

El objeto del vínculo agrupa una serie de propuestas artísticas que intervienen en los modos de vida en común a partir de ponderar la actividad de los objetos. Tecnologías que se identifican con la artesanía, los medios tradicionales del arte e incluso medios declarados obsoletos ven actualmente renovado su interés en cuanto que activos a la hora de articular colaboraciones con comunidades de diferente tipo, interceder en las rutinas instituidas y propulsar modos alternativos de organización y de pensamiento.

Ninguna alternativa social resulta hoy en día creíble sin reconocerse la centralidad que la agencia material ocupa en nuestras vidas. Frente a un humanismo caduco que comprendía la emancipación como una tarea que solo concerniría a los humanos, con el pensamiento político y ecológico contemporáneo hay una llamada de atención sobre la necesidad de reconsiderar el rol que tienen los objetos a la hora de sustentar los modos de vida y de engendrar formas de conciencia.

El objeto del vínculo presenta diferentes escenarios en que la especulación en la interioridad de los objetos va de la mano a la capacidad de estos mismos para movilizar relaciones sociales, así como desarrollar redes de colaboración amplias con que comprometer tanto a actores humanos como no-humanos en procesos emergentes y de transformación mutua. Se busca, así, generar nuevas perspectivas para el trabajo en controversias que conciernen al medio ambiente, a los movimientos migratorios, a la gentrificación urbana, a la memoria histórica, así como a las múltiples caras del colonialismo, socavándose estas desde su base material.

Oriol Fontdevila

Documentary Embroidery Office

Bitolska Vrteška (2013); *Aradacka Križovka* (2013); *End of the Season in Štoj* (2013); *Biograd na Neretvi* (2014); *Social struggles in Historic center of CDMX* (2016)

*El conocimiento artesanal proporciona una
plataforma para el trabajo compartido que puede
utilizarse para movilizar nuevas relaciones.*

Grant H. Kester

Hoy la cuestión no es renunciar a la tradición o defenderla, sino cómo desustanciar la tradición y cómo apropiarse del mundo moderno desde el punto de vista de una tradición desustancializada.

Yuk Hui

Documentary Embroidery Office es una iniciativa de bordado colaborativo y documental que han llevado a cabo los artistas Dejan Došljak (Belgrado, 1972), Aviv Kruglansky (Tel Aviv, 1970) y Vahida Ramujkic (Belgrado, 1973) en colaboración con diferentes comunidades de distintos lugares del mundo. La manufactura del bordado *en tiempo real* se concibe como un procedimiento para entablar conversaciones dilatadas con los agentes locales, a la vez que como un método de registro eficaz de las respectivas problemáticas: en contraste con las tecnologías digitales de la imagen, la lentitud que exige el bordado invita a concentrar unas dosis considerablemente mayores de reflexividad. Al mismo tiempo, los tapices que resultan son una instantánea de las múltiples perspectivas que cohabitan en las ciudades.

Con la exposición se muestran cuatro bordados elaborados con el *tour* que Došljak, Kruglanski y Ramujkic realizaron por la zona de los Balcanes (2013 y 2014) y un bordado realizado en el distrito histórico de Ciudad de México (2016). En todos ellos, el proceso de elaboración es similar: los artistas se trasladan a localidades en función de circunstancias que consideran interesante documentar (Štoj, por ejemplo, es una área de veraneo de Montenegro donde se genera una situación de convivencia amigable entre comunidades de los Balcanes históricamente en conflicto); establecen una oficina de trabajo a lo largo de algunas semanas en alguna calle o plaza concurrida, donde se mantendrán conversaciones con transeúntes a quienes se invita a bordar (o en un café, en el caso de Bitola). Pueden adquirir los hilos y los tejidos a manufactureros locales (en el caso de Mostar) y aprenden técnicas de bordado regionales (en Ardac, por ejemplo, establecen una colaboración con Armonía, una asociación de eslovacos emigrados dedicada al trabajo artesanal). La oficina se desplaza a otras ubicaciones de las ciudades según les lleven las colaboraciones que allí mismo establecen.

Duen Sacchi

Organoléptico (2018)

Tejer es una actividad útil, sin duda, y también económica, pero fundamentalmente es también una

actividad cosmológica: tejer una relacionalidad y una
conectividad adecuadas en la urdimbre y la trama de
la tela.

Donna Haraway

El texto es un tejido.

Roland Barthes

Organoléptico es un texto de Duen Sacchi (Araguay, Argentina, 1974) que se despliega como red de relaciones entre potencias transformadoras de diferente signo: objetos encantados, órganos que se rasgan y que se trasplantan, desplazamientos transoceánicos, conjuros protectores –“la imaginación procede por acumulación de las heridas”, exclama en un momento determinado uno de sus protagonistas. Se trata de relatos de metamorfosis, relativos a nuevos cuerpos sumidos en un doble proceso de diáspora, heteronormativa y colonial.

El texto se desborda con el tejido de una *amaca* –vocablo del cual Sacchi elide intencionadamente la *h*, para recordar su procedencia del taíno, una lengua de las Antillas anterior a la colonización. Una *amaca* siempre es una historia de vínculos, una técnica de comunicación de saberes ancestrales en el entorno del descanso, los sueños y la vida comunitaria, a la vez que, en su composición material, es un recordatorio de la historia de la colonización: en este caso, la *amaca* ha sido anudada en los Estados Unidos, con algodón proveniente de Asia. Sacchi ha bordado la imagen de un *titsil*, un insecto protector del mal gobierno de la imagen, que es propio del Gran Chaco sudamericano, la misma región de donde procede el hilo del bordado, hilado y con proceso de tintura del Chaguar. Redes familiares y amistades del artista han elaborado el hilo y li han hecho llegar.

El despliegue del proyecto en el Casal Solleric tiene como propósito seguir expandiendo la trama: el artista ha pedido a su padre el diseño de una colección de *wej w'te*, asientos para generar un espacio de encuentro en el entorno de la *amaca*. Se han utilizado para su realización ramas que restan de la poda de pinos y encinas de la ciudad de Palma. A lo largo de la exposición se desplegará a su alrededor un programa de sesiones públicas de lectura, que la cooperativa Circula Cultura prepara en colaboración de individuales y grupos locales igualmente en diáspora. Para participar en las sesiones de lectura podéis contactar en circulacultura.sb@gmail.com

Lara Fluxà

Fata Morgana (2019)

Los patrones de difracción son los que registran la evolución de la interacción, la interferencia, el refuerzo, la diferencia.

Donna Haraway

Un mundo común no es una comunidad transparente. Un mundo común es un tablero de juego en el que, paradójicamente, sí podemos cruzar la mirada.

Marina Garcés

Fata Morgana (2018) es la manera con que Lara Fluxà (Palma 1985) revela la densidad material del vidrio como generador de transparencia –probablemente el mayor de los engaños perceptivos a los que ha sido sometido tanto el ojo como todo el entendimiento humano. Mediante la inserción de un sistema de formas bulbosas medio llenas de agua en los plafones de vidrio de uno de los ventanales de la planta noble del Casal Solleric, Fluxà intercede en la direccionalidad de los rayos de luz. Los somete a efectos de refracción y difracción, alterando así la percepción que se tiene del espacio exterior.

Leon Battista Alberti encontró en la ventana una metáfora que ha hecho fortuna a la hora de explicar la perspectiva lineal, la gran innovación técnica del *Quattrocento* italiano: una vez ha adoptado la perspectiva, la pintura es *una ventana abierta al mundo*. A pesar de que, lejos de devenir la pintura una interfaz transparente, este efecto requería de una cuidadosa geometrización del lienzo a partir de la intersección de dos conos visuales, con los que se ponía en correspondencia el *punto de vista* del espectador con el *punto de fuga* del paisaje contemplado.

Con la aplicación de la perspectiva en pintura se procedía, así, a generar un efecto óptico a la vez que, por primera vez en la historia, se singularizaba el punto de vista del espectador –que quedaba realzado, *señalado* por la misma geometría del espacio pictórico. La perspectiva lineal se considera, así, el primer indicio material del individualismo moderno que, desarrollado con el pensamiento de los subsiguientes siglos, se ha basado en la glorificación de la visión individual como el único medio válido para conocer el mundo. En efecto, la visión ha facilitado al sujeto situar el mundo *en perspectiva*, en la justa medida de poderlo examinar en su totalidad a la vez que pensarlo a cierta distancia –la base del conocimiento racional.

Fluxà socava con su trabajo la promesa de la transparencia como conductora de un conocimiento objetiv. Su presunción a la hora de facilitar un conocimiento neutral y desvinculado de la naturaleza se descubre, de hecho, como un espejismo. Contrariamente, con el proceso artesanal, el vidrio se revela como tecnología con unas determinaciones que son muy específicas a la hora de generar vínculos.

Patricia Esquivias

Colgar la reja, tumbar la puerta (2019)

*Lo ornamental es la vitalidad
que obra en la creación.*

Thomas Golsenne

y la existencia depende de la belleza.

Anne Carson

Colgar la reja, tumbar la puerta es una investigación de Patricia Esquivias (Caracas 1979) sobre el legado de los Barrera, un linaje de tres generaciones de forjadores que trabajaron en Madrid durante más de un siglo, hasta la década de 1980.

Esquivias parte de la desaparición parcial de las instalaciones de este taller familiar a pocos metros de su casa para iniciar un recorrido por este arte que también suele retirarse de los espacios urbanos, sea para naturalizarse en la conciencia de los transeúntes –que ni siquiera llegan a apreciar las formas singulares de una determinada reja de forja, a pesar de pasar por delante prácticamente a diario, o bien para permanecer de manera residual –la traza menguante de una posible ciudad más sensible y afectiva que, polvorienta, no llega ni siquiera a hacer frente a la racionalización imperante en los espacios urbanos.

La curiosidad es el motor de la investigación de Esquivias: su fascinación por las formas es el acceso a los modos de vida que estas llevan adheridas, las cuales la artista va descubriendo a medida que se inmiscuye en las redes humanas y materiales que las componen. La curiosidad, así mismo, es el efecto que se busca conseguir en el espectador: de aquí que la artista narre

sus hallazgos talmente como si se tratara de un cuento, o de una anécdota explicada en la calle. A la vez que Esquivias no se dedica solo a documentar los procesos creativos ajenos, sino que, sobre todo, los transforma en nuevas creaciones: es el caso del tapiz monumental donde, en este caso, se ha transferido el diseño de una reja que los Barrera no llegaron a realizar. Una reja que, tal como la artista explica, deja de ser una reja, al mismo tiempo que, también, una puerta de acceso.

Lola Lasurt

A visit to the CP Nel Museum with MO (2015)

Malas interpretaciones, incomprensión, cartas sin entregar, obras maestras no leídas, heterogeneidad absoluta del significado... estos son algunos de los peligros de una escritura hecha desde la zona de contacto.

Mary Louise Pratt

Lleva con orgullo plumas de avestruz otra vez.
Gucci

A visit to the CP Nel Museum with MO narra la visita en un museo que, como la mayoría, está implicado en una historia de dominación. Al mismo tiempo, *A visit...* es un cómic con el que se busca revertir este efecto generando un espacio orientado a multiplicar los intercambios, desbordar las capas de significado, así como la transmisión de saberes. En una palabra, se trata de un espacio para la articulación de una colaboración basada en la disensión.

Mogorosi Motshumi (Bolemfontein 1955) es un referente del cómic underground sudafricano desde el apartheid. Mo y Lola Lasurt (Barcelona 1983) se conocieron en una residencia de artistas en Cape Town, cuando tuvieron la ocasión de visitar juntos el CP Nel Museum, la colección privada de un hombre de negocios y militar del Imperio Británico –Charles Paul Neil– que conmemora el comercio de plumas de avestruz que hizo próspera la ciudad de Oudshoorn hasta entrada la II Guerra Mundial.

Inaugurado en 1937, el CP Nel Museum permanece hoy como una reliquia, tanto por la colección que contiene como, sobre todo, por su display, que todavía es testimonio de una estrategia discursiva racial: con la celebración de la comercialización de las plumas de avestruz, altamentepreciadas por la industria de la moda europea del siglo XIX, se encubre un capítulo

especialmente sangriento de la historia colonial de África. La expansión de granjas para la domesticación y la crianza de avestruces en la región de Oudshoorn se revelaba, así, para Mo y Lasurt, como una especie laboratorio de las infames *shanty towns*, que se propagaron con el apartheid en el mismo momento en que aquel museo se configuraba.

En la salida del museo, Lasurt propuso a Mo realizar un *comic book* sobre su visita. A lo largo de los años siguientes, se ha establecido una relación entre ambos artistas basada en la correspondencia postal, con que los intercambios norte-sur se rememoran a la vez que se subvierten por medio de las indicaciones que Mo da a Lasurt sobre como realizar un cómic.

Marc Larré

Roca y boca (2018 – 2020)

*Este hábito de dividir el mundo en materia tediosa
(eso, las cosas) y vida vibrante (nosotros, los seres).
Jane Bennett*

*Darse como una cosa que siente y tomar una cosa
que siente.
Mario Perniola*

*El conocimiento no proviene de permanecer a
distancia y representar el mundo, sino que del
contacto material directo.
Karen Barad*

Superficies pétreas formadas en tiempos remotos, tapetes de papel para cubrir la mesa de algún bar, y los dedos pacientes de Marc Larré (Barcelona 1978) se configuran con *Roca y boca* como una colección de acontecimientos únicos.

La relación del fuego con el humo es el ejemplo que se usa habitualmente en lingüística para diferenciar la noción de signo de la de indicio. El humo no se puede considerar propiamente un signo del fuego, sino que le remite porque es su consecuencia material. Larré devuelve la representación de la naturaleza a este estadio, comprendiendo el canje del signo por el indicio como una posibilidad para arruinar la autonomía que los humanos hemos asignado al lenguaje.

Como representaciones del paisaje, las composiciones de Larré son poco más que huellas, objetos extremadamente frágiles que resultan del contacto táctil. El lenguaje deja de ser en estos casos una fuerza exterior a la naturaleza, con la que se habría incidido durante siglos sobre una materia presuntamente inerte. Larré figura con los tapetes de papel un lenguaje que se genera en la intimidad de los cuerpos en contacto.

Como acontecimientos, estas composiciones son también un indicio de la contingencia radical en que la naturaleza se ve sumida. Larré contrapone la temporalidad ancestral de los fenómenos geológicos con la temporalidad exageradamente efímera de los tapetes de papel; a la vez que ambos se contraponen con el tiempo dilatado que Larré invierte para relacionar los tres cuerpos con la punta de los dedos. Si las leyes de la naturaleza nos parecen, a los humanos, invariables, probablemente esto hable más del breve lapso de tiempo en que los humanos ocupamos la Tierra que no de la estabilidad de la naturaleza.

Rosalind Fowler

NowhereSomewhere (2016)

Las tareas reproductivas, como base material de nuestra vida y el primer terreno en el que podemos practicar nuestra capacidad de autogobierno, son la 'zona cero de la revolución'.

Silvia Federici

Las instituciones del bien común han elaborado poderosas ontologías de la belleza, el exceso y el lujo para contrarrestar a la lógica deshumanizadora y denigrante del capitalismo.

Massimiliano Mollona

Enfatizar los medios en lugar de los fines es utópico ya que la utopía no prescribe ninguna futuralidad.

José Esteban Muñoz

Rosalind Fowler (Birmingham 1975) emplea la práctica cinematográfica como vía para volver a encantar el mundo: ante la racionalización y la tecnificación de la naturaleza que se ha producido a expensas del capitalismo, Fowler crea momentos con los que pone en valor el potencial de la vida comunitaria, la que comprende como resultado de la cooperación entre modos de vida humanos y no-humanos, así como entre diversas formas de conciencia. En los procesos que la artista inicia, confluye, así, el registro etnográfico con la escenificación colaborativa de situaciones ficcionales, y se puede dar lugar al despliegue de experiencias chamánicas, astronómicas y terapéuticas.

Con *NowhereSomewhere*, Fowler revisa la novela de ciencia ficción de William Morris *News from Nowhere* (1880). Con esta narración, Morris situó los modos de producción artesanal en el centro de una posibilidad de socialismo basado en una multiplicación exponencial de la riqueza, el desempeño de una vida llena y un restablecimiento de la armonía con la naturaleza. De este modo, cuando su protagonista, William Guest, enarbola el sueño de una vida en común, uno tiene la sensación de que el protagonista de la novela viaja al futuro a la vez que podría estarse desplazando hacia la época medieval.

Fowler ha invitado a los miembros de la cooperativa agrícola Organiclea a leer y a comentar fragmentos de la novela. Puede parecer que estos participan, así, de una especie de dramatización del texto, si bien el film resulta como un extraño efecto de fantasmagoría, a medio camino entre la utopía, que a finales del siglo XIX Morris localizaba en un pasado medieval entonces idealizado, y la vida cotidiana de esta cooperativa que se ha creado en el norte de Londres más de cien años después, la cual vive íntegramente según unos principios comunales.

Fowler ha procesado manualmente partes del metraje en Organiclea, utilizando una fórmula ecológica para obtener película en 16 mm.

Ruben Verdú

Swallow (des de 2008)

La erección del hombre a la posición vertical se hallaría, pues, en el origen del proceso de la cultura, tan preñado de consecuencias.

Sigmund Freud

El contacto físico es una obligación innegociable para muchos tipos de vida.

Lynn Margullis

Swallow consiste en un nido de golondrina que Ruben Verdú (Caracas 1962) ha construido en un rincón del techo del Casal Solleric usando el mismo instrumento de estas aves: su propia boca.

Durante al menos tres jornadas de trabajo, Verdú ha transportado pacientemente, sirviéndose de esta parte del cuerpo, todos los pedazos de barro y los trocitos de paja que han sido necesarios, y ha adoptado la técnica de las golondrinas para darle forma. Esta es la manera que tiene el artista de intimar con otra especie animal, investigar sus mecanismos de funcionamiento y, sobre todo, hurgar en la percepción que tiene del mundo y la conciencia que se forma.

En particular, Verdú busca con la golondrina entrar en contacto con una epistemología no visual; es decir, los modos de conocimiento que prescindan de la superioridad que los humanos hemos conferido a la visión. En la interpretación psicoanalítica que recoge el artista, este fenómeno es constitutivo de un comportamiento neurótico que nos conforma como especie: si los humanos nos hemos levantado y nos hemos separado de la Tierra – primero con el cuerpo, después con edificaciones, y finalmente con aeronaves– ha sido para potenciar la actividad escrutadora del ojo sobre el entorno. Se ha tratado de una elevación; por lo tanto, motivada por la vigilancia y el control de la naturaleza y no por la voluntad de conocerla.

Verdú encuentra también en la golondrina la posibilidad de parar una trampa al aparato neurótico: por un lado, la acción de construirse un nido en el techo del espacio de exposiciones re-significa la pulsión vertical humana. Por el otro, la cámara con que se registra todo el proceso es interceptada por el orificio de entrada al nido una vez el artista cumple con la construcción –el nido también *nos mira*. Se forma, así, una especie de cara a cara entre dos estados de la estructura de la cámara oscura –el nido como antecedente remoto de este artefacto de visión y la cámara como perfeccionamiento tecnológico del mismo ingenio.

Teresa Solar

Chicken (2015); *Ghost* (2015); *White Noise* (2015)

Toda mediación, por muy acertada o completa que sea, conlleva ese punto ciego.
Eugene Thacker

*Detrás de lo que es nombrado, lo que hay es
innombrable. Por ser innombrable, está
emparentado con lo innombrable por
excelencia, es decir, con la muerte.*

Jacques Lacan

*El último hombre de la Tierra se quedó sentado solo
en una habitación. Había un candado en la puerta...*

Ron Smith

Su intervención en el memorial de Nelson Mandela hizo a Thamsanqa Jantjie internacionalmente famoso. Que las gesticulaciones de este intérprete del lenguaje de signos se resistieran a la descodificación de los parlamentos en el FNB Stadium de Johannesburgo en diciembre de 2013 es algo que no se recibió como absurdo, sino que se reprobó públicamente.

Teresa Solar (Madrid 1985) remite a este incidente en el punto de partida de una serie de experimentos en cerámica, entre los cuales se encuentran *White Noise* y *Chicken*. En ambas piezas la artista ha aplicado el lenguaje de signos a pellas de barro mientras estas giraban en el torno de alfarero, dejando que sus dedos perdieran el control al entrar en contacto y ejercer presión sobre el material.

Las piezas que resultan de este procedimiento no son ni signos ni tienen la capacidad para simbolizar, sino que se trata, literalmente, de residuos del lenguaje. Son los indicios de un acto comunicativo fallido que, no por esta razón, cae en un sin sentido. Contrariamente, cuando Solar recuerda el malestar internacional que levantó la actuación de Jantjie, subraya el poder que tiene el lenguaje para generar vínculos incluso antes de que este adquiriera un significado, puesto que, como cuerpo, tampoco *nadie puede determinar lo que puede hacer el lenguaje*.

Ahora bien, el cuerpo que pone al descubierto Solar es un objeto que, siendo consustancial del acto comunicativo, se resiste a la simbolización. Si algo realmente inquietante ponen de manifiesto *White Noise* y *Chicken* es el fantasma que late en el interior del lenguaje y que, muy paradójicamente, le confiere la agencia.

Con *Ghost*, la artista pone en correspondencia este mismo fantasma con otros momentos de incompreensión profunda –el Air Malaysia Ghost Plane, perdido misteriosamente en medio del océano Índico en 2014, las suposiciones sobre la vida salvaje en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad (1899), o bien las fortificaciones, tanto físicas como mentales, en *Austerlitz* de W.G. Sebald (2001).

Alba Mayol

Anamnes/ Cartografías (2009); *Colette* (2019)

*Su interpretación errónea de mi no era la misma que mi
interpretación errónea de ellos.*

Roy Wagner

*Las cosas de la naturaleza devienen libres para ser lo que
son, pero para ser lo que son dependen de la actitud
erótica.*

Herbert Marcuse

El objeto nunca cumple su promesa.

Jacques Lacan

Alba Mayol (Barcelona 1979) plantea la indeterminación del objeto como un modo de ensanchar las posibilidades de relación –que lleva así mismo al límite.

Anamnesis/Cartografías es una colección de dibujos realizados por diecisiete supervivientes de la Leva del biberón –las levas de combatientes del ejército republicano de los años 1938 y 1939, formadas por chicos que entonces eran menores de edad. Habiendo vivido en primera persona la batalla del Ebro –una de las más sangrientas y decisivas de la Guerra Civil– su memoria ha estado recurrentemente objeto de interés historiográfico y mediático, lo cual, con los años, ha incidido en la estabilización de su propio relato.

Mayol propuso a los supervivientes realizar dibujos cartográficos sobre los movimientos que efectuaron por el frente de batalla, como estrategia para desmarcarlos del relato oficial y retornar sus vivencias a la subjetividad. A la vez, con la realización de mapas se insertaba otro modo de alienación, tal como era transferir a la vista de pájaro unas experiencias que se habían vivido a ras del suelo. Desconcertados, los supervivientes titubean ante este nuevo objeto, que tiene la capacidad de fragmentar la memoria consensuada en diecisiete batallas divergentes.

Colette es un intento de materialización de la utopía, que se aspira a conectar con el legado histórico libertario. Mayol envió una carta a Colette Durruti, hija de Bonaventura Durruti, que contenía el dibujo de un paisaje que la artista había imaginado. Se trata de una serie de formas indeterminadas en las que late el potencial revolucionario que se perdió con la muerte de su padre en diciembre de 1936. Al mismo tiempo, la artista plantea sus objetos como un manojo de pulsiones afectivas que transmutan la utopía en una fuerza libidinal infrahumana, que ya no solo se orienta a las relaciones sociales, sino a erotizarlas de conjunto con la naturaleza.

A la hora de materializar los objetos que forman el paisaje, Mayol se fijó como condición haber visitado a Colette, establecida actualmente en un pueblo del sur de Francia. *Je ne suis pas mon père* le respondió al saber del proyecto.