GENERALITAT VALENCIANA

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA II

ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA

→

II



ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA

II

Peça 19
Museu de Belles Arts de Castelló
14.05 – 07.07.2019

—

DNI. Distintes Narratives d'Identitat
Centro Cultural Cigarreras d'Alacant
25.07 – 14.09.2019

—

Preguntes i Respostes
Centre del Carme Cultura Contemporània de València
04.10.2019 – 19.01.2020

GENERALITAT VALENCIANA
CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA
Centre del Carme Cultura Contemporània
INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA
MUSEU de Belles Arts de Castelló
DIPUTACIÓ DE CASTELLÓ
Ayuntamiento Alicante Cultura
CENTRO CULTURAL

Lorena Amorós
Clara Boj + Diego Díaz
Joan Cardells
Bartolomé Ferrando
Fuencisla Francés
Daniel G. Andújar
Altea Grau
José Maldonado
Rosell Meseguer
Cristina de Middel
Marta Negre
Juan Olivares
Pedro Ortuño
Pau Pascual Galbis
Lucía Peiró
Jorge Peris
Vicente Tirado del Olmo
Rossana Zaera

9 **Presentació**
Vicent Marzà i Ibañez
Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

52 **Lorena Amorós** → Daniel Terol Sanchez

66 **Clara Boj + Diego Díaz** → Marisol Salanova

82 **Joan Cardells** → Romà de la Calle

96 **Bartolomé Ferrando** → Ricard Silvestre

112 **Fuencisla Francés** → Pilar Tébar Martínez

126 **Daniel G. Andújar** → Eric Gras Cruz

140 **Altea Grau** → Irene Gras Cruz

154 **José Maldonado** → Rosa María Castells González

170 **Rosell Meseguer** → María Marco Such

188 **Cristina de Middel** → Cristina Martínez Álvarez

204 **Marta Negre** → Paloma Palau Pellicer

218 **Juan Olivares** → Amparo Zacarés Pamblanco

236 **Pedro Ortuño** → Josep Montesinos i Martínez

250 **Pau Pascual Galbis** → Sílvia Tena

264 **Lucía Peiró** → Irene Ballester Buigues

280 **Jorge Peris** → Ignacio París Bouza

296 **Vicente Tirado del Olmo** → Miquel Hernandis

314 **Rossana Zaera** → Rosalía Torrent Esclapes

El 2017, la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, en el marc del Pla Incentiu del Patrimoni Artístic Valencià, va posar en marxa una línia d'adquisició d'obres d'art amb el doble propòsit de dinamitzar el mercat artístic contemporani i alhora reunir un conjunt d'obres representatives de l'estat actual de la creació artística en el nostre territori.

En aquesta publicació, es presenten les obres adquirides l'any 2018, que s'incorporenala Col·lecciód'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana, ise sumen a una selecció d'obres i artistes que, des de diferents línies generacionals, són reflex de l'heterogeneïtat i el dinamisme que caracteritza la nostra escena creativa.

A més del doble objectiu de revitalització del mercat artístic i creixement del patrimoni artístic, un tercer puntal d'aquesta iniciativa el constitueix la difusió d'aquest patrimoni per la geografia del nostre país.

Al llarg del 2019, les obres que es reuneixen en aquest catàleg s'han exposat al Museu de Belles Arts de Castelló, al Centre Cultural Las Cigarreras d'Alacant i al Centre del Carme Cultura Contemporània de València.

A més, el comissariat de les exposicions s'ha abordat des del Màster PERMEA (Programa experimental de Mediació i Educació a través de l'Art) que organitza el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana en col·laboració amb la Universitat de València i que construeix el discurs *curatorial* de cadascuna de les mostres des d'una perspectiva en la qual la mediació és entesa no solament com una via d'aproximació entre l'art i el públic sinó també des d'una perspectiva més ambiciosa que abasta les relacions i els coneixements que es creuen en l'espai museístic.

Amb això, la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana vol servir de camp d'experimentació a nous llenguatges *curatorials* que assagen fórmules d'acostament del llenguatge artístic contemporani i que faciliten aquesta tasca de difusió del nostre patrimoni artístic més recent.

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

En 2017 la Conselleria de Educació, Cultura i Esport, en el marco del Pla Incentiu del Patrimoni Artistic Valencià, puso en marcha una línea de adquisición de obras de arte con el doble propósito de dinamizar el mercado artístico contemporáneo a la vez que reunir un conjunto de obras representativas del estado actual de la creación artística en nuestro territorio.

En esta publicación se presentan las obras adquiridas en el año 2018, que se incorporan a la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana, y se suman a una selección de obras y artistas que, desde diferentes lineas generacionales, son reflejo de la heterogeneidad y el dinamismo que caracteriza nuestra escena creativa.

Además del doble objetivo de revitalización del mercado artístico y crecimiento del patrimonio artístico, un tercer puntal de esta inciativa lo constituye la difusión de ese patrimonio por la geografía de nuestro país.

A lo largo de 2019 las obras que se reúnen en este catálogo se han expuesto en el Museu de Belles Arts de Castelló, en el Centro Cultural Cigarreras de Alicante y en el Centre del Carme Cultura Contemporània de València.

Además, el comisariado de las exposiciones se ha abordado desde el Máster PERMEA (Programa experimental de Mediación y Educación a través del Arte) que organiza el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana en colaboración con la Universitat de València y que construye el discurso curatorial de cada una de las muestras desde una perspectiva en la que la mediación es entendida no solo como una vía de aproximación entre el arte y el público sino también desde una perspectiva más ambiciosa que abarca las relaciones y conocimientos que se cruzan en el espacio museístico.

Con ello la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana quiere servir de campo de experimentación a nuevos lenguajes curatoriales que ensayen fórmulas de acercamiento del lenguaje artístico contemporáneo, facilitando esa labor de difusión de nuestro patrimonio artístico más reciente.

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

As part of the Valencia Artistic Heritage Incentive Plan, in 2017 the Regional Department of Education, Culture and Sport launched a venture to acquire works of art with the twofold intention of revitalizing the contemporary art market while bringing together a collection of works representative of the current state of artistic creation in our land.

This publication presents the works acquired in 2018, which are now included in the Contemporary Art Collection *(Col·lecció d'Art Contemporani)* belonging to the Valencia regional government *(Generalitat Valenciana)*. It thereby contributes to a selection of works by different generations of artists that reflect the diversity and dynamism typical of our creative scene.

In addition to the twofold aim of revitalising the art market and expanding our artistic heritage, a third prong of this initiative is provided by the dissemination of this heritage throughout the geographical area of our country.

In 2019, the works found in this catalogue have been exhibited in the Castellón Museum of Fine Arts, in the Cigarreras Cultural Centre in Alicante, and in the Carme Centre of Contemporary Culture in València.

Furthermore, the exhibitions have been curated via the PERMEA Master's (Experimental Programme of Mediation and Education through Art) organized by the Consortium of Valencia Community Region Museums in collaboration with the University of Valencia. The programme also constructs the curatorial discourse for each of the exhibitions from a perspective in which mediation is understood not only as a means of familiarising the general public with art, but also from a more ambitious perspective that covers the relationships and knowledge that mingle in the space of a museum.

Thus, the Valencia regional government's Col·lecció d'Art Contemporani is intended to act as a basis for experimenting with new curatorial narratives in order to find ways to make contemporary artistic language more familiar, thereby helping disseminate our most recent artistic heritage.

Vicent Marzà i Ibáñez
Regional Minister for Education, Culture and Sport





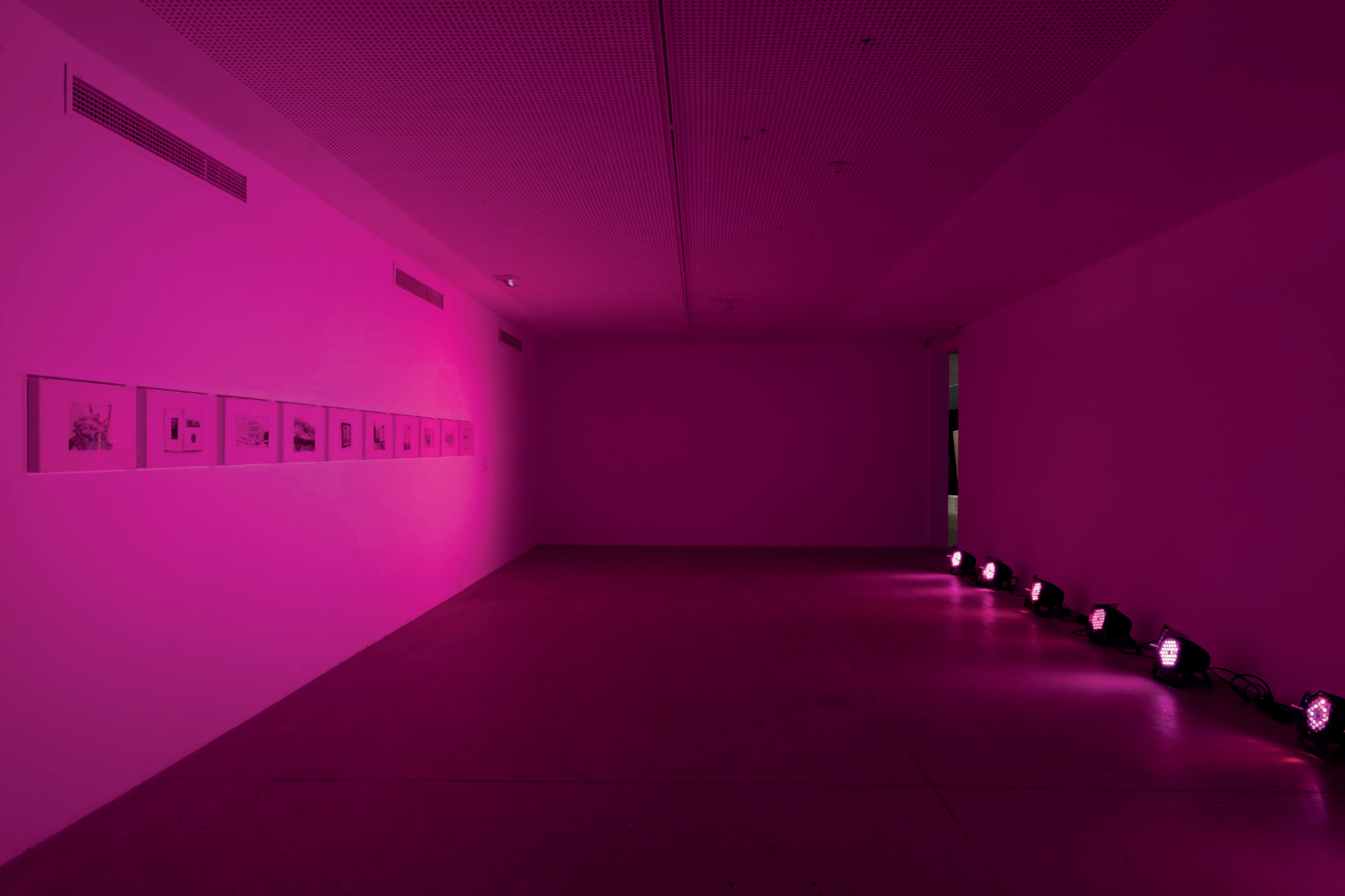




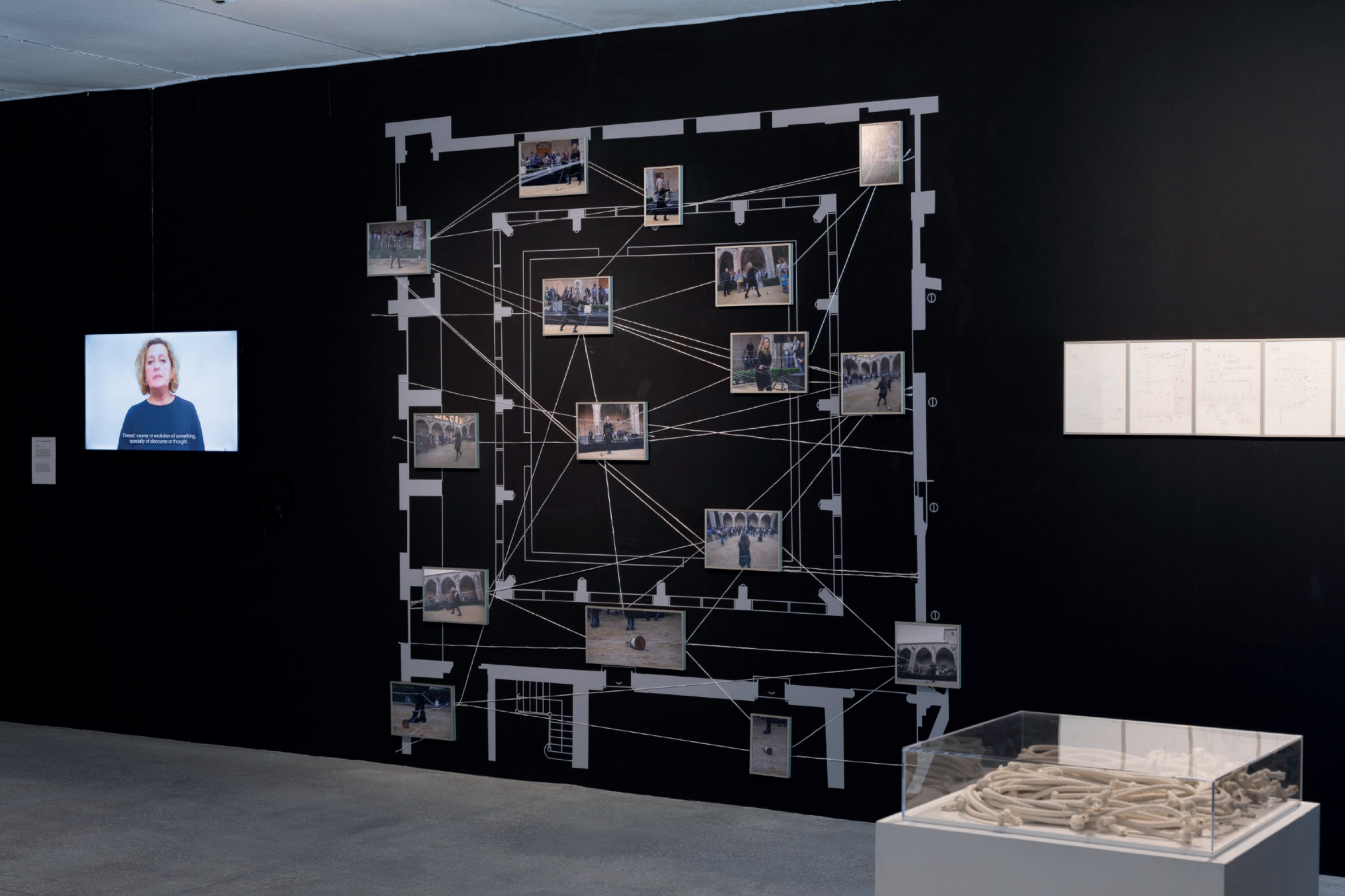











Thread: course or evolution of something, specially of discourse or thought.


SALIDA
SALIDA


ALABA
alues
DENTITY
arrative
Writing
tells a
Story.


SALIDA
SALIDA
LOS REFERENTES


piauí
QUE PARTIO
EL MUNDO
POR LA MITAD






Technologies To The People®
Video Collection


RDS
gay
grey



Lorena Amorós (Villena, 1974)

Relatos compartidos. 2015-2018

Grafit sobre paper
10 ud. 35,5 x 28 x 5 cm. c/u



‘RELATS COMPARTITS’: LORENA AMORÓS PRACTICA UN EXORCISME A LA NATURALESA MORTA

→

Com un jurament amb el qual l’artista alacantina exorcitza els seus fantasmes del passat es concep aquesta obra. Un relat compartit amb la naturalista i taxidermista Martha Maxwell (Pennsilvània, 1831 - Massachussetts, 1881), amb qui es va topar per casualitat i de qui va descobrir que compartien vivències similars. Successos tan particulars que sorprenen encara més per la seua confluència. I és que poques persones podran dir que la seua casa ha sigut ocupada il·legalment per un caçador taxidermista, que l’ha convertida en un taller de naturalesa morta i que encadena un llarg i tediós procés judicial. *Relats compartits* entre ambdues que, de la mateixa manera, han marcat les seues vides per sempre.

En el cas de Marta Maxwell, l’experiència li va servir per a descobrir un talent ocult amb el qual fins i tot va arribar a crear el diorama; ella va ser la primera persona que aconseguia mostrar aquests animals dissecats d’una forma realista recreant el seu propi hàbitat. Fita que la història no li ha reconegut prou, però que sí ha sigut objecte de les atencions de Lorena Amorós (Alacant, 1974), que més d’un segle després el rescata per a tractar de fer justícia. Un exercici d’investigació que, de manera profilàctica, també serveix a Amorós per a rescatar metafòricament aquesta disciplina i ‘porgar’ aqueix esdeveniment disruptiu a través del dibuix. Perquè, com li succeeix a Maxwell, aquesta experiència aconsegueix potenciar la seua faceta creativa, encara que, per contra, no la tira en braços de la taxidèrmia, sinó que la rebutja radicalment.

El més fàcil hauria sigut utilitzar la mateixa taxidèrmia en la seua creació artística. És per això que, resistir-se a utilitzar-la com a eina per a transmetre el seu missatge, ha significat tot un repte per a ella. Amorós opta, per tant, pel dibuix per a dur a terme les seues recreacions d’aquestes experiències viscudes combinades amb les seues investigacions sobre la taxidermista. A través d’aquesta

sèrie de dibuixos, composta per deu imatges realitzades amb grafit sobre paper, entrellaça ambdues biografies. Una tècnica que, a més, li permet barrejar aquests records i documents en un espai temporal ambigu que, malgrat la distància, s’assemblen semblant properes i mostrant les seues similituds. No obstant això, més enllà del significat que obtenen aquestes deu obres per si soles, la serie *Relats compartits* es completa, formant part d’un tot, amb el projecte previ *Escena in-mòbil*, en el qual combina diverses disciplines artístiques com la instal·lació de pintura, escultura o performance. Un projecte que s’inicia, al seu torn, en el seu treball anterior, *Herència de ciència-ficció*.

Si remuntem fins al principi, Amorós parla d’aquesta curiosa herència rebuda amb la qual la realitat supera la ficció, i al mateix temps, descriu la paradoxa que suposa la pràctica de la taxidèrmia, una tècnica amb la qual es tracta de recrear escenes vives i dinàmiques a partir de cossos inerts. Però el procés d’investigació continua i d’aquesta manera també reflexiona sobre els límits de la representació teatral a través d’aquesta disciplina i dels seus rituals, majorment associada a l’àmbit popular en zones rurals, en part desfasats, contrastant amb la realitat actual. En aquesta última part, l’artista remet a un encreuament de biografies i experiències amb relats ancestrals, en el qual, a més, utilitza un supòsit feminista amb el qual pretén enaltir la figura d’una dona que, pel simple fet de no haver sigut un home, no ha obtingut el merescut reconeixement als seus aconseguiments.

Aquesta sèrie de dibuixos és, per tant, el colofó final a un projecte global. Un recorregut per algunes d’aquestes imatges d’arxiu que Lorena Amorós ha anat recopilant i reproduint mitjançant els seus dibuixos. D’aquesta manera, en un punt que es troba entre la realitat i la ficció en el qual no se sap amb certesa quina coses corresponen a cada àmbit, es poden veure els animals que ella va trobar dissecats en la seua pròpia casa, en un context surrealista que dona la sensació d’una invasió animal. Alguna cosa que apareix a continuació de la façana de l’habitatge de Martha Maxwell, així com la de la mateixa Lorena Amorós, en una nova intercalació d’aquestes dues biografies. Les dues cases que van acollir estranyament aquests dos casos d’inquietants episodis taxidèrmics que van remoure les vides d’aquestes dues creadores.

Una altra imatge antiga, la d’una taverna de Baraboo que apareix fusionada amb un titular i una informació de premsa del segle XIX, correspon a la vida de Maxwell i pretén destacar la seua actitud

reivindicativa i compromesa. I és que ella també va participar, al costat d'altres setze dones, en els assalts a diverses tavernes americanes, on vessaven en el sòl les botelles d'alcohol que trobaven. Uns esdeveniments que posteriorment derivarien en la coneguda Guerra del Whiskey de 1854. Dibuix que remet a un moment biogràfic amb el qual pretén destacar la figura d'una dona lluitadora i feminista. Un fet en el qual Amorós també es veu identificada ideològicament.

Malgrat les diferències en les seues vides, ja que no tot és similitud exacta, les dues dones que protagonitzen el contingut propi d'aquesta exposició també han forjat una connexió especial amb la naturalesa des d'edat primerenca. Alguna cosa que Amorós ha volgut mostrar a través de la reproducció d'una fotografia d'infància amb el seu avi, on tots dos apareixen amb una cria de be. De la mateixa manera que li va succeir a ella, l'àvia Maxwell es va encarregar de motivar un important vincle amb els animals i l'entorn natural, des de menuda, segons les investigacions de l'artista alacantina.

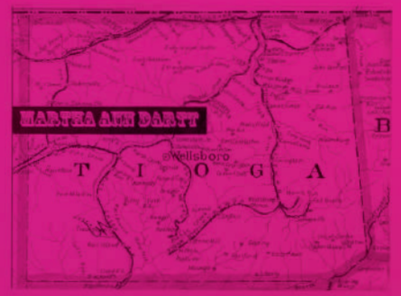
La col·lecció inclou, a més, dos mapes. En primer lloc, el plànol de Tioga, la ciutat en la qual es va criar Martha Maxwell, mentre que d'altra banda apareix també el mapa de Villena, el municipi en el



qual va nàixer i va créixer Lorena Amorós. Utilitzant com a referència dos plànols reals, aquests dos dibuixos mostren els punts d'aquestes ciutats en els quals han viscut. Una forma de tornar a barrejar el passat amb el present de forma intemporal, sense generar distància o almenys minimitzant-la en una sensació de conjunt que aconsegueix conjuminar aqueixes dues temporalitats.

L'artista, que habitualment se sent còmoda en la barreja de mitjans i disciplines per a crear i transmetre el seu missatge, utilitza en aquest cas un format de dibuix en 35,5 per 48 centímetres, amb el qual aconsegueix plasmar amb precisió tots aquests episodis i situacions que ha insistit a exorcitzar a través d'aquests diversos projectes en els quals treballa des de 2013. En aquesta ocasió, els dibuixos estan emmarcats en metacrilat a manera de caixa. Un mètode emprat amb tota la intenció, ja que cerca donar aqueixa sensació d'encofrat o caixa de records. Una intencionalitat que també està present en la llum amb la qual es duen a terme les seues exposicions. Amb uns filtres magentes col·locats en bombetes, la llum cobreix la totalitat de l'habitació en la qual se situa la mostra que genera un ambient tan estètic com participatiu. Una llum amb la qual Amorós transporta l'espectador cap a un lloc indefinit en la memòria de l'artista i en la imaginació de qui l'està observant.

Daniel Terol Sánchez


MARTHA ANN BART
T I O G A
B


TERMINO MUNICIPAL DE VILLENA



‘RELATOS COMPARTIDOS’: LORENA AMORÓS PRACTICA UN EXORCISMO A LA NATURALEZA MUERTA

→

Como un juramento con el que la artista alicantina exorciza sus fantasmas del pasado se concibe esta obra. Un relato compartido con la naturalista y taxidermista Martha Maxwell (Pensilvania, 1831 - Massachussetts, 1881), con quien se topó por casualidad y de quien descubrió que compartían vivencias similares. Sucesos tan particulares que sorprenden todavía más por su confluencia. Y es que pocas personas podrán decir que su casa ha sido ocupada ilegalmente por un cazador taxidermista, convirtiéndola en un taller de naturaleza muerta y encadenando un largo y tedioso proceso judicial. *Relatos compartidos* entre ambas que, del mismo modo, han marcado sus vidas para siempre.

En el caso de Marta Maxwell, la experiencia le sirvió para descubrir un talento oculto con el que incluso llegó a crear el diorama, siendo la primera persona que lograba mostrar a estos animales disecados de una forma realista y recreando su propio hábitat. Hito que la historia no le ha reconocido lo suficiente, pero que sí ha sido objeto de las atenciones de Lorena Amorós (Alicante, 1974), que más de un siglo después lo rescata para tratar de hacer justicia. Un ejercicio de investigación que, de manera profiláctica, también le sirve a Amorós para rescatar metafóricamente esta disciplina y ‘purgar’ ese acontecimiento disruptivo a través del dibujo. Porque, como le sucede a Maxwell, esta experiencia consigue potenciar su faceta creativa, aunque, por el contrario, no le tira en brazos de la taxidermia, sino que la rechaza radicalmente.

Lo más fácil habría sido utilizar la propia taxidermia en su creación artística. Es por eso que, resistirse a utilizarla como herramienta para transmitir su mensaje, ha significado todo un reto para ella. Amorós opta por tanto por el dibujo para llevar a cabo sus recreaciones de estas experiencias vividas combinadas con sus investigaciones sobre la taxidermista. A través de esta serie de dibujos, compuesta por diez imágenes realizadas con grafito sobre papel, entrelaza ambas

biografías. Una técnica que además le permite mezclar estos recuerdos y documentos en un espacio temporal ambiguo que, a pesar de la distancia, se asemejan pareciendo cercanas y mostrando sus similitudes. Sin embargo, más allá del significado que obtienen estas diez obras por sí solas, la serie *Relatos compartidos* se completa, formando parte de un todo, con el proyecto previo *Escena in-móvil*, en el que combina varias disciplinas artísticas como la instalación de pintura, escultura o performance. Un proyecto que se inicia a su vez en su trabajo anterior, *Herencia de ciencia-ficción*.

Remontándose por tanto hasta el principio, Amorós habla de esta curiosa herencia recibida con la que la realidad supera la ficción, y al mismo tiempo describe la paradoja que supone la práctica de la taxidermia, una técnica con la que se trata de recrear escenas vivas y dinámicas a partir de cuerpos inertes. Pero el proceso de investigación continúa y de esta manera también reflexiona sobre los límites de la representación teatral a través de esta disciplina y de sus rituales, mayormente asociada al ámbito popular en zonas rurales, en parte desfasados, contrastando con la realidad actual. En esta última parte, la artista remite a un cruce de biografías y experiencias con relatos ancestrales, en el que además utiliza un supuesto feminista con el que pretende ensalzar la figura de una mujer que, por el simple hecho de no haber sido un hombre, no ha obtenido al merecido reconocimiento a sus logros.

Esta serie de dibujos es por tanto el colofón final a un proyecto global. Un recorrido por algunas de esas imágenes de archivo que Lorena Amorós ha ido recopilando y reproduciendo mediante sus dibujos. De esta forma, en un punto que se encuentra entre la realidad y la ficción en el que no se sabe con certeza qué cosas corresponden a cada ámbito, se puede ver a los animales que ella encontró disecados en su propia casa, en un contexto surrealista que da la sensación de una invasión animal. Algo que aparece a continuación de la fachada de la vivienda de Martha Maxwell, así como la de la propia Lorena Amorós, en una nueva intercalación de estas dos biografías. Las dos casas que acogieron extrañamente estos dos casos de inquietantes episodios taxidérmicos que removieron las vidas de estas dos creadoras.

Otra imagen antigua, la de una taberna de Baraboo que aparece fusionada con un titular y una información de prensa del siglo XIX, corresponde a la vida de Maxwell y pretende destacar su actitud reivindicativa y comprometida. Y es que ella también participó, junto a otras dieciséis mujeres, en los asaltos a varias tabernas

americanas, donde derramaban en el suelo las botellas de alcohol que encontraban. Unos acontecimientos que posteriormente derivarían en la conocida Guerra del Whiskey de 1854. Dibujo que remite a un momento biográfico con el que pretende destacar la figura de una mujer luchadora y feminista. Un hecho en el que Amorós también se ve identificada ideológicamente.

A pesar de las diferencias en sus vidas, ya que no todo es similitud exacta, las dos mujeres que protagonizan el contenido propio de esta exposición también han forjado una conexión especial con la naturaleza desde temprana edad. Algo que Amorós ha querido mostrar a través de la reproducción de una fotografía de infancia con su abuelo, donde ambos aparecen con una cría de cordero. Del mismo modo en que le sucediera a ella, la abuela Maxwell se encargó de motivar un importante vínculo con los animales y el entorno natural, desde niña, según las investigaciones de la artista alicantina.

La colección incluye además dos mapas. En primer lugar, el plano de Tioga, la ciudad en la que se crió Martha Maxwell, mientras que por otro lado aparece también el mapa de Villena, el municipio en el que nació y creció Lorena Amorós. Utilizando como referencia dos planos reales, estos dos dibujos reflejan los puntos de estas ciudades en los que han vivido. Una forma de volver a mezclar el pasado con el presente de forma intemporal, sin generar distancia o al menos minimizándola en una sensación de conjunto que consigue lograr al aunar esas dos temporalidades.

La artista, que habitualmente se siente cómoda en la mezcla de medios y disciplinas para crear y transmitir su mensaje, utiliza en este caso un formato de dibujo en 35,5 por 48 centímetros, con el que consigue plasmar con precisión todos esos episodios y situaciones que ha insistido en exorcizar a través de esos diversos proyectos en los que viene trabajando desde 2013. En esta ocasión, los dibujos están enmarcados en metacrilato a modo de caja. Un método empleado con toda la intención, ya que busca dar esa sensación de encofrado o caja de recuerdos. Una intencionalidad que también está presente en la luz con la que se llevan a cabo sus exposiciones. Con unos filtros magentas colocados en bombillas, la luz cubre la totalidad de la habitación en la que se ubica la muestra generando un ambiente tan estético como participativo. Una luz con la cual Amorós transporta al espectador hacia un lugar indefinido en la memoria de la artista y en la imaginación de quien lo está observando.

Daniel Terol Sánchez

ENG
→

‘RELATOS COMPARTIDOS’ (‘SHARED TALES’): LORENA AMORÓS CARRIES OUT AN EXORCISM ON STILL LIFE

→

This work is conceived as an oath with which the artist from Alicante exorcises the ghosts of the past. It is a tale shared with the naturalist and taxidermist Martha Maxwell (Pennsylvania, 1831 – Massachusetts, 1881), who she came across by chance and with whom she discovered she has shared similar experiences. The events were so specific that they are even more surprising because of their coincidence. Few people can say that their house has been illegally occupied by a taxidermist hunter, turning it into a workshop for still life and triggering a long, tedious judicial process. These are their *Shared tales* that in the same way marked both their lives forever.

In the case of Martha Maxwell, the experience helped her discover a hidden talent with which she even ended up creating the diorama, being the first person who managed to show these dissected animals in a realistic way while recreating their own habitat. This is a milestone for which she has not been sufficiently recognised by history, but it has indeed caught the attention of Lorena Amorós (Alicante, 1974), who more than a century later has rescued it to try to do it justice. Amorós’ work has involved research that, prophylactically, has also helped her to metaphorically rescue this discipline and ‘purge’ that disruptive experience through drawing. This is because, as happened to Maxwell, the experience came to enhance her creative side, though unlike Maxwell she does not throw herself into the arms of taxidermy, but radically rejects it.

It would have been easiest to use taxidermy itself in her artistic creations. That is why her refusal to use it as a tool to convey her message has been quite a challenge for her. Amorós instead opts for drawing to make her recreations of these experiences combined with her research into the taxidermist. Through this series of drawings, composed of ten images in graphite on paper, both biographies intertwine. It is a technique that also allows

her to blend these memories and documents in an ambiguous space-time that, despite the difference in time, resemble each other on appearing approachable and showing their similarities. However, beyond the significance these ten works take on by themselves, the *Shared tales* series is part of a complete work along with the previous project *Escena in-móvil* ("*Immobile scene*"), in which she combines various artistic disciplines such as painting, sculpture and performance installations. It is a project that began at the same time as her previous work, *Herencia de ciencia-ficción* ("*Science fiction inheritance*").

Going back to the beginning, then, Amorós speaks of this curious inheritance in which reality surpasses fiction, and at the same time she describes the paradox implied by the activity of taxidermy, a technique with which she attempts to recreate live scenes and dynamics from inert bodies. All the while, the research process continues and in this way she also reflects on the limits of theatrical performance through this discipline and its rituals, mostly associated with a commonplace environment in rural areas, partly outdated and contrasting with modern reality. In this last part, the artist refers to criss-crossing biographies and experiences with ancestral tales, in which she also uses a supposed feminist with whom she intends to extol the figure of a woman who, due to the simple fact of not being a man, has not attained the recognition she deserves for her achievements.

This series of drawings is therefore the ultimate culmination of an entire project. It is a tour around some of those archival images that Lorena Amorós has been collecting and reproducing via her drawings. In this way, at a point that lies somewhere between reality and fiction where one does not know with certainty what things correspond to each field, one can see the animals she found dissected in her own house, in a surreal context that gives one the feeling of an invasion by animals. This is something that appears from behind the façade of Martha Maxwell's house, as well as from Lorena Amorós' own house, in a new interweaving of these two biographies. The two houses weirdly played host to these two disturbing taxidermal episodes that shook up the lives of these two creators.

Another old image, that of a tavern in Baraboo that appears to be linked to a press headline and text from the 19th century, corresponds to Maxwell's life and is intended to highlight her committed attitude of protest. This is because she also took part together with another sixteen women in attacks on several American

taverns, where they spilled the bottles of alcohol they found over the floor. These events would later lead to the so-called Whiskey War of 1854. The drawing harks back to a biographical moment with which it aims to highlight the figure of a woman who was a fighter and a feminist; aspects with which Amorós also identifies ideologically.

Despite the differences in their lives, since not everything is exactly the same, the two women who play a role in this exhibition's content also both forged a special connection with nature from an early age. This is something that Amorós wanted to show through a childhood photograph with her grandfather, where the two appear with a baby lamb. In the same way as occurred with her, Grandmother Maxwell took it upon herself to foster a significant link with animals and the natural environment since she was a child, according to the research by the Alicante artist.

The collection also includes two maps. First, there is a street map of Tioga, the city where Martha Maxwell was raised, while the other is a map of Villena, the municipality where Lorena Amorós was born and grew up. Using two real maps as a reference, these two drawings show the points in these cities in which they lived. This is a way to mix the past with the present in a timeless way, without creating distance or at least minimizing it within a feeling of ensemble that she manages to achieve by combining these two timelines.

The artist, who usually feels comfortable in a mixture of media and disciplines to create and convey her message, in this case uses a drawing format in 35.5 by 48 centimetres, with which she manages to accurately capture all of the episodes and situations she has insisted on exorcising through these diverse projects on which she has been working since 2013. This time, the drawings are framed in methacrylate as a box. She has used this method very intentionally, since she seeks to give a feeling of a chest or a box of memories. This intentionality is also present in the light with which she sets up her exhibitions. With magenta filters placed over light bulbs, the light covers the entire room where the work is exhibited, generating an atmosphere that is both aesthetic and participatory. It is a light with which Amorós transports the onlooker to an indefinite place in the artist's memory and in the onlooker's imagination.

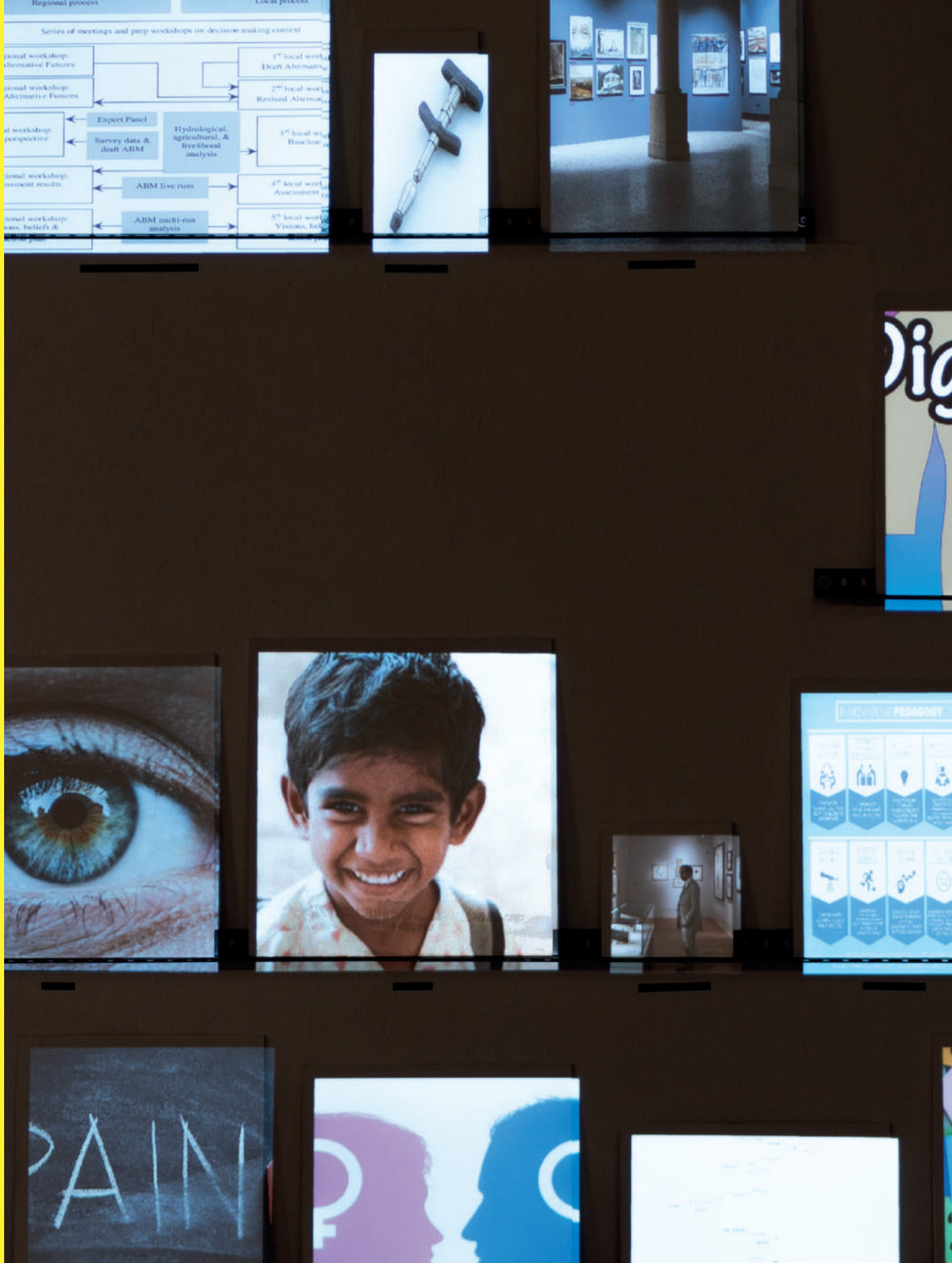
Daniel Terol Sánchez

Clara Boj & Diego Díaz (Múrcia, 1975)

Internet Iconography Atlas. 2016

Instal·lació audiovisual

Mesures variables



INTERNET ICONOGRAPHY ATLAS. GIR ICONOGRÀFIC DE L'HERMENÈUTICA

→

Un espectador accedeix al museu, pren el full de sala, que llig per damunt, s'endinsa en una mostra en la qual distingeix diversos noms d'artistes i es pregunta quin serà el fil conductor entre els diversos treballs. Trau de la butxaca el seu telèfon mòbil i introdueix en un cercador que podria ser Google un concepte dels que li ha cridat l'atenció mentre llegia, potser perquè no el coneix, tal vegada perquè pensa que li facilitarà la immersió en el projecte que se li presenta. Potser és que ja no pot evitar-ho i és un acte reflex, la recerca de definicions, imatges i marcs de referència amb caràcter d'urgència, la necessitat de *saber* abans de *descobrir*.

Són encara útils per a l'espectador les coordenades d'un discurs curatorial en l'entorn expositiu? Amb *Internet Iconography Atlas* els artistes Clara Boj i Diego Díaz obrin debat entorn d'aquesta pregunta. Es tracta d'una instal·lació multimèdia que, a través d'un programa dissenyat per a buscar en internet imatges vinculades als conceptes que maneja un determinat discurs expositiu, projecta aquestes imatges trobades en temps real. I ho fa simultàniament sobre més d'una trentena de tauletes de fusta pintades de blanc amb mesures variables que recorden tauletes o dispositius mòbils, repartides en quatre prestatgeries de metall orientades cap a un canó de projecció.

Segons en quina exposició col·lectiva es contextualitze aquesta peça anirà canviant cada vegada, configurada en relació amb els nous conceptes i per tant llançant noves imatges en diàleg constant. La relectura d'un projecte expositiu que proposa l'obra evidencia d'una banda l'expansió imparable de la imatge en línia com a registre del món i per un altre la globalització iconogràfica de la xarxa que aglutina les representacions visuals d'alguns conceptes reduint-los a un sol símbol repetit fins al paroxisme.

Una paraula redactada per qui comissaria una mostra, ja siga en un vinil introductori sobre paret, en el full de sala o en un catàleg, actua a vegades com un títol i fa d'intermediari entre l'espectador i l'obra de manera inconscient. El mapatge que produeix *Internet Iconography Atlas* en el marc expositiu es tradueix com a assaig visual, com un experiment filosòfic que situa l'hermenèutica en un punt d'inflexió diluint-se entre algorismes digitals.

El cercle hermenèutic entre informació i llenguatge esbossa una estructura interpretativa de la realitat i de l'actualitat en el context de la veritat i de la veracitat. Recorrem sovint als cercadors en línia per a verificar la informació que percebem en la nostra realitat física, bussegem en el que és virtual esperant trobar imatges, icones, esquemes, resums que agiliten la nostra comprensió del que ens envolta i això succeeix ací també. Quan els artistes se situen com a narradors d'històries en les pràctiques artístiques contemporànies més actuals canvien les relacions que podem establir entre públic i obra.

Partint d'un coneixement importat i probablement alié a les obres que componen l'exposició, el ràpid accés a dades addicionals



bolcades en internet enriqueix l'experiència alhora que canalitza l'atenció limitant potser la comprensió crítica de la cultura visual. Amb la peça de Boj i Díaz prenem consciència de la saturació d'informació a què estem exposats com a espectadors, provocant-la de fet nosaltres mateixos en la majoria dels casos. Interroguen així els rols que exercim en els espais compartits, a saber, específicament l'espai expositiu quant a la peça que ens ocupa, sense oblidar que els artistes tenen una dilatada trajectòria en la qual han realitzat el recorregut en ambdues direccions, des del carrer al museu i des del museu al carrer, intercedit en tot cas per l'element digital. Així mateix, veiem l'espai públic transformat per la incorporació massiva de les tecnologies en la vida quotidiana, canviant la manera en què les persones ens relacionem i, per extensió, de com interactuem amb l'art en l'espai museístic.

La comunicació imposa una velocitat que desborda els espais de la reflexió i l'experiència hermenèutica, lligat a aquesta el llenguatge que determina la forma en què comprenem, entenent-lo com a primer pas de la comprensió. És a dir, que el concepte que introduïm en un cercador i que revela imatges aleatòries amb un mínim de sentit, formula una proposta que apel·la a la racionalitat i als plurals sentits de la conversa. Es produeix un diàleg, com déiem, entre imatges en aparent desordre. L'algorisme al qual responen no és fidel a la seua cronologia i per tant res ens assegura una consecució en ordre d'aparició segons la seua antiguitat en la xarxa, o el que és la mateixa cosa, les imatges no guarden un ordre cronològic de manera que la narrativa de la peça no és lineal, ni tan sols és única, sinó múltiple.

Les coordenades que el discurs curatorial atorga per a guiar-se a la sala es tornen confuses. En aquesta confusió radica el gir iconogràfic de l'hermenèutica i és que són ara les imatges allotjades en estranys i remots servidors les que orienten una infinitat d'interpretacions en la ment de l'espectador. Constitueixen aquestes un referent més directe i estimulant que la paraula en si, que el concepte nomenat. El meme d'un personatge de ficció ens remet a l'escena d'una sèrie i el seu significat, entroncat en una història paral·lela; l'esquema d'un mapa mental organitzatiu porta el record d'una reunió laboral; una cara famosa connecta en la nostra memòria una dotzena de pel·lícules, i així successivament.

El desig per comprendre la relació entre el llenguatge i els seus contextos ens porta fins ací, fins al *metadiscurs*. La creença en el

fet que escriure i parlar és més que només la comunicació d'idees i la presentació del significat ideacional, de transmetre informació, idees o experiència però també sentiments. La intervenció de l'hermenèutica en el pla cultural, educacional i museístic, contribueix a repensar el coneixement i investigar d'una manera introspectiva sobre les pròpies necessitats en un sistema de pluralitat i diversificació.

La globalització i la crisi del capitalisme neoliberal imperant s'aborden des de l'art contemporani, amb eines tecnològiques i de caràcter altament didàctic, assumint la mateixa condició humana, la interpretació crítica de la realitat o ontologia hermenèutica del present. *Internet Iconography Atlas* obri doncs línies d'investigació que reclamen les preocupacions del món actual, fent que les imatges projectades siguen una metàfora viva, mutable. L'acció comunicativa com a intent d'aprehensió d'un sentit únic es trenca i la interpretació de les imatges del passat més immediat materialitza els conceptes del discurs curatorial. La universalitat de la comprensió a través d'imatges, transcendint el llenguatge unit a un idioma concret, allibera l'espectador que completa l'obra.

Marisol Salanova


alues
equality
hinking
governance
Narrative Writing
✓ I will include a beginning, a middle and an ending.
✓ I will create a setting by writing about who, what, where and when.
✓ I will create a problem.
✓ I will solve the problem.
✓ I will include details and descriptions.
PROBLEMS
SOLUTIONS

INTERNET ICONOGRAPHY ATLAS. GIRO ICONOGRÁFICO DE LA HERMENÉUTICA

→

Un espectador accede al museo, toma la hoja de sala, que lee por encima, se adentra en una muestra en la que distingue varios nombres de artistas y se pregunta cuál será el hilo conductor entre los diversos trabajos. Saca del bolsillo su teléfono móvil e introduce en un buscador que podría ser Google un concepto de los que le ha llamado la atención mientras leía, quizás porque no lo conoce, tal vez porque piensa que le facilitará la inmersión en el proyecto que se le presenta. A lo mejor es que ya no puede evitarlo y es un acto reflejo, la búsqueda de definiciones, imágenes y marcos de referencia con carácter de urgencia, la necesidad de *saber* antes de *descubrir*.

¿Son todavía útiles para el espectador las coordenadas de un discurso curatorial en el entorno expositivo? Con *Internet Iconography Atlas* los artistas Clara Boj y Diego Díaz abren debate en torno a esta pregunta. Se trata de una instalación multimedia que, a través de un programa diseñado para buscar en internet imágenes vinculadas a los conceptos que maneja un determinado discurso expositivo, proyecta dichas imágenes halladas en tiempo real. Y lo hace simultáneamente sobre más de una treintena de tablillas de madera pintadas de blanco con medidas variables que recuerdan a tabletas o dispositivos móviles, repartidas en cuatro estanterías de metal orientadas hacia un videoproyector.

Dependiendo de en qué exposición colectiva se contextualice esta pieza irá cambiando cada vez, configurada en relación con los nuevos conceptos y por lo tanto lanzando nuevas imágenes en diálogo constante. La relectura de un proyecto expositivo que propone la obra evidencia por un lado la expansión imparable de la imagen online como registro del mundo y por otro la globalización iconográfica de la red que aglutina las representaciones visuales de

algunos conceptos reduciéndolos a un solo símbolo repetido hasta el paroxismo.

Una palabra redactada por quien comisaría una muestra, ya sea en un vinilo introductorio sobre pared, en la hoja de sala o en un catálogo, actúa a veces como un título y media entre el espectador y la obra de manera inconsciente. El mapeo que produce *Internet Iconography Atlas* en el marco expositivo se traduce en tanto que ensayo visual, como un experimento filosófico que sitúa la hermenéutica en un punto de inflexión diluyéndose entre algoritmos digitales.

El círculo hermenéutico entre información y lenguaje esboza una estructura interpretativa de la realidad y de la actualidad en el contexto de la verdad y de la veracidad. Recurrimos a menudo a los buscadores online para verificar la información que estamos percibiendo en nuestra realidad física, buceamos en lo virtual esperando encontrar imágenes, iconos, esquemas, resúmenes que agilicen nuestra comprensión de lo que nos rodea y esto sucede aquí también. Cuando los artistas se sitúan como narradores de historias en las prácticas artísticas contemporáneas más actuales cambian las relaciones que podemos establecer entre público y obra.

Partiendo de un conocimiento importado y probablemente ajeno a las obras que componen la exposición, el rápido acceso a datos adicionales volcados en internet enriquece la experiencia a la vez que encauza la atención limitando quizás la comprensión crítica de la cultura visual. Con la pieza de Boj y Díaz tomamos conciencia de la saturación de información a la que estamos expuestos como espectadores, provocándola de hecho nosotros mismos en la mayoría de los casos. Interrogan así los roles que ejercemos en los espacios compartidos, a saber, específicamente el espacio expositivo en cuanto a la pieza que nos ocupa, sin olvidar que los artistas tienen una dilatada trayectoria en la que han realizado el recorrido en ambas direcciones, desde la calle al museo y desde el museo a la calle, intercedido en todo caso por el elemento digital. Asimismo, vemos el espacio público transformado por la incorporación masiva de las tecnologías en la vida cotidiana, cambiando la manera en la que las personas nos relacionamos y, por extensión, de cómo interactuamos con el arte en el espacio museístico.

La comunicación impone una velocidad que desborda los espacios de la reflexión y la experiencia hermenéutica, ligado a ella el lenguaje que determina la forma en que comprendemos, entendiéndolo como primer paso de la comprensión. O sea, que el concepto que introducimos en un buscador y que revela imágenes aleatorias con un mínimo de sentido, formula una propuesta que apela a la racionalidad y a los plurales sentidos de la conversación. Se produce un diálogo, como decíamos, entre imágenes en aparente desorden. El algoritmo al que responden no es fiel a su cronología y por lo tanto nada nos asegura una consecución en orden de aparición según su antigüedad en la red, o lo que es lo mismo, las imágenes no guardan un orden cronológico de manera tal que la narrativa de la pieza no es lineal, ni siquiera es única, si no múltiple.

Las coordenadas que el discurso curatorial otorga para guiarse en la sala se tornan confusas. En dicha confusión radica el giro iconográfico de la hermenéutica y es que son ahora las imágenes alojadas en extraños y remotos servidores las que orientan un sinfín de interpretaciones en la mente del espectador. Constituyen ellas un referente más directo y estimulante que la palabra en sí, que el concepto nombrado. El meme de un personaje de ficción nos remite a la escena de una serie y su significado, entroncado en una historia paralela; el esquema de un mapa mental organizativo trae el recuerdo de una reunión laboral; una cara famosa conecta en nuestra memoria una docena de películas, y así sucesivamente.

El deseo por comprender la relación entre el lenguaje y sus contextos nos lleva hasta aquí, hasta el *metadiscurso*. La creencia en que escribir y hablar es más que solo la comunicación de ideas y la presentación del significado ideacional, de transmitir información, ideas o experiencia pero también sentimientos. La intervención de la hermenéutica en el plano cultural, educacional y museístico, contribuye a repensar el conocimiento e investigar de un modo introspectivo sobre las propias necesidades en un sistema de pluralidad y diversificación.

La globalización y la crisis del capitalismo neoliberal imperante se abordan desde el arte contemporáneo, con herramientas tecnológicas y de carácter altamente didáctico, asumiendo la propia condición humana, la interpretación crítica de la realidad u ontología hermenéutica del presente. *Internet Iconography Atlas* abre pues líneas de investigación que reclaman las preocupaciones del mundo actual, haciendo que las imágenes proyectadas sean una metáfora viva, mutable. La acción comunicativa en tanto

que intento de aprehensión de un sentido único se quiebra y la interpretación de las imágenes del pasado más inmediato materializa los conceptos del discurso curatorial. La universalidad de la comprensión a través de imágenes, trascendiendo el lenguaje unido a un idioma concreto, libera al espectador que completa la obra.

Marisol Salanova





INTERNET ICONOGRAPHY ATLAS. ICONOGRAPHIC TWIST IN HERMENEUTICS

→

A viewer enters the museum, picks up the hall's sheet, which they read vaguely before entering a display in which they can see several names of artists, wondering what the thread is that connects the various artworks. They take their mobile phone out of their pocket and type into a search engine such as Google a concept that has caught their attention while reading, perhaps because they do not know it, or perhaps because they think it will help them delve into the project before them. Maybe they can no longer avoid it and it is by now a reflex action: this search for definitions, images and frames of reference as a matter of urgency, the need to know before discovering.

Are the coordinates of a curator's discourse in an exhibition environment still useful for the viewer? With *Internet Iconography Atlas*, the artists Clara Boj and Diego Díaz open up a debate about this question. It is a multimedia installation that uses a program designed to search the Internet for images linked to the concepts dealt with in a specific exhibition discourse, which it then projects in real time. It does so simultaneously on more than thirty wooden boards painted white with varying dimensions reminiscent of tablets and mobile devices, arranged on four metal shelves turned towards a video projector.

Depending on which collective exhibition this piece is contextualized into, it changes every time, set up in relation to the new concepts and thus shooting out new images in a constant dialogue. The reinterpretation of an exhibition project as proposed by this work on the one hand reveals the unstoppable expansion of the online image as a record of the world, and on the other the iconographic globalization of the Internet that brings together the visual representations of some concepts, reducing them to a single symbol repeated to the point of paroxysm.

A word written by whoever might curate a display, whether on an introductory vinyl on the wall, on the gallery's information sheet or in a catalogue, sometimes acts as a title, sub-consciously mediating between the viewer and the work. The mapping done by *Internet Iconography Atlas* in the context of the exhibition can be translated as a visual essay, as a philosophical experiment that places hermeneutics at a turning point, diluting itself among digital algorithms.

The hermeneutical loop between information and language outlines an interpretive structure of reality and current affairs within the context of truth and truthfulness. We often resort to online search engines to verify the information we are perceiving in our physical reality; we dive into the virtual world, hoping to find images, icons, diagrams and summaries to streamline our understanding of our surroundings—and that happens here, too. When artists position themselves as storytellers in the most up-to-date contemporary artistic practices, the relationships that we may establish between the viewers and the work change.

Based on knowledge that has been imported and is probably alien to the artworks that make up the exhibition, the fast access to additional data on the Internet enriches the experience while at the same time channelling attention, perhaps restricting critical understanding of visual culture. With this piece by Boj and Díaz, we become aware of the information overload to which we are exposed as the audience, in fact bringing it about ourselves in most cases. They thus question the roles we play in shared spaces, specifically the exhibition space in terms of the piece we are dealing with, not forgetting that the artists have a long career behind them in which they have made the journey in both directions: from the street to the museum and from the museum to the street, with the digital element intervening at all times. Indeed, we see public space transformed by the massive introduction of technologies into everyday life, changing the way in which people interact and, by extension, how we interact with art in the museum space.

Communication imposes a speed that overwhelms spaces for reflection and hermeneutical experience, and linked to it there is the language that determines the way we understand, since it is the first step in understanding. In other words, the concept we type into a search engine and which gives us random images with minimal meaning, formulates a proposal that appeals to rationality and to the diverse senses of conversation. A dialogue is created, as we

were saying, between images in apparent disorder. The algorithm to which they respond is not faithful to their chronology and therefore nothing assures us they are shown in order of appearance according to their age in the Internet, in other words the images are not in a chronological order and so the narrative of the piece is not linear, or even unique, but multiple.

The coordinates that the curator's discourse provides as a guide to the gallery become confusing. Within this confusion lies the iconographic twist in hermeneutics; it is now the images housed in strange, remote servers that guide endless interpretations in the viewer's mind. They are a more direct, stimulating reference than the word in itself, than the concept named. The meme of a fictional character reminds us of the scene from a series and its meaning, branching off into a parallel story; the outline of an organizational mind map brings back the memory of a work meeting; a famous face connects to a dozen movies in our memory, and so on.

The desire to understand the relationship between language and its contexts leads us up to here, to the *metadiscourse*. There is the belief that writing and speaking are more than just the communication of ideas and the presentation of ideational meaning, of conveying information, ideas and experience, but also feelings. The involvement of hermeneutics in the sphere of culture, education and museums helps to rethink knowledge and to look introspectively into one's own needs in a system of plurality and diversification.

Globalization and the crisis in the dominant neoliberal capitalism are addressed through contemporary art with technological tools and a highly didactic nature, assuming the human condition itself, the critical interpretation of reality or hermeneutical ontology of the present. *Internet Iconography Atlas* thus opens up lines of research called for by the concerns of today's world, turning projected images into a living, mutable metaphor. The act of communication as an attempt to capture a unique sense is broken and the interpretation of images from the most immediate past materializes the concepts from the curator's discourse. The universal nature of understanding through images, transcending language in general linked to a specific language, frees the viewer who makes the work complete.

Marisol Salanova

Joan Cardells
(València, 1948-2019)

1979. 2007

Cel·lulosa
165 x 64 x 15 cm.



ENTRE EL DIBUIX I L'ESCULTURA. REFLEXIONS AL VOLTANT DE L'OBRA 1979 DE JOAN CARDELLS

→

— I —

El nom i l'obra de Joan Cardells (València, 1948-2019) en el context de l'escultura valenciana contemporània, és de presència obligada, en una col.lecció que està pensada i planificada com a decididament representativa de la història de l'art valencià actual.

A més a més, dins de la producció escultórica de Cardells, en concret en el marc cronològic de la nostra centúria, sempre sòbria, radicalitzada i amb un llenguatge força personal, aquesta peça (realitzada l'any 2007) és encara més característicament singular i diferent, marcant, de fet, una particular vàlua, tant pels seus materials i experimentació formal, com per la recerca estructural i les possibilitats texturals que comporta, clarament potenciades, pas a pas, en la concreta gestació de la peça.

Per a millor contextualitzar la seua producció, podem dir que entra en el grup de les obres que Cardells elabora, en tornar a treballar l'escultura, ja al segle XXI (després d'haver estat un llarg temps obsessivament centrat en el cultiu del dibuix / grafit), tot utilitzant materials artesanals i emprant, de bell nou, processos experimentals.

L'estil adoptat és característic de la mostració dels seus objectes emblemàtics, sempre amb radical sobrietat i allunyats de tot espectacle. Torna, escultòricament, a formes no massa usuals, vinculades principalment al patronatge i modelitzacions industrials / artesanals, convertides en sòbries escultures autònomes.

De fet, la peça, pels materials emprats a la seua construcció (en concret, pasta de cel.lulosa, treballada amb motle d'argila), no pot exposar-se mai a l'aire lliure, ni a la humitat o la pluja.

Respecte al títol de l'obra ("1979") cal puntualitzar que tant sols és una clau aleatòria, d'estricte inventari seriat, sense referències denotatives a cap celebració o efemèride concreta, que es puga emfatitzar.

Al llarg del seu itinerari, després de la dissolució de l'Equip Realitat (1966-1976), obrint un diferenciat i extens període, sovint ha utilitzat, Joan Cardells, en el seu plural quefer, aquesta estratègia d'estricta numeració, per a l'assignació de determinats *tituli* identificatius —que no descriptius— per a les seues propostes artístiques corresponents.

— I I —

L'experimentació sistemàtica, a partir del ventall de materials emprats en les seves escultures, és un dels punts que cal evidenciar i recordar. En la peça que comentem es tracta, com hem dit, de la utilització de pasta de cel.lulosa, sobre motle, igual que prou abans van tenir lloc els seus revulsius diàlegs amb la inesperada uralita, resultat d' aquella barreja homogénea i cohesionada d'amiant desfibrat i ciment portland superfort, en presencia de l'aigua...

Escoltem, com a palanca explicativa, les seues paraules, al respecte: "Malgrat que en les meues escultures el resultat final siga sec —i no sols en el sentit físic, de tacte, sino també, d'atmósfera conceptual i interpretativa—, en el procés de treball, per contra, la humiditat és el microclima determinant que els materials de l'obra habiten, de manera dominant".

De fet, a l'amic Cardells no li costa gens ficar-se a rememorar l'aprenentatge d'aquelles clases de modelat, de fa més de mig segle, a Sant Carles, tot manipulant argila dies i dies, setmanes i mesos, tractant de copiar uns caps o uns ropatges de les rèpliques de l'estatuaria clàssica. També emprant sistemàticament l'escaiola líquida, per al tractament del motle, com cal recordar. "Sempre l'aigua —torna a repetir-nos Cardells— per a hidratar, amb conveniencia, el treball en marxa, tot prenent un glop i llançant-la, pulveritzada per la boca, sobre l'obra *in fieri* i cubrint-la, després, amb un pany humit"...

En realitat, quasi proveit amb els mateixos procediments, aplicats sobre altres materials, és cert, el Cardells dels anys setanta i

seguents es va enfrontar, exitosament, amb la recordada uralita. Primer modelant de bell nou, amb argila, les concretes i extranyes xaquetes-torsos i perneres sorprenents. Després, amasar amiant i ciment, tot aplicant-los —nous materials— als motles... sempre en presencia de l'aigua.

Potser el seu singular itinerari experimental i creatiu està fet de tota una sèrie de tasques contraposades: aprendre i arxivar, recuperar i aplicar, anar i tornar.

Es va matricular Cardells, com hem recordat, a les clases de modelat de ropatges i també, però, de repussatges (treballar planxes en metall, cuir i altres materials per a obtener un dibuix, fet en relleu, de gran força decorativa). Tot aquell aprenentage, replegat a la seua memoria operativa, es va obrir, amb resolución, cap al tractament de relleus i incisions, concretament, a les seues planxes-bregues en ferro colat, allà pels anys 80.

"Curiosa deriva la del repussatge —ens comenta Cardells— en aliar-se a les trapes del gas o del clavegueram urbà, fruit de les meues obsessions amb les ferreteries. És així com vaig construir el meu territorio ambivalent, entre el dibuix i l'escultura, el camp tan propi del meu quefer, on habiten i conviuen la grisalla, el fum i el clarobscur, els jocs hàptics i el contrast de materials. Modelar i motlurar".

Fins i tot, més de una vegada he pensat, que el descubriment del fibrocement / la uralita com a material escultòric, no és un fet alié a aquella concreta realitat, que formava part, en la nostra generació, del paisatge industrial que ens envoltava i estava així ben nugat a la nostra memoria visual (gris dibuix) i al nostre tacte (textura de galàpag, puntualitza no sense ironía Cardells).

Fou la uralita la seua materia cómplice, malgrat que després no mai va parar de buscar-ne, experimentalment, d'altres, com la pasta de cel.lulosa, per eixemple —que ara ens ocupa—, postulant imperativament la grisalla, les textures i la similitut d'extranys ropatges, imaginaris, il.lusoris i fràgils, sempre que fos possible. Diàlegs, si més no, entre el dibuix i l'escultura.

Romà de la Calle



ENTRE EL DIBUJO Y LA ESCULTURA. REFLEXIONES SOBRE LA OBRA 1979 DE JOAN CARDELLS

→

— I —

El nombre y la obra de Joan Cardells (València, 1948-2019) en el contexto de la escultura valenciana contemporánea, es de presencia obligada en una colección que está pensada y planificada como decididamente representativa de la historia del arte valenciano actual.

Además, dentro de la producción escultórica de Cardells, en concreto en el marco cronológico de nuestra centuria, siempre sobria, radicalizada y con un lenguaje bastante personal, esta pieza (realizada en 2007) es todavía más característicamente singular y diferente, marcando, de hecho, una particular valía, tanto por sus materiales y experimentación formal, como por la investigación estructural y las posibilidades texturales que comporta, claramente potenciadas, paso a paso, en la concreta gestación de la pieza.

Para contextualizar mejor su producción, podemos decir que entra en el grupo de las obras que Cardells elabora, al volver a trabajar la escultura, ya en el siglo XXI (después de haber estado un largo tiempo obsesivamente centrado en el cultivo del dibujo / grafito), utilizando materiales artesanales y empleando, nuevamente, procesos experimentales.

El estilo adoptado es característico de la muestra de sus objetos emblemáticos, siempre con radical sobriedad y alejados de todo espectáculo. Vuelve, escultóricamente, a formas no demasiado usuales, vinculadas principalmente al patronaje y modelizaciones industriales / artesanales, convertidas en sobrias esculturas autónomas.

De hecho, la pieza, por los materiales empleados en su construcción (en concreto, pasta de celulosa, trabajada con molde de arcilla), no puede exponerse nunca al aire libre, ni a la humedad o la lluvia.

Respecto al título de la obra (“1979”) cabe puntualizar que tan solo es una clave aleatoria, de estricto inventario seriado, sin referencias denotativas a ninguna celebración o efeméride concreta, que se pueda enfatizar.

A lo largo de su itinerario, después de la disolución del Equip Realitat (1966-1976), abriendo un diferenciado y extenso periodo, a menudo ha utilizado, Joan Cardells, en su plural quehacer, esta estrategia de estricta numeración, para la asignación de determinados *tituli* identificativos —que no descriptivos— para sus propuestas artísticas correspondientes.

— I I —

La experimentación sistemática, a partir del abanico de materiales empleados en sus esculturas, es uno de los puntos que hay que evidenciar y recordar. En la pieza que comentamos se trata, como hemos dicho, de la utilización de pasta de celulosa, sobre molde, igual que bastante antes se produjeron sus revulsivos diálogos con la inesperada uralita, resultado de aquella mezcla homogénea y cohesionada de amianto desfibrado y cemento portland superfuerte, presencia del agua...

Escuchamos, como palanca explicativa, sus palabras, al respeto: “A pesar de que en mis esculturas el resultado final sea seco —y no solo en el sentido físico, de tacto, sino también, de atmósfera conceptual e interpretativa—, en el proceso de trabajo, por el contrario, la humedad es el microclima determinante en que los materiales de la obra habitan, de manera dominante”.

De hecho, al amigo Cardells no le cuesta nada meterse a rememorar el aprendizaje de aquellas clases de modelado, de hace más de medio siglo, en San Carlos, manipulando arcilla días y días, semanas y meses, tratando de copiar unas cabezas o unos ropajes de las réplicas de la estatuaria clásica. También empleando sistemáticamente la escayola líquida, para el tratamiento del molde, como hay que recordar. “Siempre el agua —vuelve a repetirnos Cardells— para hidratar, con conveniencia, el trabajo en marcha, tomando un trago y lanzándola, pulverizada por la boca, sobre la obra *in fieri* y cubriéndola, después, con un trapo húmedo”...

En realidad, casi provisto con los mismos procedimientos, aplicados sobre otros materiales, es cierto, el Cardells de los años setenta y siguientes se enfrentó, exitosamente, con la recordada uralita. Primero modelando nuevamente, con arcilla, las concretas y extrañas chaquetas-torsos y perneras sorprendentes. Después, amasar amianto y cemento, aplicándolos —nuevos materiales— a los moldes... siempre en presencia del agua.

Quizás su singular itinerario experimental y creativo está hecho de toda una serie de tareas contrapuestas: aprender y archivar, recuperar y aplicar, ir y venir.

Se matriculó Cardells, como hemos recordado, en las clases de modelado de ropajes y también, sin embargo, de repujados (trabajar planchas en metal, cuero y otros materiales para obtener un dibujo, hecho en relieve, de gran fuerza decorativa). Todo aquel aprendizaje, replegado en su memoria operativa, se abrió, con resolución, hacia el tratamiento de relieves e incisiones, concretamente, a sus planchas-bregas en hierro fundido, allá por los años 80.

“Curiosa deriva la del repujado —nos comenta Cardells— al aliarse a las trapas del gas o del alcantarillado urbano, fruto de mis obsesiones con las ferreterías. Es así como construí mi territorio ambivalente, entre el dibujo y la escultura, el campo tan propio de mi quehacer, donde habitan y conviven la grisalla, el humo y el claroscuro, los juegos hápticos y el contraste de materiales. Modelar y moldear”.

Incluso, más de una vez he pensado, que el descubrimiento del fibrocemento / la uralita como material escultórico, no es un hecho ajeno a aquella concreta realidad, que formaba parte, en nuestra generación, del paisaje industrial que nos rodeaba y estaba así muy ligado a nuestra memoria visual (gris dibujo) y a nuestro tacto (textura de galápago, puntualiza no sin ironía Cardells).

Fue la uralita su materia cómplice, a pesar de que después no paró nunca de buscar, experimentalmente, otras, como la pasta de celulosa, por ejemplo —que ahora nos ocupa—, postulando imperativamente la grisalla, las texturas y la similitud de extraños ropajes, imaginarios, ilusorios y frágiles, siempre que fuera posible. Diálogos, cuando menos, entre el dibujo y la escultura.

Romà de la Calle

ENG
→

BETWEEN DRAWING AND SCULPTURE. REFLECTIONS ON THE ARTWORK 1979 BY JOAN CARDELLS

→

— I —

The name and work of Joan Cardells (Valencia, 1948-2019) in the context of contemporary Valencian sculpture is a must in a collection that has been designed and planned as decidedly representative of the history of current Valencian art.

Furthermore, within Cardells’ sculptural work and specifically in the current century, which is always radically sober while containing a rather personal language, this piece (created in 2007) is even more characteristically unique and different. In fact, it holds particular value both due to its materials and formal experimentation, as well as due to the structural research and textural possibilities it involves, which are clearly enhanced step by step in the piece’s concrete gestation.

In order to contextualize his work better, we could say that it falls within the group of works that Cardells created when he returned to work with sculpture in the 21st century (after having focussed for obsessively long on cultivating drawing / graphite), using handmade materials and once again, experimental processes.

The style he adopts is characteristic in the display of his emblematic objects, always with radical sobriety and shunning any spectacle. In terms of sculpture, he is returning to shapes that are not so common, mainly linked to industrial / artisan patterns and models, turned into sober, autonomous sculptures.

In fact, due to the materials used in constructing it (in particular, cellulose paste, worked with a clay mould), the piece can never be displayed outdoors, or even exposed to moisture or rain.

As for the title of the work (“*1979*”), it should be noted that it is only randomly assigned from a strict serial inventory, with no references denoting any specific celebration or anniversary to be emphasized.

Throughout his career, after the dissolution of *Equip Realitat* (1966-1976) which gave way to a lengthy, distinctive period, Joan Cardells has often used this strategy of strict numbering in his varied work to assign certain identifying —but not descriptive— *tituli* for his corresponding artistic proposals.

— I I —

His systematic experimentation based on the range of materials used in his sculptures is one of the points that must be shown and remembered. As we have said, in the piece we are referring to, cellulose paste is used in a mould, just as his game-changing dialogues with unexpected uralite were produced long before as a result of that homogeneous, cohesive mixture of defibrated asbestos and super-strong Portland cement, the presence of water, etc.

Let us note his explanatory words on the matter: “Although the end result of my sculptures is a dry one, and not only in the physical sense of tact, but also with a conceptual and interpretative atmosphere, on the other hand in the work process, humidity is the decisive microclimate where the work’s materials exist, in a dominant way.”

In fact, amicable Cardells has no trouble delving into the memories of learning in those modelling classes over half a century ago in San Carlos, handling clay for days and days, weeks and months, trying to copy some heads or clothing from the replicas of classical statues. He also systematically uses liquid plaster to treat the mould, which one has to remember. “Always water,” Cardells repeats to us again, “to hydrate the work in progress as needs be, taking a swig and blowing it out as a spray from your mouth, onto the work *in fieri* and covering it afterwards with a damp cloth.”

In truth, the Cardells of the decade of the seventies and onwards tackled the aforementioned fibre cement successfully using almost the same procedures, albeit applied to other materials. First, he again models the specific, strange jacket-torsos and surprising trouser legs with clay. Afterwards, he kneads the asbestos and cement, applying them —as new materials— to the moulds... and always with water present.

Perhaps his unique experimental and creative career is made up of a series of opposing tasks: learning and archiving, recovering and applying, coming and going.

As we have recalled, Cardells enrolled in the clothing modelling classes, but also in classes for embossing (working on sheets of metal, leather and other materials to obtain a drawing of great decorative power in relief). All of that learning, rolled back into his working memory, has opened up with resolve to deal with reliefs and incisions; specifically with his struggle-sheets in cast iron back in the eighties.

“Embossment has been a curious spin-off,” Cardells comments, “by allying with gas traps or the urban sewer system, as a result of my obsession with hardware shops. That’s how I built up my ambivalent territory between drawing and sculpture, that field so typical of my work, where *grisaille*, smoke and *chiaroscuro* coexist, along with haptic games and contrasting materials. Modelling and moulding”.

I have even thought more than once that the discovery of fibre cement as a material for sculpture is not a development alien to that concrete reality, which in our generation was part of the industrial landscape around us and was therefore closely linked to our visual memory (grey drawing) and to our touch (Galapago texture, Cardells specifies, not without irony).

Fibre cement was his accomplice material, though afterwards he never stopped searching experimentally for others such as the cellulose paste we are now addressing, for example, imperatively proposing *grisaille*, the textures and the similarity of strange, imaginary, illusory and fragile clothing whenever possible. These are dialogues, at least between drawing and sculpture.

Romá de la Calle


Video Collection

Bartolomé Ferrando (València, 1951)

Escritura sonora. 2013 -2018

Acció fonetico-sonora
Mesures variables



LA PARLA EN ACTE. BARTOLOMÉ FERRANDO A PARTIR DE LA SEUA “ESCRIPTURA SONORA”

→

> Des del moment en què l’extensió del sentit desborda absolutament la del voler dir, el discurs sempre haurà de traure el seu sentit.
>
> Jacques Derrida. Marges de la philosophie

Llançant una corda, es llança cap a l’espectador una part del llenguatge, un fragment de text sígnic no escrit, una lectura improvisada després del grafisme en moviment, una veu entonada, un matís musical, un silenci laringi. Certament, tot això impulsa el vocàlic eradicant el contingut, mantenint l’alerta permanent. Obertura impredictible.

Així, allò que no pot ser dit anticipadament, configura, en la peça de Bartolomé Ferrando, tant un descobriment perpetu on la troballa ressona amb estranya atenció, com, en paral·lela simultaneïtat, la seua naturalesa implica la superació de tota semanticitat en la seua regulada normativitat lingüística. I, al temps, aquella plasticitat creativa a partir de la qual es funda parcialment el projecte de l’acció, en la seua llegibilitat construeix aquella manera sonora d’escriure en l’espai. Els versos, com les cordes, són flexibles. Són extensió de la veu, les notes que aquesta aconsegueix.

Per aquells arguments, en síntesi, potser veiem un itinerari cap a una pragmàtica, que l’artista valencià travessa amb freqüència, i al llarg de tota la seua extensa trajectòria, però que en aquesta ocasió es desbordaria conceptualment en pro d’una investigació tant universalitzable i fonològica, com emotiva i apassionada. L’anterior situaria aquesta obra edificant la “disciplina” de la performance formant ja part de la col·lecció d’art contemporani de la Generalitat Valenciana, però assenyalant també en Ferrando una nova etapa creativa, en la qual ara es trobaria l’artista.

1→ Sobre la seua voluntat divulgativa, remetem al lector a consultar el lloc web de l’artista [Recuperat el 21/06/2019 d’http://bferrando.com/publicaciones-bartolome-ferrando/], atesa la gran aportació documental allí depositada, ja que a més de localitzar-se amplis materials audiovisuals i textuals al voltant del seu treball plàstic i performàtic, es configuren apartats bibliogràfics on es posa de manifest, àmpliament, aquesta voluntat. Amb aquesta perspectiva, cal recordar que l’artista, al costat dels professors D. Pérez i A. Marco, va introduir en el currículum acadèmic de la Facultat de Belles Arts de València (UPV), l’assignatura Performance i Art d’Acció, que va començar la seua marxa en 1988-89.

2→ Ens sembla ací clarificadora la redacció de Torres Cardona quan defineix el sistema de la notació musical pertanyent a una lògica de construcció que articula cada signe d’acord amb aquesta lògica, la qual cosa permet dibuixar el pla del disseny sonor per a la seua posterior utilització i interpretació en el context de la música... així marca la ruta que han de seguir els directors i els intèrprets”. TORRES CARDONA, H.F (2012).”Semiótica Y Semántica de la Notación Musical Nuevas Fronteras” El Artista. Número 9/dic. En el cas de B. Ferrando la qüestió assenyala al fet que ell mateix seria el seu intèrpret, a més de reiterar-se en tal notació un permanent origen, diríem que de “perpètua renovació improvisada”. En aquest sentit resulta il·lustratiu reproduir ací dita notació. (veure figura 1). [https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4100160.pdf]

3→ En la fonètica articulatòria, tant els espetecs com les ejectives són manera d’articulació que descriuen la naturalesa de l’obstacle que es posa a l’eixida de l’aire, és a dir, la llengua, llavis, i altres òrgans de la parla involucrats en produir sons, en general per a consonants.

4 → Per a una eficaç ubicació sobre aquests aspectes, vegeu:

És òbvia ací la vigència del quefer intermedi, de les característiques i qualitats performatiques sustentades en una poètica transida per la interdisciplinària i, especialment, caracteritzada per l’aparent dissonància del fragmentari, el lloc de l’instant, o el protagonisme del soroll. Del *Kikakoku* de Paul Scheerbart a la música de John Cage, del dadaisme antiartístic d’Hugo Ball a la ironia màgica de Joan Brossa, dels divertits cal·ligrames de Guillaume Apollinaire o Joan Salvat-Papasseit al surrealisme al·lucinatori de Henri Michaux i les cal·ligrafies escampades de Pollock, Ferrando ha anat conjugant i sobrepassant els límits fitats de les disciplines artístiques tradicionals, exercint una tasca prospectiva, molt didàctica i divulgativa[1], d’aquelles maneres de fer *atresorats* en la poesia experimental, sonora i fonètica. Són influències, no obstant això, que potser continuaven jugant en un territori parcel·lat per a la caça i gaudi de la paraula significant i, en general, encaixat en una arquitectura més o menys plàstica, del llenguatge escrit. Ara, no obstant això, quan en la partitura han desaparegut les síl·labes, i la lletra s’ha desfigurat en mudar a mer signe abstracte i gestual, Ferrando s’aproxima a si mateix. Sense associacions estrictes, la improvisació reiterarà la pulsió de les línies i colors sense pentagrama, la seua notació-origen[2], que sense formalitzar, ni musicalitzar protocol·lariament, ni llegir conforme a una sintaxi estàndard, troba en això noves percepcions sonores, onomatopeies, espetecs ingressius i ejectives egressives[3] que la quotidianitat comunicativa arriba a esvair, velant-nos d’aquesta manera aquell nostre primer centelleig de llenguatge, el crit d’una veu originària acompanyada de la seua corresponent teatralització.

El vídeo, la fotografia, i la caixa que conté les cordes, documenten el temps atzarosament pautat que transcorre, en primer lloc, entre la cerca del sobtat i espontani dins de l’estructura de l’acció, i, en segon lloc, gràcies a l’absència de fil narratiu ordit al costat de la trama vociferant que, paradoxalment, podria ser constitutiva d’una intuïtiva primera llengua. En ella, lluny de ser paradís perdut, el so tornaria a la nostra ment en el seu ús wittgenstinià i en la seua gramàtica chomskià. Valga la coneguda expressió “acte de parla” encunyada des de la pragmàtica de John Searle i Peter Strawson, on l’enunciació, sota les seues diferents forces il·locucionàries, constitueix cert acte, ja siga aquest compromissori, declaratiu, assertiu, directiu o expressiu. En Ferrando –seguint en el nostre cas les reflexions del filòsof John Austin[4]- també dir alguna cosa és fer una cosa diferent de dir-ho, perquè emetre qualsevol expressió és, igualment, realitzar una acció diferent d’expressar-la. En tal circumstància, també la perseverança de l’acció de Ferrando

nodreix el seu víncle amb l'entorn o context, que trasformaria la relació amb els seus interlocutors, les seues reaccions en parlar, és a dir, en paraules prestades per la filosofia del llenguatge: estaria tenint en compte els actes perlocutius.

És clar, ho reiterem, que la ruta de la performance dribla tota caracterització, però l'observador-oïdor, oïdor expectant, s'impregna del quotidià percebent els batecs d'un protomon i un idioma arcaic, però de clics familiars la proximitat dels quals, de tan pròxima, l'espentaria a rastrejar la seua memòria. En aquest art dissolt en la quotidianitat sonora, contaminat de llibertat *fluxus*[5] i del moviment recordat de precisos traços mironians, apareixen les oportunitats i evidències d'un idioma *protosapiens* vinculat a través dels seus sons *joisians*[6] abrigallats per una interiorització zen, una exteriorització duchampiana, i una lingüística *zaj* amb ritmes i harmonies plàsticolíriques. Des d'ANCA fins a la temptativa de la monogènesi idiomàtica, el creador valencià experimenta el seu accionisme com a auster poeta i artista, al mateix temps que indagant sota la pell d'un filòleg performàtic[7].

La seua peça escomet el nostre comportament. Atés que som parlants, ens esperona a interrogar-nos sobre si aquella entonació, pausa, timbre, intensitat i vocalització kinèsica, no serien sinó la realitat d'una actualització contemporània d'un art paralingüístic, investigador diacrònic i retrospectiu, que malda per localitzar el primer instrument humanitzant. Amb tot, escoltem ací l'expressió d'aquest poeta parlador que teoritza com un científic gràcies a la seua prosòdia conceptual i vitalista, gens decorativa, en absolut ornamental, senzilla des del seu ultraisme gesticulant.

Sense cordes vocals, la veu no emetria la seua música. I sense l'experiència d'"Escriptura sonora" en l'acabada de crear colliçó d'art contemporani, la tensió experimental no ocuparia un lloc representatiu. Amb aquesta adquisició, se situa el to paradigmàtic del polièdric art de l'acció[8], que així mateix és una part fonamental de la pràctica artística valenciana entre dos segles. Sonoritat poètica, històrica, i estètica.

Ricard Silvestre

LOZANO BACHIOQUI E. (2010). "La interpretación y los actos de habla", en Mutatis Mutandis (Vol. 3, No. 2), 333-348.

5→Entenem ací aquesta llibertat, no solament com la imprescindible obertura creativa de l'art fluxus, sinó en funció de la seua voluntat per plasmar la vida, perquè en això s'encamina cap a la necessitat d'estar en incessant canvi. Per a aprofundir en aquesta qüestió, vegeu: MATAIX LOMA, C (2010) "*Fluxus: un arte del desorden, un arte del futuro". NORBA-ARTE (Vol.XXX), 261-269*

[Recuperat en 21/06/2019 d'https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3755820.pdf].

6→ Per a una didàctica aproximació a la pregunta per l'existència d'una primera llengua comuna, vegeu: [Recuperat en 21/06/2019 d'http://www3.uji.es/~ruiz/1003/Lects/Bernardez-CAP3.pdf]

7→ L'acte perlocutiu constituiria l'efecte que produeix la intenció comunicativa de l'emissor, del parlant, en el destinatari, receptor.

8→ Una estructurada i completa anàlisi del treball de l'artista sota la perspectiva de l'art d'acció, pot trobar-se en la tesi doctoral "La poètica del fragment i de l'interval en la poesia experimental sonora de Bartolomé Ferrando", presentada per Eduardo Jesús Marín Sánchez i dirigida pel Dr. Josep Pérez i Tomàs. Altea, Universitat Miguel Hernández. Alacant, 2013. [Recuperat en 21/06/2019 d'http://bferrando.com/tesis-sobre-bartolome-ferrando/].

EL HABLA EN ACTO. BARTOLOME FERRANDO A PARTIR DE SU "ESCRITURA SONORA"

→

> Desde el momento en que la extensión del sentido desborda absolutamente la del querer decir, el discurso siempre tendrá que sacar su sentido.
>
> Jacques Derrida. Marges de la philosophie

Lanzando una cuerda, se arroja hacia el espectador una parte del lenguaje, un fragmento de texto sígnico no escrito, una lectura improvisada tras el grafismo en movimiento, una voz entonada, un matiz musical, un silencio laríngeo. Ciertamente, todo ello impulsa lo vocálico erradicando el contenido, manteniendo la alerta permanente. Apertura impredecible.

Asi, aquello que no puede ser dicho anticipadamente, configura, en la pieza de Bartolome Ferrando, tanto un descubrimiento perpetuo en donde el hallazgo resuena con extraña atención, como, en paralela simultaneidad, su naturaleza implica la superación de toda semanticidad en su regulada normatividad lingüística. Y, al tiempo, aquella plasticidad creativa a partir de la cual se funda parcialmente el proyecto de la acción, en su legibilidad construye ese modo sonoro de escribir en el espacio. Los versos, como las cuerdas, son flexibles. Son extensión de la voz, las notas que ésta alcanza.

Por aquellos argumentos, en síntesis, quizá vemos un itinerario hacia una pragmática, que el artista valenciano atraviesa con frecuencia, y a lo largo de toda su extensa trayectoria, pero que en esa ocasión se desbordaría conceptualmente en pro de una investigación tan universalizable y fonológica, como emotiva y apasionada. Lo anterior, situaría esta obra edificando la "disciplina" del performance formando ya parte de la Colección de arte contemporáneo de la Generalitat Valenciana, pero señalando también en Ferrando una nueva etapa creativa, en la que ahora se encontraría el artista.

Es obvia aquí la vigencia del quehacer intermedia, de las cualidades y calidades performaticas sustentadas en una poética transida por lo interdisciplinar y, en especial, caracterizada por la aparente disonancia de lo fragmentario, el lugar del instante, o el protagonismo del ruido. Del Kikakoku de Paul Scheerbart a la música de John Cage, del dadaísmo antiartístico de Hugo Ball a la ironía mágica de Joan Brossa, de los divertidos caligramas de Guillaume Apollinaire o Joan Salvat-Papasseit al surrealismo alucinatorio de Henri Michaux y las caligrafías esparcidas de Pollock, Ferrando ha ido conjugando y sobrepasando los limites acotados de las disciplinar artísticas tradicionales, ejerciendo una tarea prospectiva, muy didáctica y divulgativa[1], de aquellos modos de hacer atesorados en la poesía experiental, sonora y fonética. Son influencias, sin embargo, que quizá continuaban jugando en un territorio parcelado para la caza y disfrute de la palabra significante y, en general, encajado en una arquitectura más o menos plástica, del lenguaje escrito. Ahora, sin embargo, cuando en la partitura han desaparecido las silabas, y la letra se ha desfigurado al mudar a mero signo abstracto y gestual, Ferrando se aproxima a sí mismo. Sin asociaciones estrictas, la improvisación reiterará la pulsión de las líneas y colores sin pentagrama, su notación-origen[2], que sin



1→ Sobre su voluntad divulgativa, remitimos al lector a consultar el site web del artista [Recuperado el 21/06/2019 de http://bferrando.com/publicaciones-bartolome-ferrando/], dada la gran aportación documental allí depositada, puesto que además de localizarse amplios materiales audiovisuales y textuales alrededor de su trabajo plástico y performatico, se configuran apartados bibliográficos en donde se pone de manifiesto, ampliamente, dicha voluntad. Con esa perspectiva, cabe recordar que el artista, junto a los profesores D.Pérez y A.Marco, introdujo en el curriculum académico de la Facultad de Bellas Artes de Valencia (UPV), la asignatura Performance y Arte de acción, que empezó su andadura en 1988-89.

2→ Nos parece aquí clarificadora la redacción de Torres Cardona cuando define el sistema de la notación musical perteneciendo a una lógica de construcción que articula cada signo de acuerdo a dicha lógica, lo cual permite dibujar el plano del diseño sonoro para su posterior utilización e interpretación en el contexto de la música... así marca la ruta que deben seguir los directores y los intérpretes". TORRES CARDONA, H.F (2012)."Semiótica Y Semántica de la Notación Musical Nuevas Fronteras" El Artista. Número 9/dic. En el caso de B. Ferrando la cuestión señala a que el mismo sería su propio interprete, además de reiterarse en tal notación un permanente origen, diríamos que de "perpetua renovación improvisada". En este sentido resulta ilustrativo reproducir aquí dicha notación. (ver figura 1). [https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4100160.pdf]

3→ En la fonética articulatoria, tanto los chasquidos como las eyectivas son modo de articulación que describen la naturaleza del obstáculo que se pone a la salida del aire, es decir, la lengua, labios, y otros órganos del habla involucrados al producir sonidos, por lo general para consonantes

4→ Para una eficaz ubicación sobre estos aspectos, véase: LOZANO BACHIOQUI E. (2010). "La interpretación y los actos de habla", en Mutatis Mutandis (Vol. 3, No. 2), 333-348.

5→ Entendemos aquí esa libertad, no solo como la imprescindible apertura creativa del arte fluxus, sino en función de su voluntad por plasmar la vida, pues en ello se encamina hacia la necesidad de estar en incesante cambio. Para profundizar en esta cuestión, véase: MATAIX LOMA, C (2010) "Fluxus: un arte del desorden, un arte del futuro". *NORBA-ARTE (Vol.XXX), 261-269* [Recuperado en 21/06/2019 de https://

formalizar, ni musicalizar protocolariamente, ni leer conforme a una sintaxis estándar, encuentra en ello nuevas percepciones sonoras, onomatopeyas, chasquidos ingresivos y eyectivas egresivas[3] que la cotidianeidad comunicativa llega a desvanecer, velandonos de este modo aquel nuestro primer destello de lenguaje, el grito de una voz originaria acompañada de su correspondiente teatralización.

El video, la fotografía, y la caja que contiene las cuerdas, documentan el tiempo azarosamente pautado que transcurre, en primer lugar, entre la búsqueda de lo repentino y espontáneo dentro de la estructura de la acción, y, en segundo lugar, gracias a la ausencia de hilo narrativo urdido junto a la trama vociferante que, paradójicamente, podría ser constitutiva de una intuitiva primera lengua. En ella, lejos de ser paraíso perdido, el sonido volvería a nuestra mente en su uso wittgensteiniano y en su gramática chomskiana. Valga la conocida expresión "acto de habla" acuñada desde la pragmática de John Searle y Peter Strawson, en donde la enunciación, bajo sus distintas fuerzas ilocucionarias, constituye cierto acto, ya sea este compromisorio, declarativo, asertivo, directivo o expresivo. En Ferrando –siguiendo en nuestro caso las reflexiones del filósofo John Austin[4]- también decir algo es hacer algo distinto de decirlo, porque emitir cualquier expresión es, igualmente, realizar una acción diferente de expresarla. En tal circunstancia, también la perseverancia de la acción de Ferrando nutre su vínculo con el entorno o contexto, que trasformaría la relación con sus interlocutores, sus reacciones al hablar, es decir, en palabras prestadas por la filosofía del lenguaje: estaría teniendo en cuenta los actos perlocutivos.

Es claro, lo reiteramos, que la ruta de la performance dribla toda caracterización, pero el observador-oyente, oyente expectante, se impregna de lo cotidiano percibiendo los latidos de un protomundo y un idioma arcaico, pero de cliqueos familiares cuya cercanía, de tan próxima, lo abocaría a rastrear su memoria. En este arte disuelto en la cotidianeidad sonora, contaminado de libertad *fluxus*[5] y del movimiento recordado de precisos trazos mironianos, aparecen las oportunidades y evidencias de un idioma protosapiens vinculado a través de sus sonidos joisianos[6] arropados por una interioriación zen, una exteriorización duchampiana, y una lingüística zaj con ritmos y armonias plástico-líricas. Desde ANCA hasta la tentativa de la monogénesis idiomática, el creador valenciano experimenta su accionismo como austero poeta y artista, al tiempo que indagando bajo la piel de un filólogo performático[7].

Su pieza acomete nuestro comportamiento. Dado que somos hablantes, nos espolea a interrogarnos sobre si esa entonación, pausa, timbre, intensidad y vocalización kinésica, no serían sino la realidad de una actualización contemporánea de un arte paralingüístico, investigador diacrónico y retrospectivo, que se afana en localizar el primer instrumento humanizante. Con todo, oigase aquí la expresión de este poeta hablador que teoriza como un científico gracias a su prosodia conceptual y vitalista, nada decorativa, en absoluto ornamental, sencilla desde su ultraísmo gesticulante.

Sin cuerdas vocales, la voz no emitiría su música. Y sin la experiencia de "Escritura sonora" en la recién creada colección de arte contemporáneo, la tensión experimental no ocuparía un lugar representativo. Con esta adquisición, se ubica el tono paradigmático del poliédrico arte de la acción[8], que asimismo es una parte fundamental de la práctica artística valenciana entre dos siglos. Sonoridad poética, histórica, y estética.

Ricard Silvestre

dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3755820.pdf].

6→ Para una didáctica aproximación a la pregunta por la existencia de una primera lengua común, véase: [Recuperado en 21/06/2019 de http://www3.uji.es/~ruiz/1003/Lects/Bernardez-CAP3.pdf]

7→ El acto perlocutivo constituiría el efecto que produce la intención comunicativa del emisor, del hablante, en el destinatario, receptor.

8→ Un estructurado y completo análisis del trabajo del artista bajo la perspectiva del arte de acción, puede encontrarse en la tesis doctoral "La poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando", presentada por Eduardo Jesús Marín Sánchez y dirigida por el Dr. Josep Pérez i Tomàs. Altea, Universitat Miguel Hernández. Alacant, 2013. [Recuperado en 21/06/2019 de http://bferrando.com/tesis-sobre-bartolome-ferrando/].

ENG
→

SPEAKING IN ACTION. BARTOLOME FERRANDO BASED ON HIS "SOUNDFUL WRITING" ("ESCRITURA SONORA")

→

From the moment that the extent of sense absolutely outstrips the extent of meaning, discourse will always have to make sense of it.

Jacques Derrida. *Marges de la philosophie*

Throwing a string, a part of the language is propelled towards the viewer; a fragment of unwritten sign text, an impromptu reading following the graphism in motion, an intoned voice, a musical nuance, a laryngeal silence. Certainly, all of this drives the vowels by eradicating the content, maintaining a permanent alert. It is an unpredictable opening.

Thus, what cannot be said in advance in Bartolome Ferrando's piece makes up a perpetual discovery where the finding resonates with strange attention and simultaneously its nature implies all semanticity has been overcome in its regulated linguistic normativity. At the same time, that creative plasticity upon which the project for action is partially founded constructs in its readability that soundful mode of writing in space. The verses, like the strings, are flexible. They are an extension of the voice, the notes that the latter reaches.

Due to those arguments, in summary, we may see an itinerary towards pragmatics, which the Valencian artist often follows, and throughout his extensive career, but which on this occasion would conceptually surpass itself in favour of an investigation as universalizable and phonological as it is emotional and passionate. The above would place this work as building the "discipline" of performance and becoming part of the Collection of Contemporary Art of the *Generalitat Valenciana* (Valencia regional government), but also as indicating a new creative stage in Ferrando, in which the artist would now find himself.

1→ As regards his desire to inform, I refer the reader to the artist's website (seen on 06/21/2019 at http://bferrando.com/publicaciones-bartolome-ferrando/), given the great documentary contribution deposited there, since in addition to extensive audiovisual and textual materials concerning his plastic and performance work, there are bibliographic sections arranged where said will becomes very clear. With this perspective, it should be remembered that the artist, together with Professors D. Perez and A. Marco, introduced the subject of Performance and Action Art into the academic curriculum of the Faculty of Fine Arts in Valencia

Here we see the obvious validity of the intermediate tasks, of the performative properties and qualities sustained by a poetic interdisciplinary journey and, in particular, characterized by the apparent dissonance of the fragmentary, the place of the moment, or the prominence of the noise. From Paul Scheerbart's Kikakoku to the music of John Cage, from Hugo Ball's anti-artistic Dadaism to the magical irony of Joan Brossa, from the funny calligrams of Guillaume Apollinaire or Joan Salvat-Papasseit to the hallucinatory surrealism of Henri Michaux and the scattered calligraphies of Pollock; Ferrando has been combining and exceeding the bounded limits of traditional artistic discipline, exercising a prospective, very didactic and informative task[1], of those ways of doing so treasured in experimental, sound and phonetic poetry. They are influences, nevertheless, that perhaps continued playing in a territory delimited for hunting down and enjoying a significant word, and in general ensconced in a more or less plastic architecture of written language. Now, however, when the syllables have disappeared in the musical score, and the lyrics have become disfigured upon changing into mere abstract gestural signs, Ferrando approaches himself. With no strict associations, improvisation reiterates the pulsating lines and colours without a pentagram, its notation-origin[2], which without formalizing or musicalizing by following a protocol, or reading according to a standard syntax, finds in it new sound perceptions, onomatopoeia, incoming clicks and egressive ejectives[3] that day-to-day communication makes fade away, thereby revealing our first flash of language, the cry of an original voice accompanied by its corresponding theatricalisation.

The video, the photography and the box containing the strings document the randomly spaced time that elapses, firstly between the search for the sudden and spontaneous within the structure of the action, and secondly thanks to the absence of a narrative thread created by the vociferous plot that could paradoxically constitute an intuitive first language. In it, far from being a lost paradise, the sound would return to our mind in its Wittgensteinian use and in its Chomskian grammar. The well-known expression "speech act" coined through the pragmatics of John Searle and Peter Strawson is valid, where the enunciation under its different ilocutionary forces constitutes a certain act, be it compromising, declarative, assertive, directive or expressive. With Ferrando, in our case following the reflections of the philosopher John Austin[4], saying something is also doing something other than saying it, because emitting any expression also means performing an action different from expressing it. In this circumstance, the perseverance of Ferrando's

(UPV), which began to run in 1988-89.

2→ Here we find the text by Torres Cardona to be clarifying in defining the system of musical notation belonging to a construction logic that articulates each sign according to said logic, which enables the plan for the design of sounds to be drawn up for later use and interpretation within the context of music...that is how he lays down the path that directors and performers must follow. TORRES CARDONA, H.F (2012). "*Semiótica Y Semántica de la Notación Musical Nuevas Fronteras*" ("Semiotics and Semantics of Musical Notation. New frontiers"). El Artista. Issue 9 / Dec. In the case of B. Ferrando, the question indicates that he himself would be his own interpreter, in addition to reiterating a permanent origin in such notation; we could say one of "perpetual improvised renewal". In this sense it is illustrative to reproduce this notation here (see figure 1). https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4100160.pdf

3→ In articulatory phonetics, both clicks and ejectives are a mode of articulation that describe the nature of the obstacle that is found where air exits, that is: the tongue, lips, and other speech organs involved in producing sounds, generally for consonants.

4→ For an effective explanation of these aspects, see: LOZANO BACHIOQUI E. (2010). "La interpretación y los actos de habla" ("Interpretation and the acts of speaking"), in Mutatis Mutandis (Vol. 3, No. 2), 333-348.

5→ We understand this freedom here not only as the essential creative openness of Fluxus art, but also in terms of its willingness to shape life, because by doing so one is on the way to the need to be in constant change. To look into this matter, see: MATAIX LOMA, C (2010) "*Fluxus: un arte del desorden, un arte del futuro*" ("Fluxus: an art of disorder, an art of the future"). NORBA-ARTE (Vol.XXX), 261-269.

Seen on 06/21/2019 at https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3755820.pdf.

6→ For a didactic approach to the question about the existence of a common first language, see: http://www3.uji.es/~ruiz/1003/Lects/Bernardez-CAP3.pdf (Seen on 21/06/2019.)

7→ The perlocutionary act would constitute the effect produced by the communicative intention of the sender, the speaker, the addressee, the recipient.

8→ A structured, comprehensive analysis of the artist's work from the perspective of action art can be found in the doctoral thesis "The poetics of the fragment and of the interval in the experimental sound poetry of Bartolomé Ferrando" (*La poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*), presented by Eduardo Jesús Marín Sánchez and directed by Dr. Josep Pérez i Tomàs. Altea, Universitat Miguel Hernández. Alicante, 2013. Seen on 21/06/2019 at http://bferrando.com/tesis-sobre-bartolome-ferrando/.

action also feeds on its link with the surroundings or context, which would transform the relationship with its interlocutors, their reactions when speaking, that is, in words provided by the philosophy of language: he would be taking into account perlocutionary acts.

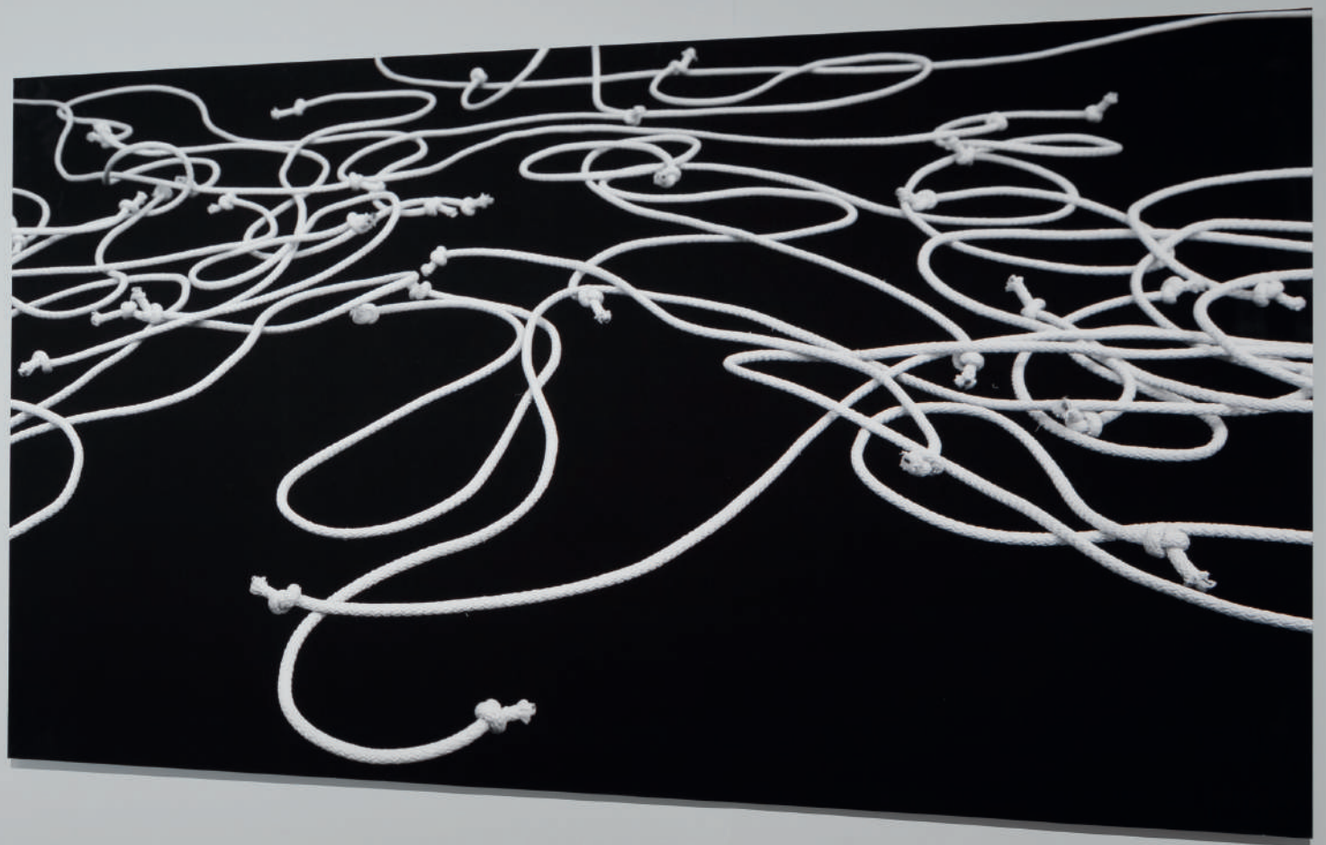
It is clear, I repeat, that the performance route dodges all characterisation, but the observer-listener, the expectant listener, permeates the everyday by perceiving the beats of a protoworld and an archaic language, though the familiar clicks whose proximity, so close, would drive him or her to comb their memory. In this art dissolved within the day-to-day of sound, contaminated with *Fluxus*[5] freedom and with the movement recalled from precise Mironian strokes, the opportunities and evidence of a protosapiens language appear, linked through their Joisian sounds[6] and supported by a Zen interiorisation, a Duchampian exteriorisation, and a linguistic Zaj with plastic-lyrical rhythms and harmonies. From ANCA to the attempt at idiomatic monogenesis, the Valencian creator experiences his actionism as an austere poet and artist, while investigating beneath the skin of a performance philologist[7].

His piece attacks our behaviour. Given that we are speakers, it spurs us on to question whether this intonation, pause, timbre, intensity and kinesic vocalisation may be nothing but the reality of a modern version of a paralinguistic art, a diachronic and retrospective researcher who strives to locate the first humanizing instrument. However, here can be heard the expression of this talkative poet who theorizes like a scientist thanks to his conceptual and vitalistic prosody; not at all decorative, anything but ornamental, simple through his gesticulating ultraism.

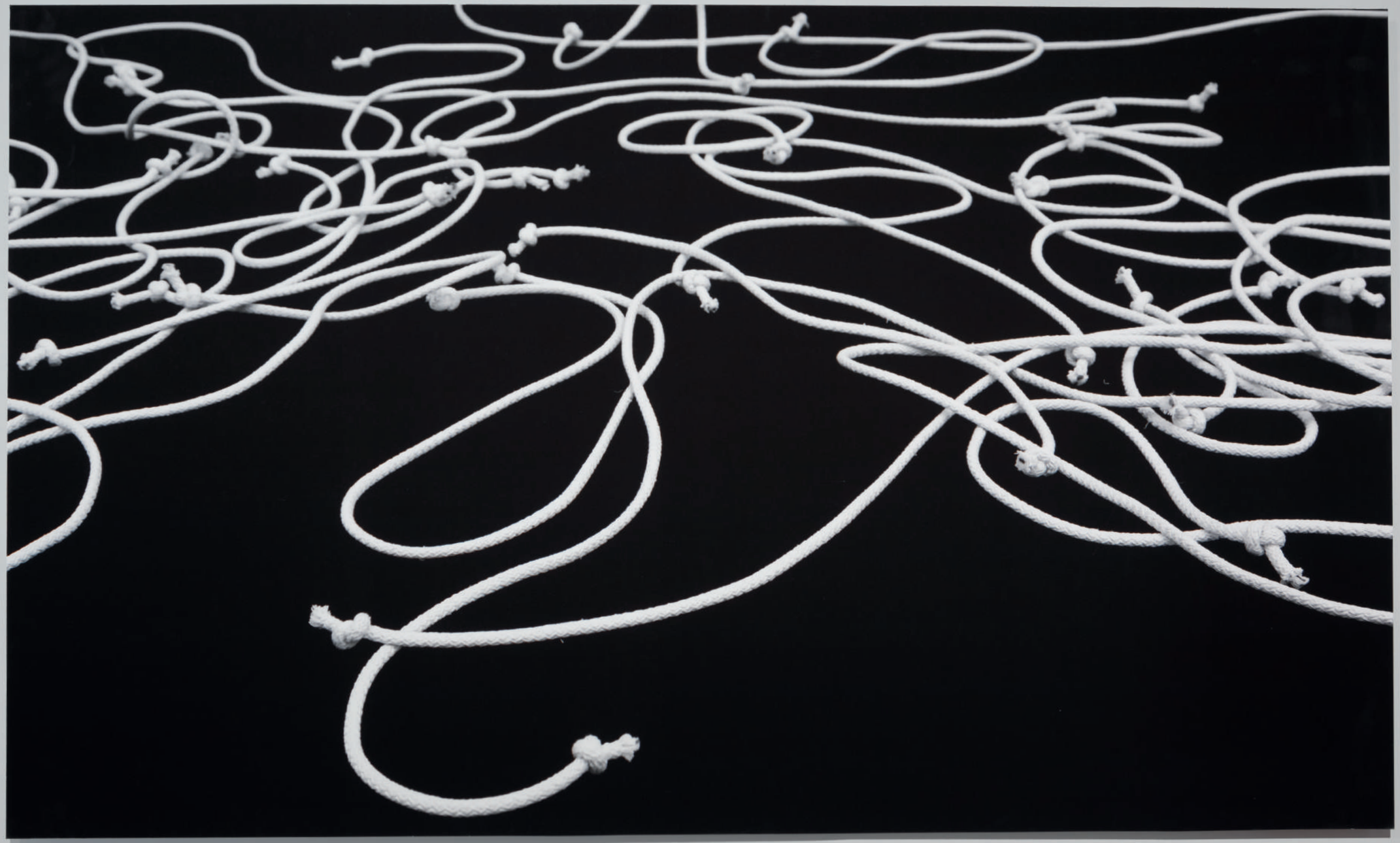
Without vocal cords, the voice would not emit its music. And without the experience of "Soundful Writing" in the newly created collection of contemporary art, experimental tension would not occupy a representative place. With this acquisition, the paradigmatic tone of the polyhedral art of the action has found its place[8] ; which has itself also been a fundamental part of Valencian artistic practice straddling two centuries. Poetic, historical, and aesthetic sound.

Ricard Silvestre









Fuencisla Francés
(Segòvia, 1944)

Papel. 2016

Paper amb estructura de fusta
85 cm. Ø



FUENCISLA FRANCÉS, *PAPEL*

→

Papel és una escultura de 85 centímetres de diàmetre realitzada, en 2016, per l'artista Fuencisla Francés[1] en la qual, com el seu nom indica, el paper és el protagonista indiscutible de l'obra. Composta per centenars de planxes rectangulars de diferents grandàries de paper unides a una estructura central, un eix de fusta, des del qual naix i s'expandeix l'obra i que serveix d'armadura i suport per a unir-la al mur. La suma dels nombrosos fragments construeixen i delineen el contorn i el defineixen en l'espai. Aquestes làmines, en diferents tonalitats de blanc: pur, trencat, os o fins i tot l'ocre... donen calidesa i harmonia a l'obra i enriqueixen el joc visual, augmentant la lluminositat d'aquesta escultura que, per la seua forma, disposició i grandària de les làmines, sense uns límits definits, pot recordar una forma orgànica similar a una flor, i és que la vinculació d'aquesta artista amb la naturalesa està molt present en la seua obra, com podem veure en altres de les seues composicions o instal·lacions.

Les nombroses planxes de paper d'aquesta escultura tenen gramatges i acabats diferents, que van des de la cartolina al cartó amb acabats mat o setinat, augmentant així el joc de textures i la lleugeresa del resultat. És aquest interessant joc de volums el que modifica la perspectiva i el pla i dota de moviment la peça.

Fuencisla Francés, amb quasi 50 anys de sòlid recorregut professional, és descendent d'una de les sagues artístiques més importants de la Comunitat Valenciana, els Francés, que té el seu origen en la segona meitat del segle XIX, amb els alcoians Emilio Sala Francés i Plácido Francés i les obres dels quals formen part d'importants col·leccions pictòriques com el Museu del Prado, el Sant Pius V o el Palau del Marqués de Dosaigües, entre altres. Haver crescut entre els quadres de la seua família afavoreix que, des de la infància, descobrira complexes composicions de diferents

1→ Fuencisla Francés (Segòvia, 1944) és doctora en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, ciutat on viu. Des de 1970 ha participat en més d'un centenar d'exposicions individuals i col·lectives nacionals (Segòvia, València, Madrid, Alacant, Saragossa, Bilbao, Salamanca, Castelló, Múrcia, Lanzarote, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canària, Santander, Barcelona...) i internacionals (Londres, Moscou, Washington, el Brasil, Xile, Florida, Mèxic, Buenos Aires, Florència, l'Havana, Santo Domingo, Montevideo, Sardenya, Karlsruhe, Lisboa, Sicília o Estrasburg). Podem trobar obra seua en col·leccions de museus i institucions com Repsol YPF, la Fundació César Manrique, de Lanzarote, el Museu Salvador Allende. de Santiago de Xile, el Museu d'Amèrica de Washington, l'Obra Cultural Bancaixa. València, Ibercaja. Caixes de Terol, València i Saragossa, els Fons de la Universitat Politècnica. València, el Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC), Lanzarote, la Generalitat Valenciana, els ajuntaments de València, Castelló i

Alacant, la Col·lecció La Casa del Siglo XV, de Segòvia, el Club Diari Llevant de València, la Col·lecció Juguetes Para Ícaro, els Diques de Arte Frente al Tsunami, el Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Fernando, de Madrid, la Diputació de València, La Caixa, Col·lecció d'Art Contemporani (antic Banc de València), el Museu Vicent Aguilera i Cerni d'Art Contemporani de Vilafamés, Castelló o La Nau. Universitat Literària de València.

El nostre projecte "Fuencisla Francés, Punt de fugida" ha sigut seleccionada per a participar en la I Convocatòria Trajectòries, 2018-2020, del Consorci de Museus de la CV per a la revisió de trajectòries artístiques valencianes, i impulsar el coneixement i la difusió de l'art valencià i s'exposarà en el Centre del Carme de València.

temàtiques huitcentistes, les variades tècniques i el colorit, amb els seus rics matisos, i que van marcar, sens dubte, l'interés creixent de Fuencisla per les Belles Arts fins a convertir-les en la seua professió.

Després de la seua formació en arts plàstiques, precisament a les aules de l'actual Centre del Carme, l'evolució professional d'aquesta artista ha basculat des de la figuració de les seues primeres obres, en xicotet format i pintades a l'oli, a l'abstracció en obres de gran grandària o les instal·lacions de la seua producció actual. Si realitzem un recorregut per la seua extensa producció, descobrim ràpidament que formen part del seu ADN creatiu l'ús de l'oli i principalment, l'ús de la tècnica del collage. I és que l'obra de Fuencisla Francés es caracteritza per una factura polida i minuciosa i per un treball manual en el qual usa eines senzilles de tall com tisores, cúter o coles, en una manufactura artesana que l'aproxima al primitiu ús del seu estudi, una antiga fàbrica de sabates.

La contínua investigació, experimentació i producció de Fuencisla Francés se centra principalment en el que podríem denominar abstracció de tipus orgànica-geomètrica en algunes ocasions-, en les quals el llenç sense tractar, o amb una emprimació monocroma blanca o negra principalment, o directament sobre lli, per la seua enorme calidesa, fan de suport a un incomptable nombre de retallades de llenç o paper que prèviament ha pintat a l'oli; després el talla en diferents grandàries i, posteriorment, realitza un collage apegant-los per la superfície de l'obra. Una vegada més, la suma de fragments retallats i pegats s'expandeixen per l'obra. El conjunt de tots aquests trossos de mesures desiguals formen la unitat de l'obra i la doten d'originalitat i càrrega expressiva. Es pot afirmar que està creant un nou espai dins de l'obra delimitat pel joc que realitzen les seues composicions de major o menor complexitat.

El procés creatiu de Fuencisla Francés és minuciós i lent. En un primer pas, l'artista construeix una obra, per a la qual empra principalment el llenç o un paper amb gruix, que pinta a l'oli amb una gamma pictòrica sòbria que va des de diferents tonalitats de verds, a ocres, grisos o negres. Una vegada acabada aquesta primera fase, procedeix a tallar el suport, a desfragmentar-lo en partícules de diferents grandàries que ordena i selecciona i després utilitza els fragments resultants en les seues composicions. Finalment, procedeix a crear una nova obra amb la tècnica del collage, apegant sobre un nou suport monocrom els diferents trossos, que col·loca com si es tractara d'una ona expansiva

o, per contra, apega fragments aïllats, com si dibuixara un traç lleuger, d'enorme delicadesa jugant amb l'harmonia compositiva i que evoquen una poètica molt personal que identifica la petjada artística que imprimeix aquesta artista a la seua producció, d'enorme energia creativa i sensibilitat.

Construir, desconstruir, descobrir, desintegrar, destrossar, desfragmentar, acoblar, expandir o reciclar són alguns verbs que defineixen l'obra de Fuencisla Francés i que tenen una íntima relació tant amb el paper, com amb el collage. Un equilibri inestable en el qual totes les peces encaixen fins a aconseguir l'equilibri creatiu, en un conscienciós joc d'acoblaments, d'ajustos entre els fragments que creen les geometries internes de la seua obra.

Pilar Tébar Martínez





FUENCISLA FRANCÉS, *PAPEL*

→

Papel es una escultura de 85 centímetros de diámetro realizada, en 2016, por la artista Fuencisla Francés[1] en la que, como su nombre indica, el papel es el protagonista indiscutible de la obra. Compuesta por centenares de planchas rectangulares de diferentes tamaños de papel unidas a una estructura central, un eje de madera, desde el que nace y se expande la obra y que sirve de armazón y soporte para unirla al muro. La suma de los numerosos fragmentos construyen y delinean el contorno y lo definen en el espacio. Estas láminas, en diferentes tonalidades de blanco: puro, roto, hueso o incluso el ocre... dan calidez y armonía a la obra y enriquecen el juego visual, aumentando la luminosidad de esta escultura que, por su forma, disposición y tamaño de las lamas, sin unos límites definidos, puede recordar una forma orgánica similar a una flor, y es que la vinculación de esta artista con la naturaleza está muy presente en su obra, como podemos ver en otras de sus composiciones o instalaciones.

Las numerosas planchas de papel de esta escultura tienen gramajes y acabados diferentes que van desde la cartulina al cartón con acabados mate o satinado, aumentando así el juego de texturas y la ligereza del resultado. Es este interesante juego de volúmenes el que modifica la perspectiva y el plano y dota de movimiento a la pieza.

Fuencisla Francés, con casi 50 años de sólido recorrido profesional, es descendiente de una de las sagas artísticas más importantes de la Comunidad Valenciana, los Francés, que tiene su origen en la segunda mitad del siglo XIX, con los alcoyanos Emilio Sala Francés y Plácido Francés y cuyas obras forman parte de importantes colecciones pictóricas como el Museo del Prado, el San Pío V o el Palacio del Marqués de Dos Aguas, entre otras. Haber crecido entre los cuadros de su familia favorece que, desde la infancia,

1→ Fuencisla Francés (Segovia, 1944) es Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, ciudad en la que vive. Desde 1970 ha participado en más de un centenar de exposiciones individuales y colectivas nacionales (Segovia, Valencia, Madrid, Alicante, Zaragoza, Bilbao, Salamanca, Castellón, Murcia, Lanzarote, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canarias, Santander, Barcelona...) e internacionales (Londres, Moscú, Washington, Brasil, Chile, Florida, México, Buenos Aires, Florencia, La Habana, Santo Domingo, Montevideo, Cerdeña, Karlsruhe, Lisboa, Sicilia o Estrasburgo). Podemos encontrar obra suya en colecciones de museos e instituciones como Repsol YPF, la Fundación César Manrique de Lanzarote, el Museo Salvador Allende. Santiago de Chile, el Museo de América de Washington, la Obra Cultural Bancaixa. Valencia, Ibercaja. Cajas de Teruel, Valencia y Zaragoza, los Fondos de la Universidad Politécnica. Valencia, el Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC) Lanzarote, la Generalitat Valenciana, los Ayuntamientos de Valencia,

Castellón y Alicante, la Colección La Casa del Siglo XV de Segovia, el Club Diario Levante de Valencia, la Colección Juguetes Para Ícaro, los Diques de Arte Frente al Tsunami, el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la Diputación de Valencia, La Caixa, Colección de Arte Contemporáneo (antiguo Banco de Valencia), el Museo Vicente Aguilera Cerni de Arte Contemporáneo de Villafamés, . Castellón o La Nau. Universitat Literaria de València.

Nuestro proyecto "Fuencisla Francés, Punto de fuga" ha sido seleccionada para participar en la I Convocatoria "Trajectòries", 2018-2020, del Consorcio de Museos de la CV para la revisión de trayectorias artísticas valencianas, e impulsar el conocimiento y la difusión del arte valenciano y se expondrá en el Centro del Carmen de València.

descubriera complejas composiciones de diferentes temáticas decimonónicas, las variadas técnicas y el colorido, con sus ricos matices, y que marcaron, sin duda, el interés creciente de Fuencisla por las Bellas Artes hasta convertirla en su profesión.

Tras su formación en artes plásticas, precisamente en las aulas del actual Centro del Carmen, la evolución profesional de esta artista ha basculado desde la figuración de sus primeras obras, en pequeño formato y pintadas al óleo, a la abstracción en obras de gran tamaño o las instalaciones de su producción actual. Si realizamos un recorrido por su extensa producción, descubrimos rápidamente que forman parte de su ADN creativo el uso del óleo y principalmente, el empleo de la técnica del collage. Y es que la obra de Fuencisla Francés se caracteriza por una factura pulcra y minuciosa y por un trabajo manual en el que usa herramientas sencillas de corte como tijeras, cúter o colas, en una manufactura artesana, que la aproxima al primitivo uso de su estudio, una antigua fábrica de zapatos.

La continua investigación, experimentación y producción de Fuencisla Francés se centra principalmente en lo que podríamos denominar abstracción de tipo orgánica, -geométrica en algunas ocasiones-, en las que el lienzo sin tratar, o con una imprimación monocroma blanca o negra principalmente, o directamente sobre lino, por su enorme calidez, hacen de soporte a un incontable número de recortes de lienzo o papel que previamente ha pintado al óleo; después lo corta en diferentes tamaños para, posteriormente, realizar un collage pegándolos por la superficie de la obra. Una vez más, la suma de fragmentos recortados y pegados se expanden por la obra. El conjunto de todos estos pedazos de medidas desiguales forman la unidad de la obra, dotándola de originalidad y carga expresiva. Se puede afirmar que está creando un nuevo espacio dentro de la obra delimitado por el juego que realizan sus composiciones de mayor o menor complejidad.

El proceso creativo de Fuencisla Francés es minucioso y lento. En un primer paso, la artista construye una obra, para la que emplea principalmente el lienzo o un papel con grosor, que pinta al óleo con una gama pictórica sobria que va desde diferentes tonalidades de verdes, a ocres, grises o negros. Una vez terminada esta primera fase, procede a cortar el soporte, a desfragmentarlo en partículas de diferentes tamaños que ordena y selecciona para después utilizar los fragmentos resultantes en sus composiciones. Por último, procede a crear una nueva obra con la técnica del collage,

pegando sobre un nuevo soporte monocromo los diferentes trozos, que coloca como si de una onda expansiva se tratase o, por el contrario, pega fragmentos aislados, como si dibujara un trazo ligero, de enorme delicadeza jugando con la armonía compositiva y que evocan una poética muy personal e identifica la huella artística que imprime esta artista a su producción, de enorme energía creativa y sensibilidad.

Construir, deconstruir, descubrir, desintegrar, destrozar, desfragmentar, ensamblar, expandir o reciclar son algunos verbos que definen la obra de Fuencisla Francés y que tienen una íntima relación tanto con el papel, como con el collage. Un equilibrio inestable en el que todas las piezas encajan hasta lograr el equilibrio creativo, en un concienzudo juego de acoplamientos, de ajustes entre los fragmentos que crean las geometrías internas de su obra.

Pilar Tébar Martínez



ENG
→

FUENCISLA FRANCÉS, PAPEL (“PAPER”)

→

1→ Fuencisla Francés (Segovia, 1944) is a Doctor of Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia, the city where she lives. Since 1970 she has taken part in over a hundred national and individual exhibitions (Segovia, Valencia, Madrid, Alicante, Zaragoza, Bilbao, Salamanca, Castellón, Murcia, Lanzarote, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canarias, Santander and more) and international ones (London, Moscow, Washington, Brazil, Chile, Florida, Mexico, Buenos Aires, Florence, Havana, Santo Domingo, Montevideo, Sardinia, Karlsruhe, Lisbon, Sicily and Strasbourg). We can find her work in collections in museums and institutions such as Repsol YPF; the César Manrique Foundation in Lanzarote; the Salvador Allende Museum in Santiago, Chile; the Museum of American History in Washington D.C.; the Obra Cultural Bancaixa social fund, Valencia; Ibercaja; the publicly subsidised savings banks (*Cajas*) of Teruel, Valencia and Zaragoza, the Valencia Polytechnic University Funds; the International Museum of Contemporary Art

Paper is a sculpture measuring 85 centimetres in diameter created in 2016 by the artist Fuencisla Francés[1] in which, as the name implies, paper takes the undisputed leading role in the work[2]. It is composed of hundreds of different-sized rectangular strips of paper attached to a central structure, a wooden shaft from which the work stems and expands while serving as its frame and base, as well as to join it to the wall. The sum of the innumerable fragments build up and delineate the outline and define it within the space. These strips, in different shades of white—pure, off-white, bone and even ochre—lend warmth and harmony to the work and enrich the visual play, enhancing the luminosity of the sculpture. Due to the shape, arrangement and size of the strips, with no defined limits, it may be reminiscent of an organic form similar to a flower. Indeed, the link between this artist and nature is very present in her work, as we can see some of her other compositions and installations.

This sculpture’s numerous strips of paper vary in weight and finishings, ranging from card to cardboard with matte or satin finishings, thus accentuating the play of textures and the lightness of the result. It is this interesting play of volumes that alters the perspective and the plane, lending movement to the piece.

Fuencisla Francés, with almost 50 years of solid professional career behind her, is a descendant of one of the most significant artistic sagas of the Valencia Community region, the Francés family, which originated in the second half of the nineteenth century with Emilio Sala Francés and Plácido Alcoyans Francés, both from Alcoy and whose works are part of important pictorial collections such as in the museums of El Prado, San Pío V, Marquis de Dos Aguas Palace and more. Growing up among her family’s paintings meant that from childhood she discovered complex compositions with different nineteenth-century themes, varied techniques and colour,

all with their rich nuances. Without a doubt, this had an influence on Fuencisla's growing interest in Fine Arts to the point where it became her profession.

Following her education in plastic arts, specifically in the classrooms of the modern Centro del Carmen, this artist's professional evolution has swung from the figurative art of her early works in small format with oil paint, to abstraction in large works and the installations of her current work. If we take a tour of her extensive work, we soon discover that the use of oil and above all collage technique are part of her creative DNA. Indeed, Fuencisla Francés' work typically has a neat, meticulous execution by hand, using simple cutting tools such as scissors, a Stanley knife or white glues. This artisan execution is reminiscent of what her studio was once used for: it is an old shoe factory.

Fuencisla Francés' ongoing research, experimentation and production mainly focuses on what we might call organic abstraction—and also geometric on some occasions. She works on canvas that is untreated or has a mainly black or white monochrome primer, or else directly on linen. Because of their great warmth, they can act as the base for a countless number of canvas or paper cut-outs that she has previously oil painted. Then she cuts it into different sizes to later make a collage by pasting them onto the surface of the artwork. Once again, the sum total of cut-out and pasted fragments spreads out over the work. All these pieces of unequal sizes together make up the artwork's unity as a whole, giving it originality and an expressive nature. It could be said that she is creating a new space within the work, delimited by the play made by her compositions of greater or lesser complexity.

Fuencisla Francés' creative process is painstaking and slow. In the first step, the artist builds up an artwork, for which she mainly uses the canvas or a paper of some thickness, which she then oil paints in a sober pictorial range of different shades from greens to ochres, greys or blacks. Once this first phase is complete, she proceeds to cut the base, to fragment it into particles of different sizes that she puts in order and selects to then use the resulting fragments in her compositions. Finally, she proceeds to create a new artwork with the collage technique, sticking the different pieces onto a new monochrome base, which she places as if it were a shock wave or, on the contrary, she sticks on isolated fragments, as if drawing a light stroke of enormous delicacy, playing with the compositional

(MIAC) in Lanzarote; the *Generalitat Valenciana* (Valencia Regional Government); the City Councils of Valencia, Castellón and Alicante; the *Casa del Siglo XV* (15th Century House) Collection in Segovia; the *Diario Levante* Club in Valencia; the *Juguetes para Ícaro* collection; the *Diques de Arte Frente al Tsunami* ("Art Dams against the Tsunami"); the Museum of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid; the *Diputación de Valencia* (Valencia provincial government); La Caixa Collection of Contemporary Art (former *Banco de Valencia*); the Vicente Aguilera Cerni Museum of Contemporary Art in Villafamés, Castellón; and La Nau, Literary University of Valencia.

The project *Fuencisla Francés*, Punto de fuga ("Fuencisla Francés, Vanishing Point") has been selected to participate in the 1st "*Trajectòries*" Call, 2018-2020, from the Valencia Community region's Museum Consortium to look at Valencian artistic careers, and to foster knowledge and the dissemination of Valencian art, to be exhibited at the *Centro del Carmen* in Valencia.

2→ Translator's note: In Spanish the word for "paper" can also mean "role".

harmony. It evokes a very personal poetry and identifies the artistic hallmark with which this artist infuses her works of great creative energy and sensitivity.

Constructing, deconstructing, discovering, disintegrating, destroying, fragmenting, assembling, expanding and recycling are just some of the verbs that define Fuencisla Francés' work and which have an intimate relationship with both paper and collage. There is an unstable equilibrium in which all of the pieces fit until the creative balance is achieved, in a conscientious game of couplings and adjustments among the fragments that create the internal geometries of her work.

Pilar Tébar Martínez

Daniel García-Andújar (Almoradí, 1966)

Technologies To The People Video Collection. 1998

Videoinstal·lació
Mesures variables



LA BRETXA ENTRE EL QUE ÉS SIMULAT (O VIRTUAL) I QUE ÉS EL REAL

→

> «Què importa qui parla, algú ha dit
> què importa qui parla.»
>
> Samuel Beckett

R. Mutt. Aquesta va ser la signatura, el nom, que apareixia rubricat en La font, la cèlebre peça que Marcel Duchamp va presentar en l'exposició organitzada per la Societat d'Artistes Independents de Nova York en 1917. R. Mutt, o Richard Mutt, no era ningú, potser un fantasma o, més aviat, un pseudònim qualsevol que va ser utilitzat amb un propòsit concret: inventar una identitat falsa i, així, trencar el mite romàntic de l'artista.

No són pocs els artistes o autors que han fet ús d'aquests «ardits» per a posar en dubte la importància, valor o significat del «nom», de «l'ésser». En cert sentit, amagar-se darrere d'un l'altre nom, falsejar-lo o simplement abstindre's de signar una obra resulta un acte alliberador. En alliberar-se d'un nom, les expectatives s'esvaeixen, així com les responsabilitats. Molt s'ha teoritzat al llarg del segle XX sobre la «mort de l'artista» o «mort de l'autor». De fet, és una qüestió que s'ha convertit en un dels paradigmes de la postmodernitat, una era que se situa constantment entre el dubte i la sospita.

Quin és el paper de l'artista hui? Què és ser un artista o una artista? Què significa ser autor o autora? Quan l'art va començar a reflexionar sobre si mateix, sobre quina és la seua funció, la signatura va ser un dels primers elements que van ser objecte de controvèrsia. Michel Foucault assegurava que la noció d'autor «constitueix el moment fort de la individualització en la història de les idees, dels coneixements, de les literatures, en la història de la filosofia també, i en el de les ciències». El pensador francés es

preguntava quin estatut se li havia donat a l'autor, en quin sistema de valoració va quedar inclòs. Existia, per tant, i existeix encara hui, un joc de signes que és capaç de modificar la naturalesa mateixa del significant, establint uns nous límits que en l'actualitat es debaten encara.

Si les avantguardes artístiques de les primeres dècades de la passada centúria van agitar els fonaments de l'art i, per tant, de l'artista, posant fi a aquest ideari purament formal, explorant i esprement al màxim les possibilitats del pensament abstracte, fugint de la mimesi i abraçant l'experimentació multidisciplinària i el pluriperspectivisme, l'arribada d'Internet va provocar una altra pertorbació de l'ordre establit, desafiant una vegada més la comprensió d'un món que, paradoxalment, ja no pot comprendre's per la mera extensió d'aquells mateixos principis que regeixen la vida quotidiana. És en aquesta disjuntiva on, una vegada més, la figura de l'artista, de l'autor contemporani, recorre a la seua reconversió o reinterpretació. I és ací, en aquest escenari, on la figura de Daniel G. Andújar adquireix especial rellevància.



L'actual director del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, el borrianenc Manuel Borja-Villel, reconeixia que l'objectiu d'Andújar és reflectir la complexitat del món digital, a més de plantejar una nova reflexió sobre el paper de l'artista en aquest món. Ací entren en joc preguntes que tenen a veure amb l'apropiacionisme, amb la mateixa condició d'autor, amb la varietat de relats existents, amb els rols que exerceix tant l'artista o l'autor com l'espectador... Diria que el paper d'aquest artista, el seu lloc en la societat en la qual estem, ha canviat per complet, deixant de complir una funció, passiva, per a convertir-se en un agent actiu capaç de generar nous discursos que posen en dubte o enriquisquen aquell que es considera hegemònic. El treball de l'alacantí versa sobre aquesta transformació social, econòmica i política, de poder, que Internet ha provocat.

En més d'una ocasió, Daniel G. Andújar ha reconegut que la seua obra està plantejada com una espècie de puzle que es munta i es desmunta a si mateix. Exemple d'això és la peça *Technologies To The People Video Collection* (1998) que ara forma part de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana, una obra fonamental del seu projecte «Technologies To The People» que és, com ell mateix ha indicat, una espècie de recurs amb el qual plantejava una crítica sobre el desenvolupament de la tecnologia. Així mateix, establia una profunda reflexió sobre aquest canvi o procés de canvi, d'obertura, d'un món físic a un altre virtual, desconegut i fàcilment manipulable, encara que també esperançador, doncs les possibilitats que es van plantejar a partir de llavors van ser il·limitades. Quines possibilitats eren —i són— aquestes? Les concernents a l'estructura o jerarquia social, al mateix sistema que hem creat, a l'enriquiment intel·lectual...

Technologies To The People Video Collection va plantejar en el seu moment aquest anhel de poder accedir a una quantitat il·limitada de material cultural, més concretament una impressionant llista de cent importants obres de media-art que es van produir des de principis de la dècada de 1970 fins a principis de 1990. Per a això, Andújar va crear un servei digital que va anomenar *Satellite and Video Speed Internet*, una plataforma que prompte es va saber que era fictícia, buscava així la reacció d'aquelles persones que intentaven accedir a aquest material al mateix temps que realitzava una analogia del sistema polític del moment. Certament, la voràgine que va provocar Internet, va fer que el món creguera que tot era possible. Però, va ser realment així? I, quanta «veritat» hi ha en això? Com ja va avançar Joan Fontcuberta, l'art no està

indissolublement vinculat a la «realitat», sinó que també pot «il·lustrar el que és inexistent». En aquest sentit, tant Fontcuberta —en el seu treball *Fauna*— com el mateix Daniel G. Andújar, han desmuntat els dispositius gnoseològics dels mèdia i el *stablishment* cultural. Amb quin objectiu? Per a implicar la ciutadania, a un públic que no considera com a tal, ja que Andújar entén aquest «públic» com a participants d'un procés cultural que, diu, «és complex», i que per això han d'aprendre a codificar i decodificar un determinat llenguatge que està en constant metamorfosi. Dit d'una altra manera, posar en dubte l'imaginari cultural que es va originar amb l'arribada del món digital, d'Internet, a través d'un llenguatge que implica situar l'educació com a eina específica i imprescindible i únic garant de futur.

En definitiva, tal com transmet en aquesta instal·lació —consistent en un prestatge amb cent vídeos format VHS i un PC amb monitor o dispositiu—, Andújar ens convida a participar en aquest procés d'obertura que afecta aquesta alteració d'un paradigma que es caracteritza, al seu torn, per la immediatesa, la comunicació massiva, la mediatització de qualsevol nimi detall, l'estudiada desinformació, el que és efímer... «En la societat de la informació es du a terme un procés en el qual hem d'actualitzar totes les estructures», adverteix l'artista alacantí, i a través d'obres com aquesta, on aborda la bretxa entre el que és simulat (o virtual) i que és el real, continua aprofundint en la implicació que ha de tindre l'usuari dels nous mitjans i la seua emancipació respecte als discursos imposats.

Eric Gras Cruz

BIBLIOGRAFIA→

FOUCAULT, M., 1999. *Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras essenciales I.* Barcelona. Paidós.

LA BRECHA ENTRE LO SIMULADO (O VIRTUAL) Y LO REAL

→

> «Qué importa quién habla, alguien ha dicho
> qué importa quién habla.»
>
> Samuel Beckett

R. Mutt. Esa fue la firma, el nombre, que aparecía rubricado en *La fuente*, la célebre pieza que Marcel Duchamp presentó en la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917. R. Mutt, o Richard Mutt, no era nadie, quizá un fantasma o, más bien, un pseudónimo cualquiera que fue utilizado con un propósito concreto: inventar una identidad falsa y, así, romper el mito romántico del artista.

No son pocos los artistas o autores que han hecho uso de tales «artimañas» para poner en entredicho la importancia, valor o significado del «nombre», del «ser». En cierto sentido, esconderse tras otro nombre, falsearlo o simplemente abstenerse de firmar una obra resulta un acto liberador. Al liberarse de un nombre, las expectativas se desvanecen, así como las responsabilidades. Mucho se ha teorizado a lo largo del siglo XX sobre la «muerte del artista» o «muerte del autor». De hecho, es una cuestión que se ha convertido en uno de los paradigmas de la postmodernidad, una era que se sitúa constantemente entre la duda y la sospecha.

¿Cuál es el papel del artista hoy? ¿Qué es ser un/a artista? ¿Qué significa ser autor/a? Cuando el arte comenzó a reflexionar sobre sí mismo, sobre cuál es su función, la firma fue uno de los primeros elementos que fueron objeto de controversia. Michel Foucault aseguraba que la noción de autor «constituye el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, en la historia de la filosofía también, y en el de las ciencias». El pensador francés se preguntaba qué estatuto se le había dado al autor, en qué sistema de valoración quedó incluido.

Existía, por tanto, y existe aún hoy, un juego de signos que es capaz de modificar la naturaleza misma del significante, estableciendo unos nuevos límites que en la actualidad se debaten todavía.

Si las vanguardias artísticas de las primeras décadas de la pasada centuria agitaron los fundamentos del arte y, por ende, del artista, poniendo fin a ese ideario puramente formal, explorando y exprimiendo al máximo las posibilidades del pensamiento abstracto, huyendo de la mímesis y abrazando la experimentación multidisciplinar y el pluriperspectivismo, la llegada de Internet provocó otra alteración del orden establecido, desafiando una vez más la comprensión de un mundo que, paradójicamente, ya no puede comprenderse por la mera extensión de aquellos mismos principios que rigen la vida cotidiana. Es en esta disyuntiva donde, una vez más, la figura del artista, del autor contemporáneo, recurre a su reconversión o reinterpretación. Y es aquí, en este escenario, donde la figura de Daniel G. Andújar cobra especial relevancia.

El actual director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el burrianense Manuel Borja-Villel, reconocía que el objetivo de Andújar es reflejar la complejidad del mundo digital, además de plantear una nueva reflexión sobre el papel del artista en ese mundo. Aquí entran en juego preguntas que tienen que ver con el apropiacionismo, con la propia condición de autor, con la variedad de relatos existentes, con los roles que desempeña tanto el artista o autor como el espectador... Diría que el papel de ese artista, su lugar en la sociedad en la cual estamos, ha cambiado por completo, dejando de cumplir una función, pasiva, para convertirse en un agente activo capaz de generar nuevos discursos que pongan en duda o enriquezcan aquel que se considera hegemónico. El trabajo del alicantino versa sobre esa transformación social, económica y política, de poder, que Internet ha provocado.

En más de una ocasión, Daniel G. Andújar ha reconocido que su obra está planteada como una especie de puzle que se monta y se desmonta a sí mismo. Ejemplo de ello es la pieza *Technologies To The People Video Collection* (1998) que ahora forma parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Generalitat valenciana, una obra fundamental de su proyecto «Technologies To The People» que es, como él mismo ha indicado, una especie de recurso con el que planteaba una crítica sobre el desarrollo de la tecnología. Asimismo, establecía una profunda reflexión sobre ese cambio o proceso de cambio, de apertura, de un mundo físico a otro virtual, desconocido y fácilmente manipulable, aunque también esperanzador, pues las posibilidades que se plantearon a partir de entonces fueron ilimitadas. ¿Qué posibilidades eran



—y son— esas? Las concernientes a la estructura o jerarquía social, al propio sistema que hemos creado, al enriquecimiento intelectual...

Technologies To The People Video Collection planteó en su momento ese anhelo de poder acceder a una cantidad ilimitada de material cultural, más concretamente una impresionante lista de cien importantes obras de media-art que se produjeron desde principios de la década de 1970 hasta principios de 1990. Para ello, Andújar creó un servicio digital que llamó *Satellite and Video Speed Internet*, una plataforma que pronto se supo era ficticia, buscando así la reacción de aquellas personas que intentaban acceder a dicho material al tiempo que realizaba una analogía del sistema político del momento. Ciertamente, la vorágine que provocó Internet, hizo que el mundo creyera que todo era posible. Pero, ¿fue realmente así? Y, ¿cuánta «verdad» hay en ello? Como ya avanzó Joan Fontcuberta, el arte no está indisolublemente vinculado a la «realidad», sino que también puede «ilustrar lo inexistente». En este sentido, tanto Fontcuberta —en su trabajo *Fauna*— como el propio Daniel G. Andújar, han desmontado los dispositivos gnoseológicos de los media y el *stablishment* cultural. ¿Con qué objetivo? Para implicar a la ciudadanía, a un público que no considera como tal, pues Andújar entiende a ese «público» como participantes de un proceso cultural que, dice, «es complejo», y que por ello tienen que aprender a codificar y decodificar un determinado lenguaje que está en constante metamorfosis. Dicho de otro modo, poner en duda el imaginario cultural que se originó con la llegada del mundo digital, de Internet, a través de un lenguaje que pasa por situar la educación como herramienta específica e imprescindible y único garante de futuro.

En definitiva, tal y como transmite en esta instalación —consistente en un estante con cien vídeos formato VHS y un pc con monitor o dispositivo—, Andújar nos invita a participar en ese proceso de apertura que afecta a esa alteración de un paradigma que se caracteriza, a su vez, por la inmediatez, la comunicación masiva, la mediatización de cualquier nimio detalle, la estudiada desinformación, lo efímero... «En la sociedad de la información se está llevando a cabo un proceso en el que debemos actualizar todas las estructuras», advierte el artista alicantino, y a través de obras como esta, donde aborda la brecha entre lo simulado (o virtual) y lo real, sigue profundizando en la implicación que debe tener el usuario de los nuevos medios y su emancipación respecto a los discursos impuestos.

Eric Gras Cruz

BIBLIOGRAFÍA →

FOUCAULT, M., 1999. *Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras essenciales I.* Barcelona. Paidós.

ENG →

THE DIVIDE BETWEEN SIMULATED (OR VIRTUAL) AND REAL



> “What Does it Matter Who is Speaking,” Someone Said,
> “What Does It Matter Who is Speaking.”
>
> Samuel Beckett

R. Mutt. That was the signature, the name that appeared on Fountain, the famous work presented by Marcel Duchamp at the exhibition organized by the Society of Independent Artists of New York in 1917. R. Mutt, or Richard Mutt, was nobody; perhaps a ghost or, rather, a nondescript pseudonym that was used for a specific purpose: to invent a false identity and thus break the romantic myth of the artist.

There are more than a few artists or authors who have made use of such “tricks” to call into question the importance, value or meaning of the “name”, of the “being.” In one sense, hiding behind another name, falsifying it or simply refraining from signing a work is a liberating act. By freeing oneself from a name, expectations fade, as well as responsibilities. There has been a lot of theorizing throughout the 20th century about the “death of the artist” or “death of the author.” In fact, this is a question that has become one of the paradigms of post-modernity, an era that is consistently shifting between doubt and suspicion.

What is the role of the artist today? What is it to be an artist? What does it mean to be an author? When art began to reflect upon itself, on what its purpose is, the signature was one of the first elements to be subject to controversy. Michel Foucault affirmed that the notion of author “constitutes the privileged moment of individualization in the history of ideas, knowledge, literature, philosophy and the sciences.” The French thinker asked himself what status had been given to the author, in what kind of system of valorisation he or she was involved. There was, therefore, and still is today, a set of symbols

capable of modifying the very nature of the signifier, establishing new limits that are still being debated today.

The artistic avant-gardes of the early decades of the past century shook the foundations of art and therefore of the artist, putting an end to that purely formal set of ideas, exploring and getting the most out of the possibilities of abstract thinking, avoiding mimesis and embracing multidisciplinary experimentation and multispectivism. However, the arrival of the Internet caused another shift in the established order, once again challenging the understanding of a world that, paradoxically, can no longer be understood as a mere extension of the same principles that govern everyday life. It is within this dilemma that, once again, the figure of the artist and the contemporary author resorts to reconversion or reinterpretation. And it is here, within this scenario, that the figure of Daniel G. Andújar takes on special relevance.

The current director of the Reina Sofía National Art Centre Museum, Manuel Borja-Villel, from Burriana, recognised that Andújar's goal is to reflect the complexity of the digital world, in addition to putting forward a new reflection on the role of the artist in that world. There are questions that come into play here that are related to appropriationism, to the very nature of being an author, to the variety of existing stories, to the roles played by both the artist/author and the viewer...I would say that the role of that artist, their place in the society where we are, has changed completely, ceasing to fulfil a purpose, passive, to become an active party capable of generating new discourses that cast doubt on or enrich that which is considered to be hegemonic. The work by the man from Alicante is about the social, economic and political transformation of power that the Internet has brought about.

On more than one occasion, Daniel G. Andújar has recognized that he approaches his work as a kind of puzzle that assembles and disassembles itself. An example of this is the piece *Technologies To The People Video Collection* (1998), which is now part of the Collection of Contemporary Art of the Valencian Generalitat (regional government), a fundamental artwork in his project *Technologies To The People*, which is, as he has pointed out, a kind of resource with which he put forward a critique on the development of technology. At the same time, it established a deep reflection on that change or process of change, of opening up, of a physical world to a virtual one, unknown and easily manipulated, although also a hopeful one, since the possibilities that were proposed from then on

were unlimited. What possibilities were - and are - they? The ones concerning the social structure or hierarchy, the system that we have created, intellectual enrichment...

At the time, *Technologies To The People Video Collection* put forward that desire to be able to access an unlimited amount of cultural material, more specifically an impressive list of one hundred important media art works that were created from the early 1970s until the early 1990s. To do so, Andújar created a digital service that he called *Satellite and Video Speed Internet*, a platform that was soon known to be fictitious, thus seeking the reaction from those people who tried to access said material while making an analogy of the political system of the time. Of course, the maelstrom that the Internet caused made the world believe that everything was possible. But was it really like that? And how much "truth" is in it? As Joan Fontcuberta put forward, art is not inextricably linked to "reality", but can also "illustrate the non-existent". In this sense, both Fontcuberta in his work *Fauna* ("*Wildlife*") and Daniel G. Andújar himself have dismantled the gnoseological devices of the media and the cultural establishment. To what end? To involve the public; a public that Andújar does not consider as such, because he understands the "public" to be participants in a cultural process which, he says, "is complex", and this is why they have to learn to code and decode a certain language that is in constant metamorphosis. Put another way, to question the cultural imaginary panorama that began with the arrival of the digital world, of the Internet, through a language that needs to place education as a specific, essential tool and the only guarantor of the future.

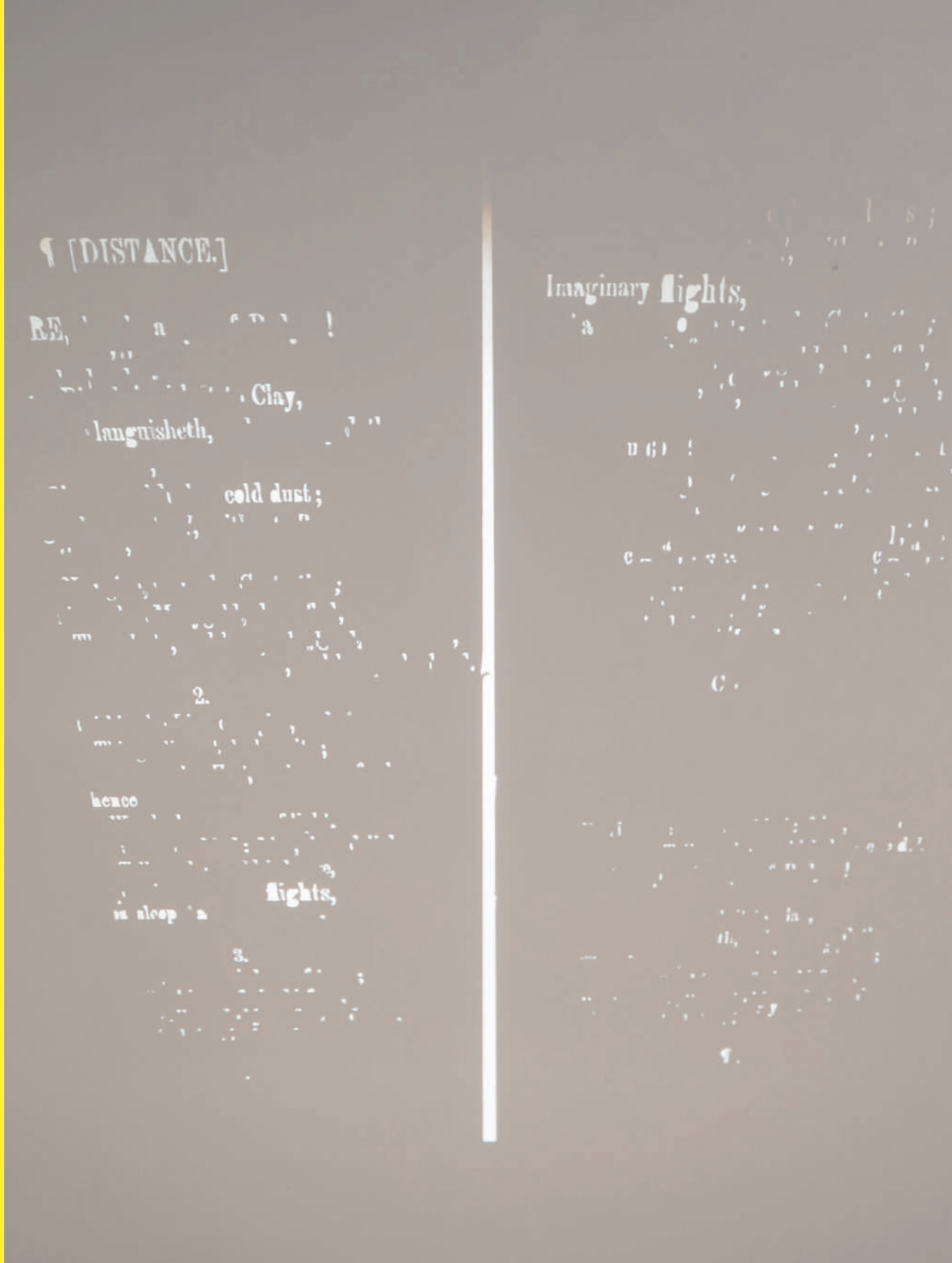
To sum up, just as he conveys in this installation consisting of shelves with one hundred VHS format videos and a PC with a monitor or device, Andújar invites us to participate in this process of opening up that affects that alteration of a paradigm that is characterised, in turn, by immediacy, mass communication, mediatization of any minuscule detail, studied misinformation, the ephemeral... "In the information society, a process is being carried out in which we must update all the structures," warns the artist from Alicante. Through works such as this, where he addresses the divide between what is simulated (or virtual) and what is real, he continues to delve into the necessary involvement of the user of new media and their emancipation as regards the discourses imposed.

Eric Gras Cruz

BIBLIOGRAPHY →

FOUCAULT, M., 1999. *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona. Paidós.

Altea Grau
(Castelló de la Plana, 1985)



Against Syntax. 2017

Pàgines retallades a làser, gravat calcogràfic sobre ferro i frottage a grafit.
Mesures variables

EVOCACIÓ DEL LLENGUATGE

→

...Els mots són només per a entendre'ns i no per a
[entendre'ls:
són el començament, just un senyal del sentit.

Carles Riba, Elegia de Bierville VII, 1943.

Against Syntax (2017) es presenta com una instal·lació de llum, on l'artista combina i contrasta diferents tècniques, materials i suports per a oferir una visió completa sobre la seua investigació sobre el concepte de llenguatge. Si s'entén per llenguatge el conjunt de signes, l'estil particular de cada individu a l'hora d'escriure i parlar, així com la manera d'expressar-se i comunicar-se, ens trobem davant una noció vasta i complexa a la qual l'artista Altea Grau (Castelló de la Plana, 1985) s'enfronta a través de l'experimentació i l'estudi de la idea de pàgina. Un projecte que analitza les múltiples possibilitats que amaga o tanca en si mateix cadascun de les dues cares o planes d'un full d'un llibre. El que s'escriu o està imprés en cada pàgina es revela o s'oculta, de la mateixa manera que es presenta a través de diversos suports i materials.

L'obra d'Altea Grau explora les confluències entre diferents llenguatges poètics, a través d'idees lligades íntimament al concepte de pàgina, com per exemple la dualitat, el ressò, el reflex i la noció de plec. L'artista desenvolupa un discurs propi on la idea de pàgina s'estén i es converteix en un espai expandit. Un espai on la materialitat de la imatge, el text, la llum, la tinta i el paper coexisteixen. El seu treball investiga el diàleg entre les connotacions i idees associades amb la mateixa pàgina/full, desafiant i desemmascarant els processos comunicatius convencionals, on tracta de manera subliminar el tema de la comunicació de la incomunicació.

Grau planteja i analitza a través del paper i el concepte de pàgina una proposta que la porta a contrastar el significat, la percepció i la importància cultural del llenguatge. Treballa sobre com la pàgina cobra significat a través d'aquest procés de progrés i interrelació on entren en comunió una sèrie de factors com les paraules, la tinta, la superfície, així com la imatge i la textura que s'originen sobre el mateix fons, brindant un món infinit de possibilitats. Una pàgina en la qual es fusionen les llums i ombres, les marques i significats, amb el mateix espai que ho envolta. Juga i confronta la pàgina com si es tractara d'un objecte, l'estudia i l'analitza buscant donar i proporcionar una visió àmplia que englobe noves maneres de llegir i interpretar, així com de concebre la superfície que ocupa com un escenari. Un lloc on dur a terme un diàleg amb l'entorn, que transforme el seu significat i proporcione una nova mirada del territori que ocupa; ja que, per a l'artista, es tracta d'una àrea viva, itinerant, en continu moviment en el qual es desenvolupa una història i, per tant, mil maneres de llegir-la i interpretar-la. Una pàgina /espai/element on es destaca tant el que es veu com el que es vetla, i en la qual s'apel·la a la dualitat, que s'aprecia en el mateix títol *Against Syntax*, que fa referència al doble significat de la paraula "against", que significa "en contra" però també "en contacte" que juntament amb "syntax" que significa "sintaxi" dóna a entendre com es combinen les paraules, de la mateixa manera que al·ludeix a les relacions que s'estableixen entre elles. Una investigació sobre la significació del llenguatge, la seua lectura, el seu ús i la seua interpretació, així com el concepte de pàgina. Un concepte que estudia i explora fins a les seues últimes conseqüències.

Altea Grau usa un llenguatge que tothom coneix, la paraula, però ho fa a través de la seua abstracció, s'intueix, s'insinua, però mai s'enuncia, per aquest motiu juga amb el concepte en si de la composició i/o construcció canònica de l'escriptura, oferint a l'espectador o l'espectadora la llibertat de significat, que queda representada, en la seua forma sensible, en tant que produeix plaer gràcies a la interpretació oberta del seu treball. Unes peces que acompanyen el silenci, la immensitat, la contemplació i l'ordre natural de la pàgina, absorbint i reflectint el sentit identitari del full de paper. En el seu lloc, deixa petjades i traços, originant la il·lusió evocadora que suscita la idea d'un text, de característiques inigualables.

L'artista visual i multidisciplinària crea un llenguatge propi que aconsegueix gràcies al treball que realitza mitjançant la combinació de textures, signes, incisions, quadrícules geomètriques, a través

d'una successió de línies horitzontals i verticals que se superposen i contraposen sobre paper o planxes de ferro combinats amb un rang molt limitat de tonalitats mats (ocre i negre) que contrasten amb la lluentor que proporciona la superfície polida de metall. Un llenguatge que, a causa de la seua naturalesa abstracta, als seus efectes pròpiament intel·lectuals, indirectes, i als seus orígens o a les seues funcions pràctiques, es consagra a la poesia. L'estat poètic s'aconsegueix, s'instal·la i es desenvolupa en la seua obra per atzar, la qual cosa equival a dir que és perfectament un acte irregular, inconstant, involuntari i fràgil, i que es troba igual que es perd per accident. Una manifestació emotiva, preciosa i única que es presenta possible gràcies a la sensibilitat, l'elegància i a l'experiència de combinar certes formes i signes que produeixen una emoció anàloga a l'ensomni, que no es poden llegir però que es pot sentir i que convida l'individu a entrar a un univers nou, alliberat, on no existeixen límits. Una obra amb un gran poder de suggestió, ja que es deixen traces i impressions del que podrien ser paraules polvoritzades, signes, oracions, que al seu torn es presenten esborrats i/o alterats, impossibilitant la seua lectura, però que, paradoxalment, afavoreix la interpretació i compressió individual del seu significat, i que ajuda a obrir-se, projectar-se i estendre's a uns altres. Grau no solament estimula la nostra mirada, sinó que ofereix noves maneres de mirar i entendre l'obra, fins a adonar-nos de xicotets detalls i matisos, des d'una ombra a una marca, atés que l'essència, igual que el significat, es presenten com un lleuger murmuri, una cosa quasi imperceptible a l'ull però que resideix en el més profund de cada individu. Es parteix del que és general per a aconseguir el que és particular, és una sensació, una llum que arriba fins a dins i que envaeix els nostres sentits, creant una atmosfera extraordinària, donant lloc a una estança lluminosa i càlida, amb xicotets elements perduts, difuminats... que cada ser ha d'emplenar. I és precisament aquest efecte el que l'artista transmet amb cadascuna de les peces que componen la instal·lació, un projecte en el qual pretén oferir l'oportunitat d'alliberar els significats que s'amaguen després del full en si, treballant conjuntament el concepte de dualitat que tanca i que convergeix en un mateix espai, generant al seu al voltant poemes alterats. Una creació rítmica de gran bellesa, en la qual el llenguatge va creixent sense un punt de partida, sense terme i sense promesa, que es mou pel món entre relacions, connexions de semblances, entre els signes visibles i no llegibles, aconseguint un profund rerefons poètic.

Irene Gras Cruz

BIBLIOGRAFIA →

FOUCAULT, M. 2010: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

GRAS, I., 2018: "Atmósfera. Efecto Mediterráneo" en *MEDI-[TERRÀNIA]*. [Catálogo de exposición]. Centro Cultural Melchor Zapata, Ayuntamiento de Benicàssim.

GRAS, I., 2018: "Altea Grau" en *De femíneo. Un arte sin límites.* [Catálogo de exposición]. Galería Octubre, Universitat Jaume I de Castelló.

GRAS, I., 2014: "La seducción del lenguaje poético" en Dossiers Feministes, Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, Purificació Escribano, Universitat Jaume I, Castelló, (18), 123-137.

GRAS, I., 2013: "Poemas alterados. Entrevista con Altea Grau" en https://irenegrascruz.com/2013/01/27/poemas-alterados-charlando-con-altea-grau/. Publicado el 6 de febrero de 2013. [Consultado el 17 de junio 2013].

LLEDÓ, E. 2011: *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa.

LLEDÓ, E. 2008: *Filosofía y lenguaje.* Barcelona: Crítica.

RIBA, C. 2018*: Elegies de Bierville: Salvatge cor. Darrers poemes*. Barcelona: Labutxaca.



EVOCACIÓN DEL LENGUAJE

→

...las palabras solamente son para entendernos y no para [entenderlas:
son el comienzo, tan sólo una señal del sentido.

Samuel Beckett

Against Syntax (2017) se presenta como una instalación de luz, donde la artista combina y contrasta diferentes técnicas, materiales y soportes para ofrecer una visión completa acerca de su investigación sobre el concepto de lenguaje. Si se entiende por lenguaje el conjunto de signos, el estilo particular de cada individuo a la hora de escribir y hablar, así como la manera de expresarse y comunicarse, nos encontramos ante una noción vasta y compleja a la que la artista Altea Grau (Castelló de la Plana, 1985) se enfrenta a través de la experimentación y el estudio de la idea de página. Un proyecto que analiza las múltiples posibilidades que esconde o encierra en sí mismo cada una de las dos haces o planas de una hoja de un libro. Lo escrito o impreso en cada página se revela o se oculta, de la misma manera que se presenta a través de diversos soportes y materiales.

La obra de Altea Grau explora las confluencias entre diferentes lenguajes poéticos, a través de ideas ligadas íntimamente al concepto de página, como por ejemplo la dualidad, el eco, el reflejo y la noción de pliego. La artista desarrolla un discurso propio donde la idea de página se extiende y se convierte en un espacio expandido. Un espacio donde la materialidad de la imagen, el texto, la luz, la tinta y el papel coexisten. Su trabajo investiga el diálogo entre las connotaciones e ideas asociadas con la misma página/hoja, desafiando y desenmascarando los procesos comunicativos convencionales, donde trata de forma subliminal el tema de la comunicación de la incomunicación.

Grau plantea y analiza a través del papel y el concepto de página una propuesta que la lleva a contrastar el significado, la percepción y la importancia cultural del lenguaje. Trabaja sobre cómo la página cobra significado a través de ese proceso de progreso e interrelación donde entran en comunión una serie de factores como las palabras, la tinta, la superficie, así como la imagen y la textura que se originan sobre el mismo fondo, brindando un mundo infinito de posibilidades. Una página en la que se fusionan las luces y sombras, las marcas y significados, con el mismo espacio que lo envuelve. Juega y confronta la página como si de un objeto se tratase, lo estudia y lo analiza buscando dar y proporcionar una visión amplia que englobe nuevas maneras de leer e interpretar, así como de concebir la superficie que ocupa como un escenario. Un lugar donde llevar a cabo un diálogo con el entorno, que transforme su significado y proporcione una nueva mirada del territorio que ocupa; pues, para la artista, se trata de un área viva, itinerante, en continuo movimiento en el que se desarrolla una historia y, por tanto, mil maneras de leer e interpretarla. Una página /espacio/ elemento donde se destaca tanto lo que se ve como lo que se vela, y en la que se apela a la dualidad, que se aprecia en el mismo título *Against Syntax*, que hace referencia al doble significado de la palabra “against”, que en castellano significa “en contra” pero también “en contacto” que junto con “syntax” que significa “sintaxis” da a entender cómo se combinan las palabras, de la misma forma que alude a las relaciones que se establecen entre ellas. Una investigación sobre la significación del lenguaje, su lectura, su uso y su interpretación, así como el concepto de página. Un concepto que estudia y explora hasta sus últimas consecuencias.

Altea Grau usa un lenguaje que todo el mundo conoce, la palabra, pero lo hace a través de su abstracción, se intuye, se insinúa, pero nunca se enuncia, de ahí que juegue con el concepto en sí de la composición y/o construcción canónica de la escritura, ofreciendo al espectador/a la libertad de significado, que queda representada, en su forma sensible, en tanto que produce placer gracias a la interpretación abierta de su trabajo. Unas piezas que acompañan al silencio, la inmensidad, la contemplación y al orden natural de la página, absorbiendo y reflejando el sentido identitario de la hoja de papel. En su lugar, deja huellas y trazos, originando la ilusión evocadora que suscita la idea de un texto, de características inigualables.

La artista visual y multidisciplinar crea un lenguaje propio que consigue gracias al trabajo que realiza mediante la combinación de

texturas, signos, incisiones, cuadrículas geométricas, a través de una sucesión de líneas horizontales y verticales que se superponen y contraponen sobre papel o planchas de hierro combinados con un rango muy limitado de tonalidades mates (ocre y negro) que contrastan con el brillo que proporciona la superficie pulida de metal. Un lenguaje que, debido a su naturaleza abstracta, a sus efectos propiamente intelectuales, indirectos, y a sus orígenes o a sus funciones prácticas, se consagra a la poesía. El estado poético se alcanza, se instala y se desarrolla en su obra por azar, lo que equivale a decir que es perfectamente un acto irregular, inconstante, involuntario y frágil, y que se encuentra igual que se pierde por accidente. Una manifestación emotiva, preciosa y única que se presenta posible gracias a la sensibilidad, la elegancia y a la experiencia de combinar ciertas formas y signos que producen una emoción análoga a la ensoñación, que no se pueden leer pero que se puede sentir y que invita al individuo a entrar a un universo nuevo, liberado, donde no existen límites. Una obra con un gran poder de sugestión, ya que se dejan trazas e impresiones de lo que podrían ser palabras pulverizadas, signos, oraciones, que a su vez se presentan borrados y/o alterados, imposibilitando su lectura, pero que, paradójicamente, favorece la interpretación y compresión individual de su significado, y que ayuda a abrirse, proyectarse y extenderse a otros. Grau no solo estimula nuestra mirada, sino que ofrece nuevas formas de mirar y entender la obra, hasta percatarnos de pequeños detalles y matices, desde una sombra a una marca, dado que la esencia, al igual que el significado, se presentan como un ligero murmullo, algo casi imperceptible al ojo pero que reside en lo más profundo de cada individuo. Se parte de lo general para alcanzar lo particular, es una sensación, una luz que llega hasta dentro y que invade nuestros sentidos, creando una atmósfera extraordinaria, dando lugar a una estancia luminosa y cálida, con pequeños elementos perdidos, difuminados... que cada ser ha de rellenar. Y es precisamente ese efecto el que la artista transmite con cada una de las piezas que componen la instalación, un proyecto en el que pretende ofrecer la oportunidad de liberar los significados que se esconden tras la hoja en sí, trabajando conjuntamente el concepto de dualidad que encierra y que converge en un mismo espacio, generando a su alrededor poemas alterados. Una creación rítmica de gran belleza, en la que el lenguaje va creciendo sin un punto de partida, sin término y sin promesa, que se mueve por el mundo entre relaciones, conexiones de semejanzas, entre los signos visibles y no legibles, alcanzando un profundo trasfondo poético.

Irene Gras Cruz

BIBLIOGRAFÍA →

FOUCAULT, M. 2010: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

GRAS, I., 2018: "Atmósfera. Efecto Mediterráneo" en *MEDI-[TERRÀNIA]*. [Catálogo de exposición]. Centro Cultural Melchor Zapata, Ayuntamiento de Benicàssim.

GRAS, I., 2018: "Altea Grau" en *De femíneo. Un arte sin límites.* [Catálogo de exposición]. Galería Octubre, Universitat Jaume I de Castelló.

GRAS, I., 2014: "La seducción del lenguaje poético" en Dossiers Feministes, Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, Purificació Escribano, Universitat Jaume I, Castelló, (18), 123-137.

GRAS, I., 2013: "Poemas alterados. Entrevista con Altea Grau" en https://irenegrascruz.com/2013/01/27/poemas-alterados-charlando-con-altea-grau/. Publicado el 6 de febrero de 2013. [Consultado el 17 de junio 2013].

LLEDÓ, E. 2011: *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa.

LLEDÓ, E. 2008: *Filosofía y lenguaje.* Barcelona: Crítica.

RIBA, C. 2018*: Elegies de Bierville: Salvatge cor. Darrers poemes*. Barcelona: Labutxaca.

ENG
→

EVOKING LANGUAGE

→

...words are only to understand us and not to understand them:
They are the beginning, just a sign of meaning.

Carles Riba, Bierville Elegy VII, 1943.

Against Syntax (2017) is presented as an installation of light, where the artist combines and contrasts different techniques, materials and media to offer a comprehensive vision of her research into the concept of language. If language is understood to be the set of symbols, each individual's particular style when writing and speaking, as well as the way of expressing and communicating, then we are dealing with a vast, complex notion which the artist Altea Grau (Castelló de la Plana, 1985) addresses through experimentation and studying the idea of the page. It is a project that analyzes the many possibilities that each of the two faces or planes of a sheet of a book hides or shuts away in itself. What is written or printed on each page is revealed or hidden, in the same way that it is presented through various media and materials.

Altea Grau's work explores the confluences between different poetic languages through ideas closely linked to the concept of the page such as duality, echo, reflection and the notion of folding. The artist develops her own discourse in which the idea of the page spreads and becomes an expanded space. It is a space where the materiality of the image, the text, the light, the ink and the paper all coexist. Her work investigates the dialogue between the connotations and ideas associated with the page/sheet itself, challenging and unmasking the conventional communicative processes, where she deals subliminally with the matter of communicating the lack of communication.

Through paper and the concept of the page, Grau raises and analyzes a proposal that leads her to contrast the meaning, perception and cultural importance of language. Her work focuses on how the page takes on meaning through this process of progress and interrelation where a series of factors such as the words, the ink, the surface, as well as the image and texture that originate on the same background, all come into communion, providing an infinite world of possibilities. It is a page on which the lights and shadows, the marks and meanings merge with the very space surrounding it. She plays, confronting the page as if it were an object, studying and analyzing it, seeking to give and provide a broad vision that encompasses new ways of reading and interpreting, as well as conceiving the surface it occupies like a stage. It is a place to carry out a dialogue with the environment, which transforms its meaning and provides a new way of looking at the territory it occupies; indeed, for the artist it is a living, travelling area in continuous movement in which a story takes place and hence a thousand ways to read and interpret it, too. It is a page / space / element that highlights both what is seen and what is watched over, and in which an appeal is made to duality. This can be seen in the title itself *Against Syntax*, which refers to the double meaning of the word against, which in Spanish ("*contra*") also means "in contact with", which together with syntax indicates how the words are combined, in the same way that it alludes to the relationships that are established between them. Her research is on the meaning of language, its reading, its use and its interpretation, as well as the concept of the page. It is a concept that she studies and explores up to its ultimate consequences.

Altea Grau uses a language that everyone knows: the word, but she does so via its abstraction. It is intuited, implied, but never stated; hence she plays with the very concept of composition and/or the canonical construction of writing, offering the viewer the freedom of meaning, which is represented in its sensitive form while giving pleasure thanks to the open interpretation of her work. These are pieces that accompany the silence, the immensity, the contemplation and the natural order of the page, absorbing and reflecting the sheet of paper's sense of identity. In its place, it leaves traces and strokes, giving rise to the evocative illusion that arouses the idea of a text, of incomparable characteristics.

The multidisciplinary visual artist creates her own language and she achieves this thanks to the work she does in combining textures, signs, incisions and geometric grids, through a succession of

ENG
→

BIBLIOGRAPHY →

FOUCAULT, M. 2010: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* ("Words and things. An archaeology of the human sciences.") Madrid: Siglo XXI Editores.

GRAS, I., 2018: "Atmósfera. Efecto Mediterráneo" en *MEDI-[TERRÀNIA]*. (Exhibition catalogue). Centro Cultural Melchor Zapata, Ayuntamiento de Benicàssim.

GRAS, I., 2018: "Altea Grau" in *De femíneo. Un arte sin límites.* (Exhibition catalogue). Galería Octubre, Universitat Jaume I de Castelló.

GRAS, I., 2014: "*La seducción del lenguaje poético*" ("The seduction of poetic language") in *Dossiers Feministes* (Feminist Dossiers), Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, Purificació Escribano, Universitat Jaume I, Castelló, (18), 123-137.

GRAS, I., 2013: "*Poemas alterados. Entrevista con Altea Grau*" ("Altered poems. Interview with Altea Grau") in https://irenegrascruz.com/2013/01/27/poemas-alterados-charlando-con-altea-grau/. Published 6 February 2013. (Seen 17 June 2013).

LLEDÓ, E. 2011: *El silencio de la escritura*. ("The silence of writing." Madrid: Espasa.

LLEDÓ, E. 2008: *Filosofía y lenguaje*. ("Philosophy and language") Barcelona: Crítica.

RIBA, C. 2018: *Elegies de Bierville: Salvatge cor. Darrers poemes*. ("Bierville Elegies. Wild heart. Last poems.") Barcelona: Labutxaca.

horizontal and vertical lines that overlap and contrast on paper or iron plates combined with a very limited range of matte shades (ochre and black), which in turn contrast with the shine given off by the polished metal surface. It is a language that, due to its abstract nature, its own intellectual, indirect effects and its origins or its practical functions, is devoted to poetry. The poetic state is reached, installed and developed in her work at random, which amounts to saying that it is a perfectly irregular, inconstant, involuntary and fragile act, and that it can be equally found or lost by accident. There is an emotional, precious and unique manifestation that is possible thanks to the sensitivity, elegance and experience of combining certain forms and signs that produce an emotion analogous to reverie, which cannot be read but can be felt and which invites the individual to enter a new, liberated universe where there are no limits. It is a work with a great power of suggestion, since traces and impressions are left of what may be pulverized words, signs or sentences, which in turn are presented as erased and/or altered, making it impossible to read them, although this paradoxically encourages interpretation and individual understanding of their meaning, which in turn helps to them open up, project them and extend them to others. Grau not only stimulates our gaze, but provides new ways of looking at and understanding the work until we notice small details and nuances from a shadow to a mark, since the essence, like the meaning, is presented as a slight murmur almost imperceptible to the eye but which resides deep inside each individual. She sets out based upon generalities to achieve specifics; it is a sensation, a light that reaches inside and invades our senses, creating an extraordinary atmosphere and giving rise to a bright, warm room with little elements lost, blurred...which each being has to fill in. And it is precisely that effect that the artist conveys with each of the pieces that make up the installation. It is a project in which she intends to give the opportunity to release the meanings hidden behind the sheet itself, working jointly on the concept of duality enclosed within it and which converges on the same space, generating altered poems around it. It is a rhythmic creation of great beauty in which language grows without a starting point, without a term and without promise. It moves through the world among relationships, connections of similarities, among visible and non-readable signs, achieving a deep poetic backdrop.

Irene Gras Cruz


¶ [DISTANCE]
Clay,
cold dust;
Imaginary flights,

José Maldonado
(Madrid, 1962)

31416 etc. B&N. 2017

Banda magnètica gravada adherida amb vernís sobre superfície d'acrílic sobre fusta
Mesures variables



31416 ETC... B&N

→

En *31416, etc... B&N*, José Maldonado tracta sobre un dels tres problemes més cèlebres de la matemàtica grega: la quadratura del cercle, que ha portat matemàtics de tots els temps a tractar de resoldre'l. Intentar construir un quadrat que tinga la mateixa àrea que un cercle és un problema irresoluble precisament per culpa del número pi i els seus infinits decimals 3,1416..., causants de tal impossibilitat.

> AQUESTA LONGITUD CONEGUDA COM A NÚMERO PI ÉS LA RAÓ GEOMÈTRICA EUCLIDIANA ENTRE EL DIÀMETRE DEL CERCLE UNITARI I LA LONGITUD DE LA SEUA CIRCUMFERÈNCIA[1].

PI és un número dels anomenats transcendents i aquesta transcendència és la que vol posar de manifest, conceptualment i físicament, l'artista. Obsessiu en tots els seus projectes, Maldonado intenta pels seus mitjans aconseguir la quadratura del cercle, mentre treballa amb una ingovernable banda magnètica d'enregistrament de la mateixa longitud aproximada que PI, 3 metres, 14 centímetres i 16 mil·límetres que s'adhereix a dos taulers d'1m^2 cadascun i pintats amb esmalt acrílic negre i blanc. La cinta es disposa mostrant una circumferència irregular i irracional.

> LA RAÓ ENTRE LA LONGITUD DE QUALSEVOL CIRCUMFERÈNCIA I EL SEU DIÀMETRE NO ÉS CONSTANT EN GEOMETRIES NO EUCLIDIANES. NO HI HA PARADOXES... NOMÉS IMPOSSIBILITAT DE PERFECCIÓ.

El dibuix que la cinta proposa al tauler, està lluny de semblar un cercle. És impossible recrear-lo de la mateixa manera que és impossible trobar, només amb regla i compàs, un quadrat que posseïsca una àrea igual a la d'un cercle donat. És la prova fefaent d'un fracàs.

1→ El text consignat en majúscules i inserit en el text correspon a l'explicació de l'obra per part de l'artista i es recull en la seua pàgina personal de projectes AKA limboboy. *La adecuación del des_artista es posible, necesaria y realizable,* diu el mateix Maldonado. https://www.limboboy.com/31416etc [Consulta 19/06/2019]

Només es pot calcular pel mètode de repeticions successives. I Maldonado ho intenta dues vegades, a manera de díptic.

> ELS PERÍMETRES SÓN TOPOLÒGICS. EL PERÍMETRE ÉS GENERAT PER UN DISC BUIT DENS, ENLLOC, QUE ESTABLEIX UN CONJUNT OBERT-TANCAT (*CLOPEN*) QUE CONTÉ ELS OBJECTES NECESSARIS PER A LA *SEUA FUNCIÓ*.

Les bandes magnètiques fixades al tauler estan gravades en bucle amb la veu de l'artista; un so continu que novament adverteix de la idea circular del moviment i que repeteix constantment la seua acció, la qual cosa fa i el que diu, a través de quatre infinitius: "començar, avançar, girar, acabar". Cercle virtuós. I la mateixa cinta magnètica gravada s'exhibeix en una altra impossibilitat, la d'escoltar-la. Missatges que són indesxifrables: veus el suport on es plasma el so alhora que aquest forma part de la composició mateixa encara que impossible de percebre. El so és convertit així només en matèria plàstica. I en paradoxa.

> LES BANDES MAGNÈTIQUES D'ENREGISTRAMENT QUE ESTÀS VEIENT I ESCOLTANT INTENTEN REPRESENTAR EL PERÍMETRE DEL CONJUNT BUIT INSCRIT DINS D'UNA SUPERFÍCIE REAL.

L'artista s'introdueix en la idea de buit, certa idea de buit, amb la finalitat d'explorar la capacitat d'abstracció com a gènere *derivat de l'acció de pensar poèticament*. El que veritablement importa -el procés creatiu-, permet a l'artista desplaçar-se a través dels diferents llenguatges formals: des de la fisicitat mateixa de la pintura, com a pràctica i també com a resultat, o des de la idea conceptual que d'ella construïm, fins a l'immaterial d'un so que no podem escoltar però que sabem que existeix. Una relació poc concreta però molt inquietant. Com la que s'estableix amb la geometria i la topologia, que sí que necessiten la precisió matemàtica per a ser apreheses.

> EL CONJUNT TENDEIX A ESTAR TAN BUIT COM QUAN ENCARA NO ERA: INTEGRANT-SE I DERIVANT. COM ACÍ S'INTENTA.

La cerca constant de la presència de l'inexistent defineix el treball de José Maldonado, a qui agrada utilitzar *embarbussaments al·legòrics i conceptuals*. El conjunt buit i la seua definició són el

rerefons d'aquest exercici semiòtic que tanca dins d'aquesta cinta magnetofònica atrapada per la pintura, un missatge xifrat que parla d'absències, tensions, angoixes i fracassos. Una altra vegada un intent de perfecció impossible: ni els mitjans ni els materials ací emprats són els adequats per a produir sentit estètic i lingüístic. L'única cosa que es construeix és *un artefacte poètic que parla de res*. Tal vegada si ho escoltàrem... Procés i procediment s'entrellacen en una obra de lectures múltiples i superposades. A manera d'assaig visual i sonor –*l'ull escolta*-, Maldonado transita per la immaterialitat del so que físicament vol representar.

Plenament integrada dins del projecte artístic que ha desenvolupat en els últims 15 anys, aquesta obra planteja les grans qüestions a què ens enfronta l'artista: la impossibilitat de construir una imatge i representació de la realitat que siga plena i íntima i al seu torn capaç d'establir un vincle comunicatiu profund.

José Maldonado (Madrid, 1962) pertany a una generació d'artistes sorgits en els primers anys 80 que com a heterodox *autodidacta* s'inicia en la pintura, disciplina que va abandonar a la fi de la dècada per a convertir-se en un artista plàstic multidisciplinari, audiovisual i transmèdia: música, so, vídeo, fotografia, arqueologia de mitjans, instal·lacions...

Maldonado sempre ha centrat el seu treball en la idea de representació possible o impossible, en la dificultat de lectura, en la impossibilitat de la significació absoluta. I tot això des de diverses tècniques i utilitzant múltiples suports que ha disposat en projectes tan personals com *Los siete durmientes* sobre la perversió del llenguatge, metàfora i al·legoria; *El gran teatro del mundo*, on prenia com a punt de partida de l'acte sacramental barroc de Calderón de la Barca; *D.A.T. Di a tiamb* el silenci com a reflexió sobre el fet comunicatiu; *(*) 11111010001*, projecte iniciàtic basat en el plantejament d'un joc, o els seus més recents *Conjunto vacío*, viatge cap a un senzill i tranquil somni de buidament o l'*Atles Elipticalis*, sobre la dificultat de les relacions personals en aquest atzar còsmic contingut entre l'el·lipsi i l'el·lipse.

Amb una trajectòria d'aparença caòtica, Maldonado aposta per la llibertat creativa, que el situa en una posició privilegiada fora de tota jerarquia, mentre la seua obra ha adquirit maduresa i solvència. Hui, imprescindible.

Rosa María Castells González

Bibliografia →

LEBRERO, J. 1989: José Maldonado. [Catáleg d'exposició]. Madrid: Galería Juana Mordó.

GRANDAS, T y MALDONADO, J. 1993: José Maldonado. [Catáleg d'exposició]. Burgos: Espacio Caja Burgos.

PÉREZ, L. F. 1994: El gran teatro del mundo de Pedro Calderón de la Barca. Versió de José Maldonado. [Catáleg d'exposició]. Madrid: Galería Juana Mordó.

BREA, J.L. 1997: D.A.T. Di a ti. José Maldonado [Catáleg d'exposició]. Tarragona: Tingaldo 2. Moll de Costa.

MALDONADO, J. Y ECHEVARRÍA, R. 1999: José Maldonado. (*) 11111010001. [Catáleg d'exposició]. València: Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

MALDONADO, J. 2017: José Maldonado {Ø}. [Catáleg d'exposició]. Alacant: Galería Aural.

CAST
→

31416, ETC... B&N

→

En *31416, etc... B&N*, José Maldonado trata sobre uno de los tres problemas más célebres de la matemática griega: la cuadratura del círculo que ha llevado a matemáticos de todos los tiempos a tratar de resolverlo. Intentar construir un cuadrado que tenga la misma área que un círculo es un problema irresoluble precisamente por culpa del número PI y sus infinitos decimales 3,1416..., causantes de tal imposibilidad.

> ESTA LONGITUD CONOCIDA COMO NÚMERO PI ES LA RAZÓN GEOMÉTRICA EUCLIDIANA ENTRE EL DIÁMETRO DEL CÍRCULO UNITARIO Y LA LONGITUD DE SU CIRCUNFERENCIA[1].

PI es un número de los llamados trascendentes y esa trascendencia es la que quiere poner de manifiesto, conceptual y físicamente, el artista. Obsesivo en todos sus proyectos, Maldonado intenta por sus medios conseguir la cuadratura del círculo, mientras trabaja con una ingobernable banda magnética de grabación de la misma longitud aproximada que PI, 3 metros, 14 centímetros y 16 milímetros que se adhiere a dos tableros de 1m^2 cada uno y pintados con esmalte acrílico negro y blanco. La cinta se dispone mostrando una circunferencia irregular e irracional.

> LA RAZÓN ENTRE LA LONGITUD DE CUALQUIER CIRCUNFERENCIA Y SU DIÁMETRO NO ES CONSTANTE EN GEOMETRÍAS NO EUCLIDIANAS. NO HAY PARADOJAS... SOLO IMPOSIBILIDAD DE PERFECCIÓN.

El dibujo que la cinta propone en el tablero está lejos de parecer un círculo. Es imposible recrearlo del mismo modo que es imposible hallar, solo con regla y compás, un cuadrado que posea un área igual a la de un círculo dado. Es la prueba fehaciente de un fracaso.

1→ El texto consignado en mayúsculas e inserto en el texto corresponde a la explicación de la obra por parte del artista y se recoge en su página personal de proyectos AKA limboboy. *La adecuación del des_artista es posible, necesaria y realizable* dice el propio Maldonado. https://www.limboboy.com/31416etc [Consulta 19/06/2019]

Solo se puede calcular por el método de repeticiones sucesivas. Y Maldonado lo intenta dos veces, a modo de díptico.

LOS PERÍMETROS SON TOPOLÓGICOS. EL PERÍMETRO ES GENERADO POR UN DISCO HUECO DENSO EN NINGUNA PARTE QUE ESTABLECE UN CONJUNTO ABIERTO-CERRADO (CLOPEN) QUE CONTIENE LOS OBJETOS NECESARIOS PARA SU FUNCIÓN.

Las bandas magnéticas fijadas al tablero están grabadas en *loop* con la voz del artista; un sonido continuo que nuevamente advierte de la idea circular del movimiento y que repite constantemente su acción, lo que hace y lo que dice, a través de cuatro infinitivos: "comenzar, avanzar, girar, terminar". Círculo virtuoso. Y la propia cinta magnética grabada se exhibe en otra imposibilidad, la de escucharla. Mensajes que son indescifrables: ves el soporte donde se plasma el sonido a la vez que éste forma parte de la composición misma aunque imposible de percibir. El sonido es convertido así solo en materia plástica. Y en paradoja.

LAS BANDAS MAGNÉTICAS DE GRABACIÓN QUE ESTÁS VIENDO Y ESCUCHANDO INTENTAN REPRESENTAR EL PERÍMETRO DEL CONJUNTO VACÍO INSCRITO DENTRO DE UNA SUPERFICIE REAL.

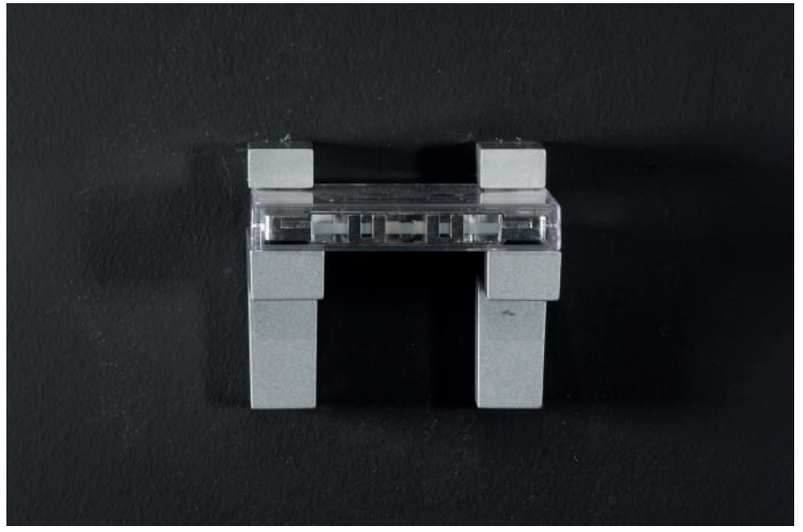
El artista se introduce en la idea de vacío, cierta idea de vacío, con el fin de explorar la capacidad de abstracción como *género derivado de la acción de pensar poéticamente*. Lo que verdaderamente importa -el proceso creativo-, permite al artista desplazarse a través de los distintos lenguajes formales: desde la fisicidad misma de la pintura, en tanto que práctica y también como resultado, o desde la idea conceptual que de ella construimos, hasta lo inmaterial de un sonido que no podemos escuchar pero sabemos que existe. Una relación poco concreta pero muy inquietante. Como la que se establece con la geometría y la topología que sí necesitan de la precisión matemática para ser aprehendidas.

EL CONJUNTO TIENDE A ESTAR TAN VACÍO COMO CUANDO TODAVÍA NO ERA: INTEGRÁNDOSE Y DERIVANDO. COMO AQUÍ SE INTENTA.

La búsqueda constante de la presencia de lo inexistente define el trabajo de José Maldonado que gusta de utilizar *trabalenguas*

alegóricos y conceptuales. El conjunto vacío y su definición son el trasfondo de este ejercicio semiótico que encierra dentro de esa cinta magnetofónica atrapada por la pintura, un mensaje cifrado que habla de ausencias, tensiones, angustias y fracasos. Otra vez un intento de perfección imposible: ni los medios ni los materiales aquí empleados son los adecuados para producir sentido estético y lingüístico. Lo único que se construye es un *artefacto poético que habla de nada*. Tal vez si lo escucháramos... Proceso y procedimiento se entrelazan en una obra de lecturas múltiples y superpuestas. A modo de ensayo visual y sonoro –*el ojo escucha*-, Maldonado transita por la inmaterialidad del sonido que físicamente quiere representar.

Plenamente integrada dentro del proyecto artístico que viene desarrollando en los últimos 15 años, esta obra plantea las grandes cuestiones a los que nos enfrenta el artista: la imposibilidad de construir una imagen y representación de la realidad que sea plena e íntima y a su vez capaz de establecer un vínculo comunicativo profundo.





José Maldonado (Madrid, 1962) pertenece a una generación de artistas surgidos en los primeros años 80 que como *heterodoxo autodidacta* se inicia en la pintura, disciplina que abandonó a finales de la década para convertirse en un artista plástico multidisciplinar, audiovisual y trasmedia: música, sonido, vídeo, fotografía, arqueología de medios, instalaciones...

Maldonado siempre ha centrado su trabajo en la idea de representación posible o imposible, en la dificultad de lectura, en la imposibilidad de la significación absoluta. Y todo ello desde diversas técnicas y utilizando múltiples soportes que ha dispuesto en proyectos tan personales como *Los siete durmientes* sobre la perversión del lenguaje, metáfora y alegoría; *El gran teatro del mundo* donde tomaba como punto de partida del auto sacramental barroco de Calderón de la Barca; D.A.T. Di a ti con el silencio como reflexión sobre el hecho comunicativo; *(*) 11111010001*, proyecto iniciático basado en el planteamiento de un juego, o sus más recientes *Conjunto vacío*, viaje hacía un sencillo y tranquilo sueño de vaciamiento o el *Atlas Elipticalis* sobre la dificultad de las relaciones personales en ese azar cósmico contenido entre la elipsis y la elipse.

Con una trayectoria de apariencia caótica, Maldonado apuesta por la libertad creativa lo que le sitúa en una posición privilegiada fuera de toda jerarquía, mientras su obra ha venido adquiriendo madurez y solvencia. Hoy, imprescindible.

Rosa María Castells González

Bibliografía →

LEBRERO, J. 1989: José Maldonado. [Catálogo de exposición]. Madrid: Galería Juana Mordó.

GRANDAS, T y MALDONADO, J. 1993: José Maldonado. [Catálogo de exposición]. Burgos: Espacio Caja Burgos.

PÉREZ, L. F. 1994: El gran teatro del mundo de Pedro Calderón de la Barca. Versión de José Maldonado. [Catálogo de exposición]. Madrid: Galería Juana Mordó.

BREA, J.L. 1997: D.A.T. Di a ti. José Maldonado [Catálogo de exposición]. Tarragona: Tingaldo 2. Moll de Costa.

MALDONADO, J. Y ECHEVARRÍA, R. 1999: José Maldonado. (*) 11111010001. [Catálogo de exposición]. Valencia: Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

MALDONADO, J. 2017: José Maldonado {Ø}. [Catálogo de exposición]. Alicante: Galería Aural.

ENG →

31416 ETC... B&W

→

In *31416, etc... B&W*, José Maldonado deals with one of the three most famous problems in ancient Greek mathematics: squaring the circle, which has led mathematicians throughout the ages to attempt to solve it. Attempting to create a square that has the same area as a circle is an unsolvable problem precisely because of the number Pi and its infinite decimal places: 3.1416..., making it impossible.

> THIS LENGTH, KNOWN AS THE NUMBER PI, IS THE EUCLIDEAN GEOMETRIC RATIO OF A CIRCLE'S DIAMETER TO ITS CIRCUMFERENCE[1].

1→ The text written in capital letters within the text comes from the artist's explanation of the work and can be found on his personal page of projects, AKA limboboy. "*The adaptation of the un-artist is possible, necessary and doable,*" says Maldonado himself. https://www.limboboy.com/31416etc (Seen on 06/19/2019)

Pi is one of the so-called transcendental numbers, and that transcendence is what the artist wishes to show, both conceptually and physically. Obsessive in all of his projects, Maldonado tries by his own means to achieve the squaring of the circle, while working with an unwieldy magnetic recording strip of the same approximate length as Pi—3 metres, 14 centimetres and 16 millimetres—adhered to two boards of 1 m^2 each and painted in black and white acrylic enamel. The tape is arranged to show an uneven, irrational circumference.

> THE RATIO BETWEEN ANY CIRCUMFERENCE AND ITS DIAMETER IS NOT CONSTANT IN NON-EUCLIDEAN GEOMETRIES. THERE ARE NO PARADOXES...ONLY THE IMPOSSIBILITY OF PERFECTION.

The drawing that the tape suggests on the board looks very little like a circle. It is impossible to recreate it in the same way that it is impossible using only a ruler and pair of compasses to find a square that has an area equal to that of a given circle. It is the demonstrable proof of failure. It can only be calculated by the method of successive repetitions. And Maldonado tries to do so twice, as a diptych.

PERIMETERS ARE TOPOLOGICAL. THE PERIMETER IS GENERATED BY A DENSE HOLLOW DISC IN THE MIDDLE OF NOWHERE THAT ESTABLISHES A CLOPEN (CLOSED-OPEN) WHOLE CONTAINING THE OBJECTS NEEDED FOR ITS *PURPOSE*.

The magnetic strips set onto the board are recorded in a loop with the artist's voice. The continual sound again reminds us of the circular idea of movement and which constantly repeats its activity, what it does and what it says, through four infinitives: "begin, advance, turn, end". Virtuous circle. And the recorded magnetic tape itself reveals itself in another impossibility: that of listening to it. Messages that are indecipherable: you see the medium where the sound is embodied while the latter is also part of the same composition though it is impossible to perceive it. Sound is thus turned into a plastic material. And into a paradox.

THE MAGNETIC RECORDING STRIPS THAT YOU ARE SEEING AND LISTENING TO ARE AN ATTEMPT TO REPRESENT THE PERIMETER OF THE EMPTY WHOLE INSCRIBED WITHIN A REAL SURFACE.

The artist delves into the idea of emptiness, or a certain idea of emptiness, in order to explore the capacity for abstraction as a *genre deriving from the action of poetic thinking*. What really matters—the creative process—allows the artist to move through the different formal languages, from the physicality of painting itself as a practice and also as a result, or else from the conceptual idea we build of it, up to the immaterial nature of a sound that we cannot hear but which we know exists. It is not a very concrete relationship, yet it is a very disturbing one. It is similar to the one established with the geometry and topology that do indeed need mathematical precision to be caught.

THE WHOLE TENDS TO BE AS EMPTY AS WHEN IT DID NOT YET EXIST: INTEGRATING UPON ITSELF AND DERIVING, AS IS BEING ATTEMPTED HERE.

The constant search for the presence of the non-existent defines the work of José Maldonado, who likes to use *allegorical and conceptual tongue twisters*. The empty whole and its definition form the background of this semiotic exercise, which within that magnetophonic tape trapped by the painting encloses an encrypted message that speaks of absences, tensions, anguishes and failures.

Again there is an attempt at impossible perfection: neither the media nor the materials used here are adequate to make aesthetic or linguistic sense. The only thing that is constructed is a *poetic artefact that speaks of nothing*. Or maybe it does if we listen to it... Process and procedure intertwine in an artwork with multiple, superimposed interpretations. By way of a visual and sound essay—the eye listens, Maldonado journeys through the immateriality of the sound that he physically wants to represent.

Fully integrated into the artistic project he has been developing over the last 15 years, this work raises the great issues facing the artist: the impossibility of constructing an image and representation of reality that is complete and intimate while capable of establishing a deep communicative link.

José Maldonado (Madrid, 1962) belongs to a generation of artists that emerged in the early 80s. As a *self-taught heterodox*, he began to paint but abandoned the discipline at the end of that decade to become a multidisciplinary, audiovisual and transmedia plastic artist, using music, sound, video, photography, media archaeology, installations and more.

Maldonado has always focused his work on the idea of possible or impossible representation, on the difficulty of reading, on the impossibility of absolute significance. And he does all of this through various techniques and using multiple media that he has used in such personal projects as: *Los siete durmientes* ("*The seven sleepers*") about the perversion of language, metaphor and allegory; *El gran teatro del mundo* ("*The great theatre of the world*"), where he took the baroque sacramental plays by Calderón de la Barca as a starting point; *D.A.T. Di a ti* ("*S.T.Y. Say to you*") with silence as a reflection on the event of communication; *(*) 11111010001*, an initiatory project based on the proposition of a game; and his most recent works Conjunto vacío ("*Empty whole*"), a journey towards a simple, quiet dream of emptying, and the *Atlas Elipticalis* about the difficulty of personal relationships in the cosmic randomness found between ellipsis and ellipse.

With an apparently chaotic career behind him, Maldonado is committed to creative freedom, which puts him in a privileged position beyond any hierarchy, while his work has been acquiring maturity and solvency. Today, it is essential.

Rosa María Castells González

Bibliography →

LEBRERO, J. 1989: José Maldonado. [Exhibition catalogue]. Madrid: Juana Mordó Gallery.

GRANDAS, T and MALDONADO, J. 1993: José Maldonado. [Exhibition catalogue]. Burgos: Caja Burgos Space.

PÉREZ, L. F. 1994: *El gran teatro del mundo* ("*The Great Theatre of the World*") by Pedro Calderón de la Barca. Version by José Maldonado. [Exhibition catalogue]. Madrid: Juana Mordó Gallery.

BREA, J.L. 1997: D.A.T. Di a ti. José Maldonado [Exhibition catalogue]. Tarragona: Tingaldo 2. Moll de Costa.

MALDONADO, J. and ECHEVARRÍA, R. 1999: José Maldonado. (*) 11111010001. [Exhibition catalogue]. Valencia: Sala La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

MALDONADO, J. 2017: José Maldonado {Ø}. [Exhibition catalogue]. Alicante: Aural Gallery.





Rosell Meseguer (Oriola, 1976)

Proyecto OVNI ARCHIVE. 2010

Instal·lació

Mesures variables



OVNI ARXIVE 2019

→

El mes de maig passat Donald Trump va vetar a les principals companyies tecnològiques dels Estats Units fer negocis amb empreses xineses que, suposadament, espiaven el país. Com és habitual en aquest president americà, poques setmanes després va fer marxa arrere en la seua postura bel·ligerant. Aquesta mesura va ser una conseqüència més del nou teló d'acer entre dos grans gegants tecnològics, occidental i asiàtic. La caiguda en borsa de petites empreses que subministraven Huawei, i la sensació de ruptura d'un sistema de globalització comercial ha generat entre els diferents països la necessitat de prendre partit per una potència o l'altra. Aquesta situació recorda la creada en 1947, coneguda com a Guerra Freda, quan Europa queda dividida en dos blocs enfrontats ideològicament. Després de més de seixanta anys i després de conflictes com la guerra de Vietnam, revolucions llatinoamericanes o conflictes en el tercer món, els models retornen com una constant històrica. Espionatge entre potències, control pel poder econòmic i militar, desajustament social i incertesa a l'àmbit mundial, són els mantres que una vegada i una altra es repeteixen en l'esdevenir històric. Pot l'Art analitzar qüestions relatives a l'exposat anteriorment? Segons Rosell Meseguer sí. De quina manera? Establint un diàleg entre qüestions més personals o locals amb elements de caràcter internacional, ja siguen de nivell polític, econòmic, històric, etc. Mitjançant els seus treballs, l'artista recrea part de la memòria d'un lloc des d'una òptica diferent de l'anàlisi històrica, utilitzant una mescla entre realitat i ficció. Amb això, és capaç de denunciar situacions o inventar una nova existència que expresse vivències més íntimes. Aquesta és la idea del conjunt de fotografies que formen part del projecte OVNI Arxive (2010-2017) diferents búnquers amb formes de plats voladors trobats al Brasil concretament al *Forte do Pico i Forte de Copacabana*, així com a *Teufelsberg*, a l'oest de Berlín. A partir d'ací comença una història que conjumina realitat i ficció, treball

de camp, reflexió, anàlisi i procés creatiu. Les fortaleses militars es transformen en objectes voladors no identificats, en aquells plats voladors tan utilitzats en les pel·lícules de ciència-ficció dels anys 50 com *Ultimàtum a la terra* (1951), *Planeta prohibit* (1956) o *Pla 9 de l'espai exterior* (1959). Aquestes imatges adquireixen un caràcter metafòric que relaciona el popular amb el món de l'espionatge i la Guerra Freda. Així mateix, el terme OVNI, entés com a objecte no identificat, descriu perfectament la intenció del projecte: la impossibilitat d'accés a material classificat i les veritats a mig fer en els sistemes d'informació. Aquesta idea d'ocultació, misteri i intriga tan característic del món de l'espionatge, es materialitza novament en un altre projecte com és *Lo invisible* (2010-2018). En una societat on la informació està molt a mà, existeix una subtil ocultació de la veritat a causa de diversos factors, tant ideològics com de comprensió, polítics, etc. Tota aquesta fascinació per allò vetlat, per arribar a visualitzar xicotets detalls capaços de verificar diferents realitats, és el que porta Rosell Meseguer a recopilar una gran quantitat de material documental. Una amalgama de temes històrics, polítics o científics que conformen una gran part del seu treball, un arxiu que es va gestant en el temps, creixent, ampliant-se a mesura que els projectes van prenent forma.

Les tres fotografies que componen el tríptic *OVNI* mostren un espai real, en aquest cas els búnquers de Rio de Janeiro. Concretament són conseqüència d'un treball sobre arquitectura militar de costa. La trobada al Brasil amb aquestes estructures similars al nostre concepte visual de naus extraterrestres i coincidint amb l'assassinat amb poloni-210 de l'espia Litvinenko, determina que el projecte artístic relacione aquests dos fets amb les conseqüències de la Segona Guerra Mundial. Un diàleg entre el que va ser i el que hi ha[1], la imatge de la transformació d'un lloc amb el pas del temps i una nova lectura per decisió de l'artista. A través d'aquestes estructures amb formes de plats voladors comença la seua reflexió sobre la Guerra Freda i la situació actual. La por al desconegut, en aquest cas l'espionatge transformat en objecte tangible, materialitza un enfrontament contra l'invisible, com a amenaça social.

La imatge de benestar que projectava els Estats Units després de la guerra, genera que molts països miren la gran potència com a model no solament econòmic i social, sinó també cultural i artístic. El moviment modern en arquitectura i les noves estructures brutalistes tan influents durant els anys 50, 60 i 70, estableixen un tipus de model basat en formes geomètriques i models militars. La mateixa arquitectura defensiva es converteix en exemple de molts dels nous

1→ Declaracions de Rosell Meseguer en el projecte *Oral Memories* (https://oralmemories.com/rosell-meseguer/), realitzat per la Subdirecció General de la Promoció de les Belles Arts. Ministeri de Cultura i Esport

edificis que utilitzen el formigó i el material en brut com a estètica racionalista. Una estètica de caràcter abstracte que s'imposa fins a l'actualitat i en el cas del Brasil té com a màxim representant Oscar Niemeyer en l'escena comunista.

La segona part d'aquest projecte és la recopilació de material: revistes, premsa, fotografies, llibres, documents, etc. Crear un arxiu propi que determina un treball d'estudi exhaustiu amb diferents punts de reflexió. La col·locació sobre la paret de tot aquest material recorda la investigació policial d'un cas: víctima, presumptes culpables, situacions, llocs. Aquesta estructura de treball d'esquemes i interrelacions entre els successos posseeix aquell caràcter de procés tan específic del seu treball. Mai té fi, s'amplia, torna a cap endarrere, salta en el temps, estudia i analitza constantment. Els arxius són fonts de coneixement, documents per a reconstruir la Història, és el que es pretén amb *OVNI Arxive*, que cadascun dels espectadors a través de les imatges i documents es pregunten sobre la Guerra Freda i les seues conseqüències en el segle XXI, aportant al mateix temps, elements de ficció.

Finalment, com a testimoniatge de tot el procés creatiu, es troben dos llibres d'autor realitzats durant el 2010 a Berlín, que mostren esbossos del búnquer de Copacabana en dues tècniques: fotogravat i pintura. Aquests dos exemplars són una forma més personal de sintetitzar el *corpus* teòric i pràctic del treball. Els llibres són una constant en qualsevol dels seus projectes, bé com a objecte d'intervenció (*Politics of friendship o Documenta*), o com a exemplar propi, a part de la seua utilització com a eina en la configuració de l'arxiu.

En un moment de reivindicació de la memòria històrica i de la justícia social, les noves reflexions artístiques són un motor fonamental en la visualització de les problemàtiques actuals, des d'un altre punt de vista diferent de la crítica social i política. Igual que va succeir amb la Revolució Industrial i amb un nou tipus de vida després de la Segona Guerra Mundial, ens trobem en una època de canvi i transformació determinada per la tecnologia i la robòtica. Coses inimaginables estan per arribar i la lluita pel seu control és manifesta entre potències. No és absurd dir que, ara com ara, les fantasies dels OVNIS no estan tan lluny.

María Marco Such

BIBLIOGRAFIA →

VALLEJO, M.; BECCE, S.; MESEGUER, R., 2015: Ovni Archive. (catàleg d'exposició). Buenos Aires: Document Art Gallery.

RIVERA, S.(COORD), 2015. Lo invisible (catàleg d'exposició). Madid: Ministerio de Cultura.

Meseguer, R.: OVNI Archive, 2012. *Un búnker como un ovni o un ovni como un búnker.* Madrid: Autoedition & Grant for Contemporary creation, Madrid Council.

http://www.rosellmeseguer.com/index.php/es/proyectos/ovni-archive.html

https://oralmemories.com/rosell-meseguer/









OVNI ARCHIVE 2019

→

El pasado mes de mayo Donal Trump vetó a las principales compañías tecnológicas de Estados Unidos hacer negocios con empresas chinas que, supuestamente, espiaban al país. Como es habitual en este presidente americano a las pocas semanas hizo marcha atrás en su postura beligerante. Esta medida fue una consecuencia más del nuevo telón de acero entre dos grandes gigantes tecnológicos occidental y asiático. La caída en bolsa de pequeñas empresas que suministraban a Huawei, y la sensación de ruptura de un sistema de globalización comercial, ha generado entre los distintos países la necesidad de tomar partido por una u otra potencia. Esta situación recuerda a la creada en 1947 conocida como Guerra Fría cuando Europa queda dividida en dos bloques enfrentados ideológicamente. Después de más de sesenta años y tras conflictos como la guerra de Vietnam, revoluciones latinoamericanas o conflictos en el tercer mundo, los modelos retornan como una constante histórica. Espionaje entre potencias, control por el poder económico y militar, desajuste social e incertidumbre a nivel mundial, son los mantras que una y otra vez se repiten en el devenir histórico. ¿Puede al Arte analizar cuestiones relativas a lo anteriormente expuesto? según Rosell Meseguer sí. ¿De qué manera?, estableciendo un diálogo entre cuestiones más personales o locales con elementos de carácter internacional, ya sea a nivel político, económico, histórico, etc. Mediante sus trabajos, la artista recrea parte de la memoria de un lugar desde una óptica diferente al análisis histórico, utilizando una mezcla entre realidad y ficción. Con ello, es capaz de denunciar situaciones o inventar una nueva existencia que exprese vivencias más íntimas. Esta es la idea del conjunto de fotografías que forman parte del proyecto *OVNI Archive* (2010-2017) diferentes bunkers con formas de platillos volantes encontrados en Brasil concretamente en el *Forte do Pico* y en *Forte de Copacabana*, así como en *Teufelsberg* al oeste de Berlín. A partir de aquí comienza una historia que aúna realidad y ficción, trabajo de campo, reflexión, análisis y proceso creativo. Las fortalezas militares se transforman en objetos voladores no identificados, en aquellos platillos volantes tan utilizados en las películas de ciencia ficción de los años 50 como “Ultimatum a la tierra” (1951), “Planeta prohibido (1956) o “Plan 9 del espacio exterior” (1959). Estas imágenes adquieren un carácter metafórico que relaciona lo popular con el mundo del espionaje y la Guerra Fría. Así mismo, el término OVNI entendido como objeto no identificado, describe perfectamente la intención del proyecto: la imposibilidad de acceso a material clasificado y las verdades a medias en los sistemas de información. Esta idea de ocultamiento, misterio e intriga tan característico del mundo del espionaje, se materializa nuevamente en otro proyecto como es “Lo invisible” (2010-2018). En una sociedad donde la información está muy a mano, existe un sutil ocultamiento de la verdad debido a diversos factores, tanto ideológicos, de comprensión, políticos, etc. Toda esta fascinación por lo velado, por llegar a visualizar pequeños detalles capaces de verificar distintas realidades, es lo que lleva a Rosell Meseguer a recopilar una gran cantidad de material documental. Una malgama de temas históricos, políticos o científicos que conforman una gran parte de su trabajo, un archivo que se va gestando en el tiempo, creciendo, ampliándose a medida que los proyectos van tomando forma.



Las tres fotografías que componen el tríptico OVNI muestran un espacio real, en este caso los bunkers de Rio de Janeiro. Concretamente son consecuencia de un trabajo sobre arquitectura militar de costa. El encuentro en Brasil con estas estructuras similares a nuestro concepto visual de naves extraterrestres y coincidiendo con el asesinato con polonio-210 de espía Litvinenko, determina que el proyecto artístico relacione estos dos hechos con las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Un dialogo entre lo que fue y lo que hay[1], la imagen de la transformación de un lugar con el paso del tiempo y una nueva lectura por decisión de la artista. A través de estas estructuras con formas de platillos volantes comienza su reflexión sobre la Guerra Fría y la situación actual. El miedo a lo desconocido, en este caso el espionaje transformado en objeto tangible, materializa un enfrentamiento contra lo invisible, como amenaza social.

La imagen de bienestar que proyectaba Estados Unidos tras la guerra, genera que muchos países miren a la gran potencia como modelo no solo económico y social, sino también cultural y artístico. El movimiento moderno en arquitectura y las nuevas estructuras brutalistas tan influyentes durante los años 50, 60 y 70, establecen un tipo de modelo basado en formas geométricas y modelos militares. La propia arquitectura defensiva se convierte en ejemplo de muchos de los nuevos edificios que utilizan el hormigón y el material en bruto como estética racionalista. Una estética de carácter abstracto que se impone hasta la actualidad y en el caso de Brasil tiene como máximo representante a Oscar Niemeyer en la escena comunista.

La segunda parte de este proyecto es la recopilación de material: revistas, prensa, fotografías, libros, documentos, etc. Crear un archivo propio que determina un trabajo de estudio exhaustivo con distintos puntos de reflexión. La colocación sobre la pared de todo este material recuerda la investigación policial de un caso: victima, presuntos culpables, situaciones, lugares. Esta estructura de trabajo de esquemas e interrelaciones entre los sucesos posee ese carácter procesual tan específico de su trabajo. Nunca tiene fin, se amplía, vuelve a hacia atrás, salta en el tiempo, estudia y analiza constantemente. Los archivos son fuentes de conocimiento, documentos para reconstruir la Historia, es lo que se pretende con OVNI Archive que cada uno de los espectadores a través de las imágenes y documentos se pregunten sobre la Guerra Fría y sus consecuencias en el siglo XXI, aportando al mismo tiempo, elementos de ficción.

1→ Declaraciones de Rosell Meseguer en el proyecto Oral Memories (https://oralmemories.com/rosell-meseguer/), realizado por la Subdirección General de la Promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Cultura y Deporte.

Por último, como de testimonio de todo el proceso creativo se encuentran dos libros de autor realizados durante el 2010 en Berlín, que muestran bocetos del bunker de Copacabana en dos técnicas: fotograbado y pintura. Estos dos ejemplares son una forma más personal de sintetizar el *corpus* teórico y práctico del trabajo. Los libros son una constante en cualquiera de sus proyectos, bien como objeto de intervención (“Politics of friendship” o “Documenta”), o como ejemplar propio, aparte de su utilización como herramienta en la configuración del archivo.

En un momento de reivindicación de la memoria histórica y de la justicia social, las nuevas reflexiones artísticas son un motor fundamental en la visualización de las problemáticas actuales, desde otro punto de vista distinto a la crítica social y política. Al igual que sucedió con la Revolución Industrial y con un nuevo tipo de vida tras la Segunda Guerra Mundial, nos encontramos en una época de cambio y transformación determinada por la tecnología y la robótica. Cosas inimaginables están por llegar y la lucha por su control es manifiesta entre potencias. No es descabezado decir que, hoy por hoy, las fantasías de los OVNIS no están tan lejos.

María Marco Such

BIBLIOGRAFÍA →

VALLEJO, M.; BECCE, S.; MESEGUER, R., 2015: Ovni Archive. (Catálogo de exposición). Buenos Aires: Document Art Gallery.

RIVERA, S.(COORD), 2015. Lo invisible (Catálogo de exposición). Madid: Ministerio de Cultura.

Meseguer, R.: OVNI Archive, 2012. *Un búnker como un ovni o un ovni como un búnker.* Madrid: Autoedition & Grant for Contemporary creation, Madrid Council

http://www.rosellmeseguer.com/index.php/es/proyectos/ovni-archive.html

https://oralmemories.com/rosell-meseguer/



OVNI ARCHIVE 2019

→

Last May, Donald Trump vetoed the top technology companies in the United States from doing business with Chinese companies that were supposedly spying on the country. As usual with this American president, a few weeks later he backed down from his belligerent stance. This step was a consequence of the new iron curtain between two big Western and Asian technology giants. The stock market fall among small companies that were supplying Huawei and the feeling of rupture in a system of commercial globalization has brought about the need for different countries to take sides with one of the two powers. This situation is reminiscent of the one created in 1947 known as the Cold War, when Europe was divided into two ideologically opposing blocs. After more than sixty years and following conflicts such as the Vietnam War, Latin American revolutions and conflicts in the Third World, the models have returned as a historical constant. Espionage between powers, control via economic and military power, social imbalance and uncertainty worldwide make up the mantras that are repeated over and over again in the history to come. Can art analyse issues related to the above? According to Rosell Meseguer, it can. How? By establishing a dialogue involving more personal and local issues with elements of an international nature, whether at a political, economic or historical level. Through her works, the artist recreates part of the memory of a place from a perspective different from one involving historical analysis, but rather using a mixture of reality and fiction. By doing so, she is able to denounce situations or invent a new existence that expresses more intimate experiences. This is the idea behind the set of photographs that are part of the project *OVNI Archive* (2010-2017): different bunkers with shapes of flying saucers found in Brazil, specifically in Forte do Pico and Forte de Copacabana as well as in *Teufelsberg* to the west of Berlin. From here on, a story begins that combines reality and fiction, field work, reflection, analysis and a creative process. The

military fortresses are transformed into unidentified flying objects, those flying saucers so often used in the science fiction films of the 50s like *The Day The Earth Stood Still* (1951), *Forbidden Planet* (1956) and *Plan 9 From Outer Space* (1959). Those images take on a metaphorical nature that connects popular culture with the world of espionage and the Cold War. Likewise, the term UFO ("*OVNI*" in Spanish), understood as an unidentified object, perfectly describes the intention of the project: the impossibility of accessing classified material and the half-truths in the information systems. This idea of concealment, mystery and intrigue, so characteristic of the world of espionage, materializes again in another project: *The invisible* (2010-2018). In a society where information is very close at hand, there is a subtle concealment of truth due to various factors, whether they are ideological, political, for understanding, etc. All of this fascination for what is hidden, for managing to see small details that may verify different realities, is what leads Rosell Meseguer to collect a large amount of documentary material. There is an amalgam of historical, political and scientific topics that make up much of her work; an archive that has been gestating over time, growing and expanding as the projects take shape.

The three photographs that make up the OVNI triptych show a real space, in this case the bunkers of Rio de Janeiro. Specifically, they are the result of work on coastal military architecture. The encounter in Brazil with these structures similar to our visual concept of extraterrestrial spaceships, coinciding with the murder of the spy Litvinenko with Polonius-210, led the artistic project to connect these two facts with the consequences of the Second World War. There is a dialogue between what was and what is[1], the image of the transformation of a place with the passage of time, and a new interpretation by the artist. Through these structures with shapes of flying saucers, she begins her reflection on the Cold War and the current situation. The fear of the unknown, in this case espionage turned into a tangible object, materializes in a confrontation against what is invisible, as a social threat.

The image of well-being that the United States projected after the war led many countries to look to the great power as a model not only in economic and social terms, but also culturally and artistically. The modern architectural movement and the new influential brutalist structures of the 50s, 60s and 70s set out a type of model based on geometric shapes and military models. Defensive architecture itself became an example of many of the new buildings that were using concrete and raw material for rationalist

1→ Statements by Rosell Meseguer in the *Oral Memories* project (https://oralmemories.com/rosell-meseguer/), created by the Subdirectorate General for the Promotion of Fine Arts. Ministry of Culture and Sports.

aesthetics. They were aesthetics of an abstract kind that have prevailed up to today. In the case of Brazil, Oscar Niemeyer is the most significant representative in the communist scene.

The second part of this project is the collection of material: magazines, newspapers, photographs, books, documents, etc., all creating her own archive determined by exhaustive research work from different points of reflection. All of this material placed on the wall reminds us of a police investigation of a case: victim, alleged culprits, situations and places. This work structure of diagrams and interrelationships between the events has that specific procedural nature of her work. It never ends; it expands, goes back, leaps in time, constantly studying and analysing. The archives are sources of knowledge, documents to reconstruct history. This is what is intended with OVNI Archive: for each of the viewers to ask themselves through the images and documents about the Cold War and its consequences in the 21st century, while at the same time contributing elements of fiction.

Lastly, as a testimony to the entire creative process, there are two authored books created in 2010 in Berlin, showing sketches of the Copacabana bunker using two techniques: photogravure and painting. These two copies are a more personal way of summarizing the work's theoretical and practical *corpus*. Books are a constant in any of her projects, whether as an object of intervention (*Politics of friendship* and *Documenta*), or as her own copy, apart from their use as a tool in arranging the archive.

At a time of calls for historical memory and social justice, new artistic reflections are a fundamental motor for the visualization of current problems, from a point of view different from that of social and political criticism. As happened with the Industrial Revolution and with a new kind of life after the Second World War, we are now in a time of change and transformation determined by technology and robotics. Unimaginable things are yet to come and the struggle among powers to control them is clear. It is not crazy to say that today the fantasies of UFOs are not so far away.

María Marco Such

BIBLIOGRAPHY →

VALLEJO, M.; BECCE, S.; MESEGUER, R., 2015: Ovni Archive. (Exhibition catalogue). Buenos Aires: Document Art Gallery.

RIVERA, S.(COORD), 2015. *Lo invisible* (Exhibition catalogue). Madrid: Ministry of Culture.

Meseguer, R.: OVNI Archive, 2012. *Un búnker como un ovni o un ovni como un búnker*. ("*A bunker like a UFO or a UFO like a bunker.*") Madrid: Autoedition & Grant for Contemporary creation, Madrid Council

http://www.rosellmeseguer.com/index.php/es/proyectos/ovni-archive.html

https://oralmemories.com/rosell-meseguer/


QUE PARTIO
POR LA MITAD
EL MUNDO
ESPACIALES
LOS 3 AÑOS DE
GUERRA FRÍA
DEL "GRAN"
KIM JONG UN

Cristina de Middel (Alacant, 1975)

Mbulumbublu; Miwito; Bambuit, de la sèrie “Afronauts”. 2013

Fotografia a color siliconada sobre Dibond.
3 ud. 100 x 100 cm. c/u



AMB UN PEU EN LA LLUNA I L'ALTRE, MÉS ENLLÀ

→

"Fotografiar la realitat és fotografiar no-res. Crec en la imaginació.
El que no puc veure és infinitament més important que el que puc veure".

Duane Michals, fotògraf

La Lluna està on cadascun vol. I com cadascun vol també arriba a ella. A bord d'un coet, plantant cara a la imaginació, pel camí inhòspit del desert, amb catapulta o a través de l'objectiu subjectiu d'una càmera. La realitat no és el que sembla i, de vegades, el que sembla mai és. L'ordre tampoc importa molt. Almenys a Cristina de Middel (Alacant, 1975), que va voler anar a la Lluna i pel camí va captar imatges a les quals va posar per títol *Afronautas*.

Això va ser en 2012, quan es va cansar d'esprémer la realitat com a fotoperiodista i va trencar l'armadura que castrava la seua creativitat. Va decidir volar. I ho va fer a l'espai, per a contar una història certa que a ulls de qui mira sembla ficció, mentre el que es veu desperta el dubte necessari d'on acaba una i comença una altra. Per què tractar amb tant respecte el testimoniatge documental? Per què menysprear la intel·ligència de qui mira? Per què la fotografia-art ha de complir amb el cànon de ser testimoni? Per què no trencar el vincle sagrat que existeix entre la veritat i la fotografia?

Aquestes preguntes són seues. Les respostes han de ser (i són) també seues. Escriure reflexions sensates, analitzar influències, situar les seues *Afronautas* en corrents, generacions i estils contradiu en si mateix l'esperit amb el qual de Middel -a la qual malgrat la seua resistència, *British Journal of Photography* cataloga dins de la que ha definit com "L'Armada Invencible" de la fotografia espanyola- va saltar al buit per a tallar les cordes

de la cotilla i poder, per fi, respirar fora de límits, més enllà dels autoimposats.

Estem en l'època de la postveritat, de les notícies enganyoses, *fake news*, de la interessada interpretació dels fets, de la manipulació, de la mentida sense objeccions, de les mitges veritats. I llavors arriba una artista de la mentida, una tergiversadora nata, la reina de les *fake photos*, per a fer-nos pensar. Això no estava previst. El crític Rafael Doctor el defineix en el pròleg del *photolibro* al qual va donar lloc aquesta sèrie, recomanat ferventment per Martin Parr: "Sense deixar la càmera, Cristina avança amb ella eliminant qualsevol al·lusió a la veritat, a la mentida, a la demostració d'una cosa o de l'altra. D'aquesta manera, converteix el seu treball en un ofici en el qual la veritat és sempre parcial i mai un espai absolut de la realitat"[1].

1→ DOCTOR RONCERO, R. (PRÓLOGO), 2014: *Cristina de Middel. PhotoBolsillo.* Biblioteca de Fotógrafos Españoles. La Fábrica.

Lluny de valorar un treball i una autora que ja no necessita ni presentació ni colpet al muscle -l'última acaba de donar-li-la l'agència Magnum, que l'ha integrada com a fotògrafa associada-, volem, com va fer ella, fins a Zàmbia. Any 1964. Independència de Gran Bretanya. Edward Mukuka Nkoloso, professor de Ciències Naturals a Lusaka, va idear el primer programa del país africà per a manar a l'espai 15 homes, una dona (la carrera de la qual va quedar frustrada en quedar-se embarassada d'un dels astronautes) i alguns gats. La curiositat a vegades mata, però unes altres dona la vida. Tots dos, Nkoloso i de Middel, en diferents aspectes, la van trobar en forma de missió espacial a la Lluna.

Tres d'aquells afronautas, que donen vida a les fotografies *Bambuit, Mbulumbublu* i *Miwitu*, han passat a formar part de la Col·lecció d'Art Contemporari de la Generalitat Valenciana, després de passejar-se per mig món. La seua història fa riure. Perquè succeeix a l'Àfrica i sembla una broma. Si substituïm els títols en zulú (són paraules reals) i pensem en John, Charles i Robert (per exemple), la història sonaria brillant, trista per frustrant i digna d'admiració. Però és Zàmbia. És Àfrica. Així que va mesclar realitat amb imaginació i va contar el que va passar, amb el filtre de la ironia i l'humor, una de les seues bases més reeixides i un dels més notables trets de la seua personalitat artística. Ho va fer en *Afronautas* i ho va tornar a fer en altres de les seues aventures. En *Party* (2014), en la qual manipula imatges reals de la Xina amb textos modificats i reproduïts a mig fer d'*El Llibre Roig*, de Mao, o en *The perfect man* (2017), on aborda el tema de la masculinitat, a partir de la pel·lícula *Temps moderns*, de Chaplin.

A Cristina de Middel, Premi Nacional de Fotografia en 2017, se li queda curt el llenguatge i també la fotografia. Com li ocorre a la fotògrafa holandesa Viviane Sassen, un dels seus referents, que sempre busca anar més enllà. Encara que en el cas de l'alacantina, el reflex surrealista de la realitat adquireix un caràcter més documental -en el sentit audiovisual-, amb una narrativa que converteix el seu projecte en allò que s'ha denominat novel·la visual. Un camí que condueix a la concepció de la fotografia més enllà del caràcter testimonial, en una cerca constant que s'entremescla si escau amb tints cinematogràfics. "La intuïció de de Middel està en el fet que per a fer que el cas estrany siga veritablement estrany, ha de trobar el camí d'una cosa vertadera. Aquesta estranyesa necessita un nou llenguatge", escriu el novel·lista, fotògraf i crític nord-americà Teju Cole[2].

El procés s'assembla al d'un rodatge abans de fer sonar la claqueta. Que fan falta astronautes negres, perquè es busquen (càsting). Que cal pensar noms en zulú, doncs es pensen (personatges). Que cal vestir-los, d'això s'encarrega l'àvia (vestuari). Que cal emular el paisatge de Zàmbia, doncs en l'àrid Alacant (localitzacions). Això és el que de Middel ha fet. Investigar, conéixer, interpretar, amanir, inventar i, després, fotografiar aquesta història (rodatge) per a mostrar-la, desafiadora, davant els ulls del qui la veu. Però el camí no es deté ací. Ho fa comprensible, atractiu, interessant. I aboca a la discussió i al debat. Qui coneixia aquesta epopeia que no va ser? Qui sabia d'aquests afronautas i dels seus projectes? Algú havia sentit parlar d'Edward Makuka? Li havia reservat un buit la Història?

"Visualitzar el fracassat programa espacial de la dècada de 1960 de Zàmbia, a través de diferents escenaris, va suposar una manera molt diferent de mostrar Àfrica i una provocació lúdica de la fotografia documental i els seus límits". Ho diu la crítica Diane Smyth[3]. I és que aquest procés d'apropiar-se d'una realitat per a reinterpretar-la i recrear-la de forma fronterera amb el documental, igual que fa el seu admirat Joan Fontcuberta, s'ha convertit en una de les essències dels treballs de Cristina de Middel. Uns personatges reals en una escenografia irreal, somiada, com els mons reinventats i impossibles de Michel Gondry, un dels seus cineastes fetitxes. O les suggestives imatges d'Alec Soth que deambula per la vida quotidiana per a captar bellesa on hi ha foscor.

Els seus *Afronautas* han viatjat des d'Espanya i han sigut exposats a Londres, França, els Estats Units, Holanda, el Brasil, Nigèria, Irlanda, Suïssa. I han rebut premis que mai hagueren somiat. No sabem que pensarien hui dia els protagonistes de Mbulumbublu, Bambuit i Miwito si veren les seues fotografies penjades en algunes de les millors galeries i sales d'exposicions del món. Si foren conscients que la seua frustrada gesta s'ha convertit en art. Si saberen que la seua història per fi ha transcendit. Si pogueren llambregar el llibre al qual han donat nom. Si al final s'adonaren que la seua aventura va ser un xicotet pas per a la humanitat, però un gran pas per a Cristina de Middel. Suposant que tot això siga real. O no ho és?

Cristina Martínez Álvarez



2→ COLE, T., 2018: *Photographiung Past Stereotype. The Sunday Magazine*. The New York Times (20).

3→ SMYTH, D., 2018: *Excess exposed by Cristina de Middel and Bruno Morais*. British Journal of Photograhpy.





CON UN PIE EN LA LUNA Y EL OTRO, MÁS ALLÁ

→

“Fotografiar la realidad es fotografiar nada. Creo en la imaginación.
Lo que no puedo ver es infinitamente más importante que lo que puedo ver”.

Duane Michals, fotógrafo

La Luna está donde cada uno quiere. Y como cada uno quiere también llega a ella. A bordo de un cohete, plantándole cara a la imaginación, por el camino inhóspito del desierto, con catapulta o a través del objetivo subjetivo de una cámara. La realidad no es lo que parece y, a veces, lo que parece nunca es. El orden tampoco importa mucho. Al menos a Cristina de Middel (Alicante, 1975), que quiso ir a la Luna y por el camino captó imágenes a las que puso por título “Afronautas”.

Eso fue en 2012, cuando se cansó de exprimir la realidad como fotoperiodista y rompió la armadura que castraba su creatividad. Decidió volar. Y lo hizo al espacio, para contar una historia cierta que a ojos del que mira parece ficción, mientras lo que se ve despierta la duda necesaria de dónde acaba una y empieza otra. ¿Por qué tratar con tanto respeto el testimonio documental? ¿Por qué menospreciar la inteligencia del que mira? ¿Por qué la fotografía-arte ha de cumplir con el canon de ser testigo? ¿Por qué no romper el vínculo sagrado que existe entre la verdad y la fotografía?

Estas preguntas son suyas. Las respuestas deben ser (y son) también suyas. Escribir sesudas reflexiones, analizar influencias, ubicar sus “Afronautas” en corrientes, generaciones y estilos contradice en sí mismo el espíritu con el que De Middel -a la que a pesar de su resistencia British Journal of Photography cataloga dentro de la que ha definido como La Armada Invencible de la

fotografía española- saltó al vacío para cortar las cuerdas del corsé y poder, por fin, respirar fuera de límites, más allá de los autoimpuestos.

Estamos en la época de la posverdad, de las *fake news*, de la interesada interpretación de los hechos, de la manipulación, de la mentira sin reparos, de las medias verdades. Y entonces llega una artista de la mentira, una tergiversadora nata, la reina de las *fake photos*, para hacernos pensar. Eso no estaba previsto. El crítico Rafael Doctor lo define en el prólogo del photolibro al que dio lugar esta serie, recomendado fervientemente por Martin Parr: “Sin dejar la cámara, Cristina avanza con ella eliminando cualquier alusión a la verdad, a la mentira, a la demostración de una u otra cosa. De esta manera, convierte su trabajo en un oficio en el que la verdad es siempre parcial y nunca un espacio absoluto de lo real”[1].

1→ DOCTOR RONCERO, R. (PRÓLOGO), 2014: *Cristina de Middel. PhotoBolsillo*. Biblioteca de Fotógrafos Españoles. La Fábrica.

Lejos de valorar un trabajo y una autora que ya no necesita ni presentación ni palmadita en el hombro -la última acaba de dársela la agencia Magnum que la ha integrado como fotógrafa asociada-, volemos, como hizo ella, hasta Zambia. Año 1964. Independencia de Gran Bretaña. Edward Mukuka Nkoloso, profesor de Ciencias Naturales en Lusaka, ideó el primer programa del país africano para mandar al espacio a 15 hombres, una mujer (cuya carrera quedó frustrada al quedarse embarazada de uno de los astronautas) y algunos gatos. La curiosidad a veces mata, pero otras da la vida. Ambos, Nkoloso y De Middel, en diferentes aspectos, la encontraron en forma de misión espacial a la Luna.

Tres de esos afronautas, que dan vida a la fotografías “Bambuit”, “Mbulumbublu” y “Miwitu”, han pasado a formar parte de la Col. lecció d’Art Contemporari de la Generalitat Valenciana, después de pasearse por medio mundo. Su historia provoca risa. Porque sucede en África y parece una broma. Si sustituimos los títulos en zulú (son palabras reales) y pensamos en John, Charles y Robert (por ejemplo), la historia sonaría brillante, triste por lo frustrante y digna de admiración. Pero es Zambia. Es África. Así que mezcló realidad con imaginación y contó lo que pasó, con el filtro de la ironía y el humor, una de sus bazas más logradas y uno de los más notables rasgos de su personalidad artística. Lo hizo en “Afronautas” y lo volvió a hacer en otras de sus aventuras. En “Party” (2014), en la que manipula imágenes reales de China con textos modificados y reproducidos a medias de “El Libro Rojo” de Mao, o en “The perfect man” (2017), donde aborda el tema de la masculinidad, a partir de la película “Tiempos modernos” de Chaplin.

A Cristina de Middel, Premio Nacional de Fotografía en 2017, se le queda corto el lenguaje y también la fotografía. Como le ocurre a la fotógrafa holandesa Viviane Sassen, uno de sus referentes, que siempre busca ir más allá. Aunque en el caso de la alicantina, el reflejo surrealista de la realidad adquiere un carácter más documental -en el sentido audiovisual-, con una narrativa que convierte su proyecto en lo que se ha denominado novela visual. Un camino que conduce a la concepción de la fotografía más allá del carácter testimonial, en una búsqueda constante que se entremezcla en su caso con tintes cinematográficos. “La intuición de De Middel está en que para hacer que lo extraño sea verdaderamente extraño, debe encontrar el camino de algo verdadero. Esa extrañeza necesita un nuevo lenguaje”, escribe el novelista, fotógrafo y crítico norteamericano Teju Cole[2].

El proceso se asemeja al de un rodaje antes de hacer sonar la claqueta. Que hacen falta astronautas negros, pues se buscan (casting). Que hay que pensar nombres en zulú, pues se piensan (personajes). Que hay que vestirlos, pues de eso se encarga la abuela (vestuario). Que hay que emular el paisaje de Zambia, pues en el árido Alicante (localizaciones). Eso es lo que De Middel ha hecho. Investigar, conocer, interpretar, aderezar, inventar y, después, fotografiar esa historia (rodaje) para mostrarla desafiante ante los ojos del que lo ve. Pero el camino no se detiene ahí. Lo hace comprensible, atractivo, interesante. Y aboca a la discusión y al debate. ¿Quién conocía esta epopeya que no fue? ¿Quién sabía de estos “afronautas” y de sus proyectos? ¿Alguien había oído hablar de Edward Makuka? ¿Le había reservado un hueco la Historia?

“Visualizar el fallido programa espacial de la década de 1960 de Zambia a través de diferentes escenarios, supuso una manera muy diferente de mostrar África y una provocación lúdica de la fotografía documental y sus límites”. Lo dice la crítica Diane Smyth[3]. Y es que este proceso de apropiarse de una realidad para reinterpretarla y recrearla de forma fronteriza con lo documental, igual que hace su admirado Joan Fontcuberta, se ha convertido en una de las esencias de los trabajos de Cristina de Middel. Unos personajes reales en una escenografía irreal, soñada, como los mundos reinventados e imposibles de Michel Gondry, uno de sus cineastas fetiches. O las sugestivas imágenes de Alec Soth que deambula por la vida cotidiana para captar belleza donde hay oscuridad.

Sus “Afronautas” han viajado desde España para ser expuestos en Londres, Francia, Estados Unidos, Holanda, Brasil, Nigeria, Irlanda, Suiza. Y han recibido premios que nunca hubieran soñado. No sabemos que pensarían hoy en día los protagonistas de Mbulumbublu, Bambuit y Miwito si vieran sus fotografías colgadas en algunas de las mejores galerías y salas de exposiciones del mundo. Si fueran conscientes de que su frustrada hazaña se ha convertido en arte. Si supieran que su historia por fin ha trascendido. Si pudieran ojear el libro al que han dado nombre. Si al final se diesen cuenta de que su aventura fue un pequeño paso para la humanidad, pero un gran paso para Cristina de Middel. Suponiendo que todo esto sea real. ¿O no lo es?

Cristina Martínez Álvarez



2→ COLE, T., 2018: *Photographiung Past Stereotype*. The Sunday Magazine. The New York Times (20).

3→ SMYTH, D., 2018: *Excess exposed by Cristina de Middel and Bruno Morais*. British Journal of Photograhpy.

WITH ONE FOOT ON THE MOON AND THE OTHER, BEYOND

→

“Photographing reality is photographing nothing. I believe in imagination.
What I can’t see is infinitely more important than what I can see.”

Duane Michals, photographer

The Moon is wherever anyone wants it to be. And just as anyone wants to, they can also get there. On board a rocket, challenging the imagination, on the inhospitable desert road, with a catapult or through the subjective lens of a camera. Reality is not what it seems—and sometimes what it seems, it never is. Order does not matter much, either, at least not to Cristina de Middel (Alicante, 1975), who wanted to go to the Moon and captured images along the way that she called “*Afronautas*” (“Afronauts”).

That was in 2012, when she tired of compressing reality as a photojournalist and broke through the armour that was castrating her creativity. She decided to fly. And she did so to space, to tell a true story that in the eyes of the beholder looks like fiction, while what is visible awakens the necessary doubt about where one story ends and another begins. Why treat documentary testimony with such respect? Why belittle the intelligence of the beholder? Why does art photography have to comply with the norm of acting as a witness? Why not break the sacred link between truth and photography?

These are her questions. The answers must be (and are) also hers. Writing clever reflections, analysing influences, placing her “Afronauts” in trends, generations and styles in itself contradicts the spirit with which De Middel (who despite her resistance the *British Journal of Photography* classifies among what it defines as The Spanish Armada of photography) leapt into the void to cut the

strings of the corset and finally breathe beyond restrictions, beyond the self-imposed ones.

We are in the era of post-truth, of fake news, of the self-interested interpretation of facts, of manipulation, of unscrupulous lies, of half-truths. And then comes an artist of the lie, a born distorter, the queen of fake photos, to make us think. That was not foreseeable. The reviewer Rafael Doctor defines this in the prologue of the photobook that led to this series, heavily recommended by Martin Parr: “Without letting go of the camera, Cristina advances with it removing any allusion to the truth, to the lie, to the demonstration of one or the other. She thus turns her work into a profession in which the truth is always partial and never an absolute space for what is real”[1].

1→ DOCTOR RONCERO, R. (PROLOGUE), 2014: *Cristina de Middel. PhotoBolsillo*. Biblioteca de Fotógrafos Españoles. La Fábrica.

Far from placing value on a job and an author who no longer needs presentation or a pat on the back (the latest one has just been given to her by the Magnum agency, which has taken her on as an associate photographer), let us fly, as she did, to Zambia. 1964. Independence from Great Britain. Edward Mukuka Nkoloso, Professor of Natural Sciences in Lusaka, devised the first programme in the African country to send 15 men into space, one woman (whose career was frustrated by becoming pregnant by one of the astronauts) and some cats. Sometimes curiosity sometimes kills, but sometimes it gives life. Both Nkoloso and De Middel, in different aspects, found it in the form of a space mission to the Moon.

Three of those afronauts, who breathe life into the photographs *Bambuit*, *Mbulumbublu* and *Miwitu*, have become part of the Contemporary Art Collection belonging to the *Generalitat Valenciana* (Valencia regional government), after touring half the world. Their story is a funny one, since it happens in Africa and it sounds like a joke. If we replace the titles in Zulu (they are real words) and think of John, Charles and Robert, for example, the story would sound bright, yet sad due to its frustrating side, and worthy of admiration. But that is Zambia. It is Africa. So she blended reality with imagination and narrated what happened, with the filter of irony and humour, one of her most perfected assets and one of the most notable features of her artistic personality. She did so in *Afronautas* and did it again in other adventures of hers, such as in *Party* (2014), in which she manipulates real images of China with modified and half-reproduced texts of Mao’s *Red Book*, and in *The perfect man* (2017), where she addresses the issue of masculinity based on Chaplin’s film Modern Times.

For Cristina de Middel, National Photography Award winner in 2017, language and even photography is not enough, as is the case with Dutch photographer Viviane Sassen, one of her points of reference, who always seeks to go further. However, in the case of the artist from Alicante, the surrealist reflection of reality acquires a more documentary nature in the audiovisual sense, with a narrative that turns her project into what has been called a visual novel. This is a path that leads to a conception of photography beyond its documentary purpose, in a constant search which in her case is intertwined with cinematographic nuances. “The intuition [...] in De Middel’s work is that for the strange to be truly strange, it must find its way to something true. Memorable strangeness needs new language,” explains the American novelist, photographer and critic Teju Cole[2].

The process resembles that of shooting a movie before the clapperboard claps. If black astronauts are needed, one looks for them (casting). If names in Zulu needed, they are found (characters). If they have to be dressed, grandma is given the job (costumes). If the landscape of Zambia has to emulated, then it takes place in the arid Alicante region (locations). That is what De Middel has done: research, learn, interpret, embellish, invent and afterwards photograph that story (shooting) to show it defiantly to the eyes of those who see it. But the road does not stop there. She makes it understandable, attractive, interesting. And she leads it to discussion and debate. Who knew about this epic that was not to be? Who knew about these “afronauts” and their projects? Had anyone heard of Edward Makuka? Had History reserved a place for him?

“Visualising Zambia’s failed 1960s space programme via staged scenes and setups was a very different way of showing Africa and a playful provocation of documentary photography and its limits,” said the critic Diane Smyth[3]. Indeed, this process of appropriating a reality to reinterpret and recreate it in a way bordering on a documentary, as her admired Joan Fontcuberta does, has become one of the essences of Cristina de Middel’s works. There are real characters in an unreal, dreamt-up scenery, like the reinvented, impossible worlds of Michel Gondry, one of her fetish filmmakers. Or the suggestive images of Alec Soth wandering through everyday life to capture beauty where there is darkness.

Her “Afronauts” have travelled from Spain to be exhibited in London, France, the United States, the Netherlands, Brazil, Nigeria,

2→ COLE, T., 2018: *Photographing Past* Stereotype. The Sunday Magazine. The New York Times (20).

3→ SMYTH, D., 2018: *Excess exposed* by Cristina de Middel and Bruno Morais. British Journal of Photography.

Ireland and Switzerland. And they have won awards that they would never have dreamed of. We do not know what the protagonists of *Mbulumbublu, Bambuit* and *Miwito* would think today if they saw their photographs hanging in some of the best galleries and exhibition halls in the world. If they were aware that their frustrated feat has become art. If they knew that their story has finally transcended. If they have been able to browse through the book that has been named after them. If in the end they realized that their adventure was a small step for mankind, but a giant leap for Cristina de Middel. Assuming all of this is real. Or isn’t it?

Cristina Martínez Álvarez

Marta Negre
(L'Alcora, 1981)

Los Referentes. 2016; [dik'Øjon]. 2017
Càpsules de vídeo digital.
1' 50" i 1' 50"

Finger and swan. A short story about David Hume's theories. 2017
Càpsula de vídeo digital.
2' 50"







SI NO HO VEIG, NO HO CREC

→

Aprofundir no està de moda, parar-se a pensar, tampoc. Marta Negre ho sap. Per això, en una era marcada per la velocitat, la productivitat i l'ànsia de consum, l'artista crea càpsules de reflexió immediata com si foren ansiolítics, i juga amb les normes que el present ens imposa: la falta de temps i la falta de reflexió. Assajos audiovisuals, amb un marcat aire performatiu, integren el cos dels altres, altres veus, i el fan amb un subtil sentit de l'humor i accent crític. La seua intenció s'assembla a un centelleig com una frase intensa que es llig en un llibre. I que es queda. Les seues càpsules visuals, com a aforismes, ens interpel·len, perquè són curtes, directes i concises. Però en el seu contingut hi ha cerca, intuïció, observació i silenci. En el seu treball com a creadora viu la curiositat i el dubte. Qui no es qüestiona no es mou, perquè la certesa paralitza. El que Marta ens llança són preguntes.

Les tres peces que integren el seu recorregut artístic tenen un marcat caràcter experimental on s'aborda la crisi d'identitat contemporània, a partir de la configuració del pensament modern.

En *Els Referents*, Marta Negre realitza un exercici, quasi teatral, que s'assembla a un joc o a un experiment. Nou estudiants de Belles Arts trien un breu fragment d'un llibre del seu autor/a de referència. El lligen en veu alta i alhora. Després de la lectura, cadascun d'ells col·loca el llibre al seu cap i repeteix, com un mantra o un càstig, el nom dels autors triats. Va haver-hi un temps en el qual els estudiants havien de subjectar pesats llibres com a penitència per mal comportament. El llibre així, tancat, en precari equilibri és una potent metàfora del coneixement com aquella càrrega que pesa i és incòmoda. També la repetició fins a la nàusea va tindre la forma de condemna per a aquells que no aconseguien aprendre's la lliçó. Perversa paradoxa. El resultat és una saturació sonora, inintel·ligible, on el referent es perd en favor del desconcert.

La peça s'articula com una crítica a l'apropiació, en els sistemes educatius, de certs patrons de pensament d'autors contemporanis que són cànon i referència en les societats avançades. S'evidencia així, l'escàs o inexistent paper de les dones en la història del pensament europeu o l'invisible imaginari d'altres cultures que no són occident. A més, la peça subratlla la xarramenta incessant d'una societat cada vegada més individualitzada, on ningú escolta a ningú, i al mateix temps, tothom vol alçar la seua veu. Marta imagina prèviament els elements que organitzaran les seues càpsules: les metàfores, l'elecció dels estudiants, l'*attrezzo*, l'espai, el disseny del so i de la imatge. Observadora i reflexiva adequa les seues idees amb rigor i temprança. No deixa res en mans de l'atzar. Tot abans ha sigut pautat.

La seua peça *[dik'θjon]* és un repte audiovisual, un assaig en miniatura. En ell, es conjuminen de nou components pròxims a la improvisació teatral, a la performance i al joc. Un actor d'improvisació és desafiat a memoritzar en un breu espai de temps, a interpretar i a articular, això sí, amb bona dicció, trenta noms d'una selecció de pensadors i pensadores des de la modernitat fins a la postmodernitat des d'Ortega y Gasset fins a Byung-Chul Han. En *Els referents* l'autora es proposa visibilitzar una manca, que es confirma a la llum dels referents triats pels estudiants. En *[dik'θjon]*, és ella la que proposa els seus referents, aportant els noms que no estan, en una sort de justícia poètica. *[dik'θjon]* és un exercici que convida l'espectador a reflexionar sobre el patrimoni cultural, intel·lectual i artístic que posseeix; a qüestionar-se les seues pròpies referències, i a posar en evidència, tal vegada, que aquestes són escasses i banals, en perfecta i irònica sintonia amb un context sociocultural cada vegada més pobre, superficial i efímer. L'accent còmic que perfuma la peça i que frega la paròdia serveix a l'artista per a qüestionar i qüestionar-se sobre la falta de responsabilitat davant el nostre aprenentatge crític i a la pèrdua de valors i de sentit històric. Preocupada per la recepció del missatge, per provocar una reacció intenta anticipar-se i facilitar un format que resulte atractiu, còmode i accessible. Impregnant de picades d'ullet estètiques com el color, la forma i la grandària de la tipografia, perquè en el seu territori d'imatges, la paraula importa.

Finger and Swan. A short story about David Hume's Theories part d'un viatge a Edimburg amb l'objectiu de registrar en vídeo l'estàtua de David Hume, situada en la Royal Mile i que ha servit durant anys als estudiants de filosofia de la ciutat com a excusa i superstició en l'avantsala dels seus exàmens[1]. Hume, qüestionat

1→ El dit gros del peu dret de l'estàtua del filòsof està brillant i polit, en contrast amb el verd característic que adquireix el bronze amb el pas del temps. Allí l'anomenen *The lucky toe!* -el dit de la sort-, ja que, des de la seua inauguració els estudiants de filosofia toquen el dit gros del peu de Hume com si així poguera transferir-se el coneixement per a aprovar els seus exàmens. Hume va ser un pensador escèptic que injuriava la superstició. La trista paradoxa és que la seua figura ha acabat convertint-se en la major de totes.

en la seua època per anar contra corrent del pensament dominant, afirmava que tot coneixement deriva de l'experiència sensible. Marta Negre fa seua la màxima del filòsof: viu el que conta, i creu en el que veu, i construeix en aquesta peça, amb caràcter d'assaig poètic, un trajecte filosòfic que recull i reformula teories tractades pel pensador escocés, com l'escepticisme, els dubtes sobre l'existència de Déu, i el criteri de realitat segons el que percebem. Audaç i compromesa, l'artista demostra com a partir de narratives visuals contemporànies, es pot enfocar la mirada i cridar l'atenció d'autors o models de pensament que podrien semblar, en aparença, caducats. "En el vídeo he trobat la manera d'articular totes aquestes qüestions que em plantege. Els vídeos són molt curts, solen tindre una duració de 2 o 3 minuts. Jo en dic càpsules audiovisuals per això, perquè són un moment impactant que planteja una qüestió. L'objectiu de les meues càpsules audiovisuals és respondre a una pulsió creativa, gravar imatges i aprendre''. En definitiva, Marta Negre cerca reflectir el caràcter atemporal del pensament com una cosa viva, divertit, necessari i urgent.

Paloma Palau Pellicer



REFERÈNCIES→

Emergents. À Punt TV (fragment). *Prohibit no pensar!* Octubre 2018. https://apuntmedia.es/va/a-la-carta/programes/vist-en-tv/emergents/02-10-2018-marta-negre-i-alberto-feijoo.

El dit gros de Hume: Les càpsules audiovisuals de Marta Negre | VP-2018-04 Càpsules audiovisuals sobre pensament (Avivament. Festival de Filosofia). MuVIM. Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, València, 2018.

GRAS, E. (2017): "Càpsules audiovisuals per a despertar consciències. Marta Negre presenta a l'IVAM tres dels seus últims projectes dins del PAM! PAM!". Quaderns. Periòdic *Mediterráneo*, 16 de juliol 2017, pàg.6-7.

Entrevista a Marta Negre (arxiu particular de l'autora), Castelló, 13 de juny de 2019.

SI NO LO VEO, NO LO CREO

→

Profundizar no está de moda, pararse a pensar, tampoco. Marta Negre lo sabe. Por eso, en una era marcada por la velocidad, la productividad y el ansia de consumo, la artista crea cápsulas de reflexión inmediata como si fueran ansiolíticos, y juega con las normas que el presente nos impone: la falta de tiempo y la falta de reflexión. Ensayos audiovisuales, con un marcado aire performático, integran el cuerpo de los otros, otras voces, y lo hacen con un sutil sentido del humor y acento crítico. Su intención se parece a un destello como una frase intensa que se lee en un libro. Y que se queda. Sus cápsulas visuales, como aforismos, nos interpelan, porque son cortas, directas y concisas. Pero en su contenido hay búsqueda, intuición, observación y silencio. En su trabajo como creadora vive la curiosidad y la duda. Quién no se cuestiona no se mueve, porque la certeza paraliza. Lo que Marta nos lanza son preguntas.

Las tres piezas que integran su recorrido artístico tienen un marcado carácter experimental donde se aborda la crisis de identidad contemporánea, a partir de la configuración del pensamiento moderno.

En *Los Referentes*, Marta Negre realiza un ejercicio, casi teatral, que se parece a un juego o a un experimento. Nueve estudiantes de Bellas Artes escogen un breve fragmento de un libro de su autor/a de referencia. Lo leen en voz alta y a la vez. Tras la lectura, cada uno de ellos coloca el libro en su cabeza y repite, como un mantra o un castigo, el nombre de los autores elegidos. Hubo un tiempo en el que los estudiantes debían sujetar pesados libros como penitencia por mal comportamiento. El libro así, cerrado, en precario equilibrio es una potente metáfora del conocimiento como esa carga que pesa y es incómoda. También la repetición hasta la náusea tuvo la forma de condena para aquellos que no

conseguían aprenderse la lección. Perversa paradoja. El resultado es una saturación sonora, ininteligible, donde el referente se pierde en favor del desconcierto. La pieza se articula como una crítica a la apropiación, en los sistemas educativos, de ciertos patrones de pensamiento de autores contemporáneos que son canon y referencia en las sociedades avanzadas. Se evidencia así, el escaso o inexistente papel de las mujeres en la historia del pensamiento europeo o el invisible imaginario de otras culturas que no son occidente. Además, la pieza subraya el parloteo incesante de una sociedad cada vez más individualizada, donde nadie escucha a nadie, y al mismo tiempo, todo el mundo quiere alzar su voz. Marta imagina previamente los elementos que organizarán sus cápsulas: las metáforas, la elección de los estudiantes, el atrezo, el espacio, el diseño del sonido y de la imagen. Observadora y reflexiva adecua sus ideas con rigor y templanza. No deja nada en manos del azar. Todo antes ha sido pautado.

Su pieza *[dik'θjon]* es un reto audiovisual, un ensayo en miniatura. En él, se aúnan de nuevo componentes cercanos a la improvisación teatral, a la performance y al juego. Un actor de improvisación es desafiado a memorizar en un breve espacio de tiempo, a interpretar y a articular, eso sí, con buena dicción, treinta nombres de una selección de pensadores y pensadoras desde la modernidad hasta la posmodernidad desde Ortega y Gasset hasta Byung-Chul Han. En *Los referentes* la autora se propone visibilizar una carencia, que se confirma a la luz de los referentes escogidos por los estudiantes. En *[dik'θjon]*, es ella la que propone sus propios referentes, aportando los nombres que no están, en una suerte de justicia poética. *[dik'θjon]* es un ejercicio que invita al espectador a reflexionar acerca del acervo cultural, intelectual y artístico que posee; a cuestionarse sus propias referencias, y a poner en evidencia, tal vez, que estas son escasas y banales, en perfecta e irónica sintonía con un contexto sociocultural cada vez más pobre, superficial y efímero. El acento cómico que perfuma la pieza y que roza la parodia le sirve a la artista para cuestionar y cuestionarse acerca de la falta de responsabilidad ante nuestro propio aprendizaje crítico y a la pérdida de valores y de sentido histórico. Preocupada por la recepción del mensaje, por provocar una reacción intenta anticiparse y facilitar un formato que resulte atractivo, cómodo y accesible. Impregnando de guiños estéticos como el color, la forma y el tamaño de la tipografía, porque en su territorio de imágenes, la palabra importa.

CAST
→

1→ El dedo gordo del pie derecho de la estatua del filósofo está brillante y pulido, en contraste con el verde característico que adquiere el bronce con el paso del tiempo. Allí lo llaman *The lucky toe!* -el dedo de la suerte-, ya que, desde su inauguración los estudiantes de filosofía tocan el dedo gordo del pie de Hume como si así pudiera transferirse el conocimiento para aprobar sus exámenes. Hume fue un pensador escéptico que denostaba la superstición. La triste paradoja es que su figura ha terminado convirtiéndose en la mayor de todas.

REFERENCIAS→
Emergents. À Punt TV (fragmento). *Prohibit no pensar!* Octubre 2018. https://apuntmedia.es/va/a-la-carta/programes/vist-en-tv/emergents/02-10-2018-marta-negre-i-alberto-feijoo.

El dedo gordo de Hume: Las cápsulas audiovisuales de Marta Negre | VP-2018-04 Càpsules audiovisuals sobre pensament (Avivament. Festival de Filosofia). MuVIM. Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, València, 2018.

GRAS, E. (2017): "Càpsules audiovisuals per despertar consciències. Marta Negre presenta a l'IVAM tres dels seus últims projectes dins del PAM! PAM!". Quaderns. *Periódico Mediterráneo* 16 de julio 2017, pp.6-7.

Entrevista a Marta Negre (archivo particular de la autora), Castellón, 13 de junio de 2019.

Finger and Swan. A short story about David Hume's Theories parte de un viaje a Edimburgo con el objetivo de registrar en vídeo la estatua de David Hume, situada en la Royal Mile y que ha servido durante años a los estudiantes de filosofía de la ciudad como excusa y superstición en la antesala de sus exámenes[1]. Hume, cuestionado en su época por ir a contracorriente del pensamiento dominante, afirmaba que todo conocimiento deriva de la experiencia sensible. Marta Negre hace suya la máxima del filósofo: vive lo que cuenta, y cree en lo que ve, y construye en esta pieza, con carácter de ensayo poético, un trayecto filosófico que recoge y reformula teorías tratadas por el pensador escocés, como el escepticismo, la dudas ante la existencia de Dios, y el criterio de realidad según lo que percibimos. Audaz y comprometida, la artista demuestra cómo a partir de narrativas visuales contemporáneas, se puede enfocar la mirada y llamar la atención de autores o modelos de pensamiento que podrían parecer, en apariencia, caducados. "En el vídeo he encontrado la manera de articular todas esas cuestiones que me planteo. Los vídeos son muy cortos, suelen tener una duración de 2 o 3 minutos. Yo los llamo cápsulas audiovisuales por eso, porque son un momento impactante que plantea una cuestión. El objetivo de mis cápsulas audiovisuales es responder a una pulsión creativa, grabar imágenes y aprender''. En definitiva, Marta Negre busca reflejar el carácter atemporal del pensamiento como algo vivo, divertido, necesario y urgente.

Paloma Palau Pellicer




GASTON
BACHELARD


ZYGMUNT
BAUMAN

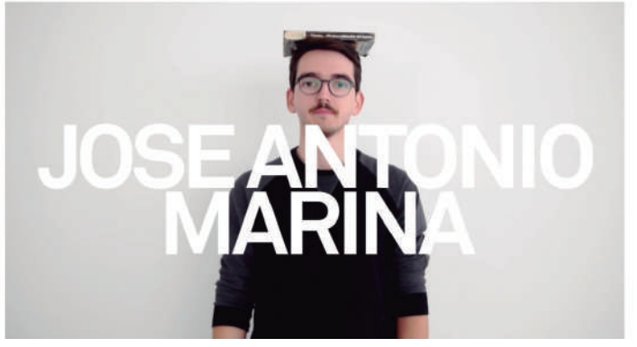

SØREN
KIERKEGAARD


BARUCH
SPINOZA

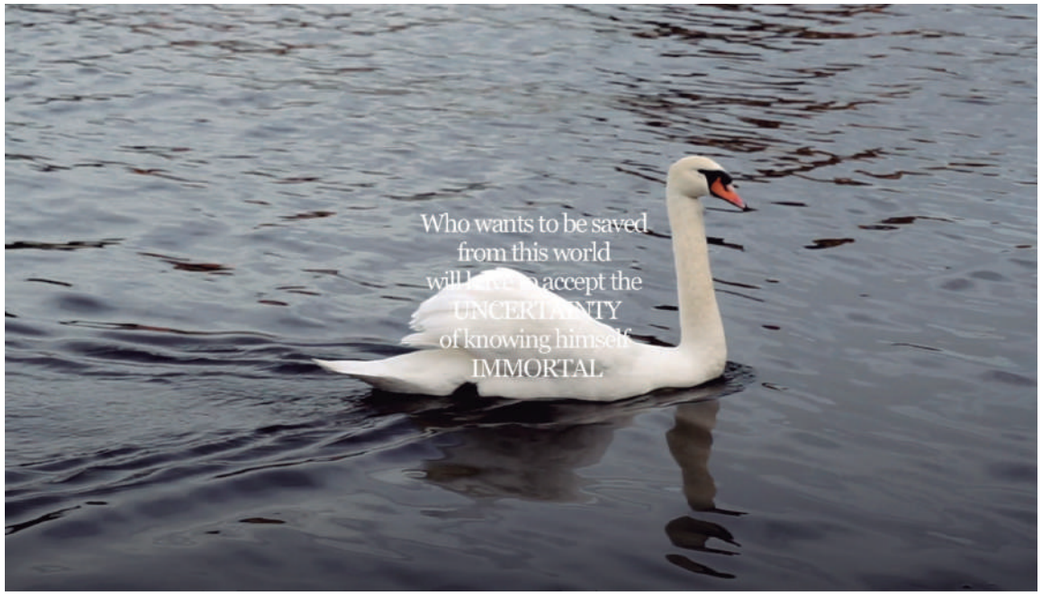

FRIEDRICH
NIETZSCHE


WALTER
BENJAMIN


EDMUND
BURKE


JOSE ANTONIO
MARINA


GEORG
SIMMEL





SEEING IS BELIEVING

→

Taking a deep look is not trendy. Nor is stopping to think. Marta Negre knows this. That is why, in an era marked by speed, productivity and the desire to consume, this artist creates capsules for immediate reflection as if they were anxiolytics, playing with the rules that modern times impose upon us: a lack of time and lack of reflection. Audiovisual essays with a clear air of performance make up the bodies of others, other voices, and they do so with a subtle sense of humour and a critical tone. Her intention resembles a flash, like an intense sentence read in a book. And it is one that lingers. Her visual capsules, like aphorisms, question us because they are short, direct and concise. However, they contain a search, intuition, observation and silence. In her work as a creator, she experiences curiosity and doubt. Those who do not question, however, do not move because certainty paralyzes them. What Marta throws at us are questions.

The three pieces that make up her artistic tour are patently experimental in nature, addressing the contemporary identity crisis stemming from the configuration of modern thinking.

In *Los Referentes* (“*The Exemplaries*”), Marta Negre undertakes an almost theatrical exercise that looks like a game or an experiment. Nine fine arts students choose a brief excerpt from a book by their exemplary authors. They read them out loud at the same time. After reading, each of them places the book on their head and repeats the name of the chosen authors like a mantra or punishment. There was a time when students had to hold up heavy books as punishment for bad behaviour. The book thus closed and balancing precariously is a powerful metaphor for knowledge like that uncomfortable burden that weighs one down. Repetition *ad nauseam* was also used to punish those who did not manage to learn the lesson, in a perverse paradox. The result is an unintelligible saturation of

sound in which the exemplary, referential text becomes lost in the overpowering confusion. The piece is structured as a critique of the appropriation in educational systems, of certain patterns of thinking by contemporary authors that are seen as rules and points of reference in advanced societies. This is clearly seen in the scarce or non-existent role of women in the history of European thought or the lack of visibility of ideas and imaginaries from cultures other than the West. Furthermore, the piece underlines the relentless chatter of an increasingly individualized society where nobody listens to anyone while at the same time everyone wants to raise their voice. Marta previously imagines the elements that are going to arrange her capsules: metaphors, the students' choice, props, space and the design of sound and image. Observant and thoughtful, she adapts her ideas meticulously and prudently. She leaves nothing in the hands of chance. Everything has been scheduled beforehand.

Her piece *[dik'θjon]* is an audiovisual challenge; a miniature essay. Within it, new components are gathered that are familiar to theatre, improvisation, performance and play. All with good diction, an improvisation actor is challenged to quickly memorize, interpret and articulate thirty names from a selection of thinkers from modern times to post-modernism, from Ortega y Gasset to Byung-Chul Han. In *Los Referentes*, the author proposes to lend visibility to a deficiency, which is confirmed in the light of the exemplaries chosen by the students. In *[dik'θjon]*, she is the one who puts forward her own exemplaries, providing names that are not in the education system, in a kind of poetic justice. *[dik'θjon]* is an exercise that invites the viewers to reflect on the cultural, intellectual and artistic heritage they possess; to question their own referential authors and perhaps to highlight that these are scarce and banal, in perfect yet ironic harmony with an increasingly poor, superficial and ephemeral sociocultural context. The comic touch that gives the piece its aroma and that borders on parody helps the artist to question and to wonder about the lack of responsibility for our own critical learning and the loss of values and sense of history. Concerned about how the message is received, about provoking a reaction, she tries to anticipate and facilitate a format that is attractive, comfortable and accessible. She impregnates it with aesthetic hints such as the colour, shape and size of typography, because in her territory of images, the word matters.

Finger and Swan. A short story about David Hume's Theories is based on a trip to Edinburgh with the aim of recording a video of the statue of David Hume, located in the Royal Mile and which has served the city's philosophy students for years as an excuse and for superstition in the run-up to their exams[1]. Hume, questioned in his time for going against mainstream thinking, said that all knowledge derives from sensory experience. Marta Negre endorses the philosopher's maxim: experience what counts and believe in what you see. In this piece, with the nature of a poetic essay, she constructs a philosophical path that gathers and reformulates theories dealt with by the Scottish thinker such as scepticism, doubts about the existence of God and the criterion of reality according to what we perceive. Daring and committed, using contemporary visual narratives the artist demonstrates how one's gaze can be focused and the attention attracted of authors or models of thinking that may seem in appearance to have expired. "In the video I have found a way to articulate all those questions that I ask myself. The videos are very short, usually lasting two or three minutes. I call them audiovisual capsules for that reason, because they are a shocking moment that raises an issue. The aim of my audiovisual capsules is to respond to a creative drive, to record images and learn." In short, Marta Negre seeks to reflect the timeless nature of thought as something that is alive, fun, necessary and urgent.

Paloma Palau Pellicer

1→ The big toe on the philosopher's statue's right foot is bright and polished, in contrast to the characteristic green that the bronze has acquired over time. There they call it "the lucky toe", because since it was inaugurated, philosophy students touch Hume's big toe as if knowledge could thus be transferred to pass their exams. Hume was a sceptical thinker who detested superstition; the sad paradox is that his figure has ended up becoming the greatest of them all.

REFERENCES→

Emergents. À Punt TV (fragment). *Prohibit no pensar! ("No thinking forbidden!")* October 2018. https://apuntmedia.es/va/a-la-carta/programes/vist-en-tv/emergents/02-10-2018-marta-negre-i-alberto-feijoo.

Hume's big toe: Marta Negre's audiovisual capsules | VP-2018-04 Audiovisual capsules about thinking (*Avivament. Festival de Filosofia* ("Revival. Philosophy Festival")). MuVIM. Valencia Museum of Illustration and Modernity, Valencia, 2018.

GRAS, E. (2017): "*Càpsules audiovisuals per despertar consciències. Marta Negre presenta a l'IVAM tres dels seus últims projectes dins del PAM! PAM!*". ("Audiovisual capsules to awaken consciences. Marta Negre presents three of her latest projects to the IVAM (Valencia Modern Arts Institute) as part of PAM! PAM!") *Quaderns. Periódico Mediterráneo* 16 July 2017, pp.6-7.

Interview with Marta Negre (the author's private archive), Castellón, 13 June, 2019.

Juan Olivares (Catarroja, 1973)

Barricada IX. 2018

Pintura vinílica i oli sobre tela.
200 x 250 cm.



BARRICADA IX

→

L'obra de Juan Olivares s'inscriu dins del panorama de la pintura valenciana que va despuntar a partir de 1990 del segle passat, sent l'artista un dels representants del recanvi generacional que van emergir a la fi d'aquella dècada[1]. No obstant això l'aportació pictòrica de l'art valencià va estar vinculada des d'abans a pintors que van utilitzar diversos llenguatges i tendències i que van ser i són una referència ineludible en el context artístic valencià. Em referisc a figures com Yturralde, Teixidor o Valdés entre altres. Però va ser a la fi dels noranta quan es va produir la inserció d'un grup de pintors més joves que van prendre el testimoni i van trobar en La Nau un espai expositiu fonamental per a mostrar la seua trajectòria en l'estela d'una pintura abstracta i no figurativa. Entre ells estava Juan Olivares que, a diferència d'aquells que van seguir l'abstracció geomètrica, va aplicar a les seues composicions un marcat caràcter expressiu, donant a la relació color-forma un tractament dinàmic i rítmic. En l'actualitat l'artista gaudeix d'una reconeguda trajectòria internacional i les seues obres han sigut adquirides per a formar part de col·leccions institucionals i privades de renom. Pot dir-se que *Barricada IX* s'incorpora a les adquisicions de 2018 de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana, i és un valor segur ben merescut.

Si en alguna cosa destaca la creativitat d'aquest artista és per la seua capacitat per a incorporar a les seues investigacions plàstiques una càrrega metafòrica pròxima a l'abstracció poètica. En tota la seua obra s'observa l'impuls cap a una pintura emocionalment abstracta que va rebre el nom d'expressionisme abstracte i que va tindre les seues arrels en la rítmica harmonia de la imatge de Kandinsky i la pintura espontània gestual de l'art informal. En aquesta via se situa la peça adquirida. En aquesta l'artista menysprea tota regla fixa compositiva i tota forma estructural organitzada, a fi d'expressar directament impulsos intel·lectuals mitjançant el ritme espontani del color i les línies. Un altre tret determinant d'aquesta obra sobre tela, és l'epígraf amb què el titula. De fet no és una cosa fútil que estiga inspirat a crear metafòricament una barricada davant del contingent d'informació tòxica que ens envaeix i ens insensibilitza davant del patiment humà. Com tampoc és arbitrari que s'haja basat en tres elements bàsics de la pintura com són gest, veladura i empastament. De fet el valor metafòric no està solament en la imatge sinó que és el resultat del que es veu i del que es nomena. Així mentre que el terme barricada fa al·lusió al parapet amb el qual protegir-se, la veladura funciona a manera de cortina transparent per a refugiar-se. Tot conflueix en una immersió emotiva en la qual la pintura és utilitzada per a fer-nos arribar una altra manera d'expressar i de pensar la realitat. Un objectiu obert a les possibilitats d'activar la sensibilitat per a trobar una altra manera de ser persona en un món on les imatges són captades per càmeres alienes, que arriben per la premsa i que tenen com a finalitat la informació sense esperar que qui les reba les responga. Són imatges que arriben distants, des de lluny, d'un món en el qual s'ha eliminat la narració i la reflexió per a l'acció.

En contraposició a aquesta situació en la qual és impossible entaular un diàleg amb qui contempla la imatge, l'art s'erigeix en un mitjà expressiu d'ordre diferent. És ací on l'esforç plàstic de l'artista vessa tota la seua tècnica i sensibilitat fins a identificar-se emocionalment amb tot allò que l'envolta i flueix quotidianament. Aquest teixit poètic que, en paraules de Juan Olivares, conforma la seua pintura, és conseqüència d'una actitud vital que pugna per eixir del domini d'una racionalitat tecnicoinstrumental que ha envaït l'ordidura cultural convertint-la en espectacle. Per això mateix, dins d'una crisi comunitària i col·lectiva, l'art pot permetre'ns pensar una altra manera d'afrontar el problema mateix d'obrar. En aquesta línia l'artista es rebel·la davant els discursos i les imatges dissenyades per a un consum massiu cada vegada més eficient a construir un món al servei de l'economia i de la ciència. Són aquells moments d'inspiració i ensomni davant del que és quotidià que sorgeixen com a centellejos, els que l'artista oposa com a antídot al positivisme imperant.

En *Barricada IX* l'interés per l'aspecte extern del món s'abandona en favor de l'expressió de les sensacions interiors suscitades per la vivència interna de l'artista. Amb aquest plantejament plàstic, propi de l'expressionisme abstracte, el món dels objectes clars i delimitats queda en suspens. Com a conseqüència emergeix un

1→ FORRIOLS, R., 2013: "En lo que respecta a la pintura: València 1990-2000, un contexto", en Precedentes de las poéticas de la globalización desde el contexto artístico valenciano, Col·lecció Creativitat & Recerca, núm. 5, UV,(243-251)

espai sense coses amb el qual articular l'experiència estètica i és llavors quan la imatge artística esdevé en dialèctica detinguda, a la manera com ho va comprendre Walter Benjamin:

> De fet, la imatge dialèctica aportava a Benjamin el concepte d'una imatge capaç de recordar sense imitar, capaç de tornar a posar en joc i criticar el que havia sigut capaç de tornar a posar en joc. La seua força, la seua bellesa residien en la paradoxa d'oferir una figura nova i fins i tot inaudita, una figura realment inventada de la memòria[2].

Quant a la tècnica, tant la pinzellada espessa amb la qual l'artista treballa l'empastament, com el gest expressiu i la cura de la veladura, mostren la fluïdesa espontània d'una sensibilitat autocreativa. Un segell en essència abstracte expressionista coherent amb l'interés de projectar formes pictòriques fugaces amb les quals retindre les sensacions rebudes. En aquest sentit la peça adquirida per a aquest catàleg és exemple d'un tipus d'expressionisme dinàmic, de lliure composició i de renúncia a l'objectiu. No obstant això el matís poètic i líric de la composició s'observa en la referència a la fugacitat que el pintor vol rescatar en la seua mirada i que recorda la intenció de María Zambrano de deixar constància de «una visión del mirar despierto y dormido a la par», on esdevé «una claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que a la vez se desdibuja»[3].

De la mateixa manera que la filòsofa, l'artista sembla dir-nos que cal estar desperts en temps de foscor per saturació d'informació. Caldria aplicar-se a veure però més que proposar una visió nova, caldria aconseguir «un medio de visibilidad donde la imagen y el pensamiento se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen»[4]. Comptat i debatut, en un món malvat solament l'art arriba a aquest espai de l'ésser humà que no és el de la física moderna, aquell on es produeix el moment crític en el qual el que viu es desviu i es desfà per a deixar de ser en un bucle continu. Una condició heraclitana que caracteritza tot el que ens envolta, inclosos nosaltres mateixos. Per aquest motiu la filòsofa sosté en *La destrucción de las formas*, un assaig contingut en la recopilació de textos coneguda com *Algunos lugares de la pintura*[5], una tesi contrària a la d'Ortega y Gasset. De fet per a María Zambrano l'art d'avantguardes amb la seua tendència a destruir les formes havia experimentat precisament la consciència de l'ocultació d'una part de l'ésser. Es comprén, per tant, que per

2→ DIDI-HUBERMAN,G.,2008, Cuando las imágenes toman posición, Antonio Machado Libros, Madrid, p. 109

3→ ZAMBRANO, M. 2011, Claros del bosque, Madrid, Cátedra, p.123

4→ Id. p. 124

5→ ZAMBRANO, M. 2012, "La destrucción de las formas" en Algunos lugares de la pintura, Madrid, Eutelequia (19-30)

a la pensadora no és en l'art on ha esdevingut la deshumanització, com va dir el seu mestre, sinó en la Idea platònica que utilitza la lògica de l'intel·lecte per a eliminar contraris i aconseguir el que és immutable. En aquest sentit les idees estètiques d'un art impregnat per l'expressivitat abstracta, reprenen sens dubte les consideracions del paradigma zambranià on el que és cognitiu convergeix en una mirada fidel als somnis, als símbols i a les seues correspondències. Un art que connecta amb un sentir originari comú a l'ésser humà que ha de protegir-se, per a no eixir danyat, del naufragi individual i col·lectiu al qual ens ha abocat el ritme malaltís de la informació tòxica que es rep diàriament.

Aquesta resistència poètica és la que l'artista vol rescatar per a la seua creació en l'anhel per traçar un diàleg amb l'espectador i donar obertura interpretativa a la seua obra. De fet Juan Olivares és un creador situat en les poètiques participatives que donen a la conformació formal de l'obra la possibilitat d'una multiplicitat d'interpretacions. Des d'aquest enfocament és el públic mateix qui concreta el contingut i el sentit de l'obra ja que :

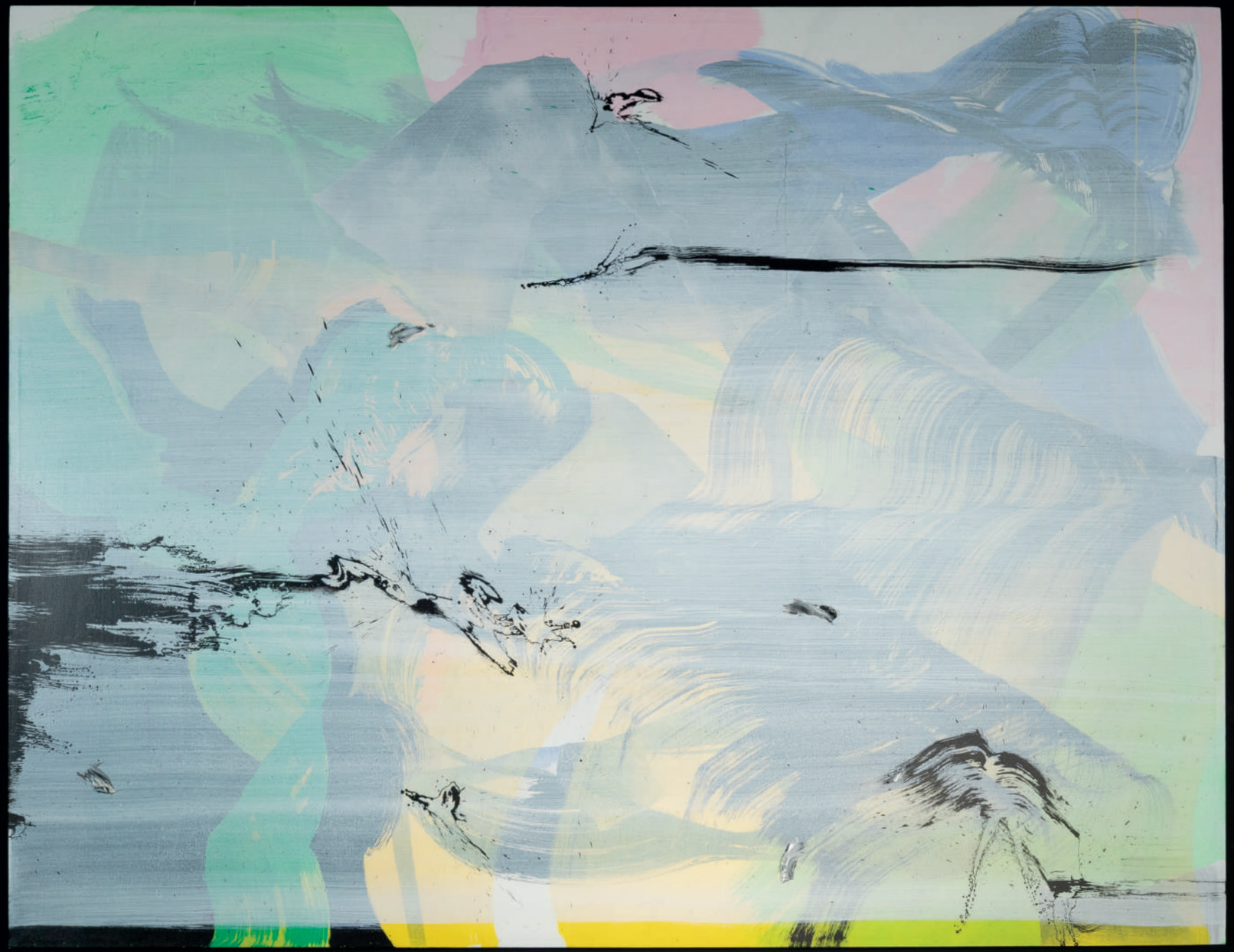
L'espectador no ha de rebre la bellesa simplement com l'ideal platònic de la pacífica contemplació, sinó que s'ha d'introduir en el moviment que l'obra desperta en ell i acreditar d'aquesta manera la seua llibertat enfront d'allò que es dona.[6]

L'artista coneixedor de l'estructura dialogal de l'art, sap que el resultat del seu procés creatiu es veurà envoltat en un joc dialògic de preguntes i respostes per part de qui intente comprendre la seua obra. Ara bé, alié a consideracions tals com les de tindre o no complides les expectatives del públic espectador, l'artista trasllada la seua experiència estètica a fi de distanciar-se de les imatges reproduïdes, multiplicades i elaborades per a la indústria de tota mena de consum lesiu. En definitiva, *Barricada IX* funciona com a metàfora de la necessitat d'alçar el cap i trobar un lloc de salvació on puguem prendre consciència de com tot el que veiem, ens mira[7].

Amparo Zacarés Pamblanco

6→JAUSS, H,R, (2002), Pequeña apología de la experiencia estética, Ediciones Paidós, Barcelona, p. 60

7→ DIDI-HUBERMAN, G. (1997), Lo que vemos, nos mira, Manantial, Buenos Aires.



BARRICADA IX

→

La obra de Juan Olivares se inscribe dentro del panorama de la pintura valenciana que despuntó a partir de 1990 del siglo pasado, siendo el artista uno de los representantes del recambio generacional que emergieron a finales de esa década[1]. No obstante la aportación pictórica del arte valenciano estuvo vinculada desde antes a pintores que utilizaron diversos lenguajes y tendencias y que fueron y son una referencia ineludible en el contexto artístico valenciano. Me refiero a figuras como Yturralde, Teixidor o Valdés entre otros. Pero fue a finales de los noventa cuando se produjo la inserción de un grupo de pintores más jóvenes que tomaron el testigo y encontraron en *La Nave* un espacio expositivo fundamental para mostrar su trayectoria en la estela de una pintura abstracta y no figurativa. Entre ellos estuvo Juan Olivares quien, a diferencia de aquellos que siguieron la abstracción geométrica, aplicó a sus composiciones un marcado carácter expresivo, dando a la relación color-forma un tratamiento dinámico y rítmico. En la actualidad el artista goza de una reconocida trayectoria internacional y su obras han sido adquiridas para formar parte de colecciones institucionales y privadas de renombre. Puede decirse que *Barricada IX* se incorpora a las adquisiciones de 2018 de la Col.lecció d´ Art Contemporani de la Generalitat Valenciana, siendo un valor seguro bien merecido.

Si en algo destaca la creatividad de este artista es por su capacidad para incorporar a sus investigaciones plásticas una carga metafórica cercana a la abstracción poética. En toda su obra se observa el impulso hacia una pintura emocionalmente abstracta que recibió el nombre de expresionismo abstracto y que tuvo sus raíces en la rítmica armonía de la imagen de Kandinsky y la pintura espontánea gestual del arte informal. En esa vía se sitúa la pieza adquirida. En ella el artista desdeña toda regla fija compositiva y toda forma estructural organizada, a fin de expresar

1→ FORRIOLS, R., 2013: " En lo que respecta a la pintura: Valencia 1990-2000, un contexto", en Precedentes de las poéticas de la globalización desde el contexto artístico valenciano, Colecció Creativitat & Recerca , nº 5, UV ,(243-251)

directamente impulsos intelectuales mediante el ritmo espontáneo del color y las líneas. Otro rasgo determinante de esta obra sobre lienzo, es el epígrafe con el que lo titula. De hecho no es algo baladí que esté inspirado en crear metafóricamente una barricada frente al contingente de información tóxica que nos invade y nos insensibiliza ante el padecer humano. Como tampoco es arbitrario que se haya apoyado en tres elementos básicos de la pintura como son gesto, veladura y empaste. De hecho el valor metafórico no está solo en la imagen sino que es el resultado de lo que se ve y de lo que se nombra. Así mientras que el término barricada alude a parapeto con el que protegerse, la veladura funciona a modo de cortina transparente para refugiarse. Todo confluye en una inmersión emotiva en la que la pintura es utilizada para hacernos llegar otro modo de expresar y de pensar la realidad. Un objetivo abierto a las posibilidades de activar la sensibilidad para encontrar otra forma de ser persona en un mundo donde las imágenes son captadas por cámaras ajenas, que llegan por la prensa y que tienen como fin la información sin esperar que quien las reciba las responda. Son imágenes que llegan distantes, de lejos, de un mundo en el que se ha eliminado la narración y la reflexión para la acción.

En contraposición a esta situación en la que es imposible entablar un diálogo con quien contempla la imagen, el arte se erige en un medio expresivo de orden distinto. Es ahí donde el esfuerzo plástico del artista vuelca toda su técnica y sensibilidad hasta identificarse emocionalmente con todo cuanto le rodea y fluye cotidianamente. Ese tejido poético que, en palabras de Juan Olivares, conforma su pintura, es consecuencia de una actitud vital que pugna por salir del dominio de una racionalidad técnico-instrumental que ha invadido la urdimbre cultural convirtiéndola en espectáculo. Por eso mismo, dentro de una crisis comunitaria y colectiva, el arte puede permitirnos pensar otra forma de afrontar el problema mismo del obrar. En esa línea el artista se rebela ante los discursos y las imágenes diseñadas para un consumo masivo cada vez más eficiente en construir un mundo al servicio de la economía y de la ciencia. Son aquellos momentos de inspiración y ensoñación ante lo cotidiano que surgen como destellos, los que el artista opone como antídoto al positivismo imperante.

En *Barricada IX* el interés por el aspecto externo del mundo se abandona en favor de la expresión de las sensaciones interiores suscitadas por la vivencia interna del artista. Con este planteamiento plástico, propio del expresionismo abstracto, el

mundo de los objetos claros y delimitados queda en suspenso. Como consecuencia emerge un espacio sin cosas con el que articular la experiencia estética y es entonces cuando la imagen artística deviene en dialéctica detenida, a la manera como lo comprendió Walter Benjamin:

> De hecho, la imagen dialéctica aportaba a Benjamin el concepto de una imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego. Su fuerza, su belleza residían en la paradoja de ofrecer una figura nueva y hasta inaudita, una figura realmente inventada de la memoria[2].

En cuanto a la técnica, tanto la pincela espesa con la que el artista trabaja el empaste, como el gesto expresivo y el cuidado de la veladura, muestran el fluir espontáneo de una sensibilidad autocreativa. Un sello en esencia abstracto-expresionista coherente con el empeño de proyectar formas pictóricas fugaces con la que retener las sensaciones recibidas. En este sentido la pieza adquirida para este catálogo es ejemplo de un tipo de expresionismo dinámico, de libre composición y de renuncia a lo objetivo. No obstante el matiz poético y lírico de la composición se observa en la referencia a la fugacidad que el pintor quiere rescatar en su mirada y que recuerda la intención de María Zambrano de dejar constancia de «una visión del mirar despierto y dormido a la par», en donde acontece «una claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que a la vez se desdibuja»[3].

Al igual que la filósofa, el artista parece decirnos que hay que estar despiertos en tiempos de oscuridad por saturación de información. Habría que aplicarse a ver pero más que proponer una visión nueva, habría que conseguir «un medio de visibilidad donde la imagen y el pensamiento se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen»[4]. En resumidas cuentas, en un mundo desalmado solo el arte llega a ese espacio del ser humano que no es el de la física moderna, aquel donde se produce el momento crítico en el que lo que vive se desvive y se deshace para dejar de ser en un bucle continuo. Una condición heraclitana que caracteriza a todo cuánto nos rodea, incluidos nosotros mismos. De ahí que la filósofa sostuviera en *La destrucción de las formas*, un ensayo contenido en la recopilación de textos conocida como *Algunos lugares de la pintura*[5], una tesis contraria a la de Ortega y Gasset. De hecho para María Zambrano el arte de vanguardias

2→ DIDI-HUBERMAN,G.,2008 , Cuando las imágenes toman posición, Antonio Machado Libros, Madrid, p. 109

3→ ZAMBRANO, M., 2011, Claros del bosque, Madrid, Cátedra, p.123

4→ Id. p. 124

5→ ZAMBRANO , M. 2012, “La destrucción de las formas” en Algunos lugares de la pintura, Madrid, Eutelequia (19-30)

con su tendencia a destruir las formas había experimentado precisamente la conciencia del ocultamiento de una parte del ser. Se comprende, por tanto, que para la pensadora no es en el arte donde ha acontecido la deshumanización, como dijo su maestro, sino en la Idea platónica que utiliza la lógica del intelecto para eliminar contrarios y alcanzar lo inmutable. En este sentido las ideas estéticas de un arte impregnado por la expresividad abstracta, retoman sin duda las consideraciones del paradigma zambraniano donde lo cognitivo converge en una mirada fiel a los ensueños, a los símbolos y a sus correspondencias. Un arte que conecta con un sentir originario común al ser humano que ha de protegerse, para no salir dañado, del naufragio individual y colectivo al que nos ha abocado el ritmo enfermizo de la información tóxica que se recibe a diario.

Esa resistencia poética es la que el artista quiere rescatar para su creación en el anhelo por trazar un diálogo con el espectador y dar apertura interpretativa a su obra. De hecho Juan Olivares es un creador ubicado en las poética participativas que dan a la conformación formal de la obra la posibilidad de una multiplicidad de interpretaciones. Desde este enfoque es el público mismo quien concreta el contenido y el sentido de la obra puesto que :

El espectador no debe recibir lo bello simplemente como el ideal platónico de la pacífica contemplación, sino que se ha de introducir en el movimiento que la obra despierta en él y acreditar de este modo su libertad frente a lo dado[6].

El artista conocedor de la estructura dialogal del arte, sabe que el resultado de su proceso creativo se verá envuelto en un juego dialógico de preguntas y respuestas por parte de quien intente comprender su obra. Ahora bien, ajeno a consideraciones tales como las de tener o no cumplidas las expectativas del público espectador, el artista traslada su experiencia estética a fin de distanciarse de las imágenes reproducidas, multiplicadas y elaboradas para la industria de todo tipo de consumo lesivo. En definitiva, *Barricada IX* funciona como metáfora de la necesidad de salir a flote y encontrar un lugar de salvación donde podamos tomar conciencia de cómo todo cuanto vemos, nos mira[7].

Amparo Zacarés Pamblanco

6→JAUSS, H,R, (2002), Pequeña apología de la experiencia estética, Ediciones Paidós, Barcelona, p.60

7→ DIDI-HUBERMAN, G. (1997),Lo que vemos, nos mira, Manantial, Buenos Aires.



BARRICADE IX

→

Juan Olivares' work is part of the panorama of Valencian painting that emerged as of 1990. The artist is one of the representatives of the generational change that occured at the end of that decade.[1] Before that, however, the pictorial contribution from Valencian art was linked to painters who used different languages and trends and who were and still are an inevitable point of reference within the context of Valencian art. I am referring to figures such as Yturralde, Teixidor, Valdés and others. But it was at the end of the nineties when a group of younger painters came onto the scene who took up the baton and found a fundamental exhibition space in *La Nave* to display their progress in the wake of abstract, non-figurative painting. Among them there was Juan Olivares who, unlike those who followed geometric abstraction, applied a distinctly expressive character to his compositions, giving the colour-form relationship a dynamic, rhythmic treatment. The artist currently enjoys international recognition for his career and his works have been acquired to become part of renowned institutional and private collections. It could be said that *Barricade IX* joins the 2018 acquisitions of the *Col.lecció d´ Art Contemporani* of the Valencia regional government (Generalitat Valenciana) as a well-deserved assured asset.

If the creativity of this artist stands out in any way, it is because of his ability to incorporate a metaphorical character verging on poetic abstraction into his plastic investigations. Throughout his work, one can see the drive towards an emotionally abstract kind of painting that received the name of abstract expressionism and which had its roots in the rhythmic harmony of Kandinsky's image and the spontaneous gestural painting of informal art. The acquired piece is to be found along those lines. In the work, the artist disregards all fixed compositional rules and all organized structural forms in order to directly express intellectual impulses through the spontaneous

1→ FORRIOLS, R., 2013: "En lo que respecta a la pintura: Valencia 1990-2000, un contexto", in Precedentes de las poéticas de la globalización desde el contexto artístico valenciano ("Regarding painting: Valencia 1990-2000, a context", in "Precedents of the poetics of globalization from the Valencian artistic context"), Colecció Creativitat & Recerca, nº 5, UV, (243-251)

rhythm of colour and lines. Another determining feature of this work on canvas is the epigraph with which it is entitled. In fact, it is not in vain that is inspired by metaphorically creating a *barricade* against the contingent of toxic information that invades us and numbs us to human suffering. Nor is it arbitrary that he has relied upon three basic elements of painting: gesture, glaze and impasto. In fact, the metaphorical value resides not only in the image but is the result of what is seen and what is named. Hence, just as the term *barricade* refers to a parapet with which to protect oneself, the glaze works as a transparent curtain behind which to take shelter. Everything comes together in an emotional immersion in which painting is used to bring us another way of expressing and thinking about reality. It is an aim open to the possibilities of activating sensitivity to find another way of being a person in a world where images are captured by unrelated cameras, arriving through the press and whose purpose is to inform without waiting for the recipient to respond. They are images that arrive as distant, from afar, from a world in which narration and reflection for action have been removed.

In contrast to this situation in which it is impossible to initiate a dialogue with those who are contemplating the image, art emerges as an expressive medium of a different order. That is there where the artist throws all of his plastic effort into his technique and sensitivity until he identifies himself emotionally with everything that surrounds and flows around him every day. That poetic fabric which, in the words of Juan Olivares, forms his painting, is the result of an attitude towards life that struggles to to find a way out of the domain of a technical-instrumental rationality that has invaded the cultural latticework, turning it into a spectacle. That is why, within a communal and collective crisis, art can enable us to think of another way of dealing with the problem of working. Along these lines, the artist rebels against discourses and images designed for mass consumption that is ever more efficient in building a world at the service of the economy and science. It is those moments of inspiration and reverie in the face of everyday life that appear like flashes, which the artist puts forward as an antidote to the prevailing positivism.

In *Barricade IX*, the interest in the external aspect of the world is abandoned in favour of the expression of the inner sensations aroused by the artist's inner experience. With this plastic approach typical of abstract expressionism, the world of clear, delimited objects remains in suspense. As a consequence, a space without things emerges with which to articulate the aesthetic experience,

and that is when the artistic image becomes a detained dialectic, in the way Walter Benjamin understood it:

> In fact, the dialectical image brought Benjamin the concept of an image capable of being remembered without imitating, capable of bringing back into play and criticizing what he had been able to put back into play. His strength and his beauty resided in the paradox of offering a new and even unprecedented figure, a figure truly invented from memory[2].

As for the technique, both the thick brush with which the artist works the impasto and the expressive gesture and care with the glaze show the spontaneous flow of self-creative sensibility. It is in essence an abstract-expressionist hallmark consistent with the effort to project fleeting pictorial forms with which to retain the sensations received. In this sense, the piece acquired for this catalogue is an example of a kind of dynamic expressionism, of free composition and of renunciation of objectiveness. Nevertheless, the poetic and lyrical nuance of the composition can be seen in the reference to transience that the painter wishes to salvage in his way of looking and which recalls María Zambrano's intention to record "a vision while observing both awake and asleep", where there is "a fluttering clarity that barely shows any shape, and even blurs."[3]

Like the philosopher, the artist seems to be telling us that we must be awake in times of darkness due to information overload. One should apply oneself to see, but rather than proposing a new vision, it would be necessary to obtain "a means of visibility in which the image is real, and in which thought and feeling are identified, without the cost of one being lost in the other, or cancelling each other out."[4] To sum up, in a soulless world only art reaches that space in the human being that is not the space of modern physics; the one where the critical moment occurs in which what lives does so to the utmost and falls apart to get out of a continuous loop. It is a Heraclitan condition that characterizes everything that surrounds us, including ourselves. This is why Zambrano maintained in *The destruction of forms, an essay in the compilation of texts known as Some places of painting*[5], a thesis contrary to Ortega y Gasset's. In fact, for María Zambrano, avant-garde art with its tendency to destroy forms had experienced precisely the awareness of the concealment of a part of one's being. It is therefore understood that for the aforementioned thinker it is not in art where dehumanization has occurred, as her teacher said, but in the Platonic idea that uses

2→ DIDI-HUBERMAN, G., 2008, *Cuando las imágenes toman posición* ("*When images take up position*"), Antonio Machado Libros, Madrid, p. 109

3→ ZAMBRANO, M., 2011, Claros del bosque ("Clearings in the forest"), Madrid, Cátedra, p.123

4→ Id. p. 124

5→ ZAMBRANO, M. 2012, "La destrucción de las formas" in Algunos lugares de la pintura ("The destruction of forms" in Some places of painting), Madrid, Eutelequia (19-30)

the logic of the intellect to eliminate opponents and achieve the immutable. In this sense, the aesthetic ideas of an art impregnated by abstract expressiveness doubtless take up the considerations of Zambrano's paradigm where the cognitive converges in a faithful look at dreams, symbols and their correspondences. It is an art that connects with an original feeling common to human beings that have to protect themselves to get out unscathed from the individual and collective wreck into which we have been thrown by the sick pace of toxic information we receive every day.

That poetic resistance is what the artist wishes to salvage for his creation in the yearning to trace out a dialogue with the viewer and lend interpretive openness to his work. In fact, Juan Olivares is a creator to be found in the participatory poetics that give the formal arrangement of the artwork the possibility of a multiplicity of interpretations. With this approach, it is the general public itself that specifies the content and meaning of the work, since:

The audience must not welcome beauty simply as the platonic ideal of peaceful contemplation, but must enter the movement that the work awakens in them and thus show their freedom against what is being given.[6]

The artist, aware of the dialogic structure of art, knows that the result of his creative process will be involved in a dialogic game of questions and answers by those who are trying to understand his work. However, oblivious to considerations such as having met the viewing public's expectations or not, the artist conveys his aesthetic experience in order to distance himself from the images reproduced, multiplied and elaborated for the industry of all types of harmful consumption. In summary, *Barricade IX* works as a metaphor for the need to keep one's head above water and find a place of salvation where we can become aware of how everything we see looks at us[7].

Amparo Zacarés Pamblanco

6→JAUSS, H. R, (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética* ("*Small apology for the aesthetic experience*"), Ediciones Paidós, Barcelona, p.60

7→ DIDI-HUBERMAN, G. (1997), Lo que vemos, nos mira ("What we see looks back at us"), Manantial, Buenos Aires.

Pedro Ortuño
(València, 1966)

Reina 135. 2001 - 2019

Videoinstal·lació per a Project Room
Mesures variables



“PERQUÈ SAPS QUE EL BELL I EL SUBLIM ESTÀ DEL COSTAT D’AQUELLS QUE LLUITEN PER LA LLUM”

→

No són les paraules del títol obra de qui subscriu aquestes línies, sinó de Piotr Kropotkin en les albors del segle XX: “perquè saps que el bell i el sublim -com tu mateix- està del costat d’aquells que lluiten per la llum, per la humanitat, per la justícia”[1].

La bellesa i la bondat, l’etern camí de l’art, de la vida, de la societat en un entorn assetjat per les tenebres. Tenebrositats creades per éssers humans en la seua relació amb altres éssers humans. L’Art pot, ha de ser una mostra de la cerca de la bellesa, de la llum de la justícia.

L’obra que ací comentem: REINA 35, de Pedro Ortuño, ens mostra una realitat concreta i terrible: una mostra de les conseqüències d’un pla urbanístic que pretenia prolongar una avinguda destruint gran part del barri del Cabanyal a València. L’angoixa, la situació de ciutadans i ciutadanes davant un urbanisme depredador, davant projectes a la ciutat que deixen nombroses afeccions especialment socials. La febre constructora, els processos de gentrificació, l’especulació ha sigut i és una de les claus de les formes de vida en la societat contemporània. A través d’una videoinstal·lació crea un espai de confiança, d’intimitat, de denúncia, de sol·licitud de complicitat.

L’obra reflecteix la vida, la preocupació, d’unes germanes que perdran la seua casa, la seua llar on van nàixer, van viure, van criar els seus fills, van morir els seus éssers estimats... “Ens fan fora de la nostra casa, l’única que coneixem.” Un vídeo amb les paraules de les germanes, el mosaic de taulells de les parets de l’habitatge familiar, llit, cobertor, coixí, cadires...

Lola i Antonia Martín desgranen un món perdut que ja no torna, només la memòria, la poca memòria, la ràpida nul·la memòria dels

1→ Kropotkin:, 2002, p. 273.

majors la sustenta: “la gent ja no va al mar, no treballa, la gent jove no va a la mar ja”.

L’enregistrament ens mostra el reflex sobre l’espill d’una finestra tancada. És un símbol, és la casualitat, és el fet de no haver-hi eixida, o millor que no entre el dolent que fora s’està dissenyant. Què hi ha després de la finestra tancada? Finestra solitària, sense obrir, sense cortines ni cortinetes, sense adorns fatus, blanca i llisa.

És una experiència bidimensional i tridimensional, un espai amb imatges i la imatge d’un espai que emula un temps passat i una realitat present. És una galtada en el rostre, més que una emoció estètica. Una mostra de la desraó i el sofriment que produeix un urbanisme de sang “No et lleven només la casa, et lleven la vida”, “Ens donaran dos xavos. No sé el que farem. Ens paguen segons el cadastre antic i ens donen un pis al preu actual i la diferència són milions”. Hui dia la planificació que pretenia obrir en canal el barri ha sigut anul·lada, ja no existeix; els veïns han guanyat la partida als depredadors. Però altres fenòmens continuen sobre l’espai de la ciutat contemporània: la gentrificació, la turistificació, nous macroprojectes urbanístics sobre l’espai. L’angoixa contínua. La ciutat abandona la sostenibilitat: “estem concentrant els nostres esforços i recursos cap a la construcció de ciutats per a invertir en lloc de ciutats per a viure. La satisfacció humana es mesura ara en diners”[2]

Projectes urbanístic, basats en l’expropiació, trasllat o millor desaparició de la població... enmig d’aquest mar d’angoixa part del poble aplaudeix la mesura, els afectats la ploren, la pateixen. Es pot romandre neutral davant d’aquest despropòsit?, caldrà prendre partit.

L’obra compleix una funció eticosocial, allunyant-se d’estètiques i cànons contemporanis que de vegades no fan sinó perpetuar els esquemes de les classes dominants. L’obra és companya de la realitat, és una interpretació artística d’aquesta terrible realitat.

Aquest tipus d’accions estan ben reflectides en el pensament de l’artista: “Són vídeos participatius en la línia d’altres projectes, accions i artistes que utilitzen el mateix recurs tracten de mostrar una altra informació, s’acosten a les persones, dialoguen amb la gent en diversos actes reivindicatius, amb la intenció de gravar les seues protestes i denúncies pel que consideren just i s’aproximen tant a minories ètniques com a grups radicals. També han mostrat

2→ Entrevista a David Harvey sobre Gentrificació: “Habitat III tiene una posición neoliberal”, por Marc Marti y Mónica Salazar http://cdes.org.ec/web/entrevista-a-david-harvey-sobre-gentrificacion-habitat-iii-tiene-una-posicion-neoliberal/, consultat al juny de 2019.

interés per les iniciatives relacionades amb revoltes en pro de la consecució de drets socials”[3]

Apropiació del temps de dues dones, de les seues vides. Les dues germanes parlant, gesticulant, són la vertadera barricada de la contemporaneïtat. En el seu recorregut generen instants vitals, del passat nostàlgic, del present paorós. Tot això en el seu espai vivencial. És l’espai convencional “... des del qual es concreta entorn del nostre llit, fins al qual ens crida, una vegada i una altra, des de tots els racons de l’ampli món...”[4]

Una finestra tancada sí, però dues dones valentes.

Josep Montesinos i Martínez

3→ Ortuño, 2013, pàg. 135-136.

4→ D’Ors, V. 1969, p. 9.



BIBLIOGRAFIA →

KROPOTKIN, PETER, 2002: Anarchism. A collection of Revolutionary Writings, Dover Publications, INC, Mineola, New York.

D’ORS, VÍCTOR, 1969: En Hombre y espacio, de Bollnow, Otto Friedrich, en el pròleg recensional, Barcelona, Labor, p. 9.

ORTUÑO, PEDRO, 2013: “Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial. Nuevas propuestas On-line”, Revista Digital de Cinema Documentário, núm. 14, págs. 113-138



“PORQUE SABES QUE LO BELLO Y LO SUBLIME ESTÁ DEL LADO DE AQUELLOS QUE LUCHAN POR LA LUZ”

→

No son las palabras del título, obra del que suscribe estas líneas, sino de Piotr Kropotkin en los albores del siglo XX: “porque sabes que lo bello y lo sublime -como tú mismo- está del lado de aquellos que luchan por la luz, por la humanidad, por la justicia” .[1]

1→ Kropotkin:, 2002, p. 273.

La belleza y la bondad, el eterno camino del arte, de la vida, de la sociedad en un entorno sitiado por las tinieblas. Tenebrosidades creadas por seres humanos en su relación con otros seres humanos. El Arte puede, debe, ser una muestra de la búsqueda de la belleza, de la luz de la justicia

La obra que aquí comentamos: REINA 35, de Pedro Ortuño, nos muestra a una realidad concreta y terrible: una muestra de las consecuencias de un plan urbanístico que pretendía prolongar una avenida destruyendo gran parte del barrio del Cabañal en Valencia. La angustia, la situación de ciudadanos y ciudadanas ante un urbanismo depredador, ante proyectos en la ciudad que dejan numerosas afecciones especialmente sociales. La fiebre constructora, los procesos de gentrificación, la especulación ha sido y es una de las claves de las formas de vida en la sociedad contemporánea. A través de una video-instalación crea un espacio de confianza, de intimidad, de denuncia, de solicitud de complicidad.

La obra refleja la vida, la preocupación, de unas hermanas que van a perder su casa, su hogar donde nacieron, vivieron, criaron a sus hijos, murieron sus seres queridos... “Nos tiran de nuestra casa, la única que conocemos.” Un video con las palabras de las hermanas, el mosaico de azulejos de las paredes de la vivienda familiar, cama, colcha, almohada, sillas...

Lola y Antonia Martín desgranan un mundo perdido que ya no regresa, solo la memoria, la poca memoria, la pronta nula memoria

de los mayores la sustenta: “la gente ya no va al mar, no trabaja, la gente joven no va a la mar ya”.

La grabación nos muestra el reflejo sobre el espejo de una ventana cerrada. Es un símbolo, es la casualidad, es el hecho de no haber salida, o mejor de que no entre lo malo que afuera se está diseñando. ¿Qué hay tras la ventana cerrada? Ventana solitaria, sin abrir, sin cortinas ni visillos, sin adornos fatuos, blanca y lisa.

Es una experiencia bidimensional y tridimensional, un espacio con imágenes y la imagen de un espacio que emula un tiempo pasado y una realidad presente. Es una bofetada en el rostro, más que una emoción estética. Una muestra de la sinrazón y el sufrimiento que produce un urbanismo de sangre “No te quitan solo la casa, te quitan la vida”, “Nos van a dar dos chavos. No sé lo que vamos a hacer. Nos pagan según catastro antiguo y nos dan un piso al precio actual y la diferencia son millones”. A día de hoy la planificación que pretendía abrir en canal el barrio ha sido anulada, ya no existe; los vecinos les han ganado la partida a los depredadores. Pero otros fenómenos continúan sobre el espacio de la ciudad contemporánea: la gentrificación, la turistificación, nuevos macro proyectos urbanísticos sobre el espacio. la angustia continua.
La ciudad abandona la sostenibilidad: “estamos concentrando nuestros esfuerzos y recursos hacia la construcción de ciudades para invertir en lugar de ciudades para vivir. La satisfacción humana se mide ahora en dinero”[2]

2 → Entrevista a David Harvey sobre Gentrificación: “Habitat III tiene una posición neoliberal”, por Marc Marti y Mónica Salazar http://cdes.org.ec/web/entrevista-a-david-harvey-sobre-gentrificacion-habitat-iii-tiene-una-posicion-neoliberal/ , consultado

Proyectos urbanísticos, basados en la expropiación, traslado o mejor desaparición de la población... en medio de este mar de angustia parte del pueblo aplaude la medida, los afectados la lloran, la padecen. ¿Se puede permanecer neutral ante semejante despropósito?, habrá que tomar partido.

La obra cumple una función ético-social, alejándose de estéticas y cánones contemporáneos que en ocasiones no hacen sino perpetuar los esquemas de las clases dominantes. La obra es compañera de la realidad, es una interpretación artística de esa terrible realidad.

Este tipo de acciones están bien reflejadas en el pensamiento del artista: “Son videos participativos en la línea de otros proyectos, acciones y artistas que utilizan el mismo recurso tratan de mostrar otra información, se acercan a las personas, dialogan con la gente en diversos actos reivindicativos, con la intención de grabar sus

protestas y denuncias por lo que consideran justo y se aproximan tanto a minorías étnicas como a grupos radicales. También han mostrado interés por las iniciativas relacionadas con revueltas en pro de la consecución de derechos sociales”[3]

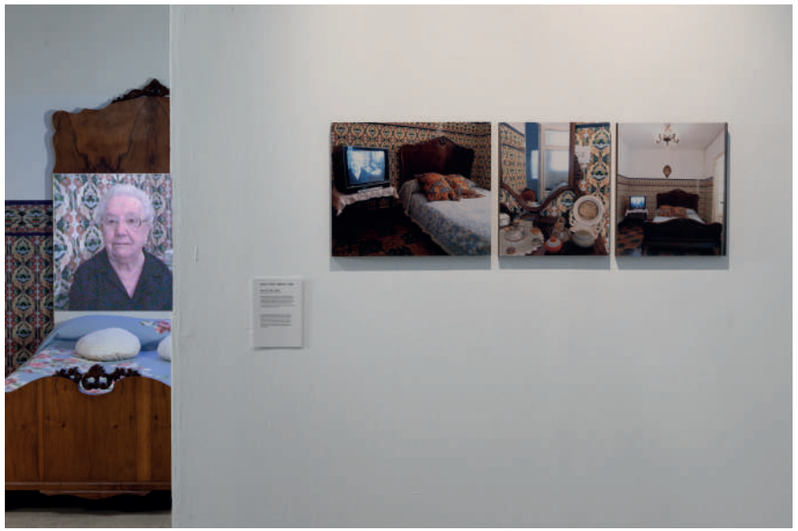
3 →Ortuño, 2013, pp. 135-136.

Apropiación del tiempo de dos mujeres, de sus vidas. Las dos hermanas hablando, gesticulando, son la verdadera barricada de la contemporaneidad. En su recorrido generan instantes vitales, del pasado nostálgico, del presente pavoroso. Todo ello en su espacio vivencial. Es el espacio convencional “... desde el que se encroqueta en torno a nuestra cama, hasta el que nos llama, una y otra vez, desde todos los rincones del amplio mundo ...”[4]

4 →D'Ors, V. 1969, p. 9.

Una ventana cerrada sí, pero dos mujeres valientes.

Josep Montesinos i Martínez



BIBLIOGRAFÍA →

KROPOTKIN, PETER, 2002: Anarchism. A collection of Revolutionary Writings, Dover Publications, INC, Mineola, New York.

D'ORS, VÍCTOR, 1969: En Hombre y espacio de Bollnow, Otto Friedrich, en el prólogo recensional , Barcelona, Labor, p. 9.

ORTUÑO, PEDRO, 2013: “Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial. Nuevaspropuestas On-line”, Revista Digital de Cinema Documentário, nº. 14, págs. 113-138

ENG →

“BECAUSE YOU KNOW THAT THE BEAUTIFUL, THE SUBLIME [...] ARE ON THE SIDE OF THOSE WHO FIGHT FOR THE LIGHT”

→

The words of the title to these lines are from none other than Piotr Kropotkin at the dawn of the 20th century: “Because you know that the beautiful, the sublime, the spirit of life itself, are on the side of those who fight for light, for humanity, for justice”[1].

1→ (Kropotkin:, 2002, p. 273.

Beauty and goodness, the eternal path of art, of life, of society are in an environment besieged by darkness. Indeed, there are dark shadows created by human beings in their relationship with other human beings. Nevertheless, art can and must be an example of the search for beauty, for the light of justice

The work we are discussing here, REINA 35, by Pedro Ortuño, shows us a specific, terrible reality: an example of the consequences of urban planning that sought to prolong an avenue by destroying much of the Cabañal district in Valencia. It addresses the citizens' anguish and their situation in the face of a predatory urban development plan, confronting projects in the city that leave behind numerous afflictions in their wake, particularly social ones. The construction fever, gentrification processes and speculation have been and are still some of the keys to ways of life in contemporary society. Here, via a video-installation Ortuño creates a space for trust, intimacy, protest and a request for complicity.

The work reflects the life and the concern of some sisters who are going to lose their home, the home where they were born, lived, raised their children and their loved ones died...”They are throwing us out of our house, the only one we know.” It is a video with the sisters' words, the mosaic of tiles on the walls of the family home, bed, bedspread, pillow, chairs...

Lola and Antonia Martín pick apart a lost world that will no longer return, only the memory, the little memory; supported by the soon

to be null memory of the elders: “People don’t go to sea anymore; they don’t work; young people don’t go to sea now.”

The recording shows us the reflection in the mirror of a closed window. It is a symbol; it is coincidence; it is the fact that there is no way out, or better still, for the badness being plotted outside not to enter. What is behind the closed window? A solitary window, unopened, with no curtains or blinds, with no fatuous adornments, white and smooth.

It is a two-dimensional and three-dimensional experience; a space with images and the image of a space that emulates a bygone time and a current reality. It is a slap in the face, rather than an aesthetic emotion. An example of the unreasonableness and the suffering that bloody urban development brings about: “They are not taking away only your house; they are taking away your life”. “They’ll give us a few pennies. I don’t know what we’re going to do. They pay us according to old cadastre and give us a flat at the current price but the difference is millions.” Today, the planning that aimed to slash through the neighbourhood has been cancelled. It no longer exists; the neighbours have pitched themselves against the predators and beaten them. However, other phenomena continue in the space of the contemporary city: gentrification, tourism and new macro-urban projects in the area. The anguish continues. The city is abandoning sustainability: “We are focussing our efforts and resources on building cities to invest in, rather than cities to live in. Human satisfaction is now measured in money.”[2]

Urban projects, based on the expropriation, movement or better still the disappearance of the population... In the midst of this sea of anguish, a section of the townspeople applaud the measure, while those affected weep about it, suffer from it. Can one remain neutral when confronted by such an absurdity? We must take sides.

This artwork fulfils an ethical-social purpose, shifting away from contemporary aesthetics and guidelines that sometimes only perpetuate the plans of the ruling classes. The work is a companion to reality; an artistic interpretation of that terrible reality.

These types of actions are very much reflected in the artist’s thinking: “They are participatory videos along the lines of other projects, actions and artists that use the same resource to try to show other information; they approach people, talk with people

2→ Interview with David Harvey on Gentrification: “Habitat III has a neoliberal position”, by Marc Marti and Mónica Salazar: http://cdes.org.ec/web/entrevista-a-david-harvey-sobre-gentrificacion-habitat-iii-tiene-una-posicion-neoliberal/ , viewed in June 2019.

ENG
→

in various protest activities with the intention of recording their protests and complaints in favour of what they consider fair, and they approach ethnic minorities as well as radical groups. They have also shown interest in initiatives related to revolts in favour of achieving social rights.”[3]

3→ Ortuño, 2013, pp. 135-136.

Appropriation of the time of two women, of their lives. The two sisters talking, gesturing, are the true *barricade* of contemporaneity. As they reminisce they bring up moments of life, from the nostalgic past, from the fearful present. All of this takes place within their experiential space. It is the conventional space “...through which they focus around our bed, even the one who calls us, time and time again, from every corner of the wide world...”[4]

4→ D’Ors, V. 1969, p. 9.

A closed window, yes; but two brave women.

Josep Montesinos i Martínez

BIBLIOGRAPHY →

KROPOTKIN, PETER, 2002: Anarchism. A collection of Revolutionary Writings, Dover Publications, INC, Mineola, New York.

D’ORS, VÍCTOR, 1969: In Hombre y espacio by Bollnow, Otto Friedrich, in the revised prologue, Barcelona, Labor, p. 9.

ORTUÑO, PEDRO, 2013: “Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial. Nuevas propuestas On-line” (“Precedents to the participatory video as an alternative to commercial television. New online proposals”), Revista Digital de Cinema Documentario, no. 14, pp. 113-138



Pau Pascual Galbis
(Alcoi, 1976)

AUH263 1z. 2015

Vídeo digital.
6’ 16”



UN ARA DESPROVEÏT D‘ACÍ: AUH2631Z COM A METÀFORA DE LA CIUTAT PÀNIC

→

El mantell il·luminat d’una ciutat qualsevol vigila la mirada insomne del visitant. El món dorm. Lluny, els fars d’un cotxe esquincen la nit, un ascensor repta lent per la pell transparent d’un gratacel (també) qualsevol. És de matinada, els neons de la ciutat encara *grafitegen* el cel negre, mentre edificis buits comencen a rebre, enmig de la seua letargia, els primers treballadors disposats a començar el seu torn diari, cadascun als seus anònims despatxos, a les seues anònimes vides. Són existències alienades, amb identitats acollides darrere d’un número, un codi o un mer expedient. Però després de l’alienació, sempre arriba el record d’Ítaca, la pàtria mare, la llar on hem deixat el nostre nínxol, allà on es forja el nostre *jo* en el món. Quan la distància dol i el record és l’únic amarratge que queda, el retorn a la llunyana Ítaca tenalla l’ànima i soscava el nostre jo.

En la llar recordada, una mare i el seu fill et recorden que ells van quedar allà, lluny. Juguen, riuen i, tal vegada, t’esperen. Però saps que quan isca de nou el sol, la ciutat t’acabarà engolint amb el seu etern formigueig urbà replet d’artèries d’asfalt, trànsit i aquesta ronyosa i contaminant ferida urbana que mata la vida allà per on passa, ressecant rius, ara esgrogueïts per abocaments industrials i fums de ximeneres. Són els colors de la deixalla humana. I mentrestant, al lluny, el fill riu entre llençols blancs, la mare juga amb ell i li diu que un dia, quan passen algunes llunes, tu tornaràs.

Aquesta reflexió sobre la soledat del subjecte contemporani a les grans ciutats de la postmodernitat, que tan bé recull la peça *AUH2631z*, un títol d’arrels taoistes, obra de Pau Pascual Galbis (Alcoi, 1976), remeten al concepte de ciutat genèrica de Rem Koolhaas (KOOLHAAS 2006), en el sentit que, es tracte tant de grans urbs com Tòquio com d’àrids deserts d’Espanya o Mèxic, l’efecte urbà és el mateix; totes les ciutats són iguals en la seua voracitat. La ciutat devastadora que retrata Galbis és la mateixa que la implacable urbs que ofereixen les imatges d’artistes com César Lacalle, Alicia Framis, Andreas Gursky o Esko Männikkö. Els éssers anònims quasi autòmats que apareixen enmig de las arquitectures buides de Galbis són els mateixos éssers deshumanitzats i mecanitzats de Pierre Gonnord o Gregory Crewdson.

Artistes com a Mona Hatoum amb la seua *Roadworks* (1985) o Paul Graham amb *American Night* (1998-2002) van contribuir a desmuntar el mite capitalista de la ciutat com a lloc somiat d’oportunitats i progrés que tant havien enaltit el maquinisme i la velocitat dels futuristes. La immensa soledat de l’individu fagocitat per la ciutat i el progrés va ser precisament la gran aposta d’artistes com Edward Hopper amb uns personatges muts, que no es comuniquen mai entre si, sols, incomunicats darrere de cel·les de vidre o taulells de bar de carretera.

L’estructura urbana filla del capitalisme salvatge determina la manera en què l’individu es relaciona amb els seus semblants i condueix a efectes devastadors com ja van assenyalar Wirth (WIRTH 1938) i Simmel. Aquests efectes no són uns altres que els rabiosament actuals conceptes d’aïllament social, secularització, anonimat, segregació, caràcter transitori i utilitari de les relacions humanes, divisió i automatització del treball, esperit de competència, mobilitat extrema, economia sota l’oferta-demanda, control social i polític, desaparició de la comunitat en favor de l’individualisme, així com afebliment de les estructures familiars, com bé evoquen les imatges de Galbis.

I dins de la *meta-ciutat* es tix la tragèdia de la cultura moderna: la violenta alienació de l’individu i la reïficació dels objectes de la cultura, fruit, al seu torn, de la resistència de l’individu a ser subsumit a un “mecanisme tecnicosocial” (SIMMEL 1988 i 2002). La “intensificació de la vida nerviosa”, com definira Georg Simmel la metròpoli moderna, condueix a una racionalització i intel·lectualització feroces que s’estén a tots els segments de la vida, on el quantificable preval sobre el qualitatiu de la vida i condueix a la pèrdua de sentit. La mirada *simmeliana* sobre la modernitat permet pensar el social com un mecanisme de control i alienació de l’ésser humà; les relacions socials mercantilitzades perden la seua càrrega de subjectivitat (la seua càrrega humana i emocional), que passen a ser relacions anestesiades sota els efectes de l’anonimat, la soledat i la indolència. L’anonimat i la indolència no són, segons Simmel, sinó un altre mecanisme de defensa de la individualitat, com a eixida transitòria, ja que constitueixen l’única manera

d'aplacar l'acovardidora i vertiginosa ferocitat d'estímuls que imposa la gran metròpoli, on mitjançant els diners, totes les finalitats apareixen com a mitjans. Els treballadors anònims que apareixen creuant passadissos o entrant en oficines en la peça de Galbis, semblen evocar aquella indolència, aquell conformisme autòmat que definira Simmel. Al seu torn, els perills de l'objectivació, alienació i pèrdua del si-mateix entren en oposició ambivalent amb l'acreixement de la massificació, la racionalització i l'individualisme que crea éssers anònims, indiferents i autòmats. Allunyats de l'ànima. I, en conseqüència, predictibles i controlables.

Ja ho va assenyalar Paul Virilio: l'estat-nació ha sigut superat "en benefici de les grans ciutats" (VIRILIO 2005). Des de la ciutat-estat de les cultures de l'Antiguitat, passem a la geopolítica de les nacions i, hui en el món globalitzat en què vivim, assistim a una clara "metropolització" de la política i del món. Existeix, assenyala Virilio, una *metaciutat*: un "acostumament" a l'espai, un reconeixement automàtic de la visió. L'individu esdevé, doncs, un ciutadà programat que recorre, autòmat, la ciutat com un "mapa mental". Els carrers i avingudes ja no són tals, sinó mers corredors buits per on transita l'ànima i la memòria, com les ciutats buides que retrata Galbis. És l'anomenada ciutat-pànic de Virilio; la "catàstrofe més gran del segle XX, filla dels desastres del progrés" (VIRILIO 2006).

Implacable, devastadora. Sempre tan lluny de la somiada Ítaca... de la qual un dia vas eixir, i a la qual, tal vegada, algun dia, desitges tornar.

Sílvia Tena

NOTES→

KOOLHAAS, R. 2006: La ciudad genérica. Barcelona: Gustavo Gili.

SIMMEL, G., 1988 "El concepto y la tragedia de la cultura", en Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos. Barcelona: Península.

SIMMEL, G., 2002 "La metrópoli y la visa mental", en Sobre la individualidad y las formas sociales. Buenos Aires: Prometeo-UnQui.

VIRILIO, P., 2005: "Paul Virilio y la política del miedo", en Ñ Revista de Cultura. Clarín, 78.

VIRILIO, P., 2006: Ciudad pánico. El afuera comienza aquí. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 103-104.

WIRTH, L., 1938: "Urbanism as a way of life", en American Journal of Sociology, 27-30. (Trad. Cast. Buenos Aires, Ediciones Tres, 1962).

CAST
→

UN AHORA DESPROVISTO DE AQUÍ: AUH2631Z COMO METÁFORA DE LA CIUDAD PANICO

→

El manto iluminado de una ciudad cualquiera vigila la mirada insomne del visitante. El mundo duerme. A lo lejos, los faros de un coche rasgan la noche, un ascensor repta lento por la piel transparente de un rascacielos, (también) cualquiera. Es de madrugada, los neones de la ciudad todavía grafitean el cielo negro, mientras edificios vacíos empiezan a recibir, en medio de su letargo, a los primeros trabajadores dispuestos a empezar su turno diario, cada uno en sus anónimos despachos, en sus anónimas vidas. Son existencias alienadas, con identidades cobijadas tras un número, un código o un mero expediente. Pero tras la alienación, siempre llega el recuerdo de Ítaca, la patria madre, el hogar donde hemos dejado nuestro nicho, allá donde se forja nuestro yo en el mundo. Cuando la distancia duele y el recuerdo es el único amarre que queda, el regreso a la lejana Ítaca atenaza el alma y socava nuestro yo.

En el hogar recordado, una madre y su hijo te recuerdan que ellos quedaron allá, lejos. Juegan, ríen y, tal vez, te esperan. Pero sabes que cuando salga de nuevo el sol, la ciudad te acabará engullendo con su eterno hormigueo urbano repleto de arterias de asfalto, tráfico y esa mugrienta y contaminante herida urbana que mata la vida allá por donde pasa, resecando ríos, ahora amarilleados por vertidos industriales y humos de chimeneas. Son los colores del desecho humano. Y mientras, a lo lejos, el hijo ríe entre sábanas blancas, la madre juega con él y le dice que un día, cuando pasen algunas lunas, tu regresarás.

Esta reflexión acerca de la soledad del sujeto contemporáneo en las grandes ciudades de la postmodernidad, que tan bien recoge la pieza AUH2631z, un título de raíces taoístas, obra de Pau Pascual Galbis (Alcoi, 1976), remite al concepto de ciudad genérica de Rem Koolhaas (KOOLHAAS 2006), en el sentido en que, se trate tanto de grandes urbes como Tokyo como de áridos desiertos de España

o México, el efecto urbano es el mismo; todas las ciudades son iguales en su voracidad. La ciudad devastadora que retrata Galbis es la misma que la implacable urbe que ofrecen las imágenes de artistas como César Lacalle, Alicia Framis, Andreas Gursky o Esko Männikkö. Los seres anónimos casi autómatas que aparecen en medio de las arquitecturas vacías de Galbis son los mismos seres deshumanizados y mecanizados de Pierre Gonnord o Gregory Crewdson.

Artistas como Mona Hatoum con su *Roadworks* (1985) o Paul Graham con *American Night* (1998-2002) contribuyeron a desmontar el mito capitalista de la ciudad como lugar soñado de oportunidades y progreso que tanto habían ensalzado el maquinismo y la velocidad de los futuristas. La inmensa soledad del individuo fagocitado por la ciudad y el progreso fue precisamente la gran apuesta de artistas como Edward Hopper con unos personajes mudos, que no se comunican nunca entre sí, solos, incomunicados tras celdas de vidrio o mostradores de bar de carretera.

La estructura urbana hija del capitalismo salvaje determina el modo en que el individuo se relaciona con sus semejantes y conduce a efectos devastadores como ya señalaron Wirth (WIRTH 1938) y Simmel. Estos efectos no son otros que los rabiosamente actuales conceptos de aislamiento social, secularización, anonimato, segregación, carácter transitorio y utilitario de las relaciones humanas, división y automatización del trabajo, espíritu de competencia, movilidad extrema, economía bajo oferta-demanda, control social y político, desaparición de la comunidad en favor del individualismo, así como debilitamiento de las estructuras familiares, como bien evocan las imágenes de Galbis.

Y dentro de la meta-ciudad se teje la tragedia de la cultura moderna: la violenta alienación del individuo y la cosificación de los objetos de la cultura, fruto, a su vez, de la resistencia del individuo a ser subsumido a un "mecanismo técnico social" (SIMMEL 1988 y 2002). La "intensificación de la vida nerviosa", como definiera Georg Simmel a la metrópoli moderna, conduce a una racionalización e intelectualización feroces que se extienden a todos los segmentos de la vida, donde lo cuantificable prevalece sobre lo cualitativo de la vida, conduciendo a la pérdida de sentido. La mirada simmeliana sobre la modernidad permite pensar lo social como un mecanismo de control y enajenamiento del ser humano; las relaciones sociales mercantilizadas pierden su carga de subjetividad (su carga humana y emocional), para pasar

a ser relaciones anestesiadas bajo los efectos del anonimato, la soledad y la indolencia. El anonimato y la indolencia no son, según Simmel, sino otro mecanismo de defensa de la individualidad, como salida transitoria puesto que constituyen la única manera de aplacar la apabullante y vertiginosa ferocidad de estímulos que impone la gran metrópoli, donde mediante el dinero, todos los fines aparecen como medios. Los trabajadores anónimos que aparecen cruzando pasadizos o entrando en oficinas en la pieza de Galbis, parecen evocar esa indolencia, ese conformismo autómata que definiera Simmel. A su vez, los peligros de la objetivización, alienación y pérdida del sí-mismo entran en oposición ambivalente con el acrecentamiento de la masificación, la racionalización y el individualismo que crea seres anónimos, indiferentes y autómatas. Alejados del alma. Y, en consecuencia, predecibles y controlables.

Ya lo señaló Paul Virilio: el Estado-Nación ha sido superado "en beneficio de las grandes ciudades" (VIRILIO 2005). Desde la ciudad-estado de las culturas de la Antigüedad, pasamos a la geopolítica de las naciones y, hoy en el mundo globalizado en el que vivimos, asistimos a una clara "*metropolización*" de la política y del mundo. Existe, señala Virilio, una *metaciudad*: un "acostumbramiento" al espacio, un reconocimiento automático de la visión. El individuo deviene, pues, un ciudadano programado que recorre, autómata, la ciudad como un "mapa mental". Las calles y avenidas ya no son tales, sino meros corredores vacíos por donde transita el alma y la memoria, como las ciudades vacías que retrata Galbis. Es la llamada *ciudad-pánico* de Virilio; la "catástrofe más grande del siglo XX, hija de los desastres del progreso" (VIRILIO 2006).

Implacable, devastadora. Siempre tan lejos de la soñada Ítaca... de la que un día saliste, y a la que, tal vez, algún día, desees regresar.

Sílvia Tena

NOTAS→

KOOLHAAS, R. 2006: *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.

SIMMEL, G., 1988 "El concepto y la tragedia de la cultura", en *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.

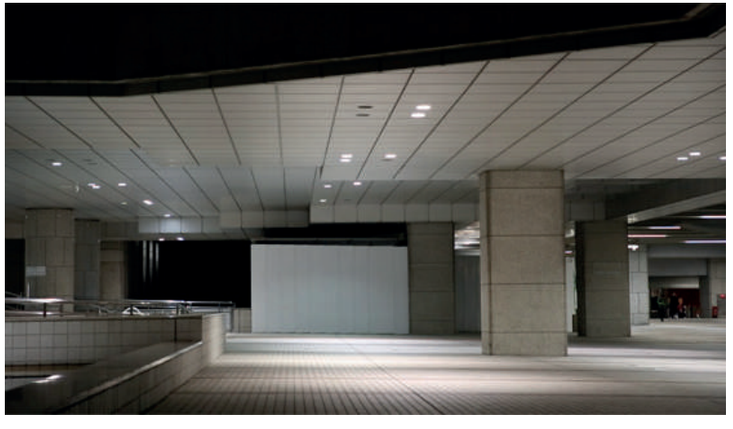
SIMMEL, G., 2002 "La metrópoli y la visa mental", en *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Prometeo-UnQui.

VIRILIO, P., 2005: "Paul Virilio y la política del miedo", en *Ñ Revista de Cultura*. Clarín, 78.

VIRILIO, P., 2006: *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal. 103-104.

WIRTH, L., 1938: "Urbanism as a way of life", en *American Journal of Sociology*, 27-30. (Trad. Cast. Buenos Aires, Ediciones Tres, 1962).

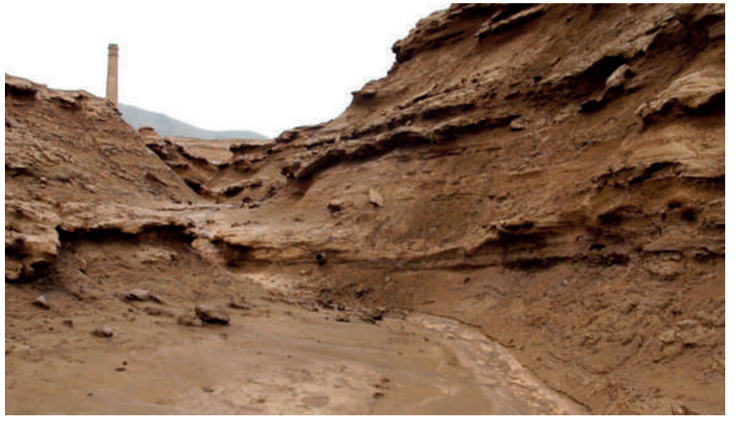














ENG
→

A NOW DEVOID OF HERE: AUH2631Z AS A METAPHOR OF THE PANIC CITY

→

The illuminated mantle of a nondescript city watches over the visitor's insomniac gaze. The world sleeps. In the distance, a car's headlights slice through the night; a lift crawls slowly up the transparent skin of a skyscraper, also a nondescript one. It is dawn. The city's neons still splash the black sky with graffiti while empty buildings, waking from their lethargy, begin to welcome the first workers ready to start their daily shift, each in their anonymous offices, in their anonymous lives. These are alienated existences, with identities sheltering under a number, a code or a mere file. But behind the alienation, there always arises the memory of Ithaca, the motherland, the home where we have left our funerary niche, wherever our "*Me*" is forged in the world. When the distance aches and memory is the only anchorage left, the return to distant Ithaca grips the soul and undermines our self.

In the remembered home, a mother and her son remind you that they stayed there, far away. They play; they laugh and, maybe, they wait for you. But you know that when the sun rises again, the city will end up engulfing you with its eternal urban swarms full of asphalt arteries, traffic and that filthy, polluting urban wound that kills off life wherever it goes, drying up rivers, by now yellowed by industrial spillage and chimney fumes. These are the colours of human waste. Meanwhile, in the distance, the son laughs under white sheets, the mother plays with him and tells him that one day, some moons later, you will return.

This reflection on the solitude of the contemporary subject in the big cities of postmodernity, so well captured by the piece *AUH2631z*, whose title has Taoist roots, the work by Pau Pascual Galbis (Alcoi, 1976) refers to the concept of Rem Koolhaas' generic city (KOOLHAAS 2006) in the sense that whether it is in huge cities such as Tokyo or the arid deserts of Spain or Mexico, the

urban effect is the same: all cities are equal in their voracity. The devastating city that Galbis portrays is the same as the relentless city shown in the images by artists such as César Lacalle, Alicia Framis, Andreas Gursky and Esko Männikkö. The anonymous beings, almost automatons, that appear in the midst of Galbis' empty architectures are the same dehumanized and mechanized beings of Pierre Gonnord or Gregory Crewdson.

Artists like Mona Hatoum with her *Roadworks* (1985) and Paul Graham with *American night* (1998-2002) helped dismantle the capitalist myth of the city as a dream place of opportunities and progress that had so extolled the futurists' machinism and speed. The immense solitude of the individual devoured by the city and progress was precisely the great commitment made by artists such as Edward Hopper with mute characters who never communicate with each other, alone, cut off behind glass cells or roadside bartops.

The urban structure that is the child of savage capitalism determines the way the individual relates to their peers, leading to devastating effects, as Wirth (WIRTH 1938) and Simmel showed. These effects are none other than the ferociously modern concepts of social isolation, secularization, anonymity, segregation, the transitory and utilitarian nature of human relations, the division and automation of work, the spirit of competition, extreme mobility, the economy dependent on supply and demand, social and political control, the disappearance of the community in favour of individualism, as well as the weakening of family structures, as evoked by Galbis' images.

And within the meta-city the tragedy of modern culture is woven: the violent alienation of the individual and the objectification of cultural goods; which in turn are the result of the individual's resistance to being subsumed into a "social technical mechanism" (SIMMEL 1988 and 2002). The "intensification of emotional life", as Georg Simmel defined the modern metropolis, leads to fierce rationalization and intellectualization that extend to all segments of life, where the quantifiable prevails over the qualitative in life, leading to a loss of awareness. Simmel's take on modernity enables us to think of social life as a mechanism to control and alienate human beings; mercantilized social relationships lose their subjective side (their human and emotional side) to become relationships anaesthetized under the effects of anonymity, loneliness and indolence. According to Simmel, anonymity and indolence are simply another defence mechanism of individuality, acting as a transitory exit since they are the only way to placate the overwhelming, dizzying ferocity of stimuli imposed by the great metropolis, where through money all means appear to be ends. The anonymous workers who appear crossing walkways or entering offices in Galbis's piece seem to evoke that indolence, that automaton's conformism defined by Simmel. At the same time, the dangers of objectification, alienation and the loss of oneself come into ambivalent opposition with the increase in massification, rationalization and individualism that creates beings that are anonymous, indifferent automatons. They are distant from the soul, and consequently predictable and controllable.

Paul Virilio has already pointed it out: the nation state has been surpassed "to benefit the big cities" (VIRILIO 2005). From the city state of ancient cultures, we moved on to the geopolitics of nations and today in the globalized world in which we live, we are witnessing a clear "metropolization" of politics and the world. There is, says Virilio, a *metacity*: an "accustoming" to the space, an automatic recognition of the vision. The individual thus becomes a programmed citizen who travels, like an automaton, around the city like a "mental map." The streets and avenues are no longer such, but mere empty corridors where the soul and memory pass by, like the empty cities that Galbis portrays. This is Virilio's so-called *panic city*; the "greatest catastrophe of the 20th century, daughter of the disasters of progress" (VIRILIO 2006).

It is relentless, devastating. And always so far from the dream of Ithaca...which one day you left, and to which, perhaps, one day, you may wish to return.

Sílvia Tena

NOTES →

KOOLHAAS, R. 2006: *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.

SIMMEL, G., 1988 "El concepto y la tragedia de la cultura", in *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*. ("On the concept and tragedy of culture") Barcelona: Península.

SIMMEL, G., 2002 "La metrópoli y la vida mental", in *Sobre la individualidad y las formas sociales*. ("The metropolis and mental life" in On individuality and social forms.) Buenos Aires: Prometeo-UnQui.

VIRILIO, P., 2005: "Paul Virilio y la política del miedo", in *Ñ Revista de Cultura*. Clarín, 78.

VIRILIO, P., 2006: *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí.* Buenos Aires: Libros del Zorzal. 103-104.

WIRTH, L., 1938: "Urbanism as a way of life", in American Journal of Sociology, 27-30. (Spanish Translation. Buenos Aires, Ediciones Tres, 1962).

Lucía Peiró
(Benigànim, 1967)

Hilo. 2016

Performance. Fotografies i vídeo de l'acció.
Mesures variables



FIL

→

Lucía Peiró Lloret (Benigànim, 1967) és una artista interdisciplinar i transgresora, mitjançant la utilització del seu cos i la seua veu, dues de les seues eines artístiques i comunicadores amb les quals les seues accions es materialitzen en un espai i en un temps determinat, a més de ser vehicles transmisors de les seues maniobres artístiques, fetes en espais públics. A les seues accions, la relació del so amb les coses, transmiteix una experiència estètica que va més enllà del context que l´ enmarca i del temps que l´ envolta. Lucía Peiró, com a protagonista de totes elles, ix a la recerca de les possibilitats sonores com a punt de partida de l´ acció, amb les quals involucra l´ objecte, la idea i el pensament. El procés del seu treball, condueix a la recerca de la solució i al camí per du-lo a terme, no sempre controlat. Per tant, prèviament organitzada l´ acció mitjançant dibuixos, esbosos o fotografies[1], aquesta començarà lligada a la possibilitat de què siga l´ atzar, una circumstància artística més, en la qual, també podrà intervindre el públic.

Fil és l´ acció que Lucía Peiró dugué a terme el 20 de maig de l´ any 2016 al claustre gòtic del Convent del Carme del Centre de Cultura Contemporània de la ciutat de València, seu del Consorci de Museus, poques setmanes després de què el nou director del centre, José Luís Pérez Pont, ocupara el seu càrrec. *Viatge al futur* fou el marc cultural que envoltava l´ acció, mitjançant el qual s´ inaugurava una nova etapa al Convent del Carme, on es retia homenatge a la cultura i al progrés, posant l´ accent sobre els i les artistes, els vertaders i les vertaderes protagonistes sense els i les quals, els museus no tindrien cap raó de ser. Temps foscos impregnats de relats obsolets havien quedat enrere, per això *Viatge al futur* es proposava com una festa oberta a tots els públics dins de l´ àmbit de la cultura i on per primera vegada es feia en honor a la transformació, la transparència, la igualtat, el futur, el feminisme

1→ DOMÍNGUEZ, M., 2017: “Lucía Peiró. <La meua lluita cos a cos>”, en Postdata. Levante, 4

i la diversitat. El claustre gòtic era el lloc on es conjugava el passat, el present i el futur, i on Fil de Lucía Peiró, anava a ser una de les accions que acompanyaria el canvi de plantejament cultural del Centre de Cultura Contemporània del Convent del Carme des de l´ arrel, amb el qual es pretenia arribar al públic a través de la pluralitat i de la igualtat per convertir-se aquest centre en el lloc de referència que és a l´ actualitat per a l´ art contemporani. El gir artístic plantejat pel Centre del Carme, s´ unia així a l´ acció proposada per Lucía Peiró, la qual s´ apropiava de manera creativa d´ un espai, on l´ acció en moviment, ens permitia imaginar-nos un camp obert a múltiples possibilitats i a noves ferramentes artístiques que ens feien repensar el concepte tradicional d´ art, que fins ara, havia romàs dins dels murs conservadors de la institució.

Fil, és l´ element trobat per Lucía Peiró, convertit en ferramenta artística i articulat al voltant de la idea que sorgeix amb el seu encontre. *Fil*, cos de forma capil·lar, molt prim, flexible i d´ una llargària considerable que serveix per a cosir o per a fer teixits, és la matèria, l´ objecte que la conduirà a la idea que esdevindrà en acció, mentre que la seua veu, forta i contundent, és el punt d´ inici de la mateixa, després de ser gestada. Però a més, *Fil* té molts altres significats i cadascun d´ ells defineix una acció i reacció que l´ artista explora. Per exemple, la paraula fil ens parla de camins i de l´ evolució d´ una cosa, especialment d´ un discurs o d´ un pensament, ja que <seguir el fil> significa continuar un discurs, deixant clar com es relaciona cada idea principal amb el tema i l´ objectiu del parlament. A més, l´ expressió <fil per randa> o <fil per agulla> reforça el significat de què tot el que es conta, es fa sense oblidar res, seguint una mena de guió que ens indica que punt per punt, no ens hem deixat res per dir. Mentre que <fil de veu>, envolta la paraula i l´ acció de significats sonors al ser una expressió que ens parla d´ una veu sumament dèbil o apagada.

El procés de l´ acció és el que més li interessa a Lucia Peiró perquè és on la idea, l´ objecte i el so es conjuguen junt amb el moviment del seu cos, en un espai que sempre no serà el mateix, i on tots els significats que ens ofereix la paraula fil, queden oberts. Al seu inici, Lucía Peiró ens presenta el fil, palpant-lo i mostrant-lo, un objecte aparentement insignificant per ser massa qüotidià, però que ens mostrarà diversos camins amb diverses possibilitats d´ observació i de significat. I allí, apropiant-se de l´ espai i en un marc únic com és un claustre gòtic protegit, el qual no aombrarà l´ acció, el fil, guiat pel seu cos en moviment, corrent o caminant, començarà a

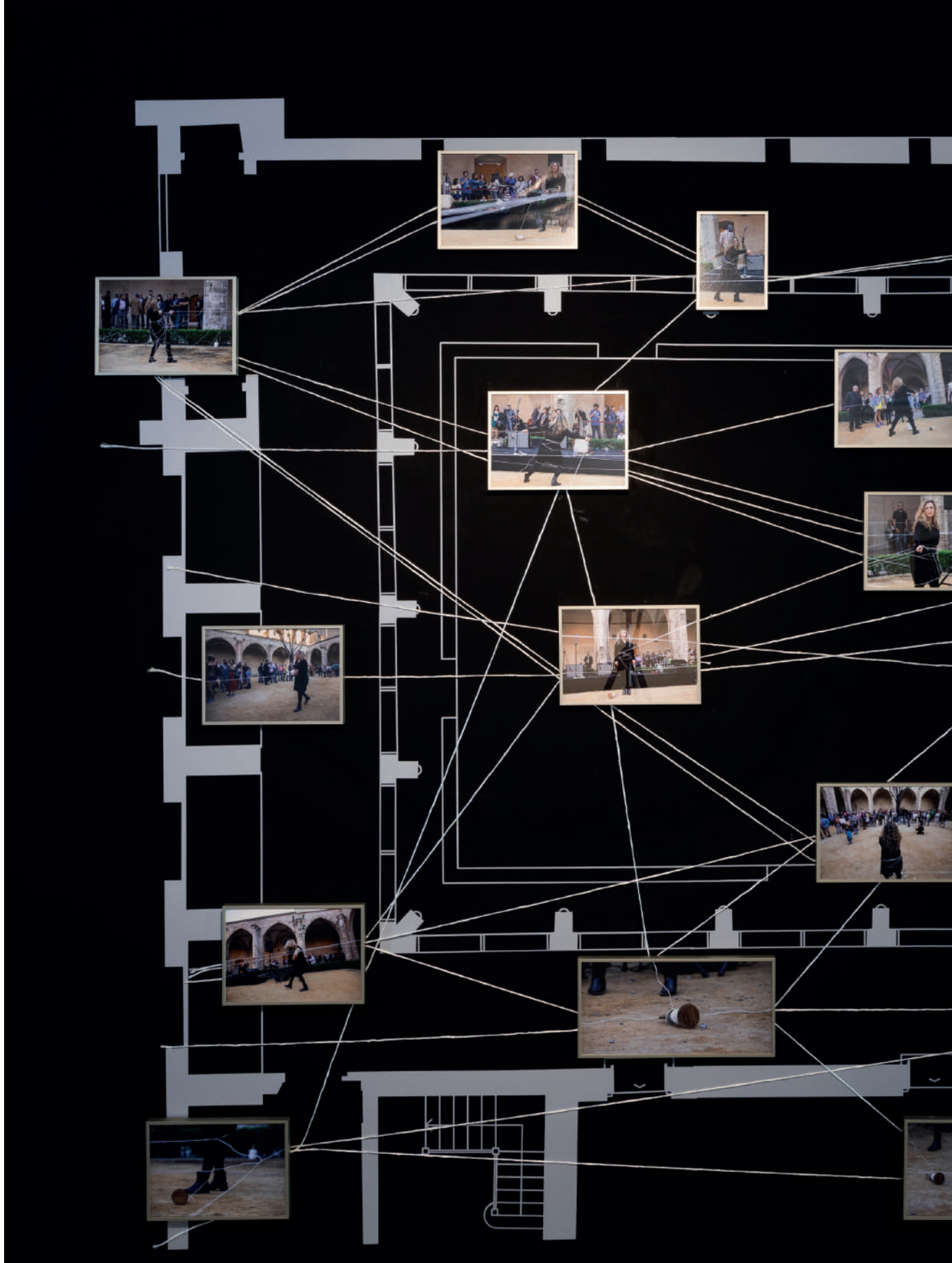
cobrar forma i a tindre presència. Iniciada l´ acció, i en paral·lel, el so es farà present, per indagar, junt amb el seu cos, totes les possiblitats de la paraula, també les sonores. Mentre, el seu fil de veu, canalitzat per partitures musicals i com a únics instruments la seua llengua i els seus llavis, conduirà l´ acció del seu cos amb perfecta unió amb l´ objecte i amb el context, tibant les cordes i aportant diferents sons als establerts pel nostre pensament. I de sobte, la fi que mai haguérem imaginat, es materialitza amb la decisió de qui l´ observa, és a dir estant dins de l´ acció o aïllant-se voluntàriament, quedant aquesta oberta sota mirades plurals i diverses que ens fan acoronar la sorpresa i l´ heterodòxia.

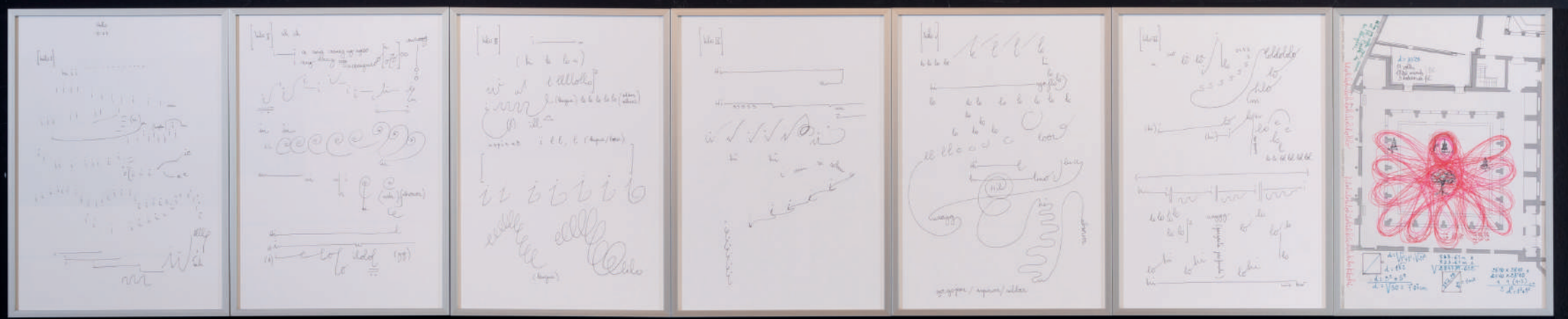
Les persones que observem les seues accions veiem com Lucía Peiró al llarg de tot el seu procés, crea un entorn performàtic on la reflexió també té cabuda. Vore el procés mitjançant el qual *Fil* es converteix en protoganista de la nostra observació, implica adonar-se de la creació d´ una mena de pentagrama musical al nostre voltant que ens parla de les capacitats sonores dels objectes, pràcticament oblidades perquè quasi hem esborrat de la nostra qüotidianitat, la capacitat de poder escoltar-nos i d´ escoltar el món que ens envolta.

Com Lucía Peiró diu: totes les coses sonen i de vegades no escoltem allò que ens volen dir. Per això és tant important que les possiblitats sonores dels objectes que ens envolten, es facen presents obrint totes les seues capacitats per ser conjugades amb el cos i amb l´ objecte. L´ entramat de fils deixat per l´ acció de Lucía Peiró, no sols mostra la capacitat de moviment del cos de la performer, qui caminant o corrent les ha traçat entre els pilars gòtics del claustre del convent del Carme. També semblen els impediments que al llarg del camí ens trobem i que cal sortejar-los com millor es puga, i que no són una altra cosa que els aprenentatges de la vida que ens permetran ser més plurals i diverses.

Amb Lucía Peiró, no hi ha acció sense reflexió, per això cap dels seus treballs, ens deixarà indiferent perquè en tots, anem a trobar eixe contacte estret entre les arts i la vida, tant necessari en els temps que corren.

Irene Ballester Buigues





HILO

→

Lucía Peiró Lloret (Benigànim, 1967) es una artista interdisciplinaria y transgresora, mediante la utilización de su cuerpo y su voz, dos de sus herramientas artísticas y comunicadoras con las cuales sus acciones se materializan en un espacio y en un tiempo determinado, además de ser vehículos transmisores de sus maniobras artísticas, hechas en espacios públicos. A sus acciones, la relación del sonido con las cosas, transmite una experiencia estética que va más allá del contexto que lo enmarca y del tiempo que lo rodea. Lucía Peiró, como protagonista de todas ellas, sale en busca de las posibilidades sonoras como punto de partida de la acción, con las cuales involucra al objeto, la idea y el pensamiento. El proceso de su trabajo conduce en busca de la solución y al camino para llevarlo a cabo, no siempre controlado. Por lo tanto, previamente organizada la acción mediante dibujos, esbozos o fotografías[1], esta empezará ligada a la posibilidad que sea el azar una circunstancia artística más, en la cual también podrá intervenir el público.

Hilo es la acción que Lucía Peiró llevó a cabo el 20 de mayo del año 2016 al claustro gótico del Convento del Carmen del Centro de Cultura Contemporánea de la ciudad de València, sede del Consorcio de Museos, pocas semanas después de que ocupara su cargo el nuevo director del centro, José Luís Pérez Pont. *Viaje al futuro* fue el marco cultural que rodeaba la acción, mediante la cual se inauguraba una nueva etapa en el Convento del Carmen, donde se rendía homenaje a la cultura y al progreso, poniendo el acento sobre los y las artistas, los verdaderos y las verdaderas protagonistas sin los cuales los museos no tendrían ninguna razón de ser. Tiempos oscuros impregnados de relatos obsoletos habían quedado atrás, por eso *Viatge al futur* se proponía como una fiesta abierta a todos los públicos dentro del ámbito de la cultura y dónde por primera vez se hacía en honor a la transformación, la transparencia, la igualdad, el futuro, el feminismo y la diversidad.

1→ DOMÍNGUEZ, M., 2017: “Lucía Peiró. <La meua lluita cos a cos>”, en Postdata. *Levante*, 4

El claustro gótico era el lugar donde se conjugaba el pasado, el presente y el futuro, y donde *Hilo* de Lucía Peiró sería una de las acciones que acompañaría el cambio de planteamiento cultural del Centro de Cultura Contemporánea del Convento del Carmen completamente, con el cual se pretendía llegar al público a través de la pluralidad y de la igualdad para convertirse este centro en el lugar de referencia que es en la actualidad para el arte contemporáneo. El giro artístico planteado por el Centro del Carmen se unía así a la acción propuesta por Lucía Peiró, la cual se apropiaba de manera creativa de un espacio donde la acción en movimiento nos permitía imaginar un campo abierto a múltiples posibilidades y a nuevas herramientas artísticas que nos hacían repensar el concepto tradicional de arte, que hasta ahora había permanecido dentro de los muros conservadores de la institución.

Hilo es el elemento encontrado por Lucía Peiró, convertido en herramienta artística y articulado alrededor de la idea que surge con su encuentro. *Hilo*, cuerpo de forma capilar, muy delgado, flexible y de una longitud considerable que sirve para coser o para hacer tejidos, es la materia, el objeto que la conducirá a la idea que acontecerá en acción, mientras que su voz, fuerte y contundente, es su punto de inicio, después de ser gestada. Pero además, *Hilo* tiene otros muchos significados y cada uno de ellos define una acción y reacción que la artista explora. Por ejemplo, la palabra "hilo" nos habla de caminos y de la evolución de una cosa, especialmente de un discurso o de un pensamiento, puesto que <seguir el hilo> significa continuar un discurso, dejando claro como se relaciona cada idea principal con el tema y el objetivo del parlamento. Además, la expresión <*fil per randa*> o <*fil per agulla*> refuerza el significado que todo lo que se cuenta se hace sin olvidar nada, siguiendo un tipo de guion que nos indica que punto por punto, no nos hemos dejado nada por decir. Mientras que <hilo de voz> rodea la palabra y la acción de significados sonoros al ser una expresión que nos habla de una voz sumamente débil o apagón.

El proceso de la acción es el que más interesa a Lucia Peiró porque es donde la idea, el objeto y el sonido se conjugan junto con el movimiento de su cuerpo, en un espacio que siempre no será el mismo, y donde todos los significados que nos ofrece la palabra *hilo*, quedan abiertos. A su inicio, Lucía Peiró nos presenta el hilo, palpándolo y mostrándolo, un objeto aparentemente insignificante para ser demasiado cotidiano, pero que nos mostrará varios caminos con varias posibilidades de observación y de significado. Y allí, apropiándose del espacio y en un marco único como es

un claustro gótico protegido, que no ensombrecerá la acción, el hilo, guiado por su cuerpo en movimiento, corriendo o andando, empezará a cobrar forma y a tener presencia. Iniciada la acción, y en paralelo, el sonido se hará presente, para indagar, junto con su cuerpo, todas las posibilidades de la palabra, también las sonoras. Mientras, su hilo de voz, canalizado por partituras musicales y como únicos instrumentos su lengua y sus labios, conducirá la acción de su cuerpo con perfecta unión con el objeto y con el contexto, tensando las cuerdas y aportando diferentes sonidos a los establecidos por nuestro pensamiento. Y de repente, el fin que nunca hubimos imaginado, se materializa con la decisión de quien lo observa, es decir estando dentro de la acción o aislándose voluntariamente, quedando esta abierta bajo miradas plurales y diversas que nos hacen mimar la sorpresa y la heterodoxia.

Las personas que observamos sus acciones vemos como Lucía Peiró, a lo largo de todo su proceso, crea un entorno performativo donde la reflexión también tiene cabida. Ver el proceso mediante el cual *Hilo* se convierte en protagonista de nuestra observación, implica darse cuenta de la creación de un tipo de pentagrama musical a nuestro alrededor que nos habla de las capacidades sonoras de los objetos, prácticamente olvidadas porque casi hemos borrado de nuestra cotidianidad la capacidad de poder escucharnos y de escuchar el mundo que nos rodea.

Como Lucía Peiró dice: todas las cosas suenan y a veces no escuchamos aquello que nos quieren decir. Por eso es tan importante que las posibilidades sonoras de los objetos que nos rodeen se hagan presentes abriendo todas sus capacidades para ser conjugadas con el cuerpo y con el objeto. El entramado de hilos dejado por la acción de Lucía Peiró no solo muestra la capacidad de movimiento del cuerpo de la artista, quién andando o corriendo las ha trazado entre los pilares góticos del claustro del Convento del Carmen. También parecen los impedimentos que a lo largo del camino nos encontramos y que hay que esquivar como mejor se pueda, y que no son otra cosa que los aprendizajes de la vida que nos permitirán ser más plurales y diversos.

Con Lucía Peiró no hay acción sin reflexión, por eso ninguno de sus trabajos nos dejará indiferente, porque en todos encontraremos este contacto estrecho entre las artes y la vida, tan necesario en los tiempos que corren.

Irene Ballester Buigues

FIL

→

Lucía Peiró Lloret (Benigànim, 1967) is an interdisciplinary, transgressive artist. She uses her body and her voice, two of the artistic and communicative tools with which her actions materialize in a given space and time, as well as acting as vehicles to convey the artistic manoeuvres she makes in public spaces. In her actions, the relationship of sound with things transmits an aesthetic experience that goes beyond the context and the time surrounding it. Lucía Peiró, with the leading role in all of them, goes out in search of possibilities for sound as the starting point of the action; sounds with which she involves the object, the idea and the thought. Her work process leads to the search for the solution and the path to carry it out, which is not always controlled. Thus, with the action previously planned via drawings, sketches or photographs[1], it sets out linked to the possibility that randomness may follow; yet another artistic circumstance in which the public will also be able to intervene.

1→ DOMÍNGUEZ, M., 2017: Lucía Peiró. *La meua lluita cos a cos* ("*My body-to-body combat*"), in Postdata. Levante, 4

Fil is the work that Lucía Peiró carried out on 20 May 2016 in the Gothic cloister of the Carmen Convent in Valencia city's Centre of Contemporary Culture, the headquarters of the Consortium of Museums, a few weeks after the centre's new director, José Luis Pérez Pont, took charge of it. *Viatge al futur* ("*Journey to the future*") was the cultural context surrounding the work, in which a new phase was inaugurated at the *Convent del Carme*. There, tribute was paid to culture and progress, placing emphasis on the artists, the true protagonists without whom museums would have no raison d'etre. The dark times impregnated with obsolete stories had been left behind, which is why *Journey to the future* was proposed as a celebration open to all audiences in the field of culture and where for the first time it was to be held in honour of transformation, transparency, equality, the future, feminism and diversity. The Gothic cloister was the place where the past, the present and the

future were brought together, and where *Fil* by Lucía Peiró was to be one of the works that would accompany the change in the Convent del Carmen Centre of Contemporary Culture's cultural approach from the bottom up, the intention being to reach the general public through diversity and equality to turn the site into the point of reference for contemporary art that it is today. The artistic shift proposed by the Centre del Carmen is in keeping with the work put forward by Lucía Peiró, which creatively appropriated a space where action in motion allowed us to imagine a field open to multiple possibilities and new artistic tools that made us rethink the traditional concept of art, which until now had remained within the conservative walls of the institution.

Fil is the element found by Lucía Peiró that has become an artistic tool structured around the idea that arises when coming across it. *Fil or "Thread"*, a very thin, flexible, capillary body of considerable length that serves to sew or make fabrics, is the matter, the subject that will lead her to the idea that will become an action; while her voice, strong and forceful, is its starting point, after being ruminated. Furthermore, *Fil* has many other meanings in Valencian language and each of them defines an action and reaction that the artist explores. For example, the word *fil* talks to us of paths and of the evolution of something, particularly of a speech or a thought, since "follow the thread" means to continue a speech, making it clear how each main idea is related to the theme and the purpose of the discourse. Moreover, the Valencian expression "*fil per randa*" ("thread through embroidery") or "*fil per agulla*" ("thread through needle") reinforces the meaning that everything that is told is done so without leaving anything out, following a kind of script that shows us, point by point, that we have left nothing to be said. However, "*fil de veu*" ("*thread* of a voice", a very thin voice), fills the word and the action with meanings full of sound, since it is an expression that tells us of an extremely weak or exhausted voice.

The process of creation is what most interests Lucia Peiró, because that is where the idea, the subject and the sound combine with the movement of her body in a space that will not always be the same, and where all the meanings offered to us by the word *thread* or *fil* remain open. In the beginning, Lucía Peiró presents the thread to us by touching it and showing it, an apparently insignificant object since it is such an everyday one, but one that will show us several ways with various possibilities for observation and meaning. And it is there, appropriating the space in the unique setting of a sheltered Gothic cloister, which will not overshadow the creation, that the

thread, guided by her moving body, running or walking, will begin to take shape and have a presence. With the action having begun, sound will be simultaneously present in order to explore together with her body all of the possibilities of the word, including the ones involving sound. Meanwhile, her thread of a voice, channelled by musical scores and with her tongue and lips as the only instruments, will guide the action of her body in perfect union with the object and the context, stroking the strings and contributing sounds different to the ones established by our thoughts. And suddenly, the end that we would never have imagined materializes with the decision of whoever is observing it, in other words being inside the creation or isolating themselves voluntarily, leaving it open to different and diverse perspectives that lead us to embrace surprise and heterodoxy.

We who observe Lucía Peiró's actions see how, throughout her process, she creates a performative environment where reflection also has room. Seeing the process through which *Fil* becomes a protagonist of our observation implies realizing there is the creation of a kind of musical pentagram around us that tells us about objects' capacities for sound, practically forgotten because we have almost eliminated from our daily lives the ability to listen to ourselves and to the world surrounding us.

As Lucía Peiró says, all things make sounds and sometimes we do not hear what they are trying to say. That is why it is so important that the possibilities for sound from the objects that surround us become present by opening up all of their capabilities to combine in play with the body and with the object. The series of threads left by Lucía Peiró's action not only show the performer's body's capacity for movement, who by walking or running has traced them among the Gothic pillars of the Carmen Convent's cloister. It also seems that we must dodge the obstacles that we come across along the way as best we can, and that they are nothing other than life's lessons that will enable us to be more plural and diverse.

With Lucía Peiró, there is no action without reflection, so none of her work will leave us indifferent because in all of it we can find that close contact between the arts and life, which is so necessary in these times.

Irene Ballester Buigues





Jorge Peris
(Alzira, 1969)

Dolmen, Requiem. 2013

Pedra, ciment i sal
190 x 82 x 109 cm.



RETURNING TO THE SAME THINGS

→

I

> La construcció de mons, tal com la coneixem, naix sempre de mons preexistents de manera que fer és, així, refer
>
> Nelson Goodman

Jorge Peris empra en el seu treball una diversitat de recursos que podríem ordenar en dues categories: per una part, tria materials de caràcter orgànic en funció de la seua activitat biològica que, per la seua latència de vida, per la seua maleabilitat pel temps i l'entorn, i en virtut de processos bioquímics experimenten transformacions substancials; de manera que, en el temps expositiu, veuran modificades la forma, l'organització i les propietats que tenen; així ho fa, per exemple, en *Micro, Aureo, Adela* (2010), un projecte realitzat específicament per al *MACRO, o en Olmo* (2017), una instal·lació a base de sal, aigua, corda i sulfat de coure. D'altra banda, com en *La patètica per a instrument innomenable* (2018) o *Escala de Sauro* (2017), crea objectes de caràcter escultòric a partir del reciclatge de mobiliari, de materials manufacturats, de desfets de la construcció o restes de la producció industrial (escales, mobles, banyeres, enderrocs, cables, gerres, bateries...), empremtes de la civilització i d'habitar l'home en el món; en la majoria de les instal·lacions peces i projectes els dos elements (orgànics i inorgànics) es fonen com en *The Hierophant* (2017) o *Adam's Resurrection* (2019). No hi ha en realitat oposició entre l'ús de materials de la naturalesa i la relectura de restes objectuals de la civilització, al contrari, el que fa és, per mitjà d'una sola i profunda interrogació metafísica, poètica i antropològica, construir una unitat semàntica i posar en connexió els diversos camps interpretatius, els diferents universos simbòlics que habiten aquests materials i que pertanyen a estructures cognitives històricament separades. D'aquesta manera, qüestiona, des del punt de vista de l'adquisició

de coneixement, de la seua funció cognitiva comuna, la radical separació entre les arts i les ciències, i ens recorda que els dos —l'art i la ciència— són sistemes simbòlics a través dels quals ens relacionem amb el món. Peris posa en evidència les fràgils distincions que s'usen per a separar el coneixement estètic del científic, tan fràgils com les que, des del pensament modern, dissocien les categories de naturalesa i societat pretenent separar el que és humà del que no ho és. A més, en presentar els materials en la seua immediatesa i l'afecció per l'efecte del temps, en vincular-los a processos lligats a l'atzar o l'error, a la indeterminació o al desequilibri, i acoblar materials orgànics i objectes quotidians, alhora que construeix una unitat, no solament semàntica sinó també sintàctica, evoca d'una manera malenconiosa —des de la consciència de la impossibilitat, el fracàs o l'evanescència d'aquest intent— l'antiga i humana aspiració d'imposar un ordre intel·lectual a l'ordre material. Hi ha en aquesta igualació entre els productes de la naturalesa i la societat, a través de l'absolutisme dinàmic del temps, una subversió simbòlica dels materials que implica una defensa de la relació entre objecte i experiència sensible com a principi i instància fonamental del coneixement; una apologia de la complexa relació entre l'objecte-món i la construcció de subjectivitat, no des del que els separa, sinó des d'una interactivitat permanentment i simultàniament; en definitiva, una crítica a la racionalitat instrumental i a la ideologia en la feblesa epistèmica que té, com a forma de pensament apriorística que interfereix una percepció plural i dinàmica de l'experiència vital.

II

> Caminar és no tindre un lloc. Es tracta del procés indefinit d'estar
> absent i darrere d'una cosa pròpia
>
> Michel de Certeau.

Jorge Peris defineix la seua obra *Dolmen, Rèquiem* com una instal·lació que estableix un diàleg particular amb l'espai, una instal·lació nascuda de viure, observar i passejar durant molt de temps al paisatge horitzontal de l'Albufera. Explicita, així, una atenció especial a la convergència entre la materialització de l'obra i l'emplaçament que ocupa, que recorre tota la seua obra; és una preocupació rigorosa perquè el seu treball és un *site specific* que té una doble vessant: d'una banda, com a diàleg amb l'espai que l'obra ocupa, i, d'una altra, en l'atenció a l'origen inspirador del lloc que la genera. Hi ha, així, una en conseqüència, una pràctica

poètica sobre l'acció d'habitar, de fer del lloc espai, sobre la "construcció de lloc"; una reapropiació entre la manera col·lectiva administrada, històrica i social d'habitar un lloc i una experiència individual desenvolupada des de la idea que les pràctiques de l'espai tixen les condicions de la vida social. Mes allà del bucòlic, l'exòtic o el sublim; del paisatge com a mera imatge o text, Jorge Peris ho entén com un simulacre, un món artificial que es presenta com si fora donat i inevitable; que esborra la seua pròpia llegibilitat i es naturalitza; com una construcció cultural i social que forma subjectivitats i identitats socials. Al passeig que dona origen a *Dolmen / Rèquiem* pertany aquesta espacialitat nòmada i metafòrica que, davant d'un espai coherent i totalitzador, davant d'un ordre construït, estableix un recorregut que el subjectivitza. És un procés d'apropiació, una realització de l'espai a través d'una pràctica enunciativa i retòrica com és caminar, que connota una singularitat però que, en el seu dinamisme, en l'acte mateix de passar remet a l'absència del que ha passat. Així, el lloc és una influència alhora viva i opaca, i caminar és una operació simultània d'oblit i memòria, com l'obra a la qual dona lloc, que en la visibilitat i en la condició d'empremta que té substitueix i torna invisible la pràctica que la va fer possible constituint simultàniament també oblit i memòria. En els materials emprats i la manera d'edificar *Dolmen, Rèquiem*, en l'inestable i fragmentari, en el fràgil equilibri construït sobre la demolició, la ruïna, el desfet i l'enderroc, aflora com un límit avançat o un caire sobre el visible, una estranyesa del quotidià i una fragilitat sobre l'acte mateix d'habitar. És la commemoració d'un lloc i l'expressió d'una tristesa fetes des d'una impossibilitat esperançada que habita en aquest desplegament de nous sentits, d'una nova vitalitat oposada en les coses mateixes. Hi ha un somni en la seua monumentalitat malenconiosa i la seua verticalitat vacil·lant, en aquest amuntegament precari que s'alça, contra la seua pròpia condició material, que s'alça contra els seus límits i contra el temps i l'espai (i és per això dolmen i rèquiem); imatge poètica que té un ésser, un dinamisme propi, i que procedint d'una ontologia antiga, de l'intent ancestral de construir per a preservar, i de paradigmes conceptes històrics rellevants en la pràctica de l'arquitectura i l'escultura, encara venint des de lluny, alhora que és eco d'un passat, és el contrari: una imatge que es fa inesperada nova i present.

Ignacio París Bouza

→

Bachelard, Gaston. 2000: *La poética del espacio*. Fons de Cultura Econòmica

Certeau, Michel de. 2000: *La invención de lo cotidiano I.* Artes de hacer. Universitat Iberoamericana.

Goodman, Nelson. 1990: *Maneras de hacer mundos.* Visor Distribuciones.

Goodman, Nelson. 2010: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós.

Heidegger, Martin. 2015: *Construir Habitar Pensar.* La oficina.

Merlau-Ponty, Maurice 1986: *El ojo y el espíritu. Paidós.*

Merlau-Ponty, Maurice 1971: *La prosa del mundo. Taurus*.

Mitchel, W. J. T. 2002: *Landscape and power.* University of Chicago Press.

Mitchel, W. J. T. 2017: *¿Qué quieren las imágenes?.* Sans Soleil.

Peris, Jorge; Francesco Stocchi. 2010: *Dialogue between Jorge Peris and Francesco Stocchi, extret de: Micro, Aureo, Adela, 2010.* MACRO. Museu d'Art Contemporani de Roma.



RETURNING TO THE SAME THINGS

→

I

La construcción de mundos, tal como la conocemos, nace siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer

Nelson Goodman

Jorge Peris emplea en su trabajo una diversidad de recursos que podríamos ordenar en dos categorías: por un parte elige materiales de carácter orgánico en función de su actividad biológica que, por su latencia de vida, por su maleabilidad por el tiempo y el entorno y en virtud de procesos bioquímicos sufren transformaciones sustanciales; de manera que en el tiempo expositivo irán viendo modificadas su forma, su organización, sus propiedades; así lo hace, por ejemplo, en *Micro, Aureo, Adela* (2010), un proyecto realizado específicamente para el MACRO o en *Olmo* (2017), una instalación a base de sal, agua, cuerda y sulfato de cobre. Por otra parte, como en *La patética para instrumento innombrable* (2018) o *Escalera de Sauro* (2017), crea objetos de carácter escultórico a partir del reciclaje de mobiliario, de materiales manufacturados, de deshechos de la construcción o restos de la producción industrial (escaleras, muebles, bañeras, escombros, cables, tinajas, baterias...), huellas de la civilización y el habitar del hombre en el mundo; en la mayoría de las instalaciones piezas y proyectos ambos elementos (orgánicos e inorgánicos) se funden como en *The Hierophant* (2017), o *Adam's Resurrection* (2019). No hay en realidad oposición entre el uso de materiales de la naturaleza y la relectura de restos objetuales de la civilización, al contrario, lo que hace es, por medio de una sola y profunda interrogación metafísica, poética y antropológica, construir una unidad semántica y poner en conexión y los diversos campos interpretativos, los diferentes universos simbólicos que habitan esos materiales y que pertenecen

a estructuras cognitivas históricamente separadas. De esta manera, cuestiona, desde el punto de vista de la adquisición de conocimiento, de su función cognitiva común, la radical separación entre las artes y las ciencias, recordándonos que ambos -el arte y la ciencia- son sistemas simbólicos a través de los cuales nos relacionamos con el mundo. Peris pone en evidencia las frágiles distinciones que se usan para separar el conocimiento estético del científico, tan frágiles como las que, desde el pensamiento moderno, disocian las categorías de naturaleza y sociedad pretendiendo separar lo humano de lo no humano. Además, al presentar los materiales en su inmediatez y su afección por el efecto del tiempo, al vincularlos a procesos ligados al azar o el error, a la indeterminación o al desequilibrio, y ensamblar materiales orgánicos y objetos cotidianos, a la vez que construye una unidad, no solo semántica si no también sintáctica, evoca de una manera melancólica -desde la consciencia de la imposibilidad el fracaso o la evanescencia de ese intento-, la antigua y humana aspiración de imponer un orden intelectual al orden material. Hay en esa igualación entre los productos de la naturaleza y la sociedad, a través del absolutismo dinámico del tiempo, una subversión simbólica de los materiales que implica una defensa de la relación entre objeto y experiencia sensible como principio e instancia fundamental del conocimiento; una apología de la compleja relación entre el objeto-mundo y la construcción de subjetividad, no desde su separación, si no desde una interactividad permanente y simultáneamente; en definitiva, una crítica a la racionalidad instrumental, y a la ideología en su debilidad epistémica, en tanto que forma de pensamiento apriorística que interfiere una percepción plural y dinámica de la experiencia vital.

II

Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar
ausente y en pos de algo propio

Michel de Certeau.

Jorge Perís define su obra *Dolmen, Réquiem* como una instalación que establece un diálogo particular con el espacio, una instalación nacida de vivir observar y pasear durante mucho tiempo al paisaje horizontal de la Albufera. Explícita así, una atención especial a la convergencia entre la materialización de la obra y su emplazamiento que recorre toda su obra; es una preocupación rigurosa porque su trabajo sea un *site specific*, que tiene una doble vertiente: por un lado en tanto que

diálogo con el espacio que la obra ocupa y por otro en la atención al origen inspirador del lugar que la genera. Hay así una en consecuencia una práctica poética sobre la acción de habitar, de hacer del lugar espacio, sobre la "construcción de lugar"; una reapropiación entre el modo colectivo administrado, histórico y social de habitar un lugar y una experiencia individual desarrollada desde la idea de que las prácticas del espacio tejen las condiciones de la vida social. Mas allá de lo bucólico, lo exótico o lo sublime; del paisaje como mera imagen o texto, Jorge Peris entiende este como un simulacro, un mundo artificial que se presenta como si fuera dado e inevitable; que borra su propia legibilidad y se naturaliza; como una construcción cultural y social que forma subjetividades e identidades sociales. El paseo que da origen a *Dolmen / Réquiem* pertenece así esa espacialidad nómada y metafórica que, frente a un espacio coherente y totalizador, frente a un orden construido, establece un recorrido que lo subjetiviza. Es un proceso de apropiación, una realización del espacio a través de una práctica enunciativa y retórica como es el andar, que connota una singularidad pero que en su dinamismo, en el acto mismo de pasar remite a la ausencia de lo que ha pasado. Así el lugar es una influencia a la vez viva opaca y el caminar es una operación simultánea de olvido y memoria, como la obra a la que da lugar, que en su visibilidad, en su condición de huella sustituye y vuelve invisible la práctica que la hizo posible constituyendo simultáneamente también olvido y memoria. En los materiales empleados y el modo de edificar *Dolmen, Réquiem,* en lo inestable y fragmentario, en el frágil equilibrio construido sobre la demolición, la ruina, el deshecho y el escombro, aflora como un límite adelantado o un borde sobre lo visible, una extrañeza de lo cotidiano y una fragilidad sobre el acto mismo de habitar. Es la conmemoración de un lugar y la expresión de una tristeza hechas desde una imposibilidad esperanzada que habita en ese despliegue de nuevos sentidos, de una nueva vitalidad encontrada en las cosas mismas. Hay un sueño en su monumentalidad melancólica y su verticalidad vacilante, en ese amontonamiento precario que se alza, contra su propia condición material, que se levanta contra sus límites y contra el tiempo y el espacio (y es por ello dolmen y réquiem); imagen poética que tiene un ser, un dinamismo propio, y que procediendo de una ontología antigua, del intento ancestral de construir para preservar, y de paradigmas conceptos históricos relevantes en la práctica de la arquitectura y la escultura, aún viniendo de lejos, a la vez que es eco de un pasado es lo contrario: una imagen que se hace inesperada nueva y presente.

Ignacio París Bouza

→

Bachelard, Gaston. 2000: *La poética del espacio.* Fondo de cultura económica

Certeau, Michel de. 2000: *La invención de lo cotidiano I*. Artes de hacer. Universidad Iberoamericana.

Goodman, Nelson. 1990: *Maneras de Hacer Mundos*. Visor Distribuciones.

Goodman, Nelson. 2010: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós.

Heidegger, Martin. 2015: *Construir Habitar Pensar. La oficina.*

Merlau-Ponty, Maurice 1986: *El ojo y el espíritu. Paidós*

Merlau-Ponty, Maurice 1971: *La prosa del mundo. Taurus*

Mitchel, W.J.T. 2002: *Landscape and power. University of Chicago Press.*

Mitchel, W.J.T. 2017: *¿Qué quieren las imágenes?.* Sans Soleil

Peris, Jorge; Francesco Stocchi. 2010: *Dialogue between Jorge Peris and Francesco Stocchi text from: Micro, Aureo, Adela, 2010*. MACRO. Museo D'Arte Contemporanea Roma

ENG
→

RETURNING TO THE SAME THINGS

→

I

> Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking.
>
> Nelson Goodman

In his work, Jorge Peris uses a variety of resources that we can put into two categories. On the one hand, he chooses organic materials depending on their biological activity which, due to the latency of their life, because of their malleability affected by time and the environment, and by virtue of biochemical processes, they undergo substantial transformations. Thus, over the time they are exhibited, their shape, layout and properties gradually change. This happens, for example, in *Micro, Aureo, Adela* (2010), a project carried out specifically for MACRO, and in Elm (2017), an installation based on salt, water, rope and copper sulphate. On the other hand, as in *La patética para instrumento innombrable* ("*Patheticness for unmentionable instrument*") (2018) and *Escalera de Sauro* ("*Sauro Staircase*") (2017), he creates sculptural objects from recycled furniture, manufactured materials, construction waste or the remains of industrial production (stairs, furniture, bathtubs, rubble, cables, jars, batteries...); the remains of civilization and the habitation of man in the world. In most of the installations, pieces and projects, both elements (organic and inorganic) merge as in *The Hierophant* (2017) and *Adam's Resurrection* (2019). There is really no clash between the use of materials from nature and the reinterpretation of objectual remains from civilization. On the contrary, what this does is to construct a semantic unit by means of a single, deep, metaphysical, poetic and anthropological interrogation, and to connect the various interpretive fields, the different symbolic universes that those materials inhabit and that

belong to historically separate cognitive structures. From the point of view of knowledge acquisition and its common cognitive purpose, he thereby questions the radical separation between the arts and sciences, reminding us that both art and science are symbolic systems through which we relate to the world. Peris reveals the fragile distinctions that are used to separate aesthetic from scientific knowledge; as fragile as those that, based on modern thought, dissociate the categories of nature and society in an attempt to separate the human from the non-human. Furthermore, by presenting the materials in their immediacy and their condition due to the effect of time, by linking them to processes connected to chance or error, to indeterminacy or imbalance, and by assembling organic materials and everyday objects while constructing a unity that is not only semantic but also syntactic, he evokes in a melancholic way—out of the awareness of the impossibility, the failure or the evanescence of that attempt—the ancient human aspiration of imposing an intellectual order on material order. Within that balancing-out between the products of nature and society, through the dynamic absolutism of time, there is a symbolic subversion of materials that implies a defence of the relationship between the object and the sensitive experience as the principle, fundamental instance of knowledge; an apology for the complex relationship between the world-object and the construction of subjectivity, based not upon its separation, but on a permanent, simultaneous interactivity; in short, a critique of instrumental rationality and of the ideology in its epistemic weakness, as a form of aprioristic thinking that interferes with a diverse, dynamic perception of the experience of life.

II

> To walk is to lack a place. It is the indefinite process of being absent and in search of a proper.
>
> Michel de Certeau.

Jorge Peris defines his work *Dolmen, Requiem* as an installation that sets out a particular dialogue with space, an installation born out of living while observing and walking for a long time towards the horizontal landscape of the Albufera. He thus highlights special attention on the convergence between the materialization of the work and its location that runs through all of his work. This is a meticulous concern because his work is site-specific, which has a two-fold aspect: on the one hand as a dialogue with the space that the work

occupies and on the other in the attention on the inspiring origin of the place that generates it. Consequently, there is poetic practice upon the action of inhabiting, of making space from the place, on the "construction of place"; a reappropriation between the administered, collective, historical and social way of inhabiting a place and an individual experience developed from the idea that the space's activities weave the conditions of social life. Beyond the bucolic, the exotic or the sublime; beyond landscape as a mere image or text, Jorge Peris understands this as a simulation, an artificial world that is presented as if it were given and inevitable; which erases its own readability and becomes naturalized; as a cultural and social construction that forms subjectivities and social identities. The walk that gives rise to *Dolmen/Requiem* thus belongs to that nomadic, metaphorical spatiality which, faced with a coherent, totalizing space, faced with a constructed order, establishes a path that subjectivizes it. It is a process of appropriation, a creation of space through the enunciative and rhetorical practice of walking, which connotes a singularity but which in its dynamism, in the very act of walking, refers to the absence of what has happened. Hence, the place is an influence that is at the same time lively and opaque, and walking is simultaneously an operation of forgetfulness and memory, like the work to which it gives rise, which in its visibility, in acting as a footprint replaces and makes invisible the practice that made it possible, while simultaneously constituting forgetfulness and memory, too. In the materials used and the way of building *Dolmen, Requiem*, in the unstable and fragmentary, in the fragile equilibrium built upon demolition, ruin, waste and debris, there emerges a strangeness of the everyday and a fragility about the very act of inhabiting, like a border overlapping the visible. It is the commemoration of a place and the expression of a sadness that have both been made out of a hopeful impossibility that inhabits this roll-out of new senses, of a new vitality found in things themselves. There is a dream in its melancholic monumentality and its wavering verticality, in that precarious piling up that rises, against its own material condition, that rises against its limits and against time and space (and thus it is a dolmen and requiem); it is a poetic image that has a being, its own dynamism, and which coming from an ancient ontology, from the ancestral attempt to build in order to preserve, and from relevant historical paradigms in the practice of architecture and sculpture, even coming from afar, it is at the same time the echo of a past and the opposite: an image that becomes unexpected, new and present.

Ignacio París Bouza

→

Bachelard, Gaston. 2000: *La poética del espacio.* ("*The Poetics of Space*") Fondo de cultura económica

Certeau, Michel de. 2000: *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer.* ("*L'invention du quotidien, 1: Arts de faire*"). Universidad Iberoamericana.

Goodman, Nelson. 1990: *Maneras de Hacer Mundos.* ("*Ways of Worldmaking*"). Visor Distribuciones.

Goodman, Nelson. 2010: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.* ("*The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols.*") Paidós.

Heidegger, Martin. 2015: *Construir Habitar Pensar.* ("*Building, Dwelling, Thinking.*") La oficina.

Merlau-Ponty, Maurice 1986: *El ojo y el espíritu.* ("*L'oeil et l'esprit*") Paidós

Merlau-Ponty, Maurice 1971: *La prosa del mundo.* ("*La prose du monde.*") Taurus

Mitchel, W.J.T. 2002: Landscape and power. University of Chicago Press.

Mitchel, W.J.T. 2017: *¿Qué quieren las imágenes?* ("*What do pictures want?*") Sans Soleil

Peris, Jorge; Francesco Stocchi. 2010: Dialogue between Jorge Peris and Francesco Stocchi text from: Micro, Aureo, Adela, 2010. MACRO. Museo D'Arte Contemporanea Roma





Vicente Tirado del Olmo (Castelló de la Plana, 1967)



Marinas invertidas. 2009

Fotografies Lightjet Digital C-Print
7 ud. 87 x 120 cm. c/u

EL ROMANTICISME EN L'ESPECULACIÓ

→

Convertir l'auge de la construcció a la costa de la Comunitat Valenciana en un tema romàntic és el mèrit que podem atribuir a Vicente Tirado del Olmo. Aquest fotògraf castellonenc ha recorregut el litoral per a oferir-nos des del mar les mirades d'aquests monstres sorgits de forma inevitable al llarg del territori.

Aquesta és la idea amb la qual ha volgut treballar el projecte Marines invertides. El que va nàixer com un projecte de finalització de màster a la Universitat Politècnica de València va anar creixent, també de manera imparable, fins a crear aquesta sèrie feta en l'inici de la Gran Recessió[1].

Abans d'entrar en l'àmbit romàntic, cal que anem a allò tradicional. Una de les línies d'investigació que diu que va marcar l'inici va ser mostrar com l'especulació modifica el nostre entorn. El desig de posseir un tros de territori per a gaudir de les seues vistes és el que alimenta la venda d'apartaments en les platges. L'especulació del desig és una idea que diu que li atrau en particular. L'interessa com s'utilitza en la publicitat i com tenim aquesta pulsió per explotar la naturalesa.

Nascut en 1967, la seua és una generació sorgida amb l'arribada del turisme massiu que es va obrir durant aquesta dècada en la costa i que no es detindria. Almenys fins a l'esclat de la bambolla immobiliària en 2008. Tirado reconeix aquest aspecte generacional que també ha tractat Daniel García Andújar en les seues obres[2] des de l'inici dels anys 80 fins a l'actualitat.

Quan Tirado es va llançar amb la seua idea pretenia estendre acta de l'estat de la costa. Una sort d'actitud notarial que figura en les coordenades i data que acompanyen cadascuna de les fotografies. La seua proposta era deixar-ho així marcat perquè es pogueren

1→ DÍEZ, JOSÉ CARLOS, 2018. 'Gran Recesión', en *El País*. https://elpais.com/economia/2018/09/14/actualidad/1536957831_710089.html

2→ GARCÍA, ÁNGELES, 2015. 'El reciclador de imágenes', en *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/01/20/actualidad/1421777116_719850.html

tornar a fotografiar aqueixos mateixos escenaris vint-i-cinc anys després. Més que hipotecar el seu futur d'una forma tan concreta, reconeix que l'interessant des de l'ara és que ens obligue a reflexionar sobre el ja construït i el que es construirà. Una forma de fer més palesa la transformació que ha viscut en paisatge i que hem viscut amb claredat, raona. Encara així, espera poder visitar algun d'aqueixos espais en el 2034 per a així deixar una referència més en aquesta sèrie.

Enfrontat als diferents estils arquitectònics d'aquests edificis, Tirado reconeix el pudor en abordar el seu treball reflectint les aspiracions d'altres creadors. Amb *Marines invertides* ha preferit no reunir-se amb els molt diferents arquitectes que van crear i segueixen fent aquestes línies del cel. En el seu recorregut per la costa creu que l'utilitarisme predomina sobre les qüestions artístiques perquè les considera més promocions immobiliàries que exercicis creatius. S'allunya així d'altres artistes, com el també fotògraf David Sardaña, que se centra en el que denomina racionalisme i que considera un moviment propi de la costa valenciana[3].

3→ HERNANDIS, MIQUEL, 2017. 'Destapando la belleza de brutalismo y racionalismo', en *El Mundo*.
https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/alicante/2017/04/26/58ffad66ca4741353d8b4664.html

L'espectador no ha de deixar-se enganyar per la descripció documentalista que el mateix Tirado fa del propòsit de la seua obra. La faceta romàntica que llança està ben present en la forma de plasmar aquest paisatge. Tornem, doncs, a aquest monstre de mil ulls que retrata. Un dels temors que tenia en plantejar l'obra era caure en el clixé de la postal turística. Els símbols d'aqueixa construcció sense fre van protagonitzar moltes d'aquestes estampes durant les dècades del final del segle passat. Que la seua obra es poguera interpretar d'aqueixa manera, insisteix, l'horroritzava perquè no tenia res a veure amb el que plantejava.

La recerca de la llum adequada va ser l'aposta que va decidir fer. La llum de l'alba a l'hivern i primavera va ser la triada, és la que li proporciona la claredat necessària sense que se saturen els colors ni hi haja ombres que distorsionen les línies. Aquesta li oferia les tonalitats suficientment realistes que necessitava i al mateix temps es mantenen obertes a la interpretació.

Una altra de les prioritats que es va marcar Tirado amb aquestes *Marines invertides* és que foren belles en si mateixes. Sí, insisteix, en el fet que rebutja el caràcter de postal, també és cert que no s'alinea en el que considera la revaloració del *feísmo* en l'art contemporani. Una forma de presentar els continguts que associa

més a la intenció de subratllar el caràcter documental que puga tenir l'artista. Per al fotògraf, aquest no és el camí, en el seu ideari l'objecte artístic ha de ser ric en el seu significant i el seu significat.

Cadascuna de les fotografies havia de funcionar per si mateixes, la qual cosa ha obligat a Tirado a recórrer molts quilòmetres, pensant quins edificis podrien funcionar en el seu esquema. Tancant el plànol, pensant en com retallar la imatge i que funcione com a objecte artístic. Composició i equilibri perquè la fotografia en si complisca el seu autoimposat requeriment de bellesa i harmonia.

Parlem constantment d'edificis, els seus creadors i nosaltres els seus habitants. Però en aquesta sèrie hi ha un altre protagonista fonamental, la gran taca grisa de l'aigua. En el seu cas, veu un caràcter espiritual en el fascinant mar gris que ocupa la gran part de les seues imatges. Així creu haver aconseguit un aire més introspectiu, que convida una certa abstracció perquè evita distraccions en les nostres mirades. Amb açò culmina el seu objectiu d'atrapar els ulls de l'espectador no solament pel plaer estètic i l'aura que desprenen les fotografies, també per aqueixa voluntat de ficar-se en el nostre cap i fer-nos pensar en el que està passant.



VAL
→

4→ WYSS, BEAT, 2008. 'The whispering Zeitgeist', en Tate Etc. https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist

El caràcter religiós que pretén el porta a la relació directa que tenia en ment, Caspar David Friedrich. L'artista alemany va pintar en 1809 *Monjo a la vora de la mar*, una peça encaixada en el moviment romàntic[4]. Ací, el tímid Tirado es mostra com un seguidor d'aqueix corrent que l'actualitza al segle XXI. En aquesta ocasió, torna l'anhel de la naturalesa que pintava l'artista del XIX quan el món es llançava amb entusiasme cap a un capitalisme que no es podia parar i que ja deixava la seua petjada en el paisatge. Ara, Tirado ens recorda que l'admiració de la naturalesa s'ha convertit en un producte més del capitalisme de consum. Quan els edificis s'han convertit en el nostre entorn natural, es genera una estranyesa que ens atrapa. Ací, el fotògraf converteix l'espectador en aqueix monjo que admira el paisatge, un escenari on no és el poder del natural el que ens aclapara sinó els monstres que hem creat i que, al seu torn, ens observen.

En aquesta ficció que Tirado ens convida a descobrir a partir del realisme pur que maneja, els edificis són éssers vius que brollen de l'arena. El seu adob no és l'aigua ni un altre compost orgànic, són els nostres desitjos, la nostra especulació, els que l'animen com a negoci. Per a ell és quasi inevitable el fenomen perquè aquestes criatures sorgeixen de forma natural per la nostra pròpia necessitat de convertir en producte el desig de la mirada. I que açò siga així, l'espanta.

Miquel Hernandis

EL ROMANTICISMO EN LA ESPECULACIÓN

→

Convertir el auge de la construcción en la costa de la Comunitat Valenciana en un tema romántico es el mérito que podemos atribuir a Vicente Tirado del Olmo. Este fotógrafo castellonense ha recorrido el litoral para ofrecernos desde el mar las miradas de estos monstruos surgidos de forma inevitable a lo largo del territorio.

Esa es la idea con la que ha querido trabajar el proyecto *Marinas invertidas*. Lo que nació como un proyecto de fin de máster en la Universitat Politècnica de València fue creciendo, también de manera imparable, hasta crear esta serie hecha en el inicio de la Gran Recesión[1].

Antes de entrar en lo romántico, vayamos a lo tradicional. Una de las líneas de investigación que dice marcó el inicio fue mostrar cómo la especulación modifica nuestro entorno. El deseo de poseer un trozo de territorio para disfrutar de sus vistas es lo que alimenta la venta de apartamentos en las playas. La especulación del deseo es una idea que dice le atrae en particular. Le interesa cómo se utiliza en la publicidad y cómo tenemos esa pulsión por explotar la naturaleza.

Nacido en 1967, la suya es una generación surgida con la llegada del turismo masivo que se abrió durante esa década en la costa y que no se detendría. Al menos hasta el estallido de la burbuja inmobiliaria en 2008. Tirado reconoce ese aspecto generacional que también ha tratado Daniel García Andújar en sus obras[2] desde los inicios en los años 80 hasta la actualidad.

Cuando Tirado se lanzó con su idea pretendía levantar acta del estado de la costa. Una suerte de actitud notarial que se refleja en las coordenadas y fecha que acompañan a cada una de las fotografías. Su propuesta era dejarlo así marcado para que se

1→ DÍEZ, JOSÉ CARLOS, 2018. 'Gran Recesión', en El País. https://elpais.com/economia/2018/09/14/actualidad/1536957831_710089.html

2→ GARCÍA, ÁNGELES, 2015. 'El reciclador de imágenes', en El País. https://elpais.com/cultura/2015/01/20/actualidad/1421777116_719850.html

pudieran volver a fotografiar esos mismos escenarios veinticinco años después. Más que hipotecar su futuro de una forma tan concreta, reconoce que lo interesante desde el ahora es que nos obligue a reflexionar sobre lo ya construido y lo que se construirá. Una forma de hacer más patente la transformación que ha vivido en paisaje y que hemos vivido con claridad, razona. Aún así, espera poder visitar alguno de esos espacios en el 2034 para así dejar una referencia más en esta serie.

Enfrentado a los diferentes estilos arquitectónicos de estos edificios, Tirado reconoce el pudor al abordar su trabajo reflejando las aspiraciones de otros creadores. Con *Marinas invertidas* ha preferido no reunirse con los muy diferentes arquitectos que crearon y siguen haciéndolo estas líneas del cielo. En su recorrido por la costa cree que el utilitarismo predomina sobre las cuestiones artísticas porque las considera más promociones inmobiliarias que ejercicios creativos. Se aleja así de otros artistas, como el también fotógrafo David Sardaña, que se centra en lo que denomina racionalismo y que considera un movimiento propio de la costa valenciana[3].

El espectador no debe dejarse a engaño con la descripción documentalista que el propio Tirado hace del propósito de su obra. La faceta romántica que lanza está bien presente en la forma de plasmar ese paisaje. Volvamos, pues, a este monstruo de mil ojos que retrata. Uno de los temores que tenía al plantear la obra era caer en el cliché de la postal turística. Los símbolos de esa construcción sin freno protagonizaron muchas de estas estampas durante las décadas finales del siglo pasado. Que su obra se pudiera interpretar de esa manera, insiste, le horrorizaba porque no tenía nada que ver con lo que planteaba.

La búsqueda de la luz adecuada fue la apuesta que decidió hacer. La luz del alba en invierno y primavera fue la elegida, es la que le proporciona la claridad necesaria sin que se saturen los colores ni haya sombras que distorsionen las líneas. Esta le ofrecía las tonalidades suficientemente realistas que necesitaba y al mismo tiempo se mantienen abiertas a la interpretación.

Otra de las prioridades que se marcó Tirado con estas Marinas invertidas es que fueran bellas en sí mismas. Si, insiste, en que rechaza el carácter de postal, también es cierto que no se alinea en lo que considera la revalorización del feísmo en el arte contemporáneo. Una forma de presentar los contenidos que asocia

3→HERNANDIS, MIQUEL, 2017. 'Destapando la belleza de brutalismo y racionalismo', en EL MUNDO.
https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/alicante/2017/04/26/58ffad66ca4741353d8b4664.html

más a la intención de subrayar el carácter documental que pueda tener el artista. Para el fotógrafo ese no es el camino, en su ideario el objeto artístico tiene que ser rico en su significante y su significado.

Cada una de las fotografías tenía que funcionar por sí mismas, lo que ha obligado a Tirado a recorrer muchos kilómetros, pensando qué edificios iban a poder funcionar en su esquema. Cerrando el plano, pensando en cómo recortar la imagen y que funcione como objeto artístico. Composición y equilibrio para que la fotografía en sí cumpla con su autoimpuesto requerimiento de belleza y armonía.

Hablamos constantemente de edificios, sus creadores y nosotros sus habitantes. Pero en esta serie hay otro protagonista fundamental, la gran mancha gris del agua. En su caso, ve un carácter espiritual en el fascinante mar gris que ocupa la gran parte de sus imágenes. Así cree haber conseguido un aire más introspectivo, que invita a una cierta abstracción porque evita distracciones en nuestras miradas. Con ello culmina su objetivo de atrapar los ojos del espectador no solo por el placer estético y el aura que desprenden las fotografías, también por esa voluntad de meterse en nuestra cabeza y hacernos pensar en lo que está pasando.

El carácter religioso que pretende le lleva a la relación directa que tenía en mente, Caspar David Friedrich. El artista alemán pintó en 1809 Monje a la orilla del mar, una pieza encajada en el movimiento romántico[4]. Aquí, el tímido Tirado se desvela como un seguidor de esa corriente actualizándola al siglo XXI. En esta ocasión, vuelve el anhelo de la naturaleza que pintaba el artista del XIX cuando el mundo se lanzaba con entusiasmo hacia un capitalismo que no se podía parar y que ya dejaba su huella en el paisaje. Ahora, Tirado nos recuerda que la admiración de la naturaleza se ha convertido en un producto más del capitalismo de consumo. Cuando los edificios se han convertido en nuestro entorno natural, se genera una extrañeza que nos atrapa. Aquí, el fotógrafo convierte al espectador en ese monje que admira el paisaje, un escenario donde no es el poder de lo natural lo que nos abruma sino los monstruos que hemos creado y que, a su vez, nos observan.

En esta ficción que Tirado nos invita a descubrir a partir del realismo puro que maneja, los edificios son seres vivos que brotan de la arena. Su abono no es el agua ni otro compuesto orgánico, son nuestros deseos, nuestra especulación, los que lo animan como negocio. Para él es casi inevitable el fenómeno porque estas criaturas surgen de forma natural por nuestra propia necesidad para convertir en producto el deseo de la mirada. Y que eso sea así, le asusta.

Miquel Hernandis



4→ WYSS, BEAT, 2008. 'The whispering Zeitgeist', en Tate Etc. https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist













ENG
→

ROMANTICISM IN SPECULATION

→

We can credit Vicente Tirado del Olmo with turning the construction boom on the coast of the Valencia Community region into a romantic theme. This photographer from Castellón has toured the coast to offer us views from the sea of these monsters that emerged unavoidably throughout the territory.

That is the idea with which he intended to work in the project *Inverted marinas*. What started out as an end-of-master's project at the Polytechnic University of Valencia grew, equally ceaselessly, to create this series made at the beginning of the Great Recession[1].

Before going into the romantic side, let us look at the traditional aspect. One of the lines of research that he says marked the beginnings was to show how speculation changes our environment. The desire to own a piece of land and to enjoy its views is what fuels the sale of apartments on the beaches. The speculation of desire is an idea he says particularly attracts him; he is interested in how it is used in advertising and how we are so driven to exploit nature.

Born in 1967, he belongs to a generation that emerged with the arrival of mass tourism that burgeoned in that decade on the coast and was not to stop, at least not until the property bubble burst in 2008. Tirado recognizes the generational aspect that Daniel García Andújar has also dealt with in his works[2] from the beginnings in the 80s up to the present day.

When Tirado set off with his idea, he intended to record the state of the coast. He did so with a kind of notary's attitude that is reflected in the coordinates and date that accompany each of the photographs. His proposal was to leave it marked thus so that the same scenarios could be photographed again twenty-five years later. Rather than mortgaging his future in such a specific way, he recognizes that the interesting thing from now on is that it forces us

1→ DÍEZ, JOSÉ CARLOS, 2018. 'Gran Recesión', in *El País*. https://elpais.com/economia/2018/09/14/actualidad/1536957831_710089.html

2→ GARCÍA, ÁNGELES, 2015. 'El reciclador de imágenes', in *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/01/20/actualidad/1421777116_719850.html

to reflect on what has already been built and is yet to be built. This is one way to highlight the transformation that the landscape has experienced and that we ourselves have experienced with clarity, he reasons. Even so, he hopes to be able to visit some of those spaces in 2034 to be able to leave a further point of reference in this series.

Faced with the different architectural styles of these buildings, Tirado recognizes the modesty in dealing with his work when reflecting the aspirations of other creators. With *Inverted marinas* he preferred not to meet the very different architects who created these skylines and who continue to do so. In his journey along the coast, he believes that utilitarianism triumphs over artistic matters, because he considers them to be real estate developments rather than creative exercises. He thus distances himself from other artists, such as the fellow photographer David Sardaña, who focuses on what he calls rationalism and which he considers to be a movement typical of the Valencia coast[3].

The viewer should not be fooled by the documentary-style description that Tirado himself gives to the purpose of his work. The romantic aspect he shows is very much present in the way he captures that landscape. Let us return, then, to this thousand-eyed monster he portrays. One of the fears he had when planning the work was of falling into the cliché of the tourist postcard. The symbols of that ceaseless construction appeared in many of those prints throughout the final decades of the last century. The possibility that his work might be interpreted in that way, he insists, horrified him because it had nothing to do with what he was proposing.

The search for the right light was the commitment he decided to make. He chose the light of dawn in winter and spring, since it is the one that provides the necessary clearness without saturating the colours or shadows that distort the lines. It provided him with the sufficiently realistic tones he needed, while at the same time they remain open to interpretation.

Another priority that Tirado set himself with these *Inverted marinas* was for them to be beautiful in themselves. He stresses that although he rejects the nature of the postcard, it is also true that he does not fall in line with what he considers to be the reappraisal of ugliness or *New Ugly* in contemporary art, which is a way of presenting the contents that he associates more with an artist's possible intention of underlining the documentary nature. For the photographer, that is not the way; in his ideology, the artistic subject has to be rich in its signifier and its significance.

3→ HERNANDIS, MIQUEL, 2017. 'Destapando la belleza de brutalismo y racionalismo', in *EL MUNDO*.
https://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/alicante/2017/04/26/58ffad66ca4741353d8b4664.html

Each of the photographs had to work by itself, which forced Tirado to travel many kilometres thinking about which buildings would be able to work within his scheme. Narrowing down the frame, thinking about how to crop the image and make it work as an artistic object. Composition and balance so that the photograph itself should meet his self-imposed requirement of beauty and harmony.

We talk constantly about buildings, their creators and ourselves, their inhabitants. But in this series there is another fundamental protagonist: the big grey stain of water. In this case, he sees a spiritual character in the fascinating grey sea that takes up much of his images. He believes that in this way he has achieved a more introspective air, which brings with it a certain level of abstraction since it avoids distractions in our gaze. He thus achieves his goal of catching the viewer's eye not only due to the aesthetic pleasure and the aura emanating from the photographs, but also because of that desire to get into our head and make us think about what is happening.

The religious character he intends to create leads him to the direct relationship he had in mind with Caspar David Friedrich. The German artist painted *The Monk By The Sea* in 1809, a piece forming part of the Romantic movement[4]. Here, the shy Tirado reveals himself to be a follower of that trend by bringing it into the 21st century. On this occasion, we see the return of the yearning for nature painted by the 19th century artist when the world threw itself enthusiastically into a kind of capitalism that could not be stopped and that was already leaving its mark on the landscape. Now, Tirado reminds us that admiration of nature has become just another product of consumer capitalism. When buildings have become our natural environment, it brings about a yearning that entraps us. Here, the photographer turns the viewer into that monk who is admiring the landscape, a scenario where it is not the power of nature that overwhelms us but the monsters we have created and which, in turn, are observing us.

In this fiction that Tirado invites us to discover based on the pure realism that he is dealing with, buildings are living beings that sprout out from the sand. Their fertilizer is not water or any other organic compound; but our desires, our speculation, that encourage it as a business. For him the phenomenon is almost inevitable since these creatures arise naturally out of our own need to turn the desire for the view into a product. And the fact that this is so scares him.

Miquel Hernandis

4→ WYSS, BEAT, 2008. *The whispering Zeitgeist* in Tate Etc. https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist

Rossana Zaera
(Castelló de la Plana, 1959)

Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño. 2014

Instal·lació

Mesures variables



ROSSANA ZAERA, LA NÓVIA I LA FORCA

→

La *nóvia del temps*, obra de Rossana Zaera datada l'any 2015, arrossega des de la cua del seu vestit nupcial formes de sabata i llàgrimes de vidre. Es tracta d'una escultura que recrea una figura humana (o millor, el seu hàbit) fet en espart i arpillera. La roba, densa, inquietant, confeccionada amb matèria vegetal que ja ha perdut color i llisor, es prolonga en la seua part final amb els objectes esmentats i amb altres com roba de bebé, flors de tela, caragols de mar marins, antigues claus i coberts o una delicada tasseta de porcellana. Aquesta nóvia, diu l'artista, implica «la memòria: la infància, el pare, la mare, la família, la casa, l'educació, el quotidià, el treball, els viatges, l'amor, els fills, la por, els somnis, l'inconscient, el dolor, el sofriment, les llàgrimes»[1]. Convertida en metàfora de cada ésser humà, ens fa pensar en el nostre propi bagatge, en allò que individualment arrosseguem. Estem temptats d'incloure, en aquesta poètica però alhora pesada càrrega, els nostres propis records: la llibreta escolar, aquell plumier que mai va trobar el camí del fem –potser perquè tenia un nom gravat–, aquell full que una vegada vam guardar en un llibre... Aquesta *nóvia* ens representa a tots i a totes.

Hi ha uns objectes, no obstant això, a la cua del vestit, que criden particularment la nostra atenció. Els hem mencionats al principi: les formes i les llàgrimes de vidre. Desperten la nostra curiositat sobretot perquè ja els hem vistos abans, precisament en l'obra que la Generalitat acaba d'adquirir per a la seua col·lecció i que motiva aquest escrit. Es tracta de l'escultura-instal·lació *Sota un tros de cel massa xicotet*, de l'any 2014, el mateix en què la núvia comença a gestar-se. És impossible no preguntar-se per què aquests motius apareixen en una obra i en l'altra, impossible no intentar una lectura conjunta de les dues. Si el vestit remolcava el pes de la vida, quina lectura hem d'extraure d'aquest, tan xicotet, *tros de cel* amb què l'autora bateja aquesta nova composició? De moment, vegem els elements que la constitueixen.

1→ https://www.rossan-azaera.com/escultura/la-novia-de-tiempo/ [última consulta 05/06/2019]

La peça escultòrica compta amb dues antigues formes de sabata. Són de fusta, articulades. Pengen de sogues apretades amb el nuc de la forca. Al seu torn, pengen d'elles llàgrimes de vidre. Amb aquesta estranya visió de mort, a prudent distància, se situa un «Manual d'instruccions», consistent en una caixa-llibre de fusta vorejat de cinta de passamaneria que, protegit amb vidre, conté una corda de cànem i lavanda preservada. Un muntó d'aquesta herba aromàtica se situa també sota les llàgrimes. No puc evitar pensar en una altra planta, la mandràgora, que, segons les creences populars, creixia sota el patíbul, germinada pel semen dels penjats. Associada al mal, no té res a veure amb la cuidadora lavanda; no obstant això, Rossana també busca, per a ella, un lloc als peus dels penjats.

No sé exactament quina era la intenció de l'artista a l'hora d'elaborar aquesta peça, ni la relació que puga guardar amb l'anterior. Tampoc he volgut preguntar, a pesar que Rossana sempre està disposada a regalar-nos la seua discreta paraula. No obstant això, coneixent la seua trajectòria, visitant les seues pintures i escultures, així com les seues instal·lacions, concloem que a tota la seua obra l'uneix el nexe comú d'un dolor més o menys contingut, i des d'aquesta perspectiva hem d'interpretar-la. No es tracta d'un dolor que crida, sinó que exposa i s'interroga, a vegades fins i tot desapassionadament, com si l'angoixa existencial s'acceptara com a inevitable i se'n servira com a mera espectadora sorpresa.

És el dolor, en efecte, el sentiment que mou l'artista. El dolor i també el record, o la simple constatació del pas del temps, habitat amb l'un i amb l'altre. La *nóvia* arrossega unes formes de sabata que són els seus propis peus, aquells que ens porten pel camí de la vida. S'acompanyen, a manera de metàfora, de tot el que anem recollint en el seu transcurs. Entre altres coses, llàgrimes de vidre. Què signifiquen? Per descomptat el record de la làmpara d'aranya de la casa de l'àvia. Però no és l'objecte, sinó la memòria, allò que porten, alhora que la bellesa de la forma i la fragilitat de la vida. Les llàgrimes de vidre (precioses paraules que d'alguna manera comporten un oxímoron) ploren amb i per nosaltres alhora que ens alegren i ens omplin de llum.

En *Sota un tros de cel massa xicotet*, les formes –que en La *nóvia* es confonen amb la resta d'objectes de la cola del vestit–

adquireixen un paper protagonista. Ara són el motiu central de la instal·lació. I és que, en un moment, el portador dels peus va decidir llevar-se la vida, va deixar de caminar. Va emprendre el vol cap al desconegut. Es va penjar d'una soga. Potser tan desapassionadament com tal vegada va viure. O potser volent-se emportar en la memòria tots els records plasmats en les llàgrimes. En qualsevol cas, aquest penjat ha agranat el ressò del grotesc i ha animat el del poètic, sense que en cap cas s'esborre el caràcter del sinistre (inevitablement associat a la corda). «¡Qué fácil es volar, qué fácil es! / Todo consiste en no dejar que el suelo / se acerque a nuestros pies»[2] deia Machado del seu penjat, en uns versos que resten dramatisme i afigen futur a qui va decidir deixar la vida per a alçar-se sobre una muntanya de lavanda. Voldria simplement volar el penjat de Rossana? o, com el de Sylvia Plath, allunyar-se de la vida a causa del tedi: «Un depredador fàstic em va penjar en aquest arbre»[3]; o tal vegada es va deixar portar enredat en una història de desamor?: «Mañana me hallarán ahorcado / en el nudo celeste de tus venas», escrivia Gerardo Diego.[4]

Siga com siga el motiu del seu suïcidi (perquè convenim que aquests peus van decidir lliurement llevar-se la vida), ací el tenim, el nostre penjat, o la nostra penjada, que no sabem de la seua condició d'home o de dona. Els seus peus arrosseguen llàgrimes de llum, perquè sens dubte va haver-hi moments màgics en la seua existència. També va haver-hi matins de muntanya, horta i terra de conreu, intensament exposats en una lavanda que fa que aquesta obra faça olor de tot el contrari de la mort. De nou un oxímoron, aquesta vegada olfactiu. Diuen que l'olor de lavanda ajuda a ver vindre la son; el somni del qual es desperta per a viure demà. El cos humà mort, només viu i s'olora a través dels centenars de compostos orgànics volàtils que expulsa durant el seu període de putrefacció. Tal vegada el llibre-caixa de fusta a manera de manual d'instruccions que forma part de l'escultura, continga les dades per a un suïcidi exacte; però per què no? potser, sota les flors blavoses de lavanda, es troben els desitjos per a començar de nou.

El poeta Luis Rosales intentava explicar la pulsió que l'espentava cap a l'obra machadiana, en concret cap als «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» als quals pertanyen els versos abans citats. No se m'ocorre millor transposició cap a l'obra de Rossana que la que ell va escriure davant del poeta sevillà, a qui estimava pel valor de la nuesa tranquil·la dels seus versos: «Quizás sea este ahincamiento confesional el valor que me atrajo hacia él de la forma más honda y reiterada [...] Quizás es una angustia, una manera de

2→Antonio Machado, «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» Cancionero apócrifo.

3→ Sylvia Plath, «El ahorcado» 27 de junio de 1960. «A vulturous boredom pinned me in this tree». Traducció pròpia.

4→ Gerardo Diego, «*Ahogo*», *Primera antología de sus versos: 1918-1941.*

5→ Luis Rosales (1949) «*Muerte y resurrección de Antonio Machado*», Cuadernos Hispano-americanos. Madrid, setembre-desembre, p. 436.

silencio vital, que va enterrando las palabras hacia la luz... Quizás es un desasimiento de lo terreno, como si el cuerpo se nos cayera definitivamente en un espejo y olvidara su carne».[5]

Post scriptum

Dies després d'haver escrit aquest text, vaig parlar amb Rossana Zaera. El suïcida, com podíem intuir, té un nom propi, forma part de la història personal de l'artista. Algú que li era molt pròxim decideix llevar-se la vida. En les seues butxaques lavanda... l'últim dia de la seua vida va passejar per un camp que feia olor de vida. Se'n va impregnar i va decidir morir. Rossana, amb les llàgrimes de vidre d'una vella làmpara que fora de la seua àvia, i les formes de sabata que per casualitat van acudir a ella a través d'una amiga, va construir, *sota un tros de cel massa xicotet*, una història tan gran com la vida de cada persona.

Rosalía Torrent Esclapes



ROSSANA ZAERA, LA NOVIA Y LA HORCA

→

La *novia del tiempo*, obra de Rossana Zaera fechada en el año 2015, arrastra desde la cola de su vestido nupcial hormas de zapato y lágrimas de cristal. Se trata de una escultura que recrea una figura humana (o mejor, su hábito) realizado en esparto y arpillera. El ropaje, denso, inquietante, confeccionado con materia vegetal que ya ha perdido color y tersura, se prolonga en su parte final con los objetos citados y otros como ropa de bebé, flores de tela, caracolas marinas, antiguas llaves y cubiertos o una delicada tacita de porcelana. Esta *novia*, dice la artista, acarrea «la memoria: la infancia, el padre, la madre, la familia, la casa, la educación, lo cotidiano, el trabajo, los viajes, el amor, los hijos, el miedo, los sueños, el inconsciente, el dolor, el sufrimiento, las lágrimas»[1]. Convertida en metáfora de cada ser humano, nos hace pensar en nuestro propio bagaje, en aquello que individualmente arrastramos. Estamos tentados de incluir, en esa poética pero a la vez pesada carga, nuestros propios recuerdos: la libreta escolar, aquel plumier que nunca encontró el camino del desecho –quizá porque tenía un nombre grabado–, aquella hoja que una vez guardamos en un libro... Esa *novia* nos representa a todas y a todos.

Hay unos objetos, sin embargo, en la cola del vestido, que llaman particularmente nuestra atención. Los hemos citado al principio: las hormas y las lágrimas de cristal. Despiertan nuestra curiosidad sobre todo porque ya los hemos visto antes, precisamente en la obra que la Generalitat acaba de adquirir para su colección y que motiva este escrito. Se trata de la escultura-instalación *Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño*, del año 2014, el mismo en el que la *novia* empieza a gestarse. Es imposible no preguntarse por qué estos motivos aparecen en una y otra obra, imposible no intentar una lectura conjunta de las dos. Si el vestido remolcaba el peso de la vida, ¿Qué lectura debemos extraer de ese, tan pequeño,

1→ https://www.rossan-azaera.com/escultura/la-novia-de-tiempo/ [última consulta 05/06/2019]

trozo de cielo con el que la autora bautiza esta nueva composición? De momento, veamos los elementos que la constituyen.

La pieza escultórica cuenta con dos antiguas hormas de zapato. Son de madera, articuladas. Cuelgan de sogas apretadas con el nudo de la horca. A su vez, penden de ellas lágrimas de cristal. Bajo esta extraña visión de muerte, a prudente distancia, se sitúa un «Manual de instrucciones», consistente en una caja-libro de madera bordeado de cinta de pasamanería que, protegido con cristal, contiene una cuerda de cáñamo y lavanda preservada. Un montón de esta hierba aromática se sitúa también bajo las lágrimas. No puedo evitar pensar en otra planta, la mandrágora, que, según las creencias populares, crecía bajo el patíbulo, germinada por el semen de los ahorcados. Asociada al mal, no tiene nada que ver con la cuidadora lavanda; sin embargo, Rossana también busca, para ella, un lugar a los pies de los ahorcados.

No sé exactamente cuál era la intención de la artista a la hora de elaborar esta pieza, ni la relación que pueda guardar con la anterior. Tampoco he querido preguntar, a pesar de que Rossana siempre está dispuesta a regalarnos su discreta palabra. Sin embargo, conociendo su trayectoria, visitando sus pinturas y esculturas, así como sus instalaciones, concluimos que a toda su obra le une el nexo común de un dolor más o menos contenido, y desde esta perspectiva hemos de interpretarla. No se trata de un dolor que grita, sino que expone y se interroga, a veces incluso desapasionadamente, como si la angustia existencial se aceptase como inevitable y se sirviese de ella como mera espectadora asombrada.

Es el dolor, en efecto, el sentimiento que mueve a la artista. El dolor y también el recuerdo, o la simple constatación del paso del tiempo, habitado con el uno y con el otro. La *novia* arrastra unas hormas de zapato que son sus propios pies, aquellos que nos llevan por el camino de la vida. Se acompañan, a modo de metáfora, de todo lo que vamos recogiendo en su transcurso. Entre otras cosas, lágrimas de cristal. ¿Qué significan? Desde luego el recuerdo de la lámpara de araña de la casa de la abuela. Pero no es el objeto, sino la memoria, lo que portan consigo, al tiempo que la belleza de la forma y la fragilidad de la vida. Las lágrimas de cristal (preciosas palabras que de algún modo conllevan un oxímoron) lloran con y por nosotros al tiempo que nos alegran y nos llenan de luz.

En *Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño*, las hormas –que en La *novia* se confunden con el resto de objetos de la cola de su vestido– adquieren un papel protagonista. Ahora son el motivo central de la instalación. Y es que, en un momento, el portador de los pies decidió quitarse la vida, dejó de caminar. Emprendió el vuelo hacia lo desconocido. Se colgó de una soga. Quizá tan desapasionadamente como tal vez vivió. O quizá queriéndose llevar en la memoria todos los recuerdos plasmados en las lágrimas. En cualquier caso, este ahorcado ha barrido el eco de lo grotesco y ha animado el de lo poético, sin que en ningún caso se borre el carácter de lo siniestro (inevitablemente asociado a la cuerda). «¡Qué fácil es volar, qué fácil es! / Todo consiste en no dejar que el suelo / se acerque a nuestros pies»[2] decía Machado de su ahorcado, en unos versos que restan dramatismo y añaden futuro a quien decidió dejar la vida para alzarse sobre un monte de lavanda. ¿Querría simplemente volar el ahorcado de Rossana? o, como el de Sylvia Plath, alejarse de la vida a causa del tedio: «Un depredador hastío me colgó en este árbol»[3]; ¿o tal vez se dejó llevar enredado en una historia de desamor?: «Mañana me hallarán ahorcado / en el nudo celeste de tus venas», escribía Gerardo Diego.[4]

Sea cual sea el motivo de su suicidio (porque convenimos que estos pies decidieron libremente quitarse la vida), ahí le tenemos, a nuestro ahorcado, o a nuestra ahorcada, que no sabemos de su condición de hombre o de mujer. Sus pies arrastran lágrimas de



2→ Antonio Machado, «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» Cancionero apócrifo.

3→ Sylvia Plath, «El ahorcado» 27 de junio de 1960. «A vulturous boredom pinned me in this tree». Traducción propia.

4→ Gerardo Diego, «Ahogo», *Primera antología de sus versos: 1918-1941*.

luz, porque sin duda hubo momentos mágicos en su existencia. También hubo mañanas de monte, huerta y labrantío, intensamente expuestas en una lavanda que hace que esta obra huela a todo lo contrario de la muerte. De nuevo un oxímoron, esta vez olfativo. Dicen que el olor a lavanda ayuda a conciliar el sueño; el sueño del que se despierta para vivir mañana. El cuerpo humano muerto, solo vive y se olfatea a través de los cientos de compuestos orgánicos volátiles que expulsa durante su periodo de putrefacción. Tal vez el libro-caja de madera a modo de manual de instrucciones que forma parte de la escultura, contenga los datos para un suicidio exacto; pero ¿por qué no? quizá, bajo las flores azuladas de lavanda, se encuentren los deseos para empezar de nuevo.

El poeta Luis Rosales intentaba explicar la pulsión que le empujaba hacia la obra machadiana, en concreto hacia los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» a los que pertenecen los versos antes citados. No se me ocurre mejor trasposición hacia la obra de Rossana que la que él escribiera ante el poeta sevillano, a quien amaba por el valor de la desnudez tranquila de sus versos: «Quizás sea este ahincamiento confesional el valor que me atrajo hacia él de la forma más honda y reiterada [...] Quizás es una angustia, una manera de silencio vital, que va enterrando las palabras hacia la luz... Quizás es un desasimiento de lo terreno, como si el cuerpo se nos cayera definitivamente en un espejo y olvidara su carne»[5]

5→ Luis Rosales (1949) «Muerte y resurrección de Antonio Machado», Cuadernos Hispano-americanos. Madrid, septiembre-diciembre, p. 436.

Post scriptum

Días después de haber escrito este texto, hablé con Rossana Zaera. El suicida, como podíamos intuir, tiene un nombre propio, forma parte de la historia personal de la artista. Alguien que le era muy cercano decide quitarse la vida. En sus bolsillos lavanda... el último día de su vida paseó por un campo que olía a vida. Se impregnó de ella y decidió morir. Rossana, con las lágrimas de cristal de una vieja lámpara que fuera de su abuela, y las hormas de zapato que por casualidad acudieron a ella a través de una amiga, construyó, *bajo un trozo de cielo demasiado pequeño*, una historia tan grande como la vida de cada persona.

Rosalía Torrent Esclapes



ROSSANA ZAERA, THE BRIDE AND THE NOOSE

→

ENG
→

The bride of time, an artwork by Rossana Zaera dated in 2015, drags shoe lasts and glass tears behind her from the tail of her dress. It is a sculpture that recreates a human figure (or rather, its habit) made with esparto grass and hessian. The clothing is dense and disturbing. It is made with plant matter that has lost its colour and smoothness by now. At the end of it there are the aforementioned objects and others such as baby clothes, cloth flowers, sea shells, old keys, cutlery and a delicate little porcelain cup This bride, says the artist, brings with her "memory: childhood, one's father, mother, family, home, education, daily life, work, journeys, love, one's children, fear, dreams, sub-consciousness, pain, suffering and tears."[1] Converted into a metaphor for every human being, it makes us think about our own baggage, that which we each individually drag behind us. Within that burden, which is poetic but at the same time heavy, we are tempted to include our own memories: the school notebook, that pencil that never found its way to the rubbish, perhaps because it had a name engraved on it; that sheet we once kept in a book... That bride that represents us all; men and women.

There are, however, some objects on the dress' tail that particularly catch our eye. We mentioned them at the beginning: the shoe lasts and glass teardrops. They awaken our curiosity above all because we have seen them before, specifically in the work that the *Generalitat* (Valencia Regional Government) has just acquired for its collection, and which is the reason for this text. It is the installation sculpture *Bajo un trozo de cielo demasiado pequeño* ("*Beneath a patch of sky too small*") from 2014, the same year when The bride began to be conceived. It is impossible not to wonder why these motifs appear in both artworks; impossible not to attempt a joint interpretation of the two. If the dress was dragging behind it the weight of life, what interpretation should we make from that piece of sky so small with which the author has baptized this new composition? For the time being, let us look at the features of which it is composed.

1→ https://www.rossan-azaera.com/escultura/la-novia-de-tiempo/ (Seen on 05/06/2019.)

The sculpture itself is made of two old show lasts. They are wooden and articulated, and they hang from two ropes tied into tight nooses. Glass teardrops hang from the lasts themselves. With this bizarre vision of death, at a safe distance, there is an "Instructions Manual" consisting of a wooden book box trimmed with embroidered ribbon which, protected by glass, contains a hemp rope and preserved lavender. A mound of this aromatic grass is also to be found under the teardrops. I cannot help thinking of another plant, the mandrake, which according to popular belief grew under the gallows, germinated by the semen of hanged men. Associated with evil, it has nothing to do with the caring lavender. Nevertheless, Rossana also seeks a place for herself at the feet of the hanged men.

I do not know exactly what the artist's intention was when she made this piece, or what relationship it may have with the previous one. Nor did I want to ask, even though Rossana is always ready to regale us with her discrete words. Nonetheless, aware of her career, visiting her paintings and sculptures, as well as her installations, we can conclude that all of her work is united by a common nexus of more or less contained pain, and it is from that perspective that we have to interpret it. It is not a pain that screams, but one that exposes and interrogates itself, sometimes even dispassionately, as if existential anguish were to be accepted as inevitable and to be used as a mere astonished onlooker.

Indeed, pain is the feeling that drives this artist; pain and also memory or the simple observance of the passing of time, inhabited with one and the other. *The bride* drags shoe lasts behind her that are her very feet, the ones that take us along the path of life. They are accompanied, by way of metaphor, by everything we collect along the way. Among other things, that includes the glass teardrops. What do they mean? Of course, the memory of the chandelier at grandmother's house. Yet it is not the object but the memory, what they carry with them, along with the beauty of shape and the fragility of life. The glass teardrops (beautiful words that somehow contain an oxymoron) weep with and for us while they fill us with cheer and light.

In *Beneath a patch of sky too small*, the lasts - which in *The bride* are muddled with the other objects in the tail of her dress - take on

a leading role. Now they take centre stage in the installation. The thing is, at some point the bearer of the feet decided to take his life; he stopped walking. He took flight towards the unknown. he hanged himself with a rope, maybe as dispassionately as he perhaps lived. Or maybe he did so wanting to take with him in his memory all of the memories embodied in teardrops. In any case, this hanged person has swept away the echo of grotesqueness and breathed life into a poetic one, without in any way erasing the sinister nature (inevitably associated with the rope). “How easy it is to fly! How easy it is! / It’s all about not letting the ground / come close to our feet”[2] Machado said of his hanged man in verses that take out the drama and add a future to he who decided to depart from his life to rise upon a mountain of lavender. Did Rossana’s hanged person simply wish to fly? Or, like Sylvia Plath, did he wish to get away from life because of boredom: “A vulturous boredom pinned me in this tree”[3]? Or perhaps he got carried away, tied up in a story of broken love: “Tomorrow they’ll find me hanged / in a celestial knot in your veins”, wrote Gerardo Diego.[4]

Whatever the reason for his suicide (because we tacitly agree that these feet freely decided to take their own life), there we have our hanged man, or our hanged woman, since we do not know if this was a man or woman. His or her feet drag behind them tears of light, because without a doubt there were magical moments in their existence. There were also mornings in the mountains, gardens and farmland, intensely exposed amid lavender that makes this work smell like the opposite of death. Again an oxymoron, this time an olfactory one. They say the smell of lavender helps you go to sleep; the sleep of one who wakes up to live tomorrow. The dead human body only lives and is smelled through the hundreds of volatile organic compounds it gives off as it rots. Perhaps the wooden book box acts as an instructions manual that is part of the sculpture; perhaps it contains the information for a precise suicide; and why not, perhaps under the bluish lavender flowers there are desires to begin again.

The poet Luis Rosales tried to explain the impulse that drove him towards the work of Machado, specifically towards the “*Memories of sleep, fever and restless sleep*” from which the aforementioned verses come. I can think of no better explanation of Rossana’s work than the one he wrote for the Sevillian poet, who he loved for the invaluable calm bareness of his verses: “Perhaps this confessional delving is the value that attracted me to him in the deepest and

2→Antonio Machado, “Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela” *Cancionero apócrifo*. (“*Memories of sleep, fever and restless sleep”, Apocryphal songbook*.)

3→ Sylvia Plath, “The Hanging Man”, 27 June 1960. Traducción propia.

4→ Gerardo Diego, «Ahogo», *Primera antología de sus versos: 1918-1941. (“Drowning”, First Anthology of his verses: 1918-1941.)*

ENG
→

most repetitive way [...] Perhaps it is an anguish, a way of silent life, that buries words towards the light [...] Perhaps it is a detachment from earthly things, as if the body finally fell into a mirror and forgot its flesh”.[5]

Post scriptum

Days after writing this text, I spoke with Rossana Zaera. The suicidal person, as we were able to intuit, has a real name and is a part of the artist’s personal history. It is someone who was very close to her who decided to take their life. In their pockets there was lavender... the last day of their life they walked through a field that smelled of life. They absorbed it and decided to die. Rossana, with the glass teardrops from an old lamp that belonged to her grandmother, and the shoe lasts that came to her by chance through a friend, constructed *Beneath a patch of sky too small*, a story as big as the life of each and every person.

Rosalía Torrent Esclapes

5→ Luis Rosales (1949) “Death and Resurrection of Antonio Machado”, Hispano American Notebooks (“*Muerte y resurrección de Antonio Machado”, Cuadernos Hispanoamericanos. “Quizás sea este ahincamiento confesional el valor que me atrajo hacia él de la forma más honda y reiterada [...] Quizás es una angustia, una manera de silencio vital, que va enterrando las palabras hacia la luz... Quizás es un desasimiento de lo terreno, como si el cuerpo se nos cayera definitivamente en un espejo y olvidara su carne*”). Madrid, September-December, p. 436.

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 Ibáñez
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
Alcaldessa 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

Mª 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

SECRETARI
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

ÀREA JURÍDICA
Marta Pérez Soria

COORDINACIÓ D'EXPOSICIONS
Mª Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

PROGRAMES PÚBLICS
M.ª Ángeles Cantos Fagoaga

EDUCACIÓ I MEDIACIÓ
José Campos Alemany

MEDIA I XARXES
Carmen Valero Escribá

ADMINISTRACIÓ
Nicolás S. Bugeda Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

ORGANITZACIÓ
Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporànea

DIRECCIÓ
José Luis Pérez Pont

ARTISTES PARTICIPANTS
Lorena Amorós
Clara Boj + Diego Díaz
Joan Cardells
Bartolomé Ferrando
Fuencisla Francés
Daniel G. Andújar
Altea Grau
José Maldonado
Rosell Meseguer
Cristina de Middel
Marta Negre
Juan Olivares
Pedro Ortuño
Pau Pascual Galbis
Lucía Peiró
Jorge Peris
Vicente Tirado del Olmo
Rossana Zaera

COMISSARIAT
Màster PERMEA (Programa Experimental de Mediació i Educació a través de l'Art)

COORDINACIÓ DE L'EXPOSSICIÓ
Lucía González

DISSENY GRÀFIC
demartes estudio

DIRECCIÓ DE MUNTATGE
Matra Museografía

TRANSPORT I MUNTATGE
Josearte

ASSEGURANCES
Hiscox

CATÀLEG

TEXTOS
Irene Ballester Buigues
Román de la Calle
Rosa María Castells González
Miquel Hernandis
Eric Gras Cruz
Irene Gras Cruz
María Marco Such
Cristina Martínez Álvarez
Josep Montesinos i Martínez
Paloma Palau Pellicer
Ignacio Paris Bouza
Marisol Salanova
Ricard Silvestre Vañó
Pilar Tebar Martínez
Silvia Tena Beltrán
Daniel Terol Sánchez
Rosalía Torrent Esclapes
Amparo Zacarés Pamblanco

FOTOGRAFIA
Rosell Meseguer (177 y 176)
Cristina de Middel (189, 194, 195 y 199)
Pedro Ortuño (240)
Consuelo Chambó Castell - Juan Valcarcel Andrés (265, 269, 278-279)
Vicente Tirado del Olmo (297, 300, 305-310)
Juan Peiró

TRADUCCIÓ VALENCIANA
Servici d'Acreditació i Assessorament del Valencià. Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, Cultura i Esport

TRADUCCIÓ ANGLESA
Gary Smith

DISSENY I MAQUETACIÓ
demartes estudio

IMPRESSIÓ I ENCUADERNACIÓ
Kolor Litógrafos

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

ISBN: 978-84-482-6392-8
Depòsit Legal: V-2879-2019

Les obres d'aquesta exposició van ser adquirides per la Conselleria de Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana en 2018, con a resultat de la selecció duta a terme per un grup d'experts en art contemorani integrat per Ester Alba Pagán, Manuel Borja-Villel, Román de la Calle, Rosa María Castells González, Nuria Enguita Mayo, Irene Gras Cruz, María Marco Such, Josep Montesinos i Martínez, José Luis Pérez Pont, Ricard Silvestre Vañó, Pilar Tebar Martínez i Rosalía Torrent Escaples.

Agraïm el treball de comissariat pedagògic impulsat per Luis Camnitzer i desenvolupat per Jorge Pisa i Lídia Tormo, alumnes del Màster PERMEA (2018-2019)

