

La *Col·lecció de textos* és un programa d'acompanyament i amplificació de les pràctiques artístiques mitjançant la generació d'un fons de textos monogràfics de lxs residents d'Hangar. Cada unx té la possibilitat d'encarregar un text sobre el seu treball a unx autorx de la seva elecció -local o internacional; conegutdx o per conèixer-en diàleg editorial amb Hangar. La intenció és donar lloc a publicacions sobre la pràctica en general -més enllà d'aquesta obra o d'aquella obra en particular-, pensades per a una circulació i reedició àgil que tinguin una llarga vida i que contribueixin a expandir les xarxes i marcs d'aparició de les pràctiques artístiques.

A través d'aquest dispositiu editorial, lxs artistes poden comptar amb un text ampli i medul·lar que reculli les seves maneres de fer i de pensar de manera holística, integrant diferents projectes per construir una visió de conjunt de les seves pràctiques. La *Col·lecció de textos* brinda, a més, a lxs artistes la possibilitat d'establir un vincle d'escriptura com a punt de partida, no com a resultat d'un projecte o exposició.

Escoltar la imatge. Sofia Montenegro Ericka Flórez

Fa uns anys, Sofía estava fent falsos documentals. En una d'aquestes, per atzar, se li van fer malbé les imatges d'un en el qual estava treballant i només va quedar l'àudio. Tenia l'opció de tornar a filmar el que ja havia enregistrat o fer alguna cosa amb les sobres i l'invisible. Va optar per la segona opció i sembla que va renunciar per sempre a la primera. A través d'aquesta renúncia Sofía disloca la definició de què és i com opera una imatge: despulla el seu caràcter visual i narratiu (el seu caràcter mimètic o il·lustratiu) i li retorna el seu poder performatiu.

Muntatge en viu

En 2017, Sofía estava preparant un fals documental que tractava temes del Carib i el colonialisme. A aquella mateixa època estava llegint el llibre *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez. Per aquests mateixos dies va aparèixer en les notícies la informació de la troballa d'un vaixell espanyol de l'època de la conquesta amb un tresor que pertanyia a Colòmbia, la cerca del qual tenia un paper important en el llibre. Aquesta coincidència la va impactar: que se li hagués aparegut en el noticiari (documents, «fets») una història fictícia que ella estava llegint. És com si l'atzar la convidés a pensar en la dilució del límit que hi ha entre ficció i document.

Aquesta coincidència la va portar a realitzar una residència artística a Colòmbia, durant la qual filma, entrevista, fa la recerca. En tornar a Madrid, quan intenta fer alguna cosa amb aquests inputs audiovisuals, s'adona que s'havia fet malbé la part visual dels arxius i només sobreviuen els sons. En aquest moment, hi havia una invitació a fer una intervenció a la Casa de Campo a Madrid. Va decidir començar a editar els àudios com si estigués editant vídeo (per imatges, per escenes); com si Sofía volgués escoltar les imatges. Va començar a fer passejos per aquest gran parc amb la següent metodologia: es posava els auriculars amb els àudios rescatats editats o,

com ella diu «esixava portar pel que passés en temps real en aquest lloc». Caminava per aquest parc de l'aquí, amb els sons de l'allà. És a dir, unia dues coses que aparentment no tenien res a veure, per veure què emergia d'aquesta juxtaposició.

A la Casa de Campo hi ha un telefèric, un llac, unes barquetes. Un dia es va imaginar la possibilitat que els qui estaven a la riba del llac poguessin escoltar les converses dels que van navegant en les barquetes. Mentre compartia amb els organitzadors del festival el recorregut que estava pensant dur a terme, va veure que un conegut baixava d'una de les barques. Era el seu oncle, qui després li va contar que portava cinquanta anys venint diàriament a aquest lloc. D'aquesta *serendipity* va néixer no sols l'obra, sinó la metodologia que continuaria utilitzant per a gairebé tots els seus treballs.

En aquesta obra específica que Sofía va fer per al festival Bosque R.E.A.L. a la Casa de Campo de Madrid, els qui assistien a gaudir-la caminaven per aquest parc escoltant en auriculars l'àudio rescatat del documental avariats que va filmar durant la seva residència a Colòmbia. En algun moment, quan els participants s'acostaven a la riba del llac, començaven a escoltar una conversa. Les persones tardaven a adonar-se'n que el que apareixia en els auriculars en aquest moment específic (a prop del llac) ja havia canviat i no era una gravació, sinó una conversa que estava tenint lloc en temps real en algun lloc de la Casa de Campo. La conversa que escoltaven, s'adonarien més tard els oients, era la que en aquell moment estava tenint Sofía amb el seu oncle, els quals estaven fent un passeig muntats en una d'aquestes barques del llac, que el participant de l'obra (que es trobava a la riba) podia albirar de lluny.

De tot el que es podia percebre amb els auriculars, aquest era l'únic moment que tenia lloc en temps real. La resta havia estat pregravada, eren els àudios editats de la pel·lícula feta malbé. No obstant això, l'obra (l'experiència) constantment generava aquesta confusió en l'oient que no sabia si el fet que en algun moment passés algú caminant pel parc coincidint justament amb alguna cosa que s'estava narrant a l'àudio era coreografiat o producte de l'atzar. Què era orquestrat i què no? Què passava espontàniament i què era coreografiat? Què era real?, o millor: què era document i què era ficció?

És com si Sofía hagués passat de fer falsos documentals en pantalla, a convertir aquesta paradoxa en una estratègia performativa: fer viure en el cos aquesta incertesa fonamental del nostre aparell semiòtic. Aquest qüestionar els límits entre ficció i document és una de les crítiques més fonamentals que li podem fer als nostres dispositius de producció de «veritat». És la pregunta central de la crisi de la representació, àmpliament abordada des

del cinema, però que ara Sofía portava una mica més enllà en aconseguir traduir-la a una experiència en el cos.

D'altra banda, l'accident de l'esborrament de les imatges dels vídeos li va portar a construir això que, més que una obra, era la construcció d'una metodologia que ella descriu com «disposar les eines perquè la realitat prengui el control». Si les imatges es fan malbé es treballa sense elles, si apareix de casualitat l'oncle, se'l inclou a l'obra. «Que la realitat prengui el control» equival a dir que s'està integrant l'atzar en la metodologia, que es replanteja el control de la voluntat del subjecte: deixar-se anar com qui passeja pel parc i va integrant tant la vida com l'obra, el que va apareixent, posant entre cometes *l'a priori*. El seu treball va començar a concentrar-se en això, més que en temes o continguts, en explorar aquest *modus operandi*, en explorar la plasticitat que hi ha en l'accident.

Si ho pensem bé, es tracta d'exercicis de muntatge en viu. Al cinema tradicionalment se sol editar en funció d'un guió preestablert. Sofía, en canvi, vol fer que la contingència (el que té lloc per defecte en un parc i que està a la vista dels assistents a l'obra), desestabilitzi el que ja està prefixat (el guió preestablert de l'àudio). Qui assisteix a l'obra de Sofía munta la seva pròpia pel·lícula en viu: una pel·lícula personal, que es presenta al mateix temps que es produeix. Aquest és el tret més crític del caràcter performatiu de quelcom. Quan pensem en performativitat pensem en el temps real, en la presència del cos, en la integració de la improvisació (atzar, imprevist, accident). Però realment la radicalitat d'allò performatiu és que trenca amb el model lineal fordista amb el qual hem imaginat tota producció: primer es pensa què es vol dir, després es plasma, després es fa públic. D'altra banda, prendre's seriosament la performativitat (estar en viu, estar viu) implica posar en qüestió la voluntat de poder (el guió fix) i posar-se a l'escolta de l'imprevist.

Què hi ha més performatiu que el sol?

L'edifici del Museu Reina Sofía a Madrid té un jardí central envoltat per diverses parets amb finestres. Si un es troba al jardí, sap que a l'altre costat de les finestres estan les obres d'art exposades. Tot i que per llei el jardí és espai públic, no s'anuncia ni és viscut com a tal. Quan la conviden per fer allí alguna cosa, Sofía va començar a caminar i a estar llargues hores en aquest espai, de nou, com «deixant-se portar» i, aquesta manera d'atenció li va permetre captar una subtilitat: va notar com el sol anava reflectint-se en una finestra diferent segons anaven passant les hores del dia. Va diagramar en un paper un plànol d'aquest moviment, com una guia d'observació, que va

imprimir i distribuir entre els assistents. Li va retornar a aquest jardí el seu caràcter d'espai públic, fent la gestió amb les directives del museu, perquè tot aquell que entrés o estigués prop del museu, tingués clar que podia entrar de franc a gaudir d'aquests jardins. La gent que volia estar a l'obra de Sofía, havia de passar temps allí i, per què no, estirar-se a mirar el sol a l'herba que poca gent sap que no està privatitzada. Sobretot, seure a observar una cosa tan imperceptible o tènue: com el pas del temps (el moviment de la llum) va afectant l'espai.

Sofía crea instàncies on el participant d'una obra encarna la mateixa metodologia que va utilitzar l'artista: el deixar-se portar. Usualment pensem en la contemplació com una activitat despolititzada però, en el cas de l'obra de Sofía, aquesta es torna la condició que permet la disposició cap a una nova percepció. Instaurar una disposició cap a l'escolta a través de la contemplació suposa un mecanisme clau i es tracta, primer, de qüestionar la voluntat de poder que ens ha donat la noció occidental de subjecte modern (que és el centre de tota agència). En eliminar o posar en suspens la idea de meta o de voluntat (i deixar-se portar), qui crea l'obra i qui la gaudeix, es posa entre cometes la seva voluntat de poder, de sempre saber i controlar.

Instaurar una disposició cap a l'escolta implica també la desactivació de la idea que tot és un mitjà per a un fi. La nostra raó instrumental està a la base del malestar de la nostra cultura: un espai és un continent per a posar continguts, una imatge és un mitjà per a comunicar un missatge, el temps és un bé que ha de ser controlat en nom de la productivitat, la llum serveix per a il·luminar alguna cosa més, no per a ser vista en si mateixa. Les obres de Sofía són instàncies per a desactivar aquest tipus de pensament: es contempla l'espai com a tal, no com un mitjà per a un fi, s'assenyala la llum perquè sigui contemplada i no vista, no com una eina del veure; es crea un espai per a percebre el pas del temps, per a contemplar-lo. La contemplació és, doncs, en l'obra de Sofía, l'eina per a disposar els sentits i l'aparell cognitiu a una altra epistemologia que permeti veure tots els mitjans (espai, llum, temps, subjecte, imatge) com a fins en si mateixos.

La lògica capitalista se sosté precisament en una instrumentalització del temps, de l'espai, de l'Altre, perquè tot s'encamina cap a controlar-lo i fer-lo productiu. En aquest context, Sofía proposa que l'art no es tracta tant de fer *productes*, sinó de produir *gestos*, petites *operacions* sobre l'existent. En aquest cas el gest sembla ser el de l'assenyalament, com qui diu: mira, t'acompanyo a mirar, et dono aquest plànol del sol movent-se per a acompanyar la teva contemplació. És com si digués: el meu rol d'artista és el d'assenyalar les operacions poètiques que *ja* produeix el món i no tant la de

portar objectes a l'univers de la mercaderia. En aquesta obra la gent gaudirà un espai que abans no sabia que era seu, un espai per a no fer res, o un espai per a fixar-se en el que no es fixa usualment, o en l'inrevés de les coses. Un espai per a veure el sol moure's, un espai per a veure el sol com un objecte digne de ser contemplat i no tant utilitzat. Substituir la voluntat de poder (de control) per una actitud d'escolta cap al subtil.

Imagino a l'artista adonant-se d'aquesta coreografia que fa el sol al seu pesar. La imagino descobrint que no hi ha res més performatiu que el sol, en el sentit que sempre és el mateix, però diferent. I és com si aquesta observació fes créixer en Sofía, encara més, la necessitat de posar en primer pla tot el que pot la performativitat: el qüestionament del poder de l'autor a través de la valoració de l'atzar i l'accident, el canviar les lògiques de la representació pel fer viure en el cos, la dislocació del pensament lineal.

Viure el temps dels espais: narrativa sense anècdota

En una altra ocasió, també al Museu Reina Sofía, en el context de Màgia Natural, (una exposició de Leo Serrano que tenia a veure amb tecnologies del teatre del Segle XVII, relacions entre màgia i ciència), Sofía va proposar l'arquitectura del museu com un cub que podia convertir-se en una cambra fosca. Durant un temps va estar mirant a través de les finestres del museu, per veure no allò que es veia *dins* el museu, sinó al seu voltant, *fora* d'ell. A través d'una de les finestres es veia un hostal. Sofía va sortir del museu cap enllà. Va trobar que allí vivia una dona des de fa set anys (fins i tot va viure allí tancada tota la pandèmia), la finestra de la seva habitació donava al museu i mai havia entrat en ell. L'artista es va interessar per això, per «les històries invisibles que tenen lloc al voltant del museu». Sofía va anar una tarda a veure el capvespre des de la finestra d'aquesta dona, qui li va contar el que ella ha vist d'aquest edifici, d'aquesta institució, des de la seva finestra. Va gravar en àudio la conversa i després la va convertir en una audioguia del museu. L'obra es descriu a la seva pàgina web així:

“La performance començava a les terrasses del museu escoltant una conversa amb auriculars. Era Sofía parlant amb Vivian, una dona que viu i treballa enfront del museu des de fa 7 anys. En la conversa, s'entén que estan observant l'edifici des d'una finestra veïna. Parlen del cel i els reflexos en les seves superfícies reflectores, i de coses que han viscut en els seus voltants. Mentre escolten des de les terrasses, els participants busquen les finestres des d'on poden estar arribant aquestes veus. A continuació, se'ls convida a

sortir del Museu i travessar el carrer per a entrar en l'edifici d'enfront i pujar a la sisena planta. Es tracta d'un hostel que es troba just a l'altura de les terrasses del museu. Vivian recorre a diari els voltants del museu amb la seva gossa. Les persones accedeixen a una habitació a les fosques plena de fum on s'escolta una melodia de fons. Sofía puja lentament la persiana deixant entrar els raigs de llum, fins que es desvela la vista del Reina Sofía que ocupa tota la visió de la finestra. Finalment obre les finestres per a deixar sortir el fum i la imatge es va tornant més nítida». D'aquesta manera, els participants, veien, o se'ls anava apareixent lentament aquesta imatge que havien escoltat prèviament».

Una cosa semblant té lloc en el projecte per a l'espai de La Papelería (*Vacío, destellos*. Novembre 2023). L'artista realitza uns forats en el recinte, perquè entri la llum de l'espai exterior. Això és tot el que hi ha per a veure dins. Com quan va cercar fer del Museu Reina Sofía una cambra fosca on a través seu es veu el que està fora del recinte expositiu, però en aquest cas es perfora l'espai, no per a veure les imatges del món exterior, sinó sols per a deixar passar la llum, perquè sigui la llum la que reveli les petites subtilitats de l'espai interior. De nou en aquest treball, l'obra no és un producte sinó un gest: el d'assenyalar. I també, com a altres peces, assenyala el mínim, el que quasi no es percep, el que passa desapercbut. Es visibilitzen els buits de l'espai i perforar-lo fa que et fixis en altres sales del lloc. A la segona sala les perforacions inciten a mirar cap amunt. Hi ha un àudio que té a veure amb un llampec que s'escolta, però que quan es gira a mirar ja no és allí. De nou aquest joc amb l'invisible: com si fos el so el que repercuteix amb la imatge desapareguda. Com si aquest esborrament accidental del seu últim fals documental hagués forjat en l'artista una consciència sobre la inestabilitat fantasmagòrica de la imatge.

Com si, venint del camp audiovisual, hagués decidit reubicar el poder del relat. La narrativa, més que una història per contar, es torna un despertar la percepció cap al temps de l'espai que sembla, però no ho està, quiet. L'obra es torna un qüestionament fonamental: més que la instrumentalització de la imatge perquè representi un relat, es tracta més aviat d'una pregunta sobre el mirar mateix, sobre l'atendre: com es crea una imatge i què fa que aquesta es fixi? Una imatge és sols aquella que està fixa? Cap a on dirigim la mirada? Com es formen les imatges a partir del que sentim? Què és el visible i què l'invisible?

Un any abans, a altre espai (Can Felipa), Sofía també assenyala els dibuixos o les coreografies que produeix el sol sobre els espais (*Ya ha salido el sol*. Octubre 2022). L'artista realitza una intervenció espacial perquè

es generi una narrativa sense conte, sense història, sense anècdota, sense contingut; perquè s'experimenti la condició *sine qua non* del narratiu (el pas del temps). Es tanquen unes parts de l'espai, s'obren altres que abans estaven tancades, s'intervenien algunes finestres amb un paper que fa que la llum del sol es transformi, produeixi un *degradé* a l'interior de l'edifici; s'enfosqueix una zona, s'il·lumina d'una manera específica un altre racó. La intervenció en l'espai no permet que l'espectador miri cap a fora i l'àudio està sincronitzat amb el recorregut on la intensitat i els colors de la llum que entra per les finestres van canviant. L'àudio el va gravar l'artista a Bilbao, en una època en què estava realitzat una residència en aquesta ciutat i per a portar-lo a cap, com en altres ocasions, va utilitzar la seva metodologia de fer passejades i deixar-se portar. En aquesta ocasió es va fixar com a consigna sortir tots els dies a veure el capvespre. Aquestes gravacions van ser editades perquè l'àudio que acompanya l'exposició reflectís els canvis que tenen lloc en el so ambient durant un capvespre: com van apareixent els xiulets d'uns animals a una hora i desapareixent altres, com el xivarri humà i de la ciutat va desapareixent a mesura que avança el temps cap a la nit. La natura ens regala aquest fet: el pas del temps el veiem reflectit en el canvi de la llum i alhora la llum afecta al so. És com si, una vegada més, a l'eliminar Sofía la imatge (el que es veu cap a fora en les finestres del recinte), ens portés amb més afany a escoltar la imatge, a veure com el so produeix unes imatges en nosaltres. El que sí pot veure l'espectador dins la sala és un espai buit, la il·luminació de la qual va canviant segons va passant el dia. Amb aquest esborrament de l'anecdòtic de la imatge, d'allò figuratiu de la imatge, Sofía posa l'accent en la seva part performativa.

És un lloc comú dir que els artistes miren el que ningú més mira o veuen més enllà de l'evident. Més que fer-nos veure de nou, mirar millor, mirar l'invisible o percebre subtilitats. Sembla que les obres de Sofía s'armessin a partir, més que de l'observació atenta, de l'escolta atenta del que els espais tenen per a dir. O millor, és com si les seves obres ens fessin atorgar-li a la mirada el poder immersiu de l'escolta, com si el visible pogués, en lloc de ser vist, ser escoltat, doncs l'escolta té lloc amb tot el cos i l'escolta ens fa part del que escoltem, no ens separa, com sí passa amb l'esguard (per a mirar es requereix distància). Com si, a través de l'obra de Sofía, l'experiència del veure adquirís les qualitats de l'escoltar. Després de tot cultivar la contemplació és proposar instaurar una certa tecnologia de l'atenció.

L'estratègia recorda la de Tony Conrad, qui a la seva obra *Las películas amarillas*, aplica un vinil barat sobre unes superfícies planes i proposa que l'obra consisteix a veure com el temps afecta la tonalitat d'aquesta capa

de pintura. El gest està en dir a això «pel·lícules». Són pel·lícules en el sentit que són una superfície plana que a més a més és fotosensible. Però també utilitzem la paraula «pel·lícules» per a parlar del cinema, aquest gènere narratiu que usa les superfícies fotosensibles i la llum com a instruments per a contar un relat. Quan s'elimina el relat, les imatges i el so, el que queda en primer pla és la condició essencial del mitjà, que és, en el cas de les arts narratives, el temps, el pas del temps. En treure'ls el seu rol com a instruments, portem l'atenció al seu funcionament com a mitjans sense fi. D'aquí la importància de desinstrumentalitzar: deixem de donar per fet els seus mecanismes.

S'insisteix en l'esborrament, es recalca la importància metodològica del buit. Sofía insisteix una vegada i una altra: «no vull agregar contingut». I en aquest gest radical d'esborrar tot tema és que apareix el mecanisme com a gest. Buidar de contingut és treure-li el llast a que la imatge hagi de tenir un missatge, una representació mimètica. I és només a través de la desinstrumentalització d'alguna cosa, que podem realment observar-la i tornar l'atenció als mecanismes bàsics que donen sentit. Es tracta d'un joc paradoxal: per a poder experimentar el que fa que la narració sigui narració, haig de despullar-la de relat i així puc experimentar en el meu cos d'una manera més directa i evident el pas del temps. Per a poder experimentar l'espai com a pensament volumètric, necessito percebre'l buit, sense instrumentalitzar-lo com a continent de continguts. Per a poder experimentar com es produeix una imatge necessito anul·lar-la. Per a poder tornar a mirar necessito anular allò visible. Si elimino la imatge puc començar a percebre la llum que la produeix. Si elimino la imatge puc començar a escoltar-la.