

Ghislaine Leung

Mantenimiento

17.07 – 18.10.26

17.07 – 18.10.26

El Espai 13 presenta *Mantenimiento*, una exposición individual de Ghislaine Leung.

«Es primavera. Flores amarillas y blancas. Mi padre está en el hospital. Lleva meses ingresado. Quiere irse a su casa. No puede irse a su casa. Yo voy a visitarlo todo lo que puedo. Aunque no puedo ir siempre. Ni siquiera puedo ir mucho. Durante las vacaciones, me toca levantar a mi madre para sacarla de la bañera. Pesa más que yo. Estoy contenta de poder hacerlo. No siempre podré. Alégrate de poder hacerlo. Mi hija tendrá mi edad cuando yo tenga la de mi madre. Si es que llego a la edad de mi madre. Mi hija me dice que cuando no estoy huele mi almohada. Por qué tienes que irte, pregunta mi hija. Las madres de los demás nunca se van. Solo será una noche, le digo. Una noche es mucho tiempo, dice ella. Estoy en el aeropuerto, hablando por teléfono con el hospital. Estoy en el aeropuerto, comprando un juguete. Mi hija está en el colegio. Mi padre está en la ambulancia. Yo regreso del aeropuerto. Haré el trabajo que haya que hacer. No iré al montaje. No iré a la inauguración. Iré a la función de la escuela. Me tomaré mi tiempo. Sostendré y dejaré que me sostengan. Soltar. Que lo que ya he hecho, lo que estoy haciendo, sea suficiente. Y no pasará nada. La primavera terminará y llegará el verano. Ya está aquí. Soy la hija de mi madre y de mi padre, la madre de mi hija. Soy todas las personas a las que quiero».

Ghislaine Leung

CONVERSACIÓN ENTRE ARTISTA Y COMISARIO:

Alejandro Alonso Díaz:
Ha llegado el verano, y esta exposición se titula *Mantenimiento*. Con este tiempo, todo está más pegajoso: el suelo, el sudor, la condensación, y se percibe un cierto cansancio en el ambiente. Dependiendo de las condiciones materiales, algunas cosas son más difíciles de mantener que otras, y esto interfiere tanto en la agencia de la vida individual como en el cuidado social. ¿Qué es para ti el mantenimiento y cómo se muestra en la exposición?

Ghislaine Leung:
En esta exposición, el mantenimiento es una partitura de montaje: «el espacio expositivo se deja como está». Se han retirado las obras de arte de la exposición anterior, se han retirado también sus estructuras adyacentes, pero, por lo demás, el espacio se ha dejado tal cual. No se ha vuelto al estado institucional por defecto, no se ha vuelto a pintar, no se han tapado los agujeros, no se ha barrido y las luces se han dejado como estaban. Porque este tipo de trabajo es el que se hace siempre, y también es el que menos se ve. El espacio cierra y vuelve a abrir, y permanece estable. Pero esa estabilidad es producto de una acción que mantiene la neutralidad, la autonomía del contexto del arte y, por ende, el arte que hay en el interior. Ese trabajo se entiende no haciéndolo visible, sino retirándolo. Aquí podemos ver qué pasa cuando la imagen no está cuidada, y lo que pasa es bello, humano, vivido. Continúa durante todo el periodo de exposición. No se limpiará el espacio, ni se retirarán de él los restos que pueda haber. Es una de las partituras más difíciles de ejecutar, porque implica enfrentarse a unos protocolos que tenemos profundamente interiorizados: limpiar y recoger. Y hacer que parezca algo fácil, hecho sin esfuerzo, permanente. Pero no es fácil. Mantener un espacio, un programa, una institución, una práctica, es difícil, e implica mucho más trabajo del que supone la producción de las obras de arte. Son necesarias muchas manos, y mucha pasión, para realizar ese trabajo. El mantenimiento es un trabajo duro. Es hacer lo mismo todos los días; es seguir haciendo algo. Es difícil de cuantificar. No tiene la cualidad deseable de lo nuevo, ni la visibilidad del progreso o la especulación, los resultados y las ganancias. Es el trabajo que hay que hacer. Las tareas del hogar, el trabajo de gestión, el esfuerzo físico, los cuidados. Como forma de trabajo, por norma general, el trabajo de mantenimiento ni siquiera es considerado trabajo (incluso yo actué así). Pero dependo precisamente de ese trabajo. El mantenimiento es un trabajo emocional, es recordar lo que sabías y luego has vuelto a olvidar, los patrones de uno mismo, los tira y afloja de la vida diaria. Los avances, así como las inevitables caídas. El simple hecho de mantenerse, de seguir siendo artista, madre, de recordar comprender qué parte tan importante de todo eso es ya trabajo, y que es suficiente. Es el trabajo reproductivo invisible en el que se apoya todo lo que se percibe como trabajo productivo. Sin él, este trabajo simplemente no es posible.

AAD:
Dices de tu obra que depende del contexto. Partiendo de esta lógica, *Mantenimiento* es una partitura que se hace materialmente presente a través de la acción de retirada que activa. La obra, en tanto que supeditada a la temporalidad de la exposición, a los cuerpos del público y, en última instancia, a la vida dentro de la institución, adopta una forma concreta. Pero ese mantenimiento continuo también tiene lugar más allá del espacio institucional a través de las tareas administrativas, domésticas e intelectuales diarias, lo cual, en cierta manera, se ve reflejado en *Presupuestos*. ¿Cómo se sobreponen las dos partituras?

GL:
Así es. Creo que ambas obras han vivido dentro de mí durante largo tiempo, desde que trabajaba en el ámbito institucional, aunque no las materialicé hasta 2025. Quería encontrar una forma de articular cuánto trabajo hay detrás de una exposición, de hacer arte, que no es propiamente la obra de arte. Que lo que queda después del objeto desmaterializado es, de hecho, trabajo inmaterial. Trabajé durante muchos años como técnica de montaje de exposiciones, y luego como ayudante de comisariado, y crear el contexto del que depende el arte supone una cantidad ingente de trabajo. Tanto *Mantenimiento* como *Presupuestos* hablan del trabajo que implica montar una exposición, además del arte en sí. Llevo años sin ir a los montajes, pero la mayor parte del trabajo artístico no se hace en las dos semanas de montaje y producción. Desarrollar una práctica artística implica una logística, reuniones, trabajo administrativo y contable, tiempo, tiempo perdido, tiempo en el vacío, un tiempo desconocido. Un presupuesto es una representación; tiene su política; no refleja el trabajo emocional, las horas extras, las crisis, el drama. Al igual que la mayoría de las revelaciones, se esconde en lo que muestra. Tal vez lo que me interesa sea mostrar ese ocultamiento. También el mío.

AAD:
Presupuestos se materializa como una cuadrícula de Excel en la pared. Esta forma tiene una larga tradición en la historia de la pintura: la han usado desde Agnes Martin hasta Mondrian o Josef Albers. Pero esta lógica sugiere estructuras que, más que negociarse, se observan, apunta más a la contemplación que a la implicación. No obstante, una hoja de Excel es una cuadrícula que ha sido habitada. Aunque habla de una especie de ritmo, una plantilla, una repetición, una trama, como una partitura de montaje, se desvía de la métrica de la infraestructura dentro de la cual existe. Esta cuadrícula podría ser una antitrama o, citando a Stefano Harney y Valentina Desideri, una conspiración sin trama...

GL:
Es una cuadrícula habitada; en cierto modo, es y no es una abstracción, o más bien es una forma de abstracción muy real que gobierna nuestras vidas. La información que queda fuera de una hoja de cálculo de Excel simplemente no se registra, y aunque yo pueda querer abogar por una vida libre de cuadrículas, vivo en un mundo de cuadrículas, cálculos, sumas totales, beneficios y márgenes. Lo único que puedo hacer al respecto es trabajar con ese sistema y sus estructuras de una forma diferente; puedo cuadricular un sistema diferente. El presupuesto es tal como es ahora, pero su visibilidad lo cambia. Tal vez el hecho de hacerlo visible incluso modifique la forma en que se practican las acciones que registra. A menudo, se trata de documentos celosamente guardados, pero ello dificulta nuestra capacidad para comprender y reconocer el trabajo que implica la creación artística. La cantidad de gente, además del artista, que depende de estas exposiciones. También sirve para empezar a articular cómo trabajo como artista: hay columnas para los envíos previstos, para vuelos, alojamiento, producción, etc. Pero como no asisto a eventos ni participo en montajes ni envío objetos físicos, mi forma de trabajar tiene un impacto estructural. Permite que esos fondos y energías se redistribuyan para que Divided imprima una segunda edición de mi libro y para asegurar que mis honorarios estén blindados. Mi obra no trata solo sobre el reconocimiento de las estructuras dentro de las que nos encontramos, trata sobre la capacidad para cambiarlas estructuralmente nosotros mismos. Existen ramificaciones en el nivel de producción que son una crítica a la propia productividad. Yo trabajo con lo que ya existe, lo que nos rodea, lo que ya está construyendo y delimitando nuestra forma de crear. Y este no es un campo neutral: es la política dentro de la sala.

AAD:
Trabajo, mantenimiento y administración: los tres sugieren una forma específica de entender y gestionar la energía. Me interesa cómo percibes la energía dentro de esos parámetros. En tu obra, más que en grandes estructuras materiales, la energía aparece a través de acciones cotidianas inmateriales, sistemas relacionales o intercambios íntimos. ¿Cómo reflejan las partituras de montaje como metodología de trabajo esa concepción de la energía?

GL:
La energía es acción, es trabajo. Desde la energía residual de mil años de sol y agua que genera combustible hasta la energía que usamos y para la que somos usados. La energía no puede crearse ni destruir, solo cambia de forma. Dentro de la lógica del beneficio, se crea riqueza, pero ese beneficio que se genera para uno es a costa de la explotación de otro. Ciertas formas de trabajo no se consideran trabajo precisamente para robarle a ese trabajo su energía. Para optimizar y extraer. Yo gestiono mi energía y mi trabajo porque el modelo de producción artística que tenía interiorizado era un modelo de autoexplotación, de trabajo no pagado, de especulación oportunista. Ninguna de estas prácticas es sostenible. Y, ciertamente, si lo son, lo son solo para algunos. Tal vez cualquiera pueda ser artista, pero quién puede sostener esta práctica en el tiempo es un tema muy diferente. No puedo cambiar necesariamente el importe que recibe un artista en concepto de honorarios por un proyecto, pero sí puedo limitar la cantidad de trabajo que hago para ese proyecto. Se trata de acciones industriales. La partitura de montaje como forma de trabajar surgió de esas acciones industriales; las subpartituras que yo practico a diario vienen de ahí. La partitura era una forma de trabajar sin fondos de producción, sin costes de envío, sin tener que viajar para el montaje, sin controlar ni microgestionar cada exposición. Podía mandar una partitura y se ejecutaría, cada vez de una forma diferente, fuera de mis expectativas o control. Trabajando con el equipo existente, y dejando que esto dé forma a la obra. El contexto del que depende la obra es mucho más que una estructura física, es una estructura social. Las partituras funcionan porque yo no estoy, no a pesar de mi ausencia. De este modo, la ausencia se convirtió en una herramienta activa de mis acciones. Era una forma de aceptar las limitaciones y trabajar con ellas como material para un tipo diferente de práctica.

AAD:
A través de esta forma de acción, la ausencia y la retirada adquieren todavía mayor relevancia, sobre todo en el contexto actual de asfixia energética, social y emocional. Tal vez, si pudiéramos volver a llevar la energía más allá de la productividad, su abstracción desaparecería y nuestras luchas infraestructurales serían más fáciles de comunicar (estoy pensando ahora en Marina Vishmidt). Esta exposición trata, en gran medida, sobre crear las condiciones que no ocultan la violencia de dicha abstracción (a la que te refieres como «estabilidad por defecto»). Pero muy a menudo las instituciones son infraestructuras que hablan los lenguajes de la productividad. ¿Qué haces para no repetir esos patrones opresivos?

GL:
Cuando trabajaba en el ámbito institucional, pensaba que donde debían producirse los cambios era en las instituciones, porque creía que el poder residía ahí. Pero las instituciones son aquello en que nosotros las convertimos, y ese «nosotros» es lo importante. Yo no tengo capacidad para cambiar una institución, y menos aún todas las instituciones, pero sí puedo cambiar cómo trabajo, cómo me relaciono con el ámbito institucional y qué es lo que le estoy ofreciendo. Estos sistemas y estructuras dependen de nosotros. Existe una porosidad. Y Marina Vishmidt hizo una labor importantísima para teorizar esto como una acción. Lo que necesitamos son acciones, y no tienen por qué ser enormes o importantes, pero sí deben mantenerse en el tiempo. Se trata de la cultura de trabajo de nuestro sector. El trabajo que hago no es producto de haber logrado salir, de alguna forma, de esas lógicas basadas en la productividad ni del deseo de validación o afirmación que proporcionan. Hago este trabajo porque formo parte de todo ello. Porque siento la presión. Intento aceptarlo y lidiar con ello. Tomar esos sentimientos como una señal para parar en lugar de seguir, para accionar un cambio en lugar de una escalada. Liberar presión solo regula un sistema, y yo quiero cambiarlo. Puede que ese cambio no tenga tanto que ver con una energía más allá de la productividad como con una por debajo, en el trabajo que ya se está haciendo, el trabajo reproductivo siempre necesario para sostenernos a todos. Trato de redistribuir mi capacidad de trabajo, considerar ese trabajo algo igual de importante. Cada año me cojo vacaciones durante la semana en la que la feria de arte llega a la ciudad. No voy a las inauguraciones, ni a cenas, *brunches* o desayunos. Voy a la obra de teatro de la escuela. Rechazo lo que se considera obligatorio en una situación en la que no tengo contrato ni descripción de un puesto de trabajo. Quiero convertir esa carencia en una afirmación, en una fuerza motriz. Entusiasmarme. Como madre, como hija, como pareja, como amiga. Y siempre meto la pata; creo que me acuerdo, pero no es así, y tengo que volver a acordarme; me lo recuerdan. Es parte del proceso, es mi trabajo. El mantenimiento es duro de verdad.

AAD:
De todas las obras de la exposición, la tercera y última es, tal vez, la que te acompaña durante más tiempo. *Edición FJM* aborda los conceptos de valor, autonomía y obsolescencia, así como el funcionamiento de los sistemas del arte dentro del capitalismo logístico. Se manifiesta explícitamente a través de la economía financiera y la economía simbólica del arte, y la forma en que pueden confrontarse entre sí. ¿Cómo fue el proceso de materializar esta edición en el contexto específico de la Fundació Miró y cómo se relaciona con el concepto principal de la exposición, el mantenimiento?

GL:
La serie de obras de ediciones es relativamente nueva en algunos aspectos, y no tanto en otros. Cuando volví a hacer arte, buscaba formas de hacerlo sostenible para mí. Siempre intento trabajar con lo que ya tengo, ya sea en mi casa o en la galería. Objetos que yo misma podría descartar o denigrar. Se genera una cantidad enorme de residuos en el proceso de organización de una exposición y como el espacio de almacenamiento escasea, muchas cosas se destruyen. Ni las galerías ni las obras de arte son entidades estables; el mantenimiento es lo único que las preserva como tales. Estos objetos estaban de servicio. Una vez cumplida su función, debían desecharse. Pero, a pesar de ello, siguen siendo algo; no pasan a ser nada. Lo que yo quiero es coger esos objetos, esas acciones, ese trabajo —vistos como algo secundario, adyacente—, y celebrarlos, darles un reconocimiento. Eso implica un cambio en mi propia estructura de valores, implica dar la vuelta a las jerarquías de valor que yo misma he defendido, reconocer cuánto tenemos en lo que puede parecernos menos que nada. Y de ahí puede surgir un gran disfrute. De repente, todo es material.