Escultura de Federico Guzmán.

Los límites del crecimiento

Sala de Exposiciones
de la Comunidad de Madrid
Alcalá, 31. Madrid
Hasta el 11 de noviembre

ALGUNAS PALABRAS, como naturaleza, sostenibilidad, paisaje, ecología o espacio público, se emplean profusa e indiscriminadamente en los discursos de políticos, comunicólogos, profesores y expertos varios y, cómo no, en los del arte, ya que es lícito y deseable que los artistas se involucren en los temas que preocupan en la actualidad, pero no para ilustrarlos o representarlos sino para aportar visiones críticas que permitan desvelar las contradicciones o la vacuidad que esos discursos encierran. En el discurso que pretende articular las obras de la exposición *Los límites del crecimiento* aparecen reiteradamente estas palabras sin que con ello se aclaren los conceptos que se utilizan ni se dé coherencia al conjunto de lo expuesto. La premisa principal, enunciada en el texto del catálogo, plantea a los artistas la idea de "la naturaleza como problema", y llega a más al asegurar que la naturaleza es "el problema". No, la naturaleza no tiene ni provoca ningún problema, ella sigue sus pasos evolutivos y transformadores adaptándose a las circunstancias del siempre precario equilibrio ecológico. Los que tenemos problemas somos los humanos y algunas especies que estamos explotando o esquilmando, pero la naturaleza puede seguir su curso sin nosotros, como lo ha hecho sin los dinosaurios. Tampoco queda claro cuál es la relación de este discurso economicista con las obras expuestas y la de éstas con el paisaje, que resulta ser el tema sobre el que debería haber tratado la exposición. El abuso del significado de las palabras que aquí se utilizan hace que las obras no puedan ser valoradas por las cualidades artísticas que intrínsecamente poseen sino en función de su adecuación al programa teórico que las articula y, como es lógico, las obras no aclaran un discurso al que han sido ajenas en su gestación, sino que naufragan en él. **J. M.**

Adrià Julià

Galería Soledad Lorenzo
Orfila, 5. Madrid
Hasta el 17 de noviembre

EL ESPECTADOR de los trabajos Adrià Julià (Barcelona, 1974) se ve obligado siempre a negociar con su propia condición como consumidor de imágenes y de historias. Así ocurre nada más entrar en esta exposición donde se presentan sus dos nuevas y recientes propuestas, *Formas de matar el tiempo* y *Truc Trang Walls*. La instalación de la primera pieza nos sitúa ya frente a la ventanilla de proyección y no frente a la pantalla, en un lugar no consensual desde el que nuestra posición como espectadores se ve alterada y desplazada. Esta misma reconfiguración de categorías afecta a su manera de narrar y presentarnos los sujetos y escenarios que selecciona para sus obras. Un inmigrante vietnamita residente en California que regresa a su pueblo natal para construir una casa de estilo neocolonial, en *Truc Trang Walls*, y dos actores que interpretan e improvisan ante la cámara siguiendo una tradición teatral anglosajona, en *Formas de matar el tiempo*. Dos contextos y personajes altamente significativos que le permiten abordar cuestiones como la relación entre identidades individuales y colectivas, el trasvase entre memoria e historia, o las continuidades y rupturas de la tradición. Adrià Julià establece en estas obras un sutil equilibrio de alusiones y elusiones, delimita un contexto referencial claramente simbólico que procede a singularizar y desmontar a través de discontinuidades y desplazamientos en el relato. Una narrativa crítica construida en base a la reconfiguración del orden y la conexión entre imágenes y diálogos que funciona como antídoto frente a los parámetros y contextos que anulan nuestro imaginario y nos aporta nuevas herramientas de negociación con la realidad, la historia y la memoria. **A. Martín**

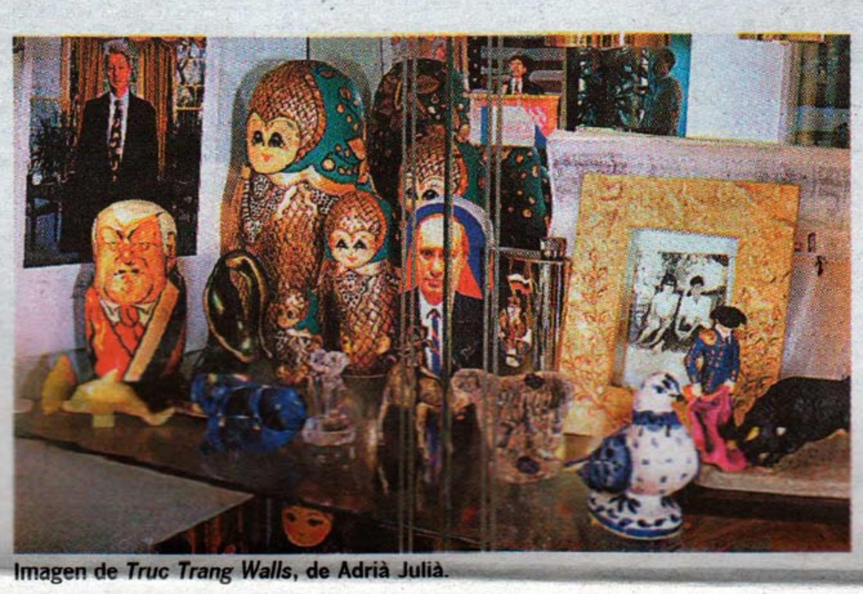

Imagen de *Truc Trang Walls*, de Adrià Julià.

Txuspo Poyo

Galería Valle Ortí
Avellanas, 22. Valencia
Hasta el 19 de noviembre

UNA DE LAS POSIBILIDADES más interesantes que se abren a las nuevas tecnologías de la generación de imágenes es, sin duda, la manipulación de otras preexistentes. El hecho de que hacer esto sea casi inevitable y que tenga casi tanto sentido como producir nuevas imágenes dice mucho de la situación que atravesamos. En cualquier caso, es a esta clase de reflexiones a las que conduce la obra de Txuspo Poyo (Alsasua, 1963). En la exposición se muestra una serie de dibujos de temática política inspirados en portadas de periódicos en las últimas elecciones en Estados Unidos. El artista manipula, embadurna, refigura las imágenes aparecidas por entonces en EL PAÍS. Como es obvio, estas alusiones carecen de toda eficacia política. No es eso lo que pretenden. Se limitan a jugar con los personajes del momento (Bush, Kerry, Rumsfeld, Rice, Sadam Husein) como pretexto para jugar con la propia imagen. El predominio de esta actitud —la del juego— se hace evidente en su brillante interpretación del *Gran vidrio* de Duchamp en forma de vídeo en 3D. Ver moverse a los *solteros*, a la *novia* en plena acción, ver pasar el *gas del alumbrado* y trabajar el molinillo de chocolate... se agradece. La obra de Txuspo Poyo, de 2007, se titula *Delay Glass*, en alusión a aquel "retraso en vidrio" del que habló Duchamp. Y, a este propósito, uno piensa en lo que decía Greenberg sobre las dificultades de las artes plásticas del presente a causa de su incierta relación con el tiempo. En efecto: ¿cuánto tiempo merece ser contemplado el *Gran vidrio*? No se sabe, ni menos aún sin la ayuda del libro de instrucciones. De algún modo, más bien parece una máquina para ponerse a pensar sin límite. En la versión de Txuspo Poyo, donde la obra se pone en movimiento, este problema queda resuelto: ocho minutos y cincuenta y cuatro segundos. **Vicente Jarque**

Open 24H, USA News Today (2007), de Txuspo Poyo.

Pep Agut

Hércules (Autorretrato en devaluación económica y plusvalía cultural)
Galería Àngels Barcelona
Pintor Fortuny, 27. Barcelona
Hasta el 1 de diciembre

ENTRE LA OBRA DE ARTE y el mercado, el rigor de la división se ha de mostrar más tajante, severo, a medida que nos acercamos hacia un periodo en donde la organización social del capital y las fantasías individuales y colectivas han terminando hablando el mismo lenguaje. Por eso, la inauguración de un nuevo espacio de acumulación e intercambio de experiencias culturales, Àngels Barcelona (antes Galería Dels Àngels), suena hoy a operación demiúrgica aunque no por ello menos real y corpórea. En esta primera representación, la obra tan resbaladiza como contundente de Pep Agut (Terrassa, 1961) ha conseguido que la bestia se rinda al mostrar el reverso absoluto de la batalla, su otra escena. Expone la exposición. *Hércules (Autorretrato en devaluación y plusvalía cultural)* es una *autoexposición* del artista que pone en abismo los simulacros destructores de la plusvalía. Desde 2004, Agut ha desarrollado un proyecto que abre aristas sobre la posición del autor respecto a su obra. Nuestro *Hércules* sabe que cada palabra que emite, cada frase, comienza una segunda travesía en el espacio del arte, convertido en escenario donde se desarrollan y fortalecen ciertos valores —la bestia, el león— que acaban anticipándose a él. *Hércules* quiere atravesar el espacio institucional en deflagración. La obra de Pep Agut, una vez puesta en rieles, muestra una fotografía de gran formato con la imagen del héroe *(Hércules espectacularizándose)*, la *performance Hércules público* y la pieza central del proyecto, *Autorretrato en devaluación...*: se trata de un contrato legal de ocho folios encerrados en una vitrina; dicho documento garantiza al posible comprador de la obra la puesta en marcha de un proceso que la llevará a su completa depreciación en tanto que valor de cambio, a la vez que la revaloriza en tanto valor cultural. El *aura* ha dejado de disimular. Y en sus efectos del abismo de la reproductibilidad, confirmamos la desconfianza y la simplicidad de los argumentos de los defensores del *copyright* de los artistas. Ironías tristes del autorretrato. **Á. Molina**

Detalle de *Hércules (autorretrato)...*, de Pep Agut.

EXTRAVÍOS *Absoluto*

Por **Francisco Calvo Serraller**

A DIFERENCIA DE LA TÉCNICA, el arte negocia con la ineficacia, porque mientras aquélla explota el mundo, éste sólo pretende explorarlo. Y es que al verdadero conocimiento le es imprescindible el errar del error, porque, para saber, hay que arriesgarse a probar hasta casi lo que parece improbable. Estas reflexiones me han sido suscitadas por el documental titulado *Absolute Wilson* (2006), de Katharina Otto-Bernstein, en el que esta cineasta alemana, de formación y residencia estadounidenses, nos relata la vida y la obra del gran director, escenógrafo y dramaturgo Robert Wilson (Waco, Tejas, 1941), hoy universalmente aclamado, pero nacido en una de las localidades más recónditas del profundo sur americano, en una época violentamente segregacionista, de religiosidad fanática y de un extremo puritanismo moral. En dicho desalentador contexto social, el origen familiar de Wilson hizo de él comparativamente un privilegiado —su padre era un abogado, que llegó a ser alcalde de Waco, y su madre, una culta y reinada mujer—, pero él nació y se desarrolló con las peores limitaciones: tartamudo, con graves problemas de retraso escolar y homosexual. A partir de estos antecedentes, no sabemos qué habría podido ser de ese niño discapacitado y desviado, aunque las conjeturas no invitaban al optimismo. Sin embargo, y casi por casualidad, una modesta profesora de danza clásica local supo comprender el maravilloso potencial de su "diferencia" e invitó al acomplejado infante a asumirla y explorarla. Como quien se agarra a un clavo ardiendo, es lo que hizo Robert Wilson, aunque no sin esfuerzo y dolor, como se corrobora en el intento de suicidio que ensayó al volver a su casa tejana, tras estudiar arte y arquitectura en Nueva York. Superada esta grave crisis, Wilson fundó, en 1968, una compañía de teatro experimental y, a partir de ahí, no ha parado de trabajar con progresivo reconocimiento internacional.

En cualquier caso, lo más fascinante que nos revela el documental biográfico de Otto-Bernstein es cómo Robert Wilson no sólo se encontró artísticamente a sí mismo a través de lo que socialmente se consideraban sus deficiencias, sino también cómo convirtió después cualquier tipo de minusvalía en fuente de inspiración creativa, como si estuviera convencido de que lo que la sociedad contemporánea considera inútil, discapaz, desviado o marginal es precisamente el principal abono para que el conocimiento y el arte fructifiquen, la mejor senda para la exploración de la naturaleza y el hombre.

De manera que lo genuinamente absoluto de ese Wilson absoluto no ha sido su talento para el espectáculo total, sino su voluntad de meter la totalidad en escena y así hacerla maravillosamente operativa. Ver más allá de lo que habitualmente se ve y contar con lo que socialmente se considera inservible es, sin duda, la única forma de entrar en contacto con el misterio, que se oculta entre lo aparente y cotidiano. Tal es la absoluta fuerza del arte frente a esa abrumadora muchedumbre de alineada gente "normal", muy pagada de sí, porque se pegan a lo establecido, aunque los explote. Este extraño absoluto artístico no se cansa, en fin, de palpar la verdad, aunque ésta sea, como lo saben los Wilson que hay en el mundo, tan relativa como nuestra fragilidad. •