

LA INTELIGENCIA EN OTRO IDIOMA

PABLO CAPITÁN DEL RÍO

Inteligencia ciega	7
Adimen itsua	13
La inteligencia en otro idioma / Adimena beste hizkuntza batean / Intelligence in Another Language	18
Obras anteriores / Aurreko lanak / Previous works	30
Blind Intelligence	74
Bio	78

INTELIGENCIA CIEGA

FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN

«Una astilla en el ojo es la mejor lente de aumento».

THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*¹

La inteligencia en otro idioma es el título de la exposición de Pablo Capitán en BilbaoArte. He tenido ocasión de ver la instalación antes de escribir este breve comentario, así que se la puedo contar. A la entrada, un pequeño espacio, como un recibidor, muestra, repartidas por el suelo, una serie de esculturas iguales pero de diferente tamaño. Un conjunto extraño, como una familia con sus miembros en diferente estado de crecimiento. Al mirar el título, descubro que son *Trampas de equilibrio*. Sigo avanzando, y el resto de la instalación forma un solo espacio, en penumbra: un lugar inquietante. Suspendido en el aire, a la altura de los ojos, hay un conjunto de animales extraños. Son seres abisales, que viven en la oscuridad de las cuevas. Forman otra familia, pero en este caso son de tamaño semejante. Cada animal está desdoblado, como reflejado en un espejo. En el suelo, sobre una pequeña plataforma con ruedas, hay un objeto también orgánico, pero no consigo descubrir a qué tipo de especie pertenece: supongo que otra especie abisal, esos animales extraños. A través de una ventana traslúcida, como de medusa, sobre su cuerpo negro, se puede ver una rana, quizás un huésped o un parásito. Y en las paredes, a la altura del espejo virtual en que parecen reflejarse las especies abisales, hay una marca de barro que recorre toda la sala y que parece convertirla en una excavación paleontológica. Es una cueva, y sin darme cuenta he pasado desde el nivel de la calle Urazurrutia a un espacio

subterráneo. Descubro que ese espejo en que se reflejan los animales de la cueva es, en realidad, el nivel del agua de un lago subterráneo. Urazurrutia, el nombre de la calle, también tiene que ver con el agua. Intento acomodarme al hábitat de esos seres ciegos y sordos de los abismos, pero en realidad tengo que mirar hacia arriba, como ante un monumento. Pablo Capitán se interesa por la Etología, la ciencia que estudia la conducta animal, pero me encuentro colapsado por mi ingenuidad: yo pensaba que la Etología estudiaba a perros y gatos, a vacas y cabras, pero al parecer también se interesa por organismos oscuros que nunca vemos. Vuelvo a la entrada, a la trampa; intento ordenar el torbellino de sugerencias que ese dispositivo de ficción me provoca.

TRAMPAS DE EQUILIBRIO

Me intriga el funcionamiento de esas cosas tan inquietantes. Tienen un punto de apoyo excéntrico que los inclina hacia el lado de mayor peso, como una balanza desequilibrada. Son piezas elegantes y pobres, pero sobre todo *trampas*, pues el peso del animal que entra en la trampa desequilibra el conjunto y le convierte a él mismo en presa. La inteligencia del animal ha sido anulada. No se conoce ninguna especie capaz de preparar trampas para cazar humanos, así que su inteligencia parece ser otra, hablar otro idioma.

Esos dispositivos son la conversión de un objeto utilitario en un fetiche en la sala de exposiciones. Un resorte que funciona realmente pero que se muestra para no funcionar, pues no caza animales sino inteligencia práctica. El artista presenta un *set* completo, como una batería de cocina, para abarcar un amplio abanico del mundo animal. Es el drama de estos dispositivos de seducción y violencia, el drama producido por la ley física del equilibrio que el animal desconoce y provoca su muerte. Sin embargo, son objetos desconcertantes: su estructura, su ambigua identidad, es un mensaje cifrado de cara a la presa, pero nunca encontrarán a su animal. Su paradoja —la trampa del arte: seducir, atrapar— es que se encuentran situadas en un espacio en el que por definición no

hay animales libres. Si entra usted con su perro a la sala de exposiciones de BilbaoArte, átelo con la correa, no vaya a suceder que el mecanismo de ficción se active realmente y su perro quede atrapado en la ficción.

Entre la funcionalidad animal y la contemplación humana, aparecen inevitablemente como lo que son: objetos solteros, permanentemente inactivos, siempre en estado potencial, buscando una presa que no encontrarán. Es necesario citar a Duchamp y su idea de que la trampa solo se legitima con la participación de la presa. Y que la trampa debe estar situada en el museo, no en el campo. Más que objetos cerrados, incluso en su propia ambigüedad, parecen hipótesis escultóricas, dispositivos abiertos, inestables, potenciales, suspendidos en la incertidumbre.

Así pues, marcada en lo alto por animales submarinos suspendidos del techo y cubierto el suelo por una batería de trampas, la galería se convierte en un espacio de confrontación de inteligencias, de tácticas de supervivencia, de camuflajes, engaños y simulaciones. De deseo de caza, deseo del otro. Una trampa es, en última instancia, la proposición de un diálogo en el que alguien gana por el fracaso de otro.

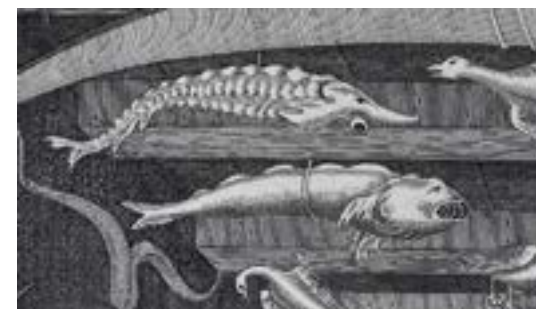
Una trampa es una *simulación* que vive de no dejarse ver; es camuflaje y *Ancient régime*. El equilibrio, por el contrario, pertenece a la Física, a la Ilustración y la claridad, a la *Révolution*. Es ciencia y, en aquel momento, a finales del siglo XVIII, la razón era revolucionaria. Así es como *Trampa de equilibrio* se convierte en un oxímoron que recoge dos siglos de cultura en su metáfora.

Pablo Capitán se siente próximo a la idea de traducir elementos de provenientes de la ciencia para emplearlos como herramientas de indagación artística. El método científico se hace preguntas y el artista, desde el arte, responde que algunas preguntas esconden una trampa; así que quizás lo importante no es buscar una respuesta adecuada sino hacer innecesaria la pregunta.

Totalmente alejado de cualquier idea de *ilustración* científica o traslación de ese saber, emplea estos elementos como desencadenantes de procesos de indagación que inmediatamente se ale-

jan de los protocolos de la ciencia y se adentran en un terreno de libre especulación. Su obra acoge tanto la idea de conocer los mecanismos de interpretación como la idea paralela de ponerlos en duda. La ciencia, incluso el conjunto de la cultura son, en su proceso creativo, herramientas para la relación con un entorno que pretenden analizar o, más a menudo, protegerse de él.

En este contexto, Pablo Capitán propone ideas esquivas, oblicuas, que no se dejan agarrar por la maquinaria lógica y las une a una práctica artística que tiende a sembrar elementos de desinformación que hacen del mundo algo más complejo; *entorpecer* el fluir previsible de la cadena lógica de la investigación, colocarle un palo entre las ruedas, desviarla de una creatividad sin deseo que actualmente ha derivado ciegamente hacia el impulso empresarial del artista como gestor de formas y metáforas. Para entendernos: Pablo Capitán no es un *emprendedor*, está más bien de la parte del colapso y de la lógica del deseo. Su trabajo se mueve pues entre nociones conflictivas respecto a lo visual, lo emocional y lo conceptual y su práctica artística se fundamenta en un concienzudo empleo de equívocos, de trampas, de barro subterráneo.



Olaus Wormius, *Musei Wormiani Historia*, 1655

LA CIENCIA

«Todo conocimiento ha de contener en su interior alguna pizca de contrasentido [...] lo decisivo no es el avanzar de un conocimiento a otro distinto, sino saltar sobre cada uno. Ese salto es la marca de lo auténtico, lo que distingue al conocimiento de una mercancía hecha en serie».

WALTER BENJAMIN, *Imágenes que piensan*²

Pablo Capitán pone el foco sobre algún objeto, idea o situación, lo aísla para analizarlos, lo rodea o lo penetra, con el fin del fracturar el azar y conseguir que ese objeto o situación perdure, aunque sea sólo un instante en la conciencia del mundo. Pueden ser trampas de equilibrio o gusanos transparentes. Ambos, entes abstractos. Puede ser cualquier mecanismo o mapa o ruido o perfume. Tampoco importa porque aún siendo un arte de objetos, no se trata exactamente de un arte objetivo, como de situaciones de conflicto que convocan a los objetos para hechizarlos. Siguiendo con *Imágenes que piensan*: «Reprimir la naturaleza en un marco de pálidas imágenes es sin duda el deseo del que sueña. Hechizarlas, llamándolas de nuevo, ése es el talento del poeta». Animales abisales, que nunca vemos, ése es el talento del poeta. Esta exposición indaga sobre mirar, ver, percibir: crear, generar, nacer, dar a luz. Pero no olvida que, en el interior del agua, en la profundidad de una cueva inaccesible a nuestra mirada, late una vida oscura, tan vida como la nuestra.

Equilibrio inestable, magnetismo, fuerza centrífuga, adherencia, reflexión y refracción... muchas de las piezas de Pablo Capitán tienen, por la inmediatez de las situaciones creadas y también por la precariedad de los elementos utilizados, un aire de *physique amusante*. La física recreativa se diferencia de la física a secas en que muestra las paradojas —sorprendentes, y por eso *amusantes*— de aquello que, sin embargo, es tan exacto y medible como en aquella. Pero la física recreativa hace de la sorpresa un medio pedagógico, comprender a través de la ironía de los hechos, mientras que Pablo pretende más bien lo contrario: oscurecer

lo que parece obvio, desbordar aquello que sabemos naturalmente canalizado. Y también la prevención contra *amusante*, adjetivo de un sustantivo fuerte: *physique*. Pablo lleva una especie de cruzada contra lo anecdótico y casual, contra la sorpresa, la fotografía microscópica y la divulgación científica.

El artista parece mostrar un modelo de vida oscura que bien puede iluminar algunos rincones de la cultura humana: seres milenarios, arrinconados en una biología invisible, que vuelven para que les prestemos algo de atención: arañas translúcidas, ciegas, húmedas; peces sin ojos, culebras albinas: un mundo inteligente sin visión, sin pigmento. Sin cultura y sin lenguaje, a la espera de las últimas indagaciones. Relegada esa vida casi latente que habita en el subsuelo de cuevas de las que nosotros en realidad acabamos de salir hace un instante. Parentesco en el que no queremos reconocernos; los que se muestran colgados en esta exposición son seres radicalmente apátridas: han sido destruidos de nuestra cultura, convertidas en criaturas sin historia para los que no hemos previsto fábulas morales de astucia o crueldad, de ahorro o dilapidación. Carecen de la legitimidad de las emociones humanas que Perrault o La Fontaine decretaron para el zorro o el asno. Pertenecen a lo oscuro y *monstruoso* y su función, en todo caso, sirve para iluminar mejor el linaje luminoso de la gacela o el lince que hemos hecho nuestro, del cerdo y la ternera, que hemos domesticado. Los miramos con curiosidad, con intriga, con miedo y asco. Porque son radicalmente salvajes. Buscando entre esta biología remota, el trabajo de Pablo Capitán es una invitación a penetrar en las incertidumbres del esqueleto. Él lleva a cabo una clasificación de lo invisible, evidentemente sin afán taxonómico, sino como muestrario hipotético de fenómenos que están fuera de nuestro alcance. La vista es una enemiga amable que nos muestra por igual lo armonioso y lo horrendo.

Pero esa monstruosidad animal ¿es solo formal, grotesca, aberrante, o también genética? ¿Su otredad reside exclusivamente en su aspecto? Desgraciadamente, la genética es un código matemático y difícilmente admite aberraciones, en todo caso, soluciones inesperadas, aún las más improbables, así que al parecer la repulsión que

nos producen estos seres proviene de su aspecto que en nada queremos identificar con lo que hemos llegado a ser. Si en *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, publicado póstumamente en 1911, Alfred Jarry promovió la nueva ciencia como «estudio de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones»³, deberíamos convenir que estas anatomías bien podrían ser un objeto de estudio patafísico, subcomisión Pataestética. En 1948, cuando se fundó en París el primer Colegio de Patafísica, Raymond Queneau ocupó la Subcomisión de “Epifanías”, Boris Vian la de “Soluciones Imaginarias” y Marcel Duchamp la de “Formas y Gracias”.

«La patafísica es la ciencia de lo que se añade a la metafísica», define Jarry. «La patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste». Aquí se concentra el desmontaje de la ciencia objetiva, la ironía mordaz sobre la exactitud y la clasificación: las medidas, el centímetro, el gramo, el segundo; los astros —«el sol es un sólido» frío —explica el profesor Jarry, seguramente reprimiendo una carcajada— formado por cuadrados de un metro cuadrado sujetos por tornillos; para terminar calculando la “superficie de Dios” que, tras complejas operaciones parece ser una línea inextensa, después un punto, para concluir que: «Dios es el punto tangente entre cero e infinito. La Patafísica es la ciencia».



Pablo Capitán del Río, *La mecánica en el gesto*, 2008

ANIMAL Y TRAMPA: SITUACIÓN INFRALEVE

Pero vuelvo a Uzurruitia, donde cuelgan en la penumbra estos seres al que sólo un patafísico prestaría atención. Son especímenes abisales —*abismales*, etimológicamente, “sin fondo”, y de ahí, insondables o incomprensibles— que han sido colocados ante un espejo virtual de agua que los duplica⁴ y situados a cierta altura, suspendidos en el aire, forman una línea de flotación que transforma el espacio expositivo en un hábitat subacuático. Manipulando la línea de horizonte, la muestra sumerge convencionalmente al espectador bajo esa línea de flotación. Y lo sitúa en el espacio del deseo, ajeno a cualquier conocimiento empírico. No hay, sin embargo, ni rastro de ilusionismo, de *trompe-l'oeil* ni de perspectivas engañosas. Ni rastro de diorama científico: es claramente una apuesta conceptual negociada con el espectador, una puesta en situación mental que abre la percepción hacia un espacio diferente.

Así pues, la exposición muestra animales y trampas para animales que nunca podrán cazarlos. Les separa algo casi imperceptible, difícil de medir, pero cierto, llamado *inframince*. *Inframince* es la constatación de que la medida de un fenómeno físico no puede ser ya obtenido por la ciencia, sino por el deseo. Este término, acuñado por Duchamp, describía la diferencia mínima —infraleve o infradelgada— entre dos fenómenos aparentemente idénticos. Duchamp se proponía mostrar la desavenencia de lo igual, la fractura entre percepción y concepto. Cuando haces una maleta, la diferencia de volumen entre una camisa recién planchada y otra camisa arrugada por el uso. En el viaje de ida parece no tener importancia, pero sí en el de vuelta. Una caja de cerillas llena no hace ruido, pero una a medias sí, así que ¿cuál está más llena? La distancia más corta entre dos puntos no es, como dice la geometría, una línea recta, sino una curva producida por azar, lanzando un hilo de un metro desde un metro de altura. ¿y una cuña? Un prisma rectangular que salva la distancia entre dos planos.

En *La mecánica en el gesto*, una pieza producida por Pablo Capitán en 2008, diversas cuñas de madera ocupan una esquina en la galería, pero sólo se sostienen con el añadido de la cartela de

cartón pluma que nombra el autor y el título de la pieza, que construye y define de esta forma su operación.

¿Y qué significa esto? Seguramente poco, *inframince*: diferencias incalculables que a pocos nos interesan, *minima immoralía*, como escribió Franco Battiato, parafraseando a Adorno: detalles, equívocos, disgresiones, carencias, errores de percepción: absurdos funcionales. Me gusta el absurdo y su conversión en materia prima para producir deseo. Vuelvo a la entrada, a la zona de las trampas. Al comienzo de su célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Benjamin colocó —¿como una cuña?— un pensamiento de Madame de Duras, filósofa *dilettante*: «*Le vraie est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut*»; traducido literalmente sería algo así como «Lo verdadero es lo que puede; lo falso es lo que quiere», pero traduciendo un poco más allá su sentido cabría decir: «Lo verdadero es lo posible, a lo falso le mueve el deseo». Y en esas estamos con Pablo Capitán, fabulador de la ciencia, *storyteller*, microscopista distraído, espeleólogo urbano, clasificador de anomalías, biólogo marginal y trampero incompetente. No hay ciencia sin fracaso de base. No hay historia sin invención del pasado o, como dice V. M. Varga en un episodio de la tercera temporada de Fargo: «el pasado es impredecible».

1 Theodor W. Adorno, *Minima moralía: reflexiones desde la vida dañada*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Akal, Madrid, 2004.

2 Walter Benjamin, *Imágenes que piensan*. trad. Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2012.

3 Alfred Jarry, *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, edición y traducción de Inocencio Galindo, Tèratos, Valencia, 2005.

4 Para explicar la relación entre la parte inferior, el terreno de los solteros, y la superior, el terreno de la casada, en *El gran vidrio*, Duchamp habla del “*renvoi miroirique*”, un reenvío o reflejo, espejado.

ADIMEN ITSUA

FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN



Los juegos serios
madera de sapelli
sapelli egurra
131 x 5 x 27 cm
2014

«*Begian handipen lenterik onena ezpala da*».

THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*¹

Adimena beste hizkuntza batean du izenburutzat Pablo Capitanen erakusketak BilbaoArten. Iruzkin labur hau idatzi baino lehen instalazioa ikusteko aukera izan dut, hortaz, badut zuoi kontatzerik. Sarreran, gunen txiki batek, harrera-gela baten gisakoa, eskultura berdin batzuk baina tamaina ezberdinetakoak erakusten ditu, zoruan barreiatuak. Multzo bitxia dugu, hazkunde egoera ezberdinean diren familia bateko kideak bezala. Izenburua begiratzean, *Oreka tranpak* direla ohartzen naiz. Aurrerantz jarraitzen dut, eta instalazioaren gainerakoak gunen bakar bat osatzen du, iluntzean. Airean eskegita, begien altuera berean, animalia bitxiez osatutako multzo bat dago. Izaki abisalak dira, koben iluntasunean bizi dira. Beste familia bat osatzen dute, baina kasu honetan tamaina antzekoak. Animalia bakoitza bikoiztuta dago, ispilu batean islatuta bezala. Lurzoruan, gorpildun plataforma baten gainean, objektu organiko bat dago halaber, baina ezin dut hauteman zein espeziatokia den: beste espezie abisalen bat izango delakoan nago, animalia bitxi horiek. Leiho zeharrargi baten bidez, medusa baten gisakoa, haren gorputz beltzaren gainean, igel bat ikusi daiteke, beharbada apopilo bat edo parasito bat. Eta hormetan, espezie abisalak islatzen dituela dirudien ispilu birtual baten altueran, areto osoa zeharkatzen duen lokatz marra bat, eta balirudike indusketa paleontologiko baten aurrean gaudela. Koba batean, oharkabea, Urazurrutia kaleko mailatik lurrazpiko gunen batera igaro naiz. Koba-

ko animaliak islatzen dituen ispilu hori, egia esateko, lurrazpiko urmael bateko uraren maila dela jabetzen naiz. Urazurrutia kalearen izenak badu zerikusirik, halaber, urarekin. Amildegietako izaki itsu eta gor horien habitatera egokitzen saiatzen naiz, baina egia esan gorantz begiratu beharra daukat, monumentu baten aurrean bezala. Pablo Capitanen Etologia interesatzen zaio, animalien jarrera ikertzen duen zientzia, halere, nire lainutasunak kolapsatu egin nau: Etologiak txakurrak eta katuak, behiak eta ahuntzak, ikertzen zituelakoan nengoan, baina dirudienez interesa agertzen du, orobat, inoiz ikusten ez ditugun organismo ilunak aztertzeko. Sarrerara itzultzen naiz, tranpara; fikziozko gailu horrek nigan eragiten dituen iradokizunen zirimola eratzen ahalegintzen naiz.

OREKA TRANPAK

Gauza hain aztoragarri horien funtzionamendua jakin-mina sortzen du nire baitan. Euste-puntu eszentrikoaren eraginez pisu gehiagoko alderantz okertzen dira, desorekatutako balantza baten gisara. Pieza eleganteak eta pobreak dira, baina batez ere *tranpak* dira, tranpan sartzen den animalien pisuak multzoa desorekatzen baitu eta harrapakin bihurtzen baita bera ere. Animalien adimena ezabatua izan da. Ez da ezagutzen espezierik gizakiak ehizatzekeo tranpak prestatzeko gai denik, hortaz, bere adimenak bestelakoa behar du, beste hizkuntza batean mintzatzea alegia.

Erakusketa aretoan objektu erabilgarri bat fetitxe bihurtzen dute gailuok. Benetan funtzionatzen duen erresorte bat, baina funtzionatu ez dezan erakusten da, ez baititu animalia ehizatzen, adimen praktikoa baino. Artistak set oso bat aurkezten du, sukaldeko batera baten gisara, animalien munduaren aukera-sorta handi bat hartzeko. Sedukzio eta indarkeriazko gailuon drama bat dugu, animalia ezagutzen ez duen lege fisikoak eragindako drama, eta haren heriotza eragingo duena. Hala ere, objektu harrigarriak dira: beren egitura, beren identitate ambigua, zifratutako mezua da harrapakinari zuzendua, baina ez du inoiz beren animalia aurkituko. Beren paradoxa —artearen tranpa: seduzitza, harrapatza— zera dugu:

izatez animalia askerik ez dagoen gune batean aurkitzen dira. Zure txakurrarekin BilbaoArteko erakusketa aretoan sartzen baldin bazara, lotu ezazu uhalarekin, ez dadin fikziozko mekanismoa benetan aktibatu eta zure txakurra fikzioan lotua geratu.

Animalien funtzionalitate eta gizakien kontenplazioaren artean, ezinbestekoz azalduko dira diren bezala: objektu ezkongabeak, inaktiboak etengabe, beti ahalean, aurkituko ez duten harrapakin baten bila. Duchamp aipatu beharra dago eta haren ideia zeinean tranpa bera harrapakinaren parte-hartzearekin bakarrik legitimatuko baiten. Eta tranpak museoan behar duela eta ez naturan. Objektu itxiak baino, beren anbiguotasunaren baitan ere, eskultura hipotesiak ematen dute, gailu irekiak, ezegonkorak, potentzialak, zalantzan zintzilatuak.

Horrela bada, sabaitik eskegitako ur-azpiko animaliek markatua goi aldean eta zorua tranpa bateria batez estalia, adimenen norgehiagoka gunea bihurtzen da galeria: super-bizitza taktikak, kamuflaiak, amarruak eta simulazioak. Ehizatze gogoa, bestearen gogoa. Tranpa bat, finean, el-karrizketa baten proposamena baita, non norbait irabazten baituen beste baten porrotgatik.

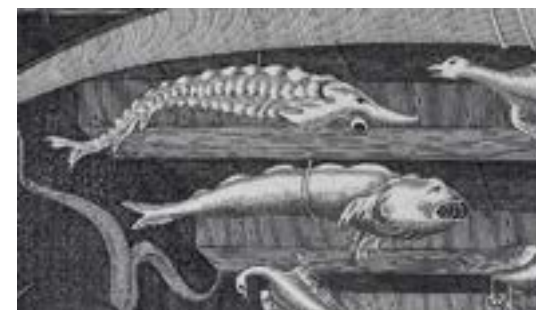
Tranpa bat ikusi ez izateaz bizi den *simulazio* bat da; kamuflajea da eta *Ancient régime*-a. Oreka, bestalde, Fisikari dagokio, Ilustrazioari eta argiari, *Révolution*-ari. Zientzia da, une hartan, XVIII. mendearen amaieran, arrazoia iraultzailea baitzen. Horrela bada, *Oreka Tranpa* oximoron bat bilakatuko da, non kulturaren bi mende biltzen baitiren bere metaforan.

Pablo Capítan hurbil dago zientziatik datozen elementuak itzultzearen ideiatik, artean sakontzeko tresna gisa erabiltzeko. Zientziaren metodoak galderak egiten ditu eta artistak, artetik bertatik, zenbait galderak tranpa dutela erantzungo du; bada, apika, inportanteena ez da erantzun egokia aurkitzea baizik eta galdera bat ezbeharrezko bihurtzea.

Ilustrazio zientifikoaren edozein ideiatik edo jakituria horren translaziotik erabat urrunduta, arakatze prozesuen eragile gisa erabiltzen ditu

elementuok, berehalakoan zientziaren protokolo-etatik urrunduz eta espekulazio askearen eremuan murgilduz. Haren lanak interpretazio mekanismoak ezagutzeko ideia jasotzeaz gain, zalantzan jartzekoa ere badu bere baitan, ideia paralelo gisa. Zientzia, eta baita kulturaren osotasuna ere, bere prozesu sortzailean, aztertu nahi duen edo, sarriago, hartaz babestu, inguru batekin harremanetan jartzeko tresnek osatzen dute.

Testuinguru horretan, Pablo Capitanek ideia muzinak, zeharrak proposatzen ditu, ez baitira erraz harrapatzen uzten logikaren makineriaren atzaparretan eta mundua zerbait konplexuago egiten duten desinformazio elementuak ereiteko joera duen praktika artistikoarekin lotzen ditu; aurrez ikusi daitekeen ikerkuntzaren kate logikoaren joan-etorria *oztopatzea*, egun itsu-itsuan artista enpresa-bultzatzailea forma edo metaforen kudeatzaileak sortutako gogorik gabeko sorkuntzaren bidetik desbideratzea ditu xede. Ulertu gaitezen: Pablo Capítan ez da *enpresa-sortzaile* bat, kolapsoaren eta desioaren logikaren partean aurkitzen dela esan liteke. Hortaz, haren lana nozio gatzakatsuen artean mugitzen da bisualari, emozionalari edo kontzeptualari dagokienez eta haren praktika artistikoa arretaz landutako zalantza-garritasun, tranpa, lurrazpiko lokatzen erabileran oinarritzen da.



Olaus Wormius, *Musei Wormiani Historia*, 1655

ZIENTZIA

«Ezagutza orok pixka bat kontrajarria behar du izan bere barnean [...] erabakigarria ez da ezagutza batetik beste ezberdin batera aurrera egitea, bakoitzaren gainean jauzi egitea baino. Jauzi hori baita benetakoaren marka, ezagutza eta seriean egindako merkantzia bat bereizten dituena».

WALTER BENJAMIN, *Pentsatu egiten duten irudiak*²

Pablo Capitanek objektu, ideia edo egoeraren batean jartzen du arreta, isolatu egiten du aztertu ahal izateko, inguratu egiten du edo bere barnean sartu, zoria zatitzeko xedez eta objektu edo egoera horrek irauten duen munduaren kontzientziaren baitan une bakar bat izan arren. Oreka tranpa edo zizare gardenak izan daitezke. Biak ala biak izaki abstraktuak. Edozein mekanismo, edo mapa, edo zarata edo perfume izan daiteke. Edonola ere ez du garrantzirik, zeren eta objektuen artea izanik ere, ez baita zehatz objektu-arte, objektuak deitzen dituzten gatazka egoerak baino, objektuok liluratzeko xedez. *Pentsatu egiten duten irudiak*ekin jarraituz: «Natura erreprimitzea irudi zurbil batzuen markoan, zalantza izpirik gabe, amesten duenaren desioa da. Haiek liluratzeko, berriro izendatuz, poetaren talentua da hori». Inoiz ikusten ez ditugun animalia abisal, hori da poetaren talentua. Erakusketa honek arakatu egiten du begiratzearen, ikustearen, haute-matearen gainean: kreatu, sortu, jai, erditu. Baina ez du ahazten, uraren baitan, gure begirada sartu ezin daitekeen koba baten sakontasunean, bizitza ilun bat dagoela, gurea haina bizitza dena.

Oreka ezegonkorra, magnetismoa, indar zentrifugoa, itsaspena, hausnarketa eta errefrakzioa... Pablo Capitanen pieza askok, sortutako egoeren hurbiltasun eta baita erabilitako elementuen prekaritatearen karira, *physique amusante* kutsu bat dute. Fisika soilarekin dibertimenduzko fisikak duen ezberdintasuna, hartan bezala zehatza eta neurtu daitekeenaren paradoxak erakusten dituela da —ustekabeak, eta hortaz, *amusanteak*—. Alta bada, dibertimenduzko fisikak bitartekari pedagogikoa bihurtzen du ustekabea, gertakarien

ironiaren bidez ulertzea, berriz, Pablok kontrakoa lortu nahi du hain zuzen ere: nabaria dirudiena iluntzea, era naturalean bideratuzat jotzen duguna gaindi egitea. Eta baita *amusante*-aren aurkako prebentzioa, substantibo indartsu baten adjektiboa: *physique*. Pablo anekdotikoaren eta kasualaren aurkako nolabaiteko gurutzada baten modukoan ari da, ustekabearen, argazki mikroskopikoaren eta dibulgazio zientifikoaren aurka.

Artistak bizitza eredu ilun bat erakusten duela ematen du, giza kulturaren bazterren batzuk argiztatu dezakeena: milurteko izakiak, biologia ezinikusi batean zokoratuak, itzuli egiten dira arretaren bat eskaini geniezaie: armaia zeharrargiak, itsuak, hezeak; begirik gabeko arrainak, suge albinoak: ikusterik ez duen mundu adimentsu bat, pigmenturik gabe. Kultura eta hizkuntzarik gabe, azken ikerketen zain. Koben azpiko lurrean bizi den bizitza ia latente hori alboratua, zeinetatik egia esatera duela une bat irten berriak garen. Onartu nahi ez dugun ahaidetasuna; erakusketa honetan eskegitzen diren izakiak aberririk gabekoak dira erabat: geure kulturatik deserriratu baitituzte, historiari gabeko kreatura bihurtuak, haientzat ez ditugu aurreikusi zuhurtasun edo krudeltasunezko fabula moralik, aurrezte edo xahutzearen gainekoak. Perrault-ek edo La Fontaine-k azeriarentzat edo astoarentzat ezarri zituzten giza emozioen legitimitaterik gabekoak. Ilunarenak eta *munstro*arenak dira eta beren funtzioa, izatekotan ere, gazelaren leinu argitsua hobeto argitzeko edo geure egin dugun katamotzarena, etxekotu ditugun txerri edo txahalarena. Jakin-minez begiratzen ditugu, intrigaz, beldurrez eta nazkaz. Erabat basatiak baitira. Biologia urruti horren artean bilatuz, Pablo Capitánen lana hezurduraren zalantzetan murgiltzeko gonbidapen bat da. Ikusezinen sailkapen bat burutzen du, taxonomiaren xede barik jakina, baizik eta heltzerik ez ditugun gertakarien erakusketa hipotetiko bat legez. Ikusmena arerio abegikorra dugu eta berdin erakusten digu armoniazkoa eta izugarria.

Baina munstrokeria animali hori, formala al da bakarrik, groteskoa, aberrantea edo baita genetikoak ere? Haren bestetasuna itxuran bakarrik al dago? Zoritxarrez, genetika kode matematiko bat da eta nekez onartuko ditu aberrazioak, asko jota konponbide ezustekoak, baita nekez sinestekoak ere,

horrela bada dirudienez izakiok eragiten diguten biguina haien itxurak eragindakoa da, ez baitugu inolaz ere identifikatu nahi izatera iritsi garenaekin. 1911n hil da gero argitaratutako *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien (Faustroll doktore patafisikariaren aieruak eta iritziak)* liburuan Alfred Jarry-k «irudimenezko konponbideen eta salbuespenak arautzen dituzten ikerketa»³, gisa definitu bazuen zientzia berria, ados egon gaitzeko esatean anatomiok ikerketa patafisiko baten xede izan daitezkeela, Pataestetikaren azpi-batzordearena hain zuzen ere. 1948an, Parisen Patafisikaren lehen Ikastetxea sortu zutenean, Raymond Queneau-k “Epifanien” Azpibatzerdea hartu zuen, Boris Vian-ek “Irudimenezko Konponbideak” izenburukoa eta Marcel Duchamp-ek “Formak eta Eskerrak” delakoa.

«Patafisika metafisikari eransten zaionaren zientzia da», zehazten du Jarry-k. «Patafisika, batez ere, partikularraren zientzia izango da. Salbuespenak arautzen dituzten legeak ikertuko ditu eta honen unibertso gehigarria azalduko du». Zientzia objektiboaren desmuntua biltzen da hemen, zehaztasunaren eta sailkapenaren gaineko ironia garratza: neurriak, zentimetroa, gramoak, segundoak; astroak —«eguzkia solido bat da» —azaltzen du Jarry irakasleak, ziur aski barre-algarari eutsiz— torlojuen bidez eusten diren metro karratu bateko karratuez osatua; azkenean “Jainkoa-



Pablo Capitán del Río, *La mecánica en el gesto*, 2008

ren azalera” kalkulatu du, operazio konplexuak burutu ondoren lerro ez-luze bat dela ematen du, gero puntu bat, eta amaitzeko: «Jainkoa zero eta infinituaren arteko puntu tangentea da. Patafisika horren zientzia da».

ANIMALIA ETA TRAMPA: EGOERA INFRA-ARINA

Baina Urazurrutiara itzultzen naiz, non ilunantzean eskegita baitauden patafisiko batek bakarrik arreta eskainiko liekeen izakiok. Espezimen *abisalak* dira —*abismalak*, etimologikoki, “hondorik gabe”, eta ikertezinak edo ulertezinak — urezko ispilu birtual baten aurrean jarri dituzte eta honek bikoiztu egiten ditu⁴ eta altuera batean kokatuak, airean eskegita, erakusketa gunea urpeko habitat bat bihurtzen duen flotazio lerro bat osatzen dute. Hortzmuga manipulatu, erakusketak flotazio marra horren azpian murgilduko du era konbentzionalen ikuslea. Eta desioaren gunean kokatuko du, edozein ezagutza enpirikotik kanpo. Ez dago, halere, ilusionismoaren inongo arrastorik, ezta *trompe-l'oeil* edota amarruzko ikuspunturik. Diorama zientifikoaren arrastorik ere ez: argi eta garbi nabarmendu daiteke ikuslearekin negoziatutako apustu kontzeptual baten aurrean gaudela, egoera mentalean jartze horrek gune ezberdin batera zabaltzen du hautematea.

Hortaz, erakusketak animaliak eta inoiz ehizatu ezingo diren animalientzako tranpak erakusten ditu. Kasik igarri ezin daitekeen zerbaitek banatzen ditu, nekez neurtu daitekeena, baina egiazkoa, *inframine* deitutakoa. *Inframine* delakoak egiaztatu egiten du gertakari fisiko baten neurria ezingo dela jada zientziaren bidez lortu, desioaren bidez baino. Termino horrek, Duchamp egile, itxuraz berdina ziren bi gertakarien arteko diferentzia minimoa —infra-arina edo infra-mehea— definitzen zuen. Duchamp-en asmoa berdinaren desakordioa erakustea zen, hautemate eta kontzeptuaren arteko haustura. Maleta bat egiten duzunean, berriki plantxatutako alkandora baten eta erabileragatik zimurtutako beste alkandora baten arteko bolumenaren diferentzia. Joaneke bidaian ez du ematen garrantzirik duenik, baina bai itzuleran. Beterik dagoen pospolo-kutxa batek ez du zaratarik egiten, baina erdizka dagoen batek bai, hortaz, zein dago beteago? Bi puntu-

en arteko distantziarik laburrena ez da, geometriak dioen bezala lerro zuzen bat, zoriak sortutako kurba bat baino, metro bateko altueratik hari bat jaurtiz. Eta falka bat? Bi planoen arteko distantzia egiten duen prisma errektangular bat. *Keinuaren mekanikan*, Pablo Capitán-ek 2008an ekoiztutako pieza bat, zurezko falka ezberdin batzuk galeriaren bazter bat hartzen dute, baina egilea eta piezaren izenburua izendatzen dituen kartoi-plumazko kartela erantsiz bakarrik eusten dira, modu horretan bere operazioa eraikiz eta zehaztuz.

Eta zer esan nahi du horrek? Beharbada gutxi, *inframine*: gutako gutxiri interesatzen zaizkigun ezberdintasun zenbatu ezinak, *minima immoralía*, Franco Battiatok idatzi bezala, Adorno parafraseatuz: xehetasunak, okerrak, digresioak, gabeziak, hautemate akatsak: zentzugabekeria funtzionalak. Absurdoa dut gustuko eta lehengai bihurtzea desioa sortzeko. Sarrerara itzultzen naiz, *tranpen* zonaldera. *Artelana bere berrekoizpen teknikoaren aroan* testu opsuetuaren hastapenean Benjamin-ek —falka baten antzera?— jarri zuen Madame de Duras-en filosofo dilettante-aren pentsamendu bat: «Le vraie est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut», literalki itzulita horrelako zerbait esan nahiko luke: «Benetakoa ahal duena da; faltsua nahi duena», baina harago joanez gero itzulpenean honako hau litzateke: «Benetakoa posiblea dena da, faltsua desioak mugitzen du». Eta horretan gaude Pablo Capitán-ekin, zientziaren alegialari, *storyteller*, mikroskopista distraitu, hiri-espeleologo, anomalien sailkatzaile, biologo marjinal eta tranpalari ezgai. Ez dago zientziarik oinarriko porrotik gabe. Ez dago historiari iragana asmatu gabe edo, *Fargoren* hirugarren denboraldiaren atal batean V. M. Varga-k esaten duen moduan: «iragana ezin da aurreikusi».

1 Theodor W. Adorno, *Minima moralía: reflexiones desde la vida dañada*, Itzultzaile. Joaquín Chamorro Mielke, Akal, Madrid, 2004.

2 Walter Benjamin, *Imágenes que piensan*. Itzult. Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2012.

3 Alfred Jarry, *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafisico*, Inocencio Galindoren edizioa eta itzulpena, Tératos, Valencia, 2005.

4 Azpiko partearen, ezkongabeen lurraldea, eta goikoaren, ur-jauziaren lurraldea, arteko harremana azaltzeko Duchamp Beira handian, “*renvoi miroirique*” aipatzen du, birbidaltze edo isla ispluztatua.

/ LA INTELIGENCIA EN OTRO IDIOMA
/ ADIMENA BESTE HIZKUNTZA BATEAN
/ INTELLIGENCE IN ANOTHER LANGUAGE

Trampas de equilibrio
cartón, hierro y madera
kartoi, burdin eta egurra
48 x 16 x 6 cm, 56 x 23 x 8
cm, 75 x 25 x 21 cm, 117 x
67 x 40 cm, 175 x 98 x 63
2017





Trampas de equilibrio
 cartón, hierro y madera
 kartoi, burdin eta egurra
 48 x 16 x 6 cm, 56 x 23 x 8
 cm, 75 x 25 x 21 cm, 117 x
 67 x 40 cm, 175 x 98 x 63
 2017



Zootecnia
 hierro y aluminio
 burdin eta aluminio
 83 x 19.5 x 39 cm
 2017





Surtidor
varios materiales
askotariko materialak
64 x 153 x 78 cm
2017

Serpiente
resina de poliuretano
y aluminio
poliuretano erretxina
eta aluminio
95 x 13 x 32 cm
2017





Camarón y pez
resina de poliuretano
y aluminio
poliuretano erretxina
eta aluminio
13 x 7 x 2 cm, 19 x 17 x 2 cm
2017



**Carpa, cangrejo,
ajolote y pez gato**
resina de poliuretano
y aluminio
poliuretano erretxina
eta aluminio
23 x 7 x 21 cm, 50 x 24 x 23
cm, 56 x 8 x 4 cm, 26 x 15 x 3
2017



/ OBRAS ANTERIORES

/ AURREKO LANAK

/ PREVIOUS WORKS

Tiburón
goma, cemento, escayola,
hierro, madera, papel, imán,
vaso, agua, limaduras de hierro
goma, zementu, eskaiola,
burdín, egurra, papera,
iman, edalontzi, ur,
burdin karradura
120 x 140 x 150 cm aprox.
2016





Tiburón
 goma, cemento, escayola,
 hierro, madera, papel,
 imán, vaso, agua,
 limaduras de hierro
 goma, zementu, eskaiola,
 burdin, egurra, papera,
 iman, edalontzi, ur,
 burdin karrakadura
 120 x 140 x 150 cm aprox.
 2016





Murciélago y chicle
bronce y pintura
brotze eta margoa
13 x 4,5 x 4 cm
(cada uno / bakoitza)
2016

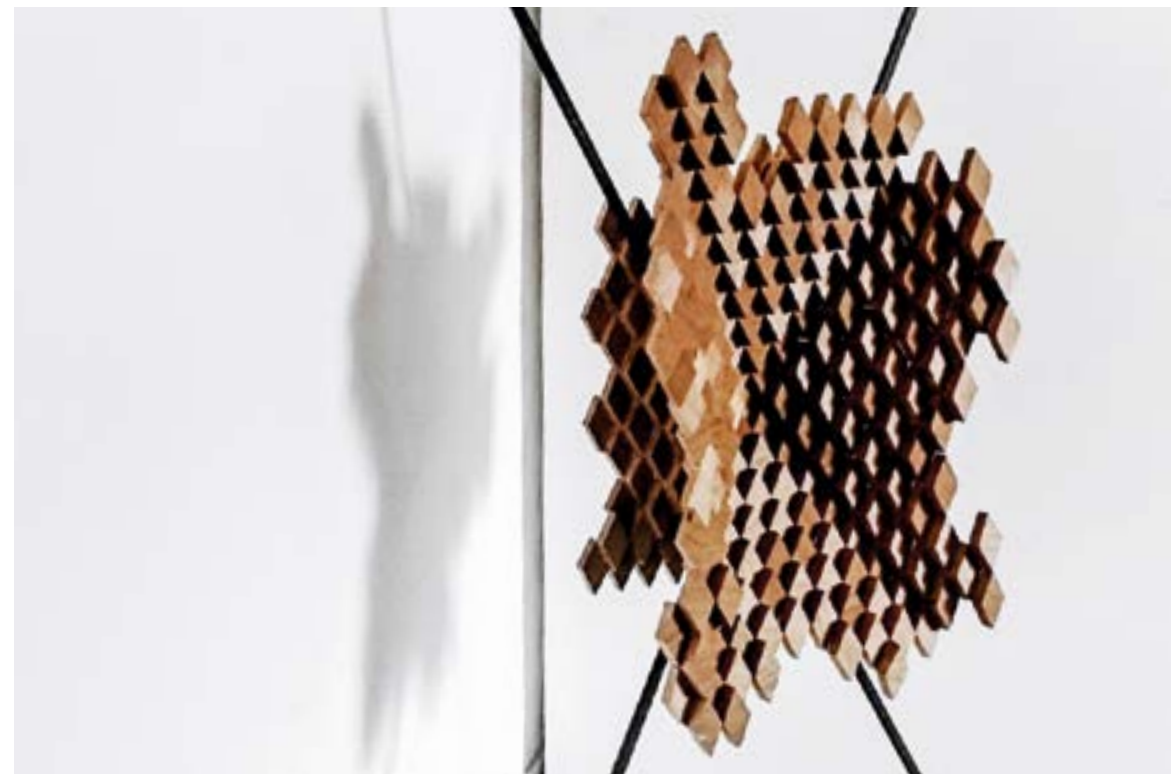




Sin título / Izenburu gabe
varios materiales
askotariko materiala
135 x 90 x 42 cm
2016



Rombos y aspas
madera y hierro
egurra eta burdina
160 X 60 X 34 cm
2016





Cristal y ventosa
cristal, hierro, goma y acero
krital, burdin, goma
eta altzairu
120 x 120 x 12 cm
2017





Comecocos de plomo
1m² de plomo plegado
berun tolestutako
metro karratu bat
50 x 46 x 35 cm.
2017





Dos bolsas de plástico
conectadas
plástico y pintura
plastiko eta margoa
58 x 27 x 35 cm (aprox)
2017





Cuerda suspendida
resina de poliuretano,
hierro, plomo y pintura
poliuretano erretxina,
burdin, berun eta margoa
158 x 43 x 3'5 cm
2017



Sin título / Izenburu gabe
goma, escayola y
espuma fenólica
goma, eskaiola eta
aspar fenolikoa
medidas variables /
nehurri aldakorra
2014





La fuga ebria
varios materiales
askotariko materialak
375 x 140 x 30 cm
2015





Seis ladrillos exudados
o
Cultivar el talento
ladrillos y reacción química
adriiluak eta kimika
erreakzioa
51 x 12 x 10 cm
2014





Sin título / Izenburu gabe
travertino amarillo, goma,
hierro, madera, azulejos
travertino horia, goma,
burdina, egurra eta azulejoak
23 x 40 x 210 cm
2014





El cebo
varios materiales
askotariko materialak
30 x 280 x 30 cm. aprox.
2013





Venus de Willendorf
escindida por lentejas
tintas pigmentadas sobre
papel de algodón
pigmentatutako tintak
kotoizko paperean
medidas variables /
nehurri aldakorrak
2013



Objeto muerto de la risa
hierro, cuchillo, acetatos
burdina, aizto eta azetatoak
130 x 80 x 21 cm
2012



Monema
C-print sobre aluminio
plateado
C-print zilarrezko
aluminio gainean
70 x 46,5 cm (cada
una / bakoitza)
2012



Efigie V
madera de cedro africano,
goma laca, bronce y plomo
afrikar zedro egurra, goma
laka, brontze eta beruna
140x130x30 cm
2012



Nuestros mayores
hierro, goma, alambre y arcilla
burdina, goma, alambre
eta buztina
148 x 35 x 60 cm
2012



Dendrocronología
diferentes maderas, cola,
goma laca y hierro
egur aginak, kola, goma
laka eta burdina
195 x 194 x 3 cm
2011





Esto se llama sadismo,
dijo el hombre
acción performativa
performance ekintza
2009



ESTO SE LLAMA SADISMO, DIJO EL HOMBRE

Esta obra acerca del sadismo consiste en el material resultante de una acción realizada con orugas procesionarias del pino. Un comportamiento característico de estos animales es que suelen desplazarse en filas, que a veces pueden alcanzar longitudes considerables. En un claro de bosque, un grupo de éstas fue puesto sobre la mesa que se expone, y mi papel consistió en lograr cerrar la fila para conseguir un círculo y ver qué sucedía entonces; las orugas conservaron la formación girando en ese círculo durante cuatro días. El instinto natural de las orugas de seguir cada una a la anterior les llevó a mantener esa figura durante cuatro días y cuatro noches. Cada fotografía, tomada sobre las 17:00 horas, corresponde a cada uno de esos días. En la mesa se aprecian los hilos y restos de linfa que fueron dejando las orugas en ese tiempo.

Sadismoaren gaineko lan hau pinu-beldarrez egindako ekintza baten ondoriozko materiala da. Animalion ohiko jarrera lerroan lekuz aldatzea da, batzuetan luzera nabarmenak izan ditzakete lerrook. Basoko soilgune batean, erakusgai dagoen mahai gainean jarri genuen hauetako talde bat eta nik lerroa itxi behar izan nuen zirkulu bat osatzeko eta zer gertatzen zen ikusteko; pinu-beldarrek formazioa mantendu zuten lau egunez zirkulu horretan biratuz. Pinu-beldar bakoitzaren aurrekoari jarraitzeko sen naturalak figura hori lau egunez eta lau gauez mantentzea eragin zien. Argazki bakoitza, 17:00ak aldera hartua, egun bakoitz bati dagokio. Mahaian denbora horretan zehar pinu-beldarrek laga zituzten hariak eta linfa arrastoak ikusi daitezke.



Anamorfismo
escayola y hollín
eskaiola eta kedar
40 x 30 x 1,5 cm
2007



**Hombre con pánico,
a mediodía**
Tintas pigmentadas sobre
papel de algodón
pigmentatutako tintak
kotoizko paperean
50 x 70 cm
2008

BLIND INTELLIGENCE

FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN

«*The splinter in your eye is the best magnifying glass*».

THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*¹

Intelligence in Another Language is the title of the exhibition by Pablo Capitán in BilbaoArte. I have had the chance to visit the installation before writing this short comment, so I can tell you about it. At the entrance, a small space like a hall shows, scattered on the floor, a series of identical sculptures in different sizes. A strange set, like a family in which the members are on a different growing stage. When looking at the title, I find out they are *Equilibrium Traps*. I keep going, and the rest of the installation makes one single space in the darkness: a disturbing place. Suspended in the air, at the height of the eyes, there is a set of strange animals. They are abyssal beings that live in the darkness of caves. They form another family, but in this case they are similar in size. Each animal is unfolded, like a reflection on a mirror. On the floor, over a small wheeled platform, there is an also organic object, but I cannot manage to see what type of species it belongs to: I suppose another abyssal species, those strange animals. Through a translucent window, like a jellyfish, on its black body, a frog can be seen, maybe a guest or a parasite. And on the walls, at the height of the virtual mirror in which the abyssal species seem to be reflected, there is a mud mark that goes through the whole room and seems to make it a paleontological excavation. It is a cave, and without realizing, I have gone from the level of Uzurrutia Street to a subterranean space. I find out that the mirror in which the animals in the cave are reflected is actually the water level of an underground lake. Uzurrutia, the name of the street, has also something to do with water. I try to adapt to the habitat of those blind and deaf beings from the depths, but in reality, I have to look up, like before a monument. Pablo Capitán is interested in Ethology, the science that deals with the animal behavior, but I find myself blocked by my naivety: I thought Ethology focused on cats and dogs, cows and goats, but apparently it also takes an interest in the dark organisms we never

see. I go back to the entrance, to the trap; I try to gather this whirlwind of suggestions that fictional mechanism causes in me.

EQUILIBRIUM TRAPS

The functioning of those very disturbing things intrigues me. They have an eccentric point of support that leans them towards the heavier side, like an unbalanced weighing scale. They are elegant and poor pieces, but above all, they are *traps*, since the weight of the animal that falls into the trap unbalances the whole set and it converts itself into the prey. The intelligence of the animal has been annulled. No species is known to be able to prepare traps to hunt humans, so his intelligence seems to be another one, to speak another language.

Those mechanisms in the exhibition room are the conversion of a utilitarian object into a fetish. A spring that really works, but is shown as if it does not, since it does not hunt animals, but practical intelligence. The artist presents a complete set –like a set of kitchen equipment– in order to cover a wide range of the animal world. It is the drama of these mechanisms of seduction and violence, the drama caused by the law of equilibrium that the animal does not know and causes its death. However, they are puzzling objects: their structure, their ambiguous identity, is an encoded message towards the prey, but it will never find its animal. Its paradox –the trap of art: to seduce, to capture– is that they are placed in a space in which, by definition, there are no free animals. If you enter the BilbaoArte exhibition room with your dog, leash it tight in case the fictional mechanism actually activates and your dog gets caught in the fiction.

Between the animal functionality and the human observation, they inevitably appear as what they are: single objects, permanently inactive, always in a potential state, looking for a prey they will not find. It is necessary to cite Duchamp and his ideas of the trap being legitimized only with the involvement of the prey, and the trap must be

placed in the museum, not in the countryside. More than enclosed objects, even in their own ambiguity, they seem sculptural hypothesis, open, unstable, potential mechanisms suspended in uncertainty.

Thus, the gallery, marked in the higher area by underwater animals hanging from the ceiling and its floor covered by a set of traps, becomes a space of confrontation of intelligences, of survival strategies, of camouflages, deception, and simulation. Of desire for hunting, desire for the other. A trap is, as a last resort, the proposal for a dialogue in which someone wins due to the failure of the other.

A trap is a *simulation* that lives by not letting itself be seen; it is the camouflage and the *Ancient régime*. The equilibrium, on the contrary, belongs to Physics, to Illustration and clarity, to the *Révolution*. It is science, and at that moment, at the end of the 18th century, reason was revolutionary. This is how Equilibrium Traps becomes an oxymoron that gathers two centuries of culture in its metaphor.

Pablo Capitán feels close to the idea of translating elements from science in order to use them as tools for artistic investigation. The scientific method asks questions, and the artist, from the art, responds that some questions hide a trap; so, maybe, what is important is not finding an appropriate answer, but making the question unnecessary.

Far away from any idea of scientific *illustration* or the transmission of that knowledge, he employs these elements as triggers for investigation processes that immediately move away from science protocols and get into a free speculation field. His work takes in the idea of getting to know the mechanisms of interpretation, as well as the parallel idea of questioning them. Science, and even the culture as a whole, are, in their creative process, tools for the connection to an environment that they aim to analyze or, more often, protect themselves from.

In this context, Pablo Capitán suggests elusive, oblique ideas that cannot be caught by the logical mechanism. He connects them to an artistic practice that tends to sow elements of disinformation that make the world something more complex; to hinder the foreseeable flow of the logical chain of research, to put a stick between the wheels, to divert it from a creativity without desire that has currently drifted blindly towards the business oriented impulse of the artist as the manager of shapes and metaphors. To make it clear: Pablo Capitán is not an entrepreneur, he is rather on the side of collapse and the logic of desire. His work, then, moves between conflictive ideas regarding the visual, the emotional, and the conceptual, and his artistic practice is based on a conscientious usage of ambiguities, traps, and underground mud.

SCIENCE

«*All knowledge must contain some trace of contradiction in the inside [...] what is decisive is not to move from one knowledge to another one, but to jump on each one. That jump is the trace of the authentic, what distinguishes knowledge from the mass production merchandise*».

WALTER BENJAMIN, *Thinking in Images*²

Pablo Capitán focuses on some object, idea, or situation; he isolates it in order to analyze it, he surrounds or penetrates it with the purpose of fracturing the chance and making that object or situation last, even if it is only for an instant in the consciousness of the world. They can be equilibrium traps, or see-through worms. Both are abstract entities. It can be any mechanism, or map, or noise, or perfume. It does not matter either, because even if it is an art of objects, it is not exactly about an object-oriented art, like conflictive situations that call objects to enchant them. Continuing with *Thinking Images*: «To suppress nature within a framework of pale images is, without a doubt, the desire of the one who dreams. Enchanting them, calling them again, that is the talent of the poet». Abyssal

animals we never see, that is the talent of the poet. This exhibition inquires into looking, seeing, perceiving: to create, to generate, to be born, to give birth. But it does not forget that, inside the water, in the depth of a cave that is inaccessible to our sight, a dark life beats, as much life as ours.

Unstable balance, magnetism, centrifugal force, adherence, reflection and refraction... Many of Pablo Capitán's pieces give an impression of *physique amusante* due to the immediacy of created situations and also to the precariousness of used elements. The recreational physics differs from plain physics in that it shows the paradox – surprising, and thus, *amusante*– of that which is, however, as accurate and measurable as the latter one. But recreational physics makes a pedagogical means out of surprise, to understand through the irony of facts, while Pablo expects quite the opposite: to darken what seems obvious, to overflow what we know as naturally channeled. And also preventing from *amusante*, the adjective of a strong noun: *physique*. Pablo carries a kind of crusade against the anecdotal and the chance, against the surprise, the microscopic photography and the scientific outreach.

The artist seems to show a dark model of life that can as well illuminate some corners of human culture: millenary beings put in a corner of invisible biology that come back so that we pay some attention: see-through spiders, blind, humid; eye-less fish, albino snakes: an intelligent world without vision, without pigmentation. Without culture and without language, waiting for the latest investigations. That almost-latent life is relegated, inhabiting in the under-soil of the caves we have actually just left a moment ago. A relationship in which we do not want to recognize ourselves; the ones shown hanging in this exhibition are radically stateless beings: they have been banished from our culture, they have become creatures without history for those of us who have not anticipate moral fables about cunning or cruelty, of saving or waste. They lack the legitimacy of human emotions that Perrault or La Fontaine decreed for the fox or the donkey. They belong to the darkness and the *monstrous*, and their purpose, in any case, is useful for enlightening better the luminous lineage of the

gazelle or the lynx we have appropriated, or the pig or the calf we have domesticated. We look at them with curiosity, with intrigue, with fear and disgust. Because they are radically wild. Searching in this remote biology, Pablo Capitán's work is an invitation to penetrate into the uncertainty of the skeleton. He carries out a classification obviously, but as a hypothetical collection of samples of phenomena that are out of our reach. Sight is a friendly enemy that equally shows us the harmonious and the horrendous.

But that animal monstrosity, is it just grotesque, aberrant, or is it also genetic? Is its otherness only found in its appearance? Unfortunately, genetics is a mathematical code and it hardly accepts abnormality, in any case, unexpected solutions, even the most improbable ones. So, it seems that the disgust these creatures make us feel comes from their appearance, in which in no way we want to identify ourselves with what we have come to be. If in *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll*, *Pataphysician* published postmortem in 1911, Alfred Jarry promoted the new science as “the study of imaginary solutions and the regulations that control the exceptions,”³ we should agree that these anatomies could very well be a matter of pataphysical study, Pataesthetic subcommittee. In 1948, when the first Pataphysics school was founded in Paris, Raymond Queneau held the “Epiphanies” subcommittee, Boris Vian held the “Imaginary Solutions” one, and Marcel Duchamp the “Shapes and Grace” one.

«Pataphysics is the science of what is added to metaphysics», Jarry establishes. «Pataphysics will be, above all, the science of the . It will examine the laws that regulate exceptions and it will explain the universe which is additional to this one». Here comes together the dismantling of objective science, the sharp irony over accuracy and classification: the measurements, the centimeter, the gram, the second; the stars –“the sun is a cold solid” professor Jarry explains, probably containing a loud laugh– formed by one square meter squares held with screws; in order to finish calculating “God's surface” which, after complex calculations seems to be a long line, then a point, to conclude that: «God is the tangent

point between zero and infinite. Pataphysics is the science».

ANIMAL AND TRAP: INFRATHIN SITUATION

I go back to Urazurrutia, where those beings to which only a pataphysic would pay attention are hanging. They are abyssal specimens –*abyssal*, etymologically, “without bottom”, and from there, bottomless or incomprehensible– that have been placed before a virtual water mirror which duplicates⁴ them, and situated at a certain height, suspended in the air, they form a waterline that transforms the exhibition space into an underwater habitat. Manipulating the horizon line, the sample conventionally immerses the spectator under that waterline. And places it in the space of desire, away from any empirical knowledge. There is, however, no trace of illusionism, of *trompe-l'oeil* or deceiving perspectives. No trace of scientific diorama: it is clearly a conceptual bet negotiated with the spectator, a mental situation that opens the perception towards a different space.

Hence, the exhibition shows animals and traps for animals that will never be able to catch them. Something almost imperceptible separates them, hard to measure, by the way, called *inframince*. *Inframince* is the verification of the fact that the measure of a physical phenomenon now cannot be obtained by science, but by desire. This term coined by Duchamp would describe the minimal difference –infrathin– between two apparently identical phenomena. Duchamp meant to show the disagreement, the break between perception and concept. When packing a bag, the difference in volume between a recently ironed shirt and another used shirt with wrinkles. In the outward journey, it seems to make no difference, but it does in the return journey. A box full of matches does not make noise, but a box half full does, so, which one is fuller? The shortest distance between two points is not, as geometry states, a straight line, but a randomly produced curve throwing one meter-long thread from a one-meter distance. And a wedge? A rectangular prism that bridges the gap between two planes. In *The Mechanics in the gesture*, a piece by Pablo Capitán in 2008, several wooden wedges occupy a corner in the gallery,

but they are only held by the foamboard bracket that the author names and the title of the piece, which builds and defines the operation this way.

And what does this mean? Not much, probably, *inframince*: incalculable differences that interests a few people, *minima moralia*, as Franco Battiato wrote paraphrasing Adorno: details, misunderstandings, digressions, scarcities, perception mistakes: functional absurdities. I like the absurdity and its conversion into raw material in order to create desire. I go back to the entrance, to the traps zone. At the beginning of his famous text *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin placed –like a wedge?– a thought by Madame Duras, a dilettante philosopher: «*La vraie est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut*», which, literally translated, would be something like «The truth is what is able; the untrue is what it wants», but going beyond its literal translation, the meaning would be: «The truth is what is possible, the untrue is moved by desire». And this is where we are with Pablo Capitán, a science fabricator, storyteller, distracted microscopist, urban speleologist, classifier of abnormities, marginal biologist, and incompetent tricker. There is no science without basic failure. There is no history without invention of the past, as V. M. Varga says on an episode from the third season of *Fargo*: «the past is unpredictable».

1 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, translated from German by E. F. N. Jephcott. Verso: London, 2005.

2 Walter Benjamin, *Thinking in Images*. Translated from the Spanish version *Imágenes que piensan*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Abada: Madrid, 2012.

3 Alfred Jarry, *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*. Translated from the Spanish version *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*. Edición y traducción de Inocencio Galindo. Tératos: Valencia, 2005.

4 In order to explain the relationship between the inferior side, the field of singles, the superior side, and the field of the married woman in *The Large Glass*, Duchamp talks about “renvoi miroirique”, a mirrored forwarding or reflex.

Actualmente vive y trabaja entre Madrid, Bilbao y Granada. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada (2006) y Máster en Producción Artística por la Universidad Politécnica de Valencia (2008).

Ha recibido varios premios y becas: Premio a la Producción Artística de la Fundación Banco Santander (2016), Beca de investigación FACBA_16, Premio Justmag 2016, Beca Encuentros de Genalguacil (2016), Beca Artista Residente Bilbaoarte (2016), Beca Manuel Rivera de Ampliación de Estudios Artísticos en el Extranjero de la Diputación de Granada (2011), artista seleccionado para el V Encuentro de Artistas Novos (2015), artista invitado en LaFragua (2014) y Premio/adquisición de obra en el Certamen de Artes Plásticas de la Junta de Andalucía en las ediciones 2007 y 2010.

Tanto a nivel individual como en muestras colectivas, su obra se ha expuesto en: 'Aguanieve, -sensación de', Galería Artnueve (Murcia 2016); 'Acordes', Sala de Exposiciones Biblioteca de Andalucía, Granada (2015); 'Delicate Matter' (con Tommy Hovik), Espacio Combo, Córdoba (2014); 'Metámeros', Palacio de los Condes de Gabia, Granada (2013), 'La imagen y el animal', Palacio de los Condes de Gabia, Granada (2010); 'Reversión, trampa, solecismo', Galería de arte PlanoB, Granada (2010); 'Distopías desencajadas', Sala Santa Inés, Sevilla (2011); 'El pescado y el huésped: 9 artists from Granada in Athens', The Art Foundation, Atenas (2011) o 'Certamen de Artes Plásticas', IAJ. Málaga (2010 y 2007).

Egun Madril, Bilbo eta Granada artean bizi eta lan egiten du. Arte Ederretan Lizentziatua Granadako Unibertsitatean (2006) eta Masterra Produkzio Artistikoan Valentziako Unibertsitate Politeknikoan (2008).

Sari eta beka ezberdinak jaso ditu: Banco de Santander Fundazioaren Saria Produkzio Artistikoagatik (2016), FACBA_16 Ikerkuntza Beka, Justmag 2016 Saria, Genalguacil-eko Topaketak Beka (2016), Bilbaoarte Artista Egoiliarra Beka (2016), Manuel Rivera Beka, Granadako Diputazioarena Atzerrian Ikasketak Hedatzeko (2011), V. Encuentro de Artistas Novos (2015) topagunean aukeratutako artista, LaFragua-n (2014) gonbidatutako artista eta Andaluziako Juntaren Arte Plastikoen Lehiaketan obraren Sari/erosketa 2007 eta 2010eko edizioetan.

Bai maila indibidualean bai erakusketa kolektiboetan, bere obra honako lekuetan jarri dute erakusgai: 'Aguanieve, -sensación de'. Artnueve Galería (Murcia 2016). 'Acordes'. Andaluziako Liburutegiko Erakusketa Aretoan, Granada (2015). 'Delicate Matter' (Tommy Hovik-ekin), Combo Espazioa, Córdoba (2014). 'Metámeros'. Gabiako Kondeen Jauregia, Granada (2013). 'La imagen y el animal', Gabiako Kondeen Jauregia, Granada (2010). 'Reversión, trampa, solecismo', PlanoB Arte Galería. Granada (2010). 'Distopías desencajadas', Santa Inés Aretoa, Sevilla (2011). 'El pescado y el huésped: 9 artists from Granada in Athens.' The Art Foundation, Atenas (2011) edo 'Certamen de Artes Plásticas', IAJ. Málaga (2010 eta 2007).

Currently lives and works between Madrid, Bilbao, and Granada. He holds a BA degree in Fine Arts from the University of Granada (2006), and a Master's degree in Artistic Production from the Polytechnic University of Valencia.

He has received several awards and scholarships such as the Fundación Banco Santander Award for Artistic Production, the FACBA_16 Research Scholarship, the Justmag Award 2016, Encuentros de Genalguacil Scholarship (2016), the BilbaoArte Foundation Art Project Grant (2016), the Manuel Rivera Study Abroad Grant for Graduates in Art by the Council of Granada (2011); he has been selected artist for the V Encuentro de Artistas Novos (2015), invited artist in La Fragua (2014), and he has got an award as well as a piece acquired in the Certamen de Artes Plásticas de la Junta de Andalucía, 2007 and 2010 editions.

His work has been exhibited at an individual level as well as within collective exhibitions like 'Aguanieve, -sensación de', Galería Artnueve (Murcia 2016), 'Acordes' Exhibition room in the Biblioteca de Andalucía, Granada (2015), 'Delicate Matter' (with Tommy Hovik), Espacio Combo in Córdoba (2014), 'Metámeros' Palacio de los Condes de Gabia in Granada (2013), 'La imagen y el animal' Palacio de los Condes de Gabia in Granada (2010), 'Reversión, trampa, solecismo' PlanoB Art gallery in Granada (2010), 'Distopías desencajadas' Santa Inés Room in Seville (2011), 'El pescado y el huésped: 9 artists from Granada in Athens' in The Art Foundation, Athens (2011), and 'Certamen de Artes Plásticas' in the Andulian Institute of Youth, Málaga (2010 and 2007).



**FUNDACIÓN
BILBAOARTE
FUNDAZIOA**

Bilboko Udala
Ayuntamiento de Bilbao

Juan Mari Aburto
Bilboko alkatea
Alcalde de Bilbao

Nekane Alonso
Kultura zinegotzia
Concejala de Cultura

Koldo Narbaiza
Alba Fatuarte
Inés Ibañez de Maeztu
Beatriz Marcos
Amaia Arenal
Marta Vega
Fundación BilbaoArte
Fundazioko
patronatuaren kideak
Miembros del Patronato
de la Fundación
BilbaoArte Fundazioa

BI-1298-2017
Legezko gordailua
Depósito legal

**FUNDACIÓN
BILBAOARTE
FUNDAZIOA**
Edizioa
Edición

Juan Zapater López
Zuzendaria
Director

Aitor Arakistain
Kordinazioa
Coordinación

Txente Arretxea
Adrián Castañeda
Jon Bilbao
Pilar Valdivieso
Muntaia
Montaje

Ana Canales
Estibaliz Erauzkin
Agurtzane Quincoces
Ekoizpen exekutiboa
Producción ejecutiva

Alicia Prieto
Asier Amundarain
Komunikazioa
eta hedapena
Comunicación y difusión

BilbaoArte
Diseinua
Diseño

Ros Boisier
Pablo Capitán del Río
Argazkiak
Fotografía

Elizabeth Casillas
Maketazioa
Maquetación

**Francisco Javier San
Martín**
Pablo Capitán del Río
Testuak
Textos

Itxaso del Olmo
Tisa
Itzulpenak
Traducciones

Grafilur
Igor Casas
Inprenta
Imprenta



Bilbao

UDALA
AYUNTAMIENTO

bbk Fundazioa



Bizkaiko Foru
Aldundia
Diputación
Foral de Bizkaia

GRAFILUR
arte gráfico

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA - Urazurrutia 32 - 48003 BILBAO
Tel. 94 415 50 97 - info@bilbaoarte.eus - www.bilbaoarte.eus