

*A mi madre Rosi  
Que mientras  
desciende lenta,  
tierna y diminuta,  
hacia las últimas ruinas  
de la desmemoria,  
yo no olvido lo que fue.*

# Carne Triste

---

JUAN CARLOS BATISTA

CURATED BY  
MERCEDES ESTRAELLAS

**AJUNTAMENT  
DE PALMA**

**Batle**

M. Hble. Sr. Antoni Noguera

**Regidor de l'Àrea de  
Cultura, Patrimoni,  
Memòria Històrica i  
Política Lingüística**

Il·lm. Sr. Llorenç Carrió

**Coordinadora General  
de l'Àrea de Cultura,  
Patrimoni, Memòria  
Històrica i Política  
Lingüística**

Francisca Niell

**Director General  
d'Arts Visuals i  
Programes Públics**

Sebastià Mascaró

**Equip del Casal Solleric**

**EXPOSICIÓ**

“Carne Triste”,  
de Juan Carlos Batista.  
Casal Solleric.

Comissariada per  
Mercedes Estarellas.  
06/07/18- 09/09/18

**Coordinació**

Negociat Espais d'Art.  
Amb la col·laboració de  
Canarias Cultura en Red

**CATÀLEG**

“Carne Triste”

**Coordinació**

Negociat Espais d'Art

**Texts**

Mercedes Estarellas  
Emília Ferreira  
Blanca de la Torre

**Fotografies**

David Bonet

**Disseny editorial  
i maquetació**

Toni Sorell

**Assessoria lingüística**

Servei d'Assessorament  
Lingüístic de l'Ajuntament  
de Palma

**Traducció a l'anglès**

Rachel Waters

**Impressió**

Graficart

D.L: PM 1074-2018

ISBN: 978-84-95267-80-1

**Agraïments**

Jerónimo Cabrera  
Fernando Gómez La Cuesta  
Isidro Hernández  
Rosa Hernández  
Horacio Umpiérrez  
Carlos Bertrana  
Antonio Vela  
Esculturas Bronzo  
La Cámara  
Taller Alberto Tegueste  
Lilia Piñero  
Pura Márquez  
Javier Sicilia  
Emilio Pastor  
Luz Marina Barreto  
Arancha Bolinaga  
Abel Rodríguez  
Nestor Torrens  
Nacho Almenar  
Jesús de la Rosa

© D'aquesta edició:  
Ajuntament de Palma

© Dels textos: els autors

© De les traduccions: els autors

© Del disseny: els autors

Ajuntament  de Palma

  
CasalSolleric

  
CANARIAS CREA

  
IBEROSTAR  
HOTELS & RESORTS

  
TEA  
TALLERES DE ESTAMPACIÓN

**6 Souvenir del present**

MERCEDES ESTARELLAS

**9 Quan el paisatge es  
transforma en guerra i  
la guerra en paisatge**

BLANCA DE LA TORRE

**16 Sang de la meva sang,  
carn de la meva carn**

EMÍLIA FERREIRA

**20 Fitxes tècniques**

**22 Catàleg**

**92 Traduccions**

## Souvenir del present

MERCEDES ESTARELLAS  
Juny 2018

*My country dies in the end of the day  
and night to make sure that the new  
system is a way to get the best of the  
best in the world of the living room.*

Aquesta frase pertany al poema *My country is a living room* de Carlo Zanni (Milà 1975). El va escriure per a celebrar el 150 aniversari del seu país, Itàlia. El poema està creat en anglès amb el Google Scribe, un programa ara desaparegut que completava automàticament les frases a partir d'una paraula de referència. Per exemple, les primeres paraules d'aquest vers són “**My country dies**”, les úniques escrites per l'artista. És el programa en línia l'encarregat d'acabar la frase suggerint paraules que són confirmades cada vegada que pitjam la barra d'espai. L'algorisme en xarxa triava els mots més utilitzats en aquell moment a la xarxa de cada país. D'aquesta manera, paraula a paraula, un poema es va crear a si mateix, visionari i distòpic, revelant, en un constant estat de consciència, algunes veritats incòmodes i evidenciant una societat adormida, resignada i feliç.

Aquest poema del segle XXI, classificable com a post-internet art, és una visió del present que em sembla atzarosa, però que és el reflex objectiu que respon a les probabilitats d'ús de les paraules. El

resultat és un surrealisme denunciant que, lluny d'escapar de la nostra comprensió, ens ofereix una visió més lúcida del que està passant. Només mirant cap endarrere trobam els elements suficients per a relacionar les idees; el programa funciona com a mirall on ens reflectim, donant sentit a tots aquests fets, mots i idees, que s'entrellacen amb una nova gramàtica que ens fa visualitzar el futur, amb una claredat escruixidora.

El títol d'aquesta exposició, “**Carne Triste**”, és també el fragment d'un vers, aquesta vegada d'un poema de Mallarmé, *Brisa Marina*. Aquestes dues paraules de connotacions tremendistes són l'anunci d'un discurs que desenvolupa una visió que evidencia la decepció de l'artista sobre el criteri dels homes a l'hora de prendre decisions que afectaran milions de persones. Aquesta exposició no està realitzada sobre la base d'un algorisme que tria paraules, sinó sobre la base d'idees, records, i imatges gravades en la memòria de la societat, que l'artista recull fent ús d'un entorn interioritzat; d'alguna manera aquestes imatges s'han ordenat (o desordenat) en el seu cervell i han donat lloc a una descripció subtil i mordaç del present, relacionat amb el passat, i que gairebé a manera d'oracle presagia el futur. Però l'oracle, amb tota la seva teatralitat, ho té fàcil. El futur no promet. El món està fet un desastre, sempre ho ha estat. Vivim un moment de la història on mai havíem estat millor, i no obstant això la sensació de neguit ens acompanya. Deu ser el cansament provocat per viure en una societat en l'era de la

sobreinformació en la qual la fascinació que ens provoca l'horror ven més que mai.

En l'era del post-internet, Juan Carlos Batista recull tota la modernitat de l'expressió romàntica, fent de l'allegoria el seu instrument, i de la naturalesa el seu principal recurs. En totes i cadascuna de les peces de l'exposició *primen les coses sobre les persones, el tot comunica en la seva globalitat, però de manera molt fragmentada*. I és així, a força de fragments, com sense cap dubte funciona la nostra ment; l'artista ens posa a prova fent que pitgem la barra de l'espai per a crear el nostre propi poema, rescatant els vestigis de les experiències, les sensacions arxivades a la nostra memòria que sense sentit aparent van construint un discurs surrealista i al mateix temps ple de sentit. Serà el mirall de Lacan el que ens faci revelar a cadascun de nosaltres el seu significat. L'artista s'enreda en una fulgurant dialèctica amb l'espectador –“esperant sondejar consciències i qüestionar-nos la quantitat de reserves d'empatia envers *l'altre*”– on els conflictes són reinterpretats i relançats, deixant en l'atmosfera un ambient de reflexió sobre el que estam veient. Insistent en la representació de la naturalesa, irremeiablement, en el seu reflex, troba senyals de l'essència de la humanitat.

Cada vegada tinc més present, que l'art existeix per a poder expressar el que no es pot dir amb paraules; que, com va dir Didi-Huberman, *la bellesa, no existeix en si mateixa, sinó en la singularitat de cada esdeveniment*. I és en l'amuntegament dels esdeveniments singulars que es donen

en cadascuna de les obres d'aquesta exposició on, aclaparada, propòs un joc que pretenc que m'alliberi de descriure-les.

Per a evitar la reiteració de conceptes evidents a les obres, per a no avorriros, en les següents línies us present un exercici d'escriptura automàtica, en el qual em permetreu usar la lògica surrealista del robot, necessària per a expressar-la la meua lectura de l'exposició.

Les paraules (en majúscules) automàticament escrites en el paràgraf a continuació, estan en l'ordre en què m'han vingut al cap; les conjuncions, les preposicions i la puntuació són una llicència estètica mínima que m'he pres en rellegir-les.

Del Masclisme i de la Guerra, el Soldat al Bosc de Trinxeres i Naturalesa Humana. L'Engany del Matriarcat al Camp de Batalla de Manipulació Surrealista de la Història de la Realitat, amb Dictador i Mort.

En el Mirall Visionari de la Perversitat com a Fum en la Memòria del Romàntic i de la Competició del Fum amb el Patriarcat, Testosterona del Caçador Caçat.

Amb les Armes dels Morts, el Lament i la Màgia Real del Temps Futur i Passat, La Desgràcia de la Bellesa i el Gaudi Animal del Sublimat. Normal. Souvenir del Present cap a la Pèrdua de l'Aprenentatge en la Infància amb el Joc i l'Ecologia.

Negre, Blanc, Vermell, Absurd.  
Esperança en l’Empatia i en el Verd  
de les Bombes i les Armes.

El Somni de la Societat, com a Distopia  
Tenebrosa sota la Responsabilitat  
de la Modernitat i les Línies de  
Vida, de l’Atzar i de la Repetició.

Monocrom o Gris Sintètic; Zoom en  
l’Atenció a l’Afusellament de Voltaire i  
la Llibertat a la Submissió Voluntària  
a la Desinformació, a la Soledat, a  
la Peresa. Avorriment en la Por a  
l’Esglai, a l’Abisme. La Mort amb  
Humor en la Sàtira de la Conversa de  
l’Intercanvi del País en la Frontera amb  
la Persona Malenconiosa Sensesentit.

Drama. Allegoria del Real i del Fals com  
a Col·lisió. Vedat entre la Tendresa i  
l’Abjecte. Bandera de l’Horror Endogen,  
Custòdia de l’Acumulació. Metàfora.

Llegesc ara, de nou, el text. Alguna cosa em  
queda clara de la cascada de pensaments  
que em sobrevenen: la presència eterna  
de la voluntat de dominació i el desig de  
ser governats per una força *il·limitada*.  
Res de nou. “El món vol que l’enganyin”  
sentenciava Adorno. Una de les referències  
que cita l’artista en els títols de les obres  
és *La Vita è Bella*, la pel·lícula de Roberto  
Benigni, on entenem que “viure una  
fantasia, és crucial per a sobreviure” i  
al costat d’aquesta fantasia, l’humor  
se’ns fa imprescindible per a poder dur  
la consciència sempre incompleta de la  
nostra existència. No obstant això, segons

W. Benjamin “cal organitzar el pessimisme”.  
“**Carne Triste**”, és una proposició als  
qui segueixen tancats a la Caverna  
de Plató enlluernats per la falsa  
realitat de les ombres, a abocar-se a la  
finestra, i contemplar a plena llum, la  
naturalesa infinitament insondable de  
l’ànima humana. Vosaltres mateixos us  
autoreconeixereu obligats a un moment  
de reflexió; ja que sereu vosaltres els  
qui us reconeixereu malenconiosos,  
els qui haureu estat convidats a  
gaudir del *lament de la bellesa*.

## Quan el paisatge es transforma en guerra i la guerra en paisatge

BLANCA DE LA TORRE

*Carne triste* s’apropia d’un vers de Mallar-  
mé, *Brisa marina*, que Juan Carlos Batista  
descontextualitza i despulla de les seves  
connotacions amoroses per a portar-lo al  
terreny de la malenconia del cos i del pai-  
satge, on la carn és violentada, tant la hu-  
mana com la del mateix ecosistema natural.

D’aquesta manera, i a través d’un  
heterogeni cos d’obra on abunden el  
reciclatge i la reconversió –d’objectes i  
imatges– es va revelant l’imaginari de  
l’artista, on poesia i violència s’entrellacen  
amb certes dosis de surrealisme,  
subratllant la seva atenció a la guerra i  
les violentes conseqüències d’aquesta  
sobre el paisatge, humà i mediambiental.

El caràcter prosopopeic<sup>1</sup> que atorga a éssers  
no humans, tant a animals com a plantes, li  
serveix per a dirigir la seva mirada crítica  
cap al caràcter destructor d’una societat  
patriarcal, violenta i androcèntrica.  
Com en el gran tronc d’arbre, de cames  
sostingudes amb botes de soldat, que  
subjecta amb una de les branques una  
rèplica d’un rifle AK47 (*Imposición*,  
2015), un tronc obligat a allistar-se a una  
batalla que no era la seva, ja que quan la  
maquinària militar es posa en marxa les  
altres coses adopten un caràcter submís.

Fa unes dècades el pensador anarquista  
Murray Bookchin, precursor de l’ecologia  
social, va ser dels primers a assenyalar  
la relació entre la violència humana i  
l’exercida sobre el medi ambient i els  
éssers no humans. Seguint aquesta tònica,  
el treball de Batista posa sobre el tapet  
l’evidència que els conflictes ecològics  
mai són només mediambientals, sinó  
que no es poden eludir les complexes  
relacions econòmiques, socials, polítiques  
i colonials subjacents darrere aquells.

Aquesta dialèctica queda molt ben  
reflectida en els paisatges humanitzats  
de l’artista. De vegades tots els arbres  
del bosc s’antropomorfitzen per mitjà de  
cames humanes, entrecruant els seus  
troncs-cames que acaben en botes de  
soldat, element habitual de les seves obres.  
En aquestes sèries de *Psicopaisajes* (2015)  
els arbres-soldat semblen lluitar contra  
la desforestació humana, una d’aquestes  
altres guerres que la humanitat va  
declarar a la naturalesa fa molt de temps.

També de botes de militar sorgeixen  
de vegades niguls de fum, que Batista  
realitza tant en versió escultòrica (*La  
bota de Aladino II*, 2017) com fotogràfica  
(*Humosapiens I*, 2015), i és que per a  
l’artista la destrucció és l’única patologia  
que pot sorgir de l’interior d’unes  
botes de militar. És per això que els  
seus paisatges-guerra reflecteixen  
molt bé la dialèctica de la conservació  
i destrucció que es troba en el cor de la  
construcció militar de la naturalesa.

Razmig Keucheyan, en el seu llibre *La naturaleza es un campo de batalla*<sup>2</sup>, desenvolupa la interrelació entre ecologia i guerra assenyalant la clara consciència que en tenen els grans exèrcits del planeta, que els porta a produir informes consagrats a l'impacte del canvi climàtic i les seves conseqüències sobre l'estratègia militar. Ja el 2010 Barack Obama incloïa aquestes preocupacions en el document del *National Security Strategy (NSS)*.<sup>3</sup> Aquest mateix any la *Quadrennial Defense Review (QDR)*, publicada pel Pentàgon, va consagrar un capítol on s'assenyala la manera en què el canvi climàtic afectarà les missions de l'exèrcit, destacant la modificació del seu "medi ambient operatiu" en el qual intervenen els militars, així com l'impacte sobre les seves instal·lacions i materials.

Malgrat no ser fins a aquest mil·lenni quan cristal·litzen aquestes reflexions, l'origen de les implicacions militars del canvi climàtic es remunta molt més enrere. El primer informe, encarregat per Jimmy Carter, data de 1977. Aquestes preocupacions són represes per Al Gore els anys noranta, quan tindran lloc una sèrie de conferències en el marc de l'OTAN, organització que està avui dia a l'avantguarda d'aquest tema. Tant és així que el 1993 publica "Environmental policy statement for the armed forces", amb la finalitat d'augmentar la consciència ecològica dels soldats de l'aliança.<sup>4</sup> Batista reflecteix totes aquestes qüestions i les de les mentides de la guerra acolorint fum, amb les sèries realitzades a partir dels bombardejos sobre diferents poblacions de Síria, manipulades digitalment per a fer-les

assemblar a frondoses copes d'arbres (sèrie *La vita è bella*, 2014). Aquestes obres varen anar acompanyades en ocasions anteriors<sup>5</sup> per un gran tronc tallat transversalment a manera de mur, que a la part superior revela un panorama d'arbres talats, a manera de parc temàtic de devastació. L'artista descobrí posteriorment que aquesta fusta ajudava a sufragar les despeses de la guerrilla i la compra d'armes, una curiosa manera d'adonar-se de com el que és bèl·lic pot estar subjacent fins i tot en treballs on l'artista no ho tenia previst.

Continuant amb les gramàtiques del fum, penja del pati una obra el títol de la qual, *Cortina de humo*, més enllà del tint d'humor habitual en totes les seves obres, parla de l'excés d'informació com a eina per a desinformar, o com diria Ramonet "en democracia, la censura funciona por asfixia, por atragantamiento, por atasco".<sup>6</sup>

També realitza l'artista una versió inversa, en la qual és la mateixa selva la que adopta les formes del fum de les explosions (*Perversidad III*, 2017).

Generalment oblidats, selves i boscs han estat víctimes de primer grau dels conflictes bèl·lics. Recordem el famós agent taronja que va arrasar vegetació i vides, i contaminà la cadena alimentària, utilitzat per l'exèrcit nord-americà com a defoliant per a guanyar visibilitat a l'espessa jungla vietnamita. Tampoc no oblidem que la creació d'aquest agent s'atribueix a la multinacional Monsanto, que continua devastant la naturalesa a través dels seus organismes modificats genèticament,

recentment adquirida per un altre gegant de la devastació mediambiental, Bayer.

Però no va ser aquesta la primera vegada que la destrucció de l'ecosistema va formar part de la tàctica militar, sinó que se sap de casos anteriors com la guerra del Rif (1921-1949), en la qual els francesos varen emprar bombes incendiàries destructores de la vegetació, igual que varen fer els nord-americans durant la guerra civil grega (1946-1949) contra les zones ocupades per la resistència comunista. Keucheyan assenjala aquests exemples, i ens recorda que "no se vuelven imperialistas sino las naciones que disponen de 'cierto perfil ecológico', es decir, que controlan los bosques", ja que la fusta sempre ha servit per a la construcció d'armament i maquinària de guerra.<sup>7</sup>

En altres ocasions les explosions de Batista irrompen en l'àmbit d'allò domèstic, de manera similar a com va ser abordat per Martha Rosler amb la seva sèrie de fotomuntatges sobre la guerra de Vietnam<sup>8</sup> i descansen a manera de copes d'arbres negres damunt una petita taula de centre, les potes de la qual són botes de plàstic rígid de les joguetes *Action man*, una altra de les apropiacions habituals a què ens ha acostumat l'artista (*Custodia de la metáfora*, 2017).

També utilitza el sexe com a eina crítica, com en *Hazañas bélicas* (2015), on penis d'Internet que adopten la silueta d'un soldat japonès de plàstic s'inspiren en la matança de Nanking, una de les que ens recorden més durament que

violació i guerra solen caminar de la mà, per a la qual cosa no està de més una certa estetització del truculent com la que sembla proposar Batista.

De manera similar, el sexe també és present en el mural on les explosions semblarien prendre formes més abstractes, inspirat en els bombardejos de 2014 de l'aviació israeliana damunt Gaza (*Hordas*, 2014-2018). En aquest, una mirada més detallada ens descobreix que es tracta d'un collage de testicles en espiral, que l'artista va prendre d'escenes pornogràfiques i que gairebé no deixa espai perquè la metàfora prengui forma.

Aquesta reducció de la distància simbòlica l'empra l'artista per a alludir al caràcter patriarcal i al poder, especialment el militar, i a una societat que es renta les mans davant suposades externalitats.

Gairebé tots els conflictes bèl·lics es poden llegir en clau de conflictes de recursos. Keucheyan assenjala que el palestí-israelià és un cas típic per a una ecologia política de la guerra<sup>9</sup>, ja que la necessitat d'aigua potable a Israel supera amb escreix la seva capacitat de producció, la qual cosa condueix a una sobreexplotació dels aqüífers.

Aquest conflicte pot reflectir-se a través de treballs de Batista com *Custodia* del agua, una escultura que també acaba en bota militar sostenint una hiperallargada carabassa d'aigua; o a través de l'escultura de la carabassa de la qual emergeixen braços de soldats, del mateix tipus de

soldadets de plàstic que la bota militar anterior (*Sobreprotección*, 2012-2014).

Dins els conflictes bèl·lics són les guerres del passat les que interessen a l'artista, i li serveixen per a posar l'ull crític en el present, en una història que fa temps que es va oblidar de nosaltres.

Especialment són la Guerra Civil espanyola i la I Guerra Mundial les que més obsessionen l'artista i configuren el teló de fons de molts dels seus treballs. L'espanyola és present amb els fragments de bombardejos de l'aviació nacional damunt Madrid, que conformen a partir de cercles aglomerats una urna funerària que estaria, en paraules de l'artista, "modelada amb les cendres de la memòria" (*Urna vacía*, 2017). Moltes d'aquestes imatges estan preses de l'Arxiu Roig del Partit Comunista, un arxiu condemnat durant un llarg temps a la clandestinitat dels perdedors.

En el cas del *Políptico de románticos y realistas* (2008-2010), les escenes es mesclen amb paisatges romàntics, imatges idíl·liques d'Arcàdies on els soldats es mostren alegres i conviuen trinxeres amb verds prats i bells arbres, idealitzades a la manera que ens acostumaven les clàssiques escoles paisatgístiques que parlaven d'una falsa idea de naturalesa pristina. Batista s'apropia d'aquesta estètica per a fabular amb la història recent i parodiar la distorsió de la memòria històrica, un caràcter que emfatitza amb l'ús d'un blanc i negre que trenca amb l'aplicació de textures dissímils.

Ni la guerra ni el paisatge tenen ja res de romàntic, i aquí la mirada crítica recau sobre la falsa memòria de la història alhora que la d'una naturalesa pristina que mai va existir, sempre domesticada per la mà de l'home. Per a Theodor Adorno, en el seu *Discurso sobre lírica y sociedad*, aquesta sacralització de la naturalesa només és concebible en un context on l'individu se sent cada vegada més alienat respecte de les evolucions de la societat. Els dos processos, que són l'alienació social i la valorització de la naturalesa, són en aquest sentit concomitants.<sup>10</sup> A més, en la seva anàlisi crítica de la història, Adorno reivindica l'art com a espai que permet a l'individu la contemplació i crítica del present, així com la seva imatge del futur i el seu oblit o memòria del passat.<sup>11</sup>

Aquesta classe de memòries de guerra serveixen a Batista per a parlar de la lectura moral del passat, i de la importància d'analitzar la memòria en clau de veritat i moralitat. Així com per a Manuel Reyes Mate, "la memoria es uno de esos temas que debería ser objeto de un pacto de Estado, sin discusión, porque lo único que importa ahí es la ética y la verdad".<sup>12</sup>

És per això que també interessen a l'artista els temps de la dictadura de Franco. Per a *La ideología del paisaje II* (2018) Batista s'apropia de la caricatura del Caudillo amb uns plàtans, fruita que per la seva morfologia ens remet una vegada més a aquesta idea del fal·lus, i que en el seu moment va costar l'afusellament del

seu dibuixant i del director de la revista que la va publicar, *La Traca*. L'artista la reconstrueix a partir de punts de paisatges retallats d'antics gravats per a al·ludir a l'espoli i la rapinya del paisatge que succeeixen tota victòria.

En tots els casos Batista posa sobre la taula l'estúpida de les batalles, fins a arribar a la sàtira, com en l'escultura d'un rifle de franc tirador la culata del qual ha estat substituïda per Elmer, el personatge caçador dels dibuixos animats de la Warner (*Elmer el cazador*, 2018). Aquesta obra també és una de les que deixen entreveure una certa amarga anàlisi de la infància que sovint tamisa les seves obres, per mitjà de l'ús de soldadets de plàstic o de l'apropiació de l'imaginari de la Warner Bros, com en aquest cas, que traslluen preguntes que pretenen indagar en l'origen del mal, o en quin és el moment d'inflexió en què el nin deixa de jugar amb el peluix per a decidir matar-ho, o passa de jugar amb els soldadets per a ser-ne un. La "guerra de trinxeres o de posició", com també es coneix la Gran Guerra, és una constant en l'obra de Batista i no només va representar una carnisseria humana sinó que boscs com els de la batalla de Verdun en varen ser seriosament afectats, batalla en la qual va morir l'artista Franz Marc. Aquesta guerra va ser motiu d'inspiració de molts dels artistes que la varen patir, com *Les balades sobre la guerra* de Bertold Brecht, o els cruents gravats d'Otto Dix, en els quals, com ell mateix assenyalava, va trobar l'eina per a treure'l de les foscos de la vida.

A Batista les imatges d'aquesta guerra li serveixen també per a criticar el món de l'esport, que pot veure's en obres com una pilota de futbol composta per cercles en els quals s'inscriuen imatges de paisatges de la primera Guerra Mundial, en els quals eludeix la figura humana (*Mundial 14*, 2014), impresos damunt paper de cotó. O a través de la fotografia d'un paisatge desolat on una porteria de futbol es veu abandonada en una de les embassades "terres de ningú" que va deixar la Gran Guerra.

Aquesta identificació entre la guerra i l'esport, especialment el futbol, té a veure, d'una banda, amb el passat de l'artista en contacte amb tots dos -exèrcit i futbol-, però sobretot amb aquesta mirada crítica davant l'esport com a substitut de l'esperit de combat, de la competició com a succedani de la guerra. No ha de resultar estranya aquesta comparació, ja que tothom coneix l'episodi del particular partit entre alemanys i anglesos que va suposar una treva a les trinxeres el dia de Nadal i que sembla haver-se repetit de manera similar a Afganistan recentment.

Resulta inevitable el paral·lelisme entre l'heroi de guerra i la divinització dels jugadors de futbol avui dia, igual que és evident com els partits entre països es converteixen en un tauler polític on simplement canvien algunes regles del joc.

Peter Sloterdijk en el seu article "El fútbol y el nuevo Coliseo"<sup>13</sup> estableix un interessant paral·lelisme entre un campionat de futbol i una guerra tribal.

La seva preparació i l'estratègia amb l'entrenador o oficials. Els uniformes, les consignes i els càntics de la batalla. "Entre loas, parten al encuentro del adversario", assenyala Sloterdijk. Segons ell, el simulacre de la batalla a l'estadi substitueix o sublima simbòlicament altres batalles.

Per a l'autor en el futbol modern el que es posa en escena és el caçador reprimit que tots duïm dins i, en paraules seves, "lo que ofrecen los estadios de fútbol es una oportunidad inigualable para explorar la antropología de la masculinidad contemporánea". "Como en toda gesta nacional, las batallas producen y se alimentan de héroes. Y el fútbol es probablemente el último resabio de lo que queda como gesta nacional."<sup>14</sup>

Dins aquesta empatia amb el no humà i comprensió de la naturalesa de manera més holística, els animals juguen un paper rellevant en l'obra de Batista.

Els presenta normalment hibriditzats i en format d'escultures o instal·lacions, ben agrupats en una espècie d'estampida (*El animal sublimado*, 2011-2018), o en escultures de diminuta o gran mida. Aquest és el cas de Souvenirs de la Grande Guerre, on un rinoceront subjecta, a manera d'Atlas fatigat, un paisatge d'arbres devastats de la Primera Guerra mundial; o les hibridacions d'animals sublimats, com el cas d'un os amb l'interior de plàstic de jugueta, o l'enorme dibuix a carbonet d'un estruç el cap i el coll del qual han estat substituïts per un soldat de cap per avall.

L'artista ofereix una relectura dels esdeveniments històrics a través dels éssers no humans i com aquests s'han vist afectats pels conflictes bèl·lics, una de les principals causes de l'extinció d'animals a llocs com Àfrica, especialment el rinoceront blanc, del qual solament queden 5 exemplars al món i del qual en quedaven 31 abans d'esclatar la guerra al Congo el 1996.

Per a abordar aquesta aproximació a realitats no humanes, com les dels animals o els arbres, i la mirada incisiva sobre els humans, Batista fa ús d'un surrealisme mordaç que revela algun dels seus referents, com Francisco de Goya y Lucientes, especialment els seus gravats sobre els *Desastres de la guerra*.

El cas més clar d'aquesta influència ens porta als començaments de l'artista en els anys vuitanta com a tallador de pipes, i que el va portar a realitzar nombroses escultures/pipa amb microtalles minuciosament elaborades, com *La pipa de Goya* (1996/1999), en fusta de bruc i baquelita, que es mostren en aquesta exposició, o una extensa sèrie de pipes inspirades en serigrafies de Picasso.

Les pipes d'aquest artista són un magnífic exemple per a entendre els seus antecedents i els recursos d'apropiacionisme i postproducció que caracteritzen el seu treball posterior, així com les arestes humorístiques d'aquest, com la pipa que realitza a partir d'una vinyeta que Robert Crumb va realitzar a manera de targeta de Nadal per a

felicitar els lectors l'any 1969, i reflecteix la seva passió pels còmics com una altra de les seves influències seminals.

També Paul Celan és un altre referent. Del seu poema *Corona* pren un vers com a títol, *En el espejo es domingo*, 2016, per a una escultura on el fum de les explosions emergeix en aquesta ocasió d'un mirall.

Amb tot això, la reflexió ombrívola que proposa Batista posa el punt de mira sobre una societat dominada pel poder, militar i patriarcal, que ens recorda que tot paisatge és polític i que en un món de multiespècies és necessari que la recuperació de la memòria aculli també la història de la no/humanitat. Es proposa així un relat possible que apel·la a una revisió de la condició humana i a la necessitat de multiplicar les preguntes, ja que, en paraules de Rosi Braidotti, "si el poder es complejo, difuso y productivo, así debe ser nuestra resistencia a él".<sup>15</sup>

- 1 Batista utilitzà la prosopopeia anteriorment en un muntatge al Centre d'Art La Regenta per a la instal·lació d'un bosc d'arbres...
- 2 Razmig KEUCHEYAN. *La naturaleza es un campo de batalla*. (Madrid, Espanya: Clave intelectual, 2016)
- 3 Disponible a [www.whitehouse.gov/sites/default/files/rss\\_viewer/national\\_security\\_strategy.pdf](http://www.whitehouse.gov/sites/default/files/rss_viewer/national_security_strategy.pdf).
- 4 *Ibíd.* 137-140.
- 5 Tant al TEA (2016) com a La Regenta (2017)...
- 6 Nota Ramonet que "en democracia, la censura funciona por asfixia, por atragantamiento, por atasco" Completa?
- 7 KEUCHEYAN, *ibíd.*, 162.
- 8 *House Beautiful. Bringing the War Home*, és la sèrie de fotomuntatges que Martha Rosler va realitzar sobre la Guerra de Vietnam entre 1967 i 1972, que repetiria posteriorment sobre l'Iraq i Afganistan entre 2004 i 2008.
- 9 *Ibíd.*, p. 169.
- 10 *Ibíd.*, p. 58.
- 11 *La memoria de la experiencia como respuesta ética ante las víctimas*, de Tulia Almanza Loaiza. Nota complete (lugar, página etc...)
- 12 *Memoria histórica y ética de las víctimas*. Transcripció de la conferència pronunciada en les XI Jornades de Pensament Crític, celebrades a Madrid el mes de desembre passat. (Página Abierta, 242, gener-febrer de 2016).
- 13 Nota Sloterdijk.
- 14 Article d'Ilan Semo (2006) per al periòdic mexicà *La jornada*. El que extreu d'Sloterdijk el periodista és d'una entrevista publicada en el periòdic alemany *Der Spiegel* el 2006: "Conversa d'Sloterdijk amb D. Kurbjuweit i L. Gorris". <https://elementospara.wordpress.com/2013/10/10/un-equipo-de-hermafroditas-peter-sloterdijk/>
- 15 ROSI BRAIDOTTI. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 30.



## Sang de la meva sang, carn de la meva carn

EMÍLIA FERREIRA

Almada, 14 de juliol de 2018

Per a molts de nosaltres, resulta avui impossible mirar un paisatge sense pensar en la sang que hi ha corregut per damunt i que ha absorbit. I l'ha absorbida, com és lògic, al cos de la terra, al torrent i el llit dels rius. Potser per això, per a alguns de nosaltres, el paisatge entristeixi i el món, d'alguna forma, es faci de nit. Per a altres, no obstant això, el paisatge es converteix en un crit, una urgència. I si alguns s'habituen a la destrucció, a una forma egoista de ser, insistint a no assumir la responsabilitat dels seus actes, i disfressant el lliure albir amb la màscara de la fatalitat, n'hi ha d'altres que romanen atents. Crec que és exactament això –romandre atent i crític– el que succeeix amb Juan Carlos Batista, que així ho expressa amb claredat i provocació poètica en el seu treball. En aquesta exposició que l'artista ens ofereix al Centre d'Art Contemporani Casal Solleric, a la bella ciutat de Palma de Mallorca, el paisatge ofert als ulls dels visitants no és idíl·lic, sinó pertorbador. Al llarg de deu sales, obres de fotografia, disseny, gravat i objectes escultòrics es conjuguen per a oferir-nos un mirall inesperat. En aquest mirall, res del que sembla és. Com l'autor ens recorda, la visió del món, com la de l'art, és un esforç per a revelar la realitat mitjançant les aparences. L'aparença del

bell, l'aparença de l'innocent, amaga una realitat dura –de la qual som agents. La percepció de la realitat, com sabem, depèn de les dades d'anàlisi de què disposam. La falta d'atenció o de rigor pot crear una credibilitat, una aproximació al bell. Però un mirar més atent revela una realitat pertorbadora. Com en aquesta exposició es demostra. Els grans problemes sobre els quals reflexiona aquesta obra són aquells amb els quals ens enfrontam quotidianament, si no directament en tots els casos, almenys a través de la informació: l'aigua, la guerra i la naturalesa. És aquesta tríada que es conjuga perquè ens obliguem a repensar decisions, omissions, covardies. És aquesta tríada que ens col·loca en el centre del problema, no en la qualitat de déu suprem, com li ha agradat pensar a la nostra espècie, però, sí, en la qualitat de responsable major, d'aquell a qui l'autocentrament li ha de resultar fatal. En aquesta obra interventiva, sense ser pamfletària, l'autor aborda, de manera poètica, la matèria del món, mirant, no sense ironia, cap al que ens envolta. El paisatge nu i en el qual l'artista evita la presència directa de la figura humana ens remet a una situació distòpica, un paisatge destruït. Aquesta distopia (o sigui, l'absència de lloc per a qualsevol somni, per a qualsevol utopia) és un psicopaisatge (vegin-se les obres amb els significatius títols de Psicopaisaje I i II). La presència humana no és directa, però el que veim és el resultat de la nostra acció sobre la naturalesa. La pregunta que queda ens demana responsabilitats: què queda després de la nostra acció?

En realitat, la presència humana, sent sols evocada, és una constant. És l'eix de tot aquest treball. Com en un revers dels registres de les pintures rupestres, en què la figura humana era representada amb peus dels herbívors caçats, en clara identificació amb l'animal perseguit, en algunes obres de Juan Carlos Batista, fins i tot els arbres adopten morfologies humanes. Com si caminassin damunt peus humans i evidenciassin alguns membres que acaben en armes de foc, aquests cossos vegetals amputats (com parcialment destruïts per explosions) i metamorfosejats fossin el resultat d'una acció destructora general amb la qual hem contaminat el món. De fet, som centrals en aquesta obra. Tot passa per nosaltres: de la naturalesa dels arbres a la dels animals, els cossos dels quals ara també estan formats per membres humans. En la creació terroritzadora de monstres, gairebé es diria que el somni de Víctor Frankenstein va tornar viral. Així com veritat i mentida es fonen, també somni (malson) i realitat se sobreposen. El resultat és la construcció d'un món que, encara que sembli inspirar-se en anomalies genètiques improbables, adopta forma de metàfora eloqüent. I, almenys, de versemblança. La imatge *La vita è bella III*, 2014-2018, suggereix un bosc exuberant, però és l'efecte de la superposició de diversos niguls de fum (aquíicolorits) causats per explosions. L'exercici de l'engany també és suggerit en la ironia dels títols (vegeu humosapiens, per exemple), però el joc de paraules es torna amarg, en apuntar cap a la destinació funesta d'una humanitat que,

malgrat sapiens, és escassament sàvia i que camina amb inexorable certesa cap a la desaparició, consumida pel seu propi foc. La capacitat autofàgica de la nostra espècie és una constant poderosa en aquesta obra que insisteix a retornar-nos, en una notable mescla d'elegància i amargor, la imatge d'un món ferit per successius desastres, en un cabdell de sentits polítics, de decisions exemptes d'ètica –i, en última instància, de lògica. La mescla de temps és usada com a recurs poètic, plàstic –recurs que la pintura fa molt ens va ensenyar. Tornant a un passat polític que encara marca diverses generacions, la figura de Franco, creada amb punts que, observats de prop, revelen paisatges, fa pensar en la importància (sobre)humana (?) que a tot se sobreposa (tant a la creació d'altres, al mirar encantat que altres varen llançar sobre el món, al registre atent i rigorós que altres varen fer del que veien, de la naturalesa puixant amb la qual es varen trobar). Submergint-nos en un passat encara més llunyà, la remissió al debat entre Romàntics i Realistes recorda també el conflicte entre dues visions del món. Pertot arreu, és la ruptura que impera. Una ruptura que ens recorda que, mentre ens preocupam a definir regles i establir els exactes contorns del rellevant i de l'estètic, dels camins certs perquè ens orientem en el bosc, el bosc mateix va sent destruït, arbre a arbre, animal a animal, cos a cos. Les destrosses de món se succeeixen. A primera vista, poden semblar inofensives, però tot integra la mateixa lògica que elogia el que és bèl·lic i disminueix el que és contemplatiu, que opta per la violència

i desconfia de la generositat. Es parla de la naturalesa humana, i es mostra així que la manera en què veim el món ens ha estat filtrada per una lent que, encara que ha estat creada per nosaltres mateixos, ens ha estat maligna. I que ha embolcallat tothom en aquesta visió desastrosa. Rius de sang funcionen com a fons de figures. *Elmer*, el caçador, tant com a figura menor de dibuixos animats, o com a figura ridiculitzada per la suposada presa, recorda la valorització de la guerra i de la imatge del predador, banalitzant l'agressió. Espècies en vies d'extinció carreguen sobre el cos el pes de la destrucció imposada, d'un món en cendres. Les gestes bèl·liques han modelat el món de la forma més cruel i antinatural. Tot això desfila davant la nostra mirada en aquesta exposició. Podem intentar sortir de la presència d'aquestes obres amb la tranquil·litat de pensar que l'Art té el poder del simulacre i que, per això, podem respirar profund. Això no ens posa en risc. L'evocació, la re-presentació és un acte de fantasia, com bé va desconfiar Plató. Però no és veritat. Al contrari. Com avui ens diu la ciència cognitiva, l'Art –la ficció, les arts visuals, amb el seu poder narratiu i de suggeriment– és un important vehicle de coneixement. Perquè la nostra imaginació encén en nosaltres les mateixes emocions que experimentam en la confrontació amb la realitat. I així, la representació d'aquests fragments del nostre món, en el qual tot –arbres, fum, cossos, paisatges, rostres– conforma la desolació, ens confronta amb alguna cosa molt clara: que Juan Carlos Batista deixa aquí el nostre col·lectiu i tràgicament real autoretrat.

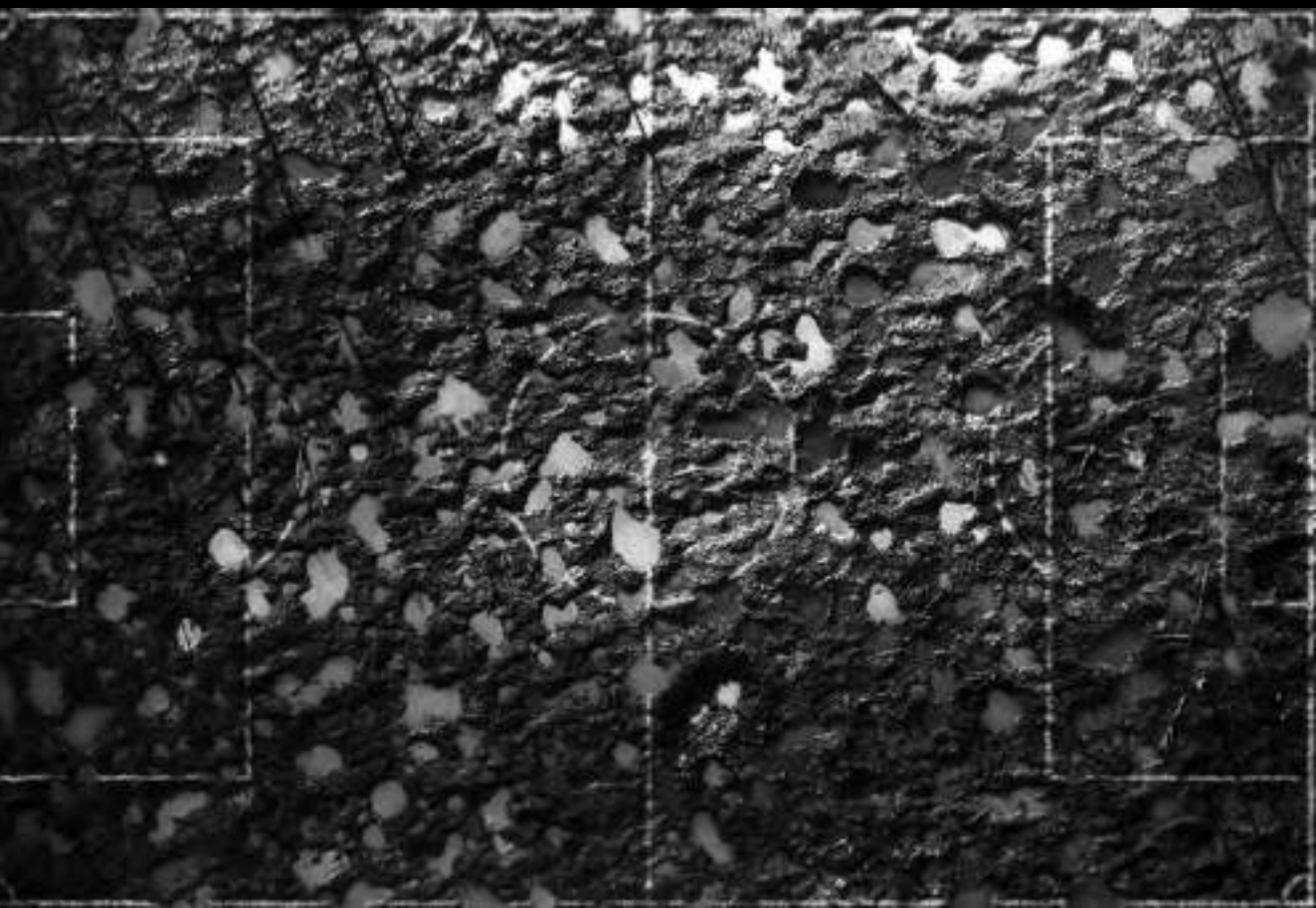
Aquesta naturalesa ferida és el nostre cos. Podem sortir indemnes de l'exposició, però no intactes. En entrar-hi, fins i tot sense saber-ho, deixam a la porta tota l'esperança. Perquè aquesta carn trista és, al final, carn de la nostra carn, sang de la nostra sang. Aquest és el nostre epitafi. Res menys que això.

- 22-23 *Souvenir de la Grande Guerre*, 2015. Madera, plástico, poliuretano expandido y rígido, resina epoxi, alambre y acrílico. 28 x 42 x 31 cm.
- 24 *La bota de Aladino II*, 2017. Madera, hierro, poliuretano expandido y rígido, resina epoxi, acrílico, pigmento y fijador. 165 x 50 55 cm.
- 25 *Custodia de la metáfora*, 2017. Madera, poliuretano, plástico, acrílico y pigmento. 110 x 80 x 79 cm.
- 26-27 *El partido I*, 2015. Impresión digital en papel algodón. 60 x 82 cm.
- 28 *El partido II*, 2015. Impresión digital en papel algodón. 60 x 90 cm.
- 29 *Incursión*, 2014. Impresión digital sobre papel algodón. 80 x 105 cm.
- 30-31 *Psicopaisaje I*, 2015. Impresión digital sobre papel algodón, 80 x 105 cm.
- 32 *Psicopaisaje II*, 2015. Impresión digital sobre papel algodón, 60 x 77 cm.
- 33 *Humosapiens I*, 2015. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 79 cm.
- 34 *Humosapiens II*, 2015. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 90 cm.
- 35 *Combustión espontánea*, 2016. Impresión sobre papel algodón. 77 x 60 cm.
- 36-37 *El animal sublimado*, 2011-2018. Montaje de 50 animales alterados (izquierda). *Mundial 14*, 2014. Impresión digital en papel algodón. 150 x 150 cm. (derecha).
- 38-43 Pequeños animales alterados incluidos en el montaje *El animal sublimado*, 2011-2018.
- 44 *Sobreprotección*, 2012-2014. Plástico, poliuretano, calabaza, acrílico y pigmento. 32 x 37 x 32 cm.
- 45 *Custodia del agua*, 2015. Madera, calabaza de agua, plástico rígido (bota de action man), alambre, poliuretano, acrílico y pigmento. 79 x 19 x 18 cm.
- 46 Detalle de *Mundial 14*, 2014.
- 47 *Mundial 14*, 2014. Impresión digital en papel algodón. 140 x 140 cm.
- 48 *Animal pensante*, 2014. Plástico, poliuretano, acrílico y pigmento. 32 x 18 x 19 cm.
- 49 *Señales de aliento*, 2015. Plástico, madera poliuretano, alambre y acrílico. 48 x 24 x 19 cm.
- 50-51 *La urna vacía*, 2017-2018. Vinilo recortado e impreso sobre pared (izquierda). Políptico compuesto por 12 fotografías pertenecientes a la serie *Románticos y realistas*, 2008-2010 (derecha).
- 52-53 *Románticos y realistas II*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 88 cm.
- 54-55 *Románticos y realistas XXV*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 77x 60 cm.
- 56 *Románticos y realistas XII*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 81 x 60 cm.
- 57 *Románticos y realistas XI*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 73 cm.
- 58 *Románticos y realistas XX*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 60 cm.
- 59 *Románticos y realistas X*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 80 x 60 cm.
- 60 *Románticos y realistas VIII*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 74.
- 61 *Románticos y realistas IX*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 74 cm.
- 62-63 *Románticos y realistas I*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 94 cm.
- 64 *Románticos y realistas XXXVII*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 60 cm.
- 65 *Románticos y realistas XV*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 60 cm.
- 66-67 *Románticos y realistas XIX*, 2008-2010. Impresión digital sobre papel algodón. 60 x 74.
- 68 Detalle de *La urna vacía* (izquierda)
- 69 *La urna vacía*, 2017-2018. Vinilo recortado e impreso sobre pared. 135 x 93 cm.
- 70-71 *Pipa de Goya*, 1996-1999. Madera tallada de brezo y baquelita. 15 x 8 x 4 cm.
- 72-73 Vista parcial de una de las sala del Casal Solletic.
- 74-75 *La vita è bella III*, 2014-2018. Impresión digital sobre papel blueback. 364 x 364 cm. (Detalle).
- 76-77 *Perversidad III*, 2017. Impresión digital sobre dibond, 90 x 134 cm.
- 78 *La vita è bella V*, 2014. Impresión digital sobre dibond. 90 x 135 cm. (Superior). *Perversidad X*, 2017. Impresión digital sobre dibond, 80 x 103 cm. (Inferior).
- 79 *En el espejo es domingo*, 2016. Poliuretano, madera, resina, acrílico y pigmento. 92 x 53 x 35 cm.
- 80 Vista parcial de una de las sala del Casal Solletic.
- 81 *Elmer el cazador*, 2018. Poliéster, resina epoxi, acrílico y réplica de un rifle francotirador M24 SWS airsoft. 52 x 141 x 30 cm.
- 82 *Imposición*, 2015. Madera, botas de soldado, hierro y réplica en metalde un AK47 airsoft. 216 x 100 x 75 cm.
- 83 *Hordas*, 2014-2018. Impresión digital sobre papel blueback. 353 x 203 cm.
- 84 *Hazañas bélicas I*, 2015. Impresión digital sobre dibond. 131 x 100 cm.
- 85 *Hazañas bélicas II*, 2015. Impresión digital sobre dibond. 149 x 100 cm.
- 86 Portada de la revista satírica *La Traca* (Caricatura de Franco), 1937.
- 87 *La ideología del paisaje II*, 2018. Impresión digital sobre papel aldodón. 150 x 150 cm.
- 88-89 Detalle de *La ideología del paisaje II*
- 90 Vista del patio del Casal Solletic.
- 91 *Cortina de humo*, 2015. Lona plástica impresa, 243 x 204 cm.







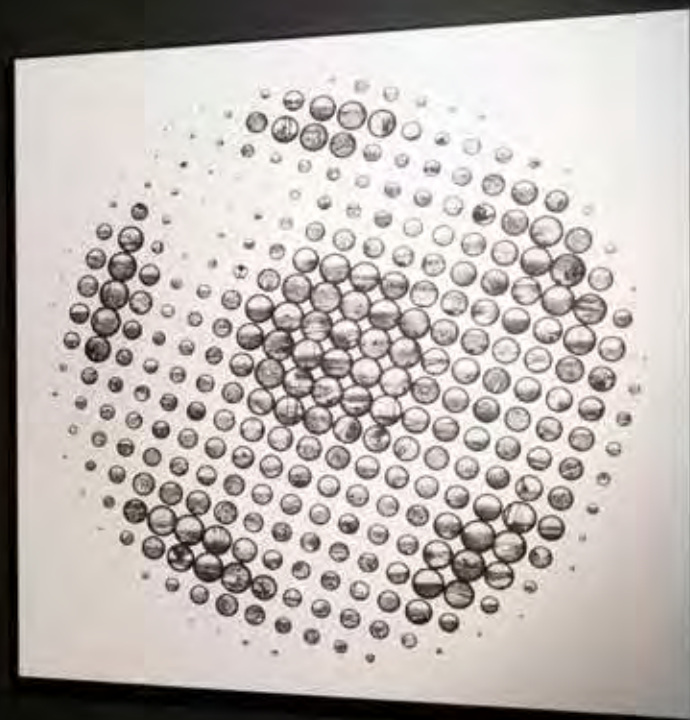










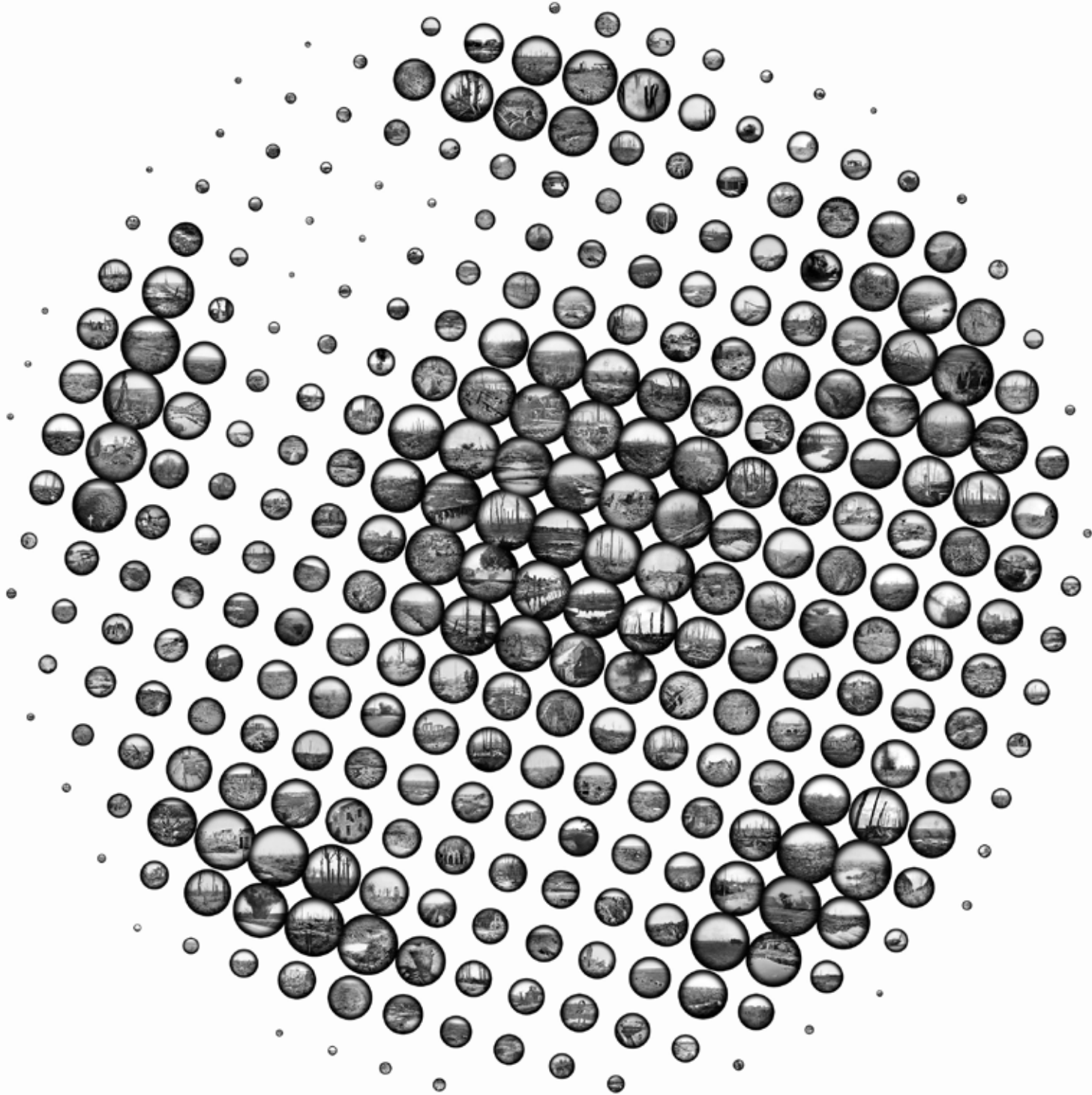










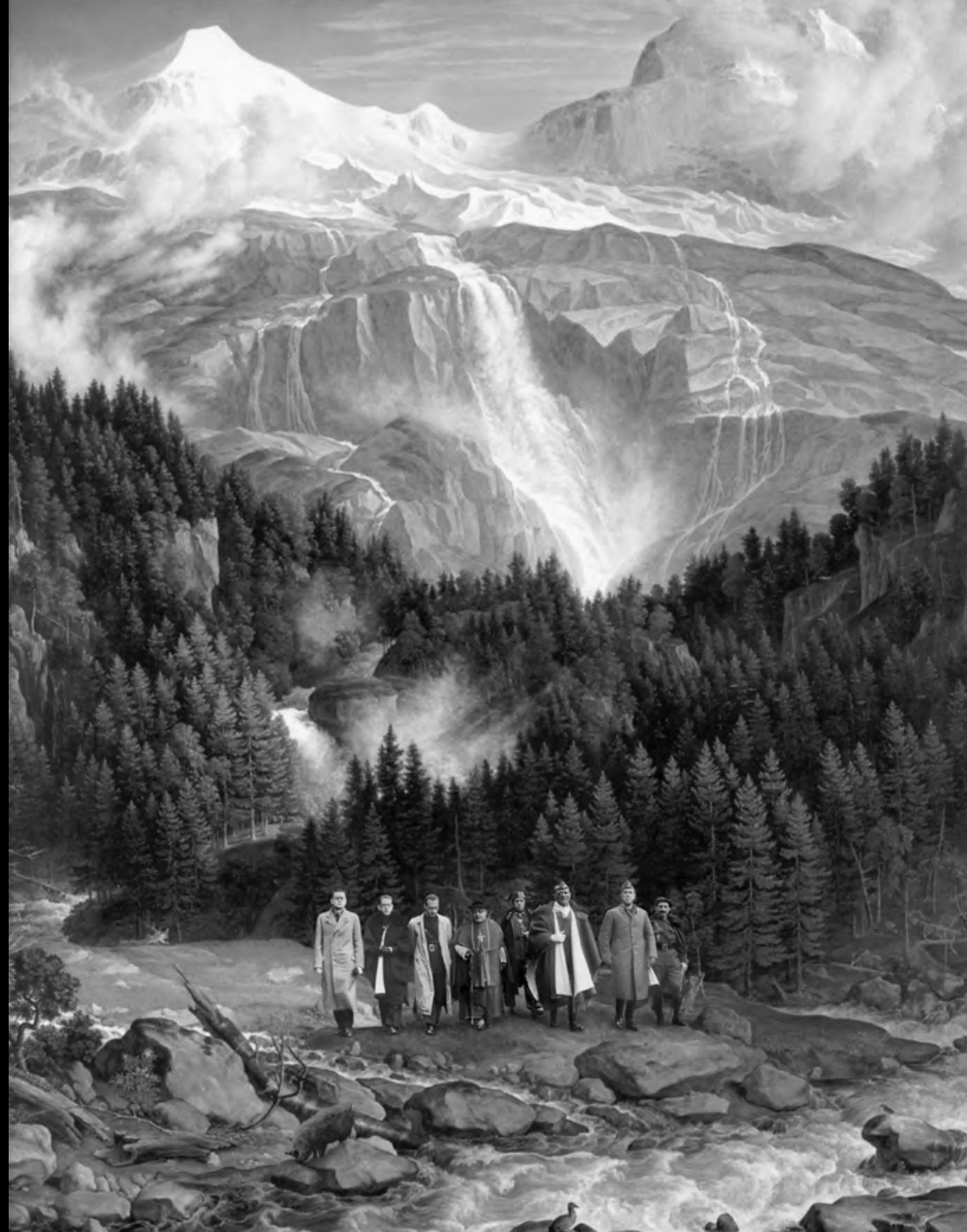






















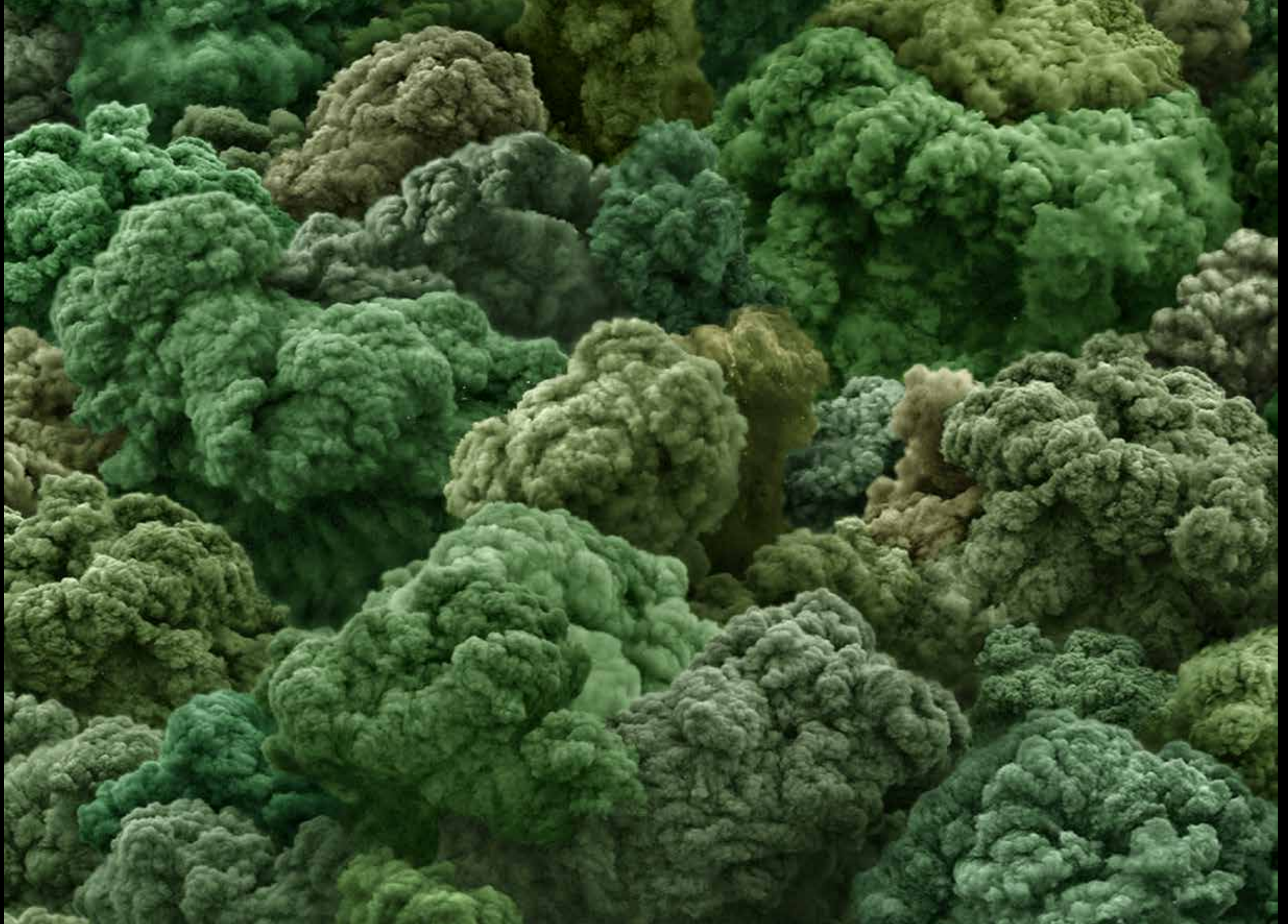
















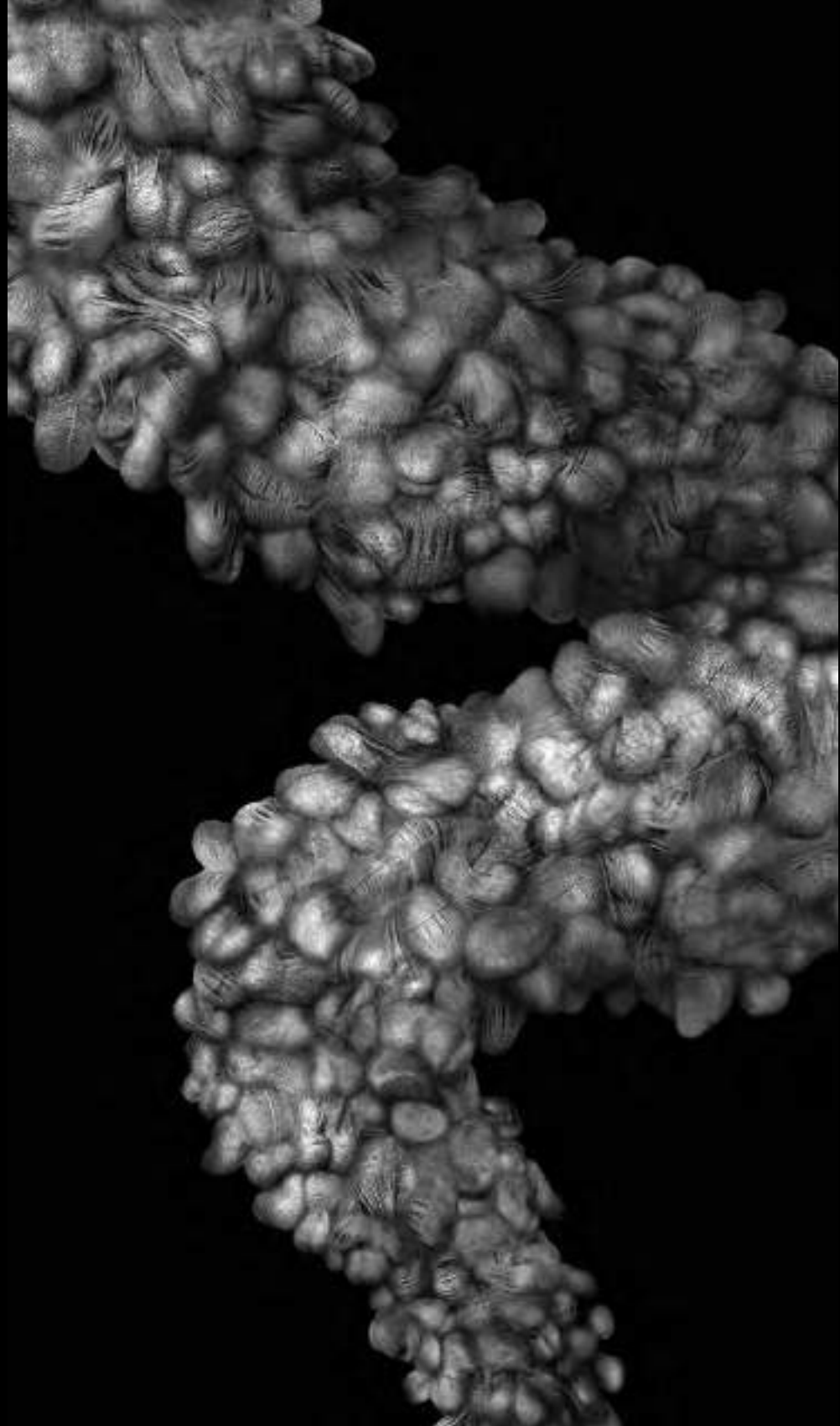
78

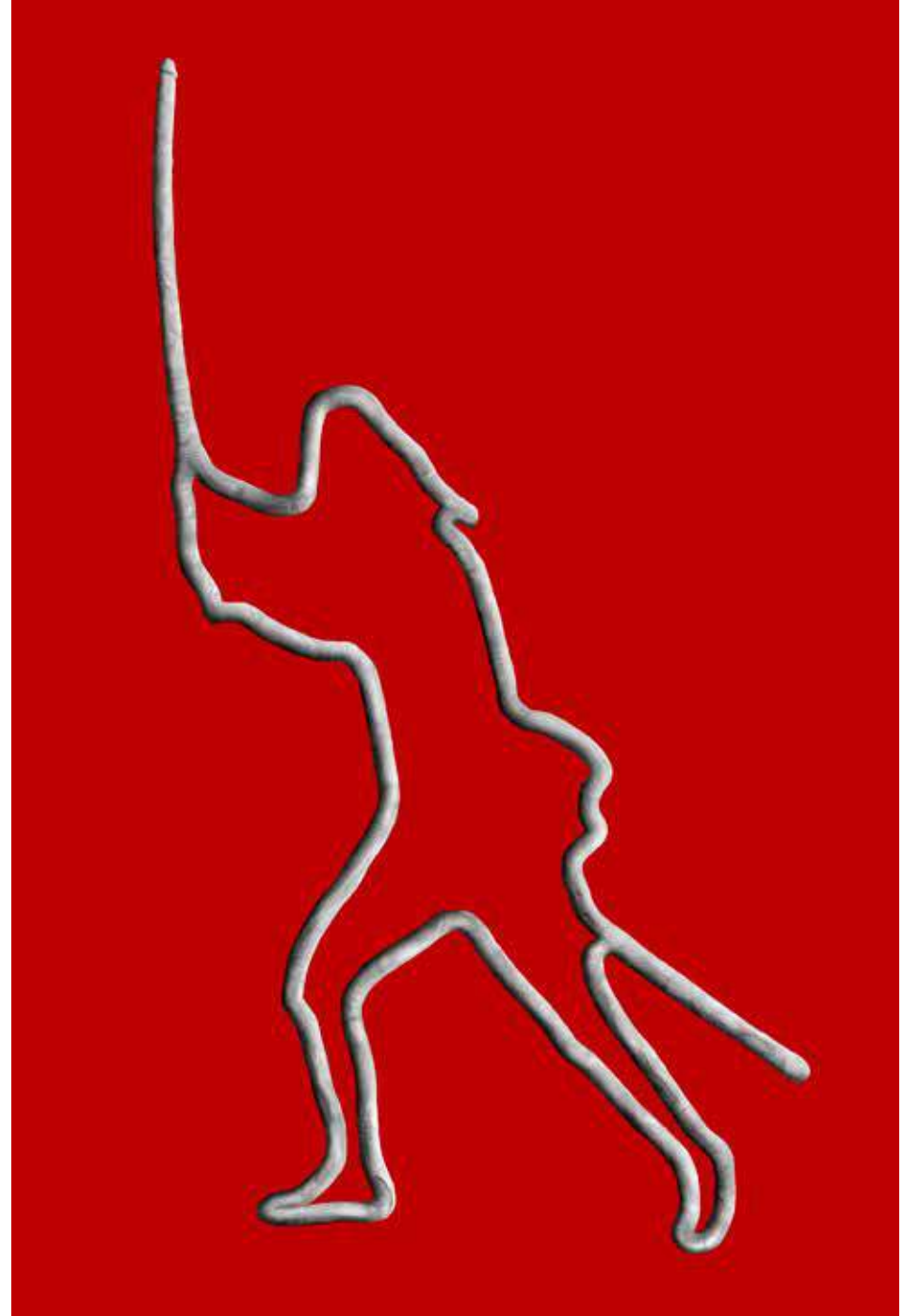
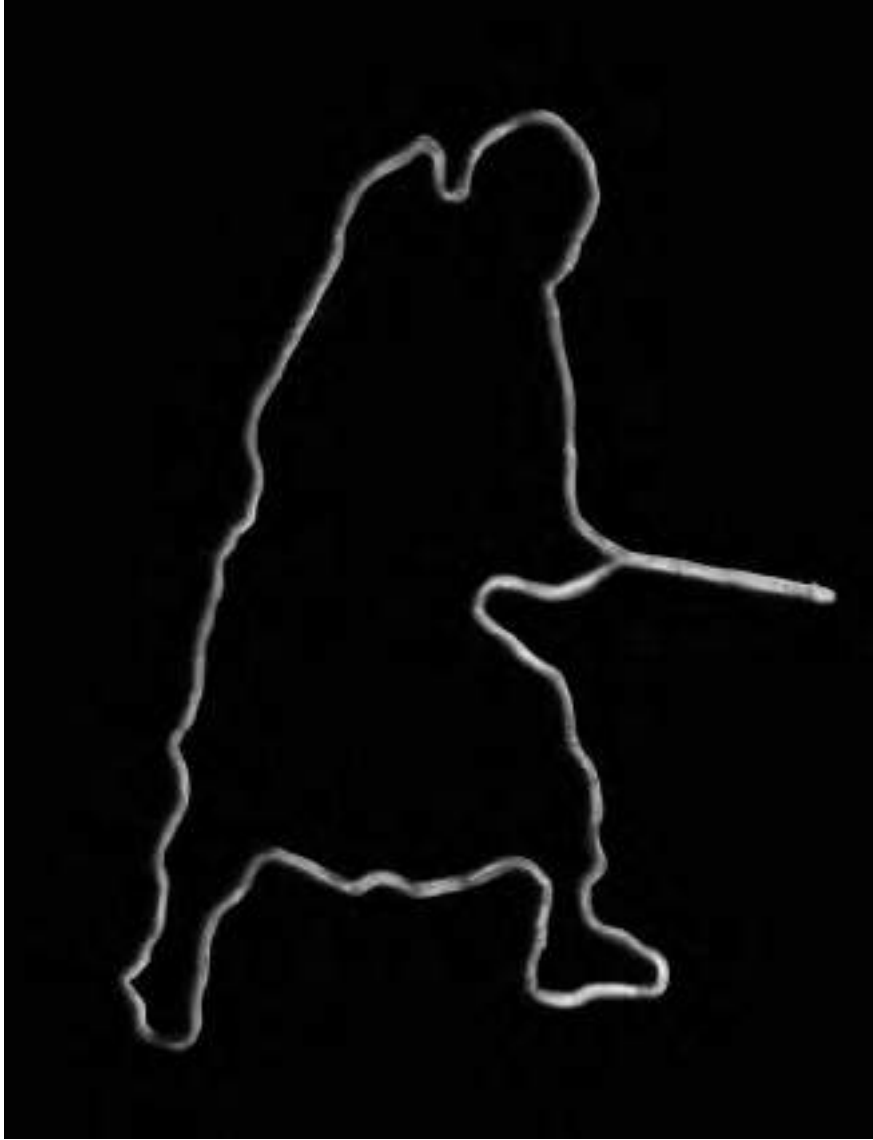


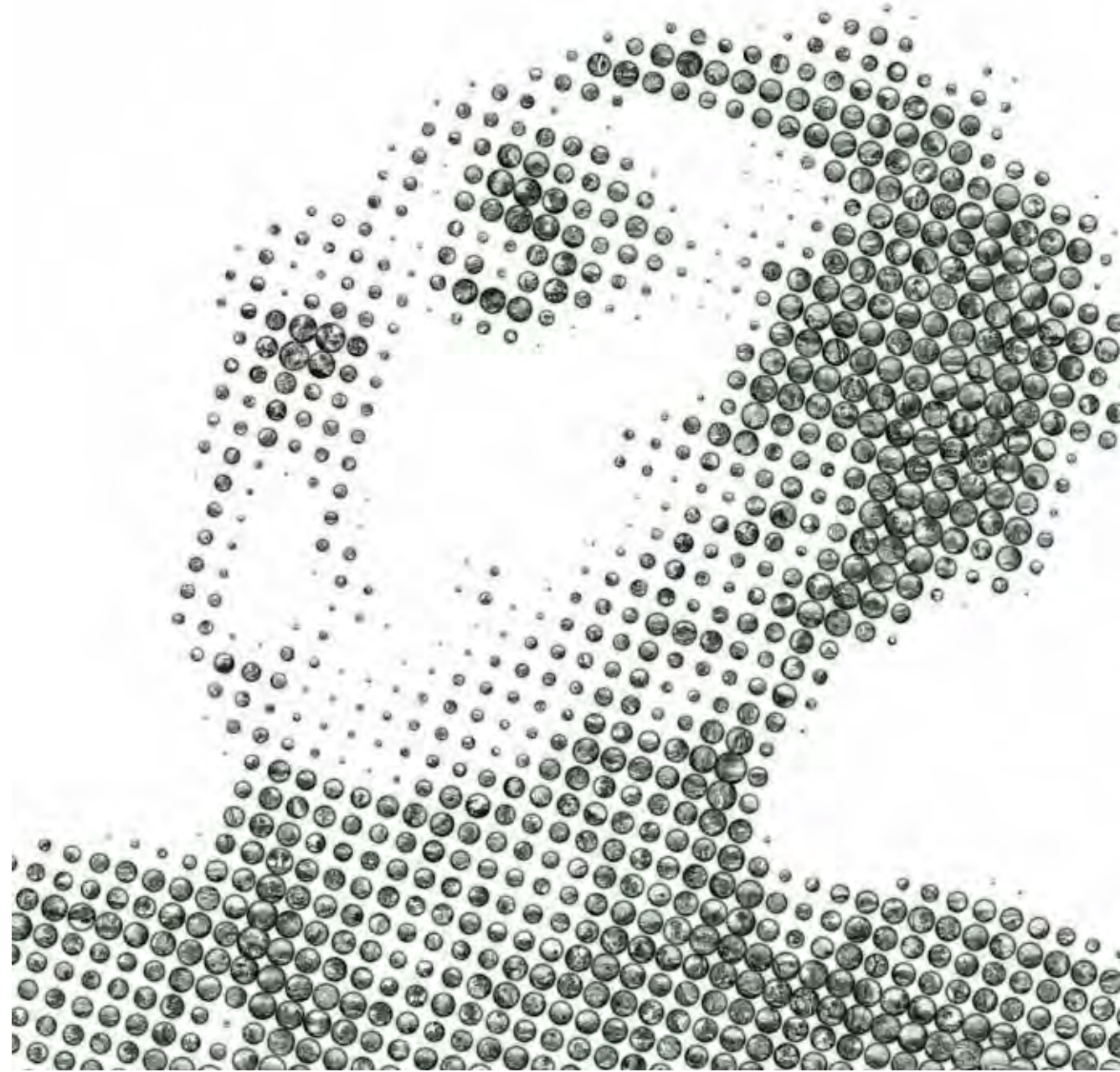
79















## Souvenir del presente

MERCEDES ESTARELLAS  
Junio 2018

*My country dies in the end of the day and night to make sure that the new system is a way to get the best of the best in the world of the living room.*

Esta frase pertenece al poema *my country is a living room* de Carlo Zanni (Milán 1975). Lo escribió para celebrar el 150 aniversario de su país, Italia. El poema está creado en inglés con el Google Scribe, desaparecido programa que completaba automáticamente las frases a partir de una palabra de referencia. Por ejemplo, las primeras palabras de este verso son *My country dies*, son las únicas escritas por el artista, es el programa *on-line* el encargado de acabar la frase sugiriendo palabras que son confirmadas cada vez que pulsamos la barra de espacio. El logaritmo en red, elegía los vocablos más utilizadas en ese momento en la red de cada país. De este modo, palabra a palabra, un poema se creó a sí mismo, visionario y distópico, revelando en un constante estado de consciencia, algunas verdades incómodas y evidenciando una sociedad dormida, resignada y feliz.

Este poema del siglo XXI, clasificable como post-internet art, es una visión del presente que se antoja azarosa, pero que es el reflejo objetivo que responde a las probabilidades de uso de las palabras. El resultado es un surrealismo denunciante que, lejos de escapar a nuestra comprensión, nos ofrece una visión más lúcida de lo que está pasando. Solo mirando hacia atrás encontramos los elementos suficientes para relacionar las ideas; el programa funciona como espejo donde nos reflejamos, dando sentido a todos estos hechos, vocablos e ideas, que se entrelazan con una nueva gramática que nos hace visualizar el futuro, con una claridad estremecedora.

El título de esta exposición, *Carne Triste*, es también el fragmento de un verso, esta vez de un poema de Mallarmé, *Brisa Marina*. Estas dos palabras de connotaciones tremendistas son el

anuncio de un discurso que desarrolla una visión que evidencia la decepción del artista sobre el criterio de los hombres a la hora de tomar decisiones que afectarán a millones de personas. Esta exposición no está realizada en base a un logaritmo que elige palabras, sino en base a ideas, recuerdos, e imágenes grabadas en la memoria de la sociedad, que el artista recoge haciendo uso de un entorno interiorizado; de alguna manera estas imágenes se han ordenado (o desordenado) en su cerebro dando lugar a una descripción sutil y mordaz del presente, relacionado con el pasado, y que casi a modo de oráculo presagia el futuro. Pero el oráculo, con toda su teatralidad, lo tiene fácil. El futuro no promete. El mundo está hecho un desastre, siempre lo ha estado. Vivimos un momento de la historia donde nunca habíamos estado mejor, y sin embargo la sensación de desazón nos acompaña. Debe de ser el cansancio provocado por vivir en una sociedad en la era de la sobreinformación en la que la fascinación que nos provoca el horror vende más que nunca. En la era del post-internet, Juan Carlos Batista recoge toda la modernidad de la expresión romántica, haciendo de la alegoría su instrumento, y de la naturaleza su principal recurso. En todas y cada una de las piezas de la exposición *priman las cosas sobre las personas, el todo comunica en su globalidad, pero de manera muy fragmentada*. Y es así, a base de fragmentos, como sin lugar a dudas funciona nuestra mente; el artista nos pone a prueba haciendo que pulsemos la barra del espaciado para crear nuestro propio poema, rescatando los vestigios de las experiencias, las sensaciones archivadas en nuestra memoria que sin sentido aparente van construyendo un discurso surrealista y al mismo tiempo lleno de sentido. Será el espejo de Lacan al que nos haga desvelar a cada una de nosotros su significado. El artista se enzarza en una fulgurante dialéctica con el espectador - “esperando sondear conciencias y cuestionarnos la cantidad de reservas de empatía para con el otro”- donde los conflictos son reinterpretados y relanzados, dejando en la atmósfera un ambiente de reflexión sobre lo que estamos viendo. Insistiendo en la representación de la naturaleza, irremediamente, en su reflejo, encuentra señales de la esencia de la humanidad.

Cada vez tengo más presente, que el arte existe para poder expresar lo que no se puede decir con palabras; que, como dijo Didi-Huberman, *la belleza, no existe en sí misma, sino en la singularidad de cada acontecimiento*. Y es en el amontonamiento de los acontecimientos singulares que se dan en cada una de las obras de esta exposición donde, abrumada, propongo un juego que pretendo me libere de describirlas. Para evitar la reiteración de conceptos evidentes en las obras, para no aburrirles, en las siguientes líneas les presento un ejercicio de escritura automática, en el que me van a permitir usar la lógica surrealista del robot, necesaria para expresarles mi lectura de la exposición. Las palabras (en mayúsculas) automáticamente escritas en el párrafo a continuación, están en el orden en el que me han venido a la cabeza; las conjunciones, las preposiciones y la puntuación son una licencia estética mínima que me he tomado al releerlas.

Del Machismo y de la Guerra, el Soldado en el Bosque de Trincheras y Naturaleza Humana. El Engaño del Matriarcado en el Campo de Batalla de Manipulación Surrealista de la Historia de la Realidad, con Dictador y Muerte.

En el Espejo Visionario de la Perversidad como Humo en la Memoria del Romántico y de la Competición del Humo con el Patriarcado, Testosterona del Cazador Cazado.

Con las Armas de los Muertos, el Lamento y la Magia Real del Tiempo Futuro y Pasado, La Desgracia de la Belleza y el Disfrute Animal del Sublimado. Normal. Souvenir del Presente hacia la Pérdida del Aprendizaje en la Infancia con el Juego y la Ecología.

Negro, Blanco, Rojo, Absurdo. Esperanza en la Empatía y en el Verde de las Bombas y las Armas. El Sueño de la Sociedad, como Distopía Tenebrosa bajo la Responsabilidad de la Modernidad y las Líneas de Vida, del Azar y de la Repetición.

Mono-cromo o Gris Sintético; Zoom en la Atención al Fusilamiento de Voltaire y la Libertad al

Sometimiento Voluntario a la Desinformación, a la Soledad, a la Pereza. Aburrimiento en el Miedo al Susto, al Abismo. La Muerte con Humor en la Sátira de la Conversación del Intercambio del País en la Frontera con la Persona Melancólica Sinsentido.

Drama. Alegoría de lo Real y de lo Falso como Colisión. Vedado entre la Ternura y lo Abyecto. Bandera del Horror Endógeno, Custodia de la Acumulación. Metáfora.

Leo ahora, de nuevo, el texto. Algo me queda claro de la cascada de pensamientos que me sobrevienen: la presencia eterna de la voluntad de dominación y el deseo de ser gobernados por una *fuerza ilimitada*. Nada nuevo. “*El mundo quiere que le engañen*” sentenciaba Adorno. Una de las referencias que cita el artista en los títulos de las obras es La Vita è Bella, la película de Roberto Benigni, en ella entendemos que “*vivir una fantasía, es crucial para sobrevivir*” y junto a esta fantasía, el humor se nos hace imprescindible para sobrellevar la conciencia siempre incompleta de nuestra existencia. No obstante, según W. Benjamin “*hay que organizar el pesimismo*”.

*Carne Triste*, es una proposición a quienes siguen encerrados en la Caverna de Platón encandilados por la falsa realidad de las sombras, a asomarse a la ventana, y contemplar a la luz del día, la naturaleza infinitamente insondable del alma humana. Ustedes mismos se auto-reconocerán obligados a un momento de reflexión; pues serán ustedes, los que se reconozcan melancólicos, los que habrán sido invitados a disfrutar del *lamento de la belleza*.

## Cuando el paisaje se transforma en guerra y la guerra en paisaje

BLANCA DE LA TORRE

*Carne triste*, se apropia de un verso de Mallarmé, *Brisa marina*, que Juan Carlos Batista descontextualiza y despoja de sus connotaciones amorosas para llevarlo al terreno de la melancolía del cuerpo y del paisaje, donde la carne es violentada, tanto la humana como la del propio ecosistema natural.

De este modo, y a través de un heterogéneo cuerpo de obra donde abundan el reciclaje y la reconversión -de objetos e imágenes- se va desvelando el imaginario del artista donde poesía y violencia se entrelazan con ciertas dosis de surrealismo, subrayándose su atención a la guerra y las violentas consecuencias de ésta sobre el paisaje, humano y medioambiental.

El carácter prosopopéyico<sup>1</sup> que otorga a seres no humanos, tanto animales como plantas, le sirve para dirigir su mirada crítica hacia el carácter destructor de una sociedad patriarcal, violenta y androcéntrica. Como en el gran tronco de árbol, de piernas sostenidas con botas de soldado, que sujeta con una de sus ramas una réplica de un rifle AK47 (*Imposición*, 2015), un tronco obligado a alistarse a una batalla que no era la suya, ya que cuando la maquinaria militar se pone en marcha las demás cosas adoptan un carácter sumiso. Hace unas décadas el pensador anarquista Murray Bookchin, precursor de la ecología social, fue de los primeros en señalar la relación entre la violencia humana y la ejercida sobre el medioambiente y los seres no humanos. Siguiendo esta tónica, el trabajo de Batista pone sobre el tapete la evidencia de que los conflictos ecológicos nunca son solo medioambientales, sino que no se pueden eludir las complejas relaciones económicas, sociales, políticas y coloniales que subyacen tras aquellos.

Esta dialéctica queda muy bien reflejada en los paisajes humanizados del artista. En ocasiones

todos los árboles del bosque se antropomorfizan por medio de piernas humanas, entrecruzando sus troncos-piernas que terminan en botas de soldado, elemento habitual de sus obras. En estas series de *Psicopaisajes* (2015) los árboles-soldado parecen luchar contra la deforestación humana, una de esas otras guerras que la humanidad declaró a la naturaleza hace mucho tiempo. También de botas de militar surgen en ocasiones nubes de humo, que Batista realiza tanto en versión escultórica (*La bota de Aladino II*, 2017) como fotográfica (*Humosapiens I*, 2015), y es que para el artista la destrucción es la única patología que puede surgir del interior de unas botas de militar. Es por ello que sus paisajes-guerra reflejan muy bien la dialéctica de la conservación y destrucción que se encuentra en el corazón de la construcción militar de la naturaleza. Razmig Keucheyan, en su libro *La naturaleza es un campo de batalla*<sup>2</sup>, desarrolla la interrelación entre ecología y guerra señalando la clara conciencia de ello que tienen los grandes ejércitos del planeta, que les lleva a producir informes consagrados al impacto del cambio climático y sus consecuencias sobre la estrategia militar. Ya en 2010 Barack Obama incluía estas preocupaciones en el documento del National Security Strategy (NSS)<sup>3</sup>. Ese mismo año la Quadriennial Defense Review (QDR), publicada por el pentágono, consagró un capítulo donde se señala el modo en que el cambio climático afectará a las misiones del ejército, destacando la modificación de su “medioambiente operativo” en el que intervienen los militares, así como el impacto sobre sus instalaciones y materiales. A pesar de no ser hasta este milenio cuando cristalizan estas reflexiones, el origen de las implicaciones militares del cambio climático se remonta mucho más atrás, datando el primer informe de 1977, encargado por Jimmy Carter. Estas preocupaciones son retomadas por Al Gore en los años noventa, cuando tendrán lugar una serie de conferencias en el marco de la OTAN, organización que está hoy en día en la vanguardia de este tema. Tanto es así que en 1993 publica “Environmental policy statement for the armed forces”, con el fin de aumentar la conciencia ecológica de los soldados de la alianza.

Batista refleja todas estas cuestiones y las de las mentiras de la guerra coloreando humo, con las series realizadas a partir de los bombardeos sobre diferentes poblaciones de Siria, manipuladas digitalmente para semejarlas a frondosas copas de árboles (*Serie La vita è bella*, 2014). Estas obras fueron acompañadas en ocasiones anteriores<sup>5</sup> por un gran tronco cortado transversalmente a modo de muro, y que en su parte superior revela un panorama de árboles talados, a modo de parque temático de devastación. El artista descubriría posteriormente que dicha madera ayudaba a sufragar los gastos de la guerrilla y la compra de armas, un curioso modo de darse cuenta de cómo lo bélico puede subyacer incluso en trabajos que el artista no tenía previsto. Continuando con las gramáticas del humo, cuelga del patio una obra cuyo título, *Cortina de humo*, mas allá del tinte de humor habitual en todas sus obras, habla del exceso de información como herramienta para desinformar, o como diría Ramonet “en democracia, la censura funciona por asfixia, por atragantamiento, por atasco”<sup>6</sup>.

También realiza el artista una versión inversa, en la que es la propia selva la que adopta las formas del humo de las explosiones (*Perversidad III*, 2017). Generalmente olvidadas, selvas y bosques han sido víctimas de primer grado de los conflictos bélicos. Recordemos el famoso agente naranja que arrasó vegetación y vidas, contaminando la cadena alimentaria, utilizado por el ejército estadounidense como defoliante para ganar visibilidad en la espesa jungla vietnamita. Tampoco olvidemos que los creadores de este agente se atribuyen a la multinacional Monsanto, que continúa devastando la naturaleza a través de sus organismos modificados genéticamente, recientemente adquirida por otro gigante de la devastación medioambiental, Bayer. Pero no fue esta la primera vez que la destrucción del ecosistema formó parte de la táctica militar, sino que se sabe de casos anteriores como la guerra del Rif (1921-1949), en la que los franceses emplearon bombas incendiarias destructoras de la vegetación, al igual que hicieron los norteamericanos durante la guerra civil griega (1946-1949) contra las zonas ocupadas por la resistencia comunista. Keucheyan señala estos ejemplos, y nos recuerda que “no se vuelven imperialistas sino las naciones

que disponen de “cierto perfil ecológico”, es decir, que controlan los bosques”, ya que la madera siempre ha servido para la construcción de armamento y maquinaria de guerra<sup>7</sup>.

En otras ocasiones las explosiones de Batista irrumpen en el ámbito de lo doméstico, de manera similar a como fue abordado por Martha Rosler con su serie de fotomontajes sobre la guerra de Vietnam<sup>8</sup> y descansan a modo de copas de árboles negros sobre una pequeña mesa de centro cuyas patas son botas de plástico rígido de los juguetes *Action man*, otra de las apropiaciones habituales a que nos ha acostumbrado el artista (*Custodia de la metáfora*, 2017).

También utiliza el sexo como herramienta crítica, como en *Hazañas bélicas*, (2015) donde penes de internet que adoptan la silueta de un soldado japonés de plástico se inspiran en la matanza de Nanking, una de las que nos recuerdan más duramente que violación y guerra suelen caminar de la mano, para lo que no está de más una cierta estetización de lo truculento como la que parece proponer Batista.

De manera similar el sexo esta también presente en el mural donde las explosiones parecieran tomar formas más abstractas, inspirado en los bombardeos de 2014 de la aviación israelí sobre Gaza (*Hordas*, 2014-2018). En éste, una mirada más detallada nos descubre que se trata de un collage de testículos en espiral, que el artista tomó de escenas pornográficas y que no deja casi espacio para que la metáfora tome forma. Esta reducción de la distancia simbólica la emplea el artista para aludir al carácter patriarcal y al poder, especialmente el militar, y a una sociedad que se lava las manos ante supuestas externalidades. Casi todos los conflictos bélicos se pueden leer en clave de conflictos de recursos. Keucheyan señala que el palestino-israelí es un caso típico para una ecología política de la guerra<sup>9</sup> ya que la necesidad de agua potable en Israel supera con creces la de su producción, lo que conduce a una sobreexplotación de los acuíferos. Este conflicto puede reflejarse a través de trabajos de Batista como *Custodia del agua*, una



escultura que también termina en bota militar sosteniendo una hiperalargada calabaza de agua; o a través de la escultura de cuya calabaza emergen brazos de soldados, del mismo tipo de soldaditos de plástico que la bota militar anterior (*Sobreprotección*, 2012-2014).

Dentro de los conflictos bélicos son las guerras del pasado las que interesan al artista, y le sirven para poner el ojo crítico en el presente, en una historia que hace tiempo se olvidó de nosotros. En especial son la Guerra Civil española y la I Guerra Mundial las que más obsesionan al artista y configuran el telón de fondo de muchos de sus trabajos.

La española esta presente con los fragmentos de bombardeos de la aviación nacional sobre Madrid que conforman a partir de círculos aglomerados una urna funeraria que estaría, en palabras del artista “modelada con las cenizas de la memoria” (*Urna vacía*, 2017). Muchas de estas imágenes están tomadas del archivo rojo del partido comunista, un archivo condenado durante largo tiempo a la clandestinidad de los perdedores.

En el caso del *Político de Románticos y realistas* (2008-2010), las escenas se mezclan con paisajes románticos, imágenes idílicas de *Arcadias* donde los soldados se muestran alegres y conviven trincheras con verdes prados y hermosos árboles, idealizadas al modo en que nos acostumbraban las clásicas escuelas paisajísticas que hablaban de una falsa idea de naturaleza prístina. Batista se apropia de esta estética para fabular con la historia reciente y parodiar la distorsión de la memoria histórica, un carácter que enfatiza con el uso de un blanco y negro que rompe con la aplicación de texturas disímiles.

Ni la guerra ni el paisaje tienen ya nada de romántico, y aquí la mirada crítica recae sobre la falsa memoria de la historia al tiempo que la de una naturaleza prístina que nunca existió, siempre domesticada por la mano del hombre. Para Theodor Adorno en su *Discurso sobre lírica y sociedad*, esa sacralización de la naturaleza solo es concebible en un contexto donde el individuo se siente cada vez más alienado respecto de las evoluciones de la sociedad. Los dos procesos que son la alienación social y la

valorización de la naturaleza son en ese sentido concomitantes<sup>10</sup>. Además, en su análisis crítico de la historia, Adorno reivindica el arte como espacio que permite al individuo la contemplación y crítica del presente, así como su imagen del futuro y su olvido o memoria del pasado<sup>11</sup>. Esta suerte de memorias de guerra le sirven a Batista para hablar de la lectura moral del pasado, y de la importancia de analizar la memoria en clave de verdad y moralidad. Así como para Manuel Reyes Mate, “la memoria es uno de esos temas que debería ser objeto de un pacto de Estado, sin discusión, porque lo único que importa ahí es la ética y la verdad”<sup>12</sup>.

Es por ello que también interesan al artista los tiempos de la dictadura de Franco. Para *La ideología del paisaje II* (2018) Batista se apropia de la caricatura del caudillo con unos plátanos, fruta que por su morfología nos remite una vez mas a esa idea del falo, y que en su día costó el fusilamiento de su dibujante y del director de la revista que la publicó, La Traca. El artista la reconstruye a partir de puntos de paisajes recortados de antiguos grabados para aludir al expolio y la rapiña del paisaje que suceden toda victoria. En todos los casos Batista pone sobre la mesa lo estúpido de las batallas, hasta llegar a la sátira como en la escultura de un rifle de francotirador cuya culata ha sido sustituida por Elmer, el personaje cazador de los dibujos animados de la Warner (*Elmer el cazador*, 2018). Esta obra también es una de las que dejan entrever cierto amargo análisis de la infancia que a menudo tamiza sus obras, por medio del uso de soldaditos de plástico o de la apropiación del imaginario de la Warner Bros, como en este caso, que traslucen preguntas que pretenden indagar en el origen del mal, o en cual es el momento de inflexión en que el niño deja de jugar con el peluche para decidir matarlo, o pasa de jugar con los soldaditos para ser uno de ellos.

La “guerra de trincheras o de posición”, como también se conoce a la Gran Guerra, es una constante en la obra de Batista y no solo representó una carnicería humana sino que bosques como los de la batalla de Verdún fueron seriamente afectados, batalla en la que murió el artista Franz

Marc. Esta guerra fue motivo de inspiración de muchos de los artistas que la sufrieron, como *Las baladas sobre la guerra* de Bertold Brecht, o los cruentos grabados de Otto Dix, en los que, como él mismo señalaba, encontró la herramienta para sacarle de las oscuridades de la vida. A Batista las imágenes de esta guerra le sirven también para criticar el mundo del deporte, que puede verse en obras como un balón de fútbol compuesto por círculos en los que se inscriben imágenes de paisajes de la primera Guerra Mundial, en los que elude la figura humana (*Mundial 14*, 2014), impresos sobre papel de algodón. O a través de la fotografía de un paisaje desolado donde una portería de fútbol se ve abandonada en una de las encharcadas “tierras de nadie” que dejó la Gran Guerra. Esta identificación entre la guerra y el deporte, en especial el fútbol, tiene que ver por un lado por el pasado del artista en contacto con ambos -ejército y fútbol-, pero sobre todo con esa mirada crítica ante el deporte como sustituto del espíritu de combate, de la competición como sucedáneo de la guerra. No ha de resultar extraña esta comparación ya que es por todos conocido el episodio del particular partido entre alemanes e ingleses que supuso una tregua en las trincheras el día de navidad y que parece haberse repetido de manera similar en Afganistán recientemente.

Resulta inevitable el paralelismo entre el héroe de guerra y endiosamiento de los jugadores de fútbol hoy en día, al igual que es evidente cómo los partidos entre países se convierten en un tablero político donde simplemente cambian algunas reglas del juego. Peter Sloterdijk en su artículo “El fútbol y el nuevo Coliseo”<sup>13</sup> establece un interesante paralelismo entre un campeonato de fútbol y una guerra tribal. Su preparación y la estrategia con el entrenador u oficiales. Los uniformes, las consignas y los cánticos de la batalla. “Entre loas, parten al encuentro del adversario”, señala Sloterdijk. Según él, el simulacro de la batalla en el estadio sustituye o sublima simbólicamente otras batallas. Para el autor en el fútbol moderno lo que se pone en escena es el cazador reprimido que todos llevamos dentro y en sus propias palabras “lo que

ofrecen los estadios de fútbol es una oportunidad inigualable para explorar la antropología de la masculinidad contemporánea”. “Como en toda gesta nacional, las batallas producen y se alimentan de héroes. Y el futbol es probablemente el último resabio de lo que queda como gesta nacional.”<sup>14</sup>

Dentro de esta empatía con lo no humano y comprensión de la naturaleza de modo más holístico, los animales juegan un papel relevante en la obra de Batista. Los presenta normalmente hibridados y en formato de esculturas o instalaciones, bien agrupados en una suerte de estampida (*El animal sublimado*, 2011-2018), o en esculturas de diminuto o gran tamaño. Este es el caso de *Souvenirs de la Grande Guerre* donde un rinoceronte sujeta, a modo de atlas fatigado, un paisaje de árboles devastados de la Primera guerra mundial; o las hibridaciones de animales sublimados, como el caso de un oso con el interior de plástico de juguete, o el enorme dibujo a carboncillo de una avestruz cuya cabeza y cuello ha sido sustituido por un soldado boca abajo. El artista ofrece una relectura de los eventos históricos a través de los seres no humanos y cómo estos se han visto afectados por los conflictos bélicos, una de las principales causas de la extinción de animales en lugares como África, especialmente el rinoceronte blanco, del que solamente quedan 5 ejemplares en el mundo y de los que quedaban 31 antes de estallar la guerra en el Congo en 1996.

Para abordar esta aproximación a realidades no humanas, como las de los animales o los árboles, y la mirada incisiva sobre los humanos, Batista hace uso de un surrealismo mordaz que revela alguno de sus referentes, como Francisco de Goya y Lucientes, en especial sus grabados sobre los *Desastres de la guerra*. El caso más claro de esta influencia nos lleva a los comienzos del artista en los años ochenta como tallador de pipas, y que le llevó a realizar numerosas esculturas/pipa con microtallas minuciosamente elaboradas, como *La pipa de Goya* (1996/1999), en madera de brezo y baquelita, que se muestran en esta exposición, o una extensa serie de pipas inspiradas en serigrafías de Picasso. Las pipas de este artista son un magnífico ejemplo para entender sus antecedentes y los

recursos de apropiacionismo y posproducción que caracterizan su trabajo posterior, así como las aristas humorísticas de éste, como la pipa que realiza a partir de una viñeta que Robert Crumb realizó a modo de tarjeta de navidad para felicitar a los lectores el año 1969, y refleja su pasión por los cómics como otra de sus influencias seminales. También Paul Celan es otro referente, de cuyo poema Corona toma un verso como título, *En el espejo es domingo*, 2016, para una escultura donde el humo de las explosiones emerge en esta ocasión de un espejo.

Con todo ello, la reflexión sombría que propone Batista pone el punto de mira sobre una sociedad dominada por el poder, militar y patriarcal, que nos recuerda que todo paisaje es político y que en un mundo de multiespecies es necesario que la recuperación de la memoria acoja también la historia de la no/humanidad. Se propone así un relato posible que apela a una revisión de la condición humana y a la necesidad de multiplicar las preguntas, ya que en, palabras de Rosi Braidotti, “si el poder es complejo, difuso y productivo, así debe ser nuestra resistencia a él”<sup>15</sup>.

- 1 Batista utilizo la prosopopeya con anterioridad en un montaje en el Centro de Arte La Regenta para la instalación de un bosque de árboles...
- 2 Razmig Keucheyan. La naturaleza es un campo de batalla. (Madrid, España: Clave intelectual, 2016)
- 3 Disponible en [www.whitehouse.gov/sites/default/files/rss\\_viewer/national\\_security\\_strategy.pdf](http://www.whitehouse.gov/sites/default/files/rss_viewer/national_security_strategy.pdf).
- 4 Ibid 137-140
- 5 tanto en el TEA (2016) como en la Regenta (2017)...
- 6 Nota Ramonet “en democracia, la censura funciona por asfixia, por atragantamiento, por atasco” Completa?
- 7 Ibid Keucheyan 162
- 8 *House Beautiful. Bringing the War Home*, es la serie de fotomontajes que Martha Rosler realizó sobre la Guerra de Vietnam entre 1967 y 1972, que repetiría posteriormente sobre Irak y Afganistán entre 2004 y 2008.
- 9 Ibid p. 169
- 10 Ibid p. 58
- 11 *La memoria de la experiencia como respuesta ética ante las víctimas* de Tullia Almanza Loaiza. Nota complete (lugar, página etc...)
- 12 Memoria histórica y ética de las víctimas (Transcripción de la conferencia pronunciada en las XI Jornadas de Pensamiento Crítico, celebradas en Madrid el pasado mes de diciembre). (*Página Abierta*, 242, enero-febrero de 2016)
- 13 Nota Sloterdijk
- 14 artículo de Ilán Semo (2006) para el periódico Mexicano Lajornada. Lo que extrae de sloterdijk el periodista es de una entrevista publicada en el periódico alemán *Der Spiegel* en 2006: Conversación de Sloterdijk con D. Kurbjuweit y L. Gorris. <https://elementospara.wordpress.com/2013/10/10/un-equipo-de-hermafroditas-peter-sloterdijk/>
- 15 Rosi Braidotti. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 30.

## Sangre de mi sangre, carne de mi carne

EMÍLIA FERREIRA  
Almada, 14 de julio de 2018

Para muchos de nosotros, resulta hoy imposible mirar un paisaje sin pensar en la sangre que ha corrido sobre él y que ha absorbido. Y la ha absorbido, como es lógico, en el cuerpo de la tierra, en el torrente y el lecho de los ríos. Quizás por eso, para algunos de nosotros, el paisaje entristezca y el mundo, de alguna forma, anochezca. Para otros, sin embargo, el paisaje se convierte en un grito, una urgencia. Y si algunos se habituaran a la destrucción, a una forma egoísta de ser, insistiendo en no asumir la responsabilidad de sus actos, y disfrazando el libre albedrío con la máscara de la fatalidad, hay otros que permanecen atentos. Creo que es exactamente eso — permanecer atento y crítico — lo que sucede con Juan Carlos Batista, que así lo expresa con claridad y provocación poética en su trabajo. En esta exposición que el artista nos ofrece en el Centro de Arte Contemporáneo Casal Solleric, en la bella ciudad de Palma de Mallorca, el paisaje ofrecido a los ojos de los visitantes no es idílico, sino perturbador. A lo largo de diez salas, obras de fotografía, diseño, grabado y objetos escultóricos se conjugan para ofrecernos un espejo inesperado. En ese espejo, nada de lo que parece es. Como el autor nos recuerda, la visión del mundo, como la del arte, es un esfuerzo para revelar la realidad mediante las apariencias. La apariencia de lo bello, la apariencia de lo inocente, esconde una realidad dura — de la que somos agentes. La percepción de la realidad, como sabemos, depende de los datos de análisis de los que disponemos. La falta de atención o de rigor puede crear una credibilidad, una aproximación a lo bello. Pero un mirar más atento revela una realidad perturbadora. Como en esta exposición se demuestra. Los grandes problemas sobre los que reflexiona esta obra son aquellos con los que nos enfrentamos cotidianamente, si no directamente en todos los casos, por lo menos a través de la información: el agua, la guerra y la

naturaleza. Es esta tríada que se conjuga para que nos obliguemos a repensar decisiones, omisiones, cobardías. Es esta tríada que nos coloca en el centro del problema, no en la cualidad de dios supremo, como le ha gustado pensar a nuestra especie; pero, sí, en la cualidad de responsable mayor, de aquel cuyo autocentramiento le ha de resultar fatal. En esta obra interventiva sin ser panfletaria, el autor aborda, de modo poético, la materia del mundo, mirando, no sin ironía hacia lo que nos rodea. El paisaje desnudo y en el que el artista evita la presencia directa de la figura humana nos remite a una situación distópica, un paisaje destruido. Esa distopía (o sea, la ausencia de lugar para cualquier sueño, para cualquier utopía) es un psicopaisaje (véanse las obras con los significativos títulos de *Psicopaisaje I y II*). La presencia humana no es directa, pero lo que vemos es el resultado de nuestra acción sobre la naturaleza. La pregunta que queda nos pide responsabilidades: ¿qué queda después de nuestra acción? En realidad, la presencia humana, siendo solo evocada, es una constante. Es el eje de todo este trabajo. Como si en un reverso de los registros de las pinturas rupestres, en que la figura humana era representada con pies de los herbívoros cazados, en clara identificación con el animal perseguido, en algunas obras de Juan Carlos Batista, incluso los árboles adoptan morfologías humanas. Como si anduvieran sobre pies humanos y evidenciaran algunos miembros que terminan en armas de fuego, esos cuerpos vegetales amputados (como parcialmente destruidos por explosiones) y metamorfoseados fuesen el resultado de una acción destructora general con la que hemos contaminado el mundo. De hecho, somos centrales en esta obra. Todo pasa por nosotros: de la naturaleza de los árboles a la de los animales, cuyos cuerpos ahora también están formados por miembros humanos. En la creación aterradorizada de monstruos, casi se diría que el sueño de Víctor Frankenstein se volvió viral. Así como verdad y mentira se funden, también sueño (pesadilla) y realidad se sobreponen. El resultado es la construcción de un mundo que, aunque parezca inspirarse en anomalías genéticas improbables, adopta forma de metáfora elocuente. Y, por lo menos, de verosimilitud.

La imagen *La vita è bella III*, 2014-2018, sugiere un bosque exuberante, pero es el efecto de la superposición de varias nubes de humo (aquí coloridas) causadas por explosiones. El ejercicio del engaño también es sugerido en la ironía de los títulos (véase *humosapiens*, por ejemplo), pero el juego de palabras se vuelve amargo, al apuntar hacia el destino funesto de una humanidad que, a pesar de *sapiens*, es escasamente sabia y que camina con inexorable certeza hacia la desaparición, consumida por su propio fuego. La capacidad autofágica de nuestra especie es una constante poderosa en esta obra que insiste en devolvemos, en una notable mezcla de elegancia y amargura, la imagen de un mundo herido por sucesivos desastres, en un ovillo de sentidos políticos, de decisiones exentas de ética — y, en última instancia, de lógica. La mezcla de tiempos es usada como recurso poético, plástico — recurso que la pintura hace mucho nos enseñó. Regresando a un pasado político que todavía marca a varias generaciones, la figura de Franco, creada con puntos que, observados de cerca, revelan paisajes, hace pensar en la importancia (sobre)humana (?) que a todo se sobrepone (tanto a la creación de otros, al mirar encantado que otros lanzaron sobre el mundo; al registro atento y riguroso que otros hicieron de lo que veían, de la naturaleza pujante con la que se encontraron). Sumergiéndonos en un pasado todavía más lejano, la remisión al debate entre románticos y realistas recuerda también el conflicto entre dos visiones del mundo. Por todas partes, es la ruptura que impera. Una ruptura que nos recuerda que, mientras nos preocupamos en definir reglas y establecer los exactos contornos de lo relevante y de lo estético, de los caminos ciertos para que nos orientemos en el bosque, el bosque mismo va siendo destruido, árbol a árbol, animal a animal, cuerpo a cuerpo. Los destrozos de mundo se suceden. A primera vista, pueden parecer inofensivos, pero todo integra la misma lógica que elogia lo bélico y disminuye lo contemplativo, que opta por la violencia y desconfía de la generosidad. Se habla de la naturaleza humana, y se muestra así que el modo en que vemos el mundo nos ha sido filtrado por una lente que, aunque ha sido creada por

nosotros mismos, nos ha sido maligna. Y que ha envuelto a todo el mundo en esta visión desastrosa. Ríos de sangre funcionan como fondos de figuras. *Elmer*, el cazador, tanto como figura menor de dibujos animados, o como figura ridiculizada por la supuesta presa, recuerda la valorización de la guerra y de la imagen del predador, banalizando la agresión. Especies en vías de extinción cargan sobre el cuerpo el peso de la destrucción impuesta, de un mundo en cenizas. Las hazañas bélicas han moldeado el mundo de la forma más cruel y antinatural. Todo esto desfila ante nuestra mirada en esta exposición. Podemos intentar salir de la presencia de estas obras con la tranquilidad de pensar que el Arte tiene el poder del simulacro y que, por eso, podemos respirar hondo. Esto no nos pone en riesgo. La evocación, la re-presentación es un acto de fantasía, como bien desconfió Platón. Pero no es verdad. Al contrario. Como hoy nos dice la ciencia cognitiva, el Arte — la ficción, las artes visuales, con su poder narrativo y de sugerencia — es un importante vehículo de conocimiento. Porque nuestra imaginación enciende en nosotros las mismas emociones que experimentamos en la confrontación con la realidad. Y así, la representación de estos fragmentos de nuestro mundo, en el que todo — árboles, humo, cuerpos, paisajes, rostros — conforma la desolación, nos confronta con algo muy claro: que Juan Carlos Batista deja aquí a nuestro colectivo y trágicamente real autorretrato. Esta naturaleza herida es nuestro cuerpo. Podemos salir indemnes de la exposición, pero no intactos. Al entrar, incluso sin saberlo, nos dejamos en la puerta toda la esperanza. Porque esta carne triste es, al final, carne de nuestra carne, sangre de nuestra sangre. Este es nuestro epitafio. Nada menos que eso.

## Souvenir of the present

MERCEDES ESTARELLAS  
June 2018

*My country dies in the end of the day and night to make sure that the new system is a way to get the best of the best in the world of the living room.*

This sentence is from the poem *My country is a living room* by Carlo Zanni (Milan 1975). He wrote it to mark the 150th anniversary of his country, Italy. The poem was written in English using Google Scribe, a software programme that no longer exists which automatically finished off sentences using a reference word. For instance, the first words of this verse, *My country dies*, are the only words written by the artist. The online software programme finished it off by suggesting words that were then confirmed every time the space bar was pressed. The Internet logarithm chose the words most commonly used online at that moment in each country. Thus word by word the visionary dystopic poem was self-created, in a constant stream of consciousness in which some uncomfortable truths were revealed, pointing to the existence of a dormant cheerfully resigned society.

Although this 21st century poem, classifiable as post-Internet art, might seem to be a random vision of the present, it is really an objective reflection of words' likely use. The outcome is a damning surrealism which, far from eluding our understanding, actually offers a more lucid vision of what is happening. Just by looking back, sufficient elements can be found to relate the ideas. The programme is like a mirror in which we are reflected, giving meaning to all these facts, words and ideas, which are interlinked in a new grammar that allows us to visualize the future with hair-raising clarity.

The title of this exhibition, *Sad Flesh*, is also a fragment of verse, this time from a poem by Mallarmé called *Sea Breeze*. These two words, with their alarmist connotations, are the prelude to discourse that evinces the artist's disillusionment

with mankind's judgement when it comes to decision-making that affects thousands of people. This exhibition is not based on a logarithm that chooses words, but on ideas, recollections and images engraved on society's memory and used by the artist. Somehow, these images have been ordered (or disordered) in the internalized setting of his brain to create a caustic subtle description of the present, tied in with the past and which manages to auger the future, almost in the style of an Oracle. Despite all its theatricality, the Oracle has an easy time of it because the future is not a promising one. The world is a disaster; it always has been. We are undergoing a moment in history when things have never been better and yet we are accompanied by a feeling of unease. It must be the fatigue of living in a society in which we are overwhelmed with information, where our fascination for horror is even more saleable than ever.

In the post-Internet era, Juan Carlos Batista (Tenerife 1960) encapsulates all the modernity of romantic expression, using allegory as an instrument and nature as the main vehicle. In each and every one of the works on show, *things take priority over people, everything communicates globally, albeit in a highly fragmented way*. It is in this way, through fragments, that our minds no doubt function. The artist puts us to the test, making us press the space bar to create our own poem, recapturing the vestiges of experiences: sensations recorded in our memories that gradually, in a seemingly nonsensical way, build discourse that is both surrealistic and, at the same time, filled with meaning. The artist engages in a dazzling process of dialectics with spectators - "hoping to probe our consciences and to question our reserves of empathy for others" -, reinterpreting and reawakening conflicts, inspiring a spirit of reflection on what we see. In his insistent portrayal of nature and its inevitable reflection, he finds signs of the essence of humanity.

It is increasingly obvious to me that art exists in order to express what cannot be put into words and that, as Didi-Huberman said, *beauty does not exist in itself, but in the singularity of each event*. And, in my overwhelmed state, it is this accumulation of singular events found in

each of the exhibited works that inspires me to propose a game of automatic writing in order to extricate myself from describing them.

To avoid repeating concepts evident in the works and so as not to bore you, in the following lines, I present an exercise in automatic writing in which I will use a robot's surrealistic logic to express my interpretation of the exhibition.

The words (in capital letters) automatically written in the following paragraph are in the order in which they came to me. The conjunctions, prepositions and punctuation are the only aesthetic licence that I have taken on re-reading them.

From Male Chauvinism and from War,  
Soldiers in the Forest of Trenches and Human  
Nature. Matriarchy's Disillusionment on the  
Battlefield of the History of Reality's Surrealist  
Manipulation, with the Dictator and with Death.

In the Visionary Looking-Glass of Perversity,  
as Smoke in the Romantic's Memory, and of  
Smoke-Inspired Rivalry with the Patriarchy,  
the Hunted Hunter's Testosterone.

With the Weapons of the Dead, Lamentation,  
and Future and Past Time's Real Magic, Beauty's  
Disgrace, and Animal Enjoyment of the Sublimated.  
Normal. A Souvenir of the Present to the Loss of  
Infant Learning through Games and Ecology...

Black, White, Red, Absurd. Hope in the Empathy  
and in the Green of Bombs and Weapons.

The Dream of Society as a Gloomy Dystopia  
under the Responsibility of Modernity and  
the Lines of Life, Fate and Repetition.

Mono-chrome or Synthetic Grey; Zoom in the  
Attention to Voltaire's Execution and Freedom to the  
Voluntary Subjection to Disinformation, to Solitude,  
to Laziness. Boredom in the Fear of Fright, of the  
Abysm. Death with Humour in the Satire of the  
Conversation of the Country's Interchange on the  
Border with the Nonsensical Melancholic Person.

Drama. Allegory of Reality and of Falsity as  
a Collision. Forbidden between Tenderness  
and the Abject. Flag of Endogenous Horror,  
Custody of Accumulation. Metaphor.

I read the text again. Something is clear in the flood of thoughts that come to me: the eternal presence of the will to be dominated and the desire to be governed by a *limitless force*. Nothing new. "*The world wishes to be deceived*," said Adorno. One reference the artist makes in the titles of his works is to Roberto Benigni's film, *La Vita è Bella*. In it, we understand that "*living a fantasy plays a crucial role in survival*". And in addition to this fantasy, humour is also fundamental in order to cope with our persistently incomplete awareness of our lives, even though "*pessimism must be organized*" according to W. Benjamin

*Sad Flesh* is an invitation for those still locked away in Plato's Cave, blinded by the false reality of the shadows, to peer out of the window and to contemplate the light of day; the human soul's absolutely unfathomable nature. Forced to reflect for a moment, you will recognize yourselves because it will be you that acknowledges your melancholy, you that will have been invited to enjoy *beauty's lament*.

## When Landscapes Turn into War and War into Landscapes

BLANCA DE LA TORRE

*Carne triste* takes its name from a poem by Mallarmé, *Sea Breeze*, which Juan Carlos Batista decontextualizes. He strips it of any amorous connotations and associates it with a sense of melancholy for the body and for landscapes, with the violation of human flesh and that of our natural environment.

Though a heterogeneous selection of works, often involving recycled or reconverted objects and images, his world of the imagination is revealed to us, combining poetry and violence with a certain dose of surrealism, with particular emphasis on war and its violent repercussions on the human and natural landscape.

104

Animals and plants are both personified<sup>1</sup> in order to take a critical look at our violent, androcentric patriarchal society's destructive capacity, as in the big tree trunk with legs shod in soldier's boots, with a replica of an AK47 rifle held in one of its branches (*Imposición/Imposition*, 2015). It is a tree trunk forcibly enlisted in a battle that has nothing to do with it, because when the military war machine gets going, everything else must yield.

Some decades ago, Murray Bookchin, the anarchist philosopher and forerunner of social ecology, was one of the first to point to the link between human violence and the aggression inflicted on the environment and on non-human beings. In line with this thinking, Batista confronts us with evidence of the fact that ecological conflicts are never just environmental ones, since they cannot be disassociated from their underlying complex economic, social, political and colonial links.

This logic is clearly reflected in the artist's humanized landscapes. On some occasions, all the trees in the wood are anthropomorphized by giving them human legs, with crossed trunk-legs

shod in soldier's boots, a characteristic feature of his work. In these series of *Psicopaisajes* or *Psycho-landscapes* (2015), the soldier-trees seem to fight against human deforestation: a war on nature declared long ago by humanity.

Clouds of smoke also sometimes come billowing out of military boots in both sculptures (*La bota de Aladino II/Aladdin's boot 2*, 2017) and photographs (*Humosapiens I/Smokosapiens 1*, 2015), because, as Batista sees it, the only pathology that military boots can generate is destruction. Hence it is that his war landscapes clearly reflect the dialectic of conservation and destruction at the heart of the military construction of nature.

In his book *Nature is a Battlefield*<sup>2</sup>, Razmig Keucheyan explores the interrelations between ecology and war, highlighting our big armed forces' clear awareness of it and the resulting reports that they draw up on the impact of climate change and its consequences on military strategies. Back in 2010, Barack Obama included these concerns in the National Security Strategy document (NSS)<sup>3</sup>. That same year, the Quadriennial Defense Review (QDR), published by the Pentagon, dedicated a chapter to the way in which climate change will affect military missions, highlighting the change in the "operational environment" in which the military are involved and the impact on their installations and materials.

Although these reflections only really began to take shape in this millennium, the origins of the military implications of climate change can be traced back to the first report on the subject commissioned by Jimmy Carter in 1977. These concerns were taken up again by Al Gore in the 1990s, when a series of conferences were hosted by NATO, an organization today at the forefront of this issue, so much so that in 1993 it published "Environmental policy statement for the armed forces" in order to boost NATO troops' environmental awareness.<sup>4</sup>

Batista uses coloured smoke to reflect on all these issues and on the lies of war, with series inspired by the bombings of different towns and cities in Syria, digitally manipulated to make them look like leafy treetops (The *La vita è bella* series, 2014). On

previous occasions,<sup>5</sup> these works were accompanied by a big tree trunk, cut in cross section to form a wall, on whose top a bleak panorama of felled trees could be seen, like a theme park of devastation. The artist would later discover that this wood helped to meet the costs of guerrilla armies and their weapons, a strange way of finding out how war can even underlie things unenvisaged by the artist.

Going back to the language of smoke, one work hanging in the courtyard, whose title *Cortina de humo* or *Smokescreen* goes beyond the usual touch of humour found in all his work, explores the concept of over-information as a means of disinformation or, as Ramonet would say, "in democracy, censorship operates through asphyxia, choking and obstruction."<sup>6</sup>

The artist also made a reverse version, where the jungle emulates smoke from explosions (*Perversidad III/Perversity 3*, 2017). The planet's generally overlooked jungles and woodlands have been the direct victims of armed conflicts. Remember the US army's notorious use of Agent Orange as a defoliant to improve its visibility in the dense Vietnamese jungle and its devastation of lives and vegetation, contaminating the food chain. Let us also not forget that it was created by the multinational Monsanto, which continues to destroy nature with its genetically modified organisms and which has recently been taken over by another giant in environmental devastation, Bayer.

The Vietnam War was not the first time that environmental destruction was used as a military tactic. There are previous cases, like the Rif War (1921-1949), when the French used incendiary bombs to destroy the vegetation, as did the North-Americans during the Greek Civil War (1946-1949) in areas occupied by the Communist resistance. Keucheyan points to these examples and reminds us that only nations with a 'certain ecological profile' become imperialists; that is, nations that control the forests because wood has always served for the construction of weapons and for the war machine.<sup>7</sup>

On other occasions, Batista's explosions burst onto the domestic scene, rather like Martha Rosler's

series of photomontages about the Vietnam War,<sup>8</sup> and they rest like black treetops on a little coffee table whose legs are rigid plastic boots similar to those worn by *Action man*, another element typically borrowed by the artist (*Custodia de la metáfora/Custody of Metaphor*, 2017).

He also uses sex to inspire critical thinking, as in *Hazañas bélicas* or *War Deeds* (2015), where the silhouettes of Internet penises resemble plastic Japanese soldiers. This work is inspired by the Rape of Nanking, one of the most savage reminders that rape and war tend to go hand in hand, perhaps meriting a certain aestheticization of such horrors, as Batista seems to think.

Sex also features in the mural whose explosions take on more abstract forms, inspired by the Israeli air force's 2014 bombings of Gaza (*Hordas / Hordes*, 2014-2018). On closer examination, this work can be seen to be a collage of spiralling testicles which the artist took from pornography, leaving hardly any room for metaphor.

105

The symbolic distance is deliberately narrowed by the artist to allude to patriarchy and to power, particularly military power, and to a society that washes its hands of any supposed externalities.

Almost all wars can be interpreted as armed conflicts over resources. Keucheyan points out that the Palestine-Israeli war is a typical case study for a political ecology of war,<sup>9</sup> since the need for drinking water in Israel far exceeds the available resources, leading to the over-exploitation of its aquifers.

This conflict is reflected in work by Batista like *Custodia del agua* or *Custody of Water*, a sculpture that also ends in a military boot, topped by an extra-long gourd. Another example is a sculpture with soldiers' arms (from the same kind of little plastic soldier as the aforementioned military boot) jutting out of a pumpkin (*Sobrepotección/Over-Protection*, 2012-2014).

The armed conflicts that most interest the artist are historical ones, used to take a critical look

at the present in a history that long ago forgot us. In particular, he finds the Spanish Civil War and First World War most engrossing and they form the backdrop to much of his work. The Spanish Civil War is present in a mass of circular fragments depicting the bombing of Madrid by Nationalist forces which combine to form a funeral urn described by the artist as being “modelled with the ashes of memory” (*Urna vacía/Empty Urn*, 2017). Many of these images are taken from the Communist party archives, for years condemned to the clandestinity of the losing side.

In the case of *Político de Románticos y realistas* or *Polyptych of Romantics and Realists* (2008-2010), the scenes are combined with romantic landscapes: idyllic images of *Arcadias* featuring cheerful soldiers and trenches that coexist with green meadows and lovely trees, idealized as per the classic school of landscape painters with their falsely conveyed notion of an immaculate nature. Batista takes advantage of this type of aesthetics to create a fable on recent history and to parody the collective memory’s distortion, emphasized through a use of black and white that contrasts with the application of differing textures. No longer does war or the landscape have anything romantic about it and a critical review is made of false memories of history and false recollections of an immaculate nature that never existed, always domesticated by man.

In Theodor Adorno’s *On Lyric Poetry and Society*, nature’s sacralisation is only conceivable in a context in which individuals feel increasingly alienated from society’s evolution. In this sense, social alienation and an appreciation of nature are both concomitant.<sup>10</sup> In his critical analysis of history, Adorno also upholds art as a space that allows individuals to contemplate and critically review the present, their image of the future and their amnesia or memory of the past.<sup>11</sup>

This kind of memory of war is used by Batista to explore moral readings of the past and the importance of analysing memory in terms of truth and morality. Thus as with Manuel Reyes Mate, “memory is one of those themes that should be the object of an unquestioned

State agreement, because the only thing that matters in it is ethics and the truth.”<sup>12</sup>

For this precise reason, the Franco dictatorship also interests the artist. For *La ideología del paisaje II* or *Ideology of the Landscape 2* (2018) Batista borrowed a caricature of the dictator with a bunch of bananas, fruit whose shape again conjures up the idea of a phallus. In its day, this caricature cost the illustrator and director of the magazine (*La Traca*) that published it their lives. The artist reconstructs it, using fragments of landscapes cut out of old engravings to allude to the looting and pillage of the landscape that follows all victories.

In all cases, Batista highlights the stupidity of battles, even to the point of satire, as in the sculpture of a sniper’s rifle whose butt has been substituted by Elmer, the hunter in the Warner cartoon (*Elmer el cazador/Elmer the Hunter*, 2018). This sculpture is one example in which the certain bitter appraisal of childhood often present in his work can be noted through the use of little plastic soldiers or borrowed Warner Bros images, as is the case here, betraying an interest in the origins of evil or the turning point when a child stops playing with its teddy bear and decides to kill it or stops playing at soldiers and becomes one.

The “War of the Trenches”, as the Great War was also known, is a constant feature in Batista’s work. Not only did it represent human carnage but the destruction of woodlands like those where the Battle of Verdun took place, the battle at which the artist Franz Marc died. That war inspired work by many of the artists who lived through it, as is the case of Bertolt Brecht’s *War Ballads* or Otto Dix’s gory engravings where, as he himself said, he found a means of extracting all the dark gloom from life.

Images of war are also used by Batista to criticize the world of sport, represented as a football made up of circles depicting scenes from the First World War where human figures are avoided, in a work printed on cotton paper (*Mundial 14/World Cup 14*, 2014). Another example is the photo of a desolate landscape, where a goalpost has been abandoned in one of the mud-swept “no man’s lands” that the Great War left behind.

War’s identification with sport, particularly football, is partly attributable to the artist’s past contact with both the army and football and, in particular, to the critical way he envisions sport as a substitute for the spirit of combat and competition synonymous with war. Indeed, the match that was played between the Germans and British during a truce in the trenches on Christmas day has gone down in history.

The parallel between the war hero and the divine status awarded to today’s footballers is inevitable and it is equally clear that matches between countries become political chess boards where some rules of the game are merely changed.

In his article “Football and the New Coliseum”,<sup>13</sup> Peter Sloterdijk draws a fascinating parallel between football championships and tribal war in their preparation and strategy with the coach or officers, the uniforms, orders and battle songs. “They are cheered as they set off to meet the enemy,” Sloterdijk says. According to him, the simulated battle in the stadium symbolically substitutes or sublimates other battles.”

For the author, in modern football, we witness the repressed hunter inside all of us and, he says, “what football stadiums offer is an unparalleled opportunity to explore the anthropology of contemporary masculinity.” “As in all national epic deeds, battles generate and feed on heroes. And football is probably the final vestige of a national epic deed.”<sup>14</sup>

Animals play an important role in Batista’s work as part of his empathy for non-human beings and his more holistic understanding of nature. He normally presents them in hybrid version in the form of sculptures or installations, either grouped together in a kind of stampede (*El animal sublimado/The Sublimated Animal*, 2011-2018) or in tiny or very large sculptures. This is the case of *Souvenirs de la Grande Guerre* or *Souvenirs of the Grande Guerre*, where a rhinoceros supports a landscape of destroyed First World War trees, rather like a tired Atlas. One example of his sublimated hybrid animals is the bear with a plastic toy-like interior or the huge charcoal drawing of an ostrich whose head and neck have been replaced with an upside-down soldier.

The artist offers a new insight into historical events through non-human beings, showing how they have been affected by armed conflicts, one of the main causes of the extinction of animals in places like Africa, particularly the white rhino, with just 5 examples left in the world when there were 31 before war broke out in the Congo in 1996.

To tackle these non-human realities, like the situations of animals or trees, and to take a keen look at humankind, Batista uses scathing surrealism, revealing some of his sources of inspiration in doing so, such as Francisco de Goya and Lucientes, in particular their engravings on the *Disasters of War*.

The clearest example of this influence can be seen in the artist’s early work in the 1980s as a sculptor of pipes, leading to the creation of numerous minutely carved pipe sculptures, like *La pipa de Goya* or *Goya’s Pipe* (1996/1999), on show at this exhibition and made of heather wood and bakelite, or an extensive series of pipes inspired by silkscreen prints by Picasso.

The artist’s pipes are a magnificent insight into his background and into the borrowings and post-production characteristic of his former work, together with its humoristic edge, like the pipe made from a cartoon drawing that Robert Crumb created as a Christmas card to wish readers a merry Christmas in 1969, reflecting Batista’s passion for comics: another of his major influences.

Paul Celan is another reference point, from whose poem *Corona* he takes a phrase, *In the mirror it’s Sunday*, 2016, as the title of a sculpture. This features billowing smoke from explosions, on this occasion, from a mirror.

With all these gloomy reflections, Batista turns the spotlight on a society dominated by military and patriarchal power, reminding us that all landscapes are political and that, in a world of multiple different species, our collective memory must not just dwell on humanity but on the history of the non-human. Hence he proposes a possible version that calls upon us to review the human condition and

the need to multiply the questions we raise because, in the words of Rosi Braidotti, “if power is complex, diffuse and productive, then our resistance to it must be equally so.”<sup>15</sup>

- 1 Batista used the term personification for the title of an installation included in the exhibition *Realidad casi humo* at La Regenta art centre in Las Palmas de Gran Canaria, 2017. The installation consisted of a wood of sculptures in “dialogue” with a big black tree.
- 2 Razmig Keucheyan. *Nature is a Battlefield: Toward a Political Ecology*. (Polity Press, 2016)
- 3 Available at [www.whitehouse.gov/sites/default/files/rss\\_viewer/national\\_security\\_strategy.pdf](http://www.whitehouse.gov/sites/default/files/rss_viewer/national_security_strategy.pdf).
- 4 Ibid. 137-140.
- 5 Toth at the Tenerife Espacio de las Artes (TEA) (2016) and La Regenta (2017), the mural *La vita è bella* was exhibited next to a 105x570x22cm carved wood sculpture (*Entandrophagma utile*, 2008).
- 6 “In dictatorships, the powers-that-be deny us access to information. In democracy, it is information itself, through saturation, that does so. That is, in democracy, censorship operates through asphyxiation, choking and obstruction.” In *Desinformación. Cómo los médicos ocultan el mundo*. Madrid: Península. 2009, p. 12-13.
- 7 Ibid. Keucheyan 162
- 8 *House Beautiful*. Bringing the War Home is a series of photomontages by Martha Rosler on the subject of the Vietnam War, made between 1967 and 1972. She would go on to produce more between 2004 and 2008, in this case for Iraq and Afghanistan.
- 9 Ibid., p. 169.
- 10 Ibid., p. 58.
- 11 Tulia Almanza Lozaida. La memoria de la experiencia como respuesta ética ante las víctimas. *Franciscanum*. Revista de las ciencias del espíritu. Vol. 55, no. 160. Bogota. June/Dec 2013, p. 33.
- 12 Manuel Reyes Mate. Memoria histórica y ética de las víctimas. Transcription of a conference given at the 11th Conference on Critical Thinking, held in Madrid last December. Available at *Página Abierta*, 242, Jan-Feb 2016.
- 13 *Der Spiegel*, Conversation between Peter Sloterdijk and D. Kurbjuweit and L. Gorris. 2006. Available in Spanish at <https://elementospara.wordpress.com/2013/10/10/un-equipo-de-hermafroditas-peter-sloterdijk/> For an English version, see the chapter “A Team of Hermaphrodites” in *Selected Exaggerations: Conversations and Interviews 1993-2012*. Polity Press, 2016.
- 14 Article d’Ilán Semo (2006) per al periòdic mexicà *La jornada*. El que extreu d’Sloterdijk el periodista és d’una entrevista publicada en el periòdic alemany *Der Spiegel* el 2006: “Conversa d’Sloterdijk amb D. Kurbjuweit i L. Gorris”. <https://elementospara.wordpress.com/2013/10/10/un-equipo-de-hermafroditas-peter-sloterdijk/>
- 15 Rosi Braidotti. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 30.

## Blood of My Blood, Flesh of My Flesh

EMÍLIA FERREIRA  
Almada, July 14th 2018

For many of us, it is impossible to gaze upon a landscape today without imagining the blood that has run across and been absorbed by it—soaked up, logically, by the soil, the mountain streams and bed of its rivers. Perhaps this is why landscapes sadden some of us and the world somehow grows darker. For others, on the other hand, landscapes are like a scream, conjuring up a sense of urgency. And while some get used to the destruction and to selfishness, refusing to accept any responsibility for their acts and disguising free will with fate, others remain watchful. I think this is the case of Juan Carlos Batista, with his critical watchful eye, expressed in his work with clarity and poetic provocation.

At this exhibition of the artist’s work, held in the lovely city of Palma de Mallorca at Casal Sollerich contemporary art centre, the landscapes on view to visitors are not idyllic but disturbing. In the ten rooms, photographs, designs, engravings and sculptures all combine to offer an unexpected mirror where nothing is what it seems. As the artist reminds us, in the same way as artistic representations, visions of the world attempt to reveal reality through appearances. Underlying the appearance of beauty and innocence is a harsh reality which we are responsible for.

As we all know, our perceptions of reality depend on the analytical information at our disposal. If only slipshod attention is paid, an impression of credibility or beauty might be gained. A closer look, however, might reveal a more disturbing reality, as this exhibition demonstrates. We come up against the big problems that these works reflect on—water, war and nature—on an everyday basis, maybe not directly in all cases, but at least through the information that we receive. These three problems force us to reconsider decisions, omissions and cowardices. And with this trilogy of problems, man

is central to the predicament—not in his capacity as a supreme god, as our species would like to think, but as the one with the greatest responsibility; the one whose self-centredness will turn out to be lethal.

In this selection of intervened albeit not inflammatory works, the artist tackles the subject of the physical world, examining our surroundings with a poetic lyricism not devoid of irony. The bare landscape, in which no human figure is directly present, offers a dystopic scenario of destruction. That dystopia (i.e. the absence of any room for dreams, for any utopia) is a psycholandscape (see the artist’s meaningfully entitled *Psicopaisaje I y II/Psycho-Landscape 1 and 2*). Instead of any direct human presence, what we see are the repercussions of our actions on nature, raising a question that forces us to confront our responsibilities: What is left after man’s actions?

In reality, even though this human presence is only evoked, it is a constant feature of his work and a central part of it. In a kind of reversal of cave paintings, where human figures were depicted with the feet of their hunted herbivores, demonstrating early man’s clear identification with his prey, in some of Juan Carlos Batista’s work even the trees are human in shape— as if those amputated (perhaps partly blown up), metamorphosed plant bodies, walking on human feet with weapons at the end of other limbs, were the outcome of a general episode of destruction and its contamination of the world.

Humankind is indeed central to the work on show. We are implicit in all of it, from the characteristics of the trees to those of the animals, whose bodies also feature human limbs. In the terrifying creation of these monsters, you might say that Victor Frankenstein’s dream has gone viral. Thus truth and lies merge, together with dreams and nightmares, and realities overlap. The result is a world that takes the form of an eloquent metaphor: an apparently credible world even though it seems to be inspired by unlikely genetic anomalies.

*La vita è bella III* (2014-2018) seems to portray a lush forest, really made up of overlapping (coloured) clouds of smoke, caused by explosions. This

deceit also extends to the irony of the titles (see *Humosapiens*, literally *Smokesapiens*), although the play on words is a bitter one, signalling the fatal destiny of a species called sapiens but very much lacking in wisdom: a species on the inexorable road to extinction, consumed by its own fire.

Humankind's capacity for autophagy is a compelling constant feature of the work on show, with its insistent elegant yet bitter vision of a world maimed by successive disasters, in a tangle of political senses and decisions devoid of ethics and, in the final instance, of logic.

A combination of chronological times is used as a poetic and artistic resource, taught long ago to us in painting. Batista revisits a political past that has left its mark on many generations through a portrait of Franco, recreated in the form of pixel-like dots which, on closer examination, contain landscapes. In this way, he evokes the (super)human (?) relevance ascribed to everything; that is, ascribed to both what others have created, as we delightedly regard what others dropped upon the world, and also ascribed to the attentive thorough analysis that others made of what they saw—the lush nature they encountered). Going back even further in time, the reference to Romantic and Realist debate also evokes the clash between both visions of the world.

The predominant note in all this is a schism, reminding us that, while we busy ourselves defining rules and establishing the exact limits of what is relevant or aesthetic, trying to find the right pathway through the forest, it is the forest itself that is being destroyed, tree by tree, animal by animal and body by body.

Successive visions of world destruction can be seen. Initially they might seem innocuous, but they all reflect the same logic, extolling war and disparaging contemplation, opting for violence and mistrusting generosity. We talk of human nature, thus demonstrating our vision of the world through a lens of our own creation; a lens that has had a malignant impact on us, enveloping everyone in that disastrous vision.

Rivers of blood act as figure-like backgrounds. *Elmer* the hunter, in his capacity as a minor cartoon character or object of mockery by his supposed prey, highlights the value that is ascribed to war and to the image of the predator, trivializing aggression. Species in danger of extinction bear the burden of imposed destruction on their bodies, the burden of a world in ashes. War's heroic feats have moulded the world in the cruellest and most anti-natural of ways.

All this is paraded before our eyes at this exhibition. We can try to beat a retreat from these works in the thought that Art has the power to simulate, thus allowing us to take a sigh of relief: we are not in any danger; evocation or re-presentation is an act of fantasy, arousing Plato's suspicion. This is not true, though. Quite the opposite. As we know from cognitive science today, Art (fiction and the visual arts, with their narrative power and suggestive capacity) is an important vehicle for knowledge because our imagination sparks off the same emotions that we would experience when confronted with reality. Thus in these portrayed fragments of our world, where everything combines – the trees, smoke, bodies, landscapes, and faces –to offer a vision of desolation, a very clear idea emerges: that what Juan Carlos Batista is confronting us with is a tragically real collective self-portrait.

This maimed natural world is our body. We can leave the exhibition unscathed, but not intact. We may not know it, but on entering the exhibition, we leave all hope in the doorway because, in the final instance, this sad flesh is the flesh of our flesh, the blood of our blood. It is our epitaph. Nothing less than that.



