

«Arrullos y escondites». Edu Hurtado

Galería Isabel Hurley, Málaga

Del 11 de octubre al 18 de diciembre de 2020

Los rayos van donde se les antoja, como el agua
y los aludes, como los insectos pequeños y las
urracas, a las que atrae todo lo brillante.
Irene Solà, *Canto yo y la montaña baila*

Hay en la obra de Edu Hurtado (Bilbao, 1986) un interés casi obsesivo en lo cavernoso, pero no por lo vacío dentro de la masa sino por la sombra y la caverna que esconde ese hueco. Existe una constante exploración por lo ritualístico, por aquel encuentro que reunió y reúne en fiestas y celebraciones clandestinas a lo extraño y a lo salvaje: del akelarre a la orgía, del *after* a la nigromancia. La exposición que el artista vasco ha preparado para la galería malagueña Isabel Hurley, «Arrullos y escondites» –primera en la ciudad– continúa con las investigaciones desarrolladas sobre la relación entre objetos cotidianos y las energías sincréticas y esotéricas en muestras cercanas¹.

La exposición se encuentra conformada por diferentes agrupaciones objetuales a lo largo del espacio galerístico, dibujos, construcciones cerámicas y ensamblajes de cacharrería y baratijas. Si bien cuesta ver en el immaculado espacio de Hurley piezas con un componente tan sacro y afectivo, existe una magnífica relación casi coreográfica entre todas ellas [1]. Ese casi puede objetar la excesiva cercanía entre los dos círculos que ocupan el suelo de la zona principal entre las construcciones cerámicas y las plegadas formas de retales de alfombras. Además, a la muestra le acompañaban una *performance* inaugural en la que el artista proponía un ejercicio especulativo al realizar un monólogo multiespecies en el cual reproducía sonidos desde organismos pequeños hasta el ruido humano.

El pliegue y lo cursi

El acoplamiento de trozos cerámicos, horneados y atados por cordeles está cargado de una fuerte poética barroca y



1. Vista general de la sala expositiva, Galería Isabel Hurley, Málaga

cursi², así como los ensamblajes de las paredes. Pese a que el imponente blanco del espacio expositivo casi apaga los rasgos barrocos que operan en las piezas de Hurtado³, la potencia misma de estas develan el carácter múltiple, tanto por la cantidad de partes como por la de pliegues, que Deleuze enunciaba en su tratado sobre el barroco. El texto del filósofo francés aporta un interesante diálogo teórico con el discurso estético de las obras. En un primer momento se puede argumentar la importancia del texto citado en relación con una de las corrientes de vanguardia en la contemporaneidad: el rea-

Cómo citar este artículo: MARTÍN ROD, Álex, «Arrullos y escondites». Edu Hurtado», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 42, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2021, pp. 367-370, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2021.vi42.11991>



2. Detalle de una de las piezas cerámicas

lismo-materialismo especulativo, situando la práctica de Edu Hurtado en diálogo con los discursos críticos del arte global. Esto puede parecer contraproducente en tanto que se le puede reprochar al artista una utilización oportunista, como un recetario para hacer buen arte, de un texto de moda pero por una parte como afirma Boris Groys, la relación entre arte y teoría es una relación de contingencia, por la sencilla razón de que los artistas encuentren una explicación para ellos mismos sobre lo que hacen (2016: 35). La influencia de la corriente teórica arriba presentada en la obra de Hurtado no es muy definitoria. Ni autores ni textos claves se encuentran en las referencias con las que el autor trabaja. Se puede encontrar más cercano a los postulados de Gómez de la Serna y Arthur Evans que a Latour o Graham Harman. Pero sí que hay, tanto en el conjunto de obras presentadas como en su proceso de creación, rasgos que se pueden asociar al materialismo especulativo⁴, mostrando esto aún más interés en la producción del artista vasco, en tanto que demuestra que

las prácticas artísticas no son solo la recepción plástica de la epistemología de vanguardia sino un campo más de experimentación y de producción de saberes.

Las piezas que componen el primer grupo cerámico del suelo como las que están colgadas en la pared están conformadas por objetos cerámicos [2]. La mayoría de estos objetos son recuerdos y souvenirs de ritos de iniciación, bodas, bautizos, aniversarios. Por tanto, objetos dotados de una potente carga afectiva, no utilitarios y con finalidad memorialística: recordar un momento, normalmente positivo, de celebración, que demarcan una transición vital. Bien, pues a través de un proceso escultórico, en el que unes varios objetos con diferentes aglutinantes y pigmentos se van fragmentando dando como resultado un objeto totalmente nuevo, alterando tanto su forma como su significado, siguiendo a Deleuze diríamos que ese nuevo objeto queda conformado por pliegues exógenos (1989: 16). Este proceso plástico y de resignificación otorga al objeto un nuevo abanico de vínculos y relaciones. Sigue manteniendo la poética cursi de los objetos iniciales pero ahora no como un recuerdo que se enmarca en la esfera individual y privada sino como una constelación de lo afectado y las contradicciones de memorias colectivas populares. Un *parlamento de lo cursi*⁵.

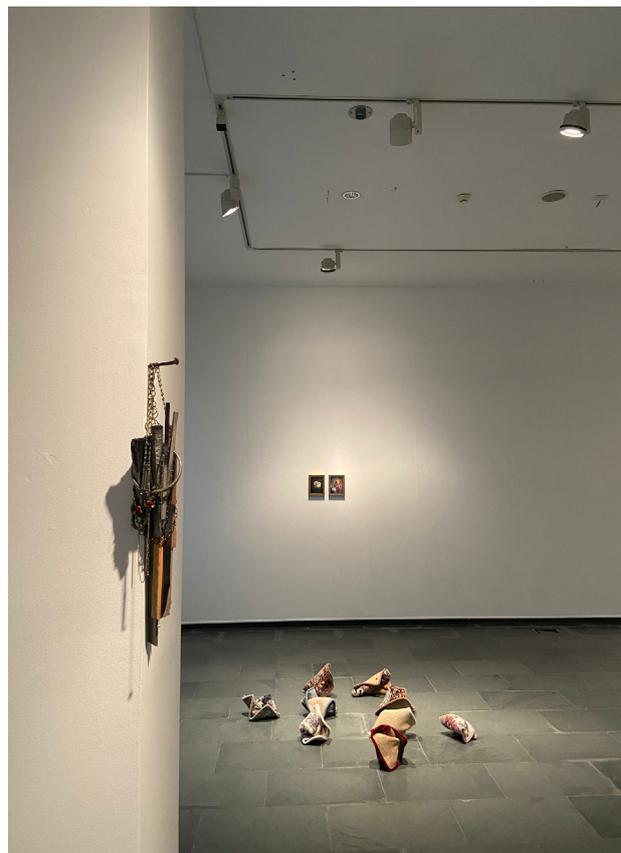
¿Qué sujeta a un cuerpo? Psiconáutica y prácticas especulativas

El ejercicio neomaterialista llevado a cabo por Hurtado es también continuado en la instalación «Ejercicios para sostener un cuerpo» (2020) [3]. Esto también permite afirmar el compromiso del programa artístico de la galería con los nuevos discursos y poéticas contemporáneas, como puede verse también en exposiciones pasadas como las de Antonio R. Montesinos (2018 y 2016) o la de Natalia Castañeda (2018), aunque pueda tener mis dudas si esto es un ejercicio consciente (véase la web de la galería). Uno de los pilares fundamentales de algunos de los nuevos materialismos o del realismo especulativo es una crítica al correlacionismo kantiano, esto es deja de afirmar que todo ocurre bajo la cognición humana, eliminando por tanto el binario sujeto-objeto y las jerarquías antropocéntricas. Muchas de estas *things theories* dotan a la materia de *vibración* (Bennett: 2010): la no centralidad de lo humano en el desarrollo de la realidad y sí en las

consecuencias de muchas de las condiciones de emergencia de las crisis que nos atraviesan, han apoyado un nuevo interés en el arte por las formas y en la reconstrucción desde la reflexión objetual de su dimensión emancipadora y crítica.

«Ejercicios para sostener un cuerpo» toma similitudes de la instalación de cerámicas ensambladas que aparecen dispuestas demasiado cerca en sala. En lugar de ensamblajes cerámicos, las piezas están hechas a partir de trozos de una gran alfombra con un entramado floral. La instalación es el fruto de una experiencia psiconáutica colectiva del artista: el estado otro en el que el artista-psiconauta se sumergió de manera voluntaria, mientras descansaba sobre la alfombra, le mostró una experiencia subjetiva en la que comprendía que los cuerpos quedaban sostenidos por flores. Esta suerte de pensamiento mágico es formalizado mediante un ejercicio plástico en el que divide la alfombra en trozos que se repliegan hacia su interior formando verdaderas piezas de origami. Si la materia, como Deleuze afirmaba en su ensayo sobre Leibniz, tiene una textura infinitamente porosa sin vacío que siempre está ocupada por otro cuerpo esponjoso, por muy pequeño que sea, la instalación de Hurtado lo demuestra de una manera brillante (1989: 16).

El ejercicio especulativo que el artista desarrolla puede funcionar como una metodología para encontrar respuesta a la eterna pregunta spinozista sobre «¿qué puede un cuerpo?». Deleuze, de nuevo, siguió sin poder afirmar qué era esto que podía un cuerpo, aunque afirma que es «la naturaleza y los límites de su poder de ser afectado» (1999: 209). El conocimiento de estos límites, afirma el filósofo francés leyendo a Spinoza, lo sabremos si intentamos concentrarnos en llegar a ser activos, es decir, la potencia de afectar (Deleuze, 1999: 217). De momento, ha demostrado que es lo que sujeta a un cuerpo: una alfombra de flores compuesta por tramas y urdimbres. Hay una relación dialógica en el encuentro entre el artista y la alfombra, en la que no puede decirse cuál es la afección pasiva y la activa, pero siguiendo a Kosofsky Sedgwick «tocar es siempre ya querer llegar a alguien (...) y, siempre también entender a otra gente o a las fuerzas naturales que efectivamente han hecho lo mismo ante que nosotros, aunque solo sea porque dichas personas han fabricado los objetos dándoles su textura» (2018: 16). Este ejercicio de ser sostenido, afectado, por alfombra de flores es, sin duda, una ficción que ayuda a pensar otros mundos posibles.



3. Detalle de la instalación «Ejercicios para sostener un cuerpo»

La exposición es, sin lugar a dudas, un acierto para Isabel Hurley, así como para el artista. El diálogo entre las piezas es coherente, hay un hilo conductor que guía hasta la especulación poética y una experimentación política de lo posible. Se puede objetar algún que otro «pero» con las fotografías de flores al quedar un poco desconectadas del resto de piezas, al igual que al, muy interesante, conjunto de dibujos, prácticamente perdidos en el discurso expositivo. «Arrullos y escondites» sitúa a la producción del artista como una de las voces de las prácticas artísticas contemporáneas más interesantes del panorama nacional, y al discurso expositivo desarrollado por la galería como un punto de vanguardia y crítica en el actual tejido cultural desmembrado y anodino malagueño.

Álex Martín Rod
Universidad de Málaga

Notas

- 1 Las exposiciones a las que se hace referencia son *Oh! Monstruo*, Centre Cultural del Carme, Valencia, 2018-2019 y *HAY UNA FUERZA DIRIGIÉNDOSE HACIA TI, CRÓNICA DE UN PEQUEÑO JARDÍN Y ALGÚN DICHO CORTO*. Fundación Bilbaoarte, 2020; así como la residencia artística que desarrolló en el año 2018 en L'Estruch (Sabadell).
- 2 El inicio del mítico *Ensayo sobre lo cursi* de Ramón Gómez de la Serna comienza con el Barroco como momento temporal y poético desde el que surge (1988: 4).
- 3 Para Deleuze el Barroco no podía ser considerado como una esencia sino como un rasgo o una fuerza operatoria en tanto su infinita producción de pliegues. (1989: 11).
- 4 A diferencia del marco textual, interesado en las reflexiones lingüísticas y semióticas de la realidad, poética mayoritaria de los discursos artísticos desde los años sesenta hasta el final de los ochenta, el giro *poético-especulativo* se interesa más en la dimensión material, tanto de los cuerpos como de los objetos, que en el conjunto de signos que conforman la realidad. Para una magnífica introducción al giro poético especulativo en las artes, véase Matelli, 2015.
- 5 Hago un juego de palabras con el *Parlamento de las cosas* de Bruno Latour (2009).

Referencias bibliográficas

- BENNETT, Jane (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham.
- DELEUZE, Gilles (1989), *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Madrid.
- DELEUZE, Gilles (1999), «¿Qué puede un cuerpo», en *Spinoza y el problema de la expresión*, Muchnik Editores, Barcelona, pp. 208-225. *Galería Isabel Hurley*. En: <www.isabelhurley.com>
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988), *Ensayo sobre lo cursi*, Moreno-Ávila Editores, Madrid.
- GROYS, Boris (2016), *Arte en flujo*, Caja Negra, Buenos Aires.
- LATOUR, Bruno (2009), *Nunca fuimos modernos*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- MATELLI, Federica (2015), «Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas», *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, n.º 16, pp. 65-75. 10.7238/a.v0i16.2535.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (2018), *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*, Editorial Alpuerto, Madrid. Traducción de María José Belbel.
- SOLÀ, Irene (2019), *Canto yo y la montaña baila*, Anagrama, Barcelona.