

EXPERIMENTO BIO ISMAEL IGLESIAS

“Praktika endekatuak” (“Prácticas bastardas”) Ismael Iglesiasena.
PHAKEk eta MEMk antolatutako ExperimentoBio lehiaketako sail irabazlea.

PRAKTIKA ENDEKATUAK, ISMAEL IGLESIA SENA

Ismael Iglesiasiek hamarkada luzea darama irudiak produzitzen: oleo handiak eta oihal, horma edo hule gaineko akrilikoak, marrazki, argazki, bideo eta infografiek batera. Eraldaketak biologiko, kimiko, geologiko, edo argizkoak gertatzen diren lekuak. Leku eta denbora aldatuta etengabeak. Aldibereko ikuspegiak, gainjartzeak, tramak. Irudi hauek, batzuetan mundu mikroskopikoetara edo informatikoetara, eta beste batzuetan uretakoetara eramaten gaituzte; beti zatikakoak. Bideojokoei edo diseinuari ere egiten dizkie erreferentziak, elementu grafikoaren errepikapenaren bidez.

Praktika endekatuak seriea, ExperimentoBio lehiaketaren irabazlea, XX. mendeko artea zeharkatzen duen leiroarekin lotzen da: artea teknikaren bidez erreproduzitu daitekeen garaiko arte-praktikak. Edozein paper inprimatu abangoardiako sukaldeko labainetik pasa zitekeen Moztu eta itsatsiren ebidentziatik, kirurgia estetikoren sutura nabari ezinera arte -irudien fluxu digitalak bultzatua-. Schwittersek inprimategietako hondakinaren artean bilatzen zuen bezalaxe, Ismael Iglesiasiek, inprimagailuaren arrakastarik gabeko probak biltzen ditu; Haussman edo Höch bezala, orririk gabeko aldizkarietara biltzen da, hauek gainean argazkilaritzaren ezaugarri den norberaganatze eta zatiketa logikaren bidez lan egiteko. Diskzioan egiten du eta itsatsi, estali eta erakutsi, apurtu eta sortu. Ernesten bezala, gain-margotzek ere bere lana dute.

Man Rayk bere irudiak (argazkiak eta fotogramak) “organismo bizien hondakin oxidatuak” zirela zioen, eta autobiografiak balira bezala aurkezten zituen, “esperientzia baten hondakina” zen berak ematen zien definizioa. Horrela, Praktika endekatuak lanean ere, Ismaelek bere eguneroko jardunaren hondakinak biltzen ditu, bere biografiaren hondakinak, bere margolari lanbidekoak, bere margo-lanek sortzen dituzten hondakinak organismo bizidunaren moduan. Bere koadroak azaltzeri egiten dira: egiten ari diren bitartean azal bat sortzen dute, margoa errazago emateko margolariak lagungarri dituen zinta itsasgarriena. Une batean, koadroa bizi dadin, azal hori kendu egin behar da. Baina bere azala zaharra kendu nahi ez duen sugea bezala, margolariak ez du lortzen kanpoko azala kentzea, ez da -sinpleki- zakarontzira botatzeko gai. Behin baino gehiagotan, zinta harilkoak, inguratu dituzten koadroekin batera erakutsi dira. Bere baitan daramate margoa, ekintza eta materia bezala.

Aldizkari orriak ere baliatzen ditu margolariak: estrategikoki kokatuak oihal gainean -erreserbak eginez- brotxa ardurarik gabe joan eta etor daiteke.

Behin, berriz, eta orri horiek metatu egiten ditu margolariak. Begiratzen dituenen, brotxakadak orri inprimatuarekin batera bizi dira eta eraldatu egiten dute: irudiak eta testuak estali edo erakusten dituzte. Orduan erabakitzen du margolariak bere hondakinak harremanetan jartzea, zinta margotua zati-muntatzailearen mozketaaren mende dagoen orri zikinduen gainean.

Ismael hormatik mahaira doa. Plano aldatuta, artista, hariaren boteretik askatzen da, bere indar zentripetotik. Muntaiak-praktika hauek buruzko hausnarketa egitean, Didi-Hubermanek koadroaren edertasun-kristala, edertasun-apurketatik bereizten du, muntaiak-mahai gainean, topaketen euskarri bezala, sortzen den edertasun-aurkikuntza zentrifugoa.

Aldizkari-orria (gainera, ez da edozein aldizkari, baizik eta arteaz hitz egiten duen bat, Nork hitz egiten du arteaz gaur? -oraindik ere irakur daiteke esku-hartzearen ondorioz, pieza batean) tresna izan da margolariarentzat, eta horren gainean -orain- margoaren azalak kokatzen dira, azal zaharrak eta hondakinak. Han elkartzen dira, tailerreko mahaiaren gainean, laborategioan, esperimendatzen lekuan; ezusteko topaketarako denboran, ondorioz gabeko akatsarentzat. Ezerk ez dirudienean behin betikoa, aukeraketa ia biolentzia barik sortzen da; harresiaren gaineko erabaki handietatik urrun, huts egiteko beldurra ez da existitzen. Aukerak aniztak dira, artistak, arte-sistemetako hondakinekin jolastu baino egingo ez balu bezala. Zinta margotuaen zatiak, irudi eta testuen gainean baino ez dira kokatzen, eta produkzio-prozesu berria abiarazten da. La fin du langage-n, seriearen hasiera dago. Margolariaren zinta itsasorak testua estaltzen du, eta bigarren azala du, ehundura materiala eta koloretsua materialik ezaren gainean eta sail tipografikoaren ikusizko asepsia. Hala ere, izenburua irakur daiteke oraindik ere. Keinua, Benjaminek aipatzen zuten “edozein hizkuntza aurreko irakurketa” hari egiten zaion deia da, artea begiratu ahal izateko desira -gure ikusizko kulturak landutako objektu anitz ugarien artean- idatzia izan ezin daitekeena bezala, edozein diskurtsotik ihes egiten duena -aurreko delako-. Baina, agian, lengoaien bukaeraz ere hitz egiten ari da, eskulibroi ematea diziplinari, emandako lengoia den aldetik, hibrido, mestizaje eta aldibere-kotasun munduan. Baina prozesua ez da bukatzen collage gain margotuaen materialtasunean. Hau ez da objektu txiki bat baino, estudioaren intimitatean. Gero, “bigarren obturadorea” abiarazten da.

José Luis Break honela eman zion izena ordenagailuen buruzten den manipulazio prozesuari, irudiak modulatzeko bigarren gailu bezala, foto-muntaiaren teknika zaharren eguneratze eta zabaltze bezala. Ismael Iglesiasiek desmaterializatu egiten du collagea eskanerlean sartzean, eta pantailan tratatzen eraldatu egiten da: eskala eta kolorea aldatzen ditu, negatiboak agertzen dira argazkiek sorrerako mamuku deitu izan baltuzte bezala, edo irudi berriak asmatzen ditu kristal beraren gainean hainbat irudi metatzean.

Artista harresitik mahaira mugitzen da eta orain, pantailara, piezak euskarri berria lortu arte. Zoria eta kontrolaren artetik kokatzen sortzen dira, orri bakoitzak bere ibilbide propioa aurkitzen du. Batzuek, bere azalera teknologiko txukunean aurkituko dute amaiera, beste batzuk -inprimatuak- ekintza bertan jarraitzeko euskarri berritatz har ditazke margolariak.

Praktika endekatuak lanak, mestizajeari egiten diu aipamena, leinu nahasketari, lengoia nahasketari. Baina, endekatu terminoak, sorrerari buruzko zalantza ere barnean darama. Ismael Iglesiasen lanak ez du zalantza hori saihesten. Bere produkzioan elkarrekin bizi dira programa bektorialen bidez sortutako irudiak eta oihal gaineko oleo handiak. Hauetan, errepikapenak eta diferentziak zailtzen jartzen dute sorrera, identitateak, eta orijinala eta kopien arazo zaharra berritua mahai gainatzen dute. Era berean, irudikatzeari buruzko zalantza, munduari buruzko zein ikuspegi dute, zein zati? Man Rayk zioen erabilitako bitartekoak bortxatzea zela egilearen uste osoen gaineko segurtasunik perfektuena. Ismaelek agerian utzi zituen, margolariak eta argazkilaritza zein baliabide berriak, bortxatu egiten ditu gertaera-kiribil meta-prozesu batean.

Ismael Iglesiasiek bere ekoiak osoan garatu dituen konstanteak mantentzen ditu sailak. Zapin- gen -bere lehenengo erakusketak esanguratsuenetarikoa- janadnik, pusketatik, aldibere-kotasunetik, interferentziatik abiatzen zen, gure egunerokotasunaren pertzepzioaren oinarri diren aldatuak. Ikusle bakoitzak ezartzen zituen harremanak, interpretatzen zituen gertaerak. Bere lanak ikusle aktiboa eskatzen du orain ere; estali eta erakusten denaren artean irakurketak ez du itxia izan behar; onartu dezagun gonbidapena eta -behaketa bakoitzean- har dezagun parte bere jardura endekatuak sortzen dituzten irudien sortzaile gisa.

Rita Sixto
Bilbo, 2010eko azarora

“Prácticas bastardas” de Ismael Iglesias.
Serie ganadora del certamen ExperimentoBio, organizado por PHAKE y MEM

LAS PRÁCTICAS BASTARDAS DE ISMAEL IGLESIAS

Ismael Iglesias lleva una larga década produciendo imágenes: grandes óleos y acrílicos sobre lienzo, pared o hule, junto a dibujos, fotografías, videos e infografías. Lugares donde parecen suceder transformaciones biológicas, químicas, geológicas, o lumínicas. Continuos traslados espacio temporales.

Visiones simultáneas, solapamientos, tramas. Representaciones que remiten a mundos a veces microscópicos o informáticos, en ocasiones acuáticos; siempre fragmentarios. Referencias también a los videojuegos o al diseño, a través de la repetición de elementos gráficos.

La serie Prácticas bastardas, ganadora del certamen ExperimentoBio, entronca en una línea cuya trayectoria surca el arte del siglo XX: la de las prácticas del arte en la era de su reproducibilidad técnica. Desde la evidencia del corta y pega en que cualquier papel impreso podía pasar por el filo del cuchillo de la cocina vanguardista, hasta la sutura imperceptible -de la cirugía estética- propiciada por el flujo digital de las imágenes. Igual que Schwitters rebuscaba entre los materiales de desecho de las imprentas, Ismael Iglesias recoge pruebas fallidas de impresora; como Haussman o Höch, se sirve de revistas deshojadas en las que operar según la lógica de apropiación y fragmento que caracteriza a la fotografía. Disecciona y adhiere, oculta y muestra, destruye y crea. Como en Ernst los sobrepintados también juegan su papel.

Man Ray se refería a sus imágenes (fotografías y fotogramas) como “residuos oxidados de organismos vivos”, y las presentaba como autobiográficas, las definía como “el residuo de una experiencia”. Así también en Prácticas bastardas Ismael recoge los residuos de su práctica cotidiana, los restos de su biografía, de su oficio de pintor, los desechos que generan sus pinturas como organismos vivos. Sus cuadros mudan: en el proceso de elaboración generan una piel, la de las cintas adhesivas de las que el pintor se sirve para facilitar la aplicación de la pintura. En un momento, para que el cuadro viva, esa piel ha de ser retirada. Pero como una serpiente que se resiestra a abandonar su vieja muda, el pintor no consigue desprenderse del envoltorio, no es capaz de -simplemente- tirararlo a la basura. En más de una ocasión los ovillos de cintas han sido expuestos junto a los cuadros que han envuelto. Llevan en sí la pintura, como acción y como materia. Son también útiles al pintor las páginas de revista: estratégicamente colocadas sobre el lienzo -haciendo reservas- la brocha puede ir y venir despreocupada.

Una vez, otra, y esas páginas el pintor las acumula. Cuando las observa, los brochazos viven con la página impresa modificándola: ocultan o muestran imágenes y textos. Es entonces cuando el pintor decide poner en relación sus residuos, cuando la cinta pintada se somete al corte del montador de fragmentos sobre las páginas manchadas.

Ismael se desplaza de la pared a la mesa. En el cambio de plano, el artista se libera del poder del muro, de su fuerza centrípeta. Al reflexionar sobre este tipo de prácticas de montaje, Didi-Huberman diferencia la belleza-cristal del cuadro, de la belleza-fractura, la centrifuga belleza-hallazgo que surge sobre la mesa de montaje como soporte de encuentros.

La página de revista (que no es cualquier revista sino una que habla de arte ¿Quién habla de arte hoy? -sigue legible tras la intervención en una de las piezas) ha servido como herramienta para el pintor, y sobre ella -ahora- se sitúan las pieles de la pintura, las mudas, los despojos. Se juntan allí sobre la mesa del taller, del laboratorio, en el lugar para la experimentación; en un tiempo para el encuentro fortuito, para el error sin consecuencias. Cuando nada parece definitivo, la elección surge sin apenas violencia; lejos de las grandes decisiones sobre el muro, el temor a equivocarse no existe. Las posibilidades son múltiples, como si el artista tan sólo tonteara con los residuos de los sistemas del arte. Los fragmentos de cinta pintada se sitúan sobre imágenes y textos y un nuevo proceso de producción se pone en marcha.

En La fin du langage se encuentra el comienzo de la serie. La cinta adhesiva del pintor tacha el texto, conformando una segunda piel, una textura máterica y colorista sobre la inmaterialidad y asepsia visual de la serie tipográfica. Sin embargo, el título continúa legible. El gesto supone quizá una llamada a aquella “lectura previa a cualquier idioma” de la que hablaba Benjamin, un deseo de poder observar el arte -entre la desbordada diversidad de objetos elaborados por nuestra cultura visual- como lo que no puede ser escrito, lo que escapa -por anterior- a cualquier discurso. Pero quizá hable también del fin de los lenguajes, de la dedicación exclusiva a la disciplina como lenguaje dado, en un mundo de híbridos, mestizajes, simultaneidades. Pero el proceso no termina en la materialidad del collage sobrepintado. Este no es más que un pequeño objeto en la intimidad del estudio. Después, el “segundo obturador” se pone en marcha. José Luis Brea denominó así al proceso de manipulación en el ordenador, como segundo dispositivo de modulación de las imágenes, como actualización y expansión de la vieja técnica del fotomontaje. Ismael Iglesias desmaterializa el collage al introducirlo en el escáner, y al tratarlo en la pantalla se transforma: cambia de escala y de color, aparecen negativos como si las fotografías hubieran invocado a los fantasmas del origen, o inventa nuevas imágenes al yuxtaponer fragmentos sobre el mismo cristal. El artista se mueve desde el muro a la mesa y ahora a la pantalla, hasta que la pieza alcanza un nuevo soporte. Entre el azar y el control surgen novedades, cada página descubre su propio camino. Algunas encontrarán el final en su tecnológica superficie impoluta, otras -impresapodrán ser reconocidas por el pintor como un nuevo soporte donde continuar la acción.

Prácticas bastardas hace alusión al mestizaje, a la mezcla de linajes, lenguajes. Pero el término bastardo contiene también la duda sobre el origen. La obra de Ismael Iglesias no evita esa duda. A lo largo de su producción conviven imágenes generadas mediante programas vectoriales con grandes óleos sobre lienzo, en las que repeticiones y diferencias ponen en cuestión el origen, la identidad, convocando el viejo problema sobre el original y las copias.

Así también la duda sobre la representación ¿qué fragmento, qué visión del mundo contienen? Era también Man Ray quien afirmaba que la violación del medio empleado era la más perfecta seguridad sobre las convicciones del autor. Ismael pone en evidencia tanto a la pintura y a la fotografía como a los nuevos medios, los violenta en un metaproceso de acontecimiento en bucle.

La serie mantiene las constantes que Ismael Iglesias ha desarrollado a lo largo de su producción. Ya en Zapping -una de sus primeras exposiciones significativas- partía del fragmento, la simultaneidad, la interferencia, como bases de nuestra percepción cotidiana. Cada espectador establecía las relaciones, interpretaba los acontecimientos. Su obra sigue requiriendo un espectador activo; entre lo que se oculta y se muestra la lectura no ha de ser cerrada; aceptemos la invitación y participemos como creadores -en cada observación- de las imágenes que generan sus prácticas bastardas.

Rita Sixto
Bilbao, noviembre 2010