear</i>, 2003 <i>Miedo</i></p> <p>Terracota; tarjetas de embarque de Alitalia, Austrian Airlines y Lufthansa, bolígrafo; diez pares de esculturas, algunas de ellas en fragmentos; vinilo de texto en pared</p> <p>Terra-cotta; Alitalia, Austrian Airlines, and Lufthansa boarding pass stubs, ball-point pen; ten pairs of sculputres, some of them in pieces; wall text, vinyl lettering</p> <p>Dimensiones variables Cortesía de Nedko Solakov</p>	<p><b>P. 100-101</b></p> <p>Runo Lagomarsino <i>TransAtlantic</i>, 2010 - 2011</p> <p>32 dibujos hechos por la luz del sol</p> <p>32 sundrawings 37 x 52 cm c/un. - each Cortesía de Colección Privada, Londres Foto de Andreas Zimmermann. Stand de Elastic Gallery en la Feria at Art Basel's Art Statements 2011</p>		

**P. 113**

Jason Dodge  
*Weight*, 2012  
*Báscula*

Báscula digital de precisión que nunca ha sido utilizada en su posición

Precision digital scale that has never been used on its side

22 x 25 x 8,5 cm

Cortesía del artista y  
Galleria Franco Noero, Turín

Foto de Sebastiano Pellion di Persano

**P. 114**

Mark Manders  
*Eucaryote Tarp*

(facsimile, reduced to 50 %), 2005

Impresión offset sobre papel / 8 páginas

Offset print on paper / 8 pages

35 x 48 cm

Cortesía de Zeno x Gallery, Amberes

**P. 115**

Mark Manders  
*Curculio Bassos*

(facsimile, reduced to 50 %), 2006

Impresión offset sobre papel / 8 páginas

Offset print on paper / 8 pages

35 x 48 cm

Cortesía de Zeno x Gallery, Amberes

**P. 116-117**

Kirsten Pieroth  
*Untitled*, 2012  
*Sin título*

19 frascos y líquido de libros hervidos

19 jars, liquids from boiled books

Dimensiones variables. Balda de 142 x 45 cm

Cortesía de Galleria Franco Noero, Turín

**P. 118-119**

Jason Dodge

*In New York, Myranda Gillies wove yarn the color of night and equaling the distance from the earth to above the weather*, 2011

*En Nueva York, Myranda Gillies tejó con hilo del color de la noche la distancia equivalente entre la Tierra y el cielo*

Lana y cuerda / Wool and cord

48,5 x 21 x 12 cm

Cortesía del artista y

VW (VeneKlasen/Werner), Berlín

**P. 120-121**

Lara Favaretto  
*Gummo II*, 2008

Instalación

Dimensiones variables

Cortesía de MUSAC. Colección MUSAC.

**P. 122-123**

Silvia Bächli  
*O.T.*, 2009

Detalle instalación en CA2M, 2013

Gouache sobre papel

Gouache on paper

75 x 55 cm, 60 x 80 cm, 62 x 44 cm y 200 x 150 cm

Cortesía de la artista y Barbara Gross Galerie,  
Munich, Alemania

**P. 125**

Peter Fischli & David Weiss  
*Büsi* (gatito), 2001

Vídeo monocanal, color, sin sonido

6'31"

Cortesía de Colección MACBA. Consorcio  
MACBA. Donación de Peter Fischli & David Weiss

**P. 127**

Fermín Jiménez Landa  
*Mal de altura*, 2013

Balda y pelotas

Shelf, balls

667 x 30 cm

Cortesía del artista

**P. 128-129**

Tamar Guimarães  
*Canoas*, 2010

16 mm transferido a digital,

edición de 7 + 1 PA

16 mm transferred to digital,

edition of 7 + 1 AP

13'30"

Cortesía de Galeria Fortes Vilaça

**P. 130-131**

Julia Spínola  
*Redondo y mental. Figuras*, 2013

Cartón y otros materiales

Cardboard, other material

Dimensiones variables

Cortesía de la artista

**P. 132**

Jesse Ash  
*Conference #4 (burlywood 2)*, 2011  
*Conferencia n°4 (color arena 2)*

Collage

26 x 26 cm

Cortesía del artista y Monitor, Roma

**P. 133**

Jesse Ash  
*A Growing Mould on Form*, 2012  
*Moho en crecimiento*

Collage de periódicos y marco

Newspaper collage, wooden framed

30 x 24 x 4 cm

Cortesía del artista y Monitor, Roma

**P. 134-135**

José Díaz  
*Imágenes extraídas del proyecto en curso*  
Estudio, 2011-2012

**P. 136-137**

Guillermo Pfaff  
*Grado: 0*, 2013

Técnica mixta

Dimensiones variables

Cortesía de AaPFAFF

**P. 132**

Carlos Maciá  
*Sin título*, 2013

Instalación (estudio para intervención específica)

Installation (Study for a site specific project)

Dimensiones variables

Cortesía del artista

**P. 132**

Runo Lagomarsino  
*OtherWhere*, 2011

168 postales y piedras,  
6 mesas de madera pintadas

168 postcards and stones, 6 painted wooden tables

100 x 135 x 59 c/un. - each

Cortesía de Colección privada Bogotá, Colombia

## ENGLISH TEXTS

The Centro de Arte Dos de Mayo art museum has just celebrated its first five years. With the satisfaction of the positive evaluation of its still short – but intense – history, the Regional Government of Madrid has the pleasure of presenting in its exhibition halls the group show *Sin motivo aparente* (*For no apparent reason*); an exhibition that presents us with works of art that are contemplated at the margins of external components. Taking off from the words by the artist Lawrence Weiner, “Out of the blue”, the exhibition revolves around the possibility that art works do not need to adhere to a specific discursive argument. An invitation to observers to construct their own proper reflection based on the micro-stories offered by the works, a territory reserved for the emotions.

This group show curated by Javier Hontoria brings together the works of approximately 30 relevant international and national artists, who emphasise the intention, shared by the Regional Government of Madrid, of connecting the impressions of artists from our most immediate environment with the most up-to-date international currents. At the same time our greatest wish is that visitors continue to be the motor driving CA2M, the force that inspires all of its programming, from exhibitions to the various activities directed at all sectors of the public.

This desire of constructing culture from the bottom up is one of the most solid convictions of the Regional Government of Madrid in its goal of putting in contact current artistic practice with its audience. It is also one of the factors that has helped to situate the CA2M as a cultural reference of the first order for citizens of Madrid as well as for the many tourists who come to Mostoles in search of the most innovative cultural proposals.

ANA ISABEL MARIÑO  
REGIONAL MINISTER OF EMPLOYMENT, TOURISM AND CULTURE

*The artist picks up a broken plastic rubber from the floor and plays with it between his fingers, as if trying to give it a form that it will improbably maintain. He stands in front of a circular metal structure, a kind of very fine black hoop through which he throws the rubber, whose short flight ends on the floor on the other side. He repeats the same action a few times and smiles at the different forms it takes in its successive falls. Mark Manders has played this game all his life. He likes to verify the enormous metaphorical significance of such a simple exercise, and performs it over and over again with true fascination. The game has a philosophical component. He once told me that when the rubber passes through the threshold and has dropped to the floor is when thought emerges to give form to an idea that is set to occupy a place in the mind of humans.*

*Manders verbalises this idea with enthusiasm. He talks of the birth of time as something simultaneous with the appearance of the first thought, something which, of course, could not have happened if language had not passed by there. There is an element of transition, an action that is decisive and generally instant, which turns the irrational into the logical, the unknown into the familiar, the other into the own. And there is, therefore, a previous stage that always depends on that shift towards the conscious, a preamble about to be disturbed, a threshold to be crossed. How long would nature take before succumbing to culture?*

*There are several moments in one single day, the artist tells us, in which a cup of coffee and his own femur are unusually close. The cup, an element linked to human evolution, flirts with a bone that is given to us; it turns upside down and projects its shadow over it. How could he let such a captivating image escape, he asks, while noting that Shadow Study is a dialogue with Plato. He situates us, therefore, at that place in the cave in which we negotiate our entry into the field of knowledge, of the cultural. It is the place where the shadow will finally be trapped.*

—

*Lutz and Alex have climbed up into the branches of a tree and sit there at different heights, dressed in coats of red and green that neither can nor want to hide their naked bodies. He seems absorbed while she stares at the camera. There was a time in which*

*Wolfgang Tillmans took photographs based on the idea of the search, with characters who projected a thirst for knowledge, for grasping the complex internal logic of a world in which they seemed to be newcomers. Lutz and Alex seem comfortable in an Arcadia still immaculate in appearance, but their coats are the ones worn by Western globalised youth. When in other images they explore each other's bodies and gauge the temperature of their sexes they also wear clothes that we would not hesitate to associate with fashion magazines. These are disconcerting images, marked by an ambiguity that arises from the friction between the natural and the constructed, the primitive and the artificial.*

*Lutz and Alex have exchanged their coats. The small gap between the natural and the cultural is the same that separates the male from the female, such is the androgynous appearance of the image. The tension grows when one notes the severe mise en scène employed by Tillmans and the flagrant absence of narrative. The situation is complex, the behaviour of the kids enigmatic when the alleged naturalness that surrounded all their actions has already been neutralised, for Tillmans determinedly limits the space and the rules of the game. The supposed innocence in the gaze of Lutz and Alex may not be so real. The door seems open to any interpretation, but the freedom of movement is only relative, locked in an atmosphere initially and seemingly paradisiacal and limpid, which at the same time reveals itself as stifling and dull.*

—

*For the past few years until now, Helen Mirra has joined the long list of artist walkers. We know them by the dozens: Long, Fulton, Brouwen, De Maria, Smithson, Alijs... She walks for a predetermined number of hours and at the end of each takes a sample, leaves a mark, makes a gesture... Mirra confronts the unfathomable expanse of nature with more or less flexible systems of measurement. But they are systems, nevertheless. In the action of walking, the principles of space and time converge in their most crystalline version, and each stone, leaf, and branch that she collects, or each fabric she prints with them, concentrate the intensity of the experience.*

*But this is not just about the personal experience of the artist. Her own walking produces a vibrant echo in the ground she walks on, in the air that flurries*

around her steps, in the people who, silently crouching or radiant in their overwhelming presence, briefly intersect her gaze. When she picks up a rock, she places a camera in its place to know what the rock looked at before being chosen. Thinking of a stone as an inanimate object, oblivious to life, is to assign it the wrong status.

Walking through space unleashes the potential of meditation (although, as she says, there is always some room for prosaic contingencies). All of the collected items betray the formalisation of thought. Displayed in exhibitions, trembling in their austere simplicity, the discoveries coexist with shirts and other textiles of the artist, and together activate an abstract and poetic tension. In this moment all times condense, like when that white cup that scrutinises the white nudity of the bone and the shadow cast on it remains miraculously retained, thus embracing the universal and the familiar.

Mirra resorts to wooden pallets like those used by transport companies. They are objects that the artist manipulates, if not manually, by bypassing the comforts of electrical machinery (often using a Japanese saw), opposing the serial appearance with which they are manufactured and reducing everything to a human scale, as it hardly surpasses the scope of her own body. We see them arranged horizontally on the floor and covered by monochrome wool blankets, or placed vertically perpendicular to the wall. On them rest small granite stones covered with lichens, witnesses of an experience intimately linked to the vital, that counteract the cold industrial dimension of the pallets.

On graph paper the size of an octavo that has been torn from an ordinary notebook simple geometric forms occupy an off-centre position. For fifteen years, from the first hours of his still nascent career, Daniel Steegmann has made hundreds of them. It is an exercise that runs parallels to vital learning and wants to build bridges with what is distant to us, with what lies on the other side of the known. How and why should he abandon this practice, being so eager to always remain foreign to himself; to cling to the cultivation of scepticism and uncertainty, the tireless motors of his work?

Installed horizontally, the papers trace out taut friezes that run the entire perimeter of the space.

They are divided into series that contain an unequal number of drawings and, therefore, the arrhythmia in the large frieze is frequent. Each describes an evolution that later reveals itself to be relative, as they tend to always return to the starting point. They are geometries that vary in their definition and luminosity (they do not disregard the contingencies that occur in the real space, outside) and are, like everything inherent to watercolour, exposed to random vibrations produced by the water and by their different levels of drying and by the pressure exerted on the page by the brush.

All the artist's aesthetic concerns are concentrated in the simplicity of these images. The tensions between light and colour, structure and shape, sequence and duration, rhythm and harmony, evidence that any search is riddled with accidents, hardly avoidable but essential nonetheless.

—

Daniel Steegmann's watercolours embrace the works of Manders, Tillmans, and Mirra, welcoming them under a common climate. It is a place and a time of searching, in which language is still a reality in the making that barely manages to transcend the category of rumour. It is a space where everything is still to be developed, where every interpretation is valid, yet free of all mediatisation, who knows for how long. Nature and culture, chaos and order, rush towards an inescapable encounter.

## FOR NO APPARENT REASON

JAVIER HONTORIA

*Sin motivo aparente* [For no apparent reason] is an exhibition of contemporary art that includes works from more than 30 national and international artists active during different moments of recent art history, ranging from those – the smallest number – who worked in the 1960s to those who today are reaching their artistic maturity. It does not aim for anything more, but I would like to believe that emphasising some of the issues that seem central to me regarding the meaning and validity of the mechanism of the *art exhibition* may still be an exercise worth embarking on.

Every exhibition is subject to the idea of “specificity”. We have grown accustomed to hearing that certain artistic proposals are created in order to analyse the context in which they are placed. This concept is known as “site-specific” and is something that artists and curators tend to always take into account, to more or less degree, when designing their projects. *For no apparent reason* is a site-specific exhibition too. It is so because it responds to one of the primary interests of the Centro de Arte Dos

de Mayo since its opening five years ago: its relationship with the public. For this reason the exhibition takes as its starting point the legacy of Lawrence Weiner, an artist who has never lost track of the audience in an artistic career that spans more than half a century. In his famous “Declaration of Intent” of 1969 he affirmed that the work of art “need not be built”; it could remain in the state of language and exist solely when “known”. As many have noted, this declaration not only justified Weiner's choice of language as sculptural material. It also assigned a key role to the audience, who from then on would be responsible for deciding what should be the final goal of the work, since it was the audience that would carry out its final resolution.

Weiner once told Benjamin Buchloh that he did not doubt that language possessed the capacity for representing things, as he was interested in what words meant and not simply in the fact that they were simply *words*. “I would like,” he said, “that the audience would read them paying attention to their meaning, yes, but

then that it contextualises them as it likes, following its own sculptural parameters and based on its way of being in the world.”<sup>1</sup> The use of language as a universal tool could thus attract larger audiences and the semantic possibilities of works with language would grow considerably. In addition, they would not require any type of historic references, since the goal was, essentially, to create, or produce, new audiences and not to assume that they already existed.<sup>2</sup> Weiner said that public art was not so much the art that took place outside of the institutions, but that which belonged to the public itself; he considered “imposed” art, “directed” art or all art that did not permit freedom for the experience as dangerous. Aesthetic fascism he even called it.<sup>3</sup> The sense of specificity that runs through all of Weiner's oeuvre is singular, as his works function naturally in a myriad of contexts simultaneously, as the artist is only creating a situation in which the piece is going to function regardless of the way it is *constructed*. Is it the same, asked David Batchelor, when any composition of words by Lawrence Wein-

er is read by a man or by a woman? What happens if the composition is sung instead of recited, as Baldessari did with the statements by LeWitt?

In 1999 Weiner made a text work titled *Out of the Blue*. It is an expression that denotes a singular causality, an eventuality that does not fit any specific circumstance but which simply *happens*. A suitable translation into Spanish for this phrase would be “sin motive aparente”, that is, “for no apparent reason”, which is the title of the exhibition, taking as its point of departure Wiener's immense legacy and the will of the works gathered here of not yielding to the tyranny of a rigid and exclusive curatorial narrative. Far from this, this succession of works ascribes to a fiction whose argument is, paradoxically, the progressive blurring of the plot, where art strips itself of the discursive, questioning the necessity of *telling*, of always having to *say*, until converting itself into a homogenous ensemble of *suggestions* which await the final *decision* of viewers, who are guided more by their own vital experiences than by any “historical references”.

The starting point for the exhibition *For no apparent reason* is a place where everything is still searching and beginning, where culture and its discourses have not yet settled. And when they do settle in, when culture takes in and overwhelms everything, is when Robert Filliou hows up to discredit it and to attempt that “the spir-

it and the liberties inherent in the practice of art are disseminated and generalised in a common history, so that everything can be considered art.”<sup>4</sup> In the future, remarked Filliou, art will want that its methods and its processes resemble those of life. To this end art will go through moments of anxiety, art and the artist will see their relationship embittered, as they will feel increasingly distant. And finally, it will flow freely without the discursive burden, slipping without hindrance into the subjectivity of the audience. By means of this episode of fiction we direct ourselves to the real experience. Did not Filliou say that fiction was that transitory element, “the minimal point between art and life, between life and art”?<sup>5</sup>

*For no apparent reason*, as mentioned above, aims to be most of all an exhibition and therefore this will not be a place where art limits itself to illustrating ideas but one in which the works illustrate themselves by means of the person who looks at them. The exhibition wants above all to be an experience and to this end it aspires to trigger the sensorial and emotional mechanisms of the audience. If the audience discovers it is conscious that the echoes that reverberate here ultimately converge in it, that it finds itself indeed in the heart of the problem, perhaps the exhibition has achieved an identity as such. A well-known writer spoke not too long ago about the *dictatorship*

*of the plot* and asked himself if it were not possible to live immersed in a chorus of voices from here and there that were not necessarily rooted in anything, which could freely *beat around the bush* without having to cling to a path based on any type of logic. That is the objective of *For no apparent reason*, an exhibition that seeks to create that *zone of freedom* that Manzoni defended, in which the audience can guide itself through it according to its own perceptual codes, an exhibition that can be one or a thousand things at the same time, based on the free and fortuitous movement of bodies in the space, a place where the germination of expectation reigns and where empathy and magnetism, seduction and the pleasure of *making* art and of *being* in art prevail. *For no apparent reason* is a place where the audience and art confront each other on equal footing, where the keys are not going to be revealed to anything, where art does not teach but transmits, where the path to follow is not determined by the ideas that successive works can put into circulation, but, rather, where contact, signals, echoes, shadows, and the reflections that emanate from them indicate that path.

—

It's helpful a lot to remember Robert Filliou when calling for this transition towards life. Filliou was, significantly, an autodidact and preferred the idea of “cre-

ativity” instead to that of “art”. He maintained that every human being was capable of being an artist, as the only tools necessary for it were innocence and imagination, qualities that, to a lesser or greater degree, are common to us all. His way of bringing art closer to life was nothing new, since it had been one of the premises of art for half a century, but his innovation was the will to eliminate that hierarchy that made of the artist a superior being who thinks up challenges that have to continuously be overcome. For Filliou the strategy of evolution consisted in “changing errors”, instead of continually trying to evade them.

Filliou studied economics in California and later travelled around the world working in different projects, although always immersed in the icy tediousness of numbers. He once decided to change the slant of the global economic system and adopt a poetic position that would inject some colour into an area with so little propensity for fantasy. He created the *Principle of Poetic Economy*, from which he soon derived the *Principle of Equivalence*, together providing the core for the exuberant singularity of his thought, whose origin in turn lies in the idea of *permanent creation*. In some ways, Filliou prefigured Weiner in that there was no necessity for the work to be *made*, but when actually *realised*, it did not have any pretension of virtuosity nor of having being formalised by

means of a technical display. Not thinking beforehand, not planning, always acting guided by the freshness and immediacy of instinct, not fearing mistakes, or not doing anything, these were some of the sparks that ignited that fire of permanent creation, so tied to the experience of life.

One did not have to know anything, there was no need. One did not have to be better than anyone, but rather simply be. Filliou claimed that the *raison d'être* of spontaneity resided in the rejection of competition, and therefore, as mentioned previously, all evolution, all progress, could only function based on the free circulation of instinct. Can anyone today imagine an art grounded solely on the purest and most sincere spontaneity? In his celebrated *La Siège des Idées* [The Seat of Ideas] a chair that is solely a structure, without a seat or back, Filliou would neither do nor think of anything, an exercise on which he would develop an extensive, calm, and immensely productive investigation.

In *Pour pêcher à due la lune* [Two to fish the moon] he recurs to what seems like two fishing rods of apparently precarious design with which he wants to trap the moon. The poetic wealth of such an utopian pretension is as uncontrollable as the artist's position is acidic in regards to the technological fury that hovered over the early 1970s, something similarly visible in his works with bricks, which

ironically question the capacity of the transmission of electricity. It is a type of work that appeals to the prosaic as the trigger for situations of a ludicrous character and in which what is obviously irrational reveals itself to be the most unfailing emotional vehicle for remaining *always in play*.

—

From their different aesthetic positions, Lawrence Weiner and Robert Filliou mark the point of departure of this history of desertions that begins here. Yet there are two elements wandering the no-man's-land, which foretell that the transition might not be as fluid, both of them run aground between two poles, that of the cold self-referential patterns and that of the emptiness inclined to poetic inflection. The pile of A4 sheets of paper by Ceal Floyer (*Page 8680 of Page 8680*, 2010) and the flexible lamp that illuminates itself by Étienne Chabaud (*L'Électricité. Exclusion de la Tautologie #2* [Electricity. Exclusion of the Tautology #2], 2007), find an adequate habitat in this space of transition.

8,680 empty pages are the result of a (literally) illogical printing. The pile is a voluminous white continent that does not satisfy our expectations. It has the form of a pedestal, yet supports nothing; it can not disturb us, yet it perplexes us. When we approach it and see that it is indeed the last page that

the artist wanted to print, that, in fact, everything is there, we are assailed by the hard and very severe condemnation that curtailed much art of the 1970s. Wasn't this the analytic proposal bellowed by Kosuth? The form itself of the pedestal appears neutral, implacable, impenetrable. It could be part of the *stage* that Michael Fried described, but actually – it really is a stage! – because all of Ceal Floyer's work is coded in the possibility of an event. That last page which rests on its 8,679 identical twins is the surface of a plinth that does not support an object or a sculpture. And embraces an unwritten narration, limited to a meagre universe of 28 by 21 centimetres. Nothing occurs, but it is difficult to believe that every semantic option is closed up here, that our expectations will not have a longer journey.

Etienne Chambaud similarly follows the dictums of conceptual art of the 1970s, and also resorts to its harshest aspect, the cultivation of the intransigent and opaque tautology, but like Floyer, he never shuts the door completely. The title itself, in the conceptual tradition, provides clues to the possible flight of the work, *Electricity. Exclusion of the Tautology*, to which the artist adds “a lamp that illuminates its own plug. From a series of tautologies that exclude themselves from the world of tautologies or are, as tautologies, excluded from the world.” We soon comprehend that the work functions

on two levels, as it has one foot inside and one outside self-referential obscurity. Chambaud maintains that art is the place from which to access unknown spaces, “inhabitable and undefined”. The artists does not conceal his interest in transcending the limits of an objectivity that seems to disconnect itself from a lamp that illuminates the very plug that gives it life, leaving everything open to any associative and evocative possibility.

Floyer and Chambaud are proximate to each other. Writing about the British artist, Jan Verwoert points to the ambiguous position of Sol LeWitt in the framework of the art of the 1960s and 1970s. He writes of LeWitt's persistent utilisation of the codes of conceptual art with the paradoxical aim of disconcerting the very concept of rationality and objectivity inherent in it.<sup>6</sup> Without a doubt, when LeWitt says that conceptual artists are more mystics than rationalists, that they arrive at solutions that logic cannot achieve, we understand why, on the one hand, LeWitt soon positioned himself on the margins of the foundational procedures of the movement, and on the other hand, that his shadow fortunately hovers over the practice of quite a few artists of succeeding generations, encouraging the exploration of poetic qualities in the grey world of ideas and concepts.

—

The point of departure of this fiction of a plot without plot, or of a plot that vanishes, is in reality marked, after the transition of Floyer and Chambaud, by the works of two artists, Joachim Koester and Francesc Torres, who not only step off to one side, but also opt to turn around and retrace what has already been trodden, to free themselves from everything already learned, and return to a state in which knowledge is not the motor for anything. We know that a large part of today's artistic production is guided by the obsession with the generating, accumulating, and disseminating of knowledge, that it is driven by a monumental ambition, something megalomaniac in the challenges it sets itself, often closer to academic languages – many times its projects result from long-term processes of research – than to those languages we always believed belonged to art. Although this type of investigation forms part of much of Koester's iconography, his work, like that of Torres, illuminates here the possibility of relinquishing oneself of everything related to culture.

Koester has been interested for many years in the thirst for knowledge of the first scientific expeditions, those that desired to touch with their own hands the real limits of our world. He has also explored the manner in which these expeditions were reported, the form in which all those discoveries have come down to us, manip-

ulated by all the imprecisions produced by failing technology or by the transformations that he himself has introduced into the narrative.

But soon Koester realised the immense potential of what transcends the visible world, the tangible, and submerged himself in the depths of the ego to discover how much we know about ourselves when we are outside of our consciousness. In quite a few works, the artist has resorted to episodes of artists or writers who chose to examine how much of the unknown was in their own interior by means of experimentation with diverse substances. The use of hashish appears in the *The Hashish Club*, in which famous figures of Parisian culture such as Gautier, Delacroix, and Baudelaire, supplied by Dr. Moreau, were able to broaden the horizons of creation by achieving a *tangential* state of being. Another work, *My Frontier is an endless wall of points*, consists of a 16mm film about another personality prone to the benefits of the non-consciousness, the writer Henri Michaux, who employed mescaline in order to explore a way of non-being, of leaving himself and returning to a state prior to the cultural, where writing is nothing more than a bewildered exercise at the limits of the legible. Koester takes these drawings and inserts them into the machinery of film, lending them a temporality that assumes a vibrant and musical rhythm only perceived from

the final stages of an *ego* that acts from *outside*.

After having been one the principle figures of Catalan conceptualism and an artist with one of the most individual voices in the art produced in Spain since the 1960s, Francesc Torres decided in 1974 to realise an attempt at deconditioning, an exercise he termed “archaeological” and that sought to get rid of all the knowledge acquired over the course of the years. Torres' attitude is, like that of Michaux, one of retracing, but the Catalan artist is moved by the ambition not so much of exploring an internal and unfathomable ego, but of stepping outside of himself to begin anew, once the rite of purification has been endured. To this end he decided to drink until he lost consciousness and reached a state of insuperable mental nonsense, inverting all evolutionary logic to reach a zero degree of culture and knowledge. Torres even went so far as to vomit, an act that determines purification, like for the Yanomami in the South American jungle. It represents a divestment that in Torres is the starting point for other objectives, of putting an end to the tradition which he has been anchored to up to that moment, that of Catalan conceptual art, in order to initiate a new stage of his career. Wiping the slate clean and focusing on a new horizon: New York.

This way of acting from the outside, common to both Koester and Torres, is taken to the extreme by

David Maljkovic, whose recent work excludes any possible narrative, instead focusing on the semantic options offered by the display and embracing, with a firmness unknown until now, the concept of “exhibition”. As we know, Maljkovic has built his career on the recuperation of the memory of modernist discourses from his native Croatia, on the revision of the strategies of artists and architects in the context of Tito's Yugoslavia, imbued with the good intentions that history itself, as we know, did not hesitate to disrupt. That content, so firmly embedded in the art of our time, suddenly disappears in the artist's latest images, but filters an endless number of narrative possibilities that now only belong to the future, and, therefore, depend largely on how they empathise with the public they face. Maljkovic presents a screen on which a powerful spotlight casts its light, a light that is, in turn, reflected onto what looks like a sculptural element of modern resonances. The distant echo of singing crickets is heard somewhere in the background. They are the effects that replace discourse, because nothing is told here, there is no narration possible. We all unfailingly hear that singing and we are invited to place it in the niche of our imagination that most suits us. All that was and all that lies ahead comes together in this space, now open to all interpretive contingency.

This exercise of dissolution of modern language, which lowers

the high ambitions of art to a domestic poetics at ground level, is similarly where much of the work of the young British artist Dan Rees is inscribed, who flatly rejects the cold inaccessibility of high culture and situates himself halfway between amateurism and irony. His iconographic spectrum defies all classification, and the materials he uses range from plasticine to matches, systematically undermining any convention. In his copies of milestones of twentieth century painting, a group of works in which Rees approaches the works of great masters such as Mondrian, Malevich, Klee, Guston, Kippenberger, Peter Halley, and David Hockney, he poses as a bad painter, stripping the original works from the aura under which they were created. Rees has made the copies from postcards, it is not even a work created in the presence of the originals, something that aptly embodies the free and unbiased nature of his work, always open to being mediated, contaminated by external references, most of the time prosaic, in contrast to the grandeur that characterised the originals which he now ironically addresses. Specially significant are the copies of the works of Malevich and Mondrian, two giants of modernity, now reduced to a debased and unencumbered projection of themselves. The chirping of crickets and the evocations that light Maljković's empty image, along with the bad copies of landmarks of painting from

the past century, produce fractures in the hermetic universe of modern art through which subjective assessment, previously always denied, seeps through.

Dan Rees' position recalls in many aspects the attitude that Fernando García has maintained since the start of his career, based principally on the revision of pictorial codes from an ironic and often subversive perspective. But today, as though removing himself from the picture, the Madrid artist has developed a type of practice set apart from the noise, tied, on one hand, to the vital experience, and, on the other, to his attachment to tradition. Tending now towards the three-dimensional, García's work explores the poetry of the mundane, of what is connected to the earth and life. He has exchanged the work in the studio for the experience of the exterior, and the rhythms are now different. From that uncompromising adherence to the vernacular, García alludes to members of the School of Vallecas who declined to be more than they were, who scorned the singing of the siren from Paris, which other colleagues did succumb to, seeking, instead, to cling to the soft ripples of the hills of Madrid, the smell of its wet earth in the brown preamble of the neighbouring Castile. The materials that Fernando García now uses are pebbles, timber, jugs, melons, granite plates, tins... arranged in compositions that do not elude the picturesque, an intended strat-

egy to deprive this recent practice of all sophistication. Do they not connect, in some way, with the precarious fishing rods Filliou wanted to fish the moon with?

For some time García has now given up painting, just like those artists who rejected Paris and its glamour, linking his artistic activity to the drift of his own life. In his work, therefore, many of the vectors that shape *For no apparent reason* converge, which, as has been repeatedly noted, does not want theoretical and conceptual postulates to eclipse the postulates of the experience of each work. How not to frame in this atmosphere the works by Alejandro Cesarco and Nedko Solakov, Uruguayan and Bulgarian, so firmly linked to what art can or should do in life?

Cesarco has been recently working on the study of narration of a subjective character, on how we *tell* and make public our own personal stories. His is a work that clearly breaks away from the discursive and from the ideas surrounding language that emerged in the 1960s with conceptual art. His work is supposedly cold, ignores any requirement of the visual, but the further we advance into it a certain longing for the self continues to seep through it, which appears to mitigate the cold conceptual ideas.

Narrative conventions are examined by Cesarco with the precision of a surgeon. He twists them, opens them up, and manip-

ulates them, removing from here and there and then replacing, later on sewing and closing them up again. But there is a *rara avis* that has flown over his work for more than ten years, an ongoing project that will never cease to be such, and is based, he says, on "the deep belief that someday something will change and happiness will flourish." It is a series of statements already formed by approximately 50 units and which vary in their chromaticism, two of its units never being exactly alike. It is a direct and emphatic sentence: "When I am happy I will not make these anymore," and assumes in its own structure its sequential nature, undefined, by confirming that when he is happy he will not have to make *these* drawings anymore. The often-dense analyses of narrative by the Uruguayan find in these drawings a counterweight of amazing forcefulness. They leave open the door to a subjective flow that torrentially enters the consciousness of the viewer, who is present before the hardly remediable scepticism of the artist and his desire that art be the catalyst for everything.

The small clay pieces by Nedko Solakov also significantly reduce the distance between art and life, converting the former into a healing balm. The Bulgarian artist is afraid to fly, and being an internationally renowned artist, his work is often requested by museums from around the world, with the aggravating circumstance that

much of it involves writing texts on walls in his characteristic calligraphy. In other words, he has to travel. The flights triggered an unusual tension in the artist. One day, he decided to carry small balls of clay that he would squeeze hard in order to alleviate that tension. The different forms assumed by the fresh clay were fired in an oven following the tradition practiced by his father, a sculptor. Some of these pieces were broken and shattered in the firing process, which sparked a horrible fear in Nedko, once again, as if nothing could permanently eliminate the fear.

Ten pairs of clay pieces that constitute *Fear*, which is how the piece is titled, are the formalisation of the artist's phobias. His is a perpetual fear, either of flying or of the damage the extremely fragile pieces may suffer during the baking process, one which will float not only over the artist's career but over the rest of his days. The act of drawing by Alexander Cesarco and of pressing the clay with his hands by Solakov reveal themselves as parallel and intimately linked actions that become art only after having served a vital function and are the balm with which to combat an anxiety only curable through creation.

—

At this point in the exhibition symptoms of collapse become apparent. The discursive structures that have supported art and the

ambitions always associated with it have become questionable. We hear once again the echoes of Filliou and his ideas about progress, that which was only feasible when there is a concatenation of errors. The accumulation of knowledge and virtues that presupposes the essence of every work of art, the logical course of an intellectual process of evolution is questioned from the most disbelieving and caustic scepticism. Here the wittiest Thomas Bernhard emerges, he who decided to give up his piano in order not to play it anymore, tired of living in the shadow of the successful Glenn Gould, his former schoolmate and friend. And so does Wertheimer, a friend of the two, who, in his attempt to theorise about the practice of the piano and the few pleasures it provided him, wrote and wrote extensively only to end up erasing it all, drowning in his frustration, without reaching any conclusions. The moment has arrived when the contemporary artist explores a distancing with his own work, a task now often based on enormous efforts that, like the writing of Wertheimer, cannot get anywhere. But for them none of this apparently results in any kind of trauma. Rather, it produces a strange pleasure. The delight in inaction has imposed itself on the collective artistic imagination. Sometimes the artist attends, passively, the realisation of his work, like Fernando García, who takes his paintings outside in the cool night

to see how they are aired, or like Hernández Píjuan, who from time to time went up to his studio to see if the pictures *had been made*. All this was caused by awakening from the dream and the realisation that the artist was not going to be who we expected it to be, and that the function of art would be different.

Ignasi Aballí is one of those artists, part of whose work has thrived in the purest inaction. He has partially accomplished this from the position of pictorial reflection, but he has cornered the author, the painter, whose place has been taken over by the implacable flow of time and by the scepticism towards and *representation*, to record what is happening *out there*. In his work there are always things going on that we are unaware of. Dust continues to settle on a table, paint dries inside its tins, we see things we do not know we are looking at... When, under the revealing title of *Sin actividad* [Without Activity], Aballí displays his photo camera in a glass case, he is showing us his work tool as exalted and shiny, but what we are actually seeing is that the camera cannot be used for the duration of the exhibition. Submitting a work, the exultant culmination of a process of work, is, in this case, the beginning of a period of creative sterility. Remember Ceal Floyer with that column of sheets that always seems prone to any event? When we look at the work of Ignasi Ab-

allí we understand that art is always happening, yes, but perhaps elsewhere, comfortably installed in the margins and often avoiding the frontalness associated with the liturgy of contemplation.

The conscious acceptance of embarking on fruitless process is shared by artists such as Jeremy Deller and Jorge Satorre, the first from his habitual caustic stance and the second from a certain melancholy. Deller is a militant of the use of the bicycle in the city. One can imagine his surprise when the company running London's Underground commissioned a project for the new image of the underground train... Deller, tending to enjoy his failures, drew a bicycle with the colours of the underground lines, as though demanding loudly that his proposal be rejected. Indeed, London Underground turned down the project, claiming that it lent itself to confusion, something that did not surprise Deller as the entire project, says the artist, dealt from the very beginning with confusion.

While a resident in Hangar, the Mexican artist Jorge Satorre one day found a large wooden beam that he moved, not without difficulty, to his studio. He spent much of his stay at the residence in the Poble Nou in Barcelona polishing the large wooden beam and documenting the process with his characteristic ball-point pen drawings. The exercise of polishing the beam until it was converted into an insignificant splinter re-

calls the frustration of Wertheimer wanting to decipher the singularities of piano practice, a task that, as we said, did not take him anywhere. What is the meaning of this action? Satorre says that at that time, the area of Poble Nou suffered severe urban transformations and that his exercise could be regarded as a silent and personal response to the dismantling of the public sphere. But the project cannot escape that tendency that wants to limit itself to the process, however futile it may be, beyond its possible results. The emphatic shape of the beam, the almost epic efforts of the artist, such close contact with the material, with the object, which nevertheless advances towards disappearance...

Warmer, with a stronger poetic reach, but diametrically opposed to Satorre in terms of the formal relationship with the object, Runo Lagomarsino's position is closer to that of Ignasi Aballí. The Brazilian is one of those who lets others do the work. He placed almost fifty papers on the surface of a boat that went on a transatlantic crossing and it was the sun that endowed them with content, with a hypothetical narrative. The artist removes himself from the process and ignores the possible results. He leaves, however, the option open that it is time and space, with their respective variations, that realise the work, two agents on whom it is not easy to impose control. Lagomarsino thus appeals to chance and to the experience of

travel, to the possibility of new cartographies that can be opened to unprecedented readings of a broken narrative, like the silent diary of a journey that does indeed reveal the movements of the sun, the marks of the ropes holding the sheets of paper, the areas of the crossing where the intensity of the light, to a stronger or lesser degree, may reveal a meteorology that is more or less benign.

—

The route taken so far has *narrated* the chronicle of a swoon. Now we are at that point in the plot when it announces its demise, the moment when, as Lawrence Weiner said, words now solely exist in the mind of the viewer. The statement made by the New York artist had devastating consequences for the aesthetic system that preceded it, rupturing all the conventions surrounding the very autonomy of art, of what art could tell. Jason Dodge's work is heir to this feeling, as he has affirmed on several occasions that objects, in his work always taken from the everyday that surrounds him, are not there to tell us anything but rather to ask us, as receptors, to project on them our own expectations. The work presented by Jason Dodge in *For no apparent reason* is at the same time the end of this *narration* threatened of extinction and the genesis of all that is to come. In this zone of transition we see a work from the se-

ries *Darkness Falls* in which the artist strips a house in Germany of all its sources of light, leaving it in the most absolute darkness. Dodge is interested in how things happen without us noticing. *Darkness falls on Beroldingerstraße 7, 79224 Umkirch Everything that makes light, was taken from a house at the edge of the woods in Germany* is a collection of lamps, candles, lighters, matches or fixtures that now rest on the floor of the exhibition space. Here the different elements are well lit, in contrast to the darkness they left behind when leaving the house. The tool Lawrence Weiner gave us allows to take over the work and its interpretation; we can think that the dismantling of the light in the house of the German forest brings about the collapse of the narrative and that now there are only single words (Dodge is interested in poetry as a *reduced* form of expression) strewn here and there, which we can gather at our pleasure to construct our own history.

—

Five large brushes, like those found in the tunnels of car washes, spin at different speeds producing a gentle vibration. Whoever stands in front of them is exposed to a contradictory perception. They are familiar elements but now, decontextualised, they provoke estrangement. The regular and incessant movement of the brushes pulls the viewer into a type of hyp-

nosis that does not evade a feeling of empathy. Stripped of their functions, they render a self-reference at once absurd and incomprehensible.

Lara Favaretto realised *Gumbo II* in 2007 (was she inspired by the eponymous film by Harmony Korine?). It is work that responds to the desire to create expectations. Its very formal nature manifests an entropic evolution, not only of functionality, but also of a possible narration, all however already inexistent. The only observation that can be made is that of the very absence of meaning, of the determined futility of an object that now only seduces, magnetically, a perplexed viewer.

The playful experience that enlivens *Gumbo II* is the end of the journey that everything seen on the top level of CA2M has brought us to. The works that can be seen on the first floor have overcome a narrative sequence and now reveal themselves as safe from any hierarchy, animated by the sensory or affective impressions they are able to project. *Gumbo II* is, therefore, an essential work that determines the coexistence of the rest of works and in which the only discursive imposition is dictated by the melting pot of subjectivities that converge here.

Above we cited a writer who questioned the power of the plot and asked himself if it would not be valid to beat around the bush and if that maundering would ultimately constitute the subject. We



were talking about Rafael Chirbes, who declared, in reference to his latest novel, that it “always went off on a tangent” and he was not able to keep it on a logical course. Although the presence of *Gumbo II* is irrefragable in this part of the exhibition, the only centre is marked by the position of the viewer, now capable of receiving stimuli from any source. A large number of the works gathered here inhabit an everyday sphere and everything is wrapped in an aura of familiarity that is sometimes exposed to minute transformations, triggering true cataclysms of perception. Mark Manders and Kirsten Pieroth have definitely closed the tap of the narrative. The former presents newspapers in which he substitutes the information by an unreadable language, with which he intends that we withdraw from “the real.” It is an ordinary newspaper, yes, but with an unreadable content. Kirsten Pieroth has done something similar, she has – literally – boiled a set of books and manuals. The resultant liquid may be observed inside jam jars. Denied a narrative, we can only cling to the stimuli that they convey in themselves.

Beyond all discursive ambition, the seduction of *being* – as we said above – imposes itself in art. While the sound of the brushes still resonates in our consciousness, the drawings by Silvia Bächli exude a fragmentary air, not heeding any norm of unity and expanding in unpredictable directions. They are

drawings that do not limit themselves to the formats that enclose them, but which could expand and transcend all boundaries. Air flows between Bächli’s lines. Like the newspapers of Manders, the drawings by the Swiss artist resemble phrases that avoid making any sense, like semantic structures without beginning or end. They start from everyday experience, but do not seem anchored in anything in particular beyond the suave musicality produced by the slow progress of the hand in search of a way forward.

Not far away, the images by Tamar Guimarães of the Casa das Canoas, a private home that Oscar Niemeyer designed for himself in 1951. It is a house on the outskirts of the city of Rio de Janeiro that reflects all the qualities of the work of the Brazilian architect: the smoothness of the form, the musicality of the curve, the sinuous plasticity... Niemeyer’s only concern when designing this work was not to be contaminated by anything that could disturb his freedom. He adapted to the ground, barely touching it, respected the lights and shadows, and permitted the free advance of vegetation. The film by Guimarães traces the house with delight while different household employees finalise preparations for a party. The gentle undulation of the space, the sound of water and of the air caressing the trees, and the precise harmony in which concrete and glass coexist are indicative of a state of paradisi-

acal complacency. Filmed almost sixty years after its construction, the piece rids Niemeyer’s architecture of “modern” considerations that could have conditioned his design, and takes refuge solely in the seduction of the form and space of one of the great icons of Brazilian architecture.

A powerful feeling of formalist pleasure runs through the works by Favaretto, Bächli, and Guimarães. The most recent works by Julia Spínola are no strangers to this practice, as they are based on visual stimuli that emerge from the everyday gaze. The small pieces made from cardboard, to which she incorporates different elements of everyday nature such as cutlery, nails, or pieces of wire, are the embodiment of a temporal and specific spatial experience grounded in the random journey of the gaze. Hers is an exercise in an abstraction of the lived, the memory of fortuitously moving through a determined place, the verification of a physical presence in relation to a space, and that memory defines the cavities of these simple architectures of cardboard. Different basic geometries are formed from random visual stimuli that remain in the consciousness of the artist for an unusually long time. It is not easy to withdraw from them. This installation could be understood as an allegory of the act of looking, or of the artist’s own way of looking, capable of retaining all visual impulses, however fleeting they may be.

Without the need of imposing a certain reading or route, the works gathered here leave the door open to the free flow of images and forms. Jesse Ash and José Díaz engage in a dialogue starting from the withdrawal and expansion of the images, always focused on the question we have been posing for quite a while: What mechanisms do we activate during the act of looking? Jesse Ash’s work includes film, sculpture, drawings, and collage... But everything belongs to one same universe, one which precisely mediates between different formal units. The transition from one to the other determines the nature of his work, from the two-dimensional to the objectual and back again to the planar. By means of collage he negates and simultaneously gives life to images. The pages of newspapers are systematically and carefully folded, eliminating some of the information they provide but highlighting other. It is the result of a process in which, as the artist says, “the mind, the hand, and the material are in intimate connection,” a moment, he adds, “in which the unexpected can happen.”

In a similar manner, Jose Díaz explores the contingencies that may arise from all pictorial practice. He understands painting not as a tool to retain images, but as one to expand them, to give them flight. Díaz turns to technology to discover what each image conceals behind itself. His trajectory is, therefore, unlimited, just like the

extremely light lines of Silvia Bächli that cannot be contained within the format of the papers. They have always been there, in permanent flow. As a painter he is only a humble observer of their perpetual movement, and far from trapping them in order to fix them to the pictorial plane, he pushes them so that they carry on their journey. Painting continues to be a tool to capture the real, as it has been for centuries. But the real today is nothing other than the liquid and frenetic circulation of images.

The flirt between two-dimensionality and three-dimensionality is also a constant in the work of Guillermo Pfaff, author of a practice of painting in which very different temporal units converge. It is not easy to delimit his painting to specific “moments”, because it is also located in an incessant flow determined by a broad perception of the concept of duration, something which makes it function in very different contexts. Two little precarious objects find their respective two-dimensional echoes in as many paintings. A process of slippage and distortion of the scale and rhythm is thus launched that reverberates reciprocally, continuously drawing upon the way they look to each other and also from the external perspective that we bring as viewers. However, in part of his work one witnesses a mysterious opacity that requires very careful observation (only the patient gaze allows the image to float up to the surface).

Carlos Maciá realises his characteristic specific exercises on walls and ceilings. After many years of working “on site” the Galician artist has entirely absorbed the concept of specificity. Maciá carefully studies the scenario, as he wants to act with complete freedom and that freedom is determined by the nature of the space, the texture of its skin, by the physical accidents (lights, rails...) that dot it. Once the site is analysed, the paint flows in an evolutionary manner, creating free compositions. In this installation he listens to the echoes that come from outside the “house”. He is aware of the curved musicality generated in the main hall, of the air that runs between its walls, and of the unpredictable nature of painting, more likely, as we said, to promote the circulation of images than to retain them. Maciá engages here in a scrawled painting that has as much automatic impulse as attachment to the reality of the site. The aforementioned accidents are not obstacles, on the contrary, they are points of reference that structure and modulate the line, lending it the unity and coherence with which to alleviate the painful asymmetry of the site.

The tables-cabinets of Runo Lagomarsino also modulate the space with their regular cadence, but their content escapes any precise and closed account. They are postcards of airplanes from airlines that no longer exist, on whose windows rest colour-

ful pebbles collected by the artist himself or by his friends, authors as well of the work. The artist explains that the pebbles impede the flight of the aircraft and that covering the windows neither allows the passengers to look out nor us to know what happens inside. It is a poetics of displacement, of the passage between the own and the other, between personal experience and public evolution of the demise of airlines, and, just as Macía's free line, the metaphorical perspectives of the work reverberate throughout the space.

—

We have left the beginning for the end. In the lobby of the Centro de Arte Dos de Mayo, a pool (yes, a pool) rests on two walls. Vertical, though ever so slightly tilted, it is prevented from fulfilling its function, although its appearance is not strange for us, as almost all of us have seen such displays announcing their sale alongside our country's roads. Fermín Jiménez Landa realises here an exercise in decontextualisation, very common in his work, which in this case comprises an element of a playful character, on which an immense amount of expectations rest. The pool stands upright *for no apparent reason* and concentrates, indeed, many of the notions that shape this exhibition.

Jiménez Landa always appeals to everyday experience without avoiding indirect contact with

some of the premises of conceptual art. His are slight transformations in daily life that have strong semantic effects, such as the digital scales of Jason Dodge, which loses its horizontality to stand up on its side, sparking a feverish, evocative access. In another of his series, entitled *Above the Weather*, Dodge asks knitters from around the world to knit blankets with a thread that covers the distance between the earth and the spot above the troposphere where the weather is common to all. Is it not perhaps the living representation of Weiner's ideas, in which words are revealed as a unanimous reality that we can, then, with all the freedom that we wish to bestow on ourselves, each take to our own territory?

1

Benjamin H.D. Buchloh in conversation with Lawrence Weiner. In *Lawrence Weiner*, London, Phaidon, 1998.

2

Alexander Alberro and Alice Zimmerman. *Not how it should were it to be built but how it could were it to be built*. In *Lawrence Weiner*, London, Phaidon, 1998.

3

In "From an Interview with Patricia Norvell", *Having been said. Writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2004.

4

Sylvie Jouval in Robert Filliou: *Exposition pour le 3ème oeil. Catalogue of the exhibition Genio sin talento*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2003

5

*ibid.*

6

Jan Verwoert: *Object Reference. On the works of Ceal Floyer*. In *Above the Fold: Ayse Erkmen, Ceal Floyer, David Lamelas*. Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2008

## ABOUT THE HOUSE

ABEL H. POZUELO

*But none of us would meet her in  
The house of mystery.*  
Leonard Cohen, *Nancy*

Even if I used all the language I know with wisdom and delicacy, how could I explain that which escapes being explained, especially by means of words? Why, it becomes impossibly huge as soon as I attempt to isolate and limit it! What I am going to tell you about will not agree to merely being another category; it transcends mere existence with a name and that quantity of aspects and attributes that characterise objects and beings with a name. It becomes as slippery as that music of the world that sounds at all hours, like the faith that moves mountains. That kind of thing.

How to tell you about something that is based on a lack of concern with meaning, with its finality? Right now, only one way occurs to me: Writing down the questions that arise. I think that if I want to achieve this, then I must act with the same intentions like the author of a diary of odds and ends, without any aristocracy than

what is under the light of the sun. Animate a few indeterminate lines that start out straight and then break off and become curved and do not consist of saying anything in principle that is important, much less attempt to provide a reflection in an overall sense of what is here. We are dealing with something important, which is why it will be difficult for me to not be categorical, but, if you permit me, I will speak instead in a whisper and for myself, from the discovery that certainties are crumbling.

This time we will forget about the signs with arrows, the grand declarations, the old maps, the explanatory outlines, the theorems. It will be a soliloquy, like the ones I believe we all are used to imagining in some place, those islands, bays, or deserts among the days. I am going to pose questions to myself, to illuminate perplexities, doubts, and astonishments.

We find ourselves before electrical circuits that celebrate their own existence by generating energy. In reality, energy works like a tautology, doesn't it? The image of a lamp occurs to me: when it is turned on it always lights up the

same base of the bulb that supplies it. Or the delayed light of the bulb in a white, empty corner bouncing off a reflecting screen like the ones used in photography studios. Mirrors in mirrors in... Only the apparatus is left, the form, empty words of narration.

How to invest a tautology with meaning until it is able to come out of its own auto-referential loop? Can one exist without speaking, narrating, or emitting an incontestable discourse? Deciphering that inframince that exists turned on itself and to exist requires the breath of what is outside.

I will start by telling you that I have arrived at the house. I have walked around in it as though it were the first time. I felt safe once again. I will try to not explain anything. In the house everything is a loop of presences and echoes, of presences and echoes of life. I am not going to tell you what you are going to feel there, what it will appear like to you. You already know the house. I am only going to tell you what I found today. For example.

—

*(Whispered) It all started the 17 of January one million years ago. A man took a dry sponge and dropped into a bucket full of water. Who that man was is not important. He's dead, but art is alive. I mean, lets keep names out of this. As I was saying, at about 10 o'clock a 17 of January, one million years ago, a man sat alone by the side of a running stream. He thought to himself, where do streams run to and why? Meaning, why do they run, or why do they run where they run. That sort of thing. Personally, once I observed a baker at work. Then a blacksmith and a shoemaker at work. And I noticed that the use of water was essential for their work. But perhaps what I have noticed is not important.*

Robert Filliou, *Whispered Art History*

#### THE HOUSE

Thus, once more I felt how the house welcomed me. That house that you have always known, all the women like you, all the men like you. Since the beginning of History and further back in time, until we go back a million years ago. The same house that no one recalls who built it, who laid out its floor plan, who erected it.

It is not a temple, nor a palace, nor a monument. Sometimes we do not remember how to find it. Vegetation has now covered it completely and you have to reach it through the jungle, similar to

the house Oscar Niemeyer built for himself in Canoas, beyond the suburbs of Rio. It looks like a ruin destroyed by time but it is never empty. It is just that there is no clear line indicating what is inside and what is outside. Along what dotted line nature disappears and the house appears. Then it can occur that we arrive at its doorstep but do not know how to enter. Yet the house will be open.

Better not to make it any more complicated. Lets say that at a certain moment I felt I was in the house. At first it remains dark. Someone has left at the door everything that could artificially produce light in it, which previously had been removed from it: lamps, candles, matches, lighters... You thus have the feeling of entering a cinema where a film is being screened that intends to not say anything at all. The darkness of the house and all these objects that emit light, which have been set apart, underline the idea that we cannot know and understand this by means of rational thinking. Film is light and time. Light is knowledge, explanation of the whats, the whys. A film that does not tell us anything speaks of the failure of the Enlightenment, that the possibility of knowledge cannot be delimited. Goodbye to its total plan of a single representation-narration-explanation.

Entering the house seems like a return to those essential aspects forgotten by our rationalism: the essences, the subtleties, the intu-

ition, and the inexplicable. All that we have made necessary has been removed from the house. The lights have been turned off and now we can see why it is a house of magic.

The original humans (those of the past or the present), those before the archive of History, do not know how to read letters nor know the measurement of time; they live in a continuous moment that is not even a moment in Eden, since there is no before or after. They are previous to the myth, the great legend, the accumulation of information, and only formulate some words they place on the wall in the form of signs, of some figures they have observed in nature. Their stories have a religious character. Imagination is an internal process with which to make contact with what is exterior to them, by means of pigments that they extract from what surrounds them and from the fluids of their own bodies (both things are connected), and they evoke the spirits. But they do not ask for a beyond that is beyond the material. They depend on the censorship of their senses, which ignores important parts of reality. They know that the purely sensorial is not only what we feel, that there are other energies to communicate with. They plant questions on the walls of the caves, calls to the other, in a primeval attempt at telecommunication.

Yet they do not expect this provides them with another life apart from the one they live. They have forgotten Eden. They never knew it.

#### OBJECTS

I prowl around the objects in the house, which in reality appear to be the house as well. It seems to me that perhaps taking into account their elements would contribute, signify, suppose, inhabiting it.

During the last few years, numerous visitors, caretakers of the house, have insisted on this point. You know what I mean, it is partly tangible but also intangible. It is visible and audible, smellable and tactile, is perceived by these elemental senses but it is formulated and acquires meaning beyond them, in that sphere where minds connect. Its circuits are self-referential, since they do not need to express some great truth. It is flowing life expressing itself in all its splendour, referring by means of itself to itself, tautologically.

The last just war against objects has perhaps deceived us a bit in the last few years. Its ideology was based on the premise that perception reaches beyond the retinal and the ocular. Not only is it accessible to the remaining senses but also surpasses by far their scope. Perhaps this war against objects possessed something of a hidden fetishism; indeed, in magnifying the conceptual it possibly did the same with the rational. But once here we comprehend that objects, belongings, not only are not prohibited in the house, but that they help us to explore it.

There are innumerable objects and belongings here, but above

What do they ask for in their appeals? Perhaps that food, shelter, fertility is favourable, that life, after all, may evolve without ceasing to look at itself, without stopping? They develop a first magic, invocative, of the home, of what is most precarious and necessary for life.

The psychic process behind this could consist in something like noticing in so many moments during our everyday life of how close our femur is to the cup of coffee that we place on the table and the secret connections woven between them.

—

*What's really going on, what we're experiencing, the rest, all the rest, where is it? How should we take account of, question, describe what happens every day and recurs everyday: the banal, the quotidian, the obvious, the common, the ordinary, the infra-ordinary, the background noise, the habitual? To question the habitual. But that's just it, we're habituated to it. We don't question it, it doesn't question us, it doesn't seem to pose a problem, we live it without thinking, as if it carried within it neither question nor answers, as if it weren't the bearer of any information.*

*We sleep through our lives in a dreamless sleep. But where is our life? Where is our body? Where is our space?*

George Perec, *The Infra-Ordinary*

all, there are so many places from which to look at them with the senses of the body and the mind and confirm their echoes...

Someone (they say she is called Helen Mirra, but here that does not matter much) has collected normal and everyday clothing and has dyed it the colour of the moss of the common, ordinary stone she places upon it. She does something similar with wooden pallets on which she places pinecones. Where is the discourse? I can't find it. It seems to me instead a geography of the endotic, the proximate, and the closest. Cartography of unconscious impulses.

How do we deal with what we find in that primeval place where form and idea, nature and our sensibility, coincide?

The house seems to provide an infinity of solutions. For example:

Boil books, take the marmalade they are reduced to and put it in jars (they say Kirsten Pieroth).

Arrange pebbles around a drinking jug or think up an infinite column with melons and tins of food (they say Fernando García).

Make a film of a cat while it laps milk (they say Peter Fischli and David Weiss).

Embrace objects and the artificial in nature. If one naturalises with all the senses of the palpable and the intangible, what we consider mundane, including that produced industrially and which has no value (fetishised merchandise that we think is produced by itself and appears before us in the

supermarkets as though it were a ghost), its routines can be inverted, be deviated, and it is transformed into the extraordinary, worthy of astonishment and attention. If the anodyne, the vulgar, or the superfluous is isolated and exposed to all of the senses, it ends up being totemised and serving magic. Objects simply happen. When they are passed through a well-sharpened consciousness their hidden atoms are revealed.

Since the house is something common, common language, common shelter, any object can be used in this ritual of the habitual.

The already-made (the ready-made) and the “I would prefer not to” appeal to the form of objects, but they do so in virtue of their belonging to life, they adhere to the generality of existence.

On one of the walls I saw in the house today, someone (they say he is called Lawrence Weiner, but that is not important) has written *OUT OF THE BLUE*, that is, for no apparent reason than leaving the phrase there, in its blue colour, for whatever it might serve us.

He could also have written:

*THE WHOLE UNIVERSE INTERESTS ME* (they say George Brecht).

Or:

*ART IS WHAT MAKES LIFE MORE INTERESTING THAN ART* (they say Robert Filliou).

The house is like an invocation of balm, an amulet for daily life. Intuitions do not connect via a discourse, but through affections,

reflections, proximity, or the meeting of souls or minds.

—

*Consciousness does not form the object of its understanding, it merely focuses, it is the act of attention, and, to borrow a Bergsonian image, it resembles the projector that suddenly focuses on an image. The difference is that there is no scenario, but a successive and incoherent illustration. In that magic lantern all the pictures are privileged.*

*Consciousness suspends in experience the objects of its attention. Through its miracle it isolates them. Henceforth they are beyond all judgments. This is the “intention” that characterizes consciousness. But the word does not imply any idea of finality; it is taken in its sense of “direction”: its only value is topographical.*

Albert Camus, *An Absurd Reasoning*

*We play and know that we play so we must be more than merely rational beings, for play is irrational [...] The existence of play confirms again and again the superlogical character of our situation in the cosmos.*

Johan Huizinga, *Homo Ludens*

ACTIVAING CONSCIOUSNESS,  
DISCONNECTING CATEGORIES

Therefore, I realise that the house is and at the same time is made, and

this works when the level of functioning of consciousness is raised to the highest volume and the categories instilled by the bluntest reason are left disconnected. This house expresses without words that intuition and other senses participate in perception. Thought, in all its splendour, as a mechanism of fugacity, with its diminutive conscious part and all of its processes of digestion and composting that we only intuit, achieving a level of effective feedback between the realities that are inside and outside of us. Perception, consciousness, are the house, and they are prior to the fabrication of an aesthetic taste. It has accompanied humans ever since it has assumed such a state. In reality, one could think that it constitutes it as such. Some have said (they say Robert Filliou) that to give life to the house you do not need talent, nor is great intellectual labour necessary, that you only need to light up imagination and innocence.

When I am inside the house it seems apparent that the grandiloquent narrowness of an aesthetic of Taste and of an aesthetic of Genius based on the ocular and on romanticism squeak in its interior. In contrast, it turns to us in the things that we find in it when they have been submitted to the variations of the small, that which circulates between the sensorial and the intuitive, between the association of ideas and the play of words, between the commonplace and the capricious.

Or when we allow ourselves free movement. Who are we when we are not ourselves, when we leave our ideas, our discourse, our pose? Someone (they say Joaquin Coester, “Mi frontera es un muro de puntos sin fin” [My Border is a Wall of Endless Points]) has worked with the drawings made by Henri Michaux under the effects of mescaline. Drugged and painting automatically, in what place is that painter? In the place of mediation that is the house. There is nothing but a chemical process functioning in his head, it manipulates his brain and frees it of its rationality and of its memory. Yet this does not impede creation from continuing to keep working. There is nothing that can stop this.

For this reason, better to tip-toe around the discourse and turn one’s back on it. There are some (they say Francesc Torres) who, in order to eliminate it, have gone so far as to vomit it after drowning themselves in litres of liquor. Following the ephemeral, the unconscious, the non-rational, the impulses. We can, as a matter of fact, do what even animals know how to do, which is start a game. Invent an ephemeral reality with its own rules because we want to.

Provoke “events” out of nothing (they say George Brecht), like putting a cane on top of a chair, smile, and simply just let anything happen. Leave specific, but very open, instructions and lose control of the result of what we propose.

Laugh (they say Dan Rees) while painting a cheap copy of a picture by Malevich on the cover of the *White Album* by The Beatles.

Mock journalistic validity and childishly cancel the discourse, substituting it with a *brut* gesture or minimalist replacement. For example, intervene (they say Jesse Ash) in the kind of events that our rationality frequents, like the ones that illustrate the photographs in newspapers, opening it to many parallel truths. Information of the journalistic kind attends to what there is an interest in it that resonates, but leaves out the essential.

Through these strategies we understand at a first glance that there is no single story to be interpreted. What has to be understood is there before us, as it is in life. Better that we get comfortable, (yes, precisely) for being at home, and free ourselves of all the discourse and completely infiltrate ourselves in a pure experience of the commonplace. Then the seduction of such an exploration explodes. The experience of inhabiting this house causes the instant to be trapped in a net where all kinds of energies and forces arrive.

This is what I am trying to explain to you, hardly whispering words that turn into nothing, it is not an accumulation of stayings and objects. The house is a room where echoes, electronic loops, an intuited music, reverberates. It is a game of pinball, amazing and near.

—

*What’s he building in there? What the hell is he building in there?*

*He has subscriptions to those magazines, He never waves when he goes by. He’s hiding something from the rest of us. He’s all to himself. I think I know why. He took down the tire swing from the peppertree, he has no children of his own you see. He has no dog and he has no friends and his lawn is dying. And what about all those packages he sends. What’s he building in there? With that hook light on the stairs. What’s he building in there? I’ll tell you one thing he’s not building a playhouse for the children.*

*What’s he building in there? Now what’s that sound from under the door? He’s pounding nails into a hardwood floor and I swear to God I heard someone moaning low. And I keep seeing the blue light of a T.V. show. He has a router and a table saw and you won’t believe what Mr. Sticha saw. There’s poison underneath the sink of course. But there’s also enough formaldehyde to choke a horse. What’s he building in there?*

*What the hell is he building in there? I heard he has an ex-wife in some place called Mayors Income, Tennessee, and he used to have a consulting business in Indonesia... but what is he building in there?*

*What the hell is he building in there? He has no friends but he gets a lot of mail. I’ll bet he spent a little time in jail. I heard he was up on the roof last night signalling with a flashlight. And what’s that*

*tune he's always whistling. What's he building in there? What's he building in there? We have a right to know.*

Tom Waits, *What's He Building in There?*

#### THE PARANOID GAZE

But what is that? What is it? In all seriousness, physically, does all this junk have any value, all this sublimation of the vulgar? Can you buy or sell it? Does someone understand any of this rubbish? Why do people enter this house? What are they doing in there? What do all those things hide, things which could have been made by your child or my grandmother or a monkey if you gave them something to paint with? Little squares of colour on squared notebook paper (which they say is what Daniel Steegmann does again and again)? Can anyone think that something like this is worth the effort? Bah!

For some, the house seems suspicious, with belongings and activities that have very little appearance of possessing an evident purpose, an explanation, an obligation. The eyes, the minds of those people turn paranoid before the stark vision of the house, of its inhabitants, of its objects.

The paranoid, strabismic, or at least myopic gaze, instead of wonder before the improbable, the in-framince, the infra-ordinary, opts for the grand structure, the machinery with handles. They have

tried to enter here and seeing that there was no direct light, no switch to turn on lamps or fluorescent lights that leave everything well lighted, do not want to begin to see in the dark and they leave for better-illuminated places.

I'm not sure if I am making myself clear, but the possibility of the house seems to me contrary, or at least far away, from that kind of gaze. The house is as mundane as those observations and their paranoia, but it seems to consist in its overcoming by means of innocent and imaginative perception, devoid of absolute references, not imposing, horizontal.

Things that one does with the slightest intervention of the inhabitants (they say that Runo Lagomarsino dyes papers with the sun, letting the light paint while it moves).

Tactics that ensure that the chore does not lead to something elevated, like consuming enormous efforts to not leave anything at the end (they say that Jorge Satorre has documented the transition from a gigantic beam that he has sanded for a year until there was nothing, until only a splinter was left).

Before the perplexed faces of those that detest the house, slaves to finalisms and logical consequences, there are those who do not look to triumph, to emphasise, but rather to dismantle themselves, disconnect themselves from their tools, be able to not do anything, connect with the improb-

able, with the slight, with what is remote from the bright lights.

The cross-eyed have been left outside the house, they have not been able to enter. I go by them, greet them, and think about the idea (they say it is from Lawrence Weiner) that there is something public because it belongs to the public.

—

*I went by a gallery that had gone bankrupt, but I didn't know this, from the sidewalk I saw an installation that made me want to enter, a mannequin dressed up as a vulgar evangelist who was preaching the word to other mannequins dressed in clothes supposedly contemporary, around them there was, I don't know why, a plow, a cuckoo clock, and a poster of Jamaica, only when I entered did I realise that the gallery had been replaced by a Mormon centre, and that "the installation" was not a parody. Fortunately, I do not know what I expect of life.*

Édouard Levé, *Autoportrait*

*The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation: through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiations has taken place, and the role of the spectator is to determine the weight of the work on the aesthetic scale.*

*All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.*  
Marcel Duchamp, *The Creative Act*

#### THE ECHO IS A CONVERSATION THAT REMAINS IN LIFE, IN THE WORLD

I have been telling you about everyday objects to which someone has lent (they say Robert Filliou to the structure of a red chair, Jason Dodge to commercial scales, for example) the slightest of twists, hardly evident, that has to be decoded. And that for this something more and something less than reason is necessary. At all times I am speaking about an experience that is private and intimate. But at the same time, without any doubt the activity that takes place here consists in a phenomenon of communication and thus operates between emitters and receivers. Telepathy, transmission, transference, exchange...

The potential of consciousness, of perception, that is, of magic, that unfolds in the house and in its objects, its creations, actions, illusions, everything that is there depends on what others project on

them. The funny thing is that each one of us can project one thing, whatever we want.

I already told you at the beginning that it was not easy to explain. But in reality it is easy to understand when you visit it. The house belongs to each one of us and is public, belongs to the commonplace, to everyone, whether our gaze is paranoid or not. Just like in life, it is only thus when it is made, when it exists, when it is, and there is no possibility that it belongs to only one person. A house not lived in is a ruin or a relic. To us, to each one of us, we have been given absolute power to inhabit it and thus activate it. The same power that is due us to formulate the meaning that we want to give it. The visitor is converted into the house but the house belongs to all those who want to visit it.

As I was telling you, in the house substances are designated, they are isolated from the rest, and they are marked as something special, to be visited. It is in the hands of visitors, with their particular perception and identity, to continue it and turn it into a conversation and let its echoes reverberate in life. If one does not continue it, then the house and its proposal will disappear. Just like a ping-pong player needs another player so that there is a game of ping-pong, the house suggests and designates objects as special, but each one confirms if they are or are not.

Who knows. Beforehand I suddenly came upon one of those

enormous pools of fibreglass in the centre of the large lobby. I wasn't in the house anymore but its echoes remained. Suddenly, its forms, its blueness, appeared to me like something completely new, as familiar as they were strange and unknown. I entered a certain perceptive loop merely due to the fact that the pool was out of place, that someone (they say Fermín Jiménez Landa) has decided to communicate with me in this manner, look for my reaction, putting precisely that object there, at precisely that moment.

Or like those drying brushes from the automatic drying conveyor for car washes that move with their different colours and at different velocities there in the middle, without cars, removed from their scale of the petrol station and asphalt parking. The fact that someone (they say Lara Favaretto) has converted this reality into something to be observed with attention returns something so artificial (in reality created with a purpose even more artificial and absurd as that of keeping clean the exterior of an apparatus such as the car, which in turn is also a created necessity) to the field and register of nature, of physics, of movement, light, colour, and its variation.

Her selection from among the cataracts of the world turns it into something else that is not regulated, that abandons the reasonable and becomes uncontrollable. Its structure of rotors, motors, plastics, and metals functioning there in the

middle of the room without any other function than to function and to activate its secret noise, its mysterious charm, present the absurdity of Cartesian order to measure everything by pointing out the confluence of nature and life with chaos. In this case the entropic aspect of the historical and of the processes of Capital.

This piece, with its naturalisation of an object so far away from the natural, refers to an entropy of form, the circumstance not totally measureable. Entropy means the share of energy contained in a system that is not used, the measure of its disorder and of its order in certain cases. It is a measure of uncertainty before an ensemble of messages, of which only one will be received.

All this time that I am trying to write you I have something in my head, something said by a former habitual inhabitant of the house, one of those who best inhabited it (they say his name was Marcel Duchamp, but that is not very important here). You see, he understood the “personal art co-efficient” as the arithmetical relationship between “the unexpressed but intended and the unintentionally expressed”. That is, the difference between what someone had intended to realise in the house and had been able to realise, which would be what is perceived and which what others interact. This coefficient would be something like an “excess” of energy, entropy: an unpredictable and unquantifi-

able share of meaning, potentially contained in works of art.

In some ways the concept of entropy fits in with what seems to be defining principle of the house: dissonant energies that coincide and let off an irrecoverable, instantaneous energy, but which can be measured, can affect us, with which we can interact, caress a while and even sink into an embrace or a loop.

This potential, precipitated, is alive. The house is not the Museum. In the same way that there is something in civil life that we are used to calling “The House of the People” but which in reality is not our house of citizens, rather a place mediated from above, which has become an isolated symbol, bereft of its effective meaning. The Museum of art is a place of the same type as the “The House of the People”, with its entrance and exit, its routes and its walls padded with what History and experts have dictated is art. The house does exist, in that place of the exhibition of objects, in which these are indicated, are totemised, gain value once again, because they are looked at again. The house, however, is in life, in the street, in all of us in an individual way, in our savage and hard-to-pin-down intimacy and in our most ordinary activities. The house is full of echoes that can always accompany you, once you have found it, explored and lived in it, once you have determined that something was magic. You will know.

FOR NO APPARENT REASON  
(THAT IS, FULL OF REASONS)

CARLOS MARZAL

What are objects about? Yes, objects: the clouds, the ivy that grows between the cracks of a cement wall, the caravan of obstinate ants that file by in military formation at the foot of an ordinary tree, on their way to one of those ordinary ant hills that exist in the forest; the keys of a typewriter that no one has pressed for several years, since no one uses such a machine to write anymore; the socket in which the cable from the computer is inserted, the tin of tuna open in the fridge, whose contents have sprouted a layer of moss announcing their putrefaction.

What is the water in the bottle about, waiting for a thirst to come and use it? And the peels from the potatoes geologically resting at the bottom of the trash bin? And the geometric doodles that the distracted executive distractedly scribbles while attending the annual general meeting of shareholders of the firm? And the soap bubbles that have formed at the edge of the drain after the shower? And the two-day beard? And the microscopic festivity where the mites have assembled in that old padded pillow? And the solar

explosion that is seven times the size of the earth, but appears like the flame of match when photographed by a telescope millions of light years away?

What is the argument of objects? Is it that the universe is a story with patterns, with narrative rules, so that someone can read it?

Objects are not about anything specifically, because the specificity of objects is not to be about something, but only to be there, doing what objects know how to do best: nothing in particular. Nothing, except for presenting themselves for our astonishment, for offering – in a manner of speaking – themselves to our perplexed curiosity, which now and then asks itself what are objects about. The world has no history, no fable, that is defined. Even History, which is the failed attempt to find a story where there is none, does not have one.

We are the ones who are about something. Or more precisely: We are the ones who try to invent that reality is about something (in the majority of cases without achieving it, without even convincing ourselves). The ones who seek arguments in objects, in the specif-

ic and in the general, are we humans: the writers. The merchants who exchange their verbal goods – their fables about the meaning or the lack of meaning of everything – on the market of life.

For we are narrative creatures, animals of an absolutely literary calling, even if the majority of the herd do not know this. For this reason we make of our need a virtue and aspire to tell ourselves everything, as though everything, or something, possessed meaning. From the beginning of time, when language began to speak in us and we in it, via it, thanks to it, we have attempted to fit the disordered pieces of the real into a coherent narrative. As you all know, with a beginning, middle, and end. For this reason we have created, at the pinnacle of artistic greatness, an uncreated God who has not only created himself, but who has given form to everything that exists in order to contemplate it from a distance. The artist God who provides the origin of the work and who provides an origin for himself as a spectator. The text of the world and the reader of the text: the great invention.

A philosopher once said we walk upright because we are destined for the heights. We also concoct stories of high literature because we are destined to erect ourselves above reality, to give ourselves the illusion that we dominate it, that we know it, that we know how to make use of it. Our audacity knows no limits, knows no end, has no comparison. We have created a God who creates us, we have elevated the singing of the singer who includes us in his song. As a poet said: The gods have no more substance than I have.

What are objects about? Objects are about what we want them to be. They are about the treatment we give them when we use them, the treatment we agree on with them, in our individual duty, and that does not bind us to anything, with the exception of the compromising act of living among them. Objects are us. And what are we about? What is our argument?

—

The calling of the true spectator, of the taster of realities – that is what being a spectator consists of: in tasting the world just as it manifests itself to our appetite – lies in moving among the branches. Perhaps this is a remote reminiscence from our primeval past as primates, when we took to the trees to escape the predators that threatened to eat us. Who knows: The origin of our behaviour is as

mysterious as our behaviour itself. But what is certain is that we have always liked to move among the branches.

Among the branches where? Among what branches? Among branches: those of knowing, those of ignoring, those of our intuition, that guides us, wisely, in the middle of the forest, amidst the entwined ones, represents a contagion. Everything is an eternal conversation without end, to which we add an opinion, a supposition, a gesture each instant. We contribute to propagating the benign pandemic of the gaze, thanks to which we spectators survive. From our vantage point situated at the top of the tree we have chosen, the tree we have created in our aimless wanderings, we look to the right and to the left, with all of the freedom that we want to appropriate for ourselves – and which is complete freedom, all freedoms – we look at the near horizon and that farthest away, we look at the obvious and at the most subtle, at what can be comprehended just by looking at it and at what we will never understand, regardless of how much we look at it, we look broadly, we look in detail, we look at risk and we look without any danger, we look frankly. To tell the truth – to look at the truth – what entwined ones never tire of is the intimate act of looking: “looking” is their first and last profession.

In a strict sense we are the entwined ones, the practitioners of a scientific discipline we could designate as “entwinement”. A scientific discipline without pretensions of universality, a task that does not aspire to avoiding the subjective error, a job that does not claim to renounce the superfluous, because the superfluous, the subjective, and the private represent its greatest interests.

We entwined ones possess a certain aerial condition – or we would like to – because we need itinerancy, to wander around without a fixed route. If we were able to choose a destiny different from the one that belongs to us, then we would be “flower-pickers”, the Chilean term for the hummingbird, which enjoys above all the act of going from here to there, picking at flowers, tasting from the tidbits of the world, of its works. We would be the “branch-pickers”, those infatuated with artistic objects, those infatuated with objects (because for a branch-picker any object can be contemplated as

a type of work, of creation worthy of astonishment).

And this is how, in this manner, we pollinate the world, moving from branch to branch, from thing to thing, from object to object. Our relationship with the rest of observers, with the rest of the entwined ones, represents a contagion. Everything is an eternal conversation without end, to which we add an opinion, a supposition, a gesture each instant. We contribute to propagating the benign pandemic of the gaze, thanks to which we spectators survive. From our vantage point situated at the top of the tree we have chosen, the tree we have created in our aimless wanderings, we look to the right and to the left, with all of the freedom that we want to appropriate for ourselves – and which is complete freedom, all freedoms – we look at the near horizon and that farthest away, we look at the obvious and at the most subtle, at what can be comprehended just by looking at it and at what we will never understand, regardless of how much we look at it, we look broadly, we look in detail, we look at risk and we look without any danger, we look frankly. To tell the truth – to look at the truth – what entwined ones never tire of is the intimate act of looking: “looking” is their first and last profession.

Seeing is never a negligible exercise. Yet it is not comparable to looking, if we ponder it with the deserved thoroughness. Seeing represents a necessary discipline,

but it is subject to our prejudices, to our pretensions. To see you need an ideology, and behind the ideology, following close behind, hierarchisations begin, and the canons, the taxonomies, the encyclopaedias. Yes: seeing means a labour of culture. And that is all very well. But looking is quite something else.

Looking represents an organic function, like breathing, like the circulation of blood through the body. Looking – looked at closely – is the circulation of blood in the universe of outward appearances. The step before all vision, the primeval action that precedes any type of analysis. And what the flower-picker, the entwined one most likes, with a doubt, is to look, which is what it knows how to do best, because its will harbours no intention of going further.

The “further” of something is too far away. The further of anything is at the other end of the world; its seems that it has stopped being the object being looked at. Objects refer to the “nearer”, to nearer the object, which always remains within reach of the hand and of the look, of the hand that looks with the touch, and of the eye that touches with its look, while the spectator’s senses wander among the branches, to sing and tell each other about what comes along.

I am not defending the pure voyeur, but the voyeur in the purest state. The purity of looking does not lie in the supposed mo-

rality of those who open their eyes to the world and let themselves be flooded by the creatures they look at; rather, morality resides in the separate and simple act of the gaze, because purity lies in merely opening your eyes. Opening your eyes merely, but no less than that. To the proper extent: little by little.

The entwined one would like to not have eyelids, not have the complex ocular system that transforms light into three-dimensional realities. The entwined one, pursuer of aesthetic experiences, would like everything perceived by the eyes to enter directly, with its volume, its material, and its profile, in the body. As though the eye were nothing but the door to a great storehouse of the body, of the great hanger where everything collected by perception is left exactly as it has been recollected. Who would not want – in order to rise to the condition of supreme entwined one, of supreme priest of a hermitage in the air – to shun so much anatomic complexity, so much interpreter of what is and exists before us? Who would not want to open his eyes the first day of the world, like someone who opens the sluices of a dam, and allow the world to enter in a flood to never leave: the world exactly as we look at it, the world once and for all, with all its details of perception, in its immeasurable abundance? Who would not want, while walking among the branches of his digressions, to free him-

self of his corporeal obligations and permit the objects that inhabit him, to grow inside his body, including the trees that later we will use to walk among their branches in an infinite entertainment?

Because this is what it is about: it is about this. Of being entertained while we look, that the entertainment of the look pushes us into ourselves and at the same time towards the outside. If we have not come to entertain the time that has been allotted to us randomly, why have we then come? If we have not come to take part in the spectacle of the world, who will take part in all that exists? If we are not ourselves, those of the strong foot, those of the frank step, those of talking for talk’s sake and looking for looking’s sake, out of our love for the art of doing it, who enjoy all this work of looking, who will then know how to enjoy it, who will honour it as it deserves?

—

We should go to exhibitions of art as if they were not important. Without paying too much attention. Leaving it in God’s hands: the god of our whims, a divinity as permissive as it is impartial, at least as regards our opinions. Although it would be best to leave our opinions at home, if this were possible. Leave them high up in the branch we inhabit and leave to take a walk with the lightest of baggage. If only we could leave to wander relin-

quished of ourselves. With no history, whether written with a capital or not: without private history and without the history of the world. If only we knew how to take off with each step the coat, gone out of fashion, of fashions, because it is too long for us, because it is too warm and suffocates us. It is always summer – it should always be so – in an exhibition, because art, if it is art, possesses a solar condition, illuminating, enemy of the fogs and the darknesses, of humidities and the cold. Art and its exhibitions are called to be a coat by themselves, they shelter us, provide us with warmth, take us in, which is why any other coat we throw over our shoulders constitutes a redundancy. That is why so often spectators in the world of art suffer from conceptual sunstroke, from overheating of the senses.

One should make use of exhibitions, I believe, privately. Like with books, with food, with sleep, with the occasion of not doing anything. What is more, exhibitions should be enjoyed in the following manner: chewed with delectation, savoured, and drunk. Sleeping them while awake in the act of vigilance, dreaming them asleep in the corridors of the imagination. Giving them to our productive *dolce far niente*, so that they are absorbed through the skin into the most profound place within ourselves. Like a wine, like a piece of bread, like a carnal fantasy in the night, like a siesta. One has to observe art tranquilly.

I distrust art that does not withstand the test of the domestic, of art that one cannot take home and subject it to contact with our furniture, with our clothes, with our food. Our objects with art and art with our objects are tempered, like steel is tempered in a flame, in such a dialogue. I distrust art that one cannot take to bed, so that it provides us with company during a nap, that does not serve to lather our bodies in the shower and allows us to walk out perfumed into the corridors or to premiere the reality that awaits us beyond the door of our home.

We should always know how to take advantage of that hygienic function of true art. The care-free use of works – or what is the same: abusing them conscientiously – cleanses us of moral residues, of the toxic secretions of daily life. Therefore, it is necessary to rub art against the skin, so that its horsehair strips us of the unnecessary world that occupies our bodies.

This is why art possesses, always, an ultimate meaning of a medicinal nature. But not medicinal under medical prescription, but medicinal according to each patient's own flavour, as each person knows best what his or her body requires. This time, self-medication constitutes the only sensible form of curative ritual. Intimate knowledge administers the adequate dose of the poison that art secretes. Yes: poison, bane. Because art has a homeopathic behaviour. With its fever it cures us of fever. With the

precise amount of emotion it cures us of the lack of emotion or of emotional excesses. With intelligence it frees us of mediocrity and of superficiality (that is, intelligence wrongly applied). The homeopathy of art, more than the art of healing with the same, thus consists of the miracle of healing with the exact.

Just like there is a cure by speaking – by the expulsion, when named, of the monsters that our consciousness creates in its cellar – and a healing by writing – when our own ghosts are seen written down – there exists a visual cure in the contemplation of art. A catharsis in which we expulse our malignant humours. Exhibitions are also – or they should be – a form of bloodletting, a benign cut in our veins to rid us of the adiposities that accumulate in our lymph glands of being alive.

The health that art provides us is a second health, a second nature that comforts and compensates us for the heartaches of time.

—

The artistic patient – the guest, the glutton – is called to move like a stroller adrift the pieces in an exhibition, like a curious visitor who has turned curiosity and strolling into a science of existing and method for establishing a relationship with the surrounding material.

The stroller administers his walks at random, without any other

reflection than that of not engaging in any reflection at all. Those who plan their walks are not strollers, but civil servants of the pedestrian. That is, there is no better system for walking along the paths of the world than to do so without instructions, with the instructions that one invents while walking, with the precepts that our imagination dictates while it becomes one with the objects in the act of passing-by aimlessly.

Because – let us forget any excuses – the true motive of a walk is not in the walk itself, but in the fact that our consciousness lets go of the largest number possible of its intellectual burdens and abandons itself to its own flow. Walking, then, constitutes a subterfuge for thinking without the restrictions of organised thinking, without the obligations of the reflection that aspires to crystallisation. Strollers are philosophers whose primeval intuition – the one that grounds the system for all their work, that reigns in their philosophising – resides in the conviction that there is nothing like getting a bit of fresh air.

Getting a bit of fresh air in our suppositions. Getting a bit of fresh air in our apprehensions. Getting a bit of fresh air in our readings. Getting a bit of fresh air in our certainties. Getting a bit of fresh air in our suspicions. Whoever does not air himself gets mouldy, cobwebs grow in the iris, the dust of libraries settles on his judgements. Airing out represents the most chivalrous des-

tiny for oneself and for others, since when accomplished all solemnities are cast out, grandiloquences are winnowed, all the rooms of our congested ego are ventilated.

Strolling among the rooms of an art exhibition should mean something not very different from the act of strolling through the middle of a forest. Exhibitions, like forests, have an established arrangement, and in many cases such an arrangement represents a suggestive way of penetrating the works and the trees. Yet there is nothing like losing oneself following one's own will, nothing like getting lost following our innate sense of disorientation. Because remaining lost also requires its own precise coordinates. Losing oneself is just as much a cartographic declaration of intentions.

There is nothing like tracing one's own route through the thickets, one's particular itinerary through the works. The axiom that one does not see the forest for the trees is not true. The trees are there to erect themselves into a forest, each one of them, and to refer, by being in contact, to the entire forest; in the same way that the works each constitute their own entire exhibition, while they construct, in dialogue with the other works, the entire exhibition.

The insufficiency of the works in comparison to the trees is usually one of a sensorial nature, as, in contrast to what happens in a forest, in an art exhibition we are not allowed to touch the works.

And we should. We should be allowed a tactile approximation. We should allow ourselves to caress the surface of the works, just like when during our walks we touch the bark of trees and feel their depth, we auscultate their secret pulse with the tips of our fingers. If we could touch the material of the works it would be a different story, another cock would crow: a material cock. A cock that would reveal to us the hard, the cold, the wrinkled, the soft, the warm, the smooth. The cock of a sunrise in the sunrise of our gaze when it goes out for a walk, free of prejudices and charged with expectations. The solitary cock who commends himself to his instinct to crow as he sees best. Without any fear of crowing out of tune, because he knows that the kingdom of heaven on earth will belong to those out of tune: to the courageous who sing their song at the top of their lungs while they walk.

Exhibitions are very serious. Museums are very serious. Catalogues are very serious. Therefore, we should consent to wander among them while whistling, singing, touching their walls, their installations, their pages. One has to smell museums and listen to the texts of catalogues – in addition to smelling and tasting their flavours – one has to employ the five basic senses together with some of the super-senses, such as the dream and the premonition. For nothing ventured, nothing gained. Whoever does not flout the indications



regarding objects will not discover what objects indicate to us in their stoniness, with their discrete gestures.

For our work in progress we can only wish for spectators similarly in progress. People who come and go, people at random. People with ants in their pants who the last thing they would like is to lodge themselves in the seat of severity, in the armchair of the regulated.

—

From the perspective of etiquette, the metaphor is a rhetoric element quite a bit less educated than the metonym. Without a doubt.

The metaphor always obliges us to cross a bridge of meaning, it displaces us towards a place that the artist has foreseen beforehand. The metaphor never represents an invitation and if it is couched as such an invitation, then always to a specific place and at an established time. It is an invitation, at most, printed on carton and with requests. The metaphoric procedure conducts us from one reality to another along a path that the artist has chosen. When the poet was blinded by the whiteness of the teeth of his lover – and by everything that mouth acquainted him with – he forced us to cross the bridge of attributes to the bed of pearls where they shimmer lus-

trously. That is how inconsiderate poets are. They behave like comparative foremen.

The metonym, in contrast, belongs to a more liberal spirit within the rigid universe of images. Because instead of subordinating one element for another, it juxtaposes them, it puts them side by side and waits for us to establish the link. The flame of the artifice is not presented already lit, but we are trusted with the labour of lighting it. Metonyms, on account of their friendliness, do not seem to belong to the world of art, but to that of craftsmanship; not to the severe world of meaning, but to the subtle realm of suggestions.

What are exhibitions about? About the same things that objects are. About what clouds, ivy, ants, and the keys of the typewriter that no one presses, not because nobody writes with such a typewriting machine, but because no one writes with that machine I am specifically referring to. Exhibitions are metonyms established with works of art. Exhibitions are elements that someone has placed beside objects, so that we can discover the profound link that binds them.

The courtesy of the writer – the one who makes use of words and the one who makes use of someone else's works of art – is founded on the amount of fresh air he allows readers to breathe.

## FEAR

I am scared of flying. Really scared. And, for the time being, I have to fly all the time.

Before every departure I take a pill. Sometimes, if it is an overseas flight, I take two. Naturally, this is not enough to block my fear. While I am on board, I constantly pray my own words in a kind of a very personal mantra. That is not enough either. Most of the time, almost all the time, I keep my fists tight with thumbs up for good luck. I touch the plane with them too. For good luck.

When I was invited to create a ceramic sculpture for the Biennale of Ceramics in Albisola, I was not quite sure if I should accept. But then one day, while airborne on my way to the next exhibition, with my fiercely and painfully squeezed fists, I realised what would possibly make me interested in doing something with that overtly classical material - the clay.

I asked the organisers and they sent me some balls of the finest Albisola clay.

Between July 3rd and September 15th, 2002, I carried small balls of clay in my hands during all the flights I took to various destinations. To transform these balls into works of art was very easy. I just exploited my natural (and acquired) fear of flying and kept squeezing them all the time in my fists. Some of them were held for three hours, some for one. The sophisticated material captured the nervous convulsions of my terrified hands, triggered by all that bumping, babies crying and the moments of relatively quite cruising (which are the worst because I expect something – For God's sake No! – to happen every minute). I stopped the *Fear* series when I was supposed to repeat a flight, which

happened to be Sofia - Munich. Meanwhile, while visiting Albisola, I left the first three pairs of *Fear* sculptures to be fired by a professional ceramicist. The other seven pairs remained in my Sofia studio for several months to dry. Needless to say, I have other fears too. One of them manifested itself with the very specific concern that if I was going to send the raw clay sculptures to Italy by courier they might have been damaged. So, I decided to fire them in Bulgaria and to ship them safely later as more robust fired terracotta pieces. However, my knowledge with regards to the firing of ceramics is pretty vague. After asking around for a reliable kiln, I finally decided to use the rather unprofessional kiln in which my father bakes his own extremely beautiful little abstract sculptures. He was happy to help me. Even though he was unfamiliar with that particular clay, he suggested that we should proceed as he normally does and bake the figures at a low temperature in my mother's kitchen oven until all the moisture had evaporated and then fire them in a proper kiln that reaches high temperatures fairly quickly. No, I said, my *Fear* sculptures are dry enough; they have been drying for seven months. Perhaps I should mention that despite my cautiousness and doubts about everything, I do really stupid things as well. Although my father was not convinced, I pulled rank as the more famous artist of the two of us.

The laws of nature naturally made themselves felt. After twenty minutes of firing, my extremely anxious father entered the sitting room and said that there were booming sounds coming from the kiln in his studio. We switched it off and after opening the door a devastating sight appeared before our eyes. All of the *Fear* sculptures, the tes-

taments to my panic up there 10,000 meters above the ground, came out in pieces, some bigger some smaller. Another fear then took over. My parents (both with serious heart conditions) were getting extremely worried. I had to make up something and to assure them that I would be able to handle the situation. The famous Bulgarian proverb 'Out of bad can come good' came to mind and I convinced them that my sculptures were now looking much better and the concept was all the more profound. Luckily, the second batch of clay sculptures that was supposed to be next in the little kiln was undamaged, so my father baked it (along with the broken pieces of the first set) in his way and everything worked out fine, of course.

What you see now, my dear viewer, is a combination of unbroken and broken *Fear* sculptures. All the tiny fragments you see really belong to this or that particular piece. I spent many hours restoring their shapes. Because of my stupidity, my original idea was destroyed although all the baked clay here, no matter in how many pieces it now appears, was with me in those ten aircraft and I believe that all of them do carry elements of my fear on those ten flights.

I am superstitious too. The overwhelming thought in my mind now is this – if these so carefully prepared little *Fear* sculptures are partly broken, what about me and the future flights that I am supposed to take? What I am supposed to hold and squeeze now, while I am still on the ground, to try to overcome the newly born fear deriving from these broken *Fear* sculptures? Should I fly at all from now on?

Nedko Solakov, May 2003

WORK ON PAGE 76-77

COMUNIDAD DE MADRID  
REGIONAL GOVERNMENT  
OF MADRID

PRESIDENTE | PRESIDENT  
IGNACIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ

CONSEJERA DE EMPLEO, TURISMO Y  
CULTURA | REGIONAL MINISTER OF  
EMPLOYMENT, TOURISM AND CULTURE  
ANA ISABEL MARIÑO ORTEGA

VICONSEJERA DE TURISMO Y CULTURA  
REGIONAL DEPUTY MINISTER OF TOURISM  
AND CULTURE  
CARMEN GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

DIRECTORA GENERAL DE BELLAS ARTES, DEL  
LIBRO Y DE ARCHIVOS | GENERAL DIRECTOR  
OF FINE ARTS, BOOKS AND ARCHIVES  
ISABEL ROSELL VOLART

SUBDIRECTORA GENERAL DE BELLAS ARTES  
DEPUTY MANAGING DIRECTOR OF FINE ARTS  
CARMEN PÉREZ DE ANDRÉS

ASESORA DE ARTES PLÁSTICAS  
FINE ARTS ADVISER  
LORENA MARTÍNEZ DE CORRAL

JEFE DE PRENSA DE EMPLEO, TURISMO  
Y CULTURA | HEAD OF PRESS FOR THE  
REGIONAL MINISTRY OF EMPLOYMENT,  
TOURISM AND CULTURE  
PABLO MUÑOZ GABILONDO

CA2M  
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

DIRECTOR  
FERRAN BARENBLIT

COLECCIÓN | COLLECTION  
M. ASUNCIÓN LIZARAZU DE MESA  
CARMEN FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS  
VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS  
IGNACIO MACUA ROY

DIFUSIÓN | DIFFUSION  
MARA CANELA FRAILE  
MARTA MARTÍNEZ BARRERA  
IRIS NAVA LOYOLA

WEB  
ROSA NAHARRO DIESTRO

EDUCACIÓN Y ACTIVIDADES PÚBLICAS  
EDUCATION AND PUBLIC PROGRAMS  
PABLO MARTÍNEZ  
MARÍA EGUIZABAL ELÍAS  
VICTORIA GIL-DELGADO ARMADA  
CARLOS GRANADOS

BIBLIOTECA | LIBRARY  
YOVANA GONZÁLEZ

EXPOSICIÓN  
EXHIBITION

COMISARIO | CURATOR  
JAVIER HONTORIA

ARTISTAS | ARTISTS  
IGNASI ABALLÍ, JESSE ASH,  
SILVIA BÄCHLI, ALEJANDRO CESARCO,  
ÉTIENNE CHAMBAUD,  
JEREMY DELLER, JOSÉ DÍAZ,  
JASON DODGE, LARA FAVARETTO,  
ROBERT FILLIOU,  
PETER FISCHLI & DAVID WEISS,  
CEAL FLOYER, FERNANDO GARCÍA,  
TAMAR GUIMARÃES,  
FERMÍN JIMÉNEZ LANDA,  
JOACHIM KOESTER,

RUNO LAGOMARSINO, CARLOS MACIÁ,  
DAVID MALJKOVIC, MARK MANDERS,  
HELEN MIRRA, GUILLERMO PFAFF,  
KIRSTEN PIEROTH, DAN REES,  
JORGE SATORRE, NEDKO SOLAKOV,  
JULIA SPÍNOLA,  
DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ,  
WOLFGANG TILLMANS,  
FRANCESC TORRES, LAWRENCE WEINER

CATÁLOGO  
CATALOGUE

AUTORES | AUTHORS  
JAVIER HONTORIA  
ABEL H. POZUELO  
CARLOS MARZAL

TRADUCCIÓN | TRANSLATION  
DAVID SÁNCHEZ  
LAURA PUY

DISEÑO GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN  
BRUNO LARA, THIS SIDE UP

IMPRESIÓN | PRINTING  
BOCM

ISBN: 978-84-451-3461-0  
DL: M-13938-2013

CA2M  
Centro de Arte Dos de Mayo  
Av Constitución 23  
28931 Móstoles, Madrid  
+34 91 276 02 13  
www.ca2m.org  
ca2m@madrid.org

AGRADECIMIENTOS  
ACKNOWLEDGEMENTS

ANA BARBUDO, ELBA BENÍTEZ,  
JANICE GUY, MARÍA EUGENIA  
BLÁZQUEZ, SUSIE R. GUZMAN, TATJANA  
PIETERS Y THE MODERN INSTITUTE,  
GLASGOW



COINPOL PISCINAS

Esta publicación ha sido editada por la  
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura,  
Dirección General de Bellas Artes, del  
Libro y de Archivos de la Comunidad de  
Madrid con motivo de la exposición *Sin  
motivo aparente* presentada en el CA2M  
Centro de Arte Dos de Mayo del 9 de  
mayo al 29 de septiembre de 2013.

This publication is edited by the Regional  
Ministry of Employment, Tourism and  
Culture, General Direction of Fine Arts,  
Books and Archives of the Regional  
Government of Madrid in conjunction  
with the exhibition *Sin motivo aparente*  
presented at CA2M Centro de Arte Dos  
de Mayo from May 9th to September  
29th 2013.

Textos | Texts  
©Nedko Solakov

Licencia Reconocimiento -No Comercial-  
Sin Obra Derivada  
3.0 España de Creative Commons



Edita | Editor  
Ca2m  
Centro De Arte Dos De Mayo  
Comunidad De Madrid 2013

Algunos derechos reservados. Queda  
prohibida la reproducción parcial o total  
de las imágenes o textos de esta obra por  
cualquier medio o procedimiento sin la  
autorización de los titulares del  
© copyright.

Some rights reserved. The partial or total  
reproduction of any of the images or texts  
in the publication in any form or by any  
means without prior written consent of the  
© copyright holders is strictly prohibited.

