

fig. 01/04 —

fig. 01/04 —

**SERGI BOTELLA**

16.06.2010 - 01.08.2010



fig. 04/04 —

**GABRIEL PE**

15.12.2010 - 23.01.2011

fig. 02/04 —

**MARIONA MONCUNILL**

08.09.2010 - 10.10.2010

fig. 03/04 —

**ALEX REYNOLDS**

20.10.2010 - 28.11.2010

# AGENCIAMENTS

Manuel Segade

Més que una veu pròpia, un artista construeix el lloc des del qual parla, un lloc travessat per significats comuns, per memòries, per cossos, per innombrables imatges. El subjecte que enuncia un treball artístic produeix la seva obra com una estranya equació, entre altres, que concita polítiques, comunitats i significats culturals en una formalització concreta que, desenvolupada dins una cadena més àmplia, no és res més que un signe paral·lel a altres signes preexistents i futurs. Si la matèria específica del treball de Sergi Botella descriu diferents procediments autobiogràfics, possibilitats diverses i fins i tot antagoniques de l'autoretrat que exploren el si mateix com a cas, la seva trajectòria ens mostra una vegada i una altra procediments d'agenciament cada vegada més sofisticats. Per això la posició és decisiva: la rellevància d'utilitzar-se com a assumpte és la d'una reinvençió que flueix en continu, dispersa, de si mateix com a mètode artístic i com a mitjà, com un emplaçament on el llenguatge recobra sentit en cada mode d'agenciar.

El seu primer escenari de treball revelava la inquietud per la seva situació en un marc: el sistema de l'art. La seva forma d'analitzar la seva futura col·locació dins aquest entramat va passar per assumir anticipadament el fracàs de la seva inserció. En la sèrie de treballs englobats sota el títol "The Looser" [El perdedor], de mitjan anys 2000, Sergi Botella s'identificava amb la figura de 'l'outsider' canònic de les grans narratives de la cultura popular nord-americana. La figura del perdedor és un personatge de mentalitat adolescent, etern melancòlic que fa de tot allò que toca un element de mala fortuna. La identificació amb el perdedor com a primera posició des de la qual exercir la seva veu és la inversió de la frustració de ser artista entre cavalls guanyadors. Encarnar el fracàs consisteix en un exercici performatiu respecte del qualificatiu despectiu: si parlem des d'una posició literalment insultada, si ens apropiem de la baixesa que se'ns atribueix, establim la capa perfecta de protecció des de la qual començar a enunciar, des d'ella, una altra cosa que també parla del sistema mateix que ha delimitat la seva diferència. Ser emergent és un estat de crisi i la crisi és l'estat natural de la transformació. "The Looser" li ha permès produir un context crític i propi a partir d'una desenfadada imatge de si mateix exposada des de diferents emplaçaments socioculturals i psicològics. La inquietud respecte de la representació pròpia, que no abandonarà en tota la seva trajectòria, es construeix en temptatives que van sumant estratègies i constel·lacions de signes que es reconstruiran i desconstruiran en altres treballs posteriors.

"The Loser nº 4. 25\*pi of black skin"<sup>LC</sup> [El perdedor nº 4. 25\*pi de pell negra] (2005) és un bon exemple d'aquesta modalitat performativa. L'artista defineix aquesta peça com "l'acció sobre un mateix". Consisteix en una imatge encarregada a un altre, al fotògraf Hugo de la Rosa, d'un tatuatge a l'esquena de l'artista, un cercle de radi pi de tinta negra sobre la pell. A manera de negatiu colonial,

la identitat es posa en moviment, com un joc inestable de referències, pel fet de fixar-se paradoxalment en una taca permanent. La peça és interessant perquè, mitjançant l'acció mínima, és capaç de generar un contingut que desplaça la lectura d'un mateix a una textura sociopolítica més àmplia. Allò interessant no deixa de ser la permanència del gest violent sobre si mateix: la necessitat de sacrificar quelcom per l'esforç que suposa en si mateix, de demostrar a l'espectador que hi ha una inversió enorme en l'execució de la peça, com si fos una veritat irrenunciable. Aquesta obra ens serveix com a una definició d'agenciament: el significat del signe atrapat en el cos de l'artista converteix el seu cos en inestable i negocia també la inestabilitat del cos social; la seva acció és un detonant de la complexitat i la coexistència de la producció subjectiva de l'actor i de la seva audiència.

En la peça de vídeo "The Loser nº 5. La meva mare em critica"<sup>11</sup>, la mare de l'artista, en un banc públic, parla sobre el seu fill; exposa, amb humor i mordacitat, els seus dubtes sobre les seves capacitats com a individu i resalta les seves extravagàncies. El discurs, a través de l'edició, es construeix descontextualitzat i sense concessions, fins al límit de l'absurd o d'allò moralment reprobable. Com a perdedor, l'artista traçava aquí la genealogia del seu lloc en l'art a partir del seu lloc en la societat, en la seva posició de desavantatge respecte de la seva raresa dins el si familiar propi, és a dir, allò que ens han explicat de nosaltres i allò que aquest discurs projecta de fet sobre les nostres decisions efectives. La figura de la progenitora permet enllaçar la sensibilitat, l'emocionalitat de la formulació televisiva, amb el biaix autoirònic desplaçat al camp de l'art. El recurs a l'humor negre, una altra constant en la seva metodologia, és una modalitat més de l'exercici crític de la distància, una forma terapèutica de filtre sobre allò que un projecta, una profilaxi protectora alhora que un recurs per a convertir el registre banal en un escapel incisiu.

Per al cicle "Interferències" de Terrassa va produir la instal·lació "The Loser nº 3. Vergüenza Ajena"<sup>12</sup> [El perdedor nº 3. Vergonya aliena]. Consisteix en una projecció de vídeo que mostra un pla mitjà de l'artista mateix masturbant-se, agafat per la cintura i en roba interior. Uns sensors de moviment instal·lats a la sala fan que si l'espectador es mou o entra algú nou dins l'espai expositiu, la projecció fa una fosa en negre i en el seu lloc apareix el títol de la peça, "vergüenza ajena". Qualsevol espectador que vulgui veure la projecció es veu obligat a contenir-se mentre és a la sala, a no reaccionar físicament a allò que mira: la fenomenologia del cos queda reduïda a una quietud que concentra la lectura en el pla intel·lectual i moral, que només permet una resposta de consciència. Com una mare que sorprèn el seu fill en la seva intimitat sexual, l'espectador sent ell mateix la vergonya. La impossibilitat de detectar si el vídeo tindrà conclusió, si hi ha narrativa més enllà de l'aparent bucle, provoca que el tafaer es converteixi en algú que interactua ja no d'una forma ingènua, sinó constitutiva. El rol de perdedor es comparteix, és transmissible: la posició moral des de la qual l'artista enuncia agència a aquell que contempla la peça. La decisió de moure's o no, de continuar observant o no, serà llegida d'una determinada manera, per si mateixa, com a

part de l'exercici de significació de la peça i, per tant, de l'afecció subjectiva que provoca.

La construcció de la sorpresa en aquesta obra té una relació directa amb el mecanisme lingüístic de l'acudit, del gag, igual que ho investiguen altres artistes catalans de la seva generació, com la parella David Bestué/ Marc Vives. Però, alhora, el llenguatge de Sergi Botella és un sistema simbòlic, una trama de referències ben codificada. "The Loser nº 10. El Jardí"<sup>§</sup>, també produït en ocasió de la seva mostra individual a Interferències, és una peça de videodansa en què un àrbitre balla en un camp d'hoquei sobre herba seguit per la càmera mentre travessa diferents escenes a manera de 'tableaux vivants' que representen oníricament moments i personatges claus de la vida de l'artista durant la seva adolescència a Terrassa. El codi és nostàlgic i, en certa manera, obsessiu. La coherència impresa per la música hipnòtica i els moviments del ballari aparenten un relat concís i clar, però l'espectador no té eines de lectura per a identificar, per exemple, la mare de l'artista, exjugadora d'hoquei, passejant tres gossos vestits amb les samarretes dels tres equips de la ciutat. Però val a dir que aconsegueix un efecte comunicatiu a través d'una posada en escena en capes que manté la seva intensitat sense ressentir-se de la impossibilitat de llegir la seva densitat.

Una de les facetes del treball de Sergi Botella és la música. Ell mateix ha participat en diferents projectes musicals, sobretot de música electrònica. La forma en què treballa amb la imatge, permeabilitzant capes diverses de cultura visual, conté la mateixa elementalitat que una peça musical amb una base i elements mostrejats que construeixen una melodia. La seva tendència a l'apropiacionisme inclou l'acusament de recepció de les referències que construeixen el seu imaginari. Les icones d'un moment de la seva vida, en molts casos generacionals, s'utilitzen com a tals però sempre obviant que formen part d'una construcció personal, d'un gust i d'una manera de veure. Aquestes icones desplaçades es converteixen en metonímiques: el seu sistema iconològic fa que uns parlin per altres i que remetin a situacions personals de les quals l'espectador pot detectar els èmfasis emocionals, però mai la referència personal directa. En un dels seus últims treballs, "Trenecito de referencias"<sup>¶</sup> [Trenet de referències], realitzat amb motiu de l'exposició/llibre "Ref. 08001", comissariada per Juan Canela per a la galeria Nogueras Blanchard de Barcelona el 2010, explicita aquest joc: des de J. G. Ballard fins a Sophie Calle, passant per Joan Brossa o Stephen King, ofereix una cadena significativa de veus que suma al seu treball, com a modes de garantia de significació de la part pel tot, fent un 'collage' que també l'autorepresenta, a partir dels altres, com un reconeixement continu al fet d'estar utilitzant premeditadament quelcom anterior, com si reconegués que només es pot dir amb paraules prestades, i presenta els seus exercicis plàstics com a agències residuals. La fórmula de 'collage' que uneix dues referències encadenant-les al parell següent és, de nou, la mateixa de la trobada absurda que en la seva formulació lingüística provoca l'absurd de l'acudit, la gràcia del gag. Alhora, precisament per la codificació heràldica, sumada, que produeix un impacte per contrast, permet un ús a l'espectador,

actualitza la reconstrucció d'identificacions, la lectura del seu gust com a cas. Les referències polítiques, televisives, d'alta i baixa cultura, fan del seu ús de la imatge un patrimoni circular, que es concita en els títols, que teixeixen el sentit una vegada i una altra, però que també el desdiiuen a partir de l'humor àcid i el recurs a un gust groller.

Amb "The Loser nº1. Satírico"<sup>†</sup> [El perdedor nº 1. Satíric], realitzat l'any 2007 per a la Biennial de Turku, a Finlàndia, portava una altra vegada al límit l'efectivitat de la seva conducta com a artista i com a ésser humà. En aquest cas va aprendre durant quatre mesos a interpretar al piano la "Gymnopédie nº 2" d'Erik Satie. Aquest aprenentatge li va permetre assolir el nivell suficient per a realitzar la reproducció mecànica de la peça musical, amb l'òbvia conseqüència que la interrupció de la seva pràctica farà oblidar totalment la tècnica i, per tant, la possibilitat d'executar-la. Alguna cosa existeix a partir de l'acció de l'artista, però les seves capacitats són limitades. Sergi Botella relaciona el contingut d'aquesta obra amb les seves pròpies relacions personals, en què s'entra a partir d'un codi que un pot aprendre, però que mai és constant. Quan presenta l'obra a la seva pàgina web, arriba a la conclusió que "mai més la tornaré a escoltar de manera voluntària". En aquest comentari, inadap-tat, es conciten l'odi a l'aprenentatge forçat i la decisió de ratificar l'oblit com a manera de sortir d'un dol, d'una pèrdua que no és res més que el destí lògic de la capacitat mnemotècnica. Però també el reconeixement de la infiltració, de la impossibilitat de, involuntàriament, trobar-la, tenir-la, tornar-hi una vegada i una altra, com la vida mateixa.

Aquesta deriva en allò quotidià de l'acció artística la va desenvolupar explícitament en "La lògia Bobby Crawford", realitzada l'any 2009 per al cicle comissariat per David Armengol "Obsessions. Exemples de redundància i persistència cíclica" a l'Aparador del Museu Abelló de Mollet del Vallés. Agafant com a referència la reflexió sobre las distòpies comunitàries de la novel·la "Nits de cocaïna" de J. G. Ballard, va infiltrar una sèrie d'accions immorals de la ficció en el territori real de la ciutat catalana. Com a infraccions secretes però documentades, l'artista realitza actes punibles sobre diferents punts emblemàtics de la ciutat, el nivell de transgressió dels quals li va valer la censura de l'Ajuntament que havia fet l'encàrrec. La subversió es va entendre, manifestada en la seva documentació en l'espai públic com una explícita modalitat de la ficció, com una forma de comportament imitable amb una enorme efectivitat sobre allò real, és a dir, com un reconeixement del risc que impliquen les pràctiques artístiques respecte dels efectes de la representació desviada sobre la ciutadania.

En definitiva, el marc de treball de Sergi Botella és la posada en crisi de la seva definició a partir d'un enfrontament continu amb ell mateix per a la producció del seu context específic de lectura i, per tant, de les seves possibilitats de subjectivació. El repte, el desafiament continu per a adoptar la decisió més difícil sobre el seu treball als límits de la 'performance': una mena de rastreig per camins laterals dels límits del cos i de la forma en què aquest llegeix el món a partir del seu abast limitat, també pels codis de comportament socioinstitucional que redistribueix amb les seves accions.

Abans d'entrar en la intervenció última que motiva aquesta edició, és interessant, per tal d'entendre la manera en què l'artista edifica lentament la seva trajectòria dins els límits de la seva coherència personal i de les seves ofertes de treball, ara ja entre perdedor i artista amb una certa presència en el panorama local de Barcelona, veure la manera en què la seva forma de treball és una proposta artística llançada des de la seva pròpia narrativa de trajectòria, definida una vegada i una altra com una part més del seu esdevenir vital. Per a dues exposicions de l'any 2009, conseqüència de la seva participació en el Premi Miquel Casablanca del Districte de Sant Andreu de Barcelona, ha realitzat dues obres paral·leles. En el cas de la mostra comissariada per Joana Hurtado i Pablo Fanego, realitza "The Loser nº2. La princesa alegre o un mirall de Satírico"<sup>5</sup>. Per a aquesta mostra va convertir el suïcidi d'una amiga en un dol públic simbolitzat en un dispensador del seu perfum, Coco Mademoiselle de Chanel, a la paret de la galeria. Aquesta invocació de presència es pot rememorar i concitar en la memòria de cadascun a través d'un fantasma sensorial sense representació visual, com una forma de restaurar una memòria prostètica de la qual la seva audiència estava mancada abans d'experimentar-la. En el cas del treball incitat per Ane Agirre Loinaz i Juan Canela, va realitzar l'acció de fer un amic al barri de Sant Andreu: va compartir un sopar i copes amb una noia del barri. Durant el mateix estiu, els dos pols: allò perdut i allò guanyat. La generositat de mostrar la seva vida es troba en una banda, de fer d'aquell símbol metonímic i subtil d'allò que hi és, i , per l'altra, aquesta forma de compartir amb un espectador privilegiat al qual mostra com a nova amistat, com a testimoni d'una acció artística amb un espectador únic, com un exercici de seducció i de girar pàgina sense deixar d'oblidar el pes dels signes acumulats.

"El túnel i la por" respon a un moment concret del seu recorregut: després d'una sèrie d'infortunis personals que el col·loquen en un estat de dol –el suïcidi de l'amiga, la mort del pare, la ruptura d'una llarga relació-, l'esdeveniment sincrònic de l'encàrrec d'un projecte es presenta com una llum al final d'un túnel. El punt de partida és aquest tòpic que repeteixen les persones que han estat a prop de la mort: després d'un accident o quan es passa per un quiròfan es parla de la visió d'un túnel amb una llum al final mentre s'albiren veloçment les imatges que han compost la vida. Sergi Botella ofereix al públic de l'Espai Cultural Caja Madrid a Barcelona una representació polifònica de la seva pròpia vida fins al moment, un relat al passadís que culmina a la sortida d'emergència, com una aclucada d'ull a l'atracció de fira del túnel del terror on, tal com explica l'artista, "els nens van a passar por per passar-ho bé".

Per tal de posar la seva vida en escena, l'artista va començar amb un exercici de psicoanàlisi: el terapeuta empeny el pacient a veure's des de fora i provoca un relat inèdit sobre la seva pròpia biografia. En un exercici que ha continuat a posteriori, la psicoanàlisi es presenta com un mode de renúncia a mantenir el diàleg en solitari amb un mateix, com un reconeixement de la manera en què els agenciaments passen per negociacions i desplaçaments respecte de la posició pròpia. L'exercici analític li permet reconèixer els mo-

ments transcendents de la seva vida per a seleccionar set escenes concretes que, en l'autoretrat que pretén formular, es transformaran en l'eix central de la seva instal·lació.

A partir d'aquesta analítica existencial, Sergi Botella ha convidat el fotògraf eslovè Goran Bertok, especialitzat en imatges obscures del desig i en retrats amb una extrema capacitat introspectiva, a recompondre en set imatges aquests moments clau de la seva existència. Va conèixer Bertok fa una dècada en un viatge iniciàtic a Ljubljana: el punt d'inici de l'exposició, amb estructura genealògica i narrativa, és la pàgina de diari, escrita en un to adolescent i introspectiu, de la seva trobada misteriosa i iniciàtica amb el fotògraf

per una qüestió d'atzar. La visió d'una imatge d'aquest artista, un retrat en blanc i negre d'una intensitat gairebé insuportable, és el detonant emocional de la necessitat d'encarregar-li aquest treball sobre si mateix: la intuïció que només ell podria extreure, amb una estètica concreta al marge de la de Botella, una intimitat més enllà d'allò que ell mateix seria capaç de manifestar. Amb aquest mateix desig de deixar d'exercir el control, de posar la seva autorepresentació en mans d'un altre, el fotògraf eslovè va registrar amb la seva mirada els llocs on realitza la seva vida, el seu estudi i la casa familiar on viu, a manera d'una investigació forense. La seva intenció era, a partir del treball més distant possible de si mateix, donar la seva vida a l'altre perquè la llegis utilitzant la por a l'autorepresentació com a mètode de producció.

Juntament amb les imatges de Goran Bertok, aquest joc a tercers es completa en la instal·lació en sala amb una tasca de comissariat de l'artista mateix: objectes personals, com ara la fotografia de la seva primera comunitat, àlbums de fotos familiars o la dentadura del seu avi, són elements que obren la cadena d'associacions i lectures possibles, amb aquesta interacció de signes que se superposen o contrarien que és intrínseca a la seva forma de treballar. Cadascun dels elements i les seves notes al peu componen una narració que, com si fos un mirall deformador, donen lloc en aquest túnel expositiu a un autoretrat anamòrfic, portat a una condició genèrica en què cada espectador pugui trobar espais per a la seva lectura i la seva identificació pròpies, és a dir, per a la producció subjectiva.

"El túnel i la por" és un exercici d'existencialisme exhibicionista equilibrat a partir de la reafirmació de la discontinuïtat i la desposseïció que suposa la mirada dels altres. La transgressió de fer balanç en mans de tercers és, de nou, una eina d'elaboració de trajectòria, la més sofisticada fins ara: el dol sempre és col·lectiu i la construcció d'un mateix passa per una llunyania desapassionada i patètica que culmina en l'exposició pública com una manera, no exempta d'ironia, en la qual la teràpia s'afronta als altres i els atorga la capacitat de, en última instància, manipular el seu contingut.

Aquesta maniobra de punt i a part, en l'ansietat per sortir a la llum, ha acabat amb un suplement rellevant: en una taula rodona va performativitzar i va posar en circulació els signes que el representen en l'exposició, tot portant una altra vegada fins al límit les conseqüències del seu treball i, en aquest cas, la seva exposició pública. La seva mare, la seva exicota, alguns amics i el seu psicoanalista van dialogar amb el comissari de la mostra sobre Sergi

Botella, sobre l'artista i els seus modes de producció, però, sobretot, sobre la persona i la seva vida. L'oralitat descontrolada que dóna lloc a una altra manera de significar-lo, que aporta altres modes d'interpretació a la instal·lació en si mateixa, que desdibuixa i altera l'artista i construeix el personatge, produeix un efecte calidoscòpic que canalitza, sense acotar-la, la irrepresentable complexitat de la subjectivitat. Però, alhora, tot concitant la memòria d'obres anteriors i dels seus contextos de producció, retorna a la peça l'humor negre, el gag, la ironia, la distància i la possibilitat del fracàs en temps real amb què ha coquetejat en tots els seus treballs, però en la veu d'altres, propers, que en l'exposició de les seves maneres de parlar, dels seus gustos, de les facetes que fan públiques de la seva vida, acaben component un retrat estranyament lligat a diferents moments del seu treball. "El túnel i la por" suposa, doncs, un exercici de tornar a començar de cap i de nou, d'última paraula respecte d'una autorepresentació que ha arriscat a intentar esgotar del tot. Però, alhora, obre moltes vies possibles de treball, amb diferents intensitats, que il·luminaran la propera possibilitat de transformació de l'esdeveniment vital en produccions artístiques. Després d'aquest treball, fa la impressió que la posició des de la qual parlar a partir d'aquí només pot ser una altra, igual que altres són els agenciaments que, una vegada i una altra, provoca.





# AGENCIAMIENTOS

Manuel Segade

Más que una voz propia, un artista construye el lugar desde el que habla, un lugar atravesado por significados comunes, por memorias, cuerpos, por innumerables imágenes. El sujeto que enuncia un trabajo artístico produce su obra como una extraña ecuación, entre otras, que concita políticas, comunidades y significados culturales en una formalización concreta que, desarrollada dentro de una cadena más amplia, no es más que un signo paralelo a otros signos preexistentes y futuros. Si la materia específica del trabajo de Sergi Botella describe diferentes procedimientos autobiográficos, posibilidades diversas e incluso antagónicas del autorretrato que exploran el sí mismo como caso, su trayectoria nos muestra una y otra vez procedimientos de agenciamiento cada vez más sofisticados. Por eso la posición es decisiva: la relevancia de utilizarse como asunto es la de una reinención que fluye en continuo, dispersa, de sí como método artístico y como medio, como un emplazamiento donde el lenguaje recobre sentido en cada modo de agenciar.

Su primer escenario de trabajo revelaba la inquietud por su situación en un marco: el sistema del arte. Su forma de analizar su futura colocación en ese entramado pasó por asumir de antemano el fracaso de su inserción. En la serie de trabajos englobados bajo el título "The Looser" [El perdedor], de mediados de los años 2000, Sergi Botella se identificaba con la figura del 'outsider' canónico de las grandes narrativas de la cultura popular norteamericana. La figura del perdedor es un personaje de mentalidad adolescente, eterno melancólico que hace de todo lo que toca un elemento de mala fortuna. La identificación con el perdedor como primera posición desde la que ejercer su voz es la inversión de la frustración de ser artista entre caballos ganadores. Encarnar el fracaso consiste en un ejercicio performativo con respecto al calificativo despectivo: si hablamos desde una posición literalmente insultada, si nos apropiamos de la bajeza que se nos atribuye, establecemos la capa perfecta de protección desde la que comenzar a enunciar, desde ella, otra cosa que también habla del propio sistema que ha delimitado su diferencia. Ser emergente es un estado de crisis y la crisis es el estado natural de la transformación. "The Looser" le ha permitido producir un contexto crítico y propio a partir de una desenfadada imagen de sí expuesta desde diferentes emplazamientos socioculturales y psicológicos. La inquietud con respecto a la propia representación, que no abandonará en toda su trayectoria, se construye en tentativas que van sumando estrategias y constelaciones de signos que serán reconstruidos y deconstruidos en otros trabajos posteriores.

"The Loser nº4. 25\*pi of black skin"<sup>6</sup> [El perdedor nº4. 25\*pi de piel negra] (2005) es un buen ejemplo de esa modalidad performativa. El artista define esta pieza como "la acción sobre uno mismo". Consiste en una imagen encargada a otro, al fotógrafo Hugo

de la Rosa, de un tatuaje en la espalda del artista, un círculo de radio pi de tinta negra sobre la piel. A modo de negativo colonial, la identidad se pone en movimiento, como un juego inestable de referencias, al ser fijada paradójicamente en una mancha permanente. La pieza es interesante porque mediante la acción mínima, es capaz de generar un contenido que desplaza la lectura de uno mismo a una textura sociopolítica más amplia. Lo interesante no deja de ser la permanencia del gesto violento sobre sí: la necesidad de sacrificar algo por el esfuerzo que en sí mismo supone, de demostrar al espectador que hay una inversión enorme en la ejecución de la pieza, como si se tratase de una verdad irrenunciable. Esta obra nos sirve como una definición de agenciamiento: el significado del signo atrapado en el cuerpo del artista con-

vierte su cuerpo en inestable y negocia también la inestabilidad del cuerpo social; su acción es un detonante de la complejidad y coexistencia de la producción subjetiva del actor y de su audiencia.

En la pieza de vídeo “The Loser nº5. La meva mare em critica”<sup>11</sup> [El perdedor nº5. Mi madre me critica], la madre del artista, en un banco público, charla sobre su hijo, exponiendo, con humor y mordacidad, sus dudas acerca de sus capacidades como individuo y resaltando sus extravagancias. El discurso, a través de la edición, se construye descontextualizado y sin concesiones, hasta el límite del absurdo o lo moralmente reprochable. Como perdedor, el artista trazaba aquí la genealogía de su lugar en el arte a partir de su lugar en la sociedad, en su posición de desventaja respecto a su rareza en el propio seno familiar, es decir: lo que nos han contado de nosotros y lo que ese discurso proyecta de hecho sobre nuestras decisiones efectivas. La figura de la progenitora permite enlazar la sensibilidad, la emocionalidad de la formulación televisiva, con el sesgo autoirónico desplazado al campo del arte. El recurso al humor negro, otra constante en su metodología, es una modalidad más del ejercicio crítico de la distancia, una forma terapéutica de filtro sobre lo que uno proyecta, una profilaxis protectora al tiempo que un recurso para convertir el registro banal en un escalpelo incisivo.

Para el ciclo “Interferències” [Interferencias] en Terrassa, produjo la instalación “The Loser nº3. Vergüenza Ajena”<sup>12</sup>. Consiste en una proyección de vídeo que muestra un plano medio del propio artista masturbándose, tomado por la cintura y en ropa interior. Unos sensores de movimiento instalados en la sala provocan que si el espectador se desplaza o entra alguien

nuevo en el espacio expositivo, la proyección se funde en negro y en su lugar aparece el título de la pieza, “vergüenza ajena”. Cualquier espectador que desee ver la proyección está obligado a contenerse en la sala, a no reaccionar físicamente a lo que mira: la fenomenología del cuerpo queda reducida a una quietud que concentra la lectura en el plano intelectual y moral, que sólo permite una respuesta de conciencia. Como una madre que sorprende a su hijo en su intimidad sexual, el espectador siente él mismo la vergüenza. La imposibilidad de detectar si el vídeo tendrá conclusión, si hay narrativa más allá del aparente bucle, provoca que el mirón se convierta en alguien que interactúa ya no de forma ingenua, sino constitutiva. El rol de perdedor se comparte, es transmisible: la posición moral desde la que el artista

enuncia agencia a aquel que contempla la pieza. La decisión de moverse o no, de continuar observando o no, será leída de una determinada manera, por sí misma, como parte del ejercicio de significación de la pieza y, por lo tanto, de la afección subjetiva que provoca.

La construcción de la sorpresa en esta obra guarda relación directa con el mecanismo lingüístico del chiste, del gag, como también investigan otros artistas catalanes de su generación, como la pareja David Bestué/Marc Vives. Pero al mismo tiempo, el lenguaje de Sergi Botella es un sistema simbólico, una trama de referencias bien codificada. "The Loser nº10. El Jardí"<sup>§</sup> [El perdedor nº10. El jardín], también producido con ocasión de su muestra individual en Interferències, es una pieza de vídeo danza donde un árbitro baila en un campo de hockey sobre hierba seguido por la cámara, atravesando diferentes escenas a modo de 'tableaux vivants' que representan oníricamente momentos y personajes claves de la vida del artista en su adolescencia en Terrassa. El código es nostálgico y, en cierto modo, obsesivo.

La coherencia impresa por la música hipnótica y los movimientos del bailarín aparentan un relato conciso y claro, pero el espectador carece de herramientas de lectura para identificar, por ejemplo, a la madre del artista, ex jugadora de hockey, paseando a tres perros vestidos con las camisetas de los tres equipos de la ciudad. Pero lo cierto es que logra un efecto comunicativo a través de una puesta en escena en capas, que mantiene su intensidad sin resentirse de la imposibilidad de leer su densidad.

Una de las facetas del trabajo de Sergi Botella es la música. Él mismo ha participado en diferentes proyectos musicales, sobre todo de música electrónica. La forma en la que trabaja con la imagen, permeabilizando capas diversas de cultura visual, contiene la misma elementalidad que una pieza musical con una base y elementos sampleados que construyen una melodía. Su tendencia al apropiacionismo incluye el acuse de recibo de las referencias que construyen su imaginario. Los iconos de un momento de su vida, en muchos casos generacionales, se utilizan como tales pero siempre obviando que forman parte de una construcción personal, de un gusto y de una manera de ver. Estos iconos desplazados se vuelven metonímicos: su sistema iconológico hace que unos hablen por otros y que refieran a situaciones personales de las que el espectador puede detectar los énfasis emocionales, pero nunca la referencia personal directa. En uno de sus últimos trabajos, "Trenecito de referencias"<sup>¶</sup>, realizado con motivo de la exposición/libro "Ref. 08001" comisariada por Juan Canela para la galería Nogueras Blanchard de Barcelona en 2010, explicita este juego: desde J. G. Ballard a Sophie Calle, pasando por Joan Brossa o Stephen King, ofrece una cadena significativa de voces que suma a su trabajo, como modos de garantía de significación de la parte por el todo, haciendo un 'collage' que también le autorrepresenta, a partir de los otros, como un reconocimiento continuo a estar utilizando premeditadamente algo anterior, como si reconociese que sólo se puede decir con palabras prestadas, presentando sus ejercicios plásticos como agencias residuales. La fórmula de 'collage' que une dos referencias encadenándolas al par siguiente es de nuevo la misma del

encuentro absurdo que en su formulación lingüística provoca el absurdo del chiste, la gracia del gag. Al mismo tiempo, precisamente por la codificación heráldica, sumada, que produce un impacto por contraste, permite un uso al espectador, actualiza la reconstrucción de identificaciones, la lectura de su gusto como caso. Las referencias políticas, televisivas, de alta y baja cultura, hacen de su uso de la imagen un patrimonio circular, que se concita en los títulos, que tejen el sentido una y otra vez, pero que también lo desdican a partir del humor ácido y el recurso a un gusto soez.

Con “The Loser nº1. Satírico”<sup>†</sup>, realizado en 2007 para la Bienal de Turku en Finlandia, llevaba de nuevo al límite la efectividad de su conducta como artista y ser humano. En este caso aprendió durante cuatro meses a interpretar al piano la “Gymnopédie nº2” de Erik Satie.

Este aprendizaje le permitió alcanzar el nivel suficiente para realizar la reproducción mecánica de la pieza musical, con la obvia consecuencia de que la interrupción de su práctica hará olvidar por completo la técnica y, por lo tanto, la posibilidad de ejecutarla. Algo existe a partir de la acción del artista, pero sus capacidades son limitadas. Sergi Botella relaciona el contenido de esta obra con sus propias relaciones personales, donde se entra a partir de un código que uno es capaz de aprender, pero que nunca es constante. Cuando en su página web presenta la obra, concluye: “nunca más la volveré a escuchar de manera voluntaria”. En ese comentario, inadaptado, se concitan el odio al aprendizaje forzado y la decisión de ratificar el olvido como modo de salir de un duelo, de una pérdida que no es más que el destino lógico de la capacidad mnemotécnica. Pero también el reconocimiento de la infiltración, de la imposibilidad de, involuntariamente, encontrarla, tenerla, volver una y otra vez a ella, como la vida misma.

Esta deriva en lo cotidiano de la acción artística la desarrolló explícitamente en “La lògia Bobby Crawford” [La logia Bobby Crawford], realizada en 2009 para el ciclo comisariado por David Armengol “Obsessions.

Exemples de redundància i persistència cíclica” [Obsesiones. Ejemplos de redundancia y persistencia cíclica] en el Aparador del Museu Abelló de Mollet del Vallés. Tomando como referencia la reflexión sobre las distopías comunitarias de la novela “Noches de cocaína” de J. G. Ballard, infiltró una serie de acciones inmorales de la ficción en el territorio real de la ciudad catalana. Como infracciones secretas pero documentadas, el artista realiza actos punibles sobre diferentes puntos emblemáticos de la ciudad, cuyo nivel de transgresión le valió la censura del ayuntamiento que había realizado el encargo. La subversión se entendió, manifestada en su documentación en el espacio público como una explícita modalidad de la ficción, como una forma de comportamiento imitable con una enorme efectividad sobre lo real, es decir, como un reconocimiento del riesgo que implican las prácticas artísticas con respecto a los efectos de la representación desviada sobre la ciudadanía.

En definitiva, el marco de trabajo de Sergi Botella es la puesta en crisis de su definición a partir de un enfrentamiento continuo consigo mismo para la producción de su contexto específico de lectura y, por tanto, de sus posi-

bilidades de subjetivación. El reto, el desafío continuo por adoptar la decisión más difícil acerca continuamente su trabajo a los límites de la 'performance': una especie de rastreo por caminos laterales de los límites del cuerpo y de la forma en que este lee el mundo a partir de su alcance limitado, también por los códigos de comportamiento socio institucional que redistribuye con sus acciones.

Antes de entrar en la intervención última que motiva esta edición, es interesante, para comprender cómo el artista edifica lentamente su trayectoria dentro de los límites de su coherencia personal y de sus ofertas de trabajo, ahora ya entre perdedor y artista con una cierta presencia en el panorama local de Barcelona, cómo su forma de trabajo es una propuesta artística lanzada desde su propia narrativa de trayectoria, definida una y otra vez como una parte más de su acontecer vital. Para dos exposiciones de 2009, consecuencia de su concurrencia al Premi Miquel Casablanques del Distrito de Sant Andreu de Barcelona, ha realizado dos obras paralelas. En el caso de la muestra comisariada por Joana Hurtado y Pablo Fanego, realiza "The Loser nº2. La princesa alegre o un mirall de Satírico" [El perdedor nº2. La princesa alegre o un espejo de Satírico]. Para ella convirtió el suicidio de una amiga en un duelo público simbolizado en un dispensador de su perfume, Coco Mademoiselle de Chanel, en la pared de la galería. Esta invocación de presencia puede ser rememorada y concitada en la memoria de cada uno a través de un fantasma sensorial sin representación visual, como una forma de restaurar una memoria prostética de la que su audiencia carecía antes de experimentarla. En el caso del trabajo incitado por Ane Agirre Loinaz y Juan Canela, realizó la acción de hacer un amigo en el barrio de Sant Andreu: compartió una cena y copas con una chica del barrio. En el mismo verano los dos polos: lo perdido y lo ganado. La generosidad de mostrar su vida está a un lado, de hacer de aquel símbolo metonímico y sutil de lo que no está, y, por otro, esa forma de compartir con un espectador privilegiado al que muestra como nueva amistad, como testigo de una acción artística con un espectador único, como un ejercicio de seducción y de pasar página sin dejar de olvidar el peso de los signos acumulados.

"El túnel y el miedo" responde a un momento concreto de su recorrido: después de una serie de infortunios personales que le colocan en un estado de duelo –el suicidio de la amiga, la muerte del padre, la ruptura de una larga relación-, el acontecimiento sincrónico del encargo de un proyecto se presenta como una luz al final de un túnel. El punto de partida es ese tópico que repiten las personas que han estado cerca de la muerte: tras un accidente o al paso por un quirófano, se habla de la visión de un túnel con una luz al fondo, mientras se vislumbran velozmente las imágenes que han compuesto la vida. Sergi Botella ofrece al público en el Espai Cultural Caja Madrid de Barcelona un representación polifónica de su propia vida hasta el momento, un relato en el pasillo que culmina en la salida de emergencia, como un guiño a la atracción de feria del túnel del terror donde, como explica el artista, "los niños van a pasar miedo para pasarlo bien".

Para poner en escena su vida, el artista comenzó por un ejercicio de psicoanálisis: el terapeuta empuja al paciente a verse desde fuera provocan-

do un relato inédito sobre su propia biografía. En un ejercicio que ha continuado a posteriori, el psicoanálisis se presenta como un modo de renuncia a mantener el diálogo en solitario con uno mismo, como un reconocimiento de cómo los agenciamientos pasan por negociaciones y desplazamientos con respecto a la propia posición. El ejercicio analítico le permite reconocer los momentos trascendentales de su vida para seleccionar siete escenas concretas que, en el autorretrato que pretende formular, se transformarán en el eje central de su instalación.

A partir de esta analítica existencial, Sergi Botella ha invitado al fotógrafo esloveno Goran Bertok, especializado en imágenes oscuras del deseo y en retratos con una extrema capacidad introspectiva, a recomponer en siete imágenes esos momentos clave de su existencia. A Bertok le conoció hace una década en un viaje iniciático a Ljubljana: el arranque de la exposición, con estructura genealógica y narrativa, es la página de diario, escrita en tono adolescente e introspectivo, de su encuentro misterioso e iniciático con el fotógrafo por una cuestión de azar. La visión de una imagen de este artista, un retrato en blanco y negro de una intensidad casi insoportable, es el detonante emocional de la necesidad de encargarle este trabajo sobre sí mismo: la intuición de que sólo él podría extraer, con una estética concreta al margen de la de Botella, una intimidad más allá de lo que él mismo sería capaz de manifestar. Con ese mismo deseo de dejar de ejercer el control, de poner su autorrepresentación en manos de otro, el fotógrafo esloveno registró con su mirada los lugares donde realiza su vida, su estudio y la casa familiar en la que vive, a modo de una investigación forense. Su intención era, a partir del trabajo más distante posible de sí mismo, dar a leer su vida al otro, usando el miedo a la autorepresentación como método de producción misma.

Junto a las imágenes de Goran Bertok, este juego a terceros se completa en la instalación en sala con una labor de comisariado del propio artista: objetos personales, como la fotografía de su primera comunión, álbumes de fotos familiares o la dentadura de su abuelo, son elementos que abren la cadena de asociaciones y lecturas posibles, con esa interacción de signos que se superponen o contrarían que es intrínseca a su forma de trabajar. Cada uno de los elementos y sus notas al pie componen una narración que, como un espejo deformante, dan lugar en ese túnel expositivo a un autorretrato anamórfico, llevado a una condición genérica donde cada espectador pueda encontrar espacios para su propia lectura e identificación, es decir, para la producción subjetiva.

“El túnel y el miedo” es un ejercicio de existencialismo exhibicionista equilibrado a partir de la reafirmación de la discontinuidad y la desposesión que supone la mirada de los otros. La transgresión de hacer balance en manos de terceros es, de nuevo, una herramienta de elaboración de trayectoria, la más sofisticada hasta ahora: el duelo siempre es colectivo y la construcción de uno mismo pasa por una lejanía desapasionada y patética que culmina en la exposición pública como un modo, no exento de ironía, en el que la terapia se confronta a los demás, otorgándoles la capacidad de, en última instancia, manipular su contenido.

Esta maniobra de punto y aparte, en la ansiedad por salir a la luz, ha terminado con un suplemento relevante: en una mesa redonda performativizó y puso en circulación los signos que le representan en la exposición, de nuevo llevando hasta el límite las consecuencias de su trabajo y, en este caso, su exposición pública. Su madre, su ex novia, algunos amigos y su psicoanalista dialogaron con el comisario de la muestra sobre Sergi Botella, sobre el artista y sus modos de producción, pero, sobre todo, sobre la persona y su vida. La oralidad descontrolada que da lugar a otro modo de significarle, que aporta otros modos de interpretación a la instalación en sí, que desdibuja y altera al artista y construye al personaje, produce un efecto caleidoscópico que canaliza sin acotarla la irrepresentable complejidad de la subjetividad. Pero, al mismo tiempo, concitando la memoria de obras anteriores y de sus contextos de producción, devuelve a la pieza el humor negro, el gag, la ironía, la distancia y la posibilidad del fracaso en tiempo real con los que ha coqueteado en todos sus trabajos, pero en la voz de otros, cercanos, que en la exposición de sus modos de hablar, de sus gustos de las facetas que hacen pública de su vida, vienen a componer un retrato extrañamente ligado a diferentes momentos de su trabajo. “El túnel y el miedo” supone así un ejercicio de borrón y cuenta nueva, de última palabra con respecto a una autorepresentación que ha arriesgado a intentar agotar por completo. Pero al mismo tiempo abre muchas vías posibles de trabajo, con diferentes intensidades, que alumbrarán la próxima posibilidad de transformación del acontecimiento vital en producciones artísticas. Después de este trabajo da la impresión de que la posición desde la que hablar a partir de aquí no puede ser sino otra, como otros son los agenciamientos que, una y otra vez, provoca.