

David Bestué
ROSI AMOR

13 de septiembre de 2017
26 de febrero de 2018

Edificio Sabatini: Planta 1 y
Planta 0, Sala de Bóvedas

Programa Fisuras

EXPOSICIÓN

JEFA DEL ÁREA
DE EXPOSICIONES
Teresa Velázquez

COORDINACIÓN
DE LA EXPOSICIÓN
Rafael García

RESPONSABLE DE GESTIÓN
DE EXPOSICIONES
Natalia Guaza

APOYO A LA GESTIÓN
Inés Álvarez

REGISTRO
Clara Berástegui
Iliana Naranjo
David Ruiz

RESTAURACIÓN
Juan Sánchez, restaurador
responsable del proyecto
Begoña Juárez

MONTAJE
V15

TRANSPORTE
Ordax

FOLLETO

ENTREVISTA
María Salgado

JEFA DE ACTIVIDADES
EDITORIALES
Alicia Pinteño

COORDINACIÓN Y EDICIÓN
Mercedes Pineda

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Julio López

IMÁGENES
Joaquín Cortés /
Román Lores,
excepto *El Escorial*
y *Expositor 2*,
de David Bestué

IMPRESIÓN
ErasOnze

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía quiere
expresar su más sincero
agradecimiento a David
Bestué y a las siguientes
personas e instituciones:

ABN - Aplicaciones
Biológicas a la
Nutrición, SL
Artemide
Pablo Capitán del Río
Benoît Duchesne
Joan Galí
García Galería
HANGAR.ORG
Patrimonio Nacional.
Dirección de las
Colecciones Reales
Pense
María Salgado
Julia Spínola

En el trabajo que presenta para el Programa Fisuras, *ROSI AMOR*, el artista David Bestué (Barcelona, 1980) lleva a cabo una investigación material y formal a partir de tres técnicas escultóricas: el corte láser, el molde y la reutilización de elementos de diferentes épocas. Bestué evoca tres lugares diferentes —los barrios madrileños de Las Tablas y Vallecas, y el Monasterio de El Escorial— que se corresponden a su vez con las ideas de lo empresarial, lo popular y lo histórico. En la primera sala del espacio expositivo una serie de péndulos realizados en metacrilato y otros materiales, imitan la estética fría y desprovista de afectos ligada al poder. Una estética, material y técnica que sirven de contrapunto a los *poemas de resina* que se exponen en la segunda sala. Se trata de una serie de elementos domésticos realizados con resina y materiales orgánicos e inorgánicos de múltiples procedencias. En la Sala de Bóvedas el artista ha acumulado elementos del pasado, sin jerarquía ni orden, como si se tratase de un trastero o una cripta expoliada, en la que se mezclan diferentes tiempos históricos en una suerte de memoria desorganizada. Como cierre, un banco y una farola permiten observar con calma una serie de naranjas dispersas por el suelo.

Esta exposición se complementa con *00:00h*, una escultura situada en el exterior del museo que se activa durante un corto periodo de tiempo en el momento del cambio de día

“Porque cosas que han sido otras se han deshecho de ser”

Una conversación entre David Bestué y María Salgado

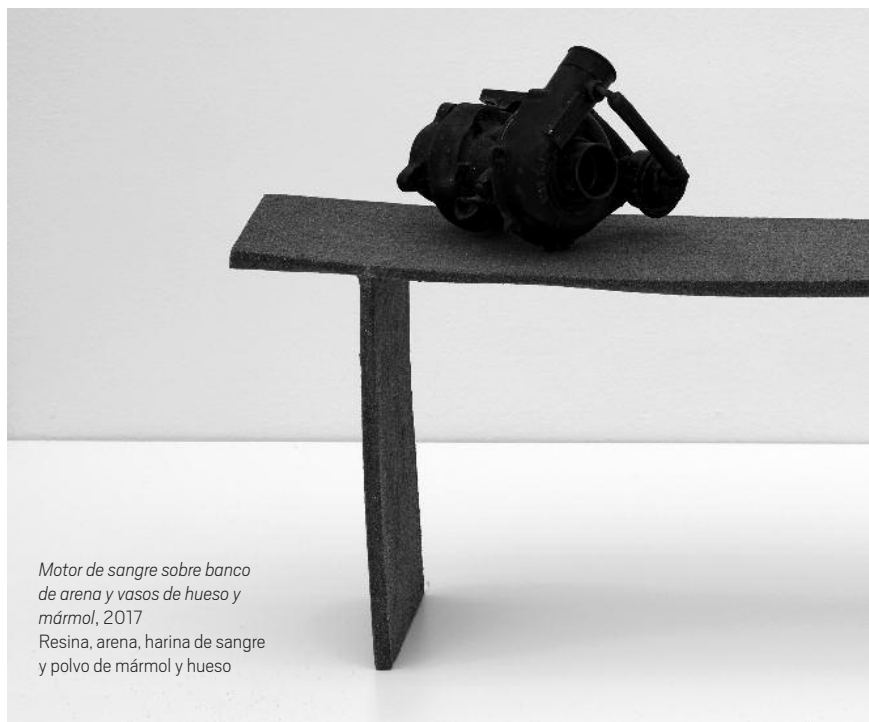
1.

m – Tu trabajo parte de la poesía a distintos niveles. Hablemos aquí de al menos tres: los objetos a los que denominas *poemas de resina*, las constantes referencias a poetas de la tradición peninsular, y el trabajo de convocatoria de tiempos históricos que algunas de tus piezas realizan de manera, dices, “poética”. Comencemos con los objetos de resina.

d – Yo trabajo con la idea de “poemas sin palabras” según mi propia lectura de Stéphane Mallarmé, César Vallejo o Haroldo de Campos. Mi intención es llevar el lenguaje a la dimensión física a través del material. En un trabajo anterior, *Esculturas metálicas* (2012), encerraba una serie de sustancias en unos “estuches” de hierro que para mí funcionaban como caligramas metálicos. En las nuevas obras que presento en *ROSI AMOR* la resina me permite dar la forma que quiera al material. Por otro lado, mientras preparaba esta exposición, leí *Poesía como coisas* (1983), un estudio de Marta Peixoto sobre el poeta João Cabral de Melo Neto. El libro fue fundamental para imaginar estas obras porque, por un lado, describe un tipo de composición a partir de una reducida selección y permutación de elementos simbólicos (cuchillo, reloj, bala), y, por otro, explica cómo el poeta brasileño trabajaba con las palabras como si fueran objetos, minerales. Peixoto cita un verso de Cabral de Melo Neto que dice: “que la palabra leve pese como la cosa que nombra”.

m – Fíjate que tus *poemas de resina* vuelven esta frase un tanto metafórica un poco “más literal” al conseguir que unas formas o contornos de objetos del mundo típicamente asociados a unas palabras puedan llegar a contener unas sustancias que efectivamente pesen; si es que aquí conviniéramos en asignar la cualidad de “más literal” al objeto físico que hace de referente específico del significado convencional y genérico del sustantivo al que se suele asociar. En todo caso, lo que me interesa es cómo la sustancia de relleno de la forma moldeada por un objeto físico que es referente de la palabra que la nombra (“cubo”) es obtenida de la pulverización de otro objeto físico que es a su vez referente de otra palabra sencilla (“ciprés”), por lo que se establece entre ambas (forma y sustancia) una suerte de transferencia de sentidos que muy sencillamente podríamos llamar metáfora (“Cubo de ciprés”) y se vuelve aquí, de nuevo, y bajo la asignación anterior, un tanto “más literal”. Por cierto, en bastantes piezas de este conjunto de obras, como esa “mesa de tierra” que es, además, “tierra de Monegros”, hay más de dos términos en juego, y el desplazamiento semántico se multiplica de manera centrífuga (como el *Taburete de plátano con respaldo de ajo y ajo de Delfos*) o centrípeta (*Mesa de agua de mar soportada por cuatro patas de pez, una rama de barca y un trozo de tela de Moguer*), ampliando los contextos de sentido donde operarían tus poemas. Me parece que esta multiplicación y la tensión entre literalidad y “metaforicidad” enriquece los movimientos semánticos de estos “poemas sin palabras” frente a algunos ejemplos de poemas visuales u “objetuales” de los años ochenta y noventa de funcionamiento más unidireccional. En este sentido, creo que es virtuosa la manera en que conseguiste traducir a tres dimensiones las dos dimensiones de aquellos esquemas gráficos de *Esculturas metálicas*. Pienso que las operaciones de traslación y metamorfosis están muy presentes en tu obra, no solo entre léxico y objetos, sino también entre sustancias vivas y sustancias muertas (*Transición de carne a madera*, por ejemplo), líquidas y sólidas, etcétera. Tus piezas van levantando y cruzando los planos, como un molinillo.

d – Para mí el material es más importante que la forma. Como escultor, no modelo, no toco, no tallo. En mis piezas apenas hay huella. El escultor clásico trabajaba con muy pocos materiales (arcilla, piedra, yeso o bronce), porque para él lo importante era la forma, mientras que para mí es todo lo contrario. En la decoración de la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, el arquitecto Antoni Gaudí quiso incluir ejemplos del mundo mineral, vegetal y animal, para lo que, en muchos casos, usó moldes de palmas, ocas u hombres. Su razonamiento era que la mejor manera de mostrar la “obra de Dios” era realizar copias directas del mundo real. Este es un ejemplo límite de la idea de representación que yo he querido aplicar, aunque, en mi caso, he obtenido los moldes de objetos que he ido encontrando en paseos por Vallecas. Posteriormente he rellenado estos moldes con materiales pulverizados, de origen múltiple. Me importa la materia porque es la pervivencia del pasado traída al presente por cualquier objeto. En los *poemas de*



*Motor de sangre sobre banco
de arena y vasos de hueso y
mármol, 2017*

Resina, arena, harina de sangre
y polvo de mármol y hueso

resina lo que hago es licuar la materia, pulverizarla. Al moler un objeto atomizo su sustancia para que de repente adquiriera un nuevo cuerpo justo después de desaparecer. Porque son cosas que han sido otras se han deshecho de ser.

m – Me pregunto por qué las formas de *Esculturas metálicas* son abstractas y estos poemas de resina son figurativos.

d – Hay varias razones. Una es que los *poemas de resina* remiten, aunque sea lejanamente, a los bodegones barrocos españoles, a su austeridad. Otra es que la transformación de elementos figurativos acentúa la idea de metamorfosis. La disociación entre forma y material provoca, por último, que unos objetos aparentemente familiares de pronto te lleven muy lejos. Son como un rayo. Que un tablero sobre dos caballetes te transporte a los Monegros, por ejemplo. O que unos vidrios rotos te hablen de un barranco.



2.

m – La última pieza que mencionas, además de vincular rotura y barranco, caída y ruido de vidrio cuando se rompe, introduce en la ecuación un nombre propio, la especificidad de un lugar, que es el barranco de Clamores, citado por María Zambrano en “Un lugar de la palabra: Segovia” (*España, sueño y verdad*, 1965).

d – Trabajar con el material te limita al mundo inerte. A la escultura le cuesta introducir intangibles como las emociones. Por eso he intentado identificar una serie de lugares específicos que puedan generar un estado de ánimo particular. Cuelgamuros no es solo un lugar históricamente marcado, es también un malestar. No es lo mismo Toledo que una playa de Mallorca. Yo quiero capturar la vida afectiva del país y, ya que no puedo pulverizar un sentimiento o un gesto, traigo a la resina elementos específicos que sí pueden transportarlos.

m – De hecho, no solo traes la sustancia de lugares, digamos, históricos, como el Valle de los Caídos o El Escorial, sino de paisajes producidos por el imaginario de la poesía peninsular del primer tercio del siglo XX. El Moguer de Juan Ramón Jiménez, el “olmo viejo” del poema de Antonio Machado (“A un olmo seco”, *Campos de Castilla*, 1912), y esos títulos que resulta imposible escuchar sin recordar versos de Gerardo Diego o Lorca: “cubo de ciprés con asa de camino”, “clavo de diente y labio de clavel”, “reja de café, leche y azúcar y candado de periódico”.

d – Sí, también me he valido de Góngora, el Alfanhuí de Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, 1951), Enric Casasses o la misma María Zambrano, una serie de autores que me ayudan a configurar una suerte de sustrato emocional del país.

m – Veo un riesgo en esto último. Como poeta y como peninsularista me resultan muy problemáticas, por un lado, la

idea de país y, por otro, la de continuidad de una historia literaria vinculada a un territorio nacional, porque esta suele ponerse al servicio de la historia del Estado. La historia desde abajo, también para la poesía, tiene más que ver con rupturas, recomienzos y discontinuidades, con citas secretas entre generaciones distantes que se buscan porque se necesitan, también con confrontaciones intergeneracionales, y con exilios, abandonos y viajes, con la construcción de culturas alternativas que reconstruyen a su vez otros relatos y archivos posnacionales, como explica muy bien Germán Labrador en su *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (2017).

d – Yo identifico dos Españas. Una es la de Felipe II, que para mí es la raíz del problema. Es lo granítico, lo pesado, lo duro, lo católico, el imperio, el pasado político, la voluntad de homogeneizar un país y encerrarlo en sí mismo. Algunas de las obras que presento en la Sala de Bóvedas remiten a este imaginario. El descenso por las escaleras que llevan a este lugar, situado en el sótano del Museo, se vincula simbólicamente con el descenso para acceder a la cripta del Panteón de Reyes de El Escorial. Ahí he dispuesto fragmentos de diferentes periodos históricos sin jerarquía, como si se tratara de un museo arqueológico un tanto desorientador. He querido tratar estas ruinas sin ningún tipo de solemnidad. Son formas sin sustancia, cáscaras del pasado, que se pueden manipular porque están muertas. La otra España, la que me interesa, es la que he intentado guardar en los *poemas de resina* de los que hablábamos al principio. Se trata de una España popular, porosa y vallecana. Me interesa el sur de Madrid porque lo identifico como un espacio en constante transformación a nivel matérico. Es el estómago de la ciudad, donde se encuentra su mercado central, Mercamadrid, y donde se deposita su basura, Valdemingómez. Es el barro, el trigo y el yeso, la memoria popular.

m – Entonces, ¿tú ligas lo “poético” a la cultura popular? ¿Qué me dirías sobre “mermelada de Atocha sobre plato de Cerro Testigo en estantería de sal”?

d – La poesía trae el testimonio directo y subjetivo de cada época, guarda las huellas del subconsciente colectivo. La pieza de la que hablas es el *poema de resina* más vallecano. Quería introducir Atocha, porque es donde comenzaban los paseos del escultor Alberto y sus amigos. Iban caminando desde la estación de tren a Cerro Testigo. Pero para mí Atocha también son los atentados del 11-M. He hablado de yeso, de Valdemingómez y de trigo, pero al final está el atentado. El sacrificio se produjo en el sur de la ciudad. La mermelada de Atocha que contiene esta pieza, es el único elemento de los *poemas de resina* en la que el material pulverizado (un fragmento de ladrillo de la estación) se ha mezclado con resina natural, de pino resinero, para que tomara una forma blanda, informe. El malestar, el trauma o los recuerdos y pensamientos que guardamos en nuestra mente muy difícilmente encuentran una forma de salida. La verdad es que no estoy seguro de que esta evocación de lugares y sucesos vaya a ser del todo entendida por el público que venga de otro país.

m – ¿Y cómo crees que recibirá tu operación sobre el “imaginario español” alguien que viva en la Península?

d – Hay una serie de artistas que trabajamos con España como material, como símbolo que ha de ser replanteado desde otra óptica. Se trata de reivindicar una serie de testimonios postergados o ignorados, que nos hablan de cómo el país no se sostiene por la política sino por otro magma, un barro emocional diverso. Creo que la derecha tiene una idea muy monolítica de España. Intentan desenredar la complejidad del territorio, alisar sus rugosidades. En pos de una supuesta eficiencia o fe en el futuro, promueven un proceso normalizador que considera lo particular y la diferencia como fallas.

m – A propósito de los usos de ese gran proceso normalizador y “modenizador” que mencionas y que, en mi opinión, tanto tiene que ver con la cultura nacida en el periodo desarrollista, podríamos hablar ahora de otras de las obras que expones en esta muestra.



Escaleras de acceso al Panteón Real del Monasterio de El Escorial

3.

d – Claro. También presento unas obras de metacrilato cortadas a láser. En un principio quería que fueran relojes, pero a medida que las he ido pensando han perdido las manecillas y solo conservan sus péndulos. Son como relojes incompletos que únicamente marcan los segundos, como si estuvieran situados en un presente continuo. Para mí, constituyen el prólogo de la exposición, un contrapunto bastante frío a los *poemas de resina*. Si el territorio que los poemas invocan es Vallecas, el de estas obras de metacrilato sería Sanchinarro y Las Tablas, barrios de reciente construcción, en el norte de Madrid. Estos barrios simbolizan el poder, pues son el lugar donde se están asentando las sedes de las empresas más grandes del país. Si paseas por allí y ves las fachadas de esos nuevos edificios de oficinas, descubres una estética muy tecnológica, con lamas fluidas, juegos ópticos y superficies “pixeladas”. Se nota que han sido ideadas desde la pantalla de un ordenador. Al preparar *Historia de la fuerza* (2017), una investigación sobre ingeniería y materiales constructivos, comprendí que cuando aparece una técnica o material nuevo, se tarda un poco en encontrar su estructura idónea, como si se fuera a tientas. Creo que la tecnología informática aplicada a la construcción todavía no ha encontrado su estética. En las obras de esta sala he querido, entonces, hacer uso de este tipo de técnicas. Como escultor, resulta un poco frustrante, porque el trabajo consiste, básicamente, en buscar una serie de imágenes de referencia en Google, retocar con Photoshop, trazar unas siluetas con Autocad al tamaño deseado y enviarlas a una empresa para que las corten.

m – En principio estas superficies habrían de resultarnos más contemporáneas que los *poemas de resina* o las mostradas en la Sala de Bóvedas, pero su estética no parece resistir el paso del tiempo transcurrido entre el inicio de los dosmiles y este mismo momento. ¿Por qué crees que se les escapa la cualidad de presente?

d – Es cierto que, si bien son obras estéticamente muy actuales, parecen remitir al pasado, pues las formas de la burbuja inmobiliaria identifican una época clausurada.

m – Quiero pensar que las formas de la burbuja ya contenían alguna noticia de la clausura tan inmediata que iban a tener, de su obsolescencia programada. Como las formas de verso desproblematizado de esa “lengua-muesli”, o estándar global, que define Jacques Roubaud en *Poesía etcétera: puesta a punto* (*Poésie, etcetera, ménage*, 1995) son incapaces de hacer memoria de un tiempo “para alguien”, porque son incapaces de hacer diferencia en la lengua “de alguien”, las superficies de la burbuja no nos hablan ni recuerdan demasiado. Quiero decir que ellas no se acuerdan demasiado de nosotros, aunque su presencia nos recuerde el pico enloquecido del neoliberalismo. Estas formas no nos contienen apenas, no nos extrañan, porque están desprovistas de extrañeza y de rugosidad. Lo vivo está roto y es raro, tropieza; las superficies sin pliegue nos olvidan con facilidad.

d – Son formas sin sentido porque fueron hechas muy rápidamente y sin pensar. Cuando vas a Sanchinarro, a Las Tablas, te das cuenta de que allí muchas construcciones se levantaron sin cariño. Al proyectar esos barrios dominó la idea de utilidad, la estética fue concebida como innecesaria. Luchar contra esa concepción para mí es capital porque, como artista, yo formo parte de la zona superflua. El otro día pensé que trabajo de dos maneras. Una es buscando un sentido que parece hallarse escondido. Cuando escribí sobre la obra del arquitecto Enric Miralles quise desvelar el porqué de algunas de sus decisiones espaciales y formales en un momento en el que varias de sus obras estaban siendo demolidas. Quería rescatar un significado que se había vuelto muy hermético, dar un toque de atención, decir: “eh, estáis destruyendo un mundo”. Por otro lado, también me interesa insuflar sentido en las formas que se hicieron durante los años de la burbuja. Hay que hacer un gran esfuerzo poético para comprender las razones de esas formas y estructuras, cuando menos como signos de las aspiraciones de una sociedad en una época determinada.



Expositor 2, 2016
Placa de piedra artificial y estructura de hierro

m – A mí me gusta pensar el trabajo poético más que desde el sentido, desde la potencia con que convoca, remonta y mezcla tiempos históricos. La poesía tiene una libertad que la historiografía no tiene.

d – Me interesa mucho la idea de mezcla de tiempos históricos. Es como si el tiempo fuera un material más y también pudiera cambiar de forma, o pulverizarse. Justo esto es lo que he intentado en la primera estancia de la Sala de Bóvedas. Pensé en una memoria que se vuelve desvarío, lo que me lleva a Ezra Pound. Él trabajó con las ruinas de lo histórico pero también de lo psicológico. Su locura tiene que ver con la de quien intenta poner orden a lo pretérito, como le pasó a Aby Warburg. Alguien que intenta comprender todo y acaba colapsado. Ezra Pound trabajaba como si los textos de la antigüedad fueran un trastero de negritas, de materiales.

m – Claro, eso es, el uso de remites de cartas, los ideogramas, las grafías del alfabeto griego, toda esa materialidad lingüística

que está más allá, o mejor, más acá, de los temas y símbolos, sustancias para moldes, si quieres. Pound copiaba y pegaba los textos literalmente, o traducía, o versionaba: remoldeaba. Porque, al final, un verso del *Cantar de Mio Cid* (ca. 1200) es un material en sí mismo, no es solo una idea, no es solo una pieza de información que hace correr la trama: es una frase única, concreta, y es la grafía con la que la versión oral del poema fue transcrita al papel, y son las reescrituras cuyas marcas quedan guardadas en palimpsesto, y es un sonido específico en una lengua específica, o mejor, en el dialecto de una comunidad. Un verso del *Cantar de Mio Cid* es un pedazo de lengua que lleva casi mil años sobre la tierra y que al ser incluido en un texto de principios del siglo XX provoca en la lengua de quien lee un desplazamiento de espacios y tiempos. Las palabras ni viajan de una en una, ni permanecen idénticas, pero guardan huellas del camino de transmisión, porque vienen de mundos concretos, por ejemplo desde Vallecas. Me parece que este desplazamiento de lugares y tiempos históricos permanentemente perdidos a partir de materiales muy concretos y localizados es el modo que la poesía tiene de vincularnos con el presente, de acordarse de nosotros.

d – Si te parece podemos terminar hablando de la última sala del recorrido de la exposición. Quería que fuera un espacio muy sencillo, como de recapitulación de las anteriores. En el centro hay un banco de piedra para sentarse y descansar un poco, y, repartidas por el suelo, varias naranjas compuestas de diferentes materiales. La iluminación es tenue, de atardecer, como cuando comienzan a aparecer los colores naranjas en el cielo y el azul se hace más intenso. Está pensada para pasar el tiempo en ella, sin más, un lugar propicio para mantener una conversación como la que acabamos de tener nosotros.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

Actividad relacionada

Encuentros con David Bestué

- 21 de septiembre de 2017
- 23 de noviembre de 2017
- 15 de febrero de 2018

Inscripción previa en
mediacion@museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

+ Información
www.museoreinasofia.es

Domingo

de 10:00 a 14:30 h
visita completa al Museo,
de 14:30 a 19:00 h
visita a Colección 1
y una exposición temporal
(consultar web)

Martes cerrado

Las salas de exposiciones se
desalojarán 15 minutos antes de la
hora de cierre

NIFP-036-17-003-4 D.L.: M-22502-2017



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Programa educativo
desarrollado con el patrocinio
de Fundación Banco Santander

