Beatriz Sánchez / Leonera

Antonio R. Montesinos

Beatriz y yo nos conocemos desde hace ya unos veinte años, tiempo suficiente para colaborar en múltiples ocasiones y para forjar una amistad de esas que rozan lo familiar. Podría afirmar que, hasta cierto punto, nos consideramos «familia elegida» y creo que es esta la principal razón por la cual ella me ha confiado redactar este texto.

Es importante atender a cómo esta petición —solicitar un texto a un amigo, cuando otros artistas aprovecharían la ocasión para buscar cierta validación académica, institucional o curatorial— supone, en sí misma, un acto indisciplinado. En este sentido entiendo —seguramente porque la conozco bien— que haya preferido confiar en alguien que conoce bien su trabajo, así como la evolución de sus intereses, prácticas y procesos. Creo además que esta decisión puede servir para comenzar a desenmarañar y comprender la práctica de Beatriz Sánchez.

Para entender el trabajo de Beatriz debemos pensar siempre en esa actitud desobediente con los discursos dominantes y en cómo su trabajo, aún basado muchas veces en la llamada «cultura del proyecto» y estando representado en múltiples instituciones que indudablemente validan su carrera, se contamina continuamente con otro tipo de prácticas *outsiders*, que tienen que ver más

← En la doble página anterior:
Beatriz Sánchez
Arqueológica parafernalia
(Detalle)
Instalación con objetos, vídeo, esculturas y materiales mixtos.

con la gamberrada, la creación y distribución de memes o la producción de videoclips para bandas musicales [1]. Formatos que permiten reconocer un posicionamiento irrespetuoso hacia las categorías que impone tanto la institución como el mercado del arte.

Esta actitud podría ser entendida como antisistema, pero creo que va más allá de lo reactivo. Beatriz no está en contra del sistema, a Beatriz realmente «se la suda» el sistema del arte. Este posicionamiento la coloca más bien por encima de este, en un lugar que le permite sobrevolar categorías y proponer artefactos culturales que el aparato institucional es incapaz de absorber.

Como ejemplo de este tipo de artefactos —estoy seguro que ella preferiría llamarle «cacharrería»— podríamos mencionar la ingente creación de fotomontajes, *gifs* o vídeos que produce y distribuye libremente en forma de memes, así como los distintos proyectos que se desarrollan en la web y en redes sociales. Proyectos como *EL DUELO: Y murieron con las pelucas puestas* (2013-2014), basado en un intercambio/combate de vídeos con Verónica Ruth Frías, o distintos perfiles ficticios, como el del músico pendenciero *Mateo Pelayo* (2009-2011) o *In_true_sista77* (2021-2022), un avatar que la artista utiliza para comprar en plataformas de venta *online*. Estos inclasificables formatos son difíciles de asimilar por las instituciones o el mercado del arte, pero son a la vez poderosas maquinarias de guerrilla, que —siempre con sorna— utilizan y exageran hasta el absurdo los usos y las plataformas que utilizan. En este sentido funcionan de forma parecida a las estrategias de «afirmación subversiva» que describe Luther Blisser —otra identidad falsa, por cierto— en el *Manual de guerrilla de la comunicación* (2000) [2].

Quizás el mejor ejemplo de esta estrategia de «afirmación subversiva» es el proyecto *Miss Nudies y el Diente Azul* (2010), que Beatriz realizó a raíz de un trabajo en el que debía editar vídeos eróticos para su difusión en los primeros móviles inteligentes. Su reacción fue productiva e irónica, y se tradujo en la realización de pequeños *clips* que parodian la erótica femenina más normativa. En esta pieza podemos detectar dos aspectos característicos: la actitud burlesca y la constante experimentación, tanto con los formatos como con los medios de distribución. En *Miss Nudies y el Diente Azul* la artista plantea una caricatura de la objetualización del cuerpo femenino, pero además propone un tipo de difusión alternativa a través de *bluetooth*.

Este tono socarrón se ha repetido en cada uno de los formatos que Sánchez ha manejado desde sus inicios. Es todos estos años ha experimentado con medios como el dibujo —siempre con un lenguaje próximo a la caricatura— y con formatos como el fotomontaje, el *collage* —analógico y digital— o el ensamblaje de objetos. A estos formatos se suman múltiples proyectos basados en la experimentación con la imagen en movimiento, el *live cinema* o el vídeo interactivo. Es importante comprender cómo este acercamiento —desde el dibujo hacia el vídeo y los medios digitales— se ha interesado siempre en ciertos momentos en los que la imagen —estática y en movimiento— estaba atravesada por la experimentación, la magia y el humor.

1
Beatriz Sánchez ha realizado numerosos videoclips para grupos como Maika Makovski, Atom Rhumba, Cabezafuego, Guadalupe Plata o Les Lullies.

2
Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blisset, Sonja Brünzels. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Ed: Virus, 2000, Barcelona. https://tinyurl.com/5n7b4rvj

← En la doble página anterior:
Arqueológica parafernalia
(Detalle)

Es decir, momentos que podríamos denominar «pre-cine», en los que la imagen en movimiento era considerada aún una atracción de feria (fantasmagorías, máquinas de visión y otros trucos de montaje) y momentos que podríamos calificar como «post-cine», en los que el vídeo se descompone y democratiza a causa de su distribución en redes sociales, generando una inabarcable cantidad de micro-vídeos en *loop, gifs* animados y memes. Formatos que han terminado siendo catalogados como «imagen pobre» y que han reivindicado figuras como Hito Steyerl en su texto *En defensa de la imagen pobre* (2014) [3].

Beatriz utiliza frecuentemente este tipo de imágenes, unas veces para difundirlas directamente en redes sociales y otras como parte fundamental de piezas de vídeo como *Paraoffelias* (2007), *B*rain* (2008) o *Quelo de Garatas* (2008). Es importante resaltar cómo estos proyectos incorporaban este tipo de formatos años antes del *boom* del formato *gif* en redes sociales o de la llegada a nuestro país de tendencias como la postfotografía o el arte post-Internet [4].

Este tipo de términos, ligados a las tendencias contemporáneas del arte, pueden ser muy útiles para definir parte de la producción de la artista, pero no debemos olvidar su acercamiento constante a técnicas y estéticas relacionadas con los antecedentes y primeros tiempos del cine. Un momento que coincide con el apogeo de la Modernidad y en el que se comienza a establecer las categorías que ordenan nuestro actual contexto social e histórico. Beatriz siempre se ha resistido a esas categorías, prestando atención a dispositivos de conocimiento en los que aún tenían cabida lo mágico y lo exótico, lo sucio y lo grotesco. Prueba de ello es el proyecto expositivo *Bazar Milagro* (2015), que tuvo lugar en el Museo provincial de Huelva. Esta exposición se desplegaba como una acumulación heterogénea de dibujos, objetos y vídeos que imitaban un gabinete de curiosidades, un tipo de dispositivo que podemos considerar precursor de los actuales museos y cuya recuperación demuestra un interés por formas de entender la realidad que la Modernidad aniquiló.

Precisamente, en *Bazar Milagro,* se exhibía *Ninguna vida póstuma* (2014), una pieza de vídeo que mostraba las piernas de la artista paseando sobre un vertedero de plásticos y juguetes rotos. Esta pieza se relaciona a su vez con otro vídeo titulado *Fórmulas de cinética doméstica I* (2011), en el que Beatriz abandonaba una serie de objetos en una escalera mecánica para que estos se acumulasen en el extremo opuesto. Ambos vídeos hacen patente cómo su gusto por la acumulación de imágenes se extiende, sobre todo en los últimos años, al mundo de los objetos; que Sánchez encuentra o adquiere en tiendas, rastrillos y plataformas *online* de segunda mano.

Este tipo de procedimientos es muy patente en proyectos expositivos como “Betadine Su Bata” (2018), donde también realiza un gran despliegue de objetos encontrados y figurillas realizadas en cerámica. Estos elementos se presentan ordenados minuciosamente en la pared, imitando un muestrario de objetos que casi no atienden a su condición de pieza de arte. Para Beatriz estos elementos cobraban importancia únicamente

3
La publicación original de este texto se realizó en: Hito Steyerl, *In defense of the por image*. En inglés en e-flux. Journal #10 de noviembre del 2009. Recuperado: https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/
Se puede encontrar en español en: Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*. Ed: Caja Negra, 2014, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

4
Sobre post-fotografía se puede consultar: Joan Fontcuberta. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Ed: Galaxia Gutenberg, 2016, Barcelona. Sobre arte post-Internet es interesante consultar: Gene McHugh. *Post Internet: Notes on the Internet and Art* 12.29.09 > 09.05.10. Ed: lulu.com, 2011, on-line.

← *Arqueológica parafernalia* (Detalle)

por su participación en el proceso de trabajo —que mostraba en un vídeo ubicado en la misma sala— y en la sesión que compartió con Severine Beata (Marta Peláez) [5]. Podemos decir que el acto creativo estaba localizado más en la interacción con estos objetos que en su forma o materialidad. En esta línea de trabajo encontramos también *EX Tradicional* (2021), una propuesta realizada junto a Koldo Arostegi y Dogartzi Magunagoicoechea que pretendía resignificar los elementos que componen las fiestas populares —vestimentas, pasacalles o bailes— con el objetivo de crear momentos lúdicos de colectividad. En este proyecto los objetos se utilizaron para realizar diferentes atuendos y máscaras, que fueron posteriormente mostrados en un desfile que tuvo lugar en el Museo de Reproducciones de Bilbao.

Es interesante destacar cómo en estos proyectos la acumulación de objetos se relaciona con procesos anteriores más vinculados con las prácticas digitales, como la descarga de imágenes procedentes de Internet. Beatriz concibe la adquisición de artículos en Internet como un proceso de descarga, que le permite convertir una imagen alojada en la red en un objeto real. Esta vinculación entre objetos físicos y digitales se da también en otros proyectos más recientes, pero justo al contrario. En *Asqueroids* (2020) y en *Souvenir Universo* (2020) el proceso de materialización se invierte cuando utiliza técnicas de escaneado 3D y fotogrametría para convertir composiciones realizadas con objetos reales en imagen digital. En *Arqueológica parafernalia* —el proyecto que presenta en la muestra “Todas las Ítacas”— Sánchez continúa explorando estas metodologías que mezclan los objetos, lo monstruoso y la imagen digital. En esta ocasión la propuesta se presenta como una serie de amasijos informes en los que distintas piezas antropomórficas se mezclan con residuos, objetos de segunda mano y materiales

5
La exposición "Betadine Su Bata" fue clausurada por un video-concierto de la banda musical que daba título a la exposición. Esta banda, que nunca acabaría de formalizarse, reunió a la intérprete de electrónica experimental sin ordenadores Severine Beata y a Beatriz Sánchez, que aportó diferentes proyecciones de vídeo en las que sustituía los efectos digitales por recursos analógicos y en los que intervenía en directo las piezas expuestas.

← *Arqueológica parafernalia*
(Detalle)

diversos. Sobre estos «enjambres escultóricos» —así los denomina la artista— se proyectan varias piezas de video que siguen las lógicas de la «imagen pobre» antes mencionada.

En conjunto, estas piezas son una consecuencia de la trayectoria de Beatriz, constituyéndose como un ejercicio en torno a lo disfuncional [6], en el que percibimos un fuerte apego por las estéticas pobres, el *detritus* y lo monstruoso. Podríamos definir estas estéticas en base al *kitsch* —del que nos hablaba Hermann Broch— o al *camp* —definido por Susan Sontag [7]—, pero lo más significativo del trabajo de Beatriz tiene que ver con la relación de estas estéticas incívicas con el contexto actual: un presente marcado por el exceso material y digital. Estos excesos son expresados mediante una estética de leonera—desaliñada, feroz e irrespetuosa hacia los pulcros valores del proyecto moderno— que nos muestran los desbordes de un modelo en colapso y que convierte la producción de Beatriz Sánchez en una práctica a reivindicar. **B**

6
Elijo este término para hacer referencia Nicolas Bourriaud, que es el que utiliza en su libro *La exforma* (2015) para definir "El universo de lo disfuncional -el de las ideas rechazadas, el de las cosas rechazadas y de las formas de vida marginadas- solo cobra pleno sentido dentro de una visión aleatoria de la Historia, según la cual todo lo que ocurrió podría haber acontecido de otra manera". Consultar:
Nicolas Bourriaud. *La exforma*. Ed: Adriana Hidalgo (2015) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. p 91

7
Sobre estas definiciones es muy interesante ver y establecer relaciones con lo que Paul B. Preciado comenta sobre Ocaña en su conferencia *Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española,* que tuvo lugar en las sesiones abiertas del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA en el 2012. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=2XGqxZhRqZs