COMISART. NUEVAS MIRADAS SOBRE LA COLECCIÓN "LA CAIXA"

ENTRE LA PALMA DE LA MANO Y LA AXILA BAJO EL BRAZO:

OBRA SOCIAL. EL ALMA DE "LA CAIXA"

Exposición

BAJO EL BRAZO: ENTRE LA PALMA DE LA MANO Y LA AXILA

Producción	**Obra Social ”la Caixa”**
Jurado Comisart 3.ª edición	**David Armengol** **Ferran Barenblit** **Carlos Martín** **Antònia M. Perelló** **Elena Vozmediano**
Comisario	**Ángel Calvo Ulloa**
Diseño del montaje	**Pep Canaleta (3carme33)**
Gráfica de la exposición	**Alex Gifreu**

Catálogo

Edición	**Fundación Bancaria ”la Caixa”**
Textos	**Ángel Calvo Ulloa**
Diseño gráfico	**Alex Gifreu**
Corrección y traducción	**Mercè Bolló y Judit Cusidó (www.barcelonakontext.com)**

Catálogo en línea accesible en:
https://coleccion.caixaforum.com/exposiciones/detalle/-/journal_content/56_INSTANCE_oL6lIEH07WgL/10180/2957738

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

Créditos fotográficos

© Roberto Ruiz - Nogueras Blanchard, Barcelona & Madrid: pág. 40-41
© Jorge Barbi, Irene Grau, Perejaume, Thomas Schütte, Juan Uslé, VEGAP, Barcelona, 2018: pág. 24-25, 34-35, 44-45, 38-39, 14
© Beniamin Boar: pág. 16-17
© Fernando García (playa): pág. 30-31 y Carlos Álvarez (instalación en sala): pág. 32-33
© Christian García Bello: pág. 23
© Paloma G. Dotor: pág. 18-19
© Tony Coll: pág. 28
© Rodríguez-Méndez: pág. 21
© Pedro G. Romero: pág. 42-43

© de los textos, el autor
© de les fotografías, los fotógrafos
© de las traducciones, los traductores
© de la edición: Fundación Bancaria ”la Caixa”, 2018
Pl. Weiler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-201-9

Agradecimientos

A las y los artistas, a Elena Vozmediano y David Armengol por sus valiosas aportaciones durante el proceso que ha dado como resultado esta exposición, a todo el equipo de Comisart, a las galerías Heinrich Ehrhardt, Formato Cómodo y Nogueras Blanchard, a Something Great, a Carolina Cordeiro, a Miguel y a Carlos Calvo Ulloa, a Ángel Rey, a Elena Busto por haber acompañado este proceso durante mucho tiempo, a mi madre y a mi padre.

6 **PRESENTACIÓN**

ÁNGEL CALVO ULLOA
8 **BAJO EL BRAZO: ENTRE LA PALMA DE LA MANO Y LA AXILA**

13 «FILMAR CON UNA MANO LA OTRA»
22 «PRENDA DE LA TOTALIDAD»
29 «UN VIAJERO QUE VA A ALGUNA PARTE Y A UN DESTINO»

48 **LISTA DE OBRAS**

52 **BIOGRAFÍA**

Una de las características del mundo actual, global, hipercomunicado e hiperpoblado, es que ha perdido la escala humana. Todo es grandioso, vertiginoso e inabarcable. Ciudades desbordadas, miles de millones de desplazamientos cada año, miles de millones de datos que se mueven a diario por la red, realidades paralelas y realidades virtuales que se multiplican a cada minuto. ¿Dónde estamos?, nos preguntamos muchos en el refugio íntimo de nuestro hogar o lugar de trabajo. Esta sensación de estar ante una realidad que nos supera ha llevado a algunos artistas a buscar la medida de las cosas en el propio cuerpo, a través del recogimiento y la introspección. También a intentar entender la realidad que nos rodea saliendo a la calle con una nueva mirada. Los paisajes ya no son montañas, acantilados o campos de cultivo como en la época de los impresionistas: el paisaje puede ser el portal de un edificio del barrio del Raval de Barcelona, en una obra de stanley brouwn, o una casa liberada del régimen de protección oficial en Badia del Vallés, donde el bailaor Israel Galván realiza una danza que parece un hechizo, en una obra que Pedro G. Romero ha recogido en el *Archivo F.X.*

«Bajo el brazo: entre la palma de la mano y la axila» es una propuesta interesantísima que busca en la obra de catorce artistas contemporáneos la respuesta a estas cuestiones que afectan a nuestra relación con el entorno. El título alude al gesto de llevar una tela. Nos remite a las exploraciones de los pintores que salieron a pintar *à plein air*. Nos devuelve al cuerpo, al conocimiento de la realidad a través del cuerpo y al arte como modo de acercarse a la realidad desde la escala humana que creíamos perdida. Su autor es un joven comisario, Ángel Calvo Ulloa, nacido en Lalín, Pontevedra, en 1984, que ha participado en el programa Comisart, que esta temporada 2017-2018 ha llegado a su tercera edición y que es uno de los proyectos más emblemáticos de la Obra Social ”la Caixa” en el campo de las artes plásticas. Se trata de ofrecer a estudiosos del arte, investigadores y comisarios de exposiciones de las generaciones más jóvenes la oportunidad de desarrollar un proyecto expositivo a partir de las obras de la Colección ”la Caixa” de Arte Contemporáneo y de la Colección MACBA.

Las muestras de Comisart combinan la mirada ensayística, la interrogación y la reflexión teórica con lo que podríamos denominar *mitos modernos*: la narrativa visual, las historias plásticas. En el caso de «Bajo el brazo: entre la palma de la mano y la axila», se trata del cuerpo, la soledad y el paisaje. Las otras dos exposiciones de esta temporada abordan la relación entre imágenes y violencia —«H(a)unting Images: anatomía de un disparo», de Arola Valls y Ada Sbriccoli— y también la opacidad y la ocultación —«Usted no está aquí», de Alexandra Laudo—. A través de la obra de Francesco Arena, Jorge Barbi, stanley brouwn, Fernando García, Christian García Bello, Irene Grau, Pere Llobera, Fina Miralles, Radouan Mriziga, Perejaume, Rodríguez-Méndez, Pedro G. Romero, Thomas Schütte y Juan Uslé, Ángel Calvo Ulloa construye un discurso en el que las obras nos sugieren cosas, establecen conexiones entre ellas y se complementan. Estos recorridos transversales enriquecen nuestra colección.

La Obra Social ”la Caixa” desea felicitar a Ángel Calvo Ulloa por su trabajo y agradecer el entusiasmo de todos los comisarios, artistas y visitantes que hacen de Comisart una iniciativa pionera en el mundo del arte contemporáneo.

Obra Social ”la Caixa”

BAJO EL BRAZO: ENTRE LA PALMA DE LA MANO Y LA AXILA

ÁNGEL CALVO ULLOA

> Un estudio de las medidas es como una clave del proceso de las civilizaciones. La primera cosa que se mide es la distancia que nos separa de los objetos de uso diario. Los primeros movimientos van encaminados a vencer esas distancias. Para transponer las distancias hemos ido aplicando recursos. El primero es el paso y la serie de pasos que constituye la marcha. La marcha a pie es la medida fundamental, la medida primera de todas las distancias en todas las civilizaciones.[1]

La artista Irene Grau me contó hace unos cuatro años que las dimensiones de sus *Color Fields* —unos tableros monocromos que transportaba para fotografiarlos en plena naturaleza— respondían a dos limitaciones: al largo de la carga de su furgoneta y al ancho máximo que era capaz de portar bajo el brazo, entre la palma de la mano y la axila. Imaginemos por un instante que el tamaño de muchos de los paisajes realizados en un periodo histórico concreto respondiese únicamente a una limitación contenida en el título de este proyecto. Conservo una imagen mental acerca de la materialización de esta idea por medio de un lienzo de Vincent Van Gogh titulado *El artista en el camino de Tarascón* (1888), que se encontraba en el museo Kaiser-Friedrich de Magdeburg y que fue trasladado a las minas de sal de Stassfurt en 1942, donde se cuenta que ardió en un incendio a consecuencia del bombardeo aliado al fin de la Segunda Guerra Mundial. El pintor lo describió en una carta a su hermano Théo como «un boceto que he hecho de mí, cargado de botes, bastones, de una tela, en el camino soleado de Tarascón». Cobra fuerza, observando la única foto en color que se conserva de esta obra, la frase que, también en el verano de 1888, Van Gogh escribe en otra carta que le dirige: «Me parece siempre ser un viajero que va a alguna parte y a un destino».[2]

No han sido pocas las ocasiones en que los pintores han optado por trabajar al aire libre, frente a un motivo imposible de trasladar al estudio. Más allá de ese ejercicio preimpresionista que supusieron las dos vistas realizadas

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

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

in situ que Velázquez pintó hacia 1630 en los jardines de la Villa Medici en Roma, la decisión definitiva de plantar los caballetes en el paisaje fue un hecho muy posterior y supuso el estallido de una práctica que abrió las puertas del taller, no solo hacia el traslado puntual de los bártulos —del modo en que Gustave Courbet lo había hecho al retratarse en *El encuentro*—, sino también a un cambio radical en la relación interior-exterior que se había dado hasta entonces. Courbet se mostraba en *El encuentro* como un pintor errante cuyo vagar simbolizaba la incomprensión y la incapacidad de encontrar un lugar; dirigiéndose como Van Gogh «a alguna parte y a un destino», pero desconociendo ambos cuál era.

Todo esto es quizás una simple elucubración, pero en ella se contiene esa necesidad de sacar el cuadro fuera del estudio y ese condicionamiento respecto a las dimensiones de este. La obra se vuelve entonces portátil, pero al ampliar el taller y suprimir las barreras arquitectónicas que condicionaban previamente su tamaño, será su desplazamiento geográfico el que pase a convertirse en el nuevo obstáculo y, con el tiempo, ese contacto directo con la naturaleza acabará por ampliar la obra hasta convertirla en inasible, hasta confundirla con el paisaje mismo. La imagen de Van Gogh cargado con los bártulos ha supuesto para la posterioridad, según Victor Stoichita, «una imagen metafórica de la vida en general y de la vida del artista en particular».[3] Tampoco debiera obviarse, aunque no sea mi intención adentrarme en ese terreno, la visión de Francis Bacon cuando abordó la serie de ocho variantes de este autorretrato, analizando «la figura atormentada en el camino, que transitaba a modo de espectro».[4] No obstante, en la exposición de retratos de Van Gogh que el Detroit Institute of Arts realizó en el 2000, achacaban este tratamiento sombrío únicamente a la manera en que Bacon solía abordar su pintura. «El Van Gogh de las cartas y de la creación literaria ha sido absorbido ahora por completo. En la obra original, el hombre que se mueve a través de ese paisaje vivamente iluminado a las afueras de Arles lo hace con bastante desenvoltura y desempeña el papel, como las figuras

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

4 Ibíd.

a menudo hacen en los paisajes de Van Gogh, de una especie de personaje neutral (aunque en este caso la figura encarna un grado de autorreflexión que cautiva, ya que el artista se ve a sí mismo saliendo acompañado de su sombra para una jornada de trabajo)».[5]

> Justamente viendo cómo los cuadros adoptaban, por lo general, recorridos poco escarpados, demasiado rectilíneos y voladizos, ha pensado asignar a algunos cuadros de autores que él veneraba especialmente recorridos más concretos y de más fuste. De manera que carga un cuadro al hombro, tal como antes hacía con las herramientas, y se encarama a pie por un paraje riscoso que el cuadro contornea de manera que la pintura obedezca paso a paso al relieve real por el que él la lleva. Mientras lo hace advierte una tercera dimensión en la pintura, una vertiente escultórica de los cuadros ya ultimados que sus autores, a buen seguro, no habían sospechado. Ha sido con vistas a tales esculturaciones que ha llevado una pequeña tabla de Giotto por las sierras del país de Gales y un monocromo de Rodchenko por la costa oriental de la isla de Córcega y tiene pensado ceñir las grandes cimas del Atlas con un paisaje de Ferdinand Hodler.[6]

Lejos de esa visión idílica de la obra en relación con el medio natural, a ningún artista resulta ajena en la actualidad la necesidad puntual de portar su obra hasta el espacio expositivo; así como de producir piezas de dimensiones reducidas o de asumir en ocasiones la naturaleza efímera de algunos trabajos realizados. La ocupación de un espacio se convierte a menudo en un condicionante que termina por atarnos al lugar o que, en el peor de los casos, nos obliga a trasladarlo o tirarlo todo cuando las cosas se complican. Por estas y otras razones, hay quien ha optado por reducir al máximo esas

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

6 PEREJAUME; «Parques interiores. La obra de siete despintores», en *Tres dibujos*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997.

necesidades espaciales, limitando a un simple registro en forma de bocetos, escritos, fotografías o filmaciones su labor como artista. Esto alivia la carga y permite soñar con ese viejo anhelo de transportar en una maleta todas las pertenencias.

«Bajo el brazo: entre la palma de la mano y la axila» supone un acercamiento a esos límites que han condicionado históricamente el trabajo del artista. Un punto de partida que, aunque centrado inicialmente en los límites físicos, va más allá e intenta reflejar la relación del creador con su entorno más próximo. Este tipo de planteamientos se han dado en el arte desde la Antigüedad, y han desembocado en nuestros días en ejercicios de calado básico que, sin embargo, suponen un necesario arranque para articular la propuesta. La cineasta Agnès Varda pronuncia en *Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora)*: «Esta es mi idea: filmar con una mano la otra». Esta afirmación es lanzada en la secuencia en que su mano grabada oculta un autorretrato de Rembrandt de 1654, reproducido en una postal. Varda aborda el poder de la imagen o el poder de decisión de la cineasta; pero, lo que es más importante, define su práctica como un ejercicio contenido en la distancia comprendida entre ambas manos y revoluciona el lenguaje si asumimos que en ese espacio limitado se encuentra el relato y, con él, la posibilidad de que la película cobre forma. Por otra parte, la afirmación de Varda no resulta en ningún momento aleatoria ni atribuible únicamente a un ornato del guion ya que, pronunciada con setenta y dos años, justo en el momento en que efectivamente con su cámara enfoca su otra mano, da la clave de lo que ha sido su objetivo como cineasta hasta la fecha y del espacio físico en el que su labor se ha desarrollado. Tampoco la decisión de elegir un autorretrato de Rembrandt responde a una casualidad: el pintor frente al lienzo, retratando lo que pertenece al otro extremo de su brazo, profundizando en la idea que tiene de sí mismo, la que ha sido construida a partir del juicio de los demás y la que él mismo quiere ofrecer al espectador.

Recapitulemos entonces. Un pintor que se retrata en una estampa cotidiana, recorriendo el paisaje con sus bártulos bajo el brazo para afrontar una nueva jornada de trabajo; una cineasta que asume que son sus dos manos todo lo que necesita para registrar y generar un relato; y un segundo pintor que

se retrató de manera casi obsesiva, aceptando también que en el espacio comprendido entre sus manos se encontraba lo estrictamente necesario para configurar su propia crónica.

> El siguiente grado de aproximación es el «agarrar». Los dedos de la mano forman una concavidad en la que intentan apresar una parte de la criatura tocada. Lo hacen sin preocuparse por la estructura o la articulación orgánica de la presa. Que en esta fase la lastimen o no, es, a decir verdad, indiferente. Pero algo de su cuerpo ha de entrar en el espacio así formado como prenda de la totalidad.[7]

«FILMAR CON UNA MANO LA OTRA»

Cercano a esa idea de la obra contenida en el espacio que separa ambas manos y simbólicamente adscrita a la tipología del retrato, quizás encontramos en **JUAN USLÉ** (Santander, 1954) una de las propuestas más íntimas de este proyecto. Desde 1997 Uslé no ha dejado de trabajar en una serie de pinturas negras cuyas pinceladas, más allá de la alusión al gesto, plasman la frecuencia cardiaca del pintor en un ejercicio que constata su relación física con el cuadro a través de una acción monótona provocada por la secuencia del pulso.

> La mecánica se centra en una idea: rellenar la superficie intentando reflejar ahí sistemáticamente el latido del pulso y el bombeo de la sangre. En estas obras siempre trabajo por la noche. Cierro las puertas. Sello con plásticos las ventanas. Intento conseguir un ambiente propicio. Algo similar a lo que hacía John Cage con su famosa cámara anecoica. Y empiezo a pintar. El pulso lo noto muchísimo por las noches. Tengo la tensión alta y allí donde me toco siento mucho el latido. Entonces tomo la brocha. Toco el pulso y comienzo a trabajar siguiendo ese ritmo. Ahora la pincelada más rápida, ahora más lenta. Voy escribiendo en la tela hasta rellenarla. Hace falta concentración

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



Juan Uslé. *Soñé que revelabas VII*, 2000

> y conlleva tensión, tiempo y, por supuesto, la imposibilidad de que todos los trazos sean iguales. Tampoco el pulso es siempre el mismo. Se acelera y desacelera.[8]

En un diálogo igual de intenso consigo mismo, *55* fue la primera creación del coreógrafo y bailarín **RADOUAN MRIZIGA** (Marrakech, 1985), un solo presentado en 2014 en el que plantea un juego por medio de la perspectiva y las expectativas del público. En *55*, Mriziga aborda un ejercicio de danza que investiga, en primer lugar, una sucesión de movimientos, realizados imponiéndose una serie de limitaciones y llevándose a situaciones cada vez más complejas. Analiza, al mismo tiempo, los volúmenes y las distancias de su cuerpo, asumiendo los cambios y haciendo de ellos una nueva plantilla métrica a cada paso. Su cuerpo establece las longitudes y se convierte en la herramienta para crear un patrón geométrico que es fijado al suelo con la ayuda de una simple cinta adhesiva de pintor. *55* se convierte así en una exploración de la relación cuerpo-espacio. Según Mriziga, «este trabajo cuestiona la cantidad y la naturaleza de la información que un artista, intérprete o ejecutante puede intercambiar con un espectador para poder comunicar, puntuar o confundir la comprensión de una situación».

Si el de Mriziga supone un inventario de movimientos posibles en base a las posibilidades de un cuerpo con respecto a un espacio, *Hal* funciona para **PERE LLOBERA** (Barcelona, 1970) como una CPU analógica, como un modo otro de hacerse un autorretrato. Llobera presentó este trabajo en 2014, en una exposición titulada «El mal de Ensor». La muestra partía de la figura del pintor belga James Ensor (1860-1949), considerado un visionario y un virtuoso que jamás consiguió encontrar su estilo. Llobera utiliza una cajonera a modo de catálogo de destrezas e intereses. Podría ser una exposición colectiva, agrupada en un espacio mínimo, y sin embargo es un muestrario de obsesiones y un agotamiento técnico que ayuda a acotar sus propias limitaciones. Llobera utiliza *Hal* como medio para tomarse el pulso como pintor.

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



Radouan Mriziga. *55*



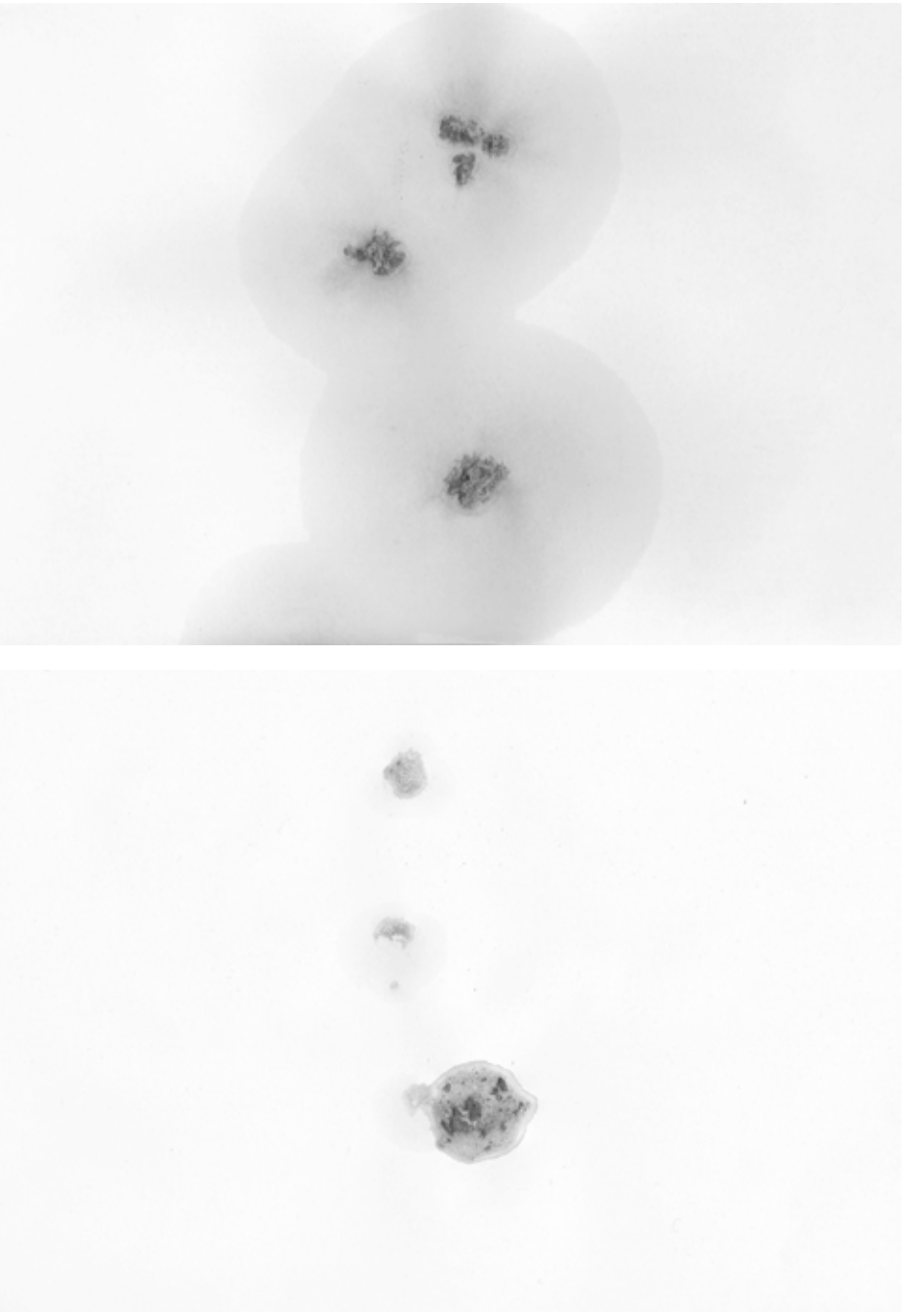
Pere Llobera. *Hal*, 2014

> *Hal* —archivador con 35 cajones intervenidos que recogen la mayor parte de sus preocupaciones estéticas e intelectuales, y alusión directa al ordenador central de *2001 Odisea en el espacio* (1968), de Kubrick— [...]. Un intento de materialización de su pensamiento a base de fragmentos aislados, caóticos y dispersos: alusiones biográficas, paisajes naturales, ermitaños, gestos mínimos, acciones absurdas, citas poéticas, referencias contraculturales, aproximaciones textuales... Al fin y al cabo, una colección completa de personajes, lugares y situaciones derivadas de un imaginario formal que, como respuesta al mal de Ensor, se encuentra en continua transformación estilística.[9]

En un gesto rutinario encerrado en la intimidad cotidiana, ese al que los anteriores artistas aluden, opera también **RODRÍGUEZ-MÉNDEZ** (As Neves, Pontevedra, 1968) en su serie *Proposición. Soltar*, que él describe de este modo: «Serie fotográfica de papeles que han recogido la caída de comida en el traslado efectuado por mi padre desde su plato a su boca. Los papeles fueron colocados, uno cada vez, entre el plato y mi padre, durante dos semanas». *Proposición. Soltar* es una obra en estrecha relación con el lenguaje de la escultura que Rodríguez-Méndez aborda por diferentes vías. No obstante, esta serie se inserta dentro de los proyectos llevados a cabo en su casa natal. «El término hogar es un concepto con el que entro en conflicto en la medida en que representa [no solo] esa jerarquía asfixiante y que me resulta insoportable, limitación e influencia, sino también un material intolerablemente sólido que no consigo aun conciliar».[10] La noción de este gesto mecánico remite a esa narración primera a la que Agnès Varda se refiere cuando asume su intención de filmar una mano con la contraria. Rodríguez-Méndez inserta la figura del otro, la que introduce el diálogo en la narración, y rompe con la idea de aislamiento frente al trabajo realizado en la más estricta de las soledades.

9 ARMENGOL, David; *El mal de Ensor*, texto para la exposición de Pere Llobera en la Galería Fúcares, Madrid, 2014.

10 RODRÍGUEZ-MÉNDEZ, Carlos; «La duración en el término». Conversación con Ángel Calvo Ulloa para *Dardo Magazine*, n.º 25 (mayo-noviembre 2014), Santiago de Compostela.



Rodríguez-Méndez. *Proposición. Soltar*, 2016

Sumada a ese monólogo interior que Juan Uslé, Radouan Mriziga, Pere Llobera o Rodríguez-Méndez establecen, surge la necesidad de iniciar un diálogo con un entorno que condicione el relato y plantee un telón de fondo. Así, experiencias como las de Fina Miralles, Christian García Bello, Jorge Barbi o stanley brouwn ahondan en ese espacio primero, el que posibilita el aislamiento y condiciona exclusivamente los movimientos del propio cuerpo mediante la adaptación al espacio formado como «prenda de la totalidad» que señalaba Elias Canetti.

«PRENDA DE LA TOTALIDAD»

La obra de CHRISTIAN GARCÍA BELLO (A Coruña, 1986) se desarrolla a medio camino entre la escultura y el dibujo, o a través de la instalación abordada desde ambos frentes. La experiencia ante el paisaje marca las pautas que sigue su práctica, que echa mano de un reducido catálogo de materiales y los relaciona con su correspondiente carga simbólica. El resultado es un ejercicio casi esotérico que destaca por la sencillez de las composiciones y conecta el interior del estudio con el exterior por medio de acciones como caminar, detenerse y observar. Conceptos como el horizonte, el viaje o un sentimiento trágico frente a la vida determinan la posición de cada elemento y su significado en una tabla de correspondencias vinculada a tiempos pretéritos.

Tres escalones nace de esas dinámicas de trabajo que García Bello plantea a través del paseo y de la relación con las dimensiones de su cuerpo, así como con la idea de soledad y la noción de refugio que explora en la actualidad. «Partiendo de mi trabajo a partir de mi escala ante el paisaje y el acto de caminar, esta pieza recoge un ejercicio de antropometría —la medida más larga se corresponde a la de mi propio paso— y a su vez incorpora nuevos materiales y acabados en mi trabajo, como son el hormigón y la madera ennegrecidos con una pintura con base de grafito en polvo».

En una relación similar a la que García Bello establece con la noción de aislamiento, JORGE BARBI (A Guarda, Pontevedra, 1950) ha adoptado, desde la década de los ochenta, la deriva como mecánica de trabajo para familiarizarse



Christian García Bello. *Tres escalones*, 2015



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

con su entorno y analizar los fenómenos que se producen en él, extrayendo del medio natural diferentes elementos orgánicos e inorgánicos que conforman, a grandes rasgos, un trabajo caracterizado por la soledad.

La sensación de aislamiento planea sobre su obra *Invernáculo. Recipiente para ausentarse*, del mismo modo que lo hace la necesidad de una carcasa protectora, de un lugar de recogimiento que se vincula con el espacio de trabajo de Barbi. Situada en el punto más meridional de la provincia de Pontevedra, la localidad de A Guarda está bañada por el océano Atlántico y por el río Miño, y geográficamente está especialmente aislada de los núcleos más poblados de Galicia. *Invernáculo. Recipiente para ausentarse* no funciona tanto como una necesidad, sino más bien como una sensación cotidiana. David G. Torres lo describe como «el recorte de una silueta, una especie de lugar en el que refugiarse del mundo encogido en postura fetal y aislado por el corcho».[11]

stanley brouwn (Paramaribo, Surinam, 1935 - Ámsterdam, 2017) comenzó, en la década de los sesenta, a anotar en pies, codos o pasos las distancias de cada uno de los trayectos que cubría diariamente para desplazarse de un punto a otro: «las distancias nunca habían estado tan desprovistas de sentido como ahora. cada vez hay más personas que efectúan vuelos de larga distancia varias veces al año. cada día se ve más debilitada la validez del concepto de distancia. en mi obra las distancias se revitalizan. recuperan sentido».[12] Cuando el MACBA lo invitó en 2005 a realizar una gran muestra retrospectiva, brouwn introdujo, además de trabajos ya históricos, una serie de piezas en relación con el propio museo y la ciudad —adaptando vitrinas, mesas y espacios a sus propias medidas, y también cubriendo distancias a pie o preguntando a los viandantes la manera de llegar a lugares concretos—. *door opening: 209.4 × 66.7 cm (height and width of the door on carme street 62 in barcelona)* es una instalación especifica cuya medida fue tomada por

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

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

brouwn en antiguos pies de Barcelona. Presenta el hueco de la puerta de ese inmueble en relación con el ancho y alto de la fachada que la enmarca. La elección de brouwn fue totalmente azarosa y buscaba únicamente introducir el espacio de acceso estándar de una vivienda privada que él eligió de entre las calles del Raval que rodean el MACBA.

La serie de «traslaciones» que **FINA MIRALLES** (Sabadell, 1950) realizó entre 1973 y 1974 es considerada un paso decisivo en su práctica artística. Entre ellas, *Dona-arbre*, realizada en Sant Llorenç del Munt (Terrassa), destaca por haberse utilizado a sí misma como elemento natural que se traslada para enterrarse hasta los muslos, desempeñando el papel de obra y limitando sus movimientos. Si las acciones de Fina Miralles exigían ese desplazamiento del material elegido, en este caso el lugar que le es ajeno a la artista es más bien un estado, el de la inmovilidad que la mantiene enterrada en un espacio abierto y que entronca con esa disyuntiva que, frente a unas posibilidades espaciales ilimitadas, evidencia las limitaciones físicas.

> En las dos traslaciones anteriores [*Herba flotant al mar* y *La duna*], la materia que daba cuerpo a la obra eran los materiales naturales y el contexto era la naturaleza, dejando así el destino de la pieza a la libre decisión de la naturaleza y los efectos climatológicos. Ahora, en la última traslación titulada *Dona-arbre*, aunque la metodología era similar al resto de traslaciones anteriores, el hecho de emplear un material natural como la persona hizo que cambiara todo el discurso, ya que la pieza no podía permanecer indefinidamente expuesta ni dejada a merced del tiempo, la traslación terminaba una vez que la artista salía del agujero que la conectaba y la arraigaba a la tierra, el campo, el entorno y el paisaje. De esta manera se creaban unas relaciones aún más insólitas entre el espectador, la obra, el espacio y el tiempo.[13]

13 POL RIGAU, Marta; *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a reflex de la seva cosmologia* (tesis), Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte y de Musicología, 2012.



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

Esta acción de Fina Miralles establece un nexo entre las limitaciones espaciales y físicas que se plantean en las obras incluidas en esta exposición: partir de la idea de filmar una mano con la otra, del modo en que lo hace Agnès Varda, para desembocar entonces en un conflicto con el espacio donde se desarrolla el relato. Por eso las palabras de Van Gogh avivan esa problemática con respecto al lugar de trabajo en relación con nuestras propias incapacidades.

«UN VIAJERO QUE VA A ALGUNA PARTE Y A UN DESTINO»

En una relación estrecha con los límites físicos del taller, **FERNANDO GARCÍA** (Madrid, 1975) ha establecido una firme conexión entre sus espacios de trabajo y las obras resultantes del período durante el cual ha permanecido en cada uno. Desde 2002 ha pasado por diferentes estudios en Madrid, Berlín, Ciudad de México, Jyväskylä, Miraflores de la Sierra, Montreal y actualmente Barcelona. Cada uno de esos lugares ha condicionado de un modo decisivo —en sus dimensiones y materiales— la producción allí realizada, y su nombre permanece habitualmente en el título o subtítulo de muchos de esos trabajos o en las exposiciones, generando así una memoria que lo adscribe a un momento y un lugar concretos de su carrera. En el verano de 2016, Fernando García adquirió dos telas azules de grandes dimensiones —que respondían al peso máximo que el artista era capaz de acarrear al hombro y en transporte público— y estableció la rutina de viajar con ellas a diferentes playas de la Costa Brava y la Costa Dorada. Mojadas y extendidas sobre la arena día tras día, impregnadas con jugos de diferentes frutas y con cosidos que preservaban zonas de la impronta de los rayos del sol, las horas de trabajo se convirtieron en algo a medio camino entre una rutina laboral y plácidas jornadas estivales. Tras el proceso, las dos grandes telas fueron tensadas en bastidores y colgadas en la exposición «El curso natural de las cosas», en La Casa Encendida. El color, las formas y la explícita relación con el mar Mediterráneo son el resultado de una investigación que Fernando García lleva a cabo en Barcelona, y que tiene como punto de partida un viejo interés por la obra de Joan Miró.

Cuando propuse a **IRENE GRAU** (Valencia, 1986) investigar de nuevo acerca de la portabilidad y del condicionamiento al que el artista se ve sujeto en su intento por establecer una relación con su entorno, ella planteó la



Fernando García. *Mediterráneo*, 2016



Fernando García. *Mediterráneo I*, 2016



Fernando García. *Mediterráneo II*, 2016



Irene Grau. *S*, 2017

posibilidad de clausurar durante un tiempo la pared sobre la que trabaja en su estudio en el lugar de Piñeiro, ayuntamiento de Brión, en Galicia. Por medio de un gran lienzo monocromo de seiscientos centímetros de largo, Grau evidenciaba las limitaciones espaciales y la propia planimetría del espacio de trabajo, negando al mismo tiempo la portabilidad de la obra, una premisa que ha empleado hasta la fecha en múltiples proyectos. Por otro lado, la decisión de utilizar el blanco resalta su interés por provocar una sensación de vacío en el estudio, originando una pieza que podría sugerir tanto un periodo de pausa como la posibilidad de trabajar dentro y fuera.

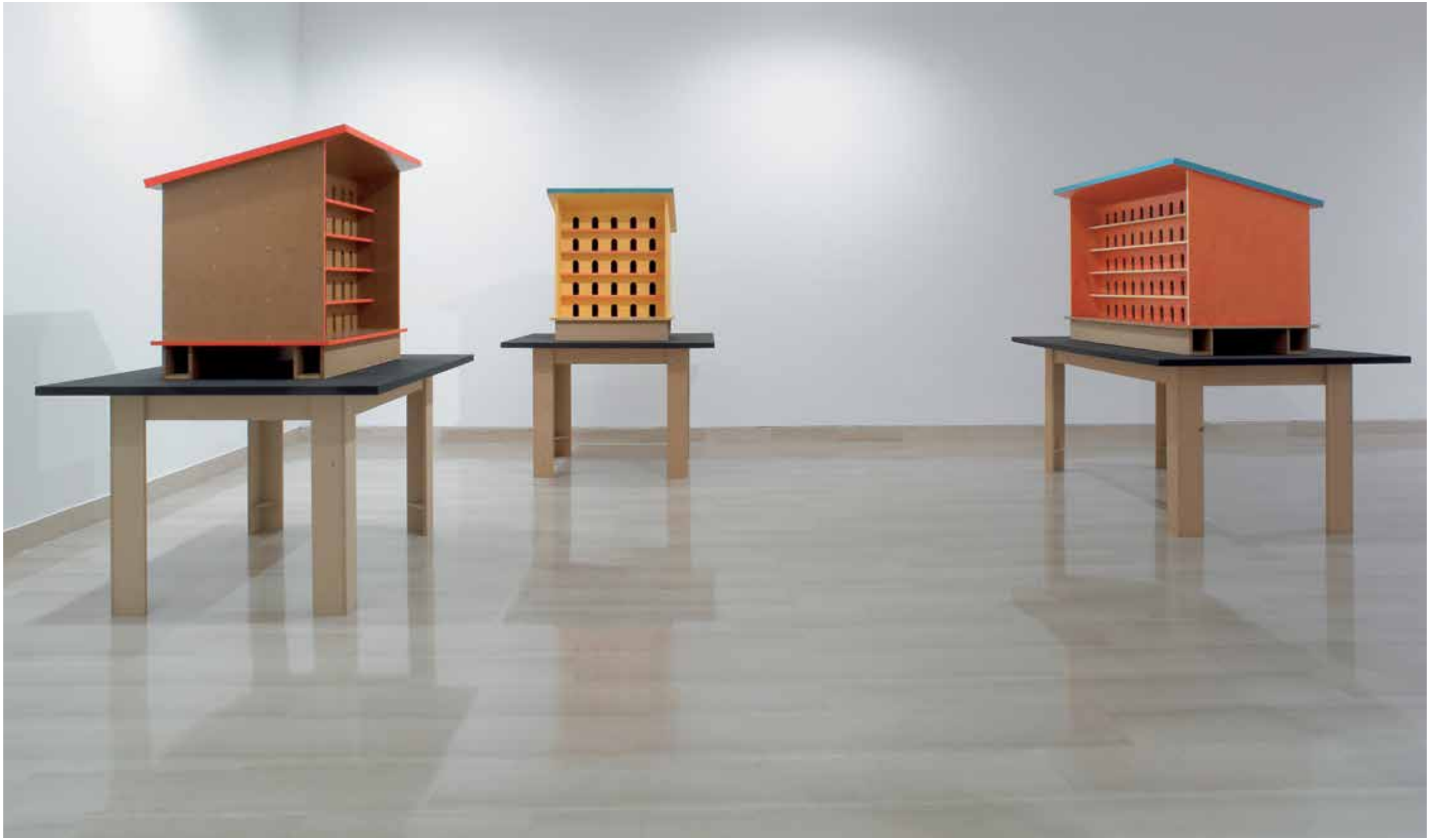
Preocupado por plantear desde su quehacer cuestiones que afectan al día a día del artista, el alemán **THOMAS SCHÜTTE** (Oldenburg, 1954) trabaja desde finales de la década de los setenta en series homónimas que examinan diferentes situaciones, dotadas de una fuerte carga irónica, en las que se aborda el aislamiento, la inseguridad y el abatimiento. Sus maquetas arquitectónicas constituyen una de las secciones más importantes de su obra, partiendo de diseños simplificados hasta el extremo que ofrecen al espectador una sensación de protección y amparo. La obra de Schütte incluye una preocupación por temas sociales y políticos, así como por el papel del artista en la sociedad y las cuestiones que condicionan su supervivencia. *For the Birds* es una obra en torno a un conjunto de ideas que Schütte ya había abordado en otras ocasiones a partir de diferentes propuestas para estudios de artista. «Todas ellas comparten la búsqueda de una situación ideal para el artista, un lugar de creación aislado que nos es presentado sin su necesario entorno urbano. Las maquetas se alejan de la vivienda y el taller habituales para proponer auténticos palacios de la creación».[14]

En relación también con las arquitecturas dedicadas a espacios de trabajo, **FRANCESCO ARENA** (Torre Santa Susanna, Italia, 1978) establece en su obra determinadas relaciones entre datos históricos (de dominio público) y sus propios datos antropométricos (peso, altura, medidas de extremidades,

14 BARENBLIT, Ferran; en el catálogo *online* de la Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo. https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0694/Paralospajaros [consulta: noviembre de 2017].

o la distancia desde algún punto hasta la altura de sus ojos). El resultado de estas correspondencias son una serie de obras en las que se aborda la historiografía por medio de unos datos que se conectan directamente consigo mismo y que enmarcan diversos aspectos de gran importancia en su obra, como son la conexión de la historia global con la individual, el modo en que una u otra óptica pueden condicionar el relato, la ficisidad de nuestras relaciones con el hecho histórico o la evidencia de una historia traducible en cifras. *Cabin around the studio around pillar (clockwise-counterclockwise)* consta de una barra de metal de 30 metros de largo —la misma longitud que el perímetro de la cabaña de Ludwig Wittgenstein— doblada hasta formar un rectángulo de 5,32 × 3,95 metros que se corresponde con el perímetro del estudio de Arena. El plegado de la barra se realiza en torno a una de las columnas del espacio expositivo y, cada cierto tiempo, cuatro performers elevan la estructura y la rotan 360 grados esquivando los obstáculos que interfieren en este proceso: elementos arquitectónicos, espectadores o incluso otras obras expuestas. El movimiento rotatorio de esta estructura presenta una serie de dificultades que deben ser salvadas por los performers y, debido a la atención necesaria y al propio peso de la escultura, termina por convertirse en una acción agotadora. Arena, fiel a sus dinámicas de trabajo, establece una relación entre el lugar de trabajo de Wittgenstein y el suyo propio por medio de una acción desarrollada en el espacio expositivo.

La casa se inserta en el proyecto *La ciudad vacía* del *Archivo F.X.*, un proyecto colectivo de largo recorrido dirigido por **PEDRO G. ROMERO** (Aracena, Huelva, 1964) desde 1999 en base a un vasto archivo documental que refleja la iconoclastia política antisacramental en España entre los años 1845 y 1945. En *La casa* se plantea el gesto poético de un bailaor, Israel Galván, que timbra en el 5º A del número 33 de la calle Cantábrico en Badia del Vallés. Se trata de un polígono de viviendas del cual solo una se halla «liberada» del régimen de protección oficial. Galván marca con su baile cada una de las estancias del piso para crear un nuevo mapa a medio camino entre la topografía y el homenaje. Se plantea una acción irónica, que fija la posibilidad de adquirir esa vivienda y convertirla en la única propiedad privada del polígono. Preso de lo público, lo privado se muestra en este caso como liberador. En esencia, el piso es marcado, delimitando la propiedad privada



Thomas Schütte. *For the Birds*, 1997



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













Pedro G. Romero. *Archivo F.X.: Entrada: La casa*, 1999-2007



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

que se convierte en un espacio de libertad para un modo de entender la danza que genera actualmente conflictos entre lo viejo y lo nuevo.

Coll de Pal - Cim del Costabona es una instalación que **PEREJAUME** (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957) concibió para su exposición homónima de 1990 en la galería Joan Prats de Barcelona. El proyecto consistió en ascender al Puig del Costabona para, una vez allí, dibujar con harina la planta del espacio de la galería, reformado en 1976 por el arquitecto Josep Lluís Sert. La exposición se planteó del siguiente modo: en el escaparate de la galería podía verse una foto en detalle de las manos del artista en plena acción, sin referencia alguna al lugar ni a la arquitectura que había trasladado. Al acceder al local, el espectador se encontraba con la planta del proyecto de Sert y, tras recorrer el espacio vacío, era la última sala la que albergaba una gran fotografía que mostraba la cima del pico con la planta del local representada. Perejaume planteaba un traslado temporal del espacio expositivo, algo que en la década de los noventa cobraría especial importancia a través de sus traslados de obras de arte al medio natural. La poética de estos planteamientos se refuerza a través de algunos de sus textos: «Desviar hasta casa un arroyo salvaje, o un jadeo de mar al foso de los teatros. Construir las pinacotecas al pie de las montañas, con entrada de aludes».[15] Carles Guerra, reflexionando acerca de aquella muestra, afirmaría: «Sin embargo, el vacío reinante en la galería se convirtió en la característica más notoria de esa exposición. Aquel era un vacío significativo, que sugería que la galería había sido transportada a un lugar remoto. Al alterar el sentido tradicional de la importación de las imágenes, la galería —el lugar de exposición— fue al encuentro del paisaje».[16] Quizás, que este trabajo de Perejaume pueda considerarse el

15 PEREJAUME; *La pintura i la boca*, Barcelona: Edicions de La Magrana, 1994. En español: *Selección de textos* en https://www.macba.cat/uploads/publicacions/Perejaume/triatextos_cast.pdf [consulta noviembre de 2017].

16 GUERRA, Carles; en el catálogo *online* de la Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo. https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0176/ColladodePalCimadelCostabona [consulta: noviembre de 2017]

cierre de «Bajo el brazo: entre la palma de la mano y la axila» responda a ese punto definitivo que supondría trasladar ya no el espacio de trabajo, la vivienda o a uno mismo, sino el lugar en que las obras son habitualmente mostradas. Podría aplicarse a esta misma exposición, repartiendo cada uno de los trabajos por los lugares geográficos a los que hacen alusión, incluso aquellos que no parten de un lugar más allá del propio espacio que se encuentra bajo el brazo.

> Llevar once naturalezas muertas de Zurbarán al Camp Gros de Can Tarrades. Llegar con un camión hasta un camino próximo y, desde allí, bajar los cuadros, uno a uno, hasta el centro del campo. Mirar que los cuadros se ajusten los unos con los otros, con los marcos muy cerca, de manera que formen un retablo plano, puesto en el suelo. Exponer los cuadros justo donde el campo hace una leve ondulación para que el retablo de cuadros lo moldure suavemente.[17]

Los trabajos que componen esta propuesta abordan la pérdida de poder frente a una serie de situaciones que tienen la ambición de sobrepasar la escala humana o bien reducirse a ella, cediendo a esa dimensión que incluye todos los procesos que nos relatan y retratan.

Las ideas, su formalización, los materiales usados y la transformación a la que todas las obras parecen verse abocadas convierten el montaje expositivo en un espacio mutable, sin drama, que, al igual que el valeroso adentramiento al que se somete Agnès Varda, se ha convertido en una investigación de largo recorrido; o quizás un objetivo que, más allá de las fuerzas contenidas en cada una de las obras, pueda entenderse como un intento por legar algo tan simple como eso: dos manos en relación con todo lo demás. Una registrando la otra. Con una distancia entre ambas en la que se contiene todo.

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

LISTA DE OBRAS

Francesco Arena

Cabin around the studio around pillar (clockwise-counterclockwise)
[Cabaña alrededor del estudio alrededor de un pilar (en el sentido de las agujas del reloj y en sentido contrario)]
2014
Instalación y performance
532 × 395 × 4 cm
Cortesía del artista, Sprovieri Gallery y Nogueras Blanchard

Jorge Barbi

Invernáculo. Recipiente para ausentarse
1993
Corcho y papel
Recipiente: 165 × 80 × 80 cm;
2 dibujos: 162 × 86 cm c/u
Colección "la Caixa" de Arte Contemporáneo

stanley brouwn

door opening: 209.4 × 66.7 cm (height and width of the door on carme street 62 in barcelona)
[hueco de una puerta: 209,4 × 66,7 cm (altura y anchura de la puerta de la calle del carme 62 en barcelona)]
2005
es este un espacio imaginario de 20 × 15 x 10 en antiguos pies de barcelona,* en el cual la altura, la anchura y el lugar del hueco de la puerta coinciden totalmente con el hueco de la puerta en esta pared
*un antiguo pie de barcelona equivale a 25,9 cm
209,4 × 66,7 cm
colección macba. fundación macba. donación del artista

Fernando García

Mediterráneo I
Mediterráneo II
Junio-septiembre de 2016
Lonas mojadas en el mar Mediterráneo y secadas al sol en diferentes localizaciones de la Costa Brava y la Costa Dorada. Tela zurcida, jugo de melón, sandía, melocotón, higo, ciruela, mango, remolacha, limón y naranja, arena de playa y diferentes rastros naturales
350 × 240 cm
Cortesía del artista y de la Galería Heinrich Ehrhardt

Christian García Bello

Tres escalones
2015
Grafito, carbón, hormigón y madera de pino
85 × 25 × 7 cm
Cortesía del artista y de la Galería Formato Cómodo

Irene Grau

S
2017
Pintura: acrílico sobre lienzo;
183,5 × 606 cm
Fotografía: copia Ultrachrome en papel fotográfico Photo Rag de 188 g, de Hahnemühle, y montaje sobre Dibond de 2 mm y enmarcado
23 × 30 cm
Cortesía de la artista

Pere Llobera

Hal
2014
Mueble de madera, metal, técnica mixta sobre tabla y fotografía C-print
Mueble completo: 143 × 75 × 52 cm; 35 pinturas-cajones: 49 × 69 × 3 cm c/u
Colección ”la Caixa” de Arte Contemporáneo

Fina Miralles

Translacions. Dona-arbre [Documentació de l’acció realitzada el novembre de 1973 a Sant Llorenç del Munt, Espanya]
[Traslaciones. Mujer-árbol (Documentación de la acción realizada en noviembre de 1973 en Sant Llorenç de Munt, España)]
1973
Fotografía a las sales de plata
3 fotografías: 39 × 29 × 3 cm c/u
Colección MACBA. Depósito de la Generalitat de Catalunya

Radouan Mriziga

55
Performance
Concepto e interpretación: Radouan Mriziga
Producción: Moussem Nomadic Arts Centre (Bruselas)
Coproducción: C-mine (Genk), WP Zimmer (Amberes)
En colaboración con: Cultuurcentrum Berchem, Pianofabriek (Bruselas), O Espaço do Tempo (Montemor-o-novo, Portugal), STUK (Lovaina)

Perejaume

Coll de Pal - Cim del Costabona
[Collado de Pal - Cima del Costabona]
1990
Fotografías en color y tinta sobre papel vegetal
1. Fotografía: 50 × 50 cm
2. Plano: 120 × 253,5 cm
3. Fotografía: 186 × 350 cm
Colección ”la Caixa” de Arte Contemporáneo

Rodríguez-Méndez

Proposición. Soltar
Serie de 72 hojas escaneadas.
Fotografía en papel RC Color/BN
40 × 50 cm c/u
Cortesía del artista y de la Galería Formato Cómodo

Pedro G. Romero

Archivo F.X.: Entrada: La casa
1999-2007
Grabación audiovisual con la colaboración de Israel Galván
Vídeo monocanal, color, sonido, 20’ 37”
Colección MACBA. Fundación MACBA

Thomas Schütte

For the Birds
[Para los pájaros]
1997
Madera pintada
217 × 137 × 91,5 cm; 217 × 201 × 91,5 cm y 217 × 95 × 91,5 cm
Colección ”la Caixa” de Arte Contemporáneo

Juan Uslé

Soñé que revelabas VII
2000
Pintura vinílica, dispersión y pigmentos sobre lienzo
274,5 × 203,5 cm
Colección ”la Caixa” de Arte Contemporáneo

BIOGRAFÍA

ÁNGEL CALVO ULLOA

Lalín, Pontevedra, 1984. Vive y trabaja entre España y Brasil

En su labor de comisario, Ángel Calvo Ulloa destaca como iniciáticos el proyecto de intervenciones públicas «Un disparo de advertencia» (Lalín, Pontevedra), en 2011, y «Diálogos Improbables» en el Espazo Non Lugar (Lalín, Pontevedra), en 2012-2013. Más allá de estas iniciativas, entre el 2011 y el 2017 ha comisariado diferentes propuestas para instituciones como el Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO), la Fundación Luis Seoane (A Coruña), Tabacalera Promoción del Arte (Madrid), el Centro de Arte Alcobendas (Madrid), la Fundación Granell (Santiago de Compostela), el Antiguo Instituto Jovellanos (Gijón), el Centro Torrente Ballester (Ferrol), Maus Hábitos (Oporto) y Palexco (A Coruña) y las galerías L21 (Madrid), Rosa Santos (Valencia) y JosédelaFuente (Santander).

Premiado por La Casa Encendida en el marco del programa Inéditos 2014, organizó la exposición «Aprender a caer». En 2015 ganó la convocatoria de artes visuales de Can Felipa (Barcelona) con la muestra «Incluso un paisaje tranquilo» y en 2016 fue premiado en el programa Comisart por el proyecto «Bajo el brazo: entre la palma de la mano y la axila», que se presenta en este catálogo.

Ha participado en las residencias International Curator Residency, de Fire Station Artists' Studios (Dublín), en 2015; en el programa Komisario Berriak, desarrollado entre Tabakalera, Azkuna Zentroa y ARTIUM dentro de la Capitalidad Europea de la Cultura Donostia-San Sebastián 2016, y en la Residência Paulo Reis de Ateliê Fidalga (São Paulo) en 2017.

Actualmente preparara, con Juan Canela, el libro *Curadora/Comisaria* para la Colección Paper, de Consonni; la exposición «Interiores», de Fernando García, para el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB); y, con Nuria Enguita y Pedro G. Romero, la exposición «Habitación», del *Archivo F.X.*, para el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles, La Nau de Valencia y el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en Barcelona.

Obra Social "la Caixa"