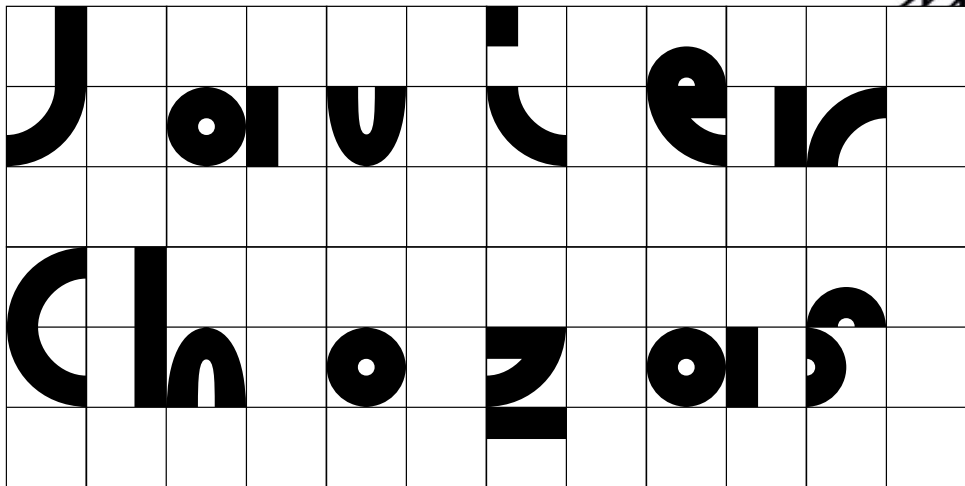
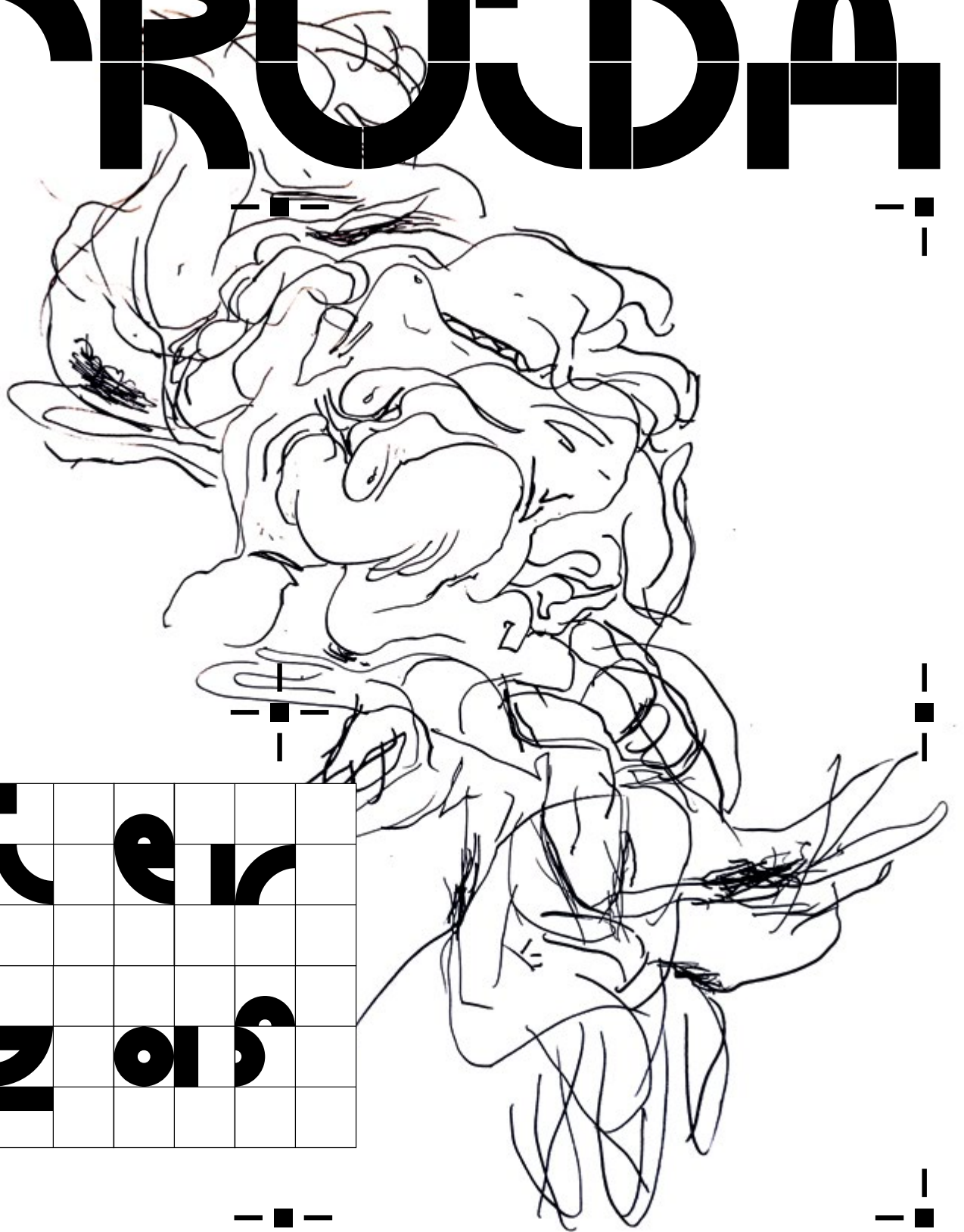
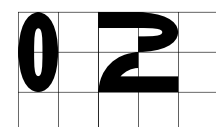
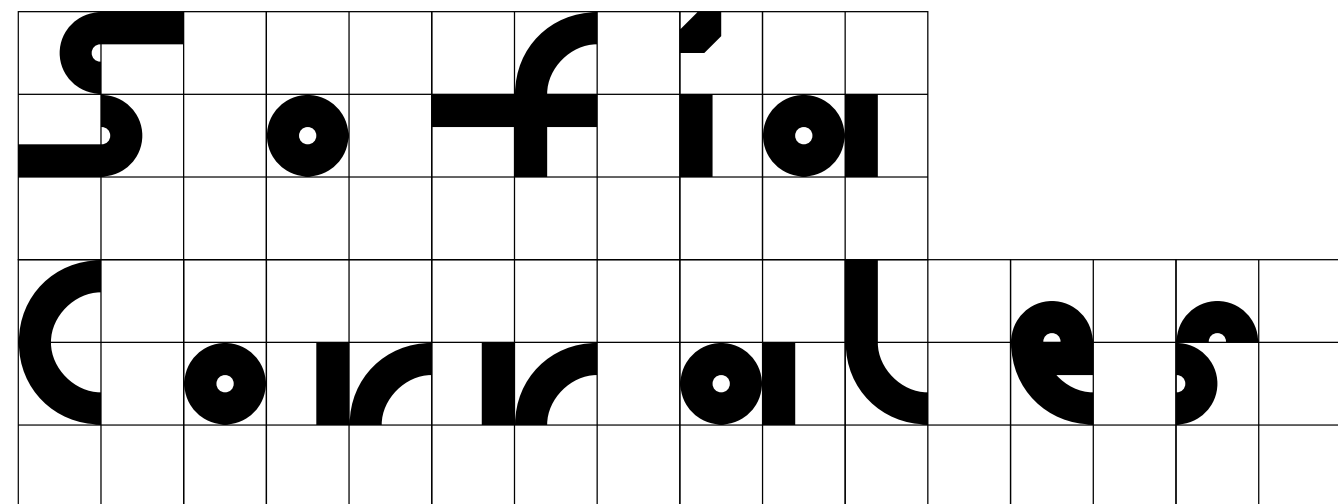
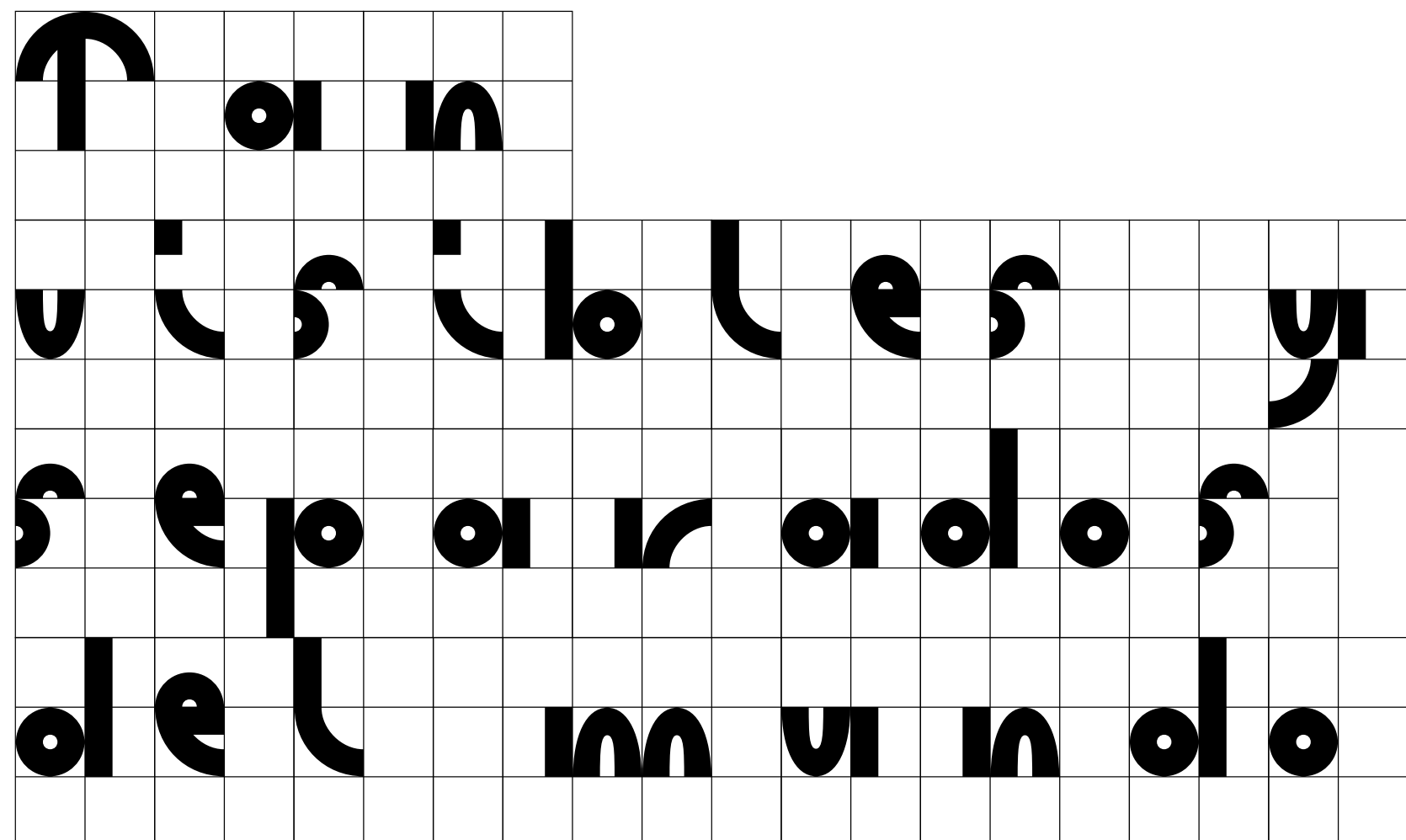


LA PIEL CON SU TRUJADA





Acaríciate. ¿Conoces esa capa de ti, suave y frágil, que te envuelve y te presenta al mundo? El mismo límite que te separa o te acerca a mí. Piel. En algunas zonas del cuerpo es más fina y delicada. La piel de los labios es más oscura, más rosácea y todavía más sensible. Reacciona antes, por ejemplo, al calor, al frío o los besos. La de los pies también. Y la del cuello. La piel de los ojos, su contorno, se arruga más rápido. Vivimos dentro de un saco vulnerable e inteligente, que va regenerándose y cambiando con el tiempo y con la vida. Contenidos en su interior, protegidos y expuestos a su través.

La Piel Construida es un escenario habitado por energías contradictorias o raramente amigas, como son el deseo y la violencia, la lujuria y la duda, el disfraz y el momento en que se cae. Para mí, un salto al universo visual de Javier Chozas. A partir de un conjunto de esculturas, Chozas plantea una reflexión expandida sobre este límite que nos perfila la piel, tomándola quizá como un lugar desde el que pensar. Un órgano de casi dos metros cuadrados desde el que se adentra en las partes más recónditas y erráticas de nuestra constitución como individuos.

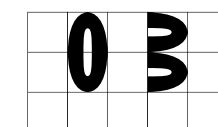
La exposición se articula como un continuo que parte espacialmente de una serie de esculturas-fragmentos, un paisaje de desechos. Formas pseudoantropomórficas que somos capaces de reconocer desde el extrañamiento. Cuerpos rotos donde aún vemos dolor, pero también deseo, lujo, exceso, ferocidad y arrogancia. Un *flash-forward* a la escena del crimen (que quizá esté por llegar). O ruinas humanas que trataron, en algún momento, en un pasado-presente, de sentir el placer, el poder o lo divino. Codicia y muerte.

Una escena a la que sigue un momento nuevo, en el que Chozas rompe la horizontalidad espacial y nos asoma al vértigo real, al momento de la prisa y el intento. Nos encontramos aquí con figuras suspendidas en un instante preciso de anhelo, prisa o conexión. Personajes de una historia en pausa. El suelo, cubierto de espejo, es también vacío bajo los pies, un laberinto que me recuerda a aquel Narciso que jamás pudo tocarse a sí mismo. Deformes figuras que corren sin avanzar, caen sin saberlo, lo pierden en el intento. Intentan sin el qué. *Pulsando*.

Pulsando.

Quizá esté cazando, en estas esculturas, la forma impaciente de ciertas pasiones en las que de repente nos vemos envueltos. La huida y el encuentro con el otro, con la expectativa, con las etiquetas. La depredación.

Javier Chozas trabaja a múltiples escalas y con innumerables materiales, a los que dedica una vasta investigación. Sin embargo, su trabajo no termina con una exposición ni comienza de nuevo con otra, sino que existe como un continuo. Cada proyecto puede leerse como un nuevo episodio en su idioma inconfundible, que para mí, se apoya en dos interrogaciones guía. Primero, la contradicción que existe entre la idea fija de identidad –tan arraigada en la cultura occidental– y sus quiebras. Y segundo, la posibilidad de la escultura como un lenguaje autónomo, capaz de abrir estas grietas y avanzar rompiendo.



Podemos pensar en la piel como un sensor expandido que transmite, recibe y alimenta nuestros sentidos. Un receptáculo en el que se esconde nuestra vida. Los sentidos próximos –tacto, olfato, y gusto– tienen un papel importante en nuestra infancia y en la construcción de nuestra personalidad. En ellos, el objeto ha de entrar en contacto directo con el cuerpo. Los sentidos de la vista y el oído, sin embargo, pueden rodear cosas lejanas. Podemos, por ejemplo, ver algo que se encuentra a kilómetros, como el horizonte desde la orilla del mar, o escuchar en directo lo que sucede en el otro extremo del planeta. Estos dos sentidos, la vista y el oído, están cada vez más estimulados, durante espacios de tiempo más largos, por una pantalla que nos absorbe, como un oráculo, y nos distancia de una percepción inmediata del mundo, absorbiéndonos en una esfera digital, fantasma, moviediza. Es como si el cuerpo, sus pulsiones y su inteligencia estuviesen perdiendo agencia, subordinados a lo visual y con esto se marchitase algo que no llegamos a comprender bien.

Al final de la exposición nos encontramos enfrentados a un único personaje. Risueño, real, imaginario. Quizá un recuerdo indeseado, la intuición que intentamos apagar y muchas veces nos persigue. La sensación, en el estómago, de que corremos sin saber a donde, empujados sin saber por qué. Ahogados en el intento de darle una forma a la vida que nunca nos satisface porque sucede en un escaparate.

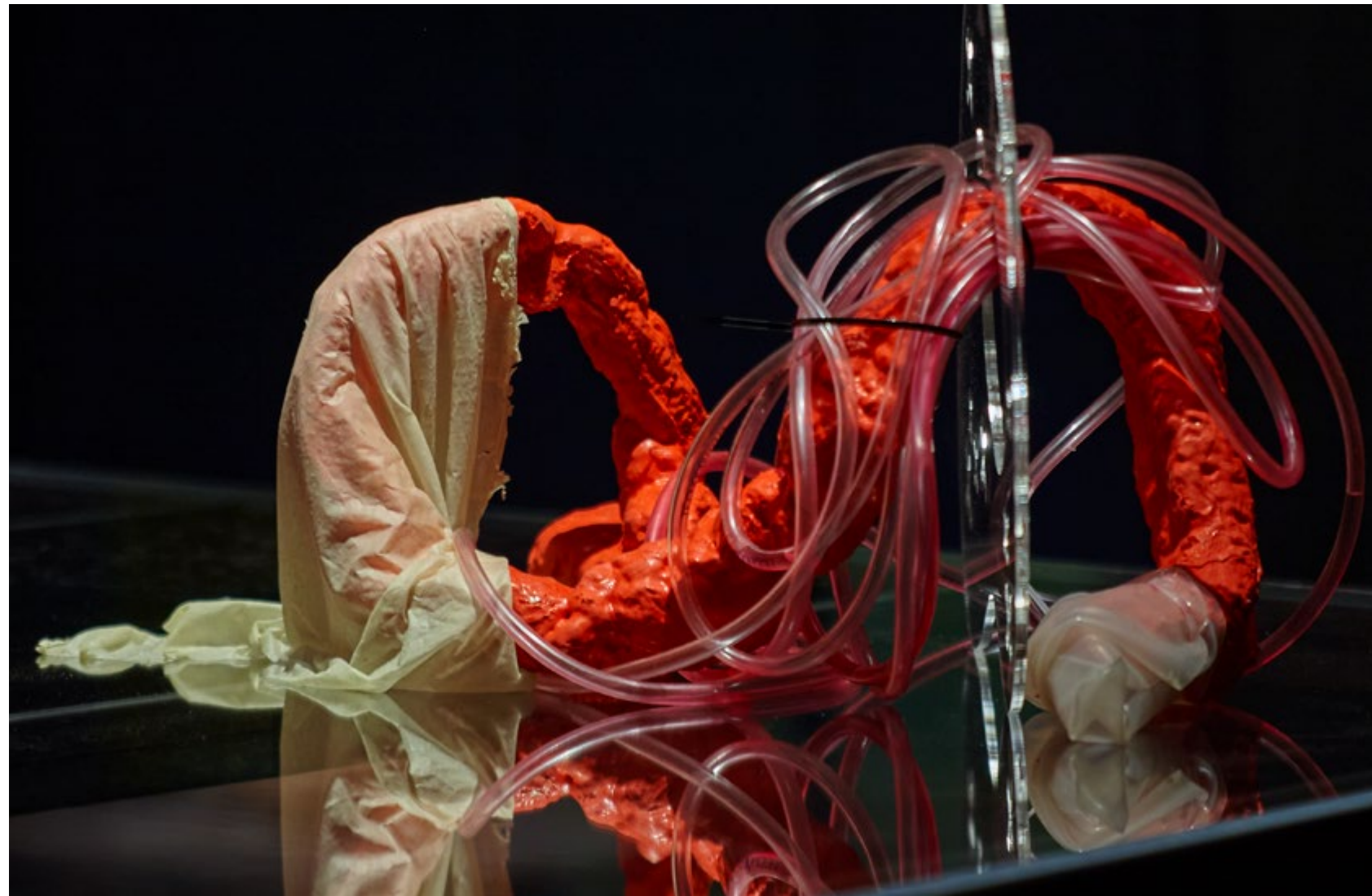
Tan visibles y separados del mundo.

Acaso la única reconciliación posible con una idea de identidad, o la respuesta a la cuestión de dónde se encuentra esta si es que existe, resida en la piel, en sus caprichos y mensajes, en su deseo e irritación. Una parcela precisa. Un límite temporal donde se funden la lectura del que toca y la vulnerabilidad del que es conocido, encontrado, expuesto. Separada de esto, la identidad quizá sea una pretensión tan frágil que se tumba ante cada tropiezo devolviéndonos al espacio confuso de la frustración.

La obra de Javier permite innumerables lecturas, entre las cuales encuentro la cuestión ya tocada de la identidad. También me habla, en paralelo y perpendicular del tiempo, que sobrevuela el retorno en bucle de la violencia, el deseo, la codicia; su impacto cortante siglo tras siglo. De un momento congelado de constante regreso.

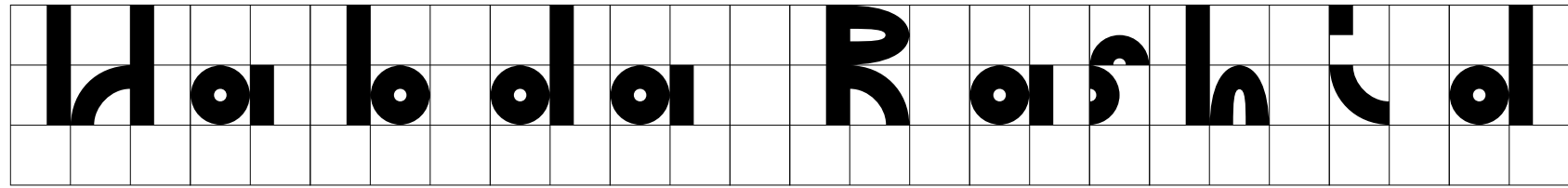
El alcance significativo de su obra es difícil de abarcar. Siempre siento que se me escapa algo. Sin embargo, al menos para mí, ese escape es inquietante, magnético, pues mantiene inacabada mi relación con ella y a la vez me obliga a cuestionarme sobre mí misma, una persona con piel, deseos y grietas. Es curioso que algo tan tangible como el arte, tan visible como esculturas que ocupan un espacio, pueda pensar(nos) visualmente, invitarnos a lugares tan profundos. Si queremos mirar, acaso la piel haga lo mismo. Acaríciate.











LA HISTORIA Y SU NATURALEZA CÍCLICA

«Un cuadro es como esa abuela senil que perdió la cabeza hace mucho tiempo, que se hace sus necesidades encima, pero a la que todos en su familia saben cómo tratar y cómo hablar; nadie se sorprende de sus actos».¹

El conservador, crítico y escritor estadounidense Robert Storr describe la serenidad que se siente al interpretar y contemplar un cuadro, a pesar de que a veces no se entienda, como sucede cuando se pasa de una forma de hablar a un nuevo estilo. Storr insiste en ello para establecer la relación existente entre la pintura y la instalación, la cual se le antoja similar, ya que cree que, dentro de las instalaciones, «los elementos espaciales plantean los mismos problemas que la pintura».²

El cuadro *La muerte de Sardanápalo (1827)*, de Eugène Delacroix, punto de partida para el trabajo de Javier Chozas en Tabacalera, fue, junto con las obras de otros artistas, de gran importancia en ese período, ya que cambiaron la naturaleza ontológica de la pintura. Se dice que los románticos, entre quienes estaba Delacroix, crearon el espacio necesario para la llegada de los movimientos de vanguardia. Delacroix se apoyó en su instinto y su imaginación, y con ellos logró describir los estados emocionales; así, llama la atención una y otra vez sobre la subjetividad de su práctica artística. Dicha expresividad desobedecía las reglas de la tradición académica europea del momento y osó desafiar los ideales racionales que tan firmemente se habían mantenido durante la Ilustración, la cual exaltaba el intelecto sobre la subjetividad. En cierto sentido, la pintura de Delacroix, como bien sugiere Storr, «se hace sus necesidades encima», pues se aleja de lo entonces tradicionalmente considerado aceptable.

La muerte de Sardanápalo, pintada como si fuera un paisaje, atraviesa el lienzo en cascada con un ritmo discordante. Sobresaltan al observador las representaciones de cuerpos retorcidos, con telas drapeadas y desgastadas, rasgos faciales gesticulantes y una orgía de animales y personas. Su composición sirve para llevar la mirada de los espectadores de una parte del lienzo a la otra y después fijarla en el plano vertical central, donde la luz y la definición son más fuertes. Señal ominosa de una muerte anunciada, así es la enorme capacidad de Delacroix para capturar y representar la estética de esa escena caótica que deslumbra y destaca. La obra muestra también la jerarquía con el antiguo rey, con actitud apática, sentado sobre un plano diagonal dentro de la escena, con un grupo de súbditos arremolinados debajo. Sin embargo, es una pintura que se completa mediante sus partes, apenas dice algo cuando sus motivos se entienden como meras representaciones, cuerpos, telas, serpientes (el cuadro está lleno de simbolismo) y no como cualidades pictóricas imaginativas y enérgicas, entre las que están las pinceladas, la elección del color y el uso de la luz: todo está cuidadosamente escogido para crear el sentido real de la obra en su conjunto.

Por tanto, podemos leer la pintura partiendo de los efectos espaciales de la sensación visual definida a través de la técnica de Delacroix. Esto nos lleva de vuelta a las palabras de Storr sobre la relación entre la pintura y la instalación, cuyas partes se emplean para crear un todo. Chozas desarrolla su escultura de manera similar, pues construye una cacofonía de formas que vibran por sí mismas al tiempo que aportan significado a la instalación en su conjunto. Como Chozas me comentó al referirse a su trabajo, él puede ver el «flujo» entre Delacroix y el presente de esta exposición.

LAS FUERZAS DE LA SUGERENCIA Y LA POTENCIALIDAD

«Los objetos aparecen casi siempre fragmentados, en proceso de descomposición, suele faltar una parte; son estructuras que se enfrentan a la ausencia y al vacío, que abren paso a las fuerzas de la sugestión y la potencialidad».³

Chozas hace evidente su intención calculada de desestabilizar el campo visual dentro de sus instalaciones al reunir distintas formas escultóricas en estados variables de integridad o descomposición. Cada objeto permanece inmóvil, pero hay potencial de transmutación, que se observa y se lee en la instalación como un conjunto. Volviendo a *La muerte de Sardanápalo*, la escena pintada por Delacroix no es una forma completa; cada contorsión corporal representa un significado a medida que examinamos una composición que transmite el éxtasis de una última fiesta y orgía en las crueles garras del destino venidero, de nuevo en absoluto reposo. Chozas sustituye el plano del lienzo por el espacio de la galería, y mediante la disposición de las partes consigue una puesta en escena en consonancia con las cualidades espaciales de la sala que se ocupa.

En su gran texto *Notas sobre escultura 4: Más allá de los objetos* (1969), Robert Morris insiste en que, para él, el arte no consiste en la producción de objetos «terminados»; muy al contrario, habla de un campo visual que «equivale a la sustitución de unos objetos discretos y homogéneos por la acumulación de cosas a veces muy heterogéneas»⁴, algo que se asemeja a la forma en que Chozas crea sus instalaciones. Lejos de ser solo la producción de objetos icónicos, para Morris el arte «es una actividad de cambio, de desorientación y giro, de discontinuidad y mutabilidad violentas; es incluso estar dispuesto a equivocarse para descubrir nuevos modos de percepción».⁵

En su texto, Morris trata de comprender qué constituye el campo visual, en el sentido de cómo se define el espacio del arte más allá del objeto y cómo lo percibe el observador como parte de la obra. Chozas estudió Arquitectura y aprovecha su saber en este campo a la hora de elegir el material (lo veremos más adelante) y colocar sus formas escultóricas. Al igual que sucede con artistas como Morris, la experiencia fenomenológica del observador en el espacio es fundamental para vivir y experimentar la obra, motivo por el cual Chozas tiene en cuenta tanto el material como la colocación a la hora de tomar decisiones. Aquí es precisamente donde Chozas se aparta de pintores como Delacroix, quienes centraron su propia experiencia subjetiva en el trabajo y, por consiguiente, en esos casos era imprescindible comprender la visión del artista.

Chozas activa e implica intencionadamente el espacio y sus formas escultóricas, las cuales sugieren especímenes, cuentan con una iluminación museológica deliberada, si bien no hay una clara disposición: los elementos flotan libremente (una continuación de detalles dentro de una estructura no lineal), como si estuvieran encerrados en el espacio digital, donde la jerarquía no existe. Ha desarrollado sus modos de percepción en un nuevo territorio que nos conecta con la principal fuente de experiencia para muchos en el mundo de hoy.

ATAR Y CONTENER

La idea de ese mundo digital queda también reflejada en la elección de los materiales que hace Chozas y, especialmente, en el uso del metacrilato, que tiene dos funciones interconectadas. En primer lugar, dadas sus propiedades arquitectónicas, entre las que destacan la solidez, robustez y resistencia, se utiliza para construir las armaduras que equilibran, dividen, suspenden o soportan los componentes escultóricos del artista. En segundo lugar, Chozas se inclina por el metacrilato para ocultar su propósito estructural, así los objetos parecen flotar en lugar de asentarse en una superficie. Las cajas y los separadores de ambientes, por su parte, insinúan un espacio que no existe en nuestro mundo físico, son espacios reales, pero también invisibles y, por lo tanto, aluden a esferas alternativas. Al construir esas instalaciones espaciales que aúnan lo real y lo virtual, Chozas crea una colisión de temporalidades. Él habla de un binario esencial en su obra, con el que dice que: «Crea un diálogo equilibrado entre la restricción y la libertad al cambiar el límite de lo natural».⁶

Este equilibrio entre restricción y libertad es evidente en el uso del metacrilato, pero también se ve de manera más amplia en las formas escultóricas de Chozas. Si nos centramos de nuevo en *La muerte de Sardanápalo*, cabe destacar que la restricción se percibe en el estilo de viñeta de Delacroix (la rigidez de la escena) y en la arrogancia de la pintura: el rey que reúne a sus súbditos en sus aposentos para llevarlos a la muerte en anticipación de la suya. Además de esto, las formas de Chozas acostumbra a estar retorcidas, anudadas, caídas; sobresalen y se interconectan, lo que apunta a una vinculación con los cuerpos del cuadro de Delacroix, que se debate entre la abstracción y la figuración. Chozas habla de explorar lo abyecto en su escultura, que representa simultáneamente un sujeto (o persona) y un objeto (una cosa); sus estructuras antropomórficas exponen la fragilidad de nuestros límites. Esta idea de abyección, tal como se emplea en el arte, fue un concepto tomado del libro de la psicoanalista francesa Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (1980), donde lo describe así: «La abyección es el sentimiento de repulsión y asco cuando se traspasan los límites que usamos para clasificar el mundo, como dentro/fuera, animal/humano, animado/inanimado y vida/muerte».⁷

Esta transgresión entre estados se expresa a través de los materiales vernáculos de Chozas, con los que se alude a la medicina y la ciencia y entre los que se incluyen el látex, los tubos de goma, la espuma de poliuretano, la silicona y la pintura. En cuanto al aspecto de sus formas, los materiales que escoge continúan un diálogo con el cuerpo, sobre todo en el uso de látex, que se emplea en prótesis y también en trajes fetichistas sadomasoquistas: la sexualidad está integrada a propósito en los trabajos de Chozas. Aquí, sin embargo, debemos tener en cuenta la yuxtaposición meditada de las formas hechas por el hombre frente a las orgánicas (volvemos a un binario) que Chozas construye como sus formas finales.

A través de técnicas como atar, equilibrar, moldear y envolver, reorganiza cuidadosamente la esencia de sus materiales para que sigan representando elementos de su vida anterior, aunque ahora formen parte de un objeto más grande dentro del ecosistema más amplio de su instalación.

SEDUCTOR Y REPELENTE

A lo largo de la obra de Chozas, vemos un agradable equilibrio entre colores orgánicos y carnosos, que van desde los tonos parecidos a la piel, como los sutiles marrones rosados, los ásperos como el rojo y el uso neutro del blanco de laboratorio, hasta el transparente que se obtiene al incorporar el metacrilato y los tubos de goma. Esta gama cromática está cuidadosamente compuesta para que vaya de la mano de las elecciones de material y forma, con el fin de garantizar que se distribuya intencionalmente en toda la instalación (de una sala a otra), al igual que lo haría un pintor como Delacroix sobre su lienzo. El detalle y la precisión con que se emplea el color hacen que este se sume a la composición de los objetos escultóricos de Chozas en su conjunto, por lo que pasa a funcionar como un material más y, por lo tanto, se activa la forma en que se incluye.

Su técnica incluye tubos llenos de líquido de color, silicona sumergida en pintura para que se agriete y se descascarille; las uniones entre los elementos de las composiciones escultóricas se juntan y se hacen visibles mediante el uso de tubos o cuerdas y las piezas se recubren de una pintura brillante en tono rojo intenso. Este proceso no hace sino recordarnos que la superficie de sus objetos se vuelve importante y se suma a la sensación de la obra. Tanto si eres seducido o repelido por todo el brillo, si estás asqueado quizá por el líquido de color que hay en la instalación o por la silicona flácida parecida a la piel, todo tiene su razón de ser. Esto crea un mayor vínculo con *La muerte de Sardanápalo*, en la que Delacroix se esfuerza por intensificar el color rojo (Chozas también ha querido trasladar esa intención a la instalación de Tabacalera) para intensificar emocionalmente la escena. Es importante destacar de nuevo que fueron las obras de los pintores románticos las que abrieron la puerta a los impresionistas, cuyo uso del color fue esencial para entender sus obras.

El tacto se convierte en un aspecto significativo en la obra de Chozas, ya sea el rastro de la mano del artista al torcer, atar, envolver y dar forma, o la capacidad de la obra para despertar en el observador el deseo de llevar a cabo la acción. Su cuerpo se activa así en la instalación, giramos y nos contoneamos en un viaje de espacios, y nos invaden las ganas de tocar la obra para crear una sensación física. Por lo tanto, somos tan parte de la instalación como la propia obra.

«El enemigo emitió aquel grito extraño, terrorífico, que todos emitían, y ya no se movió. El grito, la visión del cadáver le hicieron estremecer. Muchos se habían acostumbrado con el paso del tiempo, pero él, no. Eran criaturas demasiado asquerosas, con solo dos brazos y dos piernas, y aquella piel de un blanco nauseabundo y sin escamas...».⁸

Umberto Eco escribe en su introducción a *Historia de la fealdad* (2007) sobre el breve relato de ciencia ficción de Fredric Brown, *El centinela* (1954), en el que la relación entre lo normal y lo monstruoso, lo aceptable y lo horrible, se invierte en función del punto de vista.

1. Ilya Kabakov: *On installation: interview with Robert Storr* (*Sobre la instalación: entrevista con Robert Storr*), en *Art in Theory, 1900-2000*, An Anthology of Changing Ideas, editado por Charles Harrison y Paul Wood (Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2002), p. 1178.

2. Ibid, 1179.

3. Charla en persona entre Habda Rashid y Javier Chozas, 10 de marzo de 2020.

4. *Notas sobre escultura 4: Más allá de los objetos* (1969). Consultado el 1 de abril de 2020: <https://research.wou.edu/c.php?g=551307&p=3785503>.

5. Ibid.

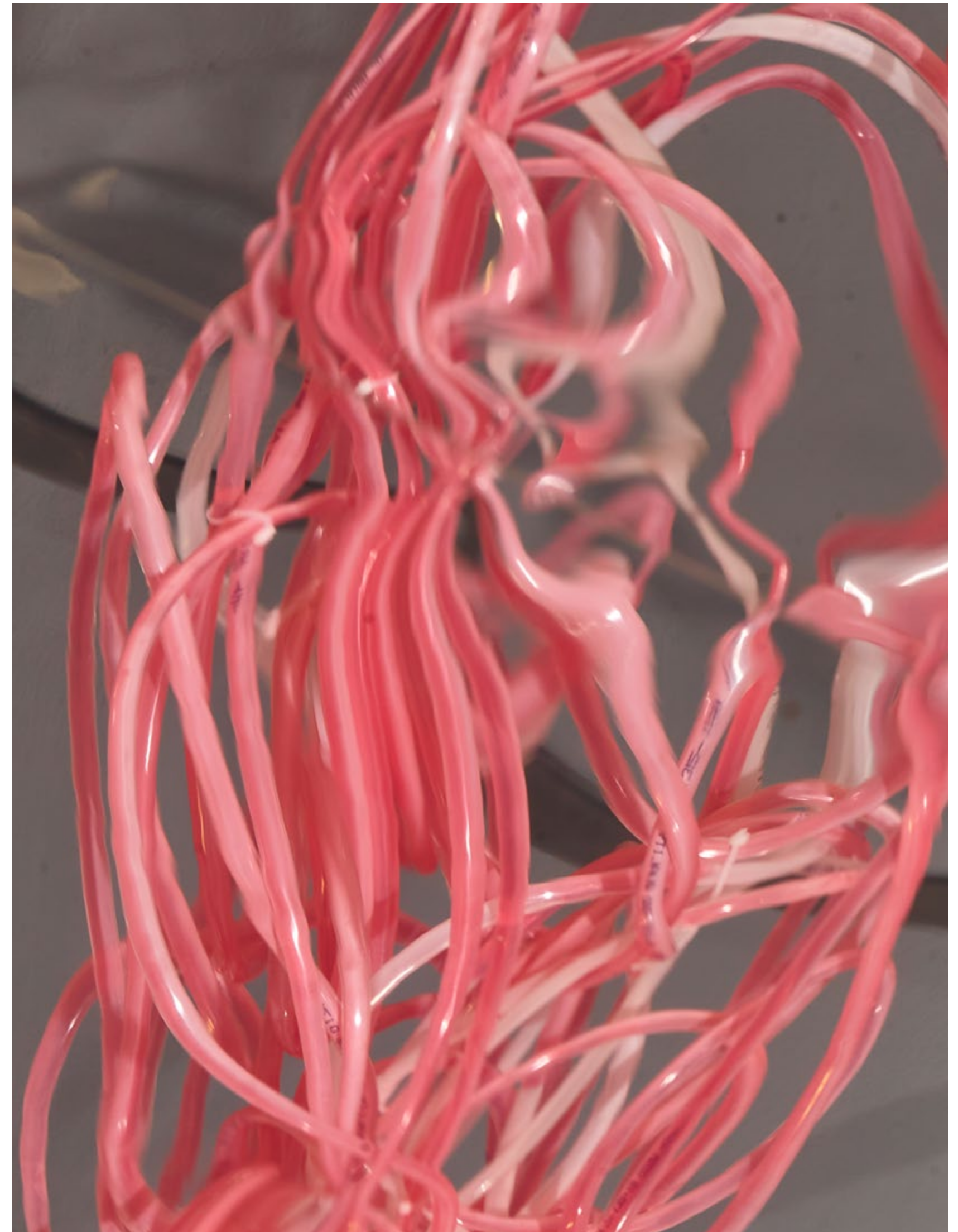
6. Conversación en persona entre Habda Rashid y Javier Chozas, 10 de marzo de 2020.

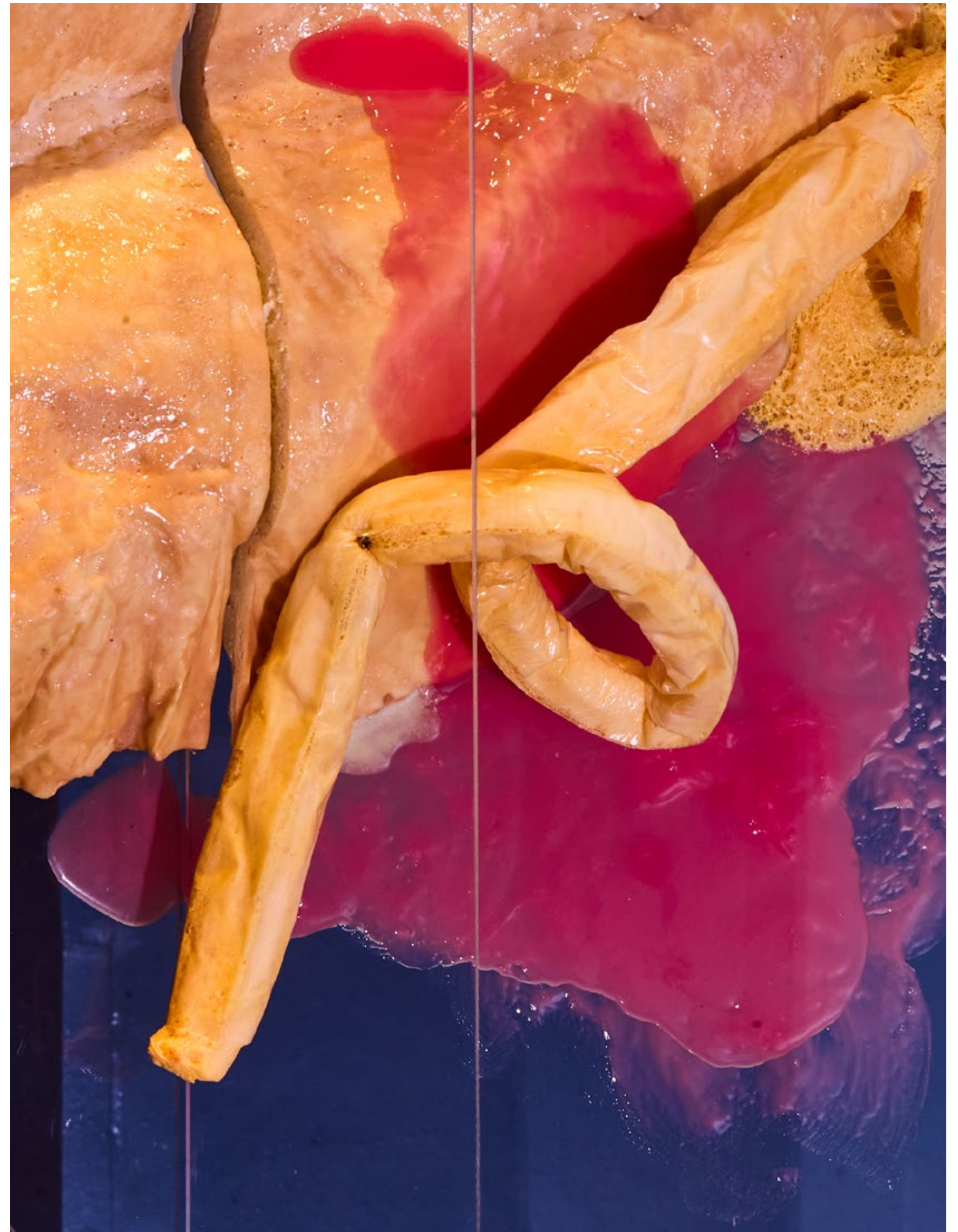
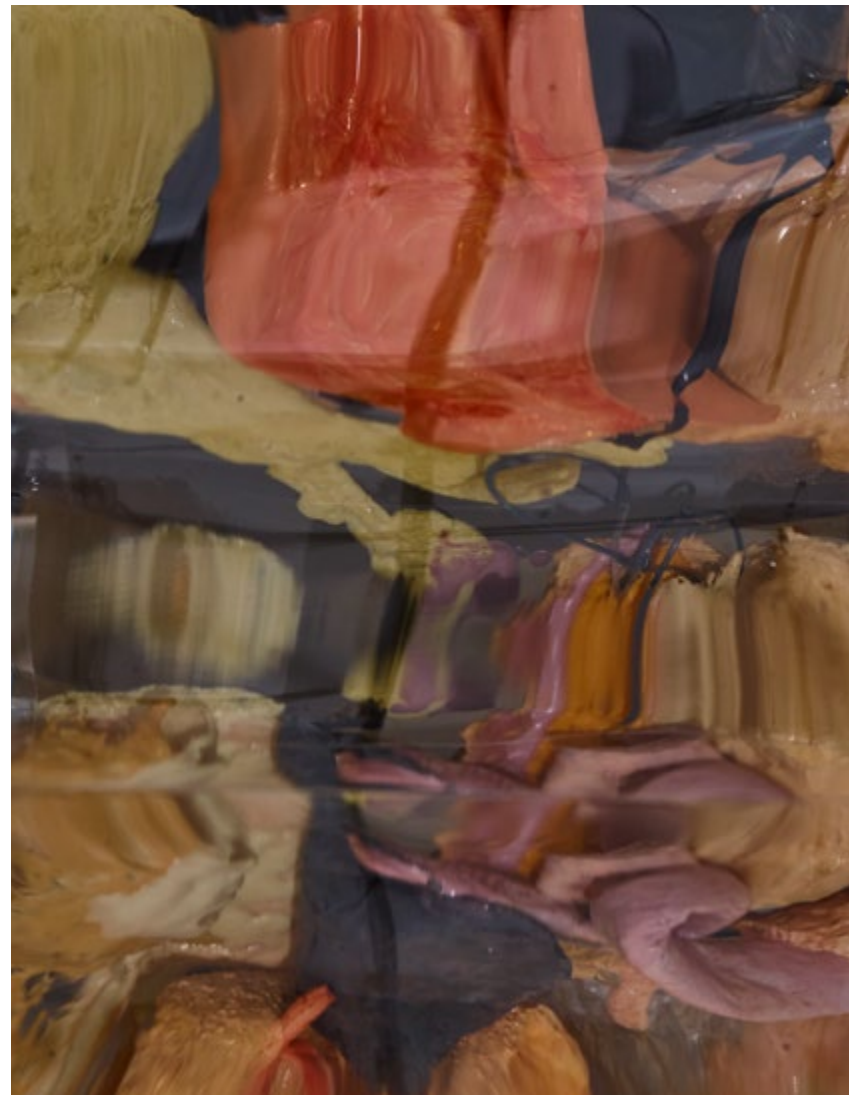
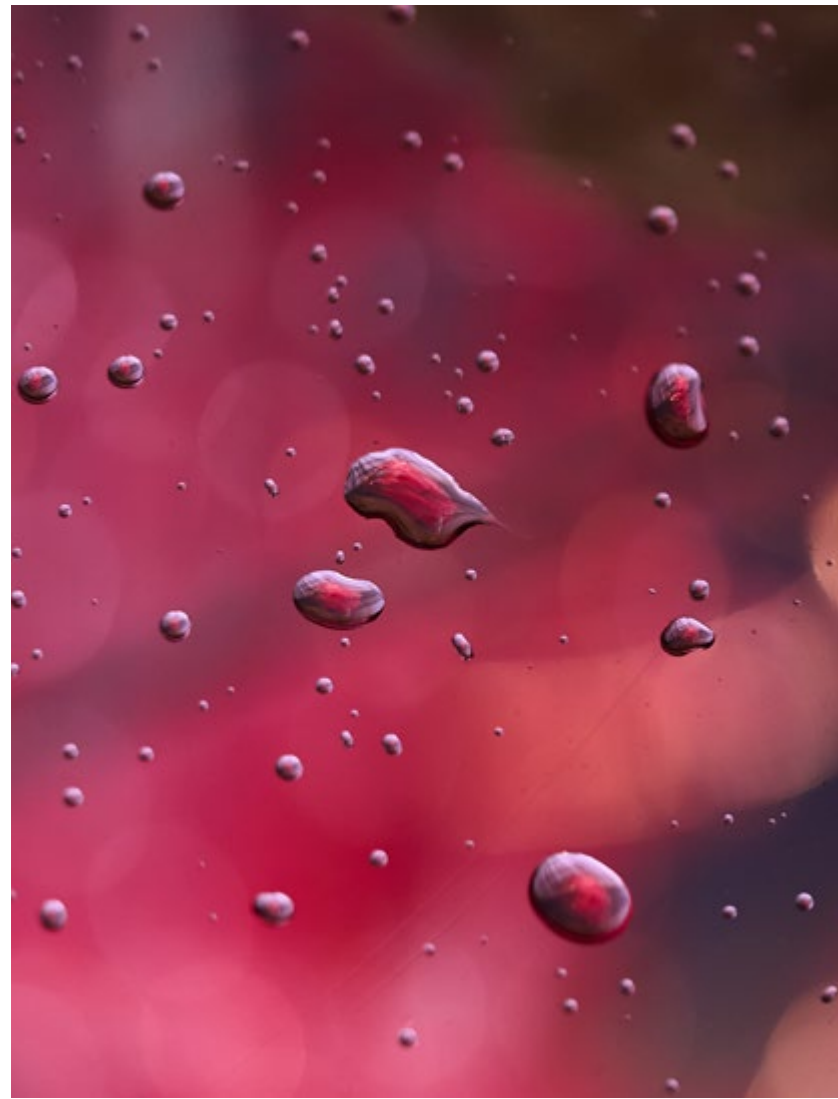
7. Julia Kristeva: *Powers of Horror (Poderes de la perversión)*, publicado originaria mente en *Art in Theory, 1900-2000*, An Anthology of Changing Ideas, editado por Charles Harrison y Paul Wood (Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2002), p. 1137.

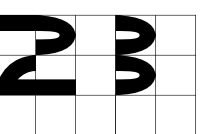
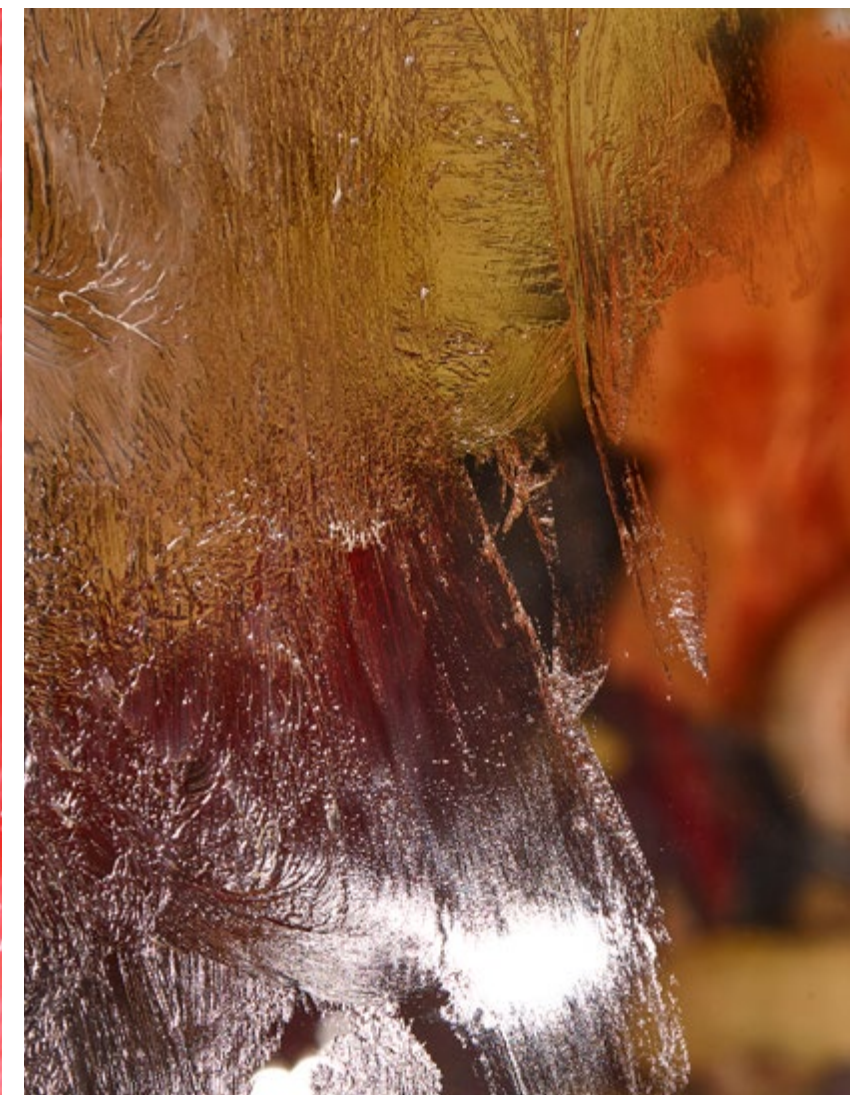
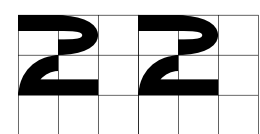
8. Umberto Eco: *Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007), p. 15.

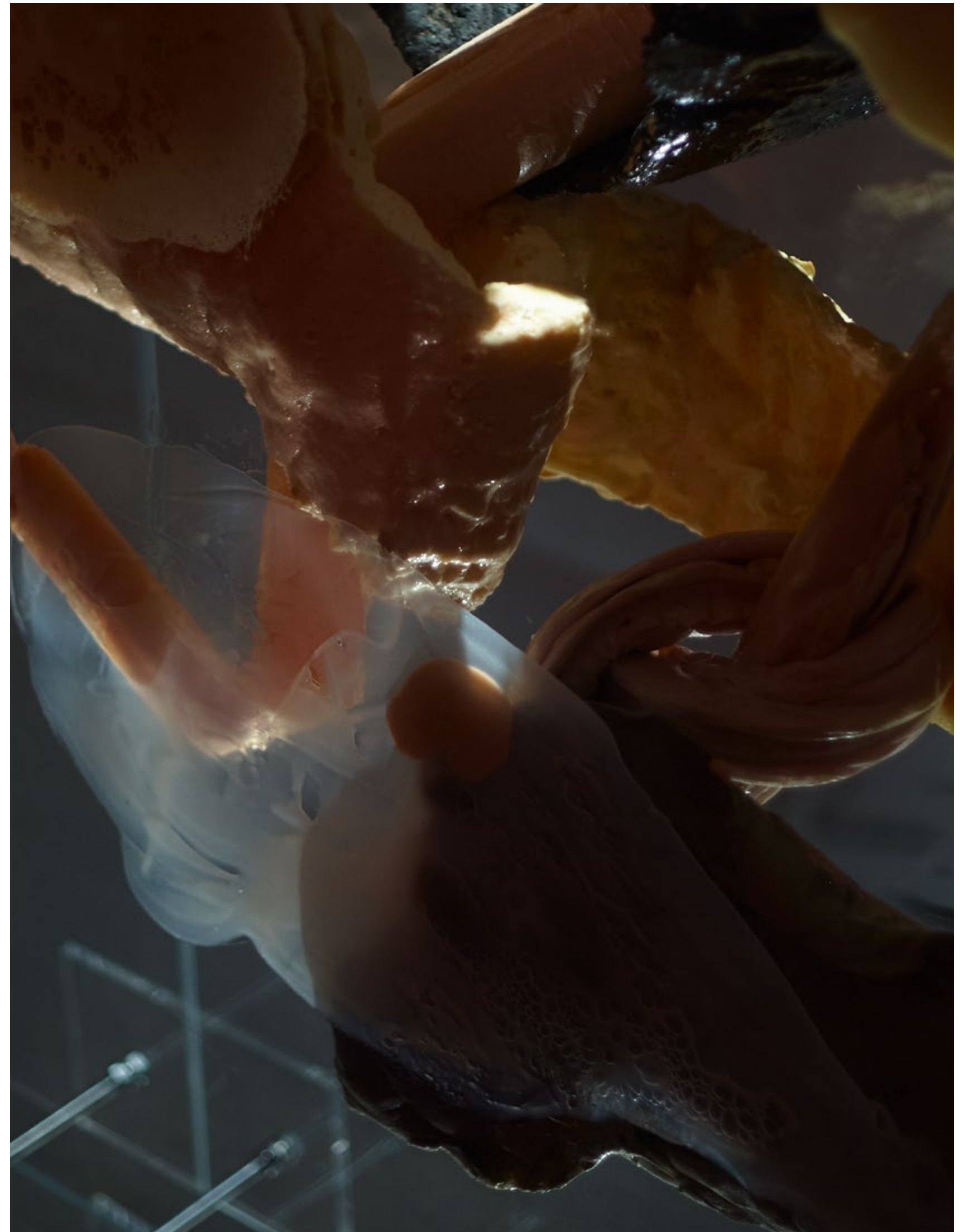












Si a ti te gusta
 que te miren y a mi
 me gusta mirarte,
 quizás podamos
 lograr una relación
 interpersonal
 placentera¹

Mariano
 Mayer

Entre *PIEZA DE RISA. Pasarse una semana riendo* y *PIEZA DE AGUA. Regar*, ideadas por Yoko Ono, elijo la primera. Ambas obras textuales, antes que reproducir la realidad, la construyen. Las he recordado porque escribo en un momento particular donde la gran mayoría de las personas vivimos una reclusión. Desde allí protegemos y cuidamos. Un «agente biológico» dotó a la distancia de una medida específica y a la palabra *tacto* de un pasado reciente y de un presente en suspensión. Estos días la afectividad se materializa a través de satélites y fibra óptica. El devenir anacoreta es la regla y los pensamientos en este nuevo soliloquio resultan similares y no solo porque todo pensamiento este hecho de palabras. Ansiamos dejar de oír la crónica donde Realidad gana a Ficción y convertirlos en los nombres de pila de otro relato. Olvidar el modo en que están hechos los relatos e ir en busca de su efecto.

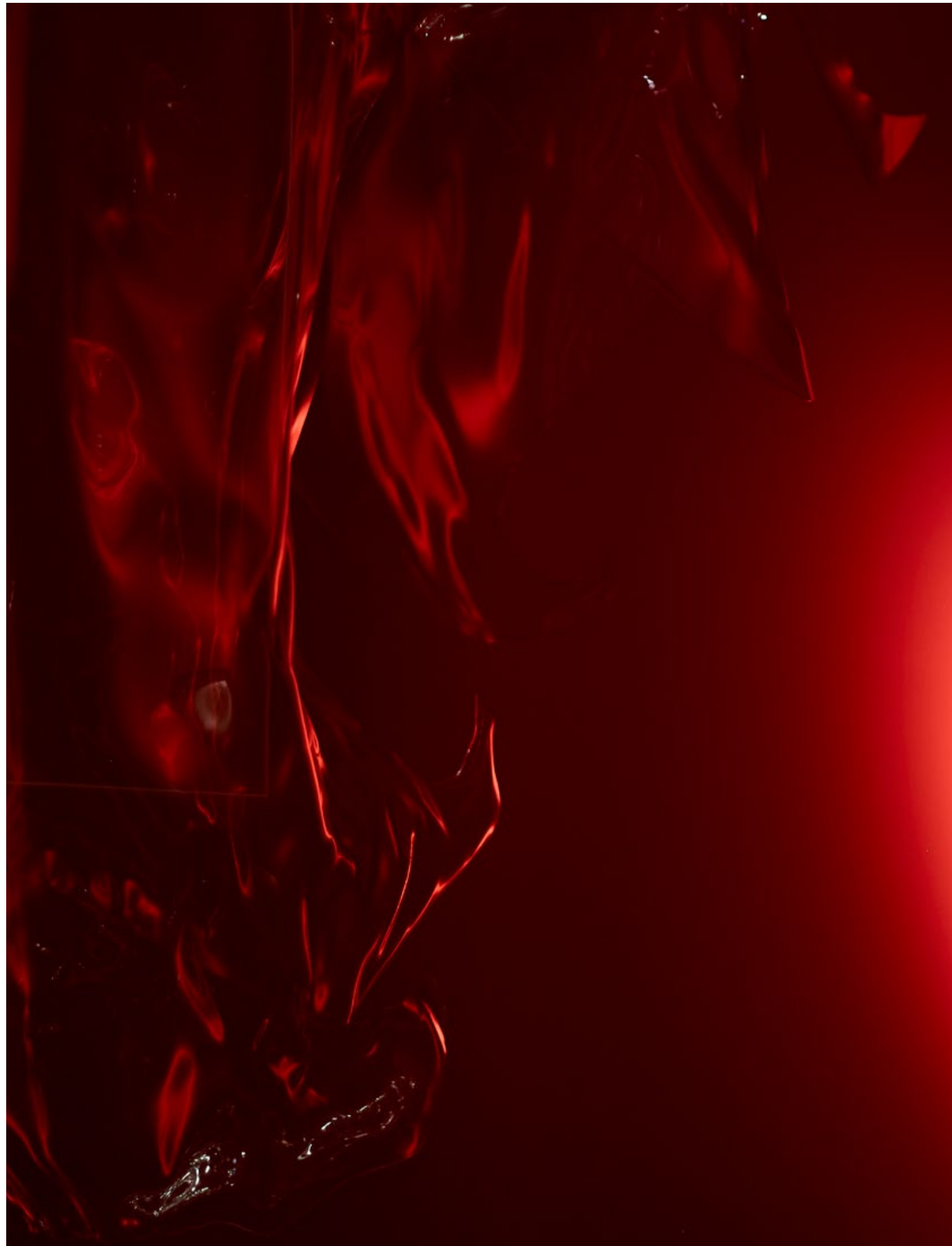
¿Cómo entran en la vida las obras de arte después de haber sido creadas? ¿Qué prometen? Todas las obras que nos escandalizan para siempre, están así de cerca de aquello que las inspiró. Esta pregunta y respuesta no es mía sino de John Berger y permite introducir una concepción creativa, más interesada en revelar las sensaciones que habilita la existencia de una obra que en remitir su fuente. Para mostrar tal proximidad Javier Chozas no recurre a la metonimia, tampoco al fragmento o a la elusión. Cada una de las secciones que conforman *La piel construida* expone las impresiones que una pintura colosal ha provocado sobre un artista-espectador.

Para Gil J Wolman relatar una obra carece de relación con la obra, de lo que se trata es de revivirla. No resulta difícil encontrar ecos de la advertencia del artista letrista y descubrir en esta renuncia al desglose antes que un procedimiento de abstracción, una manera de articular los efectos de una recepción. Lo que hace que la pintura monumental exude relato es su condición alegórica. Si bien toda iconografía colosal es sustentada por una leyenda, esta puede ser percibida de un modo no verbal. En *La piel construida* la historia ha perdido el hilo de su trama. Chozas escinde la tela narrativa y descubre la malla a través de la cual el desarme emerge. Lo informe desafía la noción totalizadora del relato; por ello, donde antes había progresión, detallismo y conclusión, ahora hay agrupaciones blandas, capas, pellejos y un permanente estado de fluctuación. Sin comienzo, clímax o conclusión.

Michael Taussig señala con justeza: «El color se burla del lenguaje. El color transforma el lenguaje en polvo de palabras». Se vuelve poroso cuando queremos emplearlo como un modo de interpretar la realidad. Ante el color, signifiante y significado fracasan. Mi *beige* no es tu *beige*. Seguir tales postulados permite vislumbrar en esta hiperpresencia cromática otra manera de desviar el esquema narrativo. Aislado del tiempo sucesivo de la acción y de sus lógicas concomitantes, el pigmento se hace volumen y los brillos y barnices se transparentan como el plástico. Al igual que las que se vislumbran en un ambiente nocturno, las configuraciones que esta estructura irisada genera, son la suma de luz, texturas, sustancias, sudores y gestualidades. Por tal motivo, estas formas no están quietas. Algo similar percibió Alina Szapocznikow al descubrir que el simple acto de masticar chicle le ofrecía una «colección de esculturas que se movían entre los dientes». A las pequeñas piezas las nombró «fotoesculturas», conduciendo la atención a esa fracción de segundo en la que el obturador antes que capturar detiene un movimiento.

Desde un punto de vista materialista, las esculturas nómades y las superficies traslúcidas, escenifican sensaciones y para escritores como Jean Genet, incluso, ascendencias. Quien venerara la vida errante junto a ladrones, traidores, pulgas, mendigos, policías y amantes, recurrió a la ausencia de forma para expresar, hacia 1949, en *Diario de un ladrón*, cómo su interés y admiración «residía en el escupitajo que Stilitano pasaba de un carrillo a otro, y que estiraba a veces, delante de la boca, como un velo».





Translates

01. Sofía Corrales
02. Habda Rashid
03. Mariano Mayer

01. SOFÍA CORRALES TAN VISIBLES Y SEPARADOS DEL MUNDO

Caress yourself. You know that layer of you, smooth and fragile, that surrounds you and presents you to the world? That same boundary that separates you or brings you closer to me. Skin. On some parts of the body, it is thinner and more delicate. The skin of the lips is darker, pinker and even more sensitive. It reacts sooner, for example, to heat, to cold, to kisses. And of the feet too. And of the neck. The skin of the eyes, around them, wrinkles more quickly. We live inside a vulnerable and intelligent sack, regenerating itself and changing with time and with life. Contained inside it, protected and exposed through it.

La Piel Construida is a stage inhabited by contradictory and rarely friendly energies, such as desire and violence, lust and doubt, disguise and the moment when it falls. For me, a leap into the visual universe of Javier Chozas. From a group of sculptures, Chozas proposes an extended reflection on this boundary that shapes us, the skin, taking it, perhaps, as a place from which to think. An organ almost two square metres in size from which to go deep into the most hidden and erratic parts of our formation as individuals.

The show is arranged as a continuum which begins, spatially, with a series of sculptures/fragments, a landscape of rubbish. Pseudo-anthropomorphic forms that we are able to recognize from exile. Broken bodies where we still see pain, but also desire, luxury, excess, ferocity and arrogance. A flash-forward to the scene of the crime (which may be yet to come). Or human ruins that tried, at one time, in a past/present, to feel pleasure, power or the divine. Greed and death.

A scene which is followed by a new moment, in which Chozas breaks the spatial horizontality and leans us out over true vertigo, the moment of haste and attempt. We find ourselves here with figures suspended at a precise instant of longing, haste or connection. Characters in a story on pause. The ground, covered with a mirror, is also empty beneath our feet, a labyrinth that makes me recall that Narcissus who could never touch himself. Deformed figures that run without moving forward, fall without realizing it, lose it in the attempt. They attempt without the *what*. Pressing.

Perhaps he is hunting, in these sculptures, the impatient shape of certain passions in which we suddenly find ourselves enveloped. The flight and the *encounter* with the other, with expectations, with labels. Depredation.

Javier Chozas works on multiple scales and with innumerable materials, to which he devotes extensive investigation. However, his work does not end with one show or begin again with another, but rather exists as a continuum. Each project can be read as a new episode in his unmistakable language, which, for me, relies on two guiding inquiries. One: the contradiction that exists between the fixed idea of identity – so deeply rooted in Western culture – and its breakages. And two: the possibility of sculpture as an independent language, capable of opening up these cracks and moving forward reading.

We can think of the skin as a spread-out sensor that transmits, receives and feed our senses. A receptacle in which our life is hidden. The close senses – touch, smell and taste – play an important role in our childhood and in the construction of our personality. In them, the object must be in direct contact with the body. The senses of sight and hearing, however, can encircle distant things. We can, for example, see something that is kilometres away, such as the sea's horizon from the shore, or listen live to what is happening on the other side of the planet. These two senses, sight and hearing, are increasingly more stimulated, for longer periods of time, by a screen that absorbs us, like an oracle, and distances us from an immediate perception of the world, absorbing us in a digital, ghost, changeable sphere. It is as if the body, its drives and its intelligence were losing agency, subordinated to the visual, and with this was fading something we can't quite properly understand.

At the end of the show we find ourselves before a single figure. Smiling, real, imaginary. Perhaps an unwanted memory, the intuition we try to switch off and many times pursues us. The feeling, in the stomach, that we are running without knowing where, pushed without knowing why. Drowning in the attempt to give shape to a life that *never satisfies us*, because it takes place in a shop window.

So visible and separate from the world

Perhaps the only possible reconciliation with the idea of identity, or the answer to the question of where it is found if it does in fact exist, lies in the skin, in its whims and messages, in its desire and irritation. A precise plot of land. A temporal boundary where the reading of the one who touches and the vulnerability of the one who is known, found, exposed merge. Separated from this, identity may perhaps be such a fragile pretension that it comes falling down in response to each setback, returning us to the confused space of frustration.

Javier's work offers innumerable readings, among which are the question of identity already touched on. It also speaks to me, alongside and perpendicular to this, of time, which flies over the return in a loop of violence, desire, greed; its cutting impact, century after century. Of a frozen moment of constant return.

The scope of meaning of his work is difficult to take in. I always feel that something is escaping me. However, at least for me, that escaping is disquieting, magnetic, for it keeps my relationship with it unfinished and at the same time forces me to question myself, a person with skin and desires and cracks. It is odd that something as intangible as art, as visible as sculptures that occupy a space, can think (us) visually, invite us to such deep places. If we want to look, perhaps our skin does the same. Caress yourself.

02. HABDA RASHID HISTORY AND ITS LOOPING NATURE

A painting is like a senile grandmother living in a family she has been crazy for a long time, she urinates defecates, but everyone in her own family know how to treat her, how to talk to her no one is surprised at what she does.¹

The American curator, critic and writer Robert Storr describes the ease of interpreting and looking at paintings, even if at times it behaves badly such as periods when shifting from an official idiom into a new style. Storr makes this point to draw a relationship between painting and installation art, which he feels can be read in a similar way, as he believes within installations 'the spatial elements pose the same problems as painting'.²

The painting *The Death of Sardanapalus* (1827) by Eugène Delacroix - the point of departure for Javier Chozas's work at La Tabacalera – was important amongst a number of works from different artists of that period, as they shifted the ontological nature of painting. The Romantics, the movement Delacroix belonged to, are said to have created the space for the Avant-Garde movements to come. Delacroix worked from instinct and imagination, while also depicting emotional states; he therefore places an emphasis on his own subjectivity as part of his practice. This was not in-step with the rules of the European academic tradition at that time and challenged the rational ideals held so tightly during the Enlightenment, which exalted the intellect over subjectivity. In a sense Delacroix's painting does as Storr suggests 'urinates and defecates'; it behaves, as it shouldn't ought to within the tradition of what is deemed acceptable.

The Death of Sardanapalus, is painted as if it were a landscape, it cascades across the canvas with a discordant rhythm, jolting through the depictions of writhing bodies, worn and draped lushes fabrics, eerily gesticulating facial features and an orgy of animals and people, their composition serve to throw the viewers' gaze from one part of the canvas to the next; to then settle on the central vertical plane where the light and definition are strongest. Ominous of death foretold, it is Delacroix's ability to capture and depict the aesthetics of the chaotic scene that dazzle and come to the fore. Although the work depicts a sense of hierarchy with the apathetic ancient king seated atop a diagonal plane within the scene with the swirling mass of his subjects beneath. It is however, a painting made whole through its parts, the register is flat when only reading the motifs as representational such as bodies, fabric, snakes, (the panting is peppered with symbolism) instead imaginative and energetic painterly qualities – including brushstroke, colour choice and use of light - are activated to create the real sense to the overall work.

We can therefore read the painting through the spatial array of visual sensation defined through Delacroix technique. This points to Storr's comments about the relationship between painting and installation art for which parts are used to create a whole. Chozas develops his sculpture in a similar manner, as he constructs a cacophony of forms that pulsate their own nature whilst also contributing meaning to the installation as a whole. As Chozas commented to

when discussing his work he can see the 'flow' from Delacroix to very contemporary situation of this exhibition.

FORCES OF SUGGESTION AND POTENTIALITY

'Objects are almost always in a fragmented state, in a process of decomposition, where there is almost always a missing part, they are structures that deal with absence, emptiness that generate forces of suggestion and potentiality'.³

Chozas points to his considered intention to unsettle the visual field within his installations by bringing together a cluster of sculptural forms that are in variable states of wholeness or decomposition Each object is held in stasis but the potential for transmutation exists and is both registered and read from the installation as a whole. Returning to *The Death of Sardanapalus*, Delacroix's painted scene depicts no whole form, instead each abstracted bodily contortion portrays meaning as we survey a composition that conveys the ecstasy of a last feast and orgy in the cruel grip of fate to come – again it is held in stasis. Chozas substitutes the canvas plane for the gallery space, in that he builds through the arrangement of parts a mis-en-scene specific to the spatial qualities of the room inhabited.

Robert Morris in his seminal text, *Notes on Sculpture 4: Beyond Objects* (1969), describes how he believed the practice of art is not the production of 'finished' objects, he talks instead of a visual field, 'amounts to a shift from discrete, homogeneous objects, to the accumulation of things or stuff sometimes very heterogeneous'⁴ which draws similarities with the manner in which Chozas produces his installations. This detachment from solely the production of iconic objects for Morris means that art

'Is an activity of change, of disorientation, and shift, of violent disconuity and mutability, of the willingness of confusion even in the service of discovering new perceptual modes'.⁵

Morris in this text is concerned with understanding what constitutes the visual field, in a sense how the space of art beyond the object and perceived by the viewer as part of the work, is defined. Chozas trained as an architect and uses this experience when choosing material (discussed later in this text) and the placement of his sculptural forms, and as with artists such as Morris, the phenomenological experience of the viewer in the space is essential to the experience and perception of the work, these qualities are therefore included in Chozas decision making processes. This is where Chozas moves away from painters like Delacroix, who centred their own subjective experience into the work therefore understanding the artist's vision is essential.

Chozas purposely activates and implicates space, his sculptural forms, which are suggestive of specimens, have deliberate museological lighting but there is no real taxonomy; instead his elements float free – a continuum of detail within a non-linear structure - as if encased in the digital space where hierarchy is flattened. He has developed his perceptual modes into a new realm that draws relationship to the main source of experience for many in the world today.

TYING AND CONTAINING

The sense of a digital realm is also registered through Chozas's material choices and in particular his use of Perspex, which carries out two interconnected functions. The first - defined through its architectural properties including solidity, sturdiness and strength - is the construction of armatures that balances, divides, suspends or supports his sculptural components. The second purpose is derived from Chozas's decision to employ translucent Perspex that acts to obscure its structural purpose, therefore objects seem to float rather than sit on a surface and boxes as well as room dividers insinuate a space that doesn't exist in our physical world, they are spaces that are real but also invisible and therefore allude to alternative spheres. Constructing his spatial installations that jointly manifest the corporeal and the virtual, Chozas produces a collision of temporalities. He talks of an essential binary in his work, of which he says

"To create a balanced dialogue between what is constraint and what is freedom shifting the limit of what is natural".⁶

This balance of constraint and freedom is evident in his use of Perspex but can also be read more widely in Chozas's

sculptural forms. Returning to *The Death of Sardanapalus*, it is also worth noting that constraint is felt through Delacroix's vignette style – the tightness of scene – and also in the painting's conceit, the King gathering his subjects into his chamber and invariably towards their deaths in anticipation of his own. Further to this Chazas's forms are often twisted, knotted, protruding, interconnected, and sagging, which point to an affiliation with the swirling mass of bodies in the Delacroix painting that ricochet between abstraction and figuration. Chozas speaks of exploring the abject in his sculpture simultaneously depicting a subject (or person) and an object (a thing); his anthropomorphic structures expose the fragility of our boundaries. This notion of abjection, as employed in art, was a concept borrowed from the French psychoanalyst Julia Kristeva's book *The Powers of Horror* (1980), where she describes it as.

'Abjection is the feeling of revulsion and disgust when the boundaries we use to categorize the world, such as inside/ outside, animal/human, animate/inanimate and life/death, are transgressed'.⁷

This transgression between states is expressed through Chozas vernacular of materials, which allude to the medical and scientific and include, latex, rubber tubing, plaster, foam filler, silicone and paint. As with the look of his forms, his material choices continue a dialogue with the body, particularly in the use of latex, which is used in prosthetics and also in sadomasochistic fetish suits –sexuality is deliberate embedded in Chozas's pieces. Here though, we need to note the considered juxtaposition of the manmade against the organic shapes (we return to a binary) that Chozas constructs as his final forms. Through techniques such as tying, balancing, moulding and wrapping, he carefully reshuffles the essence of his materials so that they still portray elements of their former life but now form part of a larger object within the broader ecosystem of his installation.

SEDUCTIVE AND REPELLENT

Throughout Chozas's oeuvre we see a satisfying balance between, fleshy organic colours ranging from flesh-like tones such as subtle pinkish browns, harsh manmade colours including red and then the neutral and lab-like use of white, as well as the transparent in his use of Perspex and rubber tubing. This chromatic range is carefully composed to be in association with choices of material and form, to ensure that it is purposefully distributed throughout the installation – from room to room – as a painter such as Delacroix would throughout the plane of his canvas. The detail and precision of how colour is used adds to the composition of Chozas's sculptural objects as a whole, it performs as an additional material and therefore the manner in which it is included is activated.

His technique includes, tubes full of coloured liquid, silicon dipped in paint so that it cracks and chips, the joints between the elements of sculptural compositions are held together and made visible through the use of blue tape and pieces are covered in gloopy rich red gloss paint. This process therefore means the surface of his objects become important and add to the sensation of the work. Whether you are seduced or repelled by high gloss, repulsed by the coloured liquid pumping through the installation or the skin-like sagging latex; it is all meant to be. This creates further connection to *The Death of Sardanapalus*, in which Delacroix deliberately heightens the colour red in the work –Chozas has deliberately translated this into the show at La Tabacalera - to emotionally intensify the scene, its worth noting that the work by Romantic painters open the door to the Impressionists whose use of colour was central to the reading of their works.

Touch becomes a significant aspect in Chozas's work, whether it's the trace of the artist's own hand through gestures including, twisting, tying, wrapping and shaping or the works ability to trigger a desire to carry out the act by the viewer. The spectator's body is thus activated in the space, we twist and turn through the journey of the spaces and have a desire to touch the work to create a physical sensation; therefore we are as part of the installation as the work itself.

'The enemy gave that strange horrible cry that all of them used to utter then a deathly silence. It was dead the cry and the sight of the dead body made me shudder. In the cause of time many of us many of us had become accustomed, took no notice of that, but not me. They were horrible disgusting creatures, with only two legs, two arms, two eyes, that sickening white skin and without scales...'⁸

Umberto Eco writes, in his introduction to *On Ugliness* (2007), about Fredric Brown's short science fiction story *Sentinel* (1954), in which the relationship between the normal and monstrous, as well as acceptable and horrific, are turned on its head according to the point of view.

03. MARIANO MAYER IF YOU LIKE TO BE LOOKED AT, AND I LIKE TO LOOK AT YOU, WE MAY ACHIEVE AN ENJOYABLE INTERPERSONAL RELATIONSHIP¹

Between LAUGH PIECE. Keep Laughing a Week and WATER PIECE.

Water, conceived by Yoko Ono, I choose the former. Rather than reproducing reality, these two textual works construct it. They came to mind because I am writing at a particular moment when the vast majority of us are living in confinement. From there we protect and take care. A 'biological agent' endowed distance with a specific measurement and the word touch with a recent past and a suspended present. These days, affection takes form through satellites and fibre optics. An anchorite future is the rule, and the thoughts in this new soliloquy are similar, and not just because all thought is made of words. We long to stop hearing the account in which Reality defeats Fiction and turn them into the given names in another tale. Forget how tales are made and go in search of their effect.

How do works of art come alive after having been created? What do they promise? All the works that scandalize us forever are just that close to what inspired them. These questions and answer are not mine, but John Berger's, and they make it possible to introduce a creative conception, more interested in revealing the feelings that are enabled by the existence of a work than in making reference to its source. To demonstrate this proximity, Javier Chozas does not resort to metonymy, or to the fragment or to elusion. Each of the sections that make up La piel construida (The Fabricated Skin) presents the sensations a colossal painting elicited in an artist/viewer.

For Gil J Wolman, recounting a work lacks any relationship to the work; it is a question of reliving it. If it not difficult to find echoes of the lyricist artist's warning and discover in this refusal to break it down not a procedure of abstraction, but a way of articulating the effects of receiving. What makes the monumental painting exude recounting is its allegorical status. Although every colossal iconography is founded on a legend, this can be perceived in a non-verbal manner. In La piel construida, the story has lost its plotline. Chozas splits the narrative fabric and reveals the mesh through which the dismantling emerges. The report challenges the all-encompassing notion of the recounting. Thus, where there was once progression, meticulousness and conclusion, there are now soft groupings, layers, skins, and a permanent state of flux. Without beginning, climax or conclusion.

Michael Taussig rightly asserts: 'Colour makes a mockery of language. Colour transforms language into dust of words.' It becomes porous when we want to utilize it as a way of interpreting reality. In the face of colour, signifier and signified fail. My beige is not your beige. Following such postulates makes it possible to discern in this chromatic hyper presence another way of diverting the narrative schema. Isolated from the successive time of the action and its logical concomitants, pigment becomes volume, and shine and varnishes become transparent like plastic. Like those that can be made out in a nocturnal environment, the configurations in this idescent structure generates are the sum of light, textures, substances, toil and body languages. For this reason, these shapes are not still. Something similar was perceived by Alina Szapocznikow on discovering that the simple act of chewing gum provided a 'collection of abstract sculptures ... passing through my teeth'. She called these small pieces 'photosculptures', steering attention towards that fraction of second in which the shutter halts a movement before capturing it.

From a materialist perspective, the nomadic sculptures and translucent surfaces re-enact sensations, and for writers such as Jean Genet, even lineages. He who worshipped the itinerant life of thieves, traitors, fleas, beggars, police officers and lovers, drew on the absence of form to express, about 1949 in *The Thief's Journal* (Journal du voleur), how his interest and admiration 'lay in the blob of spit that Stilitano shifted from one cheek to the other, and which sometimes extended in front of his mouth like a sail.

1. Ilya Kabakov: "On installation: interview with Robert Storr" in *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (New Jersey: Balckwell Publishing, 2002) p. 1178.

2. Ibid 1179.

3. Habda Rashid and Javier Chozas in-person discussion, 10 March 2020.

4. *Notes on Sculpture 4: Beyond Objects* (1969) Accessed 1 April 2020.

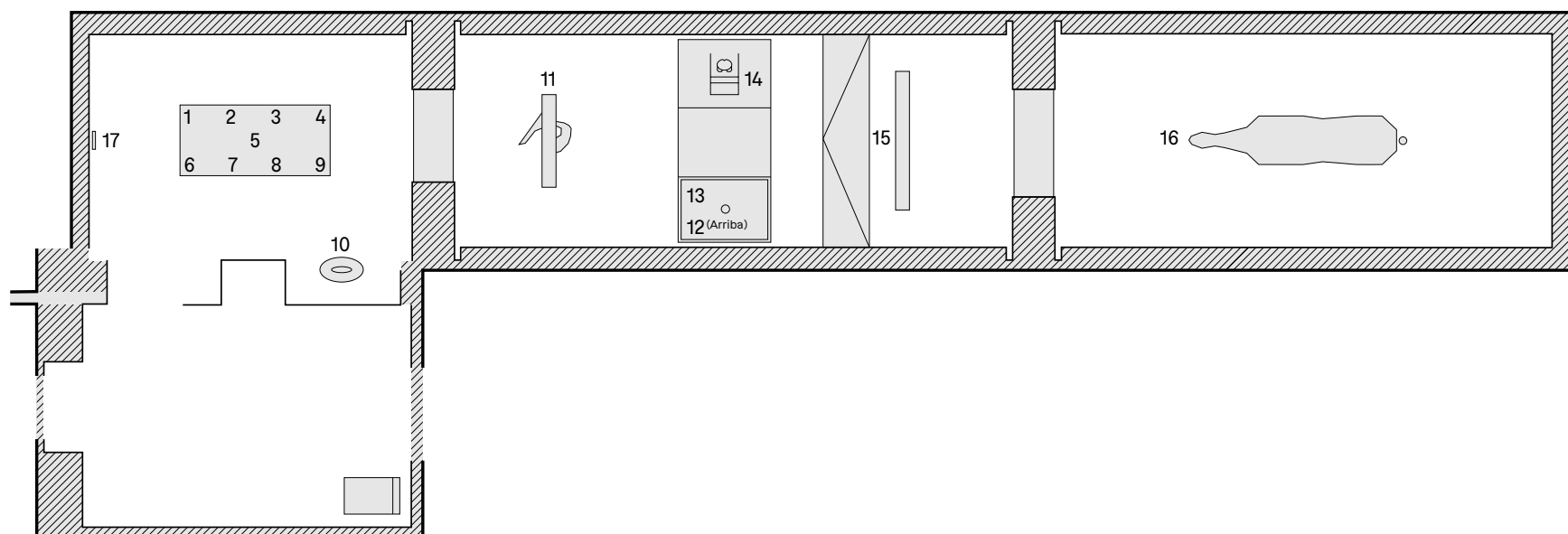
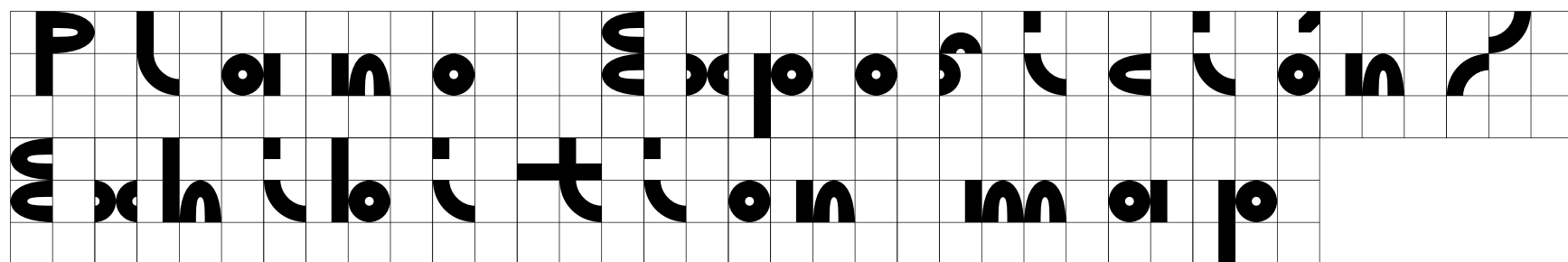
5. <https://research.wou.edu/c.php?g=551307&p=3785503>.

5. Ibid.

6. Habda Rashid and Javier Chozas in-person discussion, 10 March 2020.

7. Julia Kristeva: "*Powers of Horror*" in *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (New Jersey: Balckwell Publishing, 2002) p. 1137.

8. Umberto Eco, ed., *On Ugliness* (New York: Rizzoli International Publications, 2007) p. 13.



LISTADO DE OBRAS

- | | |
|---------------------------|--------------------|
| 1. Smooth Matte Labyrinth | 10. Summer Party |
| 2. Fantasy in Black | 11. Divine |
| 3. Layered Cream | 12. Deep Slip |
| 4. Summer Sweat | 13. Not to be Said |
| 5. You and Me (lip sip) | 14. Juicy Lucy |
| 6. Multiscreen Lust Match | 15. Rampage Joy |
| 7. Candy Hush | 16. Unicorn |
| 8. Cherry Groove | 17. Worn Mirror |
| 9. Gossip Glam Clamp | |

MATERIALES

Silicona, gelatina, látex, vaselina, jabón hecho a mano, metacrilato, medias de nylon, pelos de peluca, feromonas, testosterona, espuma de poliuretano, cera de abejas, parafina, anclajes de hierro, cuerda negra, ropa interior, uñas postizas, esmalte de uñas, agua, pigmentos, bomba sumergible, tubos de PVC, espejos de polietileno, bastidores, redondos de hierro, jarrón de vidrio, cinta de embalaje, PETG, pintura acrílica y pintura en spray.

EXPOSICIÓN

ORGANIZACIÓN
Ministerio de Cultura y Deporte
Subdirección General
de Museos Estatales

SEDE
Tabacalera Promoción del Arte
Sala La Fragua

PROYECTO EXPOSICIÓN
Javier Chozas

ACTIVIDADES
Sofía Corrales

COORDINACIÓN
Mariflor Sanz

DISEÑO GRÁFICO
Koln Studio

MONTAJE
Intervento

PRODUCCIÓN GRÁFICA
hachePublicidad

ILUMINACIÓN
Intervento

TRANSPORTE
World Pack-Art & Services

SEGURO
Aon

COMUNICACIÓN
Alicia Vázquez

PERIÓDICO

TEXTOS
Sofía Corrales
Habda Rashid
Mariano Mayer

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Koln Studio

FOTOGRAFÍA
Geray Mena

TRADUCCIÓN
Cálamo & Cran

IMPRESIÓN
Comeco Gráfico S.L.U.

ACTIVIDADES

PERFORMANCE/DANZA
LED SILHOUETTE
presentará la performance
de su obra Creepy Crawly.

CONVERSACIÓN
PERFORMATIVA
Ignacio Tejedor realizará
una performance en forma
de ruta por la exposición

TOUR DE INVITADO
Javier Cruz realizará un Paseo
Ficcionado por la exposición

AGRADECIMIENTOS

Begoña Torres
Guillermo González
Eva Utrera
Marta Van Tartwijk
Antonio Menchen
Raúl Marcos
Julia Fuentesal
Pablo M. Arenillas

EDITA © Ministerio de Cultura y Deporte
S.G. Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

NIPO: 822-20-007-2
D.L.: M-16932-2020

© de los textos: sus autores
© de las fotografías: Geray Mena

2 de julio a 12 de octubre 2020
Sala: Tabacalera. La Fragua

C/ Embajadores, 51. 28012 Madrid

Horario: De martes a viernes: de 12 a 20 h.
Sábados, domingos y festivos: 11 a 20 h.
www.promociondelarte.com