

JULIÃO SARMENTO WITHOUT

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

9 novembro 2018 / 3 febreiro 2019

Dobre Espazo, planta primeira

O QUE NON SE VE

Empezamos a falar e planear esta exposición de Julião Sarmiento no CGAC nunha breve visita que realizou o artista ao museo co obxectivo de buscar localizacións para rodar unha película nos espazos da arquitectura de Álvaro Siza. Quizais por ese motivo, en sucesivas conversas se foi perfilando para a exposición, como tema e fío condutor, esa certa perspectiva cinematográfica, que impregna toda a súa obra pero que, sobre todo, caracteriza a súa ollada.

Without é pois unha exposición que explora as consecuencias formais e temáticas, así como as relacións que establece unha ollada de ton cinematográfico nun artista que, aínda que basicamente é pintor, ao longo da súa traxectoria transitou polo cine e o vídeo, utilizou a fotografía, dirixiu *performances* de ton claramente cinematográfico e creou instalacións e esculturas cun fino sentido da escenografía. Curiosamente é unha exposición sen cine e sen vídeo, que subliña precisamente a ollada cinematográfica sobre a práctica da imaxe en movemento. Pero sobre todo non é unha retrospectiva que tome como escusa o cine para percorrer a traxectoria de Sarmiento, o cal por outra banda sería perfectamente posible e factible. Así pois, o espectador non vai atopar obras en exposición anteriores a 2000, e isto foi unha decisión, tomada entre os comisarios e o artista, non sen certa mágoa pola riqueza argumental á que renunciabamos, permite comprender dunha maneira máis sintética, e poida que máis austera, a complexidade e a densidade dunha obra tan directa como hermética, tan elocuente como elusiva.

Unha exposición de Julião Sarmiento ten no CGAC do 25.º aniversario un certo sentido conmemorativo e de celebración. En 1994, un ano despois de se abrir ao público, o centro presentaba a exposición *Itinere* que reunía en liña coa experiencia do camiño de Santiago unha importante selección de artistas, desde Antoni Tàpies, Richard Long ou Eduardo Chillida a Georg Baselitz, Mario Merz ou Markus Lüpertz, que marcaran a arte das últimas décadas e definían



a actualidade daqueles anos noventa. Julião Sarmiento participaba cun monumental tríptico de case seis metros de longo titulado precisamente *Itinere* e unha peza —*Laura and Alice (9)* (1994)— tamén de considerables dimensións. Ambas as pezas pertencen á etapa das denominadas *pinturas brancas*, nas que figuras bosquejadas o a medio borrar se destacan sobre superficies brancas e texturadas.

De forma obsesiva a obra de Sarmiento aseméllase a unha reescritura dos mesmos temas, a unha superposición constante con novas variantes que converten o texto primeiro noutro diferente e que á súa vez volve xerar un texto novo noutro xiro. É unha práctica que se sitúa en paralelo ao palimpsesto, pero entendéndoo como unha constante reescritura de citas personalizadas onde ademais o biográfico desempeña a función dunha pantalla. Por outra banda no palimpsesto non hai unha continuidade, nin lóxica, nin totalidade; domina o fragmento, o incompleto e unha sutil dose de azar e de asociación libre.

Santiago Olmo

JULIÃO SARMENTO. *WITHOUT*

O traballo de Julião Sarmiento formalízase desde o fronteirizo, seguramente porque a maior parte das imaxes que coidamos ver son mentais, máis que propiamente físicas. De aí que moitas das súas obras conteñan imaxes de imaxes e estean relacionadas entre si como se configurasen a súa traxectoria como un inmenso plano-secuencia, aínda que funcionen de maneira independente, abrazando a ambigüidade do seu significado. Algunhas veces os títulos dannos pistas, mais non sempre. É así como conforma microrrelatos que asumen a múltiple potencialidade da literatura e do cine, entre o expreso e o secreto, entre o persoal e o que nos é estraño. Julião Sarmiento comparte co cine un tipo de duración, suspense. Porque toda a súa obra proxecta esa sensación expandida

—ou se se quere, cinematográfica— e no que vemos sempre hai algo que se mantén ausente, fóra de escena.

Talvez de aí veña a idea de realizar unha mostra sobre Julião Sarmiento e a súa relación co cinematográfico sen seleccionar nin unha soa obra audiovisual. Tamén o ambiguo do seu título: *Without*. Podería parecer unha contradición, mais de seguro que non hai mellor maneira de aprehender a esexese dun traballo tan aberto e poliédrico coma o deste artista, que dar rodeos para escrutar as súas marxes e conseguir así declinar os estadios intermedios que conflúen sempre nunha estudada posta en escena, neste caso a partir dun percorrido polas súas últimas obras.

A exposición *Julião Sarmiento. Without* é, por tanto, unha visión panorámica que recolle traballos arredor dun sentir que cruza transversalmente toda a súa traxectoria: o cinematográfico. Non se trata tanto de subliñar unha relación literal —que si se advirte en moitos casos—, senón de proxectar como Sarmiento é un artista que sempre se moveu nese estadio propio do cine, entre a suspensión e o desexo, nun espazo intersticial que provoca que como espectadores nos vexamos inmersos nun terreo desacougante, como o do estranxeiro.

Para Julião Sarmiento, o acto de xerar pensamento sería como aquilo que proclamaba Godard: algo perigoso para o pensador e, asemade, transformador do real. Esta exposición e mais o seu libro homónimo recollen así exemplos da súa particular maneira de deconstruír a imaxe, de obras en que o baleiro se concibe como fondo activo e dunha serie de esculturas onde se convoca a idea de

escena. A realidade sempre está en movemento, desenfocada. Tamén deconstruída ou descomposta, como en *Jet Black Tide* (2016). Entrementres, nas súas enigmáticas pinturas recentes, de dimensión fractal e que fan referencia ao mundo das constelacións, todo iso lévase ao extremo do inalcanzable. Porque no seu traballo a realidade amplíase e quen mira nunca coñece a realidade da imaxe, como no cine. Todo iso demanda unha posición activa do espectador, que se ve obrigado a descifrar a intención de cada motivo e de cada ausencia, atendendo a títulos que ofrecen pistas ao tempo que reforzan o misterio e a suspensión.

De aí o citado título da exposición —*Without*—, que fai referencia a unha sorte de polaridade que domina toda a súa traxectoria. A polaridade é coma unha porta que nunha banda ten escrita a palabra “Entrada” e na outra “Saída”, pero sempre é a mesma porta e, segundo a parte pola que nos acheguemos dela, vemos un ou outro dos seus aspectos. Como nas obras de Julião Sarmiento, o título non nos di unha verdade exacta nin absoluta. Porque como sinalará Pasolini, abondará co xiro dun milímetro do ángulo desde o que se mira para ser completamente distinta a nosa visión do mundo. É nese estadio no que transita Sarmiento, que nos lega unha imaxe confusa, fragmentada, como se fose resultado da mirada de alguén que mira de esguello. Por suposto, falamos de sedución, de fantasía, de enigmas. En varias ocasións, o seu traballo tenme levado a pensar naquel debuxo de De Kooning borrado por Rauschenberg. Máis tarde cheguei a saber que Julião Sarmiento



Julião Sarmiento: *Film Noir (with carpet)* [genérico 21], 2007. Colección do artista. Cortesía: Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa y Fortes D’Aloia & Gabriel, São Paulo / Río de Janeiro. Fotografía: António Pinto

fixera o propio cun debuxo de Michael Biberstein. Nada resulta máis tenso que cando o baleiro se torna denso, saturado.

Julião Sarmiento abócanos sempre a unha difícil misión: escoitar as resonancias dun xesto, dunha arquitectura, dun texto, etc. Como en Beckett, a cuestión non é dicir, senón mostrar. Algo así como ese mundo barroco que define Deleuze, que non é unha arte das estruturas senón das texturas, unha proliferación de pregos e fractais, un mundo de capturas máis que de clausuras, algo que se acentúa nas últimas colaxes do artista, nas que traballa a impresión serigráfica con fotocopias, pintura, debuxos, fotografías, fita de embalar, etc., nunha sorte de xeroglífico visual. Porque Sarmiento procura unha relación aberta co espectador, nunca configura unha recepción definitiva. De aí a súa narrativa esquiva e certa ambigüidade descritiva. Deste xeito, descompón a realidade, a secuencia, como no cine. É unha especie de *découpage* que envolve o espectador e que hai anos comparou con mergullarse nunha piscina: “Cando vexo unha película non lle presto atención unicamente á historia do filme, para min é moi importante o ambiente que o cine me dá, que a película me dá, e iso é o que fago nos meus cadros”. Esa inmersión expandida e contextual dáse nas súas obras audiovisuais, nas súas pinturas, en instalacións como *Film Noir (with carpet) (genérico 21)* (2007) ou nas súas colaxes sobre papel máis recentes, nas que combina imaxes que se abren a múltiples lecturas. Porque se algo permaneceu nas súas obras é precisamente a súa natureza fluída, algo que Eisenstein intuía como propio da representación fílmica. Esa abordaxe múltiple da noción de punto de vista é algo que vai salientar o crítico Michael Tarantino, achegando a obra de Sarmiento á música de Satie e ao cine máis capaz de se confrontar ao pechamento, pondo de exemplo a David Lynch, a Jean-Luc Godard ou ao portugués Manoel de Oliveira.

Esa idea de mergullo lévame tamén a autores en aparencia distantes como Gerhard Richter, que foi quen de desbordar a banalidade para construír un legado moi rico en matices. Faino potenciando o sentido mental da vista, complemento clave para entender o traballo de Sarmiento, pero tamén doutros autores como Luc Tuymans, unha das súas confesadas afinidades electivas de Sarmiento. En ambos o ambiguo e o literal equilíbranse. É a súa maneira de convocar o irrepresentable. En moitos casos todo iso lévao a poder incomodarnos como espectadores, con recursos como os dun encadramento movido. A dificultade de apreensión provoca que a nosa mirada sempre estea en tránsito, como no cine. É a súa maneira de desfacer a imaxe, de a quebrar. O misterio arrópase e refórzase nesa densidade. A tensión física lévase ao límite, como cando Velázquez usa a tinta por completo e abraza a borrosidade. En todos estes casos semella como se desexasen penetrar na abstracción sen deixaren a realidade. Sería algo así como gañar distancia, convocando o performativo. Así se xustifica a insistencia na cor branca, que semella permanecer indiferente cando traduce o nada como posibilidade, e outorga espazo sen alterar o seu carácter baleiro, provocando densidade malia a súa calidade ingravida. Así son as súas pinturas brancas, que dominaron a súa obra nos anos noventa, pero tamén outras recentes que non conseguimos completar coa nosa mirada: *Hydrae* (2015), *Phecda* (2014), *Pyxidis* (2014),



Julião Sarmiento: *Phecda*, 2014. Colección do artista. Cortesía: Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Río de Janeiro. Fotografía: José Manuel Costa Alves

Apodis (2015), *Carinae* (2015) ou, de maneira máis espectacular, *Piscis Austrinus* (2015). O indicible abréviase.

Hai anos, Juan Muñoz preguntábase nun texto cal sería —na multiplicidade interminable de imaxes que se comparten e se complementan— a imaxe prohibida de Julião Sarmiento. É algo aplicable ás súas pinturas, onde o espectador é o encargado de completar a imaxe. O relativo imponse nunha sorte de narración fragmentada, plena en fisuras e en virtuais acontecementos. A partir dunha serie de contrastes entre texturas e tipos de imaxe que tornan inviable unha lectura redutora ou definitiva, as súas colaxes sobre papel —en que conxuga textos con plantas vexetais, plantas arquitectónicas, fotografías ou cores, entre outras cousas—, actúan como un arquivo que a nosa ollada ha de recompor, un tipo de atlas ambiguo entre o íntimo e o colectivo. Un exemplo é a *performance Five Easy Pieces*, cuxo título remite ao filme homónimo de Bob Rafelson protagonizado por Jack Nicholson, e que dará paso a *Five Easy Pieces* (2013-2015), un conxunto de cinco instalacións numeradas e dominadas por unha escultura que reproduce a pose da coñecida bailarina de Degas —escultura da que se realizaron trinta modelaxes en bronce sobre un orixinal en cera—. Tres das esculturas de Sarmiento miran para a fronte, outra está de costas ao espectador e outra ladeada. Situadas no contexto dun muro pintado, acompañanse de diferentes elementos que referencian obras de artistas como Rodchenko ou Duchamp, a arquitectura de Richard Neutra e unha serie de referencias autobiográficas no sentido en que habitan na memoria do artista, coma sempre difíciles de esculcar. A

memoria, esa construción permanentemente inacabada, é coma unha constelación de vivencias, de lecturas, de películas e, neste caso concreto, de momentos claves da historia da arte no século XX. Unha sorte de palimpsesto ou, se se quere, de autobiografía plástica. Penso, por suposto, en Borges e neses sendeiros que se bifurcan, pero que conflúen nunha dinámica circular, esa do libro cuxa última páxina é igual que a primeira. Tamén en Rosebud. Nunha pintura monocroma. Nun espazo baleiro. Nun segredo...

Coma sempre, Sarmiento somérxenos nunha zona de sombra, no indiscernible. Por máis que o intentemos, nunca veremos o que ve o artista, como nunca nos veremos no lugar en que nos ven. É algo moi de Lacan. Pero tamén desa opacidade que emerxe sempre nos traballos de Sarmiento. *Five Easy Pieces* ten moito a ver coas súas colaxes sobre papel. En ambos os casos ábrensenos continuamente distintas posibilidades. O espectador é aquí o director da película, o autor da montaxe. É el quen se ten que internar nos intersticios coma se se tratase de penetrar nun obxecto cubista, pensando o tempo e o espazo entendendo que moitos puntos de vista poden ser simultáneos. Algo así como se quixésemos desentrañar a música de Satie ou de Webern, ou unha película de Godard, David Lynch ou David Cronenberg. Para este último, a forma como se corta o espazo é sen dúbida o primeiro problema que ten que afrontar calquera director e como facer que se movan as persoas a través dese espazo será tamén unha das principais preocupacións de Sarmiento. Mais será, sobre todo, lograr certa incomodidade do espectador a partir dunha narración elíptica e dunha suspensión da trama, o que procure o

artista e, neste sentido, achégase a autores como Lynch. O espectador, *voyeur*, móvese entre a contemplación e a colaboración.

Resulta importante entender que para Julião Sarmiento as películas, as novelas, a arquitectura ou a vida cotiá teñen a mesma importancia. Son as fontes primarias das que se nutre. A materia prima das imaxes que logo transforma, reinventa e combina. Do mesmo xeito que a lente da cámara, o ollo de Sarmiento amplía, enfoca, illa, detalla e conxela fotogramas, edita todo o material superfluo e, ao facelo, tensiona e encripta a realidade. É un xogo de ocultación e revelación, coa imaxe como escuro obxecto de desexo. O verdaderamente importante é que nunca hai respostas. Porque nas obras de Julião Sarmiento hai unha necesidade de agochar e descubrir ao tempo. Esa imposibilidade lévanos á poesía máis pura, pero tamén a un Blanchôt que cultivou o fragmento do real para facer florecer o poético, capaz de descompor a orde do texto como un xogo de sensuais símbolos capaces de velaren atribucións ou definicións concretas; sen certezas. É a linguaxe como desacordo, como sombra, como penetración no indicible.

Moitos pintores contemporáneos víronse seducidos polo mundo do cine. O caso de Julião Sarmiento non é, por suposto, un caso illado, pero poucos mostraron un coñecemento e unha capacidade como a deste á hora de conseguir que o cinematográfico estea sempre presente, aínda que non sexa dunha maneira directa ou obvia. Por suposto, é algo que advertimos nos temas, pero aínda máis nas formas, no seu xeito de invocar o fóra de campo, en como é capaz de sublimar o que o espectador nunca dará visto. O cine é



Julião Sarmiento: *Codes Specific to Fear*, 2002. Colección particular. Fotografía: Filipe Braga

unha arte da desaparición das imaxes. É algo que se advirte nos cadros de bailarinas de Degas, tanto como nas escenas entrecortadas de Julião Sarmiento.

Unha relación curiosa neste sentido é a que atopamos en como Sarmiento insiste na repetición dalgúns motivos. Trátase dunha ecuación próxima á idea da re-fotografía de Richard Prince ou da colaxe cinematográfica de John Waters. O que está en xogo é conformar novas narrativas. No caso de Sarmiento, interrelacionando textos, fotografías ou debuxos. É así como opera desde o seu particular desencadramento, convocando unha historia inédita. Pascal Bonitzer denomínoa *Décadrages*. Advertímolos na mirada pictórica e de suspense de Bresson ou Duras, ou en *eclipses* cinematográficas coma as de Antonioni. Ora, a repetición de Sarmiento está máis en liña co proposto por Buñuel, que en películas como *O anxo exterminador* é consciente de máis dunha decena de repeticións.

En Sarmiento sempre emerxe unha sorte de imposibilidade á hora de contar unha historia. Ou máis ben de a completar. Como en Godard. As obras de Julião Sarmiento non nos din nunca unha verdade exacta ou absoluta e a montaxe é a clave desa imprevisible recepción. Porque para Sarmiento, o desexo non se sitúa na figura, senón que pode esconderse antes ou despois, morar na memoria, borboriñar desde a cadencia máis silenciosa, ou desde o inabranquible. O desexo non aparece de maneira explícita, senón no que se nos escapa, na mirada que intuimos, no xesto imperceptible que resulta difícil capturar. Pensemos na man de Charles Foster Kane cando ao morrer deixa caer a bóla, non sen dicir antes a misteriosa palabra “Rosebud”, que un xornalista se obsesiona con comprender o seu significado. No mítico filme *Cidadán Kane* de Orson Wells, o uso de *flashbacks*, as imaxes contrastadas, as sombras, os pequenos detalles, os planos secuencia... todo podería remitirnos a obras de Sarmiento. Pero, sobre todo, “Rosebud”, esa especie de contrasinal secreto, esa grande omisión, o nome da zorra coa que Kane xogaba de pequeno, e máis aínda, o agarimoso alcume que William Randolph Hearst —o magnate da prensa no que se inspirará Wells para realizar esta película— dedicaba ás partes íntimas da súa amante, a actriz Marion Davis.

Na serie *Hollywood*, de case unha trintena de pinturas, á figura da muller súmaselle un texto e un nome que xoga co nome da actriz e dalgún dos personaxes que esta interpretou. Aínda que a muller en Sarmiento aparece como algo xenérico, como advertimos na serie *Film Noir*. Ao respecto desta premisa poderíamos encaixar as palabras de Catherine Millet a propósito da pintura de Sarmiento: “A muller exhibida e aquela que a exhibe aseméllanse diabolicamente, ata o punto de podérmolas mirar como se fosen dúas posicións da mesma muller. Unha muller expónse con tal distanciamento en relación a si mesma que se desdobra”. Ese desdoblamento espellado resulta estorcedor tamén en pinturas de sombras de gran formato como *Codes Specific to Fear* (2002), outra vez, un retrato dun retrato.

Como nos planos que dominarán gran parte da súa pintura e das súas colaxes, case que sempre a arquitectura que se nos mostra a temos de completar e imaxinar. Nas plantas, nada se nos di da súa escala, da súa orientación ou localización, nin da súa fin, nin de que tipo de atmosfera se trata nin para quen foi proxectada. Como nos referimos anteriormente ao falar da muller, é un tipo de arquitectura xenérica a

que será máis habitual nas obras de Sarmiento. A arquitectura emerxe en moitos casos como fragmento —unha porta, unha mesa, unha cadeira, ou mesmo como un palco—. Certo é que hai excepcións e nalgúns casos recoñecemos edificios icónicos da historia da arquitectura —como é o caso, entre outras, da pintura *Silverlake Anise Neutra* (2013)—, pero o habitual é que a arquitectura que se mostra non xorde polo seu valor como arquitectura senón como encadramento, como forma íntima que permite a nosa intromisión, como memoria. De aí que a casa sexa unha das súas claves reflexivas. Por iso tamén, máis que da muller, poderíamos falar dunha arquitectura do feminino. Porque canto menos vemos máis desexamos. O mesmo sucede nas casas suxeridas na súas pinturas e debuxos; ou só conseguimos acceder ao seu exterior, á súa fachada; ou unicamente se nos ofrece unha planta descontextualizada. Tamén as súas *outras* plantas nos mostran un mundo vexetal en continuo cambio, incógnito e alleo máis alá da súa exterioridade. En todos os casos se abraza un segredo. Así, a coñecida actriz Sasha Gray afirma: “Sarmiento explora constantemente a arquitectura da condición humana. En sentido literal e figurativo, utiliza a arquitectura como soporte e como unha ilustración das profundidades dos nosos medos”.

Nas obras de Sarmiento é o desexo o que nos atrapa. Un desexo que se fundamenta na relación co outro, e aí a outridade pode ser unha muller ou o feminino, unha arquitectura ou unha lectura determinada que nos permita saír ou entrar no cuarto para sabermos se, definitivamente, exercemos de convidados ou de anfitrións. O doméstico está altamente presente tamén nas súas esculturas de mulleres. Realizadas en resina e fibra de vidro, vestidas cun elegante vestido negro, están sempre acompañadas de cadeiras, mesas, alfombras ou vasos. Un exemplo é *Kiss Me (with foam)* (2005). Outras veces apóianse nas paredes, brancas coma os seus cadros, e debuxan así esa relación co arquitectónico. Como nas súas pinturas ou debuxos, estas figuras de liñas elegantes non teñen rostro. Porque Sarmiento nos impide o acceso á solución, á imaxe. Así o sinala con intelixencia John Baldessari: Julião Sarmiento é un minimalista. “Se o rostro non está presente, miraremos cara a outro lugar”.

En toda a traxectoria de Sarmiento o espectador tense que deixar levar pola imaxe. Penso no cine de Tarkovski e na súa capacidade de transitar ou aproximar as distintas escalas. Se nalgúns obras anteriores o escuro funcionaba como mancha, agora esa revelación imposible é un campo abismal. Son lugares onde obra a ausencia, ese sentido de perda que tan ben describe Georges Didi-Huberman. Porque non temos posibilidade de acceder ao misterio. É a mirada como salto infinito. A paisaxe, aínda cando se nos ofrece totalmente aberta, resulta impenetrable. Vén sendo algo así como o que ocorre nas fotografías de pantallas de cine de Sugimoto, onde o exceso de tempo e luz provoca que as pantallas estean baleiras por acumulación.

Pouco importa se miramos desde tras do armario, desde unha mira ou desde un telescopio, o certo é que todo deriva nunha obscenidade próxima á cegueira, como no erotismo bataillano. Por detrás sempre está Sarmiento, xestionando as decisións sobre os movementos de cámara, como un director de cine. Unha e outra vez, todo esta diante dos nosos ollos, aínda que resulte inaccesible.

David Barr

JULIÃO SARMENTO

WITHOUT

LO QUE NO SE VE

Empezamos a hablar y planear esta exposición de Julião Sarmiento en el cgac en una breve visita que realizó el artista al museo con el objetivo de buscar localizaciones para rodar una película en los espacios de la arquitectura de Álvaro Siza. Quizá por ese motivo, en sucesivas conversaciones se fue perfilando para la exposición, como tema e hilo conductor, esa cierta perspectiva cinematográfica, que impregna toda su obra pero que, sobre todo, caracteriza su mirada.

Without es pues una exposición que explora las consecuencias formales y temáticas, así como las relaciones que establece una mirada de tono cinematográfico en un artista que, aunque básicamente es pintor, a lo largo de su trayectoria ha transitado por el cine y el vídeo, ha utilizado la fotografía y ha dirigido *performances* de tono claramente cinematográfico, creando instalaciones y esculturas con un fino sentido de la escenografía. Curiosamente, es una exposición sin cine y sin vídeo que subraya precisamente la mirada cinematográfica sobre la práctica de la imagen en movimiento. Pero sobre todo no es una retrospectiva que tome como excusa el cine para recorrer la trayectoria de Sarmiento, lo cual por otro lado sería perfectamente posible y factible. El espectador no encontrará por ello en la exposición obras anteriores al año 2000, y esta decisión, tomada de común acuerdo entre los comisarios y el artista, no sin cierta pena por la riqueza argumental a la que renunciábamos, permite comprender de una manera más sintética, y quizá más austera, la complejidad y la densidad de una obra tan directa como hermética, tan elocuente como elusiva.

Una exposición de Julião Sarmiento tiene en el cgac del 25.º aniversario un cierto sentido celebrativo y conmemorativo. En 1994, un año después de abrirse al público, el centro presentaba la exposición *Itinere* que reunía, al hilo de la experiencia del camino de Santiago, una importante selección de artistas, desde Antoni Tàpies, Richard Long o Eduardo Chillida a Georg Baselitz, Mario Merz o Markus Lüpertz, que habían marcado el arte de las últimas décadas y definían la actualidad de aquellos años noventa. Julião Sarmiento participaba con un monumental tríptico de casi seis metros de largo titulado precisamente *Itinere* y una pieza —*Laura and Alice (9)* (1994)—, también de considerables dimensiones. Ambas piezas pertenecen a la etapa de las denominadas *pinturas blancas*, en las que figuras abocetadas o a medio borrar se destacan sobre superficies blancas y texturadas.

De forma obsesiva la obra de Sarmiento se asemeja a una reescritura de los mismos temas, a una superposición constante con nuevas variantes que convierten el texto primero en otro diferente y que

a su vez vuelve a generar un nuevo texto en otro giro. Es una práctica que se sitúa en paralelo al palimpsesto, pero entendiéndolo como una constante reescritura de citas personalizadas donde además lo biográfico desempeña la función de una pantalla. Por otro lado en el palimpsesto no hay una continuidad, ni lógica, ni totalidad; domina el fragmento, lo incompleto y una sutil dosis de azar y de asociación libre.

Santiago Olmo

JULIÃO SARMENTO. *WITHOUT*

El trabajo de Julião Sarmiento se formaliza desde lo fronterizo, seguramente porque la mayor parte de las imágenes que creemos ver son mentales, más que propiamente físicas. De ahí que muchas de sus obras contengan imágenes de imágenes y estén relacionadas entre sí como si configurasen su trayectoria como un inmenso plano-secuencia, aunque funcionen de manera independiente, abrazando la ambigüedad de su significado. Algunas veces los títulos nos dan pistas, pero no siempre. Es así como conforma microrrelatos que asumen la múltiple potencialidad de la literatura y el cine, entre lo expreso y lo secreto, entre lo personal y lo que nos es extraño. Julião Sarmiento comparte con el cine un tipo de duración, suspenso. Porque toda su obra proyecta esa sensación expandida —o si se quiere, cinematográfica— y en lo que vemos siempre hay algo que se mantiene ausente, fuera de escena.

Tal vez de ahí venga la idea de realizar una muestra sobre Julião Sarmiento y su relación con lo cinematográfico sin seleccionar ni una sola obra audiovisual. También lo ambiguo de su título: *Without*. Podría parecer una contradicción, pero seguramente no hay mejor manera de aprehender la exégesis de un trabajo tan abierto y poliédrico como el de este artista, que dar rodeos para escrutar sus márgenes, consiguiendo declinar así los estadios intermedios que confluyen siempre en una estudiada puesta en escena, en este caso a partir de un recorrido por sus últimas obras.

La exposición *Julião Sarmiento. Without* es, por tanto, una visión panorámica que recoge trabajos en torno a un sentir que cruza transversalmente toda su trayectoria: lo cinematográfico. No se trata tanto de subrayar una relación literal —que sí se advierte en muchos casos—, sino de proyectar cómo Sarmiento es un artista que siempre se ha movido en ese estadio propio del cine, entre la suspensión y el deseo, en un espacio intersticial que provoca que como espectadores nos veamos inmersos en un terreno inquietante, como el del extranjero.

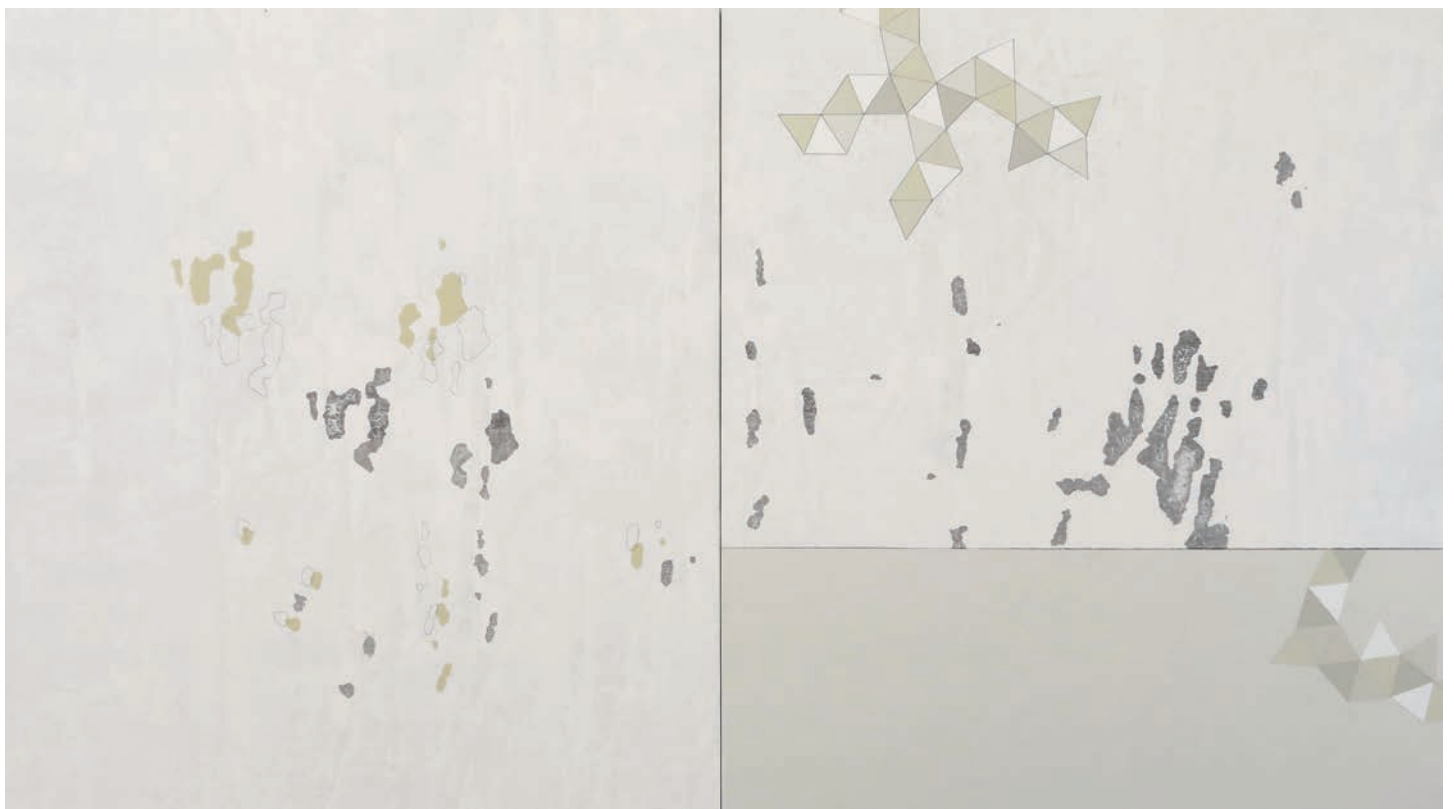
Para Julião Sarmiento el acto de generar pensamiento sería como aquello que proclamaba Godard: algo peligroso para el

pensador y, al mismo tiempo, transformador de lo real. Esta exposición y su libro homónimo recogen así ejemplos de su particular manera de deconstruir la imagen, de obras donde el vacío se concibe como fondo activo y de una serie de esculturas donde se convoca la idea de escena. La realidad siempre está en movimiento, desenfocada. También deconstruida o descompuesta, como en *Jet Black Tide* (2016). Mientras, en sus enigmáticas pinturas recientes, de dimensión fractal y que hacen referencia al mundo de las constelaciones, todo eso se lleva al extremo de lo inalcanzable. Porque en su trabajo la realidad se amplía y quien mira nunca conoce la realidad de la imagen, como en el cine. Todo ello demanda una posición activa del espectador, que se ve obligado a descifrar la intención de cada motivo y de cada ausencia, atendiendo a títulos que ofrecen pistas al tiempo que refuerzan el misterio y la suspensión.

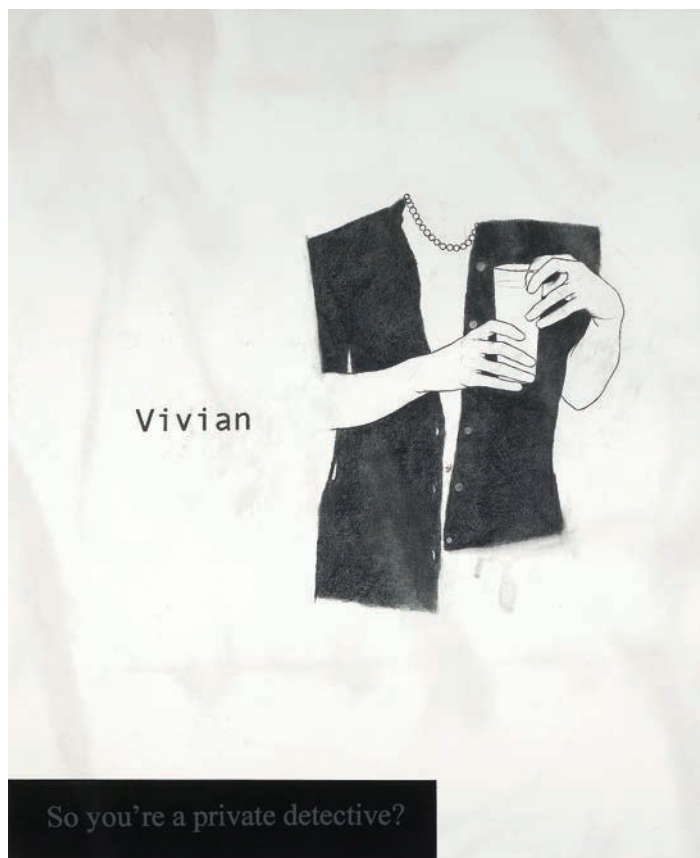
De ahí el citado título de la exposición —*Without*—, que hace referencia a una suerte de polaridad que domina toda su trayectoria. La polaridad es como una puerta que de un lado tiene escrita la palabra “Entrada” y del otro “Salida”, pero siempre es la misma puerta y, según el lado por el que nos acerquemos a ella, vemos uno u otro de sus aspectos. Como en las obras de Julião Sarmento, el título no nos dice una verdad exacta ni absoluta. Porque como señalará Pasolini, basta el giro de un milímetro del ángulo desde el que se mira para que nuestra visión del mundo sea completamente distinta. Es en ese estadio en el que transita Sarmento, que nos lega una imagen confusa, fragmentada, como si fuese resultado de la mirada de alguien que mira de reojo. Por supuesto, hablamos de seducción, de fantasía, de enigmas. En varias ocasiones, su trabajo me ha llevado a pensar en aquel dibujo de De Kooning borrado por Rauschenberg.

Más tarde me enteré de que Julião Sarmento había hecho lo propio con un dibujo de Michael Biberstein. Nada resulta más tenso que cuando el vacío se torna denso, saturado.

Julião Sarmento nos aboca siempre a una difícil misión: escuchar las resonancias de un gesto, de una arquitectura, de un texto, etc. Como en Beckett, la cuestión no es decir, sino mostrar. Algo así como ese mundo barroco que define Deleuze, que no es un arte de las estructuras sino de las texturas, una proliferación de pliegues y fractales, un mundo de capturas más que de clausuras, algo que se acentúa en los últimos *collages* del artista, donde trabaja la impresión serigráfica con fotocopias, pintura, dibujos, fotografías, cinta de embalar, etc., en una suerte de jeroglífico visual. Porque Sarmento busca una relación abierta con el espectador, nunca configura una recepción definitiva. De ahí su narrativa esquiva y cierta ambigüedad descriptiva. Así, descompone la realidad, la secuencia, como en el cine. Es una suerte de *découpage* que envuelve al espectador y que hace años comparó con bucear en una piscina: “Cuando veo una película no presto atención únicamente a la historia del film, para mí es muy importante el ambiente que el cine me da, que la película me da, y eso es lo que hago en mis cuadros”. Esa inmersión expandida y contextual se da en sus obras audiovisuales, en sus pinturas, en instalaciones como *Film Noir (with carpet) (genérico 21)* (2007) o en sus *collages* sobre papel más recientes, donde combina imágenes que se abren a múltiples lecturas. Porque si algo ha permanecido en sus obras es precisamente su naturaleza fluida, algo que Eisenstein intuía como propio de la representación fílmica. Ese abordaje múltiple de la noción de punto de vista es algo que destacará el crítico Michael Tarantino, acercando la obra de Sarmento a la música de Satie y al cine más capaz de



Julião Sarmento: *Codes Specific to Fear*, 2002. Colección particular. Fotografía: Estúdio Julião Sarmento



Julião Sarmento: *Lauren*, 2006. Colección del artista. Cortesía: Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa. Fotografía: José Manuel Costa Alves

confrontarse al cerramiento, poniendo de ejemplo a David Lynch, a Jean-Luc Godard o al portugués Manoel de Oliveira.

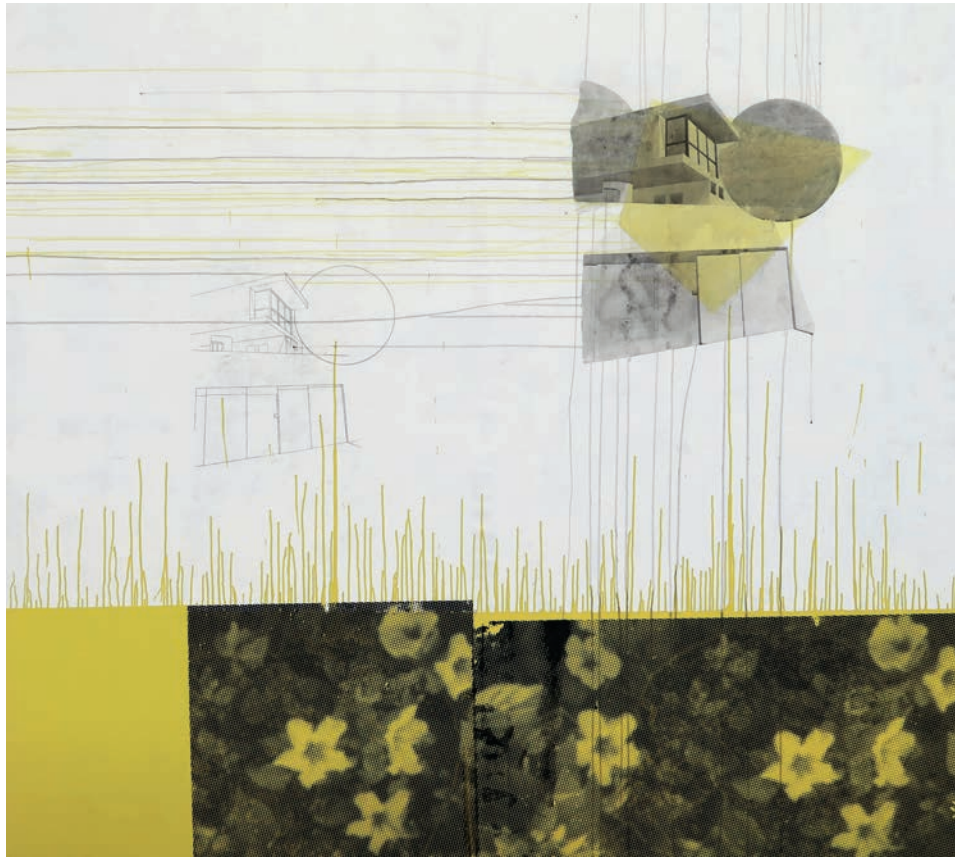
Esa idea de buceo me lleva también a autores en apariencia distantes como Gerhard Richter, capaz de desbordar la banalidad para construir un legado muy rico en matices. Lo hace potenciando el sentido mental de la vista, complemento clave para entender el trabajo de Sarmento, pero también de otros autores como Luc Tuymans, una de sus confesadas afinidades electivas. En ambos lo ambiguo y lo literal se equilibran. Es su manera de convocar lo irrepresentable. En muchos casos todo ello le lleva a poder incomodarnos como espectadores, con recursos como los de un encuadre movido. La dificultad de aprehensión provoca que nuestra mirada siempre esté en tránsito, como en el cine. Es su manera de deshacer la imagen, de quebrarla. El misterio se arropa y se refuerza en esa densidad. La tensión física se lleva al límite, como cuando Velázquez usa la tinta por completo y abraza la borrosidad. En todos estos casos semeja como si desearan penetrar en la abstracción sin dejar la realidad. Sería algo así como ganar distancia, convocando lo performativo. Así se justifica la insistencia en el color blanco, que semeja permanecer indiferente cuando traduce la nada como posibilidad, otorgando espacio sin alterar su carácter vacío, provocando densidad a pesar de su cualidad ingravida. Así son sus pinturas blancas, que dominaron su obra en los años noventa, pero también otras recientes que no conseguimos completar con nuestra mirada: *Hydrae* (2015), *Phecda* (2014), *Pyxidis* (2014) o, de manera más espectacular, *Piscis Austrinus* (2015). Lo indecible se abrevia.

Hace años, Juan Muñoz se preguntaba en un texto cuál sería — en la multiplicidad interminable de imágenes que se comparten y se

complementan— la imagen prohibida de Julião Sarmento. Es algo aplicable a sus pinturas, donde el espectador es el encargado de completar la imagen. Lo relativo se impone en una suerte de narración fragmentada, plena en fisuras y en virtuales acontecimientos. A partir de una serie de contrastes entre texturas y tipos de imagen que tornan inviable una lectura reductora o definitiva, sus *collages* sobre papel — donde conjuga textos con plantas vegetales, plantas arquitectónicas, fotografías o colores, entre otras cosas—, actúan como un archivo que nuestra mirada ha de recomponer, una suerte de atlas ambiguo entre lo íntimo y lo colectivo. Un ejemplo es la *performance Five Easy Pieces*, cuyo título remite al film homónimo de Bob Rafelson protagonizado por Jack Nicholson, y que dará paso a *Five Easy Pieces* (2013-2015), un conjunto de cinco instalaciones numeradas y dominadas por una escultura que reproduce la pose de la conocida bailarina de Degas —escultura de la que se han realizado treinta vaciados en bronce sobre un original en cera—. Tres de las esculturas de Sarmento miran al frente, otra está de espaldas al espectador y otra ladeada. Situadas en el contexto de un muro pintado, se acompañan de diferentes elementos que referencian obras de artistas como Rodchenko o Duchamp, la arquitectura de Richard Neutra y una serie de referencias autobiográficas en el sentido en que habitan en la memoria del artista, como siempre difíciles de escrutar. La memoria, esa construcción permanentemente inacabada, es como una constelación de vivencias, de lecturas, de películas y, en este caso concreto, de momentos claves de la historia del arte en el siglo XX. Una suerte de palimpsesto o, si se quiere, de autobiografía plástica. Pienso, por supuesto, en Borges y en esos senderos que se bifurcan, pero que confluyen en una dinámica circular, esa del libro cuya última página es igual que la primera. También en Rosebud. En una pintura monocroma. En un espacio vacío. En un secreto...

Como siempre, Sarmento nos sumerge en una zona de sombra, en lo indiscernible. Por más que lo intentemos, nunca veremos lo que ve el artista, como nunca nos veremos en el lugar en que nos ven. Es algo muy de Lacan. Pero también de esa opacidad que emerge siempre en los trabajos de Sarmento. *Five Easy Pieces* tiene mucho que ver con sus *collages* sobre papel. En ambos casos se nos abren continuamente distintas posibilidades. El espectador es aquí el director de la película, el autor del montaje. Es quien ha de adentrarse en los intersticios como si se tratase de penetrar en un objeto cubista, pensando el tiempo y el espacio entendiendo que muchos puntos de vista pueden ser simultáneos. Algo así como si quisiésemos desentrañar la música de Satie o de Webern, o una película de Godard, David Lynch o David Cronenberg. Para este último, la forma como se corta el espacio es sin duda el primer problema a afrontar por cualquier director y cómo hacerse mover a las personas a través de ese espacio será también una de las principales preocupaciones de Sarmento. Pero será, sobre todo, lograr cierta incomodidad del espectador a partir de una narración elíptica y de una suspensión de la trama, lo que procure el artista y, en este sentido, se acerca a autores como David Lynch. El espectador, *voyeur*, se mueve entre la contemplación y la colaboración.

Resulta importante entender que para Julião Sarmento las películas, las novelas, la arquitectura o la vida cotidiana tienen la



Julião Sarmento: *Silverlake Anise Neutra*, 2013. Colección particular, Portugal. Fotografía: Estúdio Julião Sarmento

misma importancia. Son las fuentes primarias de las que se nutre. La materia prima de las imágenes que luego transforma, reinventa y combina. Al igual que la lente de la cámara, el ojo de Sarmento amplía, enfoca, aísla, detalla y congela fotogramas, edita todo el material superfluo y, al hacerlo, tensiona y encripta la realidad. Es un juego de ocultación y revelación, con la imagen como oscuro objeto de deseo. Lo verdaderamente importante es que nunca hay respuestas. Porque en las obras de Julião Sarmento hay una necesidad de esconder y descubrir al tiempo. Esa imposibilidad nos lleva a la poesía más pura, pero también a un Blanchôt que cultivó el fragmento de lo real para hacer florecer lo poético, capaz de descomponer el orden del texto como un juego de sensuales símbolos capaces de velar atribuciones o definiciones concretas; sin certezas. Es el lenguaje como desencuentro, como sombra, como penetración en lo indecible.

Muchos pintores contemporáneos se han visto seducidos por el mundo del cine. El caso de Julião Sarmento no es, por supuesto, un caso aislado, pero pocos han mostrado un conocimiento y capacidad como la de este a la hora de conseguir que lo cinematográfico esté siempre presente, aunque no sea de una manera directa u obvia. Por supuesto, es algo que advertimos en los temas, pero todavía más en las formas, en su manera de invocar el fuera de campo, en cómo es capaz de sublimar lo que el espectador nunca podrá ver. El cine es un arte de la desaparición de las imágenes. Es algo que se advierte en los cuadros de bailarinas de Degas, tanto como en las escenas entrecortadas de Julião Sarmento.

Una relación curiosa en este sentido la encontramos en cómo Sarmento insiste en la repetición de algunos motivos. Se trata de una

ecuación cercana a la idea de la refotografía de Richard Prince o del *collage* cinematográfico de John Waters. Lo que está en juego es conformar nuevas narrativas. En el caso de Sarmento, interrelacionando textos, fotografías o dibujos. Es así como opera desde su particular desencuadre, convocando una historia inédita. Pascal Bonitzer lo denomina *Décadrages*. Lo advertimos en la mirada pictórica y de suspense de Bresson o Duras, o en *eclipses* cinematográficos como los de Antonioni. Pero la repetición de Sarmento está más en línea con lo propuesto por Buñuel, que en películas como *El ángel exterminador* es consciente de más de una decena de repeticiones.

En Sarmento siempre emerge una suerte de imposibilidad a la hora de contar una historia. O más bien de completarla. Como en Godard. Las obras de Julião Sarmento no nos dicen nunca una verdad exacta o absoluta y el montaje es la clave de esa imprevisible recepción. Porque para Sarmento, el deseo no se sitúa en la figura, sino que puede esconderse antes o después, habitar en la memoria, susurrar desde la cadencia más silenciosa, o desde lo inabarcable. El deseo no aparece de manera explícita, sino en lo que se nos escapa, en la mirada que intuimos, en el gesto imperceptible que resulta difícil capturar. Pensemos en la mano de Charles Foster Kane cuando al morir deja caer la bola, no sin decir antes la misteriosa palabra "Rosebud", que un periodista se obsesiona con comprender su significado. En el mítico film *Ciudadano Kane* de Orson Wells, el uso de *flashbacks*, las imágenes contrastadas, las sombras, los pequeños detalles, los planos secuencia... todo podría remitirnos a obras de Sarmento. Pero, sobre todo, "Rosebud", esa suerte de contraseña secreta, esa gran omisión, el nombre del trineo con el que Kane jugaba de pequeño, y más todavía, el cariñoso apodo que

William Randolph Hearst —el magnate de la prensa en el que se inspirará Wells para realizar esta película— dedicaba a las partes íntimas de su amante, la actriz Marion Davis.

En la serie *Hollywood*, de casi una treintena de pinturas, a la figura de la mujer se le suma un texto y un nombre que juega con el nombre de la actriz y de alguno de los personajes que esta interpretó. Aunque la mujer en Sarmiento aparece como algo genérico, como advertimos en la serie *Film Noir*. Al respecto de esta premisa podríamos encajar las palabras de Catherine Millet a propósito de la pintura de Sarmiento: “La mujer exhibida y aquella que la exhibe se asemejan diabólicamente, hasta el punto de que las podemos mirar como si fuesen dos posiciones de la misma mujer. Una mujer se expone con tal distanciamiento en relación a sí misma que se desdobra”. Ese desdoblamiento espejado resulta sobrecogedor también en pinturas de sombras de gran formato como *Codes Specific to Fear* (2002), otra vez, un retrato de un retrato.

Como en los planos que dominarán gran parte de su pintura y sus *collages*, casi siempre la arquitectura que se nos muestra hemos de completarla e imaginarla. En las plantas, nada se nos dice de su escala, de su orientación o ubicación, ni de su fin, ni de qué tipo de atmósfera se trata ni para quién ha sido proyectada. Como nos referimos anteriormente al hablar de la mujer, es un tipo de arquitectura genérica la que será más habitual en las obras de Sarmiento. La arquitectura

emerge en muchos casos como fragmento —una puerta, una mesa, una silla, o incluso como un palco—. Ciertamente hay excepciones y en algunos casos reconocemos edificios icónicos de la historia de la arquitectura —como es el caso, entre otras, de la pintura *Silverlake Anise Neutra* (2013)—, pero lo habitual es que la arquitectura que se muestra no surge por su valor como arquitectura sino como encuadre, como forma íntima que permite nuestra intromisión, como memoria. De ahí que la casa sea una de sus claves reflexivas. Por eso también, más que de la mujer, podríamos hablar de una arquitectura de lo femenino. Porque cuanto menos vemos más deseamos. Lo mismo sucede en las casas sugeridas en sus pinturas y dibujos; o solo conseguimos acceder a su exterior, a su fachada; o únicamente se nos ofrece una planta descontextualizada. También sus *otras* plantas nos muestran un mundo vegetal en continuo cambio, incógnito y ajeno más allá de su exterioridad. En todos los casos se abraza un secreto. Así, la conocida actriz Sasha Gray afirma: “Sarmiento explora constantemente la arquitectura de la condición humana. En sentido literal y figurativo, utiliza la arquitectura como soporte y como una ilustración de las profundidades de nuestros miedos”.

En las obras de Sarmiento es el deseo el que nos atrapa. Un deseo que se fundamenta en la relación con lo otro, y ahí la otredad puede ser una mujer o lo femenino, una arquitectura o una lectura determinada que nos permita salir o entrar en la habitación para saber si, definitivamente, ejercemos de invitados o de anfitriones. Lo doméstico está altamente presente también en sus esculturas de mujeres. Realizadas en resina y fibra de vidrio, vestidas con un elegante vestido negro, se acompañan siempre de sillas, mesas, alfombras o vasos. Un ejemplo es *Kiss Me (with foam)* (2005). Otras veces se apoyan en las paredes, blancas como sus cuadros, dibujando así esa relación con lo arquitectónico. Como en sus pinturas o dibujos, estas figuras de líneas elegantes no tienen rostro. Porque Sarmiento nos impide el acceso a la solución, a la imagen. Lo señala con inteligencia John Baldessari: Julião Sarmiento es un minimalista. “Si el rostro no está presente, miraremos hacia otro lugar”.

En toda la trayectoria de Sarmiento el espectador ha de dejarse llevar por la imagen. Pienso en el cine de Tarkovski y en su capacidad de transitar o aproximar las distintas escalas. Si en algunas obras anteriores lo oscuro funcionaba como mancha, ahora esa revelación imposible es un campo abismal. Son lugares donde obra la ausencia, ese sentido de pérdida que tan bien describe Georges Didi-Huberman. Porque no tenemos posibilidad de acceder al misterio. Es la mirada como salto infinito. El paisaje, aun cuando se nos ofrece totalmente abierto, resulta impenetrable. Es algo así como lo que ocurre en las fotografías de pantallas de cine de Sugimoto, donde el exceso de tiempo y luz provoca que las pantallas estén vacías por acumulación.

Poco importa si miramos desde detrás del armario, desde una mirilla o desde un telescopio, lo cierto es que todo deriva en una obscenidad cercana a la ceguera, como en el erotismo bataillano. Por detrás siempre está Sarmiento, gestionando las decisiones sobre los movimientos de cámara, como un director de cine. Una y otra vez, todo está ante nuestros ojos, aunque resulte inaccesible.

David Barro



Julião Sarmiento: *Kiss Me (with foam)*, 2005. Colección particular, Portugal. Fotografía: José Manuel Costa Alves

JULIÃO SARMENTO WITHOUT

WHAT IS NOT SEEN

We started talking about and planning this exhibition by Julião Sarmiento in the CGAC during a brief visit the artist made to the museum with a view to seeking locations for shooting a film in the spaces of Álvaro Siza's architecture. Perhaps for that reason, in a series of conversations a certain cinematic perspective started to take shape as a theme and a central thread for the exhibition one that pervades all of his work but which, above all, characterises his gaze.

Thus, *Without* is an exhibition that explores formal and thematic consequences, as well as the relationships established by a gaze of a cinematographic nature, in an artist who, although first and foremost a painter, throughout his career has moved about through film and video, has employed photography, and has directed performances of a clearly cinematographic tone, creating installations and sculptures with a refined sense of scenery. Interestingly, this is an exhibition without cinema and without video, which precisely underscores the cinematographic gaze over the practice of the image in movement. But, above all, it is not a retrospective that takes the cinema as an excuse to trace the path of Sarmiento's career, which on the other hand would be perfectly possible and feasible. Hence, the viewer will find no works in the exhibition prior to the year 2000, and this was a decision taken between the curators and the artist, not without a modicum of regret for the thematic riches that we forewent, which, nonetheless, in view of the selection of work, allows us to understand, in a more synthetic and perhaps austere way, the complexity and density of an oeuvre that is as direct as it is hermetic, as eloquent as it is elusive.

In the year of the CGAC's 25th anniversary, an exhibition on Julião Sarmiento has a certain celebratory and commemorative sense. In 1994, a year after it opened its doors to the public, the CGAC presented the exhibition *Itinere* and which brought together, with the central theme of the Way of St. James, an important selection of artists, from Antoni Tàpies, Richard Long and Eduardo Chillida, to Georg Baselitz, Mario Merz and Markus Lüpertz, who had distinguished the art of the previous decades and who defined that moment in time in the mid nineteen-nineties. Julião Sarmiento participated with a triptych of monumental proportions, almost six meters long, entitled *Itinere*, and a piece, also of considerable dimensions, *Laura and Alice (9)* (1994). Both pieces belong to the stage of what have been labelled the *white paintings*, given that sketched or half-erased figures stand out over textured, white surfaces, such as white-washed walls.

In an obsessive way, Sarmiento's work resembles a rewriting of the same themes, a constant overlapping, with new variants that

transform the initial text into a different one, and which, in turn, in yet another shift, once again generates another new text. It is a practice that is placed in parallel to the palimpsest, but understanding it as a constant rewriting of personalised quotes where the biographical also plays the role of a screen. On the other hand there is, in the palimpsest, no continuity, or logic, or totality; the dominant feature is the fragment, the incomplete and a subtle measure of randomness and free association.

Santiago Olmo

JULIÃO SARMENTO. WITHOUT

Sarmiento's work is formalised from the frontier areas, surely because the majority of images that we believe we see are mental, more than actually physical. Hence, many of his works contain images of images, and they are interrelated, as if they configured his career as an immense plan-sequence, even though they function independently, embracing the ambiguity of their meaning. At times, the titles give us clues, but not always. This is how he forms micro-stories which assume the manifold potentiality of literature and cinema, between the expressed and the secret, between the personal and that which we find strange. With the cinema, he also shares a type of duration, suspense. Because his entire oeuvre projects that expanded sensation—cinematographic, if you wish—and in what we see, there is always something that is kept absent, off-screen.

This is perhaps from where the idea to hold an exhibition on Julião Sarmiento and his relationship with the cinema without selecting even one single audiovisual work arose. As well as the ambiguity of its title: *Without*. For many it will be a contradiction, but there is surely no better way of understanding the exegesis of such an open and polyhedral oeuvre as that of this artist, who goes out of his way to scrutinise its margins, thus succeeding in shaping the intermediate stages which always come together in a meticulous staging, in this case on the basis of a tour through his latest works.

The exhibition *Julião Sarmiento. Without* is thus a panoramic overview that includes works around a way of feeling that runs transversally throughout his entire career: the cinematographic. It is not so much about underscoring a literal relationship—which in many cases can indeed be discerned—but of projecting how Sarmiento is an artist who has always moved about on this level so characteristic of the cinema, between suspension and desire, and in an interstitial space which induces us, as spectators, to see ourselves immersed in a disturbing terrain, like a foreigner, like a guest.

For Julião Sarmiento, the act of generating thought would be like that proclaimed by Godard: something dangerous for the thinker and, at the same time, transformational for the real. This exhibition and this book thus include examples of his particular way of deconstructing the image, of works where emptiness is conceived as an active background, and a series of sculptures in which the notion of scene is invoked. Reality is always in movement, blurred. Also deconstructed, broken down, as in the excellent work *Jet Black Tide* (2016). While, in his enigmatic recent paintings, of a fractal dimension and which refer to the world of constellations, all of this is taken to the extreme of the unattainable. Because in his work, reality is amplified, and the viewer can be sure of the reality of the image, as in the cinema. This all demands an active position for the viewer, who is obliged to decipher the intention of each motif and each absence, dealing with titles which offer clues at the same time as they enhance the mystery and suspension.

Hence the aforesaid title of the exhibition—*Without*—, which refers to a sort of polarity which dominates his career. Polarity is like a door which on one side has written the word 'Entrance' and on the

other 'Exit'; but it is always the same door and, depending on the side from which we approach it, we see one or other of its aspects.

As in the works of Julião Sarmiento, the title does not give us an exact or absolute truth. Because, as Pasolini points out, it only needs a one millimetre turn in the viewing angle for our vision of the world to be completely different. This stage that Sarmiento goes through bequeaths us a confused, fragmented image, as if it were the result of someone's sidelong glance. Of course, we are speaking of seduction, of fantasy, of enigmas. On a number of occasions, his work has led me to think of that drawing by De Kooning erased by Rauschenberg. I subsequently learned that Julião Sarmiento had done the same with a drawing by Michael Biberstein. Nothing is tenser than when the emptiness becomes dense, saturated.

Julião Sarmiento always sends us on a demanding mission: to listen to the reverberations of a gesture, of an architecture, of a text, etc. As in Beckett, it is not a matter of stating, but of showing. Something like that baroque world defined by Deleuze, which is not an art of structures but of textures, a proliferation of folds and fractals, a world of captures rather than closures, something that is accentuated

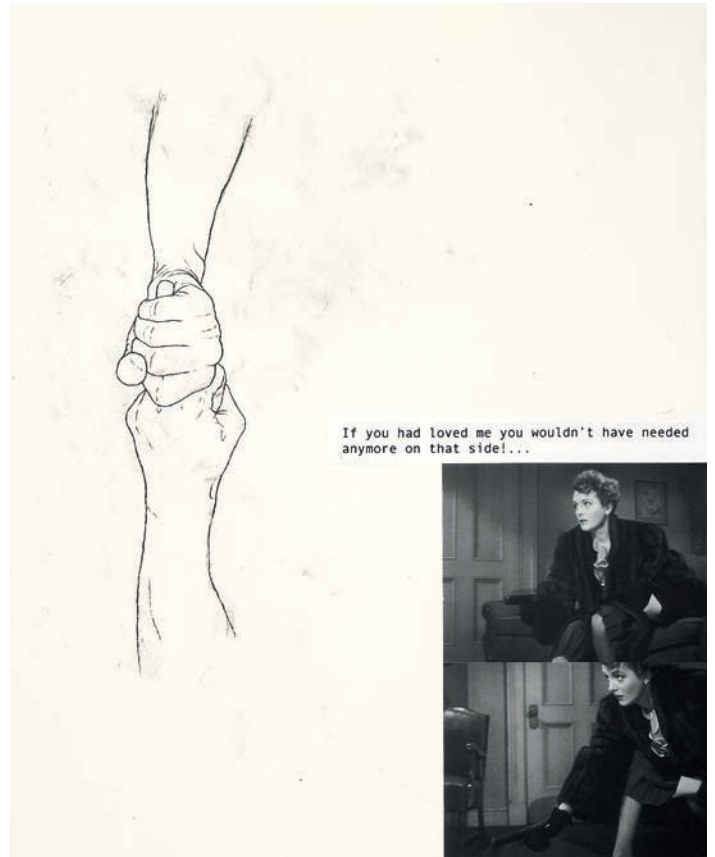


Julião Sarmiento: *Fifth Easy Piece*, 2015. Collection of the artist. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro. Photography: José Manuel Costa Alves

in the artist's latest collages, where he works with screen-printing, with photocopies, paintings, drawings, photographs, sealing tape, etc., in a kind of visual hieroglyphics. Because Sarmiento seeks an open relationship with the spectator; he never configures a definitive reception. Hence, his evasive narrative and a degree of descriptive ambiguity. Thus, he breaks down reality, the sequence, as in the cinema. It is a sort of *découpage* that envelops the spectator and which some years ago he compared with diving in a swimming pool: 'When I see a film, I don't concentrate solely to the film's storyline, for me the atmosphere that the cinema gives me, that the film gives me, is very important, and that's what I do in my paintings.' This expanded, contextual immersion occurs in his audiovisual works, in his paintings, in installations such as *Film Noir (with carpet) (générico 21)* (2007) or in his most recent paper collages, where he combines images that lend themselves to multiple readings. Because if anything has remained constant in his works, it is precisely his fluid nature, something that Eisenstein intuited as being characteristic of cinematic representation. This multiple approach to the notion of perspective is something that the critic Michael Tarantino stresses, bringing Sarmiento's work closer to the music of Satie and to the cinema more capable of confronting the enclosure, citing David Lynch, Jean-Luc Godard and the Portuguese Manoel de Oliveira as examples.

This notion of diving also brings me to seemingly distant authors, such as Gerhard Richter, who manages to overcome banality to construct a legacy full of nuances. He does so by enhancing the mental sense of sight, a key accessory for understanding Sarmiento's work, but also that of other authors, such as Luc Tuymans, one of his confessed elective affinities. In both, the ambiguous and the literal are balanced. It is their way of summoning the irrepresentable. In many cases, all of this enables them to unsettle us as spectators, with resources such as shifting frames. The difficulty in apprehension means that our gaze is always in transit, as in the cinema. It is his way of unravelling the image, of breaking it down. In that density, the mystery is cocooned and reinforced. The physical tension is taken to the limit, as when Velázquez uses only ink and embraces blurriness. In all of these cases, it is as if they wished to break into into abstraction without abandoning reality. It would be something like gaining distance, by summoning the performative. Thus his insistence on the colour white is justified, which seems to remain indifferent when it translates nothingness as a possibility, bestowing space without altering its empty character, provoking density despite its weightless quality. This is the case with his white paintings, which dominated his work in the nineties, but also recent ones that we are not able to complete with our gaze: *Hydrae* (2015), *Phecda* (2014), *Pyxidis* (2014), *Apodis* (2015), *Carinae* (2015) and in a more spectacular way, *Piscis Austrinus* (2015). The unspeakable is abbreviated.

Some years ago, Juan Muñoz wondered in a text what—in the endless multiplicity of images that are shared and complemented—the forbidden image of Julião Sarmiento would be. This is something that can also be applied to his paintings, where the viewer is responsible for completing the image. The relative is imposed in a sort of fragmented narration, full of fissures and virtual events. On the basis of a series of contrasts between textures and types of image that



Julião Sarmiento: *Brigid*, 2006. Collection of the artist. Courtesy Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon. Photography: José Manuel Costa Alves

render a reductive or definitive reading unfeasible, his paper collages—in which he combines texts with vegetative plants, architectural plans, photographs and colours, among other things—act as a file that our gaze has to reconstitute, a sort of ambiguous atlas between the intimate and the collective.

An example of this is the performance *Five Easy Pieces*, whose title refers to the film of the same name by Bob Rafelson, starring Jack Nicholson, which led to *Five Easy Pieces* (2013-2015), a set of five numbered installations dominated by a sculpture that reproduces the pose of Degas' famous dancer—a sculpture of which thirty bronze castings have been made from a wax original—. Three of Sarmiento's sculptures look ahead, another faces away from the viewer, and another is tilted. Placed in the setting of a painted wall, they are accompanied by different elements that reference works by artists such as Rodchenko or Duchamp, the architecture of Richard Neutra, and a set of autobiographical references in the sense in which they inhabit the artist's memory, which is, as always, difficult to scrutinise. Memory, that permanently unfinished construction, is like a constellation of experiences, of readings, of films and, in this specific case, of key moments in the history of art in the twentieth century. A sort of palimpsest or, if you will, a plastic autobiography. I am thinking, of course, of Borges and of those paths which diverge, but that converge in a circular dynamics, that of the book whose last page is the same as the first one. Also in *Rosebud*. In a monochrome picture. In empty space. In a secret...

As always, Sarmiento immerses us in a zone of shadow, in the indiscernible. No matter how hard we try, we will never be able to



Julião Sarmento: 7. *Flowers Yellow*, 2011. Collection of the artist. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro. Photography: Estúdio Julião Sarmento

see what the artist sees, as we will never see ourselves in the place where they see us. This is something highly characteristic of Lacan, but also of that opacity that constantly emerges in Sarmento's works. *Five Easy Pieces* is closely related with his paper collages. In both cases, different possibilities are continuously opened up to us. Here, the viewer is the director of the film, the author of the montage. It is the viewer who has to delve into the interstices as if it were a case of penetrating a cubist object, considering time and space, understanding that many perspectives can be simultaneous. Something akin to our wishing to unravel the music of Satie or Webern, or a film by Godard, David Lynch or David Cronenberg. For the latter, the way space is cut is undoubtedly the first problem to be tackled by any director, and how to make people move through that space will also be one of Sarmento's main concerns. But it will be, above all, to unsettle the viewer somewhat on the basis of an elliptical narrative and a suspension of the plot, which the artist seeks and, in this regard, he approaches authors such as Lynch in films like *Blue Velvet*—a film to which Julião Sarmento dedicated a piece—, is definitive. The spectator, voyeur, moves between contemplation and collaboration.

It is important to understand that, for Julião Sarmento, films, novels, architecture and everyday life have the same importance.

They are the primary sources off of which he feeds. The raw material of the images that he then goes on to transform, reinvent and combine. Like a camera lens, Sarmento's eye enlarges, focuses, isolates, details and freezes frames, it edits all the superfluous material and, in doing so, adds tension to and encrypts reality. It is an interplay of concealment and revelation, with the image as a dark object of desire. The important thing is that there are never answers. For Julião Sarmento's works, there is a need to conceal and expose time. This impossibility leads us to the purest poetry, but also to a Blanchôt who cultivated the fragment of the real in order to make the poetic flourish, capable of decomposing the order of the text as a game of sensual symbols capable of concealing specific attributions or definitions; without certainties. It is language as misunderstanding, as shadow, as penetration into the inexpressible.

Many contemporary painters have also been seduced by the world of cinema. The case of Julião Sarmento is not, of course, an isolated one, but few have demonstrated such knowledge and capacity when it comes to making the cinematographic an ever-present. Of course, it is something that we note in the themes, but even more so in the forms, in his way of invoking the off-camera, in how he is able to sublimate what the spectator will never be able to see. Cinema is an art of the disappearance of images. This is something that we note in the paintings of Degas's dancers, as well as in Julião Sarmento's interrupted scenes.

In this regard, we find a curious relationship in how Sarmento insists on the repetition of certain motifs. It is an equation close to Richard Prince's notion of re-photography or to John Waters' cinematographic collage. What is at stake is the forming of new narratives. In Sarmento's case, interrelating texts, photographs and drawings. This is how it operates from his particular mismatch, by summoning an unpublished story. Pascal Bonitzer refers to this as *Décadrages*. We observe it in the pictorial and suspenseful gaze of Bresson or Duras, or in cinematic 'eclipses,' such as those of Antonioni. But Sarmento's repetition is more in line with Buñuel's proposals, that in films such as *The Exterminating Angel* he is aware of more than a dozen repetitions.

In Sarmento, when a story is recounted, a kind of impossibility always emerges. Or rather to complete it. As in Godard, Julião Sarmento's works never tell us an exact or absolute truth, and the montage is the key to this unpredictable reception. Because, for Sarmento, desire resides in the figure, but it can be hidden before or after, to dwell in the memory, to whisper from the most silent cadence, or from the unfathomable. Desire does not appear explicitly, rather in that which escapes us, in the look that we sense, in the imperceptible gesture that is difficult to capture. I am thinking here of Charles Foster Kane's hand, when, as he is dying, he drops the ball, but not before uttering the mysterious word 'Rosebud,' whose meaning a journalist is obsessed with understanding. In Orson Wells' mythical film, *Citizen Kane*, the use of flashbacks, contrasted images, shadows, tiny details, sequence plans, etc., could all refer us to works by Sarmento. But, above all, 'Rosebud,' that sort of secret password, that great omission, the name of the sled Kane played with as a child, and even more so, the affectionate nickname that William Randolph Hearst—

the press mogul who would inspire Wells to make this film—gave to the private parts of his lover, the actress Marion Davis.

In the *Hollywood* series, comprising almost thirty paintings, added to the figure of the woman is a text and a name, which plays on the name of the actress and some of the characters that she played. Although women in Sarmiento appear as something generic, as we noted in the *Film Noir* series.

Regarding this premise, we could include the words penned by Catherine Millet about Sarmiento's painting: 'The woman exhibited and the one who exhibits her resemble each other fiendishly, to such an extent that we can look at them as if they were two positions of the same woman. A woman is exposed with such distance in relation to herself that she unfolds.' This mirrored unfolding is also overwhelming in large-format shadow paintings, such as *Codes Specific to Fear* (2002), once again, a portrait of a portrait.

As in the sketches that dominate a large part of his painting and his collages, the architecture we are shown almost always has to be completed and imagined. In the plans, we are told nothing about their scale, orientation or location, or their purpose, or what kind of atmosphere it is, or for whom has been projected. As we referred to earlier when talking about women, this is a type of generic architecture that becomes increasingly common in Sarmiento's works. In many cases, architecture emerges as a fragment—a door, a table, a chair, or even as a box. It is true that there are exceptions, and in some cases we recognise iconic buildings in the history of architecture—as is the case, among others, of the painting *Silverlake Anise Neutra* (2013)—, but most often the architecture shown does not arise owing to its value as architecture, but as a framework, as an intimate form that allows our intrusion, as memory. Hence, the house is one of his reflexive keys. That is also why, more than of women, we could talk about an architecture of the feminine. Because the less we see, the more we want. The same thing happens in the houses suggested in his paintings and drawings; either we only get access to their exteriors, to their façades; or we are only offered a decontextualised plan. Moreover, his plants show us a vegetative world in continuous change, incognito and alien beyond its exteriority. In all cases a secret is embraced. Thus, the well-known actress Sasha Gray states: 'Sarmiento constantly explores the architecture of the human condition. In a literal and figurative sense, he uses architecture as a support and as an illustration of the depths of our fears.'

In Sarmiento's works, it is desire that ensnares us. A desire based on the relationship with the other, and here the otherness may be a woman or the feminine; a type of architecture or a specific reading that will enable us to leave or enter into the room to learn if, definitively, we act as guests or hosts.

The domestic is also highly present in his sculptures of women. Made of resin and fibreglass, dressed in elegant black dresses, they are always accompanied by chairs, tables, rugs or glasses. One example is *Kiss Me (with foam)* (2005). On other occasions they lean on walls, white like his paintings, thus drawing that relationship with the architectural. As in his paintings or drawings, these figures of elegant lines are faceless. Because Sarmiento prevents us from

accessing the solution, the image. This is pointed out astutely by John Baldessari: Julião Sarmiento is a minimalist. 'If the face is not present, we will look elsewhere.'

Throughout Sarmiento's career, the viewer has had to let himself be led by the image. Here, I am thinking about the cinema of Tarkovsky and his ability to traverse through or approach different scales. If, in some previous works, darkness functioned as a stain, now that impossible revelation is an abysmal field. They are places where absence operates, that sense of loss so accurately pictured by Georges Didi-Huberman. Because we have no possibility of accessing the mystery. It is the gaze as an infinite leap. The landscape, even when it is offered to us completely open, is impenetrable. This is akin to what occurs in Sugimoto's photographs of cinema screens, where the excess of time and light renders the screens empty through accumulation.

It matters little if we look from behind the wardrobe, from a peep-hole or through a telescope, the fact is that everything develops into an obscenity close to blindness, as in Bataille's eroticism. Sarmiento is always behind, making decisions on camera movements, like a film director. Time and time again, everything is before our eyes, but inaccessible.

David Barro

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura e Turismo
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
David Barro, Santiago Olmo

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Jesús Riveiro, David M. Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

CGAC | **25** ANIVERSARIO
CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.xunta.cgac.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]

 **XUNTA
DE GALICIA** 