

GALERIA MOISES PEREZ DE ALBENIZ

FONDO ANIMAL

Lorea Alfaro, David Martínez Suárez, Jon Otamendi y Manu Uranga

Del 25 de marzo al 20 de mayo de 2017

Es una estrategia de aquellos que escriben empezando comentando la dificultad que se siente a la hora de escribir un texto que se resiste. Más que una estrategia, es una táctica para poder empezar por algún sitio. La estrategia es una causa; la táctica, una consecuencia. Reconocer esta dificultad como un primer anclaje para un soporte que todavía no existe. El texto es un proceso de resistencia de la palabra. O la confirmación de un fracaso latente: el del lenguaje en relación a aquello de lo que se quiere hablar. Más aún si el texto se refiere a algo que rápidamente resumimos como arte, donde se entiende que el lenguaje es otro. O donde el lenguaje tendría que ser otro. No la palabra. Aunque esta aparezca continuamente y dando lugar a múltiples sospechas, sobre todo cuando unos (los que no somos artistas) escribimos de otros (que sí son artistas). O cuando el discurso se impone a las prácticas, prevaleciendo sobre ellas. La sensación de fracaso del texto en arte, al menos en mi caso, deriva de esta doble desconfianza hacia la palabra. Una es propia, la otra es ajena.

Hace unos meses, David Martínez Suarez se puso en contacto conmigo. Su propuesta fue la escritura de un texto a raíz de una exposición que tendría lugar en la Galería Moisés Pérez de Albéniz en Marzo de 2017 y en la que participarían cuatro artistas: el propio David, Lorea Alfaro, Jon Otamendi y Manu Uranga. David y yo nos conocimos con otro texto como causa y efecto -una conversación por escrito-, manteniendo desde entonces una correspondencia irregular e intermitente. Con Manu Uranga tendría la oportunidad de coincidir brevemente en su estudio durante una visita un tanto improvisada con otros comisarios. A Lorea Alfaro y Jon Otamendi, no puedo decir que los conociese aunque sus nombres me resultasen familiares. Con ellos no tenía ninguna experiencia o recuerdo personal. Si lo comento es porque me parece importante señalar la posición desde la que uno escribe o habla. Porque no es lo mismo escribir perteneciendo al mismo contexto de producción que los artistas -y participando de los mismos códigos- que perteneciendo a otro contexto y desde un lugar de enunciación basado en la distancia, como es mi caso. Como ellos mismos me comentaron, lo que les interesaba era, precisamente, esta desvinculación previa con ellos, con su trabajo y con su contexto artístico. Que no estuviese contaminada, o no de la misma manera que ellos. Supongo que todos compartimos ese lugar común que afirma que, desde la distancia, las cosas se ven de otra manera. No mejor, diferente o simplemente con otros filtros. Yo prefiero mirar desde adentro, no desde afuera. La mirada antropológica me provoca desconfianza. Reconozco

que para alguien como yo, que trabaja desde la proximidad emocional, la distancia tiende a generar algo que podría denominarse -en una broma conscientemente pedante- la crisis del hermeneuta: la sensación de pérdida y/o pánico ante la ausencia de una técnica que permita interpretar y fijar un sentido. En el proceso de acercamiento al trabajo de David, Manu, Lorea y Jon ha sido una constante esta crisis, consolidando algo que ya intuía. Mi hábito y mi necesidad de un relato -que no un discurso estético o filosófico- que sirva de marco, de hilo conductor, de puente entre las circunstancias, los procesos y los resultados. Tanto por el contexto artístico al que pertenezco (Barcelona) como por haber domesticado mi manera de pensar a través de la palabra o por el hecho de vincular en el plano emocional la explicación con la responsabilidad. Para mí, el recuerdo es visual; el pensamiento, textual. Pero el arte siempre me demuestra que existen otras maneras y que todos, a pesar de nuestra procedencia y de nuestras diferencias contextuales, participamos de un hacer común que demuestra que el mapa no hace el territorio.

La propuesta de David, Manu, Lorea y Jon se convierte para mí en un juego sin instrucciones en el que sus partes aparecen de manera intermitente y por fragmentos. Sé que tiene que haber un texto, pero no sé como. Nos comunicamos a través de emails y llamadas telefónicas. Aparecen durante este proceso imágenes, videos, enlaces, textos y otros documentos que ellos me envían o que encuentro en Internet. En el proceso de este juego sin instrucciones me pregunto si mi rol podría parecerse al del investigador que recoge pistas, huellas y documentos con el fin de trazar un argumento, quizás una situación, que conecte todas las partes satisfactoriamente. La principal búsqueda del investigador es la verdad. Y si a algo ofrece resistencia el arte es a establecer una verdad unívoca sobre las cosas, aunque haya una fuerte pulsión de verdad por parte del espectador hacia aquello que presencia. En una de nuestras conversaciones, David me dice que mi participación consiste en la introducción de un quinto elemento dentro de su proceso con Manu, Lorea y Jon. No puedo evitar pensar en *El quinto elemento* al instante. Si mal no recuerdo, en la película, la función del quinto elemento era protagonista, como puente conector entre los otros cuatro elementos. Una forma aparentemente humana fijando un sentido a cuatro manifestaciones de la materia -y, de manera tangencial, la hegemonía de lo humano sobre la materia a través de la forma-. No creo que esto pueda aplicarse aquí. Sin mi participación, el trabajo de Lorea, Manu, David y Jon funciona perfectamente. Y no tanto por el falso mito de la autonomía de la obra de arte, sino porque es la exposición lo que funciona como punto de encuentro entre sus respectivos modos de hacer y sus procesos. Cuando Jon me dice en una conversación telefónica que los textos son otra manera de hacer sensible el trabajo artístico, me proporciona una nueva perspectiva a la hora de pensar lo que yo hago. E invierte unos códigos establecidos. El carácter fragmentario de la información que recibo y a la que accedo me hace pensar de nuevo en la exposición como un estado de excepción que reconoce el proceso pero que también lo silencia. Con respecto al proceso, tampoco creo que la escritura sea una solución real para volverlo visible. En todo caso, es un recurso para un problema.

No es la primera vez que David, Manu, Lorea y Jon trabajan juntos. De hecho, esta exposición que ellos han decidido llamar *Fondo Animal* parte de una situación previa que también me sirve como primer punto de anclaje a la hora de acercarme a su trabajo de manera individual. Se trata de MLDJ, un proyecto común que los cuatro pusieron en marcha entre abril del 2010 y mayo de 2011 en Bilbao. Como ellos mismos cuentan en *HAZ*, una publicación que hace de documento para lo que no se puede documentar -la experiencia-, MLDJ nació con la intención de activar una situación en la que la producción

artística partiese de los propios artistas, gestionando y asumiendo todas las fases de organización del proyecto. La exposición colectiva como instrumento y no como fin en sí mismo. El proyecto como lugar de encuentro para diferentes participantes de un contexto artístico. Sin la necesidad de un tema común, tan sólo la propia práctica. La temática parece haberse convertido en el gran dogma del comisariado, convirtiendo con frecuencia las obras en notas a pie de página de un texto de sala. La acción colaborativa por encima de la identidad colectiva. MLDJ fue un proyecto que no pretendía ser una apología de lo colectivo del proceso ni la creación de una identidad, que siempre transporta el peligro de la marca. Para ellos, tanto el proceso creativo como la percepción son individuales. A mí siempre me ha molestado la superioridad moral de lo colectivo con respecto a lo individual, si bien entiendo lo individual como la suma de muchos otros en un mismo punto que no siempre pueden o necesitan ser nombrados. Cómo también me incomoda el hecho de que cierta celebración de lo colectivo tiende a priorizar tanto el proceso y el método que llega a desentenderse de sus efectos materiales y formales. De la importancia del resultado. De que el proceso tenga un propósito, aunque este sea una herramienta para el primero. Aunque desde hace tiempo pienso en cómo el arte activa formas de colectividad no explícitas o activamente conscientes. Ya sea a través de intereses comunes entre personas que no se conocen entre sí, como a través del objeto (artístico) como un sistema de relaciones que no comparten el mismo tiempo o el mismo espacio.

MLDJ se trataba de una situación concreta e irrepetible. Una celebración del contexto artístico al que ellos pertenecen a través de otro tipo de relación con el proceso expositivo, asumiendo todas sus fases. De hecho, la intención original era no volver a juntarse. Al menos no bajo la conjunción de las iniciales de sus nombres propios. MLDJ funciona ahora como un marco de referencia para una nueva toma de contacto entre los procesos y los trabajos individuales de sus integrantes. Años más tarde, en otra ciudad y sin convocar la colaboración de su contexto de procedencia. No puedo evitar pensar aquí en la diferencia que se da entre el futuro y el porvenir, entre lo que imaginamos que (no) sucederá y lo que efectivamente ocurre. El futuro es que MLDJ no se repita más. El porvenir, que la norma autoimpuesta se altera, se suspende por un tiempo y se reúnen de nuevo gracias a una invitación externa que ellos aceptan. Como ya hicieron en Izena Gero, una exposición de 2013 en la que participaron los cuatro y en la que sí aparecía la figura de un comisario. Para el primer encuentro en Bilbao alquilaron una lonja comercial en la que se fueron desarrollando las tres partes del proyecto: *HAZ*, una exposición colectiva de los propios integrantes de MLDJ; *Laguna*, una proyección ininterrumpida de videos de otros artistas durante un mismo día que se acompañaba de un cartel producido por la artista Sahatsa Jauregi ; *Plegu*, una exposición de una obra de Lorea Alfaro que no tuvo cabida en la primera exposición y que funcionaba como acción de despedida de todo el proyecto. Suele ser a través de la documentación que guardamos memoria material de lo sucedido. El documento es un dispositivo que se instala en el futuro de la mano de un destinatario incierto. Pero, si bien el documento es la herramienta que usamos frecuentemente para dejar constancia de los hechos, existen otras formas de guardar memoria o de activar el pasado. La publicación *HAZ* pertenece a la memoria documental; este nuevo encuentro de MLDJ podría ser una forma de memoria a través de la fragilidad del acontecimiento, que ni puede reproducirse ni puede durar indefinidamente. Las obras transitan por el tiempo y el espacio de una manera que las exposiciones no pueden. En un tiempo en el que las cosas se consumen tan rápido y la tiranía de lo nuevo es una constante, la memoria tiene algo de acto de resistencia. Aunque el pasado sea un lujo de

propietario, como alguna vez dijo Sartre.

David me escribe en algún momento para compartir conmigo el título de la exposición. *Fondo Animal*. Lo primero que pienso es en el cumplimiento de los códigos del arte. Todo lo que hacemos ha de tener un título. Romper esta norma parece casi un suicidio. El clásico "Sin título" no me parece una solución para el dilema. No deja de ser un título que habla de la legítima voluntad del artista de no pensar en uno. *Fondo Animal* me lleva inmediatamente a una de las piezas de David que tiene una figura de porcelana con una cierva sobre una peana. Es una conexión demasiado fácil, lo reconozco. Pero también me conduce a pensar que el título encierra una contradicción en términos en relación a un texto que he leído hace poco en el que Aimar Arriola relaciona lo animal con la superficie. En él, comenta brevemente como el pensamiento occidental ha construido una división entre lo humano y lo animal en la que, como es de esperar, el animal juega con desventaja. Frente a la profundidad del ser humano, que tiene un alma con la que mirarse a sí mismo, el animal es pura superficie. También hemos decidido que sean pura superficie -cuando no superficiales- los objetos. Como si la superficie fuera algo negativo y no una manera de delimitar el exterior de las cosas. Para que exista un adentro, tiene que haber un afuera. *Fondo Animal* me parece una manera de romper una jerarquía humana, aunque no creo que en ningún momento esta sea la intención de Lorea, David, Manu o Jon. De hecho, a excepción de los videos que Lorea me ha enviado, los demás trabajos me conducen -o soy yo que quiero verlo así- al lugar en el que actualmente estoy trabajando: un intento de desplazamiento del ser humano del centro del pensamiento y, en consecuencia, del mundo y del arte. También la comprensión de los objetos y de la materia como un sistema de relaciones humanas y no humanas.

Vuelvo al dossier de David. Siempre que me enfrento al arte -invocando sin querer una lucha en esta frase hecha- me siento como ante una ecuación matemática que no sé si seré capaz de resolver. Supongo que por este motivo me gusta el arte. Porque me demuestra que la comprensión no siempre deriva de la experiencia. Y que el conocimiento del medio no implica una interpretación satisfactoria. Hay una especie de grado cero que se repite. Todos los trabajos de David para *Fondo Animal* funcionan desde la dualidad, poniendo en relación dos elementos: una escultura mediante cuernas de ciervo y una estructura metálica; dos vasos de cristal sobre otra estructura de acero; una chica delante de un paisaje; una figura de porcelana de una cierva sobre una peana; una estructura de madera sobre la que se apoyan vasos, tazas, copas, un plato y una fotografía en la que aparece un cuerno plateado, posiblemente para beber; una columna de hormigón y resina en dos partes con un cenicero en el medio. Las descripciones nunca han sido mi fuerte. Que estas esculturas, también la imagen, funcionen mediante una dualidad no significa que consten solamente de dos elementos. De hecho, la dualidad consta de tres elementos. A los dos que se ponen en relación, se une un tercero: el resultado de ese ensamblaje. Esto me lleva a pensar en Graham Harman cuando dice que una pareja son tres objetos y no dos seres humanos. De repente, uno más uno hacen tres, alterando la matemática más elemental.

Mi acercamiento al objeto es muy diferente al de David. Yo he transitado por la teoría, no por la práctica, para entenderlo de una manera no servicial ni completamente utilitarista. Como entidades que no sólo están al mismo nivel que el ser humano, sino que llegan a condicionarnos. Creo que Michel Serres se refiere a esto cuando dice que "el sujeto nace del objeto". Pero con el trabajo de David pienso en el objeto que nace de la suma de otros

objetos o en el lenguaje de las cosas del que habla Walter Benjamin (alguien a quien me cuesta citar). Se me ocurre pensar en la escultura como una situación de encuentro entre materiales que estaban predestinados a no encontrarse jamás. Las cuernas de ciervo con el acero. O en la posibilidad de una posición diferente a la habitual en una situación de reposo, como sucede con dos vasos de cristal encastrados en una estructura metálica. A veces creo que los objetos nos están pidiendo a gritos que los usemos de otra manera a cómo fueron pensados. Algo que los artistas llevan haciendo durante mucho tiempo y que pone en práctica esa idea de Marcel Mauss que dice que, a pesar de la estabilidad material de los objetos, estos son cosas diferentes en diferentes escenarios. Pero quizás no es tan interesante la inhabilitación práctica del objeto -como ese cenicero aprisionado entre una columna de hormigón y resina- como la posibilidad estética que aparece cuando el objeto intercambia su utilidad por otra. La potencialidad del objeto trasciende su uso normativo.

Encuentro vínculos entre una escultura y otra. Comparten entre sí materiales, tipologías de objetos, estructuras o elementos que aparecen, ya sea desde la presentación o desde la representación. Sin embargo son las fotografías de un paisaje con una chica en primer plano y de espaldas las que me devuelve a otra obsesión actual: la naturaleza como una construcción humana. Para mí -y una parte de la filosofía actual- no existe tal división. El hormigón es tan natural como un árbol o un río. El paisaje no existe. O, en todo caso, es una forma de sometimiento visual del entorno. Una manera de entender aquello que llamamos naturaleza desde la distancia y sin peligro. De hecho, no puedo evitar pensar en cómo la posición de esas dos chicas es desafiante con respecto al paisaje, un gesto de conquista sutil que consiste en apoyar un pie sobre algo que percibo como una ruina. En una conversación que mantuve hace meses, intentábamos decidir si la categoría de ruina podía aplicarse a aquello que no ha sido producido por el ser humano. Miro las fotografías de David e intento pensar en ese río o esas montañas en un estado ruinoso. Aunque la naturaleza sea una construcción humana, no consigo aplicar la categoría de ruina en ella sin la intervención del ser humano. Al releer esta frase, recuerdo una canción que no escucho desde hace años. *Nuclear War*, de Yo la tengo.

Para acercarme al trabajo de Manu Uranga tengo otro dossier. También la imagen de un dibujo que me ha enviado por email. Son unas cuchillas de cúter sobre cinta adhesiva. Al mirarlas me parecen tan reales que tengo que convencerme de que es un dibujo y no cuchillas pegadas directamente sobre un fondo de cinta azul. Algunas parecen oxidadas y vuelvo a pensar en la ruina. En los materiales que se desgastan. Me pregunto si los materiales realmente se desgastan o simplemente cambian de estado. El desgaste es una interpretación desde un código compartido entre lo humano y lo no humano, pero no la única. El desgaste implica una suerte de involución que me incomoda. En una conversación telefónica que mantuvimos, Manu mencionó la memoria de los materiales y yo pensé al instante en textos que había leído hace no tanto, recuperando mentalmente dos frases que se me aparecen continuamente. "*La materia está viva*", de Jane Bennet. "*La materia siente, conversa, sufre, desea, anhela y recuerda*", de Karen Barad. Al escribirlas pienso en que muchas veces he aplicado el desgaste a la palabra. O a las ideas que comunican. Pero las ideas no se gastan por mucho que las usemos. En todo caso, pierden el sentido por un momento o se vuelven aburridas. Quizás sería más justo decir que somos nosotros los que las volvemos aburridas.

Manu comenta también como aglutina objetos que tienen que ver con su vida a través de

la escultura, algunos de ellos relacionados con el surf. Yo a duras penas sé nadar. Soy de interior. Nunca he tocado una tabla de surf o un traje de neopreno. Los objetos también tienen memoria y su vida puede superar con creces la vida de un ser humano. La biografía personal de Manu a través del objeto y su acción sobre ellos me lleva a otra idea, esta vez de Bruno Latour: las cosas no existen sin estar llenas de gente. Pero la manera en que Manu trabaja esos objetos referenciales con otros materiales me instiga a sacar al ser humano de la ecuación. A una cierta emancipación de la materia. También del objeto con respecto a su supuesta forma. A cómo la materia se vuelve materia cuando los objetos pierden su forma original y se mezclan con otros materiales para formar un bulto. Pero es innegable que hay una acción humana que se ejerce sobre esos materiales. Manu me cuenta que somete las piezas al calor, deshidratándolas. Cómo el corcho se deshace y se vuelve marrón. También la resina, que podría ser transparente con otro proceso. Como las cuchillas de cúter de su dibujo, la resina envejece, se va oxidando. El trabajo de Manu me hace pensar en un proyecto que Lucía C. Pino está preparando y en el que la resina aparece frecuentemente en nuestras conversaciones, un agente con vida propia que quizás no funciona de la manera esperada. Miro las fotografías de las esculturas de Manu y me pregunto a qué huelen. Lucía me ha comentado varias veces que la resina desprende un olor muy fuerte. Pero yo no lo conozco. Miro mi documento de notas sobre la materia, que no abría hace meses, y leo casualmente una frase de Simondon que destaca sobre las demás: *la materia puede recibir una forma, y dentro de esa relación forma-materia reside la ontogénesis*. Tengo que buscar el significado de ontogénesis y, aún así, no comprendo del todo la frase. Como no entiendo muchas cosas que escribe Simondon, a quién descubrí a través de Lucía C. Pino, que opina que se pueden captar un sentido sin entender totalmente lo que dicen los textos. Para mí, hay algo de Manu en esta frase. Pero no puedo explicarlo con palabras.

“Trasnochado” es un adjetivo que Manu usa para referirse a la materia resultante de su proceso y para una acción que sucedió en una discoteca. *Gio bat-Txitxarro*. Este proyecto lo recuerdo desde aquella breve visita a su estudio. Por un vínculo personal con todo aquello que tiene que ver con la cultura de baile y por mi fallido intento en el pasado de querer conectarla con las prácticas artísticas desde un doctorado que abandoné. Se me hacía muy deshonesto inyectar dosis de filosofía en la cultura de baile como miembro activo de esa comunidad, tanto o más expandida que la del arte. Siempre sentí que los que escribían aquellos textos pretenciosos que la analizaban no habían pisado un club en su vida. Cuando Manu nos explicó la acción llevada a cabo en una discoteca, con la introducción de un aparato -una escultura- dentro de una estructura mayor -la propia discoteca-, pensé que nunca había tenido en cuenta una situación inversa para unir el contexto del arte con el de la cultura de baile. En vez de intentar convertir un museo en una pista de baile -un experimento que siempre fracasa por el tipo de subjetividad al que obliga el museo-, introducir un artefacto estético en una discoteca como si fuese parte de la misma. Un objeto entre otros objetos, los cuerpos que bailan. Un objeto que no se mueve pero que condiciona el movimiento de otros. Pienso en algunos conciertos de Roc Jiménez de Cisneros y en su reconocimiento de la objetualidad de la cultura de baile a través de ítems que siempre quedan relegados a un segundo plano con respecto a la música o la dimensión social de una fiesta techno. La teoría vuelve, ahora con la coreógrafa Ivone Rainer cuando afirma que el cuerpo es un objeto más entre otros. Busco en Internet para confirmar esta idea y sucede algo que me parece inverosímil. Una cita de Schopenhauer que dice: *“El cuerpo es un objeto entre objetos y está condicionado*

por las leyes de los objetos”.

Con Jon también acuden a mi cabeza frases y teóricos que he leído hace no mucho. Empiezo a cuestionarme ese comportamiento tan habitual de leer la práctica artística desde la filosofía. De cómo, al metabolizar durante años ciertos códigos, parece imposible salirse de ellos. Como si el pensar viniese antes que el hacer, cuando quizás es al contrario. O a la vez. Lo del antes y el después de las cosas es una ficción, una manera de ordenar acontecimientos. Empezar es algo que sucede en el medio. La frase de Manuel de Landa insiste en quedarse en relación al trabajo de Jon con las fuentes y el agua. *La materia tiene capacidades morfogenéticas por sí misma y no necesita ser comandada para generar una forma. Trocadero, Volodia y Atrias* me llevan a esta idea. Son proyectos previos de los que hablamos por teléfono y que se relacionan con la fuente que aparecerá en la exposición. Especialmente Volodia, como Jon indica en otro dossier que tengo y en el que su trabajo no funciona de manera independiente, sino con el de Lorea. Pero mi manera de pensar insiste en separarlos, seguramente por esa fragmentación de información a la que obliga la distancia. Como también hace que el protagonismo del agua en algunos trabajos de Jon me lleve a su ausencia en el proceso de deshidratación de Manu con los materiales.

Me imagino a Jon delante de la fuente del Trocadero en París. Es extraño imaginar a una persona que no conozco personalmente en un lugar que tampoco conozco. Me lo imagino mirando la fuente, observando como el agua choca contra sí misma, esperando a que el chorro de agua desaparezca, eliminando también el sonido que produce, pero no el olor a cloro en su proceso de ocupación y desocupación del espacio. En algún lugar leí que el arte es un proceso ontológico. Es un “convertirse en”, un “llegar a ser”. Creo que algo así me dijo David en uno de nuestros emails para referirse a su manera de entender el arte. La ontología siempre insiste en lo que las cosas son. En que las cosas sean a través de una esencia permanente y no tanto en lo que podrían llegar a ser o en los efectos que estas tienen. Como le digo a Jon, su manera de entender el agua desde un cambio de estado me recuerda a un trabajo de Daniel Jacoby en el que aplica agua con cola de carpintero a unas toallas que, durante un tiempo, toman una forma concreta. La toalla es el objeto, pero la escultura es esa forma percedera. Las propiedades escultóricas del agua me parecen fascinantes. De hecho, durante la escritura de este texto, grabo un video muy breve de una fuente de Barcelona para enviárselo a Jon. Es una fuente de rotonda en un día con mucho viento y el agua me salpica mientras grabo ese video.

Previamente yo he recibido un video de Jon con el agua que aparece sobre los casetones modulares que ocuparán el espacio de la galería. Hay algo de Lorea y su uso del móvil en este tipo de correspondencia. De no ser por el sonido, diría que el agua es casi imperceptible. Un desbordamiento continuo y sutil en alguna parte de una estructura mayor a base de módulos que se repiten. “Uniformidad no uniforme” lo denomina Jon. Tendemos a comprender la materia desde su carácter compacto, obviando todos esos vacíos, esos huecos, agujeros, que la constituyen. El límite define el módulo. La yuxtaposición, la estructura. Los huecos, una mención del módulo dentro de la estructura. Los casetones son una ocupación del espacio mediante la lógica del pragmatismo de una forma industrial. El agua, una ocupación potencial. Desbordamiento y contención de la forma en una acción simultánea. La vida del agua es más fácil de intuir. Asociamos vida con movimiento. Pero que no podamos ver los movimientos internos de la materia -de los casetones, en este caso- no implica que estos no existan. Una fuente que no es una

fuelle, sino materia entre materia. Una fuente que sí es una fuente, una obra de ingeniería. Un mecanismo que existe para que algo suceda. Un manera de (no) medir el tiempo en bucle. *Trocadero* y *Volodia* siguen en mi cabeza por su intención de hacer visible un mecanismo que está oculto. La infraestructura es un dispositivo perverso. Una apología de la funcionalidad que disimula su funcionamiento. También una manifestación de la “dark ecology”, por tomar prestado un término de Tim Morton, alguien que hice aparecer en una conversación con Jon para referirme a los sistemas de desagüe domésticos y la manera en la que nos permiten no ser conscientes ni responsables de los residuos que generamos. La conciencia es un primer estadio de lo político. A mi comentario sobre Tim Morton, Jon replica con una canción de Los Toreros Muertos de 1987. Me imagino a Morton escuchando esa canción que dice de otra manera lo que él comenta casi 30 años más tarde. El refinamiento teórico se encuentra con el razonamiento popular. El presente, con el pasado.

Si pienso en la investigación que estoy llevando a cabo sobre los objetos y la materia, Lorea instala un tercer elemento que yo conscientemente no he incluido en ella: la tecnología. La inmaterialidad de la infraestructura tecnológica es uno de los mitos más grandes de nuestro presente. Como si todos los dispositivos que usamos fuesen autónomos y no parte de una red enorme de conexiones materiales. El teléfono inteligente es la fuente que oculta su infraestructura. La comunicación y la información son matéricas. Son materia. Pero esto no tiene nada que ver con el trabajo de Lorea, sino con mis obsesiones actuales. Con Lorea no sólo hablo por teléfono sino que hablamos del teléfono como dispositivo. Nuestra conversación se vuelve por un momento meta-referencial, desde la tecnología que nos conecta. Descubro que graba sus videos con el teléfono, algo que para mí tiene todo el sentido porque nunca he tenido una cámara. En *Charlotte. Grey. Rocks*, Lorea usa una aplicación del Iphone que no sólo ralentiza la imagen, sino que distorsiona el sonido, haciendo que unos pocos minutos se extiendan hasta una hora. Me imagino que es posible agarrar el tiempo y estirarlo como un chicle, haciéndolo más elástico de lo que es, para luego comprimirlo en una pelota que no permite un antes y un después. Aparecen imágenes de una mujer en primer plano con pañuelos en *Charlotte. Grey. Rocks*. Que el video de Lorea sea una imagen de otras imágenes me mantiene en lo meta-referencial. Ella me cuenta que hizo este video ordenando una serie de imágenes de una sesión de fotos, escogiendo aquellas que “no valían”. La imagen tiene algo residual, con respecto al momento que la produce y con respecto a la cantidad de fotografías que necesitamos hacer -borrar y tirar- para encontrar una que nos guste.

Hablando con Lorea descubro que sus trabajos no se unen a través de un tema o un medio común, algo que ya intuía, sino a través de elementos que los conectan de una manera sutil y que reafirman esa idea de que empezar es algo que sucede “en el medio”. Los pañuelos de *Charlotte. Grey. Rocks* y la camisa estampada con el tatuaje de un familiar de Lorea a escala real que aparece en <3 S P S <3 *NECK* sobre un cuerpo lleno de tatuajes. El ser humano como pura superficie. Una vuelta a lo animal. La escala 1/1 en *Volodia*, de Jon. Reproducir la realidad con su mismo tamaño. La camisa estampada en *Paretara*, donde Lorea escanea parte de un jersey viejo. Un ejercicio de resistencia contra la tiranía de alta definición. El exterior del cuerpo como pared. Y otra manera de guardar memoria de algo que se convierte en residuo. La memoria funciona con baja resolución. El escáner de un objeto con el escáner de una persona en <3 S P S <3 *BLOOD*. La misma persona para la que ha sido hecha la camisa que antes fue un pañuelo. Escanear a alguien que es bastante conocido, pero que podría ser cualquier otra persona que se

parece a él. Un cantante de trap que es muchos otros. Que tiene lo que muchos otros tienen. En lo concreto siempre hay un aspecto genérico. Una persona como signo de una comunidad que se expande. El trap y la práctica artística. Inventarse una manera desde una economía de medios. Escanear a través de un teléfono como un equilibrio entre dos posiciones incómodas. La de quien es grabado y la de quien graba. Estas frases cortas, parecidas a los tweets de ese mismo cantante en <3 S P S <3 THROAT. “A mí me gusta el arte”. Incorporar el texto. Hacerlo cuerpo a través de la voz. Demostrar que las ideas son materia, son cuerpo. “Si hablan a mis espaldas es porque estoy delante”. Opinar es ocupar una posición. “No me gusta jugar a ser dios pero alguien tiene que hacerlo”.

<3 S P S <3 THROAT me devuelve al contexto artístico cuando Lorea menciona su ubicación anterior dentro de una exposición colectiva: un pasillo que conectaba dos salas de exposiciones. Una zona intermedia, un estar entre otras cosas. Pero también me parece un lugar que restituye al museo su carácter profano, de la misma manera que lo hacen sus oficinas, sus baños o su personal de vigilancia y limpieza. La obstinación del cubo blanco en hacer desaparecer lo que ayuda al funcionamiento de las cosas es algo de lo que he hablado con Jon. Tiendo a localizar defectos, elementos disfuncionales o descuidos en los espacios institucionales del arte. Supongo que es una manera de salir de la subjetividad a la que me obligan, de la disciplina de espectador. También un modo de afirmar el trabajo que hay detrás de ellos. Como el montaje, que es una situación que convierte el cubo blanco en un espacio de trabajo que extravía, durante unos días, su gran objeto de deseo y acoso: el público. Pienso en el cubo blanco como una deshidratación del espacio. Pero a diferencia de lo que sucede con las resinas que usa Manu, esta deshidratación existe para impedir el envejecimiento de las obras. Una acción sobre el tiempo desde un simulacro de interrupción. También una manera de interrumpir el flujo de la práctica artística al mismo tiempo que tiende a provocarla o activarla. Como sucede con *Fondo Animal*, que sigo considerando una manera tangencial de memoria. La memoria no es, sucede. Si es que llega a suceder. La superficie vuelve de nuevo. *Fondo Animal* como un posible lugar para una toma de contacto con algo que tiene muchas capas. Las imágenes que he podido ver de aquella lonja de Bilbao de 2011 aparecen en mi cabeza, consciente de que tampoco es el principio del trabajo de Manu, Lorea, David y Jon. En todo caso, es otro estar en el medio de muchas cosas. Un intento efectivo de dar forma a algo, como los objetos. Quizás como este texto.

Sonia Fernández Pan
2017