

© Liudvikas Buklys, *Blue Rainbow*, 2012

La Galería Elba Benítez se complace en anunciar la muestra colectiva ***“The Sky is Blue in Some Other Way: A Diagram of a Possible Misreading”***, comisariada por Adam Budak, que se inaugurará el 25 de abril.

*“The Sky is Blue in Some Other Way: A Diagram of a Possible Misreading”*, presenta una selección de artistas, en su mayoría procedentes de Europa Central y del Este, en un abanico que cubre varias generaciones, pero que se enraiza en las tradiciones contemporáneas compartidas del arte abstracto, conceptual y minimalista. Las obras que podrán contemplarse abarcan una variedad de soportes, incluyendo pintura, dibujo, fotografía, video y *performances*, creando un diálogo a múltiples voces entre las generaciones, los medios de expresión y los contextos locales. Sin embargo, con independencia de sus orígenes geográficos o del medio de expresión escogido, los artistas de esta exposición comparten una posición crítica de las nociones de historia, identidad e ideología, mientras que al mismo tiempo se adentran en una reevaluación crítica de las condiciones contemporáneas del desplazamiento y de la discontinuidad.

En las palabras del comisario Adam Budak, la exposición cartografía “cómo se produce el significado y cómo se deconstruye posteriormente en un juego sustitutorio mutuo de figuras, imágenes y voces, procedentes de las rupturas y los pliegues del tiempo y del espacio, o de las trampas de la doctrina ideológica”.

Los artistas participantes son: Michał Budny (Polonia, 1976), Liudvikas Buklys (Lituania, 1984), Thea Djordjadze (Georgia, 1971), Mekhitar Garabedian (Siria, 1977), István B. Gellér (Hungria, 1946), Eva Kotátková (República Checa, 1982), Mangelos (Serbia, 1921 - 1987), Dóra Maurer (Hungria, 1937), Ewa Partum (Polonia, 1945), Agnieszka Polska (Polonia, 1985), Jiří Skála (República Checa, 1976) y Natalia Zaluska (Polonia, 1984).

Adam Budak es un comisario independiente, crítico de arte y escritor que actualmente reside en Washington D.C. Ha sido comisario internacional de arte contemporáneo en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden y comisario de arte contemporáneo en el Kuntshaus Graz. Universalmuseum Joanneum de Graz, Austria. Budak ha comisariado el Pabellón de Estonia de la Bienal de Arte de Venecia (2013) y co-comisarió Manifesta 7 (2008). Forma parte del Comité de Selección de la presente edición del prestigioso premio Artes Mundi (2014).

**El 25 de abril a las 21.00 p.m., durante la inauguración, tendrá lugar la *performance* titulada *Confrontation Reading: Montage 7*, del artista checo Jiří Skála.**

# “The Sky is Blue in Some Other Way: A Diagram of a Possible Misreading”



Por **Adam Budak**

La exposición “*The Sky is Blue in Some Other Way: A Diagram of a Possible Misreading*”, que se ha concebido como una (nebulosa) recopilación, se centra en unas pocas, pero significativas, producciones, en su mayoría conceptuales, abstractas y minimalistas, de artistas de distintas generaciones, mayores y jóvenes, procedentes de Europa del Este y Central, agrupadas según un concepto que deriva de una rara obra del artista húngaro István B. Gellér, *The Sky Is Blue In Some Other Way And Is Big In Some Other Way* (1972), un manifiesto poético que aboga por la imaginación y la resistencia, pero que también defiende una desesperada melancolía ideológica, una expresión de aislamiento y diferencia absolutamente liberadora.

Al transgredir las nociones, geopolíticamente condicionadas, de historia e identidad, anunciando la llegada de un nuevo paradigma, liberado del peso del pasado ideológico y de su trauma, los artistas entablan una redefinición crítica de la diferencia y la semejanza, ya sean estas inherentes, imaginarias o empíricas, así como emprenden, simultáneamente, una reevaluación del desplazamiento y la discontinuidad que han traído los cambios sociopolíticos, junto con un sentido de la otredad y de la represión estilística. En su conjunto estas obras provocan la especulación sobre sus posibles relaciones y alientan posibles malinterpretaciones y lecturas erradas, intercambiando miradas que las asemejan y distancian, centrándose sucesivamente en el detalle y en el plano general de su propio destino individual y de su destino comunitario. El revisionismo intelectual de Harold Bloom, que articuló en su obra seminal *La angustia de las influencias*, se retoma de nuevo desde una perspectiva que convierte al comisario artístico en un detective que investiga una escena primal que posee una elocuencia artística en tanto paisaje con un significado ensombrecido, con un forma reflejada y una recepción dubitativa<sup>1</sup>. En especial, esta exposición, concebida como el diagrama de una malinterpretación posible, se basa en la secuela del libro que escribió Bloom, *A Map of Misreading*, que cartografía cómo se produce el significado y cómo se deconstruye posteriormente en un juego sustitutorio mutuo de figuras, imágenes y voces, procedentes de las rupturas y los pliegues del tiempo y del espacio, o de las trampas de la doctrina ideológica. La introyección y la proyección operan como artefactos dialógicos que inician conversaciones imaginarias y que ignoran deliberadamente algunas afirmaciones, atrapando así un “significado errante” en el núcleo de cada des-aprehensión posible. “*The Sky is Blue in Some Other Way: A Diagram of a Possible Misreading*” construye un espacio activo y receptivo de relación y sublimación, en el que la interpretación conspira con la traducción en una acción común para deshacer los patrones de la pertenencia y la otredad, entre la memoria y la amnesia, superando la apropiación y el atraso. Mediante la práctica del olvido (un proceso liberador), domando su propio extrañamiento, mediante cortes y borrados, deletreados defectuosos y gestos silenciosos, palabras diseminadas y compromisos corporales, los artistas despejan el cielo de su lenguaje propio y cartografían su propio camino, su “otra manera”, su propio cielo azul que los cobije.

Mientras que la obra antiarte de Mangelos constituye un pilar extremadamente importante de la estructura conceptual de esta muestra, donde el lenguaje y el alfabeto formal son vehículos de subversión y negación cognitiva, la poesía activa y el cine tautológico de Ewa Partum, así como los perspicaces ejercicios de sistemas matemáticos y geométricos de Dora Maurer, cartografían territorios de experimentación formal que incluyen manifiestos profeministas, compromiso sociopolítico, imaginación radical y subjetividad. La generación más joven de artistas, como Eva Kotátková, Agnieszka Polska o Natalia Zaluska, expande este vocabulario, desde una pura forma, despojada del regreso nostálgico a un pasado olvidado y a un legado que ya se rechazó en una ocasión. La obra de Thea Djordjadze, así como la de Michał Budny y Liudvikas Buklys negocia el tránsito entre las subjetividades formales, señalando las líneas borrosas de la tradición y de la pertenencia (nacional e histórica), describiendo nuevas cartografías de una metáfora capaz de superar su confinamiento dentro de los alfabetos y los estilos locales. La serie de performances en proceso de Jiří Skála, bajo el título común de “Lectura confrontacional”, investiga las relaciones entre los sistemas y los medios de producción y, por tanto, examina las posibilidades de comunicación en nuestra era cibernética actual, mientras que la obra de Mekhitar Garabedian es una búsqueda íntima del lugar del individuo y de la formación del (otro) sujeto en una sociedad en diáspora.

---

<sup>1</sup> La exposición “*The Sky is Blue in Some Other Way: A Diagram of a Possible Misreading*” puede considerarse como la acción revisionista del propio comisario sobre su exposición *Anxiety of Influence. Bachelors, Brides and a Family Romance*, comisariada en 2004 en el Kunstmuseum de Berna y en la Stadtgalerie de Berna, con aportaciones de artistas como Denisa Lehocká, Barbora Klimová, Tim Lee, Boris Ondreicka, Katarzyna Kozyra, Dominik Lejman, Kris Vleeschouwer y Andrea Schneemeier. Aquella exposición analizaba el mecanismo de la “máquina soltera” de Duchamp, su movimiento y rotación perpetuos, como el descubrimiento interminable de un lugar nuevo e inalcanzable. Aquella fue la primera vez que el comisario aplicó la teoría de Bloom de la malinterpretación y la des-aprehensión, el estudio de la influencia en tanto acto de lectura errada que los poetas practican los unos con los otros con el fin de crear un espacio imaginativo propio.

Agredecemos especialmente la generosidad y el apoyo de los artistas y de:

Albert Baronian, Bruselas  
Galeria Aleksander Bruno, Varsovia  
Adam K. Dominik Collection, Viena / Cracovia  
Galerie Frank Elbaz, Paris  
Hunt Kastner Gallery, Praga  
Instituto Polaco de Cultura, Madrid  
Christine König Galerie, Viena  
Galerie nächst St. Stephan, Viena  
Raster Gallery, Varsovia  
S.M.A.K., Gante  
Sprüth Magers, Berlín  
ŻAK | BRANICKA, Berlín

Y de todos aquellos que han colaborado en esta exposición.

## MICHAŁ BUDNY

**Michał Budny** (1976, Polonia; vive y trabaja en Varsovia y Praga) crea esculturas y objetos minúsculos, meticulosamente contruidos, así como instalaciones monumentales e intervenciones sobre el terreno, compuestas de materiales “caseros”, sencillos y empobrecidos, como el papel, el cartón, el papel de aluminio o la cinta adhesiva, a menudo expuestos al deterioro o a la destrucción deliberada. Con precisión obsesiva, Budny simplifica las formas arquitectónicas de la vida cotidiana (parques infantiles, mapas urbanos, así como interiores anónimos o lugares de encuentro), generando expresiones poéticas de una intensa intimidad y de una extraña familiaridad. Son cartografías de la mente, momentos enmarcados de emoción transitoria, signos efímeros de una presencia. A menudo presentadas como negativos de objetos reales, las arquitecturas de Budny son recuerdos inesperados de acontecimientos e historias del pasado. Como actores mudos en un escenario abandonado de dudosa humanidad, esperan con paciencia un texto y un papel. El vacío y la nada constituyen la esencia de los objetos de Budny, cuyas vibraciones entre la fragilidad y la rectitud geométrica, entre la indeterminación y la verosimilitud los emparenta con la fascinación constructivista por la espiritualidad. La obra de Budny, hermética en su apariencia, irradia un poder enigmático de sugerente abstracción y singularidad. Algunas de sus obras más recientes (La deconstrucción de la transparencia, las series Apolo o las pinturas Espejo) radicalizan el discurso sobre la pintura, fetichizando la materialidad de la pintura, la superficie y el modo en que se despliega. Simultáneamente sensual e inacabado, el cuadro es un sueño de perfección, un acto desesperado de renovación y autorreflexión.

## LIUDVIKAS BUKLYS

La práctica conceptual de **Liudvikas Buklys** (1984, Lituania; vive y trabaja en Vilnius) es gestual y fenomenológica. En la obra de Buklys no hay jerarquías: las esculturas y los estudios previos a estas se consideran agentes iguales en un sistema de producción simplificado, las huellas de los procesos artísticos o de la acción del pensamiento. Los estadios del desarrollo del pensamiento (un pensamiento recién nacido o avanzado, banal o sofisticado, accidental o exhaustivamente investigado) constituyen una parte sustancial de la obra performativa y participativa del artista, que desafía al espectador con la ambigüedad de su estatus y procedencia. También aparece un cierto travestismo: objetos funcionales disfrazados, imágenes incautadas que entran de contrabando, estructuras secundarias, soluciones alternativas, sombras de las cosas, ecos de conceptos. Todo es diferente o subvertido: el arco iris es azul, la ceja es una lágrima y un poste publicitario es un inesperado dispositivo de visión. El tiempo es difícil de predecir a pesar del profundo interés del

artista por la meteorología. Las formas narrativas camuflan las paradojas de su mundo y lo conducen hacia las formas primarias de una gestalt (subjetiva). Con su conmovedora ingenuidad, Buklys busca la inocencia y la génesis de la forma y, por consiguiente, la esencia de la realidad que nos rodea y define. La escultura se entierra, el cuadro permanece sin desembalar y el estante aloja un objeto accidental. El artista está abierto (de mente), como las estructuras abiertas y no constreñidas que habitan su obra doméstica, influida por la poesía. Pensamientos, palabras, gestos, flotan en el aire de un conocimiento liberado, experimentan unos con otros, ensayan identidades y papeles, despliegan la vida como un escenario inesperado de hábitos rechazados y poesía involuntaria.

## THEA DJORDJADZE

“Tengo la sensación de que soy solo una flâneur”, afirma **Thea Djordjadze** (1971, Georgia, vive y trabaja en Berlín). “Contemplo todas estas fuentes, pero no me atasco en ellas. Quizás las empleo como un punto de partida y después se escapan. Es cierto modo son mi memoria. Pero evito pensar en las cosas hasta el final porque siempre llega un momento en el que pierden el sentido. Aún anhelo alguna forma de utopía. Este mundo no tiene sentido realmente sin utopía o sin fantasía. Yo soy impotente. Lo único que puedo hacer es continuar. No sé que hay al final. Sé que hemos nacido y que moriremos, pero realmente no sé qué ocurrirá”.

Una escultura como un dibujo en el espacio, la huella de un sentimiento, impresa en una sustancia porosa, el esqueleto de un objeto casi olvidado: el universo de Djordjadze son las ruinas poéticas de la subjetividad, entre la confesión tácita y el deseo no cumplido. El material en bruto de su obra es la memoria (de tiempos pasados, de lugares lejanos y de emociones). De una naturaleza “oximorónica”, planea entre la pintura y la escultura, la completitud y la fragmentación, la materialidad y la pura energía. El arte de Djordjadze a menudo apunta hacia la estética surrealista, de la que recoge su interés por las atmósferas soñadoras, suspendidas. Estas obras se han creado reutilizando y remontando objetos viejos y encontrados, que cargan con las huellas de un pasado fosilizado. El corte y teñido de las alfombras orientalistas, típicas de su ciudad natal, conservan los recuerdos de su niñez en Georgia; los bancos de acero, geométricos, que crean una estructura oscura y delgada, una especie de rejilla arquitectónica transmiten el eco del diseño moderno. En las esculturas se colocan pálidos bloques de foam, que parecen almohadas racionalistas o respaldos de De Stijl; unos cuantos bancos, instalados en vertical, aportan dinamismo a la composición, que se desarrolla principalmente en un plano horizontal. Aquí, el recuerdo de la arquitectura racionalista comunista es muy fuerte; una vez más, la artista agrupa recuerdos de su pasado mediante una serie de objetos que simultáneamente revelan y trascienden la historia. Trabaja con la materia, la energía y los movimientos, y concibe el proceso artístico como algo profundamente gestual y coreográfico. Djordjadze se formó como pintora en

Tbilisi, y trata la galería como si esta fuera un lienzo tridimensional, pintando salvajemente sobre las alfombras plegadas y sobre la superficie de sus refinadas esculturas. Estas construyen una narración (muy próxima a la intensidad de la poesía) que sigue el curso de los recuerdos, los sentimientos y las sensaciones de la artista. Las esculturas de Djordjadze, de hecho, parecen cristalizar determinados estados de ánimo del ser humano y puntúan el espacio de la galería como emociones objetivizadas.

## MEKHITAR GARABEDIAN

“Yo simplemente soy el lugar”, afirma **Mekhitar Garabedian** (1977, Siria; vive y trabaja en Gante) y añade las líneas de su obra de neón que cita la revolucionaria película del cineasta francés Jean Eustache, *La Maman et la Putain* (1973): “Ne parler qu’avec les mots des autres, c’est ce que je voudrais. Ce doit être ça la liberté” (“Hablar con las palabras de otro, eso me gustaría. Sería la libertad”). De impulso autobiográfico, la obra de Mekhitar Garabedian narra el proceso de convertirse en uno mismo y en comprenderse como un acto relacional hacia el/los otro/s. La identidad, según el artista, es siempre una identidad prestada, prestada de otra gente: “Estamos hechos de y por los demás” (“Nous ne sommes que les autres”), concluye Garabedian, a partir de Alain Resnais, mientras investiga un sujeto en diáspora mediante su compleja práctica conceptual, que incluye principalmente fotografía y obras basadas en el texto, ejecutadas como dibujos, listados o neones, y en gran medida sustentadas sobre las apropiaciones, sobre material fílmico encontrado o sobre reconstrucciones. El artista se convierte en el etnógrafo de la subjetividad, desgarrado por la migración y el exilio y condicionado por las contingencias del desplazamiento y la desposesión. Su obra es un ensayo en curso de una identidad en la encrucijada de un torbellino histórico y multicultural. Es el diario de un sentido angustiado de pertenencia y extrañamiento, en el que el lenguaje adopta un papel esencial en la búsqueda de autoidentificación que emprende Garabedian, la búsqueda de su origen y conocimiento. “¿Cómo moldea y forma el lenguaje, o el empleo de una lengua materna, nuestra comprensión y nuestro sentido de estar en el mundo? ¿Cómo es que el hablar otro idioma supone una forma de extrañamiento para el propio ser?”, pregunta Garabedian. Garabedian nació en Alepo (Siria), donde vivía su padre, y más tarde se trasladó a Beirut, de donde era su madre, y pasó su infancia entre Siria y Líbano, creciendo en una familia de raíces armenias, y por lo tanto viviendo en una diáspora, perdido entre tres idiomas, armenio, árabe y neerlandés (puesto que pronto la familia, cuando Garabedian era aún niño, se instaló en Bélgica) Su *fig.a, a comme alphabet* (2009-2010) es una serie de obras que se basan en los ejercicios para aprender el alfabeto armenio. Las letras repetidas forman patrones que, aunque son reconocibles en tanto signos, permanecen incomprensibles para los no armenios. La obra de Garabedian está poseída por la otredad, generada por la ausencia de familiaridad con el lenguaje y por un encarcelamiento en las

estructuras semánticas extranjeras de lo que paradójicamente se llama “lengua materna”. El lenguaje se convierte en un ornamento sin sentido, un tejido poético de incompreensión y pérdida. El lenguaje hecho estampado decora las alfombras o, cuando se aplica directamente a la pared, actúa como un grafiti o como una especie de conjuro casi espiritual, un alfabeto laberíntico de un sujeto alienado y desesperado. Las series ilustran con potencia un acto dramático de imposibilidad de encontrarse a sí mismo dentro de estructuras lingüísticas familiares aunque extrañas, que determinan la comunicación básica y el sentido de la identidad. El archivo de Garabedian 1964-1992, *Alep, Bourdj Hamound, Fresno* (2008) es una colección en curso de reversos de fotografías, escogidas entre los álbumes de la familia del artista. En lugar de centrarse en el anverso de las fotografías (que está oculto al público), el artista se concentra en las notas aparentemente marginales, personales, en armenio, árabe o inglés de los reversos, como si buscara, como un detective, información oculta e íntima sobre sujetos invisibles y acontecimientos pasados. Este es otro ejemplo más de la memoria angustiada de Garabedian (o más bien de la “posmemoria” como la denominaría el propio artista) y de su conmovedor pasado personal.

## ISTVÁN B. GELLÉR

**István B. Gellér** (1946, Hungría; vive y trabaja en Pecs), uno de los representantes del arte conceptual húngaro, es autor de composiciones rígidas, geométricas y abstractas, de obras textuales, de collages intertextuales a menudo absurdos y neodadaescos, así como de experimentos con el medio fotográfico, que cuestionan tanto los propios límites del medio como los cánones histórico-artísticos dominantes. En la actualidad Gellér se ha centrado en el desarrollo de un proyecto de investigación a gran escala casi arqueológico, sobre la denominada *Growing City*. Su serigrafía de 1972 *The Sky is Blue in Some Other Way and is Big in Some Other Way* es una reflexión sobre la atmósfera política de la Hungría socialista, una articulación de deseos y sueños suprimidos y una metáfora del aislamiento y de la diferencia.

## EVA KOTÁTKOVÁ

Ejecutada en una variedad de medios expresivos (dibujo, collage, fotomontaje, escultura, instalación, intervención social y, más recientemente, performance y video), la obra de **Eva Kotátková** (1982, República Checa, vive y trabaja en Praga) se centra en el examen, la reconstrucción y la reevaluación del pasado (especialmente el socialista) con la finalidad de entender el presente. Dentro una práctica de raíces antropológicas la artista se interesa por la relación entre el individuo y los mecanismos de las estructuras sociales, principalmente las

hegemónicas, por sus costumbres, reglas, rituales y estrategias de comunicación y de poder. Los “archivos” o “bases de datos” de Kotátková son colecciones de huellas del pasado reciente, compuestas de material fotográfico encontrado y de las propias intervenciones de la artista, que altera el significado original y hace un comentario crítico sobre la verdad histórica. La artista es una narradora apasionada que relata los traumas y las angustias ocultas de los seres humanos, aquellos generados por los regímenes institucionales o ideológicos, por los sistemas educativos de disciplina y control social. La limitación y la manipulación (tanto mental como corpórea) se presentan como las estrategias dominantes de corrección y obediencia, impuestas sobre identidades bajo presión y reclusión. La nostalgia y una condición de temor al olvido contribuyen al sentido confuso y desviado de la pertenencia, de la historia y del pasado. “Me interesa mucho aprender el proceso y el impacto de la educación y de la formación en un individuo”, afirma Kotátková, mientras retrata la construcción de la naturaleza psicofisiológica y angustiada de la persona e investiga la línea fronteriza entre lo normal y lo patológico, lo condicionado y lo auténtico, lo personal y lo colectivo. Es la suya una teatralidad trágica de la condición humana, atrapada dentro de una memoria de un pasado infame y aprisionada dentro del corsé (siempre demasiado apretado) de las conveniencias sociales y de comportamiento, y del dogma educativo. Aquí, en un aula, en un manicomio, en la calle o dentro de un interior doméstico, nos encontramos en las ruinas de la subjetividad, atormentados por un deseo de emancipación y por el anhelo de una mente sin esquemas previos.

## MANGELOS

**Mangelos** (pseudónimo de Dimitrije Bašičević, nacido en Sid, Serbia y fallecido en Zagreb, Croacia, en 1987) fue uno de los fundadores de Gorgona, el grupo preconceptual de vanguardia que estuvo activo en Zagreb entre 1959 y 1966, donde publicó una anti-revista y se centró en el anti-arte, anti-esteticismo y el absurdismo como vehículos de resistencia política y artística. Principalmente historiador del arte y comisario, Mangelos describía su actividad como “noarte” y fue el autor de “anti-pinturas y pinturas negras como *Death Landscapes* o *Tabula Rasa*. Sus obras más conocidas son globos monocromáticos cubiertos de manifiestos caligrafiados que recuerdan a viejos cuadernos de ejercicios o incluso a manuscritos ilustrados, más breves, condensados, sucintos, “superwittgenstenianos”, como los describía él. A partir de las pequeñas manchas de tinta de sus cuadernos de ejercicios de la escuela, desarrollaba superficies monocromas, pero esas superficies negras formaban también un espacio vacío, una tabula rasa, que ofrecía la oportunidad de desarrollar una línea de pensamiento nueva, más potente y basada en la racionalidad. La reducción, la retirada y la negativa fueron los principios filosóficos de Mangelos, junto con la negación, que se percibe como un “intento de pensar de un modo nuevo”. Su serie *Negation of Painting* (1951-1956, témpera sobre papel) consiste en cinco partes que



Mangelos describía de la manera siguiente: “La fase de negar la pintura comenzó a la vez que las pizarras y las letras. Negaba la pintura pintando en negro sobre algunas reproducciones y escribiendo después debajo que esto era la negación de la pintura o la anti-pintura. Algunas de estas negaciones dejaban aún detalles a la vista que después tachaba en rojo.” Mangelos continuó haciendo experimentos parecidos con un deseo de ir “más allá de la pintura” y de denotar la desaparición de lo visible en sus series *Tabula Rasa* (1951-1956, acrílico sobre tabla) un estudio más avanzado y radical de la monocromía y de las propias limitaciones del medio, que expresa un “estado de olvido y las bases para un nuevo comienzo”. En esta exposición se incluye en exclusiva la obra de Mangelos *When I thought I would die* (1957-1963, témpera sobre tabla) que remite a un poema del fundador de la lírica serbia moderna Aleksije "Branko" Radičević (1824-1853), su fascinante bienvenida a la muerte escrita a sus veintinueve años titulada *As I Thought of Dying...*

## DÓRA MAURER

**Dóra Maurer** (1937, Hungría, vive y trabaja en Budapest), es una de las figuras más destacadas de la escena del arte conceptual, que explora la problemática de las formas, de las proporciones y de la serialidad en su obra gráfica, sus fotografías, películas e instalaciones, a menudo envueltas en el *action art* y el *body art*. Maurer fue miembro del innovador Bela Balasz Studio (1959), financiado por el Estado, que experimentaba con la producción fílmica. Los cortes y los pliegues aparecen en el vocabulario formal de Maurer en tanto formas de elaboración de la materia y maneras de lidiar con la composición y la percepción (desplazamientos, distorsiones, movimientos). En su película *Proportions* (1979) la artista emplea la longitud de su cuerpo como medida básica, ejecutando movimientos coreografiados sobre la tira blanca de papel, mientras que su película experimental estructural *Timing* (1973-1980), rodada en 16mm, muestra cómo se dobla siete veces un lienzo. Maurer explica: “El tiempo se mide doblando un retal de tela blanco ante un fondo negro. Lo doblo entero siete veces, un doblez más cada vez y cada vez empezando de nuevo desde el principio. Las proporciones de la tela se corresponden con el tamaño de la imagen de una película de 16mm, su longitud es la de mi envergadura, mis dos brazos estirados... Siempre he sentido una cierta aversión hacia las obras de arte ‘terminadas’ de nuestra época; su durabilidad me resulta inútil”. Su instalación *V-Diagonal* (1975) es un estudio sobre la percepción y una reflexión a partir del profundo interés de la autora por lo matemático y por los procesos de sistemas complejos. *Studies of Minimal Movements* (1972), una serie de collages fotográficos y dibujados, son obras gestuales, basadas en acciones sencillas, que expresan el deseo de la artista de que su obra se contemple como “movimiento, no como una fotografía del movimiento”.

## EWA PARTUM

**Ewa Partum** (1945, Polonia) es una precursora del arte conceptual, político y feminista en Europa Central y del Este. Su práctica innovadora se ha desarrollado en cuatro campos: poesía, arte postal, *performances* (incluyendo acciones efímeras, fotografía, vídeos y películas) e instalaciones. A partir de sus dos conceptos, “poesía visual” y “poesía como arte”, Partum explora la potencia y la corporeidad del lenguaje en cuanto se vincula a las cuestiones de la subjetividad femenina. A lo largo de varias obras de la serie icónica *Poems by Ewa* (1971-1974) Partum “dibujaba” palabras presionando con su boca contra un papel en blanco mientras pronunciaba cada letra, señalando después el signo alfabético correspondiente debajo de cada huella de pintalabios. Desde hace ya mucho tiempo, Partum se dedica a cuestionar la autonomía y la legalidad del espacio público, especialmente en lo que concierne al papel de la artista mujer en el discurso público dentro del opresivo sistema político del régimen comunista. El empleo de su cuerpo desnudo fue un gesto radical y profundamente provocador en la Polonia socialista. La película casi documental de Partum, *Active Poetry, Poem by Ewa* (1971), así como su “cine tautológico”, discuten la lingüística del cine y deconstruye el cine estructuralista. Como señala Lukasz Ronduda: “La obra poética de Ewa Partum consistía en esparcir letras sueltas del alfabeto en un espacio no artístico, ya fuera este el aire libre, el mar o un paso subterráneo. Este gesto condujo a la deconstrucción de un lenguaje en el que las estructuras gramaticales, sintácticas y semánticas se empleaban para fijar determinados patrones de una declaración artística. Sus poemas los moldeaba la coincidencia, lo que hacía que su lenguaje fuera más abierto y cada vez más dirigido por el proceso. La confrontación con los elementos asociados a la feminidad (agua, viento...)” posibilitaron unas series más personales, inéditas hasta esta exposición, constituidas por cinco *collages*, compuestos de fotografía y dibujo, que se agrupan para formar un poderoso autorretrato que se centra en el tema capital y recurrente de su arte: la representación del cuerpo femenino desnudo, su fragmentación, erotización y politización en el ámbito público, y el análisis de una mirada dominada por lo masculino y de un punto de vista voyeurístico.

## AGNIESZKA POLSKA

**Agnieszka Polska** (1985, Polonia; vive y trabaja en Varsovia) ejerce la nostalgia como un medio vívido y crítico que ella emplea para articular el pasado y la sensación de lo pasado, pero también como un instrumento de seducción y fascinación, como una lente que nos devuelve una versión idealizada del tiempo. Su trabajo de animación en vídeo se basa en ese regreso permanente al reservorio del pasado: fotografías antiguas (encontradas), materiales impresos, en su mayoría procedentes del período de entreguerras, documentos e imágenes de archivo olvidadas, así como

técnicas y prácticas arcaicas son las fuentes primarias de unas contemplativas narraciones en vídeo que producen ansiedad y desconcierto en el espectador. *Medical Gymnastics* (2008) es un estudio de una catástrofe y una destrucción inminentes: remedando el anticuado lenguaje de los materiales científicos y remitiéndose a las prácticas tradicionales de la medicina, desvela el disfraz de un vocabulario de disciplina, autoridad y rigor. La psicodélica banda sonora ambiental de esta película que, con esta excepción, es por otro lado inquietantemente silenciosa y estática, coloca al espectador en un estado de trance e hipnosis. Aquí la subversión casi erótica se corresponde con la performance sensual de un cuerpo que ha sido curado o entrenado bajo presión. Nos encontramos en el ámbito delirante del ritual, en algún punto del pasaje entre lo animado y lo inanimado, donde el régimen de la mirada desafía el sentido de la apariencia transcendental, cuando no metafísica. La película de animación *The Forgetting of Proper Names* (2009) recita, con una voz en off didáctica y autoritaria, el ensayo de Sigmund Freud del mismo nombre (publicado en 1901 como el primer capítulo de su *Psychopathology of Everyday Life*), que le sirve a la artista de punto de partida para su investigación revisionista. En opinión de Freud, el olvido temporal de los nombres es un proceso mediante el cual la persona no solo se limita a olvidar, sino que también recuerda incorrectamente los nombres, es un proceso de recuerdo perturbado que conduce posteriormente a un desplazamiento que genera sustitutos o equivalentes, causándose por tanto una confusión, mediante una cadena de represiones y supresiones, entre un mecanismo de defensa (mediante el cual un impulso o idea inaceptable se vuelve inconsciente o incognoscible) y una estrategia de inhibición consciente o voluntaria de la actividad. La artista investiga los mecanismos bloomianos de la influencia y de la lectura errada y afirma: “Malentendidos, malinterpretaciones, estos son los factores que impulsan hacia adelante la cultura, que crean nuevas cualidades y que plantean nuevas preguntas. El archivo, como cualquier otro organismo vivo, muta y vive sin tregua, multiplicando hasta el infinito imágenes de sí mismo. Los elementos que han sido negados y rechazados en el proceso archivador emergen más tarde como la substancia oscura de nuestro subconsciente”.

## JIŘÍ SKÁLA

Cuando trata de describir su obra, **Jiří Skála** (1976, República Checa; vive y trabaja en Praga) aporta su cita favorita de *Tristes Tropiques* (1955) de Claude Levi-Strauss. “Durante la era neolítica el hombre se refugió del frío y del hambre, adquirió el lujo de pensar (...). Decir que escribir es un arma de doble filo no es una marca de “primitivismo”(…). Escribir puede considerarse como una forma de memoria artificial...” En una obra que se basa principalmente en la performance, a Skála le interesa explorar los métodos de la narración, lo que incluye tanto el contenido como la encarnación física de un texto y de su forma. En *Exchange of Handwriting* (2006), según las instrucciones de la partitura de la performance, “dos participantes (un hombre y una mujer)

permanecen en la misma habitación, sentados espalda con espalda en sillas escolares cuatro horas al día, durante treinta y seis días, copian cada uno la caligrafía del otro”. Los sistemas de educación y aprendizaje, así como los mecanismos de autodisciplina, de adquisición del conocimiento han estado siempre en el núcleo de las intervenciones sutiles de Skála, a menudo bromistas e ingeniosas, que inciden en la vida de los objetos y en el tejido político de las sociedades.

En su libro *One Family of Objects* (JRP Ringier, 2010), Jiří Skála observa las transformaciones sociales y económicas que han tenido lugar en la República Checa durante los últimos veinte años a través de la relación metamorfoseada de un/a obrero/a y su máquina. Es la toma de postura poética del artista sobre temas tan serios como las nuevas condiciones laborales, la economía de la nueva Europa y la globalización, y la continuación del proyecto de Skála, *Two Families of Objects* (2006-2007), inspirada en el ensayo del mismo título de Umberto Eco (publicado en 1970). En *Two Families of Objects* aparecen representaciones fotográficas de máquinas herramienta, adquiridas por el padre de Skála (junto con otros obreros) procedentes de una antigua fábrica estatal en bancarrota en la región suroeste de la República Checa, donde el artista solía trabajar y donde estuvieron empleados sus padres durante varias décadas. La serie aún en activo de actos performativos y situaciones participativas, que Skála presenta bajo el título común de *Confrontation Readings*, oscilan entre el teatro y la performance y se remite a las ideas experimentales del director checo de cine y teatro, cofundador del teatro checo de vanguardia, teórico y pedagogo, Jindřich Honzl (1895-1953), que lideró en la década de 1920 el grupo progresista “Teatro liberado”, fundado dentro de la asociación “Devětsil” (la Vanguardia Comunista de los Obreros del Arte). *Confrontation Readings* constituyen las investigaciones avanzadas del artista sobre los modos de producción y comunicación y atañen especialmente al universo virtual de internet, su evolución radical y su impacto en las relaciones humanas y las redes sociales.

## NATALIA ZAŁUSKA

Los lienzos ascéticos de **Natalia Załuska** (1984, Polonia; vive y trabaja en Viena) expresan la poesía de la forma y la solicitud del gesto artístico. En tanto estudios sobre la percepción son investigaciones de las cualidades espaciales y temporales que definen la pintura y que guían la mirada del espectador. La artista perturba el silencio monocromático de los cuadros mediante un corte radical en la superficie de la tela, activando así los planos y generando un polílogo sensual entre las capas. Simultáneamente desenfadada y controlada, su obra es a la vez suave y violenta, silenciosa y coloquial, minimal y neobarroca. Mediante una geometría coreografiada con maestría dentro del campo pictórico, Załuska trasciende el ilusionismo de la pintura, alcanzando los niveles de lo sublime y un vacío conceptual. Sus cuadros *Untitled* en varios formatos, cortados y

estructurados según la lógica secreta de la artista, son páginas en blanco de historias rescritas, borradas y eliminadas, y reunidas de nuevo gracias a una labor agotadora, propia de Sísifo, desvelando un palimpsesto de sentidos laberínticos en suspenso. Aquí, como frente a un espejo roto, las superficies brillantes y reflectantes son retratos de la inestabilidad y la duda ontológica de un alma.