

Dossier de Prensa



Exposición. Ciclo Xarxa Zande

***Lycisca*, de Gerard Ortín**

19 julio – 2 octubre 2016

Arts Santa Mònica

Nivel 0



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y FICHA DE LA EXPOSICIÓN	3
2. XARXA ZANDE	4
3. EL ARTISTA: GERARD ORTÍN	5
4. TEXTO DE VÍCTOR GARCÍA TUR A PARTIR DE LA EXPOSICIÓN	6
5. CRÉDITOS	11

1. INTRODUCCIÓN Y FICHA DE LA EXPOSICIÓN

Exposición. Ciclo Xarxa Zande

Lycisca, de Gerard Ortín

19 julio- 2 octubre 2016

Nivel 0

La **alegoría de la caverna** de Pozalagua está llena de sentidos y contrasentidos: la **cueva** fue descubierta accidentalmente, en 1957, cuando una detonación en una cantera próxima abrió una rendija hacia las intimidades geológicas. Hasta ese momento, la cueva había existido al margen de los asuntos e intereses humanos. Además, hasta entonces, el principal motor económico del Valle de Karrantza había sido el pasto de ovejas y el trabajo en la cantera de dolomia; pero con la irrupción de este nuevo actor –la cueva– la zona resultó transformada por el impulso del turismo.

Pozalagua es un tesoro espeológico: el descubrimiento atrajo todo tipo de visitantes y empujó las autoridades a trazar un plano de explotación conveniente. A finales de los años setenta, impuesto el cierre de la cantera porque ponía en peligro la integridad de la cueva, un grupo de trabajadores dinamitó la entrada, que quedó parcialmente destruida. La acción tenía que denunciar la pérdida de puestos de trabajo que suponía el cambio de modelo económico. Visto en perspectiva, aquel sabotaje ya hacía visible el choque de intereses que disputan el territorio. Uno de tantos.

El **trabajo audiovisual de Gerard Ortín** explota, también, los recursos del paisaje vizcaíno. Esto incluye, a parte de la cueva de Pozalagua, las apariciones esporádicas del **lobo** –unos lo temen mientras otros luchan por su reintroducción, o los esfuerzos para que una raza autóctona de perro pastor no desaparezca con el retroceso de la ganadería que vive la comarca... El proyecto de Ortín destaca estas fricciones, las luces y sombras de una realidad en proceso de cambio, y lo hace mediante un ejercicio de paisajismo de las relaciones, donde hablar de domesticación es tan inoportuno como hablar de pureza o estado natural.

Próximamente podréis consultar el calendario de actividades en www.xarxazande.net y en la página web de Arts Santa Mònica (artssantamonica.gencat.cat).

XARXA ZANDE

Curador: Oriol Fontdevila

Exposiciones: Black Tulip, Roger Bernat, Gerard Ortín y Regina de Miguel

Textos: Víctor García Tur

Diseño gràfico: Hijos de Martín

Mediación con públicos: Consol Llupià

Proyecto educativo: Objetologías

Diseño del espacio: Straddle3

Programación web: Eva Domènech

Organiza y produeix: Arts Santa Mònica – Departamento de Cultura

2. XARXA ZANDE

Biografiar objetos puede ser de las tareas más complicadas que existen.

[a] En algún momento del siglo XX, un cazador azande teje una red para cazar monos en las selvas de Sudán del Sur.

[b] Un antropólogo europeo se lleva esta red para incluirla en alguna colección etnográfica.

[c] William Rubin organiza en el MOMA *Primitivism in 20th Century Art*. Expone una máscara Kwakiutl al lado de un Picasso, en busca de las conexiones formales entre la modernidad y el arte «primitivo». El montaje provoca una oleada de críticas. Se echa en cara a Rubin el juzgar el valor de objetos no occidentales en función de su afinidad con la estética moderna.

[d] Como reacción a la exposición del MOMA, Susan Vogel inaugura *Art/Artifact* (1988) en el Center for African Art de Nueva York. En la primera sala, exhibe una red azande junto a otros objetos de origen africano. Vogel pretende así alimentar el debate en torno a la dificultad de establecer límites entre el arte y los artefactos.

[e] Algunos visitantes confunden la red con la obra de algún artista post-minimal.

[f] Arthur Danto dedica el texto del catálogo de *Art/Artifact* a poner orden. Fiel a la idea de que quienes legitiman los objetos son los agentes activos del contexto artístico, Danto niega que la red pueda ser candidata a obra de arte. En su empeño por discriminar los objetos, concluye que la red no es más que un utensilio y pertenece al Museo de Historia Natural, no al de Historia del Arte.

[g] En *Vogel's Net* (1996), el antropólogo Alfred Gell repesca la polémica. Al tiempo que desmonta el escrito de Danto, apunta que la red azande, en tanto que trampa, comunica a la perfección la compleja maraña de subjetividades que pueden enredarse en torno al objeto. Esa complejidad y esa capacidad para atrapar múltiples agencias es precisamente el rasgo característico de la obra de arte.

[h] En Arts Santa Mònica, un ciclo comisariado por Oriol Fontdevila recupera la red azande y la vuelve a exponer con el fin de que se disparen diversas mediaciones capaces de redefinir el lugar de la institución y el del propio objeto artístico, junto con el haz de relaciones que lo atraviesa. En él participan: Roger Bernat, Petia Cervera Kuprova, Black Tulip, Vistor García Tur, Hijos de Martín, Consol Llupià, Regina de Miguel, Objetologías, Gerard Ortín y Straddle3.

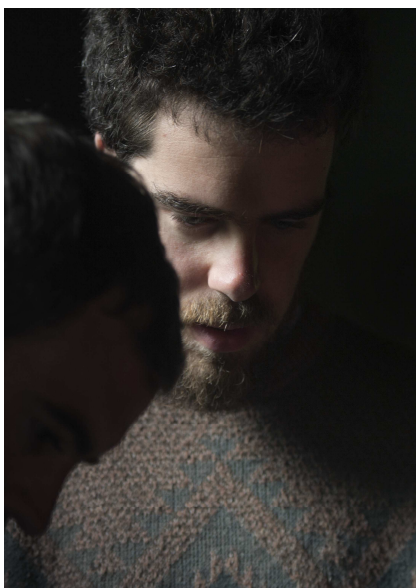
Víctor García Tur
Escritor

3. EL ARTISTA: GERARD ORTÍN

Gerard Ortín (Barcelona, 1988) es licenciado en Bellas Artes por la UB y cursó estudios en el Aula de Música Moderna i Jazz (Conservatori del Liceu). Ha hecho un máster en el Sandberg Instituut (Ámsterdam) y actualmente vive y trabaja en Donostia-San Sebastián. Combina la formación artística y musical a través de la experimentación en varios formatos audiovisuales, sonoros y performativos. Ha colaborado con el grupo Sons de Barcelona (UPF) y en el proyecto Voz Mal de Jaume Ferrete.

A menudo trabaja con el formato de *walk-performance*, itinerarios para grupos reducidos de participantes mediante los cuales el artista presenta paisajes intervenidos. Algunas de sus últimas *performances* son *Haga-DK51* (2016), producida en el marco de Curatorlab en Estocolmo; *Trabeska* (2015), realizada en Arrasate-Mondragón y producida por Consonni; o *Vijfhoek*, producida en el marco del Festival Of Choices (Ámsterdam, 2015). Anteriormente realizó la performance *Intravia* en BCN Producció (2012) y en la Secció Irregular - Mercat de les Flors (2014), con la que proponía una serie de itinerarios nocturnos en la Serra de Collserola (Barcelona) y concluía un trabajo específico de 4 años entorno a esa zona.

Ha participado en las exposiciones: *Fictions. Caves/Cascades. Blindness of Love* en Stedelijk Museum Buro of Amsterdam; *Love Letter to Mars en Office for Contemporary Art* (Oslo) i Al Mawred Foundation (Cairo); *Viaggio al centro della Terra* en el Museo di Città (Sassari, Sardegna); *El espacio cósmico estaba allí, en dos o tres centímetros* en Galería Espacio Bachelos (Madrid); *Biennal Leandre Cristòfol* (Lleida); y *Reykjavik International Film Festival // Hot Tub* (Reykjavik, Iceland), entre otras. Durante Junio de 2014 realizó una residencia en Marfa (Texas, USA) organizada por TAAK (Amsterdam). Trabaja con la Galería Estrany - de la Mota en Barcelona, donde ha realizado su primera exposición individual (abierta al público de julio a setiembre de 2016).



4. TEXTO DE VÍCTOR GARCÍA TUR A PARTIR DE LA EXPOSICIÓN

A strange asymmetry between equally matched forces: the human capacity for knowledge and computation on the one hand, and the gigantic and withdrawn hyperobjects on the other.

Timothy Morton

En el momento de escribir estas líneas han pasado pocos meses desde la publicación del estudio de Heather Lafferty “Evidence for non-human language in the Pozalagua Cave” (*Journal of Multinatural Studies*, 2016). Es imposible coger por sorpresa al lector que, a estas alturas, tiene noticia de lo que podemos considerar uno de los descubrimientos más sensacionales del campo de la geolingüística: el desciframiento del arborescente B, tal como sobrevive en los sistemas cavernosos euroasiáticos.



Indudablemente, las investigaciones centradas en la cueva de Pozalagua han resultado decisivas para extraer conclusiones más generales, extensibles a otras grutas. Se estima que existen unas 45.000 cuevas de la rama idiomática del arborescente B y que el número seguirá aumentando, ya que podrían producirse nuevos hallazgos, tal como ocurrió con Pozalagua, que, de hecho, fue un secreto ctónico durante milenios, un *sancta sanctorum* libre de intromisiones humanas hasta que en 1957 una detonación fortuita en una cantera contigua abrió una grieta que conduciría al descubrimiento de este tesoro geológico; por lo menos, al descubrimiento a los ojos de la humanidad. Justo es decir que a mediados del siglo XX se desconocía que el catálogo morfológico de las interioridades del karst constituyera un lenguaje *per se* —que no fuese un producto accidental de la erosión—, pero esto no impidió que Pozalagua captivase a los espeleólogos y atrajese toda clase de curiosos hasta sumar una afluencia considerable de lo que podríamos llamar “turistas cavernícolas”. Pozalagua destaca por una altísima concentración de estalactitas excéntricas: antoditas y helictitas que imitan —si se nos permite el símil— la naturaleza del crecimiento vegetal. La relevancia de los espeleotemas de Pozalagua no se debe tan solo al rango de belleza alcanzada, también es superlativa su cantidad

y su riqueza de formas; no es gratuito que a la sala principal de la cueva —con esta obsesión tan humana por la metáfora— se la llame *Sala Versailles*. Tal profusión, precisamente, ha facilitado la compilación de datos, que han podido ser confrontados por un gran número de geolingüistas. El hecho es que en otras cavernas dolomíticas la meteorización de la roca es más tímida, menos elocuente, limitada a estalactitas y estalagmitas —a lo sumo una columna calcárea aquí o una poza inundada allá— mientras que en Pozalagua el repertorio de formas es de una exuberancia delirante; en ella encontramos toda una polifonía —si “polifonía” es la palabra— de flores de piedra, coronas de pétalos, abetos en miniatura, brócolis petrificados, ramajes que progresan variando el eje respecto a la vertical, o delicadísimas irradiaciones de acículas dignas de un pinar.



De la anterior enumeración se infiere que en presencia de las maravillas de Pozalagua nos resulta inevitable reaccionar con evocaciones y símiles que remiten a otros enclaves de la biosfera. Solo hay que revisar las publicaciones espeleológicas de los últimos cien años, para comprender que el estudio de las cuevas con espeleotemas excéntricos siempre ha obligado al uso de la descripción; y que la descripción, a la vez, ha forzado la intercesión de la literatura. Así, ciertos autores recurren al campo semántico marítimo y verbalizan la plenitud de la cueva invocando erizos de mar, formaciones coralinas, conjuntos filiformes que nos sugieren estáticas anémonas —*estáticas* desde el punto de vista humano; en realidad estas formaciones avanzan, se mueven, a velocidad geológica, medio centímetro cada siglo. Otros estudiosos, en cambio, se decantan por la comparación vegetal; de ahí proviene el nombre que designa el lenguaje, arborescente B. Por su parte, los manuales anglosajones frecuentan la palabra *frostwork* para insinuar una geometría compleja —la de un copo de nieve visto bajo el microscopio— con mutaciones desconcertantes y brillos cristalinos. Toda esta literatura entregada a la écfrasis es una debilidad de la mente humana: juzgamos lo desconocido a partir de lo que nos resulta familiar y, demasiado a menudo, nos proyectamos en ello. La situación, afortunadamente, ha cambiado. Ahora, los trabajos de Lafferty nos obligan a apuntar hacia una nueva bifurcación de la espeleología, abandonar la descripción aparente y trasladar toda la atención al sentido final de los códigos que las estalactitas del arborescente B transportaban: tras años y esfuerzos dirigidos a la interpretación, al fin podemos leer Pozalagua como el enorme documento epigráfico que conforma.

Según Lafferty, el contenido de los mensajes es fragmentario, carente de una continuidad narrativa y atravesado únicamente por el hilo argumental de la presencia de la cueva. La traducción a toda lengua humana incurre en aproximaciones, circunvalaciones interpretativas, a pesar de que el texto es lo bastante claro en el uso de sustantivos, verbos e incluso epítetos. Lafferty también nos advierte que, si bien el estilo puede parecernos poético, podría tratarse sencillamente del tono enunciativo característico de este lenguaje... No lo sabemos. Una vez más, podríamos estar proyectando, cayendo en el error de antropomorfizar nuestro interlocutor no-humano, cuando la realidad es que los matices de intencionalidad del texto son difícilmente explorables; en especial, porque permanecemos ignorantes del tipo de inteligencia —y la idiosincrasia— que hay detrás de un sistema de escritura tan peculiar como el arborescente B.

Tal vez una retahíla de ejemplos ayude a desenrollar la epopeya de Pozalagua —al menos, permitirá que la cueva hable por sí misma:

Sección 237. Hace referencia a la composición de la dolomita. Dice así: *Las cáscaras del plancton marino. Muerte. Muerte. Muerte.* En la sección 141 ya menciona el carbonato de calcio y el magnesio que producen la dolomita, pero la 237 es más explícita, minuciosa, y se acuerda de la aportación de los fósiles de fitoplancton en la formación de las dolomías. El sustantivo “muerte” está triplicado, probablemente, con voluntad enfática.



Sección 302. Leemos *La gota despunta. Cae al lago. Diana*, y Lafferty no puede evitar celebrar la imaginería de este fragmento en que una simple gota remueve la superficie del lago interior de Pozalagua dibujando círculos concéntricos. Por temática, podemos relacionar esta sección con la 310, en que se lee *Cinco mil gotas caen como una sola*, o en la 312, en que sorprende la irrupción de un adjetivo: *Dos gotas breves*.

La cuestión temporal está presente en pasajes como el 293 que —casi un *tempus*

fugit— dice *Treinta millones de años. Tan rápido*, y que en palabras de Lafferty “crea una situación bastante interesante para nosotros, animales exégetas: si nos avenimos con la definición de *cueva*, lo que la caracteriza no es más que la posibilidad de que pueda ser ocupada por el ser humano; es una cuestión de escalas”. Lo cierto es que un hipotético agujero de un metro de profundidad no entra en la categoría de *cueva*, justamente, porque el criterio son las proporciones humanas; sin embargo, tal criterio choca con el hecho de que la lenta y natural excavación de un sistema cavernario implica vastos océanos de tiempo, una escala indiscutiblemente inhumana. He aquí un contrasentido. Escalas y agencias opuestas. Si creemos que *cueva* era una construcción de nuestro lenguaje, ahora resulta un objeto ambiguo, en que la dimensión humana y no-humana friccionan.



Por regla general, Pozalagua narra su desarrollo, aunque hay secciones destinadas a otras realidades. La 556 dice *El pinar crece (sobre) las micorrizas*, una línea que hace surgir muchas incógnitas. ¿De qué modo una cueva se ha podido referir a la realidad superficial? ¿Cómo puede ser que varios pasajes del texto evoquen criaturas del exterior? En lo alto de la cueva, por ejemplo, hay un conglomerado de floraciones (580) que describen el momento en que *El lobo duerme al raso. Verano* o (589) *El lobo salva al rebaño de ovejas del acantilado* —curioso que el término que en arborescente B significa *perro* sirva también para *lobo*—. Pero señalar el *por qué* de esta contaminación exterior, evidentemente, queda fuera del campo de la geolinguística. Se precisarán nuevas inquisiciones para averiguar *qué* hay detrás del arborescente B, qué inteligencia no-humana lo sostiene, y conjeturar si esta preveía el hecho de establecer comunicación con el *Homo sapiens*. La misma Lafferty no tiene ninguna duda de ello, de otro modo no se entendería que determinadas secciones de Pozalagua reproduzcan textos inequívocamente humanos: en la pared noroeste, una serie de estalactitas enroscadas (596) hace un resumen ejemplar de la alegoría platónica de la caverna —Lafferty ve en ellas un signo de ironía, sentido del humor, por parte de la cueva— y un conglomerado de agujas de piedra cerca de la entrada (801) dice textualmente *Cortan las paredes de las salas y las cubren de mosaicos y pinturas que representan flores, frutos, árboles, grifos, quimeras, dragones, hombres cornudos y*

*toda clase de monstruos peligrosos, recordándonos aquel momento en que el héroe de *Tristán e Iseo* se exilia en la Sala de las Imágenes...¿Cómo es posible, entonces, que Pozalagua cite textos humanos? ¿Hay una voluntad de contacto? Lafferty defiende que sí, pero autores como Fontdeville quieren convencernos de lo contrario: que el conocimiento de nuestro legado literario no presupone voluntad de contactarnos; podría tratarse de una sencilla recopilación de datos, de la misma forma que los biólogos han desglosado el genoma, sin el deseo de relacionarse con las células de otros seres. Atribuir a una inteligencia desconocida la necesidad de la comunicación es pecar de humanidad y, lo peor de todo, nos hace parecer extremadamente cortos de miras.*

5. CRÉDITOS

EXPOSICIÓN

XARXA ZANDE

Curador: Oriol Fontdevila

Exposiciones: Black Tulip, Roger Bernat, Gerard Ortín i Regina de Miguel

Textos: Víctor García Tur

Diseño gráfico: Hijos de Martín

Mediación con públicos: Consol Llupià

Proyecto educativo: Objetologías

Diseño del espacio: Straddle3

Programación web: Eva Domènech

Organiza y produce: Arts Santa Mònica – Departamento de Cultura

ARTS SANTA MÒNICA

Director: Jaume Reus

Exposiciones

Coordinación general: Fina Duran Riu

Ediciones: Cinta Massip/Susanna Álvarez Rodolés

Dirección técnica: Xavier Roca

Actividades

Coordinación general: Marta Garcia

Relaciones externas: Alicia González

Coordinación audiovisual: Lorena Louit

Área técnica: Eulàlia Garcia.

Administración

Responsable de gestión: Cristina Güell

Área de exposiciones: Mònica Garcia Bo

Secretaria de dirección: Chus Couso

Comunicación

Coordinación general: Jordi Miras Llopart

Web y redes sociales: Luis Villalón Camacho

Difusión: Juanjo Gutiérrez

Arts Santa Mònica. Centre de la Creativitat – Departament de Cultura
Àrea de Comunicació i Premsa

Mail: comunicacio_artssantamonica@gencat.cat
@artssantamonica

Coordinación Comunicación y Prensa: Jordi Miras Llopart Mail: jmirasl@gencat.cat | Tel.: (34) 93 316 28 10 – (34) 93 316 28 56 Ext.13436

Web y Redes Sociales: Luis Villalon Mail: lvillalon@gencat.cat | Tel.: (34) 93 556 53 14 (directo) – (34) 93 316 28 19 Ext.13441

Difusión: Juanjo Gutiérrez Mail: jgutierrezg@gencat.cat | Tel.: (34) 93 316 28 57 (directo) – (34) 93 316 28 10 Ext.13442

Arts Santa Mònica, Centre de la Creativitat

La Rambla 7 08002 Barcelona T 935 671 110 artssantamonica.gencat.cat **Entrada Lliure**
De dimarts a dissabtes d'11 h a 21 h Diumenges i festius d'11 h a 17 h Dilluns tancat
