

# MARK MANDERS

## *Curculio bassos*

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

4 xullo / 12 outubro 2014

*Curculio bassos* é a primeira mostra individual do artista holandés Mark Manders nunha institución española, un proxecto que inclúe algúns dos seus traballos máis celebrados e outros que foron retomados e adaptados para a súa exhibición no espazo compostelán proxectado por Álvaro Siza. Calquera comisario dunha exposición de Mark Manders encóntrase sempre ante un abismo de incerteza á hora de decidir como *contar* a súa obra. Por onde empezar? En que marco contextual situalo? Baixo que ditames historiográficos? Como a súa propia obra, esta exposición atópase en terra de ninguén con respecto a criterios curatoriais normativos. En parte ten unha mirada retrospectiva, pois non tería sentido deixar pasar a oportunidade de mostrar con certa amplitude o traballo do artista. Pero tampouco sería procedente abstraerse do lugar no que se inscribe esta exposición, o CGAC, a institución española que posiblemente escribise as máis belas páxinas sobre escultura contemporánea na museografía recente, e unha cidade, Santiago de Compostela, espléndido emblema da tradición románica. Ademais, a exposición pon en contexto a obra *Hallway with Sentences* (1999-2003), unha peza textual propiedade do CGAC que reúne moitas das claves máis importantes do seu traballo.

Sen parar mentes, *Curculio bassos* evoca o nome técnico dalgún ser vivo no complexo mundo da flora ou da fauna. O *curculio* é un gurgullo, un tipo de insecto que coñecemos como escaravello. Pero non os levarei por aí. Para Mark Manders a linguaxe é coma un torno sobre o que se traballa o barro. Unha palabra, unha frase, pode ser modelada,



*Curculio bassos* es la primera muestra individual del artista holandés Mark Manders en una institución española, un proyecto que incluye algunos de sus trabajos más celebrados y otros que han sido retomados y adaptados para su exhibición en el espacio compostelano proyectado por Álvaro Siza. Cualquier comisario de una exposición de Mark Manders se encuentra siempre ante un abismo de incertidumbre a la hora de decidir cómo *contar* su obra. ¿Por dónde empezar? ¿En qué marco contextual situarlo? ¿Bajo qué dictámenes historiográficos? Como su propia obra, esta exposición se halla en tierra de nadie con respecto a criterios curatoriales normativos. En parte tiene una mirada retrospectiva, pues no tendría sentido dejar pasar la oportunidad de mostrar con cierta amplitud el trabajo del artista. Pero tampoco sería procedente abstraerse del lugar en el que se inscribe esta exposición, el CGAC, la institución española que posiblemente haya escrito las más bellas páginas sobre escultura contemporánea en la museografía reciente, y una ciudad, Santiago de Compostela, espléndido emblema de la tradición románica. Además, la exposición pone en contexto la obra *Hallway with Sentences* (1999-2003), una pieza textual propiedad del CGAC que reúne muchas de las claves más importantes de su trabajo.

A bote pronto, *Curculio bassos* evoca el nombre técnico de algún ser vivo en el complejo mundo de la flora o de la fauna. El *curculio* es un gorgojo, un tipo de insecto que conocemos como escarabajo. Pero no les llevaré por ahí. Para Mark Manders el lenguaje es como un torno sobre el que se trabaja el barro. Una palabra, una frase, puede ser modelada,



Mark Manders: *Life-Size Scene with Revealed Figure*, 2009. Cortesía de Zeno X Gallery, Anveres, Bélgica. Fotografía: Roger Wooldridge

transformada. Devén formas imprevistas e case sempre insólitas. Sabemos —díxonolo Nauman— que só cando a linguaxe se corrompe xorde a poesía. A calidade do poético é esencial ao referirse ao seu traballo, pero sería necesario comprobar se a linguaxe chegou a ser, se efectivamente se deu algunha vez ou se, pola contra, está aínda por xerarse, por facerse.

O visitante avanzará no seu percorrido e comprobará que, na súa maior parte, a luz natural nas salas foi negada, pois as ventás foron cubertas por xornais. Pero non son xornais ao uso. A súa linguaxe foi transformada levemente para impedir unha lectura lóxica, para que o que damos por asumido se torne en expectativa. *Expectativa* é unha palabra moi apropiada para definir o traballo de Mark Manders, pois nada é habitualmente o que parece de inicio e todo require unha lectura detida. Son xornais sen data, poderían saír en calquera día da historia ou en todos á vez. *Curculio bassos* acapara todo un titular dun destes xornais e, lonxe de contar o sucedido, como esperaríamos de calquera diario, ábrenos a porta ao que virá. Porque *Curculio bassos* non significa nada, non ten entidade semántica. Tan só é un significante estraño e algo áspero, aberto a toda continxencia perceptiva.

transformada. Deviene formas imprevistas y casi siempre insólitas. Sabemos —nos lo dijo Nauman— que solo cuando el lenguaje se corrompe surge la poesía. La cualidad de lo poético es esencial al referirse a su trabajo, pero sería necesario comprobar si el lenguaje ha llegado a ser, si efectivamente se dio alguna vez o si, por el contrario, está todavía por gestarse, por hacerse.

El visitante avanzará en su recorrido y comprobará que, en su mayor parte, la luz natural en las salas ha sido negada, pues las ventanas han sido cubiertas por periódicos. Pero no son periódicos al uso. Su lenguaje ha sido transformado levemente para impedir una lectura lógica, para que lo que damos por asumido se torne en expectativa. *Expectativa* es una palabra muy apropiada para definir el trabajo de Mark Manders, pues nada es habitualmente lo que parece de inicio y todo requiere una lectura detenida. Son periódicos sin fecha, podrían haber salido en cualquier día de la historia o en todos a la vez. *Curculio bassos* acapara todo un titular de uno de estos periódicos y, lejos de contar lo sucedido, como esperaríamos de cualquier diario, nos abre la puerta a lo que vendrá. Porque *Curculio bassos* no significa nada, no tiene entidad semántica. Tan solo es un significante extraño y algo áspero, abierto a toda contingencia perceptiva.

Toda la obra de Manders se cifra en la tensión entre el lenguaje y la forma. Cuando todavía era un adolescente descubrió que había desarrollado una rara afinidad con el idioma de las artes visuales. Con apenas dieciocho años, en 1986, creó un primer trabajo, *Self-Portrait as a Building*, que desencadenaría el caudaloso conjunto de obra que tienen ahora ante ustedes. La totalidad de su obra fue concebida en aquel momento decisivo, y el goteo extraordinario y clarividente de obras que ha venido presentando desde entonces no es sino la visibilización de ese momento germinal. Es una obra que elude, como diría el poeta, el simple capricho de las cronologías. Anticipa todo lo que será y condensa todo lo que hoy es. En la dilatada nómina de exposiciones que ha realizado en sus casi tres décadas de trayectoria, ha venido mostrando diferentes fragmentos o entregas de ese autorretrato, un autorretrato sin biografía pero saturado de vida, porque si algo se desprende de su quehacer es la inequívoca sensación de que algo está pasando en ese momento preciso, de que las cosas, efectivamente, ocurren. Y ocurren, muchas veces, nos dice el artista, sin nosotros. *Self-Portrait as a Building* es un proceso imperturbable por el cual el pensamiento deviene forma. El edificio es el lenguaje, y, consecuentemente, este se contrae y se expande, oscila como sacudido por una fuerza inenarrable. Todo empieza con una palabra. *Hallway with Sentences*, la citada pieza perteneciente a la colección del

Toda a obra de Manders cífrase na tensión entre a linguaxe e a forma. Cando aínda era un adolescente descubriu que desenvolvera unha rara afinidade co idioma das artes visuais. Con apenas dezoito anos, en 1986, creou un primeiro traballo, *Self-Portrait as a Building*, que desencadearía o caudaloso conxunto de obra que teñen agora ante vostedes. A totalidade da súa obra foi concibida naquel momento decisivo, e o goteo extraordinario e clarividente de obras que veu presentando desde entón non é senón a visibilización dese momento xerminal. É unha obra que elude, como diría o poeta, o simple capricho das cronoloxías. Anticipa todo o que será e condensa todo o que hoxe é. Na dilatada nómina de exposicións que realizou nas súas case tres décadas de traxectoria, veu mostrando diferentes fragmentos ou entregas dese autorretrato, un autorretrato sen biografía pero saturado de vida, porque se algo se desprende do seu quefacer é a inequívoca sensación de que algo está a pasar nese momento preciso, de que as cousas, efectivamente, acontecen. E acontecen, moitas veces, dinos o artista, sen nós. *Self-Portrait as a Building* é un proceso imperturbable polo cal o pensamento devén forma. O edificio é a linguaxe e, consecuentemente, este contráese e expándese, oscila como sacudido por unha forza innomeable. Todo empeza cunha palabra. *Hallway with Sentences*, a citada peza pertencente á colección do CGAC, constitúe un extraordinario exemplo para entender este proceso. É unha peza de texto formada por un conxunto dunhas setenta palabras ordenadas alfabeticamente e a partir do cal se poden compoñer frases dun modo aleatorio. Significativamente, moitas destas frases deron lugar a grandes instalacións, e axiña habemos comprobar como os procesos escultóricos teñen moito que ver con esta práctica.

Unha das súas cabezas, *Unfired Clay Head*, de 2011, preside a grande instalación do vestíbulo do CGAC. Disposta sobre un atril de ferro, está ligada a unha rara temporalidade, pois parece en perpetuo estado de formación. Alóxanse estas figuras nunha xestación particular e propia, intermitente e relativa a un tempo que só lles pertence a elas. Na súa realización hai estreitos vínculos co son —un que, sobra dicir, nós non oímos— que Manders asocia coa composición musical. Moitas destas cabezas fórmanse a partir da sucesión de ritmos verticais, polo xeral de madeira, que fan as veces de acordes e que, xuntas, configuran unha sorte de partitura. Cada un destes ritmos sería á escultura o que cada palabra illada é a *Hallway with Sentences*. Ambas as dúas son o xerme do poético, o elo desa cadea que permite a progresiva materialización do pensamento. Vemos, así, como unha palabra ou unha nota poden desatar un incontible caudal creativo, do mesmo modo que a incidencia dunha luz inesperada ou unha

CGAC, constitúe un extraordinario exemplo para entender este proceso. Es una pieza de texto formada por un conjunto de unas setenta palabras ordenadas alfabéticamente y a partir del cual se pueden componer frases de un modo aleatorio. Significativamente, muchas de estas frases han dado lugar a grandes instalaciones, y pronto comprobaremos cómo los procesos escultóricos tienen mucho que ver con esta práctica.

Una de sus cabezas, *Unfired Clay Head*, de 2011, preside la gran instalación del vestíbulo del CGAC. Dispuesta sobre un atril de hierro, está ligada a una rara temporalidad, pues parece en perpetuo estado de formación. Se alojan estas figuras en una gestación particular y propia, intermitente y relativa a un tiempo que solo a ellas pertenece. En su realización hay estrechos vínculos con el sonido —uno que, sobra decir, nosotros no oímos— que Manders asocia con la composición musical. Muchas de estas cabezas se forman a partir de la sucesión de ritmos verticales, por lo general de madera, que hacen las veces de acordes y que, juntas, configuran una suerte de partitura. Cada uno de estos ritmos sería a la escultura lo que cada palabra aislada es a *Hallway with Sentences*. Ambas son el germen de lo poético, el eslabón de esa cadena que permite la progresiva materialización del pensamiento. Vemos, así, como una palabra o una nota pueden desatar un incontible caudal creativo, del mismo modo que la incidencia de una luz inesperada o una fortuita interrupción del curso normal de las cosas cotidianas puede encender la mecha de la poesía.

*Unfired Clay Head* se encuentra en el centro de un espacio que quiere representar el trabajo en el estudio del artista. Situado en la ciudad belga de Ronse, a media hora al sur de Gante, fue una antigua factoría textil que el artista adquirió hace siete u ocho años, y en la que hoy vive y trabaja. Dice Manders que apenas sale de allí, que allí se concentra todo su universo. Hay salas específicas para las diferentes prácticas, desde espacios en los que trabajar la madera hasta zonas con hornos en los que cocer el barro. En la representación de este estudio en el vestíbulo del CGAC observamos una pequeña porción de su universo artístico, con esa idea de trabajo en curso tan señalada, que nos convoca a la vida que sucede en cada rincón. Pareciera que hubiese estado trabajando en este estudio hasta segundos antes de nuestra llegada. Y, paradójicamente, es como si todo lo que en él vemos llevara toda la vida ahí.

Sería erróneo pensar que en la obra de Manders las nociones temporales de pasado, presente y futuro son independientes unas de otras. Lo enfatiza el artista a través de su singular método de trabajo. Las figuras antropomorfas están realizadas en bronce, pero su aspecto —y esta es una de las características

fortuíta interrupción do curso normal das cousas cotiás pode acender a mecha da poesía.

*Unfired Clay Head* encóntrase no centro dun espazo que quere representar o traballo no estudio do artista. Situado na cidade belga de Ronse, a media hora ao sur de Gante, foi unha antiga factoría téxtil que o artista adquiriu hai sete ou oito anos, e na que hoxe vive e traballa. Di Manders que apenas sae de alí, que alí se concentra todo o seu universo. Hai salas específicas para as diferentes prácticas, desde espazos nos que traballar a madeira ata zonas con fornos nos que cocer o barro. Na representación deste estudio no vestíbulo do CGAC observamos unha pequena porción do seu universo artístico, con esa idea de traballo en curso tan sinalada, que nos convoca á vida que sucede en cada canto. Parece que estivese a traballar neste estudio ata segundos antes da nosa chegada. E, paradoxalmente, é coma se todo o que nel vemos levase toda a vida aí.

Sería erróneo pensar que na obra de Manders as nocións temporais de pasado, presente e futuro son independentes unhas doutras. Resáltao o artista a través do seu singular método de traballo. As figuras antropomorfas están realizadas en bronce, pero o seu aspecto —e esta é unha das características esenciais no seu traballo— obríganos a pensar que aínda non pasaron polo proceso de baleirado e que se atopan nun estado primitivo, coma se fosen só recentemente modeladas con arxila. Ademais, moitas delas encóntranse aparentemente inacabadas. A algunhas fáltanlles pernas e brazos, a outras o nariz ou parte da cabeza. Pero pronto comprendemos que quizais avancen en sentido inverso, que un día puideron ser figuras completas e que xa emprenderon o camiño de volta talvez cara ao nada, cara ao que foron cando aínda non eran nin sequera a idea que quería ser forma.

Un bo exemplo é *Living Room Scene* (2008), pertencente ao Stedelijk Museum de Amsterdam. Considerada unha das súas pezas máis relevantes, componse de dúas grandes figuras antropomorfas alzadas milagrosamente sobre un pedestal xeométrico de cobre, que pola súa vez se apoia en pezas de mobiliario doméstico. Nunha enigmática solución, Manders fragmentou as figuras en dúas metades, situando o concepto de individuo no ámbito dunha rara e hermética polaridade. A insólita monumentalidade en que se cifran estas figuras fálanos da relación entre o individuo e o seu dobre, pero o individuo xa comprende unha dualidade clara en si mesmo, non en van, está dividido en dúas partes que parecen vivir vidas diferentes. A miríade de matices interpretativos que ofrece este traballo é sinxelamente

esenciais en su trabajo— nos obriga a pensar que aún no han pasado por el proceso de vaciado y que todavía se encuentran en un estado primitivo, como si hubieran sido solo recientemente modeladas con arcilla. Además, muchas de ellas se encuentran aparentemente inacabadas. A algunas les faltan piernas y brazos, a otras la nariz o parte de la cabeza. Pero pronto comprendemos que quizá avancen en sentido inverso, que un día pudieron ser figuras completas y que ya han emprendido el camino de vuelta tal vez hacia la nada, hacia lo que fueron cuando todavía no eran ni siquiera la idea que quería ser forma.

Un buen ejemplo es *Living Room Scene* (2008), perteneciente al Stedelijk Museum de Ámsterdam. Considerada una de sus piezas más relevantes, se compone de dos grandes figuras antropomorfas alzadas milagrosamente sobre un pedestal geométrico de cobre, que a su vez se apoya en piezas de mobiliario doméstico. En una enigmática solución, Manders ha fragmentado las figuras en dos mitades, situando el concepto de individuo en el ámbito de una rara y hermética polaridad. La insólita monumentalidad en que se cifran estas figuras nos habla de la relación entre el individuo y su doble, pero el individuo ya comprende una dualidad palmaria en sí mismo, no en vano, está dividido en dos partes que parecen vivir vidas diferentes. La mirada de matices interpretativos que ofrece este trabajo es sencillamente inagotable. Su título nos sitúa ante la familiaridad de lo cotidiano, pero hay una sensación palpable de ausencia que resulta perturbadora. Indiferentes, las figuras se sitúan en un tiempo melancólico que es, nuevamente, ajeno al nuestro. ¿A qué mundo pertenecen? A uno en el que lo definido y lo completado, lo realizado —en definitiva— tras un proceso evolutivo no logra rebasar la categoría de entequeia, porque nada en la obra de Manders es más proclive a ser vulnerado que un desarrollo lineal y lógico.

Uno podría preguntarse si este interés casi obsesivo por la temporalidad tiene que ver con la frustración de no haber vivido en todas las épocas de la historia y poder así conocer el modo en que los humanos realizaban sus aportaciones al acervo cultural. Gracias a la tecnología, el artista emprende un incesante viaje en el tiempo con el que situarse a la vez en diferentes momentos históricos que desearía haber vivido y a cuyas manifestaciones culturales anhelaría haber contribuido. Manders es muy consciente de la tradición a la que pertenece, pero ¿por qué no formar parte de todas a la vez? En una misma obra puede haber alusiones a cierto clasicismo cuatrocentista, al poroso silencio de un interior holandés, al rigor geométrico del neoplasticismo. Uno se lo imagina pensando en qué hubiera pasado si los cretenses hubieran conocido el románico, si Vermeer hubiera sabido qué pasaba por la cabeza de Van Doesburg, si Piero della Francesca hubiera visto el Guernica...

inesgotable. O seu título sitúanos ante a familiaridade do cotián, pero hai unha sensación palpable de ausencia que resulta perturbadora. Indiferentes, as figuras sitúanse nun tempo melancólico que é, novamente, alleo ao noso. A que mundo pertencen? A un no que o definido e o completado, o realizado —en definitiva— tras un proceso evolutivo non logra superar a categoría de entelequia, porque nada na obra de Manders é máis proclive a ser vulnerado que un desenvolvemento lineal e lóxico.

Un podería preguntarse se este interese case obsesivo pola temporalidade ten que ver coa frustración de non vivir en todas as épocas da historia e poder así coñecer o modo en que os humanos realizaban as súas achegas ao acervo cultural. Grazas á tecnoloxía, o artista emprende unha incesante viaxe no tempo coa que situarse á vez en diferentes momentos históricos que desexaría vivir e a cuxas manifestacións culturais anhelaría contribuír. Manders é moi consciente da tradición á que pertence, mais por que non formar parte de todas á vez? Nunha mesma obra pode haber alusións a certo clasicismo catrocentista, ao poroso silencio dun interior holandés, ao rigor xeométrico do neoplasticismo. Un imaxínoo pensando en que pasaría se os cretenses coñecesen o románico, se Vermeer soubese que pasaba pola cabeza de Van Doesburg, se Piero della Francesca vise o Guernica...

*Notional Cupboard* (1989-2003), procedente da Kunsthhaus de Zürich, mitiga a acentuada verticalidade de *Living Room Scene* e resólvese nun sentido inapelablemente horizontal. Resulta difícil explicar todo canto sucede nesta peza, tanto no seu exterior coma no seu interior. É inaudita a singularidade formal deste traballo, un tambor dilatado ata converterse nunha sorte de féretro, esa cousa fálica en cuxo interior colgan apesadas dúas ratas xunto a imaxes tomadas dun libro de Bataille... Fóra, en estraño voo, sórdidas imaxes de Cranach, Leonardo e Balthus. Apoiado sobre unha cadeira de brazos que novamente nos sitúa ante o familiar, esta peza de mobiliario encerra unha morea de asociacións arredor do sexual, arredor da morte, arredor do estrañamento que pode encerrar a experiencia do cotián.

Un aire decididamente macabro percorre *Nocturnal Garden Scene* (2005), a escura representación dunha paisaxe nocturna procedente do S.M.A.K. de Gante. Fala Manders do seu interese polas cordas destensadas e pola melancolía que proxecta a súa curva (é unha melancolía que recorda moito a *Short Sad Thoughts* (1990), a pequena parella de barras de cobre dobradas sobre si mesmas). A iso súmase unha reflexión sobre cuestións en aparencia nimias, pero que



Mark Manders: *Short Sad Thoughts*, 1990. Cortesía de Zeno X Gallery, Anveres, Bélxica. Fotografía: Brian Forrest

*Notional Cupboard* (1989-2003), procedente de la Kunsthhaus de Zurich, mitiga la acentuada verticalidad de *Living Room Scene* resolviéndose en un sentido inapelablemente horizontal. Resulta difícil explicar todo cuanto sucede en esta pieza, tanto en su exterior como en su interior. Es inaudita la singularidad formal de este trabajo, un tambor dilatado hasta convertirse en una suerte de féretro, esa cosa fálica en cuyo interior cuelgan apesadas dos ratas junto a imágenes tomadas de un libro de Bataille... Fuera, en extraño vuelo, sórdidas imágenes de Cranach, Leonardo y Balthus. Apoyado sobre un sillón que nuevamente nos sitúa ante lo familiar, esta pieza de mobiliario encierra un sinfín de asociaciones en torno a lo sexual, en torno a la muerte, en torno al estrañamiento que puede encerrar la experiencia de lo cotidiano.

Un aire decididamente macabro recorre *Nocturnal Garden Scene* (2005), la oscura representación de un paisaje nocturno procedente del S.M.A.K. de Gante. Habla Manders de su interés por las cuerdas destensadas y por la melancolía que proyecta su curva (es una melancolía que recuerda mucho a *Short Sad Thoughts* (1990), la pequeña pareja de barras de cobre dobladas sobre sí mismas). A ello se suma una reflexión

explican a complexidade do mundo. Fascínalle ao artista pensar por que o curso normal das cousas sucede dun xeito e non doutro, por que o pensamento se dirixe nunha dirección concreta e baixo que circunstancias pode modificarse o seu percorrido. Neste caso, fálanos da imposibilidade de que dous obxectos —unha corda destensada e un gato— poidan ocupar exactamente un mesmo espazo. Para que ambos os dous poidan coexistir debe darse unha solución radical que o espectador visualizará con claridade. Nela comungan sensacións próximas ao trágico coa poesía das pequenas cousas da vida.

Resulta interesante mirar a obra de Manders á luz do contexto de Santiago de Compostela e da tradición de escultura románica que con tanta exuberancia aquí se dá. Henri Focillon, un dos historiadores que con maior clarividencia debullou a natureza estética do románico, describe o estilo como misterioso en oposición á familiaridade coa que dixerimos a calidade do gótico. “O románico —di— invita a formar parte dun soño que se perde en representacións afastadas no tempo e o espazo, soños que evocan unha humanidade que non é a nosa, organizados en complexas e enigmáticas combinacións”. Na escultura románica as formas humanas fúndense coas formas animais e vexetais, pero non

sobre cuestións en apariencia nimias, pero que explican a complexidade do mundo. Le fascina ao artista pensar por qué el curso normal de las cosas sucede de una manera y no de otra, por qué el pensamiento se dirige en una dirección concreta y bajo qué circunstancias puede modificarse su recorrido. En este caso, nos habla de la imposibilidad de que dos objetos —una cuerda destensada y un gato— puedan ocupar exactamente un mismo espacio. Para que ambos puedan coexistir debe darse una solución radical que el espectador visualizará con claridad. En ella comulgan sensaciones cercanas a lo trágico con la poesía de las pequeñas cosas de la vida.

Resulta interesante mirar la obra de Manders a la luz del contexto de Santiago de Compostela y de la tradición de escultura románica que con tanta exuberancia aquí se da. Henri Focillon, uno de los historiadores que con mayor clarividencia ha desgranado la naturaleza estética del románico, describe el estilo como misterioso en oposición a la familiaridad con la que digerimos la cualidad de lo gótico. “El románico —dice— invita a formar parte de un sueño que se pierde en representaciones lejanas en el tiempo y el espacio, sueños que evocan una humanidad que no es la nuestra, organizados en complejas y enigmáticas combinaciones”. En la escultura románica las formas humanas se funden con las formas animales y vegetales,



Mark Manders: *Nocturnal Garden Scene*, 2005. Colección S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gante. Fotografía: Brian Forrest, cortesía de Zeno X Gallery, Anveres, Bélxica

se desbordan senón que permanecen ligadas con rigor á arquitectura. En *Life-Size Scene with Revealed Figure* (2009), vemos unha imaxe recortada fronte a un fondo dourado que semella unha icona relixiosa nun altar. Está composta por unha amalgama de motivos procedentes de moi diversas fontes que se verten simultáneas nun mesmo plano. Como toda a súa obra, a peza parece conter en si toda a historia da arte, fundida nunha imaxe individual e específica. Ten connotacións relixiosas en termos de misticismo e aura, e conecta co idioma románico en termos de hibridación de motivos e linguaxes aínda que non co carácter excluínte de toda relixión, pois, como repetimos ao longo deste texto, o traballo de Manders condensa, como un *Aleph* borxiano, todos os motivos da historia da arte, todos os seus estilos, todos os seus momentos.

No emblemático Dobre Espazo do CGAC, Mark Manders sitúa unha das súas pezas máis coñecidas, *Staged Android (Reduced to 88%)* (2002-2014), un traballo presentado por vez primeira na Documenta 11, en 2002, e adaptado agora para esta ocasión. Trátase doutra entrega do *Self-Portrait as a Building*, un organismo polo que flúe o pensamento e por cuxos órganos transita azarosamente. Estes órganos son elementos cotiáns como mesas ou cadeiras de brazos que están aquí coroadas por unha gran chimenea de ladrillo, un dos motivos máis recoñecibles na obra do artista. Xunto a elas, diminutas na súa desfavorable proporción, pequenas bolsas de té murmuran unha palabra.

Javier Hontoria

pero no se desbordan sino que permanecen ligadas con rigor a la arquitectura. En *Life-Size Scene with Revealed Figure* (2009), vemos una imagen recortada frente a un fondo dorado que semeja un icono religioso en un altar. Está compuesta por una amalgama de motivos procedentes de muy diversas fuentes que se vierten simultáneas en un mismo plano. Como toda su obra, la pieza parece contener en sí toda la historia del arte, fundida en una imagen individual y específica. Tiene connotaciones religiosas en términos de misticismo y aura, y conecta con el idioma románico en términos de hibridación de motivos y lenguajes aunque no con el carácter excluyente de toda religión, pues, como hemos repetido a lo largo de este texto, el trabajo de Manders condensa, como un *Aleph* borgiano, todos los motivos de la historia del arte, todos sus estilos, todos sus momentos.

En el emblemático Doble Espacio del CGAC, Mark Manders sitúa una de sus piezas más conocidas, *Staged Android (Reduced to 88%)* (2002-2014), un trabajo presentado por vez primera en la Documenta 11, en 2002, y adaptado ahora para esta ocasión. Se trata de otra entrega del *Self-Portrait as a Building*, un organismo por el que fluye el pensamiento y por cuyos órganos transita azarosamente. Estos órganos son elementos cotidianos como mesas o sillones que están aquí coronados por una gran chimenea de ladrillo, uno de los motivos más reconocibles en la obra del artista. Junto a ellas, diminutas en su desfavorable proporción, pequeñas bolsas de té murmullan una palabra.

Javier Hontoria

# MARK MANDERS

## *Curculio bassos*

*Curculio bassos* is the first individual exhibition in a Spanish gallery by the Dutch artist, Mark Manders. The project includes a number of his most acclaimed works, and others which have been revisited and adapted for his exhibition in the Santiago gallery, designed by Álvaro Siza. Any curator of a Mark Manders exhibition will always find himself staring into the abyss of uncertainty when deciding how to 'describe' his work. Where do we start? In which contextual setting do we place it? From which historiographical viewpoints? With regard to prescriptive curatorial norms, this exhibition, like his work itself, is in the middle of no man's land. In part it has a retrospective viewpoint, so there would be no sense in wasting an opportunity to show the artist's work at some length. But neither would it be appropriate for us to divorce ourselves from the setting of this exhibition: the CGAC, the Spanish institution which has possibly written the most beautiful pages on contemporary sculpture in recent museography; and a city, Santiago de Compostela, which is a magnificent emblem of the Romanesque tradition. The exhibition also places *Hallway with Sentences* (1999-2003) in context, a work comprising vinyl lettering owned by the CGAC which brings together many of the significant key aspects of his work.

At first glance, *Curculio bassos* brings to mind a technical name of some living being in the world of flora or fauna. The *curculio* is a weevil, a type of insect we know as a beetle. But that is not where we are going. For Mark Manders, language is akin to a potter's wheel, upon which he works the clay. Words and phrases can be modelled, transformed, giving rise to unexpected, almost always offbeat forms. We know—as Nauman told us—that only when language starts to break down does poetry arise. This quality of the poetic is essential when referring to Mander's work, but we would need to verify whether language has come into being, if it effectively came about at some time, or whether, on the contrary, it has yet to be born, yet to be fashioned.

Visitors will move through the exhibition and note that, in the main, the rooms have been denied natural light, as the windows have been covered with newspapers. These, however, are not ordinary newspapers. Their language has been slightly transformed to preclude a logical reading, so that everything we have assumed is transformed into an

expectation. 'Expectation' is a highly suitable word for defining Mark Manders' work, as nothing is usually what it initially seems to be, and absolutely everything requires a detailed reading. These are newspapers that bear no date; they could have been taken from any day in history, or all of them at once. *Curculio bassos* takes up a full headline in one of these newspapers and, far from recounting the events, as one would expect from a normal newspaper, it offers us a window to what lies ahead. Because *Curculio bassos* does not mean anything; it has no semantic significance. It is merely a strange, somewhat rough sequence of phonemes, open to any perceptive contingency.

All of Manders' output is encrypted in the tension between language and form. While still a teenager, he discovered that he had developed a rare affinity with the language of the visual arts. In 1986, when barely eighteen years old, he created an early work, *Self-Portrait as a Building*, which would trigger the voluminous body of work you now behold. His entire output was conceived at that key moment, and the extraordinary, clairvoyant trickle of works that he has been unveiling ever since is merely the visiblisation of that seminal moment. It is a work that, in the words of the poet Carlos Marzal, eludes 'the simple whim of chronologies.' It anticipates all that will be and brings together all that currently exists. In the extensive list of his exhibitions over the almost three decades spanned by his career, he has shown different fragments or parts of that self-portrait, a self-portrait without a biography, but one that is steeped in life, as, if anything can be gleaned from his work, it is the unmistakable sensation that something is going on at that precise moment, that things are indeed happening. And, as the artist himself tells us, they often happen without us. *Self-Portrait as a Building* is an imperturbable process through which thought acquires form. The building is the language and, consequently, it contracts and expands, oscillating as if shaken by an unnameable force. Everything starts with a word. *Hallway with Sentences*, which forms part of the CGAC's collection, is an extraordinary example for understanding this process. It is a textual work comprising a set of around seventy alphabetically ordered words, on the basis of which sentences can be randomly composed. Significantly, many of these phrases have given rise to large



installations, and soon we shall see how his sculptural processes are closely connected with this practice.

The large installation in the lobby of the CGAC is overlooked by one of his heads, *Unfired Clay Head* (2011). Set on an iron easel, it is linked with a rare temporality, as it seems to be in a perpetual state of creation. These figures are set in their own particular, intermittent gestation, relative to a time which belongs only to them. Their production entails close links with sound—sound which, needless to say, we do not hear—which Manders associates with musical composition. Many of these heads are formed from a series of vertical rhythms, in the main of wood, which act as chords, and which, taken together, constitute a type of musical score. Each of these rhythms would be to sculpture what each individual word is to *Hallway with Sentences*. Both are the seed for the poetic, the link in that chain which gives rise to the progressive materialisation of thought. Thus, we see how a word or a note can unleash an irrepressible creative flow, in the same way that an unexpected light or a fortuitous interruption of the normal course of events can light the fuse of poetry.

*Unfired Clay Head* is at the centre of a space which aims to represent the artist's work in his studio. Located in the Belgian city of Ronse, half an hour away from Ghent, the erstwhile textile factory, which the artist purchased seven or eight years ago, is where he now lives and works. Manders says that he hardly ever leaves the place, and that it is here where his entire universe is concentrated. There are specific rooms for different processes, ranging from spaces in which he works with wood, to zones with kilns where he fires clay. In the mock-up of this studio in the CGAC lobby, we are privy to a small portion of his artistic universe, with this celebrated idea of work under way, which conjures up the life that 'occurs' in each nook and cranny. It feels like he has been working in this studio up until a few moments before our arrival. And, paradoxically, it seems like everything we see therein has been there a lifetime.

It would be a mistake to think that in Manders' work the temporal notions of past, present and future are independent of each other. The artist stresses this through his particular manner of working. The anthropomorphic figures are made of bronze, but their appearance—and this is one of the essential



Mark Manders' studio in Ronse (Belgium)



Mark Manders: *Notional Cupboard*, 2003. Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde Gruppe Junge Kunst. Photo: Peter Cox, courtesy of Zeno X Gallery, Antwerp (Belgium)

features of his work—compels us to think that they are yet to pass through the casting process, that they are still in a primitive state, as if they had only recently been modelled in clay. Moreover, many of them are seemingly unfinished: some of them lack arms and legs, others the nose, or part of the head. But we soon grasp the notion that perhaps they are advancing in the opposite direction, that at one time they were complete figures, and that they have embarked on a journey back towards nothingness, towards what they were before they were even an idea that needed to be given form.

A good example is *Living Room Scene* (2008), which belongs to the Stedelijk Museum in Amsterdam. Considered one of his most important pieces, it comprises two large anthropomorphic figures rising miraculously over a geometric copper pedestal, which in turn rests on items of domestic furniture. In an enigmatic solution, Manders has split the figures into two halves, placing the concept of individual in the setting of a weird, hermetic polarity. The extraordinary monumentality into which these figures are encrypted speaks to us of the relationship between the individual and his double, but the individual already comprises a conspicuous duality which in itself, not surprisingly, is divided into two parts which seem to live different lives. The myriad of interpretative nuances

yielded by this work is simply endless. Its title confronts us with the familiarity of daily life; nonetheless, there is a palpable feeling of absence which is somewhat disconcerting. The indifferent figures are set in a melancholic time which, once again, is alien to us. Which world do they belong to? To one in which, after an evolutionary process, the defined and the completed,—in short—the realised does not succeed in transcending entelechy, as nothing in Manders' work is more prone to being violated than a linear, logical development.

One could wonder whether this almost obsessive interest in temporality has to do with the frustration of not having lived through all the epochs of history and thus be able to ascertain the way in which humans contributed to the cultural heritage. Thanks to technology, the artist embarks on an endless journey through time, by way of which he places himself in different historical moments which he would have wished to live and whose cultural manifestations he would have longed to contribute to. Manders is acutely aware of the tradition to which he belongs, but why not form part of all of them at once? In one single work we find allusions to a certain fifteenth century classicism, to the porous silence of a Dutch interior and to the geometric rigour of neoplasticism. One imagines him pondering on what would have happened if the Cretans had

encountered the Romanesque, if Vermeer had known what passed through the mind of Van Doesburg, if Piero della Francesca had seen Guernica...

*Notional Cupboard* (1989-2003), from the Kunsthaus in Zurich, mitigates the accentuated verticality of *Living Room Scene*, this being resolved in an irrevocably horizontal plane. It is hard to explain everything that is going on in this piece, both internally and externally. The formal singularity of this work is unprecedented: a bass drum elongated until it is transformed into a sort of coffin, a phallic thing inside which hang two imprisoned rats alongside images taken from a Bataille book... Outside, in strange flight, sordid images of Chranach, Leonardo and Balthus. Supported on an armchair, which one again shows us the familiar, this piece of furniture encloses a plethora of associations around the sexual, around death, around the strangeness that the experience of the everyday can envelop.

A decidedly macabre feeling pervades *Nocturnal Garden Scene* (2005), the dark representation of a nocturnal landscape from the S.M.A.K. in Ghent. Manders speaks of his interest in slack ropes and in the melancholy projected by their curve (a melancholy which harks back significantly to *Short Sad Thoughts* [1990], a pair of small copper wires bent back on themselves). On top of all this is a reflection on questions which are apparently insignificant, but which explain the complexity of the world. The artist is fascinated with reflecting on why the normal course of events happens in one way and not in another; why thought is aimed in one specific direction and under which circumstances its path can be altered. In this case, he speaks to us about the impossibility of two objects, a slack rope and a cat, being able to occupy exactly the same space. In order for both to coexist, there is a need for a radical solution, which the viewer will perceive clearly. There is an intimate rapport between feelings bordering on the tragic and the poetry of the minutiae of life.

It is interesting to view Manders' work in light of the setting of Santiago de Compostela and the tradition of Romanesque sculpture so exuberantly evident here. Henri Focillon, one of the historians who has analysed the aesthetic nature of the Romanesque most incisively, describes the style as mysterious in contrast to the familiarity with which we digest the quality of the Gothic. 'The Romanesque,' he says, 'invites us to form part of a dream which is lost in representations far away in time and space, dreams which evoke a humanity that is not ours, dreams organised into complex, enigmatic combinations.' In Romanesque sculpture, human forms are fused with animal and vegetable forms, but they do not get out of control; rather

they remain rigorously linked to the architecture. In *Life-Size Scene with Revealed Figure* (2009), we see a cut-out image against a gold background, resembling a religious altarpiece. This comprises an amalgam of motifs from very different sources which are cast simultaneously onto a single plane. Like all of his work, the piece appears to contain the entire history of art, fused into an individual, specific image. It has religious connotations in terms of mysticism and aura, and connects up with the Romanesque idiom in terms of the hybridisation of motifs and languages, although not with the exclusive character of all religion, given that, as we have reiterated throughout this text, like a Borgian *Aleph*, Manders' work brings together all the motifs of the history of art, all its styles, all its moments.

In the CGAC's emblematic Double Space, Mark Manders sets one of his best known pieces, *Staged Android (Reduced to 88%)* (2002-2014), a work presented for the first time in *Documenta 11*, in 2002, and now adapted for this occasion. This is a further episode of *Self-Portrait as a Building*, an organism through which thought flows, and through whose organs it passes randomly. These organs are everyday elements, such as tables or chairs, which here are crowned by a large brick chimney, one of the most recognisable motifs in the artist's work. Alongside them, diminutive in their unfavourable proportion, tiny tea bags whisper a word.

Javier Hontoria

XUNTA DE GALICIA  
Presidente da Xunta de Galicia  
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria  
Xesús Vázquez Abad

Secretario xeral técnico  
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura  
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA  
Director  
Miguel von Hafe Pérez

Xerente  
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN  
Programación  
Miguel von Hafe Pérez

Comisariado  
Javier Hontoria

Coordinación  
Cruz Provecho

Rexistro  
Teresa Jácome

Traducións  
Sandra Martín Vidal, David Smith

Montaxe  
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño  
Cecilia Labella

Co apoio de:



---

CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.es / www.cgac.org

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]

Exposición realizada co  
apoio económico de:

