



Alex Francés

Transcuerpo

2010-2020

Alex Francés

Transcuero

2010-2020

Centre del Carme
Cultura Contemporània
València
26.11.2020 – 24.01.2021



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

Vicent Marzà i Ibàñez
Conseller d'Educació, Cultura
i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació
Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldesa de Castelló de la
Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
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, Cultura i Esport
i Presidenta de la Comissió
Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretaria

Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions

M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

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

Aramis López Juan

Coordinació tècnica

Lucía González

Disseny gràfic

demartes estudio

Muntatge

Espais d'Art

Assegurances

Hiscox

CATÀLEG

Textos

Estrella de Diego Otero
Alex Francés
Igancio Gómez de Liaño
Aramis López Juan
Silvia Martí Marí
Montserrat Rodríguez Garzo

Coordinació de la edició

Aramis López Juan

Fotografia

Alex Francés

Traducció valenciana

Servici de Traducció i
Assessorament del Valencià.
Conselleria d'Educació, Cultura
i Esport

Traducció anglesa

Lambe&Nieto

Disseny i maquetació

demartes estudio

Impressió i encuadernació

Gráficas Royanes

© dels textos: els autors

© de les imatges: els propietaris
i/o depositaris

© de la present edició: Consorci
de Museus de la Comunitat
Valenciana, 2020.

ISBN: 978-84-482-6510-6

Depòsit Legal: V-2733-2020

4 —	Presentació Alex Francés i Aramis López
8 —	desde y con el arte de alex francés Ignacio Gómez de Liaño
10 —	Necesidad de encontrar la necesidad. Alex Fránces Aramis López
34 —	El mundo como huella de otros cuerpos Estrella de Diego
44 —	Éxtasis de las cosas: Alex Francés, escultura-cuerpo más allá de la materialidad Silvia Martí
70 —	La casa del cuerpo: una posición trans Montserrat Rodríguez Garzo
117 —	Transcuerpo
189 —	Traduccions al anglés

En primer lloc volem agrair al Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana l'oportunitat de presentar aquesta exposició que recull treballs produïts per Alex Francés al llarg d'aquests últims deu anys. Repassar només una dècada de la producció d'un artista no és habitual, en altres camps sí; en aquest cas coincideix, com veuran, amb una ruptura desitjada i amb una continuïtat sinuosa. En aquests anys Alex ha elaborat la seua tesi doctoral, ha mirat arrere i ha necessitat més que abans entendre's com a individu artista.

Per a poder explicar com ha passat tot, hem demanat a intel·lectuals molt diversos que obraren sobre la seua obra; això és, que des de les seues branques de coneixement més destacades crearen uns textos que pogueren ser considerats no sols un acostament o exegesi de l'obra proposada, sinó una obra pròpia.

Tant Aramis López, comissari de la mostra, com jo, hem volgut des del principi donar una especial importància a la producció textual que aquest conjunt d'obres poguera suscitar en altres persones, és a dir, convocar altres veus que ens retornaren amb el seu eco part del sentit que aquest conjunt d'imatges pogueren suscitar. Hem tingut la fortuna de poder comptar amb un grup de professionals de diversos àmbits que han entés a la perfecció el repte que els proposàvem: «obrar sobre l'obra d'Alex Francés». A partir d'aquesta premissa cada un ha desenvolupat amb gran generositat la seua proposta particular.

Silvia Martí, artista i investigadora, companya d'estudis a la Facultat de Belles Arts, és, com ella mateixa es defineix, una amiga-artista, una d'aquestes persones amb les quals mantens un especial llaç d'amistat en l'àmbit artístic. Al llarg dels anys hem compartit influències, interessos i preocupacions sobre la nostra labor. Quan li vam encarregar el text, Silvia va decidir partir d'unes entrevistes de les quals sorgeixen un conjunt d'idees i nocions que li permeten vertebrar el seu escrit en què raona sobre les transformacions del meu treball.

Estrella de Diego és escriptora, comissària i investigadora, és una autora a qui admire des de sempre i que des de la distància ha anat seguint i donant suport a la meua trajectòria. Des de l'anàlisi de l'obra d'art i la seua contextualització històrica va teixint una trama de preguntes i relacions amb altres autors i obres, des d'una perspectiva feminista creant un bell text replet d'imatges i suggeriments.

Ignacio Gómez de Liaño és artista, escriptor i filòsof. A Ignacio el vaig conèixer gràcies a Aramis amb motiu de la inauguració de la seua exposició *Abandonar la escriptura* al Museu Reina Sofia. En aquesta exposició hi havia un poema dedicat a un

En primer lugar queremos agradecer al Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana la oportunidad de presentar esta exposición que recoge trabajos producidos por Alex Francés a lo largo de estos últimos diez años. Repasar solo una década de la producción de un artista no es habitual, en otros campos sí, en este caso coincide como verán con una ruptura deseada y con una continuidad sinuosa. En estos años Alex ha elaborado su tesis doctoral, ha mirado atrás y ha necesitado más que antes entenderse como individuo artista.

Para poder explicar como ha pasado todo hemos pedido a intelectuales muy diversos que obraran sobre su obra, esto es, que desde sus ramas de conocimiento más destacadas crearan unos textos que pudieran ser considerados no solo un acercamiento o exégesis de la obra propuesta, sino una obra propia.

Tanto Aramis López, comisario de la muestra, como yo, hemos querido desde el principio dar una especial importancia a la producción textual que este conjunto de obras pudiera suscitar en otras personas, es decir, convocar otras voces que nos devolvieran con su eco parte del sentido que este conjunto de imágenes pudieran suscitar. Hemos tenido la fortuna de poder contar con un grupo de profesionales de diversos ámbitos que han entendido a la perfección el reto que les proponíamos: obrar sobre la obra de Alex Francés. A partir de esta premisa cada uno de ellos ha desarrollado con gran generosidad su propuesta particular.

Silvia Martí, artista e investigadora, compañera de estudios en la facultad de Bellas Artes, es, como ella misma se define, una amiga-artista, una de esas personas con las que mantienes un especial lazo de amistad en lo artístico. A lo largo de los años hemos compartido influencias, intereses y preocupaciones acerca de nuestra labor. Cuando le encargamos el texto, Silvia decidió partir de unas entrevistas de las que surgen un conjunto de ideas y nociones que le permiten vertebrar su escrito en el que razona sobre las transformaciones de mi trabajo.

Estrella de Diego es escritora, comisaria e investigadora, es una autora a la que admiro desde siempre y que desde la distancia ha ido siguiendo y apoyando mi trayectoria. Desde el análisis de la obra de arte y su contextualización histórica va tejiendo una trama de preguntas y relaciones con otros autores y obras, desde una perspectiva feminista creando un bello texto repleto de imágenes y sugerencias.

Ignacio Gómez de Liaño es artista, escritor y filósofo. A Ignacio lo conocí gracias a Aramis con motivo de la inauguración de su exposición *Abandonar la escritura* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en dicha exposición se encontraba

altre artista, a Lugán, poema que em va impressionar i amb qui em vaig sentir profundament identificat, de manera que li vam demanar si podia fer una cosa similar. Ignacio va respondre positivament a la nostra proposta realitzant un poema visual a partir dels títols de les meues obres i utilitzant les mateixes tipografies que en el poema de Lugán, creant un poema amb diverses lectures possibles superposades les unes sobre les altres.

Montserrat Rodríguez és psicoanalista i gran coneixedora de la meua obra i de la meua persona, una amiga incondicional que m'ha donat suport des de sempre en el pla artístic i en el personal, durant anys he compartit amb ella molt del que interessa al meu treball i és capaç d'analitzar la meua obra com cap altra persona podria fer-ho. De manera que li vam demanar que parlara específicament d'una de les obres més complexes que conformen aquesta exposició: *La casa del cuerpo*, des de la seua posició teòrica aborda en el seu text assumptes fonamentals en la meua producció artística com són les nocions de cos, organisme i jo.

Aramis López és geògraf investigador i comissari d'exposicions, és el meu amic i còmplice particular en aquesta travessia, junts hem debatut infinitat de qüestions relatives a la vida i a l'art. Aramis traça una cartografia perceptiva de l'àmbit personal i de l'artístic, emplaçant els llocs d'un paisatge del desig, la memòria i la creativitat.

Quan vam rebre els textos vam trobar claus desconegudes sobre el treball d'Alex, i hem entés millor aquest moment tan especial en què ell va decidir decidir.

Alex Francés i Aramis López

un poema dedicado a otro artista, a Lugán, poema que me impresionó y con el que me sentí profundamente identificado, de modo que le pedimos si podía hacer algo similar. Ignacio respondió positivamente a nuestra propuesta realizando un poema visual a partir de los títulos de mis obras y utilizando las mismas tipografías que en el poema de Lugán, creando un poema con varias lecturas posibles superpuestas unas sobre otras.

Monserrat Rodríguez es psicoanalista y gran conocedora de mi obra y de mi persona, una amiga incondicional que me ha apoyado desde siempre en lo artístico y en lo personal, durante años he compartido con ella mucho de lo que interesa a mi trabajo y es capaz de analizar mi obra como ninguna otra persona podría hacerlo. De modo que le pedimos que hablara específicamente de una de las obras más complejas que conforman esta exposición: La casa del cuerpo, desde su posición teórica aborda en su texto asuntos fundamentales en mi producción artística como son las nociones de cuerpo, organismo y yo.

Aramis López es geógrafo investigador y comisario de exposiciones, es mi amigo y cómplice particular en esta travesía, juntos hemos debatido infinidad de cuestiones relativas a la vida y al arte. Aramis traza una cartografía perceptiva de lo personal y de lo artístico, emplazando los lugares de un paisaje del deseo, la memoria y la creatividad.

Cuando recibimos los textos encontramos claves desconocidas sobre el trabajo de Alex, y hemos entendido mejor este momento tan especial en el que él decidió decidir.

Alex Francés y Aramis López

desde y con el arte de alex francés

en **cuna** de alabastro se atisba ya el sepulcro

angostura que busca un **cráneo-molde**

los ojos cerrados en los que **ser es oír**

un **trazo azul** que se transforma

en **armaduras de ganchillo**

salidas de los fondos del mar o del abismo

el cuerpo así incorpora

los tejidos

y el color y la sorpresa

los **hilos** que forman las conchas

que se resuelven en **los brillos del negro**

piedra tal vez tal vez tejido

el cuerpo se vuelve así

un banquete de hilos

que forman

la red el laberinto el discurso de la vida en el suelo

un dar y tomar de **muebles rotos**

de paredes que exhiben **siluetas de cuerpos** que vuelan

que se borran y ante nosotros **se desnudan**

se sacrifican como **corderos** pascuales que se aman

son **piedras** son **giróvagos**

que recorren los desiertos

en busca del **amigo** y de la **madre**

en busca del cuerpo para ir más allá

para entrar en el **transcuerpo**

el plus ultra de la carne

y poder **volar** y entrenarse para el **vuelo**
para el **velo** que re**vela**
lo femenino
que se oculta tras un **biombo**
y así evita al matarife que mira
desde esas casetas **donde la voz se apaga**
y la arquitectura se hace trapos
memorabilia
residuos orgánicos
residuos de colores que amenazan apagarse
hasta descubrir a la madre en los **pliegues** de manto
de esa **bacante oviforme**
que muestra las manchas de la clara
la claridad de las manchas
un dos tres
diana
un mundo entre paréntesis de hombres rojos
como **el gran óvalo** en el que el artista se oculta
para así **dejarse ver** mejor
a los ojos del asombro

Ignacio Gómez de Liaño

Necessitat de trobar la necessitat.

Alex Francés

Aramis López

Voldria fer un mapa en el qual mostrar els límits, els camins, les fronteres, territoris i paisatges en què transcorre l'obra artística que realitza Alex Francés, i sobretot voldria intentar posar a la vista els recorreguts dels seus últims deu anys en què hem compartit fer i parer.

En nosaltres es va donar quasi alhora un moment de canvi, en Alex va ser molt profund, tractava conscientment de canviar tant els suports en què feia les peces, com el mètode de fàbrica, com dubtar dels valors de la imatge (la seua eina de treball), com dubtar del seu treball. Per atzar va començar a fer punt de ganxo, a brodar i a utilitzar les mans; la fotografia i el vídeo van quedar com l'anterior. Va començar a arreplegar objectes, a acumular-los i a donar-los un sentit pel lloc en el qual els posava i pel nom que els donava, i sobretot a abandonar l'organització de la creació al voltant d'un conjunt d'obres o projectes que tractaven d'aquests i a canviar-ho per simplement fer obra. Abandonar aquesta necessitat d'elaborar un discurs teòric que sustentava la producció, el discurs fet pel mateix artista, aquesta necessitat que obliga a donar raons a cada cosa perquè s'inscriguen en el conjunt.

Deixar-se guanyar per l'avorriment, abandonar el projecte, ser *punki* als cinquanta i «tornar als dèsset després de viure un segle».

Alex, que és el meu amic, fa des que va començar la seua vida com a artista un treball que sembla guiat per la intuïció, però no és així, té unes marcades línies que són conseqüència de mesclar art i vida, l'única forma que coneix de fer art. Per això parlaré del seu art i de la seua vida, que conec per ser amic.

Això és un intent de fer inventari d'allò que va influir en el canvi de rumb d'aquests últims deu anys. Un canvi que ha fet per a poder desplaçar el seu cos cap al seu organisme —el conjunt dels seus òrgans—, òrgans propis que ell crea per a si mateix i que substituint el seu antic cos li permeten crear coses noves. En alguns moments alguns individus canvien la direcció de la seua vida, Thomas Bernhard ho explica molt bé en *El soterrani*, és aquesta una obra semibiogràfica en la qual el protagonista recorria cada dia el mateix camí per a anar de casa al Liceu, un dia sense motiu s'atura en una cantonada, comença a caminar sense destinació i arriba a un barri desconegut, un barri obrer en el qual troba un comerç en un soterrani i decideix demanar treball, deixar els estudis i començar una vida diferent.

Per a desplaçar-se, per a canviar el rumb, per a trobar fa falta definir i assenyalar aquestes qüestions:

Necesidad de encontrar la necesidad.

Alex Fránces

Aramis López

Quisiera realizar un mapa en el que mostrar los límites, los caminos, las fronteras, territorios y paisajes en los que transcurre la obra artística que realiza Alex Fránces, y sobre todo quisiera intentar poner a la vista los recorridos de sus últimos diez años en los que hemos compartido hacer y parecer.

En nosotros se dio casi a la vez un momento de cambio, en Alex fue muy profundo, trataba conscientemente de cambiar tanto los soportes en los que hacía las piezas, como el método de fábrica, como dudar de los valores de la imagen (su herramienta de trabajo), como dudar de su trabajo. Por azar comenzó a hacer ganchillo, a bordar y a utilizar las manos, la fotografía y el vídeo quedaron como lo anterior. Empezó a recoger objetos, a acumularlos y a darles un sentido por el lugar en el que los ponía y por el nombre que les daba, y sobre todo a abandonar la organización de la creación alrededor de un conjunto de obras o proyectos que trataban de los mismos y cambiar esto por simplemente hacer obra. Abandonar esa necesidad de elaborar un discurso teórico que sustentaba la producción, el discurso hecho por el propio artista, esa necesidad que obliga a dar razones a cada cosa para que se inscriban en el conjunto.

Dejarse ganar por el aburrimiento, abandonar el proyecto, ser punki a los 50 y «volver a los 17 después de vivir un siglo».

Alex, que es mi amigo, hace desde que comenzó su vida como artista un trabajo que parece guiado por la intuición, pero no es así, tiene unas marcadas líneas que son consecuencia de mezclar arte y vida, la única forma que conoce de hacer arte. Por esto voy a hablar de su arte y de su vida, que conozco por ser amigo.

Esto es un intento de hacer inventario de lo que influyó en el cambio de rumbo de estos últimos diez años. Un cambio que ha hecho para poder desplazar su cuerpo hacia su organismo —el conjunto de sus órganos—, órganos propios que el crea para sí mismo y que sustituyendo a su antiguo cuerpo le permiten crear cosas nuevas. En algunos momentos algunos individuos cambian la dirección de su vida, Thomas Bernhard lo cuenta muy bien en *El sótano*, es esta una obra semibiográfica en la que el protagonista recorría todos los días el mismo camino para ir de casa al Liceo, un día sin motivo se para en una esquina, comienza a caminar sin destino y llega a un barrio desconocido, un barrio obrero en el que encuentra un comercio en un sótano y decide pedir trabajo, dejar los estudios y comenzar una vida diferente.

Para desplazarse, para cambiar el rumbo, para encontrar hace falta definir y señalar estas cuestiones:

ORIGEN, el lloc del qual es parteix sempre sol ser el mateix individu, o no, es pot partir d'una part del tot, des de l'artista o des del fill. En el cas d'Alex crec que situaria l'origen del seu canvi a convertir en el seu desig artístic la necessitat personal de poder anomenar la seua identitat, de poder parlar de si mateix. Li he sentit parlar de dol, desig, memòria, del que està vetlat, cos, femení vetlat, un nou cos, amor, desig i moltes coses més, i crec que tot el que fa, crea i parla està mogut per la dificultat d'identificar el seu JO, però afinant més, en impossibilitat que té de reconèixer-se com algú que s'agrada a si mateix. Res del que dic ve de la psicologia, sinó de l'observació.

Tot parteix d'un punt difícil: conèixer què compon aquest JO, com diré més tard més àmpliament el JO = COS + TEMPS, el cos es pot, amb més o menys dificultat, convertir en imatge, parlar d'ell, amagar, mortificar, desfigurar o convertir en un paper sobre el qual s'escriu; però el temps, és a dir, la història viscuda requereix per a conèixer-la variables que són incògnites. L'origen és el desig.

DESTÍ, això és, un lloc al qual arribar, que en principi no ha de ser conegut; encara més, per a generar moviment continu és millor que continue sent un punt ignot. El destí en Alex Francés no és concebut com a objectiu sinó com a punt d'arribada, i arribar a un lloc volgut requereix un esforç immensurable. De fet, l'única qualitat recognoscible en el que identifica Alex com a destí és la qualitat d'allò que és mutable. No hi ha lloc on arribar, ha de canviar el destí sempre que sembla que ja el té reconegut. Potser un dels pocs destins recognoscibles en la seua vida ha sigut el desig d'arribar a ser sa mare, d'arribar a ser com sa mare, de la impossibilitat d'arribar a ser sa mare. Hi ha una obra de vídeo, *Retrato invertido* en la qual comença dient: «Diuen que m'asemble a ma mare, que tinc la seua mateixa barbeta, tant de bo, que més volguera jo, que més volguera que disposar de tota aquesta força i energia, [...] això és un retrat invertit, em mire en la imatge de ma mare, em veig en ella, [...] però jo no soc ella». El desig és destí.

MOTOR, allò que permet el moviment, allò que estimula el canvi és la mateixa necessitat de canvi, no és un procés de simplificació o d'organització, és la necessitat de trobar la necessitat. En Alex Francés un dels motors del seu moviment és la cerca de la identitat. El lloc on iniciar la cerca d'aquesta identitat sí que el té localitzat, és aquest triangle anomenat la Sagrada família: mare, pare i fill. No obstant això, aquesta imatge és negada per Alex, i en les seues representacions sempre n'omet un dels tres. Quan de xiquet algú pensa en si mateix en molts casos es planteja com serà d'adult, què serà d'adult, i quan s'arriba a adult u s'examina i confronta el que és amb el que ell pensava que seria, aquest és un dels greus conflictes personals, el que es reconeix s'ha modelat per causa d'una sèrie d'eleccions, s'ha triat un camí o un altre i això ens ha conformat com som, prèviament volíem ser d'una altra manera, però alguna decisió en el camí ens ha fet de la forma en què ara ens percebem. El model que tot xiquet vol imitar és el del pare, la figura a la qual arribar, però en moltes ocasions el pare només és l'estímul. El desig és motor.

ORIGEN, el lugar del que se parte siempre suele ser el propio individuo, o no, se puede partir de una parte del todo, desde el artista o desde el hijo. En el caso de Alex creo que situaría el origen de su cambio en convertir en su deseo artístico la necesidad personal de poder nombrar su identidad, de poder hablar de sí mismo. Le he oído hablar de duelo, deseo, memoria, de lo velado, cuerpo, femenino velado, un nuevo cuerpo, amor, deseo y muchas cosas más, y creo que todo lo que hace, crea y habla está movido por la dificultad de identificar su YO, pero afinando más, en su imposibilidad de reconocerse como alguien que se gusta a sí mismo. Nada de lo que digo viene de la psicología, sino de la observación.

Todo parte de un punto difícil: conocer que compone ese YO, como diré más tarde más ampliamente el YO = CUERPO + TIEMPO, el cuerpo se puede, con mayor o menor dificultad, convertir en imagen, hablar de él, esconder, mortificar, desfigurar o convertir en un papel sobre el que se escribe; pero el tiempo, es decir, la historia vivida requiere para su conocimiento de variables que son incógnitas. El origen es el deseo.

DESTINO, esto es, un lugar al que llegar, que en principio no ha de ser conocido, es más, para generar movimiento continuo es mejor que siga siendo un punto ignoto. El destino en Alex Francés no es concebido como objetivo sino como punto de llegada, y llegar a un lugar querido requiere de un esfuerzo inmensurable. De hecho, la única cualidad reconocible en lo que identifica Alex como destino es la cualidad de lo mutable. No hay lugar al que llegar, ha de cambiar el destino siempre que parece que ya lo tiene reconocido. Quizá uno de los pocos destinos reconocibles en su vida ha sido el deseo de llegar a ser su madre, de llegar a ser como su madre, de la imposibilidad de llegar a ser su madre. Hay una obra de vídeo, *Retrato invertido* en la que comienza diciendo: «Dicen que me parezco a mi madre, que tengo su misma barbita, ojalá, qué más quisiera yo, que más quisiera que disponer de toda esa fuerza y energía, [...] esto es un retrato invertido, me miro en la imagen de mi madre, me veo en ella, [...] pero yo no soy ella». El deseo es destino.

MOTOR, lo que permite el movimiento, lo que estimula el cambio es la misma necesidad de cambio, no es un proceso de simplificación o de organización, es la necesidad de encontrar la necesidad. En Alex Francés uno de los motores de su movimiento es la búsqueda de la identidad. El lugar donde iniciar la búsqueda de esa identidad sí la tiene localizada, es ese triángulo llamado la Sagrada familia: madre, padre e hijo. Sin embargo, esa imagen es negada por Alex omitiendo en sus representaciones siempre a uno de los tres. Cuando de niño alguien piensa en sí mismo en muchos casos se plantea como será de adulto, qué será de adulto, y cuando se llega a adulto uno se examina y confronta lo que es con lo que él pensaba que sería, ese es uno de los graves conflictos personales, lo reconocido se ha moldeado por causa de una serie de elecciones, se ha elegido un camino u otro y esto nos ha conformado como somos, previamente queríamos ser de otro modo, pero alguna decisión en el camino nos ha hecho de la forma en que ahora nos percibimos. El modelo al que todo niño quiere imitar es el del padre, la figura a la que llegar, pero en muchas ocasiones el padre solo es el estímulo. El deseo es motor.

CAMÍ per transitar. Són terrenys marcats que suposen un trajecte més senzill, còmode o segur per a arribar d'un punt a un altre; els camins es fan per l'acumulació de vegades que molts individus utilitzen la mateixa trajectòria, trepitgen el mateix sòl, marquen el territori perquè els següents el recorreguen, un camí és memòria; el camí que recorre Alex és el format per les preguntes, per totes les preguntes: qui soc?, cos, esperit i ànima?, cos i memòria?, organisme i intel·lecte?, per què soc així?, per què no puc canviar?, per què desitge el que desitge? Prenem uns camins o uns altres, ens semblen més pertinents unes preguntes o unes altres, però quasi sempre es busca el més improbablement trobable. Els primers a traçar el camí són els que s'arrisquen i cometen errors. El dol en Alex és camí.

PAISATGE, el 26 d'abril de 1336 Francesco Petrarca fa l'ascensió al Mont Ventoux —acompanyat del seu germà pugen al cim més elevat de la Provença—, ho fa per a poder veure des de dalt. En la seua descripció d'aquest moment instaura dues novetats: l'alpinisme i el paisatge; fins a aquests moments no se solia individualitzar un territori, emmarcar per a descriure, acotar per a entendre. El paisatge és allò que es veu pel camí, els elements que constitueixen el panorama que trobem en desplaçar-nos, allò que mirem, el que ens atrau del que hem vist. Petrarca es va situar dalt de la muntanya més alta per a tindre una perspectiva de conjunt de la regió on habitava, va voler tindre vista d'ocell per a poder situar-se en el seu moment vital, el florentí va traslladar el seu cos a les altures, des d'allà va mirar i va descriure el que veia, va contar com va ser el camí per a arribar-hi. Un paisatge es defineix per les fronteres que l'emmarquen, més enllà no hi ha res. El paisatge és el lloc del desig.

Aquesta descripció d'elements que configuraran el dispositiu analític és un intent d'organitzar obvietats necessàries i desateses.

La MARE d'Alex era infermera (DESTÍ)

Tot allò que té relació amb el cos des del punt de vista de la medicina, de la seua composició, de l'anatòmic, de la malaltia, ha estat sempre present en la seua producció artística; sa mare era qui cuidava Alex, ell i el seu cos, no sols com a mare sinó també com a infermera, alguna peça d'aquests moments s'anomena així, *La madre enfermera*, i la imatge de sa mare es fa més present i necessària, el cuida i és cuidada, és la imatge d'una *Pietà*, una mare que subjecta entre els braços el fill, i entre els dos configuren també la imatge inversa, la de la pel·lícula de Sokurov (*Madre e hijo*, 1997) en què el fill recorre una senda amb sa mare als braços. El canvi de paper no sempre es produeix, en les relacions filials els fills prenen el paper de cuidadors en el moment en què es consoliden com a adults i els pares pateixen minvaments importants en el cos que els fan dependents. Al llarg de la vida es van traspasant funcions a poc a poc, i en algun moment s'inverteix la balança. En algunes relacions no succeeix, la mare continua, fins i tot quan ja no està, mantenint el fill entre els braços. No tots els individus prenen consciència dels processos en les relacions amb els progenitors, la cerca de la identitat pròpia es veu sempre alterada pels vaivens en ponderar aquestes relacions, en la cerca del jo, de la identitat, tenen més pes les figures maternes que les parelles romàntiques, s'encerta o s'intueix

CAMINO que transitar. Son terrenos marcados que suponen un trayecto más sencillo, cómodo o seguro para llegar de un punto a otro; los caminos se hacen por la acumulación de veces que muchos individuos utilizan la misma trayectoria, pisan el mismo suelo, marcan el territorio para que los siguientes lo recorran, un camino es memoria; el camino que recorre Alex es el formado por las preguntas, por todas las preguntas: ¿quién soy?, ¿cuerpo, espíritu y alma?, ¿cuerpo y memoria?, ¿organismo e intelecto?, ¿por qué soy así?, ¿por qué no puedo cambiar?, ¿por qué deseo lo que deseo? Tomamos unos caminos u otros, nos parecen más pertinentes unas preguntas u otras, pero casi siempre se busca lo más improbablemente encontrable. Los primeros en trazar el camino son los que se arriesgan y cometen errores. El duelo en Alex es camino.

PAISAJE, el 26 de abril de 1336 Francesco Petrarca hace su ascensión al Mont Ventoux —acompañado de su hermano suben al pico más elevado de la Provenza—, lo hace para poder ver desde lo alto. En su descripción de este momento instaura dos novedades: el alpinismo y el paisaje; hasta estos momentos no se solía individualizar un territorio, enmarcar para describir, acotar para entender. El paisaje es aquello que se ve por el camino, los elementos que constituyen el panorama que encontramos al desplazarnos, lo que miramos, lo que nos atrae de lo visto. Petrarca se situó en lo alto de la montaña más alta para tener una perspectiva de conjunto de la región en que habitaba, quiso tener vista de pájaro para poder situarse en su momento vital, el florentino trasladó su cuerpo a las alturas, desde allí miró y describió lo visto, contó como fue el camino para llegar. Un paisaje se define por las fronteras que lo enmarcan, más allá no hay nada. El paisaje es el lugar del deseo.

Esta descripción de elementos que configuran el dispositivo analítico es un intento de organizar obviedades necesarias y desatendidas.

La MADRE de Alex era enfermera (DESTINO)

Todo lo relacionado con el cuerpo desde el punto de vista de la medicina, de su composición, de lo anatómico, de la enfermedad ha estado siempre presente en su producción artística; su madre era la que cuidaba de Alex, de él y de su cuerpo, no solo como madre sino también como enfermera, alguna pieza de estos momentos se llama así, *La madre enfermera*, y la imagen de su madre se hace más presente y necesaria, lo cuida y es cuidada, es la imagen de una *Pietà*, una madre que sujeta entre sus brazos al hijo, y entre los dos configuran también la imagen inversa, la de la película de Sokurov (*Madre e hijo*, 1997) en la que el hijo recorre una senda con su madre en los brazos. El cambio de papel no siempre se produce, en las relaciones filiales los hijos toman el papel de cuidadores en el momento en que se consolidan como adultos y los padres sufren mermas importantes en el cuerpo que les hacen dependientes. A lo largo de la vida se van traspasando funciones poco a poco, y en algún momento se invierte la balanza. En algunas relaciones no sucede, la madre continua, incluso cuando ya no está, manteniendo al hijo entre sus brazos. No todos los individuos toman conciencia de los procesos en las relaciones con los progenitores, la búsqueda de la identidad propia se ve siempre alterada por los vaivenes al

amb més facilitat com és l'espai que s'ocupa en una relació sentimental que en una família. Per aquest motiu quan un artista, que és un ésser amb capacitat per a crear imatges, crea imatges de sa mare posa en aquestes imatges totes les preguntes, tot el desconegut, tots els anhels per conèixer la persona en què s'han convertit, els interrogants des del moment de la concepció, el període de la formació de la pròpia identitat, els canvis, els fracassos i els camins tallats. En els últims anys de la vida de sa mare Alex li fa retrats de tota mena, del rostre i del cos, imatges d'una dona octogenària nua amb totes les marques del pas del temps mostrades a tots. Una mare que continua cuidant el seu fill i que li dona la seua imatge més íntima perquè pugui continuar en la seua cerca. No és una de les obres seues que més m'agraden, ans al contrari, crec que respon més a la necessitat d'Alex de saber que podia demanar-ho tot a sa mare, que aquesta li donaria més del necessari, la mare, la que cuida, proveeix i no abandona mai el seu fill, que el bressola entre els seus braços, que accepta fer qualsevol ofrena.

Què fa de la construcció de la imatge de la mare un destí en l'orografia artística d'Alex? Bertrand Russell en *Fonaments de filosofia* (1927) enuncia tres defectes en el que passa per ser coneixement: «està massa segur de si mateix; és vague; és contradictori.» Aquests tres vicis del coneixement no es poden tolerar en el pensament que prové de la filosofia, però sí en tot allò que arriba de l'art, les obres artístiques són superbes, són confuses i paradoxals quan són vertader art. I són confuses i paradoxals perquè la seua funció fonamental no és aclarir sinó de plantejar les preguntes, l'art no es fonamenta en contestacions clares, **l'art és confusió**.

Jo, que soc geògraf, em permet fer-ho, en donaré una resposta: diverses de les obres d'aquest període es titulen *Femenino velado*, aquest és un concepte que juntament amb *Transcuerpo* es revelen centrals en l'obra d'Alex. El femení sembla consubstancial al maternal, però l'epítet vetlat ens indica que en aquest cas no ha de confondre's, la mare ha sigut revelada, mostrada, determinada i significada com a infermera, no hi ha vel, la mare no és el femení vetlat, cal buscar-lo en un altre lloc, aquest seria un camí sense eixida i això s'ha senyalitzat en *Padre hembra* de 2001, que és una peça de vídeo feta amb Javier Codesal en la qual la figura del pare, que està absent, ho marca tot. La mare d'Alex apareix en aquesta obra dutoxant-se, nua, és un cos marcat pel temps, és el pare femella, la figura del que es vol arribar a ser, però marcada pel temps, és un cos finalitzant.

La seua vida prové d'ella, ella és l'origen de la vida d'Alex, i la seua cuidadora, és la que aparta la malaltia, però no és l'origen del seu desig artístic: és el seu destí.

EL PARE present (MOTOR)

«La paraula està lligada a la paraula, mai a l'home» en *El libro de las preguntas* d'Edmond Jabès. Dualitat i paradoxa. En Alex la confrontació entre l'antiga tècnica (fotografia o vídeo) i la nova (punt de ganxo, *objet trouvé*, dibuix o collage) té com a resultat confrontar l'immanent amb el transcendent, abans agafava el seu cos i el situava fora de context, per a mostrar la paradoxa del lloc amb el cos, ara intenta

ponderar estas relaciones, en la búsqueda del yo, de la identidad, tienen más peso las figuras maternas que las parejas románticas, se acierta o se intuye con mayor facilidad cual es el espacio que se ocupa en una relación sentimental que en una familia. De ahí que cuando un artista, que es un ser con capacidad para crear imágenes, crea imágenes de su madre pone en estas imágenes todas las preguntas, todo lo desconocido, todos los anhelos por conocer la persona en que se han convertido, los interrogantes desde el momento de la concepción, el periodo de la formación de la propia identidad, los cambios, los fracasos y los caminos cortados. En los últimos años de la vida de su madre Alex le hace retratos de todo tipo, del rostro y del cuerpo, imágenes de una mujer octogenaria desnuda con todas las marcas del paso del tiempo mostradas a todos. Una madre que sigue cuidando a su hijo y que le da su imagen más íntima para que pueda continuar en su búsqueda. No es una de las obras tuyas que más me gustan, muy al contrario, creo que responde más a la necesidad de Alex de saber que podía pedir todo a su madre, que esta le daría más de lo necesario, la madre, la que cuida, provee y no abandona nunca a su hijo, que lo acuna entre sus brazos, que acepta hacer cualquier ofrenda.

¿Qué hace de la construcción de la imagen de la madre un destino en la orografía artística de Alex? Bertrand Russell en su *Fundamentos de filosofía* (1927) enuncia tres defectos en lo que pasa por ser conocimiento: «está demasiado seguro de sí mismo; es vago; es contradictorio.» Estos tres vicios del conocimiento no se pueden tolerar en el pensamiento que proviene de la Filosofía, pero sí en todo aquello que llega del Arte, las obras artísticas son soberbias, son confusas y paradójicas cuando son verdadero arte. Y son confusas y paradójicas porque su cometido fundamental no es el de aclarar sino de plantear las preguntas, el arte no se fundamenta en contestaciones claras, **el arte es confusión.**

Yo, que soy geógrafo me permito hacerlo, voy a dar una respuesta: varias de las obras de este periodo se titulan *Femenino velado*, este es un concepto que junto a *Transcuerpo* se revelan centrales en la obra de Alex. Lo femenino parece consustancial a lo maternal, pero el epíteto velado nos indica que en este caso no ha de confundirse, la madre ha sido desvelada, mostrada, determinada y significada como enfermera, no hay velo, la madre no es el femenino velado, hay que buscarlo en otro lugar, este sería un camino sin salida y esto se ha señalado en *Padre hembra* de 2001 que es una pieza de vídeo hecha con Javier Codesal en la que la figura del padre, que está ausente, lo marca todo. La madre de Alex aparece en esta obra duchándose, desnuda, es un cuerpo marcado por el tiempo, es el padre hembra, la figura de lo que se quiere llegar a ser, pero marcada por el tiempo, es un cuerpo finalizando.

Su vida proviene de ella, ella es el origen de la vida de Alex, y su cuidadora, es la que aparta la enfermedad, pero no es el origen de su deseo artístico es su destino.

El PADRE presente (MOTOR)

«La palabra esta ligada a la palabra, nunca al hombre» en *El libro de las preguntas* de Edmond Jabès. Dualidad y paradoja. En Alex de repente la confrontación entre

explicar el seu cos, les funcions dels seus òrgans, el perquè del seu organisme, les fronteres i osmosis, la relació del cos amb la malaltia o les explicacions humanes a l'ignot del cos. El signe, la imatge o la paraula fan referència a si mateixos, el cos és pot anomenar, el jo no és pot anomenar. I en aquests anys trasllada l'empenta del seu moviment artístic des de l'ofertament del seu cos cap a l'explicació del seu JO.

La figura del pare és un dels fonaments principals de la formació de la personalitat. La psicologia ha sigut una guia per a infinitat d'artistes actuals; jo no soc molt adep- te d'aquesta branca de l'accés al coneixement humà; per a mi, els plantejaments psicològics són molt estranys, no entenc cap de les idees que plantegen; el psicològic no és canvia- ble, parteix d'axiomes, però aquests axiomes permeten organitzar certs aspectes de la quotidianitat d'aquells que necessiten respostes.

Una de les preguntes fonamentals és: com he arribat a ser com soc? Per a Freud, Lacan o qualsevol dels popes de la primera etapa de la psicologia, la figura paterna és la que mou, estimula o paralitza l'individu, tots ells van escriure molt de sobre la figura del pare. Jo no tinc coneixements i interès per a refutar res; no obstant això, Alex Francés fa de la figura de son pare motor de la seua producció artística, i ho fa amagant el pare, només hi ha una obra *Padre hembra* de 2001 en la qual anomena el pare, un pare femella. Com he dit, l'art només pot ser confusió. La peça transcorre entre el final d'un partit de rugbi (el pare d'Alex era entrenador), en aquest moment Alex recull les peces usades pels jugadors, se les emporta a casa, les ordena, les escampa per terra imitant una figura humana, nu se situa sobre el muntó de roba bruta, sembla com si es disposara per a un coit, però no, comença a posar-se totes les peces brutes i després a llevar-se-les, més tard sa mare llava i planxa la roba per a tornar-la i es dutxa. La mare cuida, el pare no es troba present, però està en tot el moviment: era l'esport del pare, el desig de son pare sobre com hauria de ser ell i el desig del fill d'aconte- ntar el pare. Hi ha un moment, un acte breu en què Alex es posa sobre les peces que ha arreplegat dels jugadors, les posa una damunt de l'altra a terra i compon amb les robes una figura que s'assembla a un cos jacent, es des- pulla i es posa sobre el munt de roba, sembla que anara a començar un acte sexual, això és confús (art), i més encara ho és l'actuació d'Alex en aquest acte, no saps si està adoptant una actitud activa, se situa boca a terra sobre un cos fet de peces per a posseir-lo, o per contra s'hi acomoda damunt i s'ofereix passivament. Hi ha una pulsio sexual, un comportament edípic relacionat amb el pare, no amb la mare.

Com he dit, un dels assumptes que planteja Alex en la seua nova producció és intentar donar imatges a la seua intuïció. Donar sentit a la juxtaposició de dues pa- raules *Femenino Velado*. El femení vetlat és el misteri buscat, la clau de la Caixa de Pandora, és el que impulsa la creació, comprendre què signifiquen juntes motiva la seua creació. Té relació amb la necessitat de fer una descripció personal. Com és la meua identitat? Com puc parlar de mi? Quant de mi és femení? Alex havia aga- fat el seu cos per a situar-lo en espais estranys, sotmetre'l a dolor, ser receptacle, deixar-lo abandonat, submís, expectant, arribar a ser una entitat incapaç de mou- re's i plantejar incògnites.

la antigua técnica (fotografía o vídeo) y la nueva (ganchillo, *objet trouvé*, dibujo o collage) tiene como resultado confrontar lo inmanente con lo trascendente, antes cogía su cuerpo y lo situaba fuera de contexto, para mostrar la paradoja del lugar con el cuerpo, ahora intenta explicar su cuerpo, las funciones de sus órganos, el porqué de su organismo, las fronteras y ósmosis, la relación del cuerpo con la enfermedad o las explicaciones humanas a lo ignoto del cuerpo. El signo, la imagen o la palabra hacen referencia a sí mismos, el cuerpo es nombrable, el yo no es nombrable. Y en estos años traslada el empuje de su movimiento artístico desde el ofrecimiento de su cuerpo hacia la explicación de su YO.

La figura del padre, es uno de los ejes principales de la formación de la personalidad. La psicología ha sido una guía para infinidad de artistas actuales; yo no soy muy adepto a esta rama del acceso al conocimiento humano, para mí, los planteamientos psicológicos son muy extraños, no entiendo casi ninguna de las ideas que plantean; lo psicológico no es cambiante, parte de axiomas, pero estos axiomas permiten organizar ciertos aspectos de la cotidianeidad de los que necesitan respuestas.

Una de las preguntas fundamentales es ¿Cómo he llegado a ser como soy? Para Freud, Lacan o cualquiera de los popes de la primera etapa de la psicología estiman que la figura paterna es la que mueve, estimula o paraliza al individuo, todos ellos escribieron mucho sobre la figura del padre. Yo carezco de conocimientos e interés para refutar nada, sin embargo, Alex Francés hace de la figura de su padre motor de su producción artística, y lo hace escondiendo al padre, solo hay una obra *Padre hembra* de 2001 en la que nombra al padre, un padre hembra, como he dicho el arte solo puede ser confusión. La pieza transcurre entre el final de un partido de rugby (el padre de Alex era entrenador), en ese momento Alex recoge las prendas usadas por los jugadores, se las lleva a su casa, las ordena, las pone en el suelo imitando una figura humana, desnudo se sitúa sobre el montón de ropa sucia, parece como si se dispusiera para un coito, pero no, comienza a ponerse todas las prendas sucias y luego a quitárselas, más tarde su madre lava y plancha la ropa para devolverla y se ducha. La madre cuida, el padre no está presente, pero está en todo el movimiento: era el deporte del padre, el deseo de su padre sobre como debería ser él y el deseo del hijo de contentar al padre. Hay un momento, un acto breve en que Alex se pone sobre las prendas que ha recogido de los jugadores, las pone una sobre otra en el suelo y compone con las ropas una figura que se asemeja a un cuerpo yacente, se desnuda y se posa sobre el montón de ropa, parece que fuera a empezar un acto sexual, esto es confuso (arte), y más aún lo es la actuación de Alex en ese acto, no sabes si está adoptando una actitud activa, se sitúa boca abajo sobre un cuerpo hecho de prendas para poseerlo, o por el contrario se acomoda sobre ellas y se ofrece pasivamente. Hay una pulsión sexual, un comportamiento edípico relacionado con el padre, no con la madre.

Como he dicho uno de los asuntos que plantea Alex en su nueva producción es el intentar dar imágenes a su intuición. Dar sentido a la yuxtaposición de dos palabras

El femení vetlat és allò que el defineix, és la seua feminitat oculta, no la seua sexualitat oculta, el seu autoretrat sempre inconclús, ocult per decisió pròpia, per vergonya, per por de la imatge de l'espill?

En la seua relació filiopaternal hi ha preocupació, hi ha moltes preguntes provocades per la seua relació maternofilial, hi ha un llibre de preguntes: «En la prolongació de la teua mirada, t'ofereix la mort la possibilitat de sobreviure on jo ja no hi soc?», Jabès marca la dificultat de sobreposar-se al dol que produeix la impossibilitat de parlar perquè ja no se sentirà el que dius; no obstant això, segueix viva la necessitat de continuar dient. El pare mort ja no et sent, la teua insistència a justificar-te ja no trobarà orelles. Moltes de les imatges que fa Alex són fetes per a remarcar les absències, la seua insistència en la melangia i el dol estan condicionades per la impossibilitat de dir-li a qui ja no està el que creus que et salvaria.

El desig és el pare.

Alex Francés el tercer en la foto: l'ORIGEN

Ser de luz, de 2010, és l'obra que inicia el període que es mostra.

L'objecte és un bressol d'alabastre, buit, sense vestir, sense matalàs, roba o referència al bebé que l'ocuparia. Per a exhibir-la s'il·lumina amb un focus potent, la qual cosa fa que l'alabastre prenga aparença translúcida, es convertisca en si mateix en un focus de llum.

El que habita el bressol és llum, és de llum. L'absència, el que falta és l'ésser que es mostra, és el fill, el xiquet bressolat és de llum.

La llum és energia, però també matèria, en el que entenem senzillament la llum és la part que l'ull humà pot detectar del fenomen anomenat radiació electromagnètica. Aquesta definició breu atén la capacitat humana de percebre, són dos els sentits que perceben la llum: la vista i el tacte. La llum té diferències calòriques que són apreciades amb facilitat; pel que fa a la vista la llum és la condició *sine qua non* d'aquest sentit humà. La vista hem vist que havia sigut posada en dubte sobre la capacitat que té per a percebre de manera completa les imatges, i requeria el tacte per a una millor aproximació, la llum per a ser percebuda ha de ser-ho amb la vista i el tacte.

L'ésser és el que és viu, és existir, és consciència i autoconsciència, analogia i diferència; l'ésser existeix per oposició al no ésser. Definir un individu com un ésser el canvia d'emplaçament, el porta des del morfològic, des del seu cos a la seua transcendència. El fill és origen per a si mateix i canvi per als seus progenitors, ells són passat.

Què hi ha de transcendència en el lumínic? Què hi ha de diví en la llum? En l'evangelí de Joan hi ha contínues referències a la llum, en Joan 1:4 «En Ell hi havia la Vida, i la Vida era la llum dels homes.»

Femenino Velado. El femenino velado es el misterio buscado, la llave de la Caja de Pandora, es lo que impulsa la creación, comprender que significan juntas motiva su creación. Tiene relación con la necesidad de hacer una descripción personal. ¿Cual es mi identidad?, ¿Cómo puedo hablar de mí? ¿Cuánto de mí es femenino? Alex había cogido su cuerpo para situarlo en espacios extraños, someterlo a dolor, ser receptáculo, dejarlo abandonado, sumiso, expectante, llegar a ser una entidad incapaz de moverse y plantear incógnitas.

Lo femenino velado es aquello que lo define, es su feminidad oculta, no su sexualidad oculta, su autorretrato siempre inconcluso, oculto por: ¿decisión propia, por vergüenza, por miedo a la imagen del espejo?

En su relación filio-paterna hay preocupación, hay muchas preguntas provocadas por su relación materno-filial, hay un libro de preguntas: «En la prolongación de tu mirada, ¿te ofrece la muerte la posibilidad de sobrevivir donde yo ya no estoy?», Jabès marca la dificultad de sobreponerse al duelo que produce la imposibilidad de hablar porque ya no se va a escuchar lo que digas, sin embargo, sigue viva la necesidad de continuar diciendo. El padre muerto ya no te escucha, tu insistencia en justificarte ya no encontrará oídos. Muchas de las imágenes que hace Alex son hechas para remarcar las ausencias, su insistencia en la melancolía y el duelo vienen condicionadas por la imposibilidad de decirle a quien ya no está lo que crees que te salvaría.

El deseo es el padre.

Alex Francés el tercero en la foto: el ORIGEN

Ser de luz de 2010, es la obra que inicia el periodo que se muestra.

El objeto es una cuna de alabastro, vacía, sin vestir, sin colchón, ropa o referencia al bebé que la ocuparía. Para exhibirla se ilumina con un foco potente, lo que hace que el alabastro tome apariencia traslúcida, se convierta en sí misma en un foco de luz.

Lo que habita la cuna es luz, es de luz. La ausencia, lo que falta es el ser que se muestra, es el hijo, el niño acunado es de luz.

La luz es energía, pero también materia, en lo que entendemos sencillamente la luz es la parte que el ojo humano puede detectar del fenómeno llamado radiación electromagnética. Esta definición breve atiende a la capacidad humana de percibir, son dos los sentidos que perciben la luz: la vista y el tacto. La luz tiene diferencias calóricas que son apreciadas con facilidad; en lo referente a la vista la luz es la condición sine qua non de este sentido humano. La vista vimos que había sido puesta en duda sobre su capacidad para percibir de forma completa las imágenes, y requería del tacto para una mejor aproximación, la luz para ser percibida ha de serlo con la vista y el tacto.

La llum és anhel i volença, Alex em va contar en una ocasió que el seu desig és ser llum, ser un ésser lluminós, ocupar aquest lloc de la llum en el bressol, convertir la matèria del seu cos en energia electromagnètica, en matèria quàntica, i transformar-se o transcorporar-se, heus ací l'inici del seu *Transcuervo*.

«En principi ja existia el Verb», Joan 1:1, la paraula en forma de voluntat es transforma en matèria, l'origen del món està també en la veu, en el llenguatge, en la capacitat d'anomenar. L'Església catòlica ha tingut en la seua nòmina durant els últims dos mil anys moltes de les ments més brillants (Agustí d'Hipona, Pau de Tars, Juan de Yepes, Erasme, Isidor de Sevilla,...) i a més un cordó intel·lectual que enllaça els uns amb els altres; la tradició clàssica, l'arcaic, el pensament grecoromà o semita ha sigut fagocitat i torçat pel món cristià, i d'aquesta forma hem perdut signes, símbols, categories i idees que es fan hermètics i inassequibles, entre aquests la llum i la veu; «la vida era la llum dels homes», però la llum era la vida dels homes?, el Verb va ser llum?

Ser de llum és la possibilitat de donar llum al que s'ha ocultat? El que està vetlat està com veurem, present i sempre present en aquest moment de la producció de l'artista.

A quin país d'una cartografia conceptual de l'obra d'Alex Francés se situa aquesta peça?

Ser de luz és la peça fundacional d'aquest període, està situada en el territori de la vida, marca l'inici, d'ací ixen els camins que s'entrecreuen amb els que procedeixen de la memòria o l'amor. La llum és el món iniciàtic, coetània a la veu, per a tapar la llum es crea el misteri vetlat, la claredat està en el principi, després va vindre el vel. La llum és l'inici.

CAMINS, el primer d'aquests anys és el **teixir**, una tècnica tradicionalment de dones, que feia que les dones empraren temps a embellir les llars, a fer les coses boniques, sense funció definida; en Alex la tècnica del teixit, del punt de ganxo o brodat és una repetició que li va permetre subsistir. El temps que es tarda a teixir és camí, camí que permet netejar el cap, deixar espai per a les preguntes: què és el cos?, com determina el cos?, com identifica el cos? Aquestes van ser des de l'inici de la seua labor com a artista preguntes reiterades, prendre un altre camí, abandonar aquesta preocupació no era l'objectiu, però la casualitat el va deixar abordar-lo des d'una altra estratègia, per això si la fotografia i el vídeo havien servit per a mostrar l'extern, morfològic i objectivable de les històries del cos, una altra tècnica en les antípodes servia ara per a construir l'intern, l'abstracte i el subjectiu d'un cos.

La música apareix en aquests anys com a obra en si mateixa, no acompanyant o il·lustrat una peça de vídeo, Alex comença a compondre música. Sense ser un objectiu previ a partir de *Ser-oír* concedeix al so, a la veu, a la modulació de sons i a la

El ser es lo vivo, es existir, es conciencia y autoconciencia, analogía y diferencia; el ser existe por oposición al no ser. El definir un individuo como un ser lo cambia de emplazamiento, lo lleva desde lo morfológico, desde su cuerpo a su transcendencia. El hijo es origen para sí mismo y cambio para sus progenitores, ellos son pasado.

¿Qué hay de transcendencia en lo lumínico? ¿Qué hay de divino en la luz? En el evangelio de Juan hay continuas referencias a la luz, en Juan 1:4 «En Él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres».

La luz es anhelo y querencia, Alex me contó en una ocasión que su deseo es ser luz, ser un ser luminoso, ocupar ese lugar de la luz en la cuna, convertir la materia de su cuerpo en energía electromagnética, en materia cuántica, y transformarse o transcorporarse, he aquí el inicio de su *Transcuerpo*.

«En principio fue el Verbo», Juan 1:1, la palabra en forma de voluntad se transforma en materia, el origen del mundo está también en la voz, en el lenguaje, en la capacidad de nombrar. La Iglesia Católica ha tenido en su nómina durante los últimos dos mil años a muchas de las mentes más brillantes (Agustín de Hipona, Pablo de Tarso, Juan de Yepes, Erasmo, Isidoro de Sevilla,...) y además un cordón intelectual que los enlaza a unos con otros; la tradición clásica, lo arcaico el pensamiento grecoromano o semita ha sido fagocitado y torcido por el mundo cristiano, y de esa forma hemos perdido signos, símbolos, categorías e ideas que se hacen herméticos e inasequibles, de entre ellos la luz y la voz; «la vida era la luz de los hombres», pero ¿la luz era la vida de los hombres?, ¿el Verbo fue luz?

¿Ser de luz es la posibilidad de dar luz a lo que se ha ocultado? Lo velado está como veremos presente y siempre presente en este momento de la producción del artista.

¿En que país de una cartografía conceptual de la obra de Alex Francés se sitúa esta pieza?

Ser de luz es la pieza fundacional de este periodo, está situada en el territorio de la vida, marca el inicio, de ahí salen los caminos que se entrecruzan con los que proceden de la memoria o el amor. La luz es el mundo iniciático, coetánea a la voz, para tapar la luz se crea el misterio velado, la claridad está en el principio, luego vino el velo. La luz es el inicio.

CAMINOS, el primero de estos años es el tejer, una técnica tradicionalmente de mujeres, que hacía que las mujeres empleasen tiempo en embellecer los hogares, en hacer las cosas bonitas, sin función definida; en Alex la técnica del tejido, del ganchillo o bordado es una repetición que le permitió subsistir. El tiempo que se tarda en tejer es camino, camino que permite limpiar la cabeza, dejar espacio para las preguntas: ¿qué es el cuerpo? ¿cómo determina el cuerpo? ¿cómo identifica el cuerpo? Estas fueron desde el inicio de su labor como artista preguntas reiteradas, tomar otro camino, abandonar esa preocupación no era el objetivo, pero la casuali-

música un valor similar a la imatge. De fet, tot sorgeix en dubtar de la integritat de les imatges per a representar. Em va resultar revelador sentir-li contar com la vista enganya, em va dir que a vegades en rentar els plats passa els dits lentament sobre la superfície i detecta granets de restes adherides, restes que no es veuen a simple vista, només el tacte les reconeix, la vista, la imatge dona una idea falsa de la neteja realitzada, la vista no és l'única manera de compondre una imatge, i faltava per dilucidar si era la més idònia.

Per a *Memorabilia*, demana a uns músics que li adapten un fragment d'una cançó pop del mateix nom, més endavant ho fa ell mateix. Compon cançons per a un grup musical del qual forma part, *The Holy Clinic*, i compon una suite musical *La garganta de Asclepio*, que sorgeix de la revisitació a parts sonores de l'obra *La casa del cuerpo*.

De la garganta de Asclepio raja el crit, el déu de la medicina crida, el plantejament el trobem de nou en l'obra d'Edmon Jabès en *El libro de las preguntas*:

D'un idil·li simple i tràgic sorgeix un cant d'amor que és, malgrat tot, cant d'esperança. Aquest cant ambiciona fer-nos assistir al naixement de la paraula i, en dimensió més que real, a un eixample del lllindar del sofriment que il·lustra una col·lectivitat perseguida, que el seu lament és représ, era a era, pels seus màrtirs [...] però al crit s'assigna el crit. És l'heura i el signe.

L'objet trouvé sembla una evolució lògica de tot el que s'ha dit, què té més necessitat d'un nom que una cosa trobada? El re-anomenar coses dona a l'artista el caràcter diví. **Posar nom.** En aquests últims deu anys he vist la seua evolució, he col·laborat en la producció de diverses de les seues obres, he comissariat alguna de les seues exposicions, he sentit el relat de tot. Volia fer una corografia basada en els títols de les seues obres. La corografia (del grec, *χωρος* - *chóros*, que significa 'tros de terra ocupat per una persona o cosa') és la descripció d'un paisatge i sobretot té en compte l'estudi dels topònims. En el cas d'Alex, els títols de les seues obres, una cosa que és fonamental per a entendre el que fa, posa títols a les seues obres igual que els déus anomenen les coses per a crear-les, el nom fa la cosa; més precisament el nom atorga la funció a la cosa.

Ho vaig desestimar perquè sense haver-ho parlat prèviament, per a aquesta mateixa publicació, vam demanar a Ignacio Gómez de Liaño que obrara sobre l'obra d'Alex, li vam demanar un poema, Ignacio va prendre tots els títols de les obres i va compondre un poema visual, literari i hermètic. De manera magistral va realitzar sense saber-ho la meua corografia i el seu poema.

PAISATGE. El que trobem en recórrer els camins en l'obra d'Alex Francés són assumptes que tenen a veure amb aquesta llista: vida, amor, dolor, mort, desig i memòria; i algunes de les resultants de les combinacions entre aquestes com són el cos, la melangia o el dol. Tots aquests elements els trobem des de les seues pri-

dad le dejó abordarlo desde otra estrategia, por ello si la fotografía y el vídeo habían servido para mostrar lo externo, morfológico y objetivable de las historias del cuerpo, otra técnica en las antípodas, servía ahora para construir lo interno, lo abstracto y lo subjetivo de un cuerpo.

La música aparece en estos años como obra en sí misma, no acompañando o ilustrado una pieza de vídeo, Alex comienza a componer música. Sin ser un objetivo previo a partir de *Ser-oír* concede al sonido, a la voz, a la modulación de sonidos y a la música un valor similar a de la imagen. De hecho, todo surge al dudar de la integridad de las imágenes para representar. Me resultó revelador el oírle contar como la vista engaña, me dijo que en ocasiones al fregar los platos pasa los dedos lentamente sobre la superficie y detecta pequeños granos de restos adheridos, restos que no se ven a simple vista, solo el tacto los reconoce, la vista, la imagen da una idea falsa de la limpieza realizada, la vista no es la única forma de componer una imagen, y faltaba por dilucidar si era la más idónea.

Para *Memorabilia*, pide a unos músicos que le adapten un fragmento de una canción pop del mismo nombre, más adelante lo hace el mismo. compone canciones para un grupo musical del que forma parte *The Holy Clinic*, y compone una suite musical *La garganta de Asclepio*, que surge de la revisitación a partes sonoras de la obra *La casa del cuerpo*.

De la garganta de Asclepio mana el grito, el dios de la medicina grita, el planteamiento lo encontramos de nuevo en la obra de Edmon Jabès en *El libro de las preguntas*,

«De un idilio simple y trágico surge un canto de amor que es, a pesar de todo, canto de esperanza. Este canto ambiciona hacernos asistir al nacimiento de la palabra y, en dimensión más que real, a un ensanche del umbral del sufrimiento que ilustra una colectividad perseguida, cuyo lamento es retomado, era tras era, por sus mártires [...] pero al grito se le asigna el grito. Es la hiedra y el signo»

El objet trouvé, parece una evolución lógica de todo lo dicho, ¿qué tiene más necesidad de un nombre que algo encontrado? El re-nombrar cosas da al artista el carácter divino. **Poner nombre.** En estos últimos diez años he visto su evolución, he colaborado en la producción de varias de sus obras, he comisariado alguna de sus exposiciones, he oído el relato de todo. Quería hacer una coreografía basada en los títulos de sus obras. La coreografía (del griego, χορός - chóros, que significa un trozo de tierra ocupado por una persona o cosa) es la descripción de un paisaje y sobre todo tiene en cuenta el estudio de los topónimos. En el caso de Alex los títulos de sus obras, algo que es fundamental para entender lo que hace, pone títulos a sus obras igual que los dioses nombran las cosas para crearlas, el nombre hace la cosa, más precisamente el nombre otorga la función a la cosa.

Lo desestimé porque sin haberlo hablado previamente, para esta misma publicación, le pedimos a Ignacio Gómez de Liaño que obrara sobre la obra de Alex, le pedimos un

meres obres, però en els últims deu anys l'artista, que és sempre conscient, deixa d'amagar i mostra les seues cartes.

Fa deu anys Alex experimenta una ruptura de si mateix, prop dels cinquanta anys i similar a la que vaig poder observar en un treball que estava fent sobre Eusebi Sempere, vaig entendre que allò que va influir en l'alcantí ho feia en Alex aproximadament a la mateixa edat, Sempere havia llegit Hermann Broch en un escrit titulat *James Joyce y el mundo actual* publicat per la Revista de Bellas Artes, Mèxic DF, en el número 22 de juliol / agost de 1968, que diu:

Al voltant dels cinquanta anys sorgeix per a cada creador el problema de la seua relació amb el temps en què viu. Llavors, quan gradualment va fent-se estrany al seu temps, i entren en escena els homes de vint-i-cinc anys, una generació a la qual ell —en dubta ja— tal vegada encara podrà entendre, o tal vegada ja no entendre més.

A través d'una dona jove entra en contacte amb un grup de teixidores mil·lennistes i prova. Fa una primera obra amb punt de ganxo, un experiment en el qual va prendre un mètode i un material estrany per a aquest mètode, el palangre substitueix el fil, i prova. I de la prova ixen uns objectes que, pel mètode de canvi, observació i decisió, s'obté una forma semblant a un òrgan intern d'un cos humà. Pot ser una via d'escapament del que fan els seus coetanis, un intent d'acostar-se a l'actualitat, i aquesta el retorna als seus inicis com a artista, pensa que no vol continuar ordenant el seu treball al voltant d'un concepte amb ramificacions polítiques, culturals, identitàries o de gènere. Farà obra guiada per l'atzar, la necessitat, el moment, una catarsi, un pensament, un estat d'ànim, una lectura, una peça musical, una conversa, la visió d'un objecte, la suggestió, la reflexió; en definitiva, qualsevol excusa que viure ofereix.

Els objectes amb forma d'òrgan comencen a constituir-se en organisme. En *8 cos enganxats* es creen per atzar un conjunt d'òrgans per a re-crear el seu cos, considerant crear el seu cos com un cos específic d'artista. D'ací a les preguntes òbvies: Què fa a un artista algú diferent? Quines són les funcions específiques perquè un òrgan pertanga exclusivament a un artista?

Com que no soc artista, conteste: el que fa l'artista diferent és la seua capacitat d'anomenar les coses, Alex Francés anomena cada objecte i com un déu li atorga amb el nom la funció.

Una falla

Aquest any 2020 un virus ha canviat el món. Un virus és una entitat a la qual no pot considerar-se viu, és una cosa que no té les característiques del que és la vida des del concepte canònic de la ciència humana. Un ésser viu és un organisme, un conjunt de matèria organitzada en un sistema complex, pot relacionar-se amb el medi, nodrir-se i reproduir-se. Els virus no tenen la capacitat per si mateixos per a fer aquestes funcions, vaguen moguts pel medi, per l'atzar i quan aconsegueixen

poema, Ignacio tomó todos los títulos de las obras y compuso un poema visual, literario y hermético. De forma magistral realizó sin saberlo mi corografía y su poema.

PAISAJE. Lo que encontramos al recorrer los caminos en la obra de Alex Francés son asuntos que tienen que ver con esta lista: vida, amor, dolor, muerte, deseo y memoria; y algunas de las resultantes de las combinaciones entre ellas como son el cuerpo, la melancolía o el duelo. Todos estos elementos los encontramos desde sus primeras obras, pero en los últimos diez años el artista, que es siempre consciente, deja de esconder y muestra sus cartas.

Hace diez años Alex experimenta una ruptura de sí mismo, cerca de los 50 años y similar a lo que pude observar en un trabajo que estaba haciendo sobre Eusebio Sempere, entendí que aquello que influyó en el alicantino lo estaba haciendo en Alex aproximadamente a la misma edad, Sempere había leído a Hermann Broch en un escrito titulado *James Joyce y el mundo actual* publicado por la Revista de Bellas Artes, Méjico DF, en su número 22 de julio / agosto de 1968 diciendo:

«Alrededor de los cincuenta años surge para cada creador el problema de su relación con el tiempo en que vive. Entonces, cuando gradualmente va haciéndose extraño a su tiempo, y entran en escena los hombres de veinticinco años, una generación a la que él -de ello duda ya- tal vez todavía podrá entender, o tal vez ya no entenderá más.»

A través de una mujer joven entra en contacto con un grupo de tejedoras *milénials* y prueba. Hace una primera obra con ganchillo, un experimento en el que tomó un método y un material extraño para ese método, el palangre sustituye al hilo, y prueba. Y de la prueba salen unos objetos que, por el método de cambio, observación y decisión, se obtiene una forma parecida a un órgano interno de un cuerpo humano. Puede ser una vía de escape de lo que hacen sus coetáneos, un intento de acercarse a la actualidad, y ella le devuelve a sus inicios como artista, piensa que no quiere seguir ordenando su trabajo alrededor de un concepto con ramificaciones políticas, culturales, identitarias o de género. Va a hacer obra guiado por: el azar, la necesidad, el momento, una catarsis, un pensamiento, un estado de ánimo, una lectura, una pieza musical, una conversación, la visión de un objeto, la sugestión, la reflexión, en definitiva, cualquier excusa que vivir ofrece.

Los objetos con forma de órgano empiezan a constituirse en organismo. En *8 cos enganxat* se crean por azar un conjunto de órganos para re-crear su cuerpo, considerando crear su cuerpo como un cuerpo específico de artista. De ahí a las preguntas obvias: ¿Qué hace a un artista alguien distinto? ¿Cuáles son las funciones específicas para que un órgano pertenezca exclusivamente a un artista?

Como no soy artista, contesto: lo que hace al artista distinto es su capacidad de nombrar las cosas, Alex Francés nombra cada objeto y como un dios le otorga con el nombre la función.

una cèl·lula viva s'hi adhereixen i desenvolupen un comportament determinat en el seu codi, ja siga d'ARN o d'ADN.

El món, la cultura humana, ha sigut posada en qüestió per unes entitats que no tenen intel·ligència, memòria o consciència, només són un protocol d'actuacions que els permet reproduir-se, matant o destrossant cèl·lules animals.

Els humans mesclen cèl·lules sexuals femenines (òvuls) i masculines (espermatozoides) per a la seua concepció. Quan un òvul rep un espermatozoide i l'incorpora es produeix un procés de divisió cel·lular programat, i a partir d'un moment, que sol ser als 14 dies, les cèl·lules que sorgeixen es van diferenciant i creant els òrgans interns propis de cada individu. Aquest procés s'anomena **gastrulació**. I és difícil d'entendre per a un profà, però també per a un científic continua sent un misteri com les cèl·lules que sorgeixen van adoptant una funció determinada i van creant el cervell, o el fetsge, o es conformen en una extremitat o en pèl, al principi totes les cèl·lules que després compondran un cos són iguals.

Les peces que ixen de les mans d'Alex presenten aquest mateix procés de **gastrulació**, en el seu cas adquireixen la seua funció en el procés d'anomenar-les, en *Armatura*, Alex crea un exoesquelet protector per al seu cos, les diferents peces que componen l'obra tenen els noms d'una armadura de cavaller medieval, són parts que protegeixen cada un dels òrgans vitals, l'elm el cervell o la cuirassa el cor; *Cordero pascual* és una escultura de punt de ganxo pintada de daurat per fora i de blanc per dins més una manuela recolzada, i és un corder pasqual perquè així és anomenat; i així mateix podem parlar de *Pliegues de manto*, *Bacante* o *Madre*.

Com deia, no es coneixen els mecanismes perquè es produïska la gastrulació, estem davant d'un MISTERI una cosa vetlada, fins i tot per a la ciència. Molta de la producció d'Alex se situa en espais vetllats, misteris. Hem parlat els dos en moltes ocasions de la Vil·la dels Misteris de Pompeia, és un lloc en el qual buscar les claus per a revelar el misteri o cobrir-lo més. Allí apareixen claus fonamentals per a entendre o per a enterrar el coneixement fonamental. I aquestes claus són, d'una banda, la iniciació sexual femenina i, de l'altra, el vetllat d'un fal·lus. Les peces *Femenino velado* d'Alex tenen aquesta forma: un estrany condó de punt de ganxo; en un altre cas és un d'aquests objectes amb un doble vetllat, una segona capa constituïda per un cos de serrells com els que utilitza en la seua obra *Transcuervo*. El que ens diu això és que la lectura és contínua, que unes obres manen sobre altres. Són belles individualment, però no diuen res si no es posen prop unes d'altres.

Sobre la vida, amor, dolor, mort, desig i memòria que subjau en l'obra d'Alex Francés

La vida en cada individu és el fragment temporal en el qual s'existeix, es tractaria d'afinar sobre quins elements intervenen per a definir la vida en un individu particular: el temps; la seua morfologia, és a dir el seu cos, o les particularitats del seu cos; l'herència, tant genètica com patrimonial o cultural; el moment històric que li

Una fábula

Este año 2020 un virus ha cambiado el mundo. Un virus es una entidad a la que no puede considerarse vivo, es algo que no tiene las características de lo que es la vida desde el concepto canónico de la ciencia humana. Un ser vivo es un organismo, un conjunto de materia organizada en un sistema complejo, puede relacionarse con el medio, nutrirse y reproducirse. Los virus no tienen la capacidad por sí mismos para hacer estas funciones, vagan movidos por el medio, por el azar y cuando alcanzan una célula viva se adhieren a ella y desarrollan un comportamiento determinado en su código, ya sea de ARN o de ADN.

El mundo, la cultura humana, ha sido puesta en cuestión por unas entidades que no tienen inteligencia, memoria o conciencia, solo son un protocolo de actuaciones que les permite reproducirse, matando o destrozando células animales.

Los humanos mezclan células sexuales femeninas (óvulos) y masculinas (espermatozoides) para su concepción. Cuando un óvulo recibe un espermatozoide y lo incorpora se produce un proceso de división celular programado, y a partir de un momento, que suele ser a los 14 días, las células que surgen se van diferenciando y creando los órganos internos propios de cada individuo. Este proceso se llama **gastrulación**. Y es difícil de entender para un profano, pero también para un científico sigue siendo un misterio como las células que surgen van adoptando una función determinada y van creando el cerebro, o el hígado, o se conforman en una extremidad o en pelo, en un principio todas las células que luego compondrán un cuerpo son iguales.

Las piezas que salen de las manos de Alex presentan ese mismo proceso de gastrulación, en su caso adquieren su función en el proceso de nombrarlas, en *Armadura*, Alex crea un exoesqueleto protector para su cuerpo, las diferentes piezas que componen la obra, tienen los nombres de una armadura de caballero medieval, son partes que protegen cada uno de los órganos vitales, el yelmo el cerebro o la coraza el corazón; *Cordero pascual* es una escultura de ganchillo pintada de dorado en el exterior y de blanco en su interior más una mancuerna apoyada, y es un cordero pascual porque así es nombrado; y así mismo podemos hablar de *Pliegues de manto*, *Bacante* o *Madre*.

Como decía, no se conocen los mecanismos para que se produzca la gastrulación, estamos ante un MISTERIO algo velado, incluso para la ciencia. Mucha de la producción de Alex se sitúa en espacios velados, misterios. Hemos hablado los dos en muchas ocasiones de la Villa de los Misterios de Pompeya, es un lugar en el cual buscar las claves para desvelar el misterio o cubrirlo más. Allí aparecen claves fundamentales para entender o para enterrar el conocimiento fundamental. Y esas claves son por un lado la iniciación sexual femenina y por otro el velado de un falo. Las piezas *Femenino velado* de Alex tiene esa forma: un extraño condón de ganchillo; en otro caso es uno de estos objetos con un doble velado, una segunda capa constituida por un cuerpo de flecos como los que utiliza en su obra *Transcuerpo*. Lo que nos dice

toca viure; el lloc geogràfic en el qual s'inscriu el seu esdevindre; i el més personal que és la seua voluntat recolzada en el seu propi desig.

En el període que dura la vida d'un home és molt curt si establim comparacions amb l'entorn en què es desenvolupa la vida. Tots ens esglaïem en mirar el cel, la mar o les muntanyes, són entitats en la formació de les quals hi ha hagut una temporalitat incomprendible des d'una vida humana. La visió de l'entorn físic és modificada només per la mateixa espècie humana, les forces i canvis del planeta s'escapen a la nostra comprensió perquè el temps en el qual es desenvolupen es mou en una escala incomprendible per a l'humà.

Per aquest motiu necessitem DÉUS, la vida humana és consubstancial a la necessitat de déus. És a dir, el temps és el factor de la vida que provoca que l'ésser humà cree déus. Déus que tenen vides immortals, que perduren tot el temps necessari perquè una galàxia s'expandisca, o perquè a la Terra una serralada emergisca, o perquè un planeta com Mart perdi els líquids presents a la superfície. Crea els humans per a explicar la seua pròpia creació i per a intentar donar un sentit al que ens envolta: els déus existeixen abans que el mateix univers, en són l'origen i els creadors, els déus van crear el temps, i el van fer a la seua escala no a la nostra. Els déus són millors que nosaltres, tenen tot allò que nosaltres desitgem, poden ser homes o dones, o les dues coses, o canviar la seua forma a la d'un bou o un cigne, i fecundar humans per a crear altres déus o altres humans millors que nosaltres, amb cos d'humà i cap animal, déus que poden no tindre cos, però poden tindre tres jos, que no es poden dir pel seu nom o als que anomenem a cada moment per a atraure'ls. Els déus són millors que nosaltres perquè tenen tot el temps i el temps és seu, no nostre.

Nosaltres que no som déus no som capaços d'entendre què és el temps, què és la vida, i d'aquesta ignorància sorgeixen la pregunta: QUÈ SOC JO?

JO o ÉSSER, sorgeix de VIDA

I per a entendre què soc jo he recorregut a una equació matemàtica molt senzilla. Crec que he d'atendre tres variables: JO que és el que tracte de definir o aïllar de la incògnita, COS el que puc verificar sensorialment i intel·lectualment, no sense una alta probabilitat d'error, i el TEMPS, que m'aterreix i no crec poder arribar a definir.

COS + TEMPS = JO

Si en aquesta equació aïlles la variable COS, queda

$$\text{COS} = \text{JO} - \text{TEMPS}$$

I no sé si partim d'una premissa falsa, però en aquest cas el TEMPS és:

$$\text{TEMPS} = \text{JO} - \text{COS}$$

Segons Val de l'Omar són Matemàtiques de Déu

Les preguntes més difícils que ens fem al llarg de la nostra existència tenen a veure amb la paradoxa de no entendre què soc jo en relació amb un conjunt gegantesc

esto es que la lectura es continua, que unas obras mandan a otras. Son bellas individualmente, pero no dicen si no se las pone cerca unas de otras.

Sobre la vida, amor, dolor, muerte, deseo y memoria que subyace en la obra de Alex Francés

La vida en cada individuo es el fragmento temporal en el que se existe, se trataría de afinar sobre que elementos intervienen para definir la vida en un individuo particular: el tiempo; su morfología, es decir su cuerpo, o las particularidades de su cuerpo; la herencia, tanto genética como patrimonial o cultural; el momento histórico que le toca vivir; el lugar geográfico en el que se inscribe su devenir; y lo más personal que es su voluntad apoyada en su propio deseo.

En el periodo que dura la vida de un hombre es muy corto si establecemos comparaciones con el entorno en el que se desarrolla la vida. Todos nos sobrecogemos al mirar el cielo, el mar o las montañas, son entidades en cuya formación ha habido una temporalidad incomprensible desde una vida humana. La visión del entorno físico es modificada solo por la propia especie humana, las fuerzas y cambios del planeta se escapan a nuestra comprensión porque el tiempo en el que se desarrollan se mueve en una escala incomprensible para lo humano.

De ahí que necesitemos DIOSSES, la vida humana es consustancial a la necesidad de dioses. Es decir, el tiempo es el factor de la vida que provoca que el ser humano cree dioses. Dioses que tienen vidas inmortales, que perduran todo el tiempo necesario para que una galaxia se expanda, o para que en la Tierra una cordillera emerja, o para que un planeta como Marte pierda los líquidos presentes en su superficie. Creados por los humanos para explicar su propia creación y para intentar dar un sentido a lo que nos rodea: los dioses existen antes que el propio universo, son su origen y sus creadores, los dioses crearon el tiempo, y lo hicieron a su escala no a la nuestra. Los dioses son mejores que nosotros, tienen todo aquello que nosotros deseamos, pueden ser hombres o mujeres, o las dos cosas, o cambiar su forma a la de un toro o un cisne, y fecundar humanos para crear otros dioses u otros humanos mejores que nosotros, con cuerpo de humano y cabeza animal, dioses que pueden no tener cuerpo, pero pueden tener tres yos, que no se pueden nombrar por su nombre o a los de nombramos a cada momento para atraerlos. Los dioses son mejores que nosotros porque tienen todo el tiempo y el tiempo es suyo no nuestro.

Nosotros que no somos dioses no somos capaces de entender, qué es el tiempo, qué es la vida, y de esa ignorancia surgen la pregunta: ¿QUÉ SOY YO?

YO o SER, surge de VIDA

Y para entender que soy yo he recurrido a una ecuación matemática muy sencilla. Creo que tengo que atender a tres variables: YO que es lo que trato de definir o despejar de la incógnita, CUERPO lo que puedo verificar sensorial e intelectualmente, no sin una alta probabilidad de error, y el TIEMPO que me aterra y no creo poder llegar a definir.

que és l'univers. El que creiem que és la nostra simplicitat, un cos i unes vivències que determinen una persona, semblen no ser res enfront dels grans nombres de l'univers.

No entenem el dolor. La tradició grega clàssica conta que Prometeu era un tità que es va enfrontar als déus per a defensar els humans, que havien sigut creats pels déus, però no els agradava massa la seua creació. Prometeu va entregar als humans diverses coses perquè evolucionaren cap a éssers millors, els va donar el foc, l'art i la tècnica. El càstig que li va posar Zeus, el déu de déus, va ser que Prometeu romandria per sempre encadenat a una muntanya on una àguila li menjaria el fetge cada dia, el fetge és l'únic òrgan vital humà que es regenera. I va condemnar els humans a compartir el seu dolor.

L'amor comporta dolor.

La memòria de l'amor és el dol.

La memòria del dolor resideix en el cos.

La paraula és vida.

El desig de l'artista és ser DÉU

CUERPO + TIEMPO = YO

Si en esta ecuación despejas la variable CUERPO queda

$$\text{CUERPO} = \text{YO} - \text{TIEMPO}$$

Y no sé si partimos de una premisa falsa, pero en ese caso el TIEMPO es:

$$\text{TIEMPO} = \text{YO} - \text{CUERPO}$$

Según Val del Omar son Matemáticas de Dios

Las preguntas más difíciles que nos hacemos a lo largo de nuestra existencia tienen que ver con la paradoja de no entender que soy yo en relación a un conjunto gigantesco que es el universo. Lo que creemos que es nuestra simplicidad, un cuerpo y unas vivencias que determinan una persona, parecen no ser nada frente a los grandes números del universo.

No entendemos el dolor. La tradición griega clásica cuenta que Prometeo era un titán que se enfrentó a los dioses para defender a los humanos, que habían sido creados por los dioses, pero no les gustaba demasiado su creación. Prometeo entregó a los humanos varias cosas para su evolución hacia seres mejores, les dio el fuego, el arte y la técnica. El castigo que le puso Zeus, el dios de dioses, fue que Prometeo permanecería por siempre encadenado en una montaña donde un águila le comería el hígado todos los días, el hígado es el único órgano vital humano que se regenera. Y condenó a los humanos a compartir su dolor.

El amor conlleva dolor.

La memoria del amor es el duelo.

La memoria del dolor reside en el cuerpo.

La palabra es vida.

El deseo del artista es ser DIOS

El món com a empremta d'altres cossos

Estrella de Diego

Els cossos

A poc a poc, els primers cossos transfosos i desmembrats, cossos SM, del dolor i del plaer, cossos com a gabinets d'anatomia barroca d'Alex Francés, s'han convertit en una metàfora potent que es camufla darrere de formes de punt de ganxo que l'artista tix i que després, en una operació complexa, quasi quirúrgica, de transvestisme, pinta afegint camuflatge al camuflatge: nous cossos inesperats i escapant-se. És el dol en tant vestigi imminent, cos convertit en empremta i empremta de cos. Em pregunte cap a on ha mirat Francés per a alliberar-se de la pesada càrrega que ens envaeix a través del cos; la càrrega d'aquestes primeres literalitats dels seus propis cossos també, quan hi havia crit i desconsol, i que ha abandonat deixant pas a les absències. Sembla de sobte un dol difícil de descriure, a la seua manera metàfora subtil d'aquells altres cossos d'aleshores, ara sumits en un silenci eloqüent.

I ve a la memòria la brasilera Lygia Clark quan realitza una obra a mitjan dècada de 1960 que, vista en perspectiva, sembla un abans i un després en la seua producció, un gir que recorda el que –entre línies– pot llegir-se en l'obra de Francés *Ser de luz*, quan el bressol buit, fotograma d'*Intolerance* de Griffith materialment bellíssim i melancòlic, porta el pensament cap a la presència d'una absència insalvable: el buit brutal d'allò que encara no hi és o ha deixat de ser-hi ja. De fet, si Clark simbolitza amb Oitica, una certa oposició al minimalisme i les seues literalitats fins i tot quan treballa amb les peces més concretistes, l'al·ludida peça *Nostalgia del cuerpo* representa la complicitat total amb el cos i els espectadors. Més encara: amb el cos dels espectadors, igual que ocorre amb *8 cos enganxat* d'Alex Francés.

Hi ha, no obstant això, una diferència entre la proposta de Clark on hi ha implícit el seu desig de deixar les peces materials per a centrar-se en el pur cos. A partir d'aquestes peces, emprén el camí cap a un ús terapèutic de la fisicitat, explorant i explotant els sentits al marge de la vista, sentit associat per antonomàsia a l'ordre imposat –tacte, olfacte, oïda...–; els sentits que conformen un territori dels oposats a més –fora/dins, masculí/femení, càlid/fred...–. La diferència és només aparent. Es tracta d'abdicar del cos, perdre el cos per a guanyar-lo, una certa maniobra molt semblant al que ja en els seus inicis proposava Alex Francés. Aquesta pèrdua anunciada s'esfenisca en l'esmentada *8 cos enganxat* o en *Negro*, dues peces en les quals l'apparent diferència entre el procés d'una i de l'altre artista, entre Clark i Francés, al final es repunta decidida.

A partir de la sèrie *Nostalgia del cuerpo*, Clark deixava de ser artista en el sentit més lax del terme, i recuperava aquest lloc curatiu de la creació, a través del despertar sensorial entre els espectadors; lloc que fins a cert punt fa anys que explora

El mundo como huella de otros cuerpos

Estrella de Diego

Los cuerpos

Poco a poco, los primeros cuerpos transfundidos y desmembrados, cuerpos SM, del dolor y del placer, cuerpos como gabinetes de anatomía barroca de Alex Francés, se han convertido en una metáfora potente que se camufla tras formas de ganchillo que el artista teje y que después, en una operación compleja, casi quirúrgica, de travestismo, pinta añadiendo camuflaje al camuflaje: nuevos cuerpos inesperados y escapándose. Es el duelo en tanto vestigio inminente, cuerpo convertido en huella y huella de cuerpo. Me pregunto hacia dónde ha mirado Francés para librarse de la pesada carga que nos invade a través del cuerpo; la carga de esas primeras literalidades de sus propios cuerpos también, cuando había grito y desconsuelo, y que ha abandonado dejando paso a las ausencias. Parece de pronto un duelo difícil de describir, a su manera metáfora sutil de aquellos otros cuerpos de entonces, ahora sumidos en un silencio elocuente.

Y viene a la memoria la brasileña Lygia Clark cuando realiza una obra a mitad de la década de 1960 que, vista en perspectiva, parece un antes y un después en su producción, un giro que recuerda al que –entre líneas– puede leerse en la obra de Francés *Ser de luz*, cuando la cuna vacía, fotograma de *Intolerancia* de Griffith materialmente bellísimo y melancólico, lleva al pensamiento hacia la presencia de una ausencia insalvable: el hueco brutal de lo que aún no está o ha dejado de estar ya. De hecho, si Clark simboliza junto a Oiticica, cierta oposición al Minimalismo y sus literalidades incluso cuando trabaja con las piezas más concretistas, la aludida pieza *Nostalgia del cuerpo* representa la complicidad total con el cuerpo y los espectadores. Más aún: con el cuerpo de los espectadores, igual que ocurre con *8 cos enganxat* de Alex Francés.

Hay, no obstante, una diferencia entre la propuesta de Clark donde está implícito su deseo de dejar las piezas materiales para centrarse en el puro cuerpo. A partir de esas piezas, emprende el camino hacia un uso terapéutico de la fisicidad, explorando y explotando los sentidos al margen de la vista, sentido asociado por antonomasia el orden impuesto –tacto, olfato, oído...–; los sentidos que conforman un territorio de los opuestos además –fuera/dentro, masculino/femenino, cálido/frío...–. La diferencia es solo aparente. Se trata de abdicar del cuerpo, perder el cuerpo para ganarlo, cierta maniobra muy parecida a lo que ya en sus inicios proponía Alex Francés. Esa pérdida anunciada se escenifica en la citada *8 cos enganxat* o en *Negro*, dos piezas en las cuales la aparente diferencia entre el proceso de uno y otro artista, entre Clark y Francés, al final se pespuntea decidida.

A partir de la serie *Nostalgia del cuerpo*, Clark dejaba de ser artista en el sentido más laxo del término, y recuperaba ese lugar curativo de la creación, a través

Francés. Doncs, de sobte, pense que el trajecte que ha recorregut Francés des dels seus primers cossos transfusionaris fins a les peces de punt de ganxo –on el cos és només vestigi i metàfora– té molt en comú amb el camí de Clark: una pèrdua de la literalitat del cos que tradueix el seu guany. Ha d'haver-hi altres maneres alternatives d'acostar-se al món lluny del minimalisme i la seua literalitat imposada, aquelles que la brasilera revisa fins i tot a partir d'algunes de les seues obres aparentment literals. És el cas de *Piedra y aire*, una bossa de plàstic dins de la qual es fica una pedra que es va movent i construeix una poderosa metàfora. Són els cossos altres de les pedres en *Los amantes* de Francés, on la materialitat juga de nou un paper essencial que acaba convertint-se en metàfora vulnerabilitzada, com vulnerables són a cada pas les propostes de Clark.

No obstant això, en la història de l'art a l'ús no li han agradat els discursos vulnerables i antiautoritaris. Per això no sol fixar-se tampoc en els tapissos i els brodats, en el punt de ganxo, encara que siguin discursos idonis per a assaltar el cos. Han sigut, des de sempre, els discursos de les dones, anònims –era igual qui brodara, qui fera les peces de punt, els tapissos...–, que a la seua manera reapareixen en les peces escultòriques de Clark. Perquè en *Bichos* –sèrie meravellosa de peces metàl·liques convertides en matèria viva– recús les seues escultures, fa peces mòbils; patrons de metall que reuneixen geometries i cossos. També ací fa de teixidora i ressitua la nostàlgia d'un cos que la converteix en inspiradora de les generacions posteriors, aspirants a traspassar els territoris de la representació, a recobrar el cos complet de formes impensades.

A la seua manera, Alex Francés converteix l'art en una mena misteriosa de teràpia –o, al contrari– i no sols perquè assumeix un paper de teixidor, on es trastoquen els rols i les expectatives, sinó perquè parla del dol i del dolor i del consol per al dolor que pot estar, per què no, en el teixir mateix. Les dones s'han refugiat en aquest camuflatge durant segles: nosaltres ho sabem tot sobre la materialitat. Hem amortallat els morts; hem teixit les xarxes de pesca i les catifes per a l'hivern; hem brodat estovalles, cosit vestits... Teixir és, malgrat les aparences, una manera d'alliberar-se de les literalitats. És representar el món com a metàfora.

Contra la literalitat ha cosit Eva Hesse, les obres de la qual amaguen, sota un indiscutible aspecte minimalista, un desplaçament ineludible de significats i subversions. Es revela en *Colgando*, de 1966, obra formada per un marc buit i un ferro que descriu una corba i acaba i finalitza en el marc, com un laberint sense carrers. Sembla una pregunta sense resposta. El marc defineix l'espai, però no la imatge –l'ombra que projecta la corda metàl·lica es queda fora d'aquest–. L'obra, fins i tot passats els anys, continua produint una indescriptible perplexitat. De què parla Hesse? Quin és el seu joc? Aquesta corda condemnada a una superfície, ofegada, ha abdicat de la possibilitat de fugir. El cos, atrapat en la metàfora, desafia la literalitat.

I cus Louise Bourgeois, que amb Lynda Benglis organitza en plens anys seixanta del segle XX una croada càlida i informal, de cossos vessats. Cus i crea parts con-

del despertar sensorial entre los espectadores; lugar que hasta cierto punto lleva años explorando Francés. Pues de pronto pienso que el trayecto que ha recorrido Francés desde sus primeros cuerpos transfusionarios hasta las piezas de ganchillo –donde el cuerpo es solo vestigio y metáfora– tiene mucho en común con el camino de Clark: una pérdida de la literalidad del cuerpo que traduce su ganancia. Debe haber otros modos alternativos de acercarse al mundo alejados del Minimalismo y su literalidad impuesta, ésa que la brasileña revisa incluso a partir de algunas de sus obras aparentemente literales. Es el caso de *Piedra y aire*, una bolsa de plástico dentro de la cual se mete una piedra que se va moviendo y construye una poderosa metáfora. Son los cuerpos otros de las piedras en *Los amantes* de Francés, donde la materialidad juega de nuevo un papel esencial que termina por convertirse en metáfora vulnerabilizada, como vulnerables son a cada paso las propuesta de Clark.

Sin embargo, a la historia del arte al uso no le han gustado los discursos vulnerables y antiautoritarios. Por eso no suele fijarse tampoco en los tapices y los bordados, en el ganchillo, aunque sean discursos idóneos para asaltar el cuerpo. Han sido, desde siempre, los discursos de las mujeres, anónimos –daba igual quién bordara, quien hiciera las piezas de punto, los tapices...–, que a su modo reaparecen en las piezas escultóricas de Clark. Porque en los *Bichos* –serie maravillosa de piezas metálicas convertidas en materia viva– recose sus esculturas, hace piezas móviles; patrones de metal que reúnen geometrías y cuerpos. También aquí hace de tejedora y resitúa la nostalgia de un cuerpo que la convierte en inspiradora de las generaciones posteriores, aspirantes a traspasar los territorios de la representación, a recobrar el cuerpo completo de formas impensadas.

A su modo, Alex Francés convierte el arte en cierto tipo misterioso de terapia –o, todo lo contrario– y no sólo porque asume un papel de tejedor, donde se trastocan los roles y las expectativas, sino porque habla del duelo y del dolor y del consuelo para el dolor que puede estar, por qué no, en el tejer mismo. Las mujeres se han refugiado en ese camuflaje durante siglos: nosotras lo sabemos todo sobre la materialidad. Hemos amortajado a los muertos; hemos tejido las redes de pesca y las alfombras para el invierno; hemos bordado manteles, cosido vestidos... Tejer es, a pesar de las apariencias, una forma de librarse de las literalidades. Es representar el mundo como metáfora.

Contra la literalidad ha cosido Eva Hesse, cuyas obras esconden, bajo un indiscutible aspecto minimalista, un desplazamiento ineludible de significados y subversiones. Se desvela en *Colgando*, de 1966, obra formada por un marco vacío y un hierro que describe una curva y acaba y termina en el marco, como un laberinto sin calles. Parece una pregunta sin respuesta. El marco define el espacio, pero no la imagen –la sombra que proyecta la cuerda metálica se queda fuera del mismo–. La obra, incluso pasados los años, sigue produciendo una indescriptible perplejidad. ¿De qué habla Hesse? ¿Cuál es su juego? Esa cuerda condenada a una superficie, ahogada, ha abdicado de la posibilidad de huir. El cuerpo, atrapado en la metáfora, reta la literalidad.

notades de cossos –sovint les parts masculines d'aquests cossos– que des de la suposada literalitat corren intransigents cap a la metàfora, també a partir de formes que s'acumulen i es trenquen. Ha crescut entre els tapissos familiars –en l'empresa familiar, dedicada a la restauració de tapissos– i entén l'agulla com una aliada, sutura, curació...

Igual que l'aranya i l'agulla, Bourgeois recús les parts i les obliga a conviure en al·lusions noves. Es tracta de crear estructures que acullen, llocs de la memòria on cossos i objectes s'acumulen i s'ordena el caos. Per això parla de cel·les, a mitjan camí entre convent i presó, amagatall i lloc de recolliment on concentra les pors i els dolors que a cada pas aguaiten, en una maniobra que a la seua manera ens fa pensar en Francés. També en les formes escultòriques de Francés es reuneixen quasi tots els traumes del subjecte a trossos i els conflictes entorn de la construcció de la identitat; el trontoll de la mirada única i jerarquitzada que, com les paral·leles disfuncionals en *Angostura* s'eixamplen i s'estrenyen amb la mal·leabilitat mateixa de la narració.

Teixir, per tant, per a ser lliures. Ocorre amb les creadores, quan cap a 1965 decideixen alliberar-se del cos a l'ús, és ben cert que en tots els relats masculins de la història de l'art el cos és sempre el vehicle privilegiat per a transmetre la narració imposada, el cos del delicte. Sovint, a més, ho fan a través de l'agulla, en el sentit de recosir les parts com a maniobra de consol també. Era la conjunció privilegiada de l'interès pel cos altre des de mitjans dels seixanta i les noves maneres d'acostar-se a aquestes formulacions de cossos que gens o poc tenien a veure amb els cossos canònics. També Francés ha mirat des de fa anys els cossos no canònics cara a cara –a vegades les transfusions en el retrat de *Las dos Fridas*– i ho ha fet descarat com la mateixa Benglis, quan en els setanta proposa una imatge que apareix publicada en *Artforum* i que sorprén la sempre conservadora comunitat de l'art internacional: un cos femení, *sexy* i nu, amb ulleres de sol i gest desafiador, sosté amb una mà un fal·lus postís.

Encara que Francés ha portat la maniobra de trastocament un pas més enllà: en aquests últims temps en què tots els ulls es giren cap a la cultura material –de què estan fetes les coses– ens intriga la manera en què s'han encarnat els seus cossos en unes peces on el cos és cos i empremta i teixit; serialitat i dol. Si més no, una materialitat de camuflatge que ens fa pensar en maneres de trobar consol al dol entre el teixit i el cos.

Sèries i dol

D'una banda, hi ha les sèries que són la garantia d'ordre; de l'altra, el dol en tant que absència, que és el restabliment d'un cert ordre extraviat. Sobre aquest malabarisme s'estableix el món metafòric de Francés a partir d'una serialitat, que lluny d'entaular una conversa amb el símil –ocorre amb les bestioles de Clark– l'estableix amb les diferències. Succeeix, a més, en un territori de formes vulnerables –les peces de punt de ganxo que van poblant el món i es pinten, es combinen amb

Y cose Louise Bourgeois, quien junto con Lynda Benglis organiza en plenos años 60 del XX una cruzada cálida e informal, de cuerpos derramados. Cose y crea partes connotadas de cuerpos –a menudo las partes masculinas de esos cuerpos– que desde la supuesta literalidad corren intransigentes hacia la metáfora, también a partir de formas que se acumulan y se quiebran. Ha crecido entre los tapices familiares –en la empresa familiar, dedicada a la restauración de tapices– y entiende la aguja como una aliada, sutura, curación...

Igual que la araña y la aguja, Bourgeois recose las partes y las obliga a convivir en alusiones nuevas. Se trata de crear estructuras que cobijen, lugares de la memoria donde cuerpos y objetos se acumulan y se ordena el caos. Por eso habla de celdas, a medio camino entre convento y cárcel, escondite y lugar de recogimiento donde concentra los miedos y los dolores que a cada paso acechan, en una maniobra que a su modo nos hace pensar en Francés. También en las formas escultóricas de Francés se reúnen casi todos los traumas del sujeto a pedazos y los conflictos en torno a la construcción de la identidad; el tambaleamiento de la mirada única y jerarquizada que, como las paralelas disfuncionales en *Angostura* se ensanchan y se estrechan con la maleabilidad misma de la narración.

Tejer, por tanto, para ser libres. Ocurre con las creadoras, cuando hacia 1965 deciden librarse del cuerpo al uso –es bien cierto que en todos los relatos masculinos de la historia del arte el cuerpo es siempre el vehículo privilegiado para transmitir la narración impuesta, el cuerpo del delito. A menudo, además, lo hacen a través de la aguja, en el sentido de recoser las partes como maniobra de consuelo también. Era la conjunción privilegiada del interés por el cuerpo otro desde mitad de los 60 y los nuevos modos de acercarse a esas formulaciones de cuerpos que nada o poco tenían que ver con los cuerpos canónicos. También Francés ha mirado desde hace años a los cuerpos no canónicos frente a frente –a veces las transfusiones en el retrato de *Las dos Fridas*– y lo ha hecho descarado como la propia Benglis, cuando en los 70 propone una imagen que aparece publicada en *Artforum* y que asombra a la siempre conservadora comunidad del arte internacional: un cuerpo femenino, sexy y desnudo, con gafas de sol y gesto desafiante, sostiene con una mano un falo postizo.

Aunque Francés ha llevado la maniobra de trastocamiento un paso más allá: en estos últimos tiempos en que todos los ojos se vuelven hacia la cultura material –de qué están hechas de las cosas– nos intriga el modo en el cual se han encarnado su cuerpos en unas piezas donde el cuerpo es cuerpo y huella y tejido; serialidad y duelo. En todo caso, una materialidad de camuflaje que nos hace pensar en formas de encontrar consuelo al luto entre lo tejido y el cuerpo.

Series y duelo

Por una parte, están las series que son la garantía de orden; por la otra, el duelo en tanto ausencia, que es el restablecimiento de cierto orden extraviado. Sobre ese malabarismo se establece el mundo metafórico de Francés a partir de una serialidad, que lejos de entablar una conversación con lo símil –ocurre con los bichos de

altres materials que les fan rígides i fortes, creen grups, viuen soles- igual que els cossos. I, en la seua metàfora, donen recer a un cos invisible que les habita loquaç.

Són les serialitats subversives de les quals saben també aquestes dones que, pròximes al minimalisme com a repetició i literalitat, trenquen les regles i les rescloses del corporal. És la serialitat a la qual al·ludeix Posenenske, quan diu que prefereix fer sèries perquè no vol fer objectes per a individus particulars. Tampoc Francés fa cossos que siguin cossos particulars, sinó que subratlla les diferències de la disfuncionalitat dels cossos - presents des dels seus primers treballs- que ara busca un nou ordre de paraules i coses. En Francés les línies es trenquen en la serialitat que hi és i no hi és; que pretén ser i tot el contrari.

Després quedaria el dol, que Freud defineix en famós text “L’aflicció i la melangia” de 1917. Els dos fenòmens estan units per un destí irremissible i en aquest article el psicoanalista es refereix a aquest estat de pèrdua. Quan es produeix i per raons complexes de determinar, la libido ha de tornar al subjecte i aquest fet li produeix un enorme dolor. La pèrdua, diu Freud, pot ser de la persona estimada, el país d’origen, la llibertat, un ideal..., si bé el procés és idèntic i només el temps ho cura. Aleshores l’individu pot tornar a la seua vida anterior, excepte en els casos en què el dolor s’enquista, sembla impossible la capacitat del dol i desemboca en melangia. Siga com vulga, la impossibilitat de fer el dol no està sense excepció lligada a una patologia: a vegades ocorre quan l’objecte és molt abstracte, sense anar més lluny quan no hi ha cos per enterrar. Llavors, quan no hi ha literalitat sinó metàfora, la cerimònia es fa més complexa encara.

I apareix entre els pensaments el bressol d’alabastre -tresor de la dinastia Ming-, materialitat delicada, transparència indiscreta... Sobretot buit, empremta d’una falta de cos que es fa estrident en la seua absència, metàfora d’una cosa poderosa que ha desaparegut per complet. Es mostra ferida i pregunta infinita. *Ser de luz*, en diu Francés: és allò que no s’acaba d’articular, allò que apel·la a la impossibilitat última de dir. *Aún aprendo*, escriu Goya en una de les seues estampes més conegudes i més contundents, on el cos envellit parla d’una interpel·lació inestable, impossibilitat d’endinsar-se en les certeses a través del cos present.

Per aquestes absències que, no obstant això, tenen una presència innegable en el relat, pense en el *Tractatus* de Wittgenstein i aquests assumptes que s’apareixen; que no es poden anomenar i dels quals, com que no se’n pot parlar -com que no poden ser aprehesos en el llenguatge- és millor callar: «D’allò que no es pot parlar, millor és callar.» Tal vegada el que és transcendental -i l’absència ho és- no s’acaba de dir mai tal com és; s’amaga en paràfrasis, en metàfores, en condensacions i desplaçaments -diria Freud-.

Potser per la seua essència de pregunta sense resposta definitiva, per aquesta fissura que s’obri en els mateixos ulls dels espectadors, *Ser de luz* defineix alguns assumptes essencials per a un cert acostament de Francés a alguna cosa que es

Clark- la establece con las diferencias. Sucede, además, en un territorio de formas vulnerables -las piezas de ganchillo que van poblando el mundo y se pintan, se combinan con otros materiales que las hacen rígidas y fuertes, crean grupos, viven solas- igual que los cuerpos. Y, en su metáfora, dan cobijo a un cuerpo invisible que las habita locuaz.

Son las serialidades subversivas de las cuales saben también esas mujeres que, próximas al minimalismo como repetición y literalidad, rompen las reglas y las esclusas de lo corporal. Es la serialidad a la cual alude Posenenske, cuando dice que prefiere hacer series porque no quiere hacer objetos para individuos particulares. Tampoco Francés hace cuerpos que sean cuerpos particulares, sino que subraya la diferencias de la disfuncionalidad de los cuerpos -presentes desde sus primeros trabajos- que ahora busca un nuevo orden de palabras y cosas. En Francés las líneas se quiebran en la serialidad que es y no es; que pretende ser y todo lo contrario.

Luego quedaría el duelo, que Freud define en famoso texto "Duelo y melancolía" de 1917. Ambos fenómenos están unidos por un destino irremisible y en este artículo el psicoanalista se refiere a ese estado de pérdida. Cuando se produce y por razones complejas de determinar, la libido debe volver al sujeto y este hecho le produce un enorme dolor. La pérdida, dice Freud, puede ser de la persona querida, el país de origen, la libertad, un ideal..., si bien el proceso es idéntico y solo el tiempo lo cura. Entonces el individuo puede volver a su vida anterior, salvo en los casos en los cuales el dolor se enquistaba, parece imposible la capacidad del duelo y desemboca en melancolía. Sea como fuere, la imposibilidad de hacer el duelo no está sin excepción ligada a una patología: a veces ocurre cuando el objeto es muy abstracto, sin ir más lejos cuando no hay cuerpo que enterrar. Entonces, cuando no hay literalidad sino metáfora, la ceremonia se hace más compleja si cabe.

Y aparece entre los pensamientos la cuna de alabastro -tesoro de la dinastía Ming, materialidad delicada, transparencia indiscreta... Sobre todo vacío, huella de una falta de cuerpo que se hace estridente en su ausencia, metáfora de algo poderoso que ha desaparecido por completo. Se muestra herida y pregunta infinita. *Ser de luz*, llama Francés: es lo que no se termina de articular, lo que apela a la imposibilidad última de decir. *Aún aprendo*, escribe Goya en una de sus estampas más conocidas y más contundentes, donde el cuerpo envejecido habla de una interpelación inestable, imposibilidad de adentrarse en las certezas a través del cuerpo presente.

Por esas ausencias que, no obstante, tienen una presencia innegable en el relato, pienso en el *Tractatus* de Wittgenstein y esos asuntos que se aparecen; que no se pueden nombrar y de los cuales, al no poder hablar -al no poder ser aprehendidos en el lenguaje- es mejor callarse: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.» Tal vez lo trascendental -y la ausencia lo es- no se termina de decir jamás tal y como es; es esconde en paráfrasis, en metáforas, en condensaciones y desplazamientos -diría Freud-.

podria anomenar l'enunciació política en l'època actual, un tipus d'aproximació que es camufla darrere de la forma, entesa com a fisicitat també –i en aquest punt Francés estableix un subtil parentiu amb Doris Salcedo. També l'art polític de Francés trastoca certes regles: què és el que converteix l'art en polític i, consegüentment, on es pot localitzar la seua eficàcia i en què és important la seua agència per a la cultura en general.

I les trastoca en les seues últimes escultures de punt de ganxo, en el bressol buit, en les pedres amants... perquè en perdre la literalitat i guanyar la metàfora ens obliga a plantejar una altra forma d'art polític enfront del qual sorgeix una pregunta ineludible: com pot l'art polític conviure amb la forma, amb la bellesa fins i tot? Encara que ben pensat, la política és també metafòrica; es desplaça, voreja, no acaba d'enunciar-se, ja que «d'allò que no es pot parlar, millor és callar». Així és el dol també.

I després quedarien, clar, els monotips. L'empremta. El que es va esvaint del cos i en el cos. El que, malgrat tot, queda com a tinta indeleble d'aquesta metàfora d'una corporeïtat que aquest vestigi teixit i conserva entre els dits la sensació mateixa d'un cos mentre s'escapa. Un intent de reconstruir a través dels buits de la memòria abans que desaparega per complet.

Quizás por su esencia de pregunta sin respuesta definitiva, por esa fisura que se abre en los propios ojos de los espectadores, *Ser de luz* define algunos asuntos esenciales para cierto acercamiento de Francés a algo que se podría llamar la enunciación política en la época actual, un tipo de aproximación que se camufla tras la forma, entendida como fisicidad también –y en este punto Francés establece un sutil parentesco con Doris Salcedo. También el arte político de Francés trastoca ciertas reglas: qué es lo que convierte al arte en político y, consiguientemente, dónde se puede localizar su eficacia y en qué es importante su agencia para la cultura en general.

Y las trastoca en sus últimas esculturas de ganchillo, en la cuna vacía, en las piedras amantes... porque al perder la literalidad y ganar la metáfora nos obliga a plantear otra forma de arte político frente al cual surge una pregunta ineludible: ¿cómo puede el arte político convivir con la forma, con la belleza incluso? Aunque bien pensado, la política es también metafórica; se desplaza, bordea, no acaba de enunciarse, ya que «de lo que no se puede hablar mejor es callarse». Así es el duelo también.

Y luego quedarían, claro, los monotipos. La huella. Lo que se va desvaneciendo del cuerpo y en el cuerpo. Lo que, pese a todo, queda como tinta indeleble de esa metáfora de una corporeidad que ese vestigio tejido conservando entre los dedos la sensación misma de un cuerpo mientras se escapa. Un intento de reconstruir a través de los huecos de la memoria antes de que desaparezca por completo.

Èxtasi de les coses: Alex Francés, escultura-cos més enllà de la materialitat

Silvia Martí

La trajectòria d'Alex Francés (València, 1962) s'expressa sobre múltiples suports narratius (fotografia, autoretrat, vídeo, escultura...) des de finals de la dècada dels huitanta. La problemàtica de la identitat expressada corporalment (dins/fora/cuirassa), el cos com a receptacle del psicològic i el transcendent, el dolor com a refugi, el cos/fal·lus/verge vetllat o la figura de la mare són algunes de les preocupacions que vertebraren la seua obra. Encara que inicialment va ser conegut principalment per una producció fotogràfica en la qual sovint utilitzava el propi cos (que apareixia sol o al costat d'altres cossos) com a suport escultòric o escultura mateixa fotografiada, l'objectiu en aquest text és centrar-nos en la transformació de les produccions dels últims anys cap a una materialitat escultòrica i objectual. Es proposa l'obra *8 cos enganxat*, (2012) (Figura 1) com a punt d'inflexió en la genealogia d'aquesta tendència.

Així, ens plantegem com va començar i a què pot respondre aquesta transformació en la manera de fer de Francés; com aquest ús d'objectes, processos i materials escultòrics podria respondre al concepte que el mateix Francés denomina *Transcuero* (Francés & Martí, 2019).

L'estructura d'aquest article seguirà les temàtiques sorgides en dues converses mantingudes amb l'artista sobre les seues produccions escultòriques dels últims anys. Les nocions que van anar aflorant-hi aniran vertebrant les diferents parts del text (Francés & Martí, 2019 i 2020).

Estètica de la presència: escultures com a cos expandit

En la conversa mantinguda amb l'artista (Francés & Martí, 2019), el mateix Francés explica que l'escultura de finals dels anys huitanta i principis dels noranta li interessava, però l'aparició estel·lar com mitjà artístic de la fotografia en l'àmbit de l'art contemporani va afectar profundament tota la seua generació quan reivindicava qüestions de gènere o sexualitat, ja que semblava un mitjà idoni per a poder parlar del cos. Així, la seua producció artística d'aquells anys es va expressar fonamentalment a través de resultats fotogràfics i de videocreació. Encara que l'artista relata que, en la seua opinió, hi ha hagut des d'aleshores un cert esgotament o externalització del debat. De manera que, quan les produccions artístiques ixen de la zona interior de l'ésser i es converteixen en una cosa més directament política, Francés prefereix retirar-se'n perquè no sent que aquest siga el seu territori (Francés & Martí, 2019).

Francés es decanta per una producció estètica que, encara partint sovint del cos, és més poètica i es relaciona amb la vida. Torna així cap a la seua essència inicial,

Éxtasis de las cosas: Alex Francés, escultura-cuerpo más allá de la materialidad

Silvia Martí

La trayectoria de Alex Francés (Valencia, 1962) se expresa sobre múltiples soportes narrativos (fotografía, autorretrato, vídeo, escultura...) desde finales de la década de los ochenta. La problemática de la identidad expresada corporalmente (dentro/afuera/coraza), el cuerpo como receptáculo de lo psicológico y lo trascendente, el dolor como refugio, el cuerpo/falo/virgen velado o la figura de la madre son algunas de las preocupaciones que vertebran su obra. Aunque inicialmente fue conocido principalmente por una producción fotográfica en la que a menudo utilizaba su propio cuerpo (que aparecía solo o junto a otros cuerpos) como soporte escultórico o escultura misma fotografiada, el objetivo en este texto es centrarnos en la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual. Se propone la obra *8 cos enganxat*, (2012) (Figura 1) como punto de inflexión en la genealogía de esta tendencia.

Así, nos planteamos cómo comenzó y a qué puede responder esta transformación en el modo de hacer de Francés; cómo este uso de objetos, procesos y materiales escultóricos podría responder al concepto que el propio Francés denomina *Transcuerpo* (Francés & Martí, 2019).

La estructura de este artículo va a seguir las temáticas surgidas en dos conversaciones mantenidas con el artista sobre sus producciones escultóricas de los últimos años. Las nociones que fueron aflorando en ellas irán vertebrando las diferentes partes del texto (Francés & Martí, 2019 y 2020).

Estética de la presencia: esculturas como cuerpo expandido

En la conversación mantenida con el artista (Francés & Martí, 2019), el propio Francés explica que la escultura de finales de los años ochenta y principios de los noventa le interesaba, pero la aparición estelar como medio artístico de la fotografía en el ámbito del arte contemporáneo afectó profundamente a toda su generación en cuanto reivindicaba cuestiones de género o sexualidad, dado que parecía un medio idóneo para poder hablar del cuerpo. Así, su producción artística de esos años se expresó fundamentalmente a través de resultados fotográficos y de vídeo-creación. Aunque el artista relata cómo, en su opinión, ha habido desde entonces cierto agotamiento o externalización del debate. De modo que, cuando las producciones artísticas salen de la zona interior del ser y se convierten en algo más directamente político, Francés prefiere retirarse pues no siente que ese sea su territorio (Francés & Martí, 2019).

Francés se decanta por una producción estética que, aún partiendo a menudo del cuerpo, es más poética y se relaciona con la vida. Vuelve así hacia su esencia inicial,

més escultòrica. En aquest sentit, a Francés li interessa ara els objectes i els processos (Francés & Martí, 2019) i potser, afegiríem, li interessa més treballar amb la presència (escultura-cos-objecte real) que amb l'efecte de presència (mitjans tècnics de representació).

Encara que la presència del cos en la seua obra ha experimentat un trànsit des d'una presència ontològica fins a la seua suplementarietat, ja que la presència del cos en la seua obra anterior, en si mateixa, pot manifestar paradoxalment la seua absència real:

Desplegar el cos davant de la mirada constitueix, en última instància, un acte de sostracció; o formulat, en altres termes, que, com més gran és el grau d'inscripció/concreció del cos en l'espai performatiu, més manifesta resulta la seua absència, la seua naturalesa des-emplaçada. Per aquest motiu reconèixer la "suplementarietat del cos" comporta, per tant, l'admissió que, en veritat, aquest és visible perquè no és, perquè tot ell es mostra com un additiu sense presència real, sense referent, sense cap "ancoratge essencial que poguera establir i "emplaçar" la seua imatge. (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 16-17)

Això facilitaria una translació del focus des de la imatge real d'un cos, a la fabricació escultòrica de les seues obres recents, en la qual tota l'escultura (fins i tot en la seua abstracció) és cos, *transcuerpo*.

Aquest assolir el cos «ser visible perquè no és» tindria molt de sentit en les propostes escultòriques de Francés. Potser per a parlar del cos siga més efectiva la seua absència real, la seua transposició en cossos escultòrics, una escultura concebuda com a cos, com a *transcuerpo*. Aquesta concepció enllaçaria amb la idea de cos fluent, un cos disseminat, present en un flux de significats:

De la mateixa manera que ocorre amb el significat de la teoria derridiana de la *différance*, es podria dir que el cos no es troba fixat, sinó que, mitjançant una sort de virtual disseminació, resideix en un constant flux de significats: no està quiet en si mateix, perquè no hi ha un si mateix en el qual romandre. El que hem anomenat "cos fluent" potser és la mostra paradigmàtica i l'exemple palmari de l'erosió del modern subjecte cartesià". (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 20)

Així, Francés afirma que «tota producció d'objecte feta amb el cos és cos també» (Francés & Martí, 2019), es tractaria d'un cos «transicional o expandit» (Francés & Martí, 2019); aquestes produccions serien dimensions del fet corporal en les quals l'espiritual seria molt important segons l'artista. Estaríem ací vorejant la noció de *transcuerpo* proposada més endavant per Francés: aquests objectes (obres) poden resultar abstractes, però no estranys al cos. Francés afirma que el cos no és l'organisme, el cos conté aspectes psicològics i altres aspectes que van més enllà.

Albirem ací relacions amb el concepte de presència, enfront d'«efecte de presència», i d'«èxtasi de les coses» (Böhme), enfront dels objectes sense més, ja que cap

más escultórica. En ese sentido, a Francés le interesa ahora los objetos y los procesos (Francés & Martí, 2019) y quizás, añadiríamos, le interesa más trabajar con la presencia (escultura-cuerpo-objeto real) que con el efecto de presencia (medios técnicos de representación).

Aunque la presencia del cuerpo en su obra ha experimentado un tránsito desde una presencia ontológica a su suplementariedad, ya que la presencia del cuerpo en su obra anterior, en sí misma, puede manifestar paradójicamente su ausencia real:

«Desplegar el cuerpo ante la mirada constituye, a lo último, un acto de sustracción; o formulado, en otros términos, que, cuanto mayor es el grado de inscripción/concreción del cuerpo en el espacio performativo, más manifiesta resulta su ausencia, su naturaleza desplazada. De ahí que reconocer la “suplementariedad del cuerpo” conlleve, por tanto, la admisión de que, en verdad, éste es visible porque no es, porque todo él se muestra como un aditivo sin presencia real, sin referente, sin “anclaje esencial” alguno que pudiera estabilizar y “emplazar” su imagen». (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 16-17)

Esto facilitaría una traslación del foco desde la imagen real de un cuerpo, a la fabricación escultórica de sus obras recientes, en la que toda la escultura (incluso en su abstracción) es cuerpo, *transcuerpo*.

Este lograr el cuerpo «ser visible porque no es» tendría mucho sentido en las propuestas escultóricas de Francés. Quizás para hablar del cuerpo sea más efectiva su ausencia real, su trasposición en cuerpos escultóricos, una escultura concebida como cuerpo, como *transcuerpo*. Esta concepción enlazaría con la idea de cuerpo fluente, un cuerpo diseminado, presente en un flujo de significados:

«De igual modo que sucede con el significado de la teoría derridiana de la *différance*, podría decirse que el cuerpo no se encuentra fijado, sino que, mediante una suerte de virtual diseminación, reside en un constante flujo de significados: no está quieto en sí mismo, porque no hay un sí mismo en el cual permanecer. Lo que hemos dado en llamar “cuerpo fluente” quizá sea la muestra paradigmática y el ejemplo palmario de la erosión del moderno sujeto cartesiano”. (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 20).»

Así, Francés afirma que «toda producción de objeto hecha con el cuerpo es cuerpo también» (Francés & Martí, 2019), se trataría de un cuerpo «transicional o expandido» (Francés & Martí, 2019); estas producciones serían dimensiones de lo corporal en las que lo espiritual sería muy importante según el artista. Estaríamos aquí bordeando la noción de *transcuerpo* propuesta más adelante por Francés: estos objetos (obras) pueden resultar abstractos, pero no extraños al cuerpo, Francés afirma que el cuerpo no es el organismo, el cuerpo contiene aspectos psicológicos y otros aspectos que van más allá.

Vislumbramos aquí relaciones con el concepto de presencia, frente a «efecto de presencia», y de «éxtasis de las cosas» (Böhme), frente a los objetos sin más, puesto

d'aquests conceptes, el de presència (quan hi ha un cos físic real com en una *performance*) i el d'èxtasi (de les coses)

es pot aplicar a productes de mitjans tècnics i electrònics, que poden ser capaços de generar efectes de presència, però no presència. [...] Fan que sorgisca l'aparença d'actualitat sense fer per això que els cossos, ni els objectes, apareguen realment com a actuals. (Fischer-Lichte, 2011: 206)

I, en aquest sentit, aquestes produccions escultòriques tindrien més a veure amb una «estètica del performatiu», «una estètica de la presència, no dels efectes-presència, una “estètica de l'aparèixer” (Martin Seel), no una estètica de l'aparença» (Fischer-Lichte, 2011: 208).

L'aproximació a l'espiritual està molt vinculada a la seua experiència diària, en les seues paraules ell no fa estudi de camp sobre ics tema, sinó que parteix de les seues vivències quotidianes, sovint a sa casa, que és el seu taller. Viu envoltat dels objectes amb els quals es relaciona, els observa, els sent...

Afirma que d'alguna manera el cos i l'experiència es depositen en els objectes. Segons Francés, «aquest tipus d'idea d'intenció de depositar el cos en l'objecte el que finalment fa és que el meu cos s'expandisca, i que cree un espai, crea “el meu propi espai [...] en termes més simplificats seria crear el teu propi món”» (Francés & Martí, 2020). Així, es tractaria d'un cert animisme, o agència traspassada als objectes (a les obres): de manera que els objectes guardarien una memòria més enllà de la seua fisicitat.

Tots els artistes són animistes, xamans, quan treballen, fins i tot aquells que es declaren laics o ateus. Durant l'acte de creació abracen aquesta creença innata, “primitiva”, que tant William James com Sigmund Freud van descobrir que subsisteix sota el vernís racionalista de la mentalitat moderna. [...] Poc importa la visió del món que tinga l'artista o la que pretenga infondre a la seua obra: aquesta revela en si mateixa l'armadura animista que la sustenta. (Martel, 2016: 91)

Aquesta mateixa línia de pensament de l'objecte com a subjecte es pot rastrejar en la concepció de Bataille:

L'objecte que és una eina pot ser considerat com un subjecte-objecte. Rep aleshores els atributs del subjecte i se situa al costat d'aquests animals, d'aquestes plantes, d'aquests meteors o d'aquests homes que la transcendència de l'objecte, que els va ser prestada, retira del continuum. [...] En última instància, un objecte així transposat no difereix en la imaginació de qui el concep, del que és ell mateix; aquesta fletxa, als seus ulls, és capaç d'actuar, de pensar i de parlar com ell. (Bataille, 2018: 37)

I, no sols els objectes poden adquirir una certa entitat de subjecte, sinó que, a més, adquireixen característiques espirituals, divines, encara que caigudes:

ninguno de estos conceptos, el de presencia (cuando hay un cuerpo físico real como en una performance) y el de éxtasis (de las cosas)

«se puede aplicar a productos de medios técnicos y electrónicos, que pueden ser capaces de generar efectos de presencia, pero no presencia. [...] Hacen que surja la apariencia de actualidad sin hacer por ello que los cuerpos, ni los objetos, aparezcan realmente como actuales». (Fischer-Lichte, 2011: 206)

Y, en ese sentido, estas producciones escultóricas tendrían más que ver con una «estética de lo performativo», «una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una “estética del aparecer” (Martin Seel), no una estética de la apariencia» (Fischer-Lichte, 2011: 208).

La aproximación a lo espiritual está muy vinculada a su experiencia diaria, en sus propias palabras él no hace estudio de campo sobre equis tema, sino que parte de sus vivencias cotidianas, a menudo en su casa, que es su taller. Vive rodeado de los objetos con los que se relaciona, los observa, los siente...

Afirma que de algún modo el cuerpo y la experiencia se depositan en los objetos. Según Francés, «ese tipo de idea de intención de depositar el cuerpo en el objeto lo que finalmente hace es que mi cuerpo se expanda, y que cree un espacio, crea “mi propio espacio [...] en términos más simplificados sería crear tu propio mundo”» (Francés & Martí, 2020). Así, se trataría de un cierto animismo, o agencia traspasada a los objetos (a las obras): de modo que los objetos guardarían una memoria más allá de su fisicidad.

«Todos los artistas son animistas, chamanes, cuando trabajan, incluso aquellos que se declaran laicos o ateos. Durante el acto de creación abrazan esa creencia innata, “primitiva”, que tanto William James como Sigmund Freud descubrieron que subsiste bajo el barniz racionalista de la mentalidad moderna. [...] Poco importa la visión del mundo que tenga el artista o la que pretenda infundir a su obra: ésta revela en sí misma la armazón animista que la sustenta». (Martel, 2016: 91)

Esta misma línea de pensamiento del objeto como sujeto se puede rastrear en la concepción de Bataille:

«El objeto que es una herramienta puede ser considerado como un sujeto-objeto. Recibe entonces los atributos del sujeto y se sitúa al lado de esos animales, de esas plantas, de esos meteoros o de esos hombres que la trascendencia del objeto, que les fue prestada, retira del continuum. [...] En última instancia, un objeto así traspuesto no difiere en la imaginación de quien lo concibe de lo que es él mismo; esta flecha, a sus ojos, es capaz de actuar, de pensar y de hablar como él». (Bataille, 2018: 37)

Y, no solo los objetos pueden adquirir una cierta entidad de sujeto, sino que, además, adquieren características espirituales, divinas, aunque caídas:

En la mesura en què és esperit, la realitat humana és santa, però és profana en la mesura en què és real. Els animals, les plantes, els instruments i les altres coses manejables formen amb els cossos que les manegen un món real, sotmés i travessat per forces divines, però caigut. (Bataille, 2018: 42)

Des de la perspectiva antropològica de Gell es dona aquesta capacitat d'agència de l'obra atés que:

Tot objecte o persona és agent en potència, és a dir que pot ocupar la posició d'agent en aquest model relacional en la mesura que forma part d'un medi causal de relacions socials. D'altra banda, objectes o persones, en tant índexs materialitzen, corporitzen el poder o capacitat agentiva, són la seua objectificació. És a dir que l'agència en aquest model transaccional seria fonamentalment una posició dins d'una relació, no una essència fixa i immutable o un fenomen mental. Els objectes i les persones es col·loquen en posició d'agent en determinades situacions i contextos. I només poden ser-ho en relació amb altres objectes i persones. (Gell, 2018: 26)

En un sentit similar anirien els conceptes d'atmosfera, «esferes de presència» i d'«èxtasi de les coses» de Gernot Böhme, que podria assimilar-se al fenomen de la percepció de la transferència del cos de l'artista a l'objecte/escultura/cosa de la qual ens parla Francés, en la seua idea de cos expandit:

D'una banda, Böhme defineix les atmosferes com a “esferes de presència”. D'altra banda, no les localitza ni en les coses que semblen irradiar-les ni en els subjectes que les experimenten físicament, sinó entre aquests i en ambdós alhora. Amb el concepte “esferes de presència” es refereix sens dubte a una forma específica d'actualitat dels objectes. Böhme ho explica com a “èxtasi de les coses”, com la forma en què una cosa es fa present de manera singular als qui la perceben. (Fischer-Lichte, 2011: 237)

Del profà al sagrat: teixir i fer nusos

Coincidim a considerar *8 cos enganxat* (2012) com l'obra punt d'inflexió en aquest canvi (o tornada) a una manera de fer escultòrica, que es mostra pendent dels objectes, els materials i els processos. Alex Francés així ho afirma i relata com es va donar aquest desenvolupament a partir d'una conversa amb una persona relacionada amb l'ONCE en la qual se li va suggerir que podria fer obres perquè els cecs pogueren gaudir-les. Aquest suggeriment va ser respost amb la idea de fer obres que ells pogueren tocar (Francés & Martí, 2019). Alguns dels resultats d'aquests treballs van ser exposats posteriorment quan anys més tard va ser convidat a participar en la Biennial de l'ONCE.

El fet de pensar en escultures per a ser tocades va ser el desencadenant de l'obra: es tractaria d'escultures blanques, fetes amb punt de ganxo i després solidificades per mitjà de pintura. *8 cos enganxat*, consisteix a fer un cos a partir del punt de ganxo, i les formes que van sorgir ací (en 2012), o variacions d'aquestes, s'han anat repetint des d'aleshores. Totes aquestes peces parlen de la mateixa forma.

«En la medida en que es espíritu, la realidad humana es santa, pero es profana en la medida en que es real. Los animales, las plantas, los instrumentos y las otras cosas manejables forman con los cuerpos que las manejan un mundo real, sometido y atravesado por fuerzas divinas, pero caído». (Bataille, 2018: 42)

Desde la perspectiva antropológica de Gell se da esta capacidad de agencia de la obra dado que:

«Todo objeto o persona es agente en potencia, es decir que puede ocupar la posición de agente en este modelo relacional en la medida que forma parte de un medio causal de relaciones sociales. Por otra parte, objetos o personas, en tanto índices materializan, corporizan el poder o capacidad agentiva, son su objetificación. Es decir que la agencia en este modelo transaccional sería fundamentalmente una posición dentro de una relación, no una esencia fija e inmutable o un fenómeno mental. Los objetos y las personas se colocan en posición de agente en determinadas situaciones y contextos. Y solo pueden serlo en relación a otros objetos y personas». (Gell, 2018: 26)

En un sentido similar irían los conceptos de atmósfera, «esferas de presencia» y de «éxtasis de las cosas» de Gernot Böhme, que podría asimilarse al fenómeno de la percepción de la transferencia del cuerpo del artista al objeto/escultura/cosa del que nos habla Francés, en su idea de cuerpo expandido:

«Por un lado, Böhme define las atmósferas como “esferas de presencia”. Por otro lado, no las localiza ni en las cosas que parecen irradiarlas ni en los sujetos que las experimentan físicamente, sino entre ellos y en ambos al mismo tiempo. Con el concepto “esferas de presencia” se refiere sin duda a una forma específica de actualidad de los objetos. Böhme lo explica como “éxtasis de las cosas”, como la forma en que una cosa se hace presente de modo singular a quienes la perciben». (Fischer-Lichte, 2011: 237)

De lo profano a lo sagrado: tejer y hacer nudos

Coincidimos en considerar *8 cos enganxat* (2012) como la obra punto de inflexión en este cambio (o vuelta) a un modo de hacer escultórico, que se muestra pendiente de los objetos, los materiales y los procesos. Alex Francés así lo afirma y relata cómo se dio este desarrollo a partir de una conversación con una persona relacionada con la ONCE en la que se le sugirió que podría hacer obras para que los ciegos pudieran disfrutarlas. Esta sugerencia fue respondida con la idea de hacer obras que ellos pudieran tocar (Francés & Martí, 2019). Algunos de los resultados de esos trabajos fueron expuestos posteriormente cuando años más tarde fue invitado a participar en la Bienal de la ONCE.

El hecho de pensar en esculturas para ser tocadas fue el desencadenante de la obra: se trataría de esculturas blandas, hechas con ganchillo y luego solidificadas mediante pintura. *8 cos enganxat*, consiste en hacer un cuerpo a partir del ganchillo, y las formas que surgieron ahí (en 2012), o variaciones de las mismas, se han ido repitiendo desde entonces. Todas esas piezas hablan de la misma forma.

La trobada amb el punt de ganxo també va sorgir de manera orgànica, casual, en tindre un familiar pròxim que, malgrat la seua joventut, s'interessa per aquesta tècnica. Teixir està relacionat amb imatges i idees complexes (mitologia, paciència, etc.). Genera un efecte meditatiu, a través de la repetició; es produeix una duplicació de l'espai mental, es dona «un temps productiu però relacionat amb un espai interior»... Sovint es relaciona amb estar a casa i fer productius els temps «improductius», normalment per a fabricar objectes que estan molt relacionats amb el cos: gorretes, bufandes, peücs...» (Francés & Martí, 2019).

Aquestes tasques, juntament amb altres relatives a la cura domèstica i de si són convertides en experiències amb sentit, sacralitzades o transhumanes; Francés ha aconseguit trobar ací un cert plaer atesa la seua forma de vida, la seua relació amb la casa, amb l'espai, amb els objectes... (Francés & Martí, 2019). Això recordaria els ensenyaments budistes als quals no és alié Francés. O també podríem considerar Alex Francés com un exponent de l'*homo religiosus* de què parla Mircea Eliade, ja que que en:

la perspectiva en la qual se situa l'home de les societats arcaiques (*homo religiosus*): per a ell la vida íntegrament és susceptible de ser santificada. [...] la vida es viu en un doble pla; es desenvolupa com a existència humana i, alhora, participa de la vida transhumana, la del Cosmos o la dels déus. (Eliade, 2018: 141)

Per contra, en l'experiència profana de la vida, es perd la significació espiritual, que és precisament una operació que Francés persegueix en el seu concepte de *transcuerpo*: «Per a l'home irreligiós, totes les experiències vitals, tant la sexualitat com l'alimentació, el treball com el joc, s'han desacralitzat.» (Eliade, 2018: 141-142). En la vida profana contemporània, les experiències i els actes «estan desproveïts de significació espiritual i, per tant, de la dimensió autènticament humana» (Eliade, 2018: 141-142). De manera que, mitjançant el seu quefer artístic Francés persegueix que la vida quotidiana normal es transfigure «en l'experiència de l'home religiós: pertot arreu descobreix un missatge xifrat» (Eliade, 2018: 154).

L'artista viu en el seu estudi, envoltat d'objectes i materials i, en l'activitat de teixir, experimenta un desdoblament que permet que la ment, mentre està ocupada, enganyada, s'òbriga, s'allibere i vague lliurement. Són moments preciosos per a la creació. El fet que hi haja dos centres, dos processos mentals ocorrent alhora, facilita el pensament, i facilita la creativitat: fa sorgir coses que potser no haurien de ser ací. Es facilita una tornada a la vivència del cos, al no-racional, una certa pulsio i força, -el material amb què tix requereix força per a manejar-lo- i aquesta tensió és depositada en l'objecte (Francés & Martí, 2019). Aquest procediment de teixir, nuar, es relaciona amb el poder màgic primigeni de l'art:

El llaç, el nus, apareix com l'encarnació mateixa del poder màgic, perquè és l'element que assegura la permanència del cosmos i possibilita les llargues cadenes de correspondències que expressen la simpatia universal. I la deïtat suprema, el senyor de l'univers, és aquell que té el poder de lligar i deslligar, lligar i deslligar. (Marco Simón, 2019: 23)

El encuentro con el ganchillo también surgió de forma orgánica, casual, al tener un familiar cercano quien, a pesar de su juventud, se interesa por esta técnica. El tejer está relacionado con imágenes e ideas complejas (mitología, paciencia, etc.). Genera un efecto meditativo, a través de la repetición; se produce una duplicación del espacio mental, se da «un tiempo productivo pero relacionado con un espacio interior»... A menudo se relaciona con estar en casa y hacer productivos los tiempos “improductivos”, normalmente para fabricar objetos que están muy relacionados con el cuerpo: gorritos, bufandas, peucos...» (Francés & Martí, 2019).

Esas tareas, junto a otras relativas al cuidado doméstico y de sí son convertidas en experiencias con sentido, sacralizadas o transhumanas; Francés ha conseguido encontrar ahí cierto placer dada su forma de vida, su relación con la casa, con el espacio, con los objetos... (Francés & Martí, 2019). Esto recordaría las enseñanzas budistas a las que no es ajeno Francés. O también podríamos considerar a Alex Francés como un exponente del *homo religiosus* del que habla Mircea Eliade dado que en:

«la perspectiva en la que se sitúa el hombre de las sociedades arcaicas (*homo religiosus*): para él la vida en su totalidad es susceptible de ser santificada. [...] la vida se vive en un doble plano; se desarrolla en cuanto existencia humana y, al mismo tiempo, participa de la vida trans-humana, la del Cosmos o la de los dioses». (Eliade, 2018: 141)

Por contra, en la experiencia profana de la vida, se pierde la significación espiritual, que es precisamente una operación que Francés persigue en su concepto de transcuerpo: «Para el hombre arreligioso, todas las experiencias vitales, tanto la sexualidad como la alimentación, el trabajo como el juego, se han desacralizado.» (Eliade, 2018: 141-142). En la vida profana contemporánea, las experiencias y los actos «están desprovistos de significación espiritual y, por tanto, de la dimensión auténticamente humana» (Eliade, 2018: 141-142). De modo que, mediante su quehacer artístico Francés persigue que la vida cotidiana normal se transfigure «en la experiencia del hombre religioso: por todas partes descubre un mensaje cifrado» (Eliade, 2018: 154).

El artista vive en su estudio, rodeado de objetos y materiales y, en la actividad de tejer, experimenta un desdoblamiento que permite que la mente, mientras está ocupada, engañada, se abra, se libere y vague libremente. Son momentos preciosos para la creación. El hecho de que haya dos centros, dos procesos mentales ocurriendo a la vez, facilita el pensamiento, y facilita la creatividad: hace surgir cosas que quizás no deberían estar ahí. Se facilita una vuelta a la vivencia del cuerpo, a lo no-racional, una cierta pulsión y fuerza, –el material con el que teje precisa de fuerza en su manejo– y esa tensión es depositada en el objeto (Francés & Martí, 2019). Ese procedimiento de tejer, anudar, se relaciona con el poder mágico primigenio del arte:

«El lazo, el nudo, aparece como la encarnación misma del poder mágico, pues es el elemento que asegura la permanencia del cosmos y posibilita las largas cadenas de correspondencias que expresan la simpatía universal. Y la deidad suprema, el señor del universo, es aquel que tiene el poder de ligar y desligar, atar y desatar». (Marco Simón, 2019: 23)

Aquests cossos/obres que han necessitat per a la seua materialització un cert temps, algú físicament realitzant-les –i una força/pulsió per a dur-les a terme–, han capturat d'alguna manera aquest temps, aquesta pulsió, aquest cos. Temps, pulsió i cos que són traspassats a l'objecte; queden d'alguna manera impresos ací. De nou podem rastrejar un cert animisme, una certa empremta espiritual/energètica, capturada en el procediment/ritual de teixir, transmesa a través d'aquest fer amb les mans, d'aquest meditar, que es materialitza. Aquesta manipulació teixint, «confeireix a cada peça el caràcter àuric que Walter Benjamin reclamava en *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica*» (Arribas, 2019: 2).

Les obres artístiques més antigues sabem que van sorgir al servei d'un ritual primer màgic, després religiós. És de decisiva importància que el mode àuric d'existència de l'obra d'art mai es deslligue de la funció ritual. Amb altres paraules: el valor únic de l'autèntica obra artística es funda en el ritual en què va tindre el seu primer i original valor útil. (Benjamin, 1990: 26)

El mateix Francés comenta, respecte a l'aura de l'objecte, que no deixa de ser un sentiment de nostàlgia creure-hi en ple segle XXI, encara que segons l'artista «la produeix “el jo”, és com una manera de crear espai, de crear un espai propi» (Francés & Martí, 2020). Podríem afegir que seria com ser capaç de generar una forma (escultura, objecte artístic) que es faça present de manera singular a qui la percep, això és, de ser capaç de convertir objectes-coses en escultures-cos, produir doncs l'«èxtasi de les coses» (Böhme, 1995).

Es pot rastrejar la materialització d'aquestes preocupacions d'*homo religiosus*, en els mateixos títols de les obres dels següents anys: *Coraza interior-exterior* (2013) (Figura 2), *Cordero Pascual* (2013) (Figura 3), o *Giróvagos velados* (2014) (Figura 4), que preconitzen la noció de transcuerpo, que l'artista elabora més tard, en 2016. Aquest procediment artístic mostraria així «la semblança que existeix entre l'artista i el místic des de consideracions que assenyalen la importància de l'artista com a conductor i catalitzador de l'energia espiritual» (Sinaga, 2017:11), tal com exposa Joseph Campbell, en la seua concepció sobre *La via de l'art* (en el seu llibre *Las extensiones interiores del espacio exterior*).

***Transcuerpos* (2016)**

La peça *Transcuerpos* (2016) (Figura 5), és important per a Francés, que hi veu plasmat el concepte de cos expandit, la idea d'un *transcuerpo*. Hi està present la idea d'elevació i també la forma que d'alguna manera obsessiona Francés i el persegueix: els cossos que estan vetllats. Podem relacionar aquesta conducta que persegueix transcendir a través del cos/obra, amb inquietuds similars en l'obra *Columna sin fin de Brancusi*:

Per fi, la doble direcció de la columna sense fi recobrava l'obsessió futurista pel doble infinit com a cruïlla perceptiva des d'on era possible revelar una visió que anava a permetre elevar-nos més enllà de nosaltres mateixos. Un pilar còsmic que, segons Bran-

Estos cuerpos/obras que han precisado para su materialización de un tiempo, de alguien físicamente realizándolas –y de una fuerza/pulsión para llevarlas a cabo–, han apresado de algún modo ese tiempo, esa pulsión, ese cuerpo. Tiempo, pulsión y cuerpo que son traspasados al objeto; quedan de algún modo impresos ahí. De nuevo podemos rastrear un cierto animismo, cierta huella espiritual/energética, apresada en el procedimiento/ritual de tejer, transmitida a través de ese hacer con las manos, de ese meditar, que se materializa. Esta manipulación tejiendo, «confíere a cada pieza el carácter áurico que Walter Benjamin reclamaba en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*» (Arribas, 2019: 2).

«Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo áurico de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil». (Benjamin, 1990: 26)

El propio Francés comenta, respecto al aura del objeto, que no deja de ser un sentimiento de nostalgia creer en ella en pleno s. XXI, aunque según el artista «la produce “el yo”, es como una forma de crear espacio, de crear un espacio propio» (Francés & Martí, 2020). Podríamos añadir que sería como ser capaz de generar una forma (escultura, objeto artístico) que se haga presente de modo singular a quienes la perciben, esto es, de ser capaz de convertir objetos-cosas en esculturas-cuerpo, producir pues el «éxtasis de las cosas» (Böhme, 1995).

Se puede rastrear la materialización de estas preocupaciones de *homo religiosus*, en los propios títulos de las obras de los siguientes años: *Coraza interior-exterior* (2013) (Figura 2), *Cordero Pascual* (2013) (Figura 3), o *Giróvagos velados* (2014) (Figura 4), que preconizan la noción de *transcuerpo*, que el artista elabora más tarde, en 2016. Este procedimiento artístico mostraría así «la semejanza que existe entre el artista y el místico desde consideraciones que señalan la importancia del artista como conductor y catalizador de la energía espiritual» (Sinaga, 2017:11), tal y como expone Joseph Campbell, en su concepción sobre *La vía del arte* (en su libro *Las extensiones interiores del espacio exterior*).

***Transcuerpos* (2016)**

La pieza *Transcuerpos* (2016) (Figura 5), es importante para Francés, que ve plasmado en ella el concepto de cuerpo expandido, la idea de un *transcuerpo*. En ella está presente la idea de elevación, y está presente también la forma que de algún modo obsesiona y persigue a Francés: los cuerpos que están velados. Podemos relacionar este proceder que persigue trascender a través del cuerpo/obra, con inquietudes similares en la obra *Columna sin fin* de Brancusi:

«Por fin, la doble dirección de La columna sin fin recobraba la obsesión futurista por el doble infinito como encrucijada perceptiva desde donde era posible revelar una visión que iba a permitir elevarnos más allá de nosotros mismos. Un pilar cósmico que,

cusi, sostenia el cel i ens connectava amb l'immaterial. [] Un impuls que no implicava necessàriament una divinització sinó més aviat una espiritualització del cos a través de l'èxtasi. (Sinaga, 2017: 82-83)

Allò que està vetlat... que ens impedeix veure el cos, que només podem imaginar, intuir, però la forma definida del qual no és possible albirar; formes fàl·liques que parlen d'un poder, d'un alçar-se (fins i tot podria referir-se al bipedisme) o, segons Francés, formes que per a ell són com de verges tapades/cobertes per un vel. Per a Francés es tractaria d'una representació del-que-no-pot-ser-revelat, que ens fa inventar, imaginar, perquè no aconseguim revelar-ho. Així, afirma: «el cos vetlat em produeix una sensació molt interessant, precisament perquè desapareixen les desigualtats... vetlats tots [], seria com un símbol d'una cosa ambivalent []» (Francés & Martí, 2020). En aquest sentit, es tracta del que ell anomena el femení vetlat, que no és femení ni masculí, «o és les dues coses, amb una certa predominança del femení» (Francés & Martí, 2020) i que no tindria a veure en si ni amb els homes ni amb les dones, sinó amb una capacitat espiritual que es mostraria en rituals com els de les imatges dels frescos de la Vil·la dels Misteris de Pompeia. (Francés & Martí, 2019).

Aquests Misteris de Pompeia, rituals d'iniciació per a dones de l'època romana, en què la transició des de l'herència grecollatina està convergint al cristianisme, obsessionen Alex Francés. Es tractaria d'un moment històric en el qual, es podria interpretar, s'estaria produint «una presa de poder per part de l'home de tot l'espiritual i un apartar la dona» (Francés & Martí, 2019).

Aquesta forma vetlada encarna la idea que té Francés de cos, de *transcuerpo*, més que qualsevol altra representació. Aquest *Femenino velado* (2016) (Figura 6) seria com una representació fantasmàtica, aquest cos que no seria organisme, més aviat plasmaria la representació de l'espiritual (més enllà del femení o masculí): el *transcuerpo*.

És cridanera la fascinació pel plec i els teixits que manifesta Francés «sempre m'han fascinat les pintures de teles, la sensualitat del plec... on la carn d'alguna manera està darrere» (Francés & Martí, 2020). Sense entrar en la complexitat filosòfica del concepte de plec en Deleuze, i encara que siga a manera d'una llicència intuïtiva, resulta interessant associar-lo amb la noció del femení vetlat i el *transcuerpo* en Francés. Deleuze considera el plec (i la corba), com la forma característica del Barroc, i resulta una manera gràfica de mostrar el que uneix els dos pisos (el pla material, del cos i el pla espiritual), en una lectura de la filosofia monàdica de Leibniz, perquè en els racons del plec, en la seua part còncava i en la convexa, hi cap tot, el material i l'espiritual, que són un, replegat sobre si mateix. L'època actual és considerada Neo-barroca per Deleuze, recuperant en part la visió de Leibniz, on material i espiritual són un, però en l'actualitat no com un acord harmònic (monàdic), sinó de manera polifònica (nomàdica)... (Deleuze, 1989).

Així, en el concepte de cos expandit (*transcuerpo*) de Francés, el cos deixaria de ser una unitat monàdica, per a ser una posició, en transició, nomàdica... Al seu torn, es

según Brancusi, sostenía el cielo y nos conectaba con lo inmaterial. [] Un impulso que no implicaba necesariamente una divinización sino más bien una espiritualización del cuerpo a través del éxtasis». (Sinaga, 2017: 82-83)

Lo velado... que nos impide ver el cuerpo, que solo podemos imaginar, intuir, pero cuya forma definida no es posible vislumbrar; formas fálicas que hablan de un poder, de un erguirse (incluso podría referirse al bipedismo) o, según Francés, formas que para él son como de vírgenes tapadas/cubiertas por un velo. Para Francés se trataría de una representación de lo-que-no-puede-ser-desvelado, que nos hace inventar, imaginar, pues no logramos desvelarlo. Así, afirma: «el cuerpo velado me produce una sensación muy interesante, precisamente porque desaparecen las desigualdades... velados todos [], sería como un símbolo de algo ambivalente []» (Francés & Martí, 2020). En ese sentido, se trata de lo que él llama lo femenino velado, que no es femenino ni masculino, «o es las dos cosas, con cierta predominancia de lo femenino» (Francés & Martí, 2020) y que no tendría que ver en sí ni con los hombres ni con las mujeres, sino con una capacidad espiritual que se mostraría en rituales como los de las imágenes de los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya. (Francés & Martí, 2019).

Estos Misterios de Pompeya, rituales de iniciación para mujeres de la época romana, en la que la transición desde la herencia greco-latina está convergiendo al cristianismo, obsesionan a Alex Francés. Se trataría de un momento histórico en el que, se podría interpretar, se estaría produciendo «una toma de poder por parte del hombre de todo lo espiritual y un apartar a la mujer» (Francés & Martí, 2019).

Esa forma velada encarna la idea que tiene Francés de cuerpo, de *transcuerpo*, más que cualquier otra representación. Ese *Femenino velado* (2016) (Figura 6) sería como una representación fantasmática, ese cuerpo que no sería organismo, más bien plasmaría la representación de lo espiritual (más allá de lo femenino o masculino): el *transcuerpo*.

Es llamativa la fascinación por el pliegue y los tejidos que manifiesta Francés «siempre me han fascinado las pinturas de telas, la sensualidad del *pliegue*... donde la carne de alguna manera está detrás» (Francés & Martí, 2020). Sin entrar en la complejidad filosófica del concepto de pliegue en Deleuze, y aunque sea a modo de una licencia intuitiva, resulta interesante asociarlo con la noción de lo femenino velado y el *transcuerpo* en Francés. Deleuze considera el pliegue (y la curva), como la forma característica del Barroco, y resulta una manera gráfica de mostrar lo que une los dos pisos (el plano material, del cuerpo y el plano espiritual), en una lectura de la filosofía monádica de Leibniz, pues en los recovecos del pliegue, en su parte cóncava y en la convexa, cabe todo, lo material y lo espiritual, que son uno, replegado sobre sí mismo. La época actual es considerada Neo-barroca por Deleuze, recuperando en parte la visión de Leibniz, en donde lo material y lo espiritual son uno, pero en la actualidad no como un acorde armónico (monádico), sino de forma polifónica (nomádica)... (Deleuze, 1989).

Así, en el concepto de cuerpo expandido (*transcuerpo*) de Francés, el cuerpo dejaría de ser una unidad monádica, para ser una posición, en transición, nomádica... A su

tracta d'un estar en transició, entre cos i escultura, entre cos/matèria i cos/espiritual, entre femení i masculí, i de manera polifònica, no d'una manera única... i això seria precisament allò místic, incognoscible, diví, que si fora revelat desapareixeria... Traslladat a l'obra d'art, aquest intent de desvetllament corrobora «el fracàs implícit en tot anomenament, sempre parcial, subjectiu i fragmentari de la veritat» (Francés, 2015: 221).

Ens ressonen en aquestes paraules de l'artista algunes de les idees que intuïm inserides en el *plec* deleuzià: «La forma fàl·lica seria el masculí i que estiga vetllat faria referència al femení, per això té els dos, l'essència del diví (místic); la interioritat de cada un és com una cosa que s'alça però al mateix temps està coberta; perquè si l'alce desapareix; es tracta del místic que hi ha en cada un» (Francés & Martí, 2020).

A Francés l'atrau aquesta forma (forma/informe) coberta amb un teixit que és com «una verge o un fal·lus cobert, un cos vetllat –femení i fàl·lic–, una forma que conta alguna cosa». Aquesta atracció pel cos vetllat ens ha recordat així mateix el concepte que encunya Clérambault, d'ifèfilia eròtica, del grec *yfé* ('teixit') (Perniola, 2016: 108), amb què es referia a l'atracció cap al teixit, una experiència sensorial, sinestèsica, que es desencadenava al contacte amb el teixit. Encara que, segons Clérambault, tal experiència, «té un caràcter neutral, és un *sex appeal* de l'inorgànic, perquè es troba més enllà de la diferència entre els sexes» (Perniola, 2016: 108). En aquestes dones àrabs, estudiades per Clérambault, la «imatge del cos és reemplaçada per la tela, que sovint més l'esborra que el ressalta» (Perniola, 2016: 108).

En aquest sentit, es produeix també un intent de *transcuerpo*, d'anar més enllà de l'organisme com a tal, per a accedir a una altra cosa, encara que, en el cas proposat per Clérambault «Els cossos de tela ja no tenen res orgànic: en cert sentit són contracossos perquè semblen regits per un dinamisme autònom i independent respecte als cossos de carn que suposadament cobreixen» (Perniola, 2016: 108).

En els Misteris de Pompeia es donava una ordre de no destapar allò que estava vetllat, aquesta ordre podria tindre a veure amb misteris màgics, religiosos, espirituals o de l'inconscient atés que:

en la mesura en què l'inconscient és el resultat d'innombrables experiències existencials, no pot deixar d'assemblar-se als diversos universos religiosos. Perquè la religió és la solució exemplar de tota crisi existencial, no sols perquè és capaç de repetir-se indefinidament, sinó també perquè la considera d'origen transcendent i, per consegüent, es valora com a revelació rebuda d'un altre món, trans-humà. (Eliade, 2018: 177)

En la tesi doctoral d'Alex Francés *Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)*, Francés dedica unes paraules respecte a la producció de sentit en l'obra de Pepe Espaliú que, pensem, podria aplicar-se a la seua mateixa obra:

vez, se trata de un estar en transición, entre cuerpo y escultura, entre cuerpo/materia y cuerpo/espiritual, entre femenino y masculino, y de forma polifónica, no de una manera única... y eso sería precisamente lo misterico, lo incognoscible, lo divino, que si fuera desvelado desaparecería... Trasladado a la obra de arte, este intento de desvelamiento corrobora «el fracaso implícito en todo nombramiento, siempre parcial, subjetivo y fragmentario de lo verdadero» (Francés, 2015: 221).

Nos resuenan en estas palabras del artista algunas de las ideas que intuimos insertas en el *pliegue* deleuziano: «La forma fálica sería lo masculino y que esté velado haría referencia a lo femenino, por eso tiene ambos, la esencia de lo divino (místico); la interioridad de cada uno es como una cosa que se levanta pero al mismo tiempo está cubierto; porque si lo levanto desaparece; se trata de lo misterico que hay en cada uno» (Francés & Martí, 2020).

A Francés le atrae esa forma (forma/informe) cubierta con un tejido que es como «una virgen o un falo cubierto, un cuerpo velado –femenino y fálico–, una forma que cuenta algo». Esta atracción por el cuerpo velado nos ha recordado asimismo al concepto que acuña Clérambault, de ifilia erótica del griego *yfé* (tejido) (Perniola, 2016: 108), con el que se refería a la atracción hacia el tejido, una experiencia sensorial, sinestésica, que se desencadenaba al contacto con el tejido. Aunque, según Clérambault, tal experiencia, «tiene un carácter neutral, es un sex appeal de lo inorgánico, porque se encuentra más allá de la diferencia entre los sexos» (Perniola, 2016: 108). En estas mujeres árabes, estudiadas por Clérambault, la «imagen del cuerpo es reemplazada por la tela, que a menudo, más lo borra que lo resalta» (Perniola, 2016: 108).

En ese sentido, se produce también un intento de *transcuerpo*, de ir más allá del organismo como tal, para acceder a otra cosa, aunque, en el caso propuesto por Clérambault «Los cuerpos de tela ya no tienen nada orgánico: en cierto sentido son contracuerpos porque parecen regidos por un dinamismo autónomo e independiente respecto a los cuerpos de carne que supuestamente cubren» (Perniola, 2016: 108).

En los Misterios de Pompeya se daba una orden de no destapar aquello que estaba velado, esta orden podría tener que ver con Misterios mágicos, religiosos, espirituales o del inconsciente dado que:

«en la medida en que el inconsciente es el resultado de innumerables experiencias existenciales, no puede dejar de parecerse a los diversos universos religiosos. Pues la religión es la solución ejemplar de toda crisis existencial, no sólo porque es capaz de repetirse indefinidamente, sino también porque la considera de origen trascendente y, por consiguiente, se la valora como revelación recibida de otro mundo, trans-humano». (Eliade, 2018: 177)

En la tesis doctoral de Alex Francés *Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)*, Francés dedica unas palabras respecto a la producción de sentido en la obra de Pepe Espaliú que, pensamos, podría aplicarse a su propia obra:

En termes de producció de sentit en la pràctica de l'art en Pepe Espaliú, aquesta cerca a les palpentes, aquesta certesa d'una completa ceguesa, és la garantia de la foscor en la qual s'interna l'artista en el seu cau, té a veure amb una incorporació que no està en l'ordre de la significació, per a ell l'art no és una manera de comprendre el món, sinó de l'incompreensible de l'existir, de l'impossible, del que falta, de l'absent, del símptoma o assenyalament del dolor i de l'angoixa com a una altra manera d'expressar la veritat. aquesta veritat suposada que l'artista reconstrueix a partir de fragments, o d'una experiència fragmentària, és el reconeixement del fracàs implícit en tot anomenament, sempre parcial, subjectiu i fragmentari de la veritat, però en aquest fracàs reconegut, trobem la insistència d'una cerca personal subjectada en un dolor d'estar fora, escindit, cos-fragment i construcció de cos en la pràctica de l'art, on les pulsions contingudes en el biològic del cos juguen un important paper en aquesta necessitat de fer de l'art un cau, un refugi i un camí, una escriptura que es determina en el seu trajecte final cap a la mort, on el dolor i el gaudi s'ajunten i donen sentit final a la seua experiència estètica i vital. (Francés, 2015: 221)

Cos-casa-Cosmos

En la peça *Caseta* (2017) (Figura 7-8), es deixa caure una cosa damunt d'una altra... Aquest ús dels materials i aquests procediments per a Francés resulta en *transcueros* també; són escultures, són una representació del cos, en el sentit que estan conformades per una estructura rígida (ossos), una superfície semirígida o blana (pell), que està perforada (forats, cavitats... del cos); els forats estan pintats i tallats a mà. Es tracta d'una abstracció del cos, la seua mínima expressió o esquema: perquè el cos està ple de forats, físics, metafòrics i simbòlics. Aquestes peces podrien perfectament haver-se titulat *Transcueros I, II, III...* (pell, ossos i forats...). Alex Francés veu cos en totes elles (Francés & Martí, 2019).

Es produeix una concepció en la qual cos-casa-cosmos estan relacionats i ens poden guiar o conduir a la transcendència, «cada una d'aquestes imatges equivalents – Cosmos, casa, cos humà– presenta o és susceptible de rebre una <obertura> superior que faci possible el trànsit a l'altre món» (Eliade, 2018: 146). Continua Eliade, amb aquesta metàfora cap a la transcendència, que relacionem amb el concepte de *transcuero* de Francés, «D'una manera o altra, el Cosmos en què s'habita –cos, casa, territori tribal, aquest món d'ací íntegrament– comunica per dalt amb un altre nivell que hi és transcendent»; «Tot habitatge estable on u s'instal·la <> equival, en el pla filosòfic, a una situació essencial que s'ha assumit» (Eliade, 2018: 149) –encara que siga temporalment–.

En aquest sentit, en un àmbit profà «Igual que l'habitació d'un home modern ha perdut els seus valors cosmològics, el seu cos està privat de tota significació religiosa i espiritual» (Eliade, 2018: 150), qüestió que Francés, a través de les seues escultures/*transcueros*, tracta de sacralitzar (fer transcendent) de nou i pretendria potser convertir i valorar l'obra com a «revelació rebuda d'un altre món, trans-humà» (Eliade, 2018: 177).

«En términos de producción de sentido en la práctica del arte en Pepe Espaliú, esta búsqueda a tientas, esta certeza de una completa ceguera, es la garantía de la oscuridad en la que se interna el artista en su topera, tiene que ver con una incorporación que no está en el orden de la significación, para él el arte no es una forma de comprender el mundo, sino de lo incomprensible del existir, de lo imposible, de lo que falta, de lo ausente, del síntoma o señalamiento del dolor y de la angustia como otra forma de expresar lo verdadero. Esa verdad supuesta que el artista reconstruye a partir de fragmentos, o de una experiencia fragmentaria, es el reconocimiento del fracaso implícito en todo nombramiento, siempre parcial, subjetivo y fragmentario de lo verdadero, pero en ese fracaso reconocido, encontramos la insistencia de una búsqueda personal sujeta en un dolor de estar afuera, escindido, cuerpo-fragmento y construcción de cuerpo en la práctica del arte, donde las pulsiones contenidas en lo biológico del cuerpo juegan un importante papel en esa necesidad de hacer del arte una topera, un refugio y un camino, una escritura que se determina en su trayecto final hacia la muerte, donde el dolor y el goce se juntan y dan sentido final a su experiencia estética y vital». (Francés, 2015: 221)

Cuerpo-casa-Cosmos

En la pieza *Caseta* (2017) (Figura 7-8), se deja caer algo encima de otra cosa... Este uso de los materiales y estos procedimientos para Francés resulta en *transcuerpos* también; son esculturas, son una representación del cuerpo, en el sentido de que están conformadas por una estructura rígida (huesos), una superficie semirrígida o blanda (piel), que está perforada (agujeros, cavidades... del cuerpo); los agujeros están pintados y cortados a mano. Se trata de una abstracción del cuerpo, su mínima expresión o esquema: porque el cuerpo está lleno de agujeros, físicos, metafóricos y simbólicos. Estas piezas podrían perfectamente haberse titulado *Transcuerpos I, II, III...* (piel, huesos y agujeros...). Alex Francés ve cuerpo en todas ellas (Francés & Martí, 2019).

Se produce una concepción en la que cuerpo-casa-cosmos están relacionados y nos pueden guiar o conducir a la trascendencia, «cada una de estas imágenes equivalentes –Cosmos, casa, cuerpo humano– presenta o es susceptible de recibir una <abertura> superior que haga posible el tránsito al otro mundo» (Eliade, 2018: 146). Continúa Eliade, con esta metáfora hacia la trascendencia, que relacionamos con el concepto de *transcuerpo* de Francés, «De un modo u otro, el Cosmos en que se habita –cuerpo, casa, territorio tribal, este mundo de aquí en su totalidad– comunica por lo alto con otro nivel que le es trascendente»; «Toda morada estable donde uno se <instala> equivale, en el plano filosófico, a una situación esencial que se ha asumido» (Eliade, 2018: 149) –aunque sea temporalmente–.

En ese sentido, en un ámbito profano «Al igual que la habitación de un hombre moderno ha perdido sus valores cosmológicos, su cuerpo está privado de toda significación religiosa y espiritual» (Eliade, 2018: 150), cuestión que Francés, a través de sus esculturas/*transcuerpos*, trata de sacralizar (hacer trascendente) de nuevo y pretendería quizás convertir y valorar la obra como «revelación recibida de otro mundo, trans-humano» (Eliade, 2018: 177).

Es percep l'estil (entés com a «connexions entre artefactes, entre relacions») de l'obra de Francés, en el conjunt de l'obra, conformada per parts d'un tot, si seguim les argumentacions de l'aproximació antropològica a l'art d'Alfred Gell:

Gell argumenta que les obres d'art són parts d'un <objecte distribuït> que es correspon amb totes les obres d'un sistema determinat (individual o col·lectiu), que es distribueix en el temps i l'espai. L'estil es funda en connexions d'artefactes, i el que val a escala individual (les pintures de Rembrandt) val en l'àmbit col·lectiu (els tatuatges marquesans). Percebre un estil és essencialment captar les <relacions entre les relacions> de les formes com a part del tot. (Wilde & Aráoz, 2016: 27)

En aquest sentit, respecte de la seua trajectòria, el mateix Francés parla d'un «canvi en les maneres de fer» més que d'una ruptura (Francés & Martí, 2019). Segons manifesta, «veig salts que són molt brutals de forma, d'estètica, però no obstant això la meua sensació és que estic fent el mateix treball; no que estiga treballant sobre les mateixes coses exactament però sí que estic sobre aquest mateix treball» (Francés & Martí, 2020) i «aquest treball és un treball d'exposició del cos, de reconeixement i auto-coneixement a través de la imatge del que és cos; de la seua relació amb l'organisme i amb el jo» (Francés & Martí, 2020), «per a avançar [aquest treball] s'ha hagut de canviar formes i suports» (Francés & Martí, 2020). Així doncs, podria concloure's que la transformació de les produccions dels últims anys cap a una materialitat escultòrica i objectual més que una ruptura temàtica (s'estarien tractant les mateixes preocupacions de fa dècades) suposaria una evolució procedimental a l'hora de plasmar una corporalitat que, més enllà de la materialitat com a organisme, remet a una certa transcendència.

L'espai-cos *expositiu*: generar atmosfera a la Sala del Dormitori

Les últimes produccions de la trajectòria artística d'Alex Francés en les quals ens hem centrat consistirien en una evolució de les mateixes preocupacions de dècades anteriors, amb predomini d'un interès en els resultats escultòrics, objectuals (presència), més que de tractaments anteriors entorn de la imatge fotogràfica o la *performance* per a fotografia (i vídeo). Les preocupacions s'aborden des d'una concepció que hem assimilat a les de l'*homo religiosus*, sent el concepte de *transcuerpo* una materialització d'aquesta vivència d'un cos en expansió, d'ansia transcendent, de manera vertical i també horitzontal (polifònic).

En aquest sentit, es dona la circumstància –fortuïta– que el Centre del Carme estiga situat a l'antic convent de l'orde dels Germans de la Benaurada Mare de Déu del Mont Carmel, també anomenat orde dels carmelites (finals del segle XII), i que l'exposició *Transcuerpo: Alex Francés, 2010-2020* estiga situada a la planta última, precisament a la Sala que va ser durant segles l'antic dormitori dels frares. Tota una sincronitat jungiana...

Es tracta d'un marc certament vinculat pel sentit i ple de potencial per a presentar l'obra de Francés (2010-2020) perquè, encara que no es tracta d'una cosa predeter-

Se percibe el estilo (entendido como «conexiones entre artefactos, entre relaciones») de la obra de Francés, en el conjunto de la obra, conformada por partes de un todo, si seguimos las argumentaciones de la aproximación antropológica al arte de Alfred Gell:

«Gell argumenta que las obras de arte son partes de un <objeto distribuido> que se corresponde con todas las obras de un sistema determinado (individual o colectivo), que se distribuye en el tiempo y el espacio. El estilo se funda en conexiones de artefactos, y lo que vale a nivel individual (las pinturas de Rembrandt) vale a nivel colectivo (los tatuajes marquesanos). Percibir un estilo es esencialmente captar las <relaciones entre las relaciones> de las formas como parte del todo». (Wilde & Aráoz, 2016: 27)

En ese sentido, respecto de su trayectoria, el propio Francés habla de un «cambio en los modos de hacer» más que de una ruptura (Francés & Martí, 2019). Según manifiesta, «veo saltos que son muy brutales de forma, de estética, pero sin embargo mi sensación es de que estoy haciendo el mismo trabajo; no que esté trabajando sobre las mismas cosas exactamente pero sí que estoy sobre ese mismo trabajo» (Francés & Martí, 2020) y «ese trabajo es un trabajo de exposición del cuerpo, de reconocimiento y auto-conocimiento a través de la imagen de lo que es cuerpo; de su relación con el organismo y con el yo» (Francés & Martí, 2020), «para avanzar [ese trabajo] ha habido que cambiar formas y soportes» (Francés & Martí, 2020). Así pues, podría concluirse que la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual más que una ruptura temática (se estarían tratando las mismas preocupaciones de hace décadas) supondría una evolución procedimental a la hora de plasmar una corporalidad que, más allá de la materialidad como organismo, remite a una cierta transcendencia.

El espacio-cuerpo *expositivo*: generar atmósfera en la Sala del Dormitorio.

Las últimas producciones de la trayectoria artística de Alex Francés en las que nos hemos centrado consistirían en una evolución de las mismas preocupaciones de décadas anteriores, con predominio de un interés en los resultados escultóricos, objetuales (presencia), más que de tratamientos anteriores en torno a la imagen fotográfica o la performance para fotografía (y vídeo). Las preocupaciones se abordan desde una concepción que hemos asimilado a las del *homo religiosus*, siendo el concepto de *transcuerpo* una materialización de esta vivencia de un cuerpo en expansión, de ansia trascendente, de modo vertical y también horizontal (polifónico).

En ese sentido, se da la circunstancia –fortuita– de que el Centre del Carme esté ubicado en el antiguo Convento de la Orden de los Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, también llamada Orden de los Carmelitas (finales del siglo XII), y de que la exposición *Transcuerpo: Alex Francés, 2010-2020* esté ubicada en la planta última, precisamente en la Sala que fue durante siglos el antiguo dormitorio de los frailes. Toda una sincronidad jungiana...

Se trata de un marco ciertamente vinculado por el sentido y lleno de potencial para presentar la obra de Francés (2010-2020) pues, aunque no se trata de algo predeter-

minada per l'artista, una atzarosa poètica –o una sincronicitat, ja que aquesta es refereix a «la simultaneïtat de dos successos vinculats pel sentit però de manera no causal» –ha volgut que es mostre un *corpus* d'obra– a la qual guia un desig de cerca, precisament en un dormitori, un lloc de trànsit *entre mons* (el llit, la nit, el cos, el desig, l'ensomni, les tribulacions nocturnes...), una cosa que a Francés li agrada si pensa «en els frares ficats al llit en fileres, dormint i somiant...» (Francés & Martí, 2020), i particularment un dormitori de frares (que aspiren a portar una vida ascètica, el fonament de la qual és la contemplació, l'oració –i amb aquesta, la meditació–, el recolliment i el silenci, que implica la vida humil –l'orde carmelita és mendicant– i de dependència dels altres). Es podria establir un cert paral·lelisme entre les cerques i la vida del frare mendicant, i la cerca artística de Francés i la vida de l'artista –precària, les més de les vegades–. Preguntat sobre la qüestió d'equiparar-lo, en la seua faceta artística, amb l'*homo religiosus*, Francés admet que es tracta més «d'un desig que d'una realitat, d'un intent o meta, d'una via» encara que tem que li pugui «quedar una mica gran» (Francés & Martí, 2020).

Hem vist així mateix com Francés parlava de «crear un espai propi» amb les seues obres (en aquest cas no sols escultòriques, sinó també en vídeo, sonores, etc.), que seria equiparable a la creació d'un «món propi» (Francés & Martí, 2020). En efecte, així com el seu concepte de *transcuerpo* es refereix a com el cos «està en l'objecte i l'objecte, al seu torn, es fa cos» (Francés & Martí, 2020), en el cas de la disposició del conjunt de les obres a la Sala del Dormitori, l'artista tractarà de tenyir d'èxtasi l'espai, de generar una atmosfera en el sentit de Böhme (l'aura dels espais):

A Böhme li correspon el mèrit d'haver introduït en l'estètica, partint del concepte d'aura en Benjamin, encara que modificant-lo significativament, el concepte d'atmosfera. Defineix les atmosferes com a [...] espais, en la mesura que la presència de les coses, de les persones o de les constel·lacions que els envolten, això és, els seus "èxtasis", els "tinyen". (Böhme, 1995:33) en (Fischer-Lichte, 2011: 235-236).

L'espai expositiu es pot entendre com a espai performatiu, en el qual tindran lloc totes aquestes presències i connexions. Francés comenta com en el seu estudi treballa les peces sobre un escenari: «necessite posar-lo ací, fotografiar-lo per a convèncer-me que l'objecte va gitat o va dret, o porta aquesta cosa o porta aquesta altra» (Francés & Martí, 2020). És a dir, les peces, col·locades sobre un escenari són observades, fotografiades, separades de la resta d'objectes mundans, a manera de pedestal que les diferencia i singularitza.

De la mateixa manera, en l'espai expositiu de l'antic dormitori dels frares del Centre del Carme, Francés vol «crear un espai on el sonor funcione, intentar fer una gran instal·lació» (Francés & Martí, 2020), és a dir, generar atmosfera (Böhme), explorant les possibilitats de la Sala del Dormitori, intentant recuperar un poc de la càrrega històrica que aquest espai arrossega: segles de pregàries, cerques, tribulacions i ensomnis... a través de les similars reverberacions que l'obra en el seu conjunt d'Alex Francés proposa.

minado por el artista, una azarosa poética –o una sincronicidad, puesto que esta se refiere a «la simultaneidad de dos sucesos vinculados por el sentido pero de manera no causal» –ha querido que se muestre un *corpus* de obra– a la que guía un deseo de búsqueda, precisamente en un dormitorio, un lugar de tránsito *entre mundos* (la cama, la noche, el cuerpo, el deseo, la ensoñación, las tribulaciones nocturnas...), algo que a Francés le gusta si piensa «en los frailes acostados en hileras, durmiendo y soñando...» (Francés & Martí, 2020), y particularmente un dormitorio de frailes (que aspiran a llevar una vida ascética, cuyo fundamento es la contemplación, la oración –y con ella la meditación–, el recogimiento y el silencio, que implica la vida humilde –la orden carmelita es mendicante– y de dependencia de los demás). Se podría establecer un cierto paralelismo entre las búsquedas y la vida del fraile mendicante, y la búsqueda artística de Francés y la vida del artista –precaria, las más de las veces–. Preguntado sobre la cuestión de equipararle, en su faceta artística, con el *homo religiosus*, Francés admite que se trata más «de un deseo que de una realidad, de un intento o meta, de una vía» aunque teme que le pueda «quedar algo grande» (Francés & Martí, 2020).

Hemos visto asimismo como Francés hablaba de «crear un espacio propio» con sus obras (en este caso no solo escultóricas, sino también en vídeo, sonoras, etc.), que sería equiparable a la creación de un «mundo propio» (Francés & Martí, 2020). En efecto, así como su concepto de *transcuerpo* se refiere a cómo el cuerpo «está en el objeto y el objeto, a su vez, se hace cuerpo» (Francés & Martí, 2020), en el caso de la disposición del conjunto de las obras en la Sala del Dormitorio el artista, tratará de teñir de éxtasis el espacio, de generar una atmósfera en el sentido de Böhme (el aura de los espacios):

«A Böhme le corresponde el mérito de haber introducido en la estética, partiendo del concepto de aura en Benjamin, aunque modificándolo significativamente, el concepto de atmósfera. Define las atmósferas como [...] espacios, en la medida en que la presencia de las cosas, de las personas o de las constelaciones que los rodean, esto es, sus “éxtasis”, los “tiñen”» (Böhme, 1995:33) en (Fischer-Lichte, 2011: 235-236).

El espacio expositivo se puede entender como espacio performativo, en el que van a tener lugar todas estas presencias y conexiones. Francés comenta como en su estudio trabaja las piezas sobre un escenario: «necesito ponerlo ahí, fotografiarlo para convencerme de que el objeto va tumbado o va de pie, o lleva esta cosa o lleva esta otra» (Francés & Martí, 2020). Es decir, las piezas, colocadas sobre un escenario son observadas, fotografiadas, separadas del resto de objetos mundanos, a modo de pedestal que las diferencia y singulariza.

Del mismo modo, en el espacio expositivo del antiguo dormitorio de los frailes del Centre del Carme, Francés quiere «crear un espacio donde lo sonoro funcione, intentar hacer una gran instalación» (Francés & Martí, 2020), es decir, generar atmósfera (Böhme), explorando las posibilidades de la Sala del Dormitorio, intentando recuperar algo de la carga histórica que dicho espacio arrastra: siglos de plegarias, búsquedas, tribulaciones y ensoñaciones... a través de las similares reverberaciones que la obra en su conjunto de Alex Francés propone.

Referències

- ARRIBAS, D., 2019: “Conservar el aura. La mirada antropológica de Silvia Martí Marí”, *Lo que una tenga* (2019), MARTÍ MARÍ, S. La Imprenta CG, València.
- BATAILLE, G., 2018: *Teoría de la religión & El culpable*. Ed. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, W., 1990: “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid.
- BÖHME, G., 1995: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (Eds.), 2004: *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- DELEUZE, G., 1989: *El pliegue. Leibniz o el barroco*. Paidós, Barcelona [1988].
- ELIADE, M., 1992: *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor; Barcelona.
- FISCHER-LICHTE, E., 2011: *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid [2004].
- FRANCÉS, A., 1915: tesis doctoral “Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)”, UPV, 2015. <https://riunet.upv.es/handle/10251/63675>
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2019: *Conversación*, 4/12/2019, València (no publicada).
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2020: *Conversación*, 12/8/2020, València (no publicada).
- MARCO SIMÓN, F., 2019: *Los contextos de la magia en el imperio romano: incertidumbre, ansiedad y miedo*. Ed. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Saragossa.
- MARTEL, J.F., 2016: *Vindicación del arte en la era del artefacto*. Ed. Atalanta, Madrid.
- PERNIOLA, M., 2016: “El cuarto cuerpo”, Cruz Sánchez, P. A. & Hernández-Navarro, M.A. (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- SINAGA, F., 2017: *Escritos sobre arte, 1999-2016*. Ed. Cendeac, Murcia.
- WILDE, G. & ARÁOZ, G., 2016: “Presentación. Arte y agencia: más allá de Alfred Gell”, *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, GELL, A., 2016. Sb editorial, Buenos Aires.

Referencias

- ARRIBAS, D., 2019: "Conservar el aura. La mirada antropológica de Silvia Martí Marí", *Lo que una tenga* (2019), MARTÍ MARÍ, S. La Imprenta CG, Valencia.
- BATAILLE, G., 2018: *Teoría de la religión & El culpable*. Ed. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, W., 1990: "La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid.
- BÖHME, G., 1995: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Fráncfort.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (Eds.), 2004: *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- DELEUZE, G., 1989: *El pliegue. Leibniz o el barroco*. Paidós, Barcelona [1988].
- ELIADE, M., 1992: *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor; Barcelona.
- FISCHER-LICHTE, E., 2011: *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid [2004].
- FRANCÉS, A., 1915: Tesis Doctoral "Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)", UPV, 2015. <https://riunet.upv.es/handle/10251/63675>
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2019: *Conversación*, 4/12/2019, Valencia (no publicada).
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2020: *Conversación*, 12/8/2020, Valencia (no publicada).
- MARCO SIMÓN, F., 2019: *Los contextos de la magia en el imperio romano: incertidumbre, ansiedad y miedo*. Ed. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- MARTEL, J.F., 2016: *Vindicación del arte en la era del artificio*. Ed. Atalanta, Madrid.
- PERNIOLA, M., 2016: "El cuarto cuerpo", Cruz Sánchez, P. A. & Hernández-Navarro, M.A. (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- SINAGA, F., 2017: *Escritos sobre arte, 1999-2016*. Ed. Cendeac, Murcia.
- WILDE, G. & ARÁOZ, G., 2016: "Presentación. Arte y agencia: más allá de Alfred Gell", *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, GELL, A., 2016. Sb editorial, Buenos Aires.



Figura 1. *8 cos enganxat*, 2012

8 objectes de punt de ganxo de palangre de cànem / 8 objetos de ganchillo de palangre de cáñamo

30 x 200 x 300 cm



Figura 2. *Coraza interior - exterior*, 2013

Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado

2 peces / 2 piezas de 20 x 25 x 35 cm



Figura 3. *Cordero Pascual*, 2013

Punt de ganxo pintat, pa d'or, manuela de ferro / Ganchillo pintado, pan de oro, mancuerna de hierro

30 x 30 x 26 cm



Figura 4. *Gírovagos velados*, 2014

Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado

4 peces / 4 piezas de 20 x 18 cm



Figura 5. *Transcuerpos*, 2016

Punt de ganxo pintat, serrells i suports de ferro /

Ganchillo pintado, flecos y soportes de hierro

180 x 25 i 130 x 25 cm



Figura 6. *Femenino velado*, 2016
Punt de ganxo pintat, fusta i serrells de cordó /
Ganchillo pintado, madera y flecos de cordón
50 x 27 x 27 cm



Figura 8. *Caseta*, 2017
Railite, porta i paper pintat i perforat / Railite,
puerta y papel pintado y perforado
200 x 78 x 60 cm



Figura 7. *Caseta*, 2017
Porta, finestra i paper pintat i perforat / Puerta,
ventana y papel pintado y perforado
200 x 78 x 49 cm

La casa del cuerpo: una posició trans

Montserrat Rodríguez Garzo

1. «L'art no comença amb la carn sinó amb la casa»¹

La casa del cuerpo presenta una travessia sensorial que promou preguntes complexes en el domini de l'estètica de la recepció en proposar una trobada que poguera evocar l'experiència de fragmentació prèvia al pensament identificatori, joic, correlat de la noció d'allò que al cos és exterior.

Què es registra d'un impacte estètic en el qual la sensació que s'experimenta afecta dos modes pulsionals, l'escòpic i l'invocant?, què s'inscriu quan davant de l'experiència sobreve la pregunta sobre aquesta? Què de l'ordre de la invisibilitat incideix en aquesta travessia? Merleau-Ponty (1957):

de la mateixa manera que en l'interior de cada sentit cal retrobar la unitat natural, farem aparèixer una "capa originària" del sentir que és anterior a la divisió dels sentits [...] L'experiència sensorial no disposa sinó d'un marge estret: o bé el so i el color, per la seua pròpia disposició esbossen un objecte, el cendrer, el violí, i aquest objecte parla a tots els sentits; o bé, en l'altre extrem de l'experiència, el so i el color són rebuts en el meu cos, i es fa difícil limitar la meua experiència a un sol registre sensorial: desborda espontàniament cap a tots els altres.²

El caràcter desplegat de *La casa del cuerpo* és un ressò del que interroga la fenomenologia de Merleau-Ponty. Evoca també, en relació amb pensar la consistència de l'acte artístic, la seua dimensió significant, els supòsits desenvolupats per Chris Burden en la seua indagació sobre el fonament de l'escultura com a posada en forma de l'espai alliberat efecte d'una acció que reclama un cos en moviment per a construir la seua espacialitat artística.

La casa del cuerpo i l'acció escultòrica de Burden co-incideixen interrogant la dimensió del cos en relació amb l'enfora de la intimitat en la seua expressió espacial. Totes dues produccions incideixen en el que defineix la extimitat³ del corporal. Una

1 Deleuze, G. i Guattari, F. (1993). "Percepto, afecto y concepto", *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, p. 164-201.

2 Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, p. 250.

3 L'assistència aliena és una noció que Lacan vincula al terme extimitat. Aquest terme és un neologisme usat per primera vegada per Lacan en 1959, en el seminari *L'ètica de la psicoanàlisi*. «Què és l'extim? [...] És el que està més pròxim, el més interior, sense deixar de ser exterior [...]». La circumstància en la qual Lacan va obtenir la paraula extimitat remet a un terme alemany, *das Ding*, on es creuaven Freud i Heidegger. El més pròxim; el pròxim mateix és anomenat per Freud en el seu "Projecte" com a *Nebenmensch*. Amb el vocable *extim* Lacan mostra que aquests dos termes alemanys coincideixen [...]. El terme extimitat es construeix sobre intimitat. No és el seu contrari perquè l'extim és precisament l'íntim [...]. El valor propi d'intimar és introduir en l'íntim [...], per això, en el seu valor de significar legalment alguna cosa, vol dir donar a conèixer. Quan intime, done a conèixer». Miller, J.A. (2010). "El objeto en el otro", *Extimidad*, Buenos Aires: Paidós, p. 13-16.

La casa del cuerpo: una posición trans

Montserrat Rodríguez Garzo

1.«El arte no empieza con la carne sino con la casa»¹

La casa del cuerpo presenta una travesía sensorial que promueve preguntas complejas en el dominio de la estética de la recepción al proponer un encuentro que pudiera evocar la experiencia de fragmentación previa al pensamiento identificatorio, yoico, correlato de la noción de lo que al cuerpo le es exterior.

¿Qué se registra de un impacto estético en el que la sensación que se experimenta afecta a dos modos pulsionales, el escópico y el invocante?, ¿qué se inscribe cuando ante la experiencia sobreviene la pregunta sobre ella? ¿Qué del orden de la invisibilidad incide en esta esta travesía? Merleau - Ponty (1957)

«de igual modo que en el interior de cada sentido hay que reencontrar la unidad natural, haremos aparecer una “capa originaria” del sentir que es anterior a la división de los sentidos [...] La experiencia sensorial no dispone sino de un margen estrecho: o bien el sonido y el color, por su propia disposición esbozan un objeto, el cenicero, el violín, y este objeto habla a todos los sentidos; o bien, en el otro extremo de la experiencia, el sonido y el color son recibidos en mi cuerpo, y se hace difícil limitar mi experiencia a un solo registro sensorial: desborda espontáneamente hacia todos los demás»².

El carácter desplegado de *La casa del cuerpo* es un eco de lo que interroga la fenomenología de Merleau - Ponty. Evoca también, en relación al pensar la consistencia del acto artístico, su dimensión significante, los supuestos desarrollados por Chris Burden en su indagación sobre el fundamento de la escultura como puesta en forma del espacio liberado efecto de una acción que reclama un cuerpo en movimiento para construir su espacialidad artística.

La casa del cuerpo y la acción escultórica de Burden co-inciden interrogando la dimensión del cuerpo en relación al afuera de la intimidad en su expresión espacial. Ambas producciones inciden en lo que define la extimidad³ de lo corporal. Otra coin-

1 Deleuze, G y Guattari, F (1993). “Percepto, afecto y concepto”, ¿Qué es la filosofía? Anagrama, Barcelona, pp. 164-201.

2 Merleau-Ponty, M (1957). *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 250.

3 La *asistencia ajena* es una noción que Lacan vincula al término *extimidad*. Este término es un neologismo usado por primera vez por Lacan en 1959, en el seminario *La ética del psicoanálisis*. «¿Qué es lo éxtimo? [...] Es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior [...]. La circunstancia en la que Lacan obtuvo la palabra extimidad remite a un término alemán, *das Ding*, donde se cruzaban Freud y Heidegger. Lo más próximo; el prójimo mismo es nombrado por Freud en su “Proyecto” como *Nebenmensch*. Con el vocablo *éxtimo* Lacan muestra que estos dos términos alemanes coinciden [...]. El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo [...]. El valor propio de intimar es introducir en lo íntimo [...], por eso, en su valor de significar legalmente algo, quiere decir dar a conocer. Cuando intimo, doy a conocer». Miller, J.A (2010). “El objeto en el Otro”, *Extimidad*, Buenos Aires: Paidós, pp.13-16.

altra coincidència, ací procedimental, és que els dos artistes usen el saber científic per a produir artísticament: Burden aplica els coneixements de la física i de l'anatomia per a produir cossos i Francés usa la tecnologia mèdica amb la mateixa finalitat: respondre estèticament, bio-gràficament, mitjançant la incorporació de la gràfica i la sonoritat d'algunes dinàmiques del seu organisme en l'obra objecte d'aquestes reflexions. Usos d'allò que prové de l'àmbit discursiu per a produir artísticament.

La casa del cuerpo, és una producció discursiva? Discurs és una noció complexa. No pretenem ni un lleuger acostament al seu episteme, però hem de situar l'ús que fem del terme, més encara interrogant la consistència de la noció en relació amb el pensament artístic. En el mode artístic es fa especialment evident que res assegura la relació codi-missatge, la comunicabilitat, operació pròpiament discursiva. I en l'obra d'art, si alguna cosa s'assegura és el predomini de tal o tal altre rastre del cos. Podríem parlar de la discursivitat del rastre?

En *L'arqueologia del saber*,⁴ Foucault (1969), la noció de discurs apareix en permanent diàleg amb la de formació discursiva. Ací, Foucault defineix el discurs com a conjunt d'enunciats als quals es pot assignar modalitats particulars d'existència en què articulen les modalitats d'aparició dels enunciats amb el potencial del sistema de regles que formen les modalitats enunciatives, els conceptes, les estratègies presents en els enunciats i els efectes de sentit. Efectes que determinen les formacions ideològiques dels sistemes socials, producció que no és aliena al que determina la comunicabilitat. Però, quin sistema social determina la producció artística? Quina és la lògica de la seua transmissibilitat? És discursiva *La casa del cuerpo*? En termes foucaultians, ho és: és estratègia discursiva, part de l'argumentació de l'artista, de les seues preguntes, etc. en relació amb un obrar que respon a la subjectivitat de la seua època. Si ho pensem amb Lacan, *La casa del cuerpo* és un resultat dels enunciats inscrits discursivament en l'altre que transcendeix el previsible, el que s'estableix pels discursos en els quals s'assenten els vincles que donen lloc a l'espai social. Transcendència que interroga les nocions de transmissió i comunicabilitat.

Lacan va assistir a la conferència de Foucault (1969) "Què és un autor?"⁵ i aquest mateix any, 1969, va impartir "El revers de la psicoanàlisi", seminari dedicat a l'exploració de la noció de discurs, i podem suposar que coneixia *L'arqueologia del saber*. En aquest seminari Lacan es proposa analitzar la noció de discurs i el defineix com un aparell que excedeix la paraula, una estructura que subsisteix amb paraules o sense: «nosaltres som els seus empleats. El llenguatge ens empra, i per aquest motiu això gaudeix»,⁶ en tant l'Altre preexisteix en ser parlant configurant la seua individualitat. I si en algun lloc es conforma precisament l'intransmissible de la individualitat és en l'espai artístic, mode del llenguatge en què es pot donar la possible publicitat de l'invisible. Tornem a Merleau-Ponty, a la seua prioritat, però

4 Foucault, M. (1969/2005). *La arqueologia del saber*. Buenos Aires: Siglo XIX.

5 Foucault, M. (1969/1984). "Què és un autor?" Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/108249/157818>

6 Lacan, J. (1969/ 2008). *El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, p. 10.

cidencia, aquí procedimental, es que ambos artistas usan el saber científico para producir artísticamente: Burden aplica los conocimientos de la física y de la anatomía para producir cuerpos y Francés usa la tecnología médica con el mismo fin: responder estéticamente, bio-gráficamente, mediante la incorporación de la gráfica y la sonoridad de algunas dinámicas de su organismo en la obra objeto de estas reflexiones. Usos de lo que proviene del ámbito discursivo para producir artísticamente.

La casa del cuerpo, ¿es una producción discursiva? Discurso es una noción compleja. No pretendemos ni un ligero acercamiento a su episteme, pero hemos de situar el uso que hacemos del término, más aún interrogando la consistencia de la noción en relación al pensamiento artístico. En el modo artístico se hace especialmente evidente que nada asegura la relación código-mensaje, la comunicabilidad, operación propiamente discursiva. Y en la obra de arte, si algo se asegura es el predominio de tal o cual rastro del cuerpo. ¿Podríamos hablar de la discursividad del rastro?

En *La arqueología del saber*⁴, Foucault (1969), la noción de discurso aparece en permanente diálogo con la de formación discursiva. Ahí, Foucault va definiendo el discurso como conjunto de enunciados a los que se les puede asignar modalidades particulares de existencia en las que articulan las modalidades de aparición de los enunciados con el potencial del sistema de reglas que forman las modalidades enunciativas, los conceptos, las estrategias presentes en los enunciados y los efectos de sentido. Efectos que determinan las formaciones ideológicas de los sistemas sociales, producción que no es ajena a lo que determina la comunicabilidad. Pero, ¿qué sistema social determina la producción artística? ¿Cuál es la lógica de su transmisibilidad? ¿Es discursiva *La casa del cuerpo*? En términos foucaultianos, lo es: es estrategia discursiva, parte de la argumentación del artista, de sus preguntas, etc. en relación a un obrar que responde a la subjetividad de su época. Si lo pensamos con Lacan, *La casa del cuerpo* es un resultado de los enunciados inscritos discursivamente en el Otro que trasciende lo previsible, lo establecido por los discursos en los que se asientan los vínculos que dan lugar al espacio social. Trascendencia que interroga las nociones de transmisión y comunicabilidad.

Lacan asistió a la conferencia de Foucault (1969) “¿Qué es un autor?”⁵ y ese mismo año, 1969, impartió *El reverso del psicoanálisis*, seminario dedicado a la exploración de la noción de discurso, y podemos suponer que conocía *La arqueología del saber*. En este seminario Lacan se propone analizar la noción de discurso y lo va definiendo como un aparato que excede la palabra, una estructura que subsiste con o sin palabras: «nosotros somos sus empleados. El lenguaje nos emplea, y por ese motivo eso goza»⁶, en tanto el Otro preexiste al ser hablante configurando su individualidad. Y si en algún lugar se conforma precisamente lo intrasmisible de la individualidad es en el espacio artístico, modo del lenguaje en el que se puede dar la

4 Foucault, M. (1969/2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XIX.

5 Foucault, M. (1969/1984). “¿Qué es un autor?” Disponible en estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com › 2009/06 › mich...

6 Lacan, J (1969/ 2008). *El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, p.10.

no ens estendrem en la relació de *La casa del cuerpo* amb el que interroga la seua fenomenologia i els supòsits de l'acció artística, només l'apuntem considerant l'interès que té articular alguns aspectes enunciats per l'artista en relació amb aquesta obra amb algunes produccions discursives, fonamentalment les psicoanalítiques, les mèdiques i les estètiques, derivades o no del pensament artístic.

En l'obra a la qual ens referim l'argument esteticoformal és una presentació de l'objecte cos mitjançant una triple ubicació, l'escòpica, la sonora i un espai pel qual transitar; un trànsit que articula els dos ordres i que en certa manera els unifica. Unifica el que prové del soma perforat pel mite pulsional i proposa un cos la presentació del qual requereix l'articulació de la mirada i de la veu per a constituir-se com a tal. Una articulació complexa, ja que és l'espectador qui activa la relació entre el visible i l'audible; un audible que participa dels efectes de l'ordenació sobre el real de l'organisme: la seua sonoritat biològica. Un lloc tercer el d'aquest possible espectador que artísticament es proposa com una escolta interpretada que es dona a veure. Un tercer, l'espectador, que (es) reconeix en la sintaxi que construeix la seua circulació, en el concert de les seues notes; reconeixement al qual no és alié l'ordre establert per l'artista ni la seua dissolució ja que la sintaxi, en la seua variabilitat, serà el que resulte de les ordenacions de l'espectador. Una operació *trans*. *Trans*, al fons. *Transcòs*, un cos exempt a l'altre costat de la variabilitat exposada en *La casa del cuerpo*. Burden de nou, encara que la superfície estètica del desplegament d'Alex Francés no s'assembla formalment a les superfícies de Burden. No obstant això, el moviment com a condició necessària perquè un objecte responga a la categoria d'escultura, és fonament compartit en l'obrar dels dos. Moviment, representació spatiotemporal del que no s'acaba de representar, el subjecte, i suport de l'aparell de significar, de la lletra. Ho reprendrem en el capítol en "Instàncies de l'habitar".

La mesura *trans*. *Trans*. La idea de trànsit implica necessàriament dos llocs; almenys dos, relació entre dos, per desplaçament o per travessia. *Trans*. Sempre a través de dos; nexa que determina la diferència, la localització del que falta. Falta que dona lloc a la metonímia del desig, a la seua infinita re-presentació; a la seua especificitat sexual i al netament inespecífic, al pròpiament *trans*. Dos llocs també perquè *La casa del cuerpo*, art i part del Mateix, dialoga amb el conjunt exposat i, en la intimitat, amb algunes obres de 1996.

La mesura *trans* és una constant⁷ en el treball d'Alex Francés; almenys des de 1996, any de la producció d'*Hermanos* i de *Quiero estar dentro de ti*, obres que vam conèixer aquell mateix any i sobre les quals vam escriure per primera vegada. Ací, vint-i-cinc anys arrere, es feia evident un ordre significat en fórmules que representen la dissolució de la diferència mitjançant la unificació. Aquest ordre estètic, formal, prova la fixació simbòlica de l'imaginari corporal, les seues detencions,

7 Les produccions a les quals ens referirem per a significar aquesta constant són *Hermanos* (1996); *Quiero estar dentro de ti* (1996); *Niño que* (2006); l'exposició *No dos, sino dos* (2009) i *dosificación de la madre* (2014).

posible publicidad de lo invisible. Volvemos a Merleau – Ponty, a su prioridad, pero no nos vamos a extender en la relación de *La casa del cuerpo* con lo que interroga su fenomenología y los supuestos de la acción artística, sólo la apuntamos dado el interés que tiene articular algunos aspectos enunciados por el artista en relación a esta obra con algunas producciones discursivas, fundamentalmente las psicoanalíticas, las médicas y las estéticas, derivadas o no del pensamiento artístico.

En la obra a la que nos estamos refiriendo el argumento estético-formal es una presentación del objeto cuerpo mediante una triple ubicación, la escópica, la sonora y un espacio por el que transitar; un tránsito que articula los dos órdenes y que en cierto modo los unifica. Unifica lo que proviene del soma perforado por el mito pulsional y propone un cuerpo cuya presentación requiere de la articulación de la mirada y de la voz para constituirse como tal. Una articulación compleja, ya que es el espectador el que activa la relación entre lo visible y lo audible; un audible que participa de los efectos de la ordenación sobre lo real del organismo: su sonoridad biológica. Un lugar tercero el de ese posible espectador que artísticamente se propone como una escucha interpretada que se da a ver. Un tercero, el espectador, que (se) reconoce en la sintaxis que construye su circulación, en el concierto de sus notas; reconocimiento al que no es ajeno el orden establecido por el artista ni su disolución ya que la sintaxis, en su variabilidad, será lo que resulte de las ordenaciones del espectador. Una operación *trans*. *Trans*, al fondo. Transcuerpo, un cuerpo exento al otro lado de la variabilidad expuesta en *La casa del cuerpo*. Burden de nuevo, aunque la superficie estética del despliegue de Álex Francés no se asemeje formalmente a las superficies de Burden. Sin embargo, el movimiento como condición necesaria para que un objeto responda a la categoría de escultura, es fundamento compartido en el obrar de ambos. Movimiento, representación spatiotemporal de lo que no se acaba de representar, el sujeto, y soporte del aparato de significar, de la letra. Lo retomaremos en el capítulo en Instancias del habitar.

La medida trans. *Trans*. La idea de tránsito implica necesariamente dos lugares; al menos dos, relación entre dos, por desplazamiento o por travesía. *Trans*. Siempre a través de dos; nexos que determina la diferencia, la localización de lo que falta. Falta que da lugar a la metonimia del deseo, a su infinita re-presentación; a su especificidad sexual y a lo netamente inespecífico, a lo propiamente *trans*. Dos lugares también porque *La casa del cuerpo*, arte y parte de lo Mismo, dialoga con el conjunto expuesto y, en la intimidad, con algunas obras de 1996.

La medida *trans* es una constante⁷ en el trabajo de Álex Francés; al menos desde 1996, año de la producción de *Hermanos* y de *Quiero estar dentro de ti*, obras que conocimos ese mismo año y sobre las que escribimos por primera vez. Ahí, veinticinco años atrás, se hacía evidente un orden significado en fórmulas que representan la disolución de la diferencia mediante la unificación. Este orden estético,

⁷ Las producciones a las que nos vamos a referir para significar esta constante son *Hermanos* (1996); *Quiero estar dentro de ti* (1996); *Niño qué* (2006); la exposición No dos, sino dos (2009) y *La dosificación de la madre* (2014).

condició necessària per a parlar de l'obra com a prova, espècie d'ordalia que significa la veritat. Prova en curs; mode constant, dominant, component central que significa l'obrar artísticament. Així, llegit amb Jakobson, en relació amb la noció de dominància que seria la lletra de la qual anirem parlant. Bajtín va ampliar el camp en insistir en la ubicació de les dominants a un context materialista, a la matèria social, el Llenguatge, ja referit així per Buffon, «l'estil és l'home mateix», i représ per Lacan (1988) en forma de pregunta «Subscriuriem la fórmula: l'estil és l'home, només prolongant-la: l'home al qual ens adrecem?»⁸

L'estil és el que en-forma⁹ la causa del desig, la manera amb què el subjecte tracta la falta, el llegible d'aquest tractament. Tenint en compte el que sobre l'estil acabem d'apuntar tractarem d'anar veient el que se'n mostra en *La casa del cuerpo*, moment de consolidació estètica ja que per primera vegada introdueix modes que signifiquen una doble localització pulsional, espaiada, triangulada: la que afecta l'ordre visual i la que interroga la complexitat de l'ordre musical. Ordre paradoxalment subjecte a l'imprevisible re-presentat en la variabilitat del seu traçat: tants traços com espectadors. Traços que signifiquen la permanència del *mutatis mutandis* en la identitat, considerant la seua inexistència.

Parlar de l'espacial és tornar a la relació que vam establir amb el treball de Burden. També podríem parlar de Bacon, llegit per Deleuze (1996):

en Bacon, en les Corregudes, se senten els cascos de la bèstia, en el tríptic de 1976 es toca l'estremiment de l'ocell que s'afona en el lloc del cap, i cada vegada que la carn és representada, es toca, se sent, es devora, es pesa, com en Soutine; i el retrat d'Isabel Rawsthorne fa sorgir un cap en el qual els ovals o els traços són afegits per a desorbitar els ulls, unflar els orificis del nas, prolongar la boca, mobilitzar la pell, en un exercici comú de tots els òrgans alhora.¹⁰

Tots els òrgans del cos sense òrgans és el que s'en-forma en *La casa del cuerpo*. Ací, tema i concepte són més solidaris que mai. Tan soldats, que en són un. En la conducta artística el tema és secundari; més ben dit, un element més, siga o no solidari del concepte, de la funció. Si apareix aquesta solidaritat, l'obra se significa i es redueix el camp del sentit. Burden de nou.

8 Lacan, J. (1988). "Obertura de esta recopilación", *Escritos 1*, SXXI, Mèxic-Madrid: Paidós, p. 3.

9 Lacan, usa el terme *en-forma*, neologisme per a anomenar l'objecte a, un concepte introduït el seminari 10, L'angoixa. Aquest objecte representa un lloc buit de significants, exterior a l'Altre i al mateix temps situat en la seua intimitat. Un lloc èxtim, causa del desig i equivalent del gaudi que sustenta l'estructura simbòlica de l'Altre. La fórmula «el significat representa el subjecte per a un altre significat», que en la seua primera enunciació respon a un model lingüístic en el qual el subjecte se situa en l'interval significat, en el seminari 16 respon a un model topològic en el qual el subjecte és el que resulta d'un ordenament lògic de la cadena significat, S1-S2, en el qual el S2, l'altre significat, és el conjunt dels altres significats. «El a juga com a màscara d'aquesta estructura de l'Altre que vaig anomenar, quan és el mateix aquest a, que l'en-forma de a.» Lacan, J. (2008). «Saber goce», en *De un Otro al otro*, S. 16, Buenos Aires, Paidós, p. 281-295.

10 Deleuze, G. (1996). *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París: La vue le Texte, p. 31.

formal, prueba la fijación simbólica del imaginario corporal, sus detenciones, condición necesaria para hablar de la obra como prueba, especie de ordalía que significa la verdad. Prueba en curso; modo constante, dominante, componente central que significa el obrar artísticamente. Así, leído con Jakobson, en relación a la noción de dominancia que vendría a ser la letra de la que vamos a ir hablando. Bajtín amplió el campo al insistir en la ubicación de las dominantes a un contexto materialista, a la materia social, el Lenguaje, ya referido así por Buffon, «el estilo es el hombre mismo», y retomado por Lacan (1988) en forma de pregunta «¿Suscribiríamos la fórmula: el estilo es el hombre, con solo prolongarla: el hombre al que nos dirigimos?»⁸

El estilo es lo que en-forma⁹ la causa del deseo, el modo con el que el sujeto trata la falta, lo legible de ese tratamiento. Teniendo en cuenta lo que sobre el estilo acabamos de apuntar trataremos de ir viendo lo que de esto se muestra en *La casa del cuerpo*, momento de consolidación estética ya que por primera vez introduce modos que significan una doble localización pulsional, espaciada, triangulada: la que afecta al orden visual y la que interroga la complejidad del orden musical. Orden paradójicamente sujeto a lo imprevisible re-presentado en la variabilidad de su trazado: tantos trazos como espectadores. Trazos que significan la permanencia del *mutatis mutandis* en la identidad, dada su inexistencia.

Hablar de lo espacial es volver a la relación que establecimos con el trabajo de Burden. También podríamos hablar de Bacon, leído por Deleuze (1996):

«en Bacon, en las Corridas, se escuchan los cascos de la bestia, en el tríptico de 1976 se toca el estremecimiento del pájaro que se hunde en el lugar de la cabeza, y cada vez que la carne es representada, se la toca, se la siente, se la devora, se la pesa, como en Soutine; ; y el retrato de Isabel Rawsthorne hace surgir una cabeza en la cual los óvalos o los trazos son añadidos para desorbitar los ojos, inflar los orificios de la nariz, prolongar la boca, movilizar la piel, en un ejercicio común de todos los órganos a la vez»¹⁰.

Todos los órganos del cuerpo sin órganos es lo que se en-forma en *La casa del cuerpo*. Ahí, tema y concepto son más solidarios que nunca. Tan soldados, que son uno. En el proceder artístico el tema es secundario; mejor dicho, un elemento más, sea o no solidario del concepto, de la función. Si aparece esa solidaridad, la obra se significa reduciéndose el campo del sentido. Burden de nuevo.

8 Lacan, J (1988). "Obertura de esta recopilación", Escritos 1, SXXI, México- Madrid: Paidós, p.3.

9 Lacan, usa el término *enforma*, neologismo para nombrar el objeto *a*, un concepto introducido el seminario 10, *La angustia*. Este objeto representa un lugar vacío de significantes, exterior al Otro y al mismo tiempo ubicado en su intimidad. Un lugar éxtimo, causa del deseo y equivalente del goce que sustenta la estructura simbólica del Otro. La fórmula «el significante representa el sujeto para otro significante», que en su primera enunciación responde a un modelo lingüístico en el que el sujeto se ubica en el intervalo significativo, en el seminario 16 responde a un modelo topológico en el que el sujeto es lo que resulta de un ordenamiento lógico de la cadena significativa, S1-S2, en el que el S2, el Otro significativo, es el conjunto de los otros significantes. «El *a* juega como máscara de esa estructura del Otro que llamé, en cuanto es lo mismo este *a*, que el en-forma de *a*». Lacan, J (2008). «Saber goce», en *De un Otro al otro*, S. 16, Buenos Aires Paidós, pp. 281-295.

10 Deleuze, G (1996). *Francis Bacon. Logique de la sensation, Paris: La vue le Texte*, p.31.

En les obres referides de 1996, *Hermanos* i *Quiero estar dentro de ti*, la imatge del cos, de la incorporació, és un cos lligat a un cos semblant. Ací, en aquesta imatge del cos doblegat es mostra la particularitat, el fragment, del cos de l'Altre i la seua possible individualitat. Individualitat que no és aliena a una part de l'Això en l'altre, la que discursivament es va construint; la que diu de les maneres en què es presenta la individualitat. La particularitat del Jo. Una part de l'Això. De l'Això, de l'És freudià? *Wo Es war, soll Ich werden*. On Això era, jo he d'advindre. El llibre *YO* d'Alex Francés, parteix de *La casa del cuerpo*, fixa una mica de l'adveniment joic interrogant la impossible identitat.

Breu situació d'alguns aspectes històrics sobre el context intel·lectual i clínic en relació amb la noció de trans, posició sexual discursiva, social. Promoure la distinció entre el biològic i el discursiu no és una producció exclusiva dels feminismes postmoderns. La medicalització de les categories sexuals és contemporània a l'origen de la psicoanàlisi. Trobem els primers usos d'aquesta institució entre 1869 i 1910, interval que situa també el treball de Freud amb Charcot a La Salpêtrière, la col·laboració amb Breuer, la publicació de *Tòtem i tabú* i la fundació de l'APA, referències que assenyalen punts de trobada entre la medicina i les ciències socials.

En l'àmbit mèdic, el primer ús modern del terme *trans* el situem en 1869, any en què Westphal publica un article anomenat "Die contrare sexuellempfindung" (un cas d'una biodona *trans* de 30 anys). En 1886, Richard von Krafft Ebing publica *Psychopathia Sexualis*, compendi de casos que representen narratives perverses de pràctiques sexuals no orientades a la reproducció. Magnus Hirschfeld (1868-1935), sexòleg alemany, metge i escriptor, planteja l'estat sexual intermedi o tercer sexe, i encunya l'any 1910 el terme *átransvestit* per a designar el que actualment anomenem transsexualitat, transvestisme i feminitat masculina, i l'any 1931 el de transexualisme mental. En 1913, Havelock Ellis (1859-1939) parla d'eonisme, referint-se al cavaller d'Eon, i d'inversió sexoestètica, diferenciant-la de la inversió sexual... Les classificacions d'Ellis van establir la separació entre homosexualitat i transsexualitat.

En els anys trenta, en el camp antropològic és indefugible la investigació de Margaret Mead, antropòloga i poeta estatunidenca, que el 1935 publica *Sexe i temperament* en tres *societats primitives*, àmbits culturals de Nova Guineia, en què exposa les seues observacions sobre la indiferenciació sexual en dues de les comunitats estudiades. També en aquest moment de la història, el 1931, es documenta la primera operació genital (cas de Lili Elbe, amb la supervisió de Hirschfeld). A partir d'aquest moment, la transsexualitat serà inseparable de les tecnologies psiquiàtriques (adaptabilitat mental, proposada per Caldwell) i les medicoquirúrgiques, que possibiliten la modificació anatòmica que habitualment es designa com a canvi de sexe.

Fem un salt de vint anys per a reprendre produccions biomèdiques d'importància per la incidència que tenen en el pensament de la sexuació contemporània: John

En las obras referidas de 1996, *Hermanos* y *Quiero estar dentro de ti*, la imagen del cuerpo, de la incorporación, es un cuerpo ligado a un cuerpo semejante. Ahí, en esa imagen del cuerpo doblado se muestra la particularidad, el fragmento, del cuerpo del Otro y su posible individualidad. Individualidad que no es ajena a una parte del Ello en el Otro, la que discursivamente se va construyendo; la que dice de los modos en los que se presenta la individualidad. La particularidad del Yo. Una parte del Ello. ¿Del Ello, del Es freudiano? *Wo Es war, soll Ich werden*. Donde Ello era, yo debo advenir. El libro *YO* de Álex Francés, parte de *La casa del cuerpo*, fija algo del advenimiento yoico interrogando la imposible identidad.

Breve situación de algunos aspectos históricos sobre el contexto intelectual y clínico en relación a la noción de *trans*, posición sexual discursiva, social. Promover la distinción entre lo biológico y lo discursivo no es una producción exclusiva de los feminismos postmodernos. La medicalización de las categorías sexuales es contemporánea al origen del psicoanálisis. Encontramos los primeros usos de esta institución entre 1869 y 1910, intervalo que ubica también el trabajo de Freud con Charcot en La Salpêtrière, la colaboración con Breuer, la publicación de *Totem y tabú* y la fundación de la APA, referencias que señalan puntos de encuentro entre la medicina y las ciencias sociales.

En el ámbito médico, el primer uso moderno del término *trans* lo ubicamos en 1869, año en el que Westphal publica un artículo llamado “Die contrare sexuellempfindung” (un caso de una biomujer *trans* de 30 años). En 1886, Richard von Krafft Ebing publica su *Psychopathia Sexualis*, compendio de casos que representan narrativas perversas de prácticas sexuales no orientadas a la reproducción. Magnus Hirschfeld (1868-1935), sexólogo alemán, médico y escritor, plantea el estado sexual intermedio o tercer sexo, acuñando en 1910 el término átravestido para designar lo que actualmente llamamos transexualidad, travestismo y feminidad masculina, y en 1931 el de transexualismo mental. En 1913, Havelock Ellis (1859-1939) habla de eonismo, refiriéndose al Caballero de Eon, y de inversión sexo-estética, diferenciándola de la inversión sexual... Las clasificaciones de Ellis establecieron la separación entre homosexualidad y transexualidad.

En los años 30, en el campo antropológico es insoslayable la investigación de Margaret Mead, antropóloga y poeta estadounidense, que en 1935 publica *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, ámbitos culturales de Nueva Guinea, exponiendo sus observaciones sobre la indiferenciación sexual en dos de las comunidades estudiadas. También en este momento de la historia, en 1931, se documenta la primera operación genital (caso de Lili Elbe, bajo la supervisión de Hirschfeld). A partir de este momento, la transexualidad será inseparable de las tecnologías psiquiátricas (adaptabilidad mental, propuesta por Caldwell) y las médico-quirúrgicas, que posibilitan la modificación anatómica que habitualmente se designa como cambio de sexo.

Damos un salto de 20 años para retomar producciones biomédicas de importancia por su incidencia en el pensamiento de la sexuación contemporánea: John Money,

Money, en l'àmbit de la psicologia, és un referent capital per a situar l'assentament i la incidència del terme *gènere* per a definir el masculí i el femení com a producció cultural al marge de la sexualitat biològica. Són aquests els que donen a veure l'estatut sexual. Money encunya l'any 1969 el sintagma *identitat de gènere* i descriu la transsexualitat com «Un problema d'identitat de gènere en el qual una persona manifesta amb convicció persistent i constant el desig de viure com a membre del sexe oposat, i progressivament enfoca els seus passos cap a una vida completa en el rol del sexe oposat».

Stoller publica *Sexe i gènere* el 1968, i introdueix la noció identitat de gènere per a diferenciar sexe de gènere. Lacan es refereix a l'estudi de Stoller en el seminari 18, *D'un discurs que no fora el del semblant* (1971), en què destaca la qualitat de les seues observacions clíniques i la no contemplació de la noció de forculsió en l'establiment de l'operativa identitària. Stoller recull casos de transsexualisme i proposa que el sexe està lligat a la naturalesa i el gènere a la idealització de la pertinença, sense que això se superpose necessàriament.

En la dècada següent el feminisme acadèmic argumenta entorn dels usos de l'oposició (sexe ≠ gènere) per a pensar les construccions del femení i el masculí en els diferents àmbits socioculturals. D'altra banda, a partir de l'estudi etnogràfic de la modalitat sexual, l'àmbit teòric feminista es va desprenent del binarisme que comporten les nocions d'heterosexualitat i gènere que donen lloc a un model que representa la multiplicitat de posicions que constitueix el que coneixem com a teoria *queer*, de la qual J. Butler és un referent teòric fonamental que afirma, amb els textos de Freud, Foucault i Lacan, que la sexualitat és una construcció cultural. En Butler, l'ideal de gènere s'argumenta com una resposta normativa vinculada a la reproductibilitat heterosexual, al marge del caràcter làbil del subjecte com a construcció de llenguatge en formació, un per un, per tant tota identitat és inconsistent. Aquest és l'origen de les teories transgènere, el rebuig de tota normalització als ordres sexuals establits, assignats, que nega tota identitat com a possibilitat i tota identificació com a posició estable.

2. La casa del cuerpo, en conversa

Montserrat Rodríguez Garzo: Alex, pots descriure la idea que tens de la instal·lació, els seus components i la distribució en l'espai?

Alex Francés: La instal·lació va trobant la seua disposició després de molt de temps d'haver realitzat els materials dels quals es compon. El que s'exhibeix són imatges i sons de l'organisme, del cos i de la noció de jo; tot això remesclat, superposat, junt i separat, però sempre en relació amb l'*Altre de la ciència*. Ve d'un acte passiu de lliurament a l'exploració científica i de la incorporació dels seus resultats en el muntatge i l'edició de tot el material en sis seqüències de vídeo i les seues respectives bandes sonores, l'enquadrernació d'un llibre anomenat *YO* i la composició *La garganta de Asclepio*, una peça musical a manera de suite que reinterpreta i unifica part dels àudios utilitzats en *La casa del cuerpo*.

en el ámbito de la psicología, es un referente capital para ubicar el asentamiento y la incidencia del término género para definir lo masculino y lo femenino como producción cultural al margen de la sexualidad biológica. Son los dichos los que dan a ver el estatuto sexual. Money acuña en 1969 el sintagma identidad de género y describe la transexualidad como «Un problema de identidad de género en el que una persona manifiesta con convicción persistente y constante el deseo de vivir como miembro del sexo opuesto, y progresivamente enfoca sus pasos hacia una vida completa en el rol del sexo opuesto».

Stoller publica *Sexo y género* en 1968, e introduce la noción identidad de género para diferenciar sexo de género. Lacan se refiere al estudio de Stoller en el seminario 18, *De un discurso que no fuera el del semblante* (1971), destacando la calidad de sus observaciones clínicas y la no contemplación de la noción de forculsión en el establecimiento de la operativa identitaria. Stoller recoge casos de transexualismo y propone que el sexo está ligado a la naturaleza y el género a la idealización de la pertenencia, sin que esto superponga necesariamente.

En la década siguiente el feminismo académico argumenta en torno a los usos de la oposición (sexo ≠ género) para pensar las construcciones de lo femenino y lo masculino en los distintos ámbitos socioculturales. Por otra parte, a partir del estudio etnográfico de la modalidad sexual, el ámbito teórico feminista se va desprendiendo del binarismo que comportan las nociones de heterosexualidad y género dando lugar a un modelo que representa la multiplicidad de posiciones constituyendo lo que conocemos como teoría *queer* siendo J. Butler un referente teórico fundamental que sostiene, con los textos de Freud, Foucault y Lacan, que la sexualidad es una construcción cultural. En Butler, el ideal de género se argumenta como una respuesta normativa vinculada a la reproductibilidad heterosexual, al margen del carácter lável del sujeto como construcción de lenguaje en formación, uno por uno, por lo que toda identidad es inconsistente. Este es el origen de las teorías transgénero, el rechazo de toda normalización a los órdenes sexuales establecidos, asignados, negando toda identidad como posibilidad y toda identificación como posición estable.

2. La casa del cuerpo, en conversación

Montserrat Rodríguez Garzo: Álex, ¿puedes describir la idea que tienes de la instalación, sus componentes y la distribución en el espacio?

Álex Francés. La instalación va encontrando su disposición después de mucho tiempo de haber realizado los materiales de los que se compone. Lo que se exhibe son imágenes y sonidos del organismo, del cuerpo y de la noción de yo; todo ello remezclado, superpuesto, junto y separado, pero siempre en relación al *Otro de la ciencia*. Viene de un acto pasivo de entrega a la exploración científica y de la incorporación de sus resultados en el montaje y la edición de todo el material en seis secuencias de vídeo y sus respectivas bandas sonoras, la encuadernación de un libro llamado *YO* y la composición *La garganta de Asclepio*, una pieza musical a modo de suite que reinterpreta y unifica parte de los audios utilizados en *La casa del cuerpo*.

YO és un llibre que parteix de la consciència que tot intent de fixació i plasmació d'una identitat és d'entrada un acte sempre fallit, un conjunt d'eleccions, una possibilitat entre moltes, intent impossible de traçar els contorns d'un cos.

El llibre enquadernat en 2015 té 53 pàgines (tantes com anys tenia jo aleshores), fa 50 x 35 cm. Les imatges que el conformen provenen de diferents fonts: impressions de betum sobre paper, dibuixos i fotografies del meu arxiu personal, i imatges que provenen d'un TAC (tomografia axial informatitzada) i d'una angiografia amb fluoresceïna per a fotografiar el fons de l'ull, proves realitzades *ex professo* amb l'única intenció d'obtenir imatges que també es van utilitzar per al vídeo *La casa del cuerpo*.

Aquestes representacions no responen a cap ordenació ni cronològica ni de sentit, sinó purament estètica i sentimental, que conformen per si mateixes un cos d'imatges que desafia qualsevol idea de representació objectiva o científica d'un cos.

La instal·lació es compon dels següents elements: 1. Una projecció de vídeo en la qual veiem les sis seqüències alineades per parelles: dalt la 1a i 2a, al mig la 3a i 4a, i baix la 5a i 6a. Aquestes seqüències es reproduïxen totes alhora i com que cada una té una duració diferent es van produint diferents combinacions d'imatge i so al llarg dels 30 minuts de duració de la peça. L'espectador pot veure-les totes a un temps o triar com o quines mirar, així com quins sons pertanyen a cada imatge, sonoritat que sempre se'ns ofereix com una mescla d'almenys dues o tres de les sis bandes sonores existents, en què es produeix un joc de superposicions i combinatòries variables tant visuals com sonores; 2. Un faristol de lectura amb el llibre *YO* tancat; i 3, la reproducció musical de *La garganta de Asclepio*. *La garganta de Asclepio* ens rep al principi de l'exposició marcant el to del que veurem. La projecció estarà, més o menys, al centre de la paret del fons de la sala donant a entendre que tot conflueix allà i d'allí part. El faristol tanca el cercle cap a fora i ens ofereix la possibilitat de veure i sentir des d'aquesta posició del *YO* el conjunt del que hi ha exposat, com un xicotet balcó que guaitara al centre de l'exposició.

MRG: En aquesta obra el so es desplega articulat a la visualitat de l'obra, però amb independència. És un objecte que comparteix importància amb el visual i que l'espectador pot incorporar a la seua pràctica; una opció discreta que manifesta la diferència participant de la unificació. Dos en un, una vegada més. Línies més amunt citàvem pel lloc que li vas donar ací al so, encara que en aquesta obra la música que acompanya és la del semblant. Ací, en *La garganta de Asclepio* i per la unificació referida, apareix el més profund del gest, aquesta instància ordenada, sintàctica i aliena a la significació. Un ordre íntim, *laleant* i mundà; un teixit ètic dels diferents ordres de la mateixa sensació. En quin moment del teu treball comences a crear música?

AF: Em preguntes quan vaig començar a compondre. Per a entendre-ho cal retrotraure's a quan vaig realitzar el vídeo *Soy-oír*. En aquell moment no era conscient de perquè havia triat un títol que expressa que en el sentir se sosté la substància

YO es un libro que parte de la conciencia de que todo intento de fijación y plasmación de una identidad es de entrada un acto siempre fallido, un conjunto de elecciones, una posibilidad entre muchas, intento im-possible de trazar los contornos de un cuerpo.

El libro encuadernado en 2015 tiene 53 paginas (tantas como años tenía yo entonces), mide 50 x 35 cm. Las imágenes que lo conforman provienen de diferentes fuentes: impresiones de betún sobre papel, dibujos y fotografías de mi archivo personal, e imágenes que provienen de un TAC (tomografía axial computarizada) y de una angiografía con fluoresceína para fotografiar el fondo del ojo, pruebas realizadas ex profeso con la única intención de obtener imágenes que también se utilizaron para el vídeo *La casa del cuerpo*.

Estas representaciones no responden a ninguna ordenación ni cronológica ni de sentido, sino puramente estética y sentimental, conformando por sí mismas un cuerpo de imágenes que desafía cualquier idea de representación objetiva o científica de un cuerpo.

La instalación se compone de los siguientes elementos: 1. Una proyección de vídeo en la que vemos las seis secuencias alineadas por parejas: arriba la 1ª y 2ª, en medio la 3ª y 4ª, y abajo la 5ª y 6ª. Dichas secuencias se reproducen todas al mismo tiempo y dado que cada una de ellas tiene una duración distinta se van produciendo diferentes combinaciones de imagen y sonido a lo largo de los 30 minutos de duración de la pieza. El espectador puede verlas todas a un tiempo o escoger cual o cuales mirar, así como qué sonidos pertenecen a cada imagen, sonoridad que siempre se nos ofrece como una mezcla de al menos dos o tres de las seis bandas sonoras existentes, produciéndose un juego de superposiciones y combinatorias variables tanto visuales como sonoras; 2. Un atril de lectura con el libro *YO* cerrado y 3. La reproducción musical de *La garganta de Asclepio*. *La garganta de Asclepio* nos recibe al principio de la exposición marcando el tono de lo que vamos a ver. La proyección estará, más o menos, en el centro de la pared del fondo de la sala dando a entender que todo confluye allí y de allí parte. El atril cierra el círculo hacia fuera y nos ofrece la posibilidad de ver y oír desde esa posición del *YO* el conjunto de lo expuesto, como un pequeño balcón que se asomase al centro de la exposición.

M.R.G. En esta obra el sonido se despliega articulado a la visualidad de la obra, pero con independencia. Es un objeto que comparte importancia con lo visual y que el espectador puede incorporar a su práctica; una opción discreta que manifiesta la diferencia participando de la unificación. Dos en uno, una vez más. Líneas atrás citábamos por el lugar que le diste ahí al sonido, aunque en esa obra la música que acompaña es la del semejante. Aquí, en *La garganta de Asclepio* y por la unificación referida, aparece lo más hondo del gesto, esa instancia ordenada, sintáctica y ajena a la significación. Un orden íntimo, laleante y mundano; un tejido ético de los diferentes órdenes de la misma sensación. ¿En qué momento de tu trabajo empiezas a crear música?

de l'ésser, ja que l'enunciat fa referència a mi mateix més enllà de l'obvietat de treballar amb invidents. Potser mostrava una desconfiança en la imatge, o potser la consciència de sentir el referent auditiu com una cosa que s'explica des d'una experiència interior especialment intensa.

En *Soy-oír* hi ha una dissociació de les preses de so. Per raons tècniques vaig haver de substituir les preses de so originals per preses realitzades per mi mateix dels desplaçaments del retolador sobre el paper dels dos esquiadors per a crear per primera vegada una banda sonora original i, en cert sentit, una composició musical.

Més tard, en el projecte *8-cos enganxat*, per a la peça *Armadura* vaig encarregar a uns músics una versió d'una coneguda cançó dels huitanta, *Memorabilia*, una al·lusió directa la banda sonora de la meua adolescència. Aquesta música se sent amb la projecció de dos objectes sobre fons blanc en moviment constant cap avant i cap arrere alhora. Crec que això té a veure amb les dimensions temporals del dol que impliquen passat, present i futur; la memòria és proactiva i particular, es reelabora constantment i escapa al control racional ja que funciona durant el son de manera inconscient o roman de manera latent i és despertada per una olor, una música, una imatge.

Poc després d'aquesta primera composició musical vaig començar una sèrie d'experiments sonors per a les peces de vídeo de *Giróvagos*, composicions a partir de captures de sons mecànics, reversos de música, sorolls electrònics i bases rítmiques que més tard incorporaria a *La casa del cuerpo*. Així vaig crear un precedent en la manera de fer música.

La primera banda sonora o composició musical amb una certa entitat va ser *La casa del cuerpo* i si el que es dona en la imatge són representacions de l'organisme, del cos i del *JO*, el que se sent és l'organisme, el cos i el *JO*, tot això remesclat, superposat, organitzat i aleatori al mateix temps, ja que el que se sent són les bandes sonores superposades que en creen una tercera que obliga el receptor a destriar quina cosa de l'àmbit sonor pertany a quina cosa del visual.

Res del que se sent o es veu es dona per separat; sempre hi ha diverses capes funcionant alhora, la de l'organisme que sona constantment, *la veu* que si bé no és sonora no cessa en la seua remor musical, i la del so de fons, de l'enfora, la veu de l'altre, d'allò altre, en la seua demanda.

Si hi ha una peça musical pròpiament dita, aquesta és *La garganta de Asclepio*. Conté una progressió dramàtica clàssica amb una introducció, un clímax i un descens fins al final. El títol és una al·lusió al possible efecte curatiu en l'íntima relació de la música, la veu del cos i la veu.

MRG: En *Transcuerpo*, consideres el desplegament com a condició necessària perquè l'obra tinga lloc?

A.F. Me preguntas cuando empecé a componer. Para entenderlo hay que retrotraerse a cuando realicé el vídeo *Soy-oír*. En aquel momento no era consciente de porqué había elegido un título que expresa que en el oír se sostiene la sustancia del ser, puesto que el enunciado hace referencia a mi mismo mas allá de la obviedad de trabajar con invidentes. Quizá mostraba una desconfianza en la imagen, o quizá la conciencia de sentir el referente auditivo como algo que se explica desde una experiencia interior especialmente intensa.

En *Soy-oír* hay una disociación de las tomas de sonido. Por razones técnicas tuve que sustituir las tomas de sonido originales por tomas realizadas por mí mismo de los desplazamientos del rotulador sobre el papel de ambos esquiadores creando por primera vez una banda sonora original y en cierto sentido una composición musical.

Más tarde, en el proyecto *8-cos enganxat*, para la pieza *Armadura* encargué a unos músicos una versión de una conocida canción de los 80, *Memorabilia*, una alusión directa la banda sonora de mi adolescencia. Esta música se escucha con la proyección de dos objetos sobre fondo blanco en movimiento constante hacia adelante y hacia atrás al mismo tiempo. Creo que esto tiene que ver con las dimensiones temporales del duelo que implican pasado, presente y futuro; la memoria es proactiva y particular, se está reelaborando constantemente y escapa al control de lo racional ya que funciona durante el sueño de forma inconsciente o permanece de forma latente siendo despertada por un olor, una música, una imagen.

Poco después de esta primera composición musical empecé una serie de experimentos sonoros para las piezas de vídeo de *Girónagos*, composiciones a partir de capturas de sonidos mecánicos, reversos de música, ruidos electrónicos y bases rítmicas que más tarde incorporaría a *La casa de cuerpo*, creando así un precedente en la forma de hacer música.

La primera banda sonora o composición musical con cierta entidad sería la de *La casa del cuerpo* y si lo que se da en la imagen son representaciones del organismo, del cuerpo y del YO, lo que se escucha es al organismo, al cuerpo y al YO, todo ello remezclado, superpuesto, organizado y aleatorio al mismo tiempo ya que lo que se oye son las bandas sonoras superpuestas que crean una tercera obligando al receptor a discernir qué cosa de lo sonoro pertenece a qué cosa de lo visual.

Nada de lo que se oye o se ve se da por separado; siempre hay varias capas funcionando al mismo tiempo, la del organismo que suena constantemente, *la voz* que si bien no es sonora no cesa en su rumor musical, y la del sonido de fondo, del afuera, la voz del otro, de lo otro, en su demanda.

Si hay una pieza musical propiamente dicha, esta es *La garganta de Asclepio*. Contiene una progresión dramática clásica con una introducción, un clímax y un descenso hasta el final. El título es una alusión al posible efecto curativo en la íntima relación de la música, la voz del cuerpo y la voz.

AF: Sí, absolutament. El desplegament, o més aviat el plegament dels sis capítols, és el que dona consistència a l'obra i obri la possibilitat del simultani i l'aleatori tant en el pla visual com en el sonor.

MRG: Què pots dir de l'ús de la tecnologia mèdica per a obrar artísticament?

AF: De les imatges científiques obtingudes en aquest projecte no és la seua aparença el que m'importa sinó la seua naturalesa bio-gràfica. M'interessen perquè són registres que em corresponen, perquè són imatges que mostren aspectes particulars del meu organisme.

MRG: Va tindre algun efecte el teu treball en l'àmbit mèdic que va acollir el teu projecte?

AF: Sobre l'efecte del meu treball amb els professionals que van col·laborar en el projecte puc dir que va tindre un bon acolliment per part del personal mèdic. Per a alguns d'ells va ser una constatació personal sobre l'interés estètic dels materials que manejaven i tenien una gran curiositat per veure'n el resultat final, cosa que hauria resultat interessant si s'haguera produït i així poder recollir les seues impressions.

MRG: Tal com descrius *La casa del cuerpo*, els conceptes fonamentals estan agrupats en dos blocs: el determinat per les nocions d'organisme, cos i jo, i el definit pels parells visibilitat i mirada, i veu i so. Tot això en joc exposant artísticament l'habitació del cos i el cos com a apropiació. En *Transcuerpo*, l'articulació d'aquests conceptes és explícita. En moments anteriors també estava explicada, però no se'n mostrava conjunt. Podem dir que ho has anat fent per parts. Parts de l'obra, de l'obrar entorn de l'apropriació del cos, que en *Transcuerpo* es conjuminen. Diries que en *Transcuerpo* hi ha una exposició unificada del que batega en tants anys de quefer artístic?

AF: Sí, és una exposició unificada que recull i articula els conceptes fonamentals del meu quefer artístic al llarg dels anys; són idees que parteixen d'un constant desig d'anar més enllà, de travessar un límit que és també deixar arrere un horitzó; és un viatge a l'interior profund del cos que acaba per des-fer la seua imatge.

MRG: Arreplegue el que respons, «un viatge a l'interior profund del cos que acaba per des-fer la seua imatge» per a tractar d'abordar un acostament estètic a algunes nocions que es desprenen de *La casa del cuerpo* com a part, una de les obres, de la unificació que presentes en *Transcuerpo*, «unificació que deixa arrere un horitzó».

Una exposició infinita.

Seguidament situarem els embolcalls epistèmics¹¹ d'alguns objectes teòrics que es desprenen de *La casa del cuerpo* en relació amb les nocions d'organisme, cos, jo,

11 En aquest acostament seguiré "El poder organizador de la imagen", de Gloria E. i Gómez B., un assaig que examina les referències de la teoria de l'estadi de l'espill de Lacan. Gloria, E. i Gómez B. (2012) "El poder organizador de la imagen", *Affectio Societatis*, ISSN-e 0123-8884, vol. 9, núm. 16, 22 p.

M. R. G. En *Transcuerpo*, ¿consideras el despliegue como condición necesaria para que la obra tenga lugar?

A.F. Sí, absolutamente, el despliegue, o más bien el plegado de los seis capítulos, es lo que da consistencia a la obra abriendo la posibilidad de lo simultáneo y lo aleatorio tanto en el plano visual como en el sonoro.

M. R. G. ¿Qué puedes decir del uso de la tecnología médica para obrar artísticamente?

A. F. De las imágenes científicas obtenidas en este proyecto no es su apariencia lo que me importa sino su naturaleza bio-gráfica. Me interesan porque son registros que me corresponden, porque son imágenes que muestran aspectos particulares de mi organismo.

M. R. G. ¿Tuvo algún efecto tu trabajo en el ámbito médico que acogió tu proyecto?

A. F. Sobre el efecto de mi trabajo con los profesionales que colaboraron en el proyecto puedo decir que tuvo una buena acogida por parte del personal médico. Para algunos de ellos fue una constatación personal acerca del interés estético de los materiales que manejaban y tenían una gran curiosidad por ver el resultado final, cosa que hubiera resultado interesante de haberse producido y así poder recoger sus impresiones.

M.R.G. Tal como describes *La casa del cuerpo* los conceptos fundamentales están agrupados en dos bloques: el determinado por las nociones de organismo, cuerpo y yo, y el definido por los pares visibilidad y mirada, y voz y sonido. Todo ello en juego exponiendo artísticamente la habitación del cuerpo y el cuerpo como apropiación. En *Transcuerpo*, la articulación de estos conceptos es explícita. En momentos anteriores también estaba explicada, pero no se mostraba su conjunto. Podemos decir que lo has ido haciendo por partes. Partes de la obra, del obrar en torno a la apropiación del cuerpo, que en *Transcuerpo* se aúnan. ¿Dirías que en *Transcuerpo* hay una exposición unificada de lo que late en tantos años de quehacer artístico?

A.F. Si, es una exposición unificada que recoge y articula los conceptos fundamentales de mi quehacer artístico a lo largo de los años; son ideas que parten de un constante deseo de ir más allá, de atravesar un límite que es también dejar atrás un horizonte; es un viaje al interior profundo del cuerpo que acaba por des-hacer su imagen.

M.R.G. Recojo lo que respondes, «un viaje al interior profundo del cuerpo que acaba por des-hacer su imagen» para tratar de abordar un acercamiento estético a algunas nociones que se desprenden de *La casa del cuerpo* como parte, una de las obras, de la unificación que presentas en *Transcuerpo*, «unificación que deja atrás un horizonte».

Una exposición infinita.

mirada, música i veu presents en *Transcuerpo* i en les respostes que han anat organitzant la conversa.

3. Sobre alguns objectes teòrics en *La casa del cuerpo*

Per episteme entenem els estrats teòrics dels conceptes i les seues inscripcions discursives. Les inscripcions pròpies són psicoanalítiques, les que interroguen el text de Freud i el de Lacan, metges i psicoanalistes. Els dos van treballar sobre el que la ciència mèdica no aborda en relació amb el cos i amb la sexuació, la seua textura i la incidència de la imatge en una operació que no és aliena a la constitució del jo ni als efectes biològics en els organismes, com l'etologia històrica demostra. L'espècie humana, per ser parlant, per disposar d'un aparell de llenguatge com ja deia Freud en *L'Àfàsia* (1891), es construeix joica i corporalment al marge de la seua consistència orgànica.

Sobre les nocions d'organisme, cos i jo. «L'estadi de l'espill. Teoria d'un moment estructurant de la constitució de la realitat, en relació amb l'experiència analítica», va ser presentat el 3 d'agost de 1936 en el XIV Congrés de l'Associació Internacional de Psicoanàlisi (IPA), a Marienbad, prop d'Àustria. Un escrit significatiu perquè suposa l'inici d'una travessia discursiva en Lacan al cap de poc temps d'haver llegit la tesi amb la qual es va doctorar en psiquiatria. El text de 1936 parteix d'observacions descrites per la psicologia sobre l'interés manifest del xiquet per la seua imatge en l'espill entre els sis i els díhuit mesos. Lacan el reelaborarà i presentarà de nou en 1949, en el XVI Congrés de la IPA, a Zuric, com *L'estadi de l'espill com a formador de la funció del jo [je], tal com ens és revelat en l'experiència analítica*.

La primera escriptura de *L'estadi de l'espill*, Lacan (1936), proposa una alienació fonamental en la qual el xiquet es confon amb la seua imatge avançant-se al domini de la seua corporalitat. Aquest fet Freud el conceptua en relació amb la noció de narcisisme, en què la identificació amb la imatge és el mecanisme que es posa en joc. En la reelaboració esmentada, Lacan (1949), situa l'experiència especular com un moment fonamental, lògic, de la constitució del jo.

Les referències de Lacan en els desenvolupaments de *L'estadi de l'espill* compten amb l'actualitat de les investigacions en psicologia infantil, psicologia comparada, la teoria de la *Gestalt*, etologia, filosofia i amb la teoria generada en l'àmbit post freudià sobre la imatge del cos, especialment amb les produccions de Schilder i de Wallon. El text de Schilder¹² és un escrit d'importància capital en l'àmbit de l'*Ego-Psychology*, de la doctrina del *Self* i de la teoria de la relació d'objecte.

Fins a 1953 en les formalitzacions teòriques de *L'estadi de l'espill* Lacan usa el terme *imaginari* com a adjectiu per a qualificar la relació amb l'altre, el semblant. A partir de 1953 articula la noció d'imaginari a les de real i simbòlic en termes subs-

12 Schilder, P. (1983). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Buenos Aires: Paidós.

Seguidamente situaremos las envolturas epistémicas¹¹ de algunos objetos teóricos que se desprenden de La casa del cuerpo en relación a las nociones de organismo, cuerpo, yo, mirada, música y voz presentes en *Transcuerpo* y en las respuestas que han ido organizando la conversación.

3. Sobre algunos objetos teóricos en *La casa del cuerpo*

Por episteme entendemos los estratos teóricos de los conceptos y sus inscripciones discursivas. Las inscripciones propias son psicoanalíticas, las que interrogan el texto de Freud y el de Lacan, médicos y psicoanalistas. Ambos trabajaron sobre lo que la ciencia médica no aborda en relación al cuerpo y a la sexuación, a su contextura y a la incidencia de la imagen en una operación que no es ajena a la constitución del yo ni a los efectos biológicos en los organismos, como la etología histórica demuestra. La especie humana, por ser hablante, por disponer de un aparato de lenguaje como ya decía Freud en *Las afasias* (1891), se construye yoice y corporalmente al margen de su consistencia orgánica.

Sobre las nociones de organismo, cuerpo y yo. «El estadio del espejo. Teoría de un momento estructurante de la constitución de la realidad, en relación con la experiencia analítica», fue presentado el 3 de agosto de 1936 en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Psicoanálisis (I.P.A.), en Marienbad, cerca de Austria. Un escrito significativo porque supone el inicio de una travesía discursiva en Lacan al poco tiempo de haber leído la tesis con la que se doctoró en psiquiatría. El texto de 1936 parte de observaciones descritas por la psicología sobre el interés manifiesto del niño por su imagen en el espejo entre los seis y los dieciocho meses. Lacan lo reelaborará y presentará de nuevo en 1949, en el XVI Congreso de la IPA, en Zúrich, como *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je], tal como nos es revelado en la experiencia analítica*.

La primera escritura del *Estadio del espejo*, Lacan (1936), propone una alienación fundamental en la que el niño se confunde con su imagen adelantándose al dominio de su corporalidad. Este hecho Freud lo conceptúa en relación a la noción de *narcisismo*, siendo la identificación con la imagen el mecanismo que se pone en juego. En la reelaboración citada, Lacan (1949), sitúa la experiencia especular como un momento fundamental, lógico, de la constitución del yo.

Las referencias de Lacan en los desarrollos del *estadio del espejo* cuentan con la actualidad de las investigaciones en psicología infantil, psicología comparada, la teoría de la *Gestalt*, etología, filosofía y con la teoría generada en el ámbito post freudiano sobre la imagen del cuerpo, en especial con las producciones de Schilder¹² y de Wallon, siendo el texto de Schilder un escrito de importancia capital en el ámbito de la *Ego-Psychology*, de la doctrina del *Self* y de la teoría de la relación de objeto.

11 En este acercamiento seguiré “El poder organizador de la imagen”, de Gloria E y Gómez B, un ensayo que examina las referencias de la teoría del *El estadio del espejo* de Lacan. Gloria, E. y Gómez B (2012) “El poder organizador de la imagen”, *Affectio Societatis*, ISSN-e 0123-8884, Vol. 9, Nº. 16, 22 págs.

12 Schilder, P. (1983). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Buenos Aires: Paidós.

tantius, amb què es refereix a la dimensió subjectiva més pròxima a la imatge, al jo i a la fenomenologia il·lusòria de la captació, l'aparença i l'esquer.

En filosofia i en psicologia el terme *imaginari* en funció substantiva significa la imaginació, la facultat conscient de representar-se les coses en el pensament amb independència de la realitat. Lacan es basa en la fenomenologia de Hegel, Husserl, Heidegger i Kojève i en la fenomenologia existencial dels seus contemporanis, Sartre i Merleau-Ponty, investigacions filosòfiques entorn de la consistència de l'existència de l'home a partir de la consciència de si mateix. Així, des de 1953 conceptua l'imaginari com l'àmbit de les il·lusions del jo, la suggestió, l'engany, l'alienació, la fascinació associats a l'experiència de segmentació entre el jo (*moi*) i el subjecte (*je*), i fa del *simbòlic* el lloc del significat i de la funció paterna i del *real* l'impossible de simbolitzar. El subjecte, *je*, és inidentificable, a diferència del jo que és el que resulta de l'alienació significant; aquest subjecte està representat per l'interval significant el registre del qual, el del significat, s'institueix pel fet que un significant representa un subjecte per a un altre significant.¹³

També a partir de 1953 la noció d'*imago*, tan important en el primer temps de l'elaboració lacaniana, perdrà relleu. Amb l'entrada del camp del llenguatge i la funció de la paraula, la *imago* deixa de ser aquest objecte psíquic que hi ha entre l'organisme i la seua realitat i seran les lleis del llenguatge el que sostenen tal funció. Lacan concep la *imago* com a objecte psíquic que evoca una representació inconscient primordial. Presa com a paradigma, la *imago* del si matern que determina la vida de l'home, imago ancorada en el psiquisme la sublimació del qual resulta especialment difícil, com ho posa de manifest la inclinació del xiquet xicotet a les fal·des de la mare o la duració a vegades anacrònica d'aquest llaç; *imago* que sent necessària al començament de la vida, la seua persistència esdevé mortífera. La imago més que una imatge és un esquema imaginari adquirit mitjançant el qual el subjecte s'enfronta a un altre, mentre que per a la psicologia —de caire fenomenològic i fundat en la filosofia del *cogito* cartesià— la imatge és la imatge mental de la consciència imaginativa, caracteritzada per la seua ineficàcia.

L'*estadi de l'espill*, la seua funcionalitat, mostra els efectes del camp perceptiu sobre la realitat psíquica, com en l'espècie humana la imatge de propi cos estructura ortopèdicament a l'ésser parlant que rectifica la dispersió del cos que marca els primers mesos de vida. La unificació aconseguida s'oposa a la incoordinació, a aquesta dispersió primera del cos.

A més de les aportacions de la psicoanàlisi, la filosofia i la psicologia per a la formalització de la noció d'imaginari, Lacan estudia les aportacions de l'etologia contemporània, en què són determinants les nocions d'*Umwelt* i *Innenwelt*, de Jakob von Uexküll, biòleg alemany (1864-1944), circumscripcions etològiques entorn de la realitat en les espècies animals, inclosa la humana. La *Umwelt* indica que el medi de

13 Lacan, J. (1998). "Posición del inconsciente", *Escritos 2*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 819.

Hasta 1953 en las formalizaciones teóricas del *estadio del espejo* Lacan usa el término imaginario como adjetivo para calificar la relación con el otro, el semejante. A partir de 1953 articula la noción de *imaginario* a las de real y simbólico en términos sustantivos refiriéndose con él a la dimensión subjetiva más próxima a la imagen, al yo y a la fenomenología ilusoria de la captación, la apariencia y el señuelo.

En filosofía y en psicología el término imaginario en función sustantiva significa la imaginación, la facultad consciente de representarse las cosas en el pensamiento con independencia de la realidad. Lacan se apoya en la fenomenología de Hegel, Husserl, Heidegger y Kojève y en la fenomenología existencial de sus contemporáneos, Sartre y Merleau-Ponty, investigaciones filosóficas en torno a la consistencia de la existencia del hombre a partir de la conciencia de sí. Así, desde 1953 conceptúa lo imaginario como el ámbito de las ilusiones del yo, la sugestión, el engaño, la alienación, la fascinación asociados a la experiencia de segmentación entre el yo (*moi*) y el sujeto (*je*) haciendo de lo *simbólico* el lugar del significante y de la función paterna y de lo *real* lo imposible de simbolizar. El sujeto, *je*, es inidentificable, a diferencia del yo que es lo que resulta de la alienación significante; este sujeto está representado por el intervalo significante cuyo registro, el del significante, se instituye por el hecho de que un significante representa a un sujeto para otro significante¹³.

También a partir de 1953 la noción de imago, tan importante en el primer tiempo de la elaboración lacaniana, perderá relieve. Con la entrada del campo del lenguaje y la función de la palabra, la imago deja de ser este objeto psíquico que media entre el organismo y su realidad y serán las leyes del lenguaje lo que sostienen tal función. Lacan concibe la imago como objeto psíquico que evoca una representación inconsciente primordial. Toma como paradigma la imago del seno materno que determina la vida del hombre, imago anclada en el psiquismo cuya sublimación resulta especialmente difícil, como lo pone de manifiesto el apego del niño pequeño a las faldas de su madre o la duración a veces anacrónica de dicho lazo; imago que siendo necesaria al comienzo de la vida, su persistencia deviene mortífera. La imago más que una imagen es un esquema imaginario adquirido mediante el cual el sujeto se enfrenta a otro, mientras que para la psicología —de corte fenomenológico y fundada en la filosofía del *cogito* cartesiano— la imagen es la imagen mental de la conciencia imaginativa, caracterizada por su ineficacia.

El *estadio del espejo*, su funcionalidad, muestra los efectos del campo perceptivo sobre la realidad psíquica, cómo en la especie humana la imagen de propio cuerpo estructura ortopédicamente al ser hablante rectificando la dispersión del cuerpo que marca los primeros meses de vida. La unificación alcanzada se opone a la incoordinación, a esa dispersión primera del cuerpo.

Además de las aportaciones del psicoanálisis, la filosofía y la psicología para la formalización de la noción de imaginario, Lacan estudia las aportaciones de la etología

13 Lacan, J (1998). "Posición del inconsciente", *Escritos 2*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 819.

l'animal és abans de res un medi fabricat per ell en funció de la seua constitució i reflecteix la *Innenwelt*, és a dir allò que l'animal és com a organisme.

Wallon¹⁴ descriu els canvis observats en l'interés manifest del xiquet davant de la seua imatge reflectida en l'espill; canvis que donen compte del progrés realitzat pel bebé des d'una percepció parcial del seu cos a una percepció global; des d'una percepció com a existència en dos espais (pròpia al cos i exterior a aquest) a una existència en un espai unificat on la realitat de la imatge té valor virtual. Segons Wallon, les experiències del xiquet davant de l'espill donen prova de la gènesi del subjecte psicològic i cronològicament les situa així: fins al tercer mes, aproximadament, el xiquet es mostra insensible davant de les imatges que es formen en un espill. En el curs del quart mes fixa la mirada en l'espill, però observa allí el seu reflex com si li fora estrany:

el xiquet mira com ho faria davant d'un estrany que vera per primera vegada; tres dies després li somriu. Manifestació d'interés que el mostra sensible a la representació del rostre humà, però que no es reproduceix quinze més tard. En conseqüència, manifestació encara molt intermitent, com ocorre habitualment en casos en què, sent molt noves, estan tan pròximes al llinar que només poden produir-se en condicions molt favorables.

Cap al sisé mes: d'acord amb l'experiència ressenyada per Darwin amb el seu propi fill, el xiquet somriu a la seua imatge especular i de seguida somriu a la imatge del seu pare reflectida en l'espill. Però, en sentir la veu d'aquest darrere, es gira sorprès, indicant amb aquest gest que encara no aconsegueix fer coincidir en l'espai i el temps la presència real del progenitor o d'aquest altre humà que el sosté en braços, amb la imatge reflectida d'aquest. El xiquet percebia la connexió entre la imatge i el model, però no aconseguiria establir la relació de dependència entre els dos; atribueix tant a l'una com a l'altra una realitat independent. Cap al desé mes, davant de l'espill, el xiquet estén els braços cap a la imatge i l'observa si el crida pel seu nom. El goig impregna l'escena. Estableix en aquest temps la relació entre la seua imatge reflectida i la seua imatge real, subordinant la imatge reflectida a la imatge real. Ara bé, per a unificar el seu jo en l'espai, diu Wallon, el xiquet ha de realitzar dues operacions: Admetre l'existència d'imatges que tenen l'aparença de la realitat i afirmar la realitat d'una existència que escapa a la percepció. El xiquet es confronta a l'existència d'*imatges sensibles* (subjectives) que tenen lloc en un espai imaginari, i d'*imatges* de la realitat externa però sostretes a la percepció sensorial. Cap als dotze mesos, el reflex en l'espill és ara viscut com un vertader sistema de referències que permeten orientar els seus gestos cap a les particularitats del seu cos.

Wallon afirma que el xiquet per a acceptar el fet de la seua existència espaciotemporal ha de subordinar progressivament les dades de l'experiència immediata a la pura representació, passar de la percepció d'un doble real a la percepció d'un doble virtual. La prova de l'espill serviria al xiquet, diu Wallon, per a introduir-se en el joc

14 Wallon, H. (1934/ 1975). "El cuerpo propio y su imagen exteroceptiva" en *El origen de carácter en el niño: los preludios del sentimiento de personalidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

contemporánea siendo determinantes las nociones de *Umwelt* e *Innenwelt*, de Jakob von Uexküll, biólogo alemán (1864-1944), circunscripciones etológicas en torno a la realidad en las especies animales, incluida la humana. La *Umwelt* indica que el medio del animal es ante todo un medio fabricado por él en función de su constitución y refleja la *Innenwelt*, es decir lo que el animal es como organismo.

Wallon¹⁴ describe los cambios observados en el interés manifiesto del niño ante su imagen reflejada en el espejo; cambios que dan cuenta del progreso realizado por el bebé desde una percepción parcial de su cuerpo a una percepción global; desde una percepción como existencia en dos espacios (propia al cuerpo y exterior al mismo) a una existencia en un espacio unificado donde la realidad de la imagen tiene valor virtual. Según Wallon, las experiencias del niño frente al espejo dan prueba de la génesis del sujeto psicológico y cronológicamente las sitúa así: Hasta el tercer mes, aproximadamente, el niño se muestra insensible ante las imágenes que se forman en un espejo. En el curso del cuarto mes fija su mirada en el espejo, pero observa allí su reflejo como si le fuera extraño:

«el niño mira como lo haría frente a un extraño que viera por primera vez; tres días después le sonríe. Manifestación de interés que lo muestra sensible a la representación del rostro humano, pero que no se reproduce quince más tarde. En consecuencia, manifestación todavía muy intermitente, como ocurre habitualmente en casos en que, siendo muy novedosas, están tan próximas al umbral que solo pueden producirse en condiciones muy favorables.»

Hacia el sexto mes: de acuerdo a la experiencia reseñada por Darwin con su propio hijo, el niño sonríe a su imagen especular y enseguida sonríe a la imagen de su padre reflejada en el espejo. Pero, al escuchar la voz de éste detrás de sí, se voltea sorprendido, indicando con este gesto que aún no logra hacer coincidir en el espacio y el tiempo la presencia real del progenitor o de ese otro humano que lo sostiene en brazos, con la imagen reflejada del mismo. El niño percibiría la conexión entre la imagen y el modelo, pero no lograría establecer la relación de dependencia entre ambos; atribuye tanto a la una como a la otra una realidad independiente. Hacia el décimo mes, frente al espejo, el niño extiende los brazos hacia la imagen y la observa si se lo llama por su nombre. El júbilo impregna la escena. Establece en ese tiempo la relación entre su imagen reflejada y su imagen real, subordinando la imagen reflejada a la imagen real. Ahora bien, para unificar su yo en el espacio, dice Wallon, el niño debe realizar dos operaciones: Admitir la existencia de imágenes que tienen la apariencia de la realidad y afirmar la realidad de una existencia que escapa a la percepción. El niño se confronta a la existencia de *imágenes sensibles* (subjetivas) que tienen lugar en un espacio imaginario, y de *imágenes* de la realidad externa pero sustraídas a la percepción sensorial. Hacia los doce meses, el reflejo en el espejo es ahora vivido como un verdadero sistema de referencias que permiten orientar sus gestos hacia las particularidades de su cuerpo.

14 Wallon, H (1934/ 1975). "El cuerpo propio y su imagen exteroceptiva" en *El origen de carácter en el niño: los preliminares del sentimiento de personalidad* Buenos Aires: Nueva Visión.

de la diferenciació i de l'equivalència de les imatges. A través d'aquesta experiència es formaria la idea d'un cos propi que el conduirà a la unitat del jo. Així, la noció de cos propi és concebuda per Wallon com el resultat de la integració progressiva del cos físic al seu jo, indicació crucial per a Lacan.

De James Mark Baldwin, Lacan represa les indicacions sobre el gest joíós del xiquet davant de la seua imatge especular:

aquest esdeveniment pot produir-se, com és sabut des dels treballs de Balwin, des de l'edat de sis mesos i la seua repetició ha atret amb freqüència la nostra meditació davant de l'espectacle impressionant d'un lactant davant de l'espill, que no té encara domini de la marxa, ni tan sols de la postura bípeda, però que malgrat la molèstia d'alguna sustentació humana o artificial, supera, en un joíós enrenou les traves per a suspendre la seua actitud en una postura, més o menys inclinada i aconseguir per a fixar-lo, el seu aspecte instantani de la imatge.¹⁵

Lacan veu en aquesta alegria la confirmació del reconeixement de la seua imatge especular en un moment en què es troba sumit en una dependència absoluta de l'altre perquè encara no té domini motor i és immadur neurològicament. El menut, sobreposant-se a tals limitacions, es precipita davant de la seua imatge especular amb entusiasme.

Lacan converteix l'experiència de l'espill en *un estadi* en extraure'l de tota referència a la vivència efectiva del cos, a una maduració psicològica o al progrés del coneixement, context en el qual Wallon planteja la qüestió. Wallon reflexiona sobre la psicogènesi del cos propi i la unitat del jo en el marc d'una psicologia centrada en la primacia de la consciència en què l'inconscient no té lloc i prenen la imatge com un objecte sensorial. On Wallon busca verificar progressivament la posada en marxa d'una capacitat funcional objectiva, Lacan destaca un moment d'elecció, un franquejament que allotja en un procés d'adveniment subjectiu que qüestiona l'homogeneïtat del temps cronològic. Lacan dirà fins i tot, *insight*, per a al·ludir a inscripció, esclariment, configuració, moment lògic, deduïble: «no és d'història sinó d'*insight* configurant, per la qual cosa el designem com a estadi, encara que emergira en una fase».¹⁶

Enfront de l'objectivitat del comportament i la maduració neurològica estimulada per l'ambient proposada per Wallon, Lacan insisteix en una subjectivitat reparadora.

La psicologia *Gestalt* sosté que la percepció està influenciada pel context i la configuració dels elements percebuts; les parts deriven de la seua naturalesa i el seu sentit global i no poden ser dissociats del conjunt, ja que fora d'aquest perden tot el seu significat. És la teoria de la *Gestalt*, no la psicologia des d'ací orientada, la que

¹⁵ Lacan, J. (1972), "El estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal como se nos revela en la experiencia analítica", *Escritos I*, Buenos Aires: Siglo XXI.

¹⁶ *Ibidem*, p.7.

Wallon sostiene que el niño para aceptar el hecho de su existencia espacio-temporal debe subordinar progresivamente los datos de la experiencia inmediata a la pura representación, pasar de la percepción de un doble real a la percepción de un doble virtual. La prueba del espejo serviría al niño, dice Wallon, para introducirse en el juego de la diferenciación y de la equivalencia de las imágenes. A través de esta experiencia se formaría la idea de un cuerpo propio que lo conducirá a la unidad del yo. Así, la noción de cuerpo propio es concebida por Wallon como el resultado de la integración progresiva del cuerpo físico a su yo, indicación crucial para Lacan.

De James Mark Baldwin, Lacan retoma las indicaciones acerca del gesto jubiloso del niño frente a su imagen especular:

«este acontecimiento puede producirse, como es sabido desde los trabajos de Baldwin, desde la edad de seis meses y su repetición ha atraído con frecuencia nuestra meditación ante el espectáculo impresionante de un lactante ante el espejo, que no tiene todavía dominio de la marcha, ni siquiera de la postura en pie, pero que a pesar del estorbo de algún sostén humano o artificial, supera, en un jubiloso ajeteo las trabas para suspender su actitud en una postura, más o menos inclinada y conseguir para fijarlo, su aspecto instantáneo de la imagen.»¹⁵.

Lacan ve en este regocijo la confirmación del reconocimiento de su imagen especular en un momento en que se encuentra sumido en una dependencia absoluta del otro porque aún no tiene dominio motor y es inmaduro neurológicamente. El pequeño, sobreponiéndose a tales limitaciones, se precipita ante su imagen especular con entusiasmo.

Lacan convierte la experiencia del espejo en *un estadio* al extraerlo de toda referencia a la vivencia efectiva del cuerpo, a una maduración psicológica o al progreso del conocimiento, contexto en el que Wallon plantea la cuestión. Wallon reflexiona sobre la psicogénesis del cuerpo propio y la unidad del yo en el marco de una psicología centrada en la primacía de la conciencia donde lo inconsciente no tiene lugar y toman la imagen como un objeto sensorial. Donde Wallon busca verificar progresivamente la puesta en marcha de una capacidad funcional objetiva, Lacan destaca un momento de elección, un franqueamiento que aloja en un proceso de advenimiento subjetivo que cuestiona la homogeneidad del tiempo cronológico. Lacan dirá incluso, *insight*, para aludir a inscripción, esclarecimiento, configuración, momento lógico, deducible: «no es de historia sino de *insight* configurante, por lo cual lo designamos como estadio, aunque emergiese en una fase»¹⁶.

Frente a la objetividad del comportamiento y la maduración neurológica estimulada por el ambiente propuesta por Wallon, Lacan insiste en una subjetividad reparadora.

¹⁵ Lacan, J. (1972), "El estadio del espejo como formador de la función del yo ["je"] tal como se nos revela en la experiencia analítica", *Escritos I*, Buenos Aires: Siglo XXI.

¹⁶ *Ibidem*, p.7.

interessa a Lacan, per a confrontar la seua teorització de l'estadi de l'espill a la psicologia genètica liderada a França per Wallon.

Lacan amb la teoria gestàltica i el seu ús en l'àmbit de la psicologia infantil, amb les aportacions de l'etologia i les de la fenomenologia busca esclarir l'operació psíquica en joc en la captura de la imatge que organitza la realitat corporal. En conseqüència, la formalització de l'estadi de l'espill se sosté en una tesi sobre la transformació de l'ésser parlant en relació amb l'assumpció d'una imatge, no qualsevol, sinó d'una *gestalt* que en l'estadi de l'*espill* és la forma del cos propi.

Què aporta l'etologia al text de Lacan sobre l'estadi de l'espill? Des de 1935, els treballs de Lorenz i Tinbergen posen en evidència la presència en l'animal emissor d'un mecanisme desencadenant que activa en l'animal receptor un mecanisme innat de desencadenament capaç de produir una acció manifesta. Després dels desenvolupaments de la teoria de la *Gestalt* sobre la noció de forma, l'etologia estén i extrema la funció estructural de la imatge i els seus efectes formatius sobre l'organisme animal i la seua capacitat per a organitzar la relació amb l'altre. És el cas de l'eficàcia de la imatge en el colom —indicat per Matthews i consignat en les Actes de la Reial Societat Britànica, en 1939—, que precisa, per a la maduració de les seues gònades sexuals de la vista d'un congènere. Els efectes són els mateixos si es tracta de la vista d'un congènere real, mascle o femella, o de la vista de la pròpia imatge reflectida en l'espill; reflex que el colom pren com a un altre real. L'etologia dona compte de l'eficàcia de la imatge com a pura materialitat: la vista de la imatge produeix efectes sobre el real de l'organisme. D'ací Lacan extrau les conseqüències per a la psicoanàlisi mostrant l'efectivitat de la imatge en el terreny del psiquisme, l'eficàcia de la imatge en la seua funció constituent.

Entre els mamífers, l'humà és l'únic que no aconsegueix la maduresa fisiològica sinó cap al desé mes, i conserva uns quants mesos després del seu naixement reflexos que són seqüeles de la vida intrauterina, que testimonien la immaduresa del seu sistema nerviós central. A propòsit de les sensacions interoceptives, diuen els estudis sobre aquest tema que en els primers sis mesos de vida domina un malestar. Per a Lacan, l'asfíxia del naixement, el fred relacionat amb la nuesa del tegument, el malestar laberíntic (que no és alié a la satisfacció experimentada pel xiquet en ser bressolat), són sensacions que parlen del to penós de la vida orgànica que impregna aquests primers mesos i que la cura materna, per molt acurada que siga, no aconsegueix atenuar completament. Afig que la causa d'aquest malestar es troba en una insuficient adaptació davant de la ruptura de les condicions de l'ambient i de la nutrició brindades per l'equilibri parasitari de la vida intrauterina. El moment en què el bebé se sobreposa a aquest malestar provocat pel retard físic, coincideix amb aquell en què aconsegueix reconèixer la seua imatge en l'espill.

El malestar orgànic del bebé permetria explicar el retard afectiu observable en els xiquets nascuts abans de termini. Aquesta prematuració dels primers mesos contrasta amb el seu marcat interès per la imatge del semblant, en particular pel seu

La psicología *gestalt* sostiene que la percepción está influenciada por el contexto y la configuración de los elementos percibidos; las partes derivan de su naturaleza y su sentido global y no pueden ser disociados del conjunto, ya que fuera de él pierden todo su significado. Es la teoría de la *Gestalt*, no la psicología desde aquí orientada, la que interesa a Lacan, para confrontar su teorización del estadio del espejo a la psicología genética liderada en Francia por Wallon.

Lacan con la teoría gestáltica y su uso en el ámbito de la psicología infantil, con las aportaciones de la etología y las de la fenomenología busca esclarecer la operación psíquica en juego en la captura de la imagen que organiza la realidad corporal. En consecuencia, la formalización del estadio del espejo se sostiene en una tesis sobre la transformación del ser hablante en relación a la asunción de una imagen, no cualquiera, sino de una *gestalt* que en el *estadio del espejo* es la forma del cuerpo propio.

¿Qué aporta la etología al texto de Lacan sobre el estadio del espejo? Desde 1935, los trabajos de Lorenz y Tinbergen ponen en evidencia la presencia en el animal emisor de un mecanismo desencadenante que activa en el animal receptor un mecanismo innato de desencadenamiento capaz de producir una acción manifiesta. Después de los desarrollos de la teoría de la *Gestalt* sobre la noción de forma, la etología extiende y extrema la función estructural de la imagen y sus efectos formativos sobre el organismo animal y su capacidad para organizar la relación con el otro. Es el caso de la eficacia de la imagen en la paloma —indicado por Matthews y consignado en las Actas de la Real Sociedad Británica, en 1939—, que precisa, para la maduración de sus gónadas sexuales de la vista de un congénere. Los efectos son los mismos si se trata de la vista de un congénere real, macho o hembra, o de la vista de la propia imagen reflejada en el espejo; reflejo que la paloma toma como otro real. La etología, da cuenta de la eficacia de la imagen como pura materialidad: la vista de la imagen produce efectos sobre el real del organismo. De aquí Lacan extrae las consecuencias para el psicoanálisis mostrando la efectividad de la imagen en el terreno del psiquismo, la eficacia de la imagen en su función constituyente.

Entre los mamíferos, el humano es el único en no alcanzar su madurez fisiológica sino hacia el décimo mes, conservando varios meses después de su nacimiento reflejos que son secuelas de la vida intrauterina, los que testimonian de la inmadurez de su sistema nervioso central. A propósito de las sensaciones interoceptivas, dicen los estudios sobre este tema que en los primeros seis meses de vida domina un malestar. Para Lacan, la asfixia del nacimiento, el frío relacionado con la desnudez del tegumento, el malestar laberíntico (que no es ajeno a la satisfacción experimentada por el niño al ser acunado), son sensaciones que hablan del tono penoso de la vida orgánica que impregna estos primeros meses y que el cuidado materno, por muy esmerado que sea, no logra atenuar completamente. Añade que la causa de este malestar radica en una insuficiente adaptación ante la ruptura de las condiciones del ambiente y de la nutrición brindadas por el equilibrio parasitario de la vida intrauterina. El momento en que el bebé se sobrepone a este malestar provocado por el retraso físico, coincide con aquel en cual logra reconocer su imagen en el espejo.

rostre; interès precoç observable a partir dels deu dies del naixement, abans que la coordinació motriu dels ulls s'haja desenvolupat. D'això es dedueix que en l'ésser humà la imatge del cos de l'altre antecedeix la pròpia, que el xiquet dona prova de reconèixer primer el rostre de qui li atorga les primeres cures mentre només dona signes de reconèixer el propi fins al sisé mes.

Les experiències recollides per Wallon amb diferents animals i xiquets xicotets deixen veure la preeminència de la imatge del cos propi en l'humà, enfront del que ocorre en l'espècie animal, en què només la imatge del congènere té un rol en el seu comportament i relació amb l'altre de la seua espècie. Lacan qualifica aquest interès d'estructural: a causa del retard del desenvolupament la maduració precoç de la percepció visual pren el seu valor d'anticipació funcional. D'ací la importància de l'estructura visual en el reconeixement precoç de la forma humana. Aleshores, cos inacabat en el terreny del real orgànic i anticipació imaginària de l'aprehensió i domini de la unitat corporal en el pla psíquic, la forma total del cos gràcies a la qual el subjecte s'avança il·lusòriament a la maduració orgànica.

Per a concloure, Lacan situa l'experiència de l'espill com l'«estructura ontològica de l'ésser humà» en la qual el subjecte (*je*) —construcció simbòlica diferent del jo (*moi*), efecte de l'imaginari— s'aliena una imatge per efecte de la identificació i de la funció de la imago. La imago és el fonament del que Lacan denomina pensament identificatori, funció que caracteritza les relacions de l'ésser humà amb els seus semblants. «La imago de l'altre està lligada a l'estructura del propi cos i més precisament a les seues funcions de relació.»¹⁷ En aquesta experiència especular es parteix d'una insuficiència del neuroeix, motriu, a una anticipació mental d'aquesta insuficiència, amb el pas d'un cos fragmentat, a una forma ortopèdica de la seua totalitat.

Si bé això suposa un triomf per a l'*infans* expressat lúdicament en els moviments, també suposa l'inici de les discordances que el subjecte (*je*) haurà de resoldre respecte a la realitat, de la qual el jo actua com a intermediari.

Lacan, amb la teoria de la prematuració del naixement interroga la teoria adaptativa, d'actualitat en la psicologia de començaments del segle XX, i mostra que la configuració psíquica del subjecte no depén ni va al ritme del desenvolupament neurològic: les sensacions estero, propi o interoceptives, no estaran prou coordinades fins al cap de l'any de vida, perquè s'haja completat el reconeixement del propi cos i correlativament la noció del que hi és exterior.

“Ecos del cos”.¹⁸ Sobre la visibilitat, la mirada i la veu. Les aportacions fonamentals de Lacan sobre el concepte de pulsio les trobem en *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi* (1964), seminari en el qual Lacan va formulant la seua estructura en relació amb “Pulsions i destinacions de la pulsio”,¹⁹ text en què

¹⁷ Lacan, J. (1978). *La família*, Buenos Aires-Barcelona: Ed. Argonauta, p. 47-48.

¹⁸ «las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir». Lacan, J. (2008). *El sinthome*, S. 23, Buenos Aires: Paidós, p.18.

¹⁹ Freud, S. (1979). “Pulsiones y destinos de la pulsión”, OC, T. XIV, Buenos Aires: Amorrortu.

El malestar orgánico del bebé permitiría explicar el retraso afectivo observable en los niños nacidos antes de término. Esta prematuración de los primeros meses contrasta con su marcado interés por la imagen del semejante, en particular por su rostro; interés precoz observable a partir de los diez días de su nacimiento, antes que la coordinación motriz de los ojos se haya desarrollado. De aquí se deduce que en el ser humano la imagen del cuerpo del otro antecede a la propia, que el niño da prueba de reconocer primero el rostro de quien le otorga los primeros cuidados mientras solo da signos de reconocer el propio hasta el sexto mes.

Las experiencias recogidas por Wallon con diferentes animales y niños pequeños dejan ver la preeminencia de la imagen del cuerpo propio en el humano, frente a lo que ocurre en la especie animal donde solo la imagen del congénere tiene un rol en su comportamiento y relación al otro de su especie. Lacan califica este interés de estructural: a causa del retraso del desarrollo la maduración precoz de la percepción visual toma su valor de anticipación funcional. De aquí la importancia de la estructura visual en el reconocimiento precoz de la forma humana. Entonces, cuerpo inacabado en el terreno de lo real orgánico y anticipación imaginaria de la aprehensión y dominio de la unidad corporal en el plano psíquico, la forma total del cuerpo gracias a la cual el sujeto se adelanta ilusoriamente a la maduración orgánica.

Para concluir, Lacan ubica la experiencia del espejo como la «estructura ontológica del ser humano» en la que el sujeto (*je*) —construcción simbólica diferente del yo (*moi*), efecto de lo imaginario— se aliena una imagen por efecto de la identificación y de la función de la imago-. La imago es el fundamento de lo que Lacan denomina pensamiento identificatorio, función que caracteriza las relaciones del ser humano con sus semejantes. «La imago del otro está ligada a la estructura del propio cuerpo y más precisamente a sus funciones de relación»¹⁷. En esta experiencia especular se parte de una insuficiencia del neuroeje, motriz, a una anticipación mental de dicha insuficiencia, con el paso de un cuerpo fragmentado, a una forma ortopédica de su totalidad.

Si bien esto supone un triunfo para el *infans* expresado lúdicamente en los movimientos, también supone el inicio de las discordancias que el sujeto (*je*) tendrá que resolver con respecto a la realidad, de la cual el yo actúa como intermediario.

Lacan, con la teoría de la prematuración del nacimiento interroga la teoría adaptativa, de actualidad en la psicología de comienzos del Siglo XX, y muestra cómo la configuración psíquica del sujeto no depende ni va al ritmo del desarrollo neurológico: las sensaciones estero, propio o interoceptivas, no estarán suficientemente coordinadas hasta después del año de vida, para que se haya completado el reconocimiento del propio cuerpo y correlativamente la noción de lo que le es exterior.

“Ecos del cuerpo”¹⁸. Sobre la visibilidad, la mirada y la voz. Las aportaciones fundamentales de Lacan sobre el concepto de pulsión las encontramos en *Los cua-*

17 Lacan, J (1978). *La familia*, Buenos Aires-Barcelona: Ed. Argonauta, pp.47-48.

18 «las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir». Lacan, J. (2008). *El sinthome*, S. 23, Buenos Aires: Paidós, p.18.

Freud defineix l'estímul pulsional com una moció de caràcter constant, marca d'un món interior, espècie d'agafador de l'ésser viu amb el qual separar un enfora d'un endins. Lacan s'acosta al concepte per a situar-lo doctrinalment articulat a l'experiència analítica²⁰ i situa els objectes de la pulsio com a resposta a l'estímul articulat al llenguatge en quatre ordres bàsics: oral (el pit), anal (la femta), escòpic (la mirada) i invocant (la veu). Aquesta connexió entre l'estímul somàtic i el llenguatge és la que construeix en l'ésser parlant l'específic de la relació amb què definim com a objectes pulsionals i és la que conforma les maneres de gaudi propi. Aquests ordres somàtics tenen en comú ser forats corporals (boca, anus, parpelles i orella), vores erotitzades per l'activitat de l'Altre més enllà de la satisfacció vinculada a la cura necessària.

Lacan, en *L'objet de la psicoanàlisi* (1966) explora la funció escòpica i el seu objecte inseparable, la mirada, a partir de les conseqüències que extrau de l'ús de la perspectiva en la pintura del Renaixement; en aquesta ocasió usa *Las Meninas* com a suport que il·lustra la noció de finestra com a secció visible del món, espècie de pantalla que presenta l'ocultació. Lacan analitza els termes geomètrics del camp visual, però inclou els aspectes dinàmics que incideixen en l'objectivitat del visible per a situar les nocions mirada, visió i subjecte: el subjecte es localitza en el punt de fuga, lloc en el qual s'unifiquen mirada i visió, que representa l'ull que mira, i tot el que s'organitza al seu voltant és representant de la representació.

«*Tu no em veus des d'on jo et mire*, havia enunciat durant un dels seminaris dels anys anteriors per a caracteritzar el que ocorre amb una mena d'objecte a que s'assenta en la mirada o, més aviat, a no ser altra cosa que la mirada»,²¹ explicació de Lacan (2008) lacaniana a propòsit de la formulació de l'objecte escòpic, de la mirada com a objecte a; una formulació que recull de manera precisa el que Lacan planteja: el punt cec de la representació en el qual, afegim, habita l'espectador, mode semblant de l'Altre.

El visible implica necessàriament dos llocs, el que determina el camp visual, vinculat a l'òrgan de la vista i als seus subrogats (els cecs tenen punt de vista i mirada), i el generat pel camp de la mirada, dependent de les articulacions pulsionals amb l'exigència moral. D'altra banda, el visible s'associa generalment a la mirada; aquesta, pensada analíticament, és un objecte vinculat al visible i al dicible, en relació de la referida exigència moral. La mirada no procedeix necessàriament de l'òrgan visual. Podem dir que és una funció de vigilància estretament vinculada a la consciència moral, a la veu de la consciència, al Superyo en tant exigència de l'Altre que funciona com a saber amb una dimensió tendent a l'absolut, com ocorre en el que la clínica de la suposada salut mental designa com a psicosis extraordinàries. Quan ocorre així és perquè no es va consolidar amb suficiència un segon temps, el de la ratificació de l'Altre en el qual es constitueixen la repressió i la repetició. Tant

20 «aquello que todo analista conoce por experiencia, a saber, lo *pulsional* [...] de carácter irrepresible». Lacan, J. (1986). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, S. 11, Buenos Aires: Paidós, p. 169.

21 Lacan, J. (2008). *De un Otro al otro*, S. 16, Buenos Aires: Paidós, p. 341.

tro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964), seminario en el que Lacan va formulando su estructura en relación a “Pulsiones y destinos de la pulsión”¹⁹, texto en el que Freud define el estímulo pulsional como una moción de carácter constante, marca de un mundo interior, especie de asidero del ser vivo con el que separar un afuera de un adentro. Lacan se acerca al concepto para ubicarlo doctrinalmente articulado a la experiencia analítica²⁰ y sitúa los objetos de la pulsión como respuesta al estímulo articulado al lenguaje en cuatro órdenes básicos: oral (el pecho), anal (las heces), escópico (la mirada) e invocante (la voz). Esta conexión entre el estímulo somático y el lenguaje es la que construye en el ser hablante lo específico de la relación con lo que definimos como objetos pulsionales y es la que conforma los modos de goce propio. Estos órdenes somáticos tienen en común el ser agujeros corporales (boca, ano, párpados y oído), bordes erotizados por la actividad del Otro más allá de la satisfacción vinculada al cuidado necesario.

Lacan, en *El objeto del psicoanálisis* (1966) explora la función escópica y su objeto inseparable, la mirada, a partir de las consecuencias que extrae del uso de la perspectiva en la pintura del renacimiento; en esta ocasión usa *Las Meninas* como soporte que ilustra la noción de ventana como sección visible del mundo, especie de pantalla que presenta la ocultación. Lacan analiza los términos geométricos del campo visual, pero incluye los aspectos dinámicos que inciden en la objetividad de lo visible para ubicar las nociones mirada, visión y sujeto: el sujeto se localiza en el punto de fuga, lugar en el que se unifican mirada y visión, representando el ojo que mira, y todo lo que se organiza a su alrededor es representante de la representación.

«*Tú no me ves desde donde yo te miro*, había enunciado durante uno de los seminarios de los años anteriores para caracterizar lo que ocurre con un tipo de objeto a que se asienta en la mirada o, más bien, en no ser otra cosa que la mirada»²¹, explicación de Lacan (2008) lacaniana a propósito de la formulación del objeto escópico, de la mirada como objeto a; una formulación que recoge de manera precisa lo que Lacan plantea: el punto ciego de la representación en el que, añadimos, habita el espectador, modo semblante del Otro.

Lo visible implica necesariamente dos lugares, el que determina el campo visual, vinculado al órgano de la vista y a sus subrogados (los ciegos tienen punto de vista y mirada) y el generado por el campo de la mirada, dependiente de las articulaciones pulsionales con la exigencia moral. Por otra parte, lo visible se asocia generalmente a la mirada siendo esta, pensada analíticamente, un objeto vinculado a lo visible y a lo decible, en relación de la referida exigencia moral. La mirada no procede necesariamente del órgano visual. Podemos decir que es una función de vigilancia estrechamente vinculada a la conciencia moral, a la voz de la conciencia, al Superyo en tanto exigencia del Otro que funciona como saber con una dimensión tendente

19 Freud, S (1979). “Pulsiones y destinos de la pulsión”, O.C., T. XIV, Buenos Aires: Amorrortu.

20 «aquello que todo analista conoce por experiencia, a saber, lo pulsional [...] de carácter irrepresible». Lacan, J (1986). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, S. 11, Buenos Aires: Paidós, p. 169.

21 Lacan, J (2008). *De un Otro al otro*, S. 16, Buenos Aires: Paidós, p.341.

la veu com la mirada, són objectes aliens a l'intercanvi a diferència dels objectes que pertanyen a l'estructura de l'oralitat i l'analitat. La veu és el més pròxim al cos en relació amb el llenguatge; veu mítica, originària, que inseparable de l'expressió dissol la significança.

En l'experiència ordinària, la veu és el que el subjecte rep de l'Altre de manera vocal, una encarnació sonora del significant que comporta el tall, la discontinuïtat en tant opera com a significació de la diferència entre significants; però aquesta no és l'única manera, perquè el llenguatge no és vocalització i encara que hi ha una relació entre llenguatge i sonoritat, aquesta és instrumental. La veu de la qual parlem és el que ressona del buit de l'Altre i és ací on se situa, no en relació amb la música sinó amb la paraula. Ací, en el buit de l'Altre com a tal, en l'*ex-nihilo*, ressona articulada, demandant, no com a sonoritat modulada.²² Ací, on tradicionalment situem la invenció, en el no-res de l'ésser-ací.

La materialitat de l'objecte veu no és fònica, a diferència de la matèria del musical; al contrari: la matèria de la veu és la falta de suport fonològic i no és via ni fonament dels fenòmens de la comunicació; és el que està primer, però buidat de la seua materialitat sonora; és el que manté unida la cadena significant i origen de l'exigència moral que s'incorpora en l'ésser parlant.

4. Instàncies de l'habitació

Què és l'específic del significant estètic en *La casa del cuerpo*? En aquesta obra l'artista no fa un ús científic o tècnic d'aquests sabers. L'ús no reverteix en l'assenament o en l'avanç de la ciència ni de la tecnologia, almenys intencionalment. És un ús pragmàtic, instrumental, del qual es val per a posar en forma una modalitat simbòlica, un mostrar ètic i indícible perquè «és clar que l'ètica no es pot expressar. L'ètica és transcendental. Ètica i estètica són el mateix».²³

Alex Francés es val de produccions científiques i tecnològiques per a conjuminar el que afecta la incorporació i ho genera en dos temps, el del registre de les imatges de l'organisme en un àmbit hospitalari i el de l'elaboració entorn d'aquestes imatges, i fa en dos modes, el visual i el sonor. Hem fet alguna referència a la complexa noció de pulsio i als seus objectes, a la mirada i la veu com a re-presentacions de l'Altre en el cos. La unificació significant també es doblega: hi ha un títol i una instal·lació de les tres peces que componen l'obra. Parlem llavors d'una obra en dos temps, dos modes i tres peces. Quan l'artista diu *peça*, es refereix tant a l'obra com a les seues parts, i defineix així la producció com a conjunt de fragments que despleats en l'espai constitueixen l'obra com a tal. *La casa del cuerpo* es constitueix en el desplegament. La noció de plec, dins d'un fora que suposa una exterioritat, seria ací la matriu, el patró, en diria l'artista, del significant estètic que predomina en *La casa del cuerpo*? El doblegament s'estén i mitjançant aquesta acció, l'obrar

22 Lacan, J. (2006). "Lo que entra por la oreja", *La angustia*, S. 10, Buenos Aires: Paidós, p. 296-300.

23 Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus lógico philosophicus*, disponible en edició electrònica de www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 143.

al absoluto, como ocurre en lo que la clínica de la supuesta salud mental designa como psicosis extraordinarias. Cuando ocurre así es porque no se consolidó con suficiencia un segundo tiempo, el de la ratificación del Otro en el que se constituyen la represión y la repetición. Tanto la voz como la mirada, son objetos ajenos al intercambio a diferencia de los objetos que pertenecen a la estructura de la oralidad y la analidad. La voz es lo más próximo al cuerpo en relación al lenguaje; voz mítica, originaria, que inseparable de la expresión disuelve la significancia.

En la experiencia ordinaria, la voz es lo que el sujeto recibe del Otro de forma vocal, una encarnación sonora del significante que comporta el corte, la discontinuidad en tanto opera como significación de la diferencia entre significantes; pero esta no es la única manera, porque el lenguaje no es vocalización y aunque hay una relación entre lenguaje y sonoridad, ésta es instrumental. La voz de la que hablamos es lo que resuena del vacío del Otro y es ahí donde se sitúa, no en relación a la música sino a la palabra. Ahí, en el vacío del Otro en cuanto tal, en el *ex-nihilo*, resuena articulada, demandante, no como sonoridad modulada²². Ahí, donde tradicionalmente ubicamos la invención, en la nada del ser-ahí.

La materialidad del objeto voz no es fónica, a diferencia de la materia de lo musical; al contrario: la materia de la voz es la falta de soporte fonológico y no es cauce ni fundamento de los fenómenos de la comunicación; es lo que está primero, pero vaciado de su materialidad sonora; es lo que mantiene unida la cadena significante y origen de la exigencia moral que se incorpora en el ser hablante.

4. Instancias de la habitación

¿Qué es lo específico del significante estético en *La casa del cuerpo*? En esta obra el artista no hace un uso científico o técnico de estos saberes. El uso no revierte en el asentamiento o en el avance de la ciencia ni de la tecnología, al menos intencionalmente. Es un uso pragmático, instrumental, del que se vale para poner en forma una modalidad simbólica, un mostrar ético e indecible porque «es claro que la ética no se puede expresar. La ética es trascendental. Ética y estética son lo mismo.»²³

Álex Francés se vale de producciones científicas y tecnológicas para aunar lo que afecta a la incorporación y lo genera en dos tiempos, el del registro de las imágenes del organismo en un ámbito hospitalario y el de la elaboración en torno a esas imágenes, y hace en dos modos, el visual y el sonoro. Hemos hecho alguna referencia a la compleja noción de pulsión y a sus objetos, a la mirada y la voz como re-presentaciones del Otro en el cuerpo. La unificación significativa también se dobla: hay un título y una instalación de las tres piezas que componen la obra. Hablamos entonces de una obra en dos tiempos, dos modos y tres piezas. Cuando el artista dice pieza, se refiere tanto a la obra como a sus partes definiendo así la producción como conjunto de fragmentos que desplegados en el espacio constituyen la obra como tal. *La casa*

22 Lacan, J (2006). "Lo que entra por la oreja", *La angustia*, S. 10, Buenos Aires: Paidós, pp. 296-300.

23 Wittgenstein, L (1921). *Tractatus lógico philosophicus*, Disponible en Edición Electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p.143.

que dona lloc a l'obra, la repetició es manifesta. Un text complex. *La casa del cuerpo*, enunciat que literalment evoca l'habitació com a propietat del cos, subjecte gramatical. Un desplegament complicat, valga la redundància de plegar, lògicament teixit en el qual el visual i l'audible es presenten conjunats per l'enunciat que els anomena. El desplegament, els modes i els temps per a l'experimentació, dona a veure una presència dissociada del que habita el cos representada en la separació del que concerneix el visual i el sonor i l'obrar succeeix i es va obrint a l'incalculable de l'afecte i de l'efecte en els espectadors, en què l'artista és «art i part» del conjunt.

El sintagma «obrar artístic» no és alié al que interroga la noció de cos; és un fer, o un fet, en el qual el cos en la seua extensió i intensió, està implicat. Ací, és l'encarnació lligada a les nocions d'organisme i de jo desplegat en l'espacialitat que determina un funcionament.

La carn no és la sensació, encara que participe en la seua revelació [...] no és més que el termòmetre d'un esdevindre. La carn és massa tendra. El segon element és menys l'os o l'ossada que la casa, l'estructura. El cos prospera a la casa (o un equivalent, un brollador, un bosquet). Ara bé, el que defineix la casa són els seus "llenços de paret", és a dir els plans d'orientacions diverses que confereixen a la carn la seua armadura.²⁴

Quin producte és el designat obra d'art? Entenem que la producció artística no és discursiva; és una escriptura que no participa d'una regulació *a priori*, d'un ús del qual qualsevol ésser parlant poguera participar per a generar significacions o per a adequar-les, com ocorre en les artesanies o en els objectes de l'àmbit del disseny. En la producció artística el discursiu es donarà *après coup*, al voltant de l'obra, per a constituir l'entorn dels sabers que interroguen la seua causalitat: la història de l'art, l'estètica o altres formacions filosòfiques, la neuroestètica, la psicoanàlisi... Però l'obrar artístic excedeix el discursiu i l'usa. Un ús tècnic, al marge del que representa la relació codi-missatge, perquè tot quefer discursiu està articulat a la regulació, al codi, per compliment o per transgressió. Però al marge del substrat teòric del qual l'artista es valga, l'obra d'art produeix discursivitat i pot donar lloc a formacions idealitzades que l'artista pot arribar a usar per a produir artísticament.

Què dir de la música? Quin marc té ací el so? El musical no depèn del sentit ni té cap relació amb les dinàmiques del significat en altres modalitats del llenguatge. No obstant això, existeix la Nota Blava, aquest impacte musical que sense ser simbolitzable és simbolitzant ja que ens obri a l'efecte dels altres significants. Això és *La garganta de Asclepio*, una funció sintàctica, simbolitzant, la matèria primera de la qual és la sonoritat articulada dels ritmes orgànics, els tècnics que procedeixen de la tecnologia amb la qual són llegits i els sons que operen a manera de cobertura del so en brut, els triats per l'artista exposats en forma musical.

24 Deleuze, G. y Guattari, F (1993). "Percepto, afecto y concepto", *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, p. 143.

del cuerpo se constituye en el despliegue. La noción de pliegue, adentro de un afuera que supone una exterioridad, ¿sería aquí la matriz, el patrón diría el artista, del significante estético que predomina en *La casa del cuerpo*? Lo doblado se extiende y mediante esta acción, el obrar que da lugar a la obra, la repetición se manifiesta. Un texto complejo. *La casa del cuerpo*, enunciado que literalmente evoca la habitación como propiedad del cuerpo, sujeto gramatical. Un despliegue complicado, valga lo redundante del plegar, lógicamente tejido en el que lo visual y lo audible se presentan aunados por el enunciado que los nombra. El despliegue, los modos y los tiempos para la experimentación, da a ver una presencia disociada de lo que habita el cuerpo representada en la separación de lo que concierne a lo visual y a lo sonoro y el obrar sucede y se va abriendo a lo incalculable del afecto y del efecto en los espectadores, siendo el artista «arte y parte» del conjunto.

El sintagma «obrar artístico» no es ajeno a lo que interroga la noción de cuerpo; es un hacer, o un hecho, en el que el cuerpo en su extensión e intensión, está implicado. Aquí, es la encarnación ligada a las nociones de organismo y de yo desplegado en la espacialidad que determina un funcionamiento.

«La carne no es la sensación, aunque participe en su revelación [...] no es más que el termómetro de un devenir. La carne es demasiado tierna. El segundo elemento es menos el hueso o la osamenta que la casa, la estructura. El cuerpo prospera en la casa (o un equivalente, un manantial, un bosquecillo). Ahora bien, lo que define la casa son sus “lienzos de pared”, es decir los planos de orientaciones diversas que confieren a la carne su armazón»²⁴.

¿Qué producto es lo designado obra de arte? Entendemos que la producción artística no es discursiva; es una escritura que no participa de una regulación *a priori*, de un uso del que cualquier ser hablante pudiera participar para generar significaciones o para adecuarlas, como ocurre en las artesanías o en los objetos del ámbito del diseño. En la producción artística lo discursivo se dará *après coup*, alrededor de la obra, constituyendo el entorno de los saberes que interrogan su causalidad: la historia del arte, la estética u otras formaciones filosóficas, la neuroestética, el psicoanálisis... Pero el obrar artístico excede lo discursivo y lo usa. Un uso técnico, al margen de lo que representa la relación código-mensaje, porque todo quehacer discursivo está articulado a la regulación, al código, por cumplimiento o por transgresión. Pero al margen del sustrato teórico del que el artista se valga, la obra de arte produce discursividad y puede dar lugar a formaciones idealizadas que el artista puede llegar a usar para producir artísticamente.

¿Qué decir de la música? ¿Qué marco tiene aquí el sonido? Lo musical no depende del sentido ni tiene relación alguna con las dinámicas del significante en otras modalidades del lenguaje. Sin embargo, existe la Nota Azul, ese impacto musical que sin ser simbolizable es simbolizante ya que nos abre a los efectos de los otros significantes. Eso es *La garganta de Asclepio*, una función sintáctica, simbolizante, cuya

24 Deleuze, G. y Guattari, F (1993). “Percepto, afecto y concepto”, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, p. 143.

L'exposició sonora, la seua estructura, interroga la funció de l'escolta i la creació de sentit pròpia de qualsevol exposició musical. Veure el que queda d'una mirada artística acompanyat, a manera de contrapunt, del que queda de l'escolta, la sentida i l'escoltada. Cal parlar d'escolta escoltada? Sens dubte. No ho podem afirmar en termes musicològics, sí en termes analítics. L'escolta escoltada és la que fa que la criatura humana s'identifiqui com a tal, d'aquesta o d'aquesta altra manera. Volem dir, per exemple, que el que sent el bebé és el que li dona un lloc en el món, la qual cosa el localitza en les dimensions de l'Altre.

A La casa del cuerpo, la música es fa audible per a un espectador, mirador o oïdor, necessàriament situat entre el visual i l'audible, entre dues dimensions pulsionals que fan de la trobada amb l'altre un espai-sentit.

No pensen que les pulsions són el ressò en el cos del fet que hi ha un dir [...] Perquè resone aquest dir [...] cal que el cos hi siga sensible. De fet, ho és. El cos té orificis entre els quals el més important és l'orella perquè no pot [...] tancar-se. Per aquesta via respon en el cos el que he anomenat veu.²⁵

Si reduïm el *display* a la forma elemental que l'acull, l'espectador formalment va ocupant l'intermedi. No l'obtura, el transita. Construeix un espai inevitablement *trans* que possibilita que la identificació de l'espectador es decante per l'assimilació o per l'afiliació,²⁶ operació que en termes musicals representa el que ve de la percepció articulada a ics llocs en un ordre cultural donat. Una estructura complexa que mostra netament la possibilitat del subjecte com a lloc buit, com a representació. L'espectador es desplaça a la seua conveniència entre dues localitzacions, la de l'àmbit escòpic i la de l'invocant, en les antípodes, sí?, de la funció de la música en els relats fílmics. En aquest desplaçament, l'espectador situa la subjectivitat. Només si hi ha emplaçament podem parlar de subjectivitat.

Carlos Kuri²⁷ fa referència a l'interés de Freud en la lectura de l'obra d'art com a conjunt de fragments i en el valor del detall per a pensar aquests modes, observació que interroga la nostra en relació amb la posada en forma de *La casa del cuerpo*, al seu dominant. Què donaria compte de la unitat de l'obra? No hi ha referència possible a alguna cosa que en l'altre siga signe de la unitat més enllà del que li aporta la noció de lletra. Lletra, en el sentit lacanià del terme, l'ús de la qual donarà lloc a un ordre del qual es val l'artista per a produir artísticament; la lletra que representa a qui ens adreçem; lletra que representa l'estil, aquesta instància que dona lloc al trauma, a la repetició, i que significa una modalitat de gaudi en l'altre, el femení. És el que podem dir de la unitat en relació amb l'escriptura artística, amb la seua lletra.

Els conceptes de lletra i escriptura en Lacan no són una referència a l'expressió ortogràfica. L'escriptura és el que hi ha entre el significat i el significat, la qual cosa

25 Lacan, J. (2006). *El sinthome*, S. 23, Buenos Aires: Paidós, p. 18.

26 Kassabian, Anahid. 2001, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nova York-Londres: Routledge.

27 Kuri, C. (2015). *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Buenos Aires: Letra viva.

materia primera es la sonoridad articulada de los ritmos orgánicos, los técnicos que proceden de la tecnología con la que son leídos y los sonidos que operan a modo de cobertura del sonido en bruto, los elegidos por el artista expuestos en modo musical.

La exposición sonora, su estructura, interroga la función de la escucha y la creación de sentido propia de cualquier exposición musical. Ver lo que queda de una mirada artística acompañado, a modo de contrapunto, de lo que queda de la escucha, la oída y la escuchada. ¿Cabe hablar de escucha escuchada? Sin duda. No lo podemos afirmar en términos musicológicos, si en términos analíticos. La escucha escuchada es la que hace que la criatura humana se identifique como tal, de tal o cual manera. Queremos decir, por ejemplo, que lo escuchado por el bebé es lo que le da un lugar en el mundo, lo que le localiza en las dimensiones del Otro.

En *La casa del cuerpo*, la música se hace audible para un espectador, mirador o escuchante, necesariamente ubicado entre lo visual y lo audible, entre dos dimensiones pulsionales que hacen del encuentro con el Otro un espacio-sentido.

«No piensan que las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir [...] Para que resuene este decir [...] es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. De hecho, lo es. El cuerpo tiene orificios entre los cuales el más importante es la oreja porque no puede [...] cerrarse. Por esta vía responde en el cuerpo lo que he llamado voz.»²⁵

Si reducimos el *display* a la forma elemental que lo acoge, el espectador formalmente va ocupando el intermedio. No lo obtura, lo transita. Construye un espacio inevitablemente *trans* que posibilita que la identificación del espectador se decante por la asimilación o por la afiliación²⁶, operación que en términos musicales viene a representar lo que viene de la percepción articulado a equis lugares en un orden cultural dado. Una estructura compleja que muestra limpiamente la posibilidad del sujeto como lugar vacío, como representación. El espectador se desplaza a su conveniencia entre dos localizaciones, la del ámbito escópico y la del invocante, en las antípodas ¿sí?, de la función de la música en los relatos fílmicos. En ese desplazamiento, el espectador sitúa la subjetividad. Solo si hay emplazamiento podemos hablar de subjetividad.

Carlos Kuri²⁷ hace referencia al interés de Freud en la lectura de la obra de arte como conjunto de fragmentos y en el valor del detalle para pensar estos modos, observación que interroga la nuestra en relación a la puesta en forma de *La casa del cuerpo*, a su dominante. ¿Qué daría cuenta de la unicidad de la obra? No hay referencia posible a algo que en el Otro sea signo de la unicidad más allá de lo que la aporta la noción de letra. Letra, en el sentido lacaniano del término, cuyo uso dará lugar a un orden del que se vale el artista para producir artísticamente; la letra que representa a quien nos dirigimos; letra que representa el estilo, esa instancia que da lugar al trauma, a

25 Lacan, J. (2006). *El sinthome*, S. 23, Buenos Aires: Paidós, p.18

26 Kassabian, Anahid. 2001, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York-London: Routledge

27 Kuri, C (2015). *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Buenos Aires: Letra viva.

s'inscriu i escriu l'inconscient i el que mitjançant el simbòlic marca el real. La lletra és el suport d'aquesta operació, la qual cosa sosté «el treball del text que ix del ventre de l'aranya»;²⁸ la dominant del teixit, si ho pensem amb Jakobson, que permet automatitzar les funcions estètiques de l'obra. I dit així, girem la mirada a *La casa del cuerpo* per a pensar la seua sintaxi i el sentit de l'obrar. De l'obrar amb la lletra, amb el que constitueix el patró del funcionament artístic d'Alex Francés.

L'artista parla de patró en una composició musical que forma part de la banda sonora de *La casa del cuerpo*. Parla de patró introduint sentit en el que no en té, en la sintaxi que suporta l'especificitat estètica del sensible. Perquè l'obra d'art no té alguna cosa a dir; és un dir sense enunciació de la sintaxi de la qual podem parlar, una coordinació asemàtica l'expressió més precisa de la qual és la de l'obra musical.

Musicalment, *La casa del cuerpo* és una textura complexa en la qual conviuen registres sonors de l'organisme, ambientals, tecnològics i estrats orals de caràcter descriptiu, temàtic o conceptual. Una convivència de l'estrany i el familiar que s'assentisca en una estructura en *loop* reforçada per la planitud de l'entonació vocal i pel significant patró, significant que reforça la continuïtat en un context en què predomina l'expressió fragmentada.

La insistència en el fragmentari és òbvia en *La casa del cuerpo*, obra en tres parts derivades de la posada en forma de tres modes o relacions entre l'interior i l'exterior evidentment associades a tres forats corporals: la boca i les seues articulacions orals, l'orella i les musicals i el visual, ací sempre entre el visible i la mirada. I en aquesta relació entre l'interior i l'exterior, en aquesta extimitat, *La casa del cuerpo* ofereix una articulació curiosa: el tema, que és donar a veure i a sentir l'allotjament del cos, es representa en els tres fragments de l'obra amb la mateixa insistència (patró, patologia i forma del conjunt).

YO, el llibre. En l'acte de llegir es conjuguen tres dimensions estètiques que tenen a veure amb la funció escòpica i el seu objecte inseparable, la mirada; amb l'oralitat i amb la invocació, l'objecte de la qual és la veu. Constitució triàdica que ordena *La casa del cuerpo*: Un vídeo en sis seqüències presentades de dues en dues, el llibre *YO* i la composició musical *La garganta de Asclepio*, suite que resulta de la interpretació de la banda sonora del vídeo i segon temps en la construcció de l'obra.

El primer temps del vídeo resulta del muntatge dels registres, lectures, tecnicomèdiques de diferents aspectes orgànics del cos de l'artista. La banda sonora del film es compon mitjançant l'articulació als sons que produeix la tecnologia mèdica en acció, als de l'organisme i a dos relats de l'artista: un relacionat amb una patologia oftalmològica, vasculitis retiniana idiopàtica, i un altre amb un relat derivat del registre mèdic d'alteracions pigmentàries en l'òrgan més extens del cos, la pell. El segon temps és *YO*, llibre que interroga la noció d'identitat compost de 53 imatges de dife-

28 Lacan, J. (2016). *Aún*, S. 20. Buenos Aires: Paidós, p. 112-113.

la repetición, y que significa una modalidad de goce en el Otro, el femenino. Es lo que podemos decir de la unicidad en relación a la escritura artística, a su letra.

Los conceptos de letra y escritura en Lacan no son una referencia a la expresión ortográfica. La escritura es lo que media entre el significado y el significante, lo que se inscribe y escribe el inconsciente y lo que mediante lo simbólico marca lo real. La letra es el soporte de esa operación, lo que sostiene «el trabajo del texto que sale del vientre de la araña»²⁸; la dominante del tejido, si lo pensamos con Jakobson, que permite automatizar las funciones estéticas de la obra. Y dicho así, volvemos la mirada a *La casa del cuerpo* para pensar su sintaxis y el sentido del obrar. Del obrar con la letra, con lo que constituye el patrón del funcionamiento artístico de Álex Francés.

El artista habla de patrón en una composición musical que forma parte de la banda sonora de *La casa del cuerpo*. Habla de patrón introduciendo sentido en lo que no lo tiene, en la sintaxis que soporta la especificidad estética de lo sensible. Porque la obra de arte no tiene algo que decir; es un decir sin enunciación de cuya sintaxis podemos hablar, una coordinación asemántica cuya expresión más precisa es la de la obra musical.

Musicalmente, *La casa del cuerpo* es una textura compleja en la que conviven registros sonoros del organismo, ambientales, tecnológicos y estratos orales de carácter descriptivo, temático o conceptual. Una convivencia de lo extraño y lo familiar que se asienta en una estructura en *loop* reforzada por la planitud de la entonación vocal y por el significante patrón, significante que refuerza la continuidad en un contexto en el que predomina la expresión fragmentada.

La insistencia en lo fragmentario es obvia en *La casa del cuerpo*, obra en tres partes derivadas de la puesta en forma de tres modos o relaciones entre lo interior y lo exterior evidentemente asociadas a tres agujeros corporales: la boca y sus articulaciones orales, el oído y las musicales y lo visual, aquí siempre entre lo visible y la mirada. Y en esta relación entre lo interior y lo exterior, en esta extimidad, *La casa del cuerpo* ofrece una articulación curiosa: el tema, que es dar a ver y a oír el alojamiento del cuerpo, se representa en los tres fragmentos de la obra con la misma insistencia (patrón, patología y forma del conjunto).

YO, el libro. En el acto de leer se conjugan tres dimensiones estéticas que tienen que ver con la función escópica y su objeto inseparable, la mirada; con la oralidad y con la invocación, cuyo objeto es la voz. Constitución triádica que ordena *La casa del cuerpo*: Un vídeo en seis secuencias presentadas de dos en dos, el libro *YO* y la composición musical *La garganta de Asclepio*, suite que resulta de la interpretación de la banda sonora del vídeo y segundo tiempo en la construcción de la obra.

El primer tiempo del vídeo resulta del montaje de los registros, lecturas, técnico médicas de distintos aspectos orgánicos del cuerpo del artista. La banda sonora del film

28 Lacan, J (2016). *Aún*, S. 20. Buenos Aires: Paidós, pp. 112-113.

rent procedència: dibuixos, fotografies de l'arxiu personal de l'artista i imatges que procedeixen de la tecnologia mèdica produïdes en *La casa del cuerpo* i que, en paraules de l'artista «no responen a cap ordenació ni cronològica ni de sentit, sinó purament estètica i sentimental, que conformen per si mateixes un cos d'imatges que desafia qualsevol idea de representació objectiva o científica d'un cos». 53 imatges, tantes com els anys de l'artista en el moment en què es produeix aquesta escriptura. *La garganta de Asclepio*, obra netament musical, forma part d'aquest segon temps, moment en què l'artista posa en forma els efectes de l'esdeveniment articulant-los a les modalitats artístiques establides en l'altre, en aquest cas un ordre musical, el *techno*, i produccions visuals dibuixístiques i fotogràfiques.

YO, el llibre. Recollim la traducció que Lacan (2008) fa de la noció d'Això en el seminari *La relació d'objecte*: «L'És [Això] és el que en el subjecte és susceptible, per mediació del missatge de l'Altre, de convertir-se en Jo (Je). Heus ací la millor definició.»²⁹ Incidir en la formulació de l'Això excedeix el marc d'aquest assaig però la seua anotació és necessària ja que és un compte pendent des que coneixem el llibre del *YO*, jo librari plantejat com a instància autònoma il·lusòria en relació amb l'Això i al Superjo, les altres instàncies psíquiques freudianes de la segona tòpica:

hi ha un moment en què Freud refà tota la seua tòpica, com es diu està la famosa segona tòpica que és una escriptura simplement, que no és altra cosa que alguna cosa en forma d'ou... i que és tant més sorprenent que tinga aquesta forma d'ou en tant que el que se situa allí com a jo, ve al lloc on en un ou, més exactament el seu rovell, en el que anomenen vitel, està el punt embrionari. Això [...] sobre la funció del jo i d'on es desenvoluparà un cos [...] però el cos —i en això consisteix la segona tòpica de Freud— està situat en relació amb l'Això, que és una idea extraordinàriament confusa. Tal com Freud l'articula, l'Això és un lloc de silenci. [...] Articular-ho així significa que el que suposadament és Això, és l'inconscient quan calla.³⁰

Freud, en *Psicologia de masses i anàlisi del jo*, estudia la constitució del jo i el producte que prové de les masses artificials i el que ve de les formacions col·lectives,

en l'Església —amb avantatge podem prendre l'Església catòlica com a paradigma—, el mateix que en l'exèrcit, i per diferents que tots dos siguen en la resta, regeix idèntic miratge o il·lusió —a saber: hi ha un cap, Crist en l'Església catòlica, el general en l'exèrcit— que estima per igual tots els individus de la massa. D'aquesta il·lusió depén tot; si es deixa dissipar, al punt es descomponen, i ho permet la compulsió externa, tant Església com exèrcit.³¹

En aquestes formacions el vincle es constitueix mitjançant la identificació entre els individus i la funció apaivagadora de l'objecte que conjumina, líder o principi rector, que representa l'Ideal del jo. L'Ideal del jo és la figura dels significants de l'amor que

29 Lacan, J. (2008). *La relación de objeto*, S.4, Buenos Aires: Paidós, p. 48.

30 Lacan, J. (1973). *Los incautos no yerran*, S. 21, inèdit, 1973-74, classe de l'01/06/1973.

31 Freud, S (1979). *Psicología de las masas y análisis de yo*, OC, T. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, p. 89-90.

se compone mediante la articulación a los sonidos que produce la tecnología médica en acción, a los del organismo y a dos relatos del artista: uno relacionado con una patología oftalmológica, vasculitis retiniana idiopática, y otro con un relato derivado del registro médico de alteraciones pigmentarias en el órgano más extenso del cuerpo, la piel. El segundo tiempo es *YO*, libro que interroga la noción de identidad compuesto de 53 imágenes de distinta procedencia: dibujos, fotografías del archivo personal del artista e imágenes que proceden de la tecnología médica producidas en *La casa del cuerpo* y que, en palabras del artista «no responden a ninguna ordenación ni cronológica ni de sentido, sino puramente estética y sentimental, conformando por sí mismas un cuerpo de imágenes que desafía cualquier idea de representación objetiva o científica de un cuerpo». 53 imágenes, tantas como los años del artista en el momento en el que se da esta escritura. *La garganta de Asclepio*, obra netamente musical, forma parte de este segundo tiempo, momento en el que el artista pone en forma los efectos del acontecimiento articulándolos a las modalidades artísticas establecidas en el Otro, en este caso un orden musical, el techno, y producciones visuales dibujísticas y fotográficas.

YO, el libro. Recogemos la traducción que Lacan (2008) hace de la noción de Ello en el seminario *La relación de objeto*: «El *Es* [Ello] es lo que en el sujeto es susceptible, por mediación del mensaje del Otro, de convertirse en Yo (Je). He aquí la mejor definición»²⁹. Incidir en la formulación del Ello excede el marco de este ensayo pero su apunte es necesario ya que es una cuenta pendiente desde que conocemos el libro del *YO*, yo librario planteado como instancia autónoma ilusoria en relación al Ello y al Superyo, las otras instancias psíquicas freudianas de la segunda tópica:

«hay un momento en que Freud rehace toda su tópica, como se dice está la famosa segunda tópica que es una escritura simplemente, que no es otra cosa que algo en forma de huevo... y que es tanto más sorprendente que tenga esa forma de huevo en tanto que lo que se sitúa allí como yo, viene al lugar donde en un huevo, más exactamente en su yema, en lo que llaman vitelo, está el punto embrionario. Esto [...] acerca de la función del yo y de dónde va a desarrollarse un cuerpo [...] pero el cuerpo -y en eso consiste la segunda tópica de Freud- está situado en relación con el Ello, que es una idea extraordinariamente confusa. Tal como Freud lo articula, el Ello es un lugar de silencio. [...] Articularlo así significa que lo que supuestamente es Ello, es el inconsciente cuando se calla.»³⁰

Freud, en *Psicología de masas y análisis del yo*, estudia la constitución del yo y el producto que proviene de las masas artificiales y lo que viene de las formaciones colectivas,

«en la Iglesia - con ventaja podemos tomar a la Iglesia católica como paradigma -, lo mismo que en el ejército, y por diferentes que ambos sean en lo demás, rige idéntico espejismo o ilusión - a saber: hay un jefe, Cristo en la Iglesia católica, el general en el ejército - que ama por igual a todos los individuos de la masa. De esta ilusión depende

29 Lacan, J (2008). *La relación de objeto*, S.4, Buenos Aires: Paidós, p.48.

30 Lacan, J (1973). *Los incautos no yerran*, S. 21, inédito, 1973-74, clase del 01/06/1973.

representa l'agent en el discurs de l'amo; però l'amor, el significant de l'amor representat en els subrogats de l'Ideal del jo, funciona com a articulador entre els individus, però no va més enllà de moderar els efectes del gaudi. Aquesta moderació és la política de la qual Freud fa un desenvolupament extens en *El malestar en la cultura* que obri el camí de l'irresoluble en *Psicologia de masses i anàlisi del jo*: el Superjó com a causa del fracàs de l'acció de l'Ideal del jo en les dinàmiques de la regulació social. La funció amor fracassa i no es poden extingir l'agressivitat i la culpa efecte de la renúncia pulsional: Cada renúncia del pulsional esdevé ara una font dinàmica de la consciència moral; cada nova renúncia augmenta la seua severitat i intolerància, i estariem temptats de professar una tesi paradoxal: la consciència moral és la conseqüència de la renúncia del pulsional; d'una altra manera, la renúncia pulsional del que hui sabem més, era ací, en silenci. «On Això era, Jo he d'advindre», jo resultant de la imatge unificadora que permet a l'*infans* localitzar en una imatge el que experimenta com una suma de sensacions. En aquesta ficció s'estableix la primera realitat psíquica de l'ésser parlant, el jo ideal que representa la imatge arcaica que l'individu té de si i que es constitueix en l'experiència imaginària que estableix la dualitat interior-exterior, matriu de les identificacions posteriors.

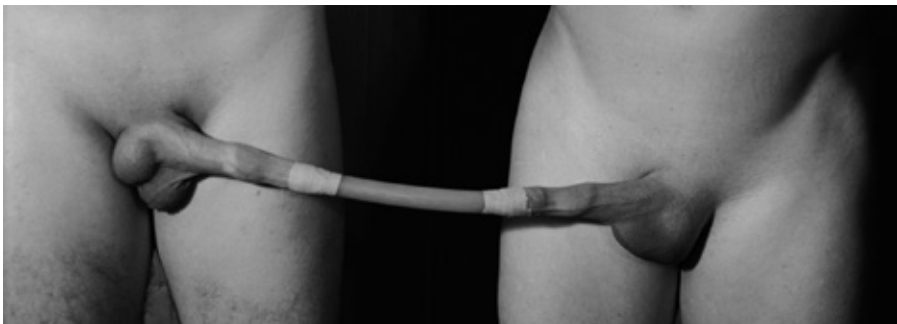
Wo Es war, soll Ich werden.

todo; si se la deja disipar, al punto se descomponen, permitiéndolo la compulsión externa, tanto Iglesia como ejército»³¹.

En estas formaciones el vínculo se constituye mediante la identificación entre los individuos y la función apaciguadora del objeto que aúna, líder o principio rector, que representa al Ideal del yo. El Ideal del yo es la figura de los significantes del amor que representa al agente en el discurso del amor; pero el amor, el significante del amor representado en los subrogados del Ideal del yo, funciona como articulador entre los individuos, pero no va más allá de moderar los efectos del goce. Esa moderación es la política de la que Freud hace un desarrollo extenso en *El malestar en la cultura* abriendo el camino de lo irresoluble en *Psicología de masas y análisis del yo*: el Superyó como causa del fracaso de la acción del Ideal del yo en las dinámicas de la regulación social. La función amor fracasa y no se pueden extinguir la agresividad y la culpa efecto de la renuncia pulsional: Cada renuncia de lo pulsional deviene ahora una fuente dinámica de la conciencia moral; cada nueva renuncia aumenta su severidad e intolerancia, y estaríamos tentados de profesar una tesis paradójica: la conciencia moral es la consecuencia de la renuncia de lo pulsional; de otro modo, la renuncia pulsional de lo que hoy sabemos más, estaba ahí, en silencio. «Donde Ello estaba, Yo debo advenir», yo resultante de la imagen unificadora que permite al *infans* localizar en una imagen lo que experimenta como una suma de sensaciones. En esa ficción se establece la primera realidad psíquica del ser hablante, el yo ideal que representa la imagen arcaica que el individuo tiene de sí y que se constituye en la experiencia imaginaria que establece la dualidad interior-exterior, matriz de las identificaciones posteriores.

Wo Es war, soll Ich werden.

31 Freud, S (1979). *Psicología de las masas y análisis de yo*, O.C., T. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, pp-89-90.



Hermanos, 1996

Fotografía color

43 x 119 cm



Quiero estar dentro de ti, 1996

Fotografía color

120 x 80 cm

2010 - 2020



Ser de luz
Alabastre / Alabastro
70 x 110 x 50 cm
2010



Angostura

Passamans de fusta i suports de ferro /
Pasamanos de madera y soportes de hierro
90 x 70 x 350 cm
2011

Molde ausente

Fotografia color / Fotografia color
57 x 86 cm
2011



soy-oír
Video, 04' 32"
2011

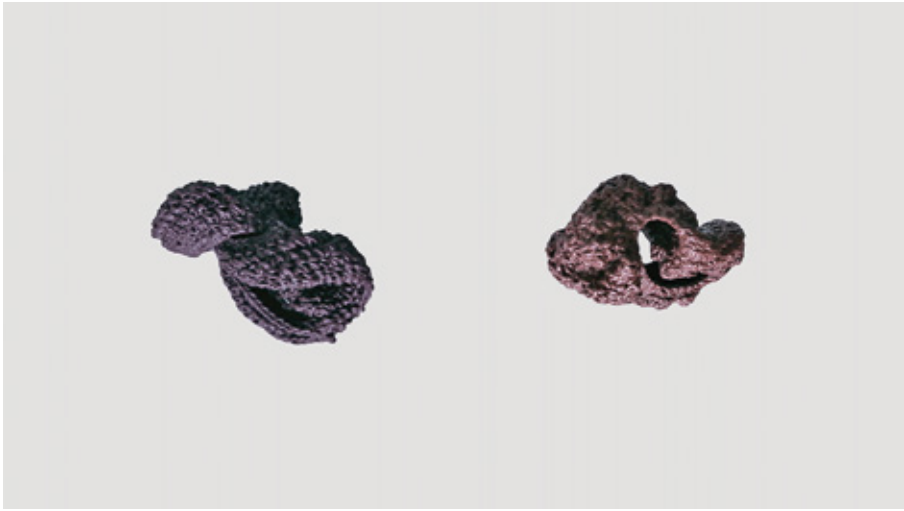
**Armadura**

8 objectes de punt de ganxo pintat /

8 objetos de ganchillo pintado

Dimensions variables / Dimensiones variables

2012



Memorabilia
Video, 04' 27"
2012

**Incorporación verde**

Fotografía / Fotografía color

62 x 93 cm

2012



Incorporación roja
Fotografía / Fotografía color
62 x 93 cm
2012

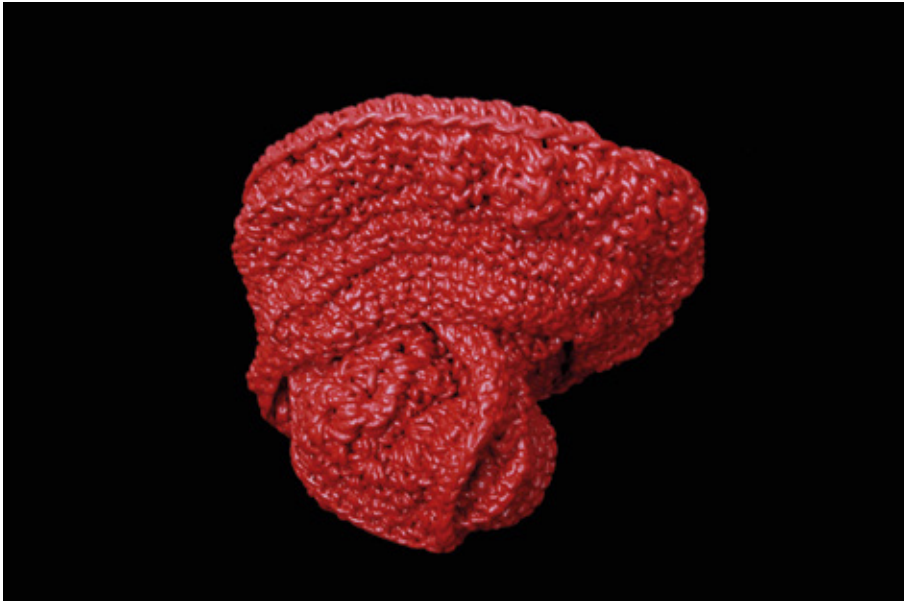
Incorporación azul
Fotografía / Fotografía color
62 x 93 cm
2012

**Hideg-meleg (frio-calor)**

2 fotografies a color / 2 fotografías a color de 35 x 52 cm

2 objectes de punt de ganxo pintat / 2 objetos de
ganchillo pintado de 30 x 30 x 20 cm

2012



**8 cos enganxat**

8 objectes de punt de ganxo de palangre de cànem /

8 objetos de ganchillo de palangre de cáñamo

Dimensions variables / Dimensiones variables

2012





Negro

9 objetos de punt de ganxo de palangre, escaiola i
altres materials/ 9 objetos de ganchillo de palangre
de càñamo, escayola y otros materiales

9 peanyes / 9 peanas

60 x 40 x 60 cm

2012



**El banquete**

Estovalles brodadas / Mantel bordado

100 x 180 cm

2012





Vuit
Video, 20' 18"
2012

**La madre enfermera**

Punt de ganxo de cotó i pipetes de laboratori /

Ganchillo de algodón y pipetas de laboratorio

30 x 30 x 100 cm

2013



Sacrificio

Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado
20 x 30 x 25 cm
2013

**Cordero pascual**

Punt de ganxo pintat, pa d'or i manuela de ferro /

Ganchillo pintado, pan de oro y mancuerna de hierro

30 x 30 x 26 cm

2013



Cordero

Punt de ganxo pintat, tamboret i manuela de ferro /
Ganchillo pintado, taburete y mancuerna de hierro
45 x 35 x 25 cm
2013

**Los amantes**

Pedra, escaiola, tamboret i tatxes /

Piedra, escayola y taburete

45 x 22 x 35 cm

2013



Órganos

Escayola, fusta i ferro / Escayola, madera y hierro

54 x 62 x 40 cm

2013

**Coraza interior-exterior**

Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado

2 peces / 2 piezas de 20 x 25 x 35 cm

2013



Girónvagos

Punt de ganxo pintat i ferro / Ganchillo pintado y hierro
4 peces / 4 piezas de 105 x 18 cm
2014

**Girónvagos**

Vídeo, 03' 49"
2014

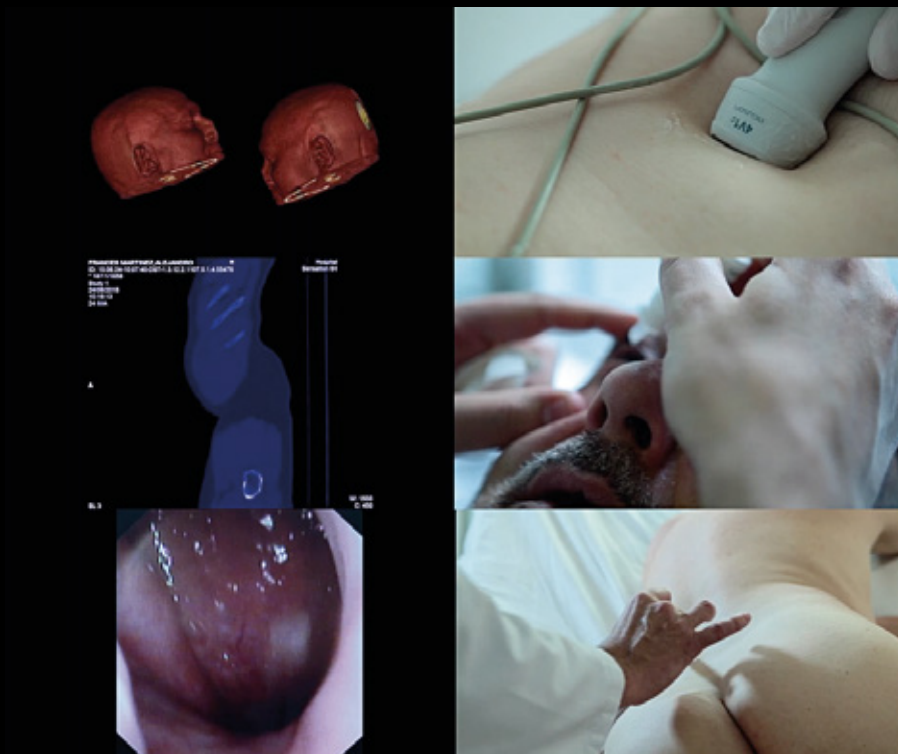
Girónvagos velados

Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado
4 peces / 4 piezas de 20 x 18 cm
2014



Madre velada

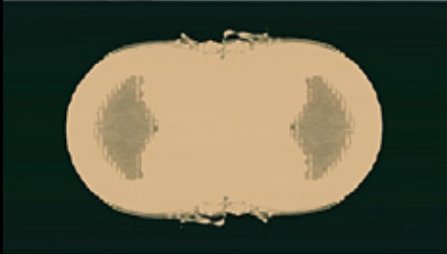
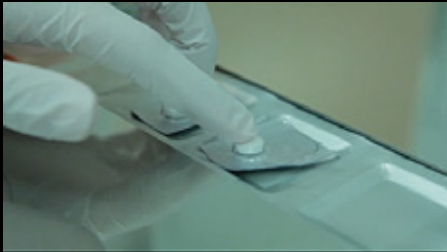
Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado
20 x 40 x 20 cm y 65 x 20 cm
2014



La casa del cuerpo

Video, 22' 51"

2015



**Transcuerpo**

Vídeo, 07' 19"
2016



Transcuerpo

Punt de ganxo pintat, serrells i suports de ferro /

Ganchillo pintado, flecos y soportes de hierro

180 x 25 cm y 130 x 25 cm

2016

**Femenino velado**

Punt de ganxo pintat, fusta i serrells de cordó /

Ganchillo pintado, madera y flecos de cordón

50 x 27 x 27 cm

2016



Femenino velado

Punt de ganxo de palangre de cànem /

Ganchillo de palangre de càñamo

41 x 14 x 12 cm

2016



Femenino velado

Punt de ganxo de palangre de cànem /
Ganchillo de palangre de càñamo
3 peces / 3 piezas de 35 x 12 cm
2016

Femenino velado

Punt de ganxo de palangre de cànem /
Ganchillo de palangre de càñamo
2 peces / 2 piezas de 27 x 20 cm
2016

**Matarife**

Armadura d'ombrel·la i mandil de pell sintètica /

Armazón de sombrilla y mandil de polipiel

137 x 75 cm

2016



**Biombo**

Paper sobre fusta i retolador /

Papel sobre madera y rotulador

162 x 56 x 56 cm

2016



Baturro

Railite, fusta i tela / Railite, madera y tela
87 x 50 x 73 cm
2016

**Caseta I**

Porta, finestra i paper pintat i perforat /

Puerta, ventana, papel pintado y perforado

200 x 78 x 49 cm

2017



Caseta II

Railite, porta de fusta i paper pintat i perforat /
Railite, puerta de madera, papel pintado y perforado
200 x 78 x 60 cm
2017



La voz

Instal·lació: fusta, estora, punt de ganxo, material
tèxtil, vidre i peu de micro / Instalación: madera,
estera, ganchillo, cordón de algodón, pie de micrófono
y otros materiales
245 x 120 x 80 cm
2018

**Memorabilia I**

Collage

103 x 90 cm

2018



Memorabilia II
Collage
100 x 95 cm
2018

**Memorabilia III**

Collage

100 x 139 cm

2018



Memorabilia IV
Collage
125 x 100 cm
2018

**Madre**

Cambrera, punt de ganxo de palangre, ceràmica i
planta / Camarera, ganchillo de palangre de cànhamo,
ceràmica y planta
120 x 45 x 45 cm
2018





Pliegues de manto

Escalola / Escayola

Dimensions variables / Dimensiones variables

2013 - 2019







Bacante

Monotip, tinta de gravat sobre paper super alfa /

Monotipo, tinta de grabado sobre papel super alfa

76 x 56 cm

2020

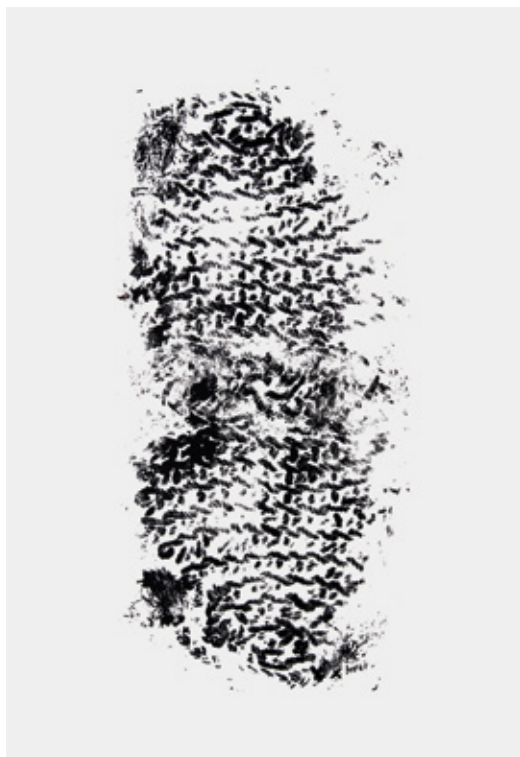
**Huevo abierto (políptico)**

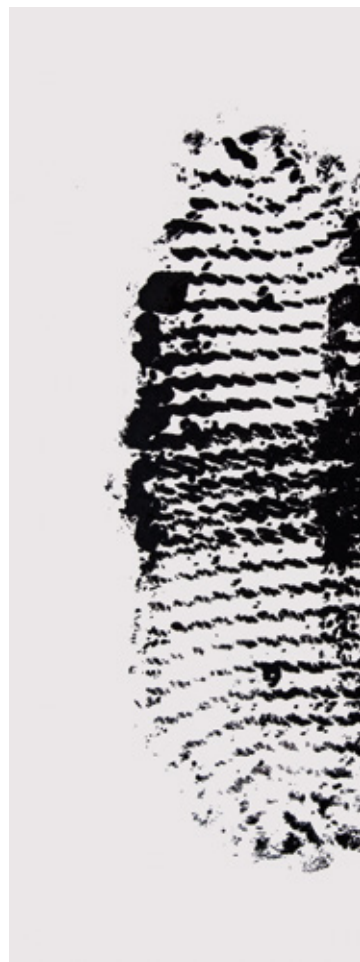
Monotip, tinta de gravat sobre paper super alfa /

Monotipo, tinta de grabado sobre papel super alfa

4 peces / 4 piezas de 76 x 56 cm

2020





Uno, dos y tres (tríptico)

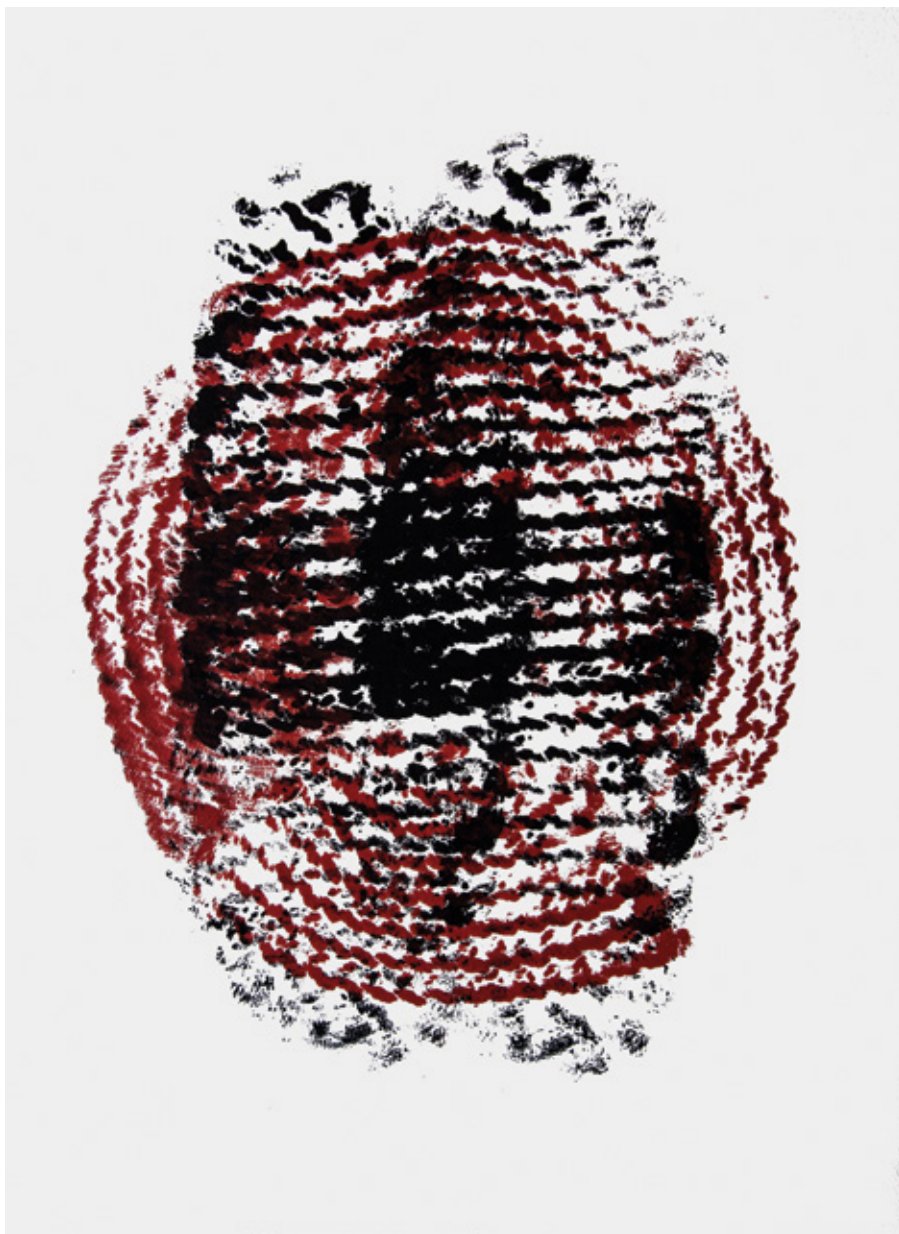
Monotip, tinta de gravat sobre paper super alfa /

Monotipo, tinta de grabado sobre papel super alfa

3 peces / 3 piezas de 76 x 56 cm

2020





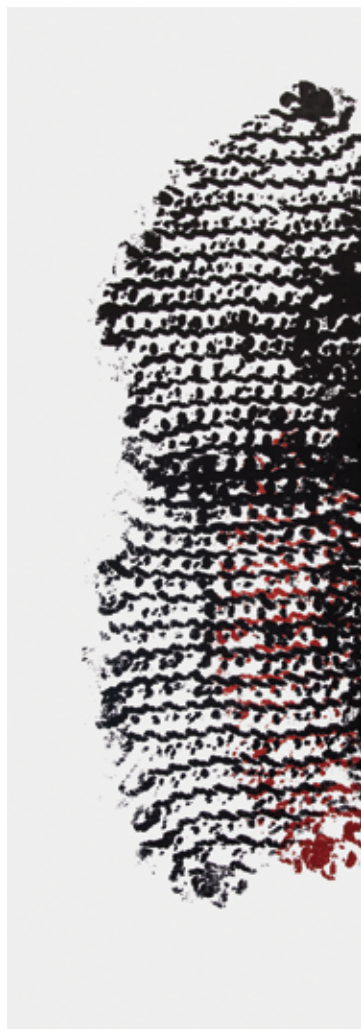
Diana

Monotipo, tinta de gravat sobre paper super alfa /

Monotipo, tinta de grabado sobre papel super alfa

76 x 56 cm

2020

**Paréntesis (tríptico)**

Monotip, tinta de gravat sobre paper super alfa /

Monotipo, tinta de grabado sobre papel super alfa

3 peces / 3 piezas de 112 x 76 cm

2020



**Hombres rojos (tríptico)**

Monotip, tinta de gravat sobre paper super alfa /

Monotipo, tinta de grabado sobre papel super alfa

3 peces / 3 piezas de 112 x 76 cm

2020





El gran óvalo (tríptico)

Monotip, tinta de gravat sobre paper super alfa /

Monotipo, tinta de grabado sobre papel super alfa

3 peces / 3 piezas de 112 x 76 cm

2020





Piano mudo
Collage
220 x 120 cm
2020

English

First of all, we wish to thank Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana for the chance to present this exhibition on work produced by Alex Francés over the last ten years. It may be the case in other fields, but in the visual arts it is not the norm to overview just one decade of an artist's output. However, here it marks a sought-after turning point and yet, at once, a sinuous continuity. Over this time, Alex completed his doctoral thesis, cast a look backwards and, more than ever, needed to understand himself as an artist.

To explain what took place, we asked a number of intellectuals from different fields of knowledge to pen texts that, apart from an exegesis or examination of the artist's production, could be considered works in their own right.

From the outset, both Aramis López, curator of the exhibition, and I wanted to lend particular importance to the textual production this set of works could give rise to in others. In other words, to convene other voices that would echo back to us part of the meaning that the images might suggest. We were fortunate enough to be able to count on professionals from different fields who understood the challenge we set them: "to work with the work of Alex Francés." Running with this premise, each one selflessly worked on their own personal input.

Silvia Martí, an artist, researcher and fellow art school student, is, as she herself says, an artist-friend, one of those people with whom you maintain a special bond of friendship, artistically speaking. Throughout the years, we have shared influences, interests and concerns in our respective practices. When we asked her to write a text, Silvia decided to base it on interviews that prompted a number of ideas that allowed her to structure a text examining the transformations in my work.

Estrella de Diego is a curator, researcher and an author who I have admired for a long time and who has followed and supported my career from a distance. From an analysis of the artwork and its historical contextualization, she weaves a fabric of questions and relationships with other artists and artworks from a feminist perspective, creating a beautiful text full of images and allusions.

Ignacio Gómez de Liaño is an artist, writer and philosopher. Aramis introduced me to Ignacio at the opening of his exhibition *Abandonar la escritura* at Museo Reina Sofía, which included a poem dedicated to another artist, Lugán, that caused a deep impression on me and which I identified with profoundly, to the extent that I asked him if he would do something similar here. Ignacio agreed and created a visual poem from the titles of my works, using the same typography as the poem for Lugán, creating a work with various possible readings, superimposing one another.

Monserrat Rodríguez is a psychoanalyst with a deep insight into my work and myself, an unconditional friend who has always supported me both artistically and personally. For years I have shared with her a lot of the interests underpinning my work so she is able to analyse it better than anyone else. And so I asked her to speak specifically about *The House of the Body*, one of the more complex works in this exhibition, from her professional perspective, addressing the fundamental concerns underlying my artistic production such as the notions of the *body*, *organism* and *ego*.

Aramis López is a research geographer and exhibition curator, a friend and fellow companion on this journey. Together we have discussed countless questions on life and on art. Aramis draws a perceptive personal and artistic map, marking the sites in a landscape of desire, memory and creativity

When we received the texts we discovered previously unknown keys to Alex's work, giving us a better understanding of this special moment in which *he decided to decide*.

The Necessity of Finding Necessity. Alex Fránces

by Aramis López

I wanted to create a map on which to show the boundaries, the paths, the borders, territories and landscapes where Alex Francés's work as an artist unfolds. Above all, I wanted to try to reveal the journeys he has taken over the last 10 years in which we have worked alongside each other, sharing in actions and ideas.

Alex and I came to a turning point at almost the same time. In his case, the transformation was profound: he consciously tried to change not only the mediums in which he produced his pieces, and his method of making them, but also started to question the values of the image (his tool of work), and to question his own work. By chance, he started to crochet, to embroider and to use his hands, photography and video became a thing of the past. He started to collect objects, to put them together and give them meaning through the places in which he put them and the names he gave them and, above all, to stop basing his production on series of pieces or projects that revolved around the same thing and to simply make work instead. To let go of that need to create a theoretical discourse to support the production of work, a discourse created by the artist himself. That need to provide reasons for everything that becomes part of that series.

To give in to boredom, to abandon his project, to become a punk at the age of 50 and "to go back to being 17 after living a century".

Alex, who is a friend, might seem to have always been guided by instinct in his work, but that isn't so: there are marked tendencies that are the consequence of mixing art and life, the only way he knows of making art. And so, I'm going to talk about his art and about his life, which I know as a friend.

This is an attempt to take stock of what influenced this change in direction over the last 10 years. A change he has made in order to move his body closer to his organism—his organs as a whole—specific organs that he creates for himself and that, by replacing his old body, allow him to create new things. At certain points, some individuals change the direction of their lives. Thomas Bernhard describes this very well in *Der Keller* (The Cellar), a semi-autobiographical work in which the protagonist takes the same route to school every day and then one day, for no reason, stops on a corner, starts to walk aimlessly, and ends up in an unknown working-class neighbourhood, where he comes across a shop in a cellar and decides to ask for a job, give up his studies and start a different life.

In order to move somewhere, to change direction, to discover, these questions must be considered and defined:

ORIGIN. The starting point always tends to be the individual him or herself. Or not, one can start from an element of the whole, from the artist or from the child.

In Alex's case I think the origin of his change lies in his conversion of his personal need to be able to name his identity, to be able to talk about himself, into his artistic desire. I've heard him talk about mourning, desire, memory, about what is concealed, body, veiled femaleness, a new body, love and many other things, and I believe that everything he does, creates and talks about is motivated by the difficulty of identifying his SELF, or to be more specific, the impossibility of recognizing himself as a person who likes himself. Nothing I'm saying comes from psychology, but from observation.

Everything starts from a difficult point: knowing what makes up this SELF. As I will later expand upon, SELF = BODY + TIME. The body can, with greater or lesser ease, become image, speak of him, hide, mortify, disfigure, or become a piece of paper on which to write; but, to be understood, time—that is, lived experience—requires variables that are unknowns. The origin is desire.

DESTINATION. The place of arrival, in other words, which in principle does not need to be known. Indeed, if one is to keep moving, it is better for it to remain unknown. In Alex Francés's case, destination is not seen as a goal, but as a point of arrival, and getting to a place that is loved takes immeasurable effort. In fact, the only recognizable quality in what Alex identifies as destination is that of changeability. There is no point he must get to; the destination must be changed whenever it seems that he has recognized it. Perhaps one of the few recognizable destinations in his life has been the desire to become his mother, to become like his mother, the impossibility of becoming his mother. There is a video work, *Retrato invertido* (Inverted Portrait), which starts off with him saying: "They say I look like my mother, that I have her chin. If only. What more could I want, what more could I want than to have all that strength and energy, [...] this is an inverted portrait, I look at myself in the image of my mother, I see myself in her, [...] but I am not her". Desire is the destination.

DRIVE. What enables movement, what triggers change is the very need for change, it is not a process of simplification or organization, it is the necessity of finding necessity. One of the things that drives Alex Francés's movement is the search for identity. What he has located is the starting point of his search for that identity: it is the so-called triangle of the Holy Family: mother, father and son. However, by always omitting one of the three in his representations, Alex contests this image. When children think about themselves, they often imagine what they will be like as adults, what they will be as adults. And when we become adults, we examine ourselves and compare what we are with what we thought we would be. This is one of the grave personal conflicts; what we recognize has been moulded through a series of choices, some path has been chosen and this has shaped us into who we are. We once wished to be different, but some decision along the way has made us the way we now see ourselves. The example that every child wants to imitate is that of the father, the aspirational figure, but on many occasions the father is only the incentive. Desire is the drive.

The **PATH** to follow. Ground marked out to show a simpler, easier or safer way of getting from one place to another, paths are made by many individuals repeatedly using the same route, treading the same ground, marking the territory out for those who follow, a path is memory; the path that Alex follows is that formed by the questions: Who am I?, Body, spirit and soul?, Body and memory?, Organism and intellect?, Why am I like this?, Why can't I change?, Why do I desire what I desire? We choose certain paths, some questions seem more relevant to us than others, but we almost always look for what we are least likely to find. The first person to trace a path takes the risks and makes the mistakes. For Alex the path is mourning.

LANDSCAPE. On 26 April 1336 Francesco Petrarch made his ascent of Mont Ventoux—accompanied by his brother, he climbed the highest peak in Provence—to look down from above. In his account of this event he introduces two new concepts: mountain climbing and landscape; until then it was not usual to individualize a territory, to frame in order to describe, to delimit in order to understand. Landscape is what is seen along the path, the elements that create the panorama we encounter as we move, what we see, what attracts us in what we see. Petrarch placed himself at the top of the highest mountain in order to see the region in which he lived as a whole. He wanted a bird's eye view in order to get a perspective and take stock of his life. The Florentine took his body to the heights and from there looked at the view and described it, and recounted the path by which he got there. A landscape is defined by the borders that frame it, beyond there is nothing. Landscape is the place of desire.

This description of elements that will form my analytical device is an attempt to organize necessary and overlooked truisms.

Alex's MOTHER was a nurse (DESTINATION)

Matters of the body related to medicine, composition, anatomy and sickness have always been present in his work; Alex was looked after by his mother, who cared for him and his body, not only as a mother but also as a nurse. This gives the title to one of the pieces from this period—*La madre enfermera* (The Nurse Mother)—and the image of his mother becomes increasingly present and necessary, she cares for him and is cared for, it is the image of a Pietà, a mother who holds her son in her arms, the two also forming the reverse image, as in Sokurov's film (*Mother and Son*, 1997), in which the son goes on a journey carrying his mother in his arms. This change in role doesn't always occur, in parent/child relationships children take on the role of carers at the point at which they become fully formed adults and parents become dependent through physical decline. Throughout life roles are gradually transferred and at a certain moment the scales tip. In some relationships this doesn't happen; the mother continues to hold her child in her arms, even when she is no longer there. Not all individuals become aware of the processes in their relationships with their parents, the search for one's own identity is always affected by the ebb and flow as these relationships are pondered. In the search for self, for identity, maternal figures are more important than romantic partners; it is eas-

ier to work out or intuit the space one occupies in a sentimental relationship than in a family. Thus, when artists, who are beings with the ability to create images, create images of their mothers, they imbue these images with all their questions, everything that is unknown, all their desires to know the person they have become, questions from the moment of conception, from the period in which their own identity was formed, the changes, the failures, and the paths cut short. During the last years of her life, Alex made many different portraits of his mother, of her face and her body, images of a naked woman in her eighties, with all the signs of the passing of time there for anyone to see. A mother who continues caring for her son and who gives him her most intimate image so that he can continue with his search. It is not one of my favourite works of his; quite the contrary, I think it is more about Alex's need to know that he could ask his mother for anything, that she would give him more than the necessary; the mother, the caregiver, the provider, the one who never abandons her son, who rocks him in her arms, who agrees to make any sacrifice.

Why is constructing an image of his mother a destination in Alex's artistic terrain? In *An Outline of Philosophy* (1927), Bertrand Russell describes three defects of what passes for knowledge: "it is cocksure, vague, and self-contradictory". These three vices of knowledge cannot be tolerated in thought that originates in philosophy, yet they can be in all thought derived from art; true works of art are arrogant, confused and paradoxical. And they are confused and paradoxical because their fundamental mission is not to clarify but to ask questions. Art is not based on clear answers, **art is confusion.**

Since, as a geographer, I am able to, I am going to give an answer: a number of works from this period are titled *Femenino velado* (Veiled Femenality), a concept that, alongside *Transcuerpo*, is revealed as central in Alex's work. Femenality seems to be intrinsic to the maternal, yet the epithet "veiled" tells us that in this case they should not be confused: the mother has been unveiled, shown, defined and signified as a nurse, there is no veil, the mother is not veiled feminality, this must be looked for elsewhere, this would be a dead end, and this has been signalled in *Padre Hembra* (Female Father), from 2001, a video piece made with Javier Codesal in which the figure of the father, who is absent, leaves its mark on everything. Alex's mother appears in this work showering herself, naked, she is a body marked by time, she is the female father, the figure that one aspires to become, yet marked by time, a body coming to the end.

His life comes from her, she is the origin of Alex's life, and his caregiver, she is the one who drives away sickness, but she is not the origin of his artistic desire, she is its destination.

The present FATHER (DRIVE)

"The word is bound to word, never to man", in *The Book of Questions* by Edmond Jabès. Duality and paradox. In Alex, as the old technique (photography and video) comes up against the new (crochet, found objects, drawing and collage) there is a

sudden confrontation of the immanent and the transcendent; previously he took his body and placed it out of context, in order to show the paradox of the place with the body, now he tries to explain his body, the functions of his organs, the reason for his organism, its borders and osmosis, the relationship of the body with sickness or human explanations for what is unknown about the body. The sign, image and word refer to themselves, the body is nameable and unnameable. And during this period he has shifted the thrust of his artistic movement from offering up his body to explaining his SELF.

The father figure, one of the key factors in the formation of the personality. Psychology has been a beacon for countless contemporary artists; I am not a great follower of this branch of human knowledge, psychological concepts are quite alien to me and I understand barely any of the ideas they propound; the psychological is not changeable, it is based on axioms, but these axioms make it possible to organize certain aspects of everyday life that need answers.

One of the fundamental questions is: how did I come to be who I am? For Freud and Lacan, or any of the other gurus of the first period of psychology, it is the paternal figure that drives, triggers or paralyzes the individual, and all of them wrote at length about the figure of the father. I lack the knowledge and interest to refute anything, however, Alex Francés makes the figure of his father the driver of his artistic output, and he does it by hiding his father: there is only one work, *Padre Hembra*, from 2001, in which he refers to his father, a female father. As I've said, art can only be confusion. The piece takes place at the end of a rugby match (Alex's father was a coach). Alex collects the clothes the players have been wearing, takes them to his house, arranges them, puts them on the floor in imitation of a human figure and gets naked onto the pile of dirty clothes; it's like he's getting ready to have sex, but no, he starts to put on all the dirty clothes and then to take them off. Later his mother washes and irons the clothes in order to return them and has a shower. The mother looks after things, the father is not present, but he is in all the action: it was his father's sport, his father's wish for him, and the son's desire to make his father happy. There is a moment, a brief act in which Alex gets on top of the clothes he's collected from the players, he puts them one on top of another on the floor and uses the clothes to make a figure that looks like a prone body, he undresses and he poses on the pile of clothes, it seems as if he were about to engage in a sexual act, this is confusing (art), and still more confusing is Alex's behaviour in this act—you don't know if he's adopting an active stance, placing himself face down on a body made of clothes in order to possess it, or, alternatively, settling on top of them and offering himself passively. There is a sexual urge, an oedipal behaviour related to the father, not the mother.

As I have mentioned, one of Alex's concerns in his new work is to try put his instinct into images. To give meaning to the juxtaposition of words *Veiled Femenality*. Veiled femality is the mystery that is sought, the key to Pandora's box, it is what drives creation, understanding what they mean together drives his creation. They

relate to his need to describe himself. What is my identity? How can I speak about myself? How much of me is female? Alex had taken his body in order to place it in strange spaces, submit it to pain, turn it into a receptacle, leave it abandoned, submissive, expectant, become an entity incapable of moving and asking questions.

Veiled femaleness is what defines him, it is his hidden femaleness, not his hidden sexuality, his always inconclusive self-portrait, hidden as a result of his own decision? Shame? Fear of the image in the mirror?

In his son-father relationship there is anxiety, there are many questions provoked by his mother-son relationship—a book of questions: “In the prolonging of your gaze, does death offer you the possibility of surviving where I no longer am?”. Jabès points to the difficulty of overcoming the mourning produced by the impossibility of speaking because what you say will no longer be heard, yet the necessity to carry on talking lives on. Your dead father no longer hears you, your insistence in justifying yourself will no longer find ears. Many of the images that Alex makes are produced to emphasize absences, his insistence on melancholy and mourning is determined by the impossibility of saying what you believe would save you to one who is no longer there.

Desire is the father.

Alex Francés, the third figure in the photo: the ORIGIN

Ser de luz (Being of Light), from 2010, is the first work from the period exhibited.

The object is an empty alabaster crib. There is no mattress, no bedclothes, or any reference to the baby that will occupy it. It is lit for display by a powerful spot, giving the alabaster a translucent appearance, turning it into another light source.

What inhabits the crib is light, it is made of light. The absence, what is missing, is the creature on show, it is the child, the child in the crib is formed of light.

Light is energy, but also matter. Simply put, light is the aspect of the phenomenon known as electromagnetic radiation that the human eye is able to detect. This brief definition refers to human perceptual capacity; there are two senses that perceive light: sight and touch. Light has caloric differences that are easily appreciated; light is the *sine qua non* condition for the human sense of sight. We have seen that the ability of sight to fully perceive images had been cast into doubt, that touch was needed for a more complete picture. Perceiving light requires sight and touch.

Beings are what is alive, are existence, are awareness and self-awareness, analogy and difference; beings exist in opposition to non-beings. Defining an individual as a being changes their position, takes them from the morphological, from their body to transcendence. The child is origin for himself and change for his parents, they are past.

What transcendence is there in luminance? What of the divine is there in light? In the gospel according to John there are constant references to light: John 1:4 “In him was life, and the life was the light of men”.

Light is desire and place of origin. Alex told me on one occasion that his desire is to be light, to be a luminous being, to occupy that place of the light in the crib, to convert the matter of his body into electromagnetic energy, into quantum matter, and to transform himself or to “transcorporar” (*to crossbody*, if you will). This is the start of his *Transcuerpo*.

“In the beginning was the Word”, John 1:1, the word in the form of will becomes matter; the world also originated with the voice, with language, with the ability to give things a name. Over the last two thousand years, the Catholic Church has had many of the most brilliant minds on its payroll (Augustine of Hippo, Paul the Apostle, John of the Cross, Erasmus, Isidore of Seville...) as well as an intellectual cord binding them all together; classical tradition, ancient Greco-Roman and Semitic thought have been devoured and distorted by the Christian world, and thus we have lost signs, symbols, categories and ideas that have become hermetic and inaccessible, among them light and the word; “the life was the light of men”, but, was the light the life of men?, was the Word light?

Is being light the possibility of shining light on what has been hidden? As we will see, in Alex’s current work, the idea of veiling is present and ever present

Which country, on a conceptual map of Alex Francés’ work, does this piece come from?

Ser de luz is the foundational piece from this period and the territory it belongs to is that of life. It marks the starting point of paths that meet up with others that originate in memory or love. Light is the world where everything begins, coexisting with the word. Veiled mystery was created in order to cover light; lightness was there at the start, then came the veil. Light is the beginning.

PATHS. The first during this period was **knitting**, traditionally a technique practiced by women, who would spend time in decorating their homes, in making pretty things with no obvious function; for Alex the technique of knitting, crochet or embroidering is a repetition that allowed him to carry on. The time spent in knitting is a path, a path that allows you to clear your head, to leave space for the questions: what is the body? How does the body decide? How does the body identify? These have been recurrent questions from the outset of his career as an artist; taking a different path or moving on from this preoccupation was not his intention, yet chance provided him with the opportunity to address it through a different strategy. And so, if photography and video had allowed him to show the external, morphological and objectifiable aspects of stories of the body, another diametrically opposed technique now allowed him to construct the internal, abstract and subjective aspects of a body.

Music emerged during this period as a work in itself rather than accompanying or illustrating a video piece; Alex started to compose music. Despite not being a prior objective, from *Ser-oír* onwards he started to ascribe a similar importance to sound, the voice, the modulation of sound and music as to the image. All of this was in fact a result of his questioning of the completeness of the representations offered by images. It was revealing to hear him talk about the deceptiveness of sight, describing how, when washing up, he sometimes runs his fingers slowly over surfaces and detects tiny specks of leftovers that can't be seen with the naked eye, but can only be recognized by touch. Sight, which produces the misleading vision of completed cleaning, is not the only way of composing an image, and it remained to be seen if it was the most suitable.

For *Memorabilia*, he asked some musicians to adapt a fragment of a pop song of the same name, subsequently doing the same himself. He writes songs for a group he is in, The Holy Clinic, and has also composed a musical suite *La garganta de Asclepio* (Asclepius's Throat), the result of revisiting the sound elements of the work *La casa del cuerpo* (The House of the Body).

The cry gushes from the throat of Asclepius. The god of medicine cries, an idea we again find in Edmond Jabès's work *The Book of Questions*:

"The book of questions is the book of memory [...]. From a simple and tragic idyll arises a song of love that is, despite everything, a song of hope. This song aims to make us attend the birth of the word and, in a more than real dimension, a widening of the threshold of suffering that illustrates a persecuted community, whose lament is taken up again, era after era, by its martyrs [...] but the scream is assigned the scream. It is the ivy and the sign"

The *objet trouvé* seems to be a logical development of all we have discussed. What could need a name more than something found? Renaming things gives the artist a godlike character. **Giving a name.** Over the last 10 years I have watched his evolution, I have collaborated on the production of a number of his works, I have curated a few of his exhibitions, I have heard the story of all of it. I wanted to create a chorography based on the titles of his works. Chorography (from the Greek χῶρος - *chóros*, meaning a stretch of land occupied by a person or thing) is the description of a landscape and is concerned in particular with the study of place names. In Alex's case, the titles of his works, something which is fundamental to understanding what he does: he titles the works in the same way that gods name things to create them, the name makes the thing or, more precisely, the name bestows function upon the thing.

I dropped this idea because, without talking about it beforehand, we asked Ignacio Gómez de Liaño to work on Alex's work for this publication and requested a poem. Ignacio took all the titles of the works and composed a visual, literary and hermetic poem. With great skill, he unwittingly produced both his poem and my chorography.

LANDSCAPE. As we travel along the paths of Alex Francés's work we discover themes associated with this list: life, love, pain, death, desire and memory. There are also some that result from combinations between them, such as body, melancholy or mourning. All of these elements can be found in his work from the start, however, over the last 10 years, the artist, who is conscious of everything he does, has started to show the cards that were previously concealed.

Ten years ago Alex experienced a division within himself, aged around 50 years old, rather like the one I observed in the piece I was working on about the Alicante artist Eusebio Sempere. I realized that Alex was being affected by the same thing as Sempere, and at about the same age: Sempere had read a text by Hermann Broch titled "James Joyce y el mundo actual" (James Joyce and the Present Age), published in Issue 22 (July/August) of *Revista de Bellas Artes*, Mexico City, 1968, which stated:

"For every creative man approaching his fiftieth year, there arises the question of his relation to the epoch in which he lives. From then on he is gradually eliminated from his own epoch, and with the appearance on the scene of young men of twenty-five, he has already begun to wonder whether he will or will not understand their generation."

Through a young woman he met a group of millennial knitters and decided to try the technique out. He made his first work in crochet, an experiment in which he took a method and a strange material for this method—replacing wool with fishing twine—and began to experiment. And from this experiment objects emerged that, due to his method of substitution, observation and decision, assume forms that resemble internal human organs. Perhaps it is a way of escaping from what his contemporaries are doing, an attempt to be more current, which took him back to his roots as an artist and the idea that he didn't want to continue basing his work on concepts with political, cultural, identity or gender ramifications. He would make work guided by chance, by necessity, the moment, a catharsis, a thought, a state of mind, something he had read, a piece of music, a conversation, seeing an object, suggestion, reflection.... In short, any excuse that being alive might provide.

The organ-like objects started to become an organism. In *8 cos enganxat* a group of organs are randomly created to re-create his body, with the idea of creating his body as the specific body of an artist. This gives rise to the obvious questions: what makes an artist someone different? What specific functions are needed for an organ to belong exclusively to an artist?

Since I'm not an artist, I will answer: what makes an artist different is his or her ability to name things. Alex Francés names every object and like a god, by giving it a name, gives it a function.

A fable

This year, 2020, a virus has changed the world. A virus is an entity that cannot be regarded as living. It is something that lacks the characteristics of life according to the canonical concept of human science. A living being is an organism, a collection of matter arranged in a complex system, that can establish a relationship with its environment, nourish and reproduce itself. Viruses do not have the capacity in themselves to carry out these functions, they drift with the environment, by chance and when they meet a live cell they attach themselves to it and develop a behaviour determined by their code, whether RNA or DNA.

The world, human culture, has been challenged by entities that lack intelligence, memory, or consciousness but are simply a protocol of actions that enables them to reproduce themselves, killing or destroying animal cells.

Humans combine female sexual cells (eggs) and male sexual cells (spermatozoids) to conceive. When a spermatozoid penetrates an egg a programmed process of cellular division begins, and at a certain point, which is usually 14 days, the cells that appear start differentiating themselves and creating the specific internal organs of each individual. This process is called **gastrulation**. And understanding the way that the cells that emerge take on certain functions and create the brain, or the liver, or form a limb or hair—at the start all the cells that will then go on to form a body are the same—is hard for not only the layman but also for the scientist.

The pieces made by Alex exemplify this same process of **gastrulation**. In this case they acquire their function in the process of being named. In *Armadura* (Armour), Alex creates a protective exoskeleton for his body. The various pieces that make up the work take their names from medieval knight's armour; they are parts that protect each of the vital organs, such as the helmet (the brain) and the breastplate (the heart); *Cordero pascual* is a crochet sculpture painted gold on the outside and white on the inside, with a dumbbell leaning against it, and it is a Paschal Lamb because it has been named as such. The same applies to *Pliegues de manto* (Folds of the Mantle), *Bacante* (Bacchante) and *Madre* (Mother).

As stated above, the mechanisms behind gastrulation are not known, they are a somewhat veiled MYSTERY, even for science. Much of Alex's work is set in veiled, mysterious spaces. The two of us have talked on many occasions about the Villa of the Mysteries in Pompeii; it is a place in which to look for the clues that will unveil the mystery or shroud it still further. There are essential clues there for understanding or for burying fundamental knowledge. And these clues are on the one hand female sexual initiation and on the other the veiling of a phallus. Alex's *Femenino velado* pieces have such a form: a strange crocheted condom; in another case it is one of these objects with a double veiling, a second layer consisting of a fringed element such as he uses in his work *Transcuervo*. What this says to us is that the reading is ongoing, that some works lead on to others. They are beautiful individually, but they do not speak unless they are placed close to others.

The life, love, suffering, death, desire and memory that underlie Alex Francés's work.

For each individual, life is the fragment of time in which they exist. Defining life in a particular individual would involve specifying the elements that intervene: time, their morphology (in other words their body, or the specific characteristics of their body); inheritance (both genetic and patrimonial or cultural); the historical moment in which they happen to live; the geographical place in which their development takes place and, most personal of all, their will sustained by their own desire.

The period that a man's life lasts is very short if we compare it to the environment in which his life unfolds. We are all humbled when we look at the sky, the sea or the mountains; entities whose time frame of formation is unimaginable in terms of human life. Our view of the physical environment is modified only by humans themselves; planetary forces and changes are beyond our comprehension since the time in which they unfold belongs to a scale that is incomprehensible from a human perspective.

This leads to our need for GODS. The need for gods is intrinsic to human life. In other words, time is the element of life that prompts human beings to create gods. Gods that have immortal lives, that survive the time it takes for a galaxy to expand, or for a mountain range to rise up on Earth, or for all the liquids on the surface of a planet such as Mars to disappear. Created for humans to explain their own creation and to try to give meaning to what surrounds us, gods exist before the universe itself, they are its origin and its creators; gods created time and created it on their scale, not on our ours. Gods are better than us. They have everything we desire, they may be men or women, or both, or change their form to a bull or a swan, and impregnate humans to create other gods or other humans who are our superiors, with the body of a human and the head of an animal, gods that perhaps have no body, or that have three selves. Gods whose name may not be uttered, or those whom we appeal to constantly by name. Gods are better than us because they have all of time, and time is theirs, not ours.

We who are not gods are not capable of understanding what time is, what life is, and this ignorance leads to the question: WHAT IS MY SELF?

SELF or BEING, comes from LIFE

And to understand what the self is I have turned to a very simple mathematical equation. I believe three variables must be taken into account: SELF which is what I try to define or isolate from the unknown; BODY—what can be verified with the senses and intellect and not without a high probability of error—and TIME, which terrifies me and that I do not believe I will be able to define.

$BODY + TIME = SELF$

If in this equation you isolate the variable BODY, you get

$BODY = SELF - TIME$

And I don't know if we are starting from a false premise, but that means TIME is:
TIME = SELF - BODY

According to Val del Omar they are Mathematics of God.

The most difficult questions that we ask ourselves over the course of our existence concern the paradox of not understanding who we are in relation to the gigantic whole that is the universe. What we believe to be our simplicity, a body and a few experiences that define a person, seem to be nothing compared with the great numbers of the universe.

We do not understand suffering. According to Classical Greek tradition Prometheus was a Titan who confronted the gods to defend humans, whom the gods had created, but did not very much like. Prometheus provided humans with various things to help them evolve into better beings: he gave them fire, art and techniques. The punishment imposed on him by Zeus, the god of gods, was for Prometheus to remain forever chained on a mountain where, every day, an eagle would eat his liver, this being the only vital human organ that regenerates itself. And he condemned humans to share his suffering.

Love entails pain.

The memory of love is mourning.

The memory of suffering lives in the body.

The word is life.

The desire of the artist is to be GOD.

The world as imprint of other bodies

Estrella de Diego

The bodies

Little by little, Alex Francés's early transfused and dismembered bodies, S&M bodies, bodies of pain and pleasure, bodies like Baroque anatomy cabinets, have become a potent metaphor camouflaged beneath the crocheted forms that the artist stitches together and then, in a complex, almost surgical, transvestite operation, paints, adding camouflage to camouflage: new and unforeseen bodies, escaping. It is mourning as imminent vestige, body become imprint and imprint of the body. I wonder where Francés has looked to free himself of the heavy burden that invades us through the body; the burden of the initial literalities of his first bodies too, when there was screaming and grief, and which he has abandoned to make way for absences. It suddenly seems a difficult mourning to describe, in its own way a subtle metaphor for those other bodies from that time, now plunged into an eloquent silence.

The Brazilian artist Lygia Clark comes to mind with her mid-1960s piece that, with hindsight, seems to be a before-and-after in her work, a shift rather like that which—between the lines—can be read in Francés's work *Ser de luz* (Being of Light), in which the empty crib, a materially beautiful and melancholic still from D. W. Griffith's film *Intolerance*, suggests the presence of an insurmountable absence: the brutal void of what is not yet there or has already ceased to be. In fact, if Clark, along with Hélio Oiticica, symbolizes a kind of opposition to Minimalism and its literalities—even in her more concretist works—the piece referred to, *Nostalgia of the Body*, represents total involvement with the body and with viewers. And not only that: with the body of the viewers, just as is the case with Alex Francés's *8 cos enganxat*.

Something, however, is different from Clark's proposition, in which her desire to abandon material pieces to focus on the body itself is implicit. These pieces marked the beginning of her journey towards a therapeutic use of physicality, exploring and exploiting senses—touch, smell, hearing—other than sight, the sense most intimately associated with the imposed order; senses that, furthermore, make up a territory of opposites—outside/inside, male/female, hot/cold... The difference is only apparent. It is about renouncing the body, losing the body in order to gain it, an exercise very much like that initiated by Alex Francés right at the start of his career. This proclaimed loss is staged in the work already referred to—*8 cos enganxat*—and in *Negro*, two pieces in which the apparent difference between the processes of two artists, between Clark and Francés, is finally stitched back together.

From the series *Nostalgia of the Body* onwards, Clark ceased to be an artist in the loose sense of the word, and rediscovered the healing space of creation, through awakening the senses of viewers; a space that Francés has, in a way, been exploring for years. Because I suddenly see the path that took Francés from his first transfused bodies to the crochet pieces—in which the body is only vestige and met-

aphor—as very similar to that of Clark: a loss of the literality of the body that brings that body back. There must be other ways of connecting with the world that diverge from Minimalism and its imposed literalness: that literalness reconsidered by Clark even through some of her seemingly literal works. A case in point is *Pedra e Ar* (Stone and Air), a plastic bag into which a stone is placed that then moves, creating a powerful metaphor. They are the other bodies of the stones in Francés's *Los amantes* (The Lovers), in which materiality once again plays an essential role that eventually becomes a vulnerabilized metaphor, in the same way that Clark's works are vulnerable at every turn.

However, conventional art history has never cared for vulnerable and anti-authoritarian discourse. And thus it also has little time for tapestries or embroidery, or crochet, despite their being discourses entirely suited to storming the body. They have always been discourses of women, anonymous—it didn't matter who embroidered, who knitted things, made tapestries. And, in a sense, they reappear in Clark's sculptures: in *Bichos* (Critters)—a marvellous series of metallic pieces transformed into living matter—she restitches her sculptures, makes moving pieces; metal patterns that bring together geometries and bodies. Here too she becomes a knitter or weaver and revisits the nostalgia of a body that made her an inspiration for later generations, as they aspired to go beyond the territories of representation, to reclaim the whole of the body in unimagined ways.

In his own way, Alex Francés turns art into a mysterious type of therapy—or, the complete opposite. This is not only because he takes on the role of knitter, subverting roles and expectations, but also because he talks of mourning and suffering and of the way that the very act of knitting can—why not—relieve that suffering. Women have taken refuge in this camouflage for centuries: we know everything there is to know about materiality. We have shrouded the dead; we have knotted fishing nets and woven blankets for winter; we have embroidered tablecloths, sewn dresses... stitching is, despite appearances, a way of freeing yourself from literalness. It is representing the world as a metaphor.

Eva Hesse, whose works, beneath their undeniably minimalist aspect, conceal an inescapable shifting of meanings and subversions, has stitched against literalness. This is evident in *Hang Up*, from 1966, a work formed by an empty frame and piece of wire that curves out from and returns to the frame, like a pathless maze. It seems to be a question without an answer. The frame defines the space, but not the image—the shadow cast by the metal cord is left outside it. The work, even after all this time, is still inexplicably perplexing. What is Hesse saying? What is her game? This cord condemned to a surface, suppressed, has renounced the possibility of escape. The body, trapped in the metaphor, challenges literalness.

And Louise Bourgeois, who, in the 1960s, together with Lynda Benglis, waged a warm and informal crusade of oozing forms, stitches. She stitches and creates parts that suggest bodies—often the male parts of those bodies—that race stubbornly from

their apparent literalness towards metaphor, as well as using forms that accumulate and break apart. She grew up among her family's tapestries—in the family's tapestry restoration business—and for her the needle is ally, suture, healing...

Just like the spider or the needle, Bourgeois sews parts back together and forces them to coexist in new allusions. Structures are created that shelter, remembered places where bodies and objects accumulate and order is created from chaos. For this reason, she refers to cells, midway between the convent and the prison, a hiding place and a place of retreat where she amasses the fears and pain that lurk at every step, in a manoeuvre that in turn makes us think of Francés. Francés's sculptural forms, too, assemble almost every trauma of the fragmented individual and conflicts around the construction of identity; the undermining of the single and hierarchized gaze that, like the dysfunctional parallel bars in *Angostura* (Narrowness), expands and contracts with the very malleability of the narrative.

Weaving or knitting, then, to be free. As with the women artists who, around 1965, decided to break free from the customary body; male narratives within art history have always favoured the body as the vehicle for transmitting the imposed narrative, the corpus delicti. Frequently, furthermore, these women use the needle, in the sense of piecing together elements as an exercise that also consoles. It was a perfect marriage of the interest in the other body that emerged in the mid-1960s and new ways of approaching those other types of bodies that had little or nothing to do with canonical bodies. Francés too has for many years looked non-canonical bodies in the eye—such as the transfusions in the portrait of *The Two Fridas*—and he has done it as brazenly as Benglis, who, during the 1970s shocked the ever-conservative international art world by publishing an image in *Artforum* of a naked and sexy female body, wearing sunglasses and gesturing defiantly, a dildo in her hand.

Yet Francés has taken the subversive manoeuvre one step further: in these times in which the focus is so much on material culture—on what things are made of—we are intrigued by the way in which he has incarnated his bodies in pieces in which the body is body and imprint and woven matter; seriality and mourning. A camouflaged materiality that leads us to consider ways of finding consolation for grief amidst what is woven and the body.

Series and mourning

On one hand, there are the series that are the guarantee of order; on the other, mourning as absence, which is the re-establishing of some lost order. Francés's metaphorical world emerges from this balancing act through a seriality, that far from starting a conversation with what is similar—as occurs with Clark's *bichos*—establishes one with the differences. This takes place, furthermore, within a territory of vulnerable forms—the crochet pieces that populate the world, and are painted, are combined with other materials that give them rigidity and strength, they create groups, or live alone—just like bodies. And, in his metaphor, they shelter an invisible body that inhabits them volubly.

They are the subversive serialities that are also familiar to these women who, drawing on the repetition and literalness of Minimalism, break the rules and lock gates associated with the corporeal. It is the seriality that Charlotte Posenenske refers to, saying that she preferred to make series because she did not wish to make objects for individuals. Francés, similarly, does not make bodies that are individual bodies, but that underline the differences in the dysfunctionality of bodies—present since his first works—that now seek a new order of words and things. In Francés, lines are interrupted in the seriality that is there and that is not there; that is both claimed and rejected.

And then there is mourning, defined by Freud in his famous 1917 text “Mourning and Melancholia”. The two phenomena are bound by an inevitable fate and in the article Freud refers to this state of loss. When this occurs, and for reasons that are hard to determine, the libido must regress to the subject and this event causes immense suffering. The loss, says Freud, may be of the loved one, one’s country of origin, freedom, an ideal... although the process is identical and is only healed by time. The subject may then return to his or her former life, except when suffering becomes entrenched, mourning seems to be impossible, and melancholia results. Yet the impossibility of mourning is not inevitably linked to a pathology: sometimes it happens when the object is very abstract, such as when there is no body to bury. Thus, when there is metaphor rather than literalness, the ceremony becomes more complex, if that is possible.

And what comes to mind is the alabaster crib—a Ming dynasty treasure—delicate materiality, indiscreet transparency... Above all, empty, the imprint of a missing body that becomes strident in its absence, a metaphor for something powerful that has totally disappeared. It appears as a wound and an infinite question. Francés calls it *Ser de luz* (Being of light): it is what is not fully articulated, what speaks of the ultimate impossibility of saying. *I am still learning*, wrote Goya on one of his most forceful and best known drawings, in which his aging body speaks of an uncertain questioning, the impossibility of penetrating certainties through his present body.

These absences that, nonetheless, have an undeniable presence in the narrative, make me think of Wittgenstein’s *Tractatus* and those matters that appear; that cannot be named and about which, since they cannot be discussed—since they cannot be grasped by language—it is best to remain silent: “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent”. Perhaps the transcendental—which absence is—can never fully be spoken of as it is; it is hidden in paraphrases, in metaphors, in condensation and displacement—as Freud would say.

Maybe because it is essentially a question without a definitive answer, because of the fissure that opens up in the eyes of the viewer, *Ser de luz* defines a number of issues that are essential to Francés’s approach to what we might call present-day political enunciation, a type of approach that is camouflaged by form, also under-

stood as physicity—and here Francés establishes a subtle kinship with Doris Salcedo. Francés's political art also subverts certain rules: what is it that makes art political and, hence, where might its effectiveness be found and why is its agency important for culture in general.

And they are subverted in his most recent crochet sculptures, in the empty crib, in the stones that are lovers... because by losing literalness and acquiring metaphor we are obliged to consider another form of political art, raising an inevitable question: how can political art coexist with form, with beauty even? Although, thinking it through, politics is also metaphor; it shifts, it skirts around, it is never fully uttered, since "whereof one cannot speak, therefore one must be silent". The same applies to mourning.

And then, of course, there are the monotypes. The imprint. What fades away from the body and in the body. What, despite everything, remains like indelible ink of that metaphor of a corporeality that is woven remnant, conserving between the fingers the very sensation of a body whilst it escapes. An attempt at reconstruction through the voids of memory before it completely disappears.

Ecstasy of things: Alex Francés, body-sculpture beyond materiality

Silvia Martí

Since the late-eighties, Alex Francés (Valencia, 1962) has unfolded his practice across manifold narrative supports (photography, self-portraiture, video, sculpture...). Some of the concerns underpinning his work include the problematic of identity expressed through the body (inside/outside/shell); the body as a container of the psychological and transcendence; grief as refuge; and the veiled body/phallus/virgin of the mother figure. Though Francés initially came to prominence primarily for his photographic output, in which he often used his body (on its own or together with other bodies) as a photographed sculpture or sculptural support, the remit of this essay is to focus on the transformation of his production over recent years towards sculptural and objectual materiality, taking the work *8 cos enganxat*, (2012) (Figure 1) as the turning point in the genealogy of this tendency.

As such, we will take a look at how this transformation in Francés's artmaking started, and what it responds to; how his use of sculptural materials, processes and objects could respond to the concept which the artist has called *transcuerpo* [trans-body] (Francés & Martí, 2019).

The structure of this essay shall follow the various themes that punctuated two lengthy conversations held with the artist on his sculptural production over recent years, and the different sections will focus on the ideas and concepts that arose during these dialogues (Francés & Martí, 2019; 2020).

Aesthetics of presence: sculpture as expanded body

In the conversation with the artist (Francés & Martí, 2019), Francés explained that he was interested in sculpture from the late-eighties and early-nineties, but that the forceful arrival of photography as an artistic medium in its own right within contemporary art had a profound effect on his whole generation inasmuch as it engaged with concerns to do with gender and sexuality, perhaps because it was a medium perfectly suited to speak about the body. As a result, his artistic production at the time basically took the form of photographic and video creation. The artist believes, however, that since then the debate has shown signs of exhaustion or externalization. And so, when artistic productions emerge from the inner being only to then become more directly political, Francés prefers to take a step back as he is not comfortable in this territory (Francés & Martí, 2019).

Francés opts for an aesthetic production which, while often based on or around the body, is more poetic and related with life, thus returning to its initial, more sculptural essence. In this regard, Francés is now more concerned with objects and processes (Francés & Martí, 2019) and we could perhaps add he is more interested in working with presence (sculpture-body-real object) than with the effect of presence (technical means of representation).

Even though the presence of the body in his work has undergone a transition from ontological presence to supplementarity, given that the presence of the body in his previous work could, in itself, paradoxically manifest its real absence:

“Unfolding the body before the gaze is ultimately an act of subtraction; or, put in other words, the greater the degree of inscription/concretion of the body in the performative space, the more openly manifest is its absence, its displacement. Hence recognizing the ‘supplementarity of the body’ necessarily involves an admission that, in fact, it is visible because it is not, because the whole of it is displayed as an additive without real presence, without a referent, without any ‘essential anchoring’ that might stabilize and ‘emplace’ its image”. (Cruz & Hernández-Navarro, 2016: 16-17)

This would enable the focus to shift from the real image of a body to the sculptural fabrication of his recent works, in which every sculpture (albeit abstracted) is a body, a *transbody*.

This making the body “visible because it is not” makes a lot of sense in Francés’s sculptural proposals. When addressing the body, perhaps it is more effective to speak about its real absence, its transposition in sculptural bodies, a sculpture conceived as body, as *transbody*. This conception would tie in with the idea of the body in flux, a disseminated body, present in a flux of signifieds:

“Similarly to what happens with the signified in Derrida’s theory of *différance*, one could say that the body is not fixed, but rather, by means of a kind of virtual dissemination, it resides in a constant flux of signifieds: it is not at rest in itself, because there is no self in which to inhabit. What we have called ‘the body in flux’ is perhaps the paradigmatic and self-evident example of the erosion of the modern Cartesian subject”. (Cruz & Hernández-Navarro, 2016: 20).”

In consequence, Francés argues that “all production of an object made with the body is also a body” (Francés & Martí, 2019), and would be a “transitional or expanded” body (Francés & Martí, 2019). These productions are subtended by corporal dimensions in which, according to the artist, the spiritual is also critical. Here we would be drawing closer to the notion of *transbody* proposed later on by Francés: these objects (works) may be abstract but they are not estranged from the body. For Francés, the body is not the organism, as it contains psychological and other aspects beyond that.

Here one can discern affiliations with the concept of presence as opposed to the “effects of presence”, and the “ecstasy of things” (Boehme) as opposed to simple objects per se, given that both concepts, that of presence (where there is a real physical body like in a performance) and of ecstasy (of things)

“exclude products of technical and electronic media. While they might simulate effects of presence, they are unable to generate presence itself. [...] They create the *impression*

of presentness without actually bringing forth these bodies or objects as present.” (Fischer-Lichte, 2011: 100)

Furthermore, in this sense, these sculptural productions would have more to do with an “aesthetics of the performative” or “an aesthetics of presence rather than of presence effects, and the aesthetics of ‘appearing’ (Seel 2004) rather than of appearance” (Fischer-Lichte, 2011: 101).

Francés’s engagement with the spiritual is intimately bound to his everyday life. As he puts it himself, he does not undertake a field study of a specific theme or issue, but instead starts out from his own experiences, often in his own home, which doubles as his studio. In fact, he lives surrounded by the objects with which he interrelates, observing them, feeling their presence...

The artist argues that, in one way or another, the body and experience are deposited in the objects. According to Francés, “this idea of intention in depositing the body in the object ultimately leads to an expansion of my own body, making it grow in space, creating ‘my own space [...] in simplified terms it would be creating your own world’” (Francés & Martí, 2020). One might say that it could entail a certain animism, or agency transferred to the objects (to the works): in such a way that, beyond their physicality, the objects hold a memory.

“All artists are animists, shamans, while they work—even those who might otherwise call themselves atheists or secularists. Through the act of creation, they endorse the innate, ‘primitive’ belief system that William James and Sigmund Freud found lingering beneath the rationalist veneer of the modern mind. [...] It matters little what worldview prevails in the story or in the artist’s mind: the fact that it is a *story* bespeaks the work’s animistic underpinnings.” (Martel, 2015: 86)

This same line of thinking of the object as subject can also be traced in Bataille:

“The object that the tool is can itself be regarded as a subject-object. It then receives the attributes of the subject and takes its place next to those animals, those plants, those meteors, or those men that the object’s transcendence, ascribed to them, withdraws from the continuum. [...] One could even say that an object thus transposed is not different, in the imagination of the one who conceives it, from what he himself is; this arrow, in his eyes, is capable of acting, thinking, and speaking like him.” (Bataille, 2018: 32-33)

And objects do not just acquire a certain entity of subjecthood, but, moreover, they can also acquire spiritual, divine characteristics, *but fallen*:

“Insofar as it is spirit, the human reality is holy, but it is profane in so far as it is real. Animals, plants, tools, and other controllable things form a real world with the bodies that control them, a world subject to and traversed by divine forces, but fallen”. (Bataille, 2018: 38)

From Gell's anthropological perspective, the work possesses this capacity of agency given that:

"Every object or person is a potential agent, which is to say, that it could occupy the position of the agent in this relational model to the extent that it is part of a causal medium of social relations. On the other hand, objects or persons, insofar as indexes, materialize, embody the power or capacity of agency, they are its objectification. In short, the agency in this transactional model would basically be a position within a relation, not a fixed and immutable essence or a mental phenomenon. Objects and persons are placed in the position of agent in certain situations and contexts. And they can only be an agent in relation to other objects and persons." (Gell, 2018: 26)

There is a similar thrust to Gernot Boehme's concepts of atmosphere, "spheres of presence" and "ecstasy of things", which could also be equated with the phenomenon of the perception of the transference of the body of the artist to the object/sculpture/thing that Francés speaks to us about in his idea of expanded body:

"For one, Boehme defines atmospheres as 'spheres of presence'. Second, he neither locates them in the things that exude them, nor in the subjects who physically sense them, but in between and in both of them at the same time. The term 'spheres of presence' evidently refers to a specific mode of presence pertaining to things. Boehme further explains it as the 'ecstasy of things' or the special manner in which a thing appears present to a perceiver." (Fischer-Lichte, 2011: 116)

From the profane to the sacred: knitting and knotting

If there is one work that could be identified as the turning (or returning) point towards a more sculptural-inflected approach based on objects, materials and processes, then I believe that that is *8 cos enganxat* (2012). And Alex Francés himself agrees, telling us how it could all be traced back to a conversation with a person related with ONCE, the Spanish organization for the blind, in which they discussed the idea of making artworks that blind people could engage with. His response to this suggestion came in the form of works that they could handle (Francés & Martí, 2019). Some of the results of those works were then exhibited years later when he was invited to take part in the ONCE Biennial.

The fact of conceiving sculptures to be handled was the trigger for the work: they would be soft sculptures made by crocheting and then solidified with paint. *8 cos enganxat* consists in making a body from crochet, and the forms that arose then (in 2012) or variations thereof, have been repeated ever since. In fact, one might say that all these pieces bespeak the same form.

His engagement with crochet also came about naturally, casually, or if you will, organically, because one of his close relatives, though quite young, took an interest in this craft technique. Knitting is related with images and complex ideas (mythology, patience, and so on). It generates a meditative effect through the act of repetition; it

duplicates the mental space; it engenders “a productive time related with an inner space” and is very often associated with the home and making “non-productive” time productive, usually to make objects that are related with the body such as hats, scarves and baby’s booties...” (Francés & Martí, 2019).

These tasks, together with others affiliated with the home and personal care are turned into meaningful sacralised or transhuman experiences; and here Francés has managed to find a certain pleasure in consonance with his way of life, his relationship with the home, with space, with objects... (Francés & Martí, 2019). One might even be reminded of Buddhist teachings, something Francés is well conversant with. Or we might also consider Alex Francés to be an example of the *homo religiosus* that Mircea Eliade spoke about with:

“the perspective adopted by the man of the archaic societies (*homo religiosus*): for him the whole of life is capable of being sanctified. [...] life is lived on a twofold plane; it takes its course as human existence and, at the same time, shares in a transhuman life, that of the cosmos or the gods.” (Eliade, 1959: 167)

On the contrary, the profane experience of life is divested of all spiritual significance, which is precisely what Francés pursues in his concept of *transbody*: “For nonreligious man, all vital experiences—whether sex or eating, work or play—have been desacralized.” (Eliade, 1959: 168). In contemporary profane life, experiences and acts “are deprived of spiritual significance, hence deprived of their truly human dimension” (Eliade, 1959: 168). Therefore, through his artistic practice, Francés’s mission is that “familiar everyday life is transfigured in the experience of religious man; he finds a cipher everywhere” (Eliade, 1959: 183).

The artist lives in his studio, surrounded by objects and materials and, in the act of knitting, he experiences a split that allows his mind, while thus occupied and distracted, to free itself and wander aimlessly. These are invaluable moments for creation. The fact that there are two centres, two mental processes taking place at the same time, facilitates thinking and facilitates creativity: it provides room for things that perhaps should not be there to emerge. It facilitates a return to the experience of the body, to the non-rational, to a certain drive and strength—the material he uses for crocheting requires strength to handle it—and that tension is then deposited in the object (Francés & Martí, 2019). This process of knitting and knotting is related with the primeval magical power of art:

“The loop, the knot, seems like the very incarnation of magical power, after all it is the element that ensures the permanence of the cosmos and enables the long chains of correspondences that express universal affinity. And the supreme deity, the lord of the universe, is he who has the power to bind and unbind, to tie and untie”. (Marco Simón, 2019: 23)

These bodies/works, whose materialization called for time and for someone to physically make them—and the strength/drive to undertake them—have captured that time,

that drive, that body. Time, drive and body are transferred to the object; they are somehow printed there. Once again, we can detect a certain animism, a certain spiritual/energetic trace, captured in the ritual process of knitting, transmitted through the action of the hands, through the meditation which is materialized. This manipulation through knitting, “gives each piece the auratic quality that Walter Benjamin demanded in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*” (Arribas, 2019: 2).

“We know that the earliest art works originated in the service of a ritual—first the magical, then the religious kind. It is significant that the existence of the work of art with reference to its aura is never entirely separated from its ritual function. In other words, the unique value of the ‘authentic’ work of art has its basis in ritual, the location of its original use value”. (Benjamin, 1990: 26)

With regards the aura of the object, Francés himself has said that it is, at bottom, nostalgic to believe in it now, in the twenty-first century, though, at once, he went on to add that “it is produced by ‘the ego’, it is like a way of creating space, of creating one’s own space” (Francés & Martí, 2020). We could well add that it would be like being able to generate a form (sculpture, artistic object) that becomes present in a singular fashion to those who perceive it, which is to say, being able to turn objects-things into sculptures-body, to thus produce the “ecstasy of things” (Boehme, 1995).

One can also discern the materialization of these concerns proper to *homo religiosus* in the very titles of his works over the following years: *Coraza interior-exterior* [Inner-outer shell] (2013) (Figure 2), *Cordero Pascual* [Paschal Lamb] (2013) (Figure 3), or *Giróvagos velados* [Veiled Gyrovagues] (2014) (Figure 4), which foreshadow the idea of *transbody* that the artist elaborated later, in 2016. This artistic technique would thus demonstrate “the similarity there is between the artist and the mystic from considerations that underline the importance of the artist as a conduit and a catalyst of spiritual energy” (Sinaga, 2017:11), very much in line with the ideas that Joseph Campbell expounded in *The Way of Art* (in his book *The Inner Reaches of Outer Space*).

Transcuerpos (2016)

Transcuerpos (2016) (Figure 5) is a seminal piece for Francés, who sees in it the rendering of the concept of the expanded body, the idea of a *transbody*. It is pervaded by the idea of elevation and also contains the form which, one could argue, Francés has always pursued, almost obsessively, namely, veiled bodies. One could even relate his pursuit of transcendence through the body/work with similar concerns in Brancusi’s *Endless Column*:

“Ultimately, the double direction of *Endless Column* recovered the futurist obsession with the double infinite as a perceptive intersection from where it is possible to reveal a vision that would raise us above ourselves. A cosmic column that, according to Brancusi, held up the sky and connected us with the immaterial. [...] An impetus that does not necessarily involve a divinization but rather a spiritualization of the body through ecstasy”. (Sinaga, 2017: 82-83)

The veil... what prevents us from seeing the body, which we can only imagine or intuit but whose finished form is impossible to discern; phallic forms that speak of power, of standing erect (and even bipedalism) or, according to Francés, forms that for him are like virgins covered by a veil. For Francés it would be a representation of what-cannot-be-unveiled, which forces us to invent, to imagine, as we never manage to reveal it. In consequence, he claims: “the veiled body intrigues me, precisely because it is the locus where inequalities disappear... everything is veiled [...], it would be like a symbol of something ambivalent [...]” (Francés & Martí, 2020). In this regard, it is what he calls ‘veiled femaleness’, which is neither female or male, “or is both things, with a certain predominance of the female” (Francés & Martí, 2020) and which has nothing to do with men or with women, but with a spiritual capacity that is seen in rituals like the images in the frescoes in the Villa of the Mysteries in Pompeii. (Francés & Martí, 2019).

Alex Francés is obsessed with these Mysteries of Pompeii, initiation rituals for women in the Roman era, in which the transition from the Greco-Roman legacy was beginning to converge with Christianity. It was an historical moment in which, one might gather, there was “a power grab by men of all spirituality, and a marginalization of women” (Francés & Martí, 2019).

This veiled form embodies Francés’s idea of the body, of the *transbody*, more than any other representation. *Femenino velado* [Veiled femaleness] (2016) (Figure 6) would be like a phantasmatic representation, a body that is not an organism, but rather it renders a representation of the spiritual (over and above female or male): in other words, the *transbody*.

Equally striking is the artist’s fascination for the fold and for fabrics: “I have always been fascinated by the paintings of fabrics, by the sensuality of the fold... where somehow or other the flesh is behind” (Francés & Martí, 2020). Without getting into the philosophical complexity of Deleuze’s concept of the *fold*, and admittedly taking an intuitive licence, it is interesting to tie it in with the notion of the ‘veiled femaleness’ and the *transbody* in Francés. Deleuze argued that the signature form of the Baroque was the fold (and the curve), as a graphic way of showing what unites two levels (the material plane, incarnated in the body, and the spiritual plane), in an interpretation of Leibniz’s concept of the monad. In the recesses of pleats and folds, in their concave and convex parts, there is room for everything, material and spiritual, which are one, folded in on themselves. Deleuze believed the present era to be Neo-baroque, partly recovering Leibniz’s vision, in which the material and the spiritual are one, but a current moment not as a harmonic chord (monadic), but in polyphonic form (nomadic)... (Deleuze, 1993).

Accordingly, in Francés’s concept of the expanded body (*transbody*), the body would no longer be a monadic unit, and instead become a position, in transition, nomadic... At once, it would be a being-in-transition, between body and sculpture, between material body and spiritual body, between female and male, and polyphonically

rather than uniquely... and this precisely is the root of mystery, the unknowable, the divine, which would vanish if it were revealed... Translated to the work of art, the endeavour to unveil corroborates “the failure implicit in all naming, which is always partial, subjective and fragmentary of the truth” (Francés, 2015: 221).

One can discern in the artist’s words some of the ideas we sense are embedded in the Deleuzian *fold*: “The phallic form would be the male, and the fact that it is veiled refers to the female, which is why it has both, the essence of the divine (mystery); the innerness of each one is like a thing that rises up but at the same time is covered; because if I lift it, it will disappear; it is the mystery that resides in each one” (Francés & Martí, 2020).

Francés is drawn to this form (form/inform) covered with a fabric that is like “a covered phallus or virgin, a veiled body—female and phallic—a form that says something.” This attraction to the veiled body also brings to mind hyphephilia, from the Greek *hyphe* meaning web, a concept coined by Clérambault (Perniola, 2016: 108), which he used to refer to the erotic arousal or attraction towards cloth, to sensorial, synaesthetic experiences that are triggered by contact with cloth or fabrics. Though, according to Clérambault, this experience “has a neutral quality, it is the sex appeal of the inorganic, because it is to be found beyond the difference between the sexes” (Perniola, 2016: 108). In the Arab women studied by Clérambault, the “image of the body is replaced by the fabric, which, instead of erasing it, often highlights it” (Perniola, 2016: 108).

To that effect, there is also a striving towards the *transbody*, to go beyond the organism as such, to gain access to something else, even though, in the case proposed by Clérambault “there is nothing organic about fabric bodies: to a certain degree they are ‘counterbodies’ because they seem to be governed by an autonomous and independent dynamic with respect to the bodies of flesh they supposedly cover” (Perniola, 2016: 108).

In the Mysteries of Pompeii, an order was given not to uncover what was veiled, and this order could have something to do with magical, religious, spiritual mysteries or the unconscious, given that:

“in so far as the unconscious is the result of countless existential experiences, it cannot but resemble the various religious universes. For religion is the paradigmatic solution for every existential crisis. It is the paradigmatic solution not only because it can be indefinitely repeated, but also because it is believed to have a transcendental origin and hence is valorized as a revelation received from an *other*, transhuman world.” (Eliade, 1959: 210)

In Alex Francés’s doctoral thesis *Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)*, he dedicated some words to the production of meaning in the work of Pepe Espaliú which, I believe, could well apply to his own work:

“In terms of the production of meaning in Pepe Espaliú’s art practice, a kind of groping in the dark, the certainty of total blindness, is the warranty that the darkness in which the artist enters into his molehill has to do with an incorporation that is not in the order of signification, for him art is not a way of understanding the world, but of the unfathomability of existence, of the impossible, of what is lacking, of the absent, the symptom or indication of suffering and anxiety as another form of expressing the truth. This purported truth that the artist reconstructs from fragments, or from a fragmentary experience, is a recognition of the failure implicit in all naming, which is always partial, subjective and fragmentary of the truth. Yet withal, in this recognized failure, we find an insistence on a personal quest bound to a suffering that is outside, split, body-fragment and construction of the body in art practice, where the drives contained in the biological of the body play a key role in this need to make art a molehill, a refuge and a path, a writing that is determined in its final journey towards death, where suffering and jouissance meld and imbue the aesthetic and vital experience with ultimate meaning.” (Francés, 2015: 221)

Body-House-Cosmos

In the piece *Caseta* [Shed] (2017) (Figure 7-8), something appears to have fallen on top of something else... For Francés, this use of materials and these procedures also produce *transbodies*; they are sculptures, a representation of the body, in the sense that they are comprised of a rigid structure (bones), a semi-rigid soft surface (skin), which is perforated (orifices, cavities... the body); the orifices are painted and cut by hand. It is an abstraction of the body, its minimum expression or outline: because the body is full of holes, physical, metaphorical and symbolic. These pieces could perfectly well have been called *Transcuerpos I, II, III...* (skin, bones and orifices...). Alex Francés sees a body in all of them (Francés & Martí, 2019).

A conception is produced in which body-house-cosmos are related and can guide or lead us to transcendence, “each of these equivalent images—cosmos, house, human body—displays, or is capable of receiving, an upper *opening* that makes passage to another world possible” (Eliade, 1959: 174). Eliade further elaborates this metaphor towards transcendence, which we can relate with Francés’s concept of *transbody*, “In one way or another, the cosmos that one inhabits—body, house, tribal territory, the whole of this world—communicates above with a different plane that is transcendent to it”; “Every fixed abode in which one has settled is, on the philosophical plane, equivalent to an existential situation that one has assumed” (Eliade, 1959: 177-178), however temporarily.

In this sense, in a profane field “just as a modern man’s habitation has lost its cosmological values, so too his body is without religious or spiritual significance” (Eliade, 1959: 178), a question that Francés, through his sculptures, his *transbodies*, endeavours to re-sacralize (make transcendent) and perhaps aspire to transform and reevaluate the work as a “revelation received from an *other*, transhuman world” (Eliade, 1959: 210).

One can perceive the style (understood as “connections between artefacts, between

relations”) of Francés’s work, within his overall corpus, shaped by the parts of a whole, if we were to accept the arguments of Alfred Gell’s anthropological approximation to art:

“Gell argues that works of art are parts of a ‘distributed object’ that corresponds with all the works of a specific system (individual or collective), that is distributed in time and space. Style is grounded in connections between artefacts, and what applies on an individual level (Rembrandt’s paintings) also applies on the collective level (Marquesan tattoos). To perceive a style is essentially to capture the ‘relations between relations’ of the forms as part of the whole.” (Wilde & Araújo, 2016: 27)

In this sense, with regards his trajectory, Francés speaks of a “change in the ways of making” more than a rupture (Francés & Martí, 2019). As he says, “I can see leaps that might seem brutal in terms of forms, and aesthetics, but nevertheless my feeling is that I am still going the same work; and that is not to say that I am working with the same things exactly, but that I am in the same work” (Francés & Martí, 2020) and “this work is the work of exhibiting the body, of recognition and self-awareness through the image of what is body; of its relationship with the organism and with the ego” (Francés & Martí, 2020), “to advance [this work] I had to change the forms and supports” (Francés & Martí, 2020). And so, one could conclude that the transformation in his output over recent years towards a sculptural and objectual materiality, more than a thematic rupture (he would be addressing the same concerns for decades), would mean a procedural evolution when it comes to rendering a corporality that, beyond its materiality as organism, speaks to a certain transcendence.

The exhibition space-body: creating atmosphere in the Dormitory.

The latest productions in Alex Francés’s artistic trajectory on which we have focused are consistent with an evolution of his abiding concerns from previous decades, though with heightened interest in sculptural, objectual results (presence), rather than in the previous treatments around the photographic image or performance for photography (and video). The concerns are addressed from a conception we have assimilated to those of *homo religiosus*, with his concept of *transbody* being a materialization of the experience of an expanded body, of transcendental longing, both vertically and also horizontally (polyphonic).

In this regard, it turns out (by pure chance) that Centre del Carme is located in a former Monastery of the Order of the Brothers of the Blessed Virgin Mary of Mount Carmel, also known more simply as the Carmelites (late-12th century), and that the exhibition *Transcuerpo: Alex Francés, 2010-2020* is situated on the top floor, precisely in the hall that was for many centuries the monks’ dormitory. A very Jungian synchronicity...

The framework is very apposite in terms of meaning and full of potential for presenting the work of Francés (2010-2020) given that, even though it is not something predetermined by the artist, a random poeticness—or synchronicity, given

that this refers to the “simultaneity of two events associated by meaning but in a non-causal way”—means that a corpus of work, driven by a desire to search, is being exhibited precisely in a dormitory, a place of transit *between worlds* (bed, night, body, desire, fantasy, night-time tribulations...), something Francés likes when he thinks about “the monks lying in rows, sleeping and dreaming...” (Francés & Martí, 2020), and particularly a dormitory of monks (who aspire to lead an ascetic life, one based on contemplation, prayer, and its incumbent meditation, withdrawal and silence, which means a humble life—the Carmelites is a mendicant order—and dependency on others). One can detect a certain parallel between the explorations and life of the mendicant monk and the artistic exploration of Francés and the life of the artist—precarious in the majority of cases. Asked about the question of equating himself, in his artistic facet, with *homo religiosus*, Francés admits that it is more a case of “a desire than a reality, of an effort or a goal, of a path” though he fears that it might “be beyond him” (Francés & Martí, 2020).

At once, we have seen how Francés spoke of “creating a space of one’s own” with his works (in this case not just sculptural, but also video, sound, etc.), which would be the equivalent to creating “a world of one’s own” (Francés & Martí, 2020). Indeed, just as his concept of *transbody* refers to how the body “is in the object and, in turn, the object becomes body” (Francés & Martí, 2020), in the case of the layout of the works as a whole in the Dormitory, the artist will try to *tinge* the space with ecstasy, to create an atmosphere in the sense used by Boehme (the aura of spaces):

“Boehme, credited with introducing the concept of atmosphere into aesthetics, draws on and modifies Benjamin’s notion of aura. He defines atmospheres as ‘... spaces, insofar as they are tinged with the presence of things, people or their surrounding constellations, that is, their ‘ecstasies’.” (Boehme, 1995:33) in (Fischer-Lichte, 2011: 115).

The exhibition space could be understood as a performative space, in which all these presences and connections will have a place. Francés reveals that in his studio he works with his pieces on a raised dais: “I need to put them there, to photograph them to convince myself whether the object should be recumbent or standing, or be coupled with this thing or that thing” (Francés & Martí, 2020). In short, once placed on the stage the pieces are there to be observed, to be photographed, to be separated from other mundane objects, like a kind of pedestal that differentiates and singularizes.

In the same way, in the exhibition space of the former monks’ dormitory in Centre del Carme, Francés wishes “to create a space where sound operates, to integrate everything into one big installation” (Francés & Martí, 2020). Put another way, to create an atmosphere (Boehme), exploring the possibilities of the Dormitory, trying to recover some of the historical load that this space still bears: centuries of prayers, supplications, tribulations and dreams... through reverberations similar to the ones proposed by the overall corpus of Alex Francés’s work.

References

- ARRIBAS, D., 2019: "Conservar el aura. La mirada antropológica de Silvia Martí Marí", *Lo que una tenga* (2019), MARTÍ MARÍ, S. La Imprenta CG, Valencia.
- BATAILLE, G., 1989: *Theory of Religion*. Zone Books, New York.
- BENJAMIN, W., 1968: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations: Essays and Reflections*. (ed. Hannah Ardent), Mariner Books, Boston New York.
- BOEHME, G., 1995: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (Eds.), 2004: *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- DELEUZE, G., 1993: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- ELIADE, M., 1959: *The Sacred and the Profane*. Harcourt, Brace & World, Inc., New York.
- FISCHER-LICHTE, E., 2011: *The Transformative Power of Performance, A New Aesthetics*. trans. Saskya Iris Jain, London and New York: Routledge.
- FRANCÉS, A., 1915: Doctoral Thesis "Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)", UPV, 2015. <https://riunet.upv.es/handle/10251/63675>
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2019: *Conversation*, 4/12/2019, Valencia (unpublished).
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2020: *Conversation*, 12/8/2020, Valencia (unpublished).
- MARCO SIMÓN, F., 2019: *Los contextos de la magia en el imperio romano: incertidumbre, ansiedad y miedo*. Ed. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- MARTEL, J.F., 2015: *Reclaiming Art in the Age of Artifice*. Evolver Editions, Berkeley.
- PERNIOLA, M., 2016: "El cuarto cuerpo", Cruz Sánchez, P. A. & Hernández-Navarro, M.A. (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo art*. Ed. Cendeac, Murcia.
- SINAGA, F., 2017: *Escritos sobre arte, 1999-2016*. Ed. Cendeac, Murcia.
- WILDE, G. & ARÁOZ, G., 2016: "Presentación. *Arte y agencia: más allá de Alfred Gell*", *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, GELL, A., 2016. Sb editorial, Buenos Aires.



Figure 1. *8 cos enganxat*, 2012
8 objects crocheted with hemp string
30 x 200 x 300 cm



Figure 2. *Coraza interior - exterior*, 2013
Painted crochet. 2 units
20 x 25 x 35 cm



Figure 3. *Cordero Pascual*, 2013
Painted crochet, gold leaf, iron dumbbell
30 x 30 x 26 cm



Figure 4. *Girónvagos velados*, 2014
Painted crochet. 4 units
20 x 18 cm



Figure 5. *Transcuerpos*, 2016
Painted crochet, tassels and iron supports
180 x 25 and 130 x 25 cm



Figure 6. *Femenino velado*, 2016
Painted crochet, wood and tassels
50 x 27 x 27 cm



Figure 8. *Caseta*, 2017
Formica, door and painted and perforated paper
200 x 78 x 60 cm



Figure 7. *Caseta*, 2017
Door, window and painted and perforated paper
200 x 78 x 49 cm

The house of the body: a trans position

Montserrat Rodríguez Garzo

“Art begins not with flesh, but with the house”¹

The House of the Body is a sensory walkthrough that poses complex questions in the realm of the aesthetics of reception by proposing an encounter that could produce the experience of fragmentation prior to an identifying, ego thinking, a correlate of the notion that the body is exterior to it.

What is registered of an aesthetic impact in which the sensation experienced affects the two drives, the scopic and the invocatory? What is inscribed when, faced with the experience, it is brought into question? What part of the order of invisibility impinges on this walkthrough? Merleau-Ponty (1957)

“Now, just as, within each sense, we must find the natural unity which it offers, we shall reveal a ‘primary layer’ of sense experience which precedes its division among the separate senses [...] The sensory experience has only a narrow margin at its disposal: either the sound and the colour, through their own arrangement, throw an object into relief, such as an ashtray or a violin, and this object speaks directly to all the senses; or else, at the opposite end of experience, the sound and the colour are received into my body, and it becomes difficult to limit my experience to a single sensory department: it spontaneously overflows towards all the rest.”²

The unfolded quality underpinning *The House of the Body* is an echo of what Merleau-Ponty’s phenomenology brings into play. With regards thinking about the consistency or signifying dimension of the artistic act, it also evokes the premises developed by Chris Burden in his research into the foundation of sculpture as a *mise en form* of the space freed by the effect of an action that calls for a body in motion to construct its artistic spatiality.

The House of the Body and Burden’s sculptural action coincide in their questioning of the dimension of the body in relation to the outside of the intimacy in its spatial expression. Both outputs engage with what defines the extimacy³ of the corporal. Another coincidence, this time procedural, is that both artists use scientific learning to produce artistically: Burden applies his knowledge of physics and anatomy to produce bodies and Francés uses medical technology for the same purpose: to

1 Deleuze, G. & Guattari, F (1993). “Percept, Affect and Concept”, *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, pp. 163-201.

2 Merleau-Ponty, M (1962). *Phenomenology of Perception*, London-New York: Routledge, p. 264.

3 *Foreign body* is a notion Lacan links with *extimité* (extimacy). The term is a neologism coined by Lacan for the first time in 1959, in his seminar *The Ethics of Psychoanalysis*. “What is the extimate? [...] it is what is closest, innermost, while still remaining exterior [...] The circumstance in which Lacan came up with the word extimacy bespeaks the German term, *das Ding*, in which Freud meets Heidegger. The fellow being named by Freud in his “Project” as *Neben-mensch*. With the invention of the word extimacy Lacan showed that the two German words coincide [...]. Extimacy is built on intimacy. It is not its opposite because extimacy is precisely the intimate [...]. The value of being intimate is to enter into the intimate [...], that is why, in its value of meaning something, it means make known. When I intimate, I make known”. Miller, J.A. (2010). “El objeto en el otro”, *Extimidad*, Buenos Aires: Paidós, pp.13-16.

respond aesthetically, bio-graphically, by means of the incorporation of graphics and sounds of certain dynamics of his own organism in the work which is the object of these reflections. Usages co-opted from the discursive realm in order to produce artistically.

Is *The House of the Body* a discursive production? Well, discourse is complex notion. We do not aim to even graze its episteme, but we do have to situate the use we make of the term, especially when interrogating the consistency of the notion in relation to artistic thinking. In the artistic mode, it is particularly evident that nothing vouchsafes the code-message relation, the communicability, which is a discursive operation per se. And in the work of art, if there is one thing for certain then that is the predominance of traces of the body. Could we then speak of the discursivity of the trace?

In *The Archaeology of Knowledge*,⁴ Foucault (1969), the notion of discourse appears in permanent dialogue with discursive formation. Here, Foucault defines discourse as a set of enunciations to which one can assign particular modalities of existence in which to articulate the modalities of appearance of the enunciations with the potential of the system of rules that form the enunciative modalities, the concepts, the strategies present in the enunciations and the effects of meaning. Effects that condition the ideological formations of social systems, a production that is not removed from what conditions communicability. But, which social system conditions artistic production? What is the logic of its transmissibility? Is *The House of the Body* discursive? In Foucauldian terms, it is: it is discursive strategy, part of the artist's argument, of his questions, etc. in relation to artmaking that responds to the subjectivity of its time. If we were to follow Lacan's thinking, *The House of the Body* is a result of the enunciations discursively inscribed in the Other that transcend the foreseeable, what is established by the discourses that put in place the bonds taking place within the social space. Transcendence that questions the notions of transmission and communicability.

Lacan attended Foucault's lecture "What is an Author?"⁵ in 1969 and that same year he gave his seminar *The Other Side of Psychoanalysis*, dedicated to an exploration of the notion of discourse, from which we could surmise his knowledge of *The Archaeology of Knowledge*. In this seminar Lacan set out to analyse the notion of discourse and what he defines as an apparatus that exceeds the word, a structure that subsists with or without words: "It is Language who uses us. Language employs us, and that is how it enjoys"⁶, insofar as the Other pre-exists the speaking being, shaping its individuality. And, if the intransmissibility of individuality is shaped in any place, then that is the artistic space, a mode of language that provides room for the potential unveiling of the invisible. Returning to Merleau-Ponty, to his priority, we are not going to expand upon *The House of the Body's* relationship with what is brought into question by his phenomenology and the premises of artistic ac-

4 Foucault, M. (1969/1989). *The Archaeology of Knowledge*. New York: Routledge.

5 Foucault, M. (1969/1984). "What is an Author?" Available at https://www.open.edu/openlearn/ocw/pluginfile.php/624849/mod_resource/content/1/a840_1_michel_foucault.pdf

6 Lacan, J (1969/ 2008). *The Other Side of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XVII*, New York: W.W. Norton & Co., p.75.

tion, but will merely underscore it, given our interest in articulating certain aspects enounced by the artist in relation to his work with some discursive productions, basically psychoanalytic, medical and aesthetic, derived or not from artistic thinking.

In the work to which we are referring, the aesthetic-formal argument is a presentation of the body object by means of a triple localization, namely the scopic order, the sonorous order and the space of transit between the two orders that articulates and, to a certain extent, unifies them. It unifies what comes from the soma perforated by drive mythology and proposes a body whose presentation calls for the articulation of the gaze and of the voice in order to be constituted per se. A complex articulation, given that it is the spectator who activates the relationship between the visible and the audible; an audible that partakes in the effects of the ordering over the real of the organism: its biological sonority. A third locus is the possible spectator who is propositioned artistically with an interpreted listening of what is given-to-be-seen. A third, the spectator, who recognizes (himself) in the syntax that constructs his circulation, in the concert of his notes; a recognition not removed from the order established by the artist nor its dissolution, given that the syntax, in its variability, will be the outcome of the orderings of the spectator. A *trans* operation. *Trans*, at bottom. *Transcuerpo*, a *trans* body, a separate body on the other side of the variability on view in *The House of the Body*. Burden once again, albeit, formally speaking, the aesthetic surface of Álex Francés's unfolding does not resemble Burden's surfaces. Be that as it may, both their practices are grounded in motion as a necessary condition for an object to respond to the category of sculpture. Motion, the space-time representation of what is never fully represented, the subject, and the support of the apparatus of signification, of the letter. We will return to it in the chapter "Instances of Habitation".

The *trans* measure. *Trans*. The idea of transit necessarily involves two places; at least two, a relation between two, either by displacement or by traversing. *Trans*. Always through two; a bond that determines the difference, the location of what is lacking. A lack that gives rise to the metonymy of desire, to its infinite re-presentation; to its sexual specificity and to the purely non-specific, to the *trans* per se. Two places also because *The House of the Body*, part and parcel of the Same, dialogues with the whole on exhibit and, in intimacy, with some works from 1996.

The *trans* measure is a constant⁷ in Álex Francés's work; at least since 1996, the year he made *Hermanos* and *Quiero estar dentro de ti*, works that I discovered that same year when I wrote about them for the first time. There, twenty-five years ago, one could evince an order signified in formulas that represent the dissolution of difference by means of unification. This formal aesthetic order proves the symbolic fixation of the corporal imaginary, its detentions, the necessary condition to speak of the work as proof, a kind of ordeal that signifies the truth. Ongoing proof; a constant, dominant mode, a central component that signifies working artistically. Thus, read with Jakobson, in relation to the notion of dominance that would be the

7 The works we will refer to in order to signify this constant are *Hermanos* (1996); *Quiero estar dentro de ti* (1996); *Niño qué* (2006); the exhibition *No dos, sino dos* (2009) and *La dosificación de la madre* (2014).

letter of what we will be talking about. Bakhtin expanded the field when insisting on the location of 'dominants' in a materialist context, in social matter, in Language, which Buffon referred to thus, "the style is the man", and picked up again by Lacan (1988) in the guise of a question "Shall we adopt the formulation—the style is the man—if we simply add to it: the man one addresses?"⁸

Style is what in-forms⁹ the cause of desire, the way in which the subject deals with the lack, what is legible in this treatment. Bearing in mind what we have just underscored about style, we will endeavour to see what this reveals in *The House of the Body*, a moment of aesthetic consolidation given that, for the first time, it introduces modes that signify a double pulsional, spaced, triangulated locus: what affects the visual order and what questions the complexity of the musical order. An order paradoxically subject to the unpredictability re-presented in the variability of its layout: as many layouts as there are spectators. Layouts that signify the permanence of *mutatis mutandis* in identity, given its non-existence.

To speak of the spatial is to return to the relation we established with Burden's work. And we could also speak of Bacon, as read by Deleuze (1996):

"in Bacon's bullfights, for example, we hear the noise of the beast's hooves; in the 1976 triptych, we touch the quivering of the bird plunging into the place where the head should be, and each time meat is represented, we touch it, smell it, eat it, weigh it, as in Soutine's work; and the portrait of Isabel Rawsthorne causes a head to appear to which ovals and traits have been added in order to widen the eyes, flair the nostrils, lengthen the mouth, and mobilize the skin in a common exercise of all the organs at once."¹⁰

All the organs of the body-without-organs is what in-forms *The House of the Body*. There, both theme and concept are more mutually intertwined than ever. So tightly that they are one. In art practice the theme is secondary; or, perhaps better said, just another element, whether it be or be not intertwined with the concept, with the function. If this intertwinedness does appear, the work signifies itself, reducing the field of meaning. And back to Burden once again.

In the aforementioned works from 1996, *Hermanos* and *Quiero estar dentro de ti*, the image of the body, of incorporation, is a body tied to a similar body. There, in that image of the doubled body what is given-to-be-seen is particularity, the fragment, of the body of the Other and its possible individuality. An individuality that is not removed from a part of the Id in the Other, what is constructed discursively; what

8 Lacan, J. (1988). "Overture to this Collection", *Écrits*, New York: W.W. Norton & Co., p. p.9.

9 Lacan used the term *in-form*, a neologism to name the object *a*, a concept introduced in seminar 10, *Anxiety*. This object represents a place emptied of signifiers, exterior to the Other and at the same time located in its intimacy. An estimate place, the cause of desire and the equivalent of jouissance that sustains the symbolic structure of the Other. The formula "the signifier is what represents the subject for another signifier", which, in its first enunciation, responds to a linguistic model in which the subject is located in the signifying interval, in seminar 16 responds to a topological model in which the subject is the result of a logical ordering of the signifying chain, S1-S2, in which S2, the signifying Other, is the set of the other signifiers. "*a* acts as a mask of that structure of the Other I stated, inasmuch as that *a* is the same as the in-form of *a*". Lacan, J (2008). "Saber goce", in *De un Otro al otro*, S. 16, Buenos Aires Paidós, pp. 281-295.

10 Deleuze, G (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, London/New York: Continuum, p.42.

is said of the modes in which the individuality is presented. The particularity of the Ego. A part of the Id. From the Id, the Freudian *Es*? *Wo Es war, soll Ich werden*. Where the Id was, the ego shall be. *YO*, Álex Francés's book, included in *The House of the Body*, fixes something of the egoistic becoming, questioning an impossible identity.

Brief overview of some historical aspects on the intellectual and clinical context in relation to the notion of *trans*, a discursive, social sexual position.

Promulgating a distinction between biological and discursive is not exclusive to postmodern feminism. The medicalization of sexual categories is contemporaneous with the origins of psychoanalysis. We can trace the first years of this institution to between 1869 and 1910, an interval that also locates Freud's work with Charcot at La Salpêtrière, the collaboration with Breuer, the publication of *Totem and Taboo* and the foundation of APA, references that signpost points of encounter between medicine and social sciences.

In the field of medicine, the first modern use of the term *trans* can be located in 1869, the year in which Westphal published an article called "Die Konträre Sexualempfindung" (the case of a 30-year-old *trans* bio-woman). In 1886, Richard von Krafft-Ebing published *Psychopathia Sexualis*, a book detailing cases that represent perverse narratives of sexual practices not oriented to reproduction. Magnus Hirschfeld (1868-1935), a German sexologist, doctor and writer, posited the intermediary sexual state or third sex, and in 1910 he coined the term transvestite to name what we currently call transsexuality, transvestism and masculine femininity, and in 1931 mental transsexualism. In 1913, Havelock Ellis (1859-1939) spoke of Eonism, which he derived from Chevalier d'Eon, and of sexo-aesthetic inversion, differentiating it from sexual inversion... Ellis's classifications established the separation between homosexuality and transsexuality.

In the 1930s, Margaret Mead, the US poet and anthropologist, made a major impact on anthropology. She published *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* in 1935, based on cultural fields in New Guinea, expounding her observations on sexual non-differentiation in two of the communities she studied. Also around this time, in 1931, the first genital operation (the case of Lili Elbe, under the supervision of Hirschfeld) was documented. From then onwards, transsexuality would be inseparable from psychiatric (mental adaptability, proposed by Caldwell) and medical-surgical technologies, which enabled the anatomical modification generally known as sex change.

Taking a leap of twenty years, we return to biomedical productions critical for their impact on the thinking of contemporary sexuation: John Money, in the field of psychology, is a key reference for situating the introduction and impact of the term gender to define male and female as a cultural production separate from biological sexuality. These are the words that would disclose the sexual statute. In 1969 Money coined the syntagm gender identity and described transsexuality as "a problem of gender identity in which a person expresses with persistent and constant convic-

tion the desire to live as a member of the opposite sex, and progressively focuses their steps towards a complete life in the role of the opposite sex”.

Stoller published *Sex and Gender* in 1968, and introduced the notion of gender identity to differentiate sex and gender. Lacan referred to Stoller's study in his seminar 18, *On a discourse that might not be a semblance* (1971), underscoring the quality of his clinical observations and the fact that he did not contemplate the notion of foreclosure in establishing the identity operational. Stoller covered cases of transsexualism and proposed that sex is associated with nature, and gender with the idealization of belonging, without this necessarily overlapping.

In the following decade, academic feminism examined the uses of opposition (sex ≠ gender) to rethink the constructions of female and male in different sociocultural realms. On the other hand, based on the ethnographic study of sexual modalities, the field of feminist theory moved further away from the binarism implicit in the notions of heterosexuality and gender, giving rise to a model that represents the multiplicity of positions that constitute what we know as Queer Theory, with Judith Butler as a fundamental theoretical reference who, based on texts by Freud, Foucault and Lacan, sustains that sexuality is a cultural construct. For Butler, the ideal of gender is argued as a normative response associated with heterosexual reproduction, apart from the labile character of the subject as a construction of language in formation, one by one, by which all identity is inconsistent. This is the origin of transgender theories, the rebuttal of all normalization to assigned established sexual orders, negating all identity as possibility and all identification as stable position.

The House of the Body, a conversation

Montserrat Rodríguez Garzo: Álex, can you tell us about your idea for the installation, its components and the distribution in the space?

Álex Francés. The layout of the installation came about a long time after having made the materials from which it is composed. What is on exhibit are images and sounds from the organism, the body and the notion of the ego; it is all remixed, superimposed, together and separate, but always in relation to the *Other of science*. It comes from a passive act of surrendering to scientific exploration and the incorporation of the results in the mounting and editing of all the material in six sequences of video and their respective soundtracks, the binding of a book called *YO* and *La garganta de Asclepio* (The Throat of Asclepius), a musical composition in the form of a suite that reinterprets and unifies part of the audios used in *The House of the Body*.

YO is a book that is based on the consciousness that any endeavour to fix and render an identity is always bound to be a failed attempt, a set of choices, one possibility among many, an im-possible attempt to trace the contours of a body.

The book which I bound in 2015 has 53 pages (I was 53 years old at the time), and measures 50 x 35 cm. The images in it come from various sources: bitumen prints

on paper, drawings and photos from my personal archive, images from a CAT scan, and from a fluorescein angiography to photograph the back of the eye, tests which were carried out expressly with the sole purpose of obtaining images which could also be used for the video *The House of the Body*.

These representations do not respond to any kind of ordering, neither chronological nor of meaning, but rather purely aesthetic and sentimental, in themselves shaping a body of images that challenges any idea of objective or scientific representation of a body.

The installation is made of the following elements: 1. A video projection in which we can see six sequences aligned in pairs: the first and second on the top, the third and fourth in the middle and the fifth and sixth on the bottom. All the sequences are played at the same time and, given that each one of the them has a different length, it produces different combinations of images and sounds over the 30 minutes the piece lasts. The spectator can see them all at the same time or choose which one to watch, as well as which sound belongs to each image. The sound is always presented to us as a mix of at least two or three of the six existing soundtracks, producing a play of superimpositions and variable visual and sound combinations; 2. A lectern with the book *YO* closed and 3. The video *La garganta de Asclepio*. On entering the exhibition, we are greeted by *La garganta de Asclepio* which sets the tone for what we are going to see. The projection will be more or less in the centre of the wall at the back of the hall, implying that everything comes together there and everything leaves from there. The lectern closes the outward circle and offers us the possibility of seeing and hearing from this position of *YO* the exhibition as a whole, as if it were a balcony overlooking the centre of the exhibition.

M.R.G. In this work the sound is hinged to the visuality of the work, but at once it is independent. It is equally important as the visual, and the spectator can incorporate it into his practice; a discreet option that manifests difference by partaking in unification. Two in one, yet again. A few lines ago we mentioned the place you gave to sound here, although in this work the music that accompanies it is that of the alter ego. Here, in *La garganta de Asclepio* and through the aforementioned unification, we have the emergence of the deepest part of the gesture, that ordered, syntactic instance removed from signification. An intimate, lallative and mundane order; an ethical fabric of the different orders of the same sensation. At what point in your work did you start creating music?

A.F. To answer your question when I started to compose music, you have to understand that it goes back to when I was making the video *Soy-oír*. At that time, I was not aware why I had chosen a title that expresses that hearing (*oír*) sustains the substance of the being, given that the statement refers to myself beyond the obviousness of working with blind people. Perhaps it revealed a mistrust in the image, or perhaps the consciousness of sensing the auditory reference as something that is explained from an especially intense inner experience.

In *Soy-oír* there is a disassociation in the sound recordings. For technical reasons I had to replace the original recordings with recordings which I made myself of the movements of the marker on the paper of both skiers, thus creating for the first time an original soundtrack and also, to a certain extent, a musical composition.

Later on, for the work *Armadura* in the *8-cos enganxat* project, I commissioned some musicians with a version of a well-known song from the 1980s called *Memorabilia*, a direct allusion to the soundtrack of my adolescence. The music can be heard with the projection of two objects against a white ground constantly moving forwards and backwards at the same time. I believe that this has to do with the time of mourning that involves past, present and future; memory is proactive and personal, it is constantly being re-elaborated and escapes the control of the rational given that it operates during sleep unconsciously or remains latent waiting to be awakened by a scent, music or an image.

Shortly after this first composition I started a series of sound experiments for the *Giróvagos* videos, for which I used recordings of mechanical sounds, music played backwards, electronic noise and rhythmic bases that I would later include in *The House of the Body*, thus creating a precedent in the way of making music.

The first soundtrack or musical composition with a certain entity to it would be for *The House of the Body* and while what one sees in the image are representations of the organism, the body and the ego, what you listen to is the organism, the body and the ego, all remixed, superimposed, both organized and random at the same time given that what you hear are the superimposed soundtracks that create a third one, forcing the receiver to discern which of the sounds belongs to which of the visuals.

Nothing that is heard or seen takes place separately; there are always various layers in operation at the same time, that of the organism that constantly sounds, *the voice* that while it may not be sound does not cease in its musical murmur, and that of the background sound, from outside, the voice of the other, of otherness, in its demand.

If there is one musical composition per se, then that is *La garganta de Asclepio*. It contains a dramatic classical progression with an introduction, climax and conclusion. The title is an allusion to the possible curative effect in the intimate relationship between music, the voice of the body and the voice.

M. R. G. In *Transcuervo*, do you believe that unfolding is a necessary condition for the work to take place?

A.F. Absolutely, the unfolding, or perhaps better said the folding of the six chapters, is what gives the work its consistency and opens up the possibility of simultaneity and randomness both in terms of image and sound.

M. R. G. What can you tell us about the use of medical technology in working artistically?

A. F. I am not interested in the appearance of the scientific images obtained for this project but rather their bio-graphical quality. They interest me because they are registers that correspond to me, because they are images that show particular aspects of my organism.

M. R. G. Did your work have an effect in the medical field embraced by your project?

A. F. On the effect of my work with the professionals who collaborated in the project I can say that it was well received by the medical staff. For some of them it was a personal affirmation of the aesthetic interest of the materials they use and they were very curious to see the end result, which would have been very interesting if it had happened and so get their feedback.

M.R.G. As you describe *The House of the Body*, the fundamental concepts are grouped in two blocks: one conditioned by the notions of organism, body and ego, and one defined by the couplings of visibility and gaze, as well as voice and sound. Everything is in play, artistically exhibiting the room of the body and the body as appropriation. In *Transcuerpo*, the articulation of these concepts is explicit. In previous moments it was also explained, but was not shown in its entirety. We could say that you have been doing it in parts. Parts of the work, of working with the appropriation of the body, that are brought together in *Transcuerpo*. Would you say that in *Transcuerpo* there is a unified exhibition of what underlies so many years of artmaking?

A.F. Yes, it is a unified exhibition that brings together and articulates the fundamental concepts of my artmaking over the years. The ideas started out from an abiding desire to go further, to cross over a limit that also leaves behind a horizon; it is a profound inner journey of the body that ends up un-doing its image.

M.R.G. I will pick up on your reply, “a profound inner journey of the body that ends up un-doing its image” to address an aesthetic rapprochement to some notions one can discern in *The House of the Body* as a part, as one of the works, in the unification you present in *Transcuerpo*, a unification that “leaves behind a horizon.”

An infinite exhibition.

After that, we will situate the epistemic encasements¹¹ of some theoretical objects arising from *The House of the Body* in relation to the notions of organism, body, ego, gaze, music and voice present in *Transcuerpo* and in the responses that have organized the conversation.

11 In this approach I will follow “El poder organizador de la imagen”, by Gloria E. and Gómez B., an essay examining the references to Lacan’s mirror phase theory. Gloria, E. & Gómez B. (2012) “El poder organizador de la imagen”, *Affectio Societatis*, ISSN-e 0123-8884, vol. 9, no. 16, 22 pp.

On some theoretical objects in *The House of the Body*

By episteme we understand the theoretical strata of concepts and their discursive inscriptions. Personal inscriptions are psychoanalytic, those that question the text of Freud and of Lacan, physicians and psychoanalysts. Both worked with what medical science did not address in relation to the body and to sexuation, to its composition and to the incidence of the image in an operation that is not removed from the constitution of the ego nor biological effects in organisms, as historical ethology demonstrates. The human species, because it speaks, because it has an apparatus of language as Freud argued in *On Aphasia* (1891), is built egoistically and corporally separately from its organic consistency.

On the notions of organism, body and ego. On 3 August 1936 Lacan presented a paper called “The Mirror Stage Theory of Structuring and Genetic Moment of the Constitution of Reality, conceived in relation to psychoanalytical experience and doctrine” at the XIV Congress of the International Psychoanalysis Association (IPA), in Marienbad, in the current Czech Republic, near the border with Austria. It was a momentous paper because it marked the beginning of a discursive journey for Lacan shortly after having read the thesis with which he received his doctorate in psychiatry. The initial text from 1936 is based on observations described in psychology on the child’s manifest interest for his image in the mirror at the age of between six and eighteen months. Lacan was to later rewrite it and present it again in 1949, at the XVI IPA Congress in Zurich, as “The Mirror Stage as a Formative Structuring of the ‘I’, as Revealed in the Psychoanalytic Experience.”

In his initial iteration of the *Mirror Stage*, Lacan (1936) proposed a fundamental alienation in which the child confuses himself with his image, thus advancing into the domain of his corporality. Freud conceptualised this fact in relation to the notion of *narcissism*, in which the identification with the image is the mechanism that is brought into play. In his reworking of the theory in 1949, Lacan situates the mirror experience as a fundamental, logical moment in the formation of the ego.

Lacan’s references in the development of the *mirror stage* included the latest research in child psychology, comparative psychology, Gestalt theory, ethology, philosophy and the post-Freudian theory on the image of the body, especially the works published by Schilder¹² and Wallon, with Schilder’s acknowledged as a key contribution to the field of *Ego-Psychology*, the doctrine of the *Self* and object relations theory.

Up until 1953 in the theoretical formalizations of the *mirror stage* Lacan used the term imaginary as an adjective to name the relationship with the other, the alter-ego. After 1953 he articulated the notion of the Imaginary with those of the Real and the Symbolic in substantive terms, using it to refer to the subjective dimension closest to the image, the ego and to the illusory phenomenology of trap, appearance and lure.

¹² Schilder, P. (1999). *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche*, New York: Routledge.

In philosophy and in psychology, the term imaginary as a substantive means the imagination, the conscious faculty of representing things in thought independently from reality. Lacan sustained his theory on the phenomenology of Hegel, Husserl, Heidegger and Kojève and on the existential phenomenology of his contemporaries, Sartre and Merleau-Ponty, philosophical investigations into the consistency of human existence based on self-awareness. And so, from 1953 he conceptualized the Imaginary as the field of the illusions of the ego, suggestion, deceit, alienation and fascination associated with the experience of segmentation between the ego (*moi*) and the subject (*je*) making the Symbolic the place of the signifier and the paternal function and the Real as what is impossible-to-symbolize. The subject, *je*, is unidentifiable, unlike the ego which is the result of signifying alienation; this subject is represented by the signifying interval whose register, that of the signifier, is established by the fact that a signifier represents a subject for another signifier.¹³

And also after 1953, the notion of the imago, so important in the early phase of Lacanian elaboration, would lose ground. With the entrance into the field of language and the function of the word, the imago ceases to be that psychic object that mediates between the organism and its reality and it will be the laws of language which sustain this function. Lacan conceived the imago as a psychic object that conjures a primordial unconscious representation. As a paradigm he suggests the imago of the mother's breast that determines the life of man, an imago anchored in a psychism whose sublimation is particularly difficult, as exemplified by the little child clinging to his mother's skirts or the sometime anachronic duration of that bond; an imago that, while necessary at the beginning of life, becomes fatal if it persists. More than an image, the imago is an acquired imaginary schema by means of which the subject confronts the other, while for psychology—phenomenological based, and grounded in the philosophy of Cartesian *cogito*—the image is the mental image of the imaginative conscious, characterized by its inefficacy.

The functionality of *the mirror stage* shows the effects of the perceptive field on psychic reality, how, in the human species the image of one's own body orthopedically structures the speaking being, thus rectifying the dispersion of the body that marks the early months of life. The unification achieved is opposed to lack of coordination, to the early dispersion of the body.

Besides the contributions of psychoanalysis, philosophy and psychology for the formalization of the notion of the imaginary, Lacan also studied the contributions of contemporary ethology and the crucial notions of *Umwelt* and *Innenwelt* by the German biologist Jakob von Uexküll (1864-1944), ethological circumscriptions on the reality in animal species, including the human. *Umwelt* indicates that the animal's medium is above all a medium fabricated by itself in function of its constitution and reflects the *Innenwelt*, which is to say what the animal is inasmuch as organism.

13 Lacan, J (1998). "Position of the Unconscious", *Écrits*, New York: W.W. Norton & Co., p. 703.

Wallon¹⁴ describes the changes observed in the interest expressed by the child in his own image reflected in a mirror; changes that give an account of the progress made by the baby from a partial perception of his body to a global perception; from a perception as existence in two spaces (the body itself and outside it) to an existence in a unified space where the reality of the image has a virtual value. According to Wallon, the experiences of the child in front of the mirror provide proof of the genesis of the psychological subject and he locates them chronologically as follows: until the third month, approximately, the child is insensitive to images formed in a mirror. During the fourth month he fixes his gaze in the mirror, but observes in it his reflection as if it were someone else:

“the child looks as it would at a stranger he is seeing for the first time; three days later he smiles. An expression of interest that demonstrates his sensitivity to the representation of the human face, but which is not reproduced fifteen days later. In consequence, a still intermittent expression, as usually happens in cases which, being very novel, are so close to the threshold that they can only be produced in very favourable conditions.”

Around the sixth month, in accordance with the experience underlined by Darwin with his own son, the child smiles at his mirror image and immediately smiles at the image of his parent reflected in the mirror. However, when he hears the voice of his parent behind him, he turns around in surprise, suggesting that with this gesture that he still does not manage to match in space and time the real presence of the parent, or that other human that is holding him in his arms, with the image reflected. The child will perceive the connection between the image and the model, but he will not manage to establish the relationship of dependence between the two; he attributes an independent reality to one and to the other. Around the tenth month, in front of the mirror, the child holds out his arm towards the image and observes it if he is called by his name. The scene is impregnated with joy. In this time, he establishes the relationship between his reflected image and his real image, subordinating the reflected image to the real image. Having said that, to unify his ego in the space, Wallon tells us, the child has to undertake two operations: first, to admit the existence of images that have the appearance of reality and then to affirm the reality of an existence that escapes perception. The child confronts the existence of (subjective) *sentient images* that take place in an imaginary space, and *images* of reality external yet subtracted from sensorial perception. Around twelve months, the reflection in the mirror is now experienced as a true system of references that enable him to orient his gestures towards the particularities of his body.

Wallon sustains that, to accept the fact of his space-time existence, the child must progressively subordinate the data of immediate experience to that of pure representation, to move from the perception of a real double to the perception of a virtual double. Wallon argues that the test of the mirror will help the child to enter into the game of differentiation and equivalence of images. Through this experience he will form the idea of his own body that will lead him to the unity of the ego. Therefore,

14 Wallon, H. (1934/ 1975). “Le corps propre et son image extéroceptive” in *Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité*, Paris: PUF.

for Wallon, the notion of a personal body is conceived as the result of the progressive integration of the physical body into its ego, which for Lacan is a crucial sign.

Lacan borrowed James Mark Baldwin's ideas on the joyful gesture of the child in front of its mirror image:

"This event can take place, as we have known since Baldwin, from the age of six months, and its repetition has often compelled us to ponder over the startling spectacle of the nurseling in front of the mirror. Unable as yet to walk, or even to stand up, and narrowly confined as he is within some support, human or artificial (what, in France, we call a *'trotte-bebe'*), he nevertheless surmounts, in a flutter of jubilant activity, the obstructions of his support in order to fix his attitude in a more or less leaning-forward position, and bring back an instantaneous aspect of the image to hold it in his gaze."¹⁵

Lacan sees this jubilant activity as the confirmation of his mirror image at a moment when he is subject to absolute dependence on the other because he still does not have motor control and is neurologically immature. The child, overcoming these limitations, goes to the encounter of his mirror image enthusiastically.

Lacan converted the experience of the mirror into *a stage* by removing all reference to the effective experience of the body, to psychological maturation or to the progress of knowledge, the context in which Wallon posed the question. Wallon reflected on the psychogenesis of the personal body and the unity of the ego in the framework of psychology focused on the primacy of the consciousness in which the unconsciousness has no locus and takes the image as a sensorial object. Where Wallon sought to progressively verify the implementation of an objective functional capacity, Lacan underscores a moment of choice, an obstacle at the core of a process of subjective assumption that questions the homogeneity of chronological time. Lacan would even use the word *insight* to allude to inscription, elucidation, configuration, a logical, deducible moment: "which is not one of history but of configuring *insight*, which I designated as a stage, even if it emerged as a phase."¹⁶

As opposed to the objectivity of behaviour and neurological maturation stimulated by the environment, as propounded by Wallon, Lacan insists on a reparative subjectivity.

Gestalt psychology sustains that perception is influenced by context and the configuration of perceived elements; the parts derive from their nature and their overall meaning and cannot be dissociated from the whole, given that outside of it they lose all meaning. Lacan is interested in the theory of *Gestalt* per se, and not Gestalt psychology, in order to confront his theorization of the mirror stage with the genetic psychology spearheaded in France by Wallon.

15 Lacan, J. (1972), "The Mirror-phase as Formative of the Function of the I", *Écrits*, New York: W.W. Norton & Co., pp. 94-95.

16 Lacan, J. (1972), "On My Antecedents", *Écrits*, New York: W.W. Norton & Co., p.70.

With gestalt theory and its applications in child psychology, the contributions of ethology and also of phenomenology, Lacan sought to elucidate the psychic operation at play in the capture of the image that organizes corporal reality. In consequence, the formalization of the mirror stage is sustained on a thesis on the transformation of the speaking being in relation to the assumption of an image, but not just any image, rather that of a *gestalt* which in the *mirror stage* is the form of the body itself.

What does ethology add to Lacan's theory on the mirror stage? Since 1935, the work by Lorenz and Tinbergen evinced the presence in the emitting animal of a trigger mechanism that activates in the receiving animal an innate trigger mechanism able to produce a manifest action. Following the development of Gestalt theory on the notion of form, ethology extends and maximizes the structural function of the image and its formative effects on the animal organism and its capacity to organize the relation with the other. This is the case of the efficacy of the image in the pigeon—as explained by L. Harrison Matthews in a paper published in the *Proceedings of the Royal Society* in 1939—which, as a necessary condition for the maturation of its sexual gonads, must see another member of its species. And the effects are the same whether it sees a real fellow member, regardless of whether it is male or female, or simply its own image reflected in a mirror; a reflection which the pigeon takes as a real other. Ethology gives an account of the efficacy of the image as pure materiality: seeing the image produces effects on the real of the organism. Lacan therefrom extracts consequences for psychoanalysis, proving the effectiveness of the image in the field of the psyche, the efficacy of the image in its constitutive function.

Of all mammals, the human is the only one not to reach physiological maturation until its tenth month, and for several months after birth it still preserves reflexes which are sequelae of intrauterine life, bearing testimony to the immaturity of its central nervous system. Concerning interoceptive sensations, research in this field tells us that in the first six months of life malaise is the dominant sensation. For Lacan, the asphyxia of birth, the cold associated with the nakedness of the tegument, the labyrinthine malaise (not removed from the satisfaction experienced by the child when rocked), are sensations that speak of the distressing tone of organic life that impregnates those early months and which maternal care, however thorough, does not manage to attenuate completely. He adds that the cause of this malaise lies in an insufficient adaptation to the rupture of the conditions of the environment and the nutrition afforded by the parasitic equilibrium of intrauterine life. The moment in which the baby overcomes this malaise produced by his physical retardation, coincides with the moment when he manages to recognize his image in the mirror.

The baby's organic malaise would explain the affective retardation observable in children born preterm. This prematuration of early months contrasts with a marked interest in the image of the semblable, particularly his face; a precocious interest observable after the first ten days after birth, before the motor coordination of the

eyes has developed. Therefrom it is deduced that in the human being the image of the body of the other predates that of one's own body, which the child proves by first recognizing the face of the person who cares for him while he only gives signs of recognizing his own around the sixth month.

The experiences described by Wallon with different animals and with little children attest to the pre-eminence of the image of one's own body in humans, as opposed to what happens in animal species where only the image of a member of its species has a role in its behaviour and relations to the other of its species. Lacan classifies this interest as structural: owing to this delay in development, the early maturation of visual perception takes on the role of functional anticipation. This results in the marked prevalence of visual structure in recognition of the human form. Therefore, an unfinished body, in the realm of the organic real, and an imaginary anticipation of the capture and control of the corporal unity, on a psychic level, condition the total form of the body thanks to which the subject advances illusorily to biological maturation.

To conclude, Lacan locates the experience of the mirror as the "ontological structure of the human world" in which the subject (*je*) – symbolic construction different from the ego (*moi*), an effect of the imaginary—alienates an image through the effect of identification and of the function of the imago. The imago is the foundation for what Lacan calls *identificatory* thought, a function that characterizes the relations of the human with his semblables. "The imago of the other is bound to the structure of one's own body and more precisely to its relational functions."¹⁷ This mirror experience goes from an insufficiency of neuraxis, motor, to a mental anticipation of said insufficiency, with the step from a fragmented body to an orthopaedic form of its totality.

And while this means a triumph for the *infans*, expressed playfully in movements, it is also the beginning of the discordance which the subject (*je*) will have to resolve with regards reality, in which the ego acts as an intermediary.

With the theory of the prematuration of birth, Lacan questions the adaptation theory in vogue in psychology at the beginning of the twentieth century, and shows how the psychic configuration of the subject does not depend on nor follow the rhythm of neurological development: that exteroceptive, proprioceptive and interoceptive sensations are not yet sufficiently coordinated by the twelfth month to enable the infant to fully recognize his own body nor, correlatively, to have a notion of what is external to him.

"Echoes in the body."¹⁸ **On visibility, the gaze and the voice.** Lacan's fundamental contributions to the concept of the drive can be found in *The Four Fundamental*

17 Lacan, J. (1978). *La familia*, Buenos Aires-Barcelona: Ed. Argonauta, pp.47-48.

18 "The drives are the echo in the body of a fact of saying." Lacan, J. (2008). *The Sinthome, The Seminar of Jacques Lacan Book XXIII*, Cambridge: Polity Press, p. 9.

Concepts of Psychoanalysis (1964), a seminar in which Lacan formulated its structure in relation to “Instincts and their Vicissitudes”¹⁹, a text in which Freud defined drive as a constant motion, the sign of an inner world, a kind of handle for the living being with which he can separate inside from outside. Lacan approached the concept in order to locate it doctrinally as articulated to the analytical experience²⁰ and situates the objects of the drive as a response to the stimulus articulated to language in four basic orders: oral (breast), anal (excrement), scopic (the gaze) and invocatory (the voice). This connection between the somatic stimulus and language is what constructs in the speaking being the specificity of the relation with what we define as drive objects, and is what gives shape to personal forms of jouissance. What these somatic orders share in common are bodily orifices (mouth, anus, eyelids and ear), borders eroticised by the activity of the Other beyond the satisfaction linked to necessary care.

In *The Object of Psychoanalysis* (1966) Lacan explores the scopic function and its inseparable object, the gaze, based on the consequences he extracts from the use of the perspective in Renaissance painting; on this occasion, he uses *Las Meninas* as a support to illustrate the notion of the window as the visible section of the world, a kind of screen that presents occultation. Lacan analyses the geometric terms of the visual field, but he includes the dynamic aspects that affect the objectivity of the visible in order to situate the notions of gaze, vision and subject: the subject is located at the vanishing point, the place where gaze and vision meet, representing the eye that looks, and everything organized around it is representative of representation.

“*You never look at me from the place from which I see you*, I stated during one of the seminars in previous years to characterize what happens with a type of object *a* that settles on the gaze or, to put it another way, on not being anything else but the gaze,”²¹ Lacan’s Lacanian explanation (2008) on the formulation of the scopic object, of the gaze as object *a*; a formulation that precisely encapsulates what Lacan posits: the blind point of the representation which is, we would add, the dwelling place of the spectator, the semblable of the Other.

The visible necessarily involves two places, the one that determines the visual field, linked to the organ of vision and to its subrogates (blind people have a point of view and gaze), and the one generated by the field of the gaze, dependent on the articulations of the drives and moral demand. On the other hand, the visible is generally linked to the gaze in which the latter is, analytically speaking, an object linked to the visible and to the sayable, in relation to the aforementioned moral demand. The gaze does not necessarily originate in the visual organ. We could say that it is a function of surveillance closely linked to moral conscience, to the voice of the con-

19 Freud, S (1974). “Instincts and their Vicissitudes”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume 24*, London: Hogarth Press.

20 “what every analyst knows from experience, namely the domain of the drive [...] which is irrepressible”. Lacan, J (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, New York London: W. W. Norton & Company, p. 169.

21 Lacan, J. (2008). *From an Other to the other, The Seminar of Jacques Lacan, Book XVI*.

science, to the superego inasmuch as demand of the Other that functions as knowledge with a dimension tending towards the absolute, as happens in what supposed mental health practice designates as extraordinary psychoses. When this happens it is because the ratification of the Other, in which repression and repetition are constituted, is not sufficiently consolidated a second time. Both the voice and the gaze are objects removed from interchange, unlike the objects that belong to the structure of orality and anality. The voice is the closest to the body in relation to language; the mythical, original voice that is inseparable from expression is the dissolution of signification.

In ordinary experience, the voice is what the subject receives from the Other in vocal form, a sonorous incarnation of the signifier that entails a cut, a discontinuity inasmuch as it operates as signification of the difference between signifiers; but this is not the only way, because language is not vocalization and although there is a relation between language and sonority, it is instrumental. The voice of which we speak is the one that echoes in the emptiness of the Other and it is there where it is situated, and not in relation to music but to the word. There, in the void of the Other *qua* other, in *ex-nihilo*, it echoes articulating and demanding and not as modulated sonority.²² There, where we conventionally locate invention, in the nothingness of being-there.

The materiality of the voice object is not phonic, unlike the matter of music; on the contrary, the matter of the voice is the lack of phonological support and is not the conduit nor foundation of the phenomena of communication; it is what is first, yet emptied of its sonorous materiality; it is what maintains the unity of the signifying chain and the origin of the moral demand that is incorporated into the speaking being.

Instances of habitation

What is the specificity of the aesthetic signifier in *The House of the Body*? In this work by the artist, he does not make a scientific or technological use of these fields of learning. The use does not revert to the endorsement or advance of science or of technology, at least not intentionally. It is a pragmatic, instrumental use employed to condition a symbolic modality, an ethical and unsayable *donner-a-voir* or given-to-be-seen because “it is clear that ethics cannot be put into words. Ethics are transcendental. Ethics and aesthetics are one and the same thing.”²³

Álex Francés makes use of scientific and technological productions to combine affect and incorporation, and he does so in two times, that of the register of the images of the organism in a hospital setting and that of the elaboration based on these images, which he does in two modes: visual and sound. We have already touched on the complex notion of the drive and its objects, the gaze and the voice as re-pres-

22 Lacan, J (2006). “What Comes in Through the Ear”, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*, Cambridge: Polity Press, pp. 296-300.

23 Wittgenstein, L (1921). *Tractatus Logico-Philosophicus*, proposition 6.421, New York: Dover Publications, p.105.

entations of the Other in the body. The signifying unification is also doubled: there is a title and an installation of three pieces that the work comprises. We can therefore speak of a work in two times, two modes and three pieces. When the artist uses the word 'piece', he is referring to the work as well as to its parts, thus defining the production as a set of fragments which constitute the work per se when unfolded in the space. *The House of the Body* is constituted in the act of unfolding. Could the notion of the fold, inside an outside that presupposes an exteriority, be the matrix, or the pattern as the artist puts it, of the aesthetic signifier that predominates in *The House of the Body*? The doubling is unfolded, and by means of this action, the practice that gives rise to the work, the repetition is made manifest. A complex text. *The House of the Body*, a statement that literally evokes dwelling as a property of the body, a grammatical subject. A complicated unfolding, it you'll excuse the tautology of folding, logically woven into what the visual and the audible present in the statement that names them. The unfolding, the modes and the times for the experiment, give-to-be-seen a presence disassociated from what inhabits the body, represented in the separation of what concerns the sound and the visual with the practice taking place and gradually opening up to the incalculable affect and effect in the spectators, with the artist being "part and parcel" of the overall whole.

The syntagm "artistic work" is not removed from what questions the notion of the body; it is a making, or an act in which the body is involved, in its ex-tension and in-tension. Here, what conditions the functioning is the incarnation linked to the notions of organism and of ego unfolded in spatiality.

"Flesh is not sensation, although it is involved in revealing it [...] Flesh is only the thermometer of a becoming. The flesh is too tender. The second element is not so much bone or skeletal structure as house or framework. The body blooms in the house (or an equivalent, a spring, a grove). Now, what defines the house are 'sections', that is to say, the pieces of differently oriented planes that provide flesh with its structure."²⁴

What kind of product is designated a work of art? We understand that artistic production is not discursive; it is a writing that does not partake in an *a priori* regulation, in a use that any speaking being could partake in to generate significations or to adapt them, as happens in crafts or in objects in the field of design. In artistic production, the discourse only occurs *après coup*, around the work, constituting the set of learnings that question its causality: the history of art, aesthetics or other philosophical formulations, neuro-aesthetics, psychoanalysis ... But artistic practice exceeds the discursive and uses it. A technical use, apart from what is represented by the code-message relation, because all discursive practice is articulated to regulation, codes, fulfilment and transgression. But regardless of the theoretical underpinnings the artist leverages, the work of art produces discursivity and can give rise to idealized formations that the artist can use to produce artistically.

24 Deleuze, G. & Guattari, F. (1993), "Percept, Affect, and Concept", *What is Philosophy?*, London New York: Verso, pp. 178-9.

What can we say about music? What is the framework here for sound? Music does not depend on meaning nor does it have any relation with the dynamics of the signifier in other modalities of language. However, there is what's called the Blue Note, that musical impact which, without being symbolizable, is symbolizing because it opens us up to the effects of other signifiers. This is the case of *La garganta de Asclepio*, a syntactic, symbolizing function, whose raw material is the articulated sonority of biological rhythms, of techniques coming from the technology with which they are interpreted and the sounds that operate as a way of covering the raw sound, those chosen by the artist and displayed in musical form.

The sound exhibition, its structure, questions the function of listening and the creation of individual meaning in any musical exhibition. See what remains of an artistic gaze accompanied, as a counterpoint, by what is left of the listening, the heard and the listened-to. Can we speak about a listened listening? Naturally. We cannot assert it in musicological terms but in analytical terms. The listened listening is what makes the human creature identify himself as such, in one way or another. What we wish to say, for example, is that what a baby listens to is what gives it a place in the world, what locates it in the dimensions of the Other.

In *The House of the Body*, the music is made audible for the spectator, beholder or listener, necessarily located between the visual and the audible, between two dimensions of drive that turn the encounter with the Other into a meaning-space.

"They don't entertain the idea that the drives are the echo in the body of a fact of saying [...] For this fact of saying to resonate [...] the body has to be sensitive to it. And it's a fact that it is. The body is sensitive to it because it has a few orifices, the most important of which is the ear because it cannot be sealed, shut, or closed off. It is because of this that there is a response in the body to what I have called the voice."²⁵

If we reduce the display to the elementary form that contains it, then the spectator formally occupies the interval. Not in the sense of taking it up but of passing through it. It constructs an inevitably *trans* space that enables the spectator's identification to choose between assimilation or affiliation,²⁶ an operation that, in musical terms, comes to represent what comes from the perception articulated to X places in a given cultural order. A complex structure that clearly shows the possibility of the subject as an empty place, as representation. The spectator moves at his own will between two locations, between the scopic and the invocatory fields, which are the polar opposite of the function of music in filmic narratives (or not?). In this displacement, the spectator locates subjectivity. Only if there is emplacement can we speak of subjectivity.

Carlos Kuri²⁷ spoke about Freud's interest in reading the work of art as a set of fragments and in the importance of the detail to analyse these modes, an observation

25 Lacan, J. (2016). *The Sinthome, The Seminar of Jacques Lacan Book XXIII*, Cambridge: Polity Press, p. 9.

26 Kassabian, Anahid. 2001, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York-London: Routledge.

27 Kuri, C (2015). *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Buenos Aires: Letra viva.

that questions us in relation to the *mise en forme* of *The House of the Body*, to its dominant position. What gives an account of the unicity of the work? There is no possible reference to something that in the Other would be a sign of unicity over and above what is given by the notion of the letter. The letter, in the Lacanian sense of the term, whose use gives rise to an order which the artist avails of to produce artistically; the letter that represents those we address; a letter that represents style, that instance or agency which engenders trauma, repetition, and which signifies a modality of jouissance in the Other, the feminine. It is what we could say of the unicity in relation to artistic writing, to its letter.

The concepts of letter and writing in Lacan are not references to orthographic expression. Writing is what mediates between the signified and the signifier, what is inscribed and what the Unconscious writes or is written in it; and what is chiselled in the real through the symbolic. The letter is the support for this operation, what sustains “the textual work that comes out of the spider’s belly, its web”²⁸; the dominant of the weave, if we follow Jakobson, that allows for the automation of the aesthetic functions of the work. So to speak, we return the gaze to *The House of the Body* to think its syntax and the meaning of the work; of working with the letter, with what constitutes the pattern of Álex Francés’s artistic functioning.

The artist speaks about patterns in a musical composition that forms part of the soundtrack of *The House of the Body*. He speaks about patterns by introducing meaning into what does not have any, in the syntax that sustains the aesthetic specificity of the sentient. Because the work of art does not have anything to say; it is a saying without enunciation, whose syntax we can speak about, an asemantic coordination whose most precise expression is that of the musical work.

Musically, *The House of the Body* is a complex texture that hosts various different sonorous registers of the organism: environmental, technological as well as descriptive, thematic and conceptual oral strata. A shared hosting of the strange and the familiar that settles into a loop structure reinforced by the flatness of the vocal intonation and by the signifying pattern, a signifier that reinforces continuity in a context in which the fragmented expression predominates.

The insistence on fragmentariness is evident in *The House of the Body*, a work in three parts derived from the *mise en forme* of three modes or relations between the internal and the external evidently associated with three bodily orifices: the mouth and its oral articulations, the ear and musical articulations, and the eye, here always between the visible and the gaze. And in this relation between inner and outer, in this extimacy, *The House of the Body* offers a curious articulation: the theme, a given-to-be-seen and a given-to-be-heard of the body’s accommodation, is represented in the three fragments of the work with the same insistence (pattern, pathology and form of the whole).

28 Lacan, J. (1999). *Encore. The Seminar of Jacques Lacan Book XX*, trans. Bruce Fink, New York: W.W. Norton & Co., pp. 112-113.

YO, the book. The act of reading brings into play three aesthetic dimensions that have to do with the scopic function and its inseparable object, the gaze; with orality and with invocation, whose object is the voice. A triadic constitution that orders *The House of the Body*: a video in six sequences presented two by two, the book *YO* and the musical composition *La garganta de Asclepio*, a suite that comes from interpreting the soundtrack of the video and the second time in the construction of the work.

The first time is the video that comes from editing the registers, recordings, readings and medical readouts of different biological aspects of the artist's body. The soundtrack of the film is composed through an articulation of the sounds produced by the medical technology in action, by the organism itself and by two narratives of the artist: one related with an ophthalmological pathology, idiopathic retinal vasculitis, and another derived from the medical recording of pigment alterations in the skin, the body's most extensive organ. The second time is *YO*, a book that questions the notion of identity, comprising 53 images from various sources: drawings, photographs from the artist's personal archive and medical images produced in *The House of the Body* which, in the words of the artist "do not respond to any ordering, either chronological or of meaning, but are purely aesthetic and sentimental, conforming in themselves a body of images that challenge any idea of objective or scientific representation of a body." 53 images, as many as the artist's years at the time when he wrote it. *La garganta de Asclepio*, a purely musical work, forms part of this second time, a moment in which the artist *puts-into-shape* the effects of the events, articulating them with artistic modalities established in the Other, in this case of a musical order (techno), and drawing and photographic visual productions.

YO, the book. Let us return to the translation Lacan (2008) makes of the notion of the id in the seminar *The Object Relation*: "The *Es* is what in the subject is capable, by the intermediary of the message of the Other, of becoming I. That is still the best definition."²⁹ Examining the formulation of the id is beyond the remit of this essay but it is necessary to mention it because it is an issue still to be tackled since we first came across the book *YO*, a bookish ego posited as an independent illusory agency in relation to the id and the superego, the other Freudian psychic instances of the second topology:

"there is a moment when Freud redid his whole topography as it is called, is that not so. There is the famous second topography which is a writing, simply, which is nothing other than something in the form of an egg, the form of an egg which is all the more striking to see, this form of the egg, that what is situated in it as the ego comes at the place where in an egg, or more exactly on its yolk, on what is called the vitellus, is the place of the embryonic point. It [...] brings the function of the ego closer to where, in short, there is going to develop a body [...] but since this body –and it is in this that there consists Freud's second topography– is situated by a relation to the id, to the id which is an extraordinarily confused idea; as Freud articulates it, it is a locus, a locus of

29 Lacan, J. *The Seminar of Jacques Lacan. Book IV: The Object Relation*. J-A Miller (ed.), trans. L.V.A. Roche, unpublished manuscript.

silence. [...] But in articulating it in this way, he only signifies that what is supposed to be id, is the unconscious when it says nothing.”³⁰

In *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, Freud studied the constitution of the ego and the product that comes from artificial groups and what comes from collective formations,

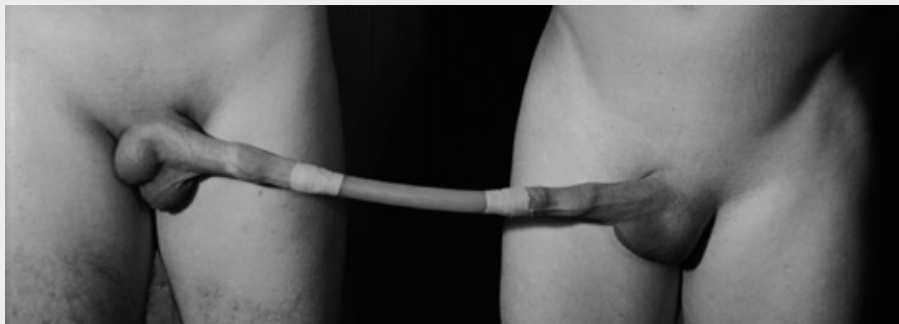
“In a church (and we may with advantage take the Catholic Church as a type) as well as in an army, however different the two may be in other respects, the same illusion holds good of there being a head—in the Catholic Church Christ, in the army its Commander-in-Chief—who loves all the individuals in the group with an equal love. Everything depends on this illusion; if it were to be dropped, then both Church and army would dissolve, so far as the external force permitted them to.”³¹

In these formations the link is constituted by means of the identification between individuals and the conciliatory function of the object that unites, the leader or guiding principle that represents the Ideal of the ego. The Ideal of the ego is the figure of the signifiers of love that represents the agent in the discourse of love; but love, the signifier of love represented in the subrogates of the Ideal of the ego, functions as an articulator between individuals, but it does not go beyond moderating the effects of *jouissance*. This moderation is the politics which Freud develops more extensively in *Civilization and its Discontents*, paving the way for the irresolvable in *Group Psychology and the Analysis of the Ego*: the superego as the cause of the failure of the action of the Ideal of the ego in dynamics of social regulation. The love function fails and the aggressiveness and guilt effect of drive renunciation cannot be extinguished: each renunciation of the drives now becomes a dynamic source of the moral conscience; each new renunciation increases its severity and intolerance, and we are tempted to profess a paradoxical thesis: the moral conscience is the consequence of renouncing the drive; in other words, the drive renunciation which we know more about today, was already there, in silence. “Where the Id was, the ego shall be”, the ego resulting from the unifying image that allows the *infans* to locate in an image what it experiences as a sum of sensations. In this fiction the first psychic reality of the speaking being is established, the ego ideal that represents the archaic image the individual has of himself and which is constituted in the imaginary experience that establishes the internal-external duality, the matrix of later identifications.

Wo Es war, soll Ich werden.

30 Lacan, J (1973). *The Unduped Wander / Are Mistaken*, Seminar 21, unpublished 1973-74, 01/06/1973.

31 Freud, S. (2018). *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Logos Books, p. 25.



Hermanos, 1996
Colour photograph
43 x 119 cm



Quiero estar dentro de ti, 1996
Colour photograph
120 x 80 cm



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània