

CARMEN // SHAKESPEARE

Presagios del deseo
Omens of Desire

Olga Mesa - Francisco Ruiz de Infante

Organización
Ministerio de Cultura y Deporte
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes

Coproducción
Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo

Proyecto
Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante

Coordinación
Mariflor Sanz
Hors Champ // Fuera de Campo (Pierre Kiener)

Producción Francia
Machette Productions

Apoyos a la producción de las obras
Francia : Galerie Fernand Léger; Centre d’art de la Mairie d’Ivry sur Seine, Maison Laurentine (Châteauvillain), Marseille Objectif Danse, FRAC Alsacia (Sélestat), ICI-CCN de Montpellier, CCN de Belfort, Autour de la Terre / Le Centre des Rives, (Vaillant), Le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène Européenne, CDCN Pôle Sud (Estrasburgo)

España : Galería Elba Benítez (Madrid)

Brasil: Feito por Brasileiros - Cidade Matarazzo (Sao Paulo)

Suiza: Villa Bernasconi (Grand Lancy-Ginebra)

Marruecos: Espace Darja de Casablanca

Diseño gráfico
Alberto Contreras

Montaje expositivo
Creamos Technology
Tema
Intervento
Hors Champ // Fuera de Campo (Xulia Rey Ramos)

Transporte
DobelArt

Seguro
Martínez y Tríbez / Generali

Comunicación
Alicia Vázquez

Textos
Gloria Picazo
Roberto Fratini Serafide
Francisco Ruiz de Infante y Olga Mesa

Traducción textos
Cálamo & Cran (Nedra Rivera Huntington)

Como un diálogo de sordos (a modo de prólogo)

FRI, Estrasburgo 2/6/2018: ¿Quieres que hablemos del cuerpo interruptor? ¿Del cuerpo necesario? ¿Del cuerpo operador? ¿Del cuerpo imaginado? ¿Del intérprete? ¿Del cuerpo atravesado? ¿Del poseído? ¿Del cuerpo espectador? ¿Del testigo secundario? ¿De la relación entre cuerpo, espacio y cosa? (Si este texto se escuchara, gritaría muy fuerte: ¡PLAY!).

OM, Estrasburgo 9/8/2014: La memoria del cuerpo es el lugar donde nacen las historias –con la ayuda de nuestros gestos intuitivos, fortuitos e inevitables– (...) Te propongo ahora el percibir las distancias, las escalas y las proporciones del lugar en el que te encuentras leyendo mis palabras. Desde esa percepción móvil podrás –con el impulso de la realidad que tienes a mano– hacer emerger una ficción. (Si este texto se escuchara, gritaría muy fuerte: ¡REC!).

FRI, São Paulo 26/10/2017: «Tener a mano...» «Tener» la mano, el tiempo, la memoria y comprender la intermitencia entre la capacidad y la imposibilidad de tocar LO Simple: el amor, la muerte... En definitiva, lo que está ahí.

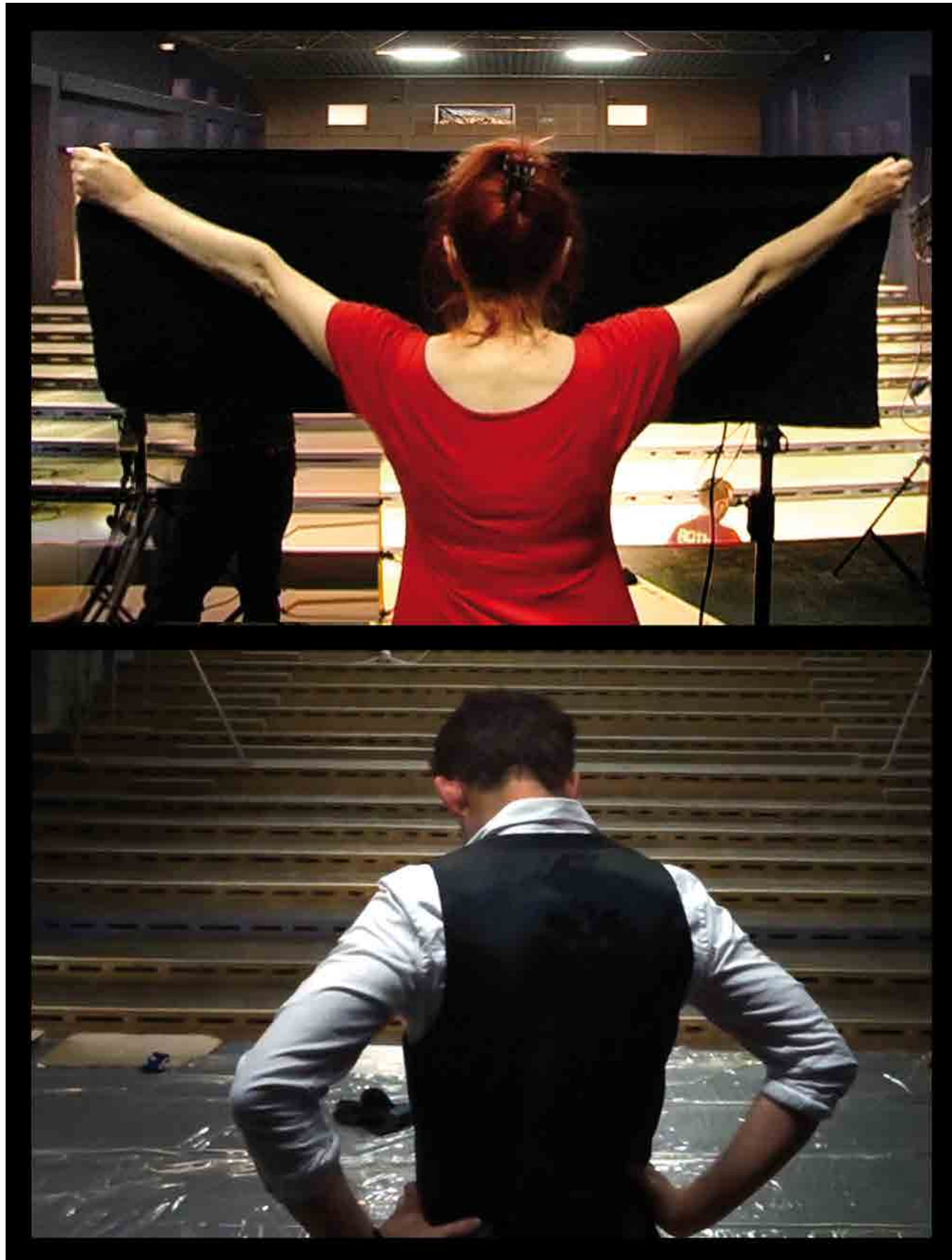
OM, Avilés 31/8/2014: «Necesito un micrófono. Necesito un micrófono sin cable. Necesito un micrófono independiente. Necesito un micrófono a caballo. Necesito un caballo. El amor es un caballo rebelde (que nadie puede atrapar). Necesito un micrófono a caballo rebelde. Necesito un micrófono a caballo rebelde, rojo. Necesito un micrófono a caballo rebelde, rojo, que cante y que baile: ¡PLAY!»

FRI, Madrid 29/8/2014. Al leerle y releerte –descendiendo los meandros de este diálogo de sordos–, veo que quieres hablarme de ese lugar del cuerpo que se concentra en la punta de los dedos. Esa punta capaz de “darle” al PLAY, al REC y a todo lo demás. ¿Quieres que hablemos de los “Presagios”?... ¿De esa cosa terriblemente tentacular que confunde espacios y tiempos?. (...) OK. Hablemos de lo que genera imágenes, sombras y reflejos; de lo que es obstáculo y trampolín, trampa y puerta. Hablemos de esa cosa que activa historias y gestos tanto intuitivos como inevitables, tanto deseados como fortuitos, tanto necesarios como rebeldes.

OM, Auberive (Francia) 9/8/2014: Estamos explorando puntos de vista inesperados, perspectivas improbables, esquinas anónimas y «fuera de campo» inevitables. Estamos en este lugar donde reina una mecánica de la sensación que activa los deseos y algunos sueños empapados de malentendidos.

FRI, Madrid 17/6/2018: Creo que, en este momento de la escena, se escucha una voz en directo que dice ¡STOP! ¡Para este cuadrado rojo antes de que desborde! Por cierto, nunca me enviaste el texto aquel tan extraño que escribimos juntos a orillas del Guadalquivir. ¿No quieres incluirlo aquí antes de que una espesa oscuridad lo cubra?

OM, Paris 16/6/2018: Creo que no cabe. ¿STOP? (Si este texto se escuchara, gritaría muy fuerte: ¡REC!).



La coreógrafa y artista visual Olga MESA y el artista multimedia Francisco RUIZ DE INFANTE se encontraron en 2006 en el marco de un laboratorio realizado en Estrasburgo. Allí trabajan juntos por primera vez en un proyecto de experimentación cuerpo-imagen-dispositivo-metodología. Ambos son originarios del norte de España (Asturias/ País Vasco) y conocían bien sus trabajos respectivos. De las conversaciones y los intercambios de esos últimos años, nace en 2012 el deseo de concebir un proyecto en común: **CARMEN // SHAKESPEARE**.

Este proyecto es el fruto de un diálogo, a veces violento, para establecer un mestizaje arriesgado entre varios territorios artísticos (danza, artes plásticas, literatura, música...) y así componer un objeto multifacético generador de historias: ¿una ópera contemporánea?

NOTAS SOBRE EL PROYECTO GLOBAL CARMEN // SHAKESPEARE (2012-2018)

El proyecto **CARMEN // SHAKESPEARE** confronta la sonoridad de los *Sonetos de amor* de Shakespeare con la pasión contenida en la ópera *Carmen* de Bizet, sin olvidar la violencia del texto inicial de Mérimée. El dúo Infante-Mesa nos propone una fuerza «barroca» (en el sentido estricto del término): la fuerza de una perla imperfecta que, girando alrededor de la temática del deseo, provoca, refleja y explicita algunos nudos.

En los particulares espacios de Tabacalera, tal vez invocando esa fábrica en la cual una tal Carmencita, obrera, «liaba el lío», los artistas condensan una visión global de este puzle. Así pues, la exposición **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del deseo** agita las energías acumuladas construyendo puentes, pasarelas vertiginosas y callejuelas oscuras.

NOTAS SOBRE LA EXPOSICIÓN

Él dice: Esto no es un simulacro; tal vez tampoco una exposición...

Ella dice: Tal vez sea «una experiencia». ¿Eso es lo que hace que todo el mundo esté un poco nervioso?

Él dice: ¡Tal vez! ¿Y tú?

Ella dice: ¿Vienes?

Él dice: ¿Allá?

Espacios-tiempos: Errores de comprensión bien asumidos

CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del deseo es una propuesta híbrida que aborda cuestiones en torno al amor y las relaciones humanas cuando son amplificadas, amordazadas, enturbiadas o incluso generadas por la tecnología.

La exposición construye un gran relato mítico, poético y cotidiano. Planteada como un despliegue espacial y temporal altamente «dramatizado», será activada de manera performativa en varias ocasiones, proponiendo citas en las cuales la noción del «aquí y ahora» será puesta en duda.

Ideas en torno al deseo, la confianza, la libertad y las relaciones de poder se despliegan en las 29 etapas del recorrido expositivo. Ellas serán amplificadas gracias a algunos problemas de traducción y a la fascinante poliseñía de las palabras, los sonidos y las imágenes cuando se confrontan al gesto (delante y detrás de la cámara): ¿el amor?

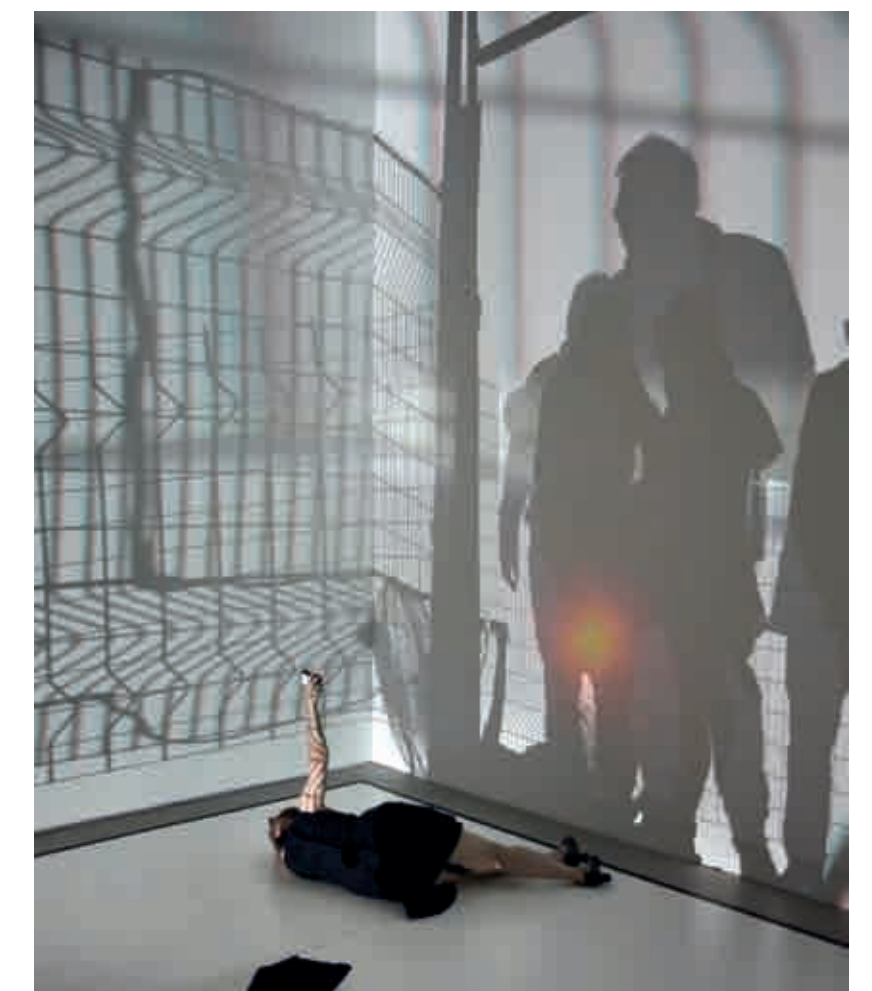
*«En **CARMEN // SHAKESPEARE** mostramos de manera caleidoscópica cómo nuestra época es atravesada por tecnologías que controlan nuestros cuerpos y nuestras imágenes. Aquí mostramos también cómo esas mismas tecnologías (trampa, oportunidad y barrera) autorizan nuevas relaciones de poder, seducción, miedo, deseo, fascinación, incompreensión, complicidad, celos, pasión... ¿El amor?»*

*«Mi amor se fortifica cuanto más débil parece»
(Soneto 102, William Shakespeare)*

*«Si no me quieres, yo te quiero...
Y si yo te quiero... ¡ten cuidado!»
(Carmen, Bizet-Mérimée)*

Allá me seguirás! ¿Dónde?
(Recorridos, paseos, vagabundeos,
deambulaciones...)

La idea de **viaje iniciático** no es ajena a este proyecto. Los diferentes espacios, sonidos, objetos, textos e imágenes proponen desplazamientos dentro de un «laberinto de cacharrerías»: ese casi infinito «stock de experiencias» que los artistas han ido tramando lentamente.



Espectáculos, vídeos, instalaciones, performances y talleres han sido algunas de las «formas **CARMEN // SHAKESPEARE**» realizadas y difundidas desde finales del 2012 tanto en Europa como en América del Sur y África del Norte.

Teniendo muy en cuenta **la figura del visitante** (su cuerpo, sus movimientos, su memoria), la exposición nos invita a experimentar una paradoja: si aparentemente nos enfrentamos a una aventura guiada (gracias a un gran plano con territorios específicos que ordenan y separan zonas temáticas), rápidamente podremos sentir que dicho plano es una excusa que nos ayuda a perdernos en un organismo complejo. ¿Un enigma?

Puntuado por una gran cantidad de indicios más o menos «sospechosos», nuestro viaje dentro de la exposición provocará sombras, luces, imágenes, reflejos y sonidos para que negociemos con el tiempo de la visita, siendo incitados a la aceleración, a la vuelta atrás o a la pausa contemplativa.

4 actos, 7 zonas, 29 indicios para un laberinto

El recorrido expositivo está dividido en varios espacios temáticos desordenados pero interconectados, que corresponden a los 4 actos que han hecho posible el pulso del proyecto **CARMEN // SHAKESPEARE** en su globalidad.

Acto 1º: La seducción (la máquina de la seducción)

Acto 2º: El conflicto (la máquina del *crash-test*)

Acto 3º: La deriva (¿La máquina de la Resistencia?)

Acto 4º: La muerte (¿La máquina del último acto?)

Las «máquinas destripadas» de **CARMEN // SHAKESPEARE** nunca cesan de proponer imágenes y sonidos superponiendo tiempos. Las máquinas modifican jerarquías perceptivas, generan interruptores y transforman las escalas. Las máquinas amplifican el brillo de algunos reflejos y la profundidad de todas las sombras. Frente a ellas —a cada instante y en cada desplazamiento— el cuerpo debe reafirmar su singularidad y su libertad. Ese cuerpo debe, paradójicamente, rechazar ser un objeto (¿del deseo?) frente a todas esas tecnologías que lo hacen existir.

“ A cada instante y en cada desplazamiento el cuerpo debe reafirmar su singularidad y su libertad ”

Para crear fértiles y humanas confusiones los Actos se han desplegado en 7 zonas, una «deriva» y un «inserto», que contienen los 29 indicios o instalaciones de la exposición:

- Zona de acuerdos y sincronizaciones
- Zona para las máquinas destripadas
- Zona de los *crash-test*
- Zona de las falsas simetrías
- Zona blanda (la que se puede romper)
- Zona del disco duro
- Zona roja (LA zona roja)



Cada zona es desplegada en Tabacalera mediante una gran instalación central y varias antenas dispersas («desvanes» —como lugares de memoria en estado de pausa—, «stocks, estanterías y despachos» —como lugares en los cuales todas las referencias y los objetos del proceso creativo pudieran ser reactivados—, «Maquetas y planos»— espacios en los cuales la noción de escala física y metafórica es puesta en crisis— y los «cines», en los cuales las memorias reconstituidas y los diálogos de sordos se activan en bucle.

“ Las máquinas amplifican el brillo de algunos reflejos y la profundidad de todas las sombras. ”

Una dramaturgia expandida / una orquestación de espacios sonoros
¿Cerca? ¿Lejos? ¿Visible? ¿Invisible?

Bienvenidos a una historia fragmentaria. Nuestros movimientos generarán cercas y lejos, zonas visibles e invisibles. Nuestros desplazamientos son los que crearán el dinamismo y la mezcla de los ingredientes temáticos de la partitura expositiva.

Este laberinto ofrece una aventura de amenazas no identificadas aún, ¿acaso no vivimos en un mundo sostenido por la angustia de un futuro incierto?
¡Pasen y vean; la libertad se encuentra dentro!

ZONAS DE EVIDENCIAS Y PARADOJAS

Gloria Picazo

Quisiera iniciar este texto con unas notas preliminares que pretenden resumir una experiencia singular: haber visitado a Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante en la Maison Laurentine, en -Châteauvillain, mientras preparaban dentro del inmenso espacio de una fábrica en desuso este «laberinto expositivo», como ellos mismos denominan a su proyecto **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del Deseo**, para los espacios museales de ARTIUM y los singulares espacios de Tabacalera Madrid.

Los desplazamientos por esta zona rural francesa, por estrechas carreteras interiores, y la posibilidad de haber visitado algunos lugares para ellos especiales, como la cascada d'Etufs, con un significativo cartel abandonado entre matorrales, "Atención serpientes", son sin duda alguna, indicios y elementos que contribuyen a situarnos en ese *habitat* vital, cultural, profesional y sociopolítico, que ha ido moldeando sus proyectos, tanto en solitario por parte de Francisco Ruiz de Infante, como en colaboración con Olga Mesa, desde que en 2012 iniciaran **CARMEN // SHAKESPEARE**, en sus diversas y múltiples fases.

Visitar esta fábrica (antiguo edificio de la fábrica Le Chameau), que por un tiempo limitado se convirtió en un laboratorio de pruebas, con sus aciertos y sus errores, y recorrer sus dos plantas bien entrada una noche a principios de septiembre, supuso un enorme privilegio, para componer un prólogo muy sugerente a lo que acabaría siendo la exposición definitiva.

Señalar aquí la presencia ya en la fábrica de varias «zonas»: La zona de un invernadero, casualmente hallado repleto de plantas y que durante su estancia transitoria habría que seguir cuidando. Tras un proceso de reflexión y de destilación, aquel dará pie a otros invernaderos llenos y vacíos de plantas que veríamos en Vitoria y en Madrid: los de la instalación "La Flor que tú me vas a dar". La zona de pequeños dispositivos-maquetas que también aparecerían más tarde en **Presagios del deseo**. La zona de las escobas rojas acumuladas para cumplir su función de limpieza mucho más tarde en las distintas activaciones que modificarán el dispositivo: "Texto para ser barrido (Soneto 66)"...

Vemos también aquí y allí, sobre mesas de trabajo improvisadas, múltiples ediciones en varias lenguas de los *Sonetos* de Shakespeare y fotocopias de imágenes y fragmentos de textos sobre los muros, que nos recuerdan que los proyectos de Olga y Francisco nos remiten continuamente a la idea de lo procesual, lo nunca plenamente satisfactorio, a la idea del horizonte cercano y a su vez distante, que provoca nuevas búsquedas tenaces.

En la fábrica de Chateauvillain estábamos frente a laboratorios de pruebas listos para saltar a los espacios expositivos..., aunque pude entender más tarde que no todos lo harían. Algunas pruebas y soluciones intensas se quedarían en *stand-by*, preparándose para futuros proyectos.

Durante la visita privada, altamente performativa, que disfrutamos aquella noche, muchos de los espacios fueron activados por los autores, los gritos de ¡STOP! que se lanzaron mutuamente según avanzaba la presentación, resonaban por primera vez en mi cabeza. Esa forma de interrumpirse, acuerdo o conflicto, puntúa las acciones de casi todas sus presentaciones públicas dentro del proyecto global **CARMEN // SHAKESPEARE** y refuerzan ese cierto clima de colisión entre realidad y ficción que subrayan plenamente en este proyecto.

De pronto el suministro eléctrico falla, ¿demasiada potencia?, las luces se apagan, pero las tentativas de activación continúan. Finalmente, un pequeño cuaderno con dibujos infantiles, hallado abandonado en la calle por Olga Mesa, nos insinúa que cualquier pequeño detalle, cualquier encuentro fortuito, por banal que *a priori* parezca, puede ser la causa que desencadene sugerentes motivos de reflexión.

Transcurridos unos pocos meses, el proyecto **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del deseo** se inauguraba en los espacios de ARTIUM (enero 2018) y ahora (en junio) lo hice, bajo una nueva forma, en Tabacalera Madrid. (junio 2018). Lo experimentado en Châteauvillain, se convertía así en la penúltima etapa de un largo recorrido forzando por parte de Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante, un encuentro entre Carmen, la «musa indomable» de la ópera de Bizet y Shakespeare, el «constructor de arquetipos». Todos juntos iniciarían un camino, con distintas fases o «actos», que se han ido desplazando





en el tiempo y que han viajado por distintas geografías. Un proceso de lenta maduración, consecuencia de una temporalidad construida a largo plazo, hoy poco habitual. Un trayecto, a medio camino entre la realidad y la ficción, con acentos íntimos pero también sociales y políticos, a veces evidentes, a veces más opacos, siendo todos ellos consecuencia en parte, de la «angustia de un futuro incierto» que nos y les acecha, de la inquietud y de la confusión que reina en la sociedad actual. Presagios del deseo es un recorrido, totalmente laberíntico a menudo puntuado con ciertas «trampas» que atraparán a ese «testigo secundario», como suelen llamar los artistas al visitante, sin que este apenas sea consciente de ello. Un proyecto abierto, que a cada momento nos genera todo tipo de interrogantes.

El primer punto en el que nos detendremos es el del uso de la tecnología, porque la impresión inicial sobre sus obras y sus distintas fases, siempre remite en primera instancia a propuestas fuertemente tecnológicas, que bajo la apariencia de soluciones *low tech*, pronto ponen en evidencia su complejidad y a una paradójica invitación al espectador a lanzarse o a dejarse atrapar por «la experiencia propuesta por la máquina». Esta complejidad tecnológica se sitúa al servicio de un audaz mestizaje entre disciplinas, resultado de la distinta procedencia de ambos artistas, pero al mismo tiempo es fruto de enten-

der el proyecto artístico como una aventura: la acción de «lanzarse a», figura habitualmente en su vocabulario. Volcarse hacia lo desconocido, no estar nunca satisfecho, rechazar lo ya asumido, incluso lo admitido por ellos mismos, cuestionarse a sí mismos permanentemente y estar al acecho sobre sus propios actos y decisiones, son algunos aspectos que definen el desarrollo de su «laberinto expositivo».

La tecnología, para los artistas, genera todo tipo de imágenes, sonidos, sombras y reflejos, pero también condiciona los cuerpos físicos. Sus propios cuerpos o los de los espectadores contribuyendo a «activar» dispositivos, se convierten en instrumentos para desarrollar una estética del acontecimiento. Los cuerpos trabajan en el conflicto, tensionan momentos, confían, crean situaciones vertiginosas y reafirman libertades.

Así pues, los cuerpos de Olga y Francisco (en las imágenes o en los momentos performativos que jalonan la propuesta expositiva), ejercen tanto de directores escénicos como de personajes protagonistas y los cuerpos de los «testigos secundarios», los visitantes de la exposición, se ubican en un espacio escenográfico que funcionará como un «terreno para extraños juegos», como un lugar en penumbra, intrincado, cercado y hermético pero altamente sugerente. En él impera el exceso, como una apuesta para desbordar los límites del estricto orden estructural que rige todo el recorrido.

Presagios del deseo en su versión madrileña está organizado en diversas zonas: zona de acuerdos y sincronizaciones, zona para Máquinas destripadas, zona Roja, zona de las Falsas Simetrías, zona Blanda... hasta completar un total de 7 Zonas, una deriva y un inserto que el visitante, aquí convertido en un eventual interlocutor, recorrerá para «hilar» las 29 instalaciones o «indicios» como ellos las llaman, que sostienen una dramaturgia global inventada para perderse.

El mestizaje entre disciplinas ya citado y la cuestión del «exceso» con proyecciones de imágenes, grabadas y en tiempo real, el escáner como generador de imágenes, las bandas sonoras complejas, los juegos lumínicos generadores de destellos y sombras, etc., etc. y la sensación de crecimiento imparable que nos habita, como si estuviéramos en el interior de un ser vivo, nos remiten a algunas experiencias artísticas anteriores: Kurt Schwitters y su Merz-Bau, una escultura, quizás una de las primeras instalaciones *in situ*, que creció y creció y fue remontando pisos en su casa de Hannover durante 15 años. O bien, los estrechos vínculos entre artistas minimalistas, músicos, coreógrafos y bailarines, con Robert Morris y Simone Forti iniciando este tipo de

propuestas híbridas o incluso determinadas experiencias teatrales de Tadeus Kantor o del Living Theater.

¿Y todo esto para qué? Esta monumental escenografía, laberíntica y tentacular, ha sido organizada para albergar y sacar a la luz la complejidad de las relaciones humanas, desde la ambición por el poder hasta la fragilidad del deseo amoroso o la estratégica complicidad. Ella ha sido lentamente ideada y experimentada por sus autores para cuestionar también las búsquedas infinitas que suelen suponer ideales difícilmente alcanzables, con horizontes previstos que siempre parecen alejarse más y más. Tal vez a causa de la sinceridad con la que estos temas son abordados por Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante en **Presagios del deseo**, dentro de la exposición nada es previsible y poco responde a lo presumible. La propuesta ha sido concebida como un «campo de batalla» en el cual explorar otras vías, de la pasiva contemplación a la acción permanente. Un posicionamiento que utilizando un término razonado por François Julien, trata de «abrir un *écart* con respecto a la norma, a lo esperado y a lo convenido» ⁽¹⁾, abrir una brecha profunda y compleja en relación a ese paisaje artístico convencional que les provee búsquedas indefinidas, ideales inalcanzados.”

NOTAS

(1) Julien, François: *La identidad cultural no existe*. Taurus, Barcelona, 2017, p. 59.

CUERPO DE MIL METAMORFOSIS

Roberto Fratini Serafide

CARMEN // SHAKESPEARE es una obsesión de varios años. La furia la ha convertido en performances, espectáculos, efusiones verbales, conferencias, *workshops*, instalaciones, intervenciones, actos oficiales y actos clandestinos. Aquí y ahora –en los espacios de Tabacalera de Madrid y durante el verano del 2018– en un «laberinto».

CARMEN // SHAKESPEARE es un virus con cierto apego a la mutación. O una enfermedad autoinmune. Sospechamos que en un momento dado encontrará la salida más adecuada para enfermedades de este tipo: matar al sistema que le ha permitido proliferar. Sospechamos que todo esto ocurrirá antes de que **CARMEN // SHAKESPEARE** incurra en la redención de parecerse a un espectáculo. Después de todo, José acaba con Carmen fuera, en la mismísima entrada de la plaza de toros. Asimismo, sería un error creer que los Actos presentados hasta la fecha son adaptaciones de actos correspondientes en la ópera de Bizet. Aún así, son precisamente actos: gesticulaciones, convulsiones, muecas, metamorfosis, proliferaciones, exudaciones de un gran cuerpo inquieto y probablemente enfermo. NO hay historia de amor que no sea en realidad una aparatosa agonía de este tipo. *Carmen*, aquí, no es propiamente una historia: es más bien un lugar, o un lugar de lugares. Si todo el mundo cree saber de qué habla cuando habla de *Carmen*, es porque el imaginario colectivo la ha convertido en el tipo de edificio mental que los antiguos evocaban cuando pensaban en eso que llamaban memoria: un palacio de muchas habitaciones; un lugar de *lugares comunes*.

CARMEN // SHAKESPEARE es ese mismo palacio, sometido a mil seísmos de sentido: un lugar que se mueve, gesticula y danza; y sustancialmente, un laberinto. Porque el laberinto es el único lugar que da la sensación de *moverse* sin rumbo fijo. Porque el laberinto es el único lugar que vuelve constantemente a sí mismo. Porque el laberinto es el único lugar que parece metamorfosearse en sí mismo.

Si **CARMEN // SHAKESPEARE** es una trampa para la percepción, con sus redundancias y repeticiones, con sus callejones sin salida, con sus bifurcaciones y disyuntivas, con sus presagios y deseos, tal vez la manera mejor de imaginarlo sea pensar que cada pareja (¿Carmen y José? ¿Olga y Francisco? ¿Carmen y Shakespeare? ¿Olga y Carmen? ¿Francisco y José? ¿MI imagen y yo?) articula en el tiempo un dispositivo de deseo múltiple, complejo y patológico. Los amores son cárceles dignas de Piranesi: mundos mentales fantasmagóricos y vagamente siniestros, abarrotados de proyecciones e ilusiones, llenos de viejos instrumentos de tortura y de los ecos de sus torturados. Los amores son lugares a la vez ilimitados y asfixiantes: su coherencia es tan paradójica que cualquiera, incluso quienes lo han construido, se perdería en su laberinto. Imaginemos también que, si la forma de este «mirador de mitos» que es **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del deseo** (exposición, recorrido, organismo, comentario-cimiterio, cementerio) se parece a un laberinto,

es porque no hay lugar más eficiente para poner el error material al servicio de la *errancia* inmaterial; o lugar más malicioso a la hora de confundir *faros* y *faroles*, enredando al viajero en toda clase de redundancias y aberraciones. En este reino de vistas dobles y dobles falsos: de diferencias engañosas y reminiscencias desafinadas, los motivos que deberían ser signos (las pulsaciones de un punto rojo, el vaso en que el agua, sin llenarlo, se precipita) son los señuelos más insidiosos.

El laberinto tiene sus normas de supervivencia: nos agarramos a algo, nos volvemos astutamente miopes, nos fijamos en los detalles, nos dejamos orientar por cosas muy pequeñas. No es importante que el detalle nos lleve a alguna destinación (que no la hay: nadie saldrá de un laberinto con la convicción de haberlo conocido). Cuando tiras de un hilo de la madeja, lo más probable es que los nudos se espesen, que la masa se enmarañe, que las trampas se disparen. Aún así, estarás siguiendo el rastro de algo. En estas páginas se darán algunas de estas pistas: palabras, talismanes, hilos de Ariadna interrumpidos o demasiado largos. No prometemos que ninguna sea una pista verdadera. La verdad está en general muy sobrevalorada.

CARMEN - doble slash - SHAKESPEARE

Imaginemos la receta del amor como una especie de simetría fracasada, un círculo de doble centro, o el doble foco de una elipsis, en la que cada día volvemos a vislumbrarnos a nosotros mismos, a reconocernos a nosotros mismos, a enamorar-*nos-otros-mismos*: vernos, desearnos, capturarnos solo allí donde ya no estamos: «Eterna mitad de sí mismo, sólo está a condición de no estar donde debería. Solo se encuentra donde la encontramos a condición de ser buscada donde no está.» (Gilles Deleuze).

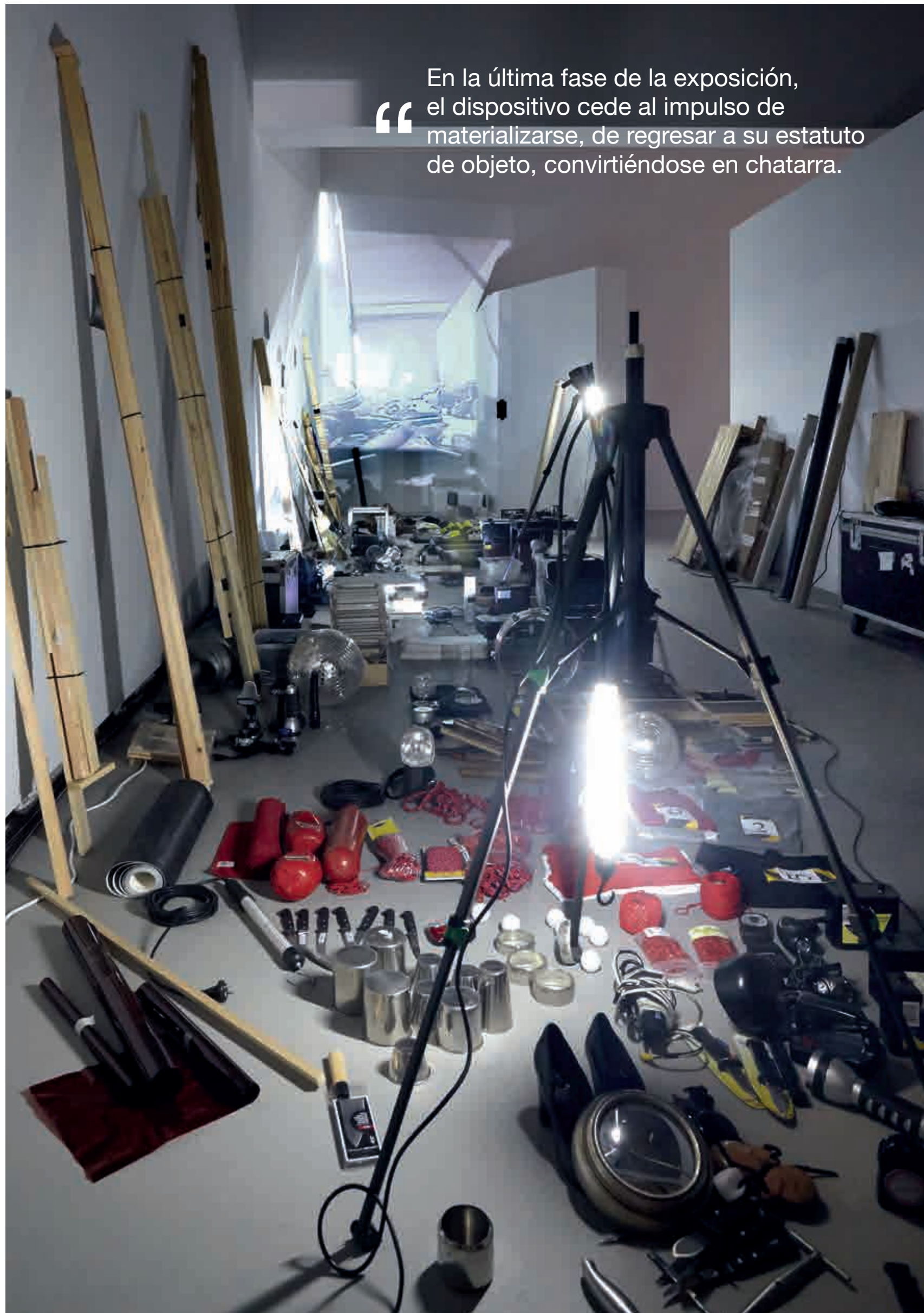
Antes de que la telemática nos introdujera en un mundo de simulacros técnicos, el amor ya nos había enseñado todo sobre el talento doloroso de ver cosas que están y al mismo tiempo no están ahí donde las vemos; y de encontrarlas únicamente donde están perdidas de antemano. El amor despliega una dimensión poderosamente virtual. **CARMEN // SHAKESPEARE** es una forma de este tipo. El doble *slash* hará pensar también al símbolo telemático que acompaña nuestras visitas a los lugares virtuales de un espacio en el que podemos navegar porque no existe. No hay *conexión* que no virtualice el contacto que promete. Carmen y José han chateado bajo *nicknames* tramposos, en una especie de asimetría (im)perfectamente recíproca. La relación entre Carmen (la ópera de Bizet) y Shakespeare (el autor virtual que es en realidad un *corpus* de textos teatrales y poéticos) no es menos indirecta, menos recíprocamente asimétrica.

En este aspecto, sería un error creer que el título alude sencillamente a una especie de parataxis entre mundos bizetianos y mundos shakespearianos (por ejemplo a una comparación entre el universo trágico de la ópera –que es en realidad un melodrama canallesco– y la tragedia shakespeariana). El doble *slash*, que reproduce la simbólica de conexión, es también por definición el signo operador de la fracción: aquí significa simplemente que Shakespeare fue un expediente dirigido a poner en fracción

“ Carmen // Shakespeare es un virus con cierto apego a la mutación. O una enfermedad autoinmune.



En la última fase de la exposición, el dispositivo cede al impulso de materializarse, de regresar a su estatuto de objeto, convirtiéndose en chatarra.



(y en difracción) el “número entero” de Bizet. **CARMEN // SHAKESPEARE** es el resultado de esta fracción sencilla, una operación diferencial y fractal. No pone *Carmen* en relación con el Shakespeare trágico (que sería una operación de insuperable vulgaridad), sino con el Shakespeare de los sonetos, el más cercano de las malicias del eufuismo barroco, el más geométrico, el más “conceptoso”, el más sutil, el más sofista. Disuelve las tintas fuertes del melodrama en el aguarrás de la lucidez. Los sonetos shakespearianos son dispositivos diferenciales. **CARMEN // SHAKESPEARE** no ha dejado en cinco años de gesticular sus propios diferenciales y, en ausencia de todo final, de toda terminación, de producir sus propias determinaciones.

Entre deseo y presagio: un laberinto

Porque el deseo es un diferencial del presagio. Y puesto que entre deseo y presagio solo hay simetrías falsas (puesto, también, que el deseo es casi siempre un autoengaño, un presagio mentiroso), hará falta pensar el presagio no ya como indiferencia al deseo, sino como una secreta, impensable indiferencia del deseo mismo. Por muy paradójica que parezca la idea de un deseo indiferente, no es otra la cualidad del deseo de Carmen que *está de vuelta* de todo y que lo presagia *todo*; que lo ve todo y que lo ve venir siempre por segunda vez; o que lo deja venir como quien presiente, y lo provoca a venir como quien desea, con una cierta indiferencia. *Que je vis ou que je meurs*. No conozco exposición que no aspire a ser un laberinto. Y no conozco jurisdicción museal dispuesta al riesgo de perder visitantes perdiéndolos en laberintos literales, trayectos equívocos, finales que no sean salidas. Habrá por ende que pensar **Presagios del deseo** como un palíndromo anamórfico; eso es, una falsa simetría del ir y volver, donde la vuelta atrás delate el fin como presagio de lo que parecía deseo en la ida; donde la vuelta sea *second look* (como los cómicos llaman el hecho de girarse en la calle para mirar furtivamente lo que acabamos de ver). El laberinto pasa a ser, así, el único lugar en el que ida y vuelta jueguen un alocado intercambio de roles. El único lugar en el que perderse de vista a sí mismos signifique encontrarse todo el rato.

Ver/Recordar - Amar/Poseer

Todo el espacio de **CARMEN // SHAKESPEARE** es de alguna manera un ajuste de cuentas entre las máquinas como objeto de creencia y el amor como objeto de superstición; entre el acto de fidelidad que es el instante capturado y el acto de adulterio que es la duración re-pensada, el tiempo «salido de sus goznes». Todo el espacio de **CARMEN // SHAKESPEARE** se ve tupido, espeso de mil tentativas de captura del mundo, de mil aparatos que deberían cerrarse como trampas alrededor de la cosa en sí (goce absoluto o absoluta aniquilación), de la que Carmen-personaje es la prueba inaceptable, la evidencia huidiza.

CARMEN // SHAKESPEARE fue sobre todo el teatro de guerra de dos rapacidades, de dos depredaciones del mundo –la analógica y la digital–. La guerra fue y se fue

sin vencedores: resulta que ambos modos de «captura» o «rpto» del mundo no sabrían existir, pervivir y determinarse más que en la «danza de muerte» de un infinito desenmascaramiento recíproco, entre pulsiones digitales y pasiones analógicas.

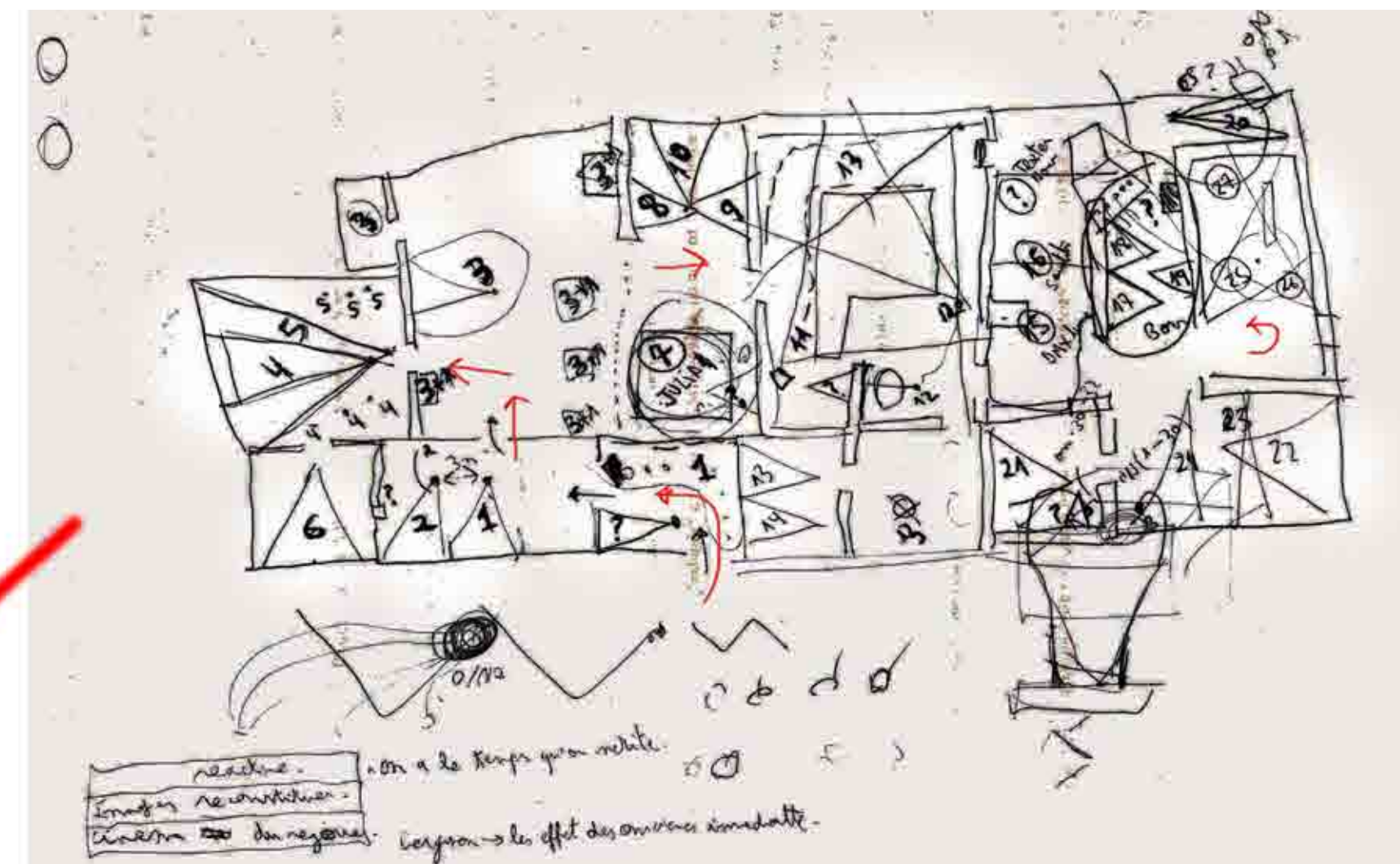
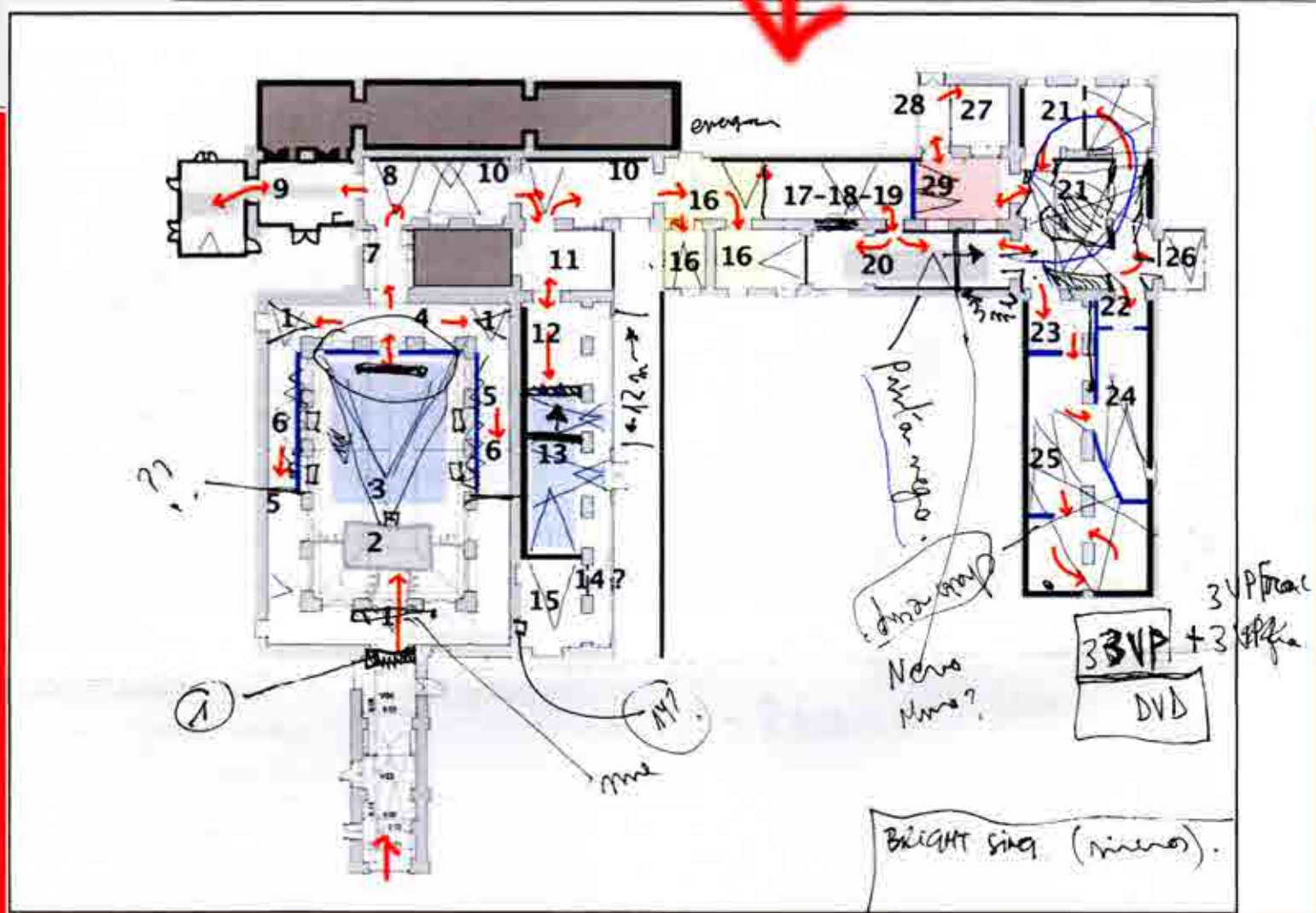
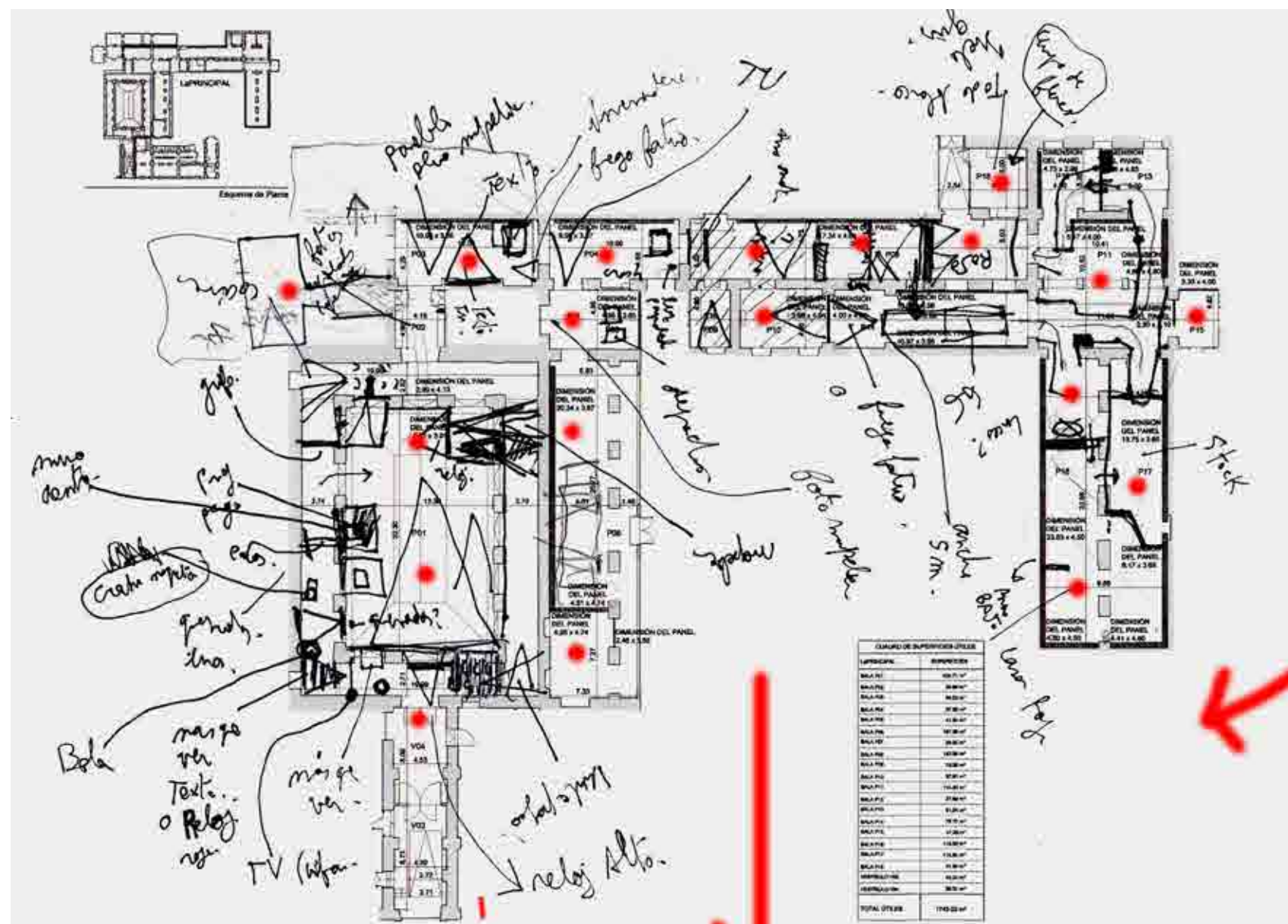
Tal vez **CARMEN // SHAKESPEARE** sea una historia de disfunciones cruzadas. Tal vez, si la *Carmen* de Bizet es la historia de una ecuación imposible entre amar y poseer, el verdadero cometido de **CARMEN // SHAKESPEARE** habrá sido el de reescribir la ecuación y el de mostrar la imposibilidad en la quiebra occidental que relaciona el ver y el retener. «Retener» en este caso abarca con torpeza el campo de intensidades inherente a la captura de la imagen (grabada por contacto en el modo analógico, *captada* por numerización en el modo digital) y a su cautiverio posterior (memoria-archivo-imaginación). Recordar expresa a duras penas la amplitud y ambivalencia del “REC” (*record*) inglés.

Pero si *ver* es al *amar* lo que *poseer* es al *recordar*, será lógico imaginar que al final del laberinto se desunen, se desensamblan todas las ecuaciones que han regido su mito. *Composita solvantur* (que se des-componga todo lo com-puesto) es el imperativo de la muerte. (“*Mon corps s’en va descendre où tout se désassemble*”. Ronsard). En la última fase de la exposición, su fase terminal, el dispositivo cede al impulso de materializarse, de regresar a su estatuto de objeto, convirtiéndose en chatarra, en muladar de medias infieles y medios inservibles, en vertedero de aparatos, *Stock* y *Campo de flores*. Este desmantelamiento apunta a desmantelar las ambiciones que lo alimentaban: a proponer, en resumidas cuentas, lo impensable de un grabar que ya no ve, y de un ver que ya no graba.

Dos líneas de fuga, dos paradojas ulteriores, y en el fondo, dos economías de la “constatación” del mundo, que lo posee sin verlo, es la del escáner desplegado de dos maneras diferentes en las instalaciones *El Testigo Secundario* y *Plancton (hilos conductores)*, que son totalmente «indiferentes» a su objeto.

Constatación igualmente pura del mundo, que *lo ve sin poseerlo*, es la de quien mira el paisaje. Porque es el paisaje la triple esencia de lo inapropiable (Giorgio Agamben): epítome del sentido último del mundo como aquello que no llegará a pertenecernos, y en el que nos contemplamos, si acaso, como alejados y alejándonos, perdidos, anónimos, eventualmente libres: vestidos, si acaso, de rojo para que se nos reconozca en la distancia que no hace sino aumentar.

La vuelta atrás delate el fin como presagio de lo que parecía deseo en la ida



El laberinto es el único lugar que da la sensación de moverse sin rumbo fijo. Porque el laberinto es el único lugar que vuelve constantemente a sí mismo. (...) El laberinto es el único lugar que parece metamorfosearse en sí mismo. El único lugar en el que ida y vuelta juegan un alocado intercambio de roles. El único lugar en el que perderse de vista a sí mismos significa encontrarse todo el rato.

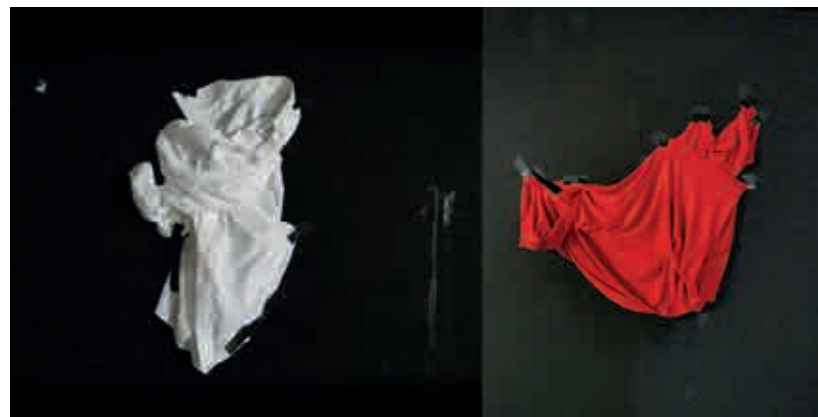
CARMEN // SHAKESPEARE es una trampa para la percepción, con sus redundancias y repeticiones, con sus callejones sin salida, con sus bifurcaciones y disyuntivas: con sus presagios y deseos.

Paraíso primera versión: Campo de flores / Muerte

Paradis - Campo de Flores - Paradou
(Paradou es la finca, *locus amoenus* y festival botánico-kitsch en el que prosperan los amoríos ilícitos de la pareja protagonista en *La faute de l'abbé Mouret*, de Zola).

Todo cuanto cae desordenadamente y sin premeditación, florece de alguna manera.

Todo cuanto cae porque se lo deja caer, o porque no se lo consigue retener, se convierte así en ornamento de la causa que no consiguió ser. Las flores de las que rodeamos los ataúdes son las que el muerto no quiso, no pudo, no debió coger.



Existe una memoria de lo que tuvo lugar y una memoria del no lugar. La segunda irradia espectaculares corolas de falsas conjeturas, recuerdos falaces, potencias solo potenciales, cosas que pudieron ser y, ¡sí!, paraísos que fueron paraísos solo mientras nadie los alcanzó: lindos vertederos de un *Nunca Jamás*, sobre los que la mugre urdirá una floración ulterior e inaudita; una última excitación; una turgencia terminal.

¿No es lo que Carmen hace todo el tiempo: tirar cosas al suelo, sembrar un jardín de accidentes, una huerta de catástrofes, un invernadero de flores rojas? ¿No es esta su manera de abonar el acontecer? De la flor del primer acto de la ópera al anillo del último. Carmen tirando a José las cosas que le pesan.

El dispositivo de **CARMEN // SHAKESPEARE** siembra también las cosas que no consigue arrastrar en sus circuitos, *en sus corrientes*. El proyecto completo desde el 2012 vierte en sus lindes, esquinas y orillas un sedimento de materias últimas que fueron primeras ideas, una costra de lapsus (el significado originario de «lapsus» es «dejado caer»). Estas materias (radiales, turgentes, chillonas, hinchadas, revueltas, eclosionadas), estas flores acecharán al visitante de la exposición con su intrigante olor a ocasión perdida; a cosas que no consiguieron desplegarse o componerse ni en narraciones ni en cálculos. Y que por eso terminan representando un compost, una *tume-ficción*.

Si esta fuera una exposición al uso (y si la suya fuera la dromología de un uso) el espectador, simplemente, la recorrería; pasaría por sus lugares, como suele ocurrir en estos casos... y “algo” programaría las estaciones obli-gadas de este desfiladero.

Si esta fuera una exposición al uso, no sería activa mas que en presencia del visitante que aceptara habitarla. Pero imaginemos, en cambio, que esta exposición no sea al uso sino al *desuso* y al *abuso*; que su relación con el usuario no sea biunívoca sino sesgada, como una falsa simetría, o como una anamorfosis disfrazada.

Por las instalaciones (los indicios) que resultan de estas difracciones, el visitante no pasa: traspasa. Que las pasara por alto no sería la más incongruente de las visitas. Pero es casi seguro que su sombra se cuele en los lugares más insidiosos y se deslice en las trampas más ominosas de esta topografía, con una agilidad –o con una docilidad– que el cuerpo desconoce. Es casi seguro que –en él o desde él– algo del orden, del robo, del doble, del simulacro, de la huella, de la *vanitas*... atravesase todos los lugares, todos los vanos por los que no pasa.

La muerte es, por encima de todo, el lugar de una negociación errática sobre los modos de errancia de la imagen. Tal vez esos modos de errancia sean, en el registro de la muerte, la forma definitiva de un gran error: todo lo vivo. Tal vez la muerte se parezca más a una modalidad del no acontecer que a la eventualidad de un acontecer. Tal vez la arquitectura que la expresa no pueda ser sino estructuralmente inhabitable.

Nos gusta creer en esta lógica «parpadeante» del lugar: los párpados son la membrana de oscuridad que bajamos sin tregua para repostar el agua tersa por la que creemos vislumbrar el mundo. Y parpadaremos con más furia, a medida que el lugar se nos antoja más intermitente y discontinuado, más redundante y desdoblado. Según esta lógica, la transparencia es una fracción de la turbulencia. El umbral, una fracción de la sombra. La primera vista, una fracción de lo ya visto (*el déjà vu*).



TENTATIVAS DE UN VOCABULARIO

Roberto Fratini Serafide

En la selva de **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del deseo** no se cultivan solo cámaras, trípodes, fotocélulas, cables, pantallas y teclados. Hay también otros fetiches plásticos, otros protocolos y objetos, representativos todos ellos del terrible deseo de contener, de llevar el mundo al alcance de la mirada, de *de-mostrarlo* de la forma más literal, que es la de redimir su espontánea monstruosidad: maquetas, miniaturas y espejos son todos dispositivos de este tipo.

Ojo de bruja

El ojo de bruja es el tipo de espejo convexo que, al reproducir la curvatura del ojo humano, realiza su veleidad de aspirar en una sola *ojeada* la totalidad esférica del espacio y de sus periferias. Brujeril, en un cierto sentido, porque pretende otorgar el poder de prever el futuro, de hurgar en las esquinas de espacio que otros espejos no captan: se suele instalar en proximidad de las esquinas de ciertos cobertizos y pasajes cubiertos, para ver de antemano las posibles fuentes de peligro. Van Eyck puso uno en el fondo del interior del *Matrimonio Arnolfini*, para que en su retina de cristal se reflejara una imagen, cumplida y completa, de estabilidad burguesa y de fidelidad conyugal. Clarividencia engañosa: el ojo de bruja no ve el futuro más que deformándolo.

Bola calva

La bola calva es el típico globo rígido de discoteca, cubierto de espejos diminutos, que pierde irremediablemente, desdentándose como una vieja bruja, cuando se la golpea o se la hacer rodar por el suelo. Mapamundi tan obsesivamente empeñado en hacerse una piel de imagen, reflejando el mundo como en un mosaico y adelantándose a los píxeles de las pantallas.

La bola de discoteca no existe más que para irradiar históricamente en todas las direcciones los haces de luz que recibe. Finalmente, en su superficie, no puede leerse ninguna imagen del mundo.

La bola de discoteca es el sol barato y reproducible de las mazmorras donde la gente baila de noche. La calvicie la convierte en reliquia psicodélica; la siembra de zonas opacas, agujeros de luz e imagen como los agujeros de memoria en un cerebro atacado por la edad.

Crash-test

La inquietante maqueta del *Crash-test* es la alegoría de la paradoja de simultaneidad, de sincronismo y de anticipación que subyace en toda computación de la imagen del mundo. El accidente de tráfico es la concreción de una probabilidad que parece evitable si sabemos adelantarla, medirla, simularla, calcularla, achicarla. El *crash-test* apunta a prever y prevenir el carácter horrendamente instantáneo de la fatalidad; a recoser y encauzar la fatalidad en el orden reconfortante de la causalidad: sacar un

“ Todo cuanto cae desordenadamente y sin premeditación, florece de alguna manera.



programa del diagrama que es el riesgo. En un conflicto entre lógicas causales (José) y lógicas fatales (Carmen), el *crash-test* es la simulación piadosa de un fin que no será nunca nuestro fin o el fin de lo nuestro mientras podamos verlo ejecutado por nuestro doble, nuestro avatar en plástico, nuestro maniquí de cabeza rota contra el parabrisas, impasible y tecnológico. ¿Para qué hacer un *crash-test* si no es para poner a prueba, desafiar la omnipotencia de la maquinaria (la que somos, la que conducimos, la que conduce por nosotros)? El accidente de coche es el drama alegórico en el que todas las complicaciones amorosas y relacionales se estrellan, y se simplifican, en la sexualidad rasa, en la emancipación traumática del choque.

Paul Virilio aconsejó invertir el orden de eventos de la sociedad maquina: el accidente de coche no es efecto colateral del necesario invento del coche; si acaso, fue el coche que existió para que accediéramos al embrujo de la aceleración, del vértigo y del accidente como necesidades en sí; para ofrecernos cierta experiencia estética de la desaparición.

La modernidad es este espacio de aceleración suicida de los eventos. No hay un solo amor que no crea, análogamente, testar con cuidado la resistencia de sus materiales. Y no hay amor que no sea a la vez clara promesa de catástrofe y oscuro cálculo de riesgos. Toda su dramaturgia es esta: vernos por adelantado a nosotros mismos en el momento preciso en el que no veríamos venir el fin.

Punto rojo

Ella: ¿Por qué siempre tienes que darle lo primero de todo al «REC»?

Él: Porque necesito atrapar algo que ya estaba ahí, antes.

Ella: ¡Que le des al «PLAY»!

El: ¡Que no es «PLAY»!; es «REC»; siempre fue «REC».

«Diálogo en el film *Operación hacer la oscuridad*». C//S 2016. (Mesa-Infante)

Carmen es en todo momento la cosa que, pese a su evidencia chillona, se escabulle. Se escapa en plena luz del día, bajo el sol íberoimperial de una España de postal ñoña; se escapa en la intermitencia de la mirada, en el



parpadeo irresistible de un ojo deslumbrado por este sol de justicia; se escabulle en las distracciones infinitesimales de la mirada celosa, vigilante de su amado. «Tu crois le tenir, il t'évite; tu crois l'éviter, il te tient» «crees que ya lo tienes cogido y te evita, crees evitarlo y te tiene cogido». De nuevo, simplemente, ya no está donde se la veía; y ya no es ella («C'est la Carmencita! Non, non, ce n'est pas elle»). Todo esto la convierte, en todos los recovecos del laberinto, en una intermitencia, un mariposeo, una pulsación; o en la absoluta ironía de un *punto y aparte* repetido hasta la saciedad, pero nunca *reperido*; o en este punto rojo que aparece y desaparece en lugares siempre cambiantes de la pantalla y del espacio; este extraño ectoplasma globular, que pulsa como un corazón, como una señal de peligro, o como el indicador de que un «REC» (una grabación) está ocurriendo.

Invernadero(s)

Un invernadero es un edificio-estructura: el esqueleto, la grilla, la cuadrícula, la red, el dibujo, el proyecto. El entramado diáfano es toda su carne.

Un invernadero es un edificio sin escondites ni privacidad (aunque a veces contenga una jungla). Un invernadero recuerda la captura sistemática, la medición modular y exhaustiva del mundo efectuada por un escáner. Un invernadero se asemeja al esqueleto de las ballenas que engulleron Jonás, Pinocho y otros naufragos de veleros hundidos. Muerta la ballena queda una basílica de cartílago, que engulle a raudales un *plancton* incalculable de imágenes, sombras y reflejos. Capta así, ingiriéndolas, digiriéndolas (dirigiéndolas) generosas raciones de mundo, y se hace bóveda, vientre, caparazón: un invernadero aprisiona lo que mira para gestarlo; un invernadero es un espacio metabólico de cultivo y fermentación, de reproducción industrial, acelerada y encarnizada de todo cuanto ya no sabe nacer ni morir espontáneamente.

Stock

Un stock es una acumulación preventiva de cara a consumos futuros. *Stockfish* («stoccafisso» en italiano, «bacalao» en español) es pescado desfigurado por la sal y el tiempo para que sea materia prima, bloque, yacimiento conservable con vistas a racionamientos futuros.

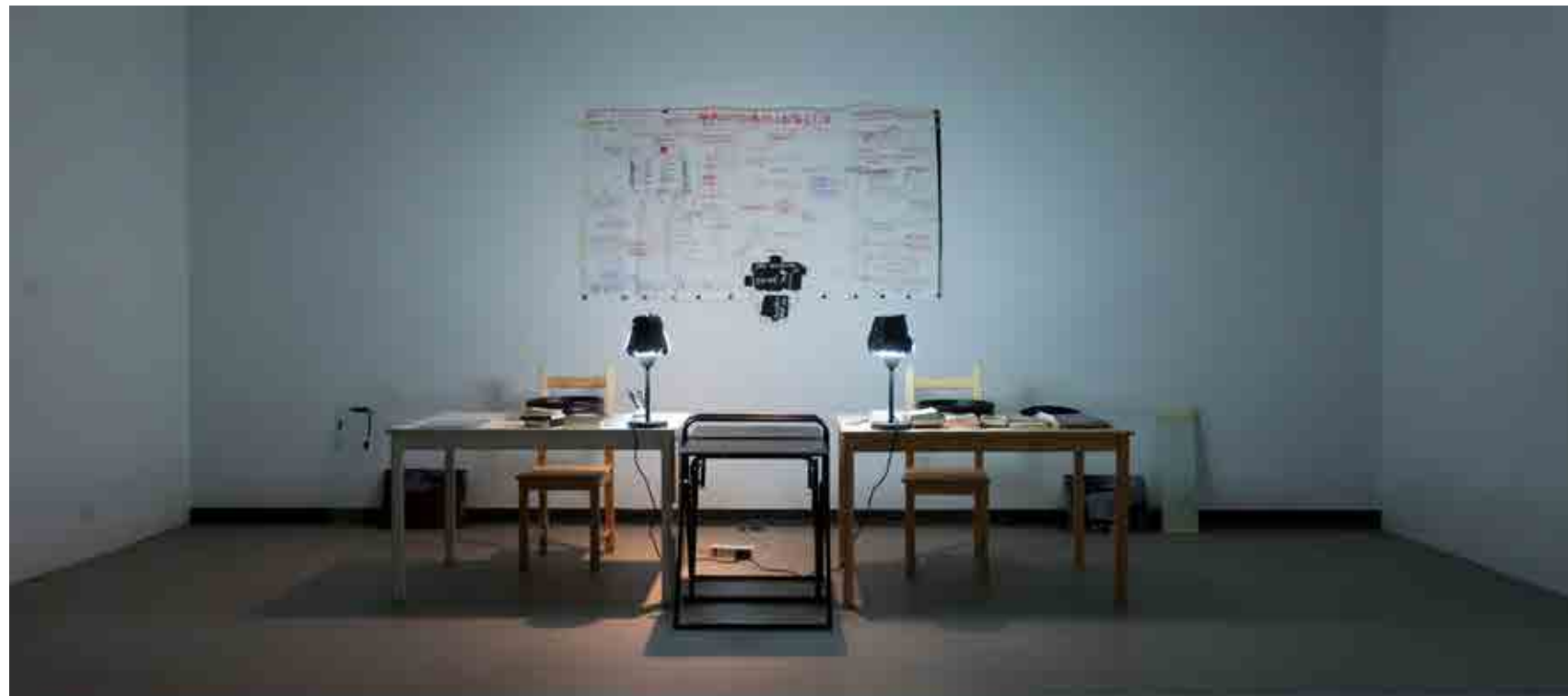
Todo *stockcaje* tiene algo de una operación geológica: de reducción del paisaje (que es siempre aleatorio y emergente) a un listado homogéneo y a una capa uniforme de materia. La acumulación ordenada es su única excitación: la codicia de la colección, el vértigo de la lista (Umberto Eco). De los caídos se hacen paisajes (paisajes después de la batalla). De los depuestos se hacen cementerios: no hay cementerio que no sea un stock de cuerpos (reunidos, *com-puestos* de cara a apocalipsis venideros). No hay stock que no sea un cementerio de cosas. Si en **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios el deseo** el *Campo de flores* es un sembrado de lapsus y caídas, el *Stock* es sobre todo un repositorio de caducidades: del cuerpo rebajado a cosa; de la cosa rebajada a herramienta; de la herramienta rebajada a chatarra.



La barrendera

La barrendera es la miniatura de una mujer armada de escoba y la miniatura de una mujer oculta en un paisaje rojo; una mujer perdida. Es de hecho tan pequeña que ni siquiera una maqueta de escala modesta conseguiría adaptarse a su tamaño. Dicen que se esconde entre la chatarra de las *Máquinas de seducción*, los *Campos de flores*, los *Stocks*, los *Invernaderos*, las selvas de cable de los dispositivos. Nadie ha sabido encontrarla y se prefiere, en general,

creer que es solo un mito, como la Muerte que promete representar, y que también anida furtivamente en los pliegues, en los detalles y en las fisuras de un gran caos, de un innumerable vertedero de señales de vida que bajo ningún concepto sabría limpiar (demasiado enorme el caos; demasiado diminuta ella). Algo de materia sobrevive siempre al golpe de escoba de la barrendera.



TEXTO PARA SER BARRIDO (Soneto 66)

Shakespeare escribió el Soneto 66 harto de las restricciones que el puritanismo inglés imponía a su libertad creativa. Esta denuncia pudiera ser igualmente aplicable a todos los regímenes populistas y/o totalitarios. Durante la Segunda Guerra Mundial este poema fue altamente declamado en Alemania como una forma de resistencia durante el ascenso del nazismo. ¿Y hoy?

A lo largo del tiempo expositivo de «Presagios del

Deseo», Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante escribirán y borrarán varias veces (absorbiendo con sus cuerpos) los versos de este soneto, modificando el dispositivo «Texto para ser barrido».

Primera activación 28 de junio, última activación 8 de septiembre 2018.

(música durante la performance : "Sonnet 66". Rufus Wainwright at the Berliner Ensemble, 2009)

SONETO 66. William SHAKESPEARE (publicado en 1609)

*Tired with all these, for restful death I cry,
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And guiled honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.*

SONETO 66 (traducción de Ramón García González)

De todo esto cansado, pido el mortal descanso,
al ver nacer mendigo aquel de mayor mérito,
y la enclenque torpeza, ornada alegremente,
y la fe más sincera, vilmente traicionada
y el honor refulgente, donado innoblemente,
y la casta virtud, forzada a ser buscona,
y recta perfección, afrentada con saña,
y fuerza mutilada, por el poder corrupto
y el arte amordazado, con toda autoridad,
y la docta locura, oprimir al talento,
y la honradez sencilla, mal llamada simpleza,
y al Bien que cautivado, sirve al Mal, su Señor.
Cansado de estas cosas, quiero dejar el mundo,
salvo que por morir, deo solo a mi amor.



ALGUNAS HERRAMIENTAS

Gloria Picazo

1. Voz, orden

¡Cómo se tensiona una instalación cuando los artistas se gritan mutuamente «Stop» a intervalos de tiempo imprevisibles!

La voz, como elemento que contribuirá a puntuar los recursos visuales utilizados: «Y cuando digo voz quiero decir la palabra hablada o la palabra cantada, en contradicción a la palabra leída, porque la palabra escrita para ser dicha y la palabra escrita para ser leída son cosas completamente diversas», como escribiera el teórico teatral Gordon Craig en 1905. Una voz, casi un grito, que interrumpe al contrario y nos mantiene en tensión. ¿Se trata de una orden, de una súplica, de una alerta que nos hace pensar en la instalación como un espacio de acción, de confrontación, de reafirmación de un yo sobre otro yo? ¿Se trata de un «campo de batalla» surgido de una intensa y vertiginosa reflexión sobre el desorden implícito en las relaciones humanas?

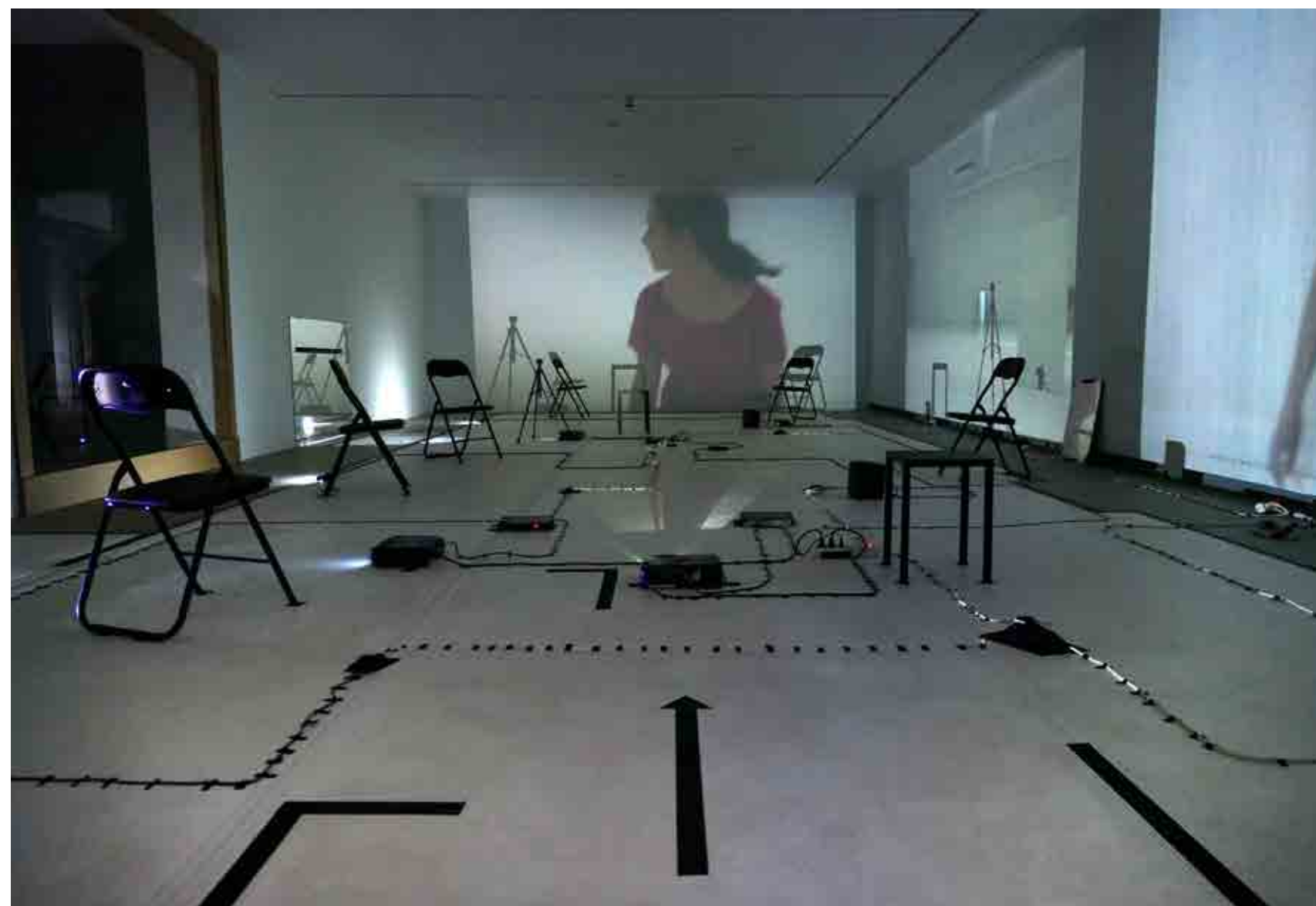
La voz convertida en orden sacará a la luz las difíciles relaciones que ostentamos con el poder y la facultad de rechazarlo. En definitiva, los artistas nos proponen una reflexión sobre el poder en aras de defender sus ideas sobre la libertad.

2. “Dibujo”

«Un deseo de inventar una dramaturgia para el Deseo, una red de cables orgánicos llenos de ruidos y de luces parpadeantes en un campo de amor absolutamente minado. Un laberinto extremadamente humano».

Así definen, Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante su proyecto **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del deseo...** y esa red tecnológica a la que aluden, es tanto una realidad sumamente visible a lo largo de todo el recorrido, como el sostén de ese entramado de relaciones de poder que interfieren, tanto en el ámbito de lo íntimo y personal como en la esfera de lo público.

El plano definitivo de su laberinto expositivo muestra sobre el papel cómo pueden producirse los desplazamientos del espectador, cómo se desarrollan las proyecciones de imágenes, cómo se superponen imágenes, cómo pueden producirse los encadenamientos de puntos de vista dentro de los recorridos propuestos... Todo ello muestra la estructura de un denso dibujo, metáfora de esa compleja retícula que configura todo el proyecto. Así mismo, el cableado delimita espacios, construye recorridos útiles pero también plásticos, dialogando con otros elementos, ya sean mesas, sillas, conectores o proyectores de vídeo, y se despliega de tal forma, que a menudo evocan posibles serpientes eléctricas desplazándose por sus instalaciones.



Otras soluciones, simultáneamente plásticas y temáticas, como las vallas metálicas de *El testigo secundario*, proyectan sus siluetas sobre los muros, duplican geometrías y construyen retículas sombrías que dan una vuelta de tuerca más a la complejidad visual de los espacios.

Y ¿qué decir de esas cintas adhesivas que indican prohibición y que suelen utilizarse en espacios industriales? Esas cintas amarillas y negras, que ya estaban en el espacio de Tabacalera con anterioridad, en **Presagios del deseo** se multiplican dibujando en las salas delimitaciones de zonas de seguridad reales o ficticias, para que el visitante ante estos avisos quizá se reconozca vulnerable.

3. Espejo

A lo largo del recorrido expositivo van apareciendo espejos, cuyos reflejos proponen una experiencia visual ampliada al movernos entre ellos. Se trata, según los propios artistas, de conseguir reflejos, de provocar espejismos a lo largo del recorrido. La mirada del visitante se encuentra frente a unos espejos, que poco tienen que ver con esa idea de espejo henchido de símbolos que se ha sucedido a lo largo de siglos de Historia del Arte. Se trata de espejos que contribuyen a desvirtuar espacios, a fragmentarlos, a multiplicarlos y, en consecuencia, a construir nuevas arquitecturas virtuales, que nos permitirán reconocernos como protagonistas de la propuesta que ofrecen los artistas y perdernos en su laberinto de reflejos

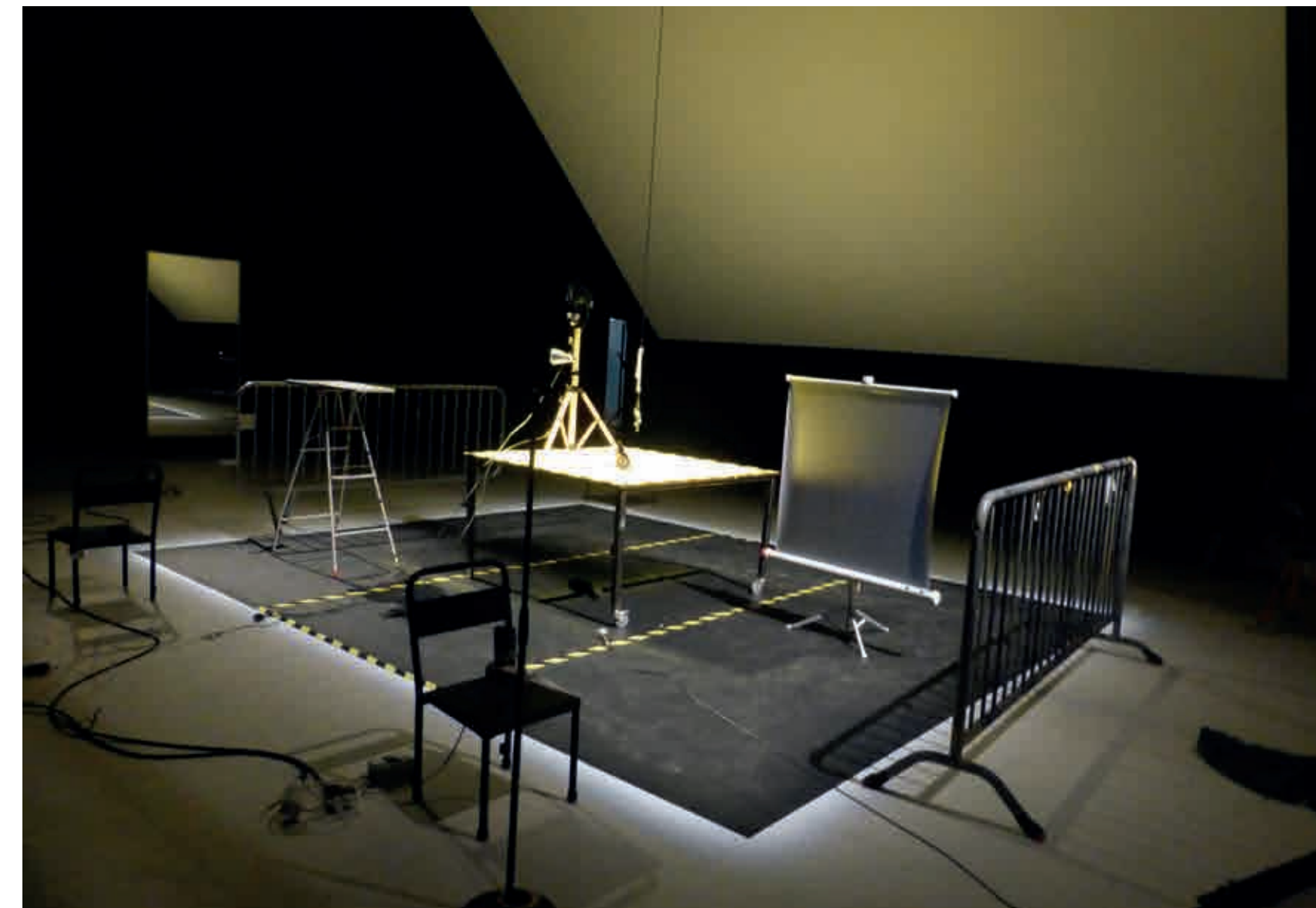
multiplicados hasta el infinito.

Los espacios reflejados son espacios imposibles que reconstruyen arquitecturas especulares, que duplican la realidad, generando un discurso también especular. Tantos ejemplos surgen aquí: el deseo de “cruzar al otro lado” de Alicia, el laberinto de espejos desmoronándose por los disparos en la película *La dama de Shanghai* de Orson Wells o las construcciones arquitectónicas de Dan Graham.

Los espacios se multiplican hasta el infinito en un universo paralelo a la realidad y los cuerpos de los visitantes también.

Pero en contraposición, espejos circulares y convexos cuya función está pensada para observar/detectar al espectador, aparecen esporádicamente. Se trata de elementos trampa, vigilantes, espejos espía, que nos recuerdan una vez más que el visitante sigue siendo ese testigo secundario, y que forma parte de «ese relato mítico, poético y cotidiano al cual es invitado a participar con su cuerpo, sus movimientos y su memoria».

“ Los espacios se multiplican hasta el infinito en un universo paralelo a la realidad y los cuerpos de los visitantes también.”



4. Cambios de escala

Robert Morris en sus “Notas sobre la escultura” publicadas en 1966 se refería al tema de la escala y hacía una serie de observaciones sobre la distinta relación que sujeto y objeto establecían, si este último era de gran tamaño o bien de reducidas dimensiones. Según sean estas, nuestro campo de visión actúa de forma pública, en el primer caso, o bien de forma más íntima y personal, en el segundo. Y es precisamente esta forma de actuar la que nos guía por el laberinto expositivo de Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante. Transitamos por grandes espacios, abiertos y plagados de complejos estímulos visuales y sonoros, para, de pronto, vernos obligados a detenernos en maquetas de reducidas dimensiones que, una vez más, no nos permiten olvidarnos de ese aspecto crucial en sus proyectos: el laboratorio como territorio experimental y el *work in progress* como método de experimentación en constante evolución.



En la instalación «Doble sol», un dedo en primer plano de la imagen señala un paisaje al atardecer, otra mano sostiene una cámara fotográfica que está fotografiando ese mismo paisaje, y con su otra mano, señala de nuevo el mismo paisaje pero, ahora el paisaje aparece en la pequeña pantalla de la cámara. La imagen dentro de la imagen, las capas narrativas y las diferentes escalas se superponen, para llegar finalmente a una imagen construida a cuatro manos, con el sol poniéndose como protagonista. La cámara de vídeo, con forzados recursos de imagen, contribuye a comunicar esas sensaciones de deriva, de desvío, de ruptura, de fricción, de tensión, de aceleración, que tanto utilizan. Tácticas todas ellas que inmediatamente se traducen en emociones y sensaciones. Cercanía y lejanía se conjugan en el recorrido expositivo, generando una gran tensión visual.

5. Rojo(S)

El rojo es el color que va puntuando todo el recorrido de **CARMEN // SHAKESPEARE: Presagios del deseo**. A pesar de sus apariciones esporádicas, es sin duda alguna, el color del proyecto y el que le otorga una temperatura cromática muy precisa: ¿por qué casi todas las mezzosopranos que encarnan a Carmen suelen vestir de rojo o llevar algún elemento rojo? Carmen simboliza la seducción, pero a su vez, el conflicto y la fatalidad que

la conducirá irremediabilmente hacia la muerte. «El amor es un pájaro rebelde» reza la habanera del primer acto cantada por Carmen. El rojo, a pesar de los tópicos, es indisoluble de las connotaciones que inevitablemente lo acompañan: el rojo es pasión, conflicto, alerta, peligro y prohibición. Desde la Antigüedad clásica, los ritos dionisiacos fueron asociados al rojo, al color de la sangre y del vino.

Pero también en **CARMEN // SHAKESPEARE** hallamos la poética de los objetos rojos: el vestido rojo de Carmen esperando a irrumpir en escena, un ovillo de hilo rojo, cepillos y escobas rojas para barrer el soneto 66 de Shakespeare, sillas rojas, telas rojas abandonadas en diversas instalaciones, etc. Y todo ello culminará en la Zona Roja del laberinto expositivo: el «dispositivo melancólico con imágenes fijas», como denominan a la instalación «Campo de flores», hace dialogar a objetos rojos con bolas de espejos de distintos tamaños, que de forma sumamente sutil, captan y reflejan el rojo de los objetos que les rodean, para concluir en un espacio totalmente rojo.

“ El visitante que se convertirá, sin apenas darse cuenta, en actor de un recorrido que juega a diluir límites entre lo planificado y lo improvisado.

6. El visitante: observador y observado

Federico García Lorca, al inicio de su última obra teatral inacabada *Comedia sin título* se preguntaba: «¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado!». El autor pedía un «teatro bajo la arena», un «teatro abierto a las pasiones humanas». Estas demandas nos remiten a lo que Olga y Francisco requieren del visitante. Un visitante que se convertirá, sin apenas darse cuenta, en actor de un recorrido que juega a diluir límites entre lo planificado y lo improvisado. Los artistas se han adelantado a imaginar su llegada; qué es lo que va a recibirle, cómo va a deambular, cómo van a ser sus pasos, sus tiempos de escucha, qué posible ritmo imprimirá a su recorrido, cómo se va a sentir: acogido o rechazado. En definitiva, la propuesta trata de canalizar su modo perceptivo. El diálogo polifónico, visual, sonoro y físico lo envuelve y lo mueve a interactuar de tal manera que, sin apenas advertirlo, el visitante acaba adquiriendo un grado de protagonismo.

Pero este protagonismo como observador conlleva a su vez el pasar a ser observado. El recorrido presenta ciertos elementos «trampa»: seguramente el visitante quedará a la merced del laberinto.



**Fragmentos de una conversación:
LAS LUCES Y LAS SOMBRAS (¿un montaje?)
Gloria Picazo, Francisco Ruiz de Infante, Olga Mesa**

Francisco Ruiz de Infante: En **Presagios del deseo** prácticamente nada es iluminado desde el sistema previsto habitualmente en un centro de arte para que las cosas «se vean». Todos los dispositivos e instalaciones contienen elementos luminosos más o menos sofisticados: lámparas, proyecciones de vídeo, pantallas o sistemas para la captación y el reflejo de las luces «residuales». Las obras se iluminan a sí mismas e iluminan a otras. Esto hace que las relaciones entre ellas sean, a menudo, puramente físicas.

El hecho de tener que «enchufar» cada una de las piezas e inventar el modo, siempre visible, en que los cables van a encontrar su verdadero enchufe, genera líneas que deben adaptarse a varios parámetros: prácticos, plásticos y dramáticos, sin olvidar los ligados a las normas de seguridad del espacio.

Gloria Picazo: Los «bosques laberínticos», como denominas a tus recorridos expositivos desde hace tiempo, están constantemente puntuados por luces y sombras. Pequeños focos realzan maquetas, proyectores industriales delimitan espacios, grandes focos teatrales, que Olga y tú llamáis aquí «soldados», iluminan y son parte de varias de las instalaciones. También lámparas rojas recuerdan las luces utilizadas para el crecimiento de las plantas en los invernaderos, flashes ocasionales aquí y allí o, incluso la pantalla de un ordenador, se convierten en puntos emisores de luz. Estas estrategias lumínicas contribuyen a perturbar la mirada del visitante, y este despliegue de



elementos luminosos, nada habituales en los espacios expositivos, también contribuye a subrayar esa imagen de «laboratorio», ese permanente *work in progress* que destila el proyecto **CARMEN // SHAKESPEARE**.

FRI: Dependiendo de la manera en que te sitúas en frente o dentro de cada tramo del recorrido, también podemos afirmar que cada sistema luminoso tiene una triple función: la práctica (algo tiene que verse) la de generar diálogos entre las obras, y la metafórica (la que abre caminos en la memoria más o menos consciente del espectador). Aquí las cosas «son» y «representan». Así pues, para nosotros los flashes rojos alertan de un posible peligro, recuerdan el punto intermitente de los aparatos de grabación –el REC– y nos ponen en sintonía con una cierta idea de la figura de Carmen. También, como ejemplo, decirte que las luces muy contrastadas generan ambientes de clarooscuro, a menudo violentos, con altas referencias a una cierta pintura barroca muy sensual.

Olga Mesa: Las luces iluminan pero al mismo tiempo proponen capas de sentido poético a las obras. Antes decías que llamamos a los focos de teatro «soldados». Ellos dan luz y hacen «acto de presencia» en el espacio. Ya ves, para mí un «flash» es un «parpadeo», y aunque parezca lo mismo..., pues no lo es.

GP: Sí, pero de las luces pasamos inevitablemente a las sombras, que se multiplican por doquier a lo largo del laberinto expositivo. Sombras, algunas estables y otras provocadas por el paso del visitante al interrumpir haces de luz que le harán demorarse para averiguar de dónde provienen y cómo consiguen que su propia sombra se monumentalice, ocupando los muros circundantes. En **Presagios del deseo** la sucesión de destellos lumínicos y conos de sombra, construyen dobles arquitecturas sombrías.

OM: No olvidemos que, en nuestro trabajo dramático para la exposición, la presencia de la luz interviene también como herramienta de montaje, casi en el sentido cinematográfico del término, para así impulsar la narración (interrupciones, incrustaciones, fundidos encadenados, *black-out* ...), haciendo que dicha luz tenga un comportamiento autónomo en el interior de las obras, formando una amplia secuencia protagonizada por el movimiento del cuerpo del espectador. Las luces y las sombras son una de las sofisticadas claves, junto con el sonido, del proyecto **CARMEN // SHAKESPEARE** en general.



Like a Dialogue of the Deaf (by way of a prologue)

FRI, Strasbourg, 2 June 2018: Shall we talk about the body as interrupter? About the body as *necessary*? About the body as *operator*? About the body as *imagined*? About the performer? About the body as *pierced*? About the possessed? About the body as viewer? About the *secondary witness*? About the relationship between body, space and thing? (If this text were to be heard, I would shout very loudly: PLAY!).

OM, Strasbourg, 9 August 2014: The body memory is a place where stories are born – with the help of our intuitive, fortuitous and inevitable gestures ... I now suggest that you notice the distances, the scales and the proportions of the place in which you are reading my words.

From this mobile perception you can – with the momentum of the reality you have to hand – cause a fiction to emerge. (If this text were to be heard, I would shout very loudly: REC!)

FRI, São Paulo, 26 October 2017: 'Have to hand ...' 'Have' the knack, the time, the memory and understand the intermittence between the ability and the impossibility of touching THE Simple: love, death, ... In short, what's there.

OM, Avilés, 31 August 2014: *I need a microphone. I need a wireless microphone. I need an independent microphone. I need a microphone on horseback. I need a horse. Love is an unruly horse (that no one can catch). I need a microphone on unruly horseback. I need a microphone on unruly horseback, a red one. I need a microphone on unruly horseback, a red one that sings and dances. PLAY!*

FRI, Madrid, 29 August 2014. On reading and rereading you – descending through the meanders of this dialogue of the deaf – I see that you want to talk to me about that part of the body that is concentrated in the tips of the fingers. That tip capable of 'hitting' PLAY, REC and everything else. Shall we talk about the 'Omens' ... about that terribly tentacular thing that confuses spaces and times? ... OK. Let's talk about what generates images, shadows and reflections; about what is obstacle and springboard, trap and door. Let's talk about that thing that activates stories and gestures as intuitive as they are inevitable, as desired as they are fortuitous, as necessary as they are unruly.

OM, Auberive (France), 9 August 2014: We are exploring unexpected points of view, improbable perspectives, anonymous corners and inevitable out-of-frames. We are in that place where a mechanism of sensation reigns, activating desires and a few dreams drenched in misunderstandings.

FRI, Madrid 17 June 2018: I think that, at this point in the scene, we hear a live voice that says, 'STOP! Stop this red square before it overflows!' By the way, you never sent me that really strange text we wrote together on the banks of the Guadalquivir. Don't you want to include it here before a thick darkness covers it?

OM, Paris, 16 June 2018: I don't think it fits. (If this text were to be heard, I would shout very loudly: REC!)

The choreographer and visual artist Olga MESA and the multimedia artist Francisco RUIZ DE INFANTE met in 2006 at a laboratory held in Strasbourg. There they worked together for the first time on a body/image/device/methodology experimentation project.

Both are originally from northern Spain (Asturias / Basque Country) and were very familiar with each other's work. Following on from conversations and exchanges over the next few years, in 2012 they found themselves wanting to conceive a project together: **CARMEN // SHAKESPEARE**. This project is the fruit of a dialogue, at times intense, seeking to establish a daring blend of various artistic territories (dance, plastic arts, literature, music, etc.) and thus compose a multifaceted object, a generator of stories: a contemporary opera?

OVERALL PROJECT NOTES CARMEN // SHAKESPEARE (2012–2018)

The **CARMEN // SHAKESPEARE** project contrasts the sonorousness of Shakespeare's Love Sonnets with the contained passion of the opera Carmen by Bizet, without ignoring the violence of Mérimée's original text. The duo made up of Infante and Mesa presents a 'baroque' (in the strict sense of the term) force: the power of an imperfect pearl which, centring on the theme of desire, elicits, reflects and makes explicit certain links.

In the extraordinary spaces that make up Tabacalera, perhaps invoking that factory where the worker known as Carmencita 'kicked up a fuss', the artists present a condensed, overall vision of this puzzle. The resulting exhibition, **CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire**, rouses pent-up energies, building bridges, dizzying walkways and dark alleys.

EXHIBITION NOTES

*He says: This is not a simulation; perhaps not even an exhibition ...
She says: Perhaps it's an 'experience'. Is that what's making everyone a little nervous?
He says: Perhaps! And you?
She says: Are you coming?
He says: Over there?*

Spaces / Times: Fully accepted misunderstandings

CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire is a hybrid scheme that deals with issues around love and human relations when they are amplified, muzzled, muddled or even generated by technology.

The exhibition constructs a great mythical, poetic and everyday story. Presented as a highly 'dramatized' spatial and temporal display, it will be performatively activated on several occasions, offering encounters at which the notion of the 'here and now' will be cast into doubt.

Ideas around desire, trust, freedom and power relationships are displayed along the 29 stages of the exhibition route. They will be amplified thanks to a few translation problems and the fascinating polysemy of words, sounds and images when they are brought face to face with gesture (in front of and behind the camera): Love?

'In CARMEN // SHAKESPEARE we offer a kaleidoscopic demonstration of how our age is pierced through by technologies that control our bodies and our images. Here we also show how these same technologies (trap, opportunity and barrier) validate new relationships of power, seduction, fear, desire, fascination, lack of understanding, complicity, jealousy, passion ... love?'

*'My love is strengthened, though more weak in seeming'
(William Shakespeare)*

*'If you don't love me, I love you ... but if I love you ... be careful!'
(Carmen, Bizet/Mérimée)*

**You will follow me there! Where?
(routes, paths, roamings, wanderings, ...)**

The idea of a **journey of initiation** is not unrelated to this project. The different spaces, sounds, objects, texts and images encourage visitors to move within a 'labyrinth of junk shops': that almost infinite 'stock of experiences' which the artists have slowly fabricated. Shows, videos, installations, performances and workshops are some of the '**CARMEN // SHAKESPEARE** forms' that have been created and disseminated since late 2012, in Europe as well as South America and North Africa.

With the **figure of the visitor** strongly in mind (their body, their movements, their memory), the exhibition invites us to experience a paradox: although we appear to be presented with a guided adventure (thanks to a large map with specific territories that organize and separate themed areas), we may soon feel that this map is an excuse which helps us to lose ourselves within a complex organism. An enigma?

Punctuated by a huge number of somewhat 'suspicious' signs, our journey inside the exhibition will trigger shadows, lights, images, reflections and sounds, forcing us to negotiate with the timing of the visit, finding ourselves urged to speed up, turn back or take a contemplative pause.

4 Acts, 7 Zones, 29 Signs for a labyrinth

The exhibition divides the space into various disorderly yet interconnected thematic spaces, which correspond to the four acts that have made the pace of the overall **CARMEN // SHAKESPEARE** project possible.

Act 1 : Seduction (the Seduction Machine)

Act 2 : Conflict (the Crash Test Machine)

Act 3 : Drift (the Resistance Machine?)

Act 4 : Death (the Final Act Machine?)

The 'stripped-apart machines' of **CARMEN // SHAKESPEARE** never cease presenting images and sounds, superimposing tempos. The machines alter hierarchies of perception, produce interrupters and transform scale. The machines amplify the brightness of certain reflections and the depth of all the shadows. When confronted with them – at every moment and with every movement – the body must reaffirm its uniqueness and freedom. That body must, paradoxically, reject being an object (of desire?) in the face of all those technologies which make it exist.

In order to create fertile and human confusions, the Acts have been displayed in seven Zones, one 'Drift' and one 'Insert', which contain the exhibition's 29 signs or installations:

- **Agreements and Synchronizations Zone**
- **Stripped-Apart Machines Zone**
- **Crash Test Zone**
- **False Symmetries Zone**
- **Soft Zone (that which can be broken)**
- **Hard Drive Zone**
- **Red Zone (THE Red Zone)**

The zones are displayed throughout the Tabacalera space by means of a large central installation and several scattered antennae ('Attics' – as places of memory in a state of pause, 'Stock, shelves and offices' – as places in which all of the items and the objects of the creative process could be reactivated, 'Models and plans' – spaces in which the notion of physical and metaphorical scale is challenged, and 'Cinemas' – in which reconstituted memories and the dialogues of the deaf are activated on a loop).

An expanded dramaturgy / an orchestration of sound spaces Near? Far? Visible? Invisible?

Welcome to a fragmentary story. Our movements produce near and far, visible and invisible areas. Our journey is what will create the dynamism and the mixture of thematic ingredients that make up the soundtrack of the exhibition.

This labyrinth offers an adventure of as yet unidentified threats. Do we not live in a world sustained by the angst of an uncertain future? Step right up, freedom can be found inside!

ZONES OF PROOF AND PARADOX GLÒRIA PICAZO, MARCH 2018.

I would like to begin this text with a few preliminary comments that seek to summarize a unique experience: that of visiting Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante at the Maison Laurentine in Chateaufvillain while they were working inside a vast vacant factory space, putting together this 'expository labyrinth', as they describe their project **CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire**, for the ARTIUM museum spaces and the unique spaces at Tabacalera Madrid.

Travels around this rural area of France – along narrow inland roads, with the possibility of having visited certain places that are special to them, such as Cascades d'Étufs, a waterfall with a meaningful sign abandoned amongst the brush: 'Caution snakes' – undoubtedly provide indications and elements which help to situate us within this living, cultural, professional and socio-political 'habitat'. It has moulded their projects, both solo on the part of Francisco Ruiz de Infante, and in collaboration with Olga Mesa, since they began **CARMEN // SHAKESPEARE** in 2012, in its many and varied phases.

It was a great privilege to visit this factory, (old factory building "Le Chameau") which for a limited time became a test laboratory, with its successes and its errors, and tour its two floors when night was well underway in early September, in order to compose a highly evocative prelude to what would end up being the final exhibition.

It should be noted here that the factory already contained various 'zones': The greenhouse zone, as it happens, stuffed with plants, which during their temporary stay had to be cared for. Following a process of reflection and distillation, this would give rise to other greenhouses filled with and empty of plants, which we would see in Vitoria and in Madrid: those in the installation 'The Flower That You Are Going to Give Me'. The zone with small devices/models which would also later make an appearance in **Omens of Desire**.

The zone with piled up red brooms that would much later perform their cleaning function in the different activations that would alter the device titled 'Text for Sweeping (Sonnet 66)'. And more.

Here and there, atop makeshift work surfaces, we also see multiple editions of Shakespeare's sonnets in various languages and photocopies of images and fragments of text on the walls, reminding us that Olga and Francisco's projects constantly refer to the idea of the processual, what is never entirely satisfactory, to the idea of a horizon that is nearby and at the same time distant, prompting tenacious new quests.

At the Chateaufvillain factory, we found test laboratories ready to make the leap to exhibition spaces ... although I could later understand why not all of them did so. Some of the intense tests and solutions would remain on stand-by, in preparation for future projects.

During the highly performative private tour we enjoyed that night, many of the spaces were activated by the artists. The cries of STOP! they shouted to one another as the presentation progressed echoed in my mind for the first time. That form of interrupting each other, agreement or conflict, marks the actions of almost all of their public presentations within the overall **CARMEN // SHAKESPEARE** project and reinforces that certain climate of collision between reality and fiction that underscores this entire project.

Suddenly the electricity shuts off – too much power? – the lights go out, but the attempts at activation continue. Finally, a small notebook with child's drawings, found abandoned in the street by Olga Mesa, hints that any small detail, any chance encounter, no matter how banal it may at first seem, can be the cause that triggers evocative motifs of reflection. A few months later, the **CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire** project opened in the ARTIUM spaces (January 2018), and it will later do so again, under a new guise, at Tabacalera Madrid (June 2018). What was experienced at Chateaufvillain would thus become the penultimate stage in a long journey driven by Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante, an encounter between Carmen, the 'untameable muse' of Bizet's opera, and Shakespeare, the 'builder of archetypes'. Together they all set off on a path, with different phases or

'acts', which have moved through time and have travelled to different places. A process of slow maturation resulting from a temporariness constructed over the long term, something quite uncommon today. A route, somewhere between reality and fiction, with intimate, yet also social and political, focal points, sometimes obvious, other times more obscure, all of them to some extent the consequence of the 'angst of an uncertain future' which stalks us and them, of the anxiety and confusion that reign in today's society.

Omens of Desire is a wholly labyrinthine journey regularly punctuated by certain 'traps' which will ensnare that 'secondary witness', as the artists are in the habit of calling the visitor, with the latter being scarcely aware of it. An open project which constantly elicits all manner of questions in us.

The first thing we will focus on is the use of technology, because the initial impression of their works and their different phases always relates first to strongly technological concepts, which in the guise of low-tech solutions, soon demonstrate their complexity and a paradoxical invitation to the viewer to throw themselves into or allow themselves to be caught up by 'the experience presented by the machine'. This technological complexity is put at the service of an audacious blending of disciplines, the result of the two artists' different points of departure, while at the same time being the result of viewing the artistic undertaking as an adventure: the action of 'throwing oneself into', an expression commonly found in their vocabulary. Devoting oneself to the unknown, never being satisfied, rejecting existing assumptions, even those which they themselves accept, always questioning themselves and being on the lookout regarding their own actions and decisions, these are some of the aspects that define the development of their 'expository labyrinth'.

For the artists, technology generates all sorts of images, sounds, shadows and reflections, but it also influences physical bodies. Their own bodies or those of the viewers help to 'activate' devices, becoming instruments to **develop an aesthetic of the event**. The bodies work in conflict, produce moments of tension, trust, create dizzying situations and reaffirm freedoms.

Thus, the bodies of Olga and Francisco (in the images or in the performative moments that mark the expository scheme), act as both stage managers and protagonists, and the bodies of the 'secondary witnesses', the visitors to the exhibition, are situated within a scenographic space which will function as a 'field for strange games', as a place in semi-darkness, intricate, enclosed and impenetrable, yet highly evocative. There, excess prevails, as a commitment to breaking through the boundaries of strict structural order that govern the entire journey. In its Madrid version, **Omens of Desire** is organized into different 'zones': 'Agreements and Synchronizations Zone', 'Stripped-Apart Machines Zone', 'Red Zone', 'False Symmetries Zone', 'Soft Zone', and so on, for a total of seven zones, one Drift and one Insert, which the visitor, here becoming a temporary participant, will travel through in order to 'thread together' the 29 installations, or 'signs', as they call them, which sustain an overall dramaturgy invented for one to get lost in.

The blend of disciplines mentioned earlier and the question of 'excess' – with projected images, recorded and in real time, the scanner as image generator, complex soundtracks, plays of light generating glimmers and shadows, and so on and so forth, and the sensation of unstoppable growth which inhabits us, as if we were inside a living being – call to mind several previous artistic experiences: Kurt Schwitters and his *Merzbau*, a sculpture, perhaps one of the first in-situ installations, which grew and grew, climbing up through the floors of his Hannover house for 15 years. Or perhaps the close ties between minimalist artists, musicians, choreographers and dancers, with Robert Morris and Simone Forti initiating this type of hybrid scheme, or even certain theatrical experiences by Tadeus Kantor and the Living Theater.

And what is the reason for all this? This monumental stage set, labyrinthine and tentacular, has been organized to house and shed light on the complexity of human relations, from ambition for power to the fragility of love's desire or strategic complicity. It has also been slowly devised and tested by its creators to question the infinite quests that hard to grasp ideals usually entail, with anticipated horizons that seem always to move further and further away.

It is perhaps because of the sincerity with which Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante tackle such themes in **Omens of Desire**, that

inside the exhibition, nothing is predictable and little can be assumed. The scheme has been conceived as a 'battle field' on which to explore other paths, from passive contemplation to permanent action. Using a term put forward by François Julien, this approach seeks to 'open up an écart with the norm, the expected and the agreed upon', (1) to open up a broad and complex gap in relation to that conventional artistic landscape which provides them with undefined quests, unattainable ideals.

BODY OF ONE THOUSAND METAMORPHOSES

CARMEN // SHAKESPEARE is a long-standing obsession. Rage has transformed it into performances, shows, verbal effusions, talks, workshops, installations, speeches, official events and clandestine acts. Here and now – at Madrid's Tabacalera spaces and in the summer of 2018 – *it takes the form of a labyrinth*.

CARMEN // SHAKESPEARE is a virus with a certain fondness for mutation. Or an autoimmune disease. We suspect that at any given time, it may find what is the most suitable outlet for diseases of this kind: killing the system that has allowed it to proliferate. We suspect that all of this will happen before **CARMEN // SHAKESPEARE** finds redemption by appearing in the guise of a spectacle. After all, José does away with Carmen outdoors, right outside the entrance to the bullring. What is more, it would be a mistake to think that the Acts presented thus far are adaptations of the corresponding acts in Bizet's opera. Even so, they are in fact acts: gesticulations, convulsions, expressions, metamorphoses, proliferations, exudations of a great body, restless and quite probably ill. There is NO love story that is not in truth an extravagant agony of this kind. Here, *Carmen* is not really a story: more accurately, it is a place, or a place of places. If everyone believes that they know what they are talking about when they talk about Carmen, it is because the collective imagination has turned her into the sort of mental edifice that the ancients evoked when they thought of what we call memory: a palace of many rooms, a place of *commonplaces*.

CARMEN // SHAKESPEARE is that very palace, subjected to a thousand convulsions of feeling: a place that moves, gesticulates and dances; and fundamentally, a labyrinth. Because the labyrinth is the only place that gives one the feeling of *movement* with no fixed course. Because the labyrinth is the only place that constantly turns back on itself. Because the labyrinth is the only place that seems to metamorphose into itself.

If **CARMEN // SHAKESPEARE** is a trap for our perception, with its redundancies and repetitions, with its dead ends, with its forks and either/or choices, with its omens and desires, perhaps the best way to imagine it is to think that each pairing (Carmen and José? Olga and Francisco? Carmen and Shakespeare? Olga and Carmen? Francisco and José? My image and I?) constructs a device of multiple, complex and pathological desire in time. Loves are prisons worthy of Piranesi: phantasmagorical and vaguely sinister mental worlds, crammed full of projections and illusions, filled with old instruments of torture and the echoes of the tormented. Loves are places at once limitless and asphyxiating: their coherence is so paradoxical that anyone, even those who have built them, would get lost in their labyrinth. Let us also imagine that if the shape which this 'viewpoint of myths' that is **CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire** takes (exhibition, route, organism, commentary/*cimentario*, cemetery) resembles a labyrinth, this is because there is no more efficient place in which to employ material *error* at the service of immaterial *errancy*; or no more artful place when it comes to confusing *headlights* with *street lights*, embroiling the traveller in all manner of redundancies and aberrations. In this kingdom of double views and false doubles – of deceptive differences and dissonant reminiscences – the motifs which should be *signs* (the pulsing of a red dot, the glass through which water, not filling it, rushes) are the most insidious *snares*.

The labyrinth has its rules for survival: we grab onto something, we become cunningly short-sighted, we focus on the details, we allow ourselves to be guided by very small things. It is not important for the detail to lead us to some destination (there is none: no one will exit a labyrinth with the conviction of having succeeded in knowing it): when you pull a piece of yarn from a skein, most likely the knots

NOTES

(1) Julien, François: *La identidad cultural no existe*. Taurus, Barcelona, 2017, p. 59.

will grow thicker, the mass will become tangled, the traps will spring. Even so, you will be following the trail of something. On these pages, we will offer some of these clues: words, talismans, Ariadne's thread, cut short or excessively long. We do not promise that any of these clues will be a *true*. Generally speaking, truth is overrated.

CARMEN double slash Shakespeare

Let us imagine the recipe for love as a sort of failed symmetry, a circle with two centres, or the double foci of an ellipse, in which each day we once again glimpse ourselves, recognize ourselves, fall in love with ourselves and us as our own selves: see ourselves, desire ourselves, capture ourselves, but only there where we no longer are: 'Eternal half of itself, it is where it is only on condition that it is not where it should be. It is where we find it only on condition that we search for it where it is not' (Gilles Deleuze).

Before digital communications thrust us into a world of technical simulacra, love had already taught us everything about the painful talent of seeing things that are there and at the same time are not there where we see them, and of finding them only where they are lost beforehand. Love reveals a powerfully virtual dimension.

CARMEN // SHAKESPEARE is such a form. The double slash also calls to mind the digital symbol that accompanies our visits to virtual places in a space in which we can navigate because it does not exist. There is no *connection* that does not virtualize the contact it promises. Carmen and José have been chatting using fake usernames in a sort of (im)perfectly reciprocal asymmetry. The relationship between *Carmen* (the opera by Bizet) and Shakespeare (the virtual author who is in reality a corpus of theatrical and poetic texts) is no less indirect, no less reciprocally asymmetrical.

In this aspect, it would be a mistake to think that the title simply alludes to a sort of parataxis between Bizetesque worlds and Shakespearean worlds (for example, to a comparison between the tragic universe of the opera – which is in fact a low melodrama – and Shakespearean tragedy). The double slash, which reproduces the symbolism of connection, is also by definition the symbol for the operator in a *fraction*: here it simply means that Shakespeare was an expedient intended to convert the 'whole number' of Bizet into a fraction (and into *diffraction*). **CARMEN // SHAKESPEARE** is the result of this simple fraction, a *differential* and *fractal* operation. It does not position *Carmen* in relation to the tragic Shakespeare (which would be an operation of insurmountable vulgarity), but to the Shakespeare of the sonnets, the closest of the crafty elements of Baroque euphemism, the most geometric, the most 'conceptuous', the most subtle, the most sophistic. It dissolves the heavy-handed ink of melodrama in the turpentine of lucidity. The Shakespearean sonnets are differential devices. In five years, **CARMEN // SHAKESPEARE** has never ceased gesticulating its own 'differentials', and in the absence of any ending, of any *termination*, producing its own determinations.

Between desire and omen : a labyrinth

Because desire is a differential of omen, and given that between desire and omen there are only false symmetries (also given that desire is almost always self-deception, a deceptive omen), it becomes necessary to think of the omen not as indifference to desire, but as a secret, unimaginable indifference of desire itself. However paradoxical the idea of an *indifferent* desire may seem, Carmen's desire is nothing if not this. It has seen it all before and it betokens everything; it sees everything and it always sees it coming for a second time; or it allows it to come like one who sees an omen, or it causes it to come like one who has a desire, with a certain indifference. *Que je vis ou que je meurs*.

I know of no exhibition that does not aspire to be a labyrinth. And I know of no museum jurisdiction willing to risk losing visitors by 'losing them' in literal labyrinths, wrong ways, *ends* that are not *exits*. Therefore, we must think of Omens of Desire as an anamorphic palindrome. In other words, it is a false symmetry of a journey there and back, where the return journey gives away the ending as an omen which seemed like desire on the outward journey; where the return journey is a second look (as comics describe the act of turning around in the street to cast a furtive glance at what we have just seen).

The labyrinth thus becomes the only place in which the outward and return journeys engage in a wild exchange of roles. The only place in which *losing sight of oneself* means finding oneself the entire time.

See/Recollect - Love/Possess

The entire **CARMEN // SHAKESPEARE** space is in some ways a reconciliation between machines as an object of belief and love as an object of superstition; between the act of fidelity that is the moment captured and the act of adultery that is the duration reconsidered, time 'out of joint'. The entire **CARMEN // SHAKESPEARE** space appears dense, thick with a thousand attempts to capture the world, with a thousand devices which should close like traps around the *thing itself* (absolute pleasure or absolute annihilation), of which the Carmen character is unacceptable proof, elusive evidence.

Carmen//Shakespeare was primarily the theatre of war of two forms of greed, of two of the world's *depreations*: the *analogue* and the *digital*. The war ended and it did so without victors: it turns out that both of the world's modes of 'capture' or 'abduction' would not know how to exist, survive and determine how to act other than in the 'dance of death' of an infinite mutual unmasking, between *digital heartbeats* and *analogue passions*.

Perhaps **CARMEN // SHAKESPEARE** is a story of intersecting dysfunctions. Perhaps, if Bizet's Carmen is the story of an impossible equation between *loving* and *possessing*, the true mission of Carmen//Shakespeare will have been to rewrite the equation and demonstrate the impossibility of the Western bankruptcy that associates *seeing with retaining*. 'Retaining' in this case clumsily encompasses the field of intensity inherent to capturing an image (*recorded* through contact in analogue mode, *captured* through digitalization in digital mode) and its subsequent captivity (memory–archive–imagination). *Recollect* barely expresses the amplitude and ambivalence of the abbreviation 'REC' (*record*).

But if *see* is to *love* as *possess* is to *recollect*, it is natural to imagine that at the end of the labyrinth they separate, they disassemble all of the equations that have governed their myth. *Composita solvantur* (let com-pounds be dis-solved) is the imperative of death. ('Mon corps s'en va descendre où tout se désassemble' - Ronsard.) In the ultimate phase of the exhibition, its final phase, the device gives into the impulse to take on material form, to return to its constitution of object, to turn to scrap, to a dump filled with inaccurate *media* and useless mechanisms, to a rubbish tip of devices, *Stock* and *Field of Flowers*. This dismantling hints at the dismantling of the ambitions that fed it: in short, at proposing the unimaginable: *recording* what *can no longer be seen*, and *seeing* what *no longer records*.

Two vanishing lines, two further paradoxes, and essentially two economies of the 'confirmation' of the world, which possesses it without seeing it, that of the scanner displayed in two different ways in the installations *The Secondary Witness* and *Plankton (common threads)*, which are totally 'indifferent' to their object.

An equally pure confirmation of the world, which *sees it without possessing it*, is that of one who *looks* at the *landscape*. Because the landscape is the triple essence of the *inappropriatable* (Giorgio Agamben): epitome of the ultimate meaning of the world as that which will never actually belong to us, and in which we contemplate ourselves, perhaps, as distant and departing, lost, anonymous, *possibly* free: perhaps dressed in red so that we may recognize each other in the distance, which does nothing but expand.

Paradise, version one: Field of Flowers / Death

Paradis - Field of Flowers - Paradou
(Paradou is the country house, locus amoenus and botanical/kitsch festival, where the illicit love affair of the couple featured in Zola's *La faute de l'abbé Mouret* thrives.)

All things fall in a disorderly and unpremeditated fashion, somehow flourishing.

All things fall because they are dropped, or because they can no longer be retained. They thus become an ornament of the cause they

was unable to be. The flowers with which we surround coffins are those which the dead did not wish to, could not, should not pick.

There is a memory of what took place and a memory of the non-place. The latter radiates spectacular corollas of false conjectures, fallacious memories, powers only potential, things that could be and ... yes! paradises that were paradises only so long as nobody attained them: lovely rubbish tips of a Neverland upon which the muck will concoct a further and unprecedented flowering; an ultimate excitation; a final turgidity.

Is not that what Carmen is always doing: throwing things on the ground, sowing a garden of uneven terrain, an orchard of catastrophes, a greenhouse of red flowers? Is not that her way of fertilizing events? From the flower in the first act of the opera to the ring in the last. Carmen throwing the things that weigh on her at José.

The **CARMEN // SHAKESPEARE** device also sows the things it is unable to drag through its circuits, through its currents. Since 2012, the entire project has dumped on its boundaries, corners and banks a sediment of final materials that were once raw ideas, a layer of lapsus (the original meaning of lapsus is 'a slipping'). These 'materials' (radial, turgid, piercing, inflated, disorderly, budding), these 'flowers', will stalk visitors to the exhibition with their intriguing smell of missed opportunity, of things that they were unable to display or compose in either narratives or calculations. And which for that reason end up representing compost, a tume-fiction.

If this were the type of exhibition in common use (and if its logic were the dromology in common use), the viewer would simply proceed through it; they would pass through its places, as usually happens in these cases ... and 'something' would program the required stations along this passage.

If this were an exhibition in common use, it would only be active in the presence of the visitor who agrees to inhabit it.

However, let us imagine that this exhibition is of a type not in common use, but rather in disuse and in abuse; that its relationship with the user is not one-to-one but skewed, like a false symmetry, like a disguised anamorphosis.

The visitor does not pass through the installations (the signs) that emerge from these diffractions: they penetrate them. Should they pass over them, it would not be the most incongruous of visitings. But it is almost certain that their shadow slips into the most insidious spots and slides through the most ominous traps of this topography, with an agility – or with a docility – with which the body is unfamiliar. It is almost certain that – in it or from it – something of the order, the theft, the double, the simulacrum, the traces, the vanitas ... crosses all the places, all the spaces through which they do not pass.

Death is, first and foremost, a place of erratic negotiation regarding the modes of errancy of the image. Perhaps these modes of errancy are, in the register of death, the definitive form of a great error: all that is living. Perhaps death more closely resembles a modality of the non-event than the eventuality of an event. Perhaps the architecture that expresses it can be nothing but structurally uninhabitable.

We like to believe in this 'blinking' logic of place: blinking is a temporary darkness we relentlessly activate to replenish the smooth water through which we believe we can glimpse the world. And we blink more furiously as the place appears to us to be more intermittent and discontinuous, more redundant and divided. According to this logic, transparency is a fraction of turbulence. The threshold – a fraction of shadow. The first look – a fraction of the already seen (the déjà vu).

Attempts at a vocabulary

In the jungle of Carmen//Shakespeare: Omens of Desire, they not only cultivate cameras, tripods, photocells, cables, screens and keyboards. There are also other plastic fetishes, other protocols and objects, all representative of the terrible desire to contain, to bring the world within the scope of the gaze, to demon-strate it in the most literal sense, which is to deliver it from its spontaneous monstrosity: models, miniatures and mirrors are all devices of this type.

Witch's eye

A witch's eye is a type of convex mirror which, by reproducing the curvature of the human eye, satisfies its craving to take in the spherical totality of the space and its periphery in a single glance. Witch-like in a certain sense because it seeks to grant the power of foreseeing the future, of poking around in the corners of space that other mirrors do not detect: it is usually installed near the corners of certain sheds and covered walkways to see possible sources of danger in advance. Van Eyck placed one in the background of his interior titled *The Arnolfini Wedding*, so that its glass retina would reflect an image, conclusive and complete, or bourgeois stability and conjugal fidelity. Deceptive clairvoyance: the witch's eye does not see the future, but rather distorts it.

Disco ball

A disco ball is the typical hard sphere found in discotheques, covered with small mirrors, which it inevitably loses, becoming as toothless as an old crone, when it is struck or rolled along the floor. A map of the world so obsessively determined to make itself an image skin, reflecting the world as in a mosaic and stealing the march on the pixels in today's screens.

The disco ball exists for no other reason than to hysterically radiate the shafts of light it receives. Ultimately, it is not possible to read any image of the world on its surface.

The disco call is the cheap and reproducible sun of the dungeons where people dance at night. Baldness makes it a psychedelic relic; scattered in dark areas, holes of light and image like the holes in the memory of a mind attacked by age.

Crash Test

The disquieting model in Crash Test is an allegory of the paradox of simultaneity, of synchronism and of anteriority that underlies all computation of the image of the world. The traffic accident is the realization of a probability that seems avoidable if we know how to get ahead of it, measure it, simulate it, calculate it, minimize it. The crash test hints at foreseeing and preventing the horrifically instantaneous nature of fatality; at mending and redirecting fatality in the comforting order of causality: pulling a programme from the diagram that is risk. In a conflict between causal logics (José) and fatal logics (Carmen), the crash test is the merciful simulation of an end that will never be our end or the end of what is ours while we can watch it performed by our double, our avatar in plastic, our dummy with head broken against the windscreen, impassive and technological. Why do a crash test if not to test, challenge the omnipotence of the machinery (what we are, what we drive, what drives for us)? The car accident is an allegorical drama in which all the amorous and relational complications crash, and become simplified, in even sexuality, in the traumatic emancipation of the impact.

Paul Virilio advocated reversing the order of events in a mechanical society: the car accident is not a collateral effect of the necessary invention of the car; perhaps it was the car that existed so that we would have access to the enchantment of acceleration, of vertigo and the accident as necessities in themselves; to offer us a certain aesthetic experience of disappearance.

Modernity is this space of the suicidal acceleration of events. There is not one single love that does not similarly believe in carefully testing the strength of its materials. And there is no love that is not at once a clear promise of catastrophe and a dark calculation of risks. All of its dramaturgy is this: seeing ourselves ahead of ourselves at the precise moment in which we would not see the end coming.

Red Dot

She: Why do you always have to start by hitting 'REC'?

He: Because I need to trap something that was already there, before.

She: Then press 'PLAY'!

He: It's not 'PLAY'! It's 'REC'; it was always 'REC'.

Dialogue from the film 'Operation Make Darkness'. C//S 2016. (Mesa-Infante)

Carmen is at all times the thing that, despite its piercing obviousness, slips away. It escapes in broad daylight, under the Iberian/imperial sun of an insipid picture-postcard Spain; it escapes in the intermittence of the gaze, in the irresistible blink of an eye dazzled by this sun of justice; it slips away amid the infinitesimal distractions of the jealous, vigilant gaze of its beloved. 'Tu crois le tenir, il t'évite; tu crois l'éviter, il te tient' ('You think you've caught it, it eludes you; you think you've escaped it, it captures you!')

Once again, she simply is no longer where she had been seen; and she is no longer herself ('C'est la Carmencita! Non, non, ce n'est pas elle'). In all of the nooks and crannies of the labyrinth, all of this makes her an intermittence, a fluttering, a pulsing; or the absolute irony of a stopping and starting repeated over and over; or the red dot that appears and disappears in ever-changing places on the screen and in space; this strange globular ectoplasm that pulses like a heart, like a sign of danger, or like the indicator that a 'REC' (a recording) is taking place.

Greenhouse(s)

A greenhouse is a building/structure: skeleton, mesh, grid, network, drawing, plans. The diaphanous framework is all of its flesh.

A greenhouse is a building without hiding places or privacy (although it may sometimes contain a jungle). A greenhouse brings to mind the systematic capture, the modular and exhaustive measurement of the world carried out by a scanner. A greenhouse resembles the skeleton of the whales that swallowed up Jonah, Pinocchio and other castaways from sunken sailing boats.

In death, the whale leaves a cartilage basilica, which swallows up buckets of an incalculable plankton of images, shadows and reflections. And so it captures generous portions of the world, ingesting them, digesting them (directing them), and it becomes vault, belly, carapace: a greenhouse traps what it sees to gestate it; a greenhouse is a metabolic space of cultivation and fermentation, of industrial reproduction, accelerated and inflamed from all that which no longer knows how to come to life or die spontaneously.

Stock

Stock is a preventive accumulation with an eye to future consumption. Stockfish (stoccafisso in Italian, bacalao in Spanish) is fish disfigured by salt and time in order to make it a raw material, block, conservable deposit with a view to future rationing.

Any stockpile has some element of geological operation: reduction of the landscape (which is always random and emerging) to a homogeneous list and a uniform layer of material. Ordered accumulation is its only excitation: the thirst for collecting, the vertigo of lists (Umberto Eco). From the fallen are landscapes made (landscapes after the battle). From the deposited are cemeteries made: there is no cemetery that is not a stockpile of bodies (brought together, com-posed with an eye to coming apocalypses). There is no stockpile that is not a cemetery of things. If in Carmen//Shakespeare: Omens of Desire, the Field of Flowers is sown with lapsus and falls, Stock is primarily a repository of expiry dates: of the body reduced to thing; of the thing reduced to tool; of the tool reduced to scrap.

The Street Sweeper

The Street Sweeper is a miniature of a woman armed with a broom and a miniature of a woman hidden in a red landscape; a lost woman. She is in fact so small that not even a model on a modest scale would be able to adapt to her size. They say she hides among the scrap of the Seduction Machines, the Fields of Flowers, the Stocks, the Greenhouses, the jungles of cable of the devices. Nobody has managed to find her, and in general, it is preferable to believe that she is only a myth, like the Death that she promises to represent, and that she also nests furtively in the folds, in the details and in the cracks of a great chaos, of an unmentionable rubbish tip of signs of life that under no circumstances would she know how to clean (the chaos, too enormous; she, too small).

Some material always survives the push of the street sweeper's broom.

TEXT FOR SWEEPING (Sonnet 66)

When Shakespeare wrote Sonnet 66, he was fed up with the restrictions that English Puritanism placed on his creative freedom. This denunciation could apply equally to all populist and/or totalitarian regimes. During the period of the Second World War, this poem was widely recited in Germany as a form of resistance to the rise of Nazism. And today?

Over the course of the exhibition period for 'Omens of Desire', Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante will write and rub out the verses of this sonnet several times (absorbing them with their bodies), altering the device titled 'Text for Sweeping'.

First activation, 28 June; last activation, 8 September 2018. (music during the performance: 'Sonnet 66'. Rufus Wainwright at the Berliner Ensemble, 2009)

SONNET 66. William SHAKESPEARE (published in 1609)

Tired with all these, for restful death I cry,
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And guiled honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

SOME TOOLS Gloria Picazo

1. Voice, order

How an installation grows tense when the artists shout 'Stop!' to each other at unpredictable intervals of time! This forceful and effective resource creates tension around their actions in this constant wandering through their installations, when they decide to activate their projects. The voice as a resource which will help to punctuate the visual resources used: 'When I say voice, I mean the spoken word or the word which is sung, in contradiction to the word which is read, for the word written to be spoken and the word written to be read are two entirely different things,' as the theatre theorist Gordon Craig wrote in 1905. A voice, almost a shout, which interrupts the opposite number and keeps us in a state of tension. Is it an order, a plea, a warning which makes us think of the installation as a space of action, of confrontation, of asserting an I over another I? Is it a 'battle field' – as the artists living the **CARMEN // SHAKESPEARE** project assert – emerging from an intense and dizzying reflection on the implicit chaos of human relationships? Another shout, 'Honte' (shame), becomes an intimidating voice at the moment Shakespeare's Sonnet 66 is literally swept away by the artists. The voice made order will shed light on our difficult relationships with power and the right to reject it. In short, the artists present a reflection on power in order to defend their ideas around freedom.

2. Vocabulary: 'drawing'

'A desire to invent a dramaturgy for Desire, a network of organic cables filled with noise and blinking lights in a completely mined field of love. An extremely human labyrinth.'

This is how Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante define their project **CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire**. And that

network of technology to which they refer is both an extremely visible reality throughout the entire route, and the support for that framework of power relationships which interfere in the world of the intimate and personal, as well as the public sphere.

The final map of their expository labyrinth shows on paper how the viewer may progress, how the projections of images develop, how images are superimposed, how the chains of 'points of view' may take place within the proposed routes, and so on. All of this is shown by the structure of a dense drawing, a metaphor for that complex grid that shapes the entire project. What is more, the electrical cables delimit spaces, construct routes which are useful but also expressive, dialoguing with other elements, whether they be tables, chairs, sockets, connectors or video projectors, and they are displayed in the spaces in such a way that they often evoke the possibility of electrical 'serpents' moving through the installations.

Other solutions, simultaneously expressive and thematic, such as the metal fences in the installation titled 'The Secondary Witness', cast their silhouettes on the walls, duplicate geometries and construct sombre grids which add another element to the visual complexity of the spaces.

And what can we say about that caution tape which is commonly used in industrial spaces? Those yellow and black pieces of tape, which were already in the Tabacalera space, are multiplied in **Omens of Desire**, outlining delimitations of real or fictional areas of safety in the rooms, so that the visitor may perhaps recognize their vulnerability when faced with these warnings.

3. Mirror

Mirrors appear along the exhibition route, their reflections presenting a visual experience which expands as we move between them. According to the artists, the aim is to obtain reflections, to provoke illusions along the route. The visitor's gaze finds itself in front of mirrors that bear little connection to that idea of the mirror bursting with symbols which has persisted over the course of centuries of art history. These are mirrors that help to distort spaces, to break them up, to multiply them, and as a result, to construct new virtual architectures, which will enable us to recognize ourselves as the protagonists of the scheme presented by the artists and lose ourselves in its labyrinth of reflections, multiplied into infinity. Once again that sensation of drifting, of loss, of labyrinthine complexity and arduous reading.

The reflected spaces are impossible spaces that rebuild spectacular architectures, that duplicate reality, generating an equally mirrored discourse. So many examples emerge here: Alice's desire to 'cross over to the other side', the labyrinth of mirrors shattered by shots in the Orson Welles film 'The Lady from Shanghai', and the architectural constructions of Dan Graham.

The spaces multiply into infinity in a universe parallel to reality, as do the bodies of the visitors.

But in contrast, round and convex mirrors whose function is intended to observe/detect the visitors, sporadically make an appearance. These elements are traps, watchers, spy mirrors that remind us once again that the visitor still remains a 'secondary witness', and that they form part of 'that mythical, poetic and everyday story in which they are invited to participate with their body, their movements and their memory'.

4. Changes of scale

In his 'Notes on Sculpture', published in 1966, Robert Morris discussed the subject of scale and made a number of observations on the different relationship established between subject and object when the latter is large in size or very small. Depending on how big it is, our field of view may operate in the public domain, in the first case, or in a more intimate and personal manner, in the second. And it is precisely this mode of action that guides us through the expository labyrinth of Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante. We progress through large spaces, open and overrun with complex visual and auditory stimuli, and then suddenly find ourselves required to stop before small models which once again force us to remember that crucial aspect of

their projects: the laboratory as experimental territory, and the work in progress as a constantly evolving method of experimentation.

In the installation titled 'Double Sun', a finger in the foreground of the image points to a landscape at dusk, another hand holds a camera which is photographing that same landscape, and with the other hand, again points to that same landscape, but now the landscape appears in the small screen of the camera. The image within the image, the narrative layers and the different scales are superimposed, ultimately producing an image constructed out of four hands, with the setting sun as the protagonist. The video camera with forced image resources helps to communicate those feelings of drifting, of detouring, of breaking up, of friction, of tension, of acceleration, which they so often use. All of them strategies, which immediately translate into emotions and feelings.

Closeness and distance combine along the exhibition route, generating tremendous visual tension.

5. Red(s)

The colour red punctuates the entire route of **CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire**. Despite its sporadic appearances, it is without a doubt the colour of the project and what gives it a very specific chromatic temperature: Why do almost all of the mezzo-sopranos who play Carmen wear red, or have some red accessory? Carmen symbolizes seduction, but also the conflict and destiny that will inevitably lead her to death. 'Love is a rebellious bird' states the *habanera* sung by Carmen in the first act. Despite clichés, red cannot be separated from the connotations which inevitably accompany it: red is passion, conflict, alarm, danger and prohibition. In Classical antiquity, Dionysian rites were associated with red, the colour of blood and wine. This is corroborated by the Villa of the Mysteries at Pompeii, with that Pompeian red decorating the rooms dedicated to the Dionysian rites.

But in **CARMEN // SHAKESPEARE: Omens of Desire**, we also find poetics in red objects: the red dress of Carmen waiting to burst on stage, a ball of red thread, red brushes and brooms to sweep away Shakespeare's Sonnet 66, red chairs, pieces of red fabric left in various installations, etc. And all of this will culminate in the 'Red Zone' of the expository labyrinth: the 'melancholic device with still images', as the 'Field of Flowers' installation is described. It establishes a dialogue between red objects and mirrored balls of different sizes, which ever so subtly capture and reflect the red of the objects surrounding them. And we end in a completely red space, which houses the 'Double Sun' projection, an audiovisual diptych, which among other things, refers to a reddish double sun setting at dusk.

6. The visitor: observer and observed

At the beginning of his final unfinished work *Play Without a Title*, Federico García Lorca asked: 'Why do we always have to go to the theatre to see what's happening and not what is happening to us? The audience member is relaxed because they know that the play will take no notice of them. But how lovely it would be if they were suddenly called up on the boards and made to speak, and the sun of the stage burned their pale ambushed face!' The author called for a 'theatre under the arena', a 'theatre open to human passions'. These demands refer us to what Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante require of the visitor. A visitor who will, almost without realizing it, become an actor in a labyrinthine route that plays with dissolving the boundaries between the planned and the improvised. The artists have gone on ahead, imagining their arrival, what is going to receive them, how they are going to wander, what their steps will be like, their listening times, what possible rhythm they will lend to their route, how they are going to feel: welcomed or rejected. In short, their scheme seeks to channel perception, gradually leading them through that labyrinth, which becomes more and more complex as they progress. The polyphonic, visual, auditory and physical dialogue envelops them and moves them to interact in such a way that, almost without noticing, the visitor ends up taking on somewhat of a greater role. But this key role as an observer in turn entails the shift to being observed. The route presents certain 'traps': the visitor will be at the

mercy of the artists and their real-time participation in how the installations develop will be of prime importance.

Fragments of a conversation: LIGHTS AND SHADOWS (editing?) Gloria Picazo, Francisco Ruiz de Infante

Francisco Ruiz de Infante: In **Omens of Desire**, virtually nothing is lit using the system normally set up in an art centre to allow things 'to be seen'. All the devices and installations contain somewhat sophisticated lighting elements: lamps, video projections, screens or systems to capture and reflect the 'residual' lights. The works illuminate themselves and illuminate others. This makes the relationships among them often purely physical.

The fact of having to 'plug in' each of the pieces and invent the way, always visible, in which the cables will find their true socket, produces lines that must adapt to various parameters: practical, plastic and dramaturgical, not to mention those linked to safety standards for the space.

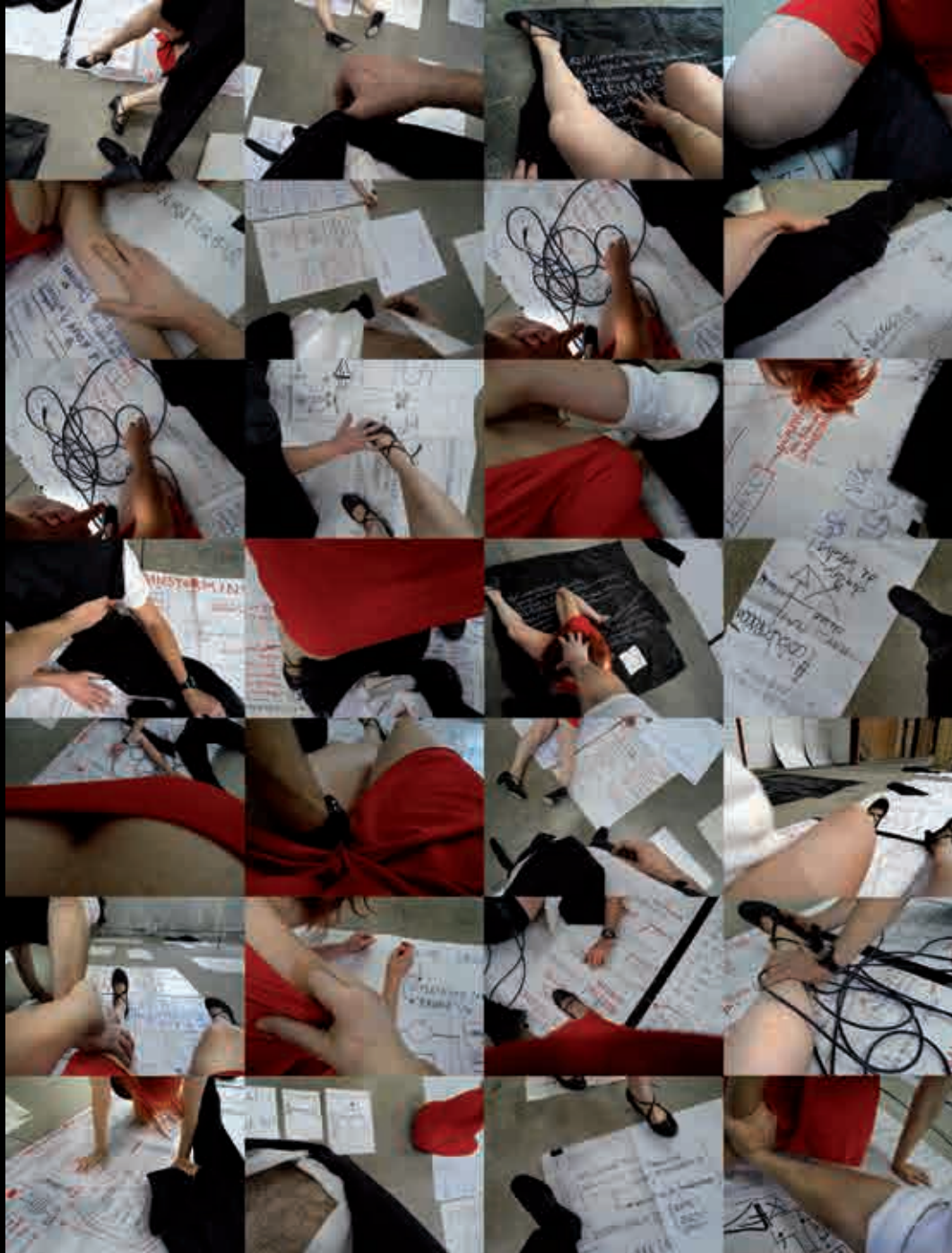
Gloria Picazo: The 'labyrinthine forests', as you have long called your exhibition routes, are constantly punctuated by lights and shadows. Small floodlights highlight models, industrial projectors delimit spaces, large theatre lights, which you and Olga here call 'soldiers', illuminate and are part of several of the installations. Red lamps also recall the artificial lighting used to help plants grow in greenhouses, occasional flashes here and there, and even a computer screen become light-emitting sources. These lighting strategies help to unsettle the visitor's gaze, and this display of lighting elements, not at all common in exhibition spaces, also helps to underscore that image of a 'laboratory', that air of permanent work in progress exuded by the **CARMEN // SHAKESPEARE** project.

FRI: Depending on how you situate yourself in front of or within each section of the route, we can also say that each lighting system has three functions: the practical, something must be seen; that of generating dialogue among the works; and the metaphorical, that which opens up paths in the viewer's somewhat conscious memory. Here, things 'are' and 'represent'. Thus for us, the red flashes warn of a possible danger, are reminiscent of the blinking dot on recording devices – REC – and put us in tune with a certain idea of the figure of Carmen Also, to give you an example, the highly contrasting lights create chiaroscuro atmospheres, often violent, which strongly reference a certain highly sensual baroque style of painting.

Olga Mesa: The lights illuminate, but at the same time, they lend the works layers of poetic meaning. Earlier you said that we call the theatre lights 'soldiers'. They provide light and 'stand in attendance' in the space. You see, to me, a 'flash' is a 'blink', and although it may appear the same ... well, it is not.

GP: Yes, but from the lights we inevitably move into the shadows that multiply everywhere throughout the expository labyrinth. Shadows, some of them stable, others produced by the passing of the visitor as they block beams of light, causing them to stop and determine where they come from and how to make their own shadow enormous, occupying the surrounding walls. In **Omens of Desire**, the succession of glimmers of light and cones of shadow construct double sombre architectures.

OM: Let's not forget that in our dramaturgical work for the exhibition, the presence of light also acts as an editing tool, almost in the cinematographic sense of the term, in order to drive the narrative (interruptions, embedding, dissolves, blackouts, ...), making this light behave autonomously inside the works, forming a broad sequence which stars the movement of the viewer's body. Lights and shadows are one of the sophisticated keys, together with sound, to the overall **CARMEN // SHAKESPEARE** project.



29.6 - 9.9.2018

TABACALERA. LA PRINCIPAL.

C/ Embajadores 51. Madrid

Horario: de martes a viernes de 12:00 h a 20:00 h.

Sábados, domingos y festivos de 11:00h a 20:00h. Lunes cerrado



PROMOCIÓN DEL ARTE

Exposición coproducida con



Colabora



Strasbourg.eu

Edita: © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA Subdirección General de Documentación y Publicaciones

© de los textos, sus autores. © de las imágenes, sus autores: Quintas Fotógrafos, Gert Voor in't Holt, Hors Champ // Fuera de Campo, Arantxa Boyero

NIPO: 030-18-114-0 Depósito Legal: M-21581-2018 Imprime: Rotomadrid