

15.600 DÍAS

XISCO MENSUA



(Per speculum et in enigmate) Todo ya se me va antojando tan imaginario,
que nada puede perder siendo fingido, como nada puede ganar siendo real.
Rafael Sánchez-Fordosis en 'Vendrán más años malos y nos harán más ciegos' 1993

**rêve
sans fin
ni trêve
à rien**

sueño
sin fin
ni tregua
en nada

"Huelga" (1910)
Samuel Insull

15.600 DÍAS

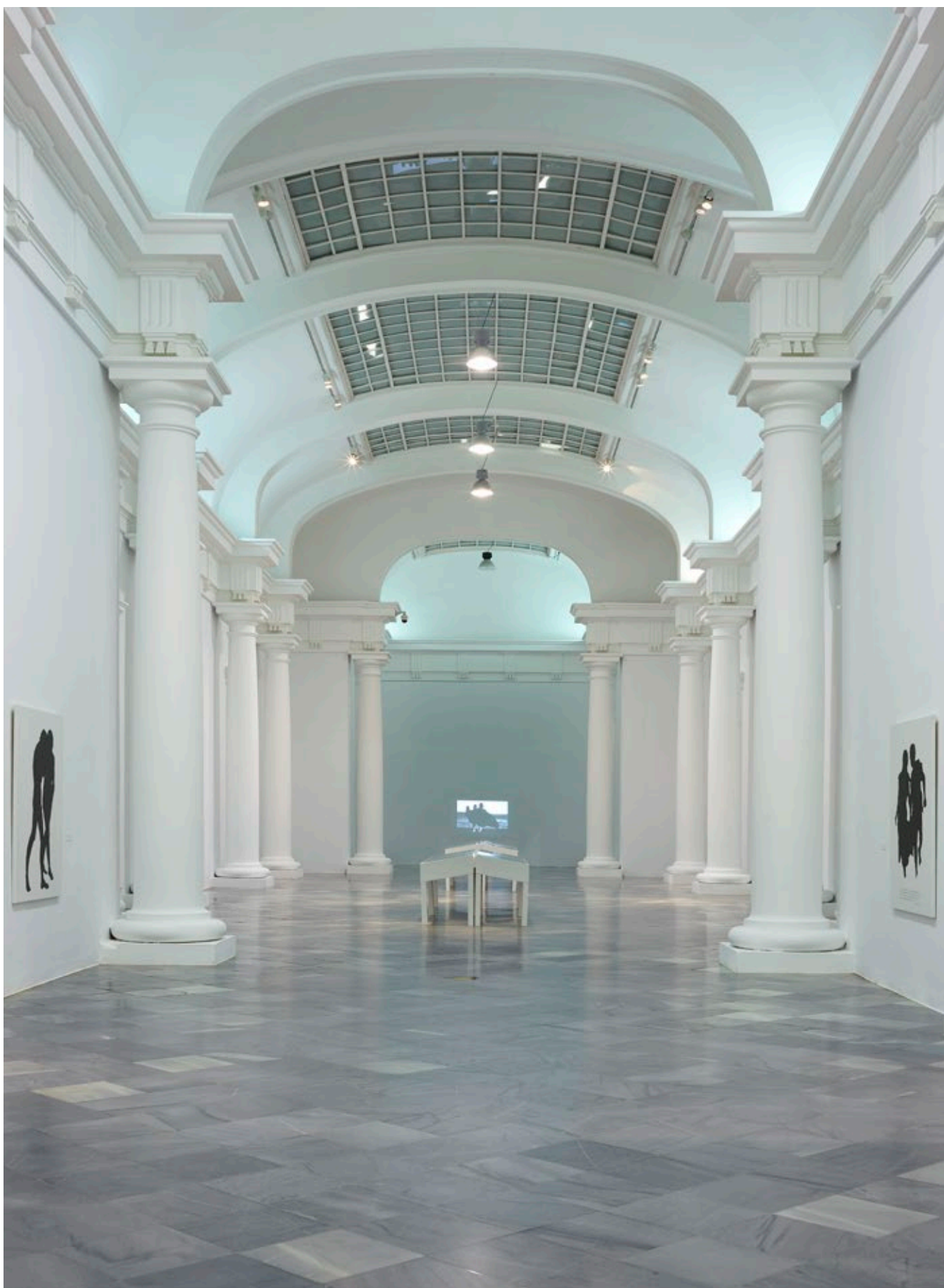
XISCO MENSUA

15.600 DÍAS
XISCO MENSUA

COMISSARIS:
NACHO PARÍS
LAURA VALLÉS VÍLCHEZ

17/05/19 — 01/09/19

CENTRE DEL CARME
CULTURA CONTEMPORÀNIA



VAL

PREÀMBUL

15.600 dies... reuneix quaderns, pintures, dibuixos, fotografies i vídeo; a través de quasi sis-centes peces que acaben component huitanta obres, recorre més de quaranta anys del treball de Xisco Mensua (Barcelona, 1960). No obstant això, malgrat l'ampli espai temporal que comprén, el que s'ha reunit ací es refereix paradoxalment a un sol esforç a una única temptativa: encercar la vida mateixa en allò que té d'irrepresentable. És com un obstinat i inacabable diari d'incerteses que es pregunta sobre la relació entre discurs i experiència, sobre el cos, el món i els llenguatges. Però un diari que mai diu «jo», sinó «nosaltres»; un text continu, ininterromput, en el qual l'individual es dissol en el pensament col·lectiu.

Xisco Mensua elabora una sort de memòries impulsades pel «desig irrefrenable de conservar tot el que [li] interessa i reunir-ho en l'idioma d'u» (com volia Derrida). Reordena ficcions en aparença dissímils, reuneix textos i imatges pròpies i alienes, ajunta fragments heterogenis i anacrònics del món representat; veus d'un fora alhora estranyes i familiars. Però no ho fa per la permanència de certs sabers, sinó per la duració d'unes interrogacions travessades tràgicament pel temps. Es tracta d'un laberint de citacions girat sobre si mateix, obstinat a «tornar a dir», a ampliar la llegibilitat; capaç de mirar a l'interior de les imatges i les paraules en la seua guerra infinita, en la seua potència i opacitat; acostat a la vora dels signes, en l'espai entre si, en la prolongació dels uns en els altres, allí on naix el sentit (de la mateixa manera que succeeix en el cinema quan el moviment entre les imatges immòbils produeix l'esdeveniment).

Però massa s'ha dit ací. Per a entrar en aquest laberint (com per a eixir-ne), cap fil pot ajudar-nos. Cap seguretat. Diverses ombres es projecten sobre les imatges: les del seu temps i el seu discurs, la de l'autor i ara, sobretot, la de l'espectador. És aquesta ombra, la vostra, la que llançarà llum sobre les obres. Per a això és necessari sostindre la mirada a la imatge que ens mira, i donar-nos temps, fins i tot sense saber a vegades a què atindre's, sense preparació, tan desproveïts com siga possible.



CAS

PREÁMBULO

15.600 días... reúne cuadernos, pinturas, dibujos, fotografías y vídeo; a través de casi seiscientas piezas que terminan componiendo ochenta obras, recorre más de cuarenta años del trabajo de Xisco Mensua (Barcelona, 1960). Sin embargo, a pesar del amplio espacio temporal que abarca, lo aquí reunido se refiere paradójicamente a un solo esfuerzo, a una única tentativa: cercar la vida misma en cuanto ella tiene de irrepresentable. Es como un obstinado e inacabable diario de incertezas que se pregunta sobre la relación entre discurso y experiencia, sobre el cuerpo, el mundo y los lenguajes. Pero un diario que nunca dice «yo», sino «nosotros»; un texto continuo, ininterrumpido, en el que lo individual se disuelve en el pensamiento colectivo.

Xisco Mensua elabora una suerte de memorias impulsadas por «el deseo irrefrenable de conservar todo lo que [le] interesa y reunirlo en el idioma de uno» (como quería Derrida). Reordena ficciones en apariencia disímiles, reúne textos e imágenes propias y ajenas, junta fragmentos heterogéneos y anacrónicos del mundo representado; voces de un afuera a la vez extrañas y familiares. Pero no lo hace por la permanencia de ciertos saberes, sino por la duración de unas interrogaciones atravesadas trágicamente por el tiempo. Se trata de un laberinto de citas vuelto sobre sí mismo, empeñado en «volver a decir», en ampliar la legibilidad; capaz de mirar al interior de las imágenes y las palabras en su guerra infinita, en su potencia y opacidad; arrimado al borde de los signos, en el espacio entre ellos, en la prolongación de unos en otros, allí donde nace el sentido (de la misma manera que sucede en el cine cuando el movimiento entre las imágenes inmóviles produce el acontecimiento).

Pero demasiado se ha dicho aquí. Para entrar en este laberinto (como para salir de él), ningún hilo puede ayudarnos. Ninguna seguridad. Varias sombras se proyectan sobre las imágenes: las de su tiempo y su discurso, la del autor y ahora, sobre todo, la del espectador. Es esa sombra, la vuestra, la que arrojará luz sobre las obras. Para eso es necesario sostenerle la mirada a la imagen que nos mira, y darnos tiempo, incluso sin saber a veces a qué atenerse, sin preparación, tan desprovistos como sea posible.

(una ceguesa de dos) 15.600 dies
NACHO PARÍS I LAURA VALLÉS VÍLCHEZ
13

Només les aparences no enganyen (pintures de substitució)
JULIÁN RODRÍGUEZ
43

Les estampes de la caixa negra
JOSÉ DÍAZ CUYÁS
53

Sabana
PEDRO G. ROMERO
63

D’après *Les larmes d’Eros* de George Bataille
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ
75

A propòsit de *Noviembre. Cornudella de Montsant*
NURIA ENGUITA
85

Theatrum mundi.
-El pueblo ha hablado...
-Pero nadie sabe lo que ha dicho
AMPARO CIVIL
93

Errancia.
Una única catàstrofe
ISABEL PARÍS BOUZA
103

Enfance
XISCO MENSUA (ED.) VV.AA.
113

Una conversa
JACQUES MORAN AMB JACQUES MORAN
121

Llistat d’obres, biografies i crèdits
129

(una ceguera de dos) 15.600 días
NACHO PARÍS I LAURA VALLÉS VÍLCHEZ
13

Solo las apariencias no engañan (pinturas de sustitución)
JULIÁN RODRÍGUEZ
43

Las estampas de la caja negra
JOSÉ DÍAZ CUYÁS
53

Sabana
PEDRO G. ROMERO
63

D’après *Les larmes d’Eros* de George Bataille
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ
75

A propósito de *Noviembre. Cornudella de Montsant*
NURIA ENGUITA
85

Theatrum mundi.
-El pueblo ha hablado...
-Pero nadie sabe lo que ha dicho
AMPARO CIVIL
93

Errancia.
Una única catástrofe
ISABEL PARÍS BOUZA
103

Enfance
XISCO MENSUA (ED.) VV.AA.
113

Una conversación
JACQUES MORAN AMB JACQUES MORAN
121

Listado de obras, biografías y créditos
129

(una ceguesa de dos) 15.600 dies
(una ceguera de dos) 15.600 días

NACHO PARÍS, LAURA VALLÉS VÍLCHEZ

VAL

CAS

INTRODUCCIÓ

És una ombra en el quadre el que li dona lluentor.
NICOLÁS BOILEAU

El que ha d'apropriar-se és el sentit del text mateix, concebut en forma dinàmica com la direcció que el text ha imprés al pensament.
PAUL RICOEUR

Com escriu Stoichita en *Breve historia de la sombra*, hi ha en el quadre un joc d'ombres; s'hi projecten la del seu artífex i la de l'espectador que, en el moment de la contemplació, llança una nova llum sobre el quadre. Hi ha un joc d'ombres i de reflexos i un mirar-se mútuament, i el quadre és ombra, finestra i espill. Igual que mirem una obra, l'obra ens mira, a vegades des de dalt i d'altres cara a cara i busca fixar el nostre lloc com a espectadors —cal sostindre-li la mirada— és en el fons una querella històrica sobre l'estatut de la imatge. Velázquez en *Las Meninas* va posar l'espectador en el lloc del sobirà; el teatre de Brecht, èpic, dialèctic o pedagògic, el va posar en la distància que confronta l'espectador, el d'Artaud, el de la crueltat; va voler aproximar-lo, fer-lo partícip; potser el de Beckett, negar-lo. Els intents de situar-lo en un lloc o en l'altre se succeeixen. El cub blanc assegura la plena visibilitat de les obres, però condiciona la seua possibilitat i el seu sentit; proposa una lectura, legitima i imposa una veritat que, paradoxalment, se'ns antulla lligada a una pervivència del religiós (i l'obra torna a mirar-nos des de dalt). La institució, la història, l'estètica i les seues taxonomies, les mediacions i les seues pedagogies instauren un procés d'ordenació, dicten una perspectiva, ens diuen el que cal veure; però alguna cosa es resisteix: la certesa de la imatge i el visible es dissol en la seua polisèmia.

INTRODUCCIÓN

Es una sombra en el cuadro lo que le da brillo.
NICOLÁS BOILEAU

Lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento.
PAUL RICOEUR

Como escribe Stoichita en *Breve historia de la sombra*, hay en el cuadro un juego de sombras; se proyectan en él la de su artífice y la del espectador que, en el momento de la contemplación, arroja una nueva luz sobre el cuadro. Hay un juego de sombras y de reflejos y un mirarse mutuamente, y el cuadro es sombra, ventana y espejo. Igual que miramos una obra la obra nos mira; a veces desde arriba y otras cara a cara, y busca fijar nuestro lugar como espectadores —hay que sostenerle la mirada— es en el fondo una querella histórica sobre y el estatuto de la imagen. Velázquez en *Las Meninas* puso al espectador en el lugar del soberano; el teatro de Brecht, épico, dialéctico o pedagógico, lo puso en la distancia que confronta al espectador; el de Artaud, el de la crueldad, quiso aproximarlo, hacerlo partícipe; quizá el de Beckett negarlo. Los intentos de situarlo en uno u otro lugar se suceden. El cubo blanco asegura la plena visibilidad de las obras pero condiciona su posibilidad y su sentido; propone una lectura, legitima e impone una verdad que, paradójicamente, se nos antoja ligada a una pervivencia de lo religioso (y la obra vuelve a mirarnos desde arriba). La institución, la historia, la estética y sus taxonomías, las meditaciones y sus pedagogías, instauran un proceso de ordenación, dictan una perspectiva, nos dicen lo que hay que ver; pero algo se resiste: la certeza de la imagen y lo visible se disuelve en su polisemia. La presencia es

La presència és ineluctable. Veure és desxifrar un hiat, un vestigi, una pèrdua i comporta un anihilament. Un poc de la presència es redueix en la imatge, en la representació. Cal intentar trobar el nostre lloc entre la distància i la proximitat per a poder apropiari-nos de l'obra (aqueix és el sentit de la interpretació). La interpretació és una pràctica quasi inevitable que, davant el visible, mostra la complicitat de la mirada i la paraula i vol igualar, buscar una semblança en les semblances, un ressò en els reflexos, i portar alguna cosa al present, fer-ho contemporani i propi. L'obra d'art és essencialment dèctica i com el mite perviu, no per la seua adequació a la veritat, sinó per la seua capacitat per a produir efectes de sentit en el present, *hic et nunc*; això es realitza com a esdeveniment per mitjà de la interpretació com a apropiació; de manera que «l'art» (el que vulga dir això —i com diu Nelson Goodman potser la pregunta no és què és l'art sinó quan hi ha art—) no habita exclusivament en l'obra, sinó que succeeix en la trobada amb aquesta, en la seua lectura. Spinoza definia l'amor com una alegria davant la trobada amb un altre cos associada a la idea errònia que la causa de l'alegria és l'altre cos, quan la causa de l'alegria és la trobada; així, en l'art, el sentit es trasllada a la trobada amb l'obra. Podríem dir que l'art no és l'obra, sinó que obra en la trobada amb aquesta. Es tracta de ser intèrprets en un sentit musical —paradigma de l'autor sense obra— que «toca» la creació d'un altre, que la re-crea. En l'acte d'interpretar el crític i l'espectador es projecten a si mateixos mentre la intenció de l'autor s'allunya progressivament. La interpretació no pot buscar la coincidència vertadera amb una intenció de l'autor oculta després de l'obra, ni la comprensió d'aquesta com a fenomen històric i cultural, no ha de remetre's al seu origen i als desitjos que la van generar (la intenció i la història han de ser sol una nota al peu). Buscar en l'origen és un prejudici historicista fundat en la idea del sentit com una realitat fixa i immutable, un invariant que pot identificar-se i reidentificar-se. És cert que hi ha una herència en l'obra, però hem de dialogar amb ella i en certa manera trair-la, ser-li infidel, no acceptar una totalitat dogmàtica i tornar a donar-li vida considerant que el sentit és esdevindre. Com diu Paul Ricoeur: «Les cartes de Pau no estan menys dirigides a mi que als romans, als gàlates, als corintis i als efesis», de manera que el que cal buscar és la direcció que el text ha imprès al pensament» coincidint amb una forma

ineluctable. Ver es descifrar un hiato, un vestigio, una pérdida y comporta un aniquilamiento. Algo de la presencia se reduce en la imagen, en la representación. Hay que intentar encontrar nuestro lugar entre la distancia y la proximidad para poder apropiarnos de la obra (ese es el sentido de la interpretación). La interpretación es una práctica casi inevitable que, ante lo visible, muestra la complicidad de la mirada y la palabra y quiere igualar, buscar una semejanza en las semejanzas, un eco en los reflejos, y traer algo al presente, hacerlo contemporáneo y propio. La obra de arte es esencialmente deíctica y como el mito pervive, no por su adecuación a la verdad, sino por su capacidad para producir efectos de sentido en el presente, *hic et nunc*; eso se realiza como acontecimiento por medio de la interpretación en tanto que apropiación; de modo que «el arte» (lo que se quiera que esto sea —y como dice Nelson Goodman quizá la pregunta no sea qué es el arte sino cuándo hay arte—) no habita exclusivamente en la obra, sino que sucede en el encuentro con esta, en su lectura. Spinoza definía el amor como una alegría ante el encuentro con otro cuerpo asociada a la idea errónea de que la causa de la alegría es el otro cuerpo, cuando la causa de la alegría es el encuentro; así en el arte, el sentido se traslada al encuentro con la obra. Podríamos decir que el arte no es la obra, sino que obra en el encuentro con esta. Se trata de ser intérpretes en un sentido musical, —paradigma del autor sin obra— que «toca» la creación de otro, que la re-crea. En el acto de interpretar el crítico y el espectador se proyectan a sí mismos mientras la intención del autor se aleja progresivamente. La interpretación no puede buscar la coincidencia verdadera con una intención del autor oculta tras la obra, ni la comprensión de esta como fenómeno histórico y cultural, no debe remitirse a su origen y los deseos que la generaron (la intención y la historia deben ser solo una nota al pie). Buscar en el origen es un prejuicio historicista fundado en la idea del sentido como una realidad fija e immutable, un invariante que puede identificarse y reidentificarse. Es cierto que hay una herencia en la obra, pero debemos dialogar con ella y en cierto modo traicionarla, serle infiel, no aceptar una totalidad dogmática y volver a darle vida entendiendo que el sentido es devenir. Como dice Paul Ricoeur: «Las cartas de Pablo no están menos dirigidas a mí que a los romanos, a los gálatas, a los corintios y a los efesios» de manera que lo que hay



No lo encontrarás. 2013
50 x 65 cm. Oli sobre paper



possible de mirar les coses, però sense saber per endavant a quines atindre's, sense predestinar la lectura, sense presagi ni socors, tan desproveïts com siga possible.

Xisco Mensua és l'espectador fet autor. En el seu treball cita altres obres constantment, les rellig, les reinterpreta i les usa; les fragmenta i cerca eixa «direcció que el text ha imprés al pensament». Utilitza la tensió entre la omnitemporalitat i la diacronia del sentit, sabent que aquest no és un i nu, l'obri pel mig sobretot d'una ironia sobre la tradició i el significat que es realitza com un joc dins del llenguatge mateix. La ironia naix de la intuïció de la irreductibilitat del llenguatge al món i del món al llenguatge, hi existeix sempre la consciència d'una dissociació entre llenguatge i realitat. La ironia, que afirma i nega simultàniament, sap que res és així exactament, i encara que ella mateixa no calle, ens recorda que la vida no es pot dir.

L'esforç interpretatiu sobre el treball de Xisco Mensua que es realitza en aquest text és sens dubte una apropiació precipitada i plena de contradiccions. Parlem de l'origen d'algunes obres i busquem en les intencions de l'autor; finalment ens l'apropriem i projectem les nostres ombres, però seria possible que no il·luminen, no donen lluentor, sinó que enfosquisquen el sentit. La nostra apropiació podria ser inapropiada; en realitat hi ha molt que se'ns escapa, que no comprenem. En qualsevol cas, tinga el lector en compte que la malinterpretació és una condició de possibilitat de tot acte interpretatiu, així que aquest text pot ser atés o no; és sol una mirada possible —la nostra— a un treball ric i complex.

I

Tenim el fora en el cor en el cos. És això el que vol dir el fora. El fora està aquí.

MICHEL FOUCAULT

Viure no és una altra cosa que cremar-se en preguntes. No concep l'obra al marge de la vida.

ANTONIN ARTAUD

En certs moments, en l'àmbit de la crítica literària

que buscar es «la dirección que el texto ha impreso al pensamiento» coincidiendo con «una forma posible de mirar las cosas» pero sin saber de antemano a qué atenerse, sin predestinar la lectura, sin presagio ni socorro, tan desprovistos como sea posible.

Xisco Mensua es el espectador hecho autor. En su trabajo cita otras obras constantemente, las relee, las reinterpreta y las usa; las fragmenta y busca esa «dirección que el texto ha impreso al pensamiento». Utiliza la tensión entre la omnitemporalidad y la diacronía del sentido, sabiendo que este no es uno y desnudo lo abre por medio, sobre todo, de una ironía sobre la tradición y el significado que se realiza como un juego dentro del lenguaje mismo. La ironía nace de la intuición de la irreductibilidad del lenguaje al mundo y del mundo al lenguaje, en ella existe siempre la conciencia de una disociación entre lenguaje y realidad. La ironía, que afirma y niega simultáneamente, sabe que nada es así exactamente, y aunque ella misma no se calle nos recuerda que la vida no se puede decir.

El esfuerzo interpretativo sobre el trabajo de Xisco Mensua que se realiza en este texto es sin duda una apropiación apresurada y llena de contradicciones. Hablamos del origen de algunas obras y buscamos en las intenciones del autor; finalmente nos lo apropiamos y proyectamos nuestras sombras, pero sería posible que no iluminen, no den brillo sino que oscurezcan el sentido. Nuestra apropiación podría ser inapropiada; en realidad hay mucho que se nos escapa, que no comprendemos. En cualquier caso tenga el lector en cuenta que la malinterpretación es una condición de posibilidad de todo acto interpretativo, así que este texto puede ser atendido o no; es solo una mirada posible —la nuestra— a un trabajo rico y complejo.

I

Tenemos el afuera en el corazón en el cuerpo. Es eso lo que quiere decir el afuera. El afuera está aquí.

MICHEL FOUCAULT

Vivir no es otra cosa que arder en preguntas. No concibo la obra al margen de la vida.

ANTONIN ARTAUD

s’ha dibuixat una tensió entre l’experiència vital com a estímul poètic vertader i l’experiència cultural com el seu antagonista. Es proposaven ambdues com a excloents i es pretenia dilucidar la supremacia de la l’una sobre l’altra. Això no és mes que una molt xicoteta part de la suposada escissió art/vida que recorre la nostra història cultural. No obstant això, la cultura és un arxiu comú de veus mirades i pensaments que en un altre temps i lloc van enfrontar la vida d’una manera semblant a la nostra. L’experiència quotidiana i la cultural poden actuar finament entrelaçades; de fet, hi ha una insuficiència en la creació cultural quan és només autoreferencial, sense vincle en les circumstàncies exteriors. Alhora, la vida és quotidianament afrontada en les seues interrogacions per mitjà de la cultura.

En l’obra de Xisco Mensua hi ha de manera evident una presència de l’experiència personal que, no obstant això, no ens remet a un relat sobre els avatars personals, o a la semblança d’una vida, sinó a una relació profunda entre vida i representació; entre la materialitat d’estar en el món, en un món que existeix davant la nostra existència sense que aquesta el posseísca i la recerca d’un sentit en la paraula i la imatge. Si el cos ens inscriu en el món present, el *corpus* el fa en la història, en la memòria, en el món representat; i de la confluència d’un cos en el món i un *corpus* que és exterior, estrany (la memòria col·lectiva o la cultura que ens és donada), Xisco Mensua genera el seu *corpus*. Des d’aqueixa confluència construeix una poètica personal que recorre un camí del particular a l’universal, que evita acuradament deixar el jo encallat en el centre, captiu de si mateix. Blanchot deia que escriure «és passar del Jo a l’Ell, de manera que el que m’ocorre no li ocorre a ningú, és anònim perquè em concerneix, es repeteix en una dispersió infinita»; una altra manera de dir-ho és que la individualitat i el coneixement es vinculen en la reflexió, i el primer es dissol en adoptar la perspectiva d’un altre, que és un altre generalitzat, universal; així l’autor es desprén de si mateix, o com deia Foucault: «escriu per a perdre el rostre» i explorar com un saber que és estrany canvia el nostre propi pensament i possibilita pensar d’una altra manera.

En un quadre de la sèrie «Poemes i fragments», Xisco Mensua dibuixa una frase de Levinas de *Sobre Maurice Blanchot*: «l’activitat artística dona a l’artista la consciència de no ser autor de les seues obres». Deixant la vida pròpia entre bastidors, dient nosaltres, sense dir jo (sobretot aqueix jo que exigeix una identitat anterior en dir), Mensua construeix

En ciertos momentos, en el ámbito de la crítica literaria se ha dibujado una tensión entre la experiencia vital como estímulo poético verdadero y la experiencia cultural como su antagonista. Se proponían ambas como excluyentes y se pretendía dilucidar la supremacía de la una sobre la otra. Esto no es más que una pequeñísima parte de la supuesta escisión arte/vida que recorre nuestra historia cultural. Sin embargo la cultura es un archivo común de voces miradas y pensamientos que en otro tiempo y lugar enfrentaron la vida de una manera semejante a la nuestra. La experiencia cotidiana y la cultural pueden actuar finamente entrelazadas; de hecho hay una insuficiencia en la creación de cultura cuando es solo autorreferencial, sin vínculo en las circunstancias exteriores. A la vez la vida es cotidianamente afrontada en sus interrogaciones por medio de la cultura.

En la obra de Xisco Mensua hay, de manera evidente, una presencia de la experiencia personal que sin embargo no nos remiten a un relato sobre los avatares personales o a la semblanza de una vida, sino a una relación profunda entre vida y representación; entre la materialidad de estar en el mundo, en un mundo que existe ante nuestra existencia sin que esta lo posea y la búsqueda de un sentido en la palabra y la imagen. Si el cuerpo nos inscribe en el mundo presente, el *corpus* lo hace en la historia, en la memoria, en el mundo representado; y de la confluencia de un cuerpo en el mundo y un *corpus* que es exterior, extraño (la memoria colectiva o la cultura que nos es dada) Xisco Mensua genera su *corpus*. Desde esa confluencia construye una poética personal que recorre un camino de lo particular a lo universal, que evita cuidadosamente dejar al yo encallado en el centro, cautivo de sí mismo. Blanchot decía que escribir «es pasar del Yo al Él, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite en una dispersión infinita»; otra manera de decirlo es que la individualidad y el conocimiento se vinculan en la reflexión, y el primero se disuelve al adoptar la perspectiva de otro, que es un otro generalizado, universal; así el autor se desprende de sí mismo, o como decía Foucault: «escribe para perder el rostro» y explorar cómo un saber que es extraño cambia nuestro propio pensamiento y posibilita pensar de otro modo.

En un cuadro de la serie *Poemas y fragmentos* Xisco Mensua dibuja una frase de Levinas de *Sobre Maurice Blanchot*: «la actividad artística da al artista la conciencia de no ser autor de sus obras». Dejando la vida propia entre bastidores, diciendo nosotros, sin

una mena d’immens i obstinat diari, un text sense discurs, ininterromput i polimorf. Una mena de memòria en el sentit que li donava Derrida, com a «la forma general de tot el que [li] interessa, el desig irrefrenable de conservar-ho tot, de reunir tot en l’idioma d’un» a partir d’una duració de les interrogacions que permet equiparar unes coses amb unes altres, reunir ficcions en aparença dissímils. És aqueix salt de l’experiència del jo a la dimensió del comú —que és el de l’estètica a l’ètica— el que «polititza» el seu fer. (És necessari recordar que una de les violències que exerceix el capitalisme és la de la individualitat sobre el «nosaltres», reduint la nostra condició social a la dimensió de «tropa» quan no negant-la, com nega el nostre viure en el món —que és el de tots— o el trasllada a mons virtuals). Recordem el que deia Genet respecte a Rembrandt, expressant molt clarament la transcendència de la individualitat implícita en un jo vinculat a la corporalitat: que havia sigut necessari que es reconeguera «com un ésser de carn, de carnssa, de sang, de suor, de tendresa i d’intel·ligència, cadascuna saludant les altres». I complementàriament evoquem el que escrivia Nietzsche en la introducció d’*Humà, massa humà*:

quant he de fer per a descansar de mi mateix, quasi per a oblidar-me del meu propi jo, buscant refugi en qualsevol lloc, diguem-ne hostilitat o ciència, frivolitat o ximpleria; perquè quan no vaig trobar el que necessitava, me l’he procurat trobar amb artifici o falsificació. Han procedit d’un altre món els poetes? Ha sigut diferent la manera de crear l’art en el món? Doncs bé, el que jo necessitava amb major exigència cada dia per al meu restabliment era adquirir la creença que no estava sol en el fet d’existir així, de veure des d’aqueix prisma màgic un pressentiment d’afinitat i semblança de percepció i de desig, un descans en l’amistat, una ceguera de dos, completa, sense cap intermitència, un sentiment de plaer aconseguit des del primer moment en el que està prop, en tot allò que té color, forma i aparença.

II

Una mica del que diem s’evidencia en una gran taula de 300 x 300 cm que ocupa un espai central en l’exposició i reuneix multitud de quaderns, diaris de treball realitzats des de 1982. En aqueixa

decir yo (sobre todo ese yo que exige una identidad anterior al decir) Mensua construye una suerte de inmenso y obstinado diario, un texto sin discurso, ininterrumpido y polimorfo. Una suerte de memoria en el sentido que le daba Derrida, en tanto que «la forma general de todo lo que [le] interesa, el deseo irrefrenable de conservarlo todo, de reunir todo en el idioma de uno» a partir de una duración de las interrogaciones que permite equiparar unas cosas con otras, reunir ficciones en apariencia disímiles. Es ese salto de la experiencia del yo a la dimensión de lo común —que es el de la estética a la ética— el que «politiza» su hacer. (Es necesario recordar que una de las violencias que ejerce el capitalismo es la de la individualidad sobre el «nosotros», reduciendo nuestra condición social a la dimensión de «tropa» cuando no negándola, como niega nuestro vivir en el mundo —que es el de todos— o lo traslada a mundos virtuales). Recordemos lo que decía Genet respecto a Rembrandt, expresando muy claramente la transcendencia de la individualidad implícita en un yo vinculado a la corporalidad: que había sido necesario que se reconociera «como un ser de carne, de carnaza, de sangre, de sudor, de ternura y de inteligencia, cada una saludando a las otras». Y complementariamente evoquemos lo que escribía Nietzsche en la introducción de *Humano demasiado humano*:

cuánto tengo que hacer para descansar de mí mismo, casi para olvidarme de mi propio yo, buscando refugio en cualquier sitio, llámese hostilidad o ciencia, frivolidad o tontería; porque cuando no encontré lo que necesitaba, me lo he procurado con artificio o falsificación. ¿Han procedido de otro mundo los poetas? ¿Ha sido distinta la manera de crear el arte en el mundo? Pues bien; lo que yo necesitaba con mayor exigencia cada día para mi restablecimiento, era adquirir la creencia de que no estaba solo en el existir así, en ver desde ese prisma mágico un presentimiento de afinidad y semejanza de percepción y de deseo, un descanso en la amistad, una ceguera de dos, completa, sin intermitencia alguna, un sentimiento de placer alcanzado desde el primer momento en lo cercano, en lo vecino, en todo aquello que tiene color, forma y apariencia.

II

Algo de lo que venimos diciendo se evidencia en una gran mesa de 300 x 300 cm, que ocupa un espacio central en la exposición y reúne multitud



¿La esperanza?, un bribón, el más grande embustero,
hasta que la perdí, no supe de la felicidad.
Copiaré del infierno en la puerta del cielo:
dejad toda esperanza los que entráis.

Samuel Beckett ADAPTACIONES DEL GUINIGUET

*Esperanza está aquí, escondida en mi
frente, me mira, y dice que, de donde ella
viene, que donde se fue, que se va,
señalando que la puerta del cielo está
dentro de mí, en la parte de donde siempre
viene ella.*

*¡Qué se va! Beckett se acordaba
de la 1ª. Y así se imaginaba una cosa
y decía: "¡Qué se va!" los otros se quedaban
diciendo: "¡Qué se va!"*

© 1994

"El teatro es un diálogo de Juntos. Entre yo y el mundo, entre Juntos y Juntos". Beckett

Me hablaste de esperanza, la tuvimos
remotamente allá, cuando los días
eran tan nuestros como nuestro pan
o nuestro vino.

Ah, la esperanza, yo la tuve y era
maravillosa más que la alegría.

Alfonso Costalredo

Lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no-fijación),
promete el desasosiego, el desarreglo.

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*.

Lo fragmentario. 2018
56 x 76 cm. Tinta sobre paper

acumulació es fa visible un treball que naix del pròxim, de l'íntim, de l'observació del pròxim, i en el qual l'experiència es conceptualitza. Un conjunt de quaderns que il·luminen la capacitat del seu autor per a anar del present a l'infinitiu: del present que nomena l'esdeveniment a l'infinitiu que nomena el sentit —de somiar quan somie, d'estimar quan estime, de morir quan muir— o, dit d'una altra manera, que entrellaçant-nos amb els altres, ens porta del «qui» (de la individualitat) al «quin» (de les interrogacions comunes).

Prop d'aquesta taula hi ha un quadre: *Per speculum et in enigmate* (2013), un oli sobre tela de 162 x 120 cm, que representa una mare asseguda en una cadira amb el seu fill en la falda; entre els dos sostenen un llibre; la imatge és només una silueta negra sobre fons blanc, sense detalls. Al peu figura una cita de Sánchez Ferlosio: «(*Per speculum et in enigmate*). Tot em va semblar tan imaginari, que no es pot perdre res si és fingit, com res pot guanyar-se si és real». Hi ha, en primer lloc, una iconografia de referència, inscrita ja en la història i portada al present: el tema de la Madonna o de la Mare de Déu amb el xiquet; una representació que es remunta a l'art paleocristià i s'estén del bizantí al gòtic o el renaixement (i que per descomptat troba els seus antecedents en les deesses mares del món antic —Isis, Gea, Demeter—). Inevitable és pensar en les mares de Déu amb xiquet i un llibre com la *Madonna de Corneto Tarquinia* (1437), la *Madonna de Corneto Tarquinia* (1437) i la *Madonna col Bambino in trono e due angeli* de Fra Filippo Lippi, o la *Madonna del llibre* (1480-1482) de Botticelli. La imatge representada ens remet a un aspecte molt determinat de tradició iconogràfica mariana, la *seus sapientiae* (seient de la saviesa); Maria asseguda en un tron amb el xiquet Jesús en la falda, com a encarnació de la saviesa (motiu que es convertirà en emblema i símbol del saber universitari). En aquest tipus de representacions eren freqüents les filactèries o les inscripcions al peu de la imatge que incidien en el significat d'aquesta: *In gremi Matris: resident Sapientia Patris* (en la falda de la Mare resideix la saviesa del Pare), per exemple; no obstant això, en la secularització d'aquest motiu que fa Xisco Mensua el «derelict» de Rafael Sánchez Ferlosio que figura al peu no té, al nostre parer, la mateixa funció clarificadora. Al contrari que una didascàlia, amplia o complica el sentit de la imatge, converteix una història lineal en alguna cosa laberíntica que qüestiona la naturalesa de la relació de les imatges amb el coneixement, els

de cuadernos, diarios de trabajo realizados desde 1982. En esa acumulación se hace visible un trabajo que nace de lo próximo, de lo íntimo, de la observación de lo cercano, y en el que la experiencia se conceptualiza. Un conjunto de cuadernos que alumbran la capacidad de su autor para ir del presente al infinitivo: del presente que nombra el acontecimiento al infinitivo que nombra el sentido —del sueño al soñar, del amo al amar, del muero al morir— o dicho de otra manera, que entrelazándonos con los otros, nos lleva del «quién» (de la individualidad) al «qué» (de las interrogaciones comunes).

Cerca de esta mesa hay un cuadro: *Per speculum et in enigmate* (2013) un óleo sobre lienzo de 162 x 120 cm, que representa a una madre sentada en una silla con su hijo en el regazo; entre ambos sostienen un libro; la imagen es solo una silueta negra sobre fondo blanco, sin detalles. Al pie figura una cita de Sánchez Ferlosio: «(*Per speculum et in enigmate*). Todo ya se me va antojando tan imaginario, que nada puede perder siendo fingido, como nada puede ganar siendo real». Hay, en primer lugar, una iconografía de referencia, inscrita ya en la historia y traída al presente: el tema de la Madonna o de la Virgen con el niño; una representación que se remonta al arte paleocristiano y se extiende desde el bizantino al gótico o el renacimiento (y que por supuesto encuentra sus antecedentes en las diosas madres del mundo antiguo —Isis, Gea, Demeter—). Inevitable es pensar en las vírgenes con niño y un libro como las *Madonna de Corneto Tarquinia* (1437) y *Madonna col Bambino in trono e due angeli* de Fra Filippo Lippi o la *Madonna del libro* (1480-1482) de Botticelli. La imagen representada nos remite a un aspecto muy determinado de tradición iconográfica mariana, la *sedes sapientiae* (asiento de la sabiduría); María sentada en un trono con el niño Jesús en su regazo, como encarnación de la sabiduría (motivo que se convertirá emblema y símbolo del saber universitario). En este tipo de representaciones eran frecuentes las filacterias o las inscripciones al pie de la imagen que incidían en el significado de esta: *In gremio Matris: resident Sapientia Patris* (en el regazo de la madre reside la sabiduría del padre) por ejemplo; sin embargo en la secularización de este motivo que hace Xisco Mensua el «pecio» de Rafael Sánchez Ferlosio que figura al pie no tiene, a nuestro entender, la misma función clarificadora. Al contrario que una didascalia, amplia o complejiza el sentido de la imagen, convierte una historia lineal en algo laberíntico que cuestiona la naturaleza de

límits entre realitat i representació o entre veritat i ficció. Hi ha en qualsevol cas un complex entramat de cites en la imatge i en el text; al capdavant, la cita de Sánchez Ferlosio conté en si la d'un versicle de Sant Pau (I, Corintis, 13: 12) llargament glossada i el sentit de la qual, des de sant Agustí fins a Borges, és àmpliament debatut. Xisco Mensua, en aquesta secularització de la iconografia mariana, ha eliminat qualsevol detall, ha reduït la imatge a una silueta negra sobre fons blanc, ha esborrat l'anecdòtic, l'accessori, i ha pintat mare, fill i llibre com una unitat, i ha generat una sensació paradoxal: d'una banda posa l'accent en la gravetat corpòria de la figura, en la seua materialitat; però alhora ha reduït la imatge a una projecció, a una ombra, a alguna cosa fora del quadre. A més, la tela quasi nua com a fons evidencia que aquest és un mer suport; així, la tangibilitat de la tela i la condició de petjada de la imatge ens obliguen a pensar aquesta com a fantasma, com a fingiment.

Aquesta obra pertany a la sèrie *Umbra*, de la qual en *15.600 días* es mostren cinc quadres que, com a ombres en moviment, discorren pel corredor central; tots són siluetes negres sobre fons blanc i en ells sempre un text acompanya la imatge d'una manera dialèctica. La seua presència ens remet a l'acte inicial de representar en relació amb la nostra consciència autorreflexiva fermament inscrita en l'observació de l'ombra; a la condició de faedors d'imatges capaces de representar-nos, de tornar-nos objectes davant dels nostres propis ulls. És l'expressivitat del cos percebuda, transcendida i problematitzada; una temptativa de significació en el gest, un desig d'inaugurar un sentit en l'ombra, en el reflex, en la il·lusió especular; el començament de totes les temptatives d'expressió. Els quadres de la sèrie *Umbra* van ser instal·lats en el corredor central al costat d'uns altres d'un format molt menor, pertanyents a la sèrie *Poemas i fragments*, que són cites dibuixades: Beckett i Costrafeda sobre l'esperança; Anna Ajmátova: «No em dones res per a recordar, / Jo sé quant efímera és la memòria»... La majoria obrin una altra direcció al pensament, però hi ha dos que s'ajusten més al que parlem: una cita de Bachelard: «entre concepte i imatge no hi ha síntesi possible» i una altra de Herman Broch: «en el més apartat límit irradia la bellesa; / des de la més apartada llunyania irradia sobre l'home, / allunyada del coneixement, allunyada de la pregunta, / sense esforç / ja sol perceptible a la mirada». Recorde un políptic de Xisco Mensua absent en aquesta exposició:

la relación de las imágenes con el conocimiento, los límites entre realidad y representación o entre verdad y ficción. Hay en cualquier caso un complejo entramado de citas en la imagen y en el texto; a fin de cuentas la cita de Sánchez Ferlosio contiene en sí la de un versículo de San Pablo (I, Corintios, 13:12) largamente glosada y cuyo sentido, desde San Agustín a Borges, es ampliamente debatido. Xisco Mensua en esta secularización de la iconografía mariana ha eliminado cualquier detalle, ha reducido la imagen a una silueta negra sobre fondo blanco, ha borrado lo anecdótico, lo accesorio y pintado madre, hijo y libro como unidad, generando una sensación paradójica: por un lado pone el acento en la gravedad corpórea de la figura, en su materialidad; pero a la vez ha reducido la imagen a una proyección, a una sombra, a algo fuera del cuadro, además, la tela casi desnuda como fondo evidencia que este es un mero soporte; así la tangibilidad del lienzo y la condición de huella de la imagen nos obligan a pensar esta como fantasma, como fingimiento.

Esta obra pertenece a la serie *Umbra* de la que en *15.600 días* se muestran cinco cuadros que, como sombras en movimiento, discurren por el pasillo central; todos son siluetas negras sobre fondo blanco y en ellos siempre un texto acompaña la imagen de una manera dialéctica. Su presencia nos remite al acto inicial de representar en relación con nuestra conciencia autorreflexiva firmemente inscrita en la observación de la sombra; a la condición de hacedores de imágenes capaces de representarnos, de volvernos objetos ante nuestros propios ojos. Es la expresividad del cuerpo percibida, trascendida y problematizada; una tentativa de significación en el gesto, un deseo de inaugurar un sentido en la sombra, en el reflejo, en la ilusión especular; el comienzo de todas las tentativas de expresión. Los cuadros de la serie *Umbra* fueron instalados en el pasillo central junto a otros de un formato mucho menor, pertenecientes a la serie *Poemas y fragmentos*, que son citas dibujadas: Beckett y Costrafeda sobre la esperanza; Anna Ajmátova: «No me des nada para recordar, / Yo sé cuan efímera es la memoria»... La mayoría abren otra dirección al pensamiento, pero hay dos que se ciñen a algo de lo que hablamos: una cita de Bachelard «entre concepto e imagen no hay síntesis posible» y otra de Herman Broch: «en el más apartado límite irradia la belleza; / desde la más apartada lejanía irradia sobre el hombre, / alejada del conocimiento, alejada de la pregunta, / sin esfuerzo / ya solo perceptible a la mirada». Recuerdo un políptico de Xisco Mensua



Trance, compost per dotze dibuixos que, d'una altra manera, des d'una altra perspectiva, incardina les qüestions del gest humà, l'art, el simulacre i la transcendència. Imatges referides a l'art d'acció, al cinema o al teatre que, d'alguna manera, porten a la vista els límits de l'existència: la desesperació, la mort, la soledat; aquells llocs on el concepte flaqueja. Apareixen Beckett en l'escenografia de *Quad*; el trànsit de Johannes en *Ordet* de Dreyer; Jackson Pollock pintant; *Un chien andalou* de Buñuel-Dalí; George Maciunas, *Teatre Fluxus al carrer*; el «salt al buit» d'Yves Kelin; Jim Morrison; *Clown Torture*, de Bruce Nauman; *Mouchette*, de Robert Bresson; una fotografia de premsa, una obra teatral, i, al començament, la coneguda imatge Pasolini en la tomba de Gramsci.

III

L'ésser humà, enfront de la naturalesa, i com a ser social, tècnic i lingüístic ha construït una particular realitat que anomenem cultura. Aquesta s'ha considerat com una «segona naturalesa» de l'ésser humà. Però les diferents concepcions de la cultura estan fàrcides d'ideologia; aquesta idea de «segona naturalesa» comporta un reduccionisme del concepte de cultura en proposar-la com a mera prolongació de la condició biològica de l'ésser humà, a ella s'agarra el capitalisme amb feresa per a justificar la seua pretensió de construir una organització social que, basada en relacions de poder, legítima discriminacions socials o de raça o de gènere. És necessari refutar aqueix naturalisme que proposa analogies entre una interpretació ja tendenciosa de les lleis de la naturalesa i les de la societat burgesa; de fet, l'ordre del que es considera com cultural ha sigut pensat també en la direcció oposada, com una cosa radicalment autònoma, com si la capacitat tècnica, el curs del pensament, el fenomen lingüístic o la imaginació estètica, mítica i simbòlica pogueren pensar-se al marge de la nostra condició biològica. Tanmateix, també ha sigut concebut com un conjunt de comportaments, un univers tècnic, simbòlic, representacional i discursiu en plena relació amb el món i la vida, alhora alliberador dels impulsos biològics; com a instrument destinat a defensar-nos de la sobirana indiferència del món, de la prepotència del real, de la manca de sentit. Deia Blumenberg que la nostra relació amb la realitat és indirecta, «metafòrica»;

ausente en esta exposición: *Trance*, compuesto por doce dibujos que, de otra manera, desde otra perspectiva, incardina las cuestiones del gesto humano, el arte, el simulacro y la transcendencia. Imágenes referidas al arte de acción, al cine o al teatro que, de algún modo, traen a la vista los límites de la existencia: la desesperación, la muerte, la soledad; aquellos lugares donde el concepto flaquea. Aparecen Beckett en la escenografía de *Quad*; el trance de Johannes en *Ordet* de Dreyer; Jackson Pollock pintando; *Un chien andalou* de Buñuel-Dalí; George Maciunas, *Teatro Fluxus en la calle*; el «salto al vacío» de Yves Klein; Jim Morrison; *Clown Torture*, de Bruce Nauman; *Mouchette*, de Robert Bresson; una fotografía de prensa una obra teatral; y, al comienzo, la conocida imagen de Pasolini en la tumba de Gramsci.

III

El ser humano, frente a la naturaleza, y en tanto que ser social, técnico y lingüístico ha construido una particular realidad que llamamos cultura. Esta ha venido a considerarse como una «segunda naturaleza» del ser humano. Pero las diferentes concepciones de la cultura están preñadas de ideología; esta idea de «segunda naturaleza» comporta un reduccionismo del concepto de cultura al proponerla como mera prolongación de la condición biológica del ser humano, a ella se agarra el capitalismo con fiereza para justificar su pretensión de construir una organización social que esté basada en relaciones de poder y que legítima discriminaciones sociales, de raza o de género. Es necesario refutar ese naturalismo, que propone analogías entre una interpretación ya tendenciosa de las leyes de la naturaleza y las de la sociedad burguesa. De hecho, el orden de lo cultural ha sido pensado también en la dirección opuesta, como algo radicalmente autónomo, como si la capacidad técnica, el curso del pensamiento, el fenómeno lingüístico o la imaginación estética, mítica y simbólica pudieran pensarse al margen de nuestra condición biológica. Sin embargo, ha sido concebido del mismo modo como un conjunto de comportamientos, un universo técnico, simbólico, representacional y discursivo en plena relación con el mundo y la vida, a la vez liberador de los impulsos biológicos; como instrumento destinado a defendernos de la soberana indiferencia del

que vivim en una realitat que les metàfores han fet llegible, en un món simbòlicament estructurat, que reemplaça la realitat i aparta la mirada del que li resulta inhòspit per a posar-la en el que li és familiar. Creiem que és en aquest sentit en què Xisco Mensua entén la cultura i el llenguatge: com a eina per a habitar el món davant de l'inhòspit, però des de la consciència que el llenguatge i les imatges, les metàfores i l'infinit torrent narratiu, en el seu procés històric de comprensió, exerceixen una funció normativa sobre els nostres actes i pensaments, anticipen un sentit que ens governa, codifica i determina. Aqueixa condició contradictòria de la cultura que és simultàniament instrument enfront de l'inconceptualitzable sistema coercitiu, es reflecteix, per exemple, en la insistent presència en la seua obra de la relació entre infància i aprenentatge tractada des d'aqueixa doble perspectiva: la infància com a moment fonamental del desvaliment lligada a l'aprenentatge com a instrument de supervivència, i l'escola, el llibre, l'escriptura i la paraula com a ambivalent lloc d'ensenyament i domesticació, de conversió de l'alumne en deixeble.

Probablement, l'objecte paradigmàtic de la nostra civilització, de la nostra cultura haja sigut el llibre. El llibre és «El Llibre»; una totalitat, un absolut, un sistema de relacions que ordena i on encara el buit pertany a la seua estructura; un temps al qual es vincula; una memòria transmesa. *Històries d'art i poesia* és una monumental sèrie de 208 dibuixos ordenats en 16 sèries: 1) A la porta; 2) Casws; 3) Xiquets; 4) Arbres; 5) Dues figures; 6) Portades; 7) Art. Pedres; 8) Retrats dempeus; 9) Cobertes; 10) Art. Dones; 11) Retrats asseguts; 12) L'altre; 13) Actes; 14) Art. Museus; 15) Caminants; 16) Tombes, que va ser concebuda per a fer-se llibre. La sèrie al complet ha sigut exposada en *15.600 días*. Al desplegament de tots els originals al costat del llibre en el qual finalment es va materialitzar el projecte es van sumar les anotacions i la documentació que l'artista va anar generant durant el procés de creació. En principi era un treball sobre el retrat i la biografia, sobre la generació de sèries, una taxonomia insòlita, un acostament irònic, poètic i oblic a alguns aspectes de la nostra tradició cultural, i en el qual es va operar un procés paradoxal en anar de la reproducció mecànica (les imatges dibuixades procedeixen de fotografies) a la manual i una altra vegada a la reproducció mecànica. Alhora, ens porta la qüestió de la lectura com a metàfora per

mundo, de la prepotencia de lo real, de la carencia de sentido. Decía Blumenberg que nuestra relación con la realidad es indirecta, «metafórica»; que vivimos en una realidad que las metáforas han hecho legible, en un mundo simbólicamente estructurado, que reemplaza la realidad y aparta la mirada de lo que le resulta inhóspito para ponerla en lo que le es familiar. Creemos que es en este sentido en el que Xisco Mensua entiende la cultura y el lenguaje: como herramienta para habitar el mundo frente lo inhóspito, pero desde la conciencia de que el lenguaje y las imágenes, las metáforas y el infinito torrente narrativo, en su proceso histórico de entendimiento, ejercen una función normativa sobre nuestros actos y pensamientos, anticipan un sentido que nos gobierna, codifica y determina. Esa condición contradictoria de la cultura que es simultáneamente instrumento frente a lo inconceptualizable y sistema coercitivo, se refleja, por ejemplo, en la insistente presencia en su obra de la relación entre infancia y aprendizaje tratada desde esa doble perspectiva: la infancia como momento fundamental del desvalimiento ligada al aprendizaje en tanto que instrumento de supervivencia y la escuela, el libro, la escritura y la palabra, como ambivalente lugar de enseñanza y domesticación, de conversión del alumno en discípulo.

Probablemente el objeto paradigmático de nuestra civilización, de nuestra cultura haya sido el libro. El libro es «El Libro»; una totalidad, un absoluto, un sistema de relaciones que ordena y donde aún el vacío pertenece a su estructura; un tiempo al que se anuda; una memoria trasmitida. *Historias de arte y poesía* es una monumental serie de 208 dibujos ordenados en 16 series: 1) En la puerta; 2) Casas; 3) Niños; 4) Árboles; 5) Dos figuras; 6) Portadas; 7) Arte. Piedras; 8) Retratos de pie; 9) Cubiertas; 10) Arte. Mujeres; 11) Retratos sentados; 12) El otro; 13) Actos; 14) Arte. Museos; 15) Caminantes; 16) Tumbas, que fue concebida para hacerse libro. La serie al completo ha sido expuesta en *15.600 días*. Al despliegue de todos los originales junto al libro en el que finalmente se materializó el proyecto se sumaron las anotaciones y la documentación que el artista fue generando durante el proceso de creación. En principio se trata de un trabajo sobre el retrato y la biografía, sobre la generación de series, una taxonomía insólita, un acercamiento irónico, poético y oblicuo a algunos aspectos de nuestra tradición cultural, y en él se opera un proceso paradójico al ir de la reproducción mecánica (las imágenes dibujadas

a la totalitat del que és experimentable; la idea del món com a objecte llegible vinculada a l'exigència humana de sentit. Objecte que, no obstant això, hauria entrat en crisi amb la presa de consciència històrica del doble desvaliment que experimentem: davant la nostra condició biològica i enfront del poder fàctic de la persona.

L'obra de Xisco Mensua ens revela la condició de ficció de les fonts de sentit. Mostra que la raó, la consciència, la tècnica, els sabers humans s'han tornat autònoms, però ja no se'n pot prescindir, ni evitar-ne els efectes; les eines amb les quals la humanitat va aspirar a l'omnipotència, la retornen a la consciència dels seus límits amenaçant el món i la vida. La ciència, la tècnica, l'economia, la política portaven una promesa que ha sigut incomplida; el seu control (i el seu descontrol), la seua conversió en instrument de domini, les seues possibilitats i frustracions es retraten en *Informe per a una acadèmia* (2008), un políptic compost per trenta-dos dibuixos que pren el seu nom del relat de Kafka, que comença: «Em feu l'honor de presentar a l'Acadèmia un informe sobre la meua anterior vida de mico». La tensió entre la nostra herència biològica, que encara perviu, i la trajectòria humana, sobredeterminada per la cultura —que ací és al·ludida satíricament en un dibuix que representa el descans d'un rodatge de *Tarzán*, en el qual Jane, asseguda, és imitada per la mona Chita—, és referida irònicament en nombroses obres de Mensua: com en *Luci* i en *Así éramos*, i especialment en la seua aportació com a part de Jacques Moran. *Informe per a una acadèmia* respira una malenconia irònica (si això existeix i no és un oxímoron) sobre el procés d'enculturació com a projecte fallit. Aquest políptic va ser elaborat a partir del material que l'artista anava arxivant en una carpeta anomenada «El preu del seu saber», on apareixien complexament entrellaçats Unamuno, Nietzsche, Pasolini (de nou Pasolini, però aquesta vegada el seu cos assassinat) i l'aprenentatge, el coneixement, l'art, la justícia, l'obediència, la guerra, la bogeria, la destrucció, la mort... Hi ha un ressò d'esperança en la cultura, però també un reflex sinistre: la fractura del somni de la humanitat com a idea i projecte; el fet incontestable del dolor que uns homes causen a altres unit al paper del saber en aqueixa tasca. Hi ha una tristesa major que pensar en la guerra o el genocidi, i és el fet que actes tan terribles no siguen impensables sinó precisament pensats, productes de la imaginació i la planificació humana.

proceden de fotografies) a la manual y vuelta a la reproducción mecánica. A la vez nos trae la cuestión de la lectura como metáfora para la totalidad de lo experimentable; la idea del mundo como objeto legible vinculada a la exigencia humana de sentido. Objeto que sin embargo habría entrado en crisis con la toma de conciencia histórica del doble desvalimiento que experimentamos: ante nuestra condición biológica y frente al poder fáctico del hacer del hombre.

La obra de Xisco Mensua nos revela la condición de ficción de las fuentes de sentido. Muestra que la razón, la conciencia, la técnica: los saberes humanos se han vuelto autónomos, pero que ya no se puede prescindir de ellos, ni evitar sus efectos; las herramientas con las que el hombre aspiró a la omnipotencia, le devuelven a la conciencia de sus límites amenazando el mundo y la vida. La ciencia, la técnica, la economía, la política, traían una promesa que ha sido incumplida; su control (y su descontrol), su conversión en instrumento de dominio, sus posibilidades y frustraciones se retratan en *Informe para una academia* (2008), un políptico compuesto por treinta y dos dibujos que toma su nombre del relato de Kafka, que comienza: «Me hacéis el honor de presentar a la Academia un informe sobre mi anterior vida de mono». La tensión entre nuestra herencia biológica aún perviviente y la trayectoria humana sobredeterminada por la cultura —que aquí es aludida satíricamente en un dibujo que representa el descanso de un rodaje de Tazán, en el que Jane sentada es imitada por la mona Chita—, es referida irónicamente en numerosas obras de Mensua: como en *Lucy* y en *Así éramos* y especialmente en su hacer en tanto que parte de Jacques Moran. *Informe para una academia* respira una melancolía irónica (si esto existe y no es un oxímoron) sobre el proceso de enculturación como proyecto fallido. Este políptico fue elaborado a partir del material que el artista iba archivando en una carpeta llamada «El precio de su saber», por allí asoman complejamente entrelazados Unamuno, Nietzsche, Pasolini (de nuevo Pasolini, pero esta vez su cuerpo asesinado) y el aprendizaje, el conocimiento, el arte, la justicia, la obediencia, la guerra, la locura, la destrucción, la muerte... Hay un eco de esperanza en la cultura pero también un reflejo siniestro: la fractura del sueño de la humanidad como idea y proyecto; el hecho incontestable del dolor que unos hombres causan a otros unido al papel del saber en esa tarea. Hay una tristeza mayor que pensar en lo indecible de





Sovint el treball de Xisco Mensua s’acosta als successos que marquen els límits del llenguatge per a comunicar, com en *1936-2018*, un oli sobre paper que mostra un amuntegament d’esquelets: l’exhumació a la muntanya d’Estepar (Burgos) d’una de les fosses comunes producte de les execucions massives en la guerra civil espanyola. Però davant d’això no opta pel silenci. No evita les grans preguntes, perquè no poden respondre’s, o perquè atempten a la lògica o perquè des del sentit o la compassió no són si més no preguntes sinó solament estupor. Tota la seua obra ens remet a la idea que sí que existeixen interrogacions totals, absolutes, però no existeix la mateixa totalitat en la resposta, la seua obra apunta a la insuficiència del llenguatge i al límit del signe i el sentit, a la fragmentació; ens diu que hi ha moltes respostes possibles però insuficients, i moltes històries i no una i absoluta, ni una realitat, ni una lògica, ni una veritat. I en aqueixa varietat, en aqueixa persecució de les respostes, les grans preguntes es van desgastant, i sobreviuen ja d’una altra manera, en una permanència atenuada, com un rumor, un record, com una convivència; igual que una passió amorosa afeblida pel temps, destruïda en la seua pròpia duració.

IV

Aquest sentit que naix a la vora dels signes, aquesta imminència del tot en les parts es troben en tota la història de la cultura.
MAURICE MERLEAU-PONTY

Precisament per aqueix acostament a l'impronunciable, a l'inconceptualitzable, els llenguatges es tornen necessàriament sobre si mateixos. Capaç de mirar a l'interior dels textos i les imatges, Xisco Mensua es pregunta per la tensió entre llenguatge, món i sentit. Tres estratègies destaquen en el seu procés: la cita i la seua repetició, el muntatge i la fragmentació. L'ús de la cita en Mensua no és una apropiació amb finalitats comunicatives, el seu ús no és el de l'aforisme, però tampoc és una subversió del sentit, és una interrupció i un canvi de direcció, una manera d'esquivar el destí del significat, una acció que proposa un gir en la tradició d'aqueixa cita —aparentment segura del seu sentit— proposant una obertura de la llegibilitat en l'encadenament incert dels signes. És un assaig com a temptativa

la guerra o el genocidio y es el hecho de que actos tan terribles no sean impensable sino precisamente pensados, productos de la imaginación y la planificación humana.

A menudo el trabajo de Xisco Mensua se acerca a los sucesos que marcan los límites del lenguaje para comunicar, como en *1936-2018*, un óleo sobre papel que muestra un amontonamiento de esqueletos: la exhumación en el monte de Estepar (Burgos) de una de las fosas comunes producto de las ejecuciones masivas en la guerra civil española. Pero ante lo indecible, no opta por el silencio. No evita las grandes preguntas porque no puedan responderse, o porque atenten a la lógica o porque desde el sentido o la compasión no sean siquiera preguntas sino solo estupor. Toda su obra nos remite a la idea de que sí existen interrogaciones totales, absolutas, pero no existe la misma totalidad en la respuesta, su obra apunta a la insuficiencia del lenguaje y al límite del signo y el sentido, a la fragmentación; nos dice que hay muchas respuestas posibles pero insuficientes, y muchas historias y no una y absoluta, ni una realidad, ni una lógica, ni una verdad. Y en esa variedad, en es a persecución de las respuestas, las grandes preguntas se van desgastando, y sobreviven ya de otra manera, en una permanencia atenuada, como un rumor, un recuerdo, como una convivencia; igual que una pasión amorosa debilitada por el tiempo, destruida en su propia duración.

IV

Este sentido que nace al borde de los signos, esta iminencia del todo en las partes se encuentran en toda la historia de la cultura.
MAURICE MERLEAU-PONTY

Precisamente por ese acercamiento a lo indecible, a lo inconceptualizable, los lenguajes se vuelven necesariamente sobre sí mismos. Capaz de mirar al interior de los textos y las imágenes, Xisco Mensua se pregunta por la tensión entre lenguaje, mundo y sentido. Tres estrategias destacan en su proceso: la cita y su repetición, el montaje y la fragmentación. El uso de la cita en Mensua no es una apropiación con fines comunicativos, su uso no es el del aforismo, pero tampoco una subversión del sentido, es una interrupción, y un cambio de dirección, un quiebro al destino del significado,

i experimentació, exercici de pensament que vol portar més enllà una cosa anteriorment inscrita en el text. Una acció impulsada per la intuïció de la finitud del llenguatge o la consciència del seu caràcter selectiu; des de la sospita que en cada signe hi ha un esborrament, una censura, una exclusió; des de la idea que el llenguatge s'ompli quan, en lloc d'il·lustrar el pensament, el fa, el desfà i el refà. En Xisco Mensua les cites s'aproximen les unes a les altres, s'incardinen i es pleguen com entreteles d'un immens teixit en el qual alguna cosa es descosirà. Els textos i les imatges són solcats per una altra escriptura, per una altra mirada, per una altra lectura, i evoquen un sentit nou en la seua acumulació, en la seua ressonància mútua; molt més en el seu moviment que per la lectura predestinada de cadascuna de les cites. Funcionen com els signes que d'un en un no signifiquen res, que només es comprenen en relació als altres signes; és la seua reunió la que els dona sentit, de la mateixa manera que al cinema és el moviment entre les imatges immòbils el que construeix la narració. És una operació de muntatge en la qual aflora la relació de guerra dels llenguatges, entre ells i contra si mateixos, que no és una altra que la que hi ha entre el món i la possibilitat del sentit. Percebem el llarg conflicte entre les imatges i les paraules (el mite d'Eco i Narcís, l'antiga proscripció de les imatges...). La imatge com a text i discurs, i la lectura entesa també com el que és visible, com una presència amb aqueixa immediatesa, i tots dos, text i imatge, en la seua disputa per la veritat, per la versemblança. Tornem llavors al corredor central de 15.600 dies on s'exhibeixen *Umbra* i *Poemes i fragments*, allí al final d'aqueix corredor on s'intueix com abans vam dir la qüestió de la representació i la seua relació amb la nostra consciència autorreflexiva, es projecta *Insomni Nocte*: un vídeo de 12 minuts en blanc i negre que utilitza imatges provinents del cinema, projectades en televisió i capturades per un mòbil; fragmentades i retornades a un esdevindre; en aqueix procés, la imatge ha anat perdent nitidesa, s'ha anat convertint en siluetes, en rastres, en figures ideals. *Insomni Nocte* consta de set capítols encapçalats quasi sempre per un text: cites de l'Èxode, Plató, Levinas, Bataille, Beckett i Nietzsche, que serveixen perquè l'autor parli de la proscripció de les imatges, la realitat o la veritat com a ombra, la relació amb l'altre a través del rostre, la mirada i la narració, la veu i l'autoria i la relació entre realitat, ficció i pensament. Hi ha, al nostre parer, en *Insomni Nocte*, com en *Històries*

una acción que propone un giro en la tradición de esa cita —aparentemente segura de su sentido— proponiendo una apertura de la legibilidad en el encadenamiento incierto de los signos. Es un ensayo en cuanto tentativa y experimentación, ejercicio de pensamiento que quiere llevar más allá algo anteriormente inscrito en el texto. Una acción impulsada por la intuición de la finitud del lenguaje o la consciencia de su carácter selectivo; desde la sospecha de que en cada signo hay una borradura, una censura, una exclusión; desde la idea de que el lenguaje se planifica cuando, en lugar de ilustrar el pensamiento, lo hace, lo deshace y lo rehace. En Xisco Mensua las citas se aproximan unas a otras, se incardinan y pliegan como entretelas de un inmenso tejido en el que algo se descose. Los textos y las imágenes son surcados por otra escritura, por otra mirada, por otra lectura y evocan un sentido nuevo en su acumulación, en su resonancia mutua; mucho más en su movimiento que por la lectura predestinada de cada una de las citas. Funcionan como los signos, que uno por uno no significan nada, que no dicen sino en relación a los demás signos; es su reunión la que les da sentido de la misma manera que en el cine es el movimiento entre las imágenes inmóviles lo que construye la narración. Es una operación de montaje en la que aflora la relación de guerra de los lenguajes, entre ellos y contra sí mismos, que no es otra que la que hay entre el mundo y la posibilidad del sentido. Percibimos el largo conflicto entre las imágenes y las palabras (el mito de Eco y Narciso, la antigua proscripción de las imágenes...). La imagen como texto y discurso y la lectura entendida también como lo visible, como una presencia con esa immediatez, y ambos, texto e imagen, en su disputa por la verdad, por lo verosímil.

Volvemos entonces al pasillo central de 15.600 días donde se exhiben *Sombra, poemas y fragmentos*, allí al final de ese pasillo donde se intuye como antes dijimos la cuestión de la representación y su relación con nuestra consciencia autorreflexiva, se proyecta *Insomni Nocte*: un vídeo de 12 minutos en blanco y negro que utiliza imágenes provenientes del cine, proyectadas en televisión y capturadas por un móvil; fragmentadas y devueltas a un devenir. En ese proceso la imagen ha ido perdiendo nitidez, convirtiéndose en siluetas, en rastros, en figuras ideales. *Insomni Nocte* consta de siete capítulos encabezados casi siempre por un texto: citas de el Éxodo, Platón, Levinas, Bataille, Beckett y Nietzsche, que le sirven al autor para hablar de la proscripción de las imágenes, la realidad o la verdad



d'art i poesia, una espècie de nostàlgia de la unitat que la narrativa fílmica i el llibre representen; com si aqueixa fragmentació poètica i reflexiva, que batega en tot el treball de Xisco Mensua, reclamara tornar al seu origen, al discurs, a la significació, al narratiu i unitari. Com si el fragmentari, que mai és categòric, que eludeix tota significació, tota representació, volguera, en separar-se del discurs, recordar-nos d'on ve. Com si li pesara la vocació d'absolut que subjau a la voluntat d'entendre, i temera aqueix blanc, aqueixa indeterminació, aqueix buit, o aqueixa interrupció, en els quals troba el seu sentit una conjunció del fragmentari, que funciona per proximitat o per distància tant o més que per successió. No obstant això, dues obres flanquegen la porta d'entrada i eixida a aquesta exposició, dues frases dibuixades, dues cites, una de Beckett «rêve / sans fin / ni trêve / à rien» i una altra de Celan «No liges, mira! No mires, ves-te'n!», dos autors que cultiven l'escriptura del fragment. No sembla que hi haja cap renúncia.

EPÍLEG

L'obres d'art expressen sempre tàcitament. Podem descriure el tema, analitzar la tècnica, però l'esforç de l'ècfrasi deixarà sempre un espai incomplet; el que compta no és l'anècdota ni el detall, sinó allò que allí no es diu exactament: la part del silenci, del somni, l'evanescència del sentit en el signe; una certesa fugissera i sense nom. Hi ha alguna cosa irremplaçable en l'obra d'art que desenvolupa la seua potència cognitiva i sensible i és que conté una direcció possible a la qual pot apuntar el pensament, un sentit inacabat i inacabable, alguna cosa que calla, o diu a mitges, o evita, o que diu malament... i que finalment apunta a l'inconceptualitzable. Aqueix és l'espai de treball de Xisco Mensua. El que es percep al llarg de *15.600 dies* és que, per a ell, la cultura no ofereix significacions absolutament clares, que la gènesi del sentit no arriba mai a la fi, que allò que considerem «la veritat» no és més que un context de símbols, d'imaginacions, de metàfores que daten el nostre saber. Xisco Mensua s'instal·la resoltament en el torrent simbòlic i narratiu de les cultures mundanes i els sabers experts en què habitem i cita per a tornar a dir i «prendre a càrrec seu» en un llenguatge que, obert des de dins, fa aflorar la potència d'intencions, acumulades i entremesclades en el que s'ha dit i s'ha mostrat,

como sombra, la relación con el otro a través del rostro, la mirada y la narración, la voz, la autoría y la relación entre realidad, ficción y pensamiento. Hay a nuestro entender en *Insomni Nocte*, como en *Historias de arte y poesía*, una especie de nostalgia de la unidad que la narrativa fílmica y el libro representan; como si esa fragmentación poética y reflexiva, que late en todo el trabajo de Xisco Mensua reclamara volver a su origen, al discurso, a la significación, a lo narrativo y unitario. Como si lo fragmentario, que nunca es categórico, que elude toda significación, toda representación, quisiera al separarse del discurso, recordarnos de dónde viene. Como si le pesara la vocación de absoluto que subyace a la voluntad de entender, y temiera a ese blanco, a esa indeterminación, a ese vacío, o a esa interrupción, en los que encuentra su sentido una conjunción de lo fragmentario, que funciona por proximidad o por distancia tanto o más que por sucesión. Sin embargo dos obras flanquean la puerta de entrada y salida a esta exposición, dos frases dibujadas, dos citas: una de Beckett «rêve / sans fin / ni trêve / à rien» y otro de Celan «No leas, mira! No mires, vete!» dos autores que cultivan la escritura del fragmento. No parece que haya ninguna renuncia.

EPÍLOGO

Las obras de arte expresan siempre tácitamente. Podemos describir el tema, analizar la técnica, pero el esfuerzo de la *écfrasis* dejara siempre un espacio incompleto; lo que cuenta no es la anécdota ni el detalle, sino aquello que allí no se dice exactamente: la parte del silencio, del sueño, la evanescencia del sentido en el signo; una certeza huidiza y sin nombre. Hay algo irremplazable en la obra de arte que desarrolla su potencia cognitiva y sensible y es que contiene una dirección posible a la que puede apuntar el pensamiento, un sentido inacabado e inacabable, algo que calla, o dice a medias, o evita, o que maldice... y que finalmente apunta a lo inconceptualizable. Ese es el espacio de trabajo de Xisco Mensua. Lo que se percibe a lo largo de *15.600 días* es que para él la cultura, no ofrece significaciones absolutamente claras, que la génesis del sentido no llega nunca a término, que aquello que consideramos «la verdad» no es más que un contexto de símbolos, de imaginaciones, de metáforas que fechan nuestro saber. Xisco Mensua se instala resueltamente en el torrente



revelant alguna cosa que encadena totes les formes del dir: que les interrogacions, els principis i les respostes o les certeses d'un moment estan presents com una latència, un soroll soterrat, una potència anticipada; i que aquella presa de consciència que l'estableix un dia com a significat és sols el moment emergent d'una possibilitat. La seua obra és senzillament tornar a dir des de la reescriptura d'una vida pròpia, esborrant-se sobre el que ja s'ha dit.

simbólico y narrativo de las culturas mundanas y los saberes expertos en que habitamos, y cita para volver a decir y «tomar a su cargo» en un lenguaje que, abierto desde dentro, hace aflorar la potencia de intenciones acumuladas y entremezcladas en lo dicho y lo mostrado, revelando algo que encadena todas las formas del decir: que las interrogaciones, los principios y las respuestas o las certezas de un momento están presentes como una latencia, un ruido soterrado, una potencia anticipada; y que aquella toma de conciencia que lo establece un día como significado es solo el momento emergente de una posibilidad. Su obra es sencillamente volver a decir desde la reescritura de una vida propia, borrándose sobre lo ya dicho.



No leas. 2017
56 x 76 cm. Tinta sobre paper



La expulsión del paraíso. 2011
130 x 162 cm. Oli sobre tela

Només les aparences no enganyen (pintures de substitució)
Solo las apariencias no engañan (pinturas de sustitución)

JULIÁN RODRÍGUEZ



VAL

Carta de colors, com alguns altres políptics de Mensua de l'última dècada, té tant del *Mnemosyne* de Warburg com dels *Me acuerdo* de Joe Brainard o Georges Perec. (En certs casos, algunes de les seues característiques «citacionistes» es repleguen sobre si mateixes, amplificant-se fins i tot a partir de, paradoxalment, la individualització, i generen treballs tan singulars com els que va presentar en l'exposició col·lectiva *Mortalmente herido*, que girava entorn de l'obra de Winckelmann).

Els noms convocats en aquest treball en són molts, entre els quals, i de manera explícita, Friedrich Nietzsche, Carlo Ginzburg, Allan MacCollum, Roberto Rossellini, Maurice Blanchot, Albert Dürer, Antonin Artaud, Jean Renoir, Emily Brontë, Arnold Schoenberg, Alfonso Costafreda, Luis Buñuel, Ezra Pound, Jean Améry, Walter Benjamin, John Cage, Gabriel Ferrater, Pier Paolo Pasolini, Michel Foucault o Rafael Sánchez-Ferlosio. No tan explícitament, en aparença almenys, podem afegir a aquesta llista-biblioteca Goethe (la seua *Teoria sobre els colors*) i Albers (la seua *Interacció del color*), encara que hi ha en *Carta de colors* una sèrie d'interaccions postOn Kawara i postIan

CAS

Carta de colores, como algunos otros polípticos de Mensua de la última década, tiene tanto del *Mnemosyne* de Warburg como de los *Me acuerdo* de Joe Brainard o Georges Perec. (En ciertos casos, algunas de sus características «citacionistas» se repliegan sobre sí mismas, amplificándose incluso a partir de, paradójicamente, la individualización, y generan trabajos tan singulares como los que presentó en la exposición colectiva *Mortalmente herido*, que giraba en torno a la obra de Winckelmann).

Los nombres convocados en este trabajo son muchos, entre ellos, y de manera explícita, Friedrich Nietzsche, Carlo Ginzburg, Allan MacCollum, Roberto Rossellini, Maurice Blanchot, Alberto Durero, Antonin Artaud, Jean Renoir, Emily Brontë, Arnold Schoenberg, Alfonso Costafreda, Luis Buñuel, Ezra Pound, Jean Améry, Walter Benjamin, John Cage, Gabriel Ferrater, Pier Paolo Pasolini, Michel Foucault o Rafael Sánchez-Ferlosio. No tan explícitamente, en apariencia al menos, podemos añadir a esta lista-biblioteca a Goethe (su *Teoría sobre los colores*) y a Albers (su *Interacción del color*), aunque hay en *Carta de colores* una serie de interacciones postOn Kawara y postIan

Hamilton Finlay (entre el diarístic i la poesia visual, doncs) que ens fan pensar, més que en l'«espai del color» (segons el mateix Albers), en l'emblemàtica... Recordem la definició d'*emblema* en el diccionari de la RAE: «jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra».

És interessant connectar el mecanisme que ha desenvolupat Mensua per a produir aquests quadres, que també són text (pintures que conforma una pintura major: fris, arxiu, fresc; diguem-ne «tradicionalment»), amb la metodologia de l'emblemàtica. Jacques Le Rider s'ha ocupat de la relació entre paraules i colors en un assaig que ara convé recordar: *Les couleurs et les mots* (que en certa manera fita algunes tesis del *Colour: a Philosophical Introduction* de John Westphal).

Quan vaig seure a escriure sobre aquest treball de Mensua, vaig repassar primer, durant un parell de setmanes, dos textos que són també genealogia: *Color. A Survey in Words and Pictures* de Faber Birren i *Colour and Culture* de John Cage, i un altre que discorre per terrenys, diguem-ne, més movedissos però sens dubte fèrtils: la *Psicología del color* d'Eva Heller, un assaig divulgatiu, com se sol dir (a vegades per a menysvalorar alguna cosa), sobre «com actuen els colors sobre els sentiments i la raó».

Aquestes dues últimes paraules, «sentiment», «raó», em semblen claus per a pensar obres del tipus *Carta de colors*. Com també ho és la «sensació d'abstracció» (el sintagma és de Ruscha) que produeix «la contemplació d'un text sobre un camp de colors» (Anna Wierzbicka i el «primitiu semàntic»).

És Ed Ruscha, precisament, qui ens parla de la qualitat d'incolor (és a dir, que manca de color determinat, que no té color propi) que «mostra tota pintura quan la paraula es troba *sobre/amb/en* el color». (Ell parteix d'una obra seua ja mítica i de títol exemplar, «Words Without Thoughts Never to Heaven Go»).

Michel Pastoureau, el gran historiador francès dels colors, ens diu això: «En totes les llengües europees modernes hi ha una paraula d'ús corrent que expressa la noció d'incolor: *incolore* en francès, *farblos* en alemany, *colorless* en anglès, *incoloro* o *incolore* en italià, per exemple; totes són adjectius que poden substantivar-se. Definir el concepte, en canvi, és un exercici complex. La major part de les explicacions o de les interpretacions que proposen els diferents diccionaris són vacil·lants, imprecises, fins i tot contradictòries. A més, són incapaços de

Hamilton Finlay (entre lo diarístico y la poesía visual, pues) que nos hacen pensar, más que en el «espacio del color» (según el propio Albers), en la emblemática... Recordemos la definición de *emblema* en el diccionario de la RAE: «jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra».

Es interesante conectar el mecanismo que ha desarrollado Mensua para *producir* estos cuadros que también son texto (pinturas que conforma una pintura mayor: friso, archivo, fresco; digámoslo «tradicionalmente») con la metodología de la emblemática. Jacques Le Rider se ha ocupado de la relación entre palabras y colores en un ensayo que ahora conviene recordar: *Les couleurs et les mots* (que en cierto modo acota algunas tesis del *Colour: a Philosophical Introduction* de John Westphal).

Cuando me senté a escribir sobre este trabajo de Mensua, repasé primero, durante un par de semanas, dos textos que son también genealogía: *Color. A Survey in Words and Pictures* de Faber Birren y *Colour and Culture* de John Cage, y otro que discurre por terrenos, digamos, más movedizos pero sin duda fértiles: la *Psicología del color* de Eva Heller, un ensayo divulgativo, como se suele decir (en ocasiones para minusvalorar algo), acerca de «cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón».

Estas dos últimas palabras, «sentimiento», «razón», me parecen claves para pensar obras del tipo *Carta de colores*. Como también lo es la «sensación de abstracción» (el sintagma es de Ruscha) que produce «la contemplación de un texto sobre un campo de colores» (Anna Wierzbicka y lo «primitivo semántico»).

Es Ed Ruscha, precisamente, quien nos habla de la cualidad de incoloro (es decir, que carece de color determinado, que no tiene color propio) que «muestra toda pintura cuando la palabra se encuentra *sobre/con/en* el color». (Él parte de una obra suya ya mítica y de título ejemplar, «Words Without Thoughts Never to Heaven Go»).

Michel Pastoureau, el gran historiador francès de los colores, nos dice esto: «En todas las lenguas europeas modernas hay una palabra de uso corriente que expresa la noción de incoloro: *incolore* en francés, *farblos* en alemán, *colorless* en inglés, *incoloro* o *incolore* en italiano, por ejemplo; todas ellas son adjetivos que pueden sustantivarse. Definir el concepto, en cambio, es un ejercicio complejo. La mayoría de las explicaciones o de las interpretaciones que proponen los distintos

El arte no es algo que haga una sola persona, sino un proceso puesto en movimiento por muchos.



Carta de colores. 2017
108 x (24 x 33 cm). Oli sobre tela

proporcionar un sinònim satisfactori, com si la noció d'incolòr posseïra en si mateixa alguna cosa rebel a l'anàlisi o a l'exactitud, si no a l'enunciació».

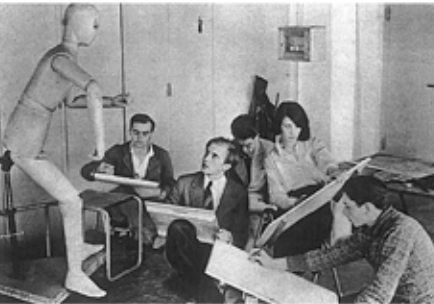
Una sèrie d'obres de McCollum citades en *Carta de colors*, els *Plaster Surrogates*, són un bon punt de partida per a pensar el treball de l'artista espanyol. La connexió entre els dos projectes ens deixa una pregunta que, en realitat, ja conté la resposta: què substitueixen aquestes pintures de Mensua?

diccionarios son vacilantes, imprecisas, incluso contradictorias. Además, son incapaces de proporcionar un sinónimo satisfactorio, como si la noción de incoloro poseyese en sí misma algo rebelde al análisis o a la exactitud, sino a la enunciación».

Una serie de obras de McCollum citadas en *Carta de colores*, los *Plaster Surrogates*, son un buen punto de partida para pensar el trabajo del artista español. La conexión entre ambos proyectos nos deja una pregunta que, en realidad, ya contiene su respuesta: ¿qué sustituyen estas pinturas de Mensua?



1. Common. "El color no es algo que haya una sola persona, sino un proceso por el que se convierte en algo que sea común". Julián Rodríguez.
2. Nacimiento. Acordeon, Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
3. Clases de dibujo en el taller de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.



4. Alfred Lemaire. Escuela y estudiantes. Black Mountain College, North Carolina, ca. 1940.
5. Clases de dibujo en el taller de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
6. Nacimiento. Acordeon, Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
7. Clases de dibujo en el taller de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.



8. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
9. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
10. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
11. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
12. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.



13. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
14. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
15. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
16. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.



17. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
18. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
19. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
20. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.



21. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
22. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
23. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.
24. Collas. Escuela. Juan Francisco Lemaire. Escuela de Artes. Pleguero, Vigorito, Perrochero y Belduque. La escuela de artes (dispositivo). Madrid, 1910/1911.

Les estampes de la caixa negra

Las estampas de la caja negra

JOSÉ DÍAZ CUYÁS



29 postales. 2018
Caixa serigrafiada amb 29 postals

VAL

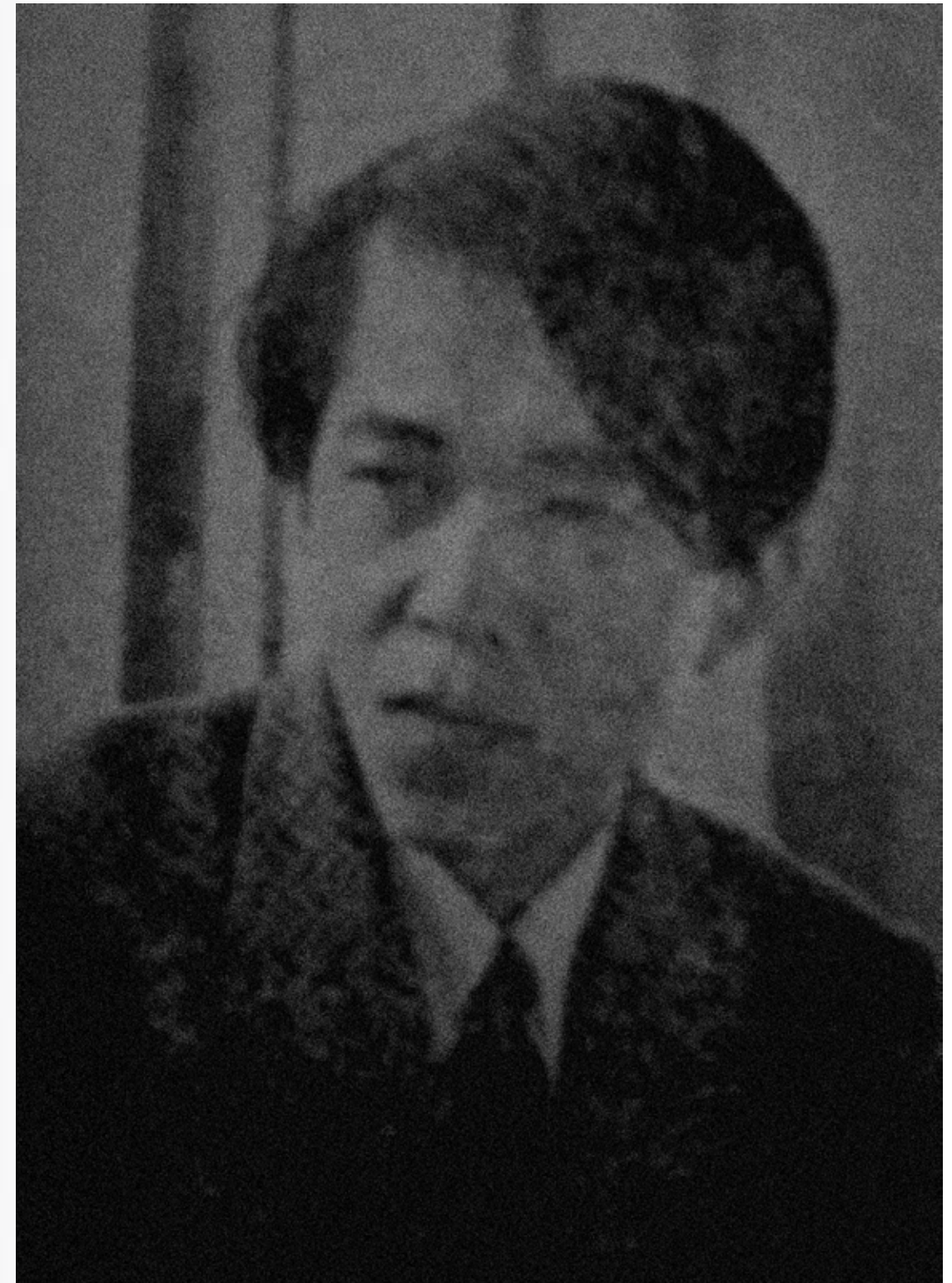
29 postals és el títol d'una peça de Xisco Mensua guardada en una xicoteta caixa de cartó. La inscripció sobre la tapa compleix la doble funció de descriure i anunciar què trobarem en obrir-la. El format de la caixa és just el necessari per a emmagatzemar, en efecte, 29 d'aqueixes populars targetes tipus carta que encara continuem associant a l'experiència del viatge i les vacances. A la coberta, o millor, a la portada, el títol esmentat s'inscriu en un paràgraf compost per lletres senzilles amb serif la forma rectangular de les quals es fa ressò del tall del mateix suport que cobreix bona part de la superfície. Aquesta sort de vinyeta textual recull succintament els crèdits de la publicació i l'espai buit sobre aquesta ve encapçalat per una citació, a manera de glossa, de Gaston Bachelard. La frase de l'autor francès és l'única que sembla sustraure's a l'equívoca voluntat literalista que domina tot el pla superior de la peça. En lloc de descriure, com ocorre amb la resta del que allí hi ha escrit, hem de deduir que la seua funció és oferir una explicació o comentari: «Entre concepte i imatge no hi ha síntesi possible».

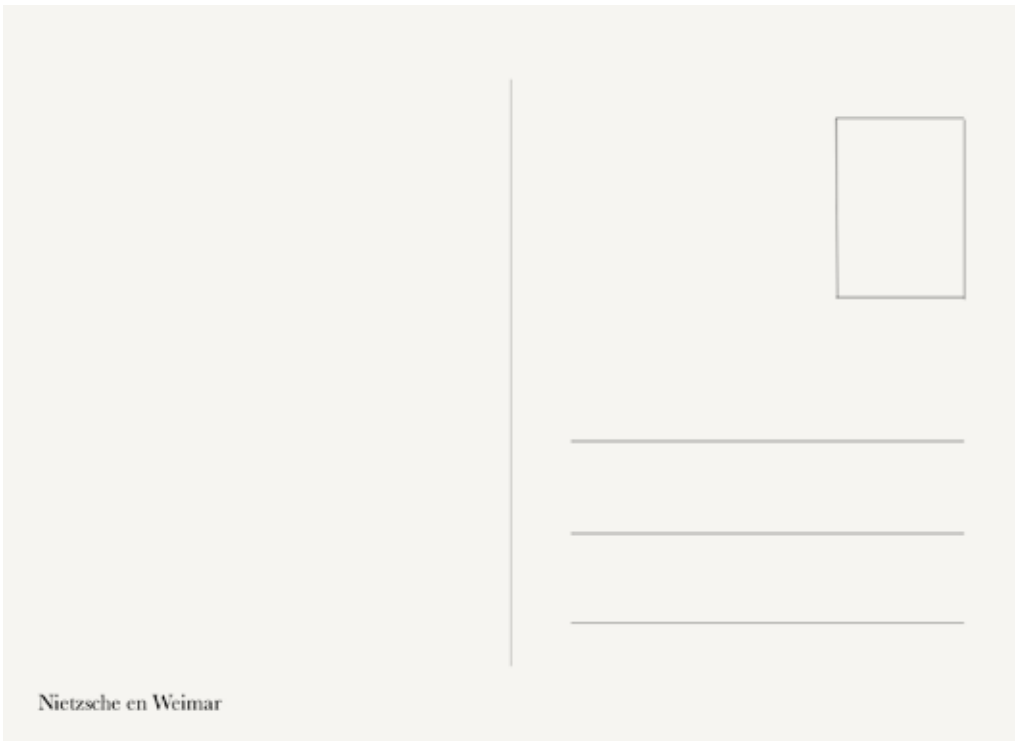
CAS

29 postales es el título de una pieza de Xisco Mensua guardada en una pequeña caja de cartón. La inscripción sobre la tapa cumple la doble función de describir y anunciar lo que al abrirla encontraremos en su interior. El formato de la caja es justo el necesario para almacenar, en efecto, 29 de esas populares tarjetas tipo carta que todavía seguimos asociando a la experiencia del viaje y las vacaciones. En la cubierta, o mejor, en su portada, el citado título se inscribe en un párrafo compuesto por letras sencillas con serifa y cuya forma rectangular se hace eco del corte del propio soporte cubriendo buena parte de su superficie. Esta suerte de viñeta textual recoge escuetamente los créditos de la publicación y el espacio vacío sobre ella viene encabezado por una cita, a modo de glosa, de Gaston Bachelard. La frase del autor francés es la única que parece sustraerse a la equívoca voluntad literalista que domina todo el plano superior de la pieza. En lugar de describir, como ocurre con el resto de lo que allí está escrito, debemos deducir que su función es la de ofrecer una explicación o comentario: «Entre concepto e imagen no hay síntesis posible».

Tal sentència sembla advertir-nos taxativament sobre com hem d'interpretar el que veurem o llegirem, però alhora ens obliga a revisar amb més deteniment la mateixa portada. I això bàsicament per dos motius. En primer lloc, ara cobra un nou sentit que la caixa siga d'un negre uniforme, semblant al de la foscor total, aqueix estat de negació de la llum, del color i, en conseqüència, de tota imatge. L'única cosa que després de l'admonició de Bachelard ens deixa veure aqueixa negror són paraules i xifres. Sobre aquest fons fúnebre les lletres blanques, buides i lluminoses, formen un text amb conceptes merament descriptius que actuarien ací d'una manera bastant similar a com ho fan les inscripcions en les esteles funeràries: «Ací reposa...». Tot sembla indicar, doncs, que aqueixa caixa negra ha de contindre el secret d'algun esdeveniment luctuós, potser pistes per a reconstruir alguna escena última, algun succés mortal. Possiblement és una mera casualitat, però el primer model de «caixa negra» dissenyat per a reconstruir el record d'un accident, l'anomenat *Hussenògraf*, documentava per mitjà de colps de flaix l'història dels viatges en un rudimentari rodet fotogràfic i, a la vista del que hi ha a l'interior de la nostra caixa, un fardell de fotografies amb una clara voluntat de *memorabilia*, tot sembla indicar que ha d'haver-hi alguna continuïtat entre aquells rastells de preses successives i la nostra sèrie de postals. La seqüència de dades recollides en aquelles pel·lícules de huit metres no eren sinó un monòton i rutinari registre del pas del temps. Només quan alguna cosa disruptiva succeïa, una pertorbació de l'ordre regular de les coses, aquelles fotografies de marques i senyals, aquelles imatges de grafismes xifrats tenien el poder de reconstruir l'escena i donar testimoni de l'excepcional. Entre aquelles fotos de registre, les que capten un accident ens permeten entreveure la força de qualsevol imatge quan aconsegueix capturar i fixar el moment de l'esdeveniment; aquesta rememoració intempestiva que deixa veure, com en un colp de flaix, l'extraordinari. Però l'extraordinari és una cosa eventual, un accident que trenca la regularitat del temps i l'evocació del qual suposa sempre una dislocació del present; *les memorabilia*, per la seua banda, no són sinó col·leccions d'assumptes i coses memorables, precisament de tot allò que ha de ser recordat per a encaixar i col·locar d'una manera correcta el present. Per això és tan fàcil que allò que és memorable, com a dispositiu regulador de la memòria, tendisca lliscar cap a l'estereotip i la

Semejante sentencia parece advertirnos taxativamente sobre cómo debemos interpretar lo que vamos a ver o leer, pero a la vez nos obliga a revisar con más detenimiento la propia portada. Y esto básicamente por dos motivos. En primer lugar, ahora cobra un nuevo sentido que la caja sea de un negro uniforme, semejante al de la oscuridad total, ese estado de negación de la luz, del color y, en consecuencia, de toda imagen. Lo único que tras la admonición de Bachelard nos deja ver esa negrura son palabras y cifras. Sobre ese fondo fúnebre las letras blancas, huecas y luminosas, forman un texto con conceptos meramente descriptivos que actuarían aquí de un modo bastante similar a como lo hacen las inscripciones en las estelas funerarias: «Aquí reposa...». Todo parece indicar, pues, que esa caja negra debe contener el secreto de algún acontecimiento luctuoso, quizás pistas para reconstruir alguna escena última, algún suceso mortal. Posiblemente sea una mera casualidad, pero el primer modelo de «caja negra» diseñado para reconstruir el recuerdo de un accidente, el llamado Hussenografo, documentaba mediante golpes de flash el historial de los viajes en un rudimentario rollo fotográfico y, a la vista de lo que hay en el interior de nuestra caja, un fardo de fotografías con una clara voluntad de *memorabilia*, todo parece indicar que debe haber alguna continuidad entre aquellas ristas de tomas sucesivas y nuestra serie de postales. La secuencia de datos recogidos en aquellas películas de ocho metros no eran sino un monótono y rutinario registro del pasar del tiempo. Solo cuando algo disruptivo sucedía, una alteración del orden regular de las cosas, aquellas fotografías de marcas y señales, aquellas imágenes de grafismos cifrados tenían el poder de reconstruir la escena y dar testimonio de lo excepcional. Entre aquellas fotos de registro las que captan un accidente nos permiten entrever la fuerza de cualquier imagen cuando logra capturar y fijar el momento del acontecimiento; esa rememoración intempestiva que deja ver, como en un golpe de flash, lo extraordinario. Pero lo extraordinario es algo eventual, un accidente que rompe la regularidad del tiempo y cuya evocación supone siempre una dislocación del presente; *las memorabilias*, por su parte, no son sino colecciones de asuntos y cosas memorables, precisamente de todo aquello que debe ser recordado para encajar y colocar de una manera correcta el presente. Por eso es tan fácil que lo memorable, como dispositivo regulador de la memoria, tienda a deslizarse hacia el estereotipo





Nietzsche en Weimar. 2018
10,7 x 14,7 cm

banalitat del record, cap a la minúcia i el *souvenir*. Encara que qualsevol postal pugui exhibir, per definició, una cosa digna de memòria, són molt estranyes les que freguen l'esdeveniment. Per això és significatiu que entre les nostres 29 postals hi haja un retrat d'On Kawara, possiblement l'artista el procedir del qual millor s'acomoda a la poètica de la «caixa negra». Potser no sabem molt dels seus avatars vitals, a part de la seua renuència a deixar-se fotografiar, però pot dir-se que tota la seua obra no va ser sinó una minuciosa autobiografia o, també podria dir-se, un interminable autoretrat. Com a pintor es va dedicar a l'elaboració de quadres xifrats amb els quals feia un recompte monòton i rutinari del seu pas pel temps mesurat i reglat; també va deixar registre dels seus viatges i estades mitjançant l'enviament sistemàtic de comunicats, entre els quals hi ha una ingent quantitat de postals. En el seu cas, tant el registre del temps abstret en hores i dates, com la posada en circulació d'imatges estereotipades fent recompte d'accions banals no eren sinó tàctiques per a exorcitzar la mort a l'aguait en aqueix temps social i en aqueixes coses memorables. Un subterfugi amb el qual atrapar amb força l'esdeveniment: «estic viu».

L'obra d'On Kawara posa en evidència la proximitat entre dues formes en aparença oposades de vacuitat de la memòria, l'inventari sistemàtic del temps i les imatges *souvenir*, però ens planteja també una altra paradoxa molt pròxima als secrets entorn de la nostra caixa: feia quadres amb lletres i xifres. Segons la versió més estesa, es tractaria del típic procedir d'un artista conceptual que va reduir la seua obra a mera informació servint-se per a fer-ho del llenguatge escrit; però podria pensar-se també, de manera plausible, que es tracta d'un pintor els quadres del qual representen figures escrites, imatges abstractes compostes per grafs convencionals sobre fons monocroms de divers color i format. El primer escriu i anota, el segon fa figures i construeix imatges per a un lloc. Dit així pot semblar una antinòmia, però no deixa de ser un fals problema, el fet que escriga o pinte no és tan important per a nosaltres com la constatació de veure'ns atrapats en un contrasentit. Els qui defensen que On Kawara —com tants altres— era un artista de la informació escrita i del concepte pur, pertanyen sense saber-ho a la secta dels literals, d'aquells que pensen que és possible dir o transcriure dades brutes, reduir a zero tot valor expressiu associat als usos i a la matèria, que és possible, en definitiva, eliminar tota petjada que

y la banalidad del recuerdo, hacia la baratija y el *souvenir*. Aunque cualquier postal pueda exhibir, por definición, algo digno de memoria, son muy raras las que rozan el acontecimiento. Por eso es significativo que entre nuestras 29 postales se encuentre un retrato de On Kawara, posiblemente el artista cuyo proceder mejor se acomoda a la poética de la «caja negra». Quizás no sepamos mucho de sus avatares vitales, aparte de su renuencia a dejarse fotografiar, pero puede decirse que toda su obra no fue sino una minuciosa autobiografía o, también podría decirse, un interminable autorretrato. Como pintor se dedicó a la elaboración de cuadros cifrados con los que hacía un recuento monótono y rutinario de su paso por el tiempo medido y reglado; también dejó registro de sus viajes y estancias mediante el envío sistemático de comunicados, entre ellos de una ingente cantidad de postales. En su caso, tanto el registro del tiempo abstraído en horas y fechas, como la puesta en circulación de imágenes estereotipadas haciendo recuento de acciones banales no eran sino tácticas para exorcizar a la muerte agazapada en ese tiempo social y en esas cosas memorables. Un subterfugio con el que atrapar con fuerza el acontecimiento: «estoy vivo».

La obra de On Kawara pone en evidencia la cercanía entre dos formas en apariencia opuestas de vacuidad de la memoria, el inventario sistemático del tiempo y las imágenes *souvenir*, pero nos plantea también otra paradoja muy próxima a los secretos en torno a nuestra caja: hacía cuadros con letras y números. Según la versión más extendida se trataría del típico proceder de un artista conceptual que redujo su obra a mera información sirviéndose para ello del lenguaje escrito; pero podría pensarse también, de manera plausible, que se trata de un pintor cuyos cuadros representan figuras escritas, imágenes abstractas compuestas por grafos convencionales sobre fondos monocromos de diverso color y formato. El primero escribe y anota, el segundo hace figuras y construye imágenes para un lugar. Dicho así puede parecer una antinomia, pero no deja de ser un falso problema, que escriba o pinte no es tan importante para nosotros como la constatación de vernos atrapados en un contrasentido. Quienes defienden que On Kawara, como tantos otros, era un artista de la información escrita y del concepto puro, pertenecen sin saberlo a la secta de los literales, de aquellos que piensan que es posible decir o transcribir datos brutos, reducir a cero todo valor expresivo asociado a los usos y a la materia, que es posible, en definitiva, eliminar

embrute la immaculada transparència del significat. Però malgrat la proliferació dels puritans del concepte, des de la seua variant tautològica fins a la institucional, l'art sempre ha sabut sostraure's, com la vida mateixa, a la idea mortal de la puresa. El que ens porta de tornada a la sentència de Bachelard i a aquell segon motiu per a reinterpretar la portada de presentació de la nostra caixa negra. Si ens fixem en els elements bàsics de la coberta ens adonarem que mantenen una estructura molt similar a la de l'emblema. La seua divisió clàssica era la d'una figura, que es coneixia com a cos, un títol, que seria l'ànima, i un comentari de diferent extensió, en general amb la forma d'epigrama. En el nostre cas, ens trobem, en efecte, amb un títol, *29 postals*, i el que podríem considerar com una breu glossa, la citació de l'autor francès, però ens falta la figura. Aquesta imatge que solia il·lustrar els conceptes exposats en el lema i desenvolupats en el comentari estaria ací absent; encara que potser, pel que hem vist, una solució factible seria pensar en aquesta vinyeta escrita sobre la portada com una imatge xifrada. Si fora així l'emblema visual del comentari, «entre concepte i imatge no hi ha síntesi possible», seria aleshores el mateix cos del text que descriu la peça, la qual cosa no deixaria de ser una argücia enginyosa i equívoca molt en la línia dels nostres conceptistes. Però fariem un flac favor a aqueixa tradició si pretenem forçar els paral·lelismes. No crec que Xisco Mensua busque presumir de la seua agudeza en el vell sentit cortesà, més aviat ocorre que així com l'emblemàtica era un art de l'enigma que solia ocultar, amb el jeroglífic com a referent llunyà, algun sentit moral, pot pensar-se que també la nostra caixa deu amagar el sentit d'una cosa liminar que ens apel·la. D'antuvi, les postals són targetes que naixen del correu i van dirigides a un destinatari, missatges dividits en imatge i text, discretament situats en l'anvers i el revers. De manera que potser la imatge que no trobàvem en la portada la tinguem multiplicada a l'interior com 29 maneres diferents d'il·lustrar aquesta síntesi impossible entre concepte i imatge. És cert que en general els textos de les postals no fan comentaris explícits del que hi ha il·lustrat davant, però és evident també que en totes aquestes ha de donar-se algun tipus d'interrelació entre títol, imatge, comentari i destinatari. Les postals són, doncs, màquines al·legòriques el mecanisme de les quals — com veiem — resulta bastant similar al de l'emblema. Unes i altres es componen de paraules i imatges que necessàriament s'interpel·len i en els dos casos es

toda huella que ensucie la immaculada transparencia del significado. Pero a pesar de la proliferación de los puritanos del concepto, desde su variante tautológica a la institucional, el arte siempre ha sabido sustraerse, como la vida misma, a la idea mortal de la pureza. Lo que nos trae de vuelta a la sentencia de Bachelard y a aquel segundo motivo para reinterpretar la portada de presentación de nuestra caja negra. Si nos fijamos en los elementos básicos de la cubierta caeremos en la cuenta de que mantienen una estructura muy similar a la del emblema. Su división clásica era la de una figura, a la que se conocía como cuerpo, un título, que sería el alma, y un comentario de distinta extensión, por lo general bajo la forma de epigrama. En nuestro caso nos encontramos, en efecto, con un título, *29 postales*, y lo que podríamos considerar como una breve glosa, la cita del autor francés, pero nos falta la figura. Esa imagen que solía ilustrar los conceptos expuestos en el lema y desarrollados en el comentario estaría aquí ausente; aunque quizás, por lo que llevamos visto, una solución factible sería pensar en esa viñeta escrita sobre la portada como una imagen cifrada. Si así fuera el emblema visual del comentario, «entre concepto e imagen no hay síntesis posible», sería entonces el propio cuerpo del texto que describe la pieza, lo que no dejaría de ser una argucia ingeniosa y equívoca muy en la línea de nuestros conceptistas. Pero haríamos un flaco favor a esa tradición si pretendemos forzar los paralelismos. No creo que Xisco Mensua busque hacer alarde de su agudeza en el viejo sentido cortesano, más bien ocurre que así como la emblemática era un arte del enigma que solía ocultar, con el jeroglífico como referente lejano, algún sentido moral, puede pensarse que también nuestra caja debe esconder el sentido de algo liminar que nos apela. Por lo pronto las postales son tarjetas que nacen del correo y van dirigidas a un destinatario, mensajes divididos en imagen y texto, discretamente situados en el anverso y el reverso. De modo que quizás la imagen que no encontrábamos en la portada la tengamos multiplicada en su interior como 29 maneras distintas de ilustrar esa síntesis imposible entre concepto e imagen. Es cierto que por lo general los textos de las postales no hacen comentarios explícitos de lo que hay ilustrado en su frente, pero es evidente también que en todas ellas debe darse algún tipo de interrelación entre título, imagen, comentario y destinatario. Las postales son pues máquinas alegóricas cuyo mecanismo, como vemos,





Souvenirs & Masterpieces, 2018
14,7 x 10,7 cm

corre el perill de sucumbir al joc mortal del tòpic. Els emblemes solien servir-se de materials antics, de segona mà, i el que aleshores causava admiració era la seua capacitat per a establir amb les restes d'aqueixos residus del passat, d'aqueixes figures i sentències estereotipades, noves i inesperades analogies. L'anhelat concepte només es produïa en la relació, en la justa correspondència, que d'aquesta manera deixava veure d'una manera nova els grans temes de sempre: el desig, la mort, la mirada, el temps, la memòria, la imatge com a absència, la paraula com a fracàs, la malenconia. Aquests són, precisament, els temes dels quals ens parla com a destinataris anònims aquesta col·lecció de postals valent-se per a fer-ho de conceptes o associacions noves. D'un costat, proclamen amb Bachelard la radical diferència entre allò que diuen les paraules i les imatges; d'un altre, com a al·legories, apel·len a la seua falta de plenitud i a la seua mútua necessitat per a articular sentit quan ja només es disposa d'imatges i paraules de segona mà. El seu relat fúnebre comença amb una *memorabilia* de Nietzsche a Weimar i acaba amb un vivaç i acolorit cartell anunciant objectes variats, llibres, estampes i obres mestres reunides sota l'ègida omnímoda del *souvenir*. Caldrà continuar tirant les cartes per a exorcitzar la mort a l'espera que sorgisca, si a l'art l'acompanya la sort, l'esdeveniment.

resulta bastante similar al del emblema. Unas y otros se componen de palabras e imágenes que necesariamente se interpelan y en ambos casos se corre el peligro de sucumbir al juego mortal del tópico. Los emblemas solían servirse de materiales antiguos, de segunda mano, y lo que entonces causaba admiración era su capacidad para establecer con los restos de esos residuos del pasado, de esas figuras y sentencias estereotipadas, nuevas e inesperadas analogías. El ansiado concepto solo se producía en la relación, en la justa correspondencia, que de ese modo dejaba ver de un modo nuevo los grandes temas de siempre: el deseo, la muerte, la mirada, el tiempo, la memoria, la imagen como ausencia, la palabra como fracaso, la melancolía. Estos son, precisamente, los temas de los que nos habla como destinatarios anónimos esta colección de postales valiéndose para ello de conceptos o asociaciones nuevas. De un lado, proclaman con Bachelard la radical diferencia entre lo que dicen las palabras y las imágenes; de otro, como alegorías, apelan a su falta de plenitud y a su mutua necesidad para articular sentido cuando ya solo se dispone de imágenes y palabras de segunda mano. Su relato fúnebre empieza con una *memorabilia* de Nietzsche en Weimar y termina con un vivaz y colorido cartel anunciando objetos variopintos, libros, estampas y obras maestras reunidas bajo la égida omnímoda del *souvenir*. Habrá que seguir echando las cartas para exorcizar la muerte a la espera de que surja, si al arte lo acompaña la suerte, el acontecimiento.

VAL

Dues vegades a l’any almenys, en els últims vint anys de la seua vida, va haver de ser portat el meu amic, sempre de la nit al dia i cada vegada en les condicions més horribles, al manicomi Am Steinhof, i amb els anys també, una vegada i altra vegada i amb intervals cada vegada més breus, a l’anomenat Hospital Wagner-Jauregg de Linz, quan es veia sorprés per un atac a l’Alta Àustria, a la rodalia del llac de Traunsee, on havia nascut i s’havia criat i on, fins a la seua mort, va tindre dret de residència en una vella alqueria, de sempre pertanyent a la família Wittgenstein. La seua malaltia mental, que només pot qualificar-se d’així aquesta malaltia mental, es va manifestar ja molt prompte, més o menys quan ell tenia trenta-cinc anys. Ell mateix només en parlava rares vegades, però, per tot el que sé del meu amic, no em resulta difícil fer-me també una idea de l’aparició d’aqueixa anomenada malaltia mental seua. Ja de xiquet havia estat Paul predisposat a aqueixa anomenada malaltia mental, mai exactament classificada. La criatura va nàixer ja malalt mental, amb aquella anomenada malaltia mental que va dominar després Paul durant tota la seua vida. Amb aquella anomenada malaltia mental va viure després fins a la seua mort de la forma més lògica, igual que altres viuen sense aqueixa malaltia mental. Aqueixa anomenada malaltia mental va demostrar de la forma més depriment la impotència dels metges i de la ciència mèdica en general. Aqueixa impotència mèdica dels metges i de la seua ciència va donar una vegada i altra vegada a l’anomenada malaltia mental de Paul les designacions més sensacionals, però com és natural mai la correcta, perquè en el seu atordiment eren incapaços d’això, i totes aqueixes designacions seues, relatives a l’anomenada malaltia mental del meu amic, van resultar ser una vegada i una altra equivocades i francament absurdes, i cada una anul·lava l’altra, una vegada i altra vegada, de la forma més vergonyosa i, alhora, més depriment. Els anomenats metges psiquiatres designaven la

CAS

Dos veces al año al menos, en los últimos veinte años de su vida, tuvo que ser llevado mi amigo, siempre de la noche a la mañana y cada vez en las condiciones más horribles, al manicomio Am Steinhof, y con los años también, una y otra vez y con intervalos cada vez más breves, al llamado Hospital Wagner-Jauregg de Linz, cuando se veía sorprendido por un ataque en la Alta Austria, en las cercanías del lago de Traunsee, donde había nacido y se había criado y donde, hasta su muerte, tuvo derecho de residencia en una vieja alquería, de siempre perteneciente a la familia Wittgenstein. Su enfermedad mental, que solo puede calificarse de así llamada enfermedad mental, se manifestó ya muy pronto, más o menos cuando él tenía treinta y cinco años. El mismo solo hablaba de ello raras veces, pero, por todo lo que sé de mi amigo, no me resulta difícil hacerme también una idea de la aparición de esa llamada enfermedad mental suya. Ya de niño había estado Paul predispuesto a esa llamada enfermedad mental, nunca exactamente clasificada. El recién nacido nació ya enfermo mental, con aquella llamada enfermedad mental que dominó luego a Paul durante toda su vida. Con aquella llamada enfermedad mental vivió luego hasta su muerte de la forma más lógica, lo mismo que otros viven sin esa enfermedad mental. Esa llamada enfermedad mental demostró de la forma más deprimente la impotencia de los médicos y de la ciencia médica en general. Esa impotencia médica de los médicos y de su ciencia dio una y otra vez a la llamada enfermedad mental de Paul las designaciones más sensacionales, pero como es natural nunca la correcta, porque en su aturdimiento eran incapaces de ello, y todas esas designaciones suyas, relativas a la llamada enfermedad mental de mi amigo, resultaron ser una y otra vez equivocadas y francamente absurdas, y cada una de ellas anulaba a la otra, una y otra vez, de la forma más vergonzosa y, al mismo tiempo, más deprimente. Los llamados médicos psiquiatras designaban la enfermedad

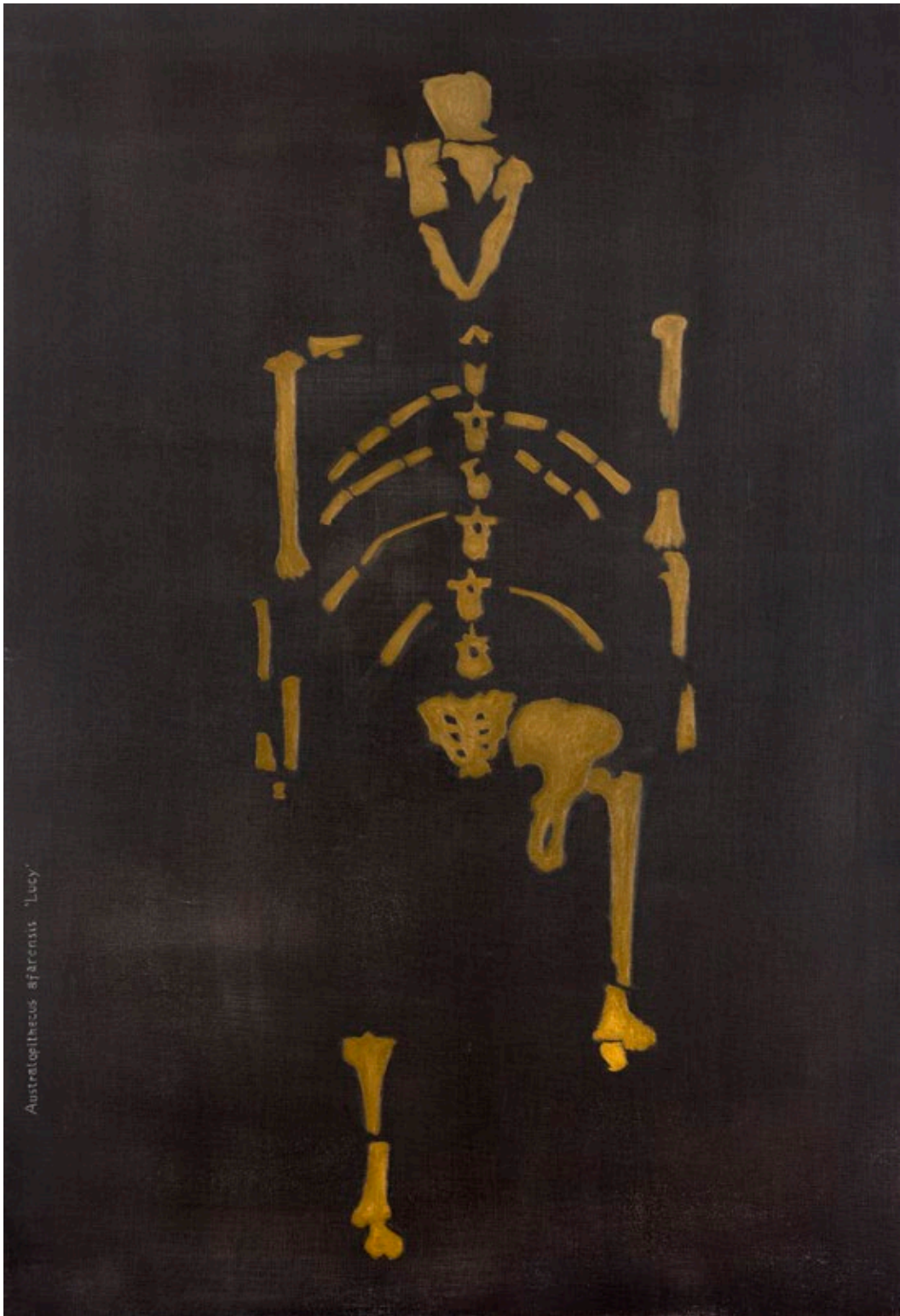
malaltia del meu amic unes vegades d'aquesta forma i unes altres d'aquella altra, sense tindre el valor de reconèixer que per a aquella, com per a totes les altres malalties, no hi ha qualificació correcta sinó sempre, únicament, designacions equivocades, sempre enganyoses, perquè, fet i fet, com tots els altres metges, es facilitaven les coses i, en definitiva, se les simplificaven d'una manera criminal, almenys designant una vegada i altra vegada les malalties de forma equivocada. A cada moment pronunciaven la paraula *maníac*, a cada moment la paraula *depressiu* i en tots els casos era sempre fals.

Un caldo espés. Potser semblava que surava però es tractava d'una altra cosa. *Suspensió*, aquesta era la paraula que impedia el correcte moviment de cames i braços. El cap es balancejava sense cap pensament però ja ple d'experiències i sensacions on anava a agarrar el llenguatge. Agarrar, literalment, agafar amb força una sèrie de sensors i marcar-los i conformar-los per sempre. Arribarà un moment en què les paraules d'aqueix encuny modificaren les pròpies sensacions que ara ens semblen primigènies. El moviment de la mà, quasi en manyopla, semblava coordinar el vaivé que seguia al cos. Eren dos bressolats, més ben dit, un de propi i un altre d'exterior, extern, un moviment d'inèrcia que s'agreujava per moments. En efecte, la pressió començava a ser insuportable i el cos es veia impel·lit cap a fora. Un trencament semblava sentir-se darrere del bescoll i amb aquest, un gir del cap que passava a determinar-se en posició supina. Entre els dits i les plantes dels peus fluïa líquid que semblava perdre's en embornal. Una tensió seca i desconeguda començava a abrasar algunes zones del cos. Alhora volíem quedar-nos en aquella cambra dels plaers però tot semblava determinat per a una immediata expulsió. Necessitàvem ajuda. Les cama ací cama allà i envits que rebíem tenien una funció expectora que, si més no, estimàvem violenta. Segurament aqueixa experiència amb la violència ens marcaria per a tota la vida. A aqueix frec, a aqueix intent d'eixir d'un espai estret i atapeït Heràclit l'anomenaria «foc» i després «guerra». En efecte, el riu en què ens banyàvem sembla expulsar-nos cap a fora, així dit, no només parlem d'un espai exterior, el fora és la condició que ens marcara mentre visquem. Ens marcarà a foc, aqueixa és l'experiència del llenguatge. Primer l'usem per a no cremar-nos però després, una vegada controlat el foc, és aquest mateix el que ens crema. Alguna cosa estrenyia fortament el nostre cap i aqueixa cosa semblaria gravar-nos

de mi amigo unas veces de esta forma y otras de aquella, sin tener el valor de reconocer que para aquella, como para todas las demás enfermedades, no hay calificación correcta sino siempre, únicamente, designaciones equivocadas, siempre engañosas, porque en fin de cuentas, como todos los demás médicos, se facilitaban las cosas y, en definitiva, se las simplificaban de un modo criminal, al menos designando una y otra vez las enfermedades de forma equivocada. A cada instante pronunciaban la palabra *maníaco*, a cada instante la palabra *depresivo* y en todos los casos era siempre falso.

Un caldo espeso. Acaso parecía que flotaba pero se trataba de otra cosa. *Suspensión*, esa era la palabra que impedía el correcto movimiento de piernas y brazos. La cabeza se balanceaba sin pensamiento alguno pero ya llena de experiencias y sensaciones donde iba a agarrar el lenguaje. Agarrar, literalmente, coger con fuerza una serie de sensores y marcarlos y conformarlos para siempre. Llegará un momento en que las palabras de ese cuño modificaran las propias sensaciones que ahora nos parecen primigenias. El movimiento de la mano, casi en manopla, parecía coordinar el vaivén que seguía al cuerpo. Eran dos mecidos, mejor dicho, uno propio y otro exterior, externo, un movimiento de inercia que se agravaba por momentos. En efecto, la presión empezaba a ser insuportable y el cuerpo se veía impelido hacía afuera. Un roto parecía sentirse tras el codo y con este, un giro de la cabeza que pasaba a determinarse en posición supina. Por entre los dedos y las palmas de los pies fluía líquido que parecía perderse en sumidero. Una tensión seca y desconocida empezaba a abrasar algunas zonas del cuerpo. A la vez queríamos quedarnos en aquella cámara de los placeres pero todo parecía determinado para una inmediata expulsión. Necesitábamos ayuda. Las horcajadas y envites que recibíamos tenían una función expectora que, como poco, estimábamos violenta. Seguramente esa experiencia con la violencia nos marcaría de por vida. A ese roce, a ese intento de salir de un espacio prieto y apretado Heráclito lo llamaría «fuego» y después «guerra». En efecto, el río en que nos bañábamos parece expulsarnos hacía el afuera, así dicho, no solo hablamos de un espacio exterior, el afuera es la condición que nos marcara mientras vivamos. Nos marcará a fuego, esa es la experiencia del lenguaje. Primero lo usamos para no quemarnos pero después, controlado el fuego, es este mismo el que nos quema. Algo apretaba fuertemente nuestra cabeza y ese algo parecería grabarnos esos conceptos. Nos resistimos, aunque no se si esa es la palabra. La





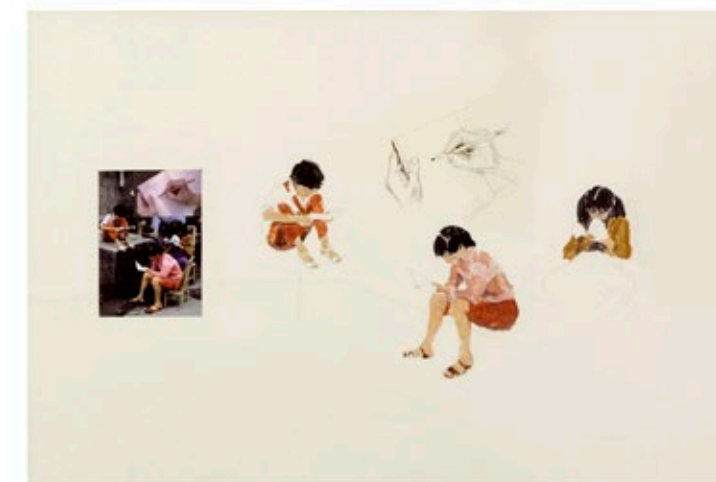
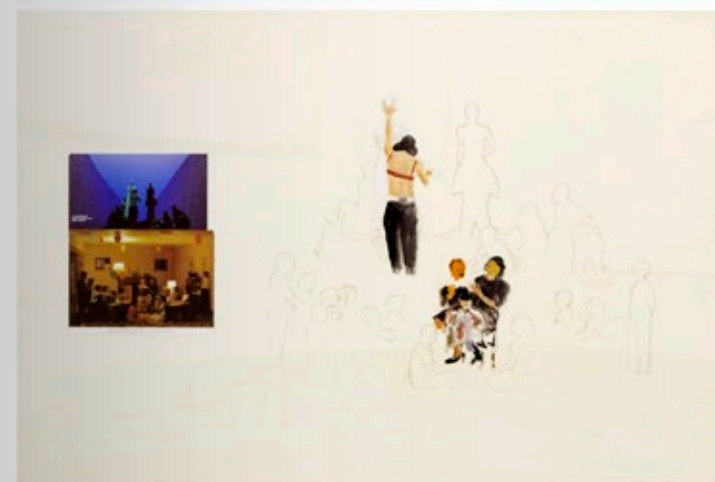
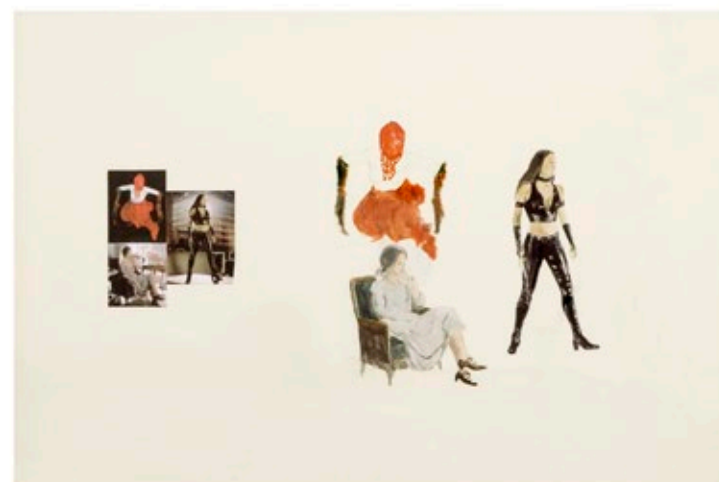
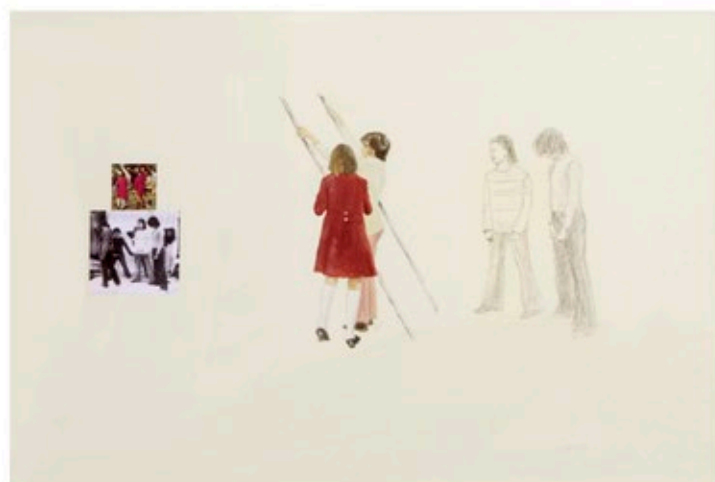
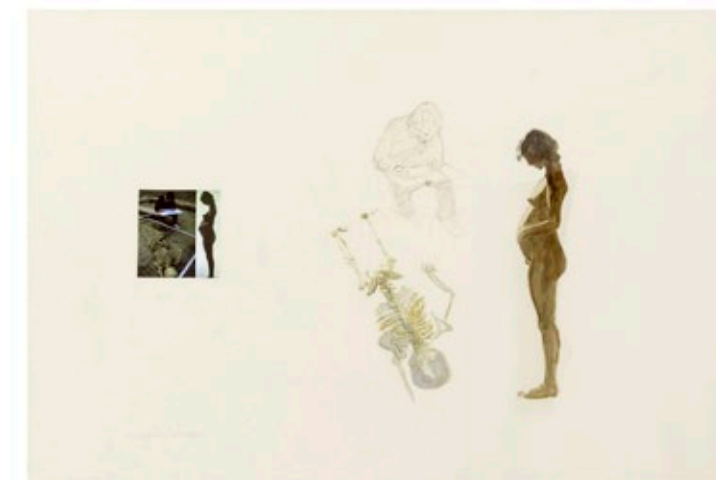
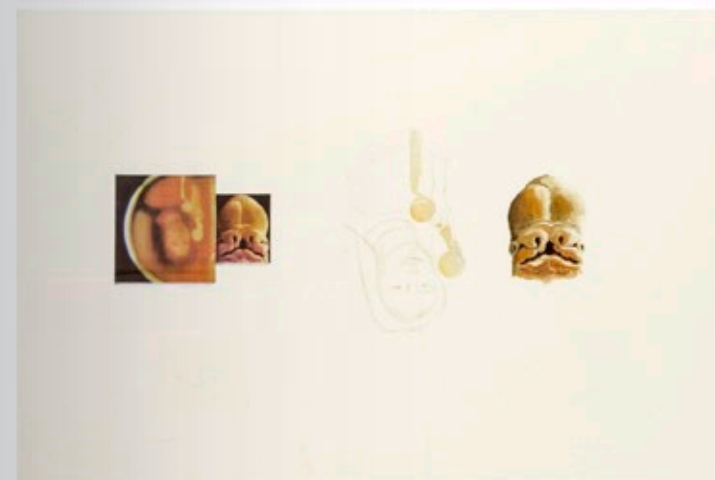
Lucy. 2006
130 x 89 cm. Oli sobre tela

aqueixos conceptes. Ens resistim, encara que no sé si aquesta és la paraula. La cova i eixir de la cova són una mateixa propietat lingüística. No existeix buit confortable des de la qual no puga comprovar-se l’hostilitat del món que l’envolta. El foc, les primeres flames que per fricció ens arrapen el front i la coroneta s’anomenen també *curiositat*. I quan eixim i traiem el cap, així, amb la boca tancada i els ulls tancats, semblàriem ximpls, però no, ja sabem, ja comencem a expressar. La mà que estira de nosaltres, la mà que ha estat estirant de nosaltres fins ara, la mà que ens ha ajudat com Déu —miraculosament, diran després els relats familiars—, aqueixa mà amb els seus cinc dits és el que després direm societat. Pel cordó umbilical que continua allà baix, litigant, sabem de l’accident. Quan encara no tenia trets els peus, ja arribaven els crits d’alegria i el goig del grup de fora. En una situació veritablement difícil i arriscada, entre els ferros retorçats d’un automòbil bolcat, havien aconseguit traure el xiquet. El Gitano va tallar el cordó umbilical amb la navalla, el va nuar i va aguantar el superb crit de la criatura, huracanat, enmig d’una alegria que només naix del camp de flors de la mort. El pare, que conduïa el cotxe, havia mort i el seu cos degollat, amputada la testa per la violència de la lluna de vidre del blindat, seguia present en l’escena. Des dels seients de darrere, l’embarassada que mai seria mare, estava morint-se i mai sabem si va ser abans o després del naixement que li va arribar la mort. El Gitano, que no era gitano però li deien El Gitano, s’havia imposat en l’escena per la seua determinació. Els seus braços s’estiraven cap al cel brindant el xiquet salvat a la mirada dels déus del cel i el seu crit espaordit competia amb el plor desconsolat de l’acabat de parir. Tot era alegria i riures i gresca al voltant. Les gents del campament que havien acudit a ajudar celebraven el que havia succeït incondicionalment. Embolicat en un llençol el xiquet caminava rabent en braços del grup que el portava sota sostre ja que unes gotes d’aigua començaven a desbaratar el dia. Els lliris i els lliris blancs de la cuneta despertaven amb la pluja. L’accident omplia la terra de nutrients i aquells cadàvers, amb sort, serien allí abandonats. La terra esdevenia llot a mesura que estrenyia la tempesta. Una espècie de bola de fang. Argila enfangada vessant-se costa avall.

* * *

cueva y salir de la cueva son una misma propiedad lingüística. No existe oquedad confortable desde la que no pueda comprobarse la hostilidad del mundo que la rodea. El fuego, las primeras llamas que por fricción nos están arañando la frente y la coronilla se llaman también *curiosidad*. Y cuando salimos y sacamos la cabeza, así, con la boca cerrada y los ojos cerrados, pareceríamos tontos, pero no, ya sabemos, ya empezamos a expresar. La mano que tira de nosotros, la mano que ha estado tirando de nosotros hasta ahora, la mano que nos ha ayudado como Dios —milagrosamente, dirán después los relatos familiares—, esa mano con sus cinco dedos es lo que después vamos a llamar sociedad. Por el cordón umbilical que continua allá abajo, litigando, sabemos del accidente. Cuando todavía no tenía sacado los pies, ya llegaban los gritos de alegría y el júbilo del grupo de fuera. En una situación verdaderamente difícil y arriesgada, entre los hierros retorcidos de un automóvil volcado, habían logrado sacar al niño. El Gitano cortó el cordón umbilical con la navaja, lo anudó y aguantó el soberbio grito del recién nacido, huracanado, en medio de una alegría que solo nace del campo de flores de la muerte. El padre, que conducía el coche había fallecido y su cuerpo degollado, amputada la testa por la violencia de la luna de cristal del blindado, seguía presente en la escena. Desde los asientos de atrás, la embarazada que nunca sería madre, estaba muriéndose y nunca sabemos si fue antes o después del nacimiento que le llegó la muerte. El Gitano, que no era gitano pero le llamaban El Gitano, se había impuesto en la escena por su determinación. Sus brazos se estiraban hacía el cielo brindando al niño salvado a la mirada de los dioses del cielo y su grito despavorido competía con el llanto desconsolado del recién parido. Todo era alegría y risas y jolgorio alrededor. Las gentes del campamento que había acudido a ayudar celebraban el sucedido incondicionalmente. Liado en una sábana el niño caminaba raudo en brazos del grupo que lo llevaba bajo techo puesto que unas gotas de agua empezaban a estropear el día. Los lirios y las azucenas de la cuneta despertaban con la lluvia. El accidente llenaba la tierra de nutrientes y aquellos cadáveres, con suerte, serían allí abandonados. La tierra se tornaba lodo a medida que apretaba la tormenta. Una especie de bola de barro. Arcilla enfangada derramándose cuesta abajo.

* * *





Dibujante. 2003
162 x 130 cm. Oli sobre tela

Em limitava a buscar en les meues notes els llocs que es referien a Paul i a recordar-lo per aqueixes notes, que en part es remuntaven a més de dotze anys, segons veig ara, com a aquell que volia guardar en la meua memòria, *el viu i no el mort*. Però aqueixes notes, que havia pres jo a Nathal i a Viena, a Roma i Lisboa, a Zurich i a Venècia, van resultar res més a fi de comptes, com ara em consta, la història d'una mort. Jo havia conegut Paul, segons pense ara, exactament en el moment a partir del qual va començar evidentment a morir-se i, com proven aqueixes notes, jo havia *seguit* la seua mort durant més de dotze anys. I d'aqueixa mort seua havia tret el meu profit, l'havia aprofitada amb totes les meues possibilitats. En el fons no he sigut res més, pense, que un testimoni durant dotze anys de la seua mort, que ha tret de la mort d'aquest amic una gran part de les forces necessàries per a la seua supervivència durant aquests dotze anys, i aquesta idea no és d'allò més aberrant, pensar que el meu amic havia de morir per a fer la meua vida, o, millor, la meua existència, en qualsevol cas més suportable, si és que no, durant llargs períodes, possible si més no. La major part de les notes que vaig prendre sobre Paul es refereixen a la música i el crim. Al pavelló Hermann i al pavelló Ludwig i a la tibant relació entre els dos, a la Wilhelminenberg, la muntanya del nostre destí, i als metges i pacients que van poblar aquesta muntanya de la nostra destinació en mil nou-cents seixanta-set. Però també sobre política, riquesa i pobresa havia tingut ell coses notables a dir, a partir de la seua experiència, que va ser l'experiència d'un home que he de considerar com el més sensible que he conegut en ma vida. El menyspreava la societat actual, que en totes i cada una de les coses nega la seua història i per això, com ho va expressar ell mateix una vegada, no té *ni passat ni futur*, i s'ha entregat a l'*embrutiment de la ciència atòmica*: fustigava el *govern corromput* i el *parlament megalòman*, exactament el mateix que la vanitat que ha pujat al cap dels artistes i, sobretot, dels anomenats artistes *reproductius*. Posava en dubte el govern i el parlament i el poble sencer, i l'art creador igual que l'anomenat art reproductiu i els seus artistes, i igual que es posava a si mateix en dubte continuament.

Udols en aquesta forma llunyana i vibrant que, sovint, diem música. També riures, murmuris faceciosos i rialles. Totes aquestes turbulències de les goles humanes s'arremolinaven al voltant del cos. Hi havia festa. No podíem dir que allò fora un funeral. Ningú garantia que haguera mort, més aviat

Me limitaba a buscar en mis notas los lugares que se referían a Paul y a recordarlo por esas notas, que en parte se remontaban a más de doce años, según veo ahora, como a aquel que quería guardar en mi memoria, *el vivo y no el muerto*. Pero esas notas, que había tomado yo en Nathal y en Viena, en Roma y Lisboa, en Zúrich y en Venecia, resultaron nada más en fin de cuentas, como ahora me consta, la historia de una muerte. Yo había conocido a Paul, según pienso ahora, exactamente en el momento a partir del cual comenzó evidentemente a morir-se y, como prueban esas notas, yo había *seguido* su muerte durante más de doce años. Y de esa muerte suya había sacado mi provecho, la había aprovechado con todas mis posibilidades. En el fondo no he sido otra cosa, pienso, que un testigo durante doce años de su muerte, que ha sacado de la muerte de ese amigo una gran parte de las fuerzas necesarias para su supervivencia durante esos doce años, y esa idea no es de lo más aberrante, el pensar que mi amigo tenía que morir para hacer mi vida, o, mejor, mi existencia, en cualquier caso más soportable, si es que no, durante largos períodos, posible siquiera. La mayoría de las notas que tomé sobre Paul se refieren a la música y el crimen. Al pabellón Hermann y al pabellón Ludwig y a la tensa relación entre los dos, a la Wilhelminenberg, la montaña de nuestro destino, y a los médicos y pacientes que poblaron esa montaña de nuestro destino en 1967. Pero también sobre política, riqueza y pobreza había tenido él cosas notables que decir, a partir de su experiencia, que fue la experiencia de un hombre que tengo que considerar como el más sensible que he conocido en mi vida. El despreciaba la sociedad actual, que en todas y cada una de las cosas niega su historia y por ello, como lo expresó él mismo una vez, no tiene *ni pasado ni futuro*, y se ha entregado al *embrutecimiento de la ciencia atómica*: fustigaba al *gobierno corrompido* y al *parlamento megalómano*, exactamente lo mismo que la vanidad que se ha subido a la cabeza de los artistas y, sobre todo, de los llamados artistas *reproductivos*. Ponía en tela de juicio al gobierno y al parlamento y al pueblo entero, y al arte creador lo mismo que al llamado arte reproductivo y a sus artistas, y lo mismo que se ponía a sí mismo en tela de juicio continuamente.

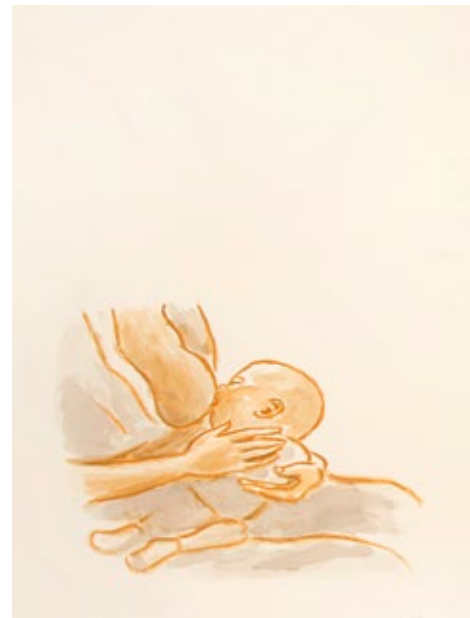
Aullidos en esa forma lejana y vibrante que, a menudo, llamamos música. También risas, murmullos chistosos y carcajadas. Todas esas turbulencias de las gargantas humanas se arremolinaban alrededor del cuerpo. Había fiesta. No podíamos decir que aquello fuera un funeral.

es parlava de la pena per algú que s'estava morint però que no s'havia mort encara. Brindis, alcohol, escopinyades, tot es feia en honor d'aquell cadàver, celebrant les coses que al mort li agradava en vida, només que el mort no estava mort i les arrugues entorn de la seua boca semblava esbossar, a vegades, només a vegades, un somriure. Li deien El Gitano però no era gitano. El seu aspecte, tan sobtadament envellit, naturalitzava la situació. A penes uns dies abans, abans de trobar-se amb el tall que li obriria el coll, aquell cap ancià desbordava d'alegria i joventut. Però de sobte, en una paraula tartamuda, en un esternut, ens va dir: «em trobe malament». El coll, s'agafava el coll amb les dues mans i estrenyia quasi com retorçant un nus de roba. «Tinc ací com un tall, al bescoll, i crec que és el meu final». El cos va començar a mutar, a preparar-se, a disposar-se per al ritual. Es va ficar al llit abans que li arribara la mort. Primer els agafadors i les cames i, després, es va tirar cap arrere, va posar el cap mirant per amunt i a esperar. Com si la seua pell fora d'una plasticitat extrema, en aqueix repòs, va començar a canviar. Miràvem el Gitano i tenia arrugues, sí, però en una distracció de la nostra mirada el seu front se'n poblava de moltes més. El cos volia aconseguir l'estadi de mort que li corresponia, sembla, i no parava de canviar. Catherine Malabou descriu com això li va succeir a Marguerite Duras entre els 18 i els 19 anys. D'un any per a l'altre, la que era una ufanosa joveneta es torna en la mateixa dona que moltíssims anys després moriria, però aquesta transformació, que per a altres és l'edat madura, la vellesa, com vulguem anomenar-la, a ella li va ocórrer d'un any per a l'altre. El Gitano estava en aquesta situació. Havia estirat el coll i el pèl li queia, li creixien les ungles i la pell era solcada per milers d'arrugues noves, artificials, perquè no ens donaven el temps per a acostumar-nos a la nova fesomia del seu rostre. El llençol que l'acollia s'omplia d'escates, cabells i espores indefinides que anaven caient com a neu des dels alts del seu cos. Blanc sobre blanc, el teixit substanciava els depòsits i els convertia en taques. L'orella es corbava i gastava la seua cera que semblava fondre's sobre el lòbul perforat i amb arracada d'or. La transformació lleu dels dits del peu i de la mà que, recolzats, tan a poc a poc es corbaven, s'enduria en callositats i, finalment, deixaven de gravitar per a caure i vessar sobre l'abdomen, depositar-se sobre l'extrem més baix de la taula. Els sorolls que arribaven de la panxa, un arruïnat meteorisme, donava compte de la situació escatològica final. Més que l'olor que

Nadie garantizaba que hubiera fallecido, más bien se hablaba de la pena por alguien que se estaba muriendo pero que no había muerto todavía. Brindis, alcohol, escupitajos, todo se hacía en honor de aquel cadáver, celebrando lo que al muerto le gustaba en vida, solo que el muerto no estaba muerto y las arrugas en torno a su boca parecía esbozar, a veces, solo a veces, una sonrisa. Lo llamaban El Gitano pero no era gitano. Su aspecto, tan de repente envejecido, naturalizaba la situación. Apenas unos días atrás, antes de encontrarse con el tajo que abriría su garganta, aquella cabeza anciana rebotaba de alegría y juventud. Pero en un instante, en una palabra tartamuda, en un estornudo, nos dijo: «me encuentro mal». El cuello, se cogía el cuello con las dos manos y apretaba casi como retorciendo un nudo de ropa. «Tengo aquí como un tajo, en el pescuezo, y creo que es mi final». El cuerpo empezó a mutar, a prepararse, a disponerse para el ritual. Se acostó antes de que le llegara la muerte. Primero los asideros y las piernas y, después, se echó para atrás, puso la cabeza boca arriba y a esperar. Como si su piel fuera de una plasticidad extrema, en ese reposo, empezó a cambiar. Mirábamos a El Gitano y tenía arrugas, sí, pero en una distracción de nuestra mirada su frente se poblaba de muchas más. El cuerpo quería alcanzar el estadio de muerte que le correspondía, parece, y no paraba de cambiar. Catherine Malabou describe como esto le sucedió a Marguerite Duras entre los 18 y los 19 años. De un año para otro, la que era una lozana jovencita se torno en la misma mujer que muchísimos años después fallecería, pero esa transformación, lo que para otros es la edad madura, la vejez, como queramos llamarla, a ella le ocurrió de un año para otro. El Gitano estaba en esas. Había estirado el gaznate y el pelo se le caía, le crecían las uñas y la piel era surcada por miles de arrugas nuevas, artificiales, pues no nos daban el tiempo para acostumbrarnos a la nueva fisionomía de su rostro. La sábana que lo acogía se llenaba de escamas, pelos y esporas indefinidas que iban cayendo como nieve desde los altos de su cuerpo. Blanco sobre blanco, el tejido sustanciaba los depósitos y los convertía en manchas. La oreja se curvaba y gastaba su cera que parecía derretirse sobre el lóbulo perforado y con pendiente de oro. La transformación leve de los dedos del pie y de la mano que, apoyados, tan poco a poco se curvaban, se endurecía en callosidades y, finalmente, dejaban de gravitar para caer y derramarse sobre el abdomen, depositarse sobre el extremo más bajo de la mesa. Los ruidos que

el cos desprenia, eren els sorolls secs i humits: el despreniment de glaceres, la caiguda de roques des de dalt, el sotrac d'una muntanya en esquerdes; tot el que allà baix esdevenia, sí, terratrèmol del qual s'ha de marxar, d'allò que se'n va. El reflux, en onada, pujava pel cos de qui semblava ja mort i arribava a la gola, la del tall famós, i a aqueixa reverberació que creiem era esperit, ànima, ànim, simplement li seguia un espasme, focs artificials, coeteria i fals cimbell. Les farinetes blanques dels cervellets s'adaptaven, assecant-se, encartonant-se, deixant que les idees i els records s'apagaren amb un líquid groc. Un gota a gota determinat a acabar-se. Un cloc subtil entre els músculs del cervell i s'apagaven països, amors i glops. Gens dramàtic. Més aviat còmic. Semblava que es deia adeu. Decebedor. Un bluf.

llegaban de la barriga, un arruinado meteorismo, daba cuenta de la situación escatológica final. Más que el olor que el cuerpo desprendía, eran los ruidos secos y húmedos: el desprendimiento de glaciares, la caída de rocas desde lo alto, el estremecimiento de una montaña en grietas; todo lo que allí abajo acontecía, sí, terremoto de lo que se tiene que marchar, de lo que se está yendo. El reflujo, en oleada, subía por el cuerpo del que parecía ya muerto y alcanzaba la garganta, la del tajo famoso, y a esa reverberación que creíamos era espíritu, alma, ánimo, simplemente le seguía un espasmo, fuegos artificiales, cohetería y falso señuelo. La papilla blanda de los sesos se adaptaba, secándose, acartonándose, dejando que las ideas y los recuerdos se apagaran con un líquido amarillo. Un gota a gota determinado a acabarse. Un cloc sutil entre los músculos del cerebro y se apagaban países, amores y tragos. Nada dramático. Más bien cómico. Parecía que se decía adiós. Decepcionante. Un bluf.



D’après *Les larmes d’Eros* de George Bataille

NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

VAL

En la seua obra *Infància a Berlín cap al 1900*, Walter Benjamin conjuga l’errar perdut, el laberint i les traces de tinta impreses en un paper assecant:

No aconseguir orientar-se en una ciutat no és gens particular. Però, per a perdre’s en una ciutat, a la manera d’aquell que es perd en un bosc, cal exercitar-se. Els noms dels carrers han d’anar parlant a l’extraviat, igual que el cruixit de les branques seques, de la mateixa manera que els carrerons del centre han de reflectir les hores del dia amb tanta netedat com una clariana en la forest. Aquest art l’he après tard, però ha complit el somni les petjades primeres del qual van ser els laberints que s’anaven formant sobre les fulles de paper assecant dels meus quaderns.

Paper assecant, diu Benjamin. No crec que ningú continue utilitzant el paper assecant, tampoc és una metàfora que hui abunde, perquè aquest paper evoca una forma escriptural, ara abandonada, d’inscriure l’experiència. Una forma que exigia un costós aprenentatge, disciplinat i pacient, plomins, portaplomes i xicotets flascons de tinta o tinters de porcellana blanca incrustats en la taula escolar. I un sentit de la mesura, ni molta ni poca tinta: amb poca el plomí d’acer esquinçava el paper, amb molta s’arriscava l’esborradura o el desbordament del traç cal·ligràfic. Si aquest era el cas, no per subsidiari era menys decisiu en pro de la nitidesa i netedat de l’escriptura aquell paper de dors rosaci on, després de recolzar-lo amb tacte sobre la pàgina recentment escrita, quedava absorbida la tinta sobrant. Una vegada i altra vegada en el mateix dia i en dies successius, sobre el mateix full o al llarg de diferents llibretes i quaderns. A vegades u, curiós, no mirava el que havia escrit sobre la cuidada pàgina objecte central del seu esforç; observava aleshores absort, en aquell rosaci revers, les empremtes superposades i desordenades de fragments de paraules, de línies trencades, d’alguna taca atzarosa, en fi, de la filigrana que emergia com a laberíntic missatge encriptat.

CAS

En su obra *Infancia en Berlín hacia 1900*, Walter Benjamin conjuga el errar perdido, el laberinto y las trazas de tinta impresas en un papel secante:

No lograr orientarse en una ciudad no es nada particular. Mas, para perderse en una ciudad, al modo de aquel que se pierde en un bosque, hay que ejercitarse. Los nombres de las calles tienen que ir hablando al extraviado, al igual que el crujido de las ramas secas, de la misma forma que las callejas del centro han de reflejar las horas del día con tanta limpieza como un claro en el monte. Este arte lo he aprendido tarde, pero ha cumplido el sueño cuyas huellas primeras fueron los laberintos que se iban formando sobre las hojas de papel secante de mis cuadernos.

Papel secante, dice Benjamin. No creo que nadie siga utilizando el papel secante, tampoco es una metáfora que hoy abunde, pues ese papel evoca una forma escritural, ahora abandonada, de inscribir la experiencia. Una forma que exigía un costoso aprendizaje, disciplinado y paciente, plumillas, palilleros y pequeños frascos de tinta o tinteros de porcelana blanca incrustados en la mesa escolar. Y un sentido de la medida, ni mucha ni poca tinta: con poca la plumilla de acero rasgaba el papel, con mucha se arriesgaba el tachón o el desborde del trazo caligráfico. Si este era el caso, no por subsidiario era menos decisivo en pro de la nitidez y limpieza de la escritura aquel papel de dorso rosáceo donde, después de apoyarlo con tacto sobre la página recién escrita, quedaba absorbida la tinta sobrante. Una vez y otra en el mismo día y en días sucesivos, sobre la misma hoja o a lo largo de distintas libretas y cuadernos. A veces uno, curioso, no miraba lo escrito sobre la cuidada página objeto central de su esfuerzo; observaba entonces absorto, en aquel rosáceo reverso, las huellas superpuestas y desordenadas de fragmentos de palabras, de líneas rotas, de alguna mancha azarosa, en fin, de la filigrana que emergía como laberíntico mensaje encriptado.

En un dels papers que componen la sèrie *Poemas y Fragmentos* de Xisco Mensua, també podem veure escrit amb tinta xinesa molt diluïda, fins semblar-se a una aiguada, una citació de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot: «el fragmentari, més que la inestabilitat (la no fixació), promet el desassossec, el desarraïjament». El desassossec en no trobar regla a seguir (el desarraïjament), se sembla a un estat de l'ànim propi del perdre's en el laberint de la ciutat del qual parlava Benjamin. Amb tot, no només hi ha ciutats on perdre's en la manera en què u es perd en un bosc. També hi ha petites urbanitzacions habitades per boscos... per boscos de signes, els museus. Però perdre's en una ciutat, com es perd u en un bosc, requereix «exercitar-se» diu Benjamin. Quin seria l'exercici apropiat per a aquest «aprendre a perdre's» en el cas del museu atesos els signes i símbols que allí brollen i creixen? Perquè Museu pot dir-se, més enllà d'aquest o d'aquell amb nom propi, les llargues sèries d'obres que exemptes ja de judici usem com a mesura o patró per a valorar tota obra ulterior. O també les seues reproduccions, potser en color, la mar de vegades en tots els tons del tintat gris, que ens venen a les mans i als ulls asseguts, immòbils.

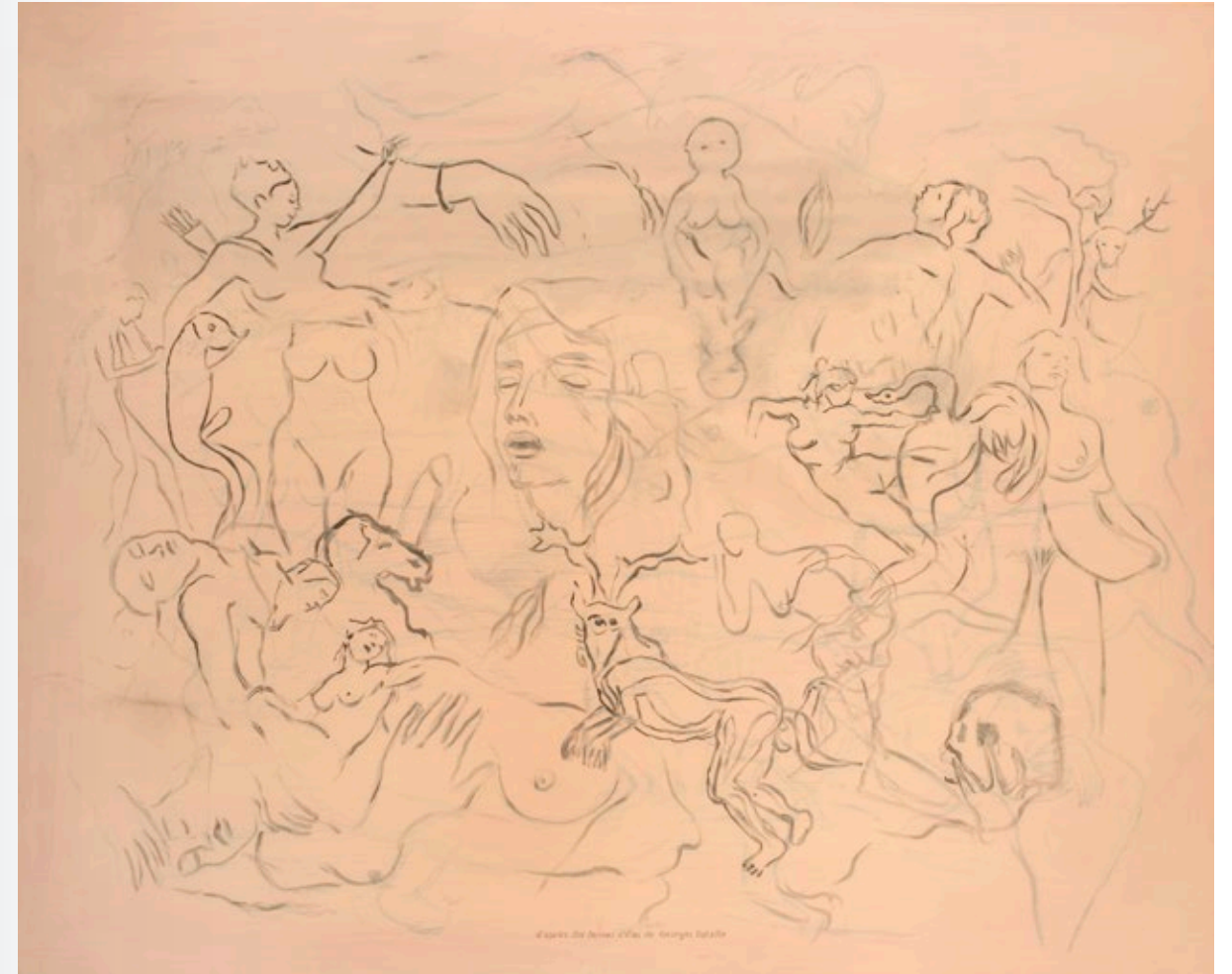
En el llenç *Les larmes d'Eros*, entorn del rostre de la Santa Teresa en èxtasi de Bernini, com si del focus d'un vòrtex es tractara, s'arremolinen fragments del *déu banyut* de H. Breuil (o la figura en segon pla de la *Diana i Acteó* de Pierre Klossowski?), on personatge itifàlic de l'època del magdalenian de la cova d'Altamira, la Lucrecia de Hans Baldung Grien, *Procis i Cèfal* d'un anònim de l'escola de Fontainebleu, el tors femení que allarga el braç en *El rapte de les filles de Leucip* de Rubens, també el cavall encabritat que apareix al fons, una mà que bé podria ser la que es posa sobre el cos nu de la nimfa del quadre de Tizià *Ninfa i Pastor* (o *La tercera mà*), Leda i el cigne a partir de la negra *Leda* de Géricault... i altres figures animals o voluptuoses de tènues traços blavosos que a penes s'endevinen a la manera d'un palimpsest. No són «detalls», són aquells «cruixits de branques seques» del bosc, ara bosc de signes, que com els noms dels carrers havien de parlar a l'extraviat. Com en un somni, sí.

Benjamin deia que aquest peculiar art de perdre's en una ciutat complia el «somni» d'infància forjat en els laberints impresos en el paper assecant dels seus quaderns. Hi ha una estranya correspondència formal que conjumina els somnis i aquest paper absorbent. L'assecant reté de forma desordenada i inconnexa les restes de l'escriptura

En uno de los papeles que componen la serie *Poemas y Fragmentos* de Xisco Mensua, también podemos ver escrito con tinta china muy diluida, hasta parecer una aguada, una cita de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot: «lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no fijación), promete el desasosiego, el desarreglo». El desasosiego al no encontrar regla que seguir (el desarreglo), parece un estado del ánimo propio del perderse en el laberinto de la ciudad del que hablaba Benjamin. Con todo, no solo hay ciudades donde perderse en el modo en que uno se pierde en un bosque. También hay pequeñas urbanizaciones habitadas por bosques... por bosques de signos, los museos. Pero perderse en una ciudad, como se pierde uno en un bosque, requiere «ejercitarse» dice Benjamin. ¿Cuál sería el ejercicio apropiado para este «aprender a perderse» en el caso del museo atendiendo a los signos y símbolos que allí brotan y crecen? Pues Museo puede decirse, más allá de éste o aquél con nombre propio, las largas series de obras que exentas ya de juicio usamos como medida o patrón para valorar toda obra ulterior. O también sus reproducciones, quizá en color, la mar de veces en todos los tonos del tintado gris, que nos vienen a las manos y a los ojos sentados, inmóviles.

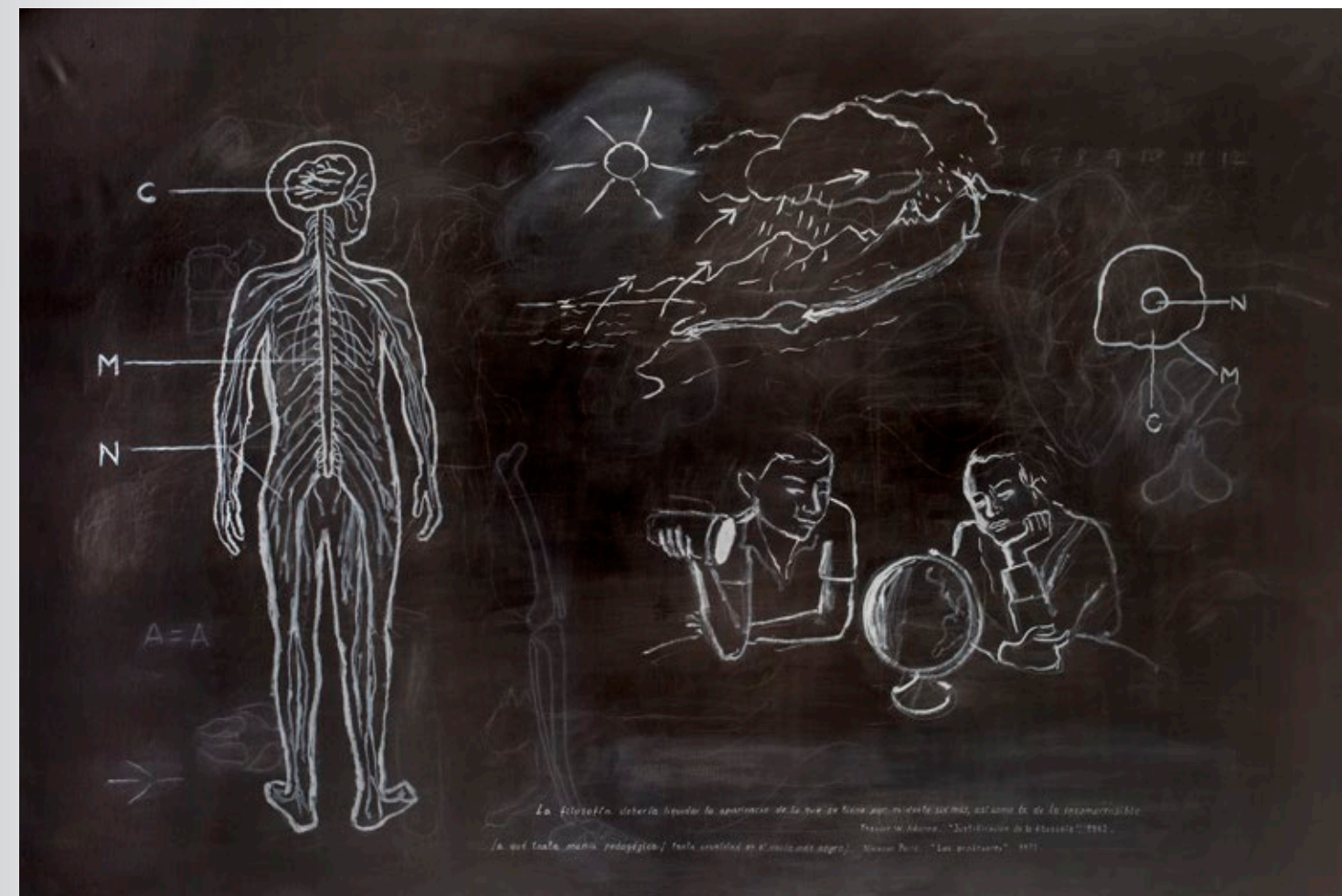
En el lienzo *Les larmes d'Eros*, en torno al rostro de la Santa Teresa en éxtasis de Bernini, como si del foco de un vórtice se tratara, se arremolinan fragmentos de *El dios cornudo* de H. Breuil (¿o la figura en segundo plano de la *Diana y Acteón* de Pierre Klossowski?), un personaje itifálico de la época magdalenense de la cueva de Altamira, la *Lucrecia* de Hans Baldung Grien, *Procis y Céfalo* de un anónimo de la escuela de Fontainebleu, el torso femenino que alarga su brazo en *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens, también el caballo encabritado que aparece a su fondo, una mano que bien pudiera ser la que se posa sobre el cuerpo desnudo de la ninfa del cuadro de Tiziano *Ninfa y Pastor* (o *La tercera mano*), Leda y el cisne a partir de la tinta *Leda* de Géricault... y otras figuras animalescas o voluptuosas de ténues trazos azulados que apenas se adivinan a la manera de un palimpsesto. No son «detalles», son aquellos «crujidos de ramas secas» del bosque, ahora bosque de signos, que como los nombres de las calles tenían que hablar al extraviado. Como en un sueño, sí.

Benjamin decía que este peculiar arte de perderse en una ciudad cumplía el «sueño» de infancia forjado en los laberintos impresos en el papel secante de sus cuadernos. Hay una extraña correspondencia formal que aúna los sueños y este papel absorbente. El secante retiene de forma desordenada e inconexa





Después de AT y AD, 2004
130 x 162 cm. Oli sobre tela



A qué tanta manía pedagógica, 2018
130 x 195 cm. Oli sobre tela

ordenada i completa; aquells s'elaboren amb restes de la vida diürna que es prenen d'ací i d'allà, reunint-los en síntesis estrambòtiques que no obstant això ens parlen i interroguen (com els cruixits de les branques seques que es trenquen al pas). Ambdós es regeixen per la lògica de la sinècdoque. Ambdós, més en el cas dels somnis, poden adoptar el ritme vertiginós, diabòlic, dels vòrtexs. No cal que siguin somnis nocturns, poden ser *rêveries* o ensomnis diürns.

Vaig deixar pendent la resposta de quin podria ser l'exercici apropiat per a aprendre a perdre's en el museu. Errar sense ordre, sense seguir una regla, disposat a una atenció flotant no especulativa, deixant-se capturar per aquesta o aquella figura, també pels relats als quals s'associen o apel·len, desassossegat per les imatges i les formes que les componen, permetent que produïsquen remolins en aqueix fluid anomenat desig. Un llarg exercici, en qualsevol cas, un exercici de *15.600 dies...* que, fent comptes, ens remet als contraforts de la infantesa i primera adolescència de Xisco Mensua. En l'immens políptic *Historias de arte y poesía*, en una de les peces que el componen, sota la imatge de dos escolars asseguts, Ingmar Bergman i una companya de classe, figura aquesta asserció del cineasta: «soc un xiquet. Ja ho vaig dir una vegada: tota la meua vida creativa prové de la meua infantesa». Sens dubte als familiaritzats amb l'obra de Xisco Mensua tenen en ment la llarga sèrie de quadres que evoquen les pissarres escolars. Aqueixes pissarres gris marengo són el ressò d'aquelles altres en què es desplegaven totes les meravelles i miracles del món i la Història, on conviuen escriptures i dibuixos nous amb indicis dels ja esborrats, on la fantasia, fugissera del tedi, es perdia en el laberint de l'ensomni. Paper assecant, quaderns i llibretes escolars, pissarres. I els xiquets juguen.

En *Les larmes d'Eros*, el breu text de Georges Bataille del qual Xisco Mensua pren el nom per al seu llenç, en preguntar-se pel sentit de les pintures de les coves de Lascaux, escriu:

...aqueixes ombrívols cavernes van ser consagrades de fet a allò que és el joc en la seua profunditat, el joc que s'oposa al treball i el sentit del qual consisteix, en primer lloc, a obeir a la seducció, a respondre a la passió. Però el que la passió introdueix allí on les figures humanes apareixen, pintades o dibuixades sobre els murs de les cavernes prehistòriques, és l'erotisme.

Jugar a perdre's en el museu com qui es perd en un bosc, jugar a convertir-se en paper assecant quinze mil sis-cents apassionats dies.

los restos de la escritura ordenada y completa; aquellos se elaboran con restos de la vida diurna que se toman de aquí y de allá, reuniéndolos en síntesis estrambóticas que sin embargo nos hablan e interrogan (como los crujidos de las ramas secas que se quiebran al paso). Ambos se rigen por la lógica de la sinècdoque. Ambos, más en el caso de los sueños, pueden adoptar el ritmo vertiginoso, diabólico, de los vórtices. No es preciso que sean sueños nocturnos, pueden ser *rêveries* o ensomnaciones diurnas.

Dejé pendiente la respuesta de cuál podría ser el ejercicio apropiado para aprender a perderse en el museo. Errar sin orden, sin seguir una regla, dispuesto a una atención flotante no especulativa, dejándose capturar por esta o aquella figura, también por los relatos a las que se asocian o apelan, desasosegado por las imágenes y las formas que las componen, permitiendo que produzcan torbellinos en ese fluido llamado deseo. Un largo ejercicio, en cualquier caso, un ejercicio de *15600 días...* que, echando cuentas, nos remite a las estribaciones de la infancia y primera adolescencia de Xisco Mensua. En el inmenso políptico *Historias de arte y poesía*, en una de las piezas que lo componen, bajo la imagen de dos escolares sentados, Ingmar Bergman y una compañera de clase, figura este aserto del cineasta: «Soy un niño. Ya lo dije una vez: toda mi vida creativa proviene de mi niñez». Sin duda los familiarizados con la obra de Xisco Mensua tienen en mente la larga serie de cuadros que evocan las pizarras escolares. Esas pizarras gris marengo son el eco de aquellas otras en las que se desplegaban todas las maravillas y milagros del mundo y la historia, donde convivían escrituras y dibujos nuevos con indicios de los ya borrados, donde la fantasía, huidiza del tedio, se perdía en el laberinto de la ensoñación. Papel secante, cuadernos y libretas escolares, pizarras. Y los niños juegan.

En *Les larmes d'Eros*, el breve texto de Georges Bataille del cual Xisco Mensua toma el nombre para su lienzo, al preguntarse por el sentido de las pinturas de las cuevas de Lascaux, escribe:

...esas sombrías cavernas fueron consagradas de hecho a aquello que es el juego en su profundidad, el juego que se opone al trabajo y cuyo sentido consiste, en primer lugar, en obedecer a la seducción, en responder a la pasión. Pero lo que la pasión introduce allí donde las figuras humanas aparecen, pintadas o dibujadas sobre los muros de las cavernas prehistóricas, es el erotismo.

Jugar a perderse en el museo como quien se pierde en un bosque, jugar a convertirse en papel secante quince mil seiscientos apasionados días.



Soy un niño. Ya lo dije una vez: toda mi vida creativa proviene de mi niñez.

Ingmar Bergman

X. A. 18. 15

12.



Naturaleza muerta en rojo, 2003
114 x 146 cm. Oli sobre tela. Col·lecció de l'artista



Pietà, 2004
98 x 84 cm. Tinta i oli sobre paper. Col·lecció de l'artista

A propòsit de *Noviembre. Cornudella de Montsant*
A propósito de *Noviembre. Cornudella de Montsant*

NURIA ENGUITA



Huella. 2013
39,5 x 52 cm. Oli sobre tauler

VAL

Noviembre. Cornudella de Montsant (2006), de Xisco Mensua, participa de la meua vida i les meues relacions; està ací quan estic bé i quan no; quan arribe i quan me’n vaig; em parla cada dia de l’amor, de la malaltia i de la mort; em parla del naixement de l’ésser, dels seus límits, els seus fantasmes i els seus desitjos; em parla del temps, de l’empremta, de l’origen i dels camins; de la infància i dels seus joguets; de la història de l’art i d’altres històries; de la llum i de la foscor; de la línia, del quadrat negre i de la taca. Present en l’espai privat del saló de ma casa, *Noviembre...* em reconforta. Però així com em reconforta em pertorba perquè intuïsc que hi ha alguna cosa més, una altra cosa que vol dir; i això és el que més m’interessa. El que m’atrapa, allò que produeix en mi un encantament, és la comunicació d’una intimitat que transmet sense revelar, una intimitat que «vol dir» i no significar.

Yo sé lo que digo (es decir, saboreo el gusto que dejan en mi boca las palabras que enuncio) pero no puedo decir lo que sé, no puedo decir a que me sabe lo que digo, no puedo dar a otros a saber ese sabor que siempre se me queda en la punta de la lengua; claro está que puedo sollozar, susurrar, suspirar,

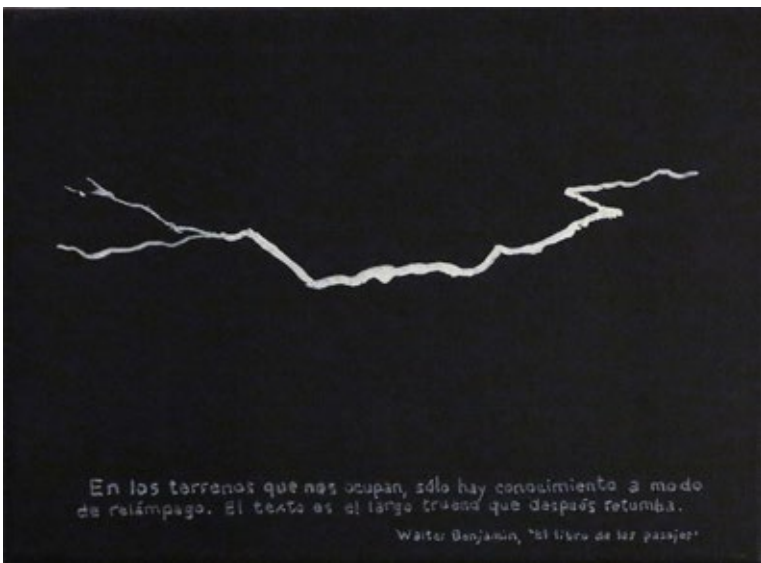
CAS

Noviembre. Cornudella de Montsant (2006) de Xisco Mensua participa de mi vida y mis relaciones; está ahí cuando estoy bien y cuando no; cuando llego y cuando me voy; me habla cada día del amor, de la enfermedad y de la muerte; me habla del nacimiento del ser, de sus límites, sus fantasmas y sus deseos; me habla del tiempo, de la huella, del origen y de los caminos; de la infancia y de sus juguetes; de las historias del arte y de otras historias; de la luz y de la oscuridad; de la línea, del cuadrado negro y de la mancha. Presente en el espacio privado del salón de mi casa, *Noviembre...* me reconforta. Pero igual que me reconforta me perturba porque intuyo que hay algo más, otra cosa que quiere decir; y esto es lo que más me interesa. Lo que me atrapa, lo que produce en mi un encantamiento, es la comunicación de una intimidad que transmite sin desvelar, una intimidad que «quiere decir» y no significar.

Yo sé lo que digo (es decir, saboreo el gusto que dejan en mi boca las palabras que enuncio) pero no puedo decir lo que sé, no puedo decir a qué me sabe lo que digo, no puedo dar a otros a saber ese sabor que siempre se me queda en la punta de la lengua; claro está que puedo sollozar, susurrar, suspirar,



Noviembre. Cornudella de Montsant. 2006
 20 x (40 x 56 cm). Tinta i fotografia sobre paper
 Col·lecció Campanar



Relámpago. 2013
24 x 33 cm. Oli sobre tela. Col·lecció Campanar

Huye del hombre. Sense data
21 x 30 cm. aprox. Tinta sobre paper. Col·lecció Campanar

gritar, pero ... ¿qué significa eso? ¿Como interpretar mi llanto y mi gemido? Yo no puedo «simplemente hablar» porque respiro, suspiro cuando hablo, (y la mano me tiembla cuando escribo), no puedo «limitarme a hablar», porque dejaría de respirar. Pero mientras que todos saben lo que significan mis palabras, nadie sabe lo que quieren decir mis suspiros o mis temblores. Todos sabéis los términos que utilizo (y, en caso de duda, siempre podéis acudir al diccionario), pero solo yo sé lo que quiero decir al decirlos. Y eso —lo que quiero decir, el querer que habita el decir desde su interior, y no el significado de las palabras—, eso es lo que hace que aún haya personas que quieran hablar conmigo: creen que yo quiero decir algo, que tengo algo que decir. La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir'.

Aquesta qüestió de la *intimitat*, segons en parla José Luis Pardo, m'ha acompanyat durant més de 15 anys, en paral·lel al políptic de Xisco Mensua; i ara entenc que fora possiblement la lectura d'aquest llibre i la seua aplicació semiconscient a l'obra *Noviembre. Cornudella de Montsant* la causa d'un cert enamorament quan estava preparant l'exposició *Registres i hàbits* a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, celebrada en 2006, en la qual Xisco va participar amb aquesta i altres obres i Pardo va col·laborar amb un text en el catàleg.

No soc col·leccionista, no solc comprar obres d'art, la meua relació amb l'art és d'una altra índole, però no em sorprenç en pensar que en la meua vida només he «adquirit» dues obres i les dues són de Xisco Mensua: el políptic —*Noviembre. Cornudella de Montsant*— i anteriorment, un dibuix de 1994. La meua col·lecció de xiscos és ara més àmplia i es completa amb dos regals d'aniversaris: un llenç negre de petit format amb un «llampec benjaminí» que pertany al seu «Llibre dels passatges»: «En els terrenys que ens ocupen només hi ha coneixement a manera de llamp. El text és el larg tro que després retrona»; i un *collage* amb la meravellosa citació del text «Final de Partida» de Samuel Beckett «Hamm: no estem a punt de...de... significar alguna cosa? Clov: Significar? Significar nosaltres?... (riure breu) aquesta sí que és bona!»— que resumeix tota una manera d'entendre la vida i l'art —com magistralment l'ha glossat Nacho París en el seu text per al catàleg *No Return* de la Universitat de València. Finalment un petit dibuix, un regal per al meu fill, d'una llebre en ombra caminant per la muntanya en què es pot llegir una citació del nostre admirat Nicolás Sánchez Ferlosio: «Te equivocas si

gritar, pero ... ¿qué significa eso? ¿Como interpretar mi llanto y mi gemido? Yo no puedo «simplemente hablar» porque respiro, suspiro cuando hablo, (y la mano me tiembla cuando escribo), no puedo «limitarme a hablar», porque dejaría de respirar. Pero mientras que todos saben lo que significan mis palabras, nadie sabe lo que quieren decir mis suspiros o mis temblores. Todos sabéis los términos que utilizo (y, en caso de duda, siempre podéis acudir al diccionario), pero solo yo sé lo que quiero decir al decirlos. Y eso —lo que quiero decir, el querer que habita el decir desde su interior, y no el significado de las palabras—, eso es lo que hace que aún haya personas que quieran hablar conmigo: creen que yo quiero decir algo, que tengo algo que decir. La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir'.

Esta cuestión de la *intimidad*, según habla de ella José Luis Pardo, me ha acompañado durante más de 15 años, en paralelo al políptico de Xisco Mensua; y ahora entiendo que fuera posiblemente la lectura de este libro y su aplicación semiconsciente a la obra *Noviembre. Cornudella de Montsant*, la causa de un cierto enamoramiento cuando estaba preparando la exposición *Registros y hábitos* en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, celebrada en 2006, en la que Xisco participó con esta y otras obras y en la que Pardo colaboró con un texto en el catálogo.

No soy coleccionista, no suelo comprar obras de arte, mi relación con el arte es de otra índole, pero no me sorprende al pensar que en mi vida solo he «adquirido» dos obras y las dos son de Xisco Mensua: el políptico —*Noviembre. Cornudella de Montsant*— y anteriormente, un dibujo de 1994. Mi colección de xiscos es ahora más amplia y se completa con dos regalos de cumpleaños: un lienzo negro de pequeño formato con un «relámpago benjaminiano» perteneciente a su «Libro de los pasajes»: «En los terrenos que nos ocupan solo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba»; y un *collage* con la maravillosa cita del texto «Fin de Partida» de Samuel Beckett «Hamm: ¿no estamos a punto de... de... significar algo? Clov: ¿Significar? ¿Significar nosotros?... (risa breve) ¡ ésta sí que es buena!»— que resume toda una manera de entender la vida y el arte —como magistralmente lo ha glosado Nacho París en su texto para el catálogo *No Return* de la Universitat de València—. Por último un pequeño dibujo, un regalo para mi hijo, de una liebre en sombra caminando por la montaña en el que se puede leer una cita de nuestro admirado Nicolás



Partitura número 1. 1994
105 x 75 cm. Llapis i fotocòpies sobre paper. Col·lecció Campanar

dicen: "esa liebre huye de mí", pues lo que realmente ocurre es que la liebre huye del hombre». Ferlosio, Pardo, Mensua, que ens han ensenyat que l'«home *està inclinat* cap a la mort» (és a dir, cap a la vida). Davant de les identitats i les seues fortaleeses publicitàries, l'obra de Xisco Mensua planteja una tensió, un equilibri inestable, en constant negociació amb el món i amb els altres. O per a dir-ho amb Camarón de la Isla: «Enamorao de la vida / Aunque a veces duela / Yo no sé quien soy / Ni lo pretendiera / Volando voy, volando vengo / Y por el camino yo me entretengo».

Però tornem al dibuix que em va atrapar en 1996; ara m'adone que, igual que el políptic, està datat al novembre, encara que pocs anys abans, el 1994, i que tampoc hi ha paraules ni citacions, com s'ha fet habitual en la seua obra de les dues últimes dècades i era freqüent en moltes de les seues pintures anteriors, però tanmateix en ambdós es desplega ja el caràcter textual de la seua pintura, la seua condició d'escriptura. A partir de tres fotografies de diaris en blanc i negre que mostren una infància matxucada pel treball, la misèria i la guerra, Xisco desenvolupa el seu dibuix ple de temptatives i fragments que se superposen els uns sobre els altres, que s'entrellacen els uns amb els altres; color sobre grafit. L'àmbit real com a esborrament en una reescriptura sempre diferent, que es resisteix a la lògica del llenguatge; com a palimpsest d'imatges incompletes i repetides; com a pla cinematogràfic que llisca pels personatges individualitzant-los, del pla general al primer pla, i de nou, a l'escena, ja irremeiablement transformada. En *Noviembre* la idea textual, d'escriptura i muntatge és més ordenada, però no per això més tangible; és també una obra de fragments, que obeeix quasi a una lògica d'arxiu de vida o arxiu domèstic, de moments *íntims* que es construeixen en un temps que fuig. És en aquest anar i vindre entre la imatge i la seua representació, en el seu muntatge, on es produeix el sentit, on opera aquesta intimitat que em conforta i em pertorba diàriament.

1. PARDO, JOSÉ LUIS: *La intimidad*, Editorial Pre-textos, València, 1996.

Sánchez Ferlosio: «Te equivocas si dices: "esa liebre huye de mí", pues lo que realmente ocurre es que la liebre huye del hombre». Ferlosio, Pardo, Mensua, que nos han enseñado que el «hombre *está inclinado* hacia la muerte» (o sea, hacia la vida). Frente a las identidades y sus fortalezas publicitarias la obra de Xisco Mensua plantea una tensión, un equilibrio inestable, en constante negociación con el mundo y con los otros. O para decirlo con Camarón de la Isla: «Enamorao de la vida / Aunque a veces duela / Yo no sé quien soy / Ni lo pretendiera / Volando voy, volando vengo / Y por el camino yo me entretengo».

Pero volvamos al dibujo que me atrapó en 1996; ahora me doy cuenta de que, al igual que el político, está fechado en noviembre, aunque unos años antes, en el 1994, y que tampoco hay palabras ni citas, como se ha hecho habitual en su obra de las dos últimas décadas y era frecuente en muchas de sus pinturas anteriores, pero sin embargo en ambos se despliega ya el carácter textual de su pintura, su condición de escritura. A partir de tres fotografías de periódicos en blanco y negro que muestran una infancia machacada por el trabajo, la miseria y la guerra, Xisco desarrolla su dibujo lleno de tentativas y fragmentos que se superponen unos sobre otros, que se entrelazan unos con otros; color sobre grafito. Lo real como borradura en una reescriptura siempre diferente, que se resiste a la lógica del lenguaje; como palimpsesto de imágenes incompletas y repetidas; como plano cinematográfico que se desliza por los personajes individualizándolos, del plano general al primer plano, y de nuevo, a la escena, ya irremediamente transformada. En *Noviembre* la idea textual, de escritura y montaje es más ordenada, pero no por ello más tangible; es también una obra de fragmentos, obedeciendo casi a una lógica de archivo de vida o archivo doméstico, de momentos *íntimos* que se construyen en un tiempo que huye. Es en ese ir y venir entre la imagen y su representación, en su montaje, donde se produce el sentido, donde opera esa intimidad que me conforta y me perturba diariamente.

1. PARDO, JOSÉ LUIS: *La intimidad*, Editorial Pre-textos, Valencia, 1996.

Theatrum mundi.
-El pueblo ha hablado...
-Pero nadie sabe lo que ha dicho

AMPARO CIVIL

VAL

(Avis per al públic) *En el guinyol no hi ha Déu, però sí que hi són la mort i el diable. Així és també en les antigues al·leluies il·lustrades d'El mundo al revés: la penúltima és la de la mort: l'home té la dalla i l'esgrimeix contra un esquelet que diu «ha arribat la meua hora», i l'última és la del diable: l'home se'l tira al muscle i ix corrent, i el diable diu «On em portes?, guilopo».*

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

I
SONG
El gran teatre del món

Hi ha en *Song* diverses accions humanes: imatges de la revolta, la guerra i les conseqüències d'aquesta; de la repressió; de les fronteres socials; de la democràcia representativa (o del moment del vot); de l'aparença del seny; i al centre el teatre, l'escena. El conjunt s'obri amb el títol que té dibuixat, *Song*, al costat de l'empremta d'alguna catàstrofe natural (un piano esgavellat després del pas de l'huracà Katrina). Hi ha una gestualitat precisa i un moviment evident que es desenvolupen en una escenografia profundament ideologitzada. El gest, el moviment, l'escena, són eines pròpies de la comèdia, de la representació teatral. Les imatges dibuixades per l'artista procedeixen de documents mediàtics; és inevitable pensar que aquesta teatralització està produïda per la mirada, no menys ideologitzada, que és pròpia de la fotografia de premsa, que proposa una informació prejudgada, una posada en escena que té un relat que l'ordenació d'aquest políptic trenca. Aquesta nova ordenació, i la conversió de fotografia en dibuix, produeix una distància (i alhora és producte d'una distància). Hi ha una suspensió, un desviament de la relació

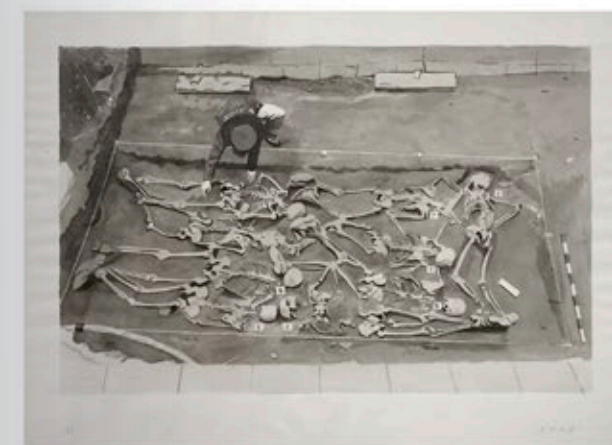
CAS

(Aviso para el público) *En el guiñol no hay Dios pero sí que están la muerte y el diablo. Así es también en aquellas antiguas aleluyas ilustradas de El mundo al revés: la penúltima es la de la muerte: el hombre tiene la guadaña y la esgrime contra un esqueleto que dice «llegó mi hora»; y la última del diablo: el hombre se lo echa al hombro y sale corriendo, y el diablo dice «Adonde me llevas, pícaro»*

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

I
SONG
El gran teatro del mundo

Hay en *Song* diversas acciones humanas: imágenes de la revuelta, la guerra y sus consecuencias; de la represión; de las fronteras sociales; de la democracia representativa (o del momento del voto); de la apariencia de la cordura; y en el centro el teatro, la escena. El conjunto se abre con su título, dibujado, *Song*, junto a la huella de alguna catástrofe natural (un piano desvencijado tras el paso del huracán Katrina). Hay una gestualidad precisa y un evidente movimiento que se desarrollan a una escenografía profundamente ideologizada. El gesto, el movimiento, la escena, son herramientas propias de la comedia, de la representación teatral. Las imágenes dibujadas por el artista proceden de documentos mediáticos; es inevitable pensar que esa teatralización es producida por la mirada, no menos ideologizada, que le es propia a la fotografía de prensa, que propone una información prejudgada, una puesta en escena cuyo relato la ordenación de este políptico rompe. Esta nueva ordenación, y la conversión de fotografía en dibujo, produce una distancia (y a la vez es producto de una distancia). Hay una suspensión, un desvío de la relación entre la imagen fotográfica y su significado.



Song, 2013
12 x (56 x 76 cm). Tinta sobre paper

entre la imatge fotogràfica i el seu significat. El que es mostra és que les accions humanes són representacions (i la imatge mediàtica, la representació d'una representació), però com a accions, com en el teatre, defineixen un ordre, un principi classificatori que remet a una metafísica que està de manera implícita en la disposició de cada moment. Podríem veure (o llegir, ja que tota imatge és text, i fins i tot del món podem dir que és llegible) la tensió entre racionalitat i irracionalitat, o un elogi del vessant espontani de l'esdeveniment, fins i tot de la revolta com a camí a l'autonomia. Defensava Albert Camus en *El hombre rebelde* la revolta com a condició de l'existència, com un fet que arranca l'home de la seua soledat i diu «nosaltres», un nosaltres sense contracte social ni Estat, una revolta sense càlcul ni política. Acció que converteix el sofriment individual en força anònima, en dignitat col·lectiva. Però també percebem en *Song* el «páthos» dramàtic, l'estatut conflictiu de la retòrica entusiasta com a discurs col·lectiu; la manera en què el conflicte tràgic insta a la reflexió respecte dels excessos derivats de les circumstàncies polítiques, la dialèctica entre l'ordre establert i la subjectivitat entusiasta com a motor de l'acció en un marc històric i el si de l'espai públic. Pense en el Hölderlin de *La muerte de Empédocles*: «El poble està embriac, com aquest. / No atén lleis, ni necessitats, / ni jutges; els costums estan inundats / per un estrèpit incompreensible». No obstant això, hui, en les societats occidentals, la resistència és escassa, tant com la capacitat d'organització i de reacció; difícils sense consens ni discurs comú. Sobrevis, si pot ser, un rebuig silenciós, solitari, sense respostes, sense política, sense futur, incapaç de proposar un desordre, encara pendent de la pròpia afirmació, de la pròpia posada en comú. Però, cal tindre paciència, sobre el que s'ha dit sabem dues coses: una la va dir Maurice Blanchot en una carta a Dionys Mascolo: «El passat no ens il·lumina gran cosa, hi ha una cosa diferent, una promesa d'opressió nova. Ens arisquem a anar cap al que és pitjor per camins estranys, però depèn de nosaltres, ja que totes les vies se'ns presenten, de moment, tancades; trobar, precisament a partir d'ací, una eixida, refusant, en tot moment i en tots els ordres, ceder». L'altra l'escribia Agustín García Calvo en *Comunicado URGENTE contra el despilfarro*: «Així la rebel·lió no dura ni poc ni molt, ni tarda ni s'avança, justament perquè el que dura i el que progressa és, com se sap, el Món enemic contra el qual aquesta s'alça».

Lo que asoma es que las acciones humanas son representaciones (y la imagen mediática la representación de una representación) pero en tanto que acciones, como en el teatro, definen un orden, un principio clasificatorio que remite a una metafísica implícitamente dada en la disposición de cada momento. Podríamos ver (o leer ya que toda imagen es texto y hasta del mundo podemos decir que es legible) la tensión entre racionalidad e irracionalidad, o un elogio de la vertiente espontánea del acontecimiento, incluso de la revuelta como camino a la autonomía. Defendía Albert Camus en *El hombre rebelde* la revuelta como condición de la existencia, como aquello que arranca al hombre de su soledad y dice «nosotros», un nosotros sin contrato social ni Estado, una revuelta sin cálculo ni política. Acción que convierte el sufrimiento individual en fuerza anónima, en dignidad colectiva. Pero también percibimos en *Song* el «pathos» dramático, el estatuto conflictivo de la retórica entusiasta como discurso colectivo; la manera en que el conflicto trágico insta a la reflexión respecto de los excesos derivados de las circunstancias políticas, la dialéctica entre el orden establecido y la subjetividad entusiasta como motor de la acción en un marco histórico y el seno del espacio público. Pienso en el Hölderlin de *La muerte de Empédocles*: «El pueblo está ebrio, como el mismo. / No atiende a leyes, ni a necesidades, / ni a jueces; las costumbres están inundadas / por un estrépito incompreensible». Sin embargo hoy en las sociedades occidentales la resistencia es escasa, tanto como la capacidad de organización y de reacción; difíciles sin consenso ni discurso común. Sobrevive si acaso un rechazo silencioso, solitario, sin respuestas, sin política, sin futuro, incapaz de proponer un desorden, aún pendiente de su afirmación, de su puesta en común. Pero hay que tener paciencia, al respecto de lo dicho sabemos dos cosas: una se la dijo Maurice Blanchot en una carta a Dionys Mascolo: «El pasado no nos ilumina gran cosa, hay algo diferente, una promesa de opresión nueva. Nos arriesgamos a ir hacia lo peor por extraños caminos, pero depende de nosotros, puesto que todas las vías se nos presentan por el momento cerradas, el encontrar, precisamente a partir de ahí, una salida, rehusando, en todo momento y en todos los órdenes, ceder». La otra la escribía Agustín García Calvo en *Comunicado URGENTE contra el Despilfarro*: «Así la rebelión no dura ni mucho, ni tarda ni se adelanta, justamente porque el que dura y el que progresa es, como se sabe, el Mundo enemigo contra el que ella se levanta».



Vam perdre la batalla de l'acció quan vam perdre la del llenguatge, quan es van gastar les paraules. De moment és el món enemic el que ha pres la veu i la paraula, caldrà viure sords a les ordres de l'enemic.

II PROPAGANDA

És impossible regnar sense ser culpable.
SAINT-JUST

L'artista va pintar un quadre basant-se en un conjunt de fotografies de premsa. Poc després de fer-lo es va adonar que en aquest cas tenia més claredat la mostra del conjunt de les sis fotos que les còpies dibuixades. La intenció de mostrar alguns aspectes del nostre món com a representació (*Theatrum Mundi*) s'assolia millor amb l'ús directe de les imatges que difonen els mitjans de comunicació de massa. (Ja ho déiem, la representació d'una representació, l'escena ideologitzada, el gest, el moviment teatralitzat: hi ha un isomorfisme entre la fotografia documental i el teatre). D'ací sorgeix la impressió cromogènica de la part posterior d'un quadre feta en 2013, dènou anys després de ser pintat; són sis fotografies del periòdic de l'any 1993-94 apegades en el revers d'una taula amb bastidor; en la cara principal figuren dibuixats els mateixos motius de les fotografies. Les fotografies estan disposades al voltant d'una imatge central en la qual figura, en campanya electoral, el president dels EUA en aquells anys, Bill Clinton, al costat d'un vaquer que fa girar un llaç de *cowboy*. Clinton i el *cowboy* riuen desmesuradament (mirant el futur? Sabrien que anys després tot seria pitjor?). Les altres cinc imatges del voltant són: dos operàries en la borsa de París venent/comprant valors; un xiquet darrere d'un canó en el merlet d'una muralla; un home mort durant la guerra dels Balcans; un destacament de cascos blaus a Somàlia escorcollant somalis; fotògrafs de premsa. La primera pedra de la creació de l'espectacle, pensava l'artista, i gravita l'exercici de la força i la violència en tot el conjunt, així que, entre la tensió en relació amb el gran capital i alguna humorada psicoanalítica, la cosa podria anar de com s'exerceix el poder.

Assistim impotents a la ideologització i la politicitat de la publicitat, que, en la contribució que fa al manteniment del sistema, modela

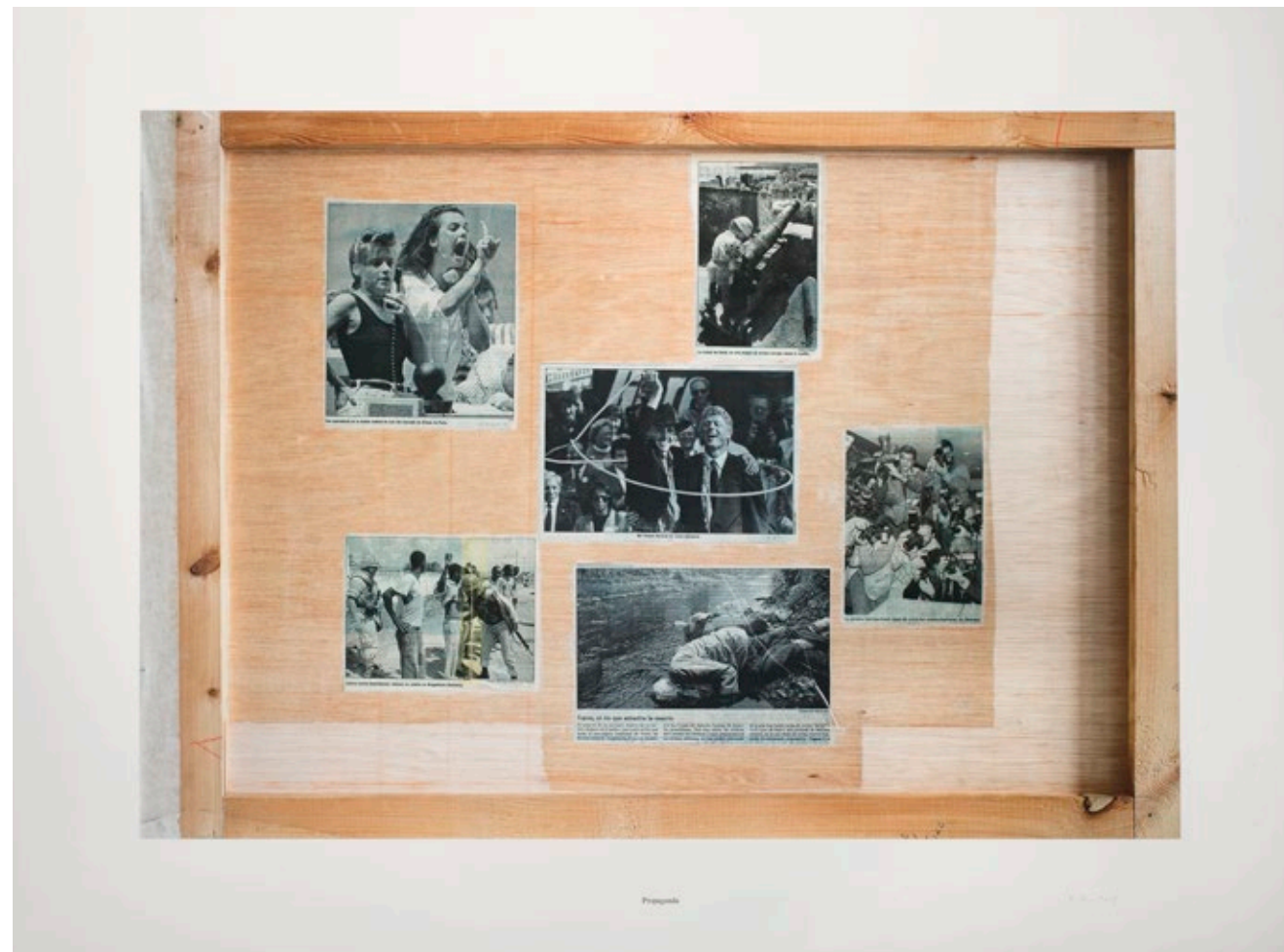
Perdimos la batalla de la acción cuando perdimos la del lenguaje, cuando se gastaron las palabras. De momento es el mundo enemigo el que ha tomado la voz y la palabra habrá que vivir sordos a las ordenes del enemigo.

II PROPAGANDA

Es imposible reinar sin ser culpable.
SAINT-JUST

El artista pintó un cuadro basándose en un conjunto de fotografías de prensa. Poco después de hacerlo se dio cuenta que en este caso tenía más claridad la muestra del conjunto de las seis fotos que sus copias dibujadas. La intención de mostrar algunos aspectos de nuestro mundo como representación (*Theatrum Mundi*) se alcanzaba mejor con el uso directo de las imágenes que difunden los *mass media*. (Ya lo decíamos, la representación de una representación, la escena ideologizada el gesto el movimiento teatralizado: hay un isomorfismo entre la fotografía documental y el teatro). De ahí surge la impresión cromogénica de la trasera de un cuadro realizada en 2013, diecinueve años después de cuando fue pintado; son seis fotografías del periódico del año 1993-94 pegadas en el envés de una tabla con bastidor; en la cara principal figuran dibujados los mismos motivos de las fotografías. Las fotografías están dispuestas alrededor de una imagen central en la que figura, en campaña electoral, el presidente de USA en aquellos años, Bill Clinton, junto a un vaquero que revolea un lazo de *cowboy*. Clinton y el *cowboy* ríen desafortadamente (¿mirando al futuro? ¿sabrían que años después todo sería peor?). Las otras cinco imágenes de alrededor son: dos operarias en la bolsa de París vendiendo/comprando valores; un niño tras un cañón en la almena de una muralla; un hombre muerto durante la guerra de los Balcanes; un destacamento de cascos azules en Somalia cacheando somalís; fotógrafos de prensa. La primera piedra de la creación del espectáculo, pensaba el artista; y gravita el ejercicio de la fuerza y la violencia en todo el conjunto, así que, entre la tensión en relación con el gran capital y alguna humorada psicoanalítica, la cosa podría ir de cómo se ejerce el poder.

Asistimos impotentes a la ideologización y la politicidad de la publicidad que en su contribución al mantenimiento del sistema, modela conciencias



consciències i disciplina societats proposant la relació indissoluble treball/consum/felicitat; la submissió de l'ésser humà a la mercaderia, i, paradoxalment —malgrat respondre a una producció industrial i massiva—, una vida feta a mesura, un projecte individual que dissol, que fa que la dimensió comuna de l'existència faci fallida. I assistim, també, a la part inversa, a la conversió de la propaganda, de la comunicació política, en un sistema de vendes. En l'era de les tecnologies de la comunicació, en ple somni de la democratització d'aquestes, el que s'ha produït és una asimetria profunda, el control absolut per part d'uns pocs. Sota l'apoteosi de la comunicació que produeix l'homogeneïtzació del món i la cancel·lació de les particularitats culturals, advé el temps de les notícies falses i la posveritat. En la complexitat del món contemporani, les narratives destinades al control social ens presenten les coses com les oposades: el negoci d'uns pocs com l'interès general, la guerra com la pau i la democràcia, camps secrets de presoners com la conquesta de la llibertat, el consumisme induït com el paradigma de la llibertat d'elecció... La crisi de la representació com a espill d'una objectivitat externa, que posa en dubte el sentit d'una veritat fundacional que ha generat un monstre. La màquina semiòtica que el poder ha posat en marxa no descansa. La credibilitat de les paraules i les imatges, més que mai, està en crisi. El problema n'és el control. El judici queda en suspens.

What do you read my lord?

y disciplina sociedades proponiendo la indisoluble relación trabajo/consumo/felicidad; la sumisión del ser humano a la mercancía; y paradójicamente —a pesar de responder a una producción industrial y masiva— una vida hecha a medida, un proyecto individual que disuelve que quiebra la dimensión común de la existencia. Y asistimos también a su inverso, a la conversión de la propaganda, de la comunicación política, en un sistema de ventas. En la era de las tecnologías de la comunicación, en pleno sueño de su democratización lo que se ha producido es una profunda asimetría, el control absoluto por parte de unos pocos. Bajo la apoteosis de la comunicación que produce la homogeneización del mundo y la cancelación de las particularidades culturales adviene el tiempo de las noticias falsas y la posverdad. En la complejidad del mundo contemporáneo las narrativas destinadas al control social nos presentan las cosas como su opuesto: el negocio de unos pocos como el interés general, la guerra como la paz y la democracia, secretos campos de prisioneros como la conquista de la libertad, el consumismo inducido como el paradigma de la libertad de elección... La crisis de la representación como espejo de una objetividad externa, poniendo en duda el sentido de una verdad fundacional ha generado un monstruo. La máquina semiótica que el poder ha puesto en marcha no descansa. La credibilidad de las palabras y las imágenes, mas que nunca, esta en crisis. El problema es su control. El juicio queda en suspenso.

What do you read my lord?

Polonius: What do you read, my lord?

Hamlet: Words, words, words.

X. 13-18. Hamlet, Act 2, Scene 2

Errancia.
Una única catàstrofe
Errancia.
Una única catástrofe

ISABEL PARÍS BOUZA



Caronte después de Patinir. 2018-2019
45 x 60 cm. Inyección de tinta sobre paper

VAL

Las grandes figuras históricas tienen que aplastar muchas flores inocentes, destruir por fuerza muchas cosas a su paso¹.

I

El 22 de febrer de 1939, devastat per les condicions de l'exili i el viatge extenuant que havia agreujat els seus problemes de salut, va morir Antonio Machado a l'hotel Bougnol-Quintana, de Cotlliure. La seua progenitora, també molt greu, va morir tres dies després al llit del costat. Durant la seua agonia algú va sentir Machado pronunciar aquesta sòbria lletania: «adeu mare, adeu mare». En una butxaca del seu abric el seu germà José va trobar un paper arrugat amb algunes anotacions, entre les quals hi havia el seu últim vers, «estos días azules i éste sol de la infancia».

Les circumstàncies de la mort de Benjamin, un any i mig més tard, a tan sols trenta quilòmetres de Cotlliure, van ser també mudes i tràgiques. El dia 25 de setembre, després de travessar clandestinament la frontera en un trajecte d'allò més arriscat per als seus problemes cardíacs —cada deu

CAS

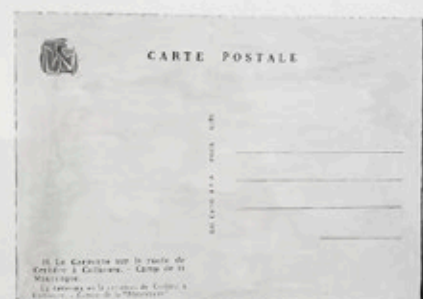
Las grandes figuras históricas tienen que aplastar muchas flores inocentes, destruir por fuerza muchas cosas a su paso¹.

I

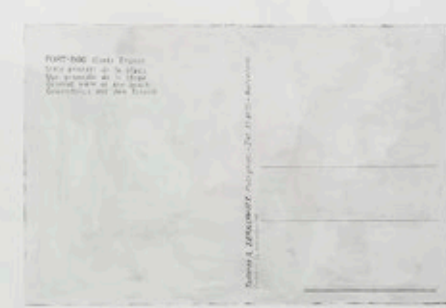
El 22 de febrero de 1939, devastado por las condiciones del exilio y el viaje extenuante que había agravado sus problemas de salud, murió Antonio Machado en el hotel Bougnol-Quintana, de Collioure. Su progenitora, también muy grave, falleció tres días después en la cama de al lado. Durante su agonía alguien oyó a Machado pronunciar esta sobria letanía: «adiós madre, adiós madre». En un bolsillo de su abrigo su hermano José encontró un papel arrugado con algunas anotaciones, entre ellas su último verso, «estos días azules y este sol de la infancia».

Las circunstancias de la muerte de Benjamin, un año y medio más tarde, a tan solo treinta kilómetros de Collioure, fueron también mudas y trágicas. El día 25 de septiembre, después de cruzar clandestinamente la frontera en un trayecto de lo más arriesgado para sus problemas cardíacos —cada diez minutos tenía que parar y

Collioure



Portbou



minuts havia de parar i va acabar el camí recolzat en els seus acompanyants — Benjamin va arribar a la comissaria de Portbou, on li van denegar el permís d'entrada. Vint-i-quatre hores abans, la policia espanyola havia rebut instruccions de retornar a França qui no tinguera el visat d'eixida (vedat a tots els jueus pel govern de Vichy). Aquella nit, davant de la perspectiva de ser deportat a Alemanya, Benjamin es va suïcidar amb una sobredosi de morfina. Encara que va redactar una breu missiva destinada a Adorno, no va tindre temps d'escriure les cartes de comiat que haguera volgut. Un destí fatal va voler que l'endemà la policia permetera l'eixida dels seus acompanyants.

En la seua eminent conferència de 1997, *Historia natural de la destrucción*, l'escriptor alemany Winfried Georg Sebald va posar al descobert fins a quin punt el seu país d'origen havia estat instal·lat, des de la fi de la Segona Guerra Mundial, en la negació, l'oblit o la indiferència. Amb alguna honrosa excepció, cap dels escriptors de posguerra havia sigut capaç de descriure les vertaderes dimensions dels bombardejos a què havien sigut sotmeses les ciutats germanes. De manera similar, a Espanya, el relat oficial ha ocultat la barbàrie de la dictadura i la guerra. Encara hui els fills i nets de les víctimes del franquisme —i de la transició— busquen els seus pares i avis en les cunetes, sense que la nostra societat haja sabut enfrontar-se a la brutalitat de la seua història recent.

Aquells trenta quilòmetres que separen els poblets de Cotlliure i Portbou, aquesta escassa distància entre les tombes dels poetes-filòsofs Machado i Benjamin no és, per tant, casual. Aquestes imatges, aquestes làpides, aquestes absències, ens parlen del mateix, d'una amnèsia culpable, de l'àngel de la història en la seua reculada permanent, de la cultura com a barbàrie i de la destrucció com a pedra angular del nostre temps.

Sabem, per desgràcia, que Machado i Benjamin no estan sols. Els seus noms —la seua poesia i el seu pensament, que en els dos són inseparables— els converteixen en símbols, però el nombre de morts en la Segona Guerra Mundial i el seu antecedent, la Guerra Civil espanyola (perquè els éssers anònims no tenen dret a la commemoració, al record, a una pedra on figure el seu nom) és, en realitat, incalculable. Com podem caminar sobre milions de cadàvers? Com podem construir res? Com podem significar alguna cosa? Aquestes són les preguntes que, sense estrèpit, de manera insidiosa, quasi a traïció,

terminó el camino apoyado en sus acompañantes — Benjamin llegó a la comisaria de Portbou, donde le denegaron el permiso de entrada. Veinticuatro horas antes, la policía española había recibido instrucciones de devolver a Francia a quien no poseyese el visado de salida (vedado a todos los judíos por el gobierno de Vichy). Esa noche, ante la perspectiva de ser deportado a Alemania, Benjamin se suicidó con una sobredosis de morfina. Aunque redactó una breve misiva destinada a Adorno, no tuvo tiempo para escribir las cartas de despedida que hubiera querido. Un destino fatal quiso que al día siguiente la policía permitiera la salida de sus acompañantes.

En su eminent conferencia de 1997, *Historia natural de la destrucción*, el escritor alemán W.G. Sebald puso al descubierto hasta qué punto su país de origen había estado instalado, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, en la negación, el olvido o la indiferencia. Con alguna honrosa excepción, ninguno de los escritores de posguerra había sido capaz de describir las verdaderas dimensiones de los bombardeos a los que habían sido sometidas las ciudades germanas. De manera similar, en España, el relato oficial ha ocultado la barbarie de la dictadura y la guerra. Todavía hoy los hijos y nietos de las víctimas del franquismo —y de la transición— buscan a sus padres y abuelos en las cunetas, sin que nuestra sociedad haya sabido enfrentarse a la brutalidad de su historia reciente.

Esos treinta kilómetros que separan los pueblecitos de Collioure y Portbou, esa escasa distancia entre las tumbas de los poetas-filósofos Machado y Benjamin no es, por lo tanto, casual. Estas imágenes, estas lápidas, estas ausencias, nos hablan de lo mismo, de una amnesia culpable, del ángel de la historia en su retroceso permanente, de la cultura como barbarie y de la destrucción como piedra angular de nuestro tiempo.

Sabemos, por desgracia, que Machado y Benjamin no están solos. Sus nombres —su poesía y su pensamiento, que en ambos son inseparables— los convierten en símbolos, pero el número de muertos en la Segunda Guerra Mundial y su antecedente, la guerra civil española (porque los seres anónimos no tienen derecho a la conmemoración, al recuerdo, a una piedra donde figure su nombre) es, en realidad, incalculable. ¿Cómo podemos caminar sobre millones de cadáveres? ¿Cómo podemos construir nada? ¿Cómo podemos significar algo? Estas son las preguntas que, sin estruendo, de manera insidiosa,

Somos un signo sólo, y sin sentido.
Estamos sin dolor y casi
hemos perdido el habla en tierra extraña.

*Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.*

Hölderlin, «*Mnemosyne*»

s'amaguen darrere de les imatges — o reproducció d'imatges suposadament conegudes — del políptic Cotlliure-Portbou.

II

En l'assaig *Presències reals*, a fi de denunciar la hiperproliferació de textos secundaris que es dona en la nostra època, l'incisiu George Steiner ens convida a imaginar una ciutat on estiguera prohibit el comentari literari o artístic, qualsevol glossa, paràfrasi o disquisició respecte d'una creació original. Encara així — afirma Steiner — la interpretació i la crítica no desapareixerien, perquè en les mateixes obres originals, en les fonts creatives, sempre hi ha al·lusió, evocació o recreació dels models que constitueixen la història de la cultura. També ens recorda com en la càbala — enfront del judaisme — l'acte de lectura és un acte crucial, un acte creatiu en si mateix.

El que fa Xisco Mensua, en reproduir imatges prèviament existents (com són aquestes làpides, aquests mapes de Portbou, Cotlliure i les seues estacions de tren), en cal·ligrafar els noms dels pobles, és recrear-los d'una manera vital, portar-los al nostre ací i ara, actualitzant-los — diria Benjamin — i construint, no un text secundari, no un comentari més, sinó una obra original, deutora dels fets terribles i les incerteses del pròxim segle XX.

Però aquestes figures recognoscibles, insistent i simètriques, els dos pobles, els seus noms, les tombes, les estacions — llocs d'absència i presència, d'oblit, vida errant i desamparament — conviuen amb la imatge de dues postals al revers de les quals no figura res. Aquestes cartes no escrites, aquests horitzons tancats, aquests signes sense significat, de què ens parlen? Per a acostar-nos-hi girem el cap cap al fragment de l'enigmàtic poema *Mnemosyne* de Hölderlin, la presència del qual es fa sentir també en aquesta sala:

*Somos un signo, sin significado
y sin dolor somos, y por poco
perdemos el lenguaje en el extranjero².*

En la interpretació que fa Hölderlin del mite de Babel, la pèrdua del llenguatge, la dispersió i l'exili en què cauen els homes després de la construcció de la torre no és el resultat d'un càstig diví — com ens ensenya la versió més coneguda, la que vam aprendre en la infància — sinó d'una decisió humana, conseqüència del diluvi universal. Abraham va posar el seu poble sota el domini d'un

casi a traición, se esconden tras las imágenes — o reproducción de imágenes supuestamente conocidas — del políptico Collioure-Portbou.

II

En su ensayo *Presencias reales*, con el objeto de denunciar la hiperproliferación de textos secundarios que se da en nuestra época, el incisivo George Steiner nos invita a imaginar una ciudad en la cual estuviese prohibido el comentario literario o artístico, cualquier glosa, paráfrasis o disquisición respecto de una creación original. Aun así — afirma Steiner — la interpretación y la crítica no desaparecerían, porque en las mismas obras originales, en las fuentes creativas, siempre hay alusión, evocación o recreación de los modelos que constituyen la historia de la cultura. También nos recuerda cómo en la cábala — frente al judaísmo — el acto de lectura es un acto crucial, un acto creativo en sí mismo.

Lo que hace Xisco Mensua, al reproducir imágenes previamente existentes (como son estas lápidas, estos mapas de Portbou, Collioure y sus estaciones de tren), al caligrafar los nombres de los pueblos, es recrearlos de una manera vital, traerlos a nuestro aquí y ahora, actualizándolos — diría Benjamin — y construyendo, no un texto secundario, no un comentario más, sino una obra original, deudora de los hechos terribles y las incertidumbres del cercano siglo XX.

Pero estas figuras reconocibles, insistentes y simétricas, los dos pueblos, sus nombres, las tumbas, las estaciones — lugares de ausencia y presencia, de olvido, errancia y desamparo — conviven con la imagen de dos postales en cuyo reverso no figura nada. ¿Estas cartas no escritas, estos horizontes cerrados, estos signos sin significado, de qué nos hablan? Para acercarnos a ellas volvamos la cabeza hacia el fragmento del enigmático poema *Mnemosyne* de Hölderlin, cuya presencia se hace sentir también en esta sala:

*Somos un signo, sin significado
y sin dolor somos, y por poco
perdemos el lenguaje en el extranjero².*

En la interpretación que hace Hölderlin del mito de Babel, la pérdida del lenguaje, la dispersión y el exilio en que caen los hombres tras la construcción de la torre no es el resultado de un castigo divino — como nos enseña la versión más conocida, la que aprendimos en la infancia — sino de una decisión humana, consecuencia del diluvio



déu omnipotent i es va separar de la naturalesa convertint-se en un estranger en la terra. Nemrod va fundar una tirania basada en la tècnica, el regne de la violència. Per això som exiliats perpetus, signes sense significat vagant en un món alié³.

Encara que el genial poeta pertany encara al món del paradís perdut, de la nostàlgia dels déus. Nosaltres, els hereus del segle XX, ens inclinem, per força, cap a la parquedat de Beckett:

Mi propia lengua cada vez se semeja más a un velo que he de hacer jirones para acceder a las cosas (o a la nada) que hay detrás. [...] Horadar en ella un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, ya sea algo o nada, comience a verse poco a poco. [...] ¿Existe alguna razón por la cual esta escalofriante y arbitraria materialidad de la superficie del habla no haya de disolverse, como la superficie del sonido en la Séptima Sinfonía de Beethoven, devorada por inmensas pausas negras, de modo que a través de todas sus caras no podamos percibir otra cosa que acaso una vertiginosa vereda de sonidos que va enlazando abismos insondables de silencio? Se ruega respuesta⁴.

Les imatges d'aquest quadre, que culminen en dues postals buides, tracen un recorregut des d'aqueix llenguatge «*quasi* perdut» o «sense dolor», de Hölderlin, a aquestes «pauses negres», a aquest «atac a les paraules» que va perpetrar el — també errabund— escriptor irlandès. D'igual manera que les últimes i mínimes paraules de Machado, o les cartes no escrites del filòsof berlinès ens remeten a la impossibilitat de dir, al llenguatge a la vora del silenci, a la paràlisi de la parla. Perquè tots som habitants de la mateixa catàstrofe, d'una *única catàstrofe*, provocada per l'avanç triomfal del tanc de la història —en la seua senda de flors esclafades— que ens condueix enlloc.

Preguem resposta.

universal. Abraham puso a su pueblo bajo el dominio de un dios omnipotente y se separó de la naturaleza convirtiéndose en un extranjero en la tierra. Nemrod fundó una tiranía basada en la técnica, el reino de la violencia. Por eso somos exiliados perpetuos, signos sin significado vagando en un mundo ajeno³.

Aunque el genial poeta pertenece todavía al mundo del paraíso perdido, de la nostalgia de los dioses. Nosotros, los herederos del siglo XX, nos inclinamos, por fuerza, hacia la parquedad de Beckett:

Mi propia lengua cada vez se asemeja más a un velo que he de hacer jirones para acceder a las cosas (o a la nada) que hay detrás. [...] Horadar en ella un agujero tras otro hasta que lo que se esconde detrás, ya sea algo o nada, comience a verse poco a poco. [...] ¿Existe alguna razón por la cual esta escalofriante y arbitraria materialidad de la superficie del habla no haya de disolverse, como la superficie del sonido en la Séptima Sinfonía de Beethoven, devorada por inmensas pausas negras, de modo que a través de todas sus caras no podamos percibir otra cosa que acaso una vertiginosa vereda de sonidos que va enlazando abismos insondables de silencio? Se ruega respuesta⁴.

Las imágenes de este cuadro, que culminan en dos postales vacías, trazan un recorrido desde ese lenguaje «*casi* perdido» o «sin dolor», de Hölderlin, a esas «pausas negras», a ese «ataque a las palabras» que perpetró el — también errabundo— escritor irlandés. De igual manera que las últimas y mínimas palabras de Machado, o las cartas no escritas del filósofo berlinés nos remiten a la imposibilidad de decir, al lenguaje al borde del silencio, a la parálisis del habla. Pues todos somos habitantes de la misma catàstrofe, de una *única catàstrofe*, provocada por el avance triunfal del tanque de la historia —en su senda de flores aplastadas— que nos conduce hacia ninguna parte.

Se ruega respuesta.

1. HEGEL, GEORG WILHELM: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza, Madrid, 1999, p. 97.
2. La traducció que jo utilitze és de Pedro Ancochea. La versió que apareix reproduïda en el quadre *Mnemosyne*, de Xisco Mensua, procedeix de PAU PEDRON, ANTONIO: *Hölderlin, el rayo envuelto en canción*, Trotta, Madrid, 2008.
3. Segons la lectura del poema *Mnemosyne* que fa Félix de Azúa en «Siempre en Babel», rev. *Archipiélago*, núm. 26-27, Barcelona, 1996. (La traducció del poema, és la mateixa citada per Azúa).
4. BECKETT, SAMUEL: *Disjecta. Escritos misceláneos y un fragment dramático*, Arena Libros, pp. 56-57.

1. HEGEL, GEORG WILHELM: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza, Madrid, 1999, p. 97.
2. La traducción que yo utilizo es de Pedro Ancochea. La versión que aparece reproducida en el cuadro *Mnemosyne*, de Xisco Mensua, procede de PAU PEDRON, ANTONIO: *Hölderlin, el rayo envuelto en canción*, Trotta, Madrid, 2008.
3. Según la lectura del poema *Mnemosyne* que hace Félix de Azúa en «Siempre en Babel», rev. *Archipiélago*, n° 26-27, Barcelona, 1996. (La traducción del poema, es la misma citada por Azúa).
4. BECKETT, SAMUEL: *Disjecta. Escritos misceláneos y un fragmento dramático*, Arena Libros, pp. 56-57.

Enfance

XISCO MENSUA (ED.) VV.AA.



Fábula. 1990
65 x 95,5 cm. Oli sobre paper. Col·lecció particular

VAL

CAS

I

I

Cette idole, yeux noirs et crine jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, cel­ti­ques.
A la lisière de la forêt — les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, — la fille à la lèvre d’orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu’om-brent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.
Dames qui tour­noient sue les terrasses voisines de la mer, enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés, — jeunes mères et grandes soeurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.
Quel ennui, l’heure du «cher corps» et «cher coeur».

Cette idole, yeux noirs et crine jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, cel­ti­ques.
A la lisière de la forêt — les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, — la fille à la lèvre d’orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu’om-brent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.
Dames qui tour­noient sue les terrasses voisines de la mer, enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés, — jeunes mères et grandes soeurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.
Quel ennui, l’heure du «cher corps» et «cher coeur».

II

A LA MORT D'UN XIQUET

Pertany als xiquets la bellesa,
Com un retrat de Déu tal vegada,
–La pau i el silenci són la seua naturalesa,
Entregada a la lloança dels àngels.

III

Por a les oronetes en la nit
i dels ocells que l'aire desfà,
por
de trobar un dia, després de la neu, ple
de por i fred
el meu record.

IV

El xiquet coneix el cor de l'home.

V

Hi havia una gran fogassa sobre la taula. El nostre pare s'hi va acostar amb un ganivet, disposat a partir-la en dos. Però encara que el ganivet era sòlid i afilat i el pa no estava massa bla ni massa dur, el ganivet no aconseguia clavar-se. Nosaltres, els xiquets, miràvem sorpresos el nostre pare. Ell va dir: «Per què us estranyeu? El fet que alguna cosa isca bé no és més sorprenent que el que isca malament? Aneu a dormir, que potser ho aconseguiré». Vam anar a dormir, però de tant en tant, a diverses hores de la nit, un de nosaltres s'alçava i estirava el coll per a veure el que feia el nostre pare, aquell home alt que, amb la seua jaqueta llarga, la cama dreta avançada, tractava d'introduir el ganivet en el pa. Quan ens despertàrem el matí següent, el nostre pare posava precisament el ganivet en la taula i deia: «Ja veieu, és tan difícil que no ho he aconseguit». Vam voler demostrar la nostra vàlua i intentar-ho nosaltres mateixos, i ell ho va permetre, però a

II

A LA MUERTE DE UN NIÑO

Pertenece a los niños la belleza,
Como un retrato de Dios tal vez,
–La paz y el silencio son su naturaleza,
Entregada a la alabanza de los ángeles.

III

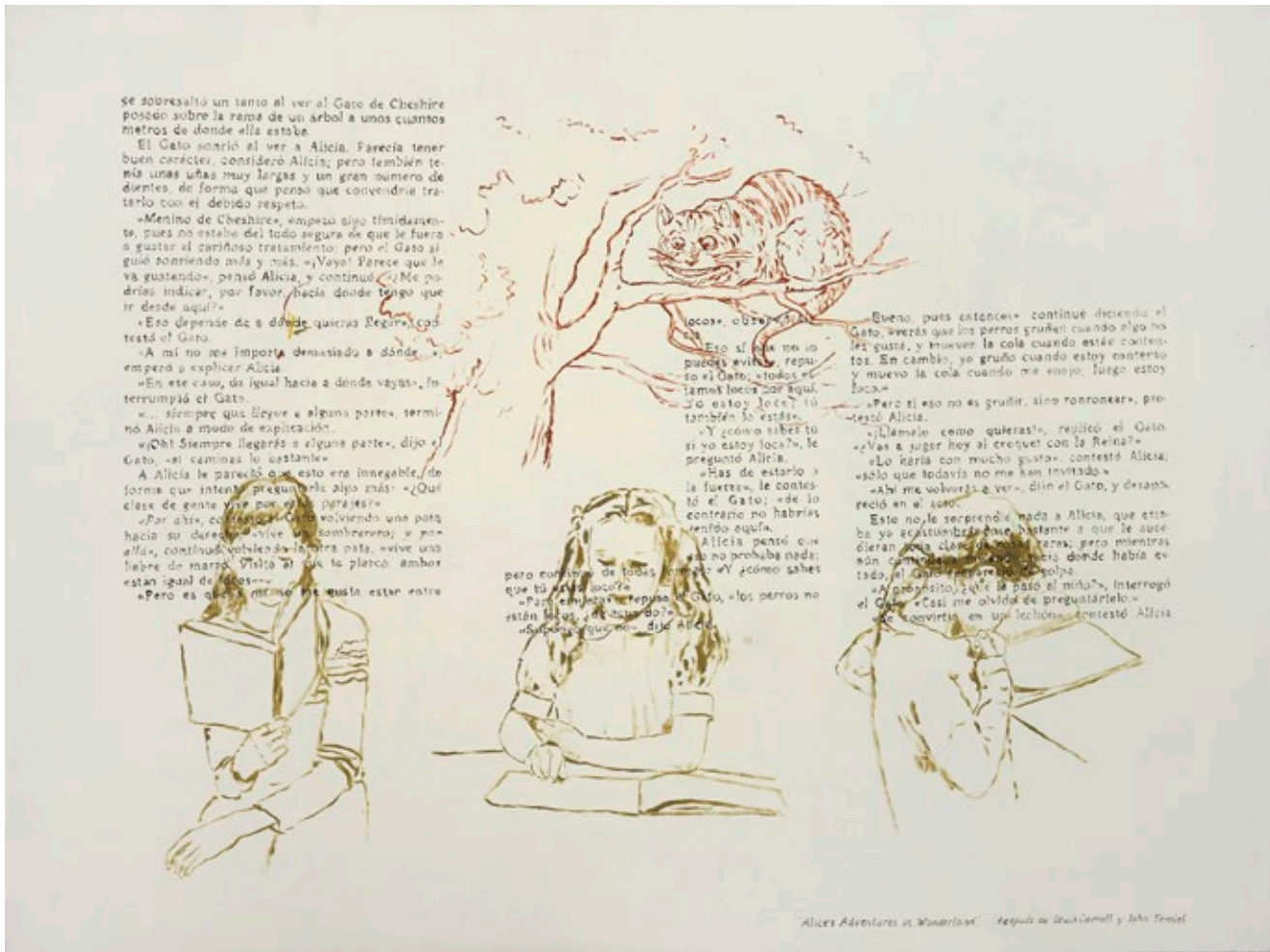
Miedo a las golondrinas en la noche
y de los pájaros que el aire deshace,
miedo
a encontrar un día, tras de la nieve, lleno
de miedo y frío
mi recuerdo.

IV

El niño conoce el corazón del hombre.

V

Había una gran hogaza sobre la mesa. Nuestro padre se acercó con un cuchillo, dispuesto a partirla en dos. Pero aunque el cuchillo era sólido y afilado y el pan no estaba demasiado blando ni demasiado duro, el cuchillo no lograba clavarse. Nosotros, los niños, mirábamos asombrados a nuestro padre. Él dijo: «¿Por qué os extrañáis? ¿El hecho de que algo salga bien no es más asombroso que el que salga mal? Id a dormir, que a lo mejor lo conseguiré». Nos fuimos a dormir, pero de vez en cuando, a diversas horas de la noche, uno de nosotras se levantaba y estiraba el cuello para ver lo que hacía nuestro padre, ese hombre alto que, con su chaqueta larga, la pierna derecha adelantada, trataba de introducir el cuchillo en el pan. Cuando nos despertamos a la mañana siguiente, nuestro padre ponía precisamente el cuchillo en la mesa y decía: «Ya veis, es tan difícil que no lo he conseguido». Quisimos demostrar nuestra valía e intentarlo nosotros mismos, y él





Colegio de pago. 2008
130 x 97 cm. Oli sobre tela

penes aconseguírem alçar el ganivet, el mànec del qual, per cert, quasi cremava a causa de la mà del nostre pare, i s'encabritava, per dir-ho així, en les nostres. El nostre pare va riure i va dir: «Deixeu-ho, que ara vaig a la ciutat, però aquesta nit tornarem a intentar-ho. No permetré que un pa em prenga el pèl. Al cap i a la fi ha de deixar que el tallen, i si el que pretén és oposar-se a això, doncs que s'opose». Quan va pronunciar aquestes paraules, no obstant això, el pa es va contraure com es contrauen els llavis d'un home decidit a tot i es va fer molt xicotet.

VI

Si viure és bo,
és millor somiar,
i millor que tot,
mare, despertar.

VII

Temps feliç aquell en el qual el viure humà fora realment inútil, mancat de sentit, és a dir, fi en sí mateix, i no un instrument de cap futur, ni baula de cap esdevenir!

VIII

XIQUET LLEGINT

A la biblioteca escolar et donaven un llibre. El repartiment s'efectuava en els cursos elementals. Només de tant en tant t'atreves a formular un desig. Sovint veies amb enveja com llibres ardentment desitjats paraven a altres mans. Per fi, et portaven el teu llibre. Durant una setmana, quedaves totalment a mercé dels vaivens del text que, suau i misteriós, dens i incessant, t'anava embolicant com un remolí de neu. Entraves en el llibre amb una confiança il·limitada. Silenci del llibre amb el seu poder de seducció infinit! El seu contingut no era tan important. Perquè la lectura coincidia encara amb

lo permitió, pero apenas logramos levantar el cuchillo, cuyo mango, por cierto, casi ardía debido a la mano de nuestro padre, y se encabritaba, por así decirlo, en las nuestras. Nuestro padre se rió y dijo: «Dejadlo, que ahora voy a la ciudad, pero esta noche volveremos a intentarlo. No permitiré que un pan me tome el pelo. Al fin y al cabo tiene que dejar que lo corten, y si lo que pretende es oponerse a eso, pues que se oponga». Cuando pronunció estas palabras, sin embargo, el pan se contrajo como se contraen los labios de un hombre decidido a todo y se hizo muy pequeño.

VI

Si vivir es bueno,
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

VII

¡Tiempo feliz aquel en el que el vivir humano fuese realmente inútil, carente de sentido, o sea, fin en sí mismo, y no un instrumento de futuro alguno, ni eslabón de ningún devenir!

VIII

NIÑO LEYENDO

En la biblioteca escolar te dan un libro. El reparto se efectúa en los cursos elementales. Solo de vez en cuando te atreves a formular un deseo. A menudo ves con envidia cómo libros ardientemente deseados van a parar a otras manos. Por fin te traían el tuyo. Durante una semana quedabas totalmente a merced de los vaivens del texto que, suave y misterioso, denso e incesante, te iba envolviendo como un torbellino de nieve. En él entrabas con una confianza ilimitada. ¡Silencio del libro, cuyo poder de seducción era infinito! Su contenido no era tan importante. Pues la lectura coincidía aún con la

l'època que tu mateix inventaves en el llit les teues pròpies històries. El xiquet intentava seguir les seues traces ja mig esborrades. Es tapava les orelles en llegir, el llibre descansava sobre la taula, massa alta, i una de les mans estava sempre damunt de la pàgina. Per a ell, les aventures que narrava s’havien de llegir encara entre el remolí de les lletres, com a figura i missatge entre l’agitació dels flocs. Respira el mateix aire dels esdeveniments, i tots els personatges l’entelaven amb el seu alé. Entre ells et perdis amb molta més facilitat que una persona adulta. Les aventures i les paraules intercanviades l’afectaven moltíssim, i, en alçar-se, està completament cobert per la neu de la lectura.

IX

Que em deixen amb la meua veu nova, desconeguda. No, no em deixen. Ombrívola com un gólem la infància se n’ha anat, i la gràcia i la dissipació dels meus dons.

* * *

Xisco Mensua, *Enfance, citas y fragmentos* en aquest ordre: Arthur Rimbaud, Friedrich Hölderlin, Leopoldo M. Panero, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Antonio Machado, Rafael Sánchez Ferlosio, Walter Benjamin, Alejandra Pizarnik.

época en que tú mismo inventabas en la cama tus propias historias. El niño intenta seguir sus trazas ya medio borradas. Se tapa los oídos al leer, su libro descansa sobre la mesa, demasiado alta, y una de las manos está siempre encima de la página. Para él, las aventuras del héroe se han de leer todavía entre el torbellino de las letras, como figura y mensaje entre la agitación de los copos. Respira el mismo aire de los acontecimientos, y todos los personajes le empañan con su aliento. Entre ellos se pierde con mucha más facilidad que un adulto. Las aventuras y las palabras intercambiadas le afectan a un grado indecible, y, al levantarse, está enteramente cubierto por la nieve de la lectura.

IX

Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. Sombría como un golem la infancia se ha ido, y la gracia y la disipación de mis dones.

* * *

Xisco Mensua *Enfance, citas y fragmentos* en este orden: Arthur Rimbaud, Friedrich Hölderlin, Leopoldo M. Panero, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Antonio Machado, Rafael Sánchez Ferlosio, Walter Benjamin, Alejandra Pizarnik.



Phrases. 2013
120 x 162 cm. Oli sobre tela. Col·lecció de l'artista.

Le petit paresseux. 2008
130 x 162 cm. Oli sobre tela

Una conversa
Una conversación

JACQUES MORAN AMB JACQUES MORAN



VAL

És de nit, la finestra entreoberta deixa entrar la llum del carrer que il·lumina l’estança. Jacques Moran està en un sofà, dorm... murmura una cosa inintel·ligible, de sobte es desperta.
— Jacques estàs ací?
— On? Com vols que estiga ací!

Se sent un avió que passa, i al cap d’una estona, els gemecs de gats fent l’amor en algun pati veí. Jacques, fins i tot en estat d’entreson, recorda la seua teràpia favorita, l’*Ars Combinatoria*, i dret damunt del sofà comença a recitar:
— Dorm l’habitació, el lament d’un avió il·lumina la nit entreoberta, uns gats murmurant en un sofà, no s’entén l’amor, fuig la urgència, crida la llum.
— Jacques, sents el que dius dient el que sents?
— Eh?
— Res. Volia preguntar-te, com vas arribar a ser Jacques Moran?
— I tu?
— Jo? Va ser per citar Beckett, per deixar de ser, per joc, per amistat...
— Jo crec que sempre he sigut Jacques Moran,

CAS

Es de noche, la ventana entreabierta deja entrar la luz de la calle que ilumina la estancia. Jacques Moran está en un sofá, duerme... murmura algo ininteligible, de repente despierta.
— ¿Jacques estás ahí?
— ¿Dónde? ¿cómo voy a estar ahí!
Se oye un avión que pasa, y al cabo de un rato, el lamento de gatos en amor en algún patio vecino. Jacques, aun en estado de duermevela, recuerda su terapia favorita, el *Ars Combinatoria*, y de pie encima del sofá se pone a recitar:
— Duerme la habitación, el lamento de un avión ilumina la noche entreabierta, unos gatos murmurando en un sofá, no se entiende el amor, huye la urgencia, grita la luz.
— Jacques, ¿oyes lo que dices diciendo lo que oyes?
— ¿Eh?
— Nada. Quería preguntarte, ¿cómo llegaste a ser Jacques Moran?
— ¿Y tú?
— ¿Yo? Fue por citar a Beckett, por dejar de ser, por juego, por amistad...



tot i que no ho sabia, per cert, des que vaig treballar en *Avec la machine* les coses es van fer sempre menys evidents... sobre la meua identitat, em referisc... Jacques manté la mirada fixa sense mirar enlloc, s'alça del sofà i es torna a asseure.

— Des que trebal·le en *Avec la machine* no sé com ordenar un pensament, una conversa.

— Tenies un cosí als EUA que es deia Jack?

— Mai el vaig veure. Algú em va dir que Jack era un poeta, un bohemí i que cantava en un circ de puces, també tocava molts instruments, trompetes, arpes, carillons... tiradors, petards...

— Jacques, a propòsit d'*Avec la machine*... No tenies també un familiar francès? Això és cert, Jacques, o són històries?

— Clar que sí, era més aviat un europeu, amb tots els seus defectes, bon paio, no sé res d'ell realment, però em van dir que era una mica molest, sempre parlava en veu molt alta. Jacques s'alça i torna amb dues cerveses. Se les beu les dues.

— Recorde la seua veu perfectament, però crec que tots es deien Jacques, fins i tot el poeta pirotècnic. El que es deia d'una altra manera era el parent espanyol, era Paco, Paco Morán. De sobte Jacques recorda alguna cosa. Nerviós, obri un calaix del que sembla un petit escriptori i en trau una capsa.

— T'he ensenyat alguna vegada la col·lecció de postals d'art que em va regalar Paco Morán? Em va comentar que quasi totes eren robades, són de quan Paco tenia l'afició de freqüentar museus i visitar monuments. Va ser un gran diletant, es donava aires de *connoisseur*... Llàstima, tot se li va ensorrar després d'un lamentable i desafortunat espectacle que va donar al Louvre.

Jacques es posa un barret de copa i, cantant *La Valse*, diu:

— Museus, museus... on les muses són velles... tararaaa amb les seues bufetes seques tararaaa... al jardí dels simulacres de l'amor les contemplarem, les contemplarem...

Para de cantar.

— Bé, ehem, què va passar al Louvre?

— Una de les típiques confusions de Paco. Ja saps, espanyol a París, desconexedor de llengües i costums aliens, aficionat a l'absenta... El cas és que acabava de veure la retrospectiva de Marina Abramovic al MoMA i de tornada a París en passar pel Louvre es despulla i intenta enfil·lar-se al quadre de David *Madame Recamier*. Es va armar un embolic important, li van prohibir l'entrada al Louvre i ja no

— Yo creo que siempre he sido Jacques Moran, aun cuando no lo sabía, por cierto, desde que trabajé en *Avec la machine* las cosas se hicieron siempre menos evidentes... sobre mi identidad me refiero...

Jacques mantiene la mirada fija sin mirar a ninguna parte, se levanta del sofá y se vuelve a sentar.

— Desde que trabajo en *Avec la machine* no sé como ordenar un pensamiento, una conversación.

— ¿Tenías un primo en EE.UU. que se llamaba Jack?

— Nunca lo vi. Alguien me dijo que Jack era un poeta, un bohemio y que cantaba en un circo de pulgas, también tocaba muchos instrumentos, trompetas, arpas, carillones... tirachinas, petardos...

— Jacques, a propósito de *Avec la machine*...

¿No tenías también un familiar francés? Ciertamente Jacques, ¿o son historias?

— Claro que sí, era más bien un europeo, con todos sus defectos, buen tío, no sé nada de él realmente, pero me dijeron que era un poco molesto, siempre hablaba en voz muy alta. Jacques se levanta y vuelve con dos cervezas. Se bebe él las dos.

— Recuerdo su voz perfectamente, pero creo que todos se llamaban Jacques, incluso el poeta pirotécnico. El que se llamaba de otro modo era el pariente español, era Paco, Paco Morán. De repente Jacques recuerda algo. Nervioso abre un cajón de lo que parece un pequeño escritorio y saca una caja.

— ¿Te he enseñado alguna vez la colección de postales de arte que me regaló Paco Morán? Me comentó que casi todas eran robadas, son de cuando Paco tenía la afición de frecuentar museos y visitar monumentos. Fue un gran diletante, se daba aires de *connoisseur*... Lástima, todo se le vino abajo después de un lamentable y desafortunado espectáculo que dio en el Louvre.

Jacques se pone un sombrero de copa y cantando *La Valse* dice:

— Museos, museos... donde las musas son viejas... tararaaa con sus vejigas secas tararaaa... en el jardín de los simulacros del amor vamos a contemplarlas, vamos a contemplarlas...

Deja de cantar.

— Bueno, ejem, ¿qué pasó en el Louvre?

— Una de las típicas confusiones de Paco. Ya sabes, español en París, desconocedor de lenguas y costumbres ajenas, aficionado a la absenta... El caso es que acababa de ver la retrospectiva de Marina Abramovic en el MoMA y de vuelta a París al pasar

va tindre accés a les seues estimades postals. Un drama. Jacques guarda silenci... finalment la seua boca deixa veure un somriure contingut.

— Al que anàvem, Jacques, no ens despistem, les postals! Aquesta col·lecció que em va regalar Paco i que sempre conserve, no creus que podria ser un material interessant? M'agradaria que li feres una ullada i em donares la teua opinió. Creus que podríem fer-les passar per obres d'art? He sentit que hi ha gent capaç de pagar diners per aquestes coses. Què me'n dius?

Jacques venia de la cuina amb una caixa de cerveses.

— A veure.

Més pendent d'obrir una cervesa que de les postals, les mira per damunt.

— Uf! Són molt dolentes! Mira, mira aquesta, és d'un pintor de tercera fila. I aquesta, ha, ha, ha, Julio Romero de Torres... hòstia! Una de Copito de Nieve!

De sobte li canvia l'expressió.

— Escolta, escolta, i si són reflexions sobre l'ús de les imatges? Era Paco Morán un artista conceptual? Un assidu de Mitchell? Un seguidor de Feldmann? Jacques... pot ser que tingues un tresor! Aquesta postal trivial i anodina del Sena després de passar pels sofisticats ulls de Paco Morán pot valdre un mutó de pasta.

Es fa un silenci que ambdós aprofiten per obrir-se una altra cervesa.

— Mira, Saps què? Això d'*Avec la machine* realment era un sistema per a combinar imatges, en aquells dies rondaven les tesis d'Eco i de Calvino, en fi...

Beu i es queda amb l'espuma de la cervesa als llavis.

— Em recorde també d'un experiment que vaig veure per televisió als anys setanta, hi havia orangutans i ximpanzés que feien art experimental, pintura automàtica, connectats a cables i botons... lleis del caos, les papallones..., ara està ple d'artistes així... aquestes postals funcionarien molt bé en sintonia amb aquestes operacions... Hi ha també això de l'art postal... enviant-se des d'oficines de correus paquets artístics més o menys provocadors... cassets amb gravacions sospitoses, *collages*, tiretes i poemes visuals... trossos de diari, pèl de mona.

Es lleva l'espuma de la cervesa amb el braç en un gest ràpid, però li'n queda una mica a la punta del nas. Mira al lluny pensatiu.

— Sí. Quin gran encert vas tindre en posar en marxa *Avec la machine*. Me'n vaig adonar quan recollia materials per a *Pensar l'home mirant la mona*.

por el Louvre se desnuda e intenta encaramarse sobre el cuadro de David *Madame Recamier*. Se montó un lío importante, le prohibieron la entrada en el Louvre y ya no tuvo acceso a sus queridas postales. Un drama.

Jacques guarda silencio... finalmente su boca deja ver una sonrisa contenida.

— A lo que íbamos Jacques, no nos despistemos, ¡las postales! Esa colección que me regaló Paco y que siempre conservo, ¿no crees que podría ser un material interesante? Me gustaría que le echaras un vistazo y me dieras tu opinión. ¿Crees que podríamos hacerlas pasar por obras de arte? He oído que hay gente capaz de pagar dinero por esas cosas. ¿Qué me dices?

Jacques venía de la cocina con una caja de cervezas.

— A ver.

Más pendiente de abrir una cerveza que de las postales las mira por encima.

— ¡Uf! ¡Son muy malas! Mira, mira esta, es de un pintor de tercera fila. Y esta, ja, ja, ja, Julio Romero de Torres... ¡hostia! ¡Una de Copito de Nieve! De pronto le cambia la expresión.

— Oye, oye, ¿Y si son reflexiones sobre el uso de las imágenes? ¿Era Paco Morán un artista conceptual? ¿Un asiduo de Mitchell? ¿Un seguidor de Feldmann? Jacques... ¡Puede que tengas un tesoro! Esta postal trivial y anodina del Sena después de pasar por los sofisticados ojos de Paco Morán puede valer un montón de pasta.

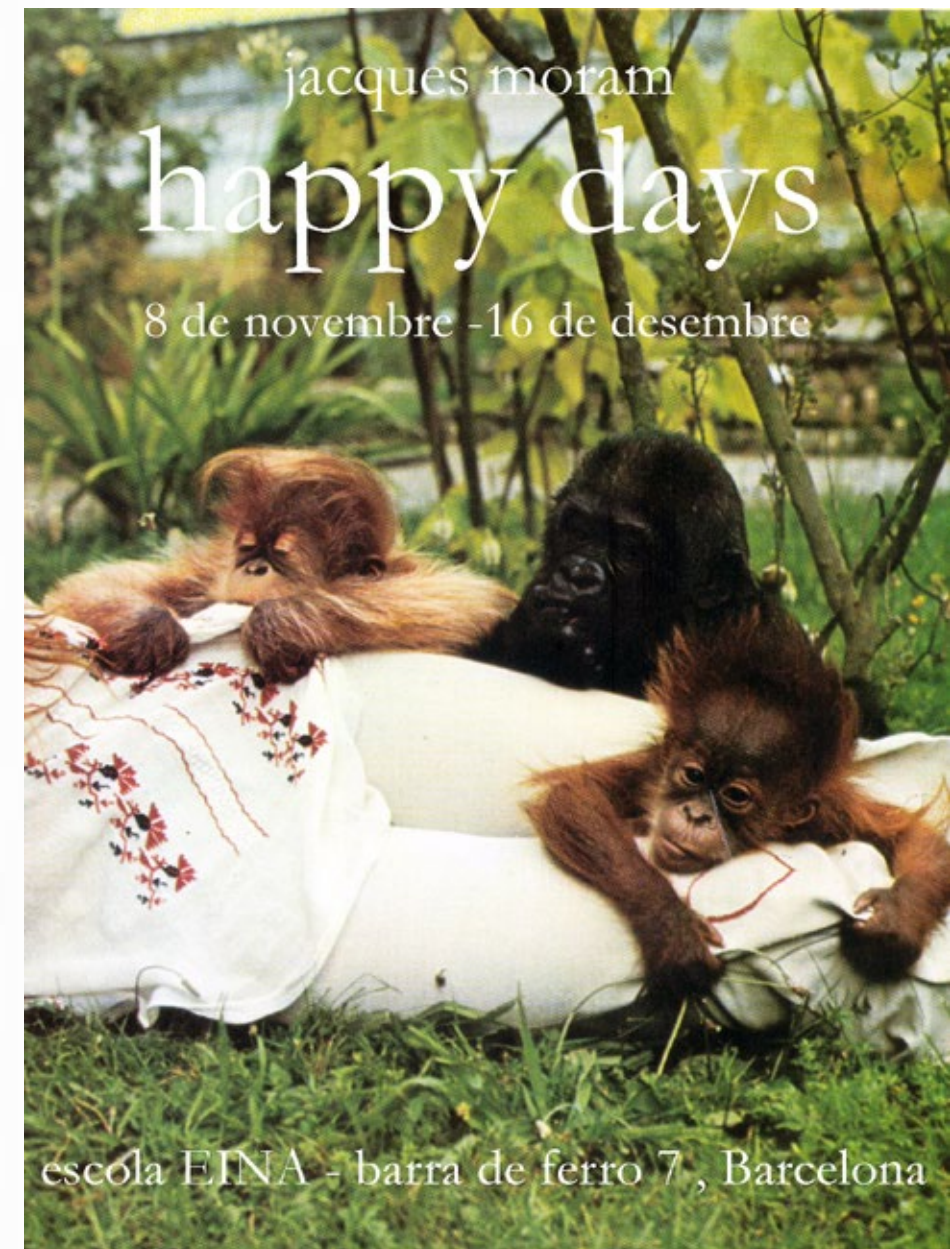
Se hace un silencio que ambos aprovechan para abrirse otra cerveza.

— Mira, ¿Sabes qué? Lo de *Avec la machine* realmente era un sistema para combinar imágenes, por entonces rondaban las tesis de Eco y de Calvino, en fin...

Bebe y se queda con la espuma de la cerveza en los labios.

— Me acuerdo también de un experimento que vi por televisión en los años setenta, había orangutanes y chimpancés que hacían arte experimental, pintura automática, conectados a cables y botones... leyes del caos, las mariposas... ahora está lleno de artistas así... estas postales funcionarían muy bien en sintonía con estas operaciones... Estaba también lo del arte postal... enviándose desde oficinas de correos paquetes artísticos más o menos provocadores... casetes con grabaciones sospechosas, collages, tiritas y poemas visuales... trozos de periódico, pelo de mono.

Se quita la espuma de la cerveza con el brazo en un gesto rápido, pero le queda un poco en la punta de la nariz. Mira a lo lejos pensativo.





Es posa a rondar pel saló imitant un ximpanzé i repetint sense parar:

— Que equivocat que estava Darwin! Quanta raó tenia Kafka!

Jacques es deté de sobte i recorda una frase de Bataille que va llegir en la seua època d'estudiant:

«— Estem ací per a jugar o per a ser seriosos?»

Es torna a llançar sobre la caixa de postals i en trau una a l'atzar. La mira i es queda atònit en veure una altra vegada la postal de Copito de Nieve al zoo de Barcelona. D'un llarg glop s'acaba la cervesa, seguidament es queda amb la mirada fixa en la postal i llança la botella a la seua esquena i seguint la botella llança també la postal de Copito i un altre parell de postals més, també un llibre, un tros de garlanda de la festa de la nit anterior, unes castanyoles que portava sempre damunt i un bonobús.

— A veure què es pot fer amb tot això! Hòstia! Sembla un *souvenir* dels huitanta de Carlos Pazos. Uf! He d'alleugerir-ho, donar-li un parell de voltes i situar-ho en els marges de l'art. Desmaterialització! Mediació! Perspectiva crítica! Agençaments *a tout court*! Emancipació! Màsters sobre esnobisme i art popular! Apoderament dels *clochards*! Estricta contemporaneïtat!

Mentrestant, Jacques alça el cap i tanca els ulls, i Jacques, esgotat, es queda en silenci, acatxa el cap i amb els ulls oberts comprova que té desapegada la sola de la sabata. Els dos Jacques es miren i riuen a l'uníson.

— Ha, ha, ha.

— Vaja! No queden cerveses.

— Anem al bar?

Ixen els dos pel fons de l'estança. Se sent una cançoneta, Jacques la canta.

— Sí. Qué gran acierto tuviste al poner en marcha *Avec la machine*. Me di cuenta cuando recogía materiales para *Pensar al hombre mirando al mono*.

Se pone a corretear por el salón imitando a un chimpancé y repitiendo sin parar:

— ¡Qué equivocado estaba Darwin! ¡Cuánta razón tenía Kafka!

Jacques se detiene de golpe y recuerda una frase de Bataille que leyó en su época de estudiante:

«— ¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?»

Se vuelve a lanzar sobre la caja de postales y saca una al azar. Al mirarla se queda atónito al ver otra vez la postal de Copito de Nieve en el zoo de Barcelona. De un largo trago termina su cerveza, seguidamente se queda con la mirada fija en la postal y lanza la botella a sus espaldas y siguiendo a la botella lanza también la postal de Copito y otro par de postales más, también un libro, un trozo de espumillón de la fiesta de la noche anterior, unas castañuelas que llevaba siempre consigo y un bonobús.

— ¡A ver qué se puede hacer con todo esto! ¡Hostia! Parece un *Souvenir* de los ochenta de Carlos Pazos. ¡Uf! Tengo que aligerarlo, darle un par de vueltas y situarlo en los márgenes del arte. ¡Desmaterialización! ¡Mediación! ¡Perspectiva crítica! ¡Agenciamientos *a tout court*! ¡Emancipación! ¡Másters sobre esnobismo y arte popular! ¡Empoderamiento de los *clochards*! ¡Estricta contemporaneidad!

Mientras, Jacques levanta la cabeza y cierra los ojos, y Jacques, agotado, se queda en silencio, baja la cabeza y con los ojos abiertos comprueba que tiene despegada la suela del zapato. Los dos Jacques se miran y ríen al unísono.

— Ja, ja, ja.

— ¡Vaya! No quedan cervezas.

— ¿Vamos al bar?

Salen los dos por el fondo de la estancia. Se oye una cancioncilla, Jacques la canta.

LLISTAT D'OBRES

Rêve sans fin. 2013
76 x 56 cm
Tinta sobre paper
Pàg. 1

No lo encontrarás. 2013
50 x 65 cm
Oli sobre paper
Pàg. 15

Revinculación. 2017
162 x 120 cm
Oli sobre tela
Pàg. 19

Li segni bui. 2018
162 x 195 cm
Oli sobre tela
Pàg. 20

La naturaleza de las cosas. 2018
162 x 195 cm
Oli sobre tela
Pàg. 21

Región de oscuridad. 2017
162 x 120 cm
Oli sobre tela
Pàg. 22

La esperanza I. 2017
56 x 76 cm
Tinta sobre paper
Pàg. 24

La esperanza II. 2017
56 x 76 cm
Tinta sobre paper
Pàg. 24

Ígitur niño. 2017
56 x 76 cm
Tinta sobre paper
Pàg. 25

Lo fragmentario. 2018
56 x 76 cm
Tinta sobre paper
Pàg. 25

Informe para una Academia. 2008
32 x (46 x 61 cm).
Tinta sobre paper.
Col·lecció INELCOM Arte
Contemporáneo. Madrid, España
Pàg. 28

Historias de arte y poesía. 2014-2016
208 x (52 x 38 cm).
Tinta sobre paper.
Col·lecció Inelcom
Pàg. 33

Historias de arte y poesía. Volumen I. 2019
Llibre
Pàg. 34

Insomni Nocte. 2015-2018
Video b/n 12'
Pàg. 37

Mnemosyne. 2013
41 x 55 cm
Oli sobre tela
Pàg. 38

No leas. 2017
56 x 76 cm
Tinta sobre paper
Pàg. 40

La expulsión del paraíso. 2011
130 x 162 cm
Oli sobre tela
Pàg. 41

Carta de colores. 2017
108 x (24 x 33 cm).
Oli sobre tela
Pàg. 44

*El arte no es...*2019
Vinil
Pàg. 47

Common. 2014-2015
110 x 190 cm
Injecció de tinta sobre paper.
FUNDACIÓN CAÑADA BLANCH i
forma part de la col·lecció Cañada Blanch
Pàg. 50

29 postales. 2018
Caixa serigrafiada amb 29 postals
Pàg 53

On Kawara. 2018
14,7 x 10,7 cm
Pàg. 55

Nietzsche en Weimar. 2018
10,7 x 14,7 cm
Pàg. 57

Diógenes. 2018
14,7 x 10,7 cm
Pàg. 58

Souvenirs & Masterpieces. 2018
14,7 x 10,7 cm
Pàg. 60

Ofrendas. 1994-2019
93 x 117 cm
Injecció tintes sobre paper
Pàg. 65

<i>Lucy</i>. 2006 130 x 89 cm Oli sobre tela Pàg. 66 <i>Así éramos</i>. 2006 8 x (80 x 108 cm). Llapis, oli i fotocòpies sobre paper Pàg. 68 <i>Dibujante</i>. 2003 162 x 130 cm Oli sobre tela Pàg. 70 <i>Naturaleza</i>. 2003-2004 2 x (40 x 30 cm). Aquarel·la sobre paper Pàg. 73 <i>Les larmes d'Éros</i>. 2003-2010 130 x 162 cm Oli sobre tela Pàg. 77 <i>Después de AT y AD</i>. 2004 130 x 162 cm Oli sobre tela Pàg. 78 <i>A qué tanta manía pedagógica</i>. 2018 130 x 195 cm Oli sobre tela Pàg. 79 <i>Ingmar Bergman</i>. 2015 52 x 38 cm Tinta sobre paper Pàg. 80 <i>Naturaleza muerta en rojo</i>. 2003 114 x 146 cm Oli sobre tela. Col·lecció de l'artista Pàg. 82 <i>Pietà</i>. 2004 98 x 84 cm Tinta i oli sobre paper. Col·lecció de l'artista Pàg. 83 <i>Huella</i>. 2013 39,5 x 52 cm Oli sobre tauler Pàg. 85 <i>Noviembre. Cornudella de Montsant</i>. 2006 20 x (40 x 56 cm). Tinta i fotografia sobre paper Col·lecció Campanar Pàg. 86	<i>Relámpago</i>. 2013 24 x 33 cm Oli sobre tela. Col·lecció Campanar Pàg. 88 <i>Huye del hombre</i>. Sense data 21 x 30 cm aprox. Tinta sobre paper. Col·lecció Campanar Pàg. 88 <i>Partitura número 1</i>. 1994 105 x 75 cm Llapis i fotocòpies sobre paper. Col·lecció Campanar Pàg. 90 <i>Song</i>. 2013 12 x (56 x 76 cm). Tinta sobre paper Pàg. 94 <i>Teatro</i>. 1987 114 x 162 cm Oli sobre tauler. Col·lecció particular Pàg. 97 <i>Propaganda</i>. 1994-2013 81 x 108 cm Injecció tinta sobre paper Pàg. 98 <i>Hamlet</i>. 2013-2018 50 x 65 cm Oli sobre paper Pàg. 101 <i>Caronte después de Patinir</i>. 2018-2019 45 x 60 cm Injecció de tinta sobre paper Pàg. 103 <i>Collioure-Portbou</i>. 2016 12 x (56 x 76) cm Tinta sobre paper. Col·lecció particular Barcelona Pàg. 104 <i>Mnemosyne</i>. 2013 41 x 55 cm Oli sobre tela Pàg. 107 <i>Londres 1940</i>. 2011 130 x 162 cm Oli sobre tela. Col·lecció DKV Pàg. 108	<i>Tesis de Filosofía de la Història</i>. 2013 80 x 103 cm Tinta sobre paper Pàg. 110 <i>Fábula</i>. 1990 65 x 95.5 cm Oli sobre paper. Col·lecció particular Pàg. 113 <i>Después de L.Carroll y J.Tenniel</i>. 2008 146 x 195 cm Oli sobre tela. Col·lecció particular Pàg. 114 <i>Colegio de pago</i>. 2008 130 x 97 cm Oli sobre tela Pàg. 116 <i>Phrases</i>. 2013 120 x 162 cm Oli sobre tela. Col·lecció de l'artista Pàg. 119 <i>Le petit paresseux</i>. 2008 130 x 162 cm Oli sobre tela Pàg. 119 <i>Jacques Moran Self-portraits</i> Pàg. 122 Cartell de l'exposició <i>Happy days</i> en Barra de Ferro. 2007 Pàg. 125 Portada del primer volum de les obres completes de Jacques Moran. Ed. Els Beaux Jours. 2019 Pàg. 126
---	---	--

BIOGRAFIES

VAL	/ galeria Siboney, Santander. 1995, galeria Rafael Ortiz, Sevilla / Ediciones Benveniste, Madrid. 1996, Galeria Tomás March, València / galeria Specta, Copenhagen / Zaragoza Gráfica, Zaragoza. 1997, galeria Carmen de la Calle, Jerez / galeria Fúcares, Madrid / Fabien Fryns Gallery (junt amb Tanja Smit), Marbella (Màlaga). 1998, sala Pelaires, Palma de Mallorca. 2001, <i>Primers estudis</i>, galeria Fúcares, Madrid / <i>Voluptas</i>, La Linterna Jazz Café, València. 2002, galeria Siboney, Santander. 2003, galeria Fúcares, Almagro / <i>La mort</i>, galeria Tomás March, València. 2004, galeria Alfredo Viñas, Màlaga. 2006, <i>Així érem. Sobre la mort de la pintura i altres estudis</i>, galeria Tomás March, València. 2007, <i>Amants</i>, Sis Galeria, Sabadell. / <i>Mestres antics</i>, galeria Cubo Azul, León. 2008, <i>Mestres antics</i>, galeria Alfredo Viñas, Màlaga. / <i>O cbansons foregoing</i>, galeria Tomás March, València. 2012, <i>Notes sobre el temps</i>, galeria Valle Ortí, València / <i>Notes sobre el temps</i>, centre educatiu Gençana, Godella, València. 2013, <i>Cúmul</i>, llibreria Valdeska, València. 2014, <i>Relat i document</i>, sala Josep Renau. Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València / <i>Paraules en la imatge</i>, galeria Rosa Santos, València / <i>Triángol</i>, galeria Casa sin Fin, Madrid. 2017, <i>No return</i>, que formà part de les <i>Trobades amb la col·lecció</i> de Martínez Guericabeitia, Universitat de València, València.
Xisco Mensua	(Barcelona, 1960). Va mostrar les seues obres públicament per primera vegada en 1980 a València, lloc on resideix i treballa. Des de llavors ha exposat individualment i col·lectivament en galeries i institucions públiques importants de Madrid, Barcelona, Sevilla, Santander, Porto, Trento, Nova York o Copenhaguen. Entre les exposicions individuals recents destaquen: <i>Relat i document</i>, a la Sala Josep Renau de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, comissariada per Álvaro de Los Angeles; <i>Paraules en la imatge</i> a la Galeria Rosa Santos de València, o <i>No return</i> a la Universitat de València. Entre les exposicions col·lectives podríem destacar: <i>Peninsulars</i>, Galeria Pedro Oliveira, Porto, comissariada per João Fernandes; <i>Drawing Documents</i>, Extra City, a Kunsthal Antwerpen, Anvers, i la participació en Manifesta 7, amb <i>The Soul</i>, a Trento, els dos projectes comissariats per Anselm Franke; <i>Registres i hàbits</i>, a la Fundació Tàpies, Barcelona, i al CGAC, Santiago de Compostel·la, comissariada per Nuria Enguita; o <i>La réplica infiel</i> al CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles (Madrid), comissariada per Nuria Enguita i Nacho París. Lobra d'aquest artista es troba en museus i col·leccions importants, com ara la Fundació La Caixa, Barcelona; l'Artium, d'Àlaba; l'MNCARS, de Madrid; l'IVAM, de València; el Museu de BA d'Oviedo; el MUSAC, o el Museu de BA de Vitòria. També en col·leccions de la Fundació Martínez Guericabeitia, València; la Fundació Coca-Cola de Madrid; INELCOM Madrid o la Col·lecció Banc Sabadell.
Exposicions individuals: 1980, Forn de la Vila, Lliria (València). 1984, Galería Nueva, Sitges. 1985, galeria Amagatotis, Barcelona / <i>Obra gràfica</i>, escola Eina, Barcelona. 1986, sala de la Caixa de Pensions, Banyoles, Girona / galeria Amagatotis, Barcelona. 1989, Café Malvarrosa, València. 1988, exposicions als bars: Careto, Brillante i Tatuaje, València. 1989, Café Malvarrosa, València / galeria Temple, València. 1991, Espai 29, Castelló / <i>Pissarres i Papers</i>, Club Diario Levante, València. 1992, galeria Fúcares, Almagro / <i>Pissarres</i>, Galeria Siboney, Santander. 1993, <i>Territori</i>, galeria Tomás March, València / galeria Fúcares, Madrid. 1994, galeria Maior, Pollença (Palma de Mallorca) / espai Debla, Bubión (Granada)	Exposicions col·lectives: 1990, <i>Sense Coartada (Bellesa i Obscenitat)</i>, Sala d'Exposicions de la Universitat, València. 1991, <i>A l'oest</i>, Club Diario Levante, València / sala de la Conselleria de Cultura i CAPA Alacant / galeria Temple, València. 1992, <i>Gabinet de paper</i>, galeria Fúcares, Almagro / <i>Carrer 14</i>. Fotografies. Fernando Ros i Xisco Mensua, Café Malvarrosa, València. 1993, <i>The Return of the Cadaure Exquis</i>, The Drawing Center, Nova York, USA. / <i>Temps de Llevant</i>, espai Debla, Bubión, Granada / galeria Fúcares, Madrid (junt amb J. L. Carrascosa i Manuel Vieira) / <i>Senyals de fum</i>, galeria Màcula, Alacant / <i>Gent d'eina</i>, galeria Carles Taché, Barcelona / <i>Gabinet de paper II</i>, galeria Fúcares, Almagro. 1994, <i>Petit format</i>, galeria Maior, Pollença (Palma de Mallorca). 1995, <i>Art jove en els fons de l'MNCARS</i>, centre Wifredo Lam, l'Havana, Cuba / <i>Figuracions teues</i>, galeria Trayecto, Vitòria / <i>Peninsulars</i>, galeria Pedro Oliveira, Porto. 1996, <i>Between the Sheets</i>, Ediciones Benveniste, Madrid. 1997, <i>Paysage Contemporain</i>, Galerie du CAUE. Llemotges, França. 1998, <i>En què estàs pensant?</i>, galeria Joan Prats, Barcelona. 1998-00, <i>98 Cent anys després</i>, itinerant per Filipines, Puerto

Rico, Cuba i Espanya. **1999**, *Dibuixos germinals*. MNCARS, Madrid / sala Amós Salvador, Logronyo / sala Museo de la Pasión, Valladolid / Palacio Almudí, Múrcia / museu Casa de Jovellanos, Gijón. *Dibuixos per correspondència* (Mim Juncà i Xisco Mensua), Col·legi d'Arquitectes, Girona. **2000**, *Gabinet de paper IV*, galeria Fúcares, Almagro. **2001**, *A la cerca d'una ètica*, Museu de la Ciutat, València. / *Quant de temps seguiràs pagant de més?*, galeria Fúcares, Almagro (C. Real). **2002**, *Art a casa. Figuració*, galeria María Llanos, Càceres. **2003**, *Peça a peça*, Instituto Cervantes, Munic, Roma, Atenes, Alger, Istanbul, Bucarest i Lisboa / *Xiquets*, Centre d'Art de Salamanca, Salamanca. / *Dibuixos*, Mim Juncà i Xisco Mensua, col·legi major Rector Peset, València. **2004**, Arxiu Llibre d'Artista, col·lecció *Artesobrepapel 2004* Biennal Guerricabeitia, València. **2006**, *Happy Days*, Jacques Moran, col·legi major Rector Peset, València / *Registres i hàbits*, Fundació Tàpies, Barcelona. **2007**, Benveniste CP&P, The Print Subscribers Club, Madrid / *Happy Days*, Jacques Moran, Museu de l'Empordà, Figueres / Eina-Espai Barra de Ferro, Barcelona. **2008**, Manifesta 7, *The Soul*, Trento (Itàlia) / Neilson Gallery, Grazelema. *Existències*, MUSAC, Lleó. **2009**, *Llista d'espera*, galeria Magda Bellotti, Madrid / *Approach*, sala La Perrera, València. **2010**, *Drawing Documents*, Extra City, a Kunsthal Antwerpen, Anvers (Bèlgica). **2012**, *A contrallum*, Centre del Carme, València / Llotja del peix, Alacant. *Nulla aethetica sine ethica* (11 Biennal Martínez Guerricabeitia) Museu de la Ciutat, València. **2013**, *Estudis d'art*, Centre Cultural Bancaixa, València. **2016**, *La réplica infiel*, CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles (Madrid). **2017**, *Mortalment ferit*, galeria Casa sin Fin, Madrid.

Museus i col·leccions: Fundació La Caixa, Barcelona. Museu de Belles Arts d'Àlaba, Vitòria. MNCARS, Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, València. Fundació Coca-Cola, Madrid. Museu BA d'Oviedo. Fundació Paço de Arcos, Lisboa (Portugal). Club Diario Levante, València. IVAJ, Institut Valencià de la Joventut, València. MUSAC, Museu d'Art Contemporani de Castella i Lleó. Fundació Xirivella-Soriano. Centre d'Art Contemporani de Màlaga. Col·lecció Universitat Politècnica de València. Col·lecció DKV. Col·lecció Martínez Guerricabeitia, València. Col·lecció INELCOM, Madrid. Col·lecció d'Art Banc de Sabadell. Col·lecció CA2M Comunidad de Madrid.

Nacho París (València, 1963). Diletant, aficionat a l’art (encara sense saber què és o quan passa), hi ha concorregut interpretant diverses figures que el temps li ha anat proposant: la d’espectador, la d’artista, la de teòric, la de crític, la d’activista, la de muntador d’exposicions i la de comissari (i molt breument i amb poca fortuna, la de pedagog). En conseqüència, ha dibuixat, fotografiat, editat vídeos, ha escrit i parlat, ha penjat quadres seus, i d’altres, ha organitzat algunes exposicions pròpies i alienes, i ha participat en diversos col·lectius.

Laura Vallés Vilchez (Castelló de la Plana, 1984). Escriptora, investigadora i curadora. Com a cofundadora de *Concreta*, una organització sobre creació i teoria de la imatge, ha editat i/o traduït el treball d'autors com Jacques Rancière, Donna Haraway, Ariella Azoulay o Marina Garcés. Ha treballat en projectes expositius i editorials en institucions com el Royal College of Art (Londres) —on actualment duu a terme els seus estudis doctorals gràcies a una beca de la Fundación Botín—, Bombas Gens (València), EACC (Castelló), MoCP (Chicago) o Afterall (Londres). Els seus escrits s'han publicat en *Camera Austria*, *Babelia-El País*, *Concreta*; *1000 Words Magazine*, i *A* Desk*. Actualment treballa en la direcció artística de Fotonoviembre 2019.

Amparo Civil (València *flor*: 2010-). Nascuda enfront d'una pantalla d'ordinador, una botella de Talisker 10 anys i un parell de gots, va vindre al món *purely for propaganda and with no other purpose*. Entre les seues inclinacions més nobles, la sàtira; entre les seues habilitats, el correu electrònic. Encomanada a tan nobles armes, va enfrontar amb voluntat fèrria el *popularibus imperio regitur per corruptionem*. La seua activitat coneguda arriba fins al temps dels mems; el seu rastre es va perdre a les illes Hèbrides.

Nuria Enguita (Madrid, 1967). Directora de Bombas Gens Centre d'Art de València, comissària d'exposicions i coeditora de la revista *Concreta*. Entre 1991 i 1998 va ser conservadora de l'Institut Valencià d'Art Modern, i entre 1998 i 2008 va ser directora artística de la Fundació Antoni

Tàpies de Barcelona. Ha sigut comissària en Manifesta 4 (Frankfurt, 2002), en la Trobada Internacional de Medellín (2011) i en la 31a Biennal de São Paulo (2014). Del 2000 al 2014 va formar part de l’equip de direcció del programa UNIA arteypensamiento, de la Universitat Internacional d'Andalusia, i del 2007 al 2014 va ser coeditora de la revista *Afterall*. És llicenciada en Història i Teoria de l'Art per la Universitat Autònoma de Madrid, i ha impartit conferències sobre teoria de l'art i gestió artística en centres i universitats diversos. Ha publicat nombrosos textos en llibres, catàlegs i revistes d'art contemporani, com ara *Parkett*, *Afterall* i *Concreta*.

Pedro G. Romero (Aracena, 1964). Treballa com a artista des de 1985. Ha treballat en dos grans aparells, l'Arxiu F.X. i la Màquina P.H. per a la promoció d'estudis flamencs moderns. Ha participat en UNIA arteypensamiento i en la Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales a Sevilla. Va ser comissari del projecte *Tractat de Paz* per a la Capital Cultural DSS2016. Amb l'Arxiu F.X. ha presentat, entre altres, el projecte *La comunitat buida. Política*, en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; *Economía: Picasso* per al Museu Picasso, Barcelona (2012); *Ocaña* (1973-1983). *Accions, actuacions activisme* en la Virreina i Monterhermoso (2011-12); *La escuela moderna* per a la 31a Biennal de São Paulo (2014); la publicació *Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur*; Spector Books (2015) y, entre otros, *Habitació*, en el CA2M (2018). És director artístic del bailaor Israel Galván, amb el que va participar en documenta 14 (2017).

José Díaz Cuyás (València, 1962). Professor d'Estètica i Teoria de l'Art a la Universitat de La Laguna. Des dels anys huitanta imparteix conferències i publica articles en revistes especialitzades. Entre els seus textos recents destaca «Contra la Historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta», projecte *Desacords 08*. Ha sigut director d'*Acto Ediciones* i d'*ACTO* —revista de pensament artístic contemporani—, que va dedicar números monogràfics a Duchamp, al sòl, al riure i als fantasmes. En l'actualitat és coordinador del grup d'investigació TURICOM —turisme, cos i mort en la cultura de l'oci— i director de la sèrie *Arte y turismo* de Concreta Textos.

Julián Rodríguez (Ceclavín, 1968-2019) . Escriptor, galerista i director literari de l'editorial Periférica. A partir d'eixa mateixa condició excèntrica, a causa de la seua ubicació a Càceres, va crear la galeria Casa Sin Fin que acollia artistes i fotògrafs contemporanis. Va editar i va dirigir la revista d'art i estètica *Sub rosa* a principis dels anys noranta. La seua obra ha sigut publicada en diferents segells del Grup Random House Mondadori, tant en *trade* com en butxaca. *Antecedentes* (2010), reuneix els seus relats i poemes fins a l'any 2000. Les novel·les *Lo improbable* (2001), *Ninguna necesidad* (2006; Premi Ull Crític de Narrativa; triada pels crítics del diari *El País* com un dels millors llibres de l'any) i el volum amb tres novel·les curtes *La sombra y la penumbra* (2002) són els seus textos de ficció. I els textos de «no ficción» del cicle autobiogràfic en marxa: *Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás* (2004; Premi Nou Talent FNAC) i Cultivos (2008).

Nicolás Sánchez Durá Doctor en Filosofia per la Universitat de València. La seua tesi *Razón y experiencia, un estudio de la filosofía de John Locke* va ser premi extraordinari en 1986, després de passar per la Facultat de Literae Humanitores, Col·legi Wadham, de la Universitat d'Oxford, gràcies a una beca Fleming. Professor titular d'universitat des de 1988, fins que en 2016 va ser acreditat com a catedràtic d'universitat. Ha impartit cursos i seminaris en altres institucions, com ara la Complutense, Santiago de Compostel·la, Venècia, Torí, Panteion d'Atenes, Alberto Hurtado de Santiago de Xile i CIESAS de Veracruz, Lima. Les seues línies d'investigació van des de la filosofia moderna i contemporània fins a l'epistemologia de les ciències socials i l'antropologia filosòfica.

Isabel París Bouza

(València, 1965). Va començar a aprendre de memòria poemes quan era xicoteta per a imitar la seua mare, que els aprenia deiqueta a canvi d'una petita retribució (ella ho feia debades). Així va arribar a publicar dos llibres: *La oscura corriente* (2001) i *La puerta dulce* (2005), a més d'altres textos mostrats en publicacions com *La alegría de los naufragios*, *Atril*; la pàgina *Contemporáneos de l'ABC*; o l'antologia *Poetas en blanco y negro*. Des de llavors no s'ha recuperat de l'esglai. Posseeix una gran biblioteca de llibres mai escrits.

Jacques Moran Jacques Moran va sorgir durant un trajecte amb cotxe de Rocafort a València un dia de la primavera de 2005, en l'automòbil anaven Mim Juncà, Oriol Vilapuig i Xisco Mensua, un poc de temps després es va unir Riccardo Massari Spiritini. Les seues exposicions, continuant amb la referència que fa a Samuel Beckett, sempre s'han anomenat *Happy Days*.

CAS

(Barcelona, 1960) Xisco Mensua mostró públicamente sus obras por primera vez, en 1980 en Valencia, lugar donde reside y trabaja. Desde entonces ha venido exponiendo individual y colectivamente en importantes galerías e instituciones públicas de Madrid, Barcelona, Sevilla, Santander, Porto, Trento, Nueva York o Copenhague. Entre las exposiciones individuales recientes destacan: *Relato y documento* en la Sala Josep Renau de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, comisariada por Álvaro de Los Ángeles; *Palabras en la imagen* en la Galería Rosa Santos de Valencia o *No return* en la Universitat de València. Entre las exposiciones colectivas podríamos destacar: *Peninsulares*, Galería Pedro Oliveira Oporto comisariada por João Fernandes; *Drawing Documents*. Extra City, en Kunsthal Antwerpen, Amberes, y la participación en Manifesta 7 *The Soul* Trento, ambos proyectos comisariados por Anselm Franke; *Registros y Hábitos*. Fundació Tàpies Barcelona, y CGAC, Santiago de Compostela, comisariada por Nuria Enguita o la *Réplica infiel* en el CA2M Centro de Arte dos de Mayo. Móstoles (Madrid) comisariada por Nuria Enguita y Nacho París. Su obra se encuentra en importantes museos y colecciones como la Fundación la Caixa, Barcelona; Artium de Álava; MNCARS de Madrid; IVAM de Valencia; Museo de BBAA de Oviedo, MUSAC, Museo de BBAA de Vitoria, etc. Y en colecciones como Fundación Martínez Guerricabeitia, Valencia; Fundación Coca Cola de Madrid; INELCOM, Madrid; Colección de Arte Banco de Sabadell, etc.

Exposiciones Individuales: 1980, Forn de la Villa, Lliria (Valencia). **1984**, Galería Nueva, Sitges. **1985**, Galería Amagatotis, Barcelona. / Obra Gráfica, Escola Eina, Barcelona. **1986**, Sala Caixa de Pensions, Banyoles. Girona. /

Galería Amagatotis, Barcelona. **1989**, Café Malvarrosa, Valencia. **1988**, Exposiciones en los Bares: Careto, Brillante y Tatuaje. Valencia. **1989**, Café Malvarrosa. Valencia./ Galería Temple, Valencia. **1991**, Espai 29, Castellón./ «Pizarras y Papeles» Club Diario Levante, Valencia. **1992**, Galería Fúcares, Almagro. / «Pizarras» Galería Siboney, Santander. **1993**, «Territorio» Galería Tomás March, Valencia./ Galería Fúcares, Madrid. **1994**, Galería Maior, Pollença (Palma de Mallorca) / Espacio D. Bubión (Granada) Galería Siboney, Santander. **1995**, Galería Rafael Ortiz, Sevilla. / Ediciones Benveniste, Madrid / **1996**, Galería Tomás March, Valencia / Galería Specta, Copenhagen / Zaragoza Gráfica, Zaragoza./ **1997**, Galería Carmen de la Calle, Jerez. / Galería Fúcares, Madrid. / Fabien Fryns Gallery (Con Tanja Smit) Marbella (Málaga) **1998**, Sala Pelaires. Palma de Malorca. **2001**, «Primeros estudios» Galería Fúcares, Madrid / «Voluptas» La linterna, Café-Jazz. Valencia / **2002**, Galería Siboney, Santander. **2003**, Galería Fúcares, Almagro / «La mort» Galería Tomás March. Valencia. **2004**, Galería Alfredo Viñas, Málaga. **2006**, «Así éramos. Sobre la muerte de la pintura y otros estudios» Galería Tomás March, Valencia. **2007**, «Amantes» Galería Sis, Sabadell. / «Maestros Antiguos» Galería Cubo Azul, León. **2008**, «Maestos Antiguos» Galería Alfredo Viñas, Málaga. / «O chansons foregoing» Galería Tomás March, Valencia. / **2012**, «Notas sobre el tiempo» Galería Valle Orti Valencia / «Notas sobre el tiempo» Centro educativo Gençana. Godella, Valencia. **2013**, «Cúmulo». Librería Valdeska, Valencia. **2014**, «Relato y documento». Sala Josep Renau. Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València. / «Palabras en la imagen» Galería Rosa Santos, Valencia / «Trance», Galería Casa sin fin. Madrid. **2017**, «No return» Trobades amb la col·lecció Martinez Guerricabeitia. Universitat de València, Valencia.

Exposiciones Colectivas: 1990 «Sense Coartada» (Bellesa i Obscenitat) Sala d'Exposicions de la Universitat, Valencia **1991**, «Al Oeste». Club Diario Levante, Valencia / Sala de la Consellería de Cultura y C.A.P.A. Alicante / Galería Temple, Valencia. **1992**, «Gabinete de Papel». Galería Fúcares, Almagro / «Calle 14». Fotografías. Fernando Ros y Xisco Mensua, Café Malvarrosa, Valencia. / **1993**, «The Return of the cadaure exquis». The Drawing Center. New York. USA. / «Tiempo de Levante» Espacio D. Bubión, Granada. / Galería Fúcares. Madrid (Con J.L. Carrascosa y Manuel Vieira) «Señales de Humo» Galería Mácula, Alicante. / «Gent d'Eina» Galería Carles Taché, Barcelona. / «Gabinete de Papel

II» Galería Fúcares. Almagro. **1994** «Petit Format» Galería Maior, Pollença (Palma de Mallorca) / **1995** «Arte joven en los fondos del MNCARS» Centro Wifredo Lam. La Habana. Cuba. / «Figuraciones Tuyas» Galería Trayecto, Vitoria. / «Peninsulares» Galería Pedro Oliveira, Oporto. **1996** «Between the sheets» Ediciones Benveniste, Madrid. **1997** «Paysage Contemporain», Galerie du CAUE. Limoges. France/ **1998** «¿En qué estas pensando?». Galería Joan Prats, Barcelona. **1998-00.** «98 Cien Años Después». Itinerante por Filipinas. Puerto Rico. Cuba y España. **1999.** «Dibujos germinales». MNCARS, Madrid. / Sala Amós Salvador, Logroño. / Museo de la Pasión. Valladolid. / Palacio Almuñí. Murcia. / Museo Jovellanos. Gijón. «Dibuixos per correspondencia» (Mim Juncá y Xisco Mensua). Colegio de Arquitectos, Girona / **2000** «Gabinete de Papel IV». Galería Fúcares, Almagro. **2001** «En busca de una ética». Museo de la Ciudad. Valencia. / «¿Cuánto tiempo vas a seguir pagando de más?» Galería Fúcares, Almagro (C. Real). **2002** «Arte en Casa. Figuración» Galería María Llanos, Cáceres. **2003** «Pieza a Pieza» Instituto Cervantes, Munich, Roma, Atenas, Argel, Estambul, Bucarest y Lisboa. / «Niños» Centro de Arte de Salamanca, Salamanca. / «Dibuixos» Mim Juncá y Xisco Mensua, Col.legi Major Rector Peset, Valencia. **2004** «Archivo» Libro de Artista. Colección Artesobrepapel. 2004 Bienal Guerricabeitia, Valencia. **2006** «Happy Days» Jacques Moran. Col.legi Major Rector Peset, Valencia / «Registros y Hábitos» Fundació Tàpies, Barcelona. **2007** Benveniste CP&P. The Print Subscribers Club. Madrid. / «Happy Days» Jacques Moran, Museu de l'Emporda. Figueres. «Happy Days» Jacques Moran, Eina-Espai barra de ferro. Barcelona. **2008** Manifesta 7. «The Soul» Trento, (Italia) / Neilson Gallery, Grazalema. / «Existencias», MUSAC, León. **2009** Lista de Espera, Galería Magda Bellotti, Madrid / «Approach», Sala La Perrera, Valencia / **2010** Drawing Documents. Extra City, en Kunsthall Antwerpen, Amberes (Bélgica)/ **2012** «A contraluz». Centre del Carmen, Valencia. Llotja del peix. Alicante. / «Nulla aesthetica sine ethica» (11 Bienal Martínez Guerricabeitia) Museo de la Ciutat, Valencia. **2013** «Estudis d'art», Centre Cultural Bancaixa. València. **2016** «La réplica infiel» CA2M Centro de Arte dos de Mayo. Móstoles (Madrid). **2017** «Mortalmente herido» Galería Casa sin fin, Madrid

Museos y colecciones: Fundación La Caixa. Barcelona Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria. MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. IVAM ,Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Valencia. Fundación Coca-Cola. Madrid. Museo BBAA de Oviedo. Fundación Paço d'Arcos. Lisboa.(Portugal)- Club Diario Levante. Valencia. IVAJ Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia. MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Fundación Chirivella-Soriano. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Colección Universitat Politècnica de València. Colección DKV. Colección Martínez Guerricabeitia, Valencia. Colección INELCOM, Madrid. Colección de Arte Banco de Sabadell. Colección CA2M Comunidad de Madrid

Nacho París

(Valencia, 1963) Diletante, aficionado al arte (aún sin saber qué es o cuándo pasa), ha concurrido con él interpretando diversas figuras que el tiempo le ha ido proponiendo: la de espectador, la de artista, la de teórico, la de crítico, la de activista, la de montador de exposiciones y la de comisario (y muy brevemente y con poca fortuna la de pedagogo). En consecuencia ha dibujado, fotografiado, editado videos, ha escrito y hablado, ha colgado cuadros suyos y de otros y organizado algunas exposiciones propias y ajenas, y ha participado en diversos colectivos.

Laura Vallés Vílchez

(Castellón de la Plana, 1984) Escritora, investigadora y comisaria de arte contemporáneo. Como cofundadora de Concreta: una organización sobre creación y teoría de la imagen que publica una revista semestral así como una serie de libros, ha editado y/o traducido el trabajo de autores como Jacques Rancière, Donna Haraway, Ariella Azoulay o Marina Garcés. Ha trabajado en proyectos expositivos y editoriales en instituciones como Royal College of Art (Londres), Bombas Gens (Valencia), EACC (Castellón), Museum of Contemporary Photography (Chicago) o Afterall (Londres). Sus escritos se han publicado en revistas periódicas incluyendo *Camera Austria*, *Babelia-El País*, *Concreta*, *1000 Words Magazine* y *A* Desk*. Actualmente trabaja en la dirección artística de Fotonoviembre 2019.

Amparo Civil

Amparo Civil. (Valencia*flor*. 2010-...) frente a una pantalla de ordenador, una botella de Talisker 10 años y un par de vasos, vino al mundo «purely for propaganda and with no other

purpose». Entre sus mas nobles inclinaciones, la sátira; entre sus habilidades el correo electrónico. Encomendada a tan nobles armas enfrentó con férrea voluntad el*popularibus imperio regitur per corruptionem*. Su actividad conocida llega hasta el tiempo de los memes; su rastro se perdió en las Islas Hébridas.

Nuria Enguita Mayo

(Madrid, 1967) Directora de Bombas Gens Centre d'Art de Valencia, comisaria de exposiciones y coeditora de la revista Concreta. Entre 1991 y 1998 fue conservadora del Instituto Valenciano de Arte Moderno, y entre 1998 y 2008 fue directora artística de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona. Ha sido comisaria en Manifesta 4 (Fráncfort, 2002), en el Encuentro Internacional de Medellín (2011) y en la 31ª Bienal de São Paulo (2014). Del 2000 al 2014 formó parte del equipo de dirección del programa UNIA arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía, y del 2007 al 2014 fue coeditora de la revista *Afterall*. Es licenciada en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, y ha impartido conferencias sobre teoría del arte y gestión artística en diferentes centros y universidades. Ha publicado numerosos textos en libros, catálogos y en revistas de arte contemporáneo como *Parkett*, *Afterall* y *Concreta*.

Pedro G. Romero

(Aracena, 1964). Trabaja como artista desde 1985. Ha trabajado en dos grandes aparatos, el Archivo F.X. y la Máquina P.H. para la promoción de estudios flamencos modernos. Ha participado en UNIA arteypensamiento y en la Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales en Sevilla. Fue comisario del proyecto *Tratado de Paz* para la Capital Cultural DSS2016. Con el Archivo F.X. ha presentado, entre otros, el proyecto *La comunidad vacía. Política*, en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; *Economía: Picasso* para el Museo Picasso, Barcelona (2012); *Ocaña (1973-1983). Acciones, actuaciones activismo* en la Virreina y Monterhermoso (2011-12); *La Escuela Moderna* para la 31ª Bienal de São Paulo (2014); la publicación *Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur*, Spector Books (2015); *Habitación*, en el CA2M (2018). Es director artístico del bailaor Israel Galván, con el que participó en documenta 14 (2017).

José Díaz Cuyás

(Valencia, 1962) Profesor de Estética y Teoría del Arte en la Universidad de La Laguna. Desde los años ochenta viene impartiendo conferencias y publicando artículos en revistas especializadas. Entre sus textos recientes destaca «Contra la Historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta», *Desacuerdos 08*. Ha sido director de Acto Ediciones y de ACTO: revista de pensamiento artístico contemporáneo, que dedicó números monográficos a Duchamp, al suelo, la risa y los fantasmas. En la actualidad es coordinador del grupo de investigación TURICOM —Turismo, Cuerpo y Muerte en la cultura del ocio— y director de la serie *Arte y turismo* de Concreta Textos.

Julián Rodríguez

(Ceclavín, 1968-2019). Escritor, galerista y director literario de la editorial Periférica. A partir de esa misma condición excéntrica, debido a su ubicación en Cáceres, creo la galería Casa Sin Fin que acogía a artistas y fotógrafos contemporáneos. Editó y dirigió la revista de arte y estética *Sub rosa* a principios de los años noventa. Su obra ha sido publicada en diferentes sellos del Grupo Random House Mondadori, tanto en *trade* como en bolsillo. *Antecedentes* (2010), reúne sus relatos y poemas hasta el año 2000. Las novelas *Lo improbable* (2001), *Ninguna necesidad* (2006; Premio Ojo Crítico de Narrativa; elegida por los críticos del diario *El País* como uno de los mejores libros del año) y el volumen con tres novelas cortas *La sombra y la penumbra* (2002) son sus textos de ficción. Y los textos de «no ficción» del ciclo autobiográfico en marcha: *Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás* (2004; Premio Nuevo Talento FNAC) y *Cultivos* (2008).

Nicolás Sánchez Durá

Doctor en Filosofía por la Universitat de València. Su tesis *Razón y experiencia, uno estudio de la filosofía de John Locke* fue premio extraordinario en 1986, después de pasar por la Facultad de Literae Humanitores, Colegio Wadham, de la Universidad de Oxford, gracias a una beca Fleming. Profesor titular de universidad desde 1988, hasta que en 2016 fue acreditado como catedrático de universidad. Ha impartido cursos y seminarios en otras instituciones, como por ejemplo la Complutense, Santiago de Compostela, Venecia, Turín, Panteion

de Atenas, Alberto Hurtado de Santiago de Chile y CIESAS de Veracruz, Lima. Sus líneas de investigación van desde la filosofía moderna y contemporánea hasta la epistemología de las ciencias sociales y la antropología filosófica.

Isabel París Bouza

(Valencia, 1965) Empezó a aprenderse poemas cuando era pequeña para imitar a su madre, que los aprendía de niña a cambio de una pequeña retribución, (ella lo hacía gratis). Así llegó a publicar dos libros: *La oscura corriente* (2001) y *La puerta dulce* (2005), además de otros textos aparecidos en publicaciones como *La alegría de los naufragios*, *Atril*, la página *Contemporáneos*, del ABC, o la antología *Poetas en blanco y negro*. Desde entonces no se ha recuperado del susto. Posee una gran biblioteca de libros nunca escritos.

Jacques Moran

Jacques Moran surgió durante un trayecto en coche de Rocafort a Valencia un día de la primavera de 2005, en el automóvil iban Mim Juncà, Oriol Vilapuig y Xisco Mensua, algún tiempo después se unió Riccardo Massari Spiritini. Sus exposiciones, siguiendo con su referencia a Samuel Beckett, siempre se han llamado Happy Days.

CRÈDITS

CONSELL GENERAL DEL
CONSORCI DE MUSEUS DE LA
COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President
Vicent Marzà Ibáñez
Conseller d'Educació, Investigació,
Cultura i Esport

Vicepresidents
Joan Ribó Canut
Alcalde de València

César Sánchez Pérez
President de la Diputació
Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals
Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

Javier Moliner Gargallo
President de la Diputació
Provincial de Castelló
Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació
Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell
Valencià de Cultura
M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i
Patrimoni de la Conselleria d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport i Presidenta
de la Comissió científico-artística

Gerent
José Luis Pérez Pont

Secretari
José Villar Rivera
Sotssecretari de la Conselleria d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

Direcció – Gerència
José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica
Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions
M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics
M.^a Ángeles Cantos Fagoaga

Educació i Mediació
José Campos Alemany

Media i Xarxes
Carmen Valero Escribá

Administració
Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Organització
Consorti de Museus de la
Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura
Contemporània
Direcció
José Luis Pérez Pont

Comissariat
Nacho París
Laura Vallés Vilchez

Coordinació de l'exposició
M.^a Vicenta Belenguer Dolz

Transport i muntatge
Espais d'Art

Disseny gràfic
Dídac Ballester

Il·luminació
Dymotec

Emmarcat
Galeria Cuatro
Ros Marcos

Audiovisual
Producciones La Hormiga

Producció retolació
Printime

Impressió fullet
La Imprenta CG

Assegurances
Hiscox

Projecte seleccionat en la
Convocatòria Trajectòries

Esta publicació acompanya l'exposició *15.600
días. Xisco Mensua* (16 maig 2019 – 1 setembre
2019), comissariada per Nacho París i Laura
Vallés Vilchez, organitzada per Consorci
de Museus de la Comunitat Valenciana
(València) .

CATÀLEG

Fotografies
Estudio Paco Mora
Paco Alcantara
Iván Navarro
Bleda y Rosa

Disseny i maquetació
Dídac Ballester

Coordinació editorial
Nacho París
Laura Vallés Vilchez
M.^a Vicenta Belenguer Dolz

Traducció al valencià
Servei d'Acreditació i
Assesorament del Valencià
Conselleria d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport

Impressió i enquadernació
A.M. BOSS COMUNICACIÓN, S.L

© dels textos: els autors i/o les autores
© de les imatges: els autors i/o les autores
© de la present edició: Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana, 2019

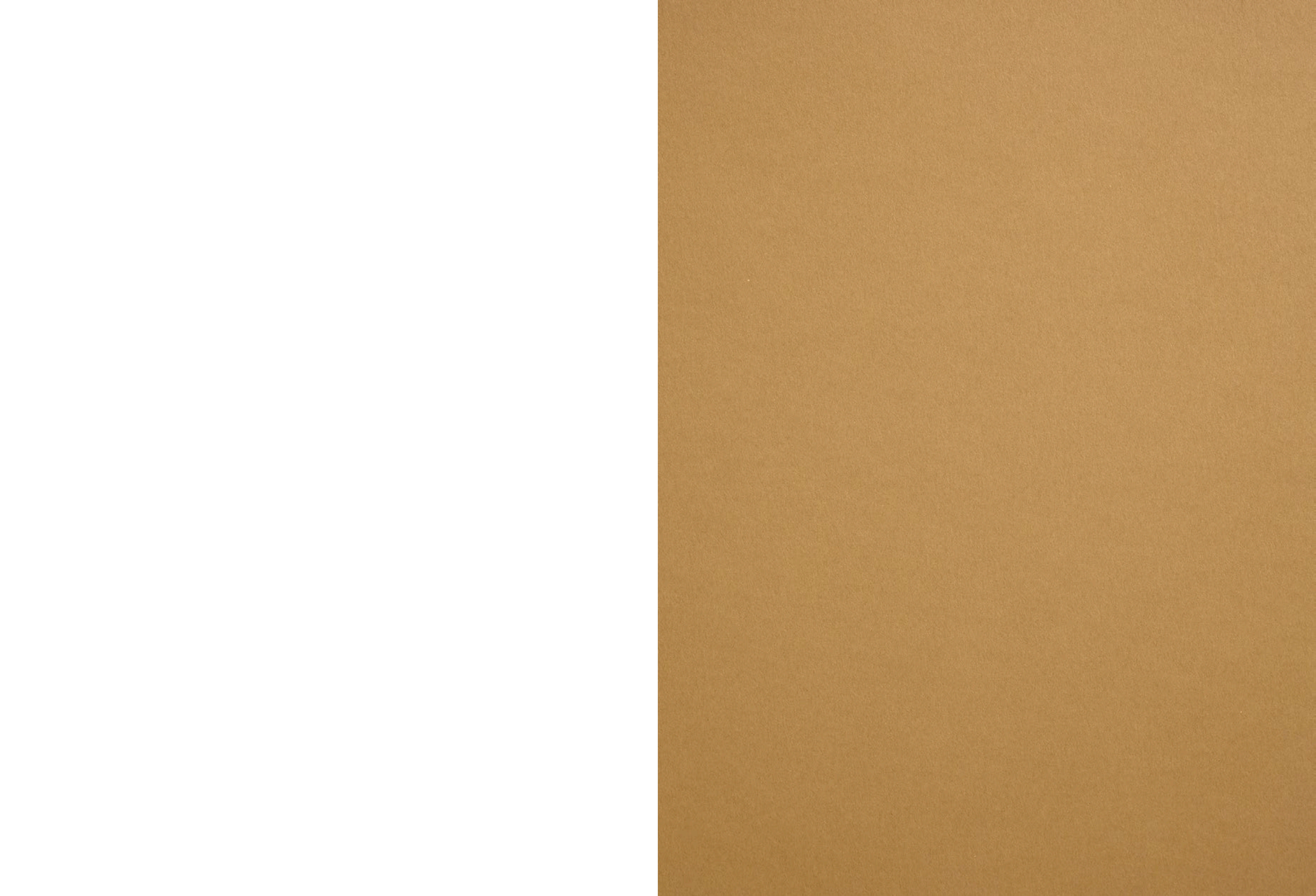
ISBN: 978-84-482-6310-2
Dipòsit Legal: V-2222-2019

Agraïments

Gràcies a Laura i Nacho pel que ja
els ha de parèixer ser una part massa
extensa dels *15.600 días*. Encantat amb
els textos de Nico, Nuria, Pedro, Isa,
Pepe, Amparo, Jacques, per les seues
mirades que confirmen que l'art és cosa
de tots. Un abraç impossible a Julián.
Gràcies a tants artistes, filòsofs i poetes
que se citen. Gràcies a Mim, Oriol, Josep
María, Riccardo, Joan, Jose i María, Txell,
Chema, pel seu exemple com a artistes i
amics. Una exposició que arreplega obres
des de tant temps arrere em fa recordar als
meus volguts professors d'art Mari Llum,
Patrici, el Serra, Ernesto, Antònia. A Pere,
José María, Marisa i José Ángel, Nuria i
Oriol una altra vegada, Inelcom, DKV i
Canal Blanch pels seus préstecs d'obra. No
m'oblidi de Dídac, de Vicen, de l'Estudi
Paco Mora, del taller La Màquina, de
produccions La Formiga, dels d'Espais
d'Art, de les Galeries Rosa Santos i F2. I
sobretot m'haguera agradat que els meus
pares hagueren vist l'exposició que este
catàleg commemora.

Gracias a Laura y Nacho por lo que ya
les debe parecer ser una parte demasiado
extensa de los *15.600 días*. Encantado con
los textos de Nico, Nuria, Pedro, Isa,
Pepe, Amparo, Jacques, por sus miradas
que confirman que el arte es cosa de todos.
Un abrazo imposible a Julián. Gracias
a tantos artistas, filósofos y poetas que
se citan. Gracias a Mim, Oriol, Josep
María, Riccardo, Joan, Jose y María, Txell,
Chema, por su ejemplo como artistas y
amigos. Una exposición que recoge obras
desde tanto tiempo atrás me hace recordar
a mis queridos profesores de arte Mari
Luz, Patricio, el Serra, Ernesto, Antònia.
A Pere, José María, Marisa y José Ángel,
Nuria y Oriol otra vez, Inelcom, DKV y
Cañada Blanch por sus préstamos de obra.
No me olvido de Dídac, de Vicen, del
Estudio Paco Mora, del taller La Máquina,
de producciones La Hormiga, de los de
Espais d'Art, de las Galerías Rosa Santos y
F2. Y sobre todo me hubiese gustado que
mis padres hubieran visto la exposición
que este catálogo conmemora.

Xisco Mensua



COMISSARIS:
NACHO PARÍS
LAURA VALLÉS VÍLCHEZ

TEXTOS:
NACHO PARÍS
LAURA VALLÉS VÍLCHEZ
JULIÁN RODRÍGUEZ
JOSÉ DÍAZ CUYÁS
PEDRO G. ROMERO
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ
NURIA ENGUITA
ISABEL PARÍS BOUZA
AMPARO CIVIL
JACQUES MORAN

17/05/19 — 01/09/19

CENTRE DEL CARME
CULTURA CONTEMPORÀNIA



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània