

MARK MANDERS

Curculio bassos

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, 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.

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 dezaoito 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



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



Mark Manders: *National Cupboard*, 2003. Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde Gruppe Junge Kunst. Fotografía: Peter Cox, cortesía de Zeno X Gallery, Anveres, Bélxica

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 fortuita 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 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 Kunsthaus 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 fétetro, 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



Mark Manders: *Living Room Scene*, 2008. Colección Stedelijk Museum, Amsterdam. Fotografía: Roger Wooldridge, cortesía de Zeno X Gallery, Anveres, Bélxica

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 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 tráxico 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 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 amálgama 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.



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

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 cheminea 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