

El trabajo de Cerith Wyn Evans crea momentos de ruptura dentro de estructuras de comunicación existentes —ya sean visuales, sonoras o conceptuales— a través de estrategias como la refracción, la yuxtaposición, la superposición, la contradicción, la oclusión y la revelación. Para su exposición en el Museo Tamayo, aborda el tiempo material e inmaterial, así como el efecto que los fenómenos físicos de la luz y el sonido detonan en el espacio. En esta entrevista, el artista expone cómo las obras, a partir de la arquitectura del museo, crean líneas visuales o de sonido como si establecieran un diálogo o un concierto entre ellas.



La primera obra que los visitantes ven al entrar al museo es $E=C=L=I=P=S=E$, una pieza que engloba muchos aspectos de la exposición y de tu trabajo en general, al tiempo que describe una manera muy particular de observar este fenómeno natural: el recorrido de un eclipse total por la Tierra.

Sí, en cierto sentido. Es un texto que ya existía y que describe un evento muy concreto: el tránsito de la Luna, pasando por la superficie del Sol, y ambos, desde cierta perspectiva, viajando por encima del planeta Tierra, creando un eclipse solar total. La historia de este texto y el hecho de haberlo elegido tiene que ver con la relación que tengo con el edificio. Hasta se puede pensar que está dedicado específicamente al espacio que ocupa: el Museo Tamayo. Es como una carta de amor.

Una de las cosas que más me impactan es la forma en la que se presenta este espacio y la manera en que la aplicación de la luz natural te envuelve. Durante el día se crean sombras por la arquitectura. Y aunque la visita sea corta, se puede notar el movimiento del sol. Hay algo en este patio interior que hace pensar en un reloj solar, es por eso que se pueden ver los cambios de ángulos, sentir una correlación con el tiempo y notar cómo la luz natural tiene una forma extraordinaria y hermosa de articular la estructura. Es sorprendente que esto suceda dentro de un lugar tan brutal, pesado, concreto y monumental, con todas aquellas referencias a culturas ancestrales y a la arquitectura azteca, para las que el sol era un elemento fundamental.

Esta pieza es tan sólo un pequeño pie de página con respecto a algo que ya está ocurriendo en el edificio. Es sólo una observación que sucede de manera inesperada a través de esta suerte de tiempo paralelo, moviéndose sobre la superficie del planeta.

Hay dos elementos en este texto que son interesantes con respecto a la totalidad de tu obra. Por un lado, me imagino que lo elegiste



porque afirma la posición del espectador y, al mismo tiempo, la distribuye a lo largo de una línea. Siempre piensas en el lugar desde el cual un ser humano experimenta un eclipse, como si fuera una perspectiva encarnada o física, por así decirlo, de un eclipse solar total. Por otro lado, es un texto muy poético. Todas tus obras que están vinculadas con textos tienen una relación con la poesía o la música, que comparten varias características en común en cuanto formas de expresión.

De alguna forma, siento que siempre estoy en una constante búsqueda, por decirlo de alguna manera. Es una suerte de *modus operandi*, tratando de encontrar otras formas de articular y hablar de las cosas que estamos experimentando y que quizá no tengamos.

El lenguaje es demasiado limitado, básico, brutal, específico, anticuado o, tal vez, no logra estar a la par de nuestra experiencia. Esta insuficiencia es un terreno muy fértil para mí: es esa sensación de que puedes hacer algo con una pieza musical o establecer una relación poética con el pensamiento racional. Algo que quizá no se podría lograr con un cálculo matemático.

En este sentido, la forma en que están escritos los títulos de $S=U=T=R=A$, $T=R=A=N=S=F=E=R=E=N=C=E$ y $S=H=A=D=E$ es significativa

Si la gente decide entrar y dedicar un tiempo, notará que hay elementos incorporados en las obras que afloran lentamente —tal como lo hacen las obras mismas— a través del espacio. Es probable que perciban la exposición como un camino. Es un efecto inconsciente, a falta de un mejor término —porque éste es insuficiente y en muchos sentidos turbio. Pero podemos coincidir en que existe una especie de narrativa, de progresión, de algo temporal que proviene de lo que suponemos es el inicio de la exposición, aunque hay varios caminos que se pueden recorrer sin que ninguno sea correcto o incorrecto. Lo más probable es que las obras se revelen ellas mismas, dentro de los diferentes espacios, a través del movimiento del espectador. Esto es análogo, hasta cierto punto, a lo que sucede con una pieza musical que se extiende y sucede a través del tiempo. Es decir, está basada en una estructura narrativa a lo largo de la cual se revelan una sucesión de diferentes eventos.

No es que yo piense de forma tan lineal, porque las líneas son más complicadas de entender cuando comienzan a borrarse poco a poco, pero existe una experiencia sucesiva al momento de sumergirse en los placeres de ver la exposición, doblar la esquina y encontrar cosas. Hay costados en la extraña y extraordinaria porosidad del edificio, que ofrecen vistas muy generosas y sorprendentes que el espectador va descubriendo.

Desde cierta posición, es posible ver el resplandor de ciertos elementos dentro de un espacio en el que se había estado previamente o en otro al que se está por entrar. Quiero ser respetuoso y celebrar este tipo de oportunidades que el edificio ofrece al espectador.

En el caso de $S=H=A=D=E$, las páginas con el poema *A Throw of the Dice will Never Abolish Chance* de Stéphane Mallarmé tienen una especie de ritmo visual que no se encuentra en las palabras. Incluso si el espectador nunca lo ha leído, puede conocer hasta cierto punto su contenido. Borrar el poema no es una negación del mismo, sino un énfasis de los elementos rítmicos en el que la poesía se acerca más a la música. Hay mucho que se puede decir al respecto y hay ciertos lugares más adecuados para hacerlo, aunque “adecuado” es un término discutible con respecto a cómo puedes observar o acercarte a lo que el gran escritor William Burroughs llamó “Puertos de entrada”. Existen múltiples puntos y puertos de entrada, ventanas que le permiten a las personas tener una experiencia propia guiada por los diferentes elementos que la obra trata de llevar hacia una realidad material en el espacio.



Imágenes:
Cerith Wyn Evans (2018).
Vistas de instalación en el Museo Tamayo,
Ciudad de México
Foto: © Agustín Garza



Pero no podemos esperar que todos lo sepan. Ese poema de Mallarmé es un texto denso, importante e histórico, que trata acerca del azar: cada revolución es un golpe de dados. En cierto sentido, el aspecto revolucionario de esto tiene que ver con la historia de México y del Museo Tamayo, así como con una política revolucionaria que ha sido una gran fuente de inspiración para tanta creatividad y una forma de emergencia de la estética social y política que ha jugado un papel tan importante en el arte y la cultura de este país.

Chance es un poema francés del siglo XIX que viajó a México bajo el cuidado y en manos de Marcel Broodthaers, un gran poeta y crítico feroz de las normas burguesas y del colonialismo. Este tipo de elementos representaron una piedra angular dentro de su poesía: la llevó un paso más allá, no sólo al cubrir todo el texto y luego eliminarlo por completo, sino al convertirlo en una ventana con las letras recortadas del papel. Espero que eso logre proporcionar una especie de aceite lubricante que permita a la imaginación fluir libremente, siguiendo estas líneas, entre los espacios que se abren y se nos revelan. Es como un microcosmos con todas estas ventanas que suceden en otra escala, no sólo dentro del edificio. La obra está íntimamente relacionada con el concepto del “hic et nunc” (el aquí y ahora) con relación a la escala, un elemento que tiene diversas formas de manifestarse y que no tiene que ver únicamente con la masa, el volumen, el peso y con las reglas tortuosas que el mundo físico nos impone.

Por otro lado, el elemento predominante es el neón. ¿Cómo te interesaste en este medio que ha estado tan presente a lo largo de tu carrera?

Es prácticamente un elemento que está presente en mi obra por defecto. En el fondo quisiera que no se hubiera convertido en mi firma de una forma tan predecible, o que no se utilizara sistemáticamente en lugar de otro medio.

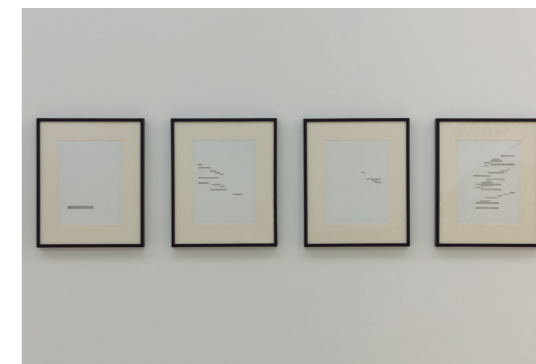
Hay una parte histórica en el neón que se puede relacionar con los grandes artistas de la segunda mitad del siglo XX que se apropiaron de este material: Mario Merz, Bruce Nauman, James Turrell, etc. Puedo dar mil ejemplos más, pero ellos son, por mucho, los artistas más interesantes en haberlo adoptado. Sin embargo, no me interesaría ser parte de una exposición que englobe a todos los artistas que hayan trabajado con neón. Hay algo de banal en el hecho de pensar algo como “estos son los artistas que trabajaron con bronce” o con cualquier otra forma o medio con propiedades formales, socioeconómicas, históricas o simbólicas. Sería similar a una búsqueda en Google, acabarías en un paraíso decadente y consumista del capitalismo tardío, de las apuestas, de Las Vegas.

Y hay una relación con la electricidad.

Sí. Necesita de la corriente eléctrica, lo cual es algo intrínsecamente social y político. De alguna forma, todos estamos enchufados y el mundo se acaba cuando a tu celular se le termina la batería. Es el mundo en el que vivimos ahora, donde la gente es adicta y se inyecta este tipo de energías sin cuestionárselo jamás. Intento trazar estas cartografías de performances en el espacio, como si fueran los movimientos de un no-actor —un ejercicio que probablemente ha sido descrito en textos desde el siglo XIV— o una suerte de homenaje a los toques ópticos en la obra de de Marcel Duchamp —un gran icono en estos tiempos, ahora que nos acercamos al centenario de *El gran vidrio* (o *La novia desnudada por sus solteros*).

Eso es quizá más notorio en la pieza *The Illuminating Gas... (after Oculist Witnesses)*.

La pieza *Oculist Witnesses* de Duchamp es, hasta cierto punto, su poética. La imagen supuestamente derivó de las tarjetas que los



optometristas u oftalmólogos utilizaban para medir la vista. También surge de este ideal muy extraño y duchampiano de tomar algo y retirarlo de su propia trayectoria, con respecto a una línea óptica, para luego observarlo desde un ángulo ligeramente distinto y torcerlo —muy a su estilo— hasta convertirlo en un aspecto reflexivo bidimensional de lo que sería ver estas formas radiales, como si hubiesen sido inclinadas por medio de una proyección axonométrica.

No nos faltan los medios para hablar de la obra, pero no quiero verme perverso al simplificar las cosas para los demás. ¿Acaso no tenemos la responsabilidad de tener la mente abierta y llegar a un punto de conexión, aunque este punto no sea un acuerdo? Francis Bacon diría: “en el arte y en la amistad, lo que buscamos no es un acuerdo”. En mi opinión, que seguramente no es única, entre más tiempo paso con algo, más satisfactoria es mi experiencia, aún si ésta me causa problemas.



Cerith Wyn Evans (Llanelli, Reino Unido, 1958) inició su carrera como cineasta. Desde los años noventa ha producido piezas principalmente enfocadas en el lenguaje y la percepción, casi siempre a través de proyectos en espacios específicos. Ha tenido exposiciones individuales en la Tate Gallery (Londres), Haus Konstruktiv (Zúrich), Museion Bolzano (Italia) y TBA-21 Augarten (Viena), así como en el Skulptur Projekte Münster (Alemania), la 57ª Bienal de Venecia, entre otros.



Imágenes:
Cerith Wyn Evans (2018).
Vistas de instalación en el Museo Tamayo, Ciudad de México
Foto: © Agustín Garza

S=U=T=R=A, 2017.
© Cerith Wyn Evans.
Foto: Rebecca Fanuele.
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York, París, Londres



CERITH WYN EVANS

10 FEB. — 6 MAY. 2018

MUSEOTAMAYO