

ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA III

ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA

III

**ART
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA**

III

Castelló de la Plana
Museu de Belles Arts de Castelló

València
Centre del Carme Cultura Contemporània

Alicante
Centro Cultural Las Cigarreras

2020 — 2021

**ART
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA**

III



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA

MUSEU
de Belles Arts de Castelló



DIPUTACIÓ
D
CASTELLÓ



Ayuntamiento
Alicante Cultura



CENTRO
CULTURAL

Pablo Bellot
Isidro Blasco
Victoria Civera
Edu Comelles
Cristina Durán
Enric Fort
Susana Guerrero
Patricia Gómez
& María Jesús González
Irene Grau
Jota Izquierdo
Marla Jacarilla
Pepa L. Poquet
Paco Martí
Aurelia Masanet
Enric Mestre
Luisa Pastor
Rafaela Pareja
Massimo Pisani
Ana Sansano
Alvaro Terrones
Rubén Tortosa (); misan
Lukas Ulmi

**ART
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA**

III

10

PRESENTACIÓ
Vicent Marzà i Ibáñez

31

Pablo Bellot
Carlos Garsán

47

Isidro Blasco
Johanna Caplliure

63

Victoria Civera
Joan Carles Martí

79

Edu Comelles
Salva Torres

95

Cristina Durán
Silvia Zarza

111

Enric Fort
Eric Gras

127

Susana Guerrero
Rosa María
Castells

143

**Patricia Gómez
& María Jesús González**
Cristina Martínez

159

Irene Grau
Carmen Velasco

175

Jota Izquierdo
Paloma Palau

191

Marla Jacarilla
Juan Antonio
Gallart

207

Pepa L. Poquet
Nuria Llopis

223

Paco Martí
Enric Mira

239

Aurelia Masanet
Irene Ballester

255

Enric Mestre
Román de la Calle

271

Luisa Pastor
Pilar Tebar

287

Rafaela Pareja
Ester Alba

303

Massimo Pisani
María Marco

319

Ana Sansano
Irene Gras

335

Alvaro Terrones
Ricard Silvestre

357

Rubén Tortosa
(**;** misan
Alex Ladrón
de Guevara

373

Lukas Ulmi
Josep Montesinos



Vicent Marzà i Ibáñez

Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Presentem amb aquest volum les obres d'art adquirides per la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport l'any 2019. Es tracta de la tercera edició d'una campanya que es va iniciar en 2017, dins del marc del Pla Incentiu del Patrimoni Artístic Valencià, amb la doble intenció de contribuir a la dinamització del mercat artístic contemporani i, al mateix temps, reunir un conjunt d'obres representatives de l'estat actual de la creació artística al País Valencià.

La mirada oberta al nostre voltant és el tret més identificatiu de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. No s'han establert límits generacionals, temàtics o estilístics a l'hora de seleccionar les peces que passen a formar part d'aquesta col·lecció, la qual cosa li confereix una clara vocació testimonial no sols de l'escenari artístic del nostre país sinó també dels interessos, les preocupacions i els anhels que ens identifiquen com a societat.

En aquest sentit, aquesta publicació reuneix un conjunt de textos que procedeixen de la crítica d'art i del periodisme cultural, i que acompanyen les peces que s'incorporen a la col·lecció, les quals apunten cap a vies d'interpretació o aprofundeixen en les imatges que ens proposen. Obres i textos construeixen un paisatge a manera de calidoscopi en el qual propostes heterogènies armen un retrat ric i divers que no és un altre que el nostre.

A més, a través del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, en els tres anys de recorregut de la col·lecció, s'han programat 21 exposicions en diferents enclavaments del nostre territori i s'han articulat diferents discursos curatorials, que generen múltiples lectures entorn dels llenguatges visuals contemporanis, alhora que una dinàmica d'exposicions itinerants en llocs allunyats dels circuits tradicionals, que asseguren la democratització i l'accés a la cultura.

Vicent Marzà i Ibáñez

Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Presentamos con este volumen las obras de arte adquiridas por la Conselleria de Educació, Cultura i Esport en el año 2019, en la tercera edición de una campaña que se inició en 2017, dentro del marco del Pla Incentiu del Patrimoni Artístic Valencià, con la doble intención de contribuir a la dinamización del mercado artístico contemporáneo y al mismo tiempo reunir un conjunto de obras representativas del estado actual de la creación artística al País Valencià.

Es esa mirada abierta a nuestro alrededor el rasgo más identificativo de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. No se han establecido límites generacionales, temáticos o estilísticos a la hora de seleccionar las piezas que pasan a formar parte de esa colección, lo que le confiere una clara vocación testimonial no solo del escenario artístico de nuestro país sino también de los intereses, las preocupaciones y los anhelos que nos identifican como sociedad.

En ese sentido, esta publicación reúne un conjunto de textos que proceden de la crítica de arte y del periodismo cultural y que acompañan a las piezas que se incorporan a la colección apuntando vías de interpretación o ahondando en las imágenes que nos proponen. Obras y textos construyen un paisaje a modo de caleidoscopio en el que propuestas heterogéneas arman un retrato rico y diverso que no es otro que el nuestro.

Además, a través del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, en los tres años de recorrido de la colección, se han programado 21 exposiciones en diferentes enclaves de nuestro territorio y se han articulado diferentes discursos curatoriales, generando múltiples lecturas en torno a los lenguajes visuales contemporáneos, a la vez que una dinámica de exposiciones itinerantes en lugares alejados de los circuitos tradicionales, asegurando la democratización y el acceso a la cultura.





Vicent Marzà i Ibáñez

Regional Head of Education, Culture and Sport

In this volume, we are presenting the works of art acquired by the Valencia Regional Department of Education, Culture and Sport (*Conselleria de Educació, Cultura i Esport*) in 2019. It is the third edition of a campaign that began in 2017 as part of the Valencia Heritage Incentive Plan (*Pla Incentiu del Patrimoni Artístic Valencià*), with the two-fold aim of helping to stimulate the contemporary art market while at the same time bringing together a series of artworks representative of the current state of artistic creation in the land of Valencia.

This open-minded look at our environs is the most identifiable hallmark of the Valencia Regional Government's Contemporary Art Collection (*Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana*). There have been no holds barred as regards generations, topics or styles in selecting the works for this collection, so that it clearly bears witness not only to our land's artistic scene but also the interests, concerns and longings that identify us as a society.

In that vein, this publication holds a collection of texts from the world of art critique and cultural journalism, accompanying the collection's artworks and providing ways of interpreting or delving into the images we are shown. The artworks and texts build up a kaleidoscopic landscape in which heterogeneous proposals create a rich, diverse portrait that is none other than our own.

Furthermore, via the Valencia Region Consortium of Museums (*Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana*) over the three years that the collection has been around, 21 exhibitions have been scheduled in different enclaves around our land. Different discourses for curating have been used, generating many interpretations as regards contemporary visual languages, while creating the dynamics of a travelling exhibition in places far from the traditional circuits, thereby ensuring democratisation and access to culture.

**ART
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA**

CONTEMPORANI

ALITAT
CIANA











ART
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA

ART
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA



Pablo Bellot

Sant Vicent del Raspeig, 1976

Estudio de caminante n.º 90. 2015

Acrílic sobre llenç i paper

1 llenç de 195 x 300 cm; 1 dibuix de 100 x 80 cm;
2 dibuixos de 75 x 55 cm; 1 paper de 270 x 80 x 70 cm





La generació sense present

Carlos Garsán

*No viven, solo esperan
Van agotados de esperar
Agotados de esperar el fin*

Los llegendes cantaven, allà pels anys 80, aquest *Agotados de esperar el fin*, una sort d'antihimne que hui continua ressonant en una societat que té davant els seus propis ulls la fi del seu sistema, una arquitectura que a poc a poc mostra les seues costures. O, almenys, això sembla. Un canvi de paradigma, de mentalitat, que ha marcat no sols el present més immediat sinó també el caràcter d'unes generacions que, especialment amb el canvi de mil·lenni, van constatar que el futur no era com un somiava en les dècades dels 50 o 60, anys d'una carrera espacial que dibuixava cotxes voladors i bonança econòmica per a tots -llavors el "totes" no estava en l'equació-. Sobre el desencantament generacional versa l'obra de Pablo Bellot (Alacant, 1976), una reflexió que abandona per complet aquells ensomnis que ennuvolaven la vista dels uns i els altres fa dècades, engegats amb la lluentor i l'espectacle de la suposada modernitat. Enfront d'això, una decepció que no sols té a veure amb l'àmbit econòmic sinó també social i emocional, un estat que Bellot ha canalitzat durant anys i que, especialment des d'aquest estrany 2020, amb un context com la crisi sanitària derivada de la COVID-19, cobra una nova dimensió.

Els focs artificials han acabat.

En aquest context s'emmarca "Estudi de caminant No.90". Projecte *—Cuadro grande ande o no ande—*, una instal·lació pictòrica que forma part de la sèrie *Caminant*, en la qual l'artista alacantí pretén fer una fotografia de la societat a través de la figura d'un zombi, encara que en aquest cas no es tracta d'un mort vivent, sinó d'un mort en vida. D'aquesta manera, Bellot planteja una revisió d'aquella figura fantàstica des d'un punt de vista contemporani, que serveix d'espill per a aquelles generacions sentenciades per la precarietat, un zombi que reflecteix aquest estat de xoc d'una generació sense rumb i que es desintegra a poc a poc. I és que, després d'una crisi que ha posat bastons a la roda d'un estat del benestar que s'ha demostrat com a insuficient per a salvar a tots els ciutadans, que deixa arrere els més vulnerables, són els més joves els que semblen haver començat a assumir que la visió de futur anunciada en televisió en la dècada dels 80 i 90 ha quedat truncada per un present en el qual no cap l'esperança.

“Diuen que hauré de resistir, però jo hauré d’eixir d’ací”, resa, de fet, una de les peces de Pablo Bellot, en aquest cas de la sèrie *Senyals de fum*. L’alacantí no parla d’unes generacions sense futur, sinó d’unes generacions sense present.

Parlem d’una decepció econòmica i social, per descomptat, però també política, de la sensació d’haver sigut fallats per un sistema que no ha aconseguit controlar un monstre molt més temorós que el pobre zombi. “La nostra vella societat ja està morta, simplement hi ha els qui no ho saben i hem de recordar-los-ho, fer que miren cap avall i vegem l’abisme sota els seus peus”, reflexionava recentment el filòsof i sociòleg Slavoj Žižek, en una entrevista concedida a *La Tercera*. Es tracta de la caiguda d’un sistema que se’ls donava d’indestructible i que se sent injust tant per a aquells que hi havien posat tota la seua confiança com per a aquells que es deixaven portar per l’ona, un gir de timó que no sols ha fet que el poble s’enfronte a una crisi econòmica, sinó a l’aparent engany d’un sistema que s’hauria llevat la màscara i que ha passat de ser una figura paternal a un enemic. De fet, Žižek recupera en la seua obra *Violència. Sis reflexions de biaix*, el poema *La pregunta sobre el bé*, del dramaturg i poeta alemany Bertolt Brecht, versos que remetent a aquesta relació d’amor-odi, de dependència amb un sistema que ens sobrealimenta en el superficial, però ens abandona en l’essencial:

*Escolta’ns: sabem
que eres el nostre enemic. Per això,
el posarem enfront del mur. Però en consideració als
teus mèrits i bones qualitats
el posaré enfront d’un bon mur i et dispararem
amb una bala bona d’una arma bona i t’enterrarem amb
una pala bona en la bona terra*

És també el treball de Pablo Bellot una reflexió entorn del mateix fet artístic, un camí que mira de cara al moment de creació, no l’oculta. Un viatge pel mateix procés pictòric, que es despulla enfront de l’espectador. La sèrie *Caminant* constata la desintegració de l’individu en la desmaterialització de la pintura en si mateix, una sèrie que es basa en la descomposició del rostre d’aquest zombi que representa una societat que es destrueix, que desapareix davant els nostres ulls. Això remet directament a Kazimir Malévitx, fundador del suprematisme, moviment artístic enfocat en les formes geomètriques fonamentals. Fa un segle, l’artista rus s’embarcava en aquesta cerca del procés de reducció de l’art, on eliminava tot el que hi ha menys el sentiment, amb l’objectiu d’aconseguir l’anhelada reducció al grau zero. Aquest és el punt de partida de Bellot per a un projecte que, des del punt de vista contemporani, parla de la impossibilitat de la imatge, l’antivisual, un projecte en el qual tot el pes recau en el procés de creació. La imatge del zombi va desapareixent, el seu rostre es va esvaint... però continua sent el zombi.

En la instal·lació es respiren des de les pintures negres de Francisco de Goya fins a les *Triaves* de Robert Motherwell, un dels referents de l’expressionisme abstracte nord-americà, peces que, cadascuna des d’un punt diferent, parlen del pes de la Història. En aquesta foscor, també cap l’humor, no en va, part del títol de la peça és *Cuadro grande ande o no ande*, un component satíric habitual en l’obra de Pablo Bellot i que, en certa manera, es converteix en un mecanisme de supervivència, en una eina per a alliberar pressió, una vàlvula de fuita entre tanta foscor. En aquest sentit, també entren en el tauler de joc referents de la cultura popular, com la sèrie de televisió *The Walking Dead* o la distòpia dibuixada per Charlie Brooker en *Black Mirror*.

Entre una cosa i una altra, una visió apocalíptica del present que no deixa lloc a la llum. El rostre d’un zombi que es desintegra davant els ulls de l’espectador, un espill emocional per a una generació massa preocupada pel present com per a somiar amb el futur. Per part nostra, només ens queda continuar cantant capcots aquelles paraules de Los Ilegales:

*No viven, solo esperan
Van agotados de esperar
Agotados de esperar el fin*

Bibliografia

ŽIŽEK, SLAVOJ. 2007. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós Ibérica.
MICHELSON, CONSTANZA. 2020. Slavoj Žižek: “La dignidad es la respuesta popular al cinismo abierto de los que están en el poder”. *Diario La Tercera*.

La generación sin presente

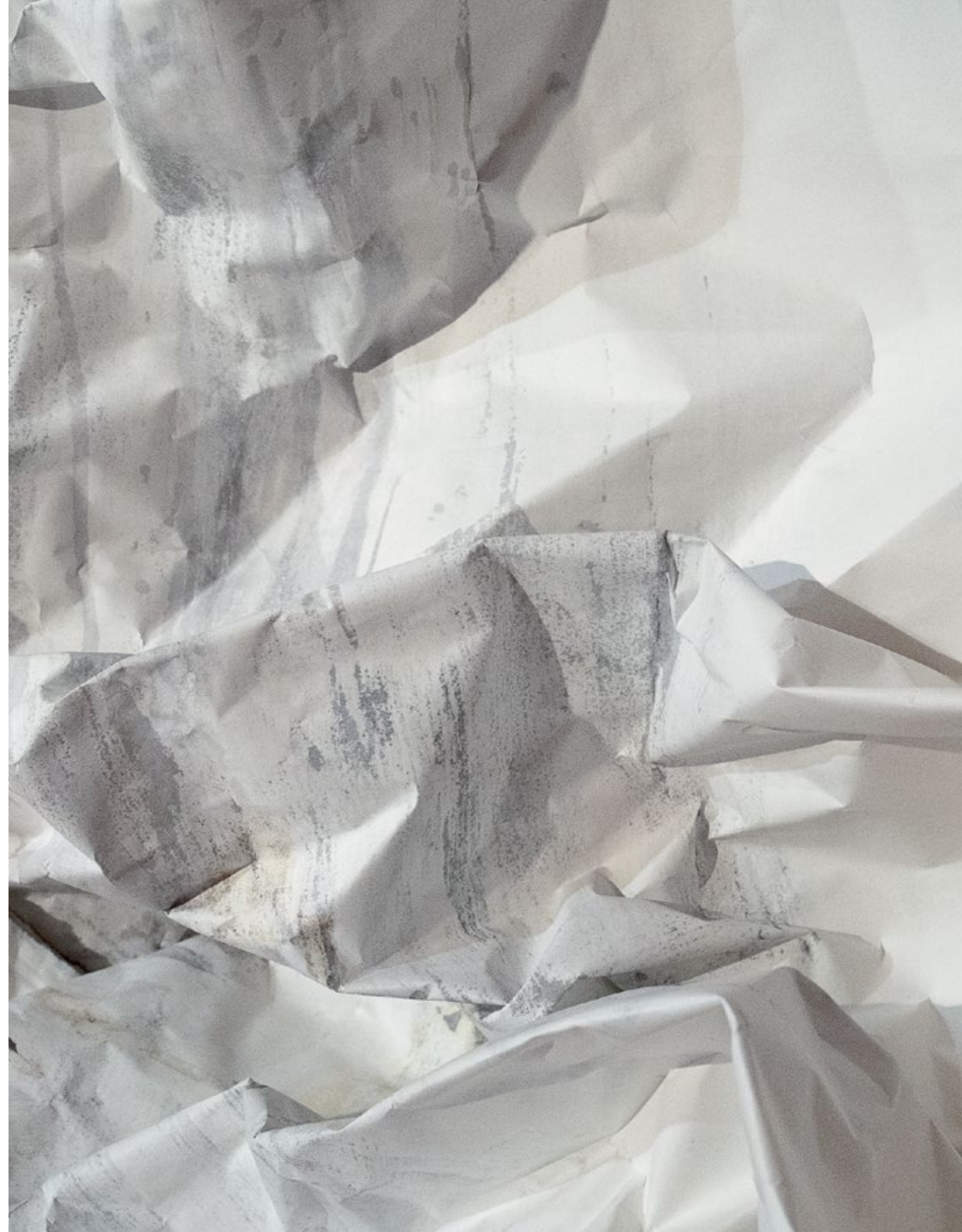
Carlos Garsán

*No viven, solo esperan
Van agotados de esperar
Agotados de esperar el fin*

Cantaban Los Ilegales, allá por los años 80, este ‘Agotados de esperar el fin’, una suerte de antihimno que hoy continúa resonando en una sociedad que tiene ante sus propios ojos el fin de su sistema, una arquitectura que poco a poco va mostrando sus costuras. O, al menos, eso parece. Un cambio de paradigma, de mentalidad, que ha marcado no solo el presente más inmediato sino también el carácter de unas generaciones que, especialmente con el cambio de milenio, constataron que el futuro no era como uno soñaba en las décadas de los 50 o 60, años de una carrera espacial que dibujaba coches voladores y bonanza económica para todos -entonces el todas no estaba en la ecuación-. Sobre el desencanto generacional versa la obra de Pablo Bellot (Alicante, 1976), una reflexión que abandona por completo aquellas ensoñaciones que nublaban la vista de unos y otros hace décadas, cegados con el brillo y el espectáculo de la supuesta modernidad. Frente a esto, una decepción que no solo tiene que ver con el ámbito económico, sino también social y emocional, un estado que Bellot ha canalizado durante años y que, especialmente desde este extraño 2020, con un contexto como la crisis sanitaria derivada de la COVID-19, cobra una nueva dimensión.

Los fuegos artificiales han terminado.

En este contexto se enmarca ‘*Estudio de caminante No90*’. Proyecto –*Cuadro grande ande o no ande*–, una instalación pictórica que forma parte de la serie ‘Caminante’, en la que el artista alicantino pretenden hacer una fotografía de la sociedad a través de la figura de un zombi, aunque en este caso no se trata de un muerto viviente, sino de un muerto en vida. De esta forma, Bellot plantea una revisión de aquella figura fantástica desde un punto de vista contemporáneo, sirviendo de espejo para aquellas generaciones sentenciadas por la precariedad, un zombi que refleja ese estado de *shock* de una generación sin rumbo y que se va desintegrando poco a poco. Y es que, tras una crisis que ha puesto palos en la rueda de un Estado del Bienestar que se ha demostrado como insuficiente para salvar a todos los ciudadanos, dejando atrás a los más vulnerables, son los más jóvenes los que parecen haber empezado a asumir que la visión de futuro anunciada en televisión en la década de los 80 y 90 ha quedado truncada por un presente en el que no cabe la esperanza.



“Dicen que tendré que resistir, pero yo tendré que salir de aquí”, reza, de hecho, una de las piezas de Pablo Bellot, en este caso de la serie ‘Señales de humo’. El alicantino no habla de unas generaciones sin futuro, sino de unas generaciones sin presente.

Hablamos de una decepción económica y social, por supuesto, pero también política, de la sensación de haber sido fallados por un sistema que no ha logrado controlar a un monstruo mucho más temeroso que el pobretón zombi. “Nuestra vieja sociedad ya está muerta, simplemente hay quienes no lo saben y tenemos que recordárselo, hacer que miren hacia abajo y vean el abismo bajo sus pies”, reflexionaba recientemente el filósofo y sociólogo Slavoj Žižek, en una entrevista concedida a La Tercera. Se trata de la caída de un sistema que se las daba de inquebrantable y que se siente injusta tanto para aquellos que habían puesto toda su confianza en él como para aquellos que se dejaban llevar por la ola, un giro de timón que no solo ha hecho que el pueblo se enfrente a una crisis económica, sino al aparente engaño de un sistema que se habría quitado la careta y que ha pasado de ser una figura paternal a un enemigo. Recupera de hecho Žižek, en su obra ‘Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales’, el poema ‘La pregunta sobre el bien’ del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, versos que remiten a esa relación de amor-odio, de dependencia con un sistema que nos sobrealimenta en lo superficial pero nos abandona en lo esencial:

*Escúchanos: sabemos
que eres nuestro enemigo. Por ello
le pondremos frente al muro. Pero en consideración
a tus méritos y buenas cualidades
le pondré frente a un buen muro y te dispararemos
con una bala buena de un arma buena y te enterraremos
con una pala buena en la buena tierra*

Es también el trabajo de Pablo Bellot una reflexión en torno al propio hecho artístico, un camino que mira de cara al momento de creación, no lo oculta. Un viaje por el propio proceso pictórico, que se desnuda frente al espectador. La serie ‘Caminante’ constata la desintegración del individuo en la desmaterialización de la propia pintura, una serie que se basa en la descomposición del rostro de ese zombi que representa una sociedad que se destruye, que desaparece ante nuestros ojos. Esto remite directamente a Kazimir Malévich, fundador del suprematismo, movimiento artístico enfocado en las formas geométricas fundamentales. Hace un siglo, el artista ruso se embarcaba en esa búsqueda del proceso de reducción del arte, eliminando todo lo que hay menos el sentimiento, con el objetivo de alcanzar la ansiada reducción al grado cero. Este es el punto de partida de Bellot para un proyecto que, desde el punto de vista contemporáneo, habla de la imposibilidad de la imagen, lo antvisual, un proyecto en el que todo el peso recae en el proceso de creación.

La imagen del zombi va desapareciendo, su rostro se va desvaneciendo... pero sigue siendo el zombi.

En la instalación se respiran de las pinturas negras de Francisco de Goya a las Elegías de Robert Motherwell, uno de los referentes del expresionismo abstracto norteamericano, piezas que, cada una desde un punto distinto, hablan del peso de la Historia. En esa oscuridad, también cabe el humor, no en vano, parte del título de la pieza es “Cuadro grande ande o no ande”, un componente satírico habitual en la obra de Pablo Bellot y que, en cierta medida, se convierte en un mecanismo de supervivencia, en una herramienta para liberar presión, una válvula de escape entre tanta oscuridad. En este sentido, también entran en el tablero de juego referentes de la cultura popular, como la serie de televisión ‘The Walking Dead’ o a la distopía dibujada por Charlie Brooker en ‘Black Mirror’.

Entre una cosa y otra, una visión apocalíptica del presente que no deja hueco para la luz. El rostro de un zombi que se desintegra ante los ojos del espectador, un espejo emocional para una generación demasiado preocupada por el presente como para soñar con el futuro. Por nuestra parte, solo nos queda seguir cantando cabizbajos aquellas palabras de Los Ilegales:

*No viven, solo esperan
Van agotados de esperar
Agotados de esperar el fin*

Bibliografía

ŽIŽEK, SLAVOJ. 2007. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós Ibérica.
MICHELSON, CONSTANZA. 2020. *Slavoj Žižek*: “La dignidad es la respuesta popular al cinismo abierto de los que están en el poder”. *Diario La Tercera*.



The generation with no present

Carlos Garsán

They're not living, only waiting
They're exhausted of waiting
Exhausted of waiting for the end

Back in the 80s, Los Ilegales sang “*Agotados de esperar el fin*” (“Exhausted from waiting for the end”), a kind of anti-hymn that still echoes today in a society witnessing the end of its system before its very eyes; an architecture that little by little is showing its cracks. Or at least that is how it appears. There is a shift in paradigm, in mentality, that has marked not only the most immediate present but also the character of some generations which, particularly with the change of millennium, discovered that the future was not the one dreamed of in the 50s or 60s at the time of the space race that imagined flying cars and economic bonanza for all men (women were not in the equation). The work of Pablo Bellot (Alicante, 1976) is about generational disenchantment. It is a reflection that completely casts off those daydreams that clouded people’s view decades ago, blinded by the brightness and spectacle of supposed modernity. Faced with this, there is a disappointment that not only has to do with the economic sphere, but also the social and emotional ones, a state that Bellot has channelled for years and which with this strange 2020 and the context of the health crisis due to COVID-19 takes on an especially new dimension.

The fireworks are over.

That is the context for *Estudio de caminante No. 90. Proyecto - Cuadro grande ande o no ande-* (Walker study No. 90. Project – Large picture whether walking or not).

It is a pictorial installation that is part of the Caminante (Walking) series in which the artist from Alicante attempts to take a photograph of society through the figure of a zombie, though in this case it is not the living dead, but dead life. Hence, Bellot puts forward a revision of that fantastic figure from a contemporary point of view, serving as a mirror for the generations sentenced by precariousness: a zombie that reflects that state of shock of a generation with no direction that is disintegrating bit by bit. The fact is that after a crisis that has thrown a spanner in the works of a welfare state that has proven insufficient to save all citizens, leaving behind the most vulnerable, it is the youngest who seem to have begun to assume that the vision of the future announced on television in the 80s and 90s has been cut short by a present in which there is no room for hope.

In fact, one of Pablo Bellot's pieces reads "They say that I'll have to resist, but I'll have to get out of here," in this case from the series *Señales de humo (Smoke signals)*. The artist from Alicante is not talking about generations with no future, but of generations with no present.

We are talking of an economic and social disappointment, of course, but also a political one, with the feeling of having been failed by a system that has not managed to control a monster much more fearful than the poor zombie. "Our old society is already dead; there are simply those who do not know it and we have to remind them, make them look down and see the abyss under their feet," the philosopher and sociologist Slavoj Žižek recently reflected in an interview with *La Tercera*. It is about the collapse of a system that was unbreakable and that feels unfair for those who had put all their trust in it and also for those who let themselves go with the flow, a shift of the rudder that has not only forced people to confront an economic crisis, but also the apparent deception by a system that has removed its mask and gone from being a father figure to an enemy. In fact, in his work *On violence. Six marginal reflections*, Žižek recovers the poem *The Interrogation of the Good* by the German playwright and poet Bertolt Brecht, verses that refer to that love-hate relationship, to dependence on a system that overfeeds us with what is superficial but abandons us in what is essential:

*Hear us then: We know
you are our enemy. That is why we shall
put you in front of a wall. But in consideration of
your virtue, your fine merits and good qualities,
We shall put you in front of a good wall and shoot you
With a good bullet from a good gun and bury you with a
good shovel into the good earth.*

The work by Pablo Bellot is also a reflection about the artistic event in itself, a path looking directly at the moment of creation at all times, and he does not hide it. It is a journey through the pictorial process, which reveals itself to the onlooker. The *Walking* series confirms the disintegration of the individual in the dematerialisation of the painting itself. It is a series based on the facial decomposition of that zombie that represents a society destroying itself, disappearing before our eyes. It is directly reminiscent of Kazimir Malévich, the founder of suprematism, an artistic movement focussing on basic geometric forms. A century ago, the Russian artist embarked upon that search for the process to reduce art, eliminating everything but feeling in order to reach the sought-after reduction to zero. That is Bellot's starting point for a project which, from a contemporaneous point of view, speaks of the impossibility of the image, the antvisual, a project in which all the weight falls upon the process of creation.

The image of the zombie gradually disappears; its face fades...but it is still a zombie.

The installation has the atmosphere of the black paintings from Francisco de Goya to Robert Motherwell, a point of reference among North American abstract expressionism. Each from their own different point of view, they are works that speak of the weight of history. In that darkness, humour still has a place. There is a reason why part of the piece's title is *Big picture whether walking or not*, a habitual satirical component in the work of Pablo Bellot which to a certain extent becomes the mechanism for survival, a tool to release pressure, an escape valve amid so much darkness. In this vein, references to popular culture also come into play, such as the TV series *The Walking Dead* or the dystopia created by Charlie Brooker in *Black Mirror*.

Between one thing and another, it is an apocalyptic vision of the presence that leaves no space for light. The face of the zombie disintegrating before the onlooker's eyes is an emotional mirror for a generation too concerned about the present to dream about the future. For our part, it is only left for us to continue singing those words from Los Ilegales with our heads down:

*They're not living, only waiting
They're exhausted of waiting
Exhausted of waiting for the end*

Bibliography

- ŽIŽEK, SLAVOJ. 2007. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales (On violence: six sideways reflections.)*. Paidós Ibérica.
- MICHELSON, CONSTANZA. 2020. *Slavoj Žižek*: "Dignity is the popular reply to the open cynicism of those who are in power". *La Tercera* newspaper.



Isidro Blasco

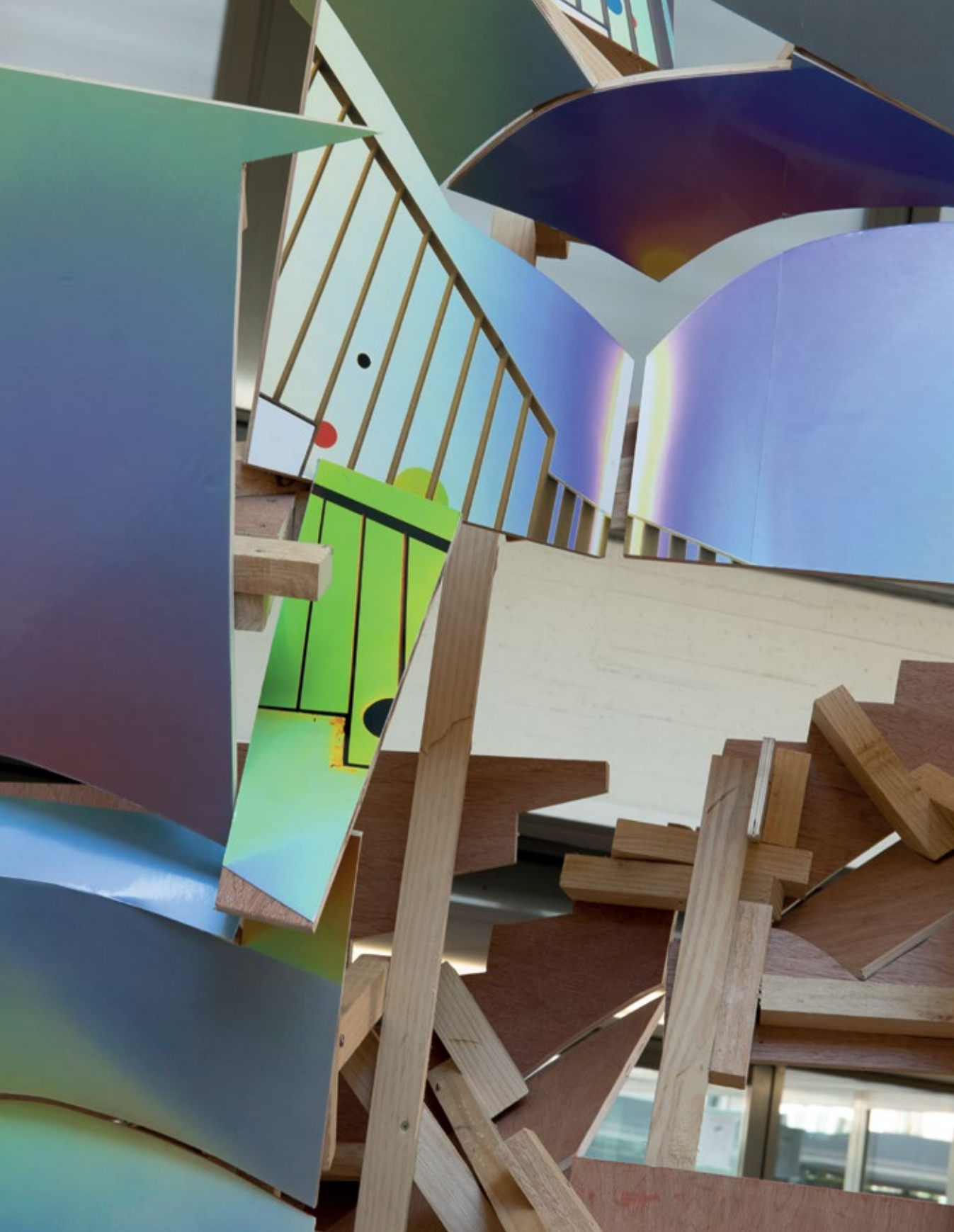
Madrid, 1962

Sólo a dos voces. 2016

Instal·lació escultòrica

335 x 270 x 290 cm





De la *mise en abyme* com a construcció de la realitat

Johanna Caplliure

El temps en fugida

El moviment circular de les manetes d'un rellotge. El descens dels grans d'arena d'una càpsula de vidre a una altra. El rastre solar que dibuixa el feix de llum sobre la hisenda o el sòl de la plaça. Les taques titil·lants que Monet va pintar en les més de trenta diferents versions de la catedral de Rouen. La putrefacció d'unes corfes de taronja. Totes aquestes situacions presenten el pas d'un estadi a un altre, els objectes en movi, la transformació en la seua existència. Són la simptomatologia d'una transició anomenada temps. Però... com podem explicar-nos el pas del temps i les seues accions sobre l'espai?

En el text que Mariano Navarro va escriure per al catàleg de l'exposició "Ací fugisser" (2010) es defineix l'artista Isidro Blasco com a arquitecte de la memòria. Bé és cert que l'arquitectura i els sistemes de construcció espacial són importants en les instal·lacions de l'artista. Però també la idea de la configuració de l'espai des d'una construcció de la mirada i del temps. La incidència d'aquest sobre els objectes de la realitat condiona la transformació d'aquests mateixos, així com el de la mirada. La temptativa de captar tots els punts de vista d'una situació, d'un lloc, d'una sensació de l'"ací i ara" produeix vertigen. Aquell mateix que els cubistes del segle XX provocaven amb la impossibilitat de mostrar-nos la realitat des d'una perspectiva total. Una visió integradora de totes les facetes, les parts, en suma. A la difícil empresa cubista, la síntesi d'una realitat complexa i multifocal, s'adhereix la significativa presència de la construcció del temps i de l'espai en l'obra de Blasco. Tots dos elements són eminentment ficticials. Tant el temps com l'espai han sigut històricament determinats per maneres de mesurament, mecanismes de comptatge, mètodes de càlcul i de significació de totes dues estructures de coneixement sobre el món. Inventem maneres d'organitzar la vida, tractem que allò que anomenem existència tinga sentit a través d'unitats de mesura. Ací, la regla, el patró, la composició, la matemàtica o la visió es fan indispensables. Busquem ciència en els fenòmens que ens abracen. Pretenem coneixement en les ficcions que creem. Així defenem la nostra relació amb el tangible, des de codis que són concepcions abstractes. La fundació d'aquests paràmetres imaginaris té com a base els acoblaments provisoris sobre allò sensible i cognoscible.

Els marges, les zones limítrofes, els temps mancats d'homogeneïtat en les antípodes, les quantitats assumibles a la mesura de l'humà ens adverteixen de les ficcions de cada dia i, tanmateix, desitgem que això siga així i no d'una altra manera. Així, aquestes invencions humanes proposarien un acostament a la magnitud física del que anomenem realitat.

En relació directa amb aquests discursos, els treballs de Blasco incideixen en la part fugaç i transitòria del moment. En un temps-ara que s'esvara entre les capritxoses disposicions de la realitat per a convertir-se en un temps-variant. Cada peça s'inscriu com el llampec en un moviment fulgurant. Indica l'ací, però també la possibilitat d'un ací que només pot observar-se des de l'allí. Les peces adquireixen la forma recurrent de la fugida i s'incorporen en un tot en un temps fluid que modela l'espai.

L'arquitectura, el trencament i el fragment

Des dels anys seixanta del passat segle XX, tant els pensadors com els escriptors i els artistes han tingut present el fragment com a incitament de noves teories. Des de l'ús de la cita, l'assemblatge o els relats, els plantejaments han sigut diversos en la literatura, la filosofia i la producció artística. De fet, s'ha parlat en nombroses ocasions d'una desconstrucció de la realitat que en l'arquitectura es reafirma com a ciutat collage postmodernista. Però la intencionalitat de Blasco sembla que té poc a veure amb els aparells conceptuals derridians. De fet, el seu afany per construir i reconstruir ens adverteix d'un principi sobre la realitat: aquesta és constructe de la nostra existència i, per tant, una ficció. L'artista penetra en un espai, estudia les seues possibilitats, els punts de vista, perspectives i destrua com aqueixes parts s'adhereixen les unes a les altres per a rebre significat. Analitza el lloc, el converteix en fragments i l'uneix de manera precària. En la seua exploració fa latent la fragilitat de la seua construcció, però també la complexitat inextricable a la totalitat. En el truc il·lusionista, el mag descobreix el mecanisme que fa sospitar sobre la falsedat que comporta la construcció de la realitat. En aquest sentit, Blasco revela com s'imbriquen les parts de l'espai amb l'accident del pas del temps. Així sembla tallar el dens aglutinant que uneixen els fenòmens físics per a deixar de ser una experiència sensible mediada per a convertir-se en un exercici analític de reconstrucció.

Sols a dues veus (2019)

En un fragment musical, dues veus, sense més acompanyament, s'alcen unint-se en la seua trobada. *Sols a dues veus* és un homenatge a l'artista Arcadi Blasco (1928-2013), pare d'Isidro Blasco. I, també, una peça en la qual les dues trajectòries, els dos

artistes, pare i fill, conviuen en el mateix espai i temps. En la peça de Blasco, el fill, s'uneixen per sempre els treballs i perspectives de tots dos.

Es tracta d'una instal·lació que va ser exposada per primera vegada en el mateix espai que va prendre com a referent per a crear aquesta peça. Ens referim a una de les estades del MACA (Museu d'Art Contemporani d'Alacant) recognoscible per ser un espai de trànsit amb una escala i on des de fa temps s'exposa *Recinte per a l'assassinat legal* (1971), d'Arcadi Blasco. Blasco, el pare, és un dels representants més importants de l'art polític de l'Estat espanyol. Pertanyent a una generació d'artistes compromesos amb les llibertats i en contra del règim, el seu treball es va desenvolupar enfront de la censura i els totalitarismes de la segona meitat del segle XX. *Recinte per a l'assassinat legal* és un espai arquitectònic per a la fi de la vida. Una crítica a la pena de mort.

Isidro Blasco reconeix aquesta peça entre les que el seu pare tenia en l'estudi quan ell era menut. Una obra dura i terrible que, confessa, també temia. I ens ofereix l'experiència de com aquesta és exposada al costat de l'escala ascendent i l'arc en pedra del MACA, elements arquitectònics que quan són descompostos i reunits en *Sols a dues veus* se sumen a la peça d'Arcadi Blasco. Les peces de realitat, els fragments dels elements arquitectònics, la situació de *Recinte per a l'assassinat legal*, així com la suma de perspectives ens proporciona una *mise en abyme*. És la posada en abisme de com es construeixen els espais en èpoques diferents a través dels elements arquitectònics, entre el MACA i l'obra d'Arcadi Blasco, en la vivència d'Isidro Blasco i en la mirada del públic en relació a *Sols a dues veus*. Així la construcció abissal recull l'experiència del temps, la memòria, la construcció de l'espectador i, fonamentalment, l'espai entre dues veus.

De la *mise en abyme* como construcción de la realidad

Johanna Caplliure

El tiempo en fuga

El movimiento circular de las manecillas de un reloj. El descenso de los granos de arena de una cápsula de cristal a otra. El rastro solar que dibuja el haz de luz sobre la hacienda o el suelo de la plaza. Las manchas titilantes que Monet pintó en las más de treinta diferentes versiones de la Catedral de Rouen. La putrefacción de unas cáscaras de naranja. Todas estas situaciones presentan el paso de un estadio a otro, los objetos en movimiento, la transformación en su existencia. Son la sintomatología de una transición llamada tiempo. Pero ¿cómo podemos contarnos el paso del tiempo y sus acciones sobre el espacio?

En el texto que Mariano Navarro escribió para el catálogo de la exposición *Aquí huido* (2010) se define al artista Isidro Blasco como arquitecto de la memoria. Bien es cierto que la arquitectura y los sistemas de construcción espacial son importantes en las instalaciones del artista. Pero también la idea de la configuración del espacio desde una construcción de la mirada y del tiempo. La incidencia de este sobre los objetos de la realidad condiciona la transformación de estos mismos, así como el de la mirada. La tentativa de captar todos los puntos de vista de una situación, de un lugar, de una sensación del “aquí y ahora” produce vértigo. Aquel mismo que los cubistas del siglo XX provocaban con la imposibilidad de mostrarnos la realidad desde una perspectiva total. Una visión integradora de todas las facetas, las partes, en suma. A la difícil empresa cubista: la síntesis de una realidad compleja y multifocal se adhiere la significativa presencia de la construcción del tiempo y del espacio en la obra de Blasco. Ambos elementos son eminentemente ficcionales. El tiempo como el espacio han sido históricamente determinados por modos de medición, mecanismos de conteo, métodos de cálculo y de significación de ambas estructuras de conocimiento sobre el mundo. Inventamos formas de organizar la vida, tratamos que aquello que llamamos existencia tenga sentido a través de unidades de medida. Aquí la regla, el patrón, la composición, la matemática o la visión se hacen indispensables. Buscamos ciencia en los fenómenos que nos abrazan. Pretendemos conocimiento en las ficciones que creamos. Así mediamos nuestra relación con lo tangible desde códigos que son concepciones abstractas.



La fundación de estos parámetros imaginarios tiene como base los acoplamientos provisorios sobre lo sensible y lo cognoscible. Los márgenes, las zonas limítrofes, los tiempos faltos de homogeneidad en las antípodas, las cantidades asumibles a la medida de lo humano nos advierten de las ficciones de cada día y, sin embargo, deseamos que esto sea así y no de otra forma. De esta manera, estas invenciones humanas propondrían un acercamiento a la magnitud física de lo que llamamos realidad.

En relación directa con estos discursos los trabajos de Blasco inciden en lo fugaz y transitorio del momento. En un tiempo-ahora que se resbala entre las caprichosas disposiciones de la realidad para convertirse en un tiempo-variante. Cada pieza se inscribe como el relámpago en un movimiento fulgurante. Indica el aquí, pero también la posibilidad de un aquí que solo puede observarse desde el allí. Las piezas adquieren la forma recurrente de la fuga incorporándose en un todo a un tiempo fluido que modela el espacio.

La arquitectura, la rotura y el fragmento

Desde los años sesenta del pasado siglo XX, tanto los pensadores como los escritores y los artistas han tenido presente el fragmento como acicate de nuevas teorías. Desde el uso de la cita, el ensamblaje o los relatos, los planteamientos han sido diversos en la literatura, la filosofía y la producción artística. De hecho, se ha hablado en numerosas ocasiones de una deconstrucción de la realidad que en la arquitectura se reafirma como ciudad collage postmodernista. Pero la intencionalidad de Blasco parece que poco tiene que ver con el aparataje conceptual derridiano. De hecho, su afán por construir y reconstruir nos advierte de un principio sobre la realidad: esta es constructo de nuestra existencia y, por tanto, una ficción. El artista penetra en un espacio, estudia sus posibilidades, los puntos de vista, perspectivas y discierne cómo esas partes se adhieren las unas a las otras para recibir significado. Despedaza el lugar, lo convierte en fragmentos y lo une de forma precaria. En su exploración hace latente la fragilidad de su construcción, pero también la complejidad inextricable a la totalidad. En el truco ilusionista el mago descubre el mecanismo que hace sospechar sobre la falsedad que conlleva la construcción de la realidad. En ese sentido Blasco desvela cómo se imbrican las partes del espacio con el accidente del paso del tiempo. Así parece cortar el denso aglutinante que unen los fenómenos físicos para dejar de ser una experiencia sensible mediada para convertirse en un ejercicio analítico de reconstrucción.

Solo a dos voces (2019)

En un fragmento musical dos voces, sin más acompañamiento, se alzan uniéndose en su encuentro. *Solo a dos voces* es un homenaje al artista Arcadi Blasco (1928-2013), padre de Isidro Blasco. Y, también, una pieza en la que las dos trayectorias, los dos artistas, padre e hijo, conviven en el mismo espacio y tiempo. En la pieza de Blasco, el hijo, se unen para siempre los trabajos y perspectivas de ambos.

Se trata de una instalación que fue expuesta por primera vez en el mismo espacio que tomó como referente para crear esta pieza. Nos referimos a una de las estancias del MACA (Museo de Arte Contemporáneo de Alicante) reconocible por ser un espacio de tránsito con una escalera y donde desde largo tiempo se expone *Recinto para el asesinato legal* (1971) de Arcadi Blasco. Blasco, el padre, es uno de los representantes más importantes del arte político del estado español. Perteneciente a una generación de artistas comprometidos con las libertades y en contra del régimen, su trabajo se desarrolló frente a la censura y los totalitarismos de la segunda mitad del siglo XX. *Recinto para el asesinato legal* es un espacio arquitectónico para el fin de la vida. Una crítica a la pena de muerte.

Isidro Blasco reconoce esta pieza entre las que su padre albergaba en el estudio cuando él era niño. Una obra dura y terrible que, confiesa, también temía. Y nos ofrece la experiencia de cómo esta es expuesta junto a la escalera ascendente y el arco en piedra del MACA, elementos arquitectónicos que cuando son descompuestos y reunidos en *Solo a dos voces* se suman a la pieza de Arcadi Blasco. Las piezas de realidad, los fragmentos de los elementos arquitectónicos, la situación de *Recinto para el asesinato legal*, así como la suma de perspectivas nos proporciona una *mise en abyme*. Es la puesta en abismo de cómo se construyen los espacios en épocas diferentes a través de los elementos arquitectónicos, entre el MACA y la obra de Arcadi Blasco, en la vivencia de Isidro Blasco y en la mirada del público en relación a *Solo a dos voces*. Así la construcción abisal recoge la experiencia del tiempo, la memoria, la construcción del espectador y fundamentalmente el espacio entre dos voces.



On the *mise en abyme* as a construction of reality

Johanna Caplliure

Time fleeing

The circular movement of the hands of a clock. The falling grains of sand from one glass capsule to another. The trace of sunlight as it sketches the shaft of light on the country estate or on the ground of the plaza. The titillating stains that Monet painted in over thirty versions of Rouen Cathedral. The putrefaction of orange peels. All of these situations show the passage from one stage to another, objects in motion, a transformation in their existence. They show the symptomatology of a transition called time. But how can we tell ourselves about the passage of time and its action on space?

The text that Mariano Navarro wrote for the catalogue of the exhibition *Aquí huidizo (Fleetingly here)* (2010) defines the artist Isidro Blasco as an architect of memory. It is certainly true that architecture and spatial construction systems are important in his installations. But so is the idea of the configuration of space through a construction of one's way of looking and of time. Indeed, the effect of the latter on objects of reality affects their transformation, as well as that of one's gaze. The attempt to capture all the points of view of a situation, of a place, of a feeling of "here and now" brings on dizziness. It is that same dizziness that the twentieth century cubists caused with the impossibility of showing us reality from an all-round perspective; an integrating vision of all facets and parts, summed up. On top of the difficult cubist undertaking of summarising a complex multifocal reality, in Blasco's work there is the significant presence of the construction of time and space. Both elements are eminently fictional. Time and space have historically been determined by ways of measuring, counting mechanisms, methods of calculation and of signification of both structures of knowledge about the world. We invent ways of organising life; we try to make sense of what we call existence by means of units of measurement. That is where the rule, the pattern, the composition, the mathematics and the vision become indispensable. We seek science in the phenomena that embrace us. We attempt to find knowledge in the fictions we create. Thus, we mediate our relationship with the tangible through codes that are abstract conceptions. The basis for these imaginary parameters is the provisional couplings as regards what can be sensed and known.

The margins, the border areas, the times lacking uniformity in the antipodes, the quantities that are acceptable to human measurements all show us the everyday fictions and nevertheless we wish this to be so and not otherwise. In this way, these human inventions may put forward an approach to the physical magnitude of what we call reality.

In direct relation to these discourses, Blasco's artworks touch upon the fleeting, transitory aspects of the moment. In a now-time that slips between the capricious layouts of reality to become a variant-time. Each piece is inscribed like lightning in a blazing movement. It indicates the here, but also the possibility of a here that can only be observed from there. The pieces acquire the recurring shape of fleeing, becoming incorporated into a whole at a fluid time that shapes space.

Architecture, the fracture and the fragment

Since the 1960s, thinkers, writers and artists have kept the fragment in mind as a spur towards new theories. By using quotes, assemblages and stories, there have been varied approaches in literature, philosophy and artistic production. In fact, there has often been talk about a deconstruction of reality that in architecture reaffirms itself as a postmodernist collage city. However, Blasco's intentionality seems to have little to do with the Derridian conceptual apparatus. In fact, his hard work to construct and reconstruct shows us a principle about reality: it is a construct of our existence and therefore a fiction. The artist penetrates a space, studies its possibilities, points of view, perspectives, and discerns how those parts adhere to each other to gain meaning. He tears the place apart, turns it into fragments and joins it together precariously. In his exploration, he makes the fragility of his construction clear, but also the inextricable complexity of the whole. In the illusionist trick, the magician reveals the mechanism that makes us suspect the falsehood inherent in the construction of reality. In this sense, Blasco reveals how the parts of the space are interwoven with the accident of the passage of time. Thus he seems to cut through the dense binder that joins physical phenomena together in order to no longer be a mediated sensorial experience but to become an analytical exercise of reconstruction.

Solo a dos voces (Alone with two voices, 2019)

In a musical fragment, two voices with no further accompaniment rise up and unite upon meeting. *Alone with two voices* is a tribute to the artist Arcadi Blasco (1928-2013), the father of Isidro Blasco. It is also a piece in which the two trajectories, the two artists, father and son, coexist in the same space and time.

In the piece by Blasco, the son, the work and perspectives of both are united forever. It is an installation that was exhibited for the first time in the same space that he took as the benchmark to create this piece. We are referring to one of the spaces in MACA (Museum of Contemporary Art of Alicante), recognisable as a transit space with a staircase and where *Recinto para el asesinato legal (Site for lawful murder, 1971)* by Arcadi Blasco has been exhibited for a long time. Blasco, the father, is one of the most significant representatives of political art in Spain. Belonging to a generation of artists committed to freedom and against the regime, he created his work confronted by censorship and totalitarianism in the second half of the 20th century. *Site for lawful murder* is an architectural space for the end of life. It is a criticism of the death penalty.

Isidro Blasco recognises this piece among those that his father sheltered in the studio when he was a child. It is a hard, terrible work which, he confesses, he also feared. And it offers us the experience of how it is exhibited next to MACA's ascending staircase and stone arch, architectural features that when deconstructed and reunited in *Alone with two voices* join the piece by Arcadi Blasco. Pieces of reality, fragments of the architectural features, the location of *Site for lawful murder*, as well as the sum total of perspectives, all provides us with a *mise en abyme*. It is placing in the abyss the way spaces are built in different eras via architectural features, between MACA and the work by Arcadi Blasco, in the experience of Isidro Blasco and in the public's gaze in relation to *Alone with two voices*. Hence, the abyssal construction gathers the experience of time, memory, the onlooker's construction and fundamentally the space between two voices.



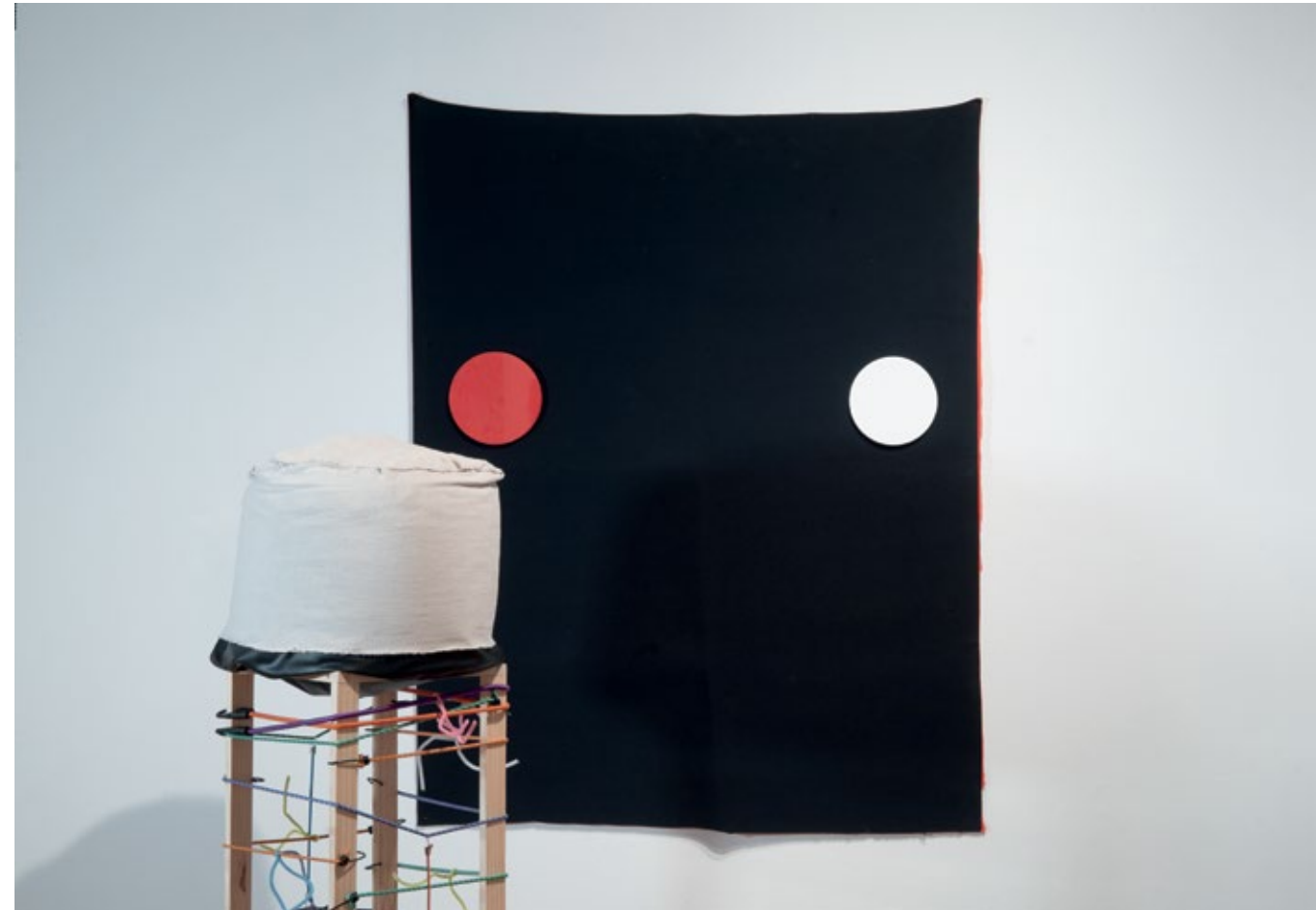
Victoria Civera

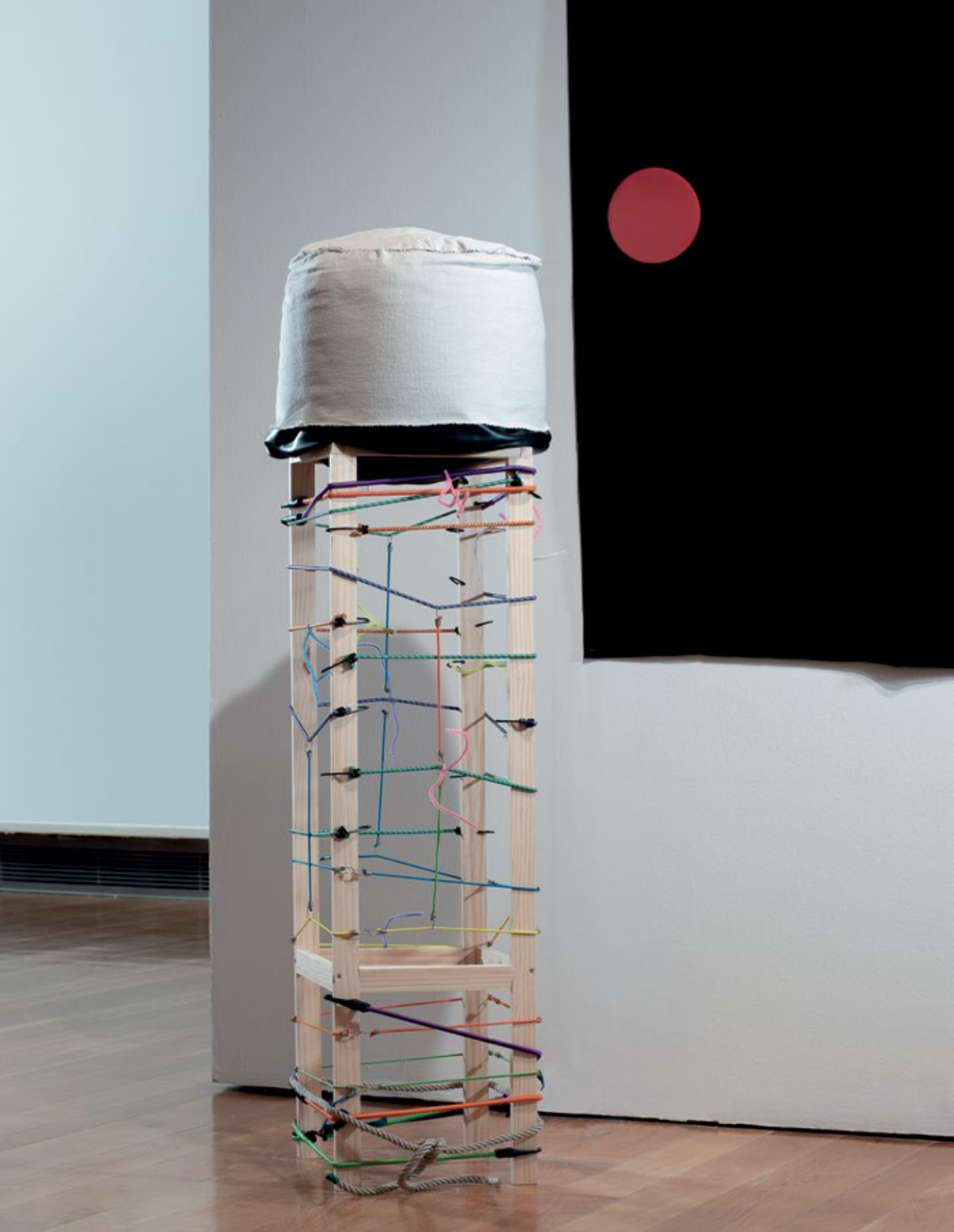
Port de Sagunt, 1955

Bleecker. 2014

Instal·lació

142 x 110 cm; 160 x 40 x 40 cm





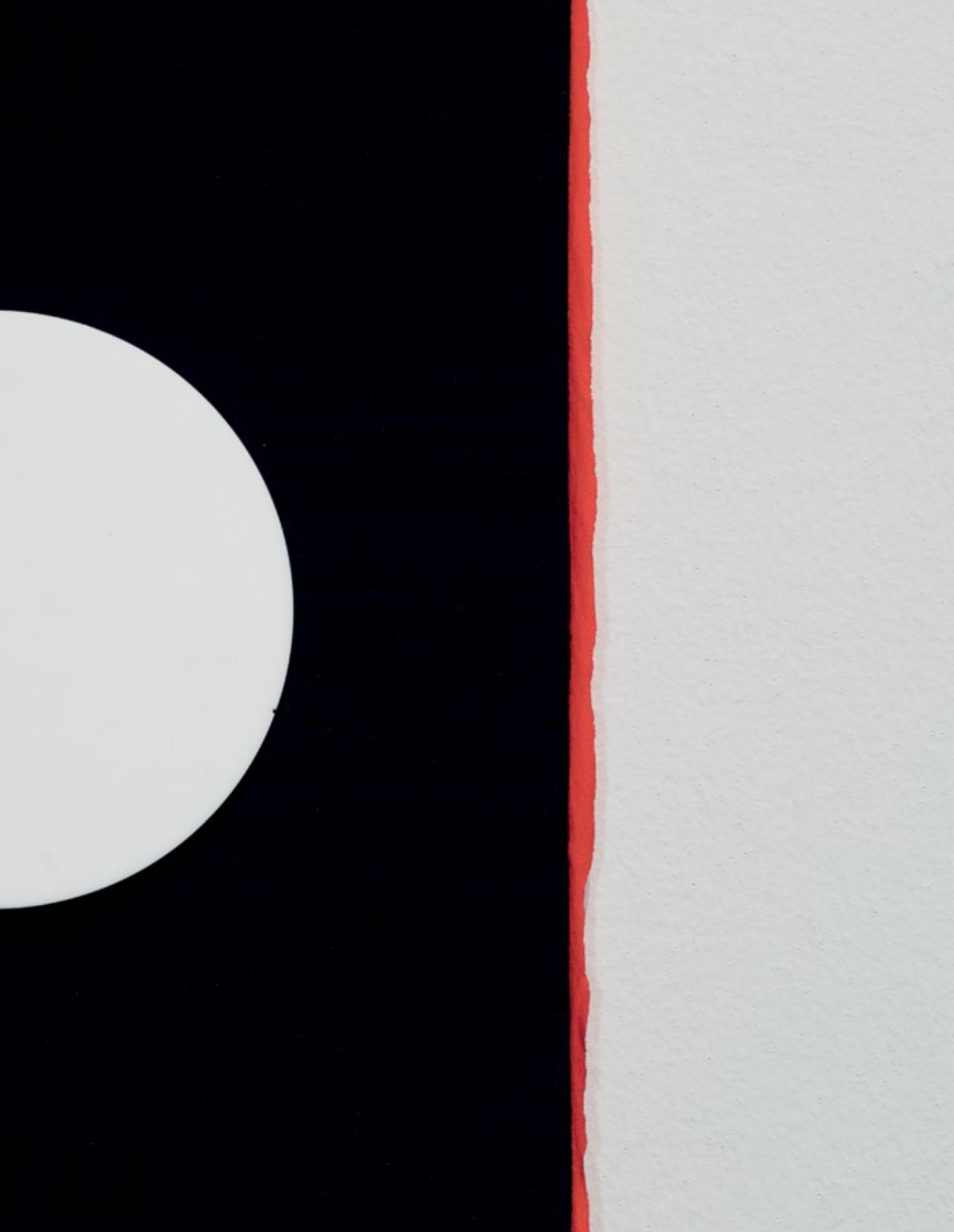
Epidermis onírica

Joan Carles Martí

El repertori entrecreuat de llenguatges artístics reflecteix aquest símptoma de modernitat. La centenària Bahaus va obrir aquest camí, que Victoria Civera (Port de Sagunt, 1955) va transitar, salvant totes les distàncies, amb el grup que ja es va formar mentre cursava els seus estudis a l'Escola de Belles arts de València. Allí es trobaven el seu inseparable Juan Uslé, però també aquells amics artistes que l'han seguida des d'aleshores, com Willy Ramos o l'absent Toni Moret.

Les primeres experiències amb els fotomuntatges de mida gran marquen l'inici d'una trajectòria d'intensa activitat que fa un gir no molt definitiu quan s'instal·la a Nova York en 1987 amb Uslé, un estudi amb les seues atentes extensions a Saro (Cantàbria) i Benissa. Encara que el treball en comú provoca diferents produccions conjuntes amb la seua parella, Civera evoluciona de manera natural cap a un ecosistema catalogat com a objectual, i ací incorpora molts d'aquells materials tan quotidians que provoquen la creació d'escultures i instal·lacions singulars.

Un procés creatiu que no abandona la primogènita pintura, com va demostrar en aquella inoblidable exposició del Reina Sofia en 2005, i que després va recollir en 2011 l'IVAM amb aquella retrospectiva de dues dècades de creació, on tot el seu univers d'objectes, pintures, instal·lacions i peces escultòriques configuren la seua característica naturalesa plural de pletòrica imaginació. El desaparegut i rigorós expert en art contemporani Kevin Power, comissari d'aquella mostra en l'IVAM, va qualificar l'obra de Civera de "juganera, lúdica, onírica, plena d'alegria i alhora d'ombres".



Va ser precisament en aquest museu, inhòspit solar de la seua joventut quan anava a la facultat, on va confessar l'artista que la seua obra naix darrere del desig de trobar tot allò, "però de manera descurada". No obstant això, qui fou subdirector del Museu Reina Sofia entre els anys 2003 i 2005, i poeta, professor, assagista i crític, va definir amb certesa aquella explosió de modernitat de la generació de Civera que domina l'actual art contemporani. "La majoria dels pintors estan afectats pel que Faust ha denominat 'la fam de la pintura', i tanmateix tots ells van madurar en un període dominat pels happenings, l'art terrestre, l'art conceptual i el minimal".¹

Així exhibeix el seu *Bleecker*, una peça de 2014 que homenatja el carrer del Greenwich Village de Manhattan, on va estar el centre de la bohèmia novaiorquesa i que després es va convertir en el barri de les millors discoteques de la capital del món. Com la frugalitat del glamur que destil·la la instal·lació escultòrica. Com diu Antonio López en l'entrevista amb Tomàs Llorens en el catàleg d'exposició de la Fundació Bancaixa:² "No he viatjat molt; però m'he passat la vida llegint i veient llibres d'art... No se m'ha desgastat l'interès, la il·lusió, per coses que ja he vist milers de vegades. En pintura, en música i en literatura".

La curiositat diàriament gastada, aquesta metàfora de López, és intrínseca a l'obra del creador des del principi dels temps. I amb ella, l'obligatòria reflexió per a conèixer-nos millor i aprofitar els avantatges de l'entorn, siga quin siga, perquè, en un model de producció cada vegada més insostenible, la transcendència dels nostres actes ha d'harmonitzar-se amb l'activitat. Per a fer-ho sempre està l'atenció de l'art i el codi que desxifren els seus operaris.

Observar sota la pell el nostre present per a donar-li totes les teràpies que siguin necessàries. Obrir-se i estendre la corfa que recobreix la nostra existència, i una vegada exposada fotografiar-la. Només així arribarem al convenciment que la matèria primitiva, l'embolcall, el substrat, el fonament, defineix la construcció definitiva d'allò que té lloc després, per a la bellesa i la deformitat. Perquè després de la destrucció queda la certesa de la baina, l'art en estat pur.

¹ POWER, K. 1985. "Cota Cero sobre el nivel del mar". Diputació Provincial d'Alacant.

² Antonio López. Catàleg de l'exposició de la Fundació Bancaixa. Entrevista per Tomàs Llorens amb Antonio López.

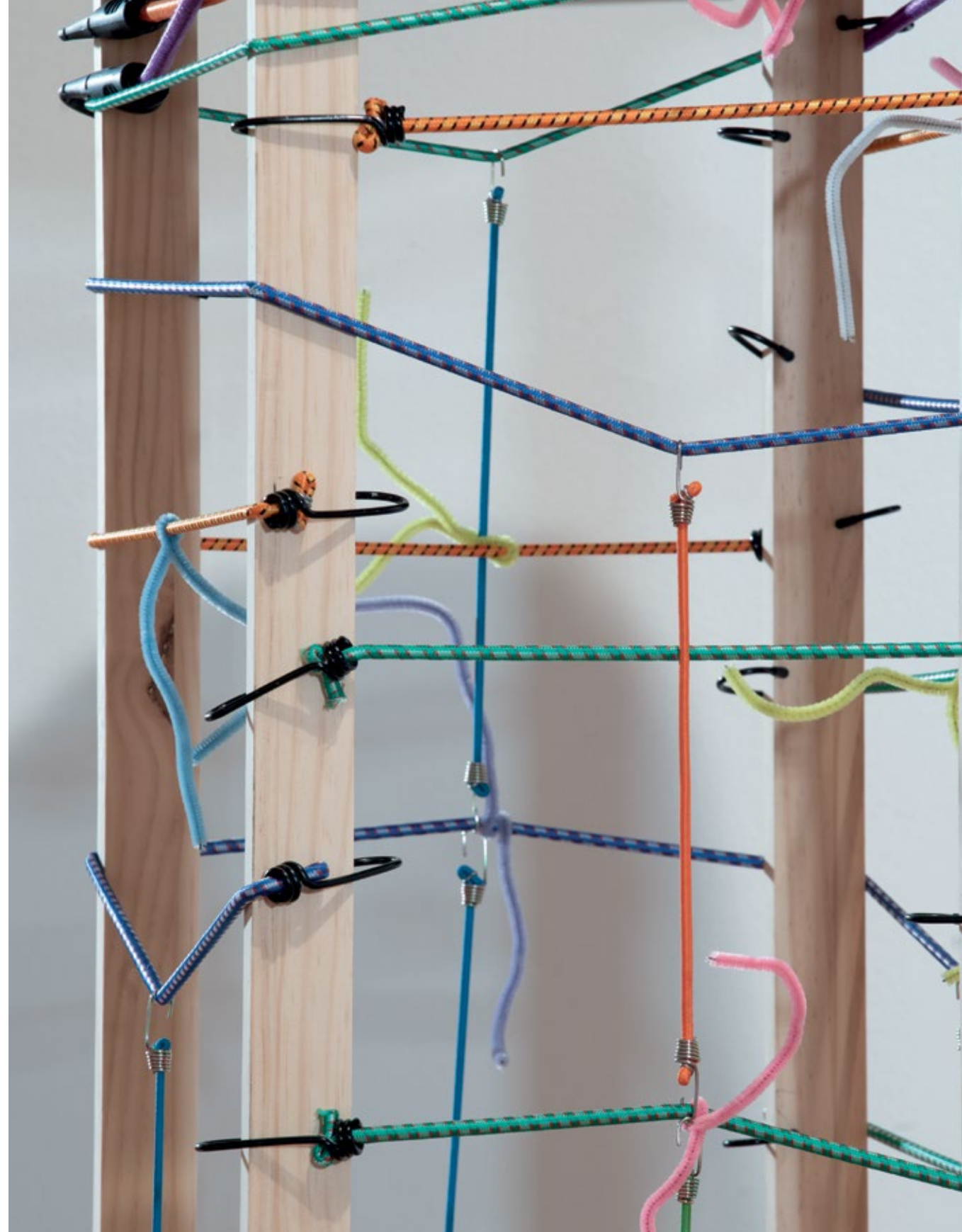
Epidermis onírica

Joan Carles Martí

El repertorio entrecruzado de lenguajes artísticos refleja ese síntoma de modernidad. La centenaria Bahaus abrió ese camino que Victoria Civera (Port de Sagunt, 1955) transitó, salvando todas las distancias, con el grupo que se formó ya mientras cursaba sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de València. Allí estaban su inseparable Juan Uslé, pero también aquellos amigos artistas que la han seguido desde entonces como Willy Ramos o el ausente Toni Moret.

Las primeras experiencias con los fotomontajes de gran tamaño marcan el inicio de una trayectoria de intensa actividad que conoce un giro no muy definitivo cuando se instala en Nueva York en 1987 con Uslé, un estudio con sus atentas extensiones en Saro (Cantabria) y Benissa. Aunque el trabajo en común provoca distintas producciones conjuntas con su pareja, Civera evoluciona de manera natural hacia ese ecosistema catalogado como objetual, y ahí incorpora muchos de esos materiales tan cotidianos que provocan la creación de esculturas e instalaciones singulares.

Un proceso creativo que no abandona la primogénita pintura, como demostró en aquella inolvidable exposición del Reina Sofía en 2005. Que después recogió en 2011 el IVAM, con esa retrospectiva de dos décadas de creación donde todo su universo de objetos, pinturas, instalaciones y piezas escultóricas configuran su característica naturaleza plural de pletórica imaginación. El desaparecido y riguroso experto en arte contemporáneo Kevin Power, comisario de aquella muestra en el IVAM, calificó la obra de Civera como “juguetona, lúdica, onírica, llena de alegría y a la vez sombras”.



Fue precisamente en ese museo, inhóspito solar de su juventud cuando iba a la facultad, donde confesó la artista que su obra nace tras el deseo de encontrar ese algo, “pero de manera descuidada”. Sin embargo, el que fuera subdirector del Museo Reina Sofía entre los años 2003 y 2005, y poeta, profesor, ensayista y crítico, definió con certeza esa explosión de modernidad de la generación de Civera que domina el actual arte contemporáneo. “La mayoría de los pintores están envueltos en lo que Faust ha denominado ‘el hambre de la pintura’, y sin embargo, todos ellos maduraron en un período dominado por los Happenings, el arte terrestre, el arte conceptual y el minimal”.¹

Así exhibe su “Bleecker”, una pieza de 2014 que homenajea a esa calle del Greenwich Village de Manhattan, donde estuvo el centro de la bohemia nuevayorquesa y luego se convirtió en el barrio de las mejores discotecas de la capital del mundo. Como esa frugalidad del glamur que destila la instalación escultórica. Como dice Antonio López en la entrevista con Tomàs Llorens en el catálogo de exposición de la Fundación Bancaja²: “No he viajado mucho; pero me he pasado la vida leyendo y viendo libros de arte... No se me ha desgastado el interés, la ilusión, por cosas que ya he visto miles de veces. En pintura, en música y en literatura”.

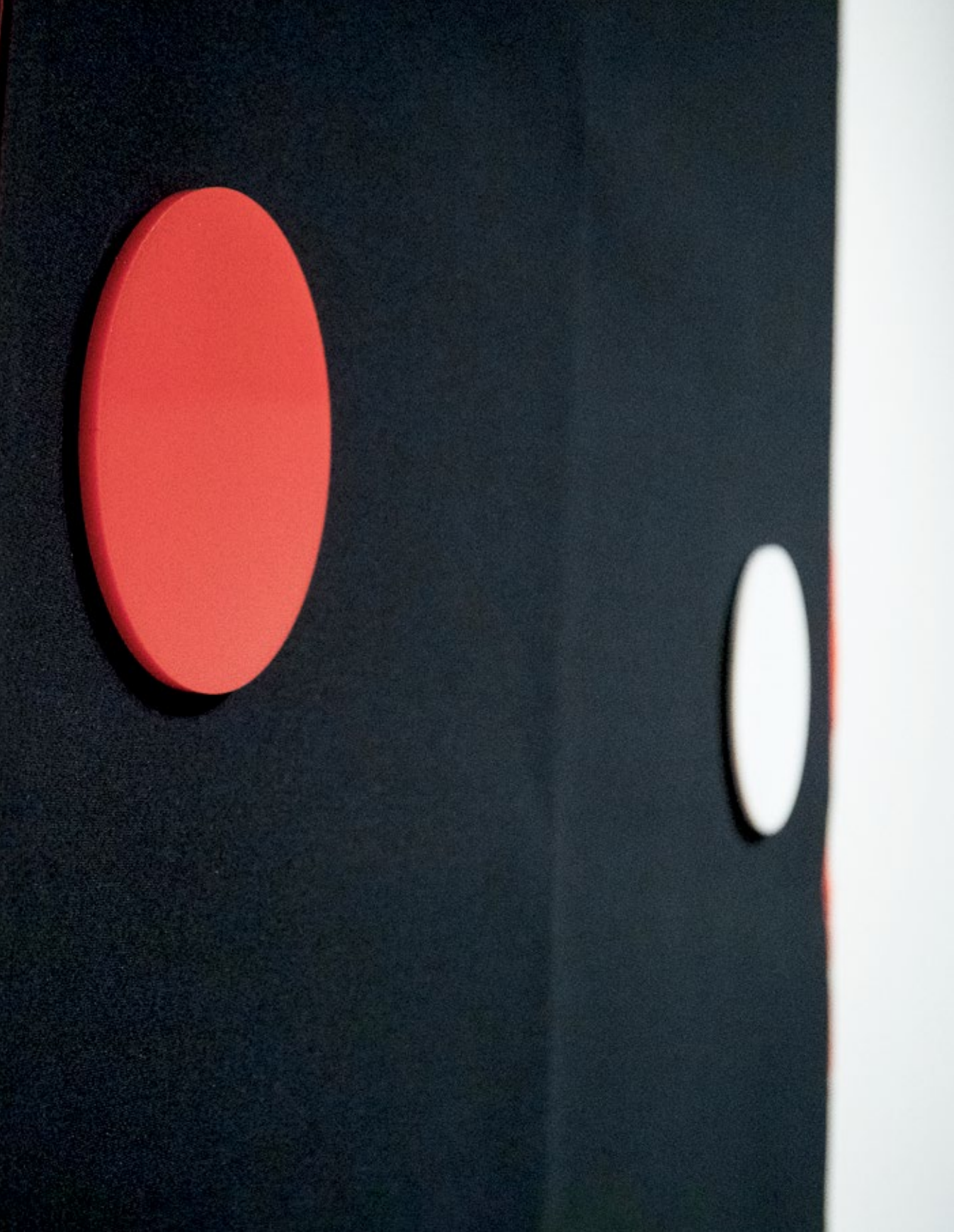
La curiosidad diariamente gastada, esa metáfora de López está intrínseca en la obra del creador desde el principio de los tiempos. Y con ella, la obligatoria reflexión para conocernos mejor y aprovechar las ventajas del entorno, sea el que sea, porque en un modelo de producción cada vez más insostenible, la trascendencia de nuestros actos debe armonizarse con la actividad. Para eso siempre está la atención del arte y el código que descifran sus operarios.

Observar bajo la piel nuestro presente para darle todas las terapias que sea necesarias. Abrirse y extender la cáscara que recubre nuestra existencia, y una vez expuesta fotografiarla. Solo así llegaremos al convencimiento que la materia primitiva, el envoltorio, el sustrato, el cimiento, define la construcción definitiva de lo que acontece después, para la bello y lo deforme. Porque tras la destrucción queda la certeza de la vaina, el arte en estado puro.



¹ POWER, K. 1985. “Cota Cero sobre el nivel del mar”. Diputación Provincial de Alicante.

² Antonio López. Catálogo de la exposición de la Fundación Bancaja. Entrevista por Tomàs Llorens con Antonio López.



Dreamed epidermis

Joan Carles Martí

The interwoven repertoire of artistic languages reveals a symptom of modernity. The century-old Bahaus paved the way that Victoria Civera (Port de Sagunt, 1955) travelled, bridging all distances, with the group that formed while she was studying at the School of Fine Arts in Valencia. Her inseparable Juan Uslé was there, along with the artist friends who have followed her since then such as Willy Ramos and the late Toni Moret.

The early experiences with large photomontages marked the outset of a career packed with intense activity, which took a not-so-definitive turn when she moved into a studio in New York with Uslé in 1987, with its attentive extensions in Saro (Cantabria) and Benissa. Although their work in common led to different joint productions with her partner, Civera evolved naturally towards the ecosystem classified as objectual, in which she introduced many of those everyday materials that lead to unique sculptures and installations being created.

It was a creative process that did not leave behind painting, which had come first, as she demonstrated in the unforgettable exhibition at the Reina Sofía in 2005. That one was also taken up in 2011 by the IVAM, with its retrospective of two decades of creation in which her entire universe of objects, paintings, installations and sculptural pieces demonstrated her characteristic plural nature brimming with imagination. The late, meticulous contemporary art expert Kevin Power, curator of that exhibition at the IVAM, described Civera's work as "playful, recreational, dreamlike, full of joy and at the same time shadows."



It was precisely in that museum, located on what had been an inhospitable plot of land in her youth when she went to college, where the artist confessed that her work was born out of the desire to find that something, “but in a carefree way.” However, the man who was assistant director of the Reina Sofía Museum between 2003 and 2005, and a poet, teacher, essayist and critic, accurately defined that explosion of modernity from Civera’s generation that dominates contemporary art today. “Most painters are wrapped up in what Faust called a ‘hunger for painting’ and yet they all matured in a period dominated by happenings, terrestrial art, conceptual art, and minimal art.”¹

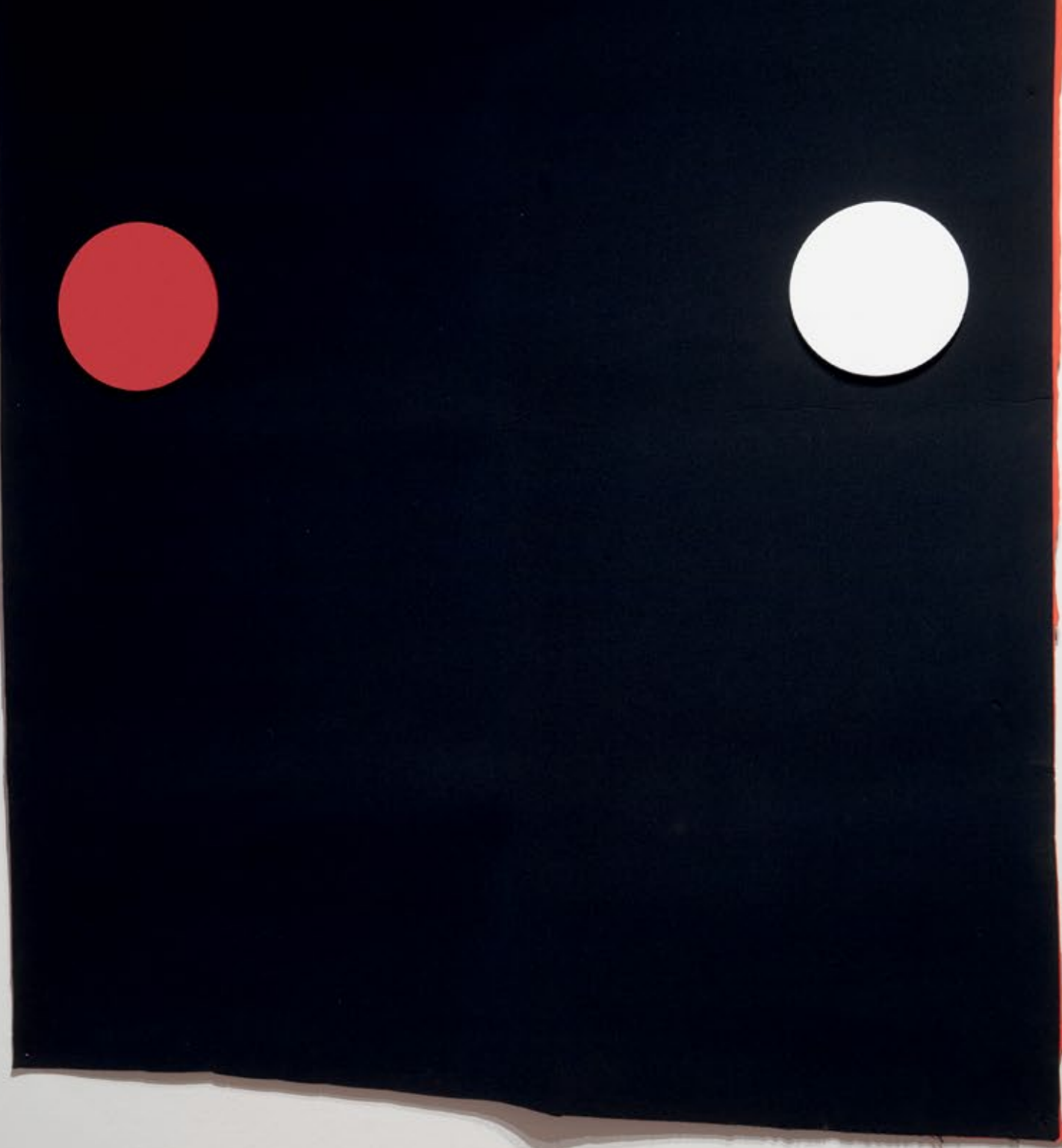
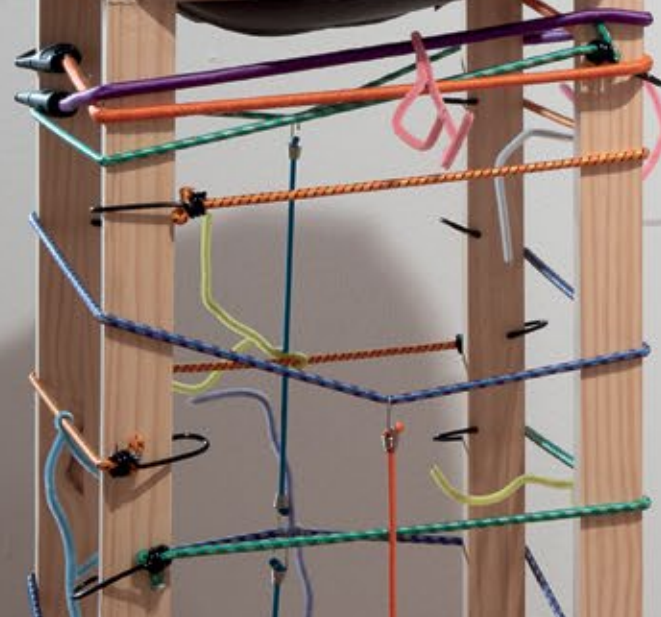
This is how she exhibits her *Bleecker*, a piece from 2014 that pays tribute to the street in Manhattan’s Greenwich Village where the heart of bohemian New York once was and which later became the area with the best nightclubs in the world’s capital. It is like that frugality of glamour exuded by the sculptural installation. As Antonio López says in an interview with Tomàs Llorens in the Bancaja Foundation’s exhibition catalogue²: “I have not travelled much, but I have spent my life reading and looking at art books... I have not worn out my interest, my excitement for things that I have already seen thousands of times in painting, in music and in literature.”

Curiosity worn out every day; that metaphor from López has been intrinsic in the work of the creative artist since the beginning of time. And with it, there is the obligatory reflection to get to know one another better and make the most of the benefits of the environment, whatever they may be, because in an increasingly unsustainable system of production, the significance of our actions must be in harmony with the activity itself. To do so, there is always the attention of art and the code that its operators crack.

Observing our present under the skin to give it all the necessary therapies; opening up and stretching out the shell that covers our existence, and once exposed, photographing it. Only thus will we come to the conviction that primitive matter, the wrapping, the bedrock, the foundation, defines the definitive construction of what happens afterwards, for the beautiful or the misshapen. Because after destruction there remains the certainty of the sheath: art in its purest form.

¹ POWER, K. 1985. “Cota Cero sobre el nivel del mar”. Diputació Provincial d’Alacant.

² Antonio López. Bancaja Foundation exhibition catalogue. Interview by Tomàs Llorens with Antonio López.



Edu Comelles

Barcelona, 1984

Sínia / Sènia. 2018

Instal·lació sonora

Mesures variables





Els sons ancestrals d'Edu Comelles

Salva Torres

El filòsof Friedrich Nietzsche ja es va referir a la música com aquella disciplina artística que estava més prop de la *physis*, entenent per aquesta la naturalesa en tant que sorgiment, brot, aparició o insurrecció. La representació, associada al llenguatge de la raó i del logos, estaria un escaló per davall de la suprema experiència sensorial, és a dir, pròpiament musical, de contacte amb la matèria última de l'ésser.

El psicoanalista Sigmund Freud, tirant d'aquesta veta, va parlar de fantasia intrauterina, prèvia al naixement, per a constatar la manera en què el fetus, al cinquè mes d'embaràs, tenia constituït el sistema nerviós central i l'oïda, i processa ja el llenguatge que li arriba de la parla de la mare a través del líquid amniòtic. Heus ací la formació dels nostres primers records, sens dubte atàvics i, per això, de profund magnetisme per a la vida ulterior.

El mateix Freud, sabedor de la intensitat d'aquesta experiència, va parlar dels sons ancestrals encara sense significat, que percep el fetus entre les 19 i 20 setmanes d'embaràs, com embolicats en una sensació oceànica. Sensació que atorgaria a la música aquesta primacia, en el rang de les emocions, superior a qualsevol altra disciplina artística, ja siga per a bé, la qualitat terapèutica atribuïda per Aristòtil, o per a mal, el seu ús com a càrrega motivadora per a la guerra.

Així, el filòsof grec, en el llibre V de la seua 'Política', va escriure: "La música purifica les passions i provoca en els humans una alegria innocent i pura." L'escriptor Anthony Burgess, per contra, va posar en llavis del protagonista de 'La taronja mecànica' el següent: "Es deia que la Gran Música i la Gran Poesia tranquil·litzarien la Joventut Moderna i aconseguirien Civilitzar-la. [No obstant això] La música sempre m'excitava, oh germans meus, fent-me sentir com si fora el mateix i vell Bogo [Déu] en persona, llest per a descarregar llamps i centelles."

Valga aquest llarg preàmbul, per a situar-nos de ple en l'obra d'Edu Comelles, la instal·lació sonora del qual de títol 'Sínia / Sènia' ha sigut adquirida per la Conselleria de Cultura per a formar part de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. Una peça que consta de dos amplificadors de guitarra Marshall modificats, corretges de subjecció, ancoratges de paret i il·luminació LED.

Tot això integrat en una caixa, amb la finalitat d'evocar el so que produeixen les sèries d'aigua, el patrimoni rural de les quals es troba en desús i que l'artista ha investigat, atesa l'alta concentració que n'hi ha als afores de Torredembarra (Tarragona).

“Reivindique la necessitat d'escoltar el so com a pur gaudi estètic”, apunta Comelles, per a qui escoltar no és el mateix que sentir. “L'escolta requereix major atenció, perquè a sentir hi estem més acostumats”, afig. I la seua escolta, en l'obra que ens ocupa, se submergeix en el més profund d'aquesta maquinària destinada a l'extracció d'aigua de pous i aqüífers, per a extraure al seu torn el so que produeix el seu mecanisme, que consisteix en una roda de ferro de prop de dos metres de diàmetre per 60 centímetres d'ample.

La fricció de l'oxidat engranatge de ferro, convenientment gravada per Edu Comelles, produeix una reverberació tel·lúrica emesa pel pesant artefacte en el seu oscil·lant moviment. Hom diria que de les entranyes de la terra isqueren gemecs espectrals, que l'artista modula perquè el so siga “capaç d'evocar imatges mentals”, tal com suggereix el seu autor. La música així extreta acaba vinculant-se amb una certa memòria ancestral, de la qual sens dubte donen compte aquestes sèries que es resisteixen a morir.

Una música inquietant, la que evoquen aquestes sèries, sàviament destil·lada per Comelles, qui assegura utilitzar-les com si foren orgues d'església al servei d'aquesta escolta absorbent. N'hi ha qui, com el poeta i musicòleg Ramón Andrés, veuen en aquesta música allunyada dels cànons establits la millor manera d'aprehendre la vibració que els fenòmens atmosfèrics deixen en l'oïda, incloent-hi, en el nostre cas, els derivats de l'activitat industrial i, per tant, humana.

El so filós, que grinyola, de la sínia o sènia furgant amb la seua gran roda hidràulica en la terra (la mare terra?), que genera un spectral *quejío*, que en dirien els flamencs, o murmurí a manera de rèquiem, que postularien els clàssics, contrasta amb el murmurí de l'aigua igualment recollit en els enregistraments, que després Comelles treballa com si fora un artesà de la sonoritat més íntima. Els silencis també juguen un paper primordial en el vast ventall de tonalitats extretes de tan grans profunditats.

Segons estudis neurocientífics, en una relació entre les escales musicals i els tons vocals de la parla, els éssers humans podem arribar a distingir 240 tons diferents en un rang mitjà de l'audició, no obstant això, utilitzem un nombre molt reduït d'escales, d'entre cinc i set tons, que es corresponen amb els de la parla. De manera que hi ha un ampli espectre que sol ser rebutjat, tenint en compte els hàbits convencionals de la nostra escolta. Per això que Comelles se n'isca per la tangent, aprofundint en aquesta altra escolta que requereix una major amplitud de la nostra sensibilitat perceptiva.

Els enregistraments del so ancestral, tel·lúric, spectral i, en tot cas, inquietant, per trobar-se lligat a les fondàries de la terra i de l'ésser, de les sèries objecte de la seua creativitat, són com a claus que Edu Comelles fabrica per a obrir les portes d'una percepció més sibil·lina. Una percepció en què els silencis, en temps d'un consum accelerat, s'imbriquen com a escates en l'artefacte mecànic que perfora la terra, integrant-se en un tot harmoniós per decantació minuciosa de cada una de les seues parts.

“Cal assumir que qualsevol so és música”, diu l'artista. Música que, en el seu cas, mama d'aquells autors que, com ell, van furgar en les seues incomptables possibilitats: des d'Arnold Schönberg a György Ligeti, passant per Anton Webern o John Cage, que van aprofundir en l'abstracció de la música, incorporant el silenci en les partitures. “No tinc res a dir i ho estic dient, i això és poesia”, va sentenciar Cage. Tons i paraules agermanant-se per a reclamar el seu lloc per damunt de la significació més simple, obrint-se pas com a vehicles d'emocions insondables.

Fantasia intrauterina, sensació oceànica o reverberació tel·lúrica, la veritat és que l'obra d'Edu Comelles transita per certes profunditats magmàtiques, en les quals furga amb els seus enregistraments per a extraure sons que venen de molt lluny, simplement posant-se a l'escolta d'allò més pròxim i propinc. No hi ha cap metafísica en la seua música, sinó la més materialista de les concepcions: aquella que convida a pensar i a crear imatges mentals, a partir dels sons que ens envolten.

'Sínia / Sènia', per a aquells que temen l'art sonor o l'anomenada música d'avantguarda, és una peça que a penes requereix la voluntat d'asseure's a escoltar els batecs de la terra, com s'escolten els batecs del cor quan mantenim el silenci apropiat. Un silenci escamotejat per les presses del consum voraç, que Edu Comelles rescata seguint la màxima del filòsof i matemàtic Ludwig Wittgenstein, quan va dir que del que no podem parlar, millor és guardar silenci. Els lindars de la percepció posats al servei d'una música que arriba de molt lluny.

Los sonidos ancestrales de Edu Comelles

Salva Torres

El filósofo Friedrich Nietzsche ya se refirió a la música como aquella disciplina artística que estaba más cerca de la physis, entendiendo por ésta la naturaleza en tanto surgimiento, brote, aparición o insurgencia. La representación, asociada al lenguaje de la razón y del logos, estaría un escalón por debajo de la suprema experiencia sensorial, es decir, propiamente musical, de contacto con la materia última del ser.

El psicoanalista Sigmund Freud, tirando de este hilo, habló de fantasía intrauterina, previa al nacimiento, para constatar la manera en que el feto, al quinto mes de embarazo, tenía constituido el sistema nervioso central y el oído, procesando ya el lenguaje que le llega del habla de la madre a través del líquido amniótico. He ahí la formación de nuestros primeros recuerdos, sin duda atávicos y, por ello, de hondo magnetismo para la vida ulterior.

El propio Freud, sabedor de la intensidad de esa experiencia, habló de los sonidos ancestrales todavía sin significado, que percibe el feto entre las 19 y 20 semanas de embarazo, como envueltos en una sensación oceánica. Sensación que otorgaría a la música esa primacía, en el rango de las emociones, superior a cualquier otra disciplina artística, ya sea para bien, la cualidad terapéutica atribuida por Aristóteles, o para mal, su empleo como carga motivadora para la guerra.

Así, el filósofo griego, en el libro V de su 'Política', escribió: "La música purifica las pasiones y provoca en los humanos una alegría inocente y pura". El escritor Anthony Burgess, por el contrario, puso en labios del protagonista de 'La naranja mecánica' lo siguiente: "Se decía que la Gran Música y la Gran Poesía tranquilizarían a la Juventud Moderna y conseguirían Civilizarla. [Sin embargo] La música siempre me excitaba, oh hermanos míos, haciéndome sentir como si fuera el propio y viejo Bogo [Dios] en persona, listo para descargar rayos y centellas".

Valga este largo preámbulo, para situarnos de lleno en la obra de Edu Comelles, cuya instalación sonora de título 'Sínia / Sènia' ha sido adquirida por la Conselleria de Cultura para formar parte de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. Una pieza que consta de dos amplificadores de guitarra Marshall modificados, correas de sujeción, anclajes de pared e iluminación LED.



Todo ello integrado en una caja, con la finalidad de evocar el sonido que producen las norias de agua, cuyo patrimonio rural se halla en desuso y que el artista ha investigado, dada la alta concentración de ellas en las afueras de Torredembarra (Tarragona).

“Reivindico la necesidad de escuchar el sonido como puro disfrute estético”, apunta Comelles, para quien escuchar no es lo mismo que oír. “La escucha requiere mayor atención, porque a oír estamos más acostumbrados”, añade. Y su escucha, en la obra que nos ocupa, se sumerge en lo más hondo de esa maquinaria destinada a la extracción de agua de pozos y acuíferos, para extraer a su vez el sonido que produce su mecanismo, consistente en una rueda de hierro de casi dos metros de diámetro por 60 centímetros de ancho.

La fricción del oxidado engranaje de hierro, convenientemente grabada por Edu Comelles, produce una reverberación telúrica emitida por el pesado artillugio en su oscilante movimiento. Diríase que de las entrañas de la tierra salieran gemidos espectrales, que el artista modula para que el sonido sea “capaz de evocar imágenes mentales”, tal y como sugiere su autor. La música así extraída termina vinculándose con cierta memoria ancestral, de la que sin duda dan cuenta estas norias que se resisten a morir.

Una música inquietante, la que evocan estas norias, sabiamente destilada por Comelles, quien asegura utilizarlas como si fueran órganos de iglesia al servicio de esa escucha absorbente. Hay quienes, como el poeta y musicólogo Ramón Andrés, ven en esa música alejada de los cánones establecidos, la mejor manera de aprehender la vibración que los fenómenos atmosféricos dejan en el oído, incluyendo, en nuestro caso, los derivados de la actividad industrial y, por tanto, humana.

El sonido filoso, chirriante, de la sínia o sènia hurgando con su gran rueda hidráulica en la tierra (¿la madre tierra?), generando un espectral quejío, que dirían los flamencos, o susurro a modo de réquiem, que postularían los clásicos, contrasta con el murmullo del agua igualmente recogido en las grabaciones, que luego Comelles trabaja como si fuera un artesano de la sonoridad más íntima. Los silencios también juegan un papel primordial en el vasto abanico de tonalidades extraídas de tamañas profundidades.

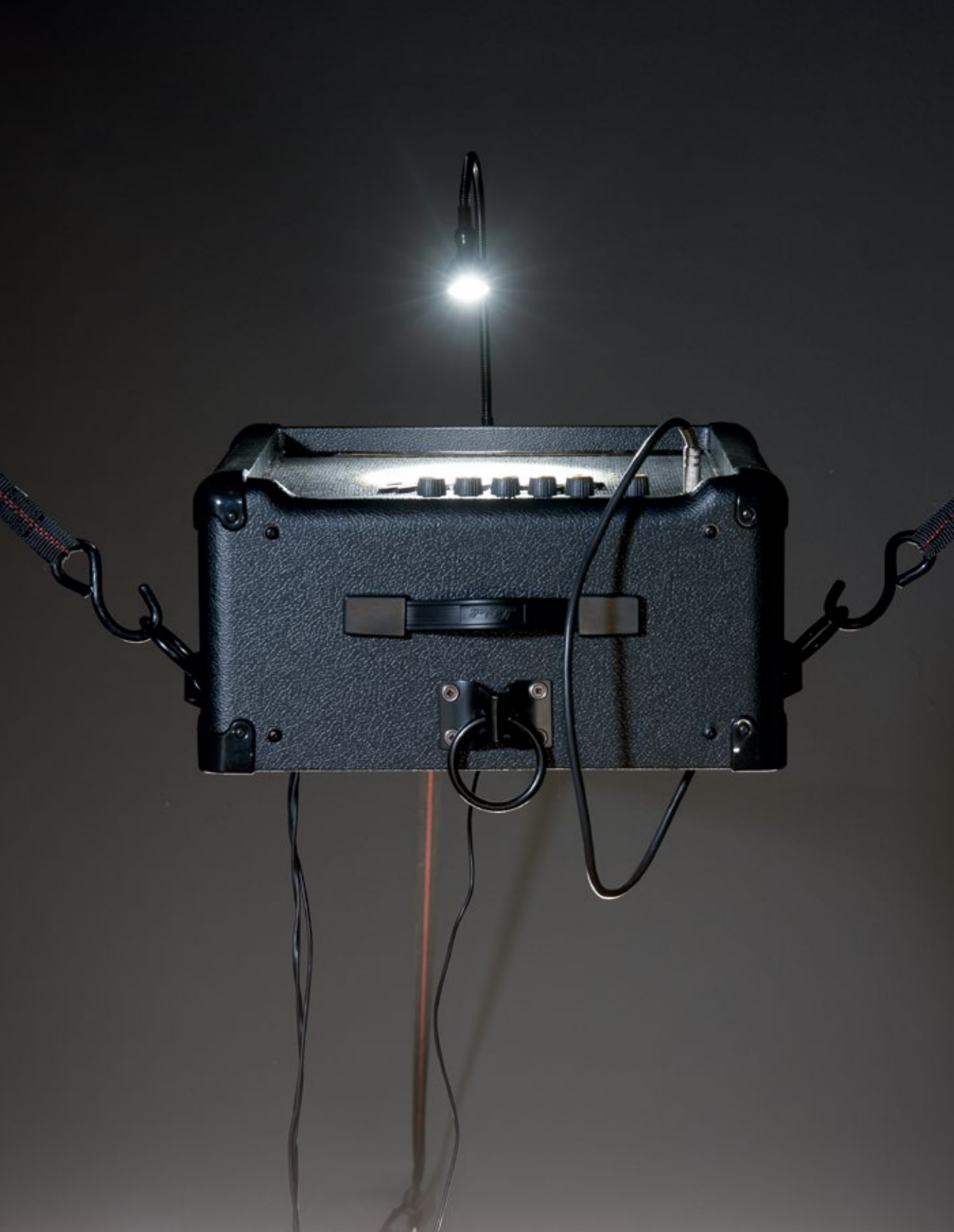
Según estudios neurocientíficos, en una relación entre las escalas musicales y los tonos vocales del habla, los seres humanos podemos llegar a distinguir 240 tonos distintos en un rango medio de la audición, sin embargo, utilizamos un número muy pequeño de escalas, de entre cinco y siete tonos, que se corresponden con los del habla. De forma que hay un amplio espectro que suele ser desechado, dados los hábitos convencionales de nuestra escucha. De ahí que Comelles se salga por la tangente, profundizando en esa otra escucha que requiere una mayor amplitud de nuestra sensibilidad perceptiva.

Las grabaciones del sonido ancestral, telúrico, espectral y, en todo caso, inquietante, por hallarse ligado a las honduras de la tierra y del ser, de las norias objeto de su creatividad, son como llaves que Edu Comelles fabrica para abrir las puertas de una percepción más sibilina. Una percepción donde los silencios, en tiempos de un consumo acelerado, se imbrican como escamas en el artillugio mecánico que horada la tierra, integrándose en un todo armonioso por decantación minuciosa de cada una de sus partes.

“Hay que asumir que cualquier sonido es música”, dice el artista. Música que, en su caso, mama de aquellos autores que, como él, hurgaron en sus incontables posibilidades: desde Arnold Schönberg a György Ligeti, pasando por Anton Webern o John Cage, que profundizaron en la abstracción de la música, incorporando el silencio en las partituras. “No tengo nada que decir y lo estoy diciendo, y esto es poesía”, sentenció Cage. Tonos y palabras hermanándose para reclamar su sitio por encima de la significación más simple, abriéndose paso como vehículos de emociones insondables.

Fantasía intrauterina, sensación oceánica o reverberación telúrica, lo cierto es que la obra de Edu Comelles transita por ciertas profundidades magmáticas, en las que escarba con sus grabaciones para extraer sonidos que vienen de muy lejos, simplemente poniéndose a la escucha de lo más próximo y cercano. No hay metafísica alguna en su música, sino la más materialista de las concepciones: aquella que invita a pensar y a crear imágenes mentales, a partir de los sonidos que nos rodean.

‘Sínia / Sènia’, para aquellos que le temen al arte sonoro o a la llamada música de vanguardia, es una pieza que apenas requiere la voluntad de sentarse a escuchar los latidos de la tierra, como se escuchan los propios latidos del corazón cuando mantenemos el silencio apropiado. Un silencio escamoteado por las prisas del consumo voraz, que Edu Comelles rescata siguiendo la máxima del filósofo y matemático Ludwig Wittgenstein, cuando dijo que de lo que no podemos hablar, mejor es guardar silencio. Los umbrales de la percepción puestos al servicio de una música que llega de muy lejos.



***Ancestral sounds* by Edu Comelles**

Salva Torres

The philosopher Friedrich Nietzsche referred to music as the artistic discipline that was closest to *physis*, understanding the latter to be nature in terms of an emergence, sprouting, appearance or insurgency. Representation, associated with the language of reason and logos, would be a step below the supreme sensory experience; in other words, truly musical, about contact with the ultimate matter of being.

The psychoanalyst Sigmund Freud, continuing along such lines, spoke of intrauterine fantasy before birth to show how the foetus at the fifth month of pregnancy has formed its central nervous system and hearing, already processing the language that reaches it from the mother's speech through the amniotic fluid. That is the formation of our earliest memories, doubtless atavistic ones and therefore containing deep magnetism for later life.

Freud himself, aware of the intensity of this experience, spoke of the ancestral sounds as yet without meaning, which the foetus perceives between 19 and 20 weeks into pregnancy, as if enveloped in an oceanic sensation. That sensation would give music primacy, within the range of emotions, over any other artistic discipline, whether for good as in the therapeutic quality attributed by Aristotle, or for bad as in its use as motivation for war.

Thus wrote the Greek philosopher in Book V of his *Politics*: "Music purifies the passions and provokes in humans an innocent and pure joy." The writer Anthony Burgess, on the other hand, put the following words into the mouth of the main character in *A Clockwork Orange*: "Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized. [However] Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog [God] himself, ready to [unleash lightning and flashes]".

It is worth this long preamble to place ourselves fully within the work of Edu Comelles, whose sound installation entitled *Sínia/Sènia* has been acquired by the Valencia Regional Department of Culture to become part of the Regional Government's Contemporary Art Collection (*Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana*). It is a piece consisting of two modified Marshall guitar amps, some straps holding them in place, wall anchors and LED lighting.

All of this is integrated in a box in order to evoke the sound produced by water wheels, whose rural heritage is in disuse and which the artist has studied, given the great concentration of them on the outskirts of Torredembarra (Tarragona).

“I call for the need to listen to sound as pure aesthetic enjoyment,” states Comelles, for whom listening is not the same as hearing. “Listening requires more attention, because we are more used to hearing,” he adds. His listening in the work that concerns us immerses itself in the depths of that machinery designed to extract water from wells and aquifers, to extract in turn the sound produced by its mechanism consisting of an iron wheel almost two metres in diameter by 60 centimetres in width.

The friction of the rusty iron workings, conveniently recorded by Edu Comelles, creates a telluric reverberation emitted by the heavy contraption in its oscillating motion. One could say that spectral moaning is coming from the bowels of the earth, which the artist modulates so the sound is “capable of evoking mental images,” as the artist suggests. The music thus extracted ends up being linked to a certain ancestral memory, which is undoubtedly recalled by these waterwheels that refuse to die.

The music these waterwheels evoke is a disturbing kind, cleverly distilled by Comelles, who says he uses them as if they were church organs at the service of that absorbing act of listening. In this music far from the established canons, there are those who see, like the poet and musicologist Ramón Andrés, the best way to halt the vibration that atmospheric phenomena leave in one’s hearing, including, in our case, those arising from activity that is industrial and therefore human.

The sharp, creaking sound of the *sínia* or *sènia* plunging with its big hydraulic wheel into the earth (mother earth?), creating a spectral whimpering or *quejío* as flamenco artists would say, or a whisper like a requiem, as the classics would postulate, contrasts with the murmur of the water also gathered up in the recordings, which Comelles then works as if he were a craftsman of the most intimate kind of sound. Silences also play an essential part in the vast range of tones drawn from such great depths.

According to neuroscientific studies, in a relationship between musical scales and the vocal tones of speech, human beings can distinguish 240 different tones in a medium range of hearing, although we use a very small number of scales of between five and seven tones for speech. Therefore, there is a broad spectrum that is usually discarded, given our conventional listening habits. That is where Comelles goes off on a tangent, delving into that other listening that requires a greater breadth of our perceptual sensitivity.

The recordings of the ancestral, telluric, spectral and always disturbing sound, on being linked to the depths of being and of the earth, of the waterwheels that are the subject of his creativity, are like keys that Edu Comelles creates to open up the doors to a more sibylline perception. It is a perception where silences, in times of accelerated consumption, interweave like animal scales in the mechanical device that pierces the earth, integrating itself into a harmonious whole by means of a meticulous decantation of each of its parts.

“One has to assume that any sound is music,” says the artist. It is music that, in his case, is the mother of creators like him who delved into its countless possibilities: from Arnold Schönberg to György Ligeti, through Anton Webern and John Cage, who delved into the abstraction of music, incorporating silence in their scores. “I have nothing to say and I am saying it, and this is poetry,” Cage affirmed. Tones and words forming a fellowship to claim their place beyond the simplest meaning, breaking through like vehicles of unfathomable emotions.

Intrauterine fantasy, an oceanic sensation or telluric reverberation; the fact is that Edu Comelles’ work moves through certain magmatic depths in which he digs down with his recordings to extract sounds that come from very far away, simply by listening to what is closest and most familiar. There is no metaphysics at all in his music, but the most materialistic of conceptions: that which invites us to think and create mental images from the sounds surrounding us.

Sínia/Sènia, for those who fear sound art or so-called avant-garde music, is a piece that requires barely the will to sit and listen to the heartbeats of the earth, as if listening to one’s own heartbeat when we hold the necessary silence. It is a silence whisked away by the rush of voracious consumption, which Edu Comelles salvages following the maxim of the philosopher and mathematician Ludwig Wittgenstein, when he said that what we cannot talk about, it is better to keep silent. The thresholds of perception at the service of music reaching us from far away.



Cristina Durán

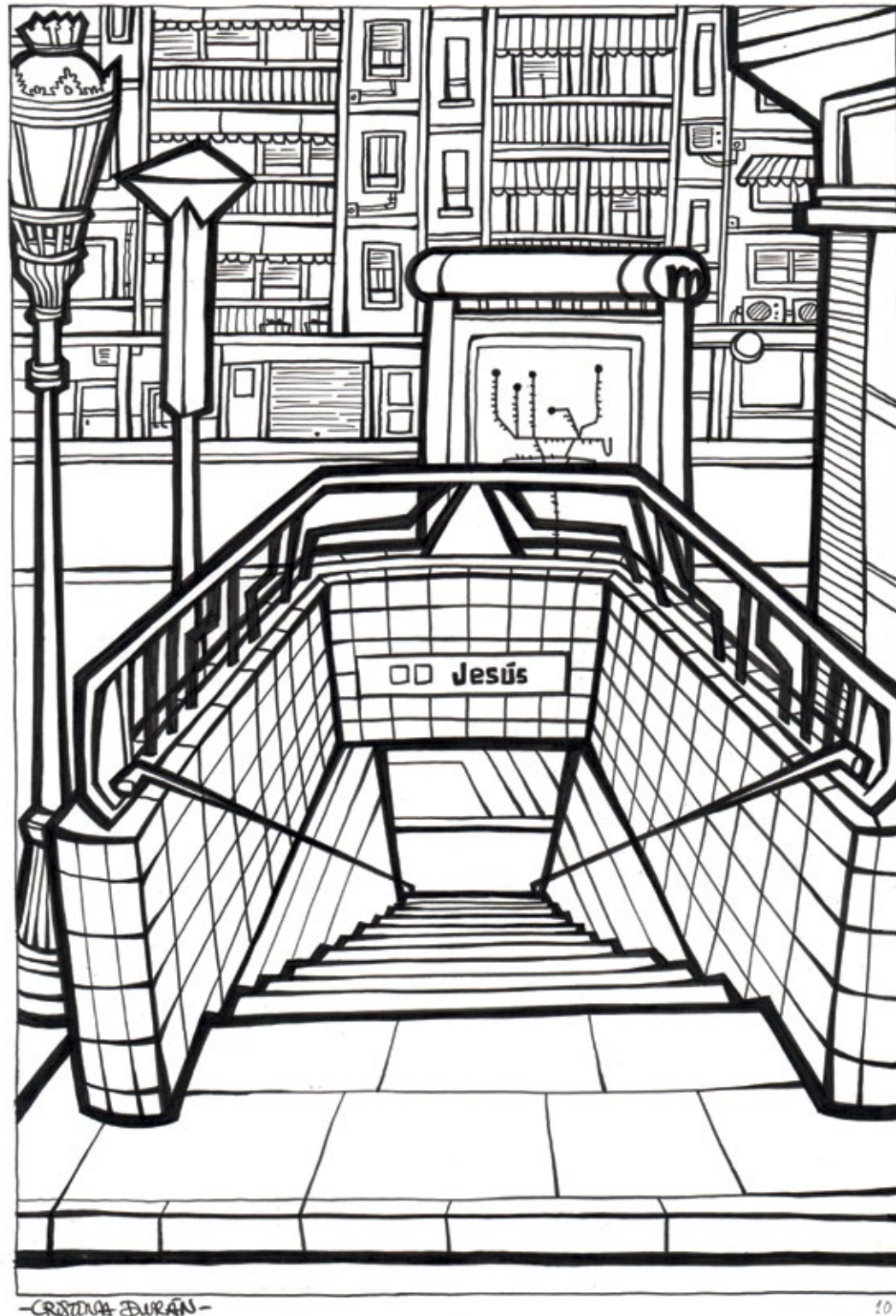
València, 1970

Los momentos clave de la historia contada en la novela gráfica “El día 3”. 2018

Tinta, llapis, gouache i collage sobre paper

23 dibuixos de 35,3 x 25 cm; 1 dibuix de 29,7 x 42 cm; 3 dibuixos de 52 x 37 cm;
1 dibuix amb collage de 35 x 40 cm; 3 pintures de 23 x 23 cm





El dia 3. Tinta per a no passar de llarg

Silvia Zarza

3 de juliol de 2006. No sols és una data, sinó les coordenades del trauma individual i col·lectiu que ha marcat per sempre la societat valenciana. Va esclatar aquell matí, sens dubte, una tragèdia personal, intransferible i, probablement, intraduïble a cap llenguatge: la dels familiars, amics i altres afins de les 43 persones que van perdre la vida en l'accident del metro de València i les 47 que van veure com el drama va quedar tatuat en la seua pell i en la seua memòria. Però també va començar a obrir-se una ferida grupal i infectada de silenci que ha supurat durant massa anys un oblit dolós cap als vertaders damnificats fins a tancar-se amb un reconeixement judicial i ciutadà que sí que va haver-hi responsables. I en aqueix procés alguna cosa ha hagut de veure l'art.

Un dels interrogants que es plantegen amb major freqüència en cercles culturals és per a què serveix l'art i si aquest ha de complir una funció social. Les respostes, en ocasions antagòniques, a una pregunta immensa són i seran infinites, encara que en aquest cas sembla evident que l'obra gràfica de Cristina Durán és útil més enllà de la bellesa del traç i destil·la el que es denomina compromís. Hi ha visibilització, justícia i, fins i tot, una mica d'acte de contrició. La mateixa artista explicava en una entrevista¹ que la seua novel·la gràfica sobre el sinistre 'El dia 3' (que, no l'oblidem, va obtenir el Premi Nacional de Còmic 2019 i compta amb guió de Miguel Ángel Giner Bou i la periodista Laura Ballester, que va insistir a defensar la bandera de la informació enfront d'un vendaval de mutisme) va nàixer "perquè ens enfadem amb nosaltres mateixos". "Nosaltres que solem estar alerta dels problemes socials, també ens hem oblidat de les víctimes", declarava l'autora. La veritat és que quasi tots ho vam fer, fins que la tinta, que uneix amb un fil de curiositat i vigència la il·lustració i el periodisme —és just al·ludir en aquest punt la impressió que va causar el programa de televisió 'Salvados' sobre la lluita de l'associació de víctimes—, va aconseguir dibuixar a la fi la plaça plena que dota d'un epíleg de dignitat aquesta obra, que, des d'ara, podrà ser també considerada 'peça de museu'.

Parla José María Parreño² d'un "art descontent". "Tota manifestació artística conseqüent -assenyala- reflecteix la seua època, però un art compromés té com a objectiu específic els problemes socials i polítics d'aquella. Bé per a donar un testimoni crític, bé per a oferir solucions a problemes concrets, bé constituint-se en instància utòpica o de negació. Totes les seues manifestacions s'enquadren en una d'aquestes tres categories: d'agitació, funcional o utòpica".

Aqueix art insatisfet, podem afegir per part nostra, es llança a la cerca d'un espectador o espectadora amb fam crítica i capacitat per a enfrontar-se a les escenes menys amables de la realitat, paisatges gens complaents que bé mereixen ser objecte de l'observació creativa.

La trentena d'originals seleccionats per a la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana resumeixen alguns dels moments clau d'un episodi tan trist com heroic, ja que hem de recordar la primera accepció que proporciona la Reial Acadèmia (RAE) del vocable heroi-heroïna: "Persona que realitza una acció molt abnegada en benefici d'una causa noble". No és precisament això el que van fer les mares, els pares, els germans i les parelles que van suportar anys predicant en el desert?

L'entrada a l'estació de metro de Jesús, convertida ja en un lloc amarrat a la crònica negra; el vagó fracturat sobre tantes vides; les abraçades i les flors que desprenen l'aroma dels qui se'n van anar; els discursos del poder que van intentar enterrar la catàstrofe i, finalment, la victòria moral dels qui van combatre massa temps en solitari... Tot està en els dibuixos i pintures que relaten *El día 3*.

L'intens caràcter testimonial de les obres és indissoluble de la disciplina artística que els serveix de suport. Des que la ja mítica mostra *Bande dessinée et figuration narrative*, celebrada en 1967 en el Musée des Arts Décoratifs, al Palais du Louvre, de París, el còmic ha anat ocupant sales, edicions i activitats didàctiques en museus de tot el món. I ha arribat igualment el moment que la política d'adquisicions de les institucions i centres d'exhibició faça lloc en els seus fons a una manifestació especialment indicada per a testimoniar la realitat més immediata i permetre la circulació d'un llenguatge artístic contemporani entre públics diversos. La Comunitat Valenciana, i la ciutat de València en particular, ha abanderat aqueix impuls perquè la narrativa gràfica interprete un paper protagonista en els espais museístics del segle XXI (cal recordar les exhibicions impulsades per l'IVAM, el Museu de Prehistòria, el MuVIM o el Centre del Carme Cultura Contemporània).³

En paraules de l'especialista i director de l'Aula de Còmic de la Universitat de València, Álvaro Pons⁴, "sembla que aqueixa cerca de legitimació del còmic està ja superada.

Possiblement el còmic no ha canviat, però la mirada que tenim sobre el còmic sí (...). Aqueix encreuament de camins de les arts que és el còmic és un lloc de convivència".

Adopte la forma que adopte, la manifestació artística parla de nosaltres (dels nosaltres de qualsevol època) i esdevé una sort de ressò de les inquietuds, els anhels, els terrors i les conviccions de les persones que habiten els successius contextos. La creació fa les vegades també d'espill implacable mostrant qui som i, a vegades, qui volem ser. Els dibuixos de Cristina Durán, basats en les paraules de Giner i Ballester i en la imponent obstinació de les víctimes, apel·la l'obligació de qüestionar, de posar en dubte, de no passar de llarg. I en aqueixa missió també s'ha embarcat l'art.

¹ Gallart, Juan Antonio, 2019. Entrevista a Cristina Durán en Economía 3.

² Parreño, José María, 2006, *Un arte descontento*. Cendeac.

³ 'València. Línia clara' (IVAM, 2016); 'El dibuixat. Paco Roca' (IVAM, 2019); 'Prehistòria i còmic' (Museu de Prehistòria, 2016); 'L'eclosió dels clàssics' i 'L'inici del còmic a la Península' (MuVIM, 2018); 'Des de la meua finestra' (Centre del Carme Cultura Contemporània, 2020).

⁴ Pons, Álvaro. Conferència 'Y Superman entró en el museo'. Museu del Prado, 2017.

El día 3. Tinta para no pasar de largo

Silvia Zarza

3 de julio de 2006. No solo es una fecha, sino las coordenadas del trauma individual y colectivo que ha marcado para siempre a la sociedad valenciana. Estalló aquella mañana, sin duda, una tragedia personal, intransferible y, probablemente, intraducible a lenguaje alguno: la de los familiares, amigos y demás allegados de las 43 personas que perdieron la vida en el accidente del Metro de València y las 47 que vieron cómo el drama quedó tatuado en su piel y en su memoria. Pero también comenzó a abrirse una herida grupal e infectada de silencio que ha supurado durante demasiados años un olvido doloso hacia los verdaderos damnificados hasta cerrarse con un reconocimiento judicial y ciudadano de que sí hubo responsables. Y en ese proceso algo ha tenido que ver el arte.

Uno de los interrogantes que se plantean con mayor frecuencia en círculos culturales es para qué sirve el arte y si este debe cumplir una función social. Las respuestas, en ocasiones antagónicas, a una pregunta inmensa son y serán infinitas, aunque en este caso parece evidente que la obra gráfica de Cristina Durán es útil más allá de la belleza del trazo y destila lo que se viene en denominar compromiso. Hay visibilización, justicia e, incluso, algo de acto de contrición. La propia artista explicaba en una entrevista¹ que su novela gráfica sobre el siniestro ‘El día 3’ (que, no lo olvidemos, obtuvo el Premio Nacional de Cómic 2019 y cuenta con guion de Miguel Ángel Giner Bou y la periodista Laura Ballester, que insistió en defender la bandera de la información frente a un vendaval de mutismo) nació “porque nos enfadamos con nosotros mismos”. “Nosotros que solemos estar alerta de los problemas sociales, también nos hemos olvidado de las víctimas”, declaraba la autora. Lo cierto es que casi todos lo hicimos, hasta que la tinta, que une con un hilo de curiosidad y vigencia a la ilustración y al periodismo –es justo aludir en este punto a la impresión que causó el programa de televisión ‘Salvados’ sobre la lucha de la asociación de víctimas–, consiguió dibujar al fin la plaza llena que dota de un epílogo de dignidad a esta obra, que, desde ahora, podrá ser también considerada ‘pieza de museo’.



Habla José María Parreño² de un “arte descontento”. “Toda manifestación artística consecuente -señala- refleja su época, pero un arte comprometido tiene como objetivo específico los problemas sociales y políticos de aquella. Bien para dar un testimonio crítico, bien para ofrecer soluciones a problemas concretos, bien constituyéndose en instancia utópica o de negación. Todas sus manifestaciones se encuadran en una de estas tres categorías: de agitación, funcional o utópica”.

Ese arte insatisfecho, podemos añadir por nuestra parte, se lanza a la búsqueda de un espectador o espectadora con hambre crítica y capacidad para enfrentarse a las escenas menos amables de la realidad, paisajes nada complacientes que bien merecen ser objeto de la observación creativa.

La treintena de originales seleccionados para la Col.lecció d’Art Contemporani de la Generalitat Valenciana resumen algunos de los momentos clave de un episodio tan triste como heroico, ya que debemos recordar la primera acepción que proporciona la Real Academia (RAE) del vocablo héroe-heroína: “Persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble”. ¿No es precisamente eso lo que hicieron las madres, los padres, los hermanos y las parejas que soportaron años predicando en el desierto?

La entrada a la estación de metro de Jesús, convertida ya en un lugar amarrado a la crónica negra; el vagón fracturado sobre tantas vidas; los abrazos y las flores que desprenden el aroma de los que se fueron; los discursos del poder que intentaron enterrar la catástrofe y, finalmente, la victoria moral de quienes combatieron demasiado tiempo en solitario... Todo está en los dibujos y pinturas que relatan ‘El día 3’.

El intenso carácter testimonial de las obras es indisoluble de la disciplina artística que les sirve de soporte. Desde que la ya mítica muestra “*Bande dessinée et figuration narrative*”, celebrada en 1967 en el Musée des Arts Décoratifs, en el Palais du Louvre, de París, el cómic ha ido ocupando salas, ediciones y actividades didácticas en museos de todo el mundo. Y ha llegado igualmente el momento de que la política de adquisiciones de las instituciones y centros de exhibición haga sitio en sus fondos a una manifestación especialmente indicada para testimoniar la realidad más inmediata y permitir la circulación de un lenguaje artístico contemporáneo entre públicos diversos. La Comunitat Valenciana, y la ciudad de València en particular, han venido abanderando ese impulso para que la narrativa gráfica interprete un papel protagonista en los espacios museísticos del siglo XXI (basta recordar las exhibiciones impulsadas por el IVAM, el Museu de Prehistòria, el MuVIM o la el Centre del Carme Cultura Contemporània).³

En palabras del especialista y director del Aula de Cómic de la Universitat de València, Álvaro Pons⁴, “parece que esa búsqueda de legitimación del cómic está ya superada. Posiblemente el cómic no ha cambiado, pero la mirada que tenemos sobre el cómic sí (...). Ese cruce de caminos de las artes que es el cómic es un lugar de convivencia”

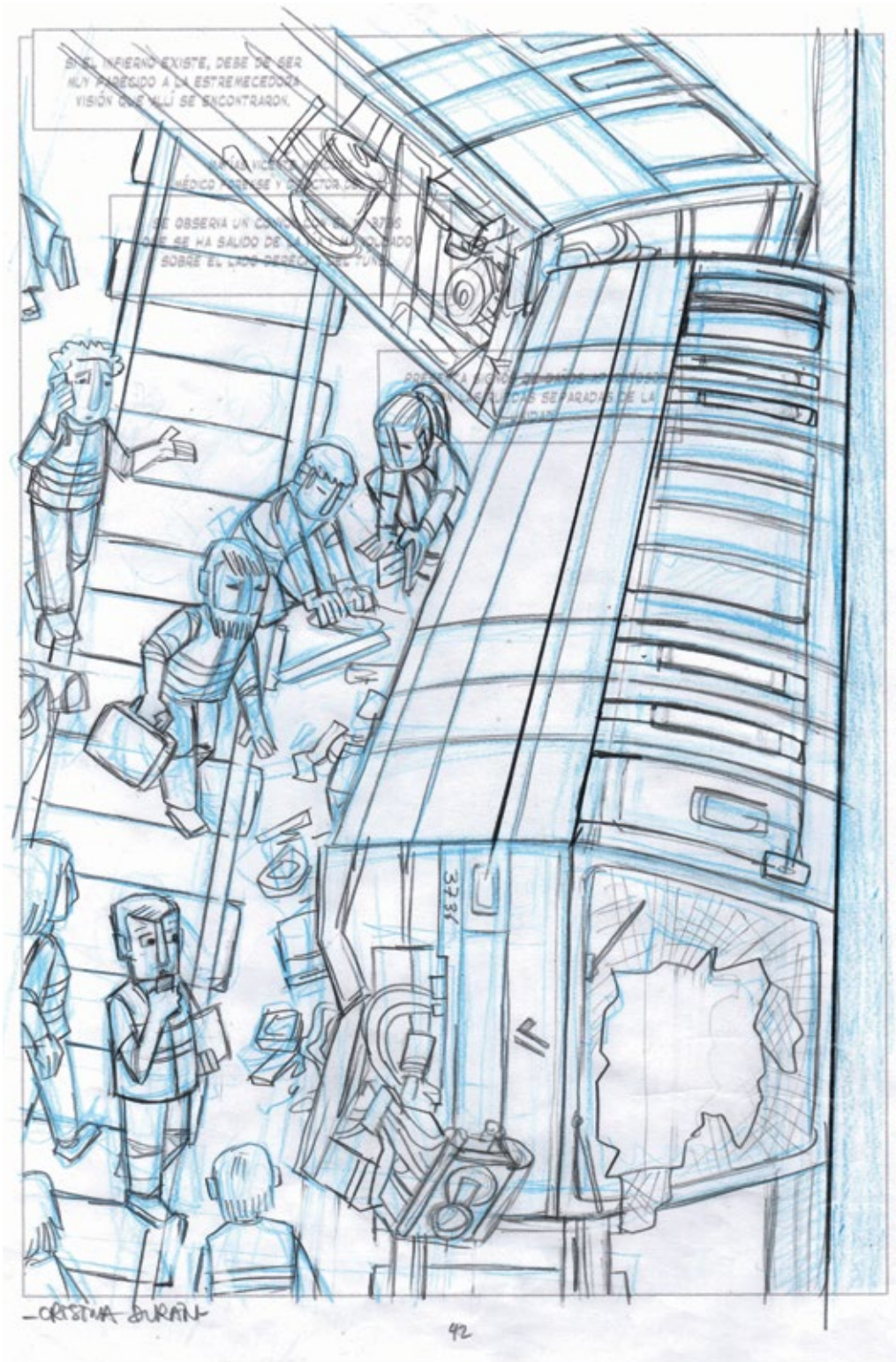
Adopte la forma que adopte, la manifestación artística habla de nosotros (de los nosotros de cualquier época) y deviene una suerte de eco de las inquietudes, los anhelos, los terrores y las convicciones de las personas que habitan los sucesivos contextos. La creación hace las veces también de espejo implacable mostrando quiénes somos y, en ocasiones, quiénes queremos ser. Los dibujos de Cristina Durán, apoyados en las palabras de Giner y Ballester y en la imponente obstinación de las víctimas, apela a la obligación de cuestionar, de poner en duda, de no pasar de largo. Y en esa misión también se ha embarcado el arte.

1 Gallart, Juan Antonio, 2019. Entrevista a Cristina Durán en Economía 3.

2 Parreño, José María, 2006, *Un arte descontento*. Cendeac.

3 ‘Valencia. Línea clara’ (IVAM, 2016); ‘El dibujado. Paco Roca’ (IVAM, 2019); ‘Prehistoria y cómic’ (Museu de Prehistòria, 2016); ‘La eclosión de los clásicos’ y ‘El inicio del cómic en la Península’ (MuVIM, 2018); ‘Desde mi ventana’ (Centre del Carme Cultura Contemporània, 2020).

4 Pons, Álvaro. Conferència ‘Y Superman entró en el museo’. Museu del Prado, 2017.



Day 3. Ink for not passing by

Silvia Zarza

3rd July 2006. It is not just a date, but the coordinates of the individual and collective trauma that has marked Valencian society forever. That morning was shattered by a personal, non-transferable tragedy that can probably not be translated into any language: the tragedy of the relatives, friends and acquaintances of the 43 people who lost their lives in the Metro train accident in Valencia and the 47 for whom the drama remained tattooed on their skin and in their memory. But a collective wound also began to open up, infected by silence and putrefying for too many years in a painful oblivion for those truly afflicted until it was finally sutured by acknowledgement from the law and from the citizens that there were people responsible. And art had something to do with that process.

One of the questions most often posed in cultural circles is what art is for if it is to serve some social purpose. The replies to such an immense question are sometimes antagonistic. They are and will be infinite, yet in this case it seems clear that Cristina Durán's graphic work is useful beyond the beauty of the traces, distilling what has come to be called commitment. There is visibilisation, justice and even to some extent an act of contrition. The artist herself explained in an interview¹ that her graphic novel about the accident, *Day 3*, which won the National Comic Award in 2019 with a script by Miguel Ángel Giner Bou and the journalist Laura Ballester, who insisted on defending the cause of information against a barrage of mutism, began "because we were angry with ourselves. [...] We are not usually alert to social problems and we forgot the victims". The fact is that nearly all of us did, until the ink, which uses a thread of curiosity and continued validity to bind illustration to journalism (here it is fair to note the impression caused by the television programme *Salvados* on the struggle by the victims' association), managed to draw the packed plaza that provides a dignified epilogue to this work which, from now on, will also be considered a "museum piece".

José María Parreño² talks of a “discontented art”. “All consequential artistic manifestation reflects its era,” he points out, “but the specific aim of committed art is that era’s social and political problems. It may be to bear witness with critique or to provide solutions to specific problems, or else to become a petition for utopia or for denial. All of their manifestations fall within one of these three categories: agitation, functional or utopian.”

For our part, we may add that this unsatisfied art sets out in search of a spectator hungry to criticise with the ability to confront the less pleasant scenes of reality, sceneries that are not at all pleasing but which deserve to be subjected to creative observation.

The thirty originals selected for the Contemporary Art Collection of the Valencian Regional Government (*Generalitat Valenciana*) sum up some of the key moments in an episode as sad as it is heroic, since we must recall the first definition given by the dictionary for the word *hero*: “A person who performs a very selfless act for the benefit of a noble cause.” Is that not precisely what the mothers, fathers, siblings and partners did, enduring years of preaching to the wind?

The entrance to the Jesús underground train station, which has by now become a place associated with the dark chronicle; the fractured carriage over so many lives; the hugs and flowers giving off the scent of those who left; the speeches from those in power attempting to bury the catastrophe; and finally, the moral victory of those who fought for too long alone. This is all in the drawings and paintings that tell of *Day 3*.

The intense witness-like nature in the artworks is inseparable from the artistic discipline behind them. Ever since the now legendary exhibition *Bande dessinée et figuration narrative*, held in 1967 at the Musée des Arts Décoratifs in the Palais du Louvre, Paris, comics have been occupying halls, publications and educational activities in museums around the world. And the time has also come for institutions’ and exhibition centres’ procurement policies to make room in their collections for a manifestation especially apt to bear witness to the most immediate reality and allow a contemporary artistic language to circulate among diverse audiences. The Valencia Community Region and the City of Valencia in particular have been championing this drive for graphic narrative to play a leading role in the museum spaces of the 21st century (one need only recall the exhibitions promoted by the IVAM, the Museum of Prehistory, the MuVIM and the Centre del Carme Cultura Contemporània).³

In the words of the specialist and director of the Comic Class at the University of Valencia, Álvaro Pons⁴, “It seems that this quest for legitimization of the comic has now been achieved. Possibly the comic hasn’t changed, but the way we look at the comic has [...]. That crossroads of the arts represented by comics is a place for coexistence.”

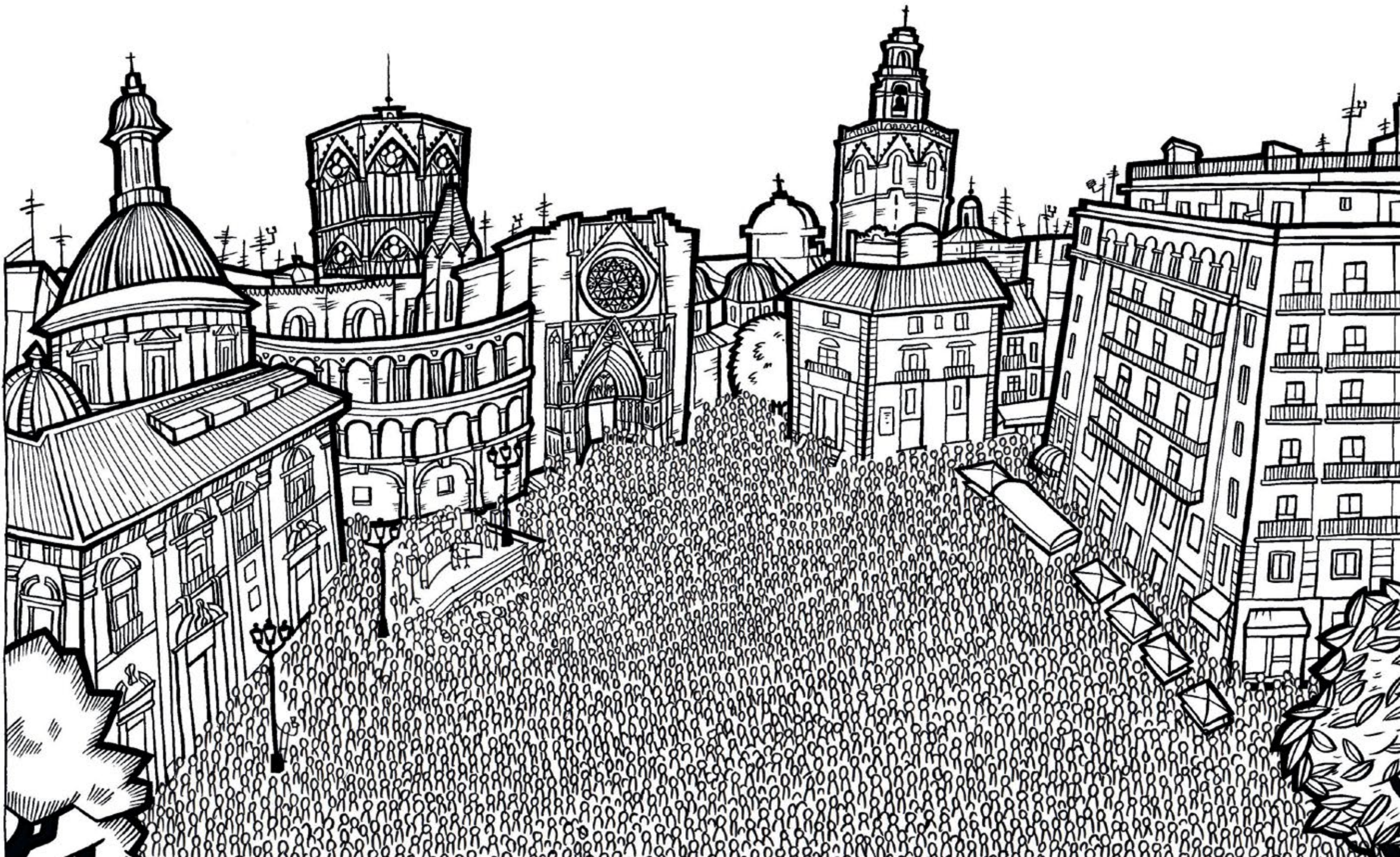
Whatever form it takes, artistic manifestation speaks about us (about the “us” from any era) and becomes a kind of echo of concerns, longings, terrors and convictions of the people who inhabit successive contexts. Creation also acts as an implacable mirror showing who we are and, at times, who we want to be. The drawings by Cristina Durán, backed by the words of Giner, Ballester and the victims’ impressive obstinacy, appeal to the obligation to question, to raise doubts, to not pass by. And art has also embarked upon that mission.

¹ Gallart, Juan Antonio, 2019. Interview with Cristina Durán in *Economía 3*.

² Parreño, José María, 2006 *A discontented art*. CENDEAC.

³ *Valencia. Línea clara* (Valencia. *Clear line*, IVAM, 2016); *El dibujado*. Paco Roca (*The one drawn*. Paco Roca, IVAM, 2019); *Prehistoria y cómic* (*Prehistory and comic*, Museu de Prehistòria, 2016); *La eclosión de los clásicos* and *El inicio del cómic en la Península* (*The boom of the classics* and *The beginning of the comic on the peninsula*, MuVIM, 2018); *Desde mi ventana* (*From my window*, Centre del Carme Cultura Contemporània, 2020).

⁴ Pons, Álvaro. *And Superman came into the museum* Conference. The Prado Museum, 2017.



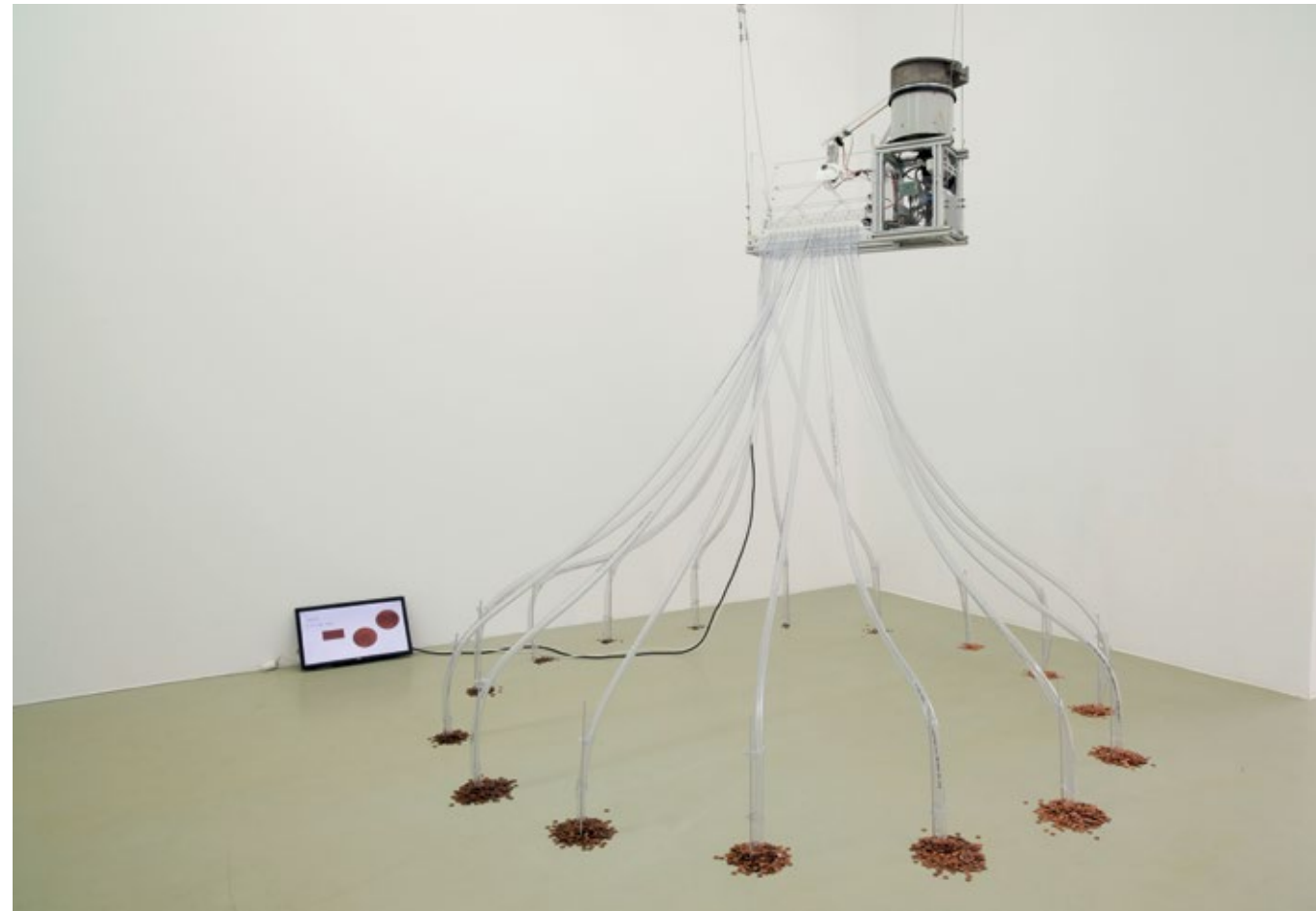
Enric Fort Ballester

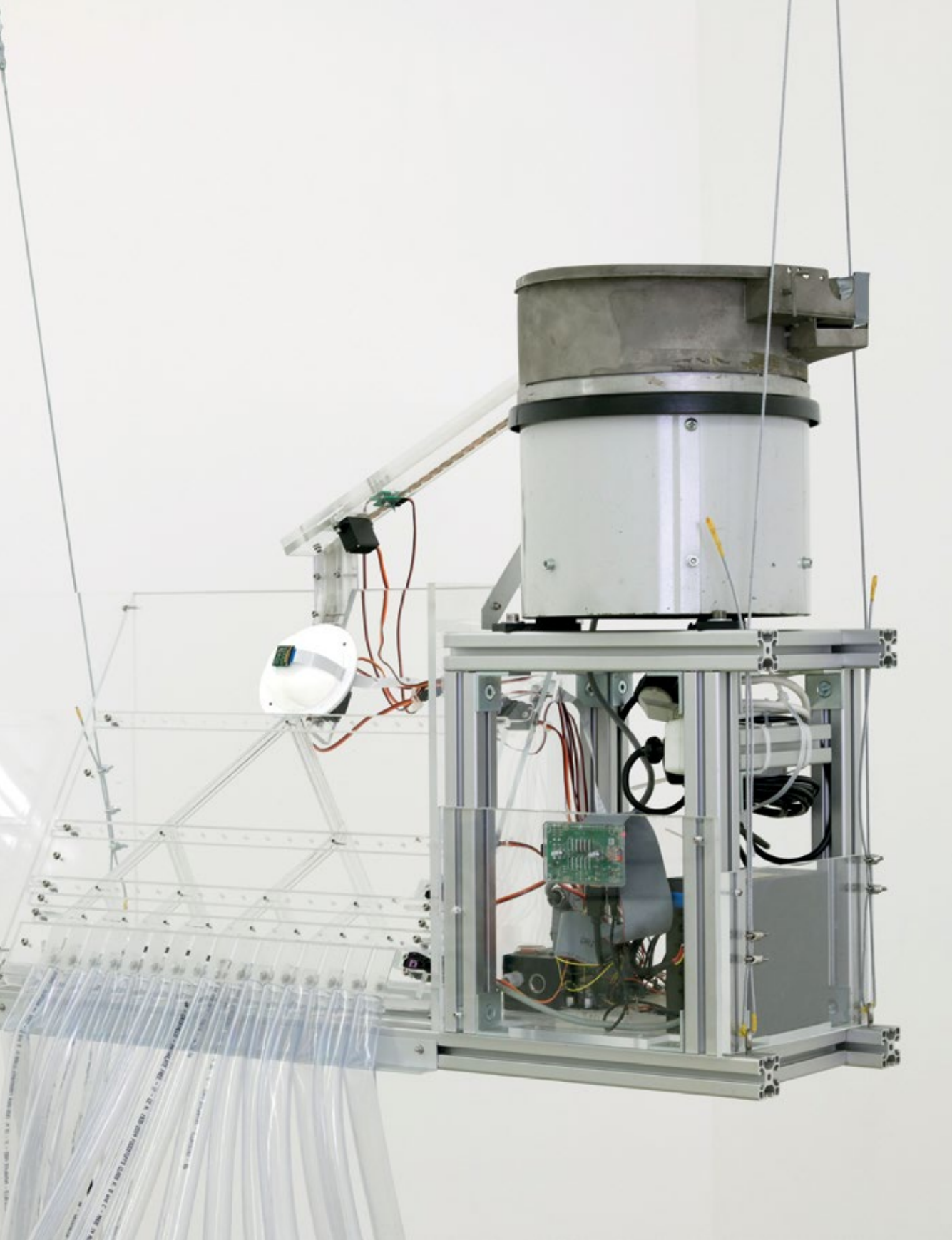
Benifaró de les Valls, 1987

The end of caresses. The machine. 2018

Instal·lació

Mesures variables





Les monedes. Símbol caduc i agonitzant del capitalisme regnant

Eric Gras

—Criptomonedes.

—Ara.

—Cripto —diu Diane, i fa una pausa sense deixar de mirar Martin. Monedes.

I entre totes aquestes síl·labes, quelcom secret, ocult, íntim.

Don DeLillo, *El silenci* (Edicions 62, 2020)

Hi ha un assaig bastant interessant titulat *Vivir sin dinero. Un año libre de economía* (Capitán Swing, 2016), en què l'activista i escriptor irlandès Mark Boyle comparteix la seua experiència personal d'enfrontar-se a una vida, a un món, sense el qual molts consideren el nostre recurs més important: els diners. Seguint una sèrie de regles estrictes, va ser capaç —i continua sent-ho en l'actualitat— de suprimir del seu dia a dia aquestes factures que ens asfixien i viure així de manera gratuïta. No va ser fàcil, però, aquest procés. Ell mateix reconeixia que es va sentir, per primera vegada, «vulnerable», ja que totes aquelles tasques que considerem senzilles, l'execució de les quals normalment donem per fetes, es tornaven extremadament complicades, si no impossibles, per obra i gràcia divina d'aquest sistema monetari d'intercanvi que s'ha consolidat en la societat contemporània actual. Sense els diners, pensava Boyle *a priori*, un s'adona de la precarietat. Però, realment és així?

Hi hagué un temps en què la gent utilitzava la barata per a dur a terme moltes de les seues transaccions, però a poc a poc es va anar conformant un nou mètode o pràctica de bescanvi a través dels diners, que va aconseguir establir un sistema financer que, com afirma Boyle, «s'ha tornat tan complicat que gairebé excedeix tota possible explicació». I és el que els diners no són només bitllets i monedes, encara que aquests elements siguin els més palpables, perquè són aquells que podem portar cada un de nosaltres a les nostres butxaques. Ara es parla de futurs i derivats financers, de bons de l'Estat, d'accions, reserves de bancs, depòsits, garanties o hipoteques...

«Hi ha tants instruments, índexs i mercats que ni tan sols els experts mundials poden aconseguir comprendre com interactuen», assegura l'autor irlandès, per a afegir que els diners ja no treballen al nostre servei, sinó que som nosaltres els que treballem per als diners. «Els diners s'ha apoderat del món», matisa Boyle.

No seria cap temeritat afirmar que els diners, o més aviat el nostre concepte dels diners, es basa en un sistema que promou la desigualtat. Per aquest motiu molts artistes han reflexionat precisament entorn de la seua transcendència hui, fins al punt de qüestionar-ne la mera existència. Un d'aquests artistes és Enric Fort, l'obra del qual *The end of caresses. The machine* incideix en aquesta teoria de l'intercanvi i la seua materialització en aquest element metàl·lic que comunament coneixem tots com «la moneda». Per a ell, les monedes són un símbol de com el mer creixement econòmic ens ha portat inevitablement a la vora del col·lapse. O dit d'una altra manera, són la representació que segueix la mateixa lògica del capital i que a poc a poc agonitza.

Per a Fort, les monedes són residus de l'acció humana, d'aquestes relacions de producció que han condicionat cada període històric i que, si l'analitzem en profunditat, han provocat la ruptura amb el sentiment comú, si bé han anat gestant-se i transformant-se segons el grau de necessitats que el mateix ésser humà ha determinat o cregut convenient. En aquest sentit, i des d'un punt de vista antropològic, l'economia s'explica juntament amb el conjunt de processos de supervivència dels membres de cada societat. El problema, no obstant això, tal com ja va advertir Karl Polanyi, és que en la nostra societat europea i occidental s'ha anat desenvolupant una antieconomia perquè en el capitalisme ja no importa la supervivència de tots els membres d'aquesta mateixa societat. Així, arribem al punt de constatar que s'està traint el principi bàsic de l'economia.

A aquesta mateixa conclusió podem arribar en contemplar aquest paisatge metàl·lic i muntanyenc que se'ns presenta en *The end of caresses: The machine*, en què els diners que emana d'aquesta estructura escultòrica, totes aquestes monedes d'un i dos cèntims d'euro, perden la seua condició, i es transformen en una cosa que ja no té el seu valor inicial. Certament, les monedes són el que són perquè l'ésser humà li ha concedit aquest estat i l'ha convertit en un mer símbol que ha aconseguit traspasar el seu mateix significat. Com bé remarcava Adam Kuper en aquest precís assaig titulat *Cultura. La versión de los antropólogos* (Paidós, 2001), «la gent no sols construeix un món simbòlic, sinó que hi viu realment», i nosaltres hem construït un sistema d'intercanvi purament fictici fins al punt de creure'ns aquesta ficció, de condemnar-nos per ella, d'aniquilar-nos per ella. Enric Fort ho expressa de manera clara en aquesta peça deixant exposat l'evident contrasentit d'aquesta materialització abstracta, i ho fa com si es tractara d'un ens orgànic, viu, del qual naixen i moren al mateix temps aquestes monedes la vida útil de les quals està en dubte.

El maneig del capital, la necessitat de valorar les relacions comercials, la reconceptualització d'aquestes mateixes relacions... Tot en aquesta obra adquireix nous paràmetres que es veuen plasmats en el creixement de les xicotetes muntanyes de monedes que són perfectament consolidades a través d'uns braços que descriuen la seua circulació, construint aquesta metàfora de la transformació que pateixen els diners en pur material estèril una vegada ens resulta inservible. Si tenim en compte que tota organització social i cultura és adaptativa i creativa, no és gens estrany que en l'actualitat, immersos com estem en una era els avanços tecnològics de la qual tampoc aconseguim comprendre íntegrament, es qüestione la necessitat d'un sistema monetari tangible, que és a més, i com adverteix el mateix artista, més alt el cost de producció d'aquest que el seu valor intrínsec. Així, Fort qüestiona una vegada més la utilitat i el sentit dels diners físics, i més concretament dels diners en metàl·lic.

De l'explotació capitalista, la Revolució industrial i l'autoemancipació obrera hem passat a una mobilització global, a una revolució informàtica/tecnològica i, per tant, a un esperit de subversió. En aquest sentit, si, com diu Naomi Klein, el nostre sistema econòmic ha propiciat l'actual crisi, que és una crisi climàtica segons la cèlebre periodista i activista política, resulta pertinent parlar de la tendència a la desaparició de les monedes i bitllets. Els diners digitals o criptomonedes obrin noves vies, nous paradigmes en el sistema financer —nous secrets i intimitats—, i configuren al seu torn un nou paisatge econòmic de la mateixa manera que aquesta obra d'Enric Fort «crea un paisatge en el qual els metalls passen a ser útils pel seu valor documental, en lloc de ser-ho pel seu valor capital», tal com asseguren des de la galeria José de la Fuente de Santander. Estem davant d'una nova revolució i l'artista valencià es mobilitza relacionant ací «les noves formes de consum digital amb la definició de conceptes de materialitat inèdits». Dit d'una altra manera, i parafrasejant Santiago López-Petit, fa de la seua vida i obra un acte de sabotatge. Sabotatge cap a què? Cap a aquest sistema que ens ha dominat i que ens domina, fruit d'aquesta cerca il·limitada de beneficis, de poder.

The end of caresses. The machine explora els nous significats, o els significats alternatius, d'un dels símbols de l'acció depredadora del capitalisme, i ho fa amb una escultura estranya, que bé podria haver sigut extreta d'una novel·la de ciència-ficció seguint aquest estil irònic que l'autor imprimeix a la seua obra. Fort ens llança el seu particular missatge sobre l'obsolescència d'un sistema que fa temps que ens resulta caduc però que ací continua, agonitzant lentament. Aquesta obra és una acció política alliberadora, emancipatòria, que obliga a replantejar-se gran part de la nostra identitat, sempre tan complexa de desxifrar.

Las monedas. Símbolo caduco y agonizante del capitalismo reinante

Eric Gras

—Criptomonedas.

—Ahora.

—Cripto —dice Diane, y hace una pausa sin dejar de mirar a Martin. Monedas.

Y entre todas esas sílabas, algo secreto, oculto, íntimo.

Don DeLillo, *El silencio* (Seix Barral, 2020)

Existe un ensayo bastante interesante titulado *Vivir sin dinero. Un año libre de economía* (Capitán Swing, 2016), donde el activista y escritor irlandés Mark Boyle comparte su experiencia personal de enfrentarse a una vida, a un mundo, sin el que muchos consideran nuestro recurso más importante: el dinero. Siguiendo una serie de reglas estrictas, fue capaz —y sigue siéndolo en la actualidad— de suprimir de su día a día esas facturas que nos asfixian y vivir así de forma gratuita. No fue fácil, sin embargo, ese proceso. Él mismo reconocía que se sintió, por primera vez, «vulnerable», ya que todas aquellas tareas que consideramos sencillas, cuya ejecución normalmente damos por hechas, se volvían extremadamente complicadas, cuando no imposibles, por obra y gracia divina de ese sistema monetario de intercambio que se ha consolidado en la sociedad contemporánea actual. Sin el dinero, pensaba Boyle a priori, uno se da cuenta de la precariedad. Pero, ¿realmente es así?

Hubo un tiempo en el que la gente utilizaba el trueque para llevar a cabo muchas de sus transacciones, pero poco a poco se fue conformando un nuevo método o práctica de canje a través del dinero, logrando establecer un sistema financiero que, como afirma Boyle, «se ha vuelto tan complicado que casi excede toda posible explicación». Y es el que el dinero no son sólo billetes y monedas, aunque estos elementos sean los más palpables, porque son aquellos que podemos llevar cada uno de nosotros en nuestros bolsillos. Ahora se habla de futuros y derivados financieros, de bonos del Estado, de acciones, reservas de bancos, depósitos, garantías o hipotecas...



«Hay tantos instrumentos, índices y mercados que ni siquiera los expertos mundiales pueden lograr comprender cómo interactúan», asegura el autor irlandés, para añadir que el dinero ya no trabaja a nuestro servicio, sino que somos nosotros los que trabajamos para él. «El dinero se ha apoderado del mundo», matiza Boyle.

No sería ninguna temeridad afirmar que el dinero, o más bien nuestro concepto del dinero, se basa en un sistema que promueve la desigualdad. De ahí que muchos artistas hayan reflexionado precisamente en torno a su trascendencia hoy, hasta el punto de cuestionar su mera existencia. Uno de esos artistas es Enric Fort, cuya obra *The end of caresses. The machine* incide en esa teoría del intercambio y su materialización en ese elemento metálico que comúnmente conocemos todos como «la moneda». Para él, las monedas son un símbolo de cómo el mero crecimiento económico nos ha llevado inevitablemente al borde del colapso. O dicho de otro modo, son la representación que sigue la propia lógica del capital y que poco a poco agoniza.

Para Fort, las monedas son residuos de la acción humana, de esas relaciones de producción que han condicionado cada periodo histórico y que, si lo analizamos en profundidad, han provocado la ruptura con el sentimiento común, si bien han ido gestándose y transformándose según el grado de necesidades que el propio ser humano ha determinado o creído conveniente. En este sentido, y desde un punto de vista antropológico, la economía se explica junto con el conjunto de procesos de supervivencia de los miembros de cada sociedad. El problema, no obstante, tal y como ya advirtió Karl Polanyi, es que en nuestra sociedad europea y occidental se ha ido desarrollando una antieconomía porque en el capitalismo ya no importa la supervivencia de todos los miembros de esa misma sociedad. Así, llegamos al punto de constatar que se está traicionando el principio básico de la economía.

A esa misma conclusión podemos llegar al contemplar ese paisaje metálico y montañoso que se nos presenta en *The end of caresses: The machine*, donde el dinero que emana de esa estructura escultórica, todas esas monedas de uno y dos céntimos de euro, pierden su condición, transformándose en algo que carece de su valor inicial. Ciertamente, las monedas son lo que son porque el ser humano le ha concedido ese estado convirtiéndolo en un mero símbolo que ha logrado traspasar su propio significado. Como bien remarcaba Adam Kuper en ese preciso ensayo titulado *Cultura. La versión de los antropólogos* (Paidós, 2001), «la gente no sólo construye un mundo simbólico, sino que vive realmente en él», y nosotros hemos construido un sistema de intercambio puramente ficticio hasta el punto de creernos esa ficción, de condenarnos por ella, de aniquilarnos por ella. Enric Fort lo expresa de forma clara en esta pieza dejando expuesto el evidente sinsentido de esa materialización abstracta, y lo hace como si se tratara de un ente orgánico, vivo, del que nacen y mueren al mismo tiempo esas monedas cuya vida útil está en entredicho.

El manejo del capital, la necesidad de valorizar las relaciones comerciales, la reconceptualización de esas mismas relaciones... Todo en esta obra adquiere nuevos parámetros que se ven plasmados en el crecimiento de las pequeñas montañas de monedas que son perfectamente cimentadas a través de unos brazos que describen su circulación, construyendo esa metáfora de la transformación que sufre el dinero en puro material estéril una vez nos resulta inservible. Si tenemos en cuenta que toda organización social y cultura es adaptativa y creativa, no es de extrañar que en la actualidad, inmersos como estamos en una era cuyos avances tecnológicos tampoco logramos comprender en su totalidad, se cuestione la necesidad de un sistema monetario tangible, siendo además, y como advierte el propio artista, mayor el coste de producción del mismo que su valor intrínseco. Así, Fort cuestiona una vez más la utilidad y el sentido del dinero físico, y más concretamente del dinero en metálico.

De la explotación capitalista, la revolución industrial y la autoemancipación obrera hemos pasado a una movilización global, a una revolución informática/tecnológica y, por ende, a un espíritu de subversión. En este sentido, si, como dice Naomi Klein, nuestro sistema económico ha propiciado la actual crisis, que es una crisis climática según la célebre periodista y activista política, resulta pertinente hablar de la tendencia a la desaparición de las monedas y billetes. El dinero digital o criptomonedas abren nuevas vías, nuevos paradigmas en el sistema financiero —nuevos secretos e intimidades—, configurando a su vez un nuevo paisaje económico de la misma forma que esta obra de Enric Fort «crea un paisaje en el que los metales pasan a ser útiles por su valor documental, en lugar de serlo por su valor capital», tal y como aseguran desde la galería José de la Fuente de Santander. Estamos ante una nueva revolución y el artista valenciano se moviliza relacionando aquí «las nuevas formas de consumo digital con la definición de conceptos de materialidad inéditos». Dicho de otro modo, y parafraseando a Santiago López-Petit, hace de su vida y obra un acto de sabotaje. ¿Sabotaje hacia qué? Hacia ese sistema que nos ha dominado y que nos domina, fruto de esa búsqueda ilimitada de beneficios, de poder.

The end of caresses. The machine explora los nuevos significados, o los significados alternativos, de uno de los símbolos de la acción depredadora del capitalismo, y lo hace con una escultura extraña, que bien podría haber sido extraída de una novela de ciencia ficción siguiendo ese estilo irónico que el autor imprime a su obra. Fort nos lanza su particular mensaje sobre la obsolescencia de un sistema que hace tiempo nos resulta caduco pero que ahí sigue, agonizando lentamente. Esta obra es una acción política liberadora, emancipatoria, que obliga a replantearse gran parte de nuestra identidad, siempre tan compleja de descifrar.

102.5
[75 104 172]



112.6
[87 112 185]



94.85
[74 93 160]



Coins. An outdated, dying symbol of reigning capitalism

Eric Gras

“Cryptocurrencies.”

“Now.”

“Crypto” says Diane, pausing, keeping her eyes on Martin. Currencies.

And somewhere in all those syllables, something secret, covert, intimate.

Don DeLillo, *The Silence* (Seix Barral, 2020)

There is a rather interesting essay entitled *Live without money. One year free of economy* (*Vivir sin dinero. Un año de libro economía*, Capitán Swing, 2016), in which the Irish activist and writer Mark Boyle shares his personal experience of facing a life, a world, without what many consider our most important resource: money. Following a series of strict rules, he was able to remove the bills that suffocate us from his everyday life and live like that for free—and he continues to do so today. Nevertheless, the process was not easy. He himself acknowledged that for the first time he felt “vulnerable”, since all those jobs we think are simple, which we normally take for granted when they are done for us, became extremely complicated if not impossible, by divine grace and the work of that monetary system of exchange that has become established in today’s contemporary society. Before, Boyle thought that without money one would realise one’s precariousness. But is that really the case?

There was a time when people used barter for many of their transactions, but little by little a new method or practice of exchange via money was developed, eventually setting up a financial system which, as Boyle states, “has become so complicated that it is almost beyond any possible explanation.” The fact is that money is not only banknotes and coins, though these are the most palpable items because we can carry them in our pockets. Now people talk of financial futures and derivatives, government bonds, stocks, bank reserves, deposits, guarantees and mortgages...

“There are so many instruments, indices and markets that not even world experts can understand how they interact,” says the Irish author, adding that money no longer works for us, but rather we work for it. “Money has taken over the world,” says Boyle.

It would not be too extreme to say that money, or rather our concept of money, is based on a system that fosters inequality. That is precisely why many artists have reflected on its importance today, to the point of questioning its very existence. One such artist is Enric Fort, whose work *The end of caresses. The machine* touches upon this theory of exchange and its materialisation in that metallic item we all commonly know as “the coin.” For him, coins are a symbol of how sheer economic growth has inevitably taken us to the brink of collapse. Or put another way, they are a representation that follows the very rationale of capital and which is gradually dying.

For Fort, coins are residues of human action, of those relationships of production that have conditioned every historical period and which, if we analyse them in depth, have led to a split with common sense, though they have been developing and transforming depending on the level of needs that human beings themselves have determined or believed to be appropriate. In this sense, and from an anthropological point of view, the economy is explained together with the set of survival processes of each society’s members. The problem, however, as Karl Polanyi has warned, is that an anti-economy has developed in our European and Western society because within capitalism the survival of all members in that society no longer matters. Thus, we reach the point of realising that the basic principle of economics is being betrayed.

We can come to the same conclusion when contemplating that mountainous metallic landscape presented to us in *The end of caresses: The machine*, where the money emanating from that sculptural structure, all of those one and two euro cent coins, lose their condition, transforming into something lacking their initial value. Certainly, the coins are what they are because human beings have given them that status, turning them into a symbol that has managed to go beyond its own meaning. As Adam Kuper rightly pointed out in that accurate essay entitled *Culture. The Anthropologists’ Account* (*Cultura. La versión de los antropólogos*, Paidós, 2001), “people not only build a symbolic world, but actually live in it,” and we have built a purely fictitious system of exchange to the point where we believe that fiction, sentencing ourselves for it, annihilating ourselves for it. Enric Fort expresses it clearly in this piece, exposing the evident meaninglessness of this abstract materialisation, and he does so as if it were an organic, living entity, from which those coins whose useful life is in doubt are being born yet dying at the same time.

The management of capital, the need to give value to business relationships, the reconceptualisation of those same relationships... Everything in this work acquires new parameters that are reflected in the growth of small mounds of coins that are perfectly cemented through arms that describe their circulation, constructing that metaphor of the transformation that money undergoes into pure sterile material when it is no longer of use to us. If we take into account that every social organisation and culture is adaptive and creative, then it is no surprise that today, immersed as we are in an era whose technological advances we cannot fully understand, the need for a tangible monetary system is being questioned, since as the artist himself warns, the cost of producing it is higher than its intrinsic value. Hence, Fort once again questions the usefulness and meaning of physical money, and more specifically of metal cash.

From capitalist exploitation, the industrial revolution and workers’ self-emancipation we have moved on to global mobilisation, to an information/technological revolution and therefore to a spirit of subversion. In this vein, if as Naomi Klein says, our economic system has caused the current crisis, which is a climate crisis according to the famous journalist and political activist, then it is relevant to talk about the trend towards the disappearance of coins and banknotes. Digital money or cryptocurrencies open up new avenues, new paradigms in the financial system—new secrets and intimacies—in turn forming a new economic landscape in the same way that this work by Enric Fort “creates a landscape in which metals become useful because of their documentary value, instead of being so because of their capital value,” as they explain to us from the José de la Fuente gallery in Santander. We are facing a new revolution and the Valencian artist gets to work here relating “the new forms of digital consumption to the definition of unexplored concepts of materiality.” In other words, paraphrasing Santiago López-Petit, he turns his life and work into an act of sabotage. Sabotage of what? Of that system that has dominated us and still dominates us, the result of that unlimited quest for profits, for power.

The end of caresses. The machine explores the new meanings, or alternative meanings, of one of the symbols of capitalism’s predatory activity, and it does so with a strange sculpture that could well come straight out of a science fiction novel in that ironic style with which the author infuses his work. Fort sends us his particular message about the obsolescence of a system that has long been out of date but is still there, slowly dying. This work is a liberating, emancipatory political action that forces us to reconsider much of our identity, which is always so complex to decipher.



Susana Guerrero

Elx, 1972

Bata de cola. La salida. 2016-19

Llautó, cables elèctrics teixits amb agulles de motle, fil de coure i terminals elèctrics

155 x 165 x 150 cm





Bata de cua. L'eixida

Rosa María Castells

...el temps subjectiu d'una mare i els canvis que es produeixen en els seus òrgans i els seus filtres de sang...

Bata de cua. L'eixida és una obra complexa que funciona com a metàfora visual del part. Susana Guerrero tracta la maternitat. Un procés físic que l'artista descriu tal com ella mateixa l'ha viscut, a través d'una escultura composta d'una estructura de fil d'aram que sembla l'ànima d'una cotilla i un cos interior estirat a manera de bata de cua o vestit llarg interminable...

Guerrero enfronta dues realitats: un cos-ossi estructuralment dibuixat en l'aire amb llautó, un material metàl·lic molt flexible, la mateixa qualitat que una dona descobreix en el seu propi cos que adapta mil formes durant el procés de la maternitat i el part. Un cos-recinte dúctil que s'enfronta en *Bata de cua* a la duresa dels cables elèctrics, cables de plàstic de gran calibre amb interior de coure, que han sigut teixits amb agulles de motle per a conformar aquesta bata de cua pesada i rígida figurant el camí del part, un violent final, poètic i emocionant, però sempre inevitablement violent.

Els òrgans fora de lloc, perdre part de la teua carn.

Susana Guerrero practica un art visceral pròpiament dit. Les obres de Susana Guerrero funcionen com una taula de dissecció i ella, com a metge forense, escampa sobre la taula cada un dels òrgans del cos sense separar-los de les venes i artèries, i els reconstrueix. *Bata de cua. L'eixida* és un cos de dona amb la forma d'un vestit o un vestit que es transvist en cos que reconeixem pels atributs d'un vestit.

La circulació de la nostra sang per venes i artèries, el seu recorregut de vida pels nostres cossos.

Bata de cua. L'eixida és una de les peces més significatives de la sèrie titulada *La mare i el temps* realitzada per l'artista entorn del concepte físic de donar vida travessant el cos... i perdent part d'aquest cos en el decurs. Una sèrie amb obres treballades des del concepte del tèxtil, en aquest cas ordint un material pesant, molt poc dúctil i complicat de manejar com és el cable elèctric i una tècnica que forma part de la cultura popular d'Elx i condueix genealògicament a altres dones del seu passat personal: mare,

ties, àvies, etc.¹ Mentrestant, l'eixida del fill provoca un canvi en la vida quotidiana i en el temps que, des d'aquest moment, ja no pertany a la mare. Un temps que es captura en cada fila del teixit a dues agulles... ofrena de dolor físic que és alhora exorcisme, exercici de purificació del cos i redempció.

Guerrero aconsegueix amb *La mare i el temps* una sèrie de peces plenes de vida, molt vistoses, d'accentuat colorit pels cables rojos i blaus que construeixen aquest mapa d'artèries i venes; obres de caràcter escultòric i instal·latiu, entre el llenguatge de la figuració i elements expressius de l'abstracció màgica.

Els òrgans “a flor de pell” en aquest cas es reconstrueixen amb cables i terminals. Guerrero utilitza sempre amb gran llibertat d'hibridació els materials, artificials o naturals, orgànics i tecnològics, sense amagar-ne l'origen ni la càrrega poètica i simbòlica que comporten: cactus, cotó, penques de pitera, llautó, fulles de palmera, alabastre, dacs, espines, petards, guindes, feltre, goma, ceràmica, or... estranys i sorprenents, allunyats de la pràctica artística que l'artista cuida des del detall. La mateixa recol·lecció d'aquests materials és un ritual que s'incorpora a les peces, tant com la seua manipulació i el procés de construcció.

La femella alimentadora i el poder que té de donar i llevar la vida.

Susana Guerrero se submergeix ací en el culte ancestral de la dona mare, deessa fèrtil amb el poder d'atorgar vida. També de llevar-la. Dones que l'acompanyen a cada pas de la seua experiència personal: guerreres esquarterades, santes decapitades, escorxades, desmembrades..., que se sobreposen a les tortures i les converteixen en font de força i poder. L'artista sembla envoltada d'un món molt ric poblat d'éssers estranys, de mites clàssics i de nous mites que ella mateixa inventa i reinventa, d'imatges extremadament poderoses que la van protegint o alliberant a cada moment. Fins i tot la seua pròpia vida quotidiana es converteix en una col·lecció de rituals als quals Guerrero atorga una gran càrrega simbòlica mentre els utilitza com a procés de coneixement i descobriment de la realitat i d'ella mateixa.

Grècia em va obrir els ulls al món de la mitologia i Mèxic em va trepitjar i m'hi va revolcar.

És el viatge de la seua vida des d'Elx, la seua ciutat natal, als països que han conformat el seu imaginari. Ho explica ella mateixa: *El treball amb el que no es veu me'l va ensenyar Mèxic. Allí posen sobre la taula coses de les quals ací no es parlen. Teixir-les puntada a puntada, nuar-les tirant fort, modelar-les suaument connectar-les com a vàlvules, venes i artèries interiors, enllaçant trossos que contenen la vida quotidiana que ens envolta, ajudant-nos per a aquesta narració de tot allò que no veiem, però que tenim assegut al costat*².

Susana Guerrero (Elx, 1972) treballa amb gran varietat de formats artístics: la ceràmica, el gravat, el tèxtil o el dibuix, l'escultura i la instal·lació. El treball de Susana Guerrero és complex. Les seues metàfores visuals parteixen de la mescla cultural estranya que produeix la mitologia grecollatina, la religió asteca, els mites populars, els somnis, els exorcismes, la intuïció o la superstició. Apropiant-se de narracions mítiques, de tradicions i llegendes, de rituals iniciàtics, Susana es mou sempre en territori sagrat, construint *mitopies*³ moltes vegades surrealistes. En perspectiva, les seues obres sempre són autobiogràfiques i apareixen com una simfonia de l'imaginari femení que pateix dolor, sens dubte, però tremendament poderós i ple de vida, preparat per a defensar-se ella mateixa i els seus de qualsevol perill.

Fa temps, Susana va tallar el seu cap i el porta plàcidament entre les seues mans per a enfortir-la i enfortir-se mentre viu amb un lleó blanc que la protegeix.

1 Isabel Tejada connecta encertadament el treball de Susana Guerrero amb l'obra d'altres artistes contemporànies que utilitzen la mateixa tècnica tèxtil i llenguatge estètic: Eva Hesse, Maribel Doménech, Claudia Martínez o Teresa Lanceta. TEJEDA, I. 2018: La desollada. Susana Guerrero. [Catàleg d'exposició]. Casa de Cultura Ajuntament del Campello.

2 GUERRERO, S., 2019: “*Historias verdaderas/ antropología de la experiencia-lo cotidiano*” en *El mal en mí*. Susana Guerrero [Catàleg d'exposició]. Museu d'Art Contemporani d'Elx/ Galeria Thomas Jaeckel, Nova York, s.p.

3 Va ser Francisco Sarabia qui amb excel·lent coneixement de l'obra de Susana Guerrero inventa el neologisme *mitopia* com a mescla de mitologia i utopia recollida en les paraules que dedica a l'exposició de Susana Guerrero a la Gallery Thomas Jaeckel de Nova York de 2016. «Susana Guerrero anhela aconseguir través de la seua obra una *mitopia* en la qual convergisca una genealogia dels materials, una antropologia de l'experiència i el desdoblament de la seua identitat, guiada sempre pel rumor d'un somni.»

Bibliografia

MATOS, D. y SARABIA, F. 2018: Susana Guerrero. Anatomía de un mito. [Catàleg d'exposició]. Alacant: Sala Emilio Varela. Fundación Caja Mediterráneo/Nova York: Galeria Thomas Jaeckel.

TEJEDA, I. 2018: La Desollada. Susana Guerrero. [Catàleg d'exposició]. El Campello: Casa de Cultura.

PÉREZ BLASCO, M. 2018: El mal en mí. Susana Guerrero. [Catàleg d'exposició]. Elx: MACE, Museu d'Art Contemporani d'Elx/Nova York: Galeria Thomas Jaeckel.

Bata de cola. La salida

Rosa María Castells

...el tiempo subjetivo de una madre y los cambios que se producen en sus órganos y sus filtros de sangre...

Bata de cola. La salida es una obra compleja que funciona como metáfora visual del parto. Susana Guerrero trata la maternidad. Un proceso físico que la artista describe tal y como ella misma lo ha vivido, a través de una escultura compuesta de una estructura de alambre que semeja el alma de un corsé y un cuerpo interior estirado a modo de bata de cola o vestido largo interminable...

Guerrero enfrenta dos realidades: un cuerpo-óseo estructuralmente dibujado en el aire con latón, un material metálico muy flexible, la misma cualidad que una mujer descubre en su propio cuerpo que adapta mil formas durante el proceso de la maternidad y el parto. Un cuerpo-recinto dúctil que se enfrenta en *Bata de cola* a la dureza de los cables eléctricos, cables de plástico de gran calibre con interior de cobre, que han sido tejidos con agujas de molde para conformar esa bata de cola pesada y rígida figurando el camino del parto, un violento final, poético y emocionante, pero siempre inevitablemente violento.

Los órganos fuera de lugar, perder parte de tu carne.

Susana Guerrero practica un arte visceral propiamente dicho. Las obras de Susana Guerrero funcionan como una mesa de disección y ella, como médico forense, esparce sobre la mesa cada uno de los órganos del cuerpo sin separarlos de las venas y arterias, y los reconstruye. *Bata de cola. La salida* es un cuerpo de mujer con la forma de un vestido o un vestido que se traviste en cuerpo que reconocemos por los atributos de un vestido.

La circulación de nuestra sangre por venas y arterias, su recorrido de vida por nuestros cuerpos.

Bata de cola. La salida es una de las piezas más significativas de la serie titulada *La madre y el tiempo* realizada por la artista en torno al concepto físico de dar vida atravesando el cuerpo... y perdiendo parte de ese cuerpo en el decurso. Una serie con obras trabajadas desde el concepto de lo textil, en este caso urdiendo un material pesado, muy poco dúctil y complicado de manejar como es el cable eléctrico y una



técnica que forma parte de la cultura popular de Elche y conduce genealógicamente a otras mujeres de su pasado personal: madre, tías, abuelas, etc.¹ Mientras, la salida del hijo provoca un cambio en lo cotidiano y en el tiempo que, desde ese momento, ya no pertenece a la madre. Un tiempo que se apresa en cada fila del tejido a dos agujas... ofrenda de dolor físico que es a la vez exorcismo, ejercicio de purificación del cuerpo y redención.

Guerrero consigue con *La madre y el tiempo* una serie de piezas llenas de vida, muy vistosas, de acentuado colorido por los cables rojos y azules que construyen ese mapa de arterias y venas; obras de carácter escultórico e instalativo, entre el lenguaje de la figuración y elementos expresivos de la abstracción mágica.

Los órganos “a flor de piel” en este caso se reconstruyen con cables y terminales. Guerrero utiliza siempre con gran libertad de hibridación los materiales, artificiales o naturales, orgánicos y tecnológicos, sin esconder su origen ni la carga poética y simbólica que conllevan: cactus, algodón, pencas de agave, latón, hojas de palmera, alabastro, maíz, espinas, petardos, guindas, fieltro, goma, cerámica, oro... extraños y sorprendentes, alejados de la práctica artística que la artista cuida desde el detalle. La misma recolección de estos materiales es un ritual que se incorpora a las piezas, tanto como su manipulación y el proceso de construcción.

La hembra alimentadora y su poder de dar y quitar la vida.

Susana Guerrero se sumerge aquí en el culto ancestral de la mujer madre, diosa fértil con el poder de otorgar vida. También de quitarla. Mujeres que la acompañan a cada paso de su experiencia personal: guerreras descuartizadas, santas decapitadas, desolladas, desmembradas..., que se superponen a las torturas y las convierten en fuente de fuerza y poder. La artista parece rodeada de un mundo muy rico poblado de seres extraños, de mitos clásicos y de nuevos mitos que ella misma inventa y reinventa, de imágenes extremadamente poderosas que la van protegiendo o liberando a cada momento. Incluso su propia vida cotidiana se convierte en una colección de rituales a los que Guerrero otorga una gran carga simbólica mientras los utiliza como proceso de conocimiento y descubrimiento de la realidad y de ella misma.

Grecia me abrió los ojos al mundo de la mitología y México me pateó y revolcó por él.

Es el viaje de su vida desde Elche, su ciudad natal, a los países que han conformado su imaginario. Lo cuenta ella misma: *El trabajo con lo que no se ve me lo enseñó México. Allí ponen sobre la mesa cosas de las que aquí no se hablan. Tejerlas puntada a puntada, anudarlas tirando fuerte, modelarlas suavemente conectarlas como válvulas, venas y arterias interiores, enlazando pedazos que cuentan lo cotidiano que nos rodea, ayudándonos para esa narración de todo aquello que no vemos, pero que tenemos sentado a nuestro lado*².

Susana Guerrero (Elche, 1972) trabaja con gran variedad de formatos artísticos: la cerámica, el grabado, lo textil o el dibujo, la escultura y la instalación. El trabajo de Susana Guerrero es complejo. Sus metáforas visuales parten de la mezcla cultural extraña que produce la mitología grecolatina, la religión azteca, los mitos populares, los sueños, los exorcismos, la intuición o la superstición. Apropiándose de narraciones míticas, de tradiciones y leyendas, de rituales iniciáticos, Susana se mueve siempre en territorio sagrado, construyendo *mitopías*³ muchas veces surrealistas. En perspectiva, sus obras siempre son autobiográficas y aparecen como una sinfonía del imaginario femenino que sufre dolor, sin duda, pero tremendamente poderoso y lleno de vida, preparado para defenderse ella misma y los suyos, de cualquier peligro.

Hace tiempo, Susana cortó su cabeza y la lleva plácidamente entre sus manos para fortalecerla y fortalecerse mientras vive con un león blanco que la protege.

1 Isabel Tejeda conecta acertadamente el trabajo de Susana Guerrero con la obra de otras artistas contemporáneas que emplean la misma técnica textil y lenguaje estético: Eva Hesse, Maribel Doménech, Claudia Martínez o Teresa Lanceta. TEJEDA, I. 2018: La desollada. Susana Guerrero. [Catálogo de exposición]. Casa de Cultura Ayuntamiento de El Campello.

2 GUERRERO, S., 2019: “*Historias verdaderas/ antropología de la experiencia-lo cotidiano*” en *El mal en mí*. Susana Guerrero [Catálogo de exposición]. Museo de Arte Contemporáneo de Elche/ Galería Thomas Jaeckel, Nueva York, s.p.

3 Fue Francisco Sarabia quien con excelente conocimiento de la obra de Susana Guerrero inventa el neologismo *mitopía* como mezcla de mitología y utopía recogida en las palabras que dedica a la exposición de Susana Guerrero en la Gallery Thomas Jaeckel de Nueva York de 2016. «Susana Guerrero ansía alcanzar a través de su obra una *mitopía* en la que converja una genealogía de los materiales, una antropología de la experiencia y el desdoblamiento de su identidad, guiada siempre por el rumor de un sueño»

Bibliografía

MATOS, D. y SARABIA, F. 2018: Susana Guerrero. Anatomía de un mito. [Catálogo de exposición]. Alicante: Sala Emilio Varela. Fundación Caja Mediterráneo/New York: Galería Thomas Jaeckel.
TEJEDA, I. 2018: La Desollada. Susana Guerrero. [Catálogo de exposición]. El Campello: Casa de Cultura.
PÉREZ BLASCO, M. 2018: El mal en mí. Susana Guerrero. [Catálogo de exposición]. Elche: MACE, Museo de Arte Contemporáneo de Elche/New York: Galería Thomas Jaeckel.



Tailed gown. The exit

Rosa María Castells

...subjective time from a mother and the changes that occur in her organs and her blood filters...

Tailed gown. The exit is a complex artwork that acts as a visual metaphor of birth. Susana Guerrero deals with maternity. It is a physical process that the artist describes just as she herself has experienced it, through a sculpture composed of a wire structure similar in appearance to the soul of a corset with an inner body stretched out like a tailed gown or an interminably long dress...

Guerrero confronts two realities: a bony body structurally sketched in the air with brass, a very flexible metal, which is just the quality that a woman describes with her own body as it adapts to a thousand shapes during the process of birth and motherhood. It is a ductile body-enclosure which in *Tailed gown* confronts the hardness of electric cables, big-gauge plastic cables with copper inside that have been woven with knitting needles to create this heavy, stiff tailed gown giving shape to the pathway of birth, a violent end that is poetic and emotional but always inevitably violent.

Organs out of place, losing some of your flesh.

Susana Guerrero strictly speaking practises a visceral art. Her artworks act like a dissection table and Guerrero like a forensic doctor, spreading each one of the body's organs over the table without separating them from the veins and arteries, and she reconstructs them. *Tailed gown. The exit* is a woman's body in the shape of a dress or a dress that cross-dresses as a body that we recognise due to the attributes of a dress.

The flow of blood in our veins and arteries, its path of life through our bodies.

Tailed gown. The exit is one of the most significant pieces from the series entitled *The mother and time* created by the artist dealing with the physical concept of giving life passing through the body...and losing part of that body in the process. It is a series of pieces worked on using the concept of textiles, in this case weaving a heavy material that is not very ductile and is complicated to handle: electric cable.

The technique used is found in the popular culture of Elche and draws genealogically from other women in her personal past: mother, aunts, grandmothers, etc.¹ Meanwhile, the child's exit causes a change in daily life and in time which as of that moment no longer belongs to the mother. It is a time that is captured in each row knitted with the two needles...an offering of physical pain which is at the same time an exorcism, an exercise in purification of the body and redemption.

With *The mother and time*, Guerrero achieves a series of very visible pieces packed with life, with sharp colouring thanks to the red and blue wires that construct this map of arteries and veins; they are works of a sculpture-like nature for an installation, somewhere between the language of figuration and expressive elements of magical abstraction.

The “skin-deep” organs in this case are reconstructed with cables and terminals. Guerrero always very freely uses a hybridisation of materials, whether artificial or natural, organic or technological, without hiding their origins or the poetic and symbolic weight they hold: cactus, cotton, agave stalks, brass, palm leaves, alabaster, corn, thorns, firecrackers, maraschino cherries, felt, rubber, ceramics, gold...all strange and surprising, far removed from artistic work in which the artist cares for each and every detail. The very gathering of these materials is a ritual that is incorporated into the pieces through both their manipulation and process of construction.

The female that feeds and her power to give and take life.

Here Susana Guerrero submerges herself in the ancestral cult of the woman as mother, a fertile goddess with the power to bestow life. And also to take it. Women that accompany her on each step of her personal experience: dismembered warriors, decapitated saints, skinned, torn to pieces...who overcome their tortures and become a source of strength and power. The artist seems to be surrounded by a very rich world populated with strange beings from classical myths and new myths that she herself invents and reinvents with extremely powerful images that protect and free her at all times. Even Guerrero's own everyday life becomes a collection of rituals upon which she bestows great symbolic significance while she uses them as a process for learning and discovering reality and herself.

Greece opened my eyes to the world of mythology and Mexico kicked and shoved me around it.

That was the journey of her life from Elche, her native town, to the countries that have formed her world of images. As she herself says: *The work that isn't seen was taught to me by Mexico. There, they put things on the table that aren't talked about here. Knitting them stitch by stitch, tying them together tightly, modelling them gently, connecting them like valves, inner veins and arteries, binding pieces that tell of the everyday life around us, helping us in the narration about everything we don't see but which is sitting next to us.*²

Susana Guerrero (Elche, 1972) works with a great variety of artistic formats: ceramics, engravings, textiles, drawings, sculpture and installations. Her work is complex. Her visual metaphors are based on a strange cultural mix produced by Greco-Latin mythology, Aztec religion, popular myths, dreams, exorcisms, intuition and superstition. Appropriating mythical narrations, traditions, legends and initiation rituals, Guerrero always moves in sacred terrain, constructing *mythopias*³ that are often surreal. In perspective, her artworks are always autobiographical and appear like a symphony of female imagination undoubtedly suffering pain, but also tremendously powerful and full of life, ready to defend herself and her own from any danger.

Some time ago, Guerrero cut off her head and she carries it placidly in her hands to strengthen it and strengthen herself while she lives with a white lion that protects her.

1 Isabel Tejeda rightly connects Susana Guerrero's work with that of other contemporary artists that use the same textile technique and aesthetic language: Eva Hesse, Maribel Doménech, Claudia Martínez and Teresa Lanceta. TEJEDA, I. 2018: *La desollada*. (*The skinned one*.) Susana Guerrero. [Exhibition catalogue]. Casa de Cultura, El Campello Town Hall.

2 GUERRERO, S., 2019: “Historias verdaderas / antropología de la experiencia-lo cotidiano” (“True stories / anthropology of experience-day-to-day life”) in *El mal en mí* (*The badness in me*). Susana Guerrero [Exhibition catalogue]. Elche Contemporary Art Museum / Thomas Jaeckel Gallery, New York, s.p.

3 It was Francisco Sarabia who, with excellent knowledge of Susana Guerrero's work, invented the neologism *mythopia* as a mix of mythology and that utopia in the words he dedicated to her work in the Thomas Jaeckel Gallery in New York in 2016. “Through her work, Susana Guerrero strives to achieve a *mythopia* in which a genealogy of materials converges with an anthropology of experience and doubling up of her identity, forever guided by the whisper of a dream.”

Bibliography

MATOS, D. and SARABIA, F. 2018: Susana Guerrero. Anatomy of a myth. [Exhibition catalogue]. Alicante: Emilio Varela Hall. Fundación Caja Mediterráneo/New York: Thomas Jaeckel Gallery.
TEJEDA, I. 2018: *La desollada*. (*The skinned one*.) Susana Guerrero. [Exhibition catalogue]. El Campello: Casa de Cultura.
PÉREZ BLASCO, M. 2018: *El mal en mí*. (*The badness in me*.) Susana Guerrero. [Exhibition catalogue]. Elche: MACE, Elche Contemporary Art Museum / New York: Thomas Jaeckel Gallery.



Patricia Gómez & María Jesús González

València, 1978

Celda 148. Proyecto para cárcel abandonada. 2008-10

Arrancament mural i fotografia

7 arrancaments de 100 x 60 cm cadascun; 1 fotografia de 100 x 60 cm





Art en llibertat condicional

Cristina Martínez

“Crec que tot missatge escrit forma part de la literatura, incloent-hi els grafits de les parets. Les parets són la impremta dels pobres”

Eduardo Galeano

Si traslladar un missatge d'un llenguatge a un altre és traduir. Si construir un relat a partir d'un testimoniatge és narrar. Si submergir-se en el passat per a portar-lo al present és documentar. Si recuperar les xicotetes històries perquè formen part de la Història és investigar. Si transformar una realitat en creació és fer art. Si tot això és així, Patricia Gómez & María Jesús González són traductores, narradores, documentalistes, investigadores, historiadores i, sobretot, artistes.

Prova d'això és “Cel·la 148. Projecte per a presó abandonada. Antiga presó model de València”, una immersió en la memòria particular per a traslladar-la a l'imaginari col·lectiu i convertir-la en un objecte d'art contemporani. Estem en l'era de la desinformació per l'excés d'informació, en els temps de les notícies falses, en el temple de la transparència més opaca, en la globalització que ens dirigeix cap a allò impersonal. I arriba aquest tàndem de creadores i ens sacseja entrant en una cel·la per a descobrir en les seues parets les diferents capes habitades de l'ara espai buidat, els records, les històries, els somnis, els anhels i els sofriments, com a instrument per a reconstruir la memòria, arrancar-la completament i signar la seua llibertat condicional.

Un procés d'arqueologia carcerària, documentació i creació que va començar amb moltes preguntes a les quals donar resposta, dins i fora de la cel·la. El resultat: un treball que parla de la llibertat des de l'espai on es manca d'aquesta.

L'OBRA

Arqueologia artística o art arqueològic. La confrontació entre l'existir i el no existir, entre el passat i el futur, entre la memòria i l'oblit, entre la llibertat i el tancament. Aquestes dues artistes van entrar en la presó model de València per a obrir les portes i filtrar la llum en les seues cel·les. Una d'elles va ser la 148. Després d'un estudi al detall dels seus murs, de les seues històries i vivències van rescatar les seues particulars psicofonies gràfiques i van posar el segell a unes cartes mai enviades.

L'objecte artístic resultant, integrat dins del “Projecte per a presó abandonada”, materialitzat en sis sèries, ha pres la forma d'un particular llibre d'artista, una carpeta de huit estampes amb les quals han traslladat a l'exterior les veus escrites en els seus murs. Set són arrancades de la paret sobre tela negra i un, sobre tela transparent. A això s'afegia una fotografia impresa sobre paper de cotó que reflecteix l'espai de la intervenció.

LES AUTORES

Patricia Gómez i María Jesús González són les creadores d'aquesta obra i del seu desenvolupament. Els presos que van anar habitant la cel·la 148 es mostren com els coautors involuntaris d'aquest projecte que posen la matèria primera: les seues inscripcions en les parets carceràries. Dia rere dia. Any rere any. De manera que els seus testimoniatges s'han anat acumulant com una sort d'estrats cronològics similars als d'una excavació arqueològica, en els quals van coneixent-se les antigues civilitzacions. O incivilitzacions, en algunes d'aquestes històries tancades.

Les dues artistes transiten un camí comú des de l'any 2002, atretes pel desig de rescatar la memòria d'espais i edificis abandonats, en procés de ruïna o desaparició. La memòria arquitectònica i la viscuda. «La memòria -assegura el filòsof Emilio Lledó- era l'única possibilitat de permanència, i l'escriptura, malgrat totes les limitacions, el més poderós mitjà per a evocar-la»¹. Per això, considera el text “lletra morta”, fins que “no és il·luminat per un lector”. Aqueix focus de llum és el que aquesta parella d'artistes ha projectat sobre les parets de la presó.

EL LLOC

No era la primera vegada que entraven en un espai abandonat per a traslladar al concepte artístic els missatges de la seua memòria. Ho van fer entre 2008 i 2010, a la seua ciutat, a la presó Model de València -que va deixar de ser-ho el 1993-, obrint un camí que va continuar a l'antiga presó de Palma i a la d'Holmesburg (Filadèlfia).

Són 500 cel·les i moltes més vides les que van habitar aqueixos espais. Per què la 148? L'elecció va ser fruit d'un procés d'investigació de l'edifici, per fora i per dins. Comencen llavors les preguntes i la recerca de respostes. Qui la van habitar, com, per què van patir el tancament, era just o no el càstig...

En els murs d'aqueixa cel·la 148 van trobar les autores el millor “paisatge” per a veure i reproduir el procés de transformació espacial i temporal. “Unes empremtes que són al mateix temps retalls de violència i dolor humans”, assegura John Berger².

EL PROCÉS

Els testimoniatges personals inscrits en les parets, aqueixa espècie de diaris carcaris, van impactar les autores. Però, quin tipus d'arxiu es podia extraure d'aqueixes parets? Com traduir-ho a obra d'art? La resposta està en l'estampació per arrancada, el *strappo*, la tradicional tècnica de restauració i conservació mural.

Amb aquest laboriós procés van aconseguir dos objectius fonamentals: mantindre el caràcter documental dels testimoniatges i, alhora, convertir-los en una peça d'art contemporani.

Traslladar aqueixos textos i grafies al nou suport, com “un exercici de traducció delicat i intel·ligent”², suposa un viatge en el temps i en l'espai, extraure una prova a la manera de recordatori per a mostrar la seua existència, per a rescatar el que va ser i fer que continue sent. Arrancar la vida de soca-rel, desapegar-la, tallar-la, perquè paradoxalment l'ànima de la història continue bategant en un altre espai, mantenint i mostrant les seues cicatrius. El que John Berger defineix com a “panorames projectats en les parets públiques d'una ciutat on la gent circula en llibertat”².

LA MOTIVACIÓ

De l'art rupestre a les manifestacions més actuals del grafit contemporani, passant pels jeroglífics egipcis, les inscripcions romanes, l'art mural medieval, les tipografies del pop art o les pintades com a reivindicació política i/o social, l'espai mural, lligat o no a un edifici, ha servit com a suport del pensament i com a testimoniatge de la consciència social al llarg dels temps.

Les inscripcions en les parets d'aquesta (i qualsevol altra) cel·la no van tindre mai destinatari, no esperaven ser llegides. Gómez i González busquen donar una oportunitat a aqueix missatge, traure'l a la llum, donar una segona vida a uns escrits que contenen històries i sentiments, per a rescatar d'alguna manera les persones i donar-los veu de manera simbòlica.

El seu treball es converteix així en una espècie d'acte de justícia, en una manifestació de transparència, en un trànsit cap al coneixement. En definitiva, en l'art com a camí de veres.

“Robar la història per a preservar-la”³, com ho defineix Alex Brahim, crític d'art i comissari. “El vincle de ‘robinhoodisme’ patrimonial de les autores ha generat un projecte artístic i vital d'innovació visual, experimentació material i investigació processual que explora els llenguatges de l'art per l'art”.

¹ LLEDÓ, E., 1991: *El silencio de la escritura*, Espasa-Calpe, Madrid.

² BERGER, J., 2009: *Si las paredes hablaran*, [Catàleg d'exposició], “Proyecto para cárcel abandonada”, Domus Artium 2002, Salamanca.

³ BRAHIM, A., 2011: *Poliglosías desveladas*, [Catàleg d'exposició], “Projecte per a presó abandonada”, Addaya Centre d'Art Contemporani, Mallorca.

Arte en libertad condicional

Cristina Martínez

“Creo que todo mensaje escrito forma parte de la literatura, incluyendo los grafiti de las paredes. Las paredes son la imprenta de los pobres”

Eduardo Galeano

Si trasladar un mensaje de un lenguaje a otro es traducir. Si construir un relato a partir de un testimonio es narrar. Si sumergirse en el pasado para llevarlo al presente es documentar. Si recuperar las pequeñas historias para que formen parte de la Historia es investigar. Si transformar una realidad en creación es hacer arte. Si todo eso es así, Patricia Gómez & María Jesús González son traductoras, narradoras, documentalistas, investigadoras, historiadoras y, sobre todo, artistas.

Prueba de ello es “Celda 148. Proyecto para cárcel abandonada. Antigua cárcel modelo de València”, una inmersión en la memoria particular para trasladarla al imaginario colectivo y convertirla en un objeto de arte contemporáneo. Estamos en la era de la desinformación por el exceso de información, en los tiempos de las *fake news*, en el templo de la transparencia más opaca, en la globalización que nos dirige hacia lo impersonal. Y llega este tándem de creadoras y nos sacude entrando en una celda para descubrir en sus paredes las diferentes capas habitadas del ahora espacio vaciado, los recuerdos, las historias, los sueños, los anhelos y los sufrimientos, como instrumento para reconstruir la memoria, arrancarla de cuajo y firmar su libertad condicional.

Un proceso de arqueología carcelaria, documentación y creación que comenzó con muchas preguntas a las que dar respuesta, dentro y fuera de la celda. El resultado: un trabajo que habla de la libertad desde el espacio donde se carece de ella.

LA OBRA

Arqueología artística o arte arqueológico. La confrontación entre el existir y el no existir, entre el pasado y el futuro, entre la memoria y el olvido, entre la libertad y el encierro. Estas dos artistas entraron en la cárcel modelo de València para abrir las puertas y filtrar la luz en sus celdas. Una de ellas fue la 148. Tras un estudio al detalle de sus muros, de sus historias y vivencias rescataron sus particulares psicofonías gráficas y pusieron el sello a unas cartas nunca enviadas.



El objeto artístico resultante, integrado dentro del “Proyecto para cárcel abandonada” materializado en seis series, ha tomado la forma de un particular libro de artista, una carpeta de ocho estampas con las que han trasladado al exterior las voces escritas en sus muros. Siete son arranques de la pared sobre tela negra y uno, sobre tela transparente. A ello se añade una fotografía impresa sobre papel de algodón que refleja el espacio de la intervención.

LAS AUTORAS

Patricia Gómez y María Jesús González son las creadoras de esta obra y de su desarrollo. Los presos que fueron habitando la celda 148 se muestran como los coautores involuntarios de este proyecto, poniendo la materia prima: sus inscripciones en las paredes carcelarias. Día tras día. Año tras año. De manera que sus testimonios se han ido acumulando como una suerte de estratos cronológicos similares a los de una excavación arqueológica, en los que se van conociendo las antiguas civilizaciones. O incivilizaciones, en algunas de estas historias encerradas.

Las dos artistas transitan un camino común desde el año 2002, atraídas por el deseo de rescatar la memoria de espacios y edificios abandonados, en proceso de ruina o desaparición. La memoria arquitectónica y la vivida. «La memoria -asegura el filósofo Emilio Lledó- era la única posibilidad de permanencia, y la escritura, a pesar de todas las limitaciones, el más poderoso medio para evocarla»¹. Por eso, considera el texto “letra muerta”, hasta que “no es iluminado por un lector”. Ese foco de luz es el que esta pareja de artistas ha proyectado sobre las paredes de la cárcel.

EL LUGAR

No era la primera vez que entraban en un espacio abandonado para trasladar al concepto artístico los mensajes de su memoria. Lo hicieron entre 2008 y 2010, en su ciudad, en la cárcel Modelo de València -que dejó de serlo en 1993-, abriendo un camino que continuó en la antigua prisión de Palma y en la de Holmesburg (Philadelphia).

Son 500 celdas y muchas más vidas las que habitaron esos espacios. ¿Por qué la 148? La elección fue fruto de un proceso de investigación del edificio, por fuera y por dentro. Comienzan entonces las preguntas y la búsqueda de respuestas. Quiénes la habitaron, cómo, por qué sufrieron el encierro, era justo o no el castigo...

En los muros de esa celda 148 encontraron las autoras el mejor “paisaje” para ver y reproducir el proceso de transformación espacial y temporal. “Unas huellas que son al mismo tiempo retazos de violencia y dolor humanos”, asegura John Berger².

EL PROCESO

Los testimonios personales inscritos en las paredes, esa especie de diarios carcelarios, impactaron a las autoras. Pero, ¿qué tipo de archivo se podía extraer de esas paredes? ¿Cómo traducirlo a obra de arte? La respuesta está en la estampación

por arranque, el *strappo*, la tradicional técnica de restauración y conservación mural. Con este laborioso proceso consiguieron dos objetivos fundamentales: mantener el carácter documental de los testimonios y, al tiempo, convertirlos en una pieza de arte contemporáneo.

Trasladar esos textos y grafías al nuevo soporte, como “un ejercicio de traducción delicado e inteligente”², supone un viaje en el tiempo y en el espacio, extraer una prueba a modo de recordatorio para mostrar su existencia, para rescatar lo que fue y hacer que siga siendo. Arrancar la vida de cuajo, despegarla, cortarla, para que paradójicamente el alma de la historia siga latiendo en otro espacio, manteniendo y mostrando sus cicatrices. Lo que John Berger define como “panoramas proyectados en las paredes públicas de una ciudad donde la gente circula en libertad”².

LA MOTIVACIÓN

Del arte rupestre a las manifestaciones más actuales del grafiti contemporáneo, pasando por los jeroglíficos egipcios, las inscripciones romanas, el arte mural medieval, las tipografías del pop art o las pintadas como reivindicación política y/o social, el espacio mural, ligado o no a un edificio, ha servido como soporte del pensamiento y como testimonio de la conciencia social a lo largo de los tiempos.

Los inscripciones en las paredes de esta (y cualquier otra) celda nunca tuvieron destinatario, no esperaban ser leídas. Gómez y González buscan dar una oportunidad a ese mensaje, sacarlo a la luz, dar una segunda vida a unos escritos que cuentan historias y sentimientos, para rescatar de algún modo a las personas y darles voz de forma simbólica.

Su trabajo se convierte así en una especie de acto de justicia, en una manifestación de transparencia, en un tránsito hacia el conocimiento. En definitiva, en el arte como camino de verdad.

“Robar la historia para preservarla”³, como lo define Alex Brahim, crítico de arte y comisario. “El vínculo de ‘robinhoodismo’ patrimonial de las autoras ha generado un proyecto artístico y vital de innovación visual, experimentación material e investigación procesual que explora los lenguajes del arte por el arte”.

¹ LLEDÓ, E., 1991: *El silencio de la escritura*, Espasa-Calpe, Madrid.

² BERGER, J., 2009: *Si las paredes hablaran*, [Catálogo de la exposición], “Proyecto para cárcel abandonada”, Domus Artium 2002, Salamanca.

³ BRAHIM, A., 2011: *Poliglosías desveladas*, [Catálogo de la exposición], “Projecte per a presó abandonada”, Addaya Centre d’Art Contemporani, Mallorca.



Art on parole

Cristina Martínez

“I believe that all written messages are part of literature, including graffiti on walls. The walls are the poor people’s printing press”

Eduardo Galeano

If conveying a message from one language to another is translating; if building a story based on what has been seen is story-telling; if delving into the past to bring it to the present is documenting; if recovering the little stories so that they become part of history is researching; if transforming reality into creation is making art; if all of this is true, then Patricia Gómez and María Jesús González are translators, story-tellers, documentary makers, researchers, historians and above all artists.

Proof of this is given by *Cell 148. Project for an abandoned prison. The old Modelo prison in Valencia*, which immerses us in private memories to transfer them to the collective imagination and turn them into an object of contemporary art. We are now in the era of misinformation due to an excess of information; the times of fake news, in the temple of the most opaque transparency, with globalisation guiding us towards the impersonal. But this tandem of creators has arrived to shake us up, entering a cell to discover on its walls the different inhabited layers of the now emptied space: the memories, the stories, the dreams, the longings and the sufferings, as an instrument to reconstruct memory, tear it off completely and sign off on its probation.

It is a process of prison archaeology, documentation and creation that began with many questions to be answered, both inside and outside the cell. The result is a work of art that speaks of freedom from the space where it is lacking.

THE ARTWORK

Artistic archaeology or archaeological art; the confrontation between existing and not existing, between past and future, between memory and oblivion, between freedom and confinement. These two artists went into Valencia’s old Model prison to open the doors and let light into its cells. One of them was cell 148. After a detailed study of its walls, its stories and experiences, they salvaged its particular graphic psychophonies and put a stamp on some letters never sent.

The resulting artistic object, integrated into the *Project for an abandoned prison* materialised in six series. It has taken the shape of a personal artist's book, a folder with eight prints that convey the voices written on its walls to the outside. There are seven strips from the wall on black cloth and one on transparent cloth. In addition to this, there is a photograph printed on cotton paper that reflects the space where the work was done

THE CREATORS

Patricia Gómez and María Jesús González created and developed this artwork.

The prisoners inhabiting cell 148 are shown as this project's involuntary co-creators, providing the raw material with their inscriptions on the prison walls day after day, year after year, so that their record has gradually accumulated like chronological strata similar to those of an archaeological excavation in which ancient civilisations become known. Or these locked-up stories, these incivilisations.

The two artists have travelled a common path since 2002, attracted by the desire to salvage the memory of abandoned spaces and buildings heading towards ruin or disappearance. That includes the architectural memory and the one truly experienced. "Memory," the philosopher Emilio Lledó asserts, "was the only possibility for permanence, and writing, despite all the limitations, was the most powerful means to evoke it"¹. That is why he considers the text to be a "dead letter" until "it is illuminated by a reader". And that illuminating light is what these two artists have projected onto the prison walls.

THE PLACE

It was not the first time they had entered an abandoned space to translate the messages from its memory into the artistic concept. They did so between 2008 and 2010 in their city of Valencia's Modelo prison, which ceased to be such in 1993, setting a precedent that continued with the old Palma prison and the one in Holmesburg (Philadelphia).

There are 500 cells and many more lives that inhabited those spaces. So why cell 148? The choice was the result of a process of investigating the building, inside and out. Then the questions began, and the search for answers: who inhabited it, how, why did they have to endure their confinement, was the punishment fair or not...?

On the walls of that cell 148, the artists found the best "landscape" to see and reproduce the process of spatial and temporal transformation. "Traces that are at the same time remnants of human violence and pain," as John Berger states².

THE PROCESS

The personal records engraved on the walls, that prison diary of sorts, shocked the artists. But what kind of archive could be created from those walls? How to translate it into a work of art? The answer lay in the traditional technique for detaching wall

paintings for restoration and conservation: *strappo*. With this laborious task, they achieved two fundamental aims: to maintain the records' documentary nature and at the same time to turn them into a work of contemporary art.

Transferring these texts and graffiti to the new medium, "a delicate and intelligent exercise in translation"², involved a journey through time and space, extracting proof as a reminder to demonstrate their existence, to salvage what was there and make it remain. Ripping life out, detaching it and cutting it so that history's soul would paradoxically continue to beat in another space, keeping and showing its scars. This is what John Berger defines as "panoramas projected onto the public walls of a city where people move around freely"².

THE REASON

Throughout the ages, from prehistoric rock art to the most modern manifestations of contemporary graffiti and all that can be found in between in Egyptian hieroglyphs, Roman inscriptions, medieval wall art, pop art fonts and graffiti as a political or social protest: whether the wall space is linked to a building or not, it has served as a medium for thought and as a record of social awareness.

The inscriptions on the walls of this or any other cell were never addressed to anybody; they were not expected to be read. Gómez and González seek to give that message a chance, to bring it out into the light and give a second lease of life to some writings that tell stories and describe feelings; to rescue people in a way and give them a symbolic voice.

Thus, their work thus becomes an act of justice of sorts, a manifestation of transparency in a journey towards awareness, or to put it simply, in art as the journey to truth.

It is "stealing history to preserve it"³, as defined by Alex Brahim, art critic and curator. "The artists' link to 'Robinhoodism' of ownership has led to a visually innovative project on art and life, material experimentation and procedural research exploring the languages of art for art's sake."

1 LLEDÓ, E., 1991: *El silencio de la escritura (The silence of writing)*. Espasa-Calpe, Madrid.

2 BERGER, J., 2009: *Si las paredes hablaran (If walls could talk)*. Exhibition catalogue. *Proyecto para cárcel abandonada (Project for an abandoned prison)* Domus Artium 2002, Salamanca.

3 BRAHIM, A., 2011: *Poliglosías desveladas (Polyglossies revealed)*. Exhibition catalogue. *Projecte per a presó abandonada (Project for an abandoned prison)*. Addaya Centre d'Art Contemporani, Majorca.



Irene Grau

València, 1986

Paseo Y-19 (-metría). 2019

Instal·lació

Mesures variables



“Paseo Y 19 (-metría)”, d'Irene Grau

Carmen Velasco



En el segle XIX la representació de la natura va començar a alliberar-se de les rígides regles teòriques i els convencionalismes academicistes. Des de llavors, l'art ha contribuït a reflexionar sobre el paisatge des de múltiples formats i perspectives. Caminar i pensar són verbs que es conjuguen units. Irene Grau (València, 1986) els entrellaça en la seua producció artística. El desplaçament per l'entorn i la transformació de paisatge són idees matrius en la pràctica de la creadora. Els passos de l'ésser humà, que també són concebuts, a més, com una feble i lleugera erosió en l'entorn natural, constitueixen la primera eina amb què mesurar i mesurar-se en el món. En “Paseo Y 19 (-metría)” se serveix d'una sèrie de vares antropomètriques a les quals incorpora el valor cromàtic per a constatar la modificació de la natura.

Grau acostuma a jugar amb les escales, les gammes cromàtiques i la mètrica sobre la natura. “Paseo Y 19 (-metría)” és el resultat del caminar de la creadora per una zona la ubicació de la qual és secundària, perquè allò rellevant és donar testimoni visual en el territori. L'acció artística aspira a reflectir el canvi del paisatge com a conseqüència de la petjada humana. “Paseo Y 19 (-metría)” funciona, per tant, com un “gravat sobre el terreny”, en paraules de l'autora.

La instal·lació, adquirida per la Generalitat Valenciana, data de 2016, i es compon de sis fotografies, un dibuix i cinc vares de color groc. D'aquesta sèrie mètrica, Grau va elaborar peces en roig i blau. L'obra ha sigut exposada en el Centre d'Art d'Alcobendas (Madrid) i la Galeria Carlos Carvalho de Lisboa (Portugal).



El treball d'Irene Grau és una investigació *au plein-air* sobre el paisatge, una experimentació sobre el camí, el desplaçament i l'espai en la qual s'entrellacen l'arquitectura i el context pictòric.

Doctora en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, Irene Grau va completar la seua formació universitària en l'Acadèmia de Belles Arts de Palerm. Mereixedora de diferents premis com ara Generacions 2018, Mardel Arts Visuals 2017 i PhotoEspaña Off Festival 2015, va ser inclosa en la llista Forbes 30 Artists under 30 el 2016. Ha desenvolupat projectes que alternen la pintura, la fotografia i la instal·lació dotant així cada exposició d'un profund sentit de l'espai. Plànols i suports configuren les seues sèries més aplaudides.

Irene Grau ha exposat a Abroms-Engel Institute for the Visual Arts (AEIVA) de Birmingham, Galerie Heike Strelow de Frankfurt i Robert Henry Art Contemporary Gallery de Nueva York, entre altres espais. La Generalitat Valenciana adquireix una obra de Grau, nom que forma part de la col·lecció de la Fundació Maria Cristina Masaveu Peterson, el Madison Museum of Contemporary Art (MMoCA) a Wisconsin (EUA) i la Fundació OTAZU de Navarra, entre altres.

“Paseo Y 19 (-metría)”, de Irene Grau

Carmen Velasco

En el siglo XIX la representación de la naturaleza comenzó a liberarse de las rígidas reglas teóricas y los convencionalismos academicistas. Desde entonces el arte ha contribuido a reflexionar sobre el paisaje desde múltiples formatos y perspectivas. Caminar y pensar son verbos que se conjugan unidos. Irene Grau (Valencia, 1986) los entrelaza en su producción artística. El desplazamiento por el entorno y la transformación de paisaje son ideas matrices en la práctica de la creadora. Los pasos del ser humano, que también son concebidos, además, como una débil y ligera erosión en el entorno natural, constituyen la primera herramienta con la que medir y medirse en el mundo. En ‘Paseo Y 19 (-metría)’ se sirve de una serie de varas antropométricas a las que incorpora el valor cromático para constatar la modificación de la naturaleza.

Grau acostumbra a jugar con las escalas, las gamas cromáticas y la métrica sobre la naturaleza. ‘Paseo Y 19 (-metría)’ es el resultado del caminar de la creadora por una zona cuya ubicación es secundaria, porque lo relevante es dar testimonio visual en el territorio. La acción artística aspira a reflejar el cambio del paisaje como consecuencia de la huella humana. ‘Paseo Y 19 (-metría)’ funciona, pues, como un “grabado sobre el terreno”, en palabras de la autora.

La instalación, adquirida por la Generalitat Valenciana data de 2016, se compone de seis fotografías, un dibujo y cinco varas de color amarillo. De esta serie métrica, Grau elaboró piezas en rojo y azul. La obra ha sido expuesta en el Centro de Arte de Alcobendas (Madrid) y la Galería Carlos Carvalho de Lisboa (Portugal).





El trabajo de Irene Grau es una investigación ‘au plein-air’ sobre el paisaje, una experimentación sobre el camino, el desplazamiento y el espacio en la que se entrelazan la arquitectura y el contexto pictórico.

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, Irene Grau completó su formación universitaria en la Academia de Bellas Artes de Palermo. Merecedora de diferentes premios como Generaciones 2018, Mardel Artes Visuales 2017 y PhotoEspaña Off Festival 2015, fue incluida en la lista Forbes ‘30 Artists under ‘30’ en 2016. Ha desarrollado proyectos que alternan la pintura, la fotografía y la instalación dotando a cada exposición de un profundo sentido del espacio. Planos y soportes configuran sus series más aplaudidas.

Irene Grau ha expuesto en Abroms-Engel Institute for the Visual Arts (AEIVA) de Birmingham, Galerie Heike Strelow de Frankfurt, y Robert Henry Art Contemporary Gallery de Nueva York, entre otros espacios. La Generalitat Valenciana adquiere una obra de Grau, nombre que forma parte de la colección de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, el Madison Museum of Contemporary Art (MMoCA) en Wisconsin (EE UU) y la Fundación OTAZU de Navarra, entre otras.



“Paseo Y 19 (-metría)”, by Irene Grau

Carmen Velasco

In the 19th century, representations of nature began to free themselves from strict theoretical rules and academic conventions. Since then, art has helped reflect on landscape via multiple formats and perspectives. Walking and thinking are verbs that can be conjugated together. Indeed, Irene Grau (Valencia, 1986) intertwines them in her artistic products. Moving through the environment and the transformation of landscape are basic ideas in this creator's work. A human being's steps, which are also conceived as a weak, slight erosion in the natural environment, are the first tool with which to measure things and oneself in the world. In *Paseo Y 19 (-metría)* she uses a series of anthropometric rods into which she infuses chromatic significance to show the modification of nature.

Grau is used to playing with scales, colour ranges and metrics with nature. *Paseo Y 19 (-metría)* is the result of the creator's walk through an area whose location is of secondary importance, because what is relevant is to provide a visual record in witness of the territory. The artistic activity is intended to reflect a change in the landscape as a result of the human footprint. *Paseo Y 19 (-metría)* thus works like an “engraving on the ground”, in the artist's words.

The installation acquired by the *Generalitat Valenciana* (Valencia's regional government) dates back to 2016. It consists of six photographs, a drawing and five yellow rods. Based on this metric series, Grau also created pieces in red and blue. The artwork has been exhibited at the Centro de Arte Alcobendas (Madrid) and the Carlos Carvalho gallery in Lisbon (Portugal).



Irene Grau's work is an *au plein-air* study on the landscape, an experiment on paths, movement and space in which architecture and the pictorial context intertwine.

With a PhD in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia, Irene Grau completed her university studies at the Academy of Fine Arts in Palermo. She has won different awards such as Generaciones 2018, Mardel Artes Visuales 2017 and the PhotoESPAÑA Off Festival 2015, and was included in the Forbes' "30 [artists] under 30" list in 2016. She has carried out projects that alternate painting, photography and installations, lending each exhibition a deep sense of space. Planes and media make up her most lauded series.

Irene Grau has exhibited at the Abrams-Engel Institute for the Visual Arts (AEIVA) in Birmingham, the Galerie Heike Strelow in Frankfurt, the Robert Henry Contemporary Art Gallery in New York and other spaces. The *Generalitat Valenciana* is acquiring an artwork by Grau, a name that is also part of the María Cristina Masaveu Peterson Foundation collection, the Madison Museum of Contemporary Art (MMoCA) in Wisconsin (USA), the OTAZU Foundation of Navarre and more.





Jota Izquierdo

Castelló de la Plana, 1972

Habitar la copia: colonialidad. 2014

Instal·lació multimèdia

300 x 600 cm





L'univers en un top manta

Paloma Palau

En la instal·lació multimèdia *Habitar la còpia: colonialitat* Jota Izquierdo ens llança un missatge que no és críptic ni opac, no intenta advertir-nos de cap perill, sinó que ens anuncia, simplement, que ja hi estem instal·lats. Atenció. Allò que és al carrer també pot entrar en un museu, i en aquest sentit, l'artista trenca i qüestiona els límits de seguretat o de protecció.

Una lona groga estesa en el sòl sobre la qual reposen bosses, bermudes, samarretes, calçotets, cinturons, sabates, sabatilles, jaquetes i gorres, i en la qual conviuen marques com Lacoste, Chanel, Christian Dior, Gucci, i Dolce & Gabbana significa el *luxe* a l'abast dels peus: és el top manta¹. És aquest un aparador de productes d'imitació, articles falsos que, no obstant això, ostenten el sospitós privilegi de generar desig, perquè l'èxit comercial avala i la marca sedueix, sí, però també enganya. Jota Izquierdo no es limita a desplegar la seua manta i a esperar, sinó que afig en la seua instal·lació el context i els agents. A l'artista li interessa configurar un mapa de correlats en el qual es comprega l'engranatge. Perquè, com han arribat els objectes fins ací? Qui els fabrica? Qui els ven? Per a això fa servir dos vídeos que es projecten en dues cantonades oposades d'una de les diagonals de la lona. En un d'ells es mostra un documental centrat en un contrabandista mexicà que compra mercaderia provinent de la Xina, per a més tard vendre-la als manters. L'altre vídeo se centra en el gènere de vida d'aquesta última baula d'una cadena comercial de materials falsificats provinents de grans mercats il·legals, i que l'artista personalitza en els migrants senegalesos de la ciutat de València, acostant-nos les seues condicions de treball lligats a la venda d'aquests productes de pirateria. Són les dues cares de la moneda on es retrata sense ambages, les dificultats i el risc que suposa mantindre el dispositiu en marxa. I que visibilitza la idea de dominació, explotació i conflicte d'interessos que es desprén del concepte de *colonialitat*², on habita la còpia que dona menjar a tots aquells implicats a portar fins *ací* els nostres "falsos" desitjos amb l'aparença de l'original, perquè continue funcionant el mecanisme en aquesta societat de l'oripell.

Habitar la còpia és una instal·lació que obliga l'espectador a passejar. A pegar voltes a la lona manta una vegada i una altra, sense envair-la, sense tocar. Es tracta d'un itinerari, encara que no ho sembla, encara que la vista es dispare en totes direccions i cap a tots els objectes on no hi ha un principi ni un final, i cap conclusió aparent. En la seua configuració hi ha una subtil obligació, perquè el nostre, en caminar-la, és un moviment circular, com el de la compravenda, condemnat a fluir en un viatge perpetu.

En aquest sentit la lona és una illa que funciona així mateix com un quadre, on els elements romanen, al seu torn, aïllats els uns dels altres. En la composició que conforma aquest quadre no hi ha atzar. El que està disposat ací posseeix un ordre intern, una lògica, en certa manera perversa, on hi ha una íntima provocació que convida al desgrat. La intenció és conscient, el rebuig també. La culpa és del color. Per començar, el groc³ de la lona és un color incòmode. Atrau, és cert, i al mateix temps, ofén. L'artista castiga la nostra mirada i se serveix de l'excés i de la saturació dels colors. I ho fa a propòsit, per descomptat. Governada ja la nostra atenció pel groc violent, ens situa davant un conflicte visual entre el rosa cridaner, el taronja intens o el verd fluor, en què és complicat, i novament incòmode distingir entre fons i figura. El resultat d'aquesta exagerada i premeditada distorsió constant cromàtica del quadre lona de Jota Izquierdo, que també es troba en la seua grandària desproporcionada, és el d'una paradoxal sensació d'estranyesa, i al mateix temps, de familiaritat. Sabem que és el que estem veient, ho hem vist moltes vegades, però això que ja coneixem s'assembla a una altra cosa. És una còpia, però còpia desproveïda d'asfalt, arrancada de la nostra habitual percepció automatitzada i quotidiana. El concepte de còpia és capital en aquesta obra de Jota Izquierdo, més enllà de la literalitat dels objectes falsificats. Perquè pot ser que també parle de nosaltres: subjectes com a productes d'imitació que en adquirir la còpia esdevenim també en còpia. Una espècie de frau global en el qual som còpies que visten i calcen còpies que són, al mateix temps, còpia de si mateixes. La paraula habitar que, juntament amb còpia, conforma el títol de la seua peça, no és en absolut inofensiva, perquè amplia i completa la intenció. Habitar és un infinitiu. Un temps verbal nu de circumstàncies que no indica temps, ni persona, ni número, i que l'artista tria a consciència i evita així assenyalar amb el dit, alligonar, perquè en un infinitiu cap el planeta sencer.

Hi ha, a més, en aquesta sobirania vertical en la qual se situa el nostre punt de vista en observar la instal·lació, una marcada intenció, no sols estètica, sinó també ètica. Hi ha una jerarquia entre nosaltres i l'obra. La nostra mirada se situa per damunt dels objectes en un sospitós privilegi de pla zenital que només significa una cosa: poder. O el que és pitjor, distància. Ningú s'asseu davant de la manta, ningú ha de custodiar la mercaderia, nosaltres no interpretem el paper de maners, som compradors potencials o ficticis de productes que no estan a la venda.

Això ens salva. Però atenció una altra vegada, perquè *Habitar la còpia* ens interpel·la igual. Els éssers humans, com a consumidors, tenim certa semblança amb els corbs. Ens atrau el que brilla.

Jota Izquierdo ens recorda amb el seu simulacre que és fàcil caure al parany quan està molt prop de la boca, i també, perquè fa falta recordar-ho, que la nostra és una societat frívola i addicta al subterfugi. I al mateix temps ens mostra sense moralitat i sense misteri quin és el circuit del qual nosaltres també formem part, convidant-nos així a dinamitar la nostra mirada i col·locar-la, potser per una vegada, arran de terra.

1 Top manta és una expressió utilitzada per a designar la venda il·legal de carrer de productes falsificats que imiten primeres marques. Els articles solen col·locar-se en una manta estesa per terra.

2 La colonialitat es refereix a un patró de poder que va emergir com a resultat del colonialisme modern, però que, en lloc d'estar limitat a una relació de poder entre dos pobles o nacions, més aviat dona compte de la manera com el treball, el coneixement, l'autoritat i les relacions intersubjectives s'articulen entre si a través del mercat capitalista mundial i de la diferència colonial. (Mignolo, 2003)

3 Pocs colors produeixen en l'espectador una sensació tan gran d'ambivalència o deixen en ell connotacions i contradiccions tan potents i viscerales: desig i renúncia; somnis i decadència; llum brillant i superficialitat. Or ací i aflicció allà. (Theroux, 2013)

Bibliografia

MIGNOLO, W. 2003: *Historias locales/deseos globales*. Akal, Madrid.
THEROUX, A. 2013: *Los colores primarios. Tres ensayos*. Editorial La Bestia equilátera, Buenos Aires.

El universo en un top manta

Paloma Palau

En la instalación multimedia *Habitar la copia: colonialidad* Jota Izquierdo nos lanza un mensaje que no es críptico ni opaco, no intenta advertirnos de ningún peligro, sino que nos anuncia, simplemente, que ya estamos instalados en él. Cuidado. Aquello que está en la calle también puede entrar en un museo, y en ese sentido, el artista quiebra y cuestiona los límites de seguridad o de protección.

Una lona amarilla extendida en el suelo sobre la que reposan bolsos, bermudas, camisetas, calzoncillos, cinturones, zapatos, zapatillas, chaquetas y gorras, y en la que conviven marcas como Lacoste, Chanel, Christian Dior, Gucci, y Dolce & Gabbana significa el *lujo* al alcance de los pies: es el top manta¹. Es este un escaparate de productos de imitación, artículos falsos que, sin embargo, ostentan el sospechoso privilegio de generar deseo, pues el éxito comercial avala y la marca seduce, sí, pero también embauca. Jota Izquierdo no se limita a desplegar su manta y a esperar, sino que añade en su instalación el contexto y los agentes. Al artista le interesa configurar un mapa de correlatos en el que se comprenda el engranaje. Porque, ¿cómo han llegado los objetos hasta ahí? ¿Quién los fabrica? ¿Quién los vende? Para ello se sirve de dos videos que se proyectan en dos esquinas opuestas de una de las diagonales de la lona. En uno de ellos se muestra un documental centrado en un contrabandista mexicano que compra mercancía proveniente de China, para más tarde venderla a los manteros. El otro video se centra en el modo de vida de este último eslabón de una cadena comercial de materiales falsificados provenientes de grandes mercados ilegales, y que el artista personaliza en los migrantes senegaleses de la ciudad de Valencia, acercándonos sus condiciones de trabajo ligados a la venta de estos productos de piratería. Son las dos caras de la moneda donde se retrata sin ambages, las dificultades y el riesgo que supone mantener el dispositivo en marcha. Y que visibiliza la idea de dominación, explotación y conflicto de intereses que se desprende del concepto de *colonialidad*², donde habita la copia que da de comer a todos aquellos implicados en traer hasta *aquí* nuestros “falsos” deseos con la apariencia del original, para que siga funcionando el mecanismo en esta sociedad del oropel.



Habitar la copia es una instalación que obliga al espectador a pasear. A rodear la lona manta una y otra vez, sin invadirla, sin tocar. Se trata de un itinerario, aunque no lo parezca, aunque la vista se dispare en todas direcciones y hacia todos los objetos donde no hay un principio ni un final, y ninguna conclusión aparente. En su configuración hay una sutil obligación, pues el nuestro, al caminarla, es un movimiento circular, como el de la compraventa, condenado a fluir en un viaje perpetuo.

En este sentido la lona es una isla que funciona asimismo como lienzo, donde los elementos permanecen, a su vez, aislados unos de otros. En la composición que conforma este lienzo no hay azar. Lo que está dispuesto ahí posee un orden interno, una lógica, en cierto modo perversa, donde existe una íntima provocación que invita al desagrado. La intención es consciente, el rechazo también. La culpa es del color. Para empezar, el amarillo³ de la lona es un color incómodo. Atrae, es cierto, y al mismo tiempo, ofende. El artista castiga nuestra mirada y se sirve del exceso y de la saturación de los colores. Y lo hace a propósito, por supuesto. Gobernada ya nuestra atención por el amarillo violento, nos sitúa ante un conflicto visual entre el rosa chillón, el naranja intenso o el verde flúor, en el que es complicado, y nuevamente incómodo distinguir entre fondo y figura. El resultado de esa exagerada y premeditada distorsión constante cromática del lienzo lona de Jota Izquierdo, que también se halla en su tamaño desproporcionado, es el de una paradójica sensación de extrañeza, y al mismo tiempo, de familiaridad. Sabemos que es lo que estamos viendo, lo hemos visto muchas veces, pero eso que ya conocemos se parece a otra cosa. Es una copia, pero copia desprovista de asfalto, arrancada de nuestra habitual percepción automatizada y cotidiana. El concepto de copia es capital en esta obra de Jota Izquierdo, más allá de la literalidad de los objetos falsificados. Porque puede que también esté hablando de nosotros: sujetos como productos de imitación que al adquirir la copia devenimos también en copia. Una suerte de fraude global en el que somos copias que visten y calzan copias que son, al mismo tiempo, copia de sí mismas. La palabra habitar que, junto a copia, conforma el título de su pieza, no es en absoluto inofensiva, pues amplía y completa la intención. Habitar es un infinitivo. Un tiempo verbal desnudo de circunstancias que no indica tiempo, ni persona, ni número, y que el artista elige a conciencia evitando así señalar con el dedo, aleccionar, pues en un infinitivo cabe el planeta entero.

Existe, además, en esa soberanía vertical en la que se sitúa nuestro punto de vista al observar la instalación, una marcada intención, no solo estética, sino también ética. Hay una jerarquía entre nosotros y la obra. Nuestra mirada se sitúa por encima de los objetos en un sospechoso privilegio de plano cenital que solo significa una cosa: poder. O lo que es peor, distancia. Nadie se sienta enfrente de la manta, nadie debe custodiar la mercancía, nosotros no interpretamos el papel de manteros, somos compradores potenciales o ficticios de productos que no están a la venta.

Eso nos salva. Pero cuidado otra vez, porque *Habitar la copia* nos interpela igual. Los seres humanos, como consumidores, tenemos cierto parecido con los cuervos. Nos atrae lo que brilla.

Jota Izquierdo nos recuerda con su simulacro que es fácil morder el anzuelo cuando está muy cerca de la boca, y también, porque hace falta recordarlo, que la nuestra es una sociedad frívola y adicta al subterfugio. Y al mismo tiempo nos muestra sin moraleja y sin misterio cuál es el circuito del que nosotros también formamos parte, invitándonos así a dinamitar nuestra mirada y colocarla, quizá por una vez, a ras de suelo.

1 Top manta es una expresión utilizada para designar la venta ilegal callejera de productos falsificados que imitan primeras marcas. Los artículos suelen colocarse en una manta extendida en el suelo.

2 La colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que, en lugar de estar limitado a una relación de poder entre dos pueblos o naciones, más bien da cuenta de la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí a través del mercado capitalista mundial y de la diferencia colonial. (Mignolo, 2003)

3 Pocos colores producen en el espectador una tal sensación de ambivalencia o dejan en él connotaciones y contradicciones tan potentes y viscerales: deseo y renuncia; sueños y decadencia; luz brillante y superficialidad. Oro aquí y aflicción allá. (Theroux, 2013)

Bibliografía

MIGNOLO, W. 2003: *Historias locales/deseos globales*. Akal, Madrid.
THEROUX, A. 2013: *Los colores primarios. Tres ensayos*. Editorial La Bestia equilátera, Buenos Aires.



The univers in *top manta*

Paloma Palau

In the multimedia installation *Inhabiting the copy: coloniality*, Jota Izquierdo sends us a message that is neither cryptic nor opaque; it does not try to warn us of any danger, but simply announces that we are already firmly within it. Beware. The one on the street can also enter a museum, and in that sense, the artist is bankrupted and questions the limits of security and protection.

A yellow tarpaulin is spread on the ground with handbags sitting on it along with shorts, T-shirts, briefs, belts, shoes, trainers, jackets and caps, with brands emblazoned on them such as Lacoste, Chanel, Christian Dior, Gucci, and Dolce & Gabbana, meaning that *luxury* is at your feet: this is *top manta*¹. It is a showcase of imitation products, fake items that nevertheless boast the suspicious privilege of generating desire, since commercial success is an endorsement and the brand seduces, true, but it also deceives. Jota Izquierdo does not limit himself to unfolding his blanket (*manta*) and waiting, but adds context and agents to his installation. The artist intends to lay out a map of correlates in which the workings are understood. Because, how did those objects get there? Who makes them? Who sells them? To do so, he uses two videos projected in two opposite corners of one of the tarpaulin's diagonals. One of them shows a documentary about a Mexican smuggler who buys merchandise from China to sell it later to the *manteros*. The other video focuses on the way of life of this last link in a commercial chain of counterfeit materials from big illegal markets, which the artist personifies and humanises in the Senegalese migrants in the city of Valencia, familiarising us with their working conditions linked to the sale of these pirated products. These are the two sides of the coin on which the difficulties and risks in keeping the system running are portrayed with no ambiguities on either. And it shows the idea of domination, exploitation and conflict of interests that emerges from the concept of *coloniality*², where the copy exists that feeds all those involved in bringing our “false” wishes *here* with the appearance of the originals, so that the mechanism continues to work in this tinsel society.

Habitar la copia (Inhabiting the copy) is an installation that forces the onlooker to take a walk, to go around the tarpaulin blanket again and again, without invading it, without touching it. It is an itinerary, though it may not seem like it, though one's view shoots off in all directions and towards all objects where there is no beginning or end, and no apparent conclusion. In its layout there is a subtle obligation for us to walk around it. It is a circular motion, like that of the sale, doomed to drift in a perpetual journey.

In this sense, the tarpaulin is an island that also functions as a canvas, where the elements remain, in turn, isolated from each other. There is no randomness in the composition of this canvas. Everything that is laid out there has an internal order, a somewhat perverse logic where there is an intimate provocation fostering displeasure. The intention is conscious, as is the rejection. The colour is to blame. To begin with, the yellow³ of the tarpaulin is an uncomfortable colour. It attracts, true, but at the same time it offends. The artist punishes our gaze using an excess and saturation of colours. And he does so on purpose, of course. With our attention now controlled by that violent yellow, he places us before a visual conflict between the gaudy pink, the intense orange and the fluorine green, in which it is difficult and again uncomfortable to distinguish between background and figure. The result of this exaggerated, premeditated and constant chromatic distortion of Jota Izquierdo's tarpaulin, which is also seen in its disproportionate size, is a paradoxical sensation of strangeness and at the same time familiarity. We know what we are seeing; we have already seen it many times. But what we already know looks like something else. It is a copy, but a copy devoid of asphalt, torn from our usual automated, everyday perception. The concept of copy is of capital importance in this work by Jota Izquierdo, beyond the literalness of the forged items. Because he may also be talking about us: subjects like imitation products who on acquiring the copy also become copies ourselves. It is a kind of global fraud in which we are copies that wear copies which in turn are copies of themselves. The word *inhabit*, together with *copy*, forms the title of his piece, is in no way harmless, since it broadens and fulfils the intention. *Inhabiting* is a gerund. It is a simple verbal conjugation bereft of circumstances that does not indicate time, person or number, and which the artist has chosen conscientiously, thus avoiding pointing a finger or lecturing, because the entire planet fits in a gerund.

Moreover, in that vertical authoritative power of our point of view from where we observe the installation, there is a marked intention that is not just aesthetic, but also ethical. There is a hierarchy between us and the artwork. Our gaze is placed above the objects in a suspicious privilege of a zenith plane that means only one thing: power. Or worse, distance. No one is sitting behind the blanket; no one has to be guarding the merchandise; we are not playing the role of *manteros* (those who sell from the blanket); we are potential or fictitious buyers of products that are not for sale. That saves us. But beware again, because *Inhabiting the copy* challenges us all the same.

As human beings, consumers, we bear a certain resemblance to crows. We are attracted to things that shine.

Jota Izquierdo reminds us with his simulacrum that it is easy to swallow the bait when it is so very close to our mouth, and that it is necessary to remember that ours is a frivolous society addicted to subterfuge. At the same time, with no moral lesson and no mystery, he shows us the circuit that we are also a part of, thus inviting us to radically change our viewpoint and place it, perhaps just for once, at ground level.

1 *Top manta* is an expression used to describe the illegal street sale of counterfeit products imitating top brands. The items are usually placed on a blanket (*manta*) spread out on the ground.

2 *Coloniality* refers to a pattern of power that emerged as a result of modern colonialism, but which rather than being limited to a power relationship between two peoples or nations, explains the way work, knowledge, authority and intersubjective relations are articulated with each other through the worldwide capitalist market and colonial difference. (Mignolo, 2003)

3 Few colours impact the viewer with such a sensation of ambivalence or leave them with such powerful, visceral connotations and contradictions: desire and renunciation; dreams and decadence; bright light and superficiality. Gold here and affliction there. (Theroux, 2013)

Bibliography

MIGNOLO, W. 2003: *Historias locales/deseos globales (Local stories / global desires)*. Akal, Madrid.
 THEROUX, A. 2013: *Los colores primarios. Tres ensayos. (Primary colours. Three essays.)* La Bestia equilátera, Buenos Aires.

xx/xx
Victoria's Secret

VICTORIA'S
SECRET

Marla Jacarilla

Alcoi, 1980

El fin y la persistencia. 2014

Instal·lació

Instal·lació: Frases emmarcades (13 x 18 cm), blocs de pasta de paper (mesures variables) introduïts en caixes de metacrilat (14,5 x 19,5 x 7,5 cm), tríptics fotogràfics (25 x 52 cm)





Eisegesi sobre eisegesi

Juan Antonio Gallart

Eisegesi: 'Reinterpretació subjectiva d'un text'. Fundéu – RAE

No vull espantar amb aquest títol. Si la RAE em deixa, jo diria que *eisegesi* és la culminació de les sensacions subjectives, de la pròpia impressió orgànica davant de qualsevol proposta inèdita de qualsevol mena, incloent-hi les artístiques, que sempre obeeixen a una interpretació personal del món. Entenc que d'això va Marla Jacarilla (Alcoi, 1980) amb la seua instal·lació titulada *La fi i la persistència* (2014), (de la sèrie *Anotacions per a una eisegesi*), de caràcter metaartístic en aquest cas, i també podria entendre que gairebé ningú coincidisca amb mi en qualsevol cosa que diga a continuació; no obstant això, ací està el *què* del discurs de Jacarilla: penses el que penses, no t'equivocaràs. Una part del teu pensament el posa l'obra, però una altra la posa l'espectador a partir de la seua experiència personal. A més, tampoc és obligat pensar res. Un murmur interior no deixaria de ser una *eisegesi*.

L'antònim de eisegesi és *exegesi*, concepte que es relaciona a la polèmica labor que els anomenats *Pares de l'Església*, 400 anys o així després de la presumpta mort del presumpte Crist i de la seua presumpta Resurrecció, van decidir contar aquella història remota a la recerca de l'objectivitat indiscutible, la qual cosa es tradueix bàsicament a donar validesa a una unívoca interpretació d'un relat per complex que aquest siga. Un vici fatal que continua amb nosaltres, que se'ns ha apegat com una sangonera més enllà del terreny propi de la religió —i molt particularment en l'àmbit de l'expressió artística— i ens porta a caminar per la vida amb una motxilla repleta d'objectivitats com a pedres el principal (d)efecte de les quals és que anem tirant-les a la cara als altres mentre ells també ens rebenten a base d'objectivitats indiscutibles que no s'assemblen gens a les nostres. Vaja, en honor als originals exegetes, l'art contemporani sempre camina pel cantell de convertir-se en *un sensedeu* a crits.

L'art conceptual és especialment susceptible de protagonitzar aquestes lluites dialèctiques sense quarter. D'una manera bastant acusada en la segona meitat del segle XX —sense pensar-hi massa ens ve al cap la figura de Susan Sontag i la seua obra *Contra la interpretació*, que tant suculent material de discussió ens va llegar—, la teoria i la crítica d'art es va obsessionar a descobrir un cànon on no n'hi havia. Sense cap intenció de culpabilitzar res ni ningú, el terratrèmol dadaïsta i els moviments posteriors van crear la necessitat entre els crítics de ser objectius a l'hora d'enfrontar-se a manifestacions personals —artístiques— que res tenen a veure amb el prospecte d'un medicament. Durant molts anys, per als crítics, l'important va ser la imparcialitat, sense importar-los que sovint ho hagueren de pagar amb la falta d'una veu pròpia, o emplenant pàgines abstruses en les quals molts lectors mai van aconseguir passar del segon paràgraf; malgrat aquests ímprobos esforços, els creadors continuen obstinats a demostrar-nos que l'art evoluciona en la direcció absolutament oposada.

Marla Jacarilla es posiciona al capdavant de la lluita per arribar a la desconstrucció —i utilitze aquest terme, oh sorpresa, per a posar-nos d'acord per un moment—, atòmica desconstrucció, de l'educació artística que se'ns va oferir amb generositat. La seua formació és literària i cinèfila. El seu objectiu —heus ací una eisegesi, com en tot aquest text—, és ultradimensional. No ens enganyem: si vosté no és un voraç lector, si no és un lletraferit, li causarà una profunda indiferència que Jacarilla s'haja pres la molèstia d'extraure l'última frase intacta de *Madame Bovary*, *Un món feliç*, *Lolita*, *Crònica d'una mort anunciada*, *Les verges suïcides*, *Anna Karènnina*, *Mort a Venècia*, *L'estranger*, *La passió segons Renée Vivien* per a convertir-les en blocs de pasta de paper amb les dimensions exactes del llibre utilitzat, de la concreta edició de qualsevol d'aquests clàssics que va arribar a les seues mans en un determinat moment de la seua vida. Són obres que tracten de grans passions, però el seu format, des del meu punt de vista, condueix a una buscada fredor. Les frases finals de cada obra que hi apareix es mostren en marcs uniformes de 13x18 centímetres; els blocs de pasta de paper els ha introduïts en caixes de metacrilat de mesures variables; i el tercer element de la seua instal·lació són tríptics fotogràfics (de nou de la mateixa grandària, 25x52 cm), en què es veu part del procés de la creació de la *fi i la persistència*, des del moment en què va arrancar les pàgines i les va desfer en trossos més xicotets per a convertir-los en aquesta indesxifrable pasta de paper que conté la totalitat de cada una de les novel·les. Una metàfora de la digestió organicointel·lectual del fet literari? Pot ser...i pot ser que no.

La primera vegada que vaig llegir *Lolita* vaig decidir que el màxim que es pot ser en la vida és escriptor. Amb l'arrogància dels 20 anys, m'hi vaig posar i res del que escrivia m'agradava. No vaig comprendre, en canvi, per què *Lolita* no podia seguir amb la seua vida i havia de morir. Sí que comprenc *Madame Bovary*: no li'n quedava una altra, i el seu marit i tots, tots, moren. M'identifique al 200% amb Gustav von Aschenbach

quan s'obsessiona per aquell virginal rosset a Venècia i ha de reconèixer, amb màxima lentitud, que escolta ja no, aquest període de la vida ha passat, només li queda la capacitat d'admiració. Tampoc dic que Thomas Mann ni Luchino Visconti hagueren d'enviar-lo a la Parca via Glovo només per això, ací en discrepe. I si *L'estranger* va matar un home en una platja d'Orà només perquè feia molta calor, bo, bé del tot no podia acabar. En definitiva, l'únic fil comú —l'única cosa objectiva, amb perdó— de les obres triades és la mort dels seus protagonistes.

La fi i la persistència, en paraules de l'autora, “*contraposa la fi d'una obra literària amb la persistència que té en la nostra memòria*”. Així mateix, subratlla que “*la lectura subjectiva forma part indefectible de la història; no sols de la història de l'art, sinó de la història en general*”. Gràcies a tots els mestres i les mestres del passat que, en el fons, sí que ens van ensenyar a apreciar el fet estètic, però el camp de discussió hui és molt salvatge, els moviments artístics s'han atomitzat de tal manera que a penes són identificables com un tot i en aquest terreny cal jugar. Afortunadament, Marla Jacarilla s'hi llança damunt, sense paracaigudes i no li importa en absolut. I mentrestant, la sèrie *Anotacions per a una eisegesi* continua. Per aquest camí, pot ser que no abaste mai un final.

Pensen el que vulguen (com el sotasignat), però facen un petit esforç i argumenten. No crec que mai arribem a entendre'ns; n'hi ha prou que intentem tornar a escoltar-nos. En el món art i fora d'aquest.

Eiségesis sobre eiségesis

Juan Antonio Gallart

Eiségesis: 'Reinterpretación subjetiva de un texto'. Fundéu – RAE

No quiero asustar con este título. Si la RAE me deja, yo diría que *eiségesis* es la culminación de las sensaciones subjetivas, de la propia impresión orgánica ante cualquier propuesta inédita de cualquier tipo, incluyendo las artísticas, que siempre obedecen a una interpretación personal del mundo. Entiendo que de eso va Marla Jacarilla (Alcoi, 1980) con su instalación titulada *El fin y la persistencia* (2014), (de la serie *Anotaciones para una eiségesis*), de carácter meta-artístico en este caso, y también podría entender que casi nadie coincida conmigo en cualquier cosa que diga a continuación; sin embargo, ahí está el *qué* del discurso de Jacarilla: pienses lo que pienses, no te vas a equivocar. Una parte de tu pensamiento lo pone la obra, pero otra la pone el espectador a partir de su experiencia personal. Además, tampoco es obligado pensar nada. Un susurro para los adentros no dejaría de ser una *eiségesis*.

El antónimo de *eiségesis* es *exégesis*, concepto que se relaciona a la polémica labor que los llamados *Padres de la Iglesia*, 400 años o así después de la presunta muerte del presunto Cristo y de su presunta Resurrección decidieron contar aquella historia remota en busca de la objetividad indiscutible, lo que se traduce básicamente en dar validez a una unívoca interpretación de un relato por complejo que este sea. Un vicio fatal que sigue con nosotros, que se nos ha pegado como una sanguijuela más allá del terreno propio de la religión -y muy particularmente en el ámbito de la expresión artística- y nos lleva a caminar por la vida con una mochila repleta de objetividades como piedras cuyo principal (d)efecto es que vayamos tirándoselas a la cara a los demás mientras ellos también nos revientan a base de objetividades indiscutibles que no se parecen en nada a las nuestras. Vamos, en honor a los originales exégetas, el arte contemporáneo siempre camina en el filo de convertirse en *un sindió*s a gritos.



El arte conceptual es especialmente susceptible de protagonizar estas luchas dialécticas sin cuartel. De un modo bastante acusado en la segunda mitad del siglo XX -sin pensar demasiado nos viene a la cabeza la figura de Susan Sontag y su obra *Contra la interpretación*, que tanto succulento material de discusión nos legó-, la teoría y la crítica de arte se obsesionó con descubrir un canon donde no lo había. Sin ninguna intención de culpabilizar a nada ni a nadie, el terremoto dadaísta y los movimientos posteriores crearon la necesidad entre los críticos de ser objetivos al enfrentarse a manifestaciones personales -artísticas- que nada tienen que ver con el prospecto de un medicamento. Durante muchos años, para los críticos, lo importante fue la imparcialidad, sin importarles que a menudo lo tuvieran que pagar con la falta de una voz propia, o rellenando páginas abstrusas en las que muchos lectores nunca lograron pasar del segundo párrafo; a pesar de estos improbables esfuerzos, los creadores siguen empeñados en demostrarnos que el arte evoluciona en la dirección absolutamente opuesta.

Marla Jacarilla se posiciona en el frente de la lucha por llegar a la deconstrucción – y utilizo este término, oh sorpresa, para ponernos de acuerdo por un momento-, atómica desconstrucción, de la educación artística que se nos ofreció con generosidad. Su formación es literaria y cinéfila. Su objetivo -he aquí una eiségesis, como en todo este texto-, es ultradimensional. No nos engañemos: si usted no es un voraz lector, si no es un letraherido, le causará una profunda indiferencia que Jacarilla se haya tomado la molestia de extraer la última frase intacta de *Madame Bovary*, *Un mundo feliz*, *Lolita*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Las vírgenes suicidas*, *Ana Karenina*, *Muerte en Venecia*, *El extranjero*, *La pasión según Renée Vivien* para convertirlas en bloques de pasta de papel con las dimensiones exactas del libro utilizado, de la concreta edición de cualquiera de estos clásicos que llegó a sus manos en un determinado momento de su vida. Son obras que tratan de grandes pasiones, pero su formato, bajo mi punto de vista, conduce a una buscada frialdad. Las frases finales de cada obra que aparece se muestran en marcos uniformes de 13x18 centímetros; los bloques de pasta de papel los ha introducido en cajas de metacrilato de medidas variables; y el tercer elemento de su instalación son trípticos fotográficos (de nuevo del mismo tamaño, 25x52 cm), en los que se ve parte del proceso de la creación de *El fin y la persistencia*, desde el momento en que arrancó las páginas y las deshizo en trozos más pequeños para convertirlos en esa indescifrable pasta de papel que contiene la totalidad de cada una de las novelas. ¿Una metáfora de la digestión orgánico-intelectual del hecho literario? Puede ser...y puede que no.

La primera vez que leí *Lolita* decidí que lo máximo que se puede ser en la vida es escritor. Con la arrogancia de los 20 años, me puse a ello y nada de lo que escribía me gustaba. No comprendí, en cambio, por qué *Lolita* no podía seguir con su vida y debía morir. Sí que comprendo a *Madame Bovary*: no le quedaba otra, y su marido

y todos, todos, mueren. Me identifico al 200% con Gustav von Aschenbach cuando se obsesiona por ese virginal rubito en Venecia y tiene que reconocer, con máxima lentitud, que oye ya no, ese periodo de la vida ha pasado, sólo le queda la capacidad de admiración. Tampoco digo que Thomas Mann ni Luchino Visconti tuvieran que enviarlo a la Parca vía Glovo sólo por eso, ahí discrepo. Y si *El extranjero* mató a un hombre en una playa de Orán sólo porque hacía mucho calor, bueno, bien del todo no podía acabar. En definitiva, el único hilo común -lo único objetivo, con perdón- de las obras elegidas es la muerte de sus protagonistas.

El fin y la persistencia, en palabras de la autora, “*contrapone el fin de una obra literaria con la persistencia que tiene en nuestra memoria*”. Asimismo, subraya que “*la lectura subjetiva forma parte indefectible de la historia; no sólo de la historia del arte, sino de la historia en general*”. Gracias a todos los maestros y maestras del pasado que, en el fondo, sí nos enseñaron a apreciar el hecho estético, pero el campo de discusión hoy es muy salvaje, los movimientos artísticos se han atomizado de tal manera que apenas son identificables como un todo y en ese terreno hay que jugar. Afortunadamente, Marla Jacarilla se lanza sobre él, sin paracaídas y no le importa en absoluto. Y mientras tanto, la serie *Anotaciones para una eiségesis* continúa. Por ese camino, puede que no alcance nunca un final.

Piensen lo que quieran (como el abajo firmante), pero hagan un esfuerquito y argumenten. No creo que ningún día lleguemos a entendernos; basta con que intentemos volver a escucharnos. En el mundo arte y fuera de él.



Eisegesis on eisegesis

Juan Antonio Gallart

Eisegesi: 'Reinterpretació subjectiva d'un text'. Fundéu – RAE

Eisegesis: Subjective reinterpretation of a text. (Dictionary definition.)

I do not intend to scare you with this title. The dictionary permitting, I would say that *eisegesis* is the culmination of subjective sensations, of one's own organic impression of any original proposal of any kind, including artistic ones, always following a personal interpretation of the world. I understand this is what Marla Jacarilla (Alcoi, 1980) means with her installation entitled *The end and persistence* (2014, from the series *Annotations for an eisegesis*). In this case it is of a meta-artistic nature and I can also understand that barely anybody may agree with me about anything I say below; however, that is the *what* in Jacarilla's discourse: whatever you think, you won't be wrong. A part of your thinking is provided by the artwork, but another part is provided by the viewer based on your personal experience. Furthermore, it is not even obligatory to think about anything. A whisper to one's insides would still be an *eisegesis*.

The opposite of *eisegesis* is *exegesis*, a concept related to the controversial work by the so-called "Fathers of the Church" 400 years or so after the presumed death of the presumed Christ and his presumed Resurrection, when they decided to tell that remote story in search of indisputable objectivity, which basically translates into lending validity to a unique interpretation of a story, however complex it may be. This is a fatal vice that is still with us; it has stuck to us like a leech beyond the religious sphere itself (and most particularly into the sphere of artistic expression) and causes us to walk through life carrying a backpack packed with objectivities like rocks whose main effect (or defect) is that we go about throwing them at the faces of others while they also attack us based on indisputable objectivities that look nothing like ours. Let's be honest, in honour of the original exegetes: contemporary art always teeters on the edge of becoming godless while shouting about it.

Conceptual art is particularly prone to taking centre stage in these relentless dialectical struggles. In the second half of the 20th century, art theory and criticism became obsessed with discovering a canon where there was none. (Without having to think too much, Susan Sontag comes quite sharply to mind with her work *Against interpretation*, from which we inherited so much succulent material for debate.) With no intention of blaming anything or anyone, the Dadaist earthquake and subsequent movements brought about a need among the critics to be objective when faced with personal artistic manifestations that have nothing to do with a drug prospectus. For many years, the important thing for critics was impartiality, with no concern for the fact that they often had to pay for it with the lack of a voice of their own, or filling up abstruse pages in which many readers never managed to get past the second paragraph. Despite these strenuous efforts, creators remain determined to show us that art evolves in the completely opposite direction.

Marla Jacarilla is at the forefront of the struggle to achieve deconstruction (and I use this term, what a surprise, to agree for a moment), indeed atomic deconstruction of the artistic education that was generously given to us. Her education has been literary and cinephile. Her intention (this is an eisegesis, as in all of this text) is ultradimensional. Make no mistake: if you are not a voracious reader, if you are not a bookworm, you will be profoundly indifferent to Jacarilla having taken the trouble to extract the last intact sentence of *Madame Bovary*, *Brave New World*, *Lolita*, *Chronicle of a Death Foretold*, *The Virgin Suicides*, *Ana Karenina*, *Death in Venice*, *The Outsider* and *The Passion According to Renée Vivien* to turn them into blocks of paper pulp with the exact dimensions of the book used, of the specific edition of any of these classics that came into her hands at a certain time in her life. They are works that deal with great passions, but their format, in my point of view, leads to a sought-after coldness. The final sentences of each work that appears are shown in uniform 13 × 18 centimetre frames; the blocks of paper pulp have been placed in methacrylate boxes of different sizes; and the third element in her installation are triptychs of photographs (the same size again, 25 × 52 cm), showing part of the process of creating *The end and persistence* from the moment she tore out the pages and ripped them up into smaller pieces to turn them into that indecipherable pulp that contains the totality of each of the novels. Is it a metaphor for the intellectual-organic digestion of the literary product? It may be...and it may not.

The first time I read *Lolita* I decided that the best you can be in life is a writer. With the arrogance of my 20 years, I set about it and liked nothing of what I wrote. I did not understand, however, why *Lolita* could not continue with her life and had to die. I did understand *Madame Bovary*: she had no other choice, and her husband and everyone, absolutely everyone, dies. I identify 200% with Gustav von Aschenbach when he becomes obsessed with that virginal blonde in Venice and has to admit,

with the utmost slowness, that not any more, that period of life has gone, he only retains the capacity for admiration. And I wouldn't say that Thomas Mann or Luchino Visconti had to send him to the Grim Reaper by Glovo just for that; there I disagree. And if *The Outsider* killed a man on a beach in Oran just because it was so hot, well, he couldn't wind up completely fine. In short, the only common thread—the only objective, my apologies—in the chosen novels is the death of their protagonists.

The end and persistence, in the words of the artist, “contrasts the end of a literary work with the persistence that it has in our memory”. She also underlines that “...subjective reading is an unavoidable part of history; not only about art history, but about history in general”. Thanks to all the teachers of the past who, deep down, did teach us to appreciate the aesthetic fact, but the field for discussion today is very wild; artistic movements have been scattered in such a way that they are hardly identifiable as a whole, yet one has to play in that field. Fortunately, Marla Jacarilla throws herself into it with no parachute and not a single care at all. And meanwhile, the series *Annotations for an eisegesis* continues. Along that path, she may never reach an end.

Think what you want (like the undersigned), but make a little effort and give reasons. I don't think we will ever understand each other; it is enough for us to try to listen to each other again. Within the world of art and outside it.



Pepa L. Poquet

Vilallonga de la Safor, 1955

Puig de Randa. 2011

Videoinstal·lació

Mesures variables



Puig de Randa

Nuria Llopis

Puig de Randa (2011) és una de les sis obres d'*El·lipsi*, projecte de Pepa L. Poquet (Vilallonga de la Safor, 1955) creat per al Museu de la Universitat d'Alacant-MUA, en què objectes, fotografies i peces audiovisuals multimèdia es combinen per a abordar la relació que s'estableix entre els elements de les seues obres i el tema principal, deliberadament exclòs, d'aquestes. Temps i espais, no perceptibles però presents, s'intueixen pels rastres que l'artista ofereix per a una lliure reconfiguració d'allò omés. Així, amb aquest mecanisme d'evocació, punt de ruptura entre dos plànols, que oculta un fragment en l'espai o el temps, deixa la via del significat oberta i indeterminada que regala a l'espectador una experiència artística completa. Amb una cuidada anàlisi de l'espai expositiu, integra també l'arquitectura en les seues creacions des de la perspectiva de la narració i del seu ús quotidià.

L'obra *Puig de Randa* parteix de la idea de la imatge com una cosa generada, de durada variable i imprecisa, on no sembla haver-hi una definició de contorns; no obstant això, permet compondre moments i llocs subjectius, encara que ben determinats. Una instal·lació que combina imatge estàtica i en moviment, que pren com a referent el concepte cinematogràfic d'el·lipsi, per a suggerir i construir un nou discurs a partir d'elements, en aquest cas explícits, a l'abast de la mirada de l'espectador.

Manufactura i alta tecnologia es combinen en una "caixa òptica" fabricada en fusta de pi amb peanya i pantalla de retroprojectió (1). Acoblada amb els tancaments d'emalatge habituals per a obres d'art, evoca els primers artefactes del cinema primitiu, aquelles llanternes màgiques en les quals Atanasius Kircher projectava, ja en el segle XVII, transparències pintades en vidre davant un llum d'oli. En aquesta recorren les imatges d'un projector situat en la part posterior, sobre la peanya, llançades sobre la pantalla de retroprojectió, d'alta definició *dnp* a l'efecte d'una òptima resolució independentment de les condicions de llum de l'espai.

El vídeo projectat, digitalitzat d'una filmació de pel·lícula en format analògic S8 en blanc i negre, mostra dues seqüències d'un paisatge "antropitzat" del puig de Randa, un cim en el centre de l'illa de Mallorca on conflueixen i se submergeixen les torres

de comunicació de l'illa, el mateix entorn en el qual es troba l'element principal de l'el·lipsi proposada, el santuari de Nostra Senyora de Cura, vinculat a l'obra i la figura de Ramon Llull.

La imatge alentida, en clara oposició a la cultura audiovisual actual, magnifica les imatges en una lectura densa i pausada. Revela, al seu torn, tota una gamma d'impureses pròpies del suport que contribueixen a la seua abstracció i que no serien perceptibles d'una altra manera. La cerca de l'atmosfera vinculada a la imatge capturada encarna la influència del cinema d'Antonioni, que pertany a l'imaginari icònic de l'autora, en una invitació a habitar llocs comuns indefinits i fins i tot onírics, on situar la mirada. Amb una clara intenció global d'humanitat compartida, reflecteix un espai on tots podríem situar-nos en algun moment de la nostra experiència vital, una terra de ningú que en el seu revers és una terra de tots.

L'ús de l'el·lipsi, epicentre creatiu, situa el monument suggerit en l'eix absència-presència, que el deixa al constructe i sensibilitat alié, en una experiència sensorial que combina la manca de sincronia entre la imatge i el so, pertanyents a trets de diferents dispositius fotogràfics analògics. Aquesta asincronia audiovisual convida a recalibrar el temps intern i el temps físic, reforçant, a més, aqueix salt espaciotemporal en el qual el so associat a una imatge estàtica ens porta a una experiència diferent a la de les imatges en moviment, evidenciant el joc de contrastos entre totes dues i situant-nos de nou en el naixement de la cinematografia.

En l'exclusió de fets, en aquesta organització no lineal, s'incita a l'experiència autònoma de l'observador, que ha de bolcar una part de si mateix per a completar la narració de la peça. Així, Pepa L. Poquet ofereix a l'espectador un temps i lloc on poder edificar la seua pròpia història. L'el·lipsi com a presa de decisió en la narració creativa és una constant en part de la seua obra, com el context o el lloc concret, però també un punt de partida del seu procés creatiu. És el cas de Puig de Randa, on la imatge ja registrada, el significant, va cocrear el significat en una revisió posterior. D'aquesta manera, l'autora altera la idea tradicional i espaciotemporal de la creació que parteix d'una idea, i impulsada també pel seu interès en la tècnica, concedeix al mostrat un marc on els elements s'escampen en l'espai per a oferir una composició bidimensional. Reflexiona, al seu torn, sobre la imatge com una cosa elaborada, que fa visible en aquesta ocultació selectiva, en aquest espai-temps eliminat, suspès de viabilitat, una experiència personal, no relatada de manera explícita.

26 fotogrames de la filmació analògica original s'exhibeixen en una sèrie fotogràfica que completa la instal·lació, estampades en blanc i negre sobre paper fotogràfic mat de cotó. La primera i l'última de la sèrie dupliquen la seua grandària (2) respecte a la resta i actuen com a fil conductor en l'obra, coincidint amb la primera i l'última imatge

de la pel·lícula que es projecta, connectant les altres 24 fotografies amb aquesta. El número no és casual, respon de nou al nombre d'imatges que es van necessitar reproduir per a crear la il·lusió de moviment, els vint-i-quatre fotogrames per segon de les tires de cel·luloide.

En aquesta observem en perfecta simbiosi l'imaginari propi de la comunitat franciscana que habita el cim, amb les referències al catolicisme en el seu símbol més iconoclasta, les creus, emulsionades al paisatge i en correspondència amb les torres de telefonia, que, en aquesta ocasió, confereixen un punt de trobada entre el coneixement del filòsof, poeta, místic i teòleg que va ser Ramon Llull i els canals actuals de tecnologia de la informació. Un lloc comú, malgrat la distància temporal

Amb la transformació de la imatge i l'atmosfera recreada, la seua antropització, l'artista destaca la càrrega històrica d'aquest enclavament i s'allunya, per aquesta vegada, de la denúncia, malgrat el gust de l'autora per conjuminar allò poètic i reivindicatiu en el tractament formal al llarg de la seua trajectòria. En contrast amb aquesta línia de penombra per la qual cada obra d'art convida a qui la contempla a entrar en el món del seu creador i decidir, si vol quedar-s'hi o no, la intencionalitat de Pepa L. Poquet és una altra, oferir un espai obert, no definit, íntim, que concedisca llibertat per a concretar, a través de la seua obra, un univers propi en cada espectador.

1. Caixa òptica de fusta.
Mesures: part interior de la pantalla 116 x 90 cm,
part exterior 160 x 113 cm, altura total de la caixa 210 cm

Peanya de fusta. Mesures: 120 x 50 x 50 cm
2. 2 fotografies b/n.
Mesures: 29,7 x 42 cm cadascuna; còpia ultrachrome b/n,
en paper fotogràfic mat de cotó de 188 g/m².

24 fotografies b/n.
Mesures: 29,7 x 21 cm cadascuna; còpia ultrachrome b/n,
en paper fotogràfic mat de cotó de 188 g/m².

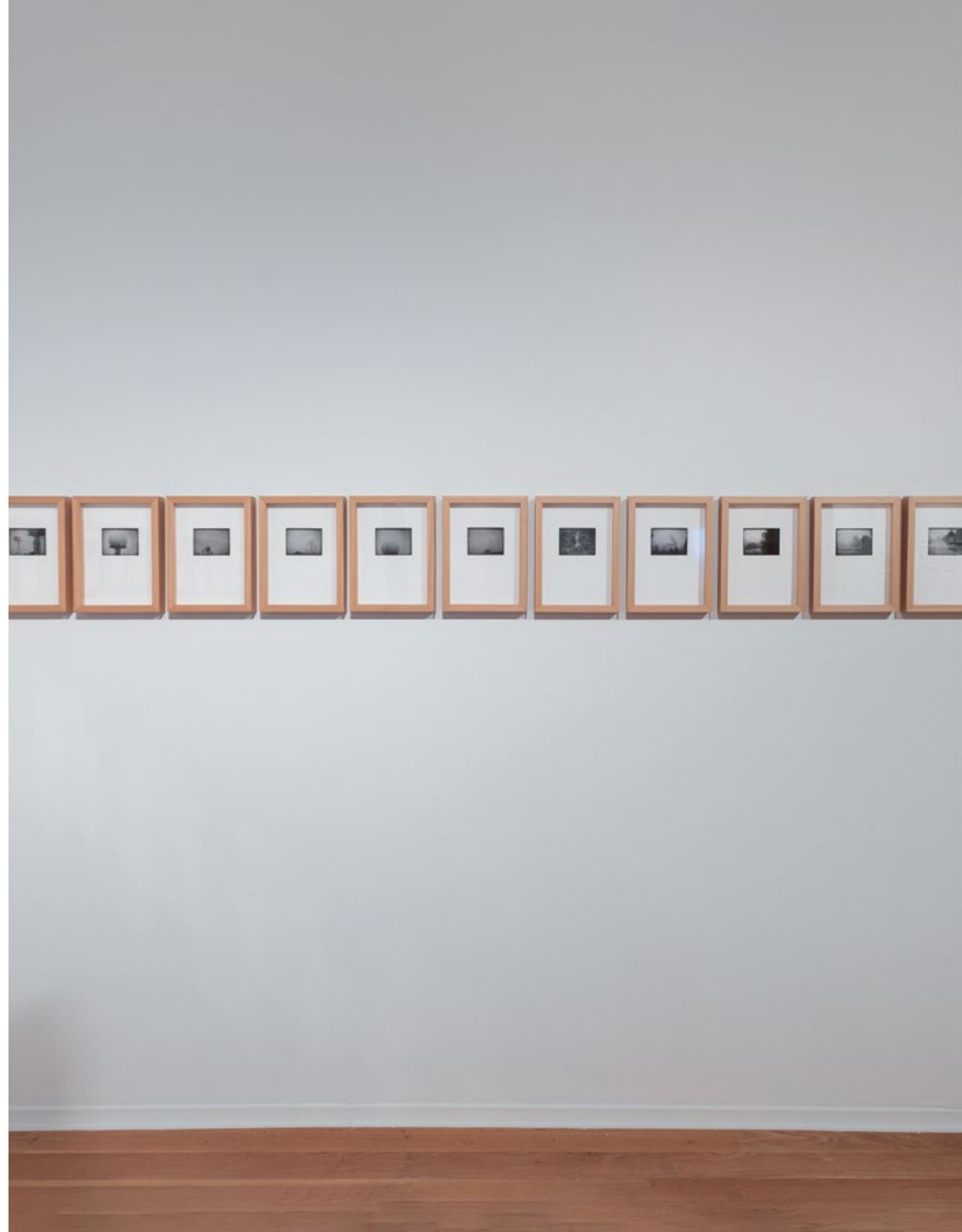
Puig de Randa

Nuria Llopis

Puig de Randa (2011) es una de las seis obras de *El-ipsi*, proyecto de Pepa L. Poquet (Vilallonga de la Safor, 1955) creado para el Museu de la Universitat d'Alacant-MUA, en el que objetos, fotografías y piezas audiovisuales multimedia se combinan para abordar la relación que se establece entre los elementos de sus obras y el tema principal, deliberadamente excluido, de las mismas. Tiempos y espacios, no perceptibles pero presentes, se intuyen por los rastros que la artista ofrece para una libre reconfiguración de lo omitido. Así, con este mecanismo de evocación, punto de ruptura entre dos planos, que oculta un fragmento en el espacio o el tiempo, deja la vía del significado abierta e indeterminada regalando al espectador una experiencia artística completa. Con un cuidado análisis del espacio expositivo, integra también la arquitectura en sus creaciones desde la perspectiva de la narración y de su uso cotidiano.

La obra *Puig de Randa* parte de la idea de la imagen como algo generado, de duración variable e imprecisa, donde no parece haber una definición de contornos, sin embargo, permite componer momentos y lugares subjetivos aunque bien determinados. Una instalación que combina imagen estática y en movimiento, tomando como referente el concepto cinematográfico de elipsis, para sugerir y construir un nuevo discurso a partir de elementos, en este caso explícitos, al alcance de la mirada del espectador.

Manufactura y alta tecnología se combinan en una “caja óptica” fabricada en madera de pino con peana y pantalla de retroproyección (1). Ensamblada con los cerramientos de embalaje habituales para obras de arte, evoca los primeros artefactos del cine primitivo, aquellas linternas mágicas en las que Atanasius Kircher proyectaba, ya en el siglo XVII, transparencias pintadas en vidrio ante una lámpara de aceite. En ella discurren las imágenes de un proyector situado en la parte trasera, sobre la peana, lanzadas sobre la pantalla de retroproyección, de alta definición *dnp a efectos de una óptima resolución independientemente de las condiciones de luz del espacio*.



El vídeo proyectado, digitalizado de una filmación de película en formato analógico S8 en blanco y negro, muestra dos secuencias de un paisaje “antropizado” del Puig de Randa, una cima en el centro de la isla de Mallorca donde confluyen y se sumergen las torres de comunicación de la isla, el mismo entorno en el que se encuentra el elemento principal de la elipsis propuesta, el santuario de Nostra Senyora de Cura, vinculado a la obra y la figura de Ramon Llull.

La imagen ralentizada, en clara oposición a la cultura audiovisual actual, magnifica las imágenes en una lectura densa y pausada. Revela a su vez toda una gama de impurezas propias del soporte que contribuyen a su abstracción y que no serían perceptibles de otro modo. La búsqueda de la atmósfera vinculada a la imagen capturada, encarna la influencia del cine de Antonioni, perteneciente al imaginario icónico de la autora, en una invitación a habitar lugares comunes indefinidos e incluso oníricos, en los que situar la mirada. Con una clara intención global de humanidad compartida, refleja un espacio donde todos podríamos situarnos en algún momento de nuestra experiencia vital, una tierra de nadie que en su reverso es una tierra de todos.

El uso de la elipsis, epicentro creativo, sitúa el monumento sugerido en el eje ausencia-presencia, dejándolo al constructo y sensibilidad ajeno, en una experiencia sensorial que combina la carencia de sincronía entre la imagen y el sonido, pertenecientes a disparos de distintos dispositivos fotográficos analógicos. Esta asincronía audiovisual, invita a recalibrar el tempo interno y el tiempo físico, reforzando además ese salto espacio-temporal en el que el sonido asociado a una imagen estática nos lleva a una experiencia distinta a la de las imágenes en movimiento, evidenciando el juego de contrastes entre ambas y situándonos de nuevo en el nacimiento de la cinematografía.

En la exclusión de hechos, en esa organización no lineal, se incita a la experiencia autónoma del observador, que debe volcar una parte de sí mismo para completar la narración de la pieza. Así, Pepa L. Poquet ofrece al espectador un tiempo y lugar en el que edificar su propia historia. La elipsis como toma de decisión en la narración creativa es una constante en parte de su obra, como el contexto o el lugar concreto, pero también un punto de partida de su proceso creativo. Es el caso de *Puig de Randa*, donde la imagen ya registrada, el significante, cocreó el significado en una revisión posterior. De esta forma, la autora altera la idea tradicional y espacio-temporal de la creación que parte de una idea, e impulsada también por su interés en la técnica, concede a lo mostrado un marco donde los elementos se esparcen en el espacio para ofrecer una composición bidimensional. Reflexiona a su vez sobre la imagen como algo elaborado, haciendo visible en esa ocultación selectiva, en ese espacio-tiempo eliminado, suspendido de viabilidad, una experiencia personal, no relatada de forma explícita.

26 fotogramas de la filmación analógica original se exhiben en una serie fotográfica que completa la instalación, estampadas en blanco y negro sobre papel fotográfico mate de algodón. La primera y la última de la serie duplican su tamaño (2) respecto al resto y actúan como hilo conductor en la obra, coincidiendo con la primera y la última imagen de la película que se proyecta, conectando las otras 24 fotografías con la misma. El número no es casual, responde de nuevo al número de imágenes que se necesitaron reproducir para crear la ilusión de movimiento, los veinticuatro fotogramas por segundo de las tiras de celuloide.

En ella observamos en perfecta simbiosis el imaginario propio de la comunidad franciscana que habita la cumbre, con las referencias al catolicismo en su símbolo más iconoclasta, las cruces, emulsionadas al paisaje y en correspondencia con las torres de telefonía, que, en esta ocasión, confieren un punto de encuentro entre el conocimiento del filósofo, poeta, místico y teólogo que fue Ramon Llull y los canales actuales de tecnología de la información. Un lugar común, pese a la distancia temporal.

Con la transformación de la imagen y la atmósfera recreada, su antropización, la artista destaca la carga histórica de este enclave y se aleja, por esta vez, de la denuncia, pese al gusto de la autora por aunar lo poético y lo reivindicativo en el tratamiento formal a lo largo de su trayectoria. En contraste con esa línea de penumbra por la cual cada obra de arte invita a quien la contempla a entrar en el mundo de su creador y decidir, si quiere quedarse o no, la intencionalidad de Pepa L. Poquet es otra, ofrecer un espacio abierto, no definido, íntimo, que conceda libertad para concretar, a través de su obra, un universo propio en cada espectador.

1. Caja óptica de madera.
Medidas: parte interior de la pantalla 116 x 90 cm,
parte exterior 160 x 113 cm, altura total de la caja 210 cm

Peana de madera. Medidas: 120 x 50 x 50 cm

2. 2 fotografías b/n.
Medidas: 29,7 x 42 cm c/una; copia ultrachrome b/n,
en papel fotográfico mate de algodón de 188 g/m².

24 fotografías b/n.
Medidas: 29,7 x 21 cm c/una; copia ultrachrome b/n,
en papel fotográfico mate de algodón de 188 g/m².



Puig de Randa

Nuria Llopis

Puig de Randa (2011) is one of the six artworks in *El·lipsi*, a project by Pepa L. Poquet (Vilallonga de la Safor, 1955) created for the Museu de la Universitat d'Alacant-MUA, in which objects, photographs and audiovisual multimedia pieces are combined to address the relationship built up between the elements in her works and the main theme, which is deliberately excluded from them. Times and spaces, not perceptible but present, are intuited by the traces the artist gives for a free reconfiguration of what has been omitted. Thus, with this mechanism for evocation, a breaking point between two planes that hides a fragment in space or in time, she leaves the path of significance open and undetermined, gifting the onlooker with a complete artistic experience. With a careful analysis of the exhibition space, she also includes the architecture in her creations from the perspective of narration and its everyday use.

The artwork *Puig de Randa* is based on the idea of an image as something that is generated, of a variable and imprecise duration, in which there does not seem to be a definition of contours. However, it allows subjective yet well-determined moments and places to be composed. It is an installation that combines static and moving image, taking the cinematographic concept of ellipsis as a reference in order to suggest and construct a new discourse based on elements, which in this case are explicit, within reach of the viewer's gaze.

Manufacture and high technology combine in an "optical box" fabricated in pine wood with a plinth and backlit screen (1). Assembled with the usual packaging enclosures for works of art, it evokes the early artefacts of primitive cinema, those magic lanterns in which Atanasius Kircher projected transparencies painted on glass in front of an oil lamp back in the 17th century. Within it run images from a projector located at the back on a platform, thrown onto a high definition DNP backlit screen to give optimum resolution regardless of the space's lighting conditions.

The video shown, digitised from an analogue S8 black and white film, shows two sequences of an "anthropised" landscape of Puig de Randa, a peak in the middle of the island of Majorca where the island's communication towers stand together and

are submerged in these same surroundings in which the main element of the ellipsis proposed is to be found: the sanctuary of Our Lady of Cura, linked to the artwork and to Ramon Llull.

The slowed-down image, in clear contrast with today's audiovisual culture, magnifies the images in a dense, deliberated interpretation. At the same time, an entire range of impurities in the medium is revealed, which contributes to its abstraction and would not be perceptible otherwise. The search for the atmosphere linked to the captured image is found in the influence of Antonioni's cinema, belonging to the creator's iconic imagination in an invitation to inhabit common, undefined and even dreamlike places upon which to gaze. With a clear global intention of shared humanity, it reflects a space where we could all place ourselves at some time in our life's experience; a no-man's land which on its reverse side is everybody's land.

The use of the ellipsis, the creative epicentre, places the suggested monument on the absence-presence line, leaving it to a detached construct and sensibility in a sensorial experience that combines the lack of synchrony between the image and the sound, belonging to shots from different analogue photographic devices. That audiovisual asynchrony encourages a recalibration of internal and physical time, moreover reinforcing that space-time leap in which the sound associated with a static image takes us to a different experience from the one of the images in movement, creating a play of contrasts between both and taking us again to the birth of cinematography.

In the exclusion of facts, in that non-linear organisation, the observer's autonomous experience is incited, who must commit a part of themselves to complete the piece's narrative. Thus, Pepa L. Poquet gives the onlooker a time and place in which to build their own story. The ellipsis as a decision taken in the creative narration is a constant in part of her work, like in the context or the specific place, but also a point from which to begin the creative process. In the case of *Puig de Randa*, it is where the already recorded image, the significant one, co-created the significance of a subsequent revision. In this way, the creator alters the traditional space-time idea of creation that comes from an idea, and also encouraged by her interest in the technique, she gives what is shown a framework where the elements scatter in space to provide a bi-dimensional composition. She reflects in turn on the image as something created, making that selective concealment visible, in that eliminated space-time, suspended from viability, a personal experience explicitly unrelated.

There are 26 original analogue film stills displayed in a photographic series that makes up the installation, printed in black and white on matte cotton photographic paper. The first and last in the series (2) are twice the size of the others, acting as

the common thread in the artwork, coinciding with the first and last image of the film being screened, while connecting the other 24 photographs with it. The number is not coincidental. Again, it corresponds to the number of images that had to be reproduced to create the illusion of movement, the 24 stills per second of the celluloid strips.

In it we can observe the imagination typical of the Franciscan community that lives on the summit in perfect symbiosis with the references to Catholicism in its most iconoclastic symbol, crosses, emulsified on the landscape and in correspondence with the telephone towers which, on this occasion, provide a meeting point between the knowledge of the philosopher, poet, mystic and theologian Ramon Llull and today's information technology channels. It is a common place, despite the distance in time.

With the transformation of the image and the atmosphere recreated, its anthropisation, the artist highlights this enclave's weight of history and this time the creator distances herself from protest, despite her liking for combining poetics with protest in formal treatment throughout her career. In contrast with that line of shadow through which each work of art invites the onlooker to enter its creator's world and decide if they want to stay or not, Pepa L. Poquet's intentionality is another, providing an open, undefined, intimate space that grants freedom to specify a universe belonging to each onlooker through her work.

1. Wooden optical box.
Dimensions: inside of the screen 116 × 90 cm,
outside 160 × 113 cm, total height of the box 210 cm

Wooden plinth. Dimensions: 120 × 50 × 50 cm
2. 2 b/w photographs.
Dimensions: 29.7 × 42 cm w/one; Ultrachrome b/w copy
on matte cotton photographic paper of 188 g/m².

24 b/w photographs.
Dimensions: 29.7 × 21 cm w/one; ultrachrome b/w copy
on matte cotton photographic paper of 188 g/m².



ART
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA
CONTEMPORANI
DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA

Paco Martí

Castelló de la Plana, 1956

Les esferes. 2016-19

Fotografia Light Jet digital C. Print

6 unitats de 35 x 28 cm cadascuna





Les esferes: en els espais entre l'existència i la desaparició

Enric Mira

L'activitat del fotògraf ha estat, a vegades, equiparada amb la d'un passejant solitari que amb la seua càmera va a la trobada d'objectes per a registrar-los amb gest instantani. Walter Benjamin (2008) va il·luminar aquesta associació amb la imatge baudeleriana del *flanêur* deambulant a l'atzar per l'"infern urbà" del París finisecular, i en la qual més tard incidiria també Susan Sontag (2013). Paco Martí és un fotògraf que desenvolupa el seu treball caminant, transitant entre els espais urbans de Castelló i la seua perifèria, entre els carrers dels seus pobles i els voltants, en aquest territori híbrid on s'entremescla el paisatge d'horts de tarongers, palmeres i oliveres amb camins, séquies i cases de camp. Un entorn esguitat de presència humana, joves i ancians, quasi sempre integrada com un element connatural del mateix territori, com veiem en *La vida sencera* (Martí, 2019), encara que en altres moments és una ferida oberta per les miserables condicions de vida dels immigrants treballadors del camp que ens descobreix la sèrie *Dormir* (Martí, 2017). El caràcter edènic d'aquest territori que va forjar la narrativa popular és ja un record que s'esvaeix, triturat per les profundes transformacions que assolen la societat contemporània. Paco Martí és conscient que amb les seues fotografies està captant les restes d'un món que s'esvaeix. Un bar desnonat, els murs escrotonats de velles construccions, cúmuls de terra al costat del camí, restes d'objectes abandonats enmig del camp o els passos d'una solitària parella de ball són retalls al·legòrics d'aquesta extinció. Hi ha un profund sentit nostàlgic en tot el seu treball, dominat pel sentiment, com ell mateix confessa, d'estar acomiadant-se de les coses, paisatges i persones pròxims que "no tornaran a estar ni ser el mateix". En cadascuna de les seues imatges ell és allí però se sap de pas i aquesta transitorietat del seu propi estar és la mateixa que percep en tot allò que l'envolta. En caminar per qualsevol lloc un està en realitat avançant cap a si mateix perquè som, al temps, passejants de l'espai físic i del dels nostres pensaments i records (Iglesias, 2020).

El nostre fotògraf es mou per llocs familiars que coneix bé i recorre una vegada i una altra, als quals arriba per a continuar caminant en una rutina que és motiu continuat d'aprenentatge i coneixement. A propòsit d'insignes passejants com Rousseau, Nietzsche, Walser i Benjamin, el filòsof Miguel Morey (1990), apuntava amb encert la idea que el passeig tal vegada siga la forma més pobra i modesta de viatge però que, no obstant això, implica “les potències de l'atenció i la memòria” tant com “els ensomnis de la imaginació”. En aquest sentit, els llocs que recorre Paco Martí són l'origen de troballes visuals imprevisibles. La seua estratègia creativa se situa del costat de l'observació i la trobada. Troballa i registre fotogràfic estan estretament relacionats, a través d'una mirada que capta els objectes, amb permís de Roland Barthes (2011), a contrapèl de l'ull d'“interés educat”. La manera de pensar i, per tant, de visualitzar fotogràficament el territori s'estableix com a fruit de les experiències i successos del recorregut que, en el seu deambular sense objectiu previst, ens llisquen del món conegut cap a zones d'incertesa, amb una intenció que es manifesta, sens dubte, més poètica que especulativa i més imaginària que documental.

Un dels trets diferenciadors de l'obra fotogràfica de Paco Martí és la intervenció física del mateix autor en la imatge mitjançant la inclusió dins de l'enquadrament d'una part del seu cos o d'algun element material que emergeix borrós i fora de focus, com entorpint el resultat visual. Aquest encreuament de signes diversos, que podria semblar un accident o error en el tret, és en realitat un recurs lingüístic que funciona com a manera de declinar reflexivament l'acte fotogràfic¹ que atorga a la imatge una dimensió performativa i al fotògraf un paper actant. Segons les seues pròpies paraules, es tracta d'una espècie d'inscripció autobiogràfica, “un joc íntim d'acostament entre el paisatge i jo... he vist un arbre i l'acaricie” (Martí, 2019). En la sèrie *Les esferes* (2016-2019)², que ara no ocupa, l'esfera és aqueix “element intrús”: una referència iconogràfica que, depurada de qualsevol simbolisme, apareix com una marca escriptural de la composició fotogràfica.

Un globus onejant al costat de la séquia, una pluja de punts com a flocs de neu, una taronja gegant que serveix de reclam comercial, un ram de mandamines suspeses en l'aire, una taronja dessecada com a centre d'una fràgil i provisional intervenció escultòrica... conformen la seqüència d'imatges d'aquesta sèrie on la línia entre l'acció premeditada i la trobada casual es torna difusa. L'actitud de Paco Martí navega entre allò lúdic i allò constructiu, abandonat per moments a l'aleatorietat de les circumstàncies, mentre que en uns altres sembla inventar-les, tant en el sentit de descobrir-les com de produir-les. La diversa i fortuïta casuística d'aquestes esferes és la d'una sèrie d'objectes residuals, suspesos en espais de transició, entre l'existència i la desaparició, i que en tot cas trasllueixen una sort de precarietat que els posa al límit la seua significació profana (Schaeffer, 1990). *Les esferes* ens enfronta a objectes descontextualitzats que, desproveïts de la seua funció originària, es veuen

sotmesos a un desplaçament semàntic que propicia l'establiment de nous significats i relacions que van des de l'humor fins a l'absurd. En aquestes imatges no es percep cap aspiració metafísica de revelar realitats no visibles, però sí que ens enfronta a la insuficiència de la percepció ordinària per a captar altres possibilitats que habiten en el món entorn o que poden derivar d'una acció inesperada. En última instància, podem acostar el treball de *Les esferes* a la idea de fotografia com a dispositiu en línia amb el sentit que Gilles Deleuze atorga al terme, entenent-la com una espècie de fissura que facilita, “en fer nàixer o desaparèixer l'objecte que no existeix sense aquesta” (Deleuze, 1990), que allò conegut i familiar emergisca de nou en una espècie d'estranyament, com una cosa insòlita.

1 Alguns autors han plasmat un sentit similar mitjançant altres recursos retòrics de caràcter metonímic, i per tant, menys dràstics visualment i semànticament, com la projecció de l'ombra en si mateix –Garry Winogrand– o la incorporació del seu reflex –Lee Friedlander–.

2 Les sis fotografies que conformen aquesta sèrie són part del treball més ampli de *La vida sencera*, esmentada a l'inici.

Bibliografia

- BENJAMIN, W. 2008: *Sobre la fotografía*. València: Pre-Textos.
- BARTHES, R. 2011: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- SONTAG, S. 2013: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- IGLESIAS, L.A. 2020: *La ética del paseante. Y otras razones para la esperanza*. Madrid: Alfabeto.
- MOREY, M. 1990: “Kantspromenade”, en Creación. Estética y teoría de las artes (1), 95-102.
- MARTÍ, P. 2017: “Dormir”, en Cuadernos valencianos (1).
- _____. 2019: *La vida sencera*. València: Debacle Edicions.
- SACHAEFFER, J.M. 1990: La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico. Madrid: Cátedra.
- DELEUZE, G. 1990: “¿Qué es un dispositivo”, en d. a.: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 155-163.
-

Las esferas: en los espacios entre la existencia y la desaparición

Enric Mira

La actividad del fotógrafo ha estado, en ocasiones, equiparada con la de un paseante solitario que con su cámara va al encuentro de objetos para registrarlos con gesto instantáneo. Walter Benjamin (2008) iluminó esta asociación con la imagen baudeleriana del *flâneur* deambulando al azar por el “infierno urbano” del París finisecular, y en la que más tarde incidiría también Susan Sontag (2013). Paco Martí es un fotógrafo que desarrolla su trabajo caminando, transitando entre los espacios urbanos de Castellón y su periferia, entre las calles de sus pueblos y los alrededores, en ese territorio híbrido donde se entrelaza el paisaje de huertos de naranjos, palmeras y olivos con caminos, acequias y casas de campo. Un entorno salpicado de presencia humana, jóvenes y ancianos, casi siempre integrada como un elemento connatural del mismo territorio, como vemos en *La vida sencera* (Martí, 2019), aunque en otros momentos es una herida abierta por las miserables condiciones de vida de los inmigrantes trabajadores del campo que nos descubre la serie *Dormir* (Martí, 2017). El carácter edénico de este territorio que forjó la narrativa popular es ya un recuerdo que se desvanece, triturado por las profundas transformaciones que asolan a la sociedad contemporánea. Paco Martí es consciente de que con sus fotografías está captando los restos de un mundo que se desvanece. Un bar desahuciado, los muros desconchados de viejas construcciones, acúmulos de tierra junto al camino, restos de objetos abandonados en medio del campo o los pasos de una solitaria pareja de baile son retazos alegóricos de esa extinción. Hay un profundo sentido nostálgico en todo su trabajo, dominado por el sentimiento, como él mismo confiesa, de estar despidiéndose de las cosas, paisajes y personas cercanos que “no volverán a estar ni ser lo mismo”. En cada una de sus imágenes él está allí pero se sabe de paso y esa transitoriedad de su propio estar es la misma que percibe en cuanto le rodea. Al caminar por cualquier lugar uno está en realidad avanzando hacia sí mismo pues somos, al tiempo, paseantes del espacio físico y del de nuestros pensamientos y recuerdos (Iglesias, 2020).



Nuestro fotógrafo se mueve por lugares familiares que conoce bien y recorre una y otra vez, a los que llega para seguir caminando en una rutina que es motivo continuado de aprendizaje y conocimiento. A propósito de insignes paseantes como Rousseau, Nietzsche, Walser y Benjamin, el filósofo Miguel Morey (1990) apuntaba con acierto la idea de que el paseo tal vez sea la forma más pobre y modesta de viaje pero que, sin embargo, implica “las potencias de la atención y la memoria” tanto como “las ensoñaciones de la imaginación”. En este sentido, los sitios que recorre Paco Martí son el origen de hallazgos visuales imprevisibles. Su estrategia creativa se sitúa del lado de la observación y el encuentro. Hallazgo y registro fotográfico están estrechamente relacionados, a través de una mirada que capta los objetos, con permiso de Roland Barthes (2011), a contrapelo del ojo de “interés educado”. La manera de pensar y, por tanto, de visualizar fotográficamente el territorio se establece así como fruto de las experiencias y sucesos del recorrido que, en su deambular sin objetivo previsto, nos deslizan del mundo conocido hacia zonas de incertidumbre, con una intención que se manifiesta, sin duda, más poética que especulativa y más imaginaria que documental.

Uno de los rasgos diferenciadores de la obra fotográfica de Paco Martí es la intervención física del propio autor en la imagen mediante la inclusión dentro del encuadre de una parte de su cuerpo o de algún elemento material que emerge borroso y fuera de foco, como entorpeciendo el resultado visual. Este cruce de signos diversos, que podría parecer una accidente o error en el disparo, es en realidad un recurso lingüístico que funciona como modo de declinar reflexivamente el acto fotográfico¹ que otorga a la imagen una dimensión performativa y al fotógrafo un papel actante. Según sus propias palabras, se trata de una especie de inscripción autobiográfica, “un juego íntimo de acercamiento entre el paisaje y yo... he visto un árbol y lo acaricio” (Martí, 2019). En la serie *Les esferes* (2016-2019)² que ahora nos ocupa, la esfera es ese “elemento intruso”: una referencia iconográfica que, depurada de cualquier simbolismo, aparece como una marca escritural de la composición fotográfica.

Un globo ondeando junto a la acequia, una lluvia de puntos como copos nieve, una naranja gigante que sirve de reclamo comercial, un racimo de mandarinas suspendidas en el aire, una naranja desecada como centro de una frágil y provisional intervención escultórica... conforman la secuencia de imágenes de esta serie donde la línea entre la acción premeditada y el hallazgo casual se torna difusa. La actitud de Paco Martí navega entre lo lúdico y la constructivo, abandonado por momentos a la aleatoriedad de las circunstancias mientras que en otros parece inventarlas, tanto en el sentido de descubrirlas como de producirlas. La diversa y fortuita casuística de esas esferas es la de una serie de objetos residuales, suspendidos en espacios de transición, entre la existencia y la desaparición, y que en todo caso traslucen una suerte de precariedad que los pone al límite su significación profana (Schaeffer,

1990). *Les esferes* nos enfrenta a objetos descontextualizados que, desprovistos de su función originaria, se ven sometidos a un desplazamiento semántico que propicia el establecimiento de nuevos significados y relaciones que van desde el humor al absurdo. En estas imágenes no se percibe ninguna aspiración metafísica de revelar realidades no visibles pero sí nos enfrenta a la insuficiencia de la percepción ordinaria para captar otras posibilidades que habitan en el mundo entorno o que pueden derivar de una acción inesperada. En última instancia, podemos acercarnos al trabajo de *Les esferes* a la idea de fotografía como ‘dispositivo’ en línea con el sentido que Gilles Deleuze otorga al término, entendiéndola como una especie de fisura que facilita, “al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella” (Deleuze, 1990), que lo conocido y familiar emerja de nuevo en una especie de extrañamiento, como algo insólito.

1 Algunos autores han plasmado un sentido similar mediante otros recursos retóricos de carácter metonímico, y por tanto menos drásticos visual y semánticamente, como la proyección de la propia sombra –Garry Winogrand– o la incorporación de su reflejo –Lee Friedlander–.

2 Las seis fotografías que conforman esta serie son parte del trabajo más amplio de *La vida sincera* referido al inicio.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. 2008: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
 BARTHES, R. 2011: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
 SONTAG, S. 2013: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
 IGLESIAS, L.A. 2020: *La ética del paseante. Y otras razones para la esperanza*. Madrid: Alfabeto.
 MOREY, M. 1990: “Kantspromenade”, en Creación. Estética y teoría de las artes, (1), 95-102.
 MARTÍ, P. 2017: “Dormir”, en Cuadernos valencianos, (1).
 _____ 2019: *La vida sincera*. Valencia: Debacle Edicions.
 SACHAEFFER, J.M. 1990: La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico. Madrid: Cátedra.
 DELEUZE, G. 1990: “¿Qué es un dispositivo”, en VV. AA.: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 155-163.
-



***Les esferes* (The spheres): in the spaces between existence and disappearance**

Enric Mira

A photographer's activity has sometimes been compared to that of a solitary passer-by who goes with their camera in search of objects to record them with an instant gesture. Walter Benjamin (2008) illuminated this association with the Baudelerian image of the *flâneur* wandering randomly through the “urban hell” of Paris at the turn of the century, and which Susan Sontag would later influence, too (2013). Paco Martí is a photographer who does his work walking, moving among the urban spaces in Castellón and its periphery, among the streets of its towns and the surroundings, in that hybrid territory where the landscape of olive, orange and palm tree groves intermingles with backroads, irrigation channels and country houses. It is an environment speckled with human presence, young and old, which is almost always included as an innate element of the territory itself, as we can see in *La vida sencera* (*The whole life*, Martí, 2019), though at other times it is like an open wound due to the woeful living conditions of migrant farm workers that the series *Dormir* (*Sleep*) reveals to us (Martí, 2017). The Eden-like nature of this land that forged the popular narrative is now a fading memory, crushed by the profound transformations that are assailing today's society. Paco Martí is aware that he is capturing the remains of a fading world in his photographs. A ramshackle bar, the peeling walls of old buildings, mounds of earth by the road, the remains of objects abandoned in the middle of the countryside or the steps of a couple dancing alone are all allegorical remnants of that extinction. There is a deep nostalgic sense to all of his work, dominated by the feeling, as he himself admits, of saying farewell to familiar things, landscapes and people that “will never be or feel the same again”. He is there in each and every one of his images, but he knows he is passing through, and that transience of him being there is the same that he perceives around him. When walking through any place, one is actually moving towards oneself since we are at the same time passers-by of physical space and of our thoughts and memories (Iglesias, 2020).

This photographer moves through familiar places that he knows well and travels through over and over again; places at which he arrives to then go on walking in a routine that is a continuous reason for learning and knowledge. With regard to famous passers-by such as Rousseau, Nietzsche, Walser and Benjamin, the philosopher Miguel Morey (1990) rightly noted the idea that a walk may be the poorest and most modest form of travel but nevertheless it involves “the powers of attention and memory” as well as “the reveries of the imagination”. In this sense, the places that Paco Martí walks through are the starting point for unpredictable visual discoveries. His creative strategy leans towards observation and encounter. Finding and photographically recording are closely related through a way of looking that captures objects, as Roland Barthes would say (2011), at cross purposes with “educated interest”. The way of thinking and therefore of visualising the land photographically is thus set out as the result of the journey’s experiences and events which, in their aimless wandering, slip us away from the known world towards zones of uncertainty, with an intention that shows itself to be undoubtedly more poetic than speculative, and more imaginary than documentary.

One of the features that sets Paco Martí’s photographic work apart is the physical intervention of the photographer himself in the image by including within the shot a part of his body or some material element, which emerges blurry and out of focus, as if hindering the visual result. This criss-crossing of different signs, which might appear to be an accident or mistake in the shot, is actually a linguistic resource that works as a way of reflexively declining the photographic act¹ that gives the image a dimension of performance and the photographer an acting role. In his own words, it is a kind of autobiographical inscription, “an intimate game of rapport between the landscape and myself...I have seen a tree and I stroke it” (Martí, 2019). In the series *Les esferes* (*The spheres*, 2016-2019)² that concerns us here, the sphere is an “intrusive element”: an iconographic reference which, purified of any symbolism, appears like a written hallmark of the photographic composition.

A balloon bobbing next to an irrigation canal, a shower of dots like snowflakes, a giant orange acting as an advertisement, a cluster of mandarins hanging in the air, a dried orange as the centrepiece of a fragile, provisional sculptural work...all make up the sequence of images in this series in which the line between premeditated action and chance discovery becomes blurred. Paco Martí’s attitude dances between the playful and the constructive, at times drifting towards the randomness of circumstances, while at others he seems to invent them in the sense of both discovering them and producing them. These spheres’ diverse, fortuitous casuistry is that of a series of residual objects suspended in transitional spaces, between existence and disappearance, and which in each case reveals a kind of precariousness that takes their profane significance to the limit (Schaeffer, 1990). *Les esferes* confronts us with

decontextualised objects which, devoid of their original function, are subjected to a semantic shift that encourages new meanings and relationships to be established that range from humour to absurdity. No metaphysical intention to reveal non-visible realities is perceived in these images, but they do confront us with the insufficiency of ordinary perception in capturing other possibilities existing in the surrounding world or which may arise from an unexpected action. Ultimately, we can see the work of *Les Esferes* closer to the idea of photography as a ‘device’ in line with the meaning that Gilles Deleuze gives to the term, understanding it as a kind of crack that helps “on making appear or disappear the object that does not exist without it” (Deleuze, 1990), the known and familiar to emerge again in a kind of alienation, like something extraordinary.

1 Some artists have captured a similar feeling using other rhetorical devices that are metonymic and thus less drastic visually and semantically, such as the projection of one’s own shadow (Garry Winogrand) or including their reflection (Lee Friedlander).

2 The six photographs that make up this series are part of the larger work of *La vida sencera* (*The whole life*) mentioned at the beginning.

Bibliography

- BENJAMIN, W. 2008: *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- BARTHES, R. 2011: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (*La Chambre Claire. Note sur la photographie*), Barcelona, Paidós.
- SONTAG, S. 2013: *Sobre la fotografía* (*On photography*), Barcelona, Debolsillo.
- IGLESIAS, L.A. 2020: *La ética del paseante. Y otras razones para la esperanza. (The ethics of the passer-by. And other reasons for hope.)*, Madrid, Alfabeto.
- MOREY, M. 1990: “Kantspromenade”, in *Creación. Estética y teoría de las artes*, (1), 95-102.
- MARTÍ, P. 2017: “Dormir”, in *Cuadernos valencianos*, (1).
- _____. 2019: *La vida sencera*, Valencia, Debacle Edicions.
- SACHAEFFER, J.M. 1990: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- DELEUZE, G. 1990: “¿Qué es un dispositivo” in *Michel Foucault, filósofo*, various authors, Barcelona, Gedisa, 155-163.
-



Aurelia Masanet

Alcoi, 1955

Mantras I – II. 2018

Paper de seda sobre llenç

146 x 97 cm





Mantra I i II, **d'Aurelia Masanet**

Irene Ballester

Aurelia Masanet va nèixer a Alcoi l'any 1955 dins d'una família dedicada a la indústria del tèxtil. Els records de la seua infantesa estan mesclats amb els fils que sempre portava son pare en les butxaques dels seus pantalons i el color canviant dels diversos afluents del Serpis que envolten la ciutat d'Alcoi, com a conseqüència del tint utilitzat per a tenyir les fibres tèxtils. Els records dolços de temps passats mesclats amb el soroll del teler al fons la situen en un context on el fil i l'agulla són els protagonistes. Son pare, propietari d'una fàbrica tèxtil, la va introduir en aquest món fascinant que mai ha abandonat, el qual va continuar i completar amb els seus estudis a l'escola Massana de Barcelona l'any 1974, on començava a albirar un nou univers.

Alcoi fou la ciutat on es va produir la primera industrialització valenciana, coneguda com la petita Barcelona des de la I República per ser una de les poques ciutats espanyoles on la Revolució Industrial, juntament amb el moviment obrer, havien quallat. La seua ciutat de naixement va quedar enrere, i la “vertadera” Barcelona, on es forjava l'art contemporani que mirava el futur, li va obrir les portes a un nou món per descobrir. Allí va romandre fins l'any 1979, mentre coneixia les noves tendències vinculades al gravat, al tèxtil i al tapís, envoltada d'un context rupturista i d'avantguarda iniciat a la fi de la dècada dels anys quaranta amb el grup Dau al Set. L'informalisme de Tàpies, Guinovart i Joan Ponç li va obrir els ulls enfront de la tenebra franquista del passat, al mateix temps que descobria l'obra de María Asunción Raventós, tapissera que experimentava amb diferents materials tèxtils; la de Josep Grau-Garriga, renovador del tapís amb fils plens de plasticitat i volum, a més de creador de l'Escola Catalana del Tapís, i la d'Aurèlia Muñoz Ventura, investigadora de l'art tèxtil, i que, mitjançant la tridimensionalitat de la seua obra, combinava els nucs i les cordes amb la tècnica del macramé. Guiada per les renovacions estètiques i tècniques del tapís amb noves vessants properes a l'abstracció, va descobrir un llenguatge plàstic únic de possibilitats il·limitades plenes de bellesa i innovació. El taller tèxtil ja no era l'espai on les dones quedaven relegades a un segon pla. Amb la renovació de l'art contemporani, el teixit va passar a ser un nou laboratori, un suport a partir del qual l'experimentació amb altres materials ens parlaria d'una tridimensionalitat aconseguida a partir de diverses matèries tèxtils i múltiples

composicions escultòriques. Aurelia Masanet, eclipsada per aquest descobriment, es va traslladar a Alacant l'any 1979, on va iniciar la seua carrera com a docent i com a artista. A partir d'aquests moments, el teler, l'ordit i la trama com a ferramentes artístiques van ser introduïdes de la seua mà a la ciutat on es va instal·lar i que mancava de tradició tèxtil, a diferència d'Alcoi, la seua ciutat de naixement. I així, l'univers del tèxtil sota les seues mans es va obrir a la diversitat de l'art contemporani, i amb ella, la pintura, la tela, el plàstic o el paper de seda i de fumar passarien a conformar les textures poètiques que encara caracteritzen el seu treball, carregades totes de traços energètics i puntades expressives.

El fil i l'agulla han sigut considerats pel patriarcat dues eines vinculades a les dones, amb les quals la racionalitat i la intel·ligència quedaven excloses. Penèlope, des de la captivitat de l'espai domèstic, va subvertir aquest manament patriarcal, teixint i desteixint el sudari per al seu sogre Laertes, mentre el seu marit, Ulisses, gaudia d'aventures durant vint anys, narrades a l'Odissea. Teixint i desteixint fou com va aconseguir sobreviure als assetjaments sexuals dels qui volien casar-se amb ella. Per a Aurelia Masanet, l'agulla és la seua ferramenta inseparable, que sempre l'acompanya.¹ Penèlope i Aurelia Masanet, mitjançant la concentració, el silenci i el temps gaudit en solitud o amb altres companyes en un espai propi carregat de sonoritat, han sabut reapropiar-se del teixit per continuar filant idees amb una puntada que assegurara la llibertat. Tal vegada, Penèlope fou la primera dona que va teixir i desteixir com a acte de resistència i va convertir l'àmbit personal en polític. No fou l'única. Al llarg de la història molts cercles de dones que han teixit o brodat en conjunt, han compartit coneixements, històries, narracions i aprenentatges per sanar disgustos i violències.

D'altra banda, Aurelia Masanet és una gran coneixedora del sistema Nushu, l'única escriptura del món emprada entre dones mitjançant un llenguatge secret i creada en el segle III a la regió xinesa de Huan, com a element transmissor de la saviesa femenina. Els secrets, els dolors, les alegries, els poemes i les cançons que formaven la vida quotidiana d'aquestes dones eren brodats i pintats en teles, cartes, ventalls, mocadors, davantals... I així passaven desapercebuts als ulls profans que sols veien artesanía. Algunes d'elles decidien soterrar-se amb aquests objectes suport dels seus secrets, d'altres decidien que les seues successores els cremaren per esborrar la seua intimitat expressada amb sentiments i anhels de llibertat. Conèixer aquest sistema d'escriptura i endinsar-se en la filosofia oriental a la recerca de la tranquil·litat desitjada, va suposar per a Aurelia Masanet acostar-se al paper, a gaudir del tacte, de les seues textures fràgils, planes, fines i transparents per a després començar a plegar-lo i a teixir-lo. I així descobrir el poder transformador que amaguen, mentre els plega, pensa i ompli de secrets els seus pensaments, com si d'un mantra que allibera

la ment es tractara. Des de la segona meitat del segle XVIII, Alcoi també havia tingut una indústria capdavantera en el sector del paper, especialment en el paper de fumar. Encara Aurelia Masanet atresora llibrets amb la melancolia de temps passats i, de tant en tant, els acarona com qui recorda com s'embolicaven els cigarrets.

Mantra I i II és l'obra que ha sigut adquirida per a formar part de la col·lecció d'art contemporani de la Generalitat Valenciana. De cap a cap de les seues dimensions, el paper de seda negre, d'unes mesures aproximades d'entre 7 i 10 centímetres, conforma una trama repetitiva creada mitjançant la unió dels papers plegats, apegats i teixits, que en la seua globalitat posseeix una gran força. Per a Aurelia Masanet, les accions repetitives de doblegar, apegar i teixir són un conjunt considerat com un mantra que requereix màxima concentració i enfocament, amb el qual allibera la ment a la recerca de la calma, la serenitat i la força. En l'obra vista en el seu conjunt s'albira algun tipus de volum sota el predomini de l'*horror vacui*, conjugat amb un entramat de textures fortes i dures on s'entrecreuen diferents forces i lectures a l'abric del color negre, un color amb el qual se sent còmoda treballant. Amb *Mantra I i II*, Aurelia Masanet ens convida a reflexionar i a meditar sobre el seu procés creatiu, de caràcter minuciós i lent, però sempre constant. D'aquesta manera, l'espai negre al qual ens introdueix ens evoca la inspiració divina, pròpia de l'abstracció minimalista. I així, la tranquil·litat es fa present.

¹ Entrevista de l'autora amb Aurelia Masanet a Alacant el 14 d'octubre de 2020.

Mantra I y II, **de Aurelia Masanet**

Irene Ballester

Aurelia Masanet nació en Alcoy en 1955 dentro de una familia dedicada a la industria del textil. Los recuerdos de su niñez están mezclados con los hilos que siempre llevaba su padre en los bolsillos de sus pantalones y el color cambiante de los varios afluentes del Serpis que rodean la ciudad de Alcoy, como consecuencia del tinte utilizado para teñir las fibras textiles. Los recuerdos dulces de tiempos pasados mezclados con el ruido del telar al fondo la sitúan en un contexto donde el hilo y la aguja son los protagonistas. Su padre, propietario de una fábrica textil, la introdujo en este mundo fascinante que nunca ha abandonado, y que continuó y completó con sus estudios en la escuela Massana de Barcelona en 1974, donde empezaba a entrever un nuevo universo.

Alcoy fue la ciudad donde se produjo la primera industrialización valenciana, conocida como la pequeña Barcelona desde la I República por ser una de las pocas ciudades españolas donde la Revolución Industrial, junto con el movimiento obrero, habían cuajado. Su ciudad de nacimiento quedó atrás, y la “verdadera” Barcelona, donde se forjaba el arte contemporáneo que miraba al futuro, le abrió las puertas a un nuevo mundo por descubrir. Allí permaneció hasta el año 1979, mientras conocía las nuevas tendencias vinculadas al grabado, al textil y al tapiz, rodeada de un contexto rupturista y de vanguardia iniciado a finales de la década de los años cuarenta con el grupo Dau al Set. El informalismo de Tàpies, Guinovart y Joan Ponç le abrió los ojos frente a la tiniebla franquista del pasado, al mismo tiempo que descubría la obra de María Asunción Raventós, tapicera que experimentaba con diferentes materiales textiles; la de Josep Grau-Garriga, renovador del tapiz con hilos llenos de plasticidad y volumen, además de creador de la Escuela Catalana del Tapiz, y la de Aurèlia Muñoz Ventura, investigadora del arte textil, y que, mediante la tridimensionalidad de su obra, combinaba los nudos y las cuerdas con la técnica del macramé. Guiada por las renovaciones estéticas y técnicas del tapiz con nuevas vertientes próximas a la abstracción, descubrió un lenguaje plástico único de posibilidades ilimitadas llenas de belleza e innovación. El taller textil ya no era el espacio donde las mujeres quedaban relegadas a un segundo plano. Con la renovación del arte contemporáneo, el tejido pasó a ser un nuevo laboratorio, un apoyo a partir del cual la experimentación con



otros materiales nos hablaría de una tridimensionalidad conseguida a partir de varias materias textiles y múltiples composiciones escultóricas. Aurelia Masanet, eclipsada por este descubrimiento, se trasladó a Alicante en 1979, donde inició su carrera como docente y como artista. A partir de estos momentos, el telar, la urdimbre y la trama como herramientas artísticas fueron introducidas de su mano en la ciudad donde se instaló, que carecía de tradición textil, a diferencia de Alcoy, su ciudad de nacimiento. Y así, el universo del textil bajo sus manos se abrió a la diversidad del arte contemporáneo, y con ella, la pintura, la tela, el plástico o el papel de seda y de fumar pasarían a conformar las texturas poéticas que todavía caracterizan su trabajo, cargadas todas ellas de trazos energéticos y puntadas expresivas.

El hilo y la aguja han sido considerados por el patriarcado dos herramientas vinculadas a las mujeres, con las que la racionalidad y la inteligencia quedaban excluidas. Penélope, desde la cautividad del espacio doméstico, subvirtió este mandamiento patriarcal, tejiendo y destejiendo el sudario para su suegro Laertes, mientras su marido, Ulises, disfrutaba de aventuras durante veinte años, narradas en la Odisea. Tejiendo y destejiendo fue como consiguió sobrevivir a los acosos sexuales de quienes querían casarse con ella. Para Aurelia Masanet, la aguja es su herramienta inseparable, la que siempre la acompaña.¹ Penélope y Aurelia Masanet, mediante la concentración, el silencio y el tiempo disfrutado en soledad o con otras compañeras en un espacio propio cargado de sonoridad, han sabido reapropiarse del tejido para continuar hilando ideas con una puntada que asegurara la libertad. Tal vez, Penélope fue la primera mujer que tejió y destejió como acto de resistencia y convirtió lo personal en político. No fue la única. A lo largo de la historia muchos círculos de mujeres que han tejido o bordado en conjunto, han compartido conocimientos, historias, narraciones y aprendizajes para sanar disgustos y violencias.

Por otro lado, Aurelia Masanet es una gran conocedora del sistema Nushu, la única escritura del mundo empleada entre mujeres mediante un lenguaje secreto y creada en el siglo III en la región china de Huan, como elemento transmisor de la sabiduría femenina. Los secretos, los dolores, las alegrías, los poemas y las canciones que formaban la vida cotidiana de estas mujeres eran bordados y pintados en telas, cartas, abanicos, pañuelos, delantales... Y así pasaban desapercibidos a los ojos profanos que solo veían artesanía. Algunas de ellas decidían enterrarse con estos objetos soporte de sus secretos, otros decidían que sus sucesoras los quemaran para borrar su intimidad expresada con sentimientos y anhelos de libertad. Conocer este sistema de escritura y adentrarse en la filosofía oriental en busca de la tranquilidad deseada, supuso para Aurelia Masanet acercarse al papel, a disfrutar del tacto, de sus texturas frágiles, planas, finas y transparentes para después empezar a plegarlo y a tejerlo. Y así descubrir el poder transformador que esconden, mientras los pliega, piensa

y llena de secretos sus pensamientos, como si de un mantra que libera la mente se tratara. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, Alcoy también había tenido una industria principal en el sector del papel, especialmente en el papel de fumar. Todavía Aurelia Masanet atesora libros con la melancolía de tiempos pasados y, de vez en cuando, los acaricia como quien recuerda como se envolvían los cigarrillos.

Mantra I y II es la obra que ha sido adquirida para formar parte de la colección de arte contemporáneo de la Generalitat Valenciana. A lo largo de sus dimensiones, el papel de seda negro, de unas medidas aproximadas de entre 7 y 10 centímetros, conforma una trama repetitiva creada mediante la unión de los papeles plegados, pegados y tejidos, que en su globalidad posee una gran fuerza. Para Aurelia Masanet, las acciones repetitivas de doblar, pegar y tejer son un conjunto considerado como un mantra que requiere máxima concentración y enfoque, con el cual libera la mente en busca de la calma, la serenidad y la fuerza. En la obra vista en su conjunto se entrevé algún tipo de volumen bajo el predominio del *horror vacui*, conjugado con un entramado de texturas fuertes y duras donde se entrecruzan diferentes fuerzas y lecturas al abrigo del color negro, un color con el cual se siente cómoda trabajando. Con *Mantra I y II*, Aurelia Masanet nos invita a reflexionar y a meditar sobre su proceso creativo, de carácter minucioso y lento, pero siempre constante. De este modo, el espacio negro en el que nos introduce nos evoca la inspiración divina, propia de la abstracción minimalista. Y así, la tranquilidad se hace presente.

¹ Entrevista de la autora con Aurelia Masanet en Alicante el 14 de octubre de 2020.



Mantra I & II, **by Aurelia Masanet**

Irene Ballester

Aurelia Masanet was born in Alcoy in 1955 to a family involved in the textiles industry. Memories of a childhood are intertwined with the threads that her father always had in his trouser pockets and the various tributaries of the Serpis River that flowed around the city of Alcoy with their changing colours as a result of the dyes used on the textile fibres. The sweet memories of bygone times combined with the sound of the loom in the background form the backdrop to her childhood, with needle and thread taking centre stage. Her father, the owner of a textile factory, introduced her to this fascinating world that she has never left. Indeed, she continued within it and finished her studies with it in the Massana School of Barcelona in 1974, where she began to glimpse a new universe.

Alcoy was the city where the first industrialisation occurred in the Valencia region. It was known as Little Barcelona as of the First Republic since it was one of the few Spanish cities where the Industrial Revolution took hold together with the workers' movement. Leaving behind her city of birth, the "true" Barcelona, where contemporary art was being forged with a view to the future, opened up the doors to her on a new world yet to be discovered. She remained there until 1979, getting to know new trends related to engraving, textiles and tapestries, enveloped by a disruptive, avant-garde world that had begun at the end of the 1940s with the Dau al Set group. The informalism of Tàpies, Guinovart and Joan Ponç opened her eyes to the Francoist darkness of the past, at the same time as she discovered the work of María Asunción Raventós, the tapestry artist who experimented with different textile materials; of Josep Grau-Garriga, who renewed the art of tapestry with threads full of plasticity and volume, as well as creating the Catalan School of Tapestry; and of Aurèlia Muñoz Ventura, a textile art researcher who used the three-dimensionality of her work to combine knots and strings with the technique of macramé. Guided by the aesthetic and technical renovations of tapestry with new aspects bordering on abstraction, she discovered a unique plastic language of endless possibilities full of beauty and innovation. The textile workshop was no longer the space where women were left in the background. With the renewal of contemporary art, fabrics became a new laboratory, a basis on which experimentation with other materials would speak to us of a three-dimensionality achieved using various textile materials and multiple

sculptural compositions. Aurelia Masanet, overshadowed by this discovery, moved to Alicante in 1979, where she began her career as a teacher and an artist. From then on, the loom, the warp and the weft were introduced as artistic tools by her hand into the city where she settled, which was lacking in textile tradition, unlike Alcoy, her city of birth. And thus, the universe of textiles in her hands opened up to the diversity of contemporary art, and with it painting, fabrics, plastics and tissue and smoking paper would come to shape the poetic textures still typical of her work, all packed with energetic lines and expressive stitching.

The needle and thread were considered by the patriarchy to be two tools associated with women, and with them rationality and intelligence were excluded. Penelope, from the captivity of her domestic space, subverted this patriarchal order, weaving and unweaving the shroud for her father-in-law Laertes, while her husband Ulysses enjoyed adventures for twenty years, as narrated in the Odyssey. Weaving and unweaving was the way she managed to survive the sexual harassment of those who wished to marry her. For Aurelia Masanet, the needle is her inseparable tool, the one that accompanies her at all times.¹ Penelope and Aurelia Masanet, through concentration, silence and time spent alone or with other female colleagues in their own space full of sound, learnt how to re-appropriate fabric to continue spinning ideas with stitching that would ensure their freedom. Perhaps Penelope was the first woman to weave and unweave as an act of defiance, turning the personal into the political. But she was not the only one. Throughout history, many circles of women weaving or embroidering together have shared their knowledge, stories, narratives and lessons to heal disappointments and violence.

Furthermore, Aurelia Masanet knows the Nushu system very well. It is the only writing in the world used by women via a secret language. Created in the 3rd century in the Chinese region of Huan, they have used it to convey feminine wisdom. The secrets, the sorrows, the joys, the poems and the songs that made up those women's everyday life were embroidered and painted on fabrics, letters, fans, handkerchiefs, aprons, etc. And thus they went unnoticed by oblivious eyes that only saw craftwork. Some of them decided to bury themselves with these objects that held their secrets, while others decided that their successors should burn them to erase their intimacy expressed with feelings and longings for freedom. For Aurelia Masanet, knowing this writing system and delving into Oriental philosophy in search of her desired tranquillity meant becoming familiar with paper, enjoying its touch and fragile, flat, fine and transparent textures, before beginning to fold and weave it. And thus she discovered the transforming power that paper conceals while folding it, thinking and filling her thoughts with secrets, as if it were a mantra to free her mind. Since the second half of the 18th century, Alcoy had also been home to major industry in the paper sector,

especially cigarette paper. Aurelia Masanet still treasures books with the melancholy of bygone times and from time to time she caresses them as one who remembers how cigarettes were rolled.

Mantra I & II is the work that has been acquired to become part of the Valencia *Generalitat*'s collection of contemporary art. All along its dimensions, the black tissue paper, measuring approximately 7 to 10 centimetres, forms a repetitive pattern created by joining folded, glued and sewn papers, which as a whole acquire great strength. For Aurelia Masanet, the repetitive actions of folding, gluing and sewing are seen as a mantra requiring the utmost concentration and focus, with which she frees her mind in search of calm, serenity and strength. Seeing the artwork as a whole, one can glimpse some kind of volume under the predominance of *horror vacui*, interplayed with a network of strong, hard textures in which different forces and interpretations intersect, all under the shelter of blackness, a colour with which she feels comfortable working. With *Mantra I & II*, Aurelia Masanet invites us to reflect and meditate on her creative process, which is meticulous and slow, but always constant. Thus, the black space into which she ushers us evokes the divine inspiration typical of minimalist abstraction. And thus, tranquillity reveals itself.

¹ Interview by the author with Aurelia Masanet in Alicante on 14 October, 2020.



Enric Mestre

Alboraia, 1936

Sin título. 2000

Gres amb xamota acolorit amb engalbes

112 x 49 x 58 cm





Enric Mestre: Arquitectures imaginàries entre el silenci i la reflexió

Román de la Calle

— | —

La singular obra escultòrica, adquirida per a la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat, realitzada pel consagrat ceramista valencià, Enric Mestre Estellés (Alboraia, 1936), pertany a una de les etapes més sòlides i dilatades del seu potent quefer artístic, un ampli període que, en concret, es distén cronològicament (1991-2017) a cavall entre tots dos segles.

Descriptivament, l'obra *Sense títol* (2000), que ara ens ocupa, està conformada per tres peces ceràmiques, unitàriament concebudes i realitzades, que s'articulen, constructivament, com a rotund i suggeridor homenatge a l'arquitectura imaginària, que el nostre escultor va triar, creativament, com a argument / motiu bàsic d'aquests anys d'investigació plàstica, en la rotunda maduresa de la seua trajectòria.

Aquesta sorprenent escultura ceràmica, en la seua tripartida globalitat i enigmàtic muntatge, presenta unes dimensions de 119 x 49 x 58 centímetres; tècnicament està realitzada en gres xamotat, sobriament acolorida amb engalbes diferents i sotmesa, en conjunt, a alta temperatura de cocció.

Considerem rellevant subratllar com, en el cas d'Enric Mestre, la dualitat creativitat-investigació, en el seu singular domini artístic, ha anat sempre de la mà i en paral·lel amb la seua coneguda i prestigiosa dedicació docent¹. Els seus quaderns de treball / documents de taller són el millor testimoni d'aquest vessant pedagògic, així com el depòsit experimental més consistent i resolutiu del seu ampli itinerari². Els milers d'obres, eixides del seu estudi-taller, han sigut així mateix les motivadores efectives d'aquest inesgotable repertori —ben documentat, pas a pas—, que recopila sistemàticament la summa diversificació de materials, formes i tècniques experimentats, en l'obert ventall de les seues complexes i plurals sèries ceràmiques, fixats en els seus quaderns, com a memòria viva de l'ahir i, a més, font de constants recuperacions tipològiques, de cara al futur.

En sentit ampli, podem dir que Enric Mestre s'ha vist atret i s'ha sentit satisfet, treballant l'extens registre de propostes, de l'etapa que ací ens interessa, amb el recurs al gres xamotat, que ell mateix ha preparat en el seu taller, amb matèries primeres de diversificada procedència, sobretot argiles, del grup de les caolinites, per la seua demostrada plasticitat, també feldespsats, com a elements fundents,

i quars com a recurs inert. Tot això es mescla conjuntament, en la pastadora mecànica, amb xamota, les partícules de la qual, de variable grandària, com a càrrega no plàstica, se seleccionen en funció sempre de la superfície més o menys fina que es requereix per a cada tipus d'obra.

Així mateix, la pasta de gres resultant serà —segons els objectius expressius buscats, com a resultat per a les seues propostes finals— acuradament acolorida, amb els òxids corresponents, durant la proluxa preparació de taller.

Concretament, per a la conformació de les seues escultures / obres amb volum / architectures ceràmiques, el pas següent és el modelatge, amb el recurs de complexes tècniques: per a això, part del dibuix previ, on s'articulen potencialment les formes pensades, per a fer possible, mitjançant planxes retallades, les peces geomètriques regulars i precises, que donaran pas a les obres de clara arrel constructivista. La clau està a aconseguir dur a terme l'enginyosa estratègia d'alçar, primer, les parets internes i després unir les parts externes de les peces, amb juntes en bisell. Tot això ben soldat, finalment, amb barbotina, evitant així deformacions, durant el muntatge.

Després del preceptiu assecament, les peces de gres es couen a una temperatura entre 1260° i 1280°, en un forn elèctric de cocció neutra (peces de mida xicoteta) o en forn de gas propà (el més habitual), per a coccions oxidants o reductores, que modifiquen definitivament les propietats de la pasta i la convertiran en un material de consistència pètria i formalment inalterable.

L'optimitzada aspiració d'Enric Mestre, respecte a la constant i creixent perfecció de les seues peces, comporta, sovint —si les obres requereixen, a més, algun tipus de vernís, esmalt o vidriat, segons els casos— el sotmetiment, conseqüent, a dos, tres o més coccions, si es considera pertinent o necessari. De fet, les seues exigències són sempre màximes, en el desenvolupament total de les seues propostes ceràmiques³.

— II —

Després de l'encàrrec del present text, he sentit la necessitat, una vegada més, d'enfrontar-me, en el silenci de l'estudi-taller, amb les produccions d'Enric Mestre. I, de nou, m'he vist fortament impressionat per la rigorosa rotunditat de les seues singulars peces ceràmiques.

Arquitectures imaginades / espais per a la reflexió / geometries secretes / formes somiades / estructures simbòliques. Sempre he tingut per a mi que les seues escultures ens remeten una vegada i una altra a aquelles referències arquitectòniques, com el millor memoràndum i directe reflex de la vida circumdant. Per això cada peça ceràmica d'Enric Mestre emfatitza detalls, subratlla aspectes o rememora fragments d'aquella pell de la vida social, que funcionalment és l'arquitectura. I precisament en

la seua *ficcionalitat* escultòrica, aquelles formes —en reforçar-se geomètricament— es carreguen en paral·lel d'intensa poesia.

Sens dubte, Enric Mestre insta i rastreja constantment, a través de les seues enllaçades investigacions, en favor de la diversitat creativa, fins i tot sabent mantindre —això sí— de manera molt destacada un evident i wittgensteinià “aire de família” en el conjunt de tots els seus treballs del període que ens ocupa. Ací les peces ceràmiques adopten, per exemple, la força i la rotunditat de les formes arquitectòniques pròpies de la simple angulació del frontó. Allí, en canvi, són els sistemes de reg, amb les seues séquies, les seues contraportes de conducció i sifons de regulació de l'aigua o fins i tot les tàpies de pedra seca els convertits en eficaços recursos constructius. Ací són els passadissos secrets, les muralles i contraforts els que prevalen denotativament. Allí, clarament, són les geometries que rememoren les escales i apunten els buits de les portes o els orificis de les finestres les que es converteixen, d'aquesta manera, en protagonistes indiscutibles, en destacar-se significativament i aïlladament del sobri conjunt de les seues escultures ceràmiques.

Entre la marcada sobrietat i un secret hedonisme, entre la visualitat i el tacte, les escultures ceràmiques d'Enric Mestre, sustenten les seues formes arquitectòniques, entre les parets alçades i les sostrades construïdes, amb les seues perfectes angulacions i el seu radical impacte geomètric. No relega tampoc l'estricta vigilància mantinguda sempre entorn del món del revestiment decoratiu de les seues peces. Tot ho cuida al màxim i fins a la sacietat.

Sol Enric Mestre accentuar molt més la rica contrastació de les textures que el joc —generalment molt sobri— dels cromatismes.

Hàbitat i entorn, mostra de poder o reducte d'intimitat, l'arquitectura, convertida, doncs, en objecte de reconsideració, a partir d'altres dominis artístics, ha mantingut comunament un considerable interès. I en el cas concret d'Enric Mestre, que ara ens ocupa, molt més que d'un escarit motiu iconogràfic, es tracta realment d'una radical obsessió i d'una meta sempre buscada, feta llenguatge i investigació ceràmica.

1 MONTEAGUDO, E. 2002. *Enric Mestre. Obra artística abierta*. IAM. Col·lecció Itineraris. N° 11. València.

2 DE LA CALLE, R. (COORD.) 1999. *Enric Mestre. Construir formes, fingir espais*., Publicacions Sala Parpalló. València.

3 PÉREZ CAMPS J. (COORD.) 2017. *Enric Mestre, Retrospectiva*. Col·lecció Ceramistes Rellevants. Museu del Taulell. Manolo Safont. Onda. (Capítol VIII).

Enric Mestre: Arquitecturas imaginarias entre el silencio y la reflexión

Román de la Calle

— | —

La singular obra escultórica, adquirida para la Colección de Arte Contemporáneo de la Generalitat, realizada por el consagrado ceramista valenciano, Enric Mestre Estellés (Alboraia, 1936), pertenece a una de las etapas más sólidas y dilatadas de su potente quehacer artístico, un amplio periodo que, en concreto, se distiende cronológicamente (1991-2017) a caballo entre ambos siglos.

Descriptivamente, la obra *Sin título* (2000), que ahora nos ocupa, está conformada por tres piezas cerámicas, unitariamente concebidas y realizadas, que se articulan, constructivamente, como rotundo y sugerente homenaje a la arquitectura imaginaria, que nuestro escultor eligió, creativamente, como argumento / motivo básico de dichos años de investigación plástica, en la rotunda madurez de su trayectoria.

Esta sorprendente escultura cerámica, en su tripartita globalidad y enigmático montaje, presenta unas dimensiones de 119 x 49 x 58 centímetros; técnicamente está realizada en gres chamotado, sobriamente coloreada con engobes diferentes y sometida, en conjunto, a alta temperatura de cocción.

Considero relevante subrayar cómo, en el caso de Enric Mestre, la dualidad creatividad-investigación, en su singular dominio artístico, ha ido siempre de la mano y en paralelo con su conocida y prestigiosa dedicación docente¹. Sus cuadernos de trabajo / documentos de taller son el mejor testimonio de esta vertiente pedagógica, así como el depósito experimental más consistente y resolutivo de su amplio itinerario². Las miles de obras, salidas de su estudio-taller, han sido asimismo las motivadoras efectivas de ese inagotable repertorio —bien documentado, paso a paso—, que recopila sistemáticamente la suma diversificación de materiales, formas y técnicas experimentados, en el abierto abanico de sus complejas y plurales series cerámicas, fijados en sus cuadernos, como memoria viva del ayer y, además, fuente de constantes recuperaciones tipológicas, de cara al futuro.

En sentido amplio, podemos decir que Enric Mestre se ha visto atraído y se ha sentido satisfecho, trabajando el extenso registro de propuestas, de la etapa que aquí nos interesa, con el recurso al gres chamotado, que él mismo ha ido preparando en su taller, con materias primas de diversificada procedencia, sobre todo arcillas, del grupo de las caolinitas, por su demostrada plasticidad, también feldespatos,



como elementos fundentes, y cuarzo como recurso inerte. Todo ello se mezcla conjuntamente, en la amasadora mecánica, con chamota, cuyas partículas de variable tamaño, como carga no plástica, se seleccionan en función siempre de la superficie más o menos fina que se requiere para cada tipo de obra.

Asimismo, la pasta de gres resultante será —según los objetivos expresivos buscados, como resultado para sus propuestas finales— cuidadosamente coloreada, con los óxidos correspondientes, durante la prolija preparación de taller.

Concretamente, para la conformación de sus esculturas / obras con volumen / arquitecturas cerámicas, el paso siguiente es el modelado, con el recurso de complejas técnicas: para ello, parte del dibujo previo, donde se articulan potencialmente las formas pensadas, para hacer posible, mediante planchas recortadas, las piezas geométricas regulares y precisas, que darán paso a las obras de clara raíz constructivista. La clave está en lograr llevar a cabo la ingeniosa estrategia de alzar, primero, las paredes internas y luego unir las partes externas de las piezas, con juntas en bisel. Todo ello bien soldado, finalmente, con barbotina, evitando así deformaciones, durante el montaje.

Tras el preceptivo secado, las piezas de gres se cuecen a una temperatura entre 1260° y 1280°, en horno eléctrico de cocción neutra (piezas de pequeño tamaño) o en horno de gas propano (el más habitual), para cocciones oxidantes o reductoras, que modifican definitivamente las propiedades de la pasta y la convertirán en un material de consistencia pétrea y formalmente inalterable.

La optimizada aspiración de Enric Mestre, respecto a la constante y creciente perfección de sus piezas, conlleva, a menudo —si las obras requieren, además, algún tipo de barniz, esmalte o vidriado, según los casos— el sometimiento, consecuente, a dos, tres o más cocciones, si se considera pertinente o necesario. De hecho, sus exigencias son siempre máximas, en el desarrollo total de sus propuestas cerámicas³.

— II —

Tras el encargo del presente texto, he sentido la necesidad, una vez más, de enfrentarme, en el silencio del estudio-taller, con las producciones de Enric Mestre. Y, de nuevo, me he visto fuertemente impresionado por la rigurosa rotundidad de sus singulares piezas cerámicas.

Arquitecturas imaginadas / espacios para la reflexión / geometrías secretas / formas soñadas / estructuras simbólicas. Siempre he tenido para mí que sus esculturas nos remiten una y otra vez a esas referencias arquitectónicas, como el mejor memorándum y directo reflejo de la vida circundante. Por eso cada pieza cerámica de Enric Mestre enfatiza detalles, subraya aspectos o rememora fragmentos de esa piel de la vida social, que funcionalmente es la arquitectura. Y precisamente en su ficcionalidad

escultórica, aquellas formas —al reforzarse geométricamente— se cargan en paralelo de intensa poesía.

Sin duda, Enric Mestre insta y rastrea constantemente, a través de sus enlazadas investigaciones, en favor de la diversidad creativa, incluso sabiendo mantener —eso sí— de manera muy destacada un evidente y wittgensteiniano “aire de familia” en el conjunto de todos sus trabajos del periodo que nos ocupa. Aquí las piezas cerámicas adoptan, por ejemplo, la fuerza y la rotundidad de las formas arquitectónicas propias de la simple angulación del frontón. Allí, en cambio, son los sistemas de riego, con sus acequias, sus portones de conducción y sifones de regulación del agua o incluso las tapias de piedra seca los convertidos en eficaces recursos constructivos. Aquí son los pasadizos secretos, las murallas y contrafuertes los que priman denotativamente. Allí, claramente, son las geometrías que rememoran las escaleras y apuntan los huecos de las puertas o los orificios de las ventanas las que se convierten, de este modo, en protagonistas indiscutibles, al destacarse significativa y aisladamente del sobrio conjunto de sus esculturas cerámicas.

Entre la marcada sobriedad y un secreto hedonismo, entre la visualidad y el tacto, las esculturas cerámicas de Enric Mestre, sustentan sus formas arquitectónicas, entre las paredes levantadas y las techumbres construidas, con sus perfectas angulaciones y su radical impacto geométrico. No relega tampoco la estricta vigilancia mantenida siempre en torno al mundo del revestimiento decorativo de sus piezas. Todo lo cuida al máximo y hasta saciedad.

Suele Enric Mestre acentuar mucho más la rica contrastación de las texturas que el juego —por la general muy sobrio— de los cromatismos.

Hábitat y entorno, mostración de poder o reducto de intimidad, la arquitectura, convertida, pues, en objeto de reconsideración, a partir de otros dominios artísticos, ha mantenido comúnmente un considerable interés. Y en el caso concreto de Enric Mestre, que ahora nos ocupa, mucho más que de un escueto motivo iconográfico, se trata realmente de una radical obsesión y de una meta siempre buscada, hecha lenguaje e investigación cerámica.

1 MONTEAGUDO, E. 2002. *Enric Mestre. Obra artística abierta*. IAM. Col·lecció Itineraris. N° 11. València.

2 DE LA CALLE, R. (COORD.) 1999. *Enric Mestre. Construir formes, fingir espais.*, Publicacions Sala Parpalló. València.

3 PÉREZ CAMPS J. (COORD.) 2017. *Enric Mestre, Retrospectiva*. Col·lecció Ceramistes Rellevants. Museu del Taulell. Manolo Safont. Onda. (Capítulo VIII).



Enric Mestre: Imaginary architectures between silence and reflection

Román de la Calle

— | —

This unique work of sculpture, acquired for the *Generalitat*'s Contemporary Art Collection (Valencia Regional Government), was created by the renowned Valencian ceramist Enric Mestre Estellés (Alboraia, 1936). It is from one of the most solid, extensive phases of his potent artistic career, covering a wide period straddling two different centuries (1991-2017).

Descriptively, the artwork which concerns us here, *No title* (2000), is made up of three ceramic pieces conceived and produced individually, which are articulated in terms of construction as a resounding, suggestive tribute to imaginary architecture, which our sculptor creatively chose as the basic argument/motif for those years of plastic research, at a time of full maturity in his career.

This surprising ceramic sculpture, in its tripartite global nature and enigmatic assembly, measures 119 × 49 × 58 centimetres. Technically, it is made of chamotte stoneware, soberly coloured with different slips and fired together at a high temperature.

I consider it relevant to stress that the creativity-research duality in Enric Mestre's unique artistic domain has always gone hand-in-hand simultaneously with his well-known, prestigious dedication to teaching.¹ His workbooks and workshop documents are the best proof of this educational facet, as well as the most consistent, final experimental record of his extensive path travelled.² The thousands of artworks coming out of his studio workshop have also driven that inexhaustible repertoire—well documented, step by step—which systematically compiles the great diversification of materials, forms and techniques with which he has experimented in the wide range of his complex, plural ceramic series, set out in his notebooks as a living record of yesterday and also as a source of constant typological recoveries for the future.

In a broad sense, we may say that Enric Mestre has been attracted and has felt satisfied by working on the extensive list of proposals in the phase that interests us here, with the use of chamotte stoneware that he himself prepared in his workshop with raw materials from diverse sources but especially clays, the kaolinite group due to their demonstrated plasticity, feldspars as flux and quartz as an inert resource.

All of this is mixed together in the mechanical kneader with chamotte, whose variable-sized particles, as non-plastic fillers, are always selected depending on the fineness of surface required for each type of work.

The resulting stoneware paste, depending on the expressive objectives sought for the ultimate purposes, is carefully coloured with the corresponding oxides during the meticulous preparation in the workshop.

Specifically, in order to shape his sculptures/works with ceramic volumes/architectures, the next step is the modelling, for which he uses complex techniques. To do so, he bases himself on the previous drawing in which the forms thought up are potentially articulated and uses cut-out plates to create the regular, precise geometric pieces, which lead to the artworks with a clearly constructivist basis. The key is to put into practice the ingenious strategy of first raising the internal walls and then joining the outer parts of the pieces with bevel joints. All of this is finally welded well with barbotine, thus avoiding deformations during assembly.

After the necessary drying, the stoneware pieces are fired at a temperature between 1,260 °C and 1,280 °C in a neutral atmosphere electric kiln (small pieces) or in a propane gas kiln (the most common), for oxidative or reducing firings, which permanently modify the properties of the paste and turn it into a stony material whose shape is unalterable.

Enric Mestre's optimised aspiration as regards the constant, growing perfection of his pieces often entails two, three or more firings depending on the case if the works also require some type of varnish, enamel or glaze and it is thus considered pertinent or necessary. In fact, his demands are always extreme in order to fully carry out his ceramic proposals.³

— II —

After being entrusted to write this text, I felt the need once again to confront Enric Mestre's productions in the silence of the studio workshop. And once again I have been greatly impressed by the meticulous solidity of his unique ceramic pieces.

Imagined architectures / spaces for reflection / secret geometries / dreamed-up forms / symbolic structures. I have always thought that his sculptures point again and again to those architectural references as the best reminder and direct reflection of surrounding life. That is why each ceramic piece by Enric Mestre emphasises details, stresses aspects or recalls fragments of that skin of social life, which in functional terms is architecture. And precisely in their sculptural fiction, on being geometrically reinforced those shapes are simultaneously packed with intense poetry.

Without a doubt, Enric Mestre constantly drives and searches through his criss-crossing investigations in favour of creative diversity, even knowing how to maintain very prominently an evident Wittgensteinian "family air" in all of his works as a whole from the period in question. Here the ceramic pieces take on, for example, the strength and solidity of the architectural forms typical of the simple angulation of a pediment. There, on the other hand, are irrigation systems with their channels, their sluice gates and siphons for controlling water flows, or even the dry stone walls that have been converted into effective construction resources. Here are secret passages, walls and buttresses that denotatively prevail. There, clearly, are the geometries reminiscent of stairs and which point to the gaps for doors or the openings for windows that thus become indisputable protagonists, as they stand out significantly and in isolation from the sober collection of his ceramic sculptures.

Between marked sobriety and secret hedonism, between visuality and touch, Enric Mestre's ceramic sculptures hold up his architectural forms; between raised walls and constructed roofs, with their perfect angles and radical geometric impact. Nor does he disregard the strict vigilance always maintained regarding the world of decorative coatings on his pieces. He takes care of everything to the utmost until he is satiated.

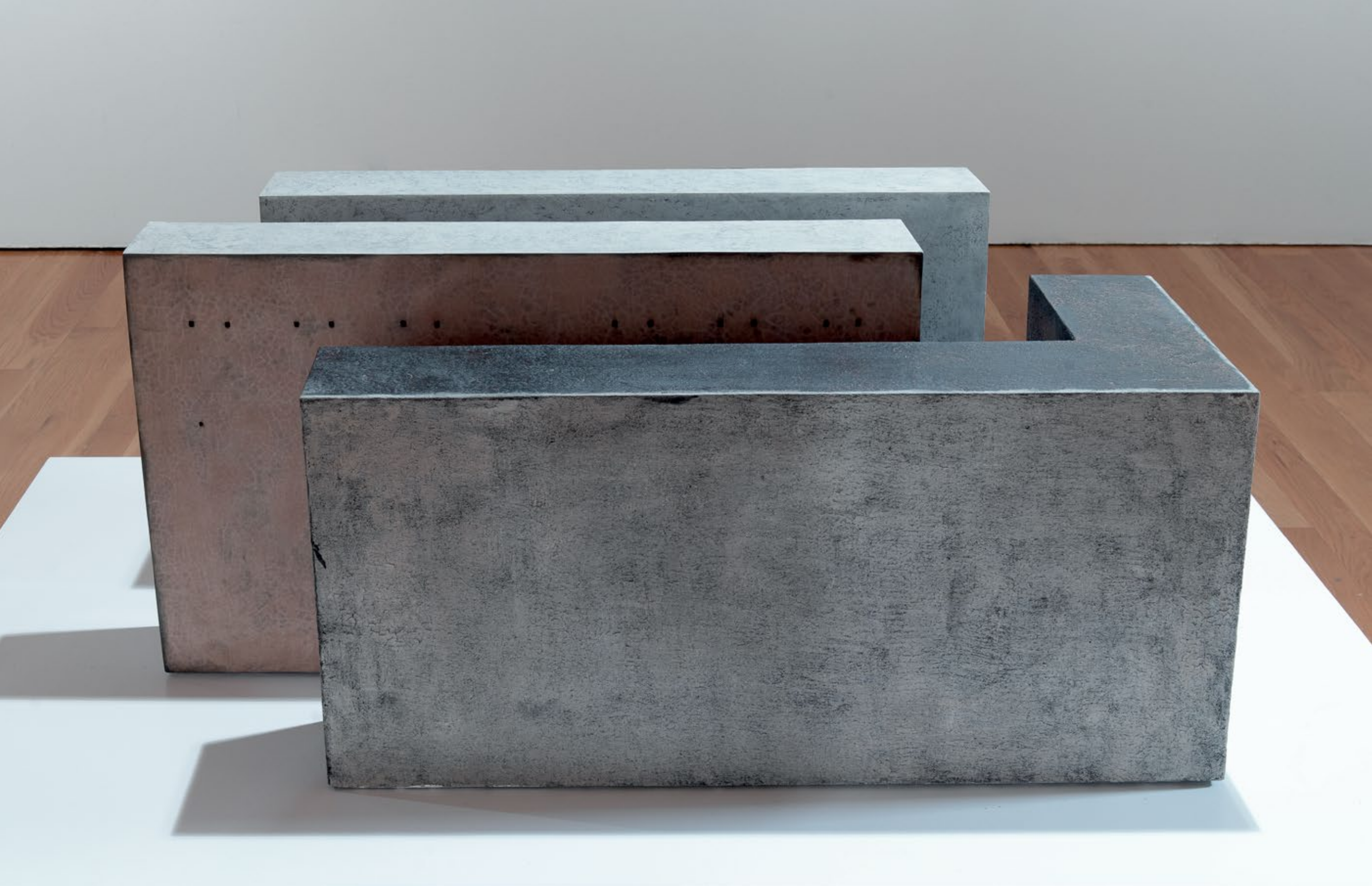
Enric Mestre usually accentuates the rich contrast of textures much more than playing with chromaticisms, which are generally very sober.

Habitat and surroundings, a display of power or a bastion of intimacy; architecture, thus converted into a subject for reconsideration, based on other artistic domains, has commonly maintained considerable interest. And in the specific case of Enric Mestre that we are dealing with here, much more than a brief iconographic motif, it is really a radical obsession and a goal always sought, turned into language and ceramic research.

1 MONTEAGUDO, E. 2002. Enric Mestre. *Obra artística abierta*. (Open artistic work.) IAM. Col·lecció Itineraris. (Itineraries Collection.) No. 11. Valencia.

2 DE LA CALLE, R. (COORD.) 1999. *Enric Mestre. Construir formes, fingir espais*. (Constructing forms, faking spaces.) Publicacions Sala Parpalló. Valencia.

3 PÉREZ CAMPS J. (COORD.) 2017. *Enric Mestre, Retrospective*. Col·lecció Ceramistes Rellevants. (Relevant Ceramists Collection.) Taulell Museum. Manolo Safont. Onda. (Chapter VIII).



Luisa Pastor

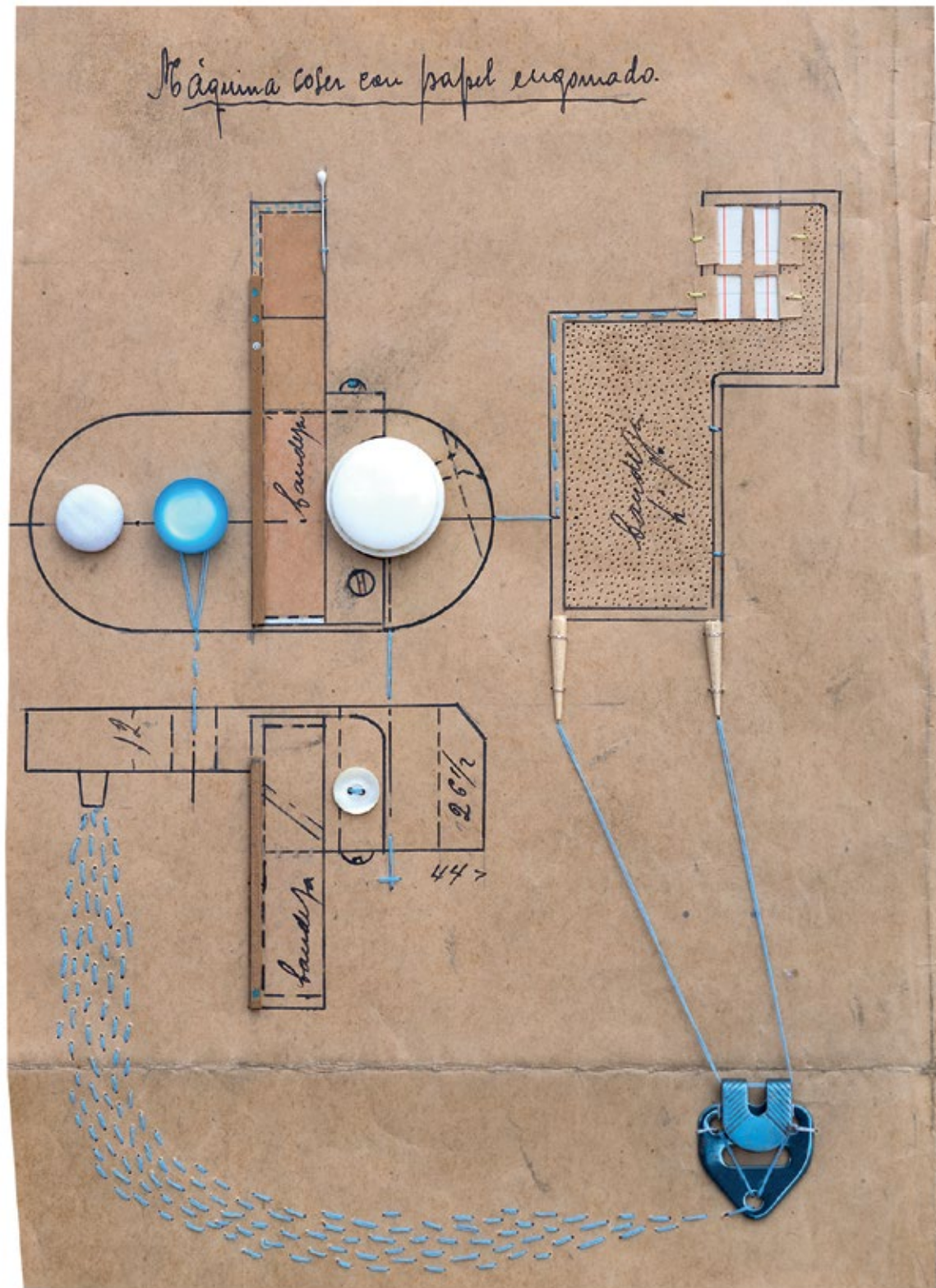
Alacant, 1977

***Máquina para juntar esquinas.* 2018-19**

Collage

I. 50 x 80 cm; II. 23 x 40 cm; III. 23 x 40 cm; IV. 14,5 x 21 cm; V. 11,5 x 14 cm;
VI. 26 x 18 cm; VII. 20 x 28 cm; VIII. 43 x 59 cm; IX. 43 x 52 cm; X. 88 x 107 cm;
XI. 5 x 11 cm; XII. 22,5 x 6,5 cm; XIII. 21,5 x 41,5 cm; XIV. 9 x 18 cm; XV. 43 x 49 cm





Màquina per a ajuntar cantons

Pilar Tébar

L'obra *Màquina per a ajuntar cantons* de l'artista Luisa Pastor¹ està composta de quinze peces² diferents realitzades entre 2018 i 2019. Quinze *collages* sobre paper de diferents formats que es presenten com una única instal·lació *-site-specific-*, d'aproximadament 400 x 200 cm. Aquesta obra sorgeix de la compra a un col·leccionista de Banyeres de Mariola (Alacant) d'una carpeta antiga en què hi havia l'especejament d'una màquina, en un paper groguenc, que segurament devia ser per a calçat, i que probablement estaria vinculada a l'important nucli industrial i fabril de la comarca de l'Alcoià. A partir d'aquest especejament, Luisa Pastor reflexiona, imagina i crea altres lectures i narratives que doten els fragments d'una nova personalitat, d'una nova poètica. L'artista impregna a les obres el seu codi creatiu i la seua trajectòria investigadora, que conec des que era una estudiant de Belles Arts a la Universitat de Granada. I si pense en un nexa d'unió que identifique el seu treball, considere que és la utilització de papers i llibretes de comptabilitat antigues, amb línies blaves i roges, d'aquestes que hi figura el "deure" i l'"haver" i que compra en els llocs més recòndits, per a intervindre-les amb una minuciositat extrema, amb una neta execució, i sobre les quals fa els seus *collages* plens de cosits, micropeces, botons... que uneixen, completen i ressalten els seus dibuixos fets en grafit i tinta xinesa.

Aquest disseny de la màquina trobat en aquella vella carpeta consta datat -en la peça XIII- l'abril de 1937, on pot llegir-se la següent inscripció (SIC) "De máquina juntar esquinas antigua, interesa ver la disposición lengüeta desapegadora papel una vez cortado". Aquest és el punt de partida perquè l'artista desenvolupe un joc conceptual *-surrealista-*, en les seues pròpies paraules-, que la porta a intervenir els mecanismes de la màquina inicial, que modifica, completa i reinventa i el resultat de la qual és aquesta *Màquina per a ajuntar cantons* (dividida en quinze fragments) en la qual s'intercala el buit del paper antic amb un dibuix polit i detallat de les entranyes de les màquines. Luisa Pastor modifica i transforma l'especejament original, en els quals dibuixa, cus i reinventa afegint-hi diminuts objectes, com ara agulles subjectes amb imants, botons i altres peces metàl·liques que uneixen les diferents parts de cada dibuix i que contribueixen a crear una interessant doble dialèctica:

d'una banda, es troba el joc que produeixen els dibuixos originals, que s'integren amb els nous dibuixos intervinguts de les diferents màquines, amb els seus detalls -quasi miniatures-, filigranes i colors; d'una altra, es mostra la diferent visió que ofereix cada fragment, de manera independent, amb la mirada que suggereix la totalitat de l'obra.

El procés que ha hagut de portar a terme l'artista per a la realització de l'obra parteix de l'especejament amb què es troba en la carpeta original en el qual està dibuixada la màquina -datat en 1937-, per a fer la *desconstrucció* o *desarticulació* de la peça inicial. Un procés de disseminació en el qual l'artista intervé de manera estudiada i metòdica l'obra inicial que ja es trobava especejada en quinze fragments de formes irregulars i diferents mesures que van des del més xicotet, de 5 x 11 cm al més gran, de 88 x 107 cm. En un següent pas, actua i complementa l'obra primària respectant, intencionadament, els buits entre les parts, que són els que marquen el ritme de l'obra, per a tornar a construir unes noves màquines dibuixant sobre el paper i aplicant la tècnica del *collage* amb nombrosos i diminuts engranatges, que contribueixen a enriquir la textura i donen volum a les peces, amb què crea també un suggeridor moviment de llums i ombres. Luisa Pastor intervé, a més, les línies amb les instruccions precises per al correcte funcionament de la màquina que ja estaven escrites i altres llegendes que hi ha en alguns dels fragments, com ara: "Máquina coser con papel engomado", "Piezas maq juntar con Papel / Miguel y Costas = 8/36.", incloent-hi paraules escrites amb la seua pròpia lletra per a crear, novament, un altre vincle entre l'obra original i l'obra intervinguda.

El discurs expositiu de la *Màquina per a ajuntar cantons* respon a una altra picada d'ullet lèxica i conceptual de l'artista, que utilitza la paret en angle, on convergeixen els dos costats de la paret per a fer un joc amb el títol literal de l'obra i la seua funció "per a ajuntar cantons" i estableix que, precisament, es mostre en un cantó de la sala "en una nova forma imaginativa de contemplar el món que ens envolta". Planteja una estudiada composició en què conflueixen el pes visual, la grandària i el detall de cada un dels quinze fragments que ofereixen diferents informacions i lectures.

El resultat visual d'aquesta proposta, desenvolupada conceptualment, és aquesta nova *Màquina per a ajuntar cantons* que convida -obliga- l'espectador a acostar-se a les obres per a indagar, escodrinyar, tafanejar i imaginar amb cada detall, per a descobrir i sorprendre's amb el ric i delicat univers poètic de Luisa Pastor.

1 Luisa Pastor (Alacant, 1977) és doctora *cum laude* amb Premi Extraordinari de Doctorat en Belles Arts per la UMH. Recentment ha sigut seleccionada per a representar a Espanya en "Paper Routes-Women to Watch 2020" al National Museum of Women in Arts, Washington D. C. (amb exposició). Ha rebut nombroses beques entre les quals destaquen la Beca Bilbao Art (setembre - novembre de 2020) i les internacionals Beca Postdoctoral en la UNAM, de l'Institut d'Investigacions Estètiques, assessorada pel doctor Cuauhtémoc Medina. Ciutat de Mèxic 2018-2019 i la Beca d'Excel·lència de Programes Especials del Govern Mexicà (SRE/AMEXCID) a Ciutat de Mèxic 2015-2016; Entre els premis i mencions recents, cal ressaltar que, en 2020, ha sigut finalista del PhotoArt Festival de l'Ajuntament de Torrelavega, Cantàbria i de la Convocatòria virtual d'Arts Visuals "Vides transformades", del Museu de la Universitat d'Alacant. MUA. En 2017, va ser finalista del Premi Internacional de Pintura Focus, de la Fundació Fons de Cultura, Sevilla i finalista del Bodega ACME. Ciutat de Mèxic. Ha participat en nombroses exposicions individuals, com les realitzades en 2018 "Cuerpos de Fábrica/ Cossos de Fàbrica", al MUA d'Alacant i "Debe/Haber/Saldo", a la Galeria Nordés de Santiago de Compostel·la i les següents col·lectives en 2020 l'anteriorment esmentada "Paper Routes-Women to Watch 2020" i PhotoArt Festival. Centre Nacional de Fotografia Manuel Rotella de Torrelavega, Cantàbria, "Vinyes Transformades", del Museu de la Universitat d'Alacant. MUA i "18 històries d'un confinament" (en línia), de la Universitat d'Alacant. En 2019, les V Residències Plus, del Museu de la Universitat d'Alacant, MUA i en 2018, JustXL Lisboa Contemporary Art Fair, amb la Galeria Nordés, a Lisboa (Portugal) i JUANNIO. Ciutat de Guatemala. Guatemala.

2 Les mesures de cada fragment són: I. 50 x 80 cm /II. 23 x 40 cm /III. 23 x 40 cm /IV. 14,5 x 21 cm / V. 11,5 x 14 cm / VI. 26 x 18 cm /VII. 20 x 28 cm /VIII. 43 x 59 cm /IX. 43 x 52 cm /X. 88 x 107 cm /XI. 5 x 11 cm /XII. 22,5 x 6,5 cm /XIII. 21,5 x 41,5 cm /XIV. 9 x 18 cm /XV. 43 x 49

Máquina para juntar esquinas

Pilar Tébar

La obra *Máquina para juntar esquinas* de la artista Luisa Pastor¹ está compuesta por quince piezas² diferentes realizadas entre 2018 y 2019. Quince collages sobre papel de distintas medidas que se presentan como una única instalación *-site-specific-*, de aproximadamente 400 x 200 cm. Esta obra surge de la compra a un coleccionista de Banyeres de Mariola (Alicante), de una carpeta antigua en la que estaba el despiece de una máquina, en un papel amarillento, que seguramente fuese para calzado, y que probablemente estaría vinculada al importante núcleo industrial y fabril de la comarca de l'Alcoià. A partir de este despiece, Luisa Pastor reflexiona, imagina y crea otras lecturas y narrativas que dotan a los fragmentos de una nueva personalidad, de una nueva poética. La artista impregna a las obras su código creativo y su trayectoria investigadora, que conozco desde que era una estudiante de Bellas Artes en la Universidad de Granada. Y si pienso en un nexo de unión que identifique su trabajo, considero que es la utilización de papeles y libretas de contabilidad antiguas, con líneas azules y rojas, de esas que figura el “debe” y el “haber” y que compra en los lugares más recónditos, para intervenirlas con una minuciosidad extrema, con una limpia ejecución, y sobre las que realiza sus collages llenos de cosidos, micro piezas, botones... que unen, completan y resaltan sus dibujos realizados en grafito y tinta china.

Ese diseño de la máquina hallado en esa vieja carpeta consta fechado, -en la pieza XIII-, en abril de 1937, donde puede leerse la siguiente inscripción (SIC) “De máquina juntar esquinas antigua, interesa ver la disposición lengüeta desapegadora papel una vez cortado”. Este es el punto de partida para que la artista desarrolle un juego conceptual *-surrealista-*, en sus propias palabras-, que le lleva a intervenir los mecanismos de la máquina inicial, que modifica, completa y reinventa y cuyo resultado es esta *Máquina para juntar esquinas* (dividida en quince fragmentos) en la que se intercala el vacío del papel antiguo con un dibujo pulcro y detallado de las entrañas de las máquinas. Luisa Pastor modifica y transforma el despiece original, en los que dibuja, cose y reinventa añadiendo diminutos objetos, como alfileres sujetos con imanes, botones, y otras piezas metálicas que unen las distintas partes de cada dibujo y que contribuyen a crear una interesante doble dialéctica; por un lado se encuentra



el juego que producen los dibujos originales, que se integran con los nuevos dibujos intervenidos de las diferentes máquinas, con sus detalles -casi miniaturas-, filigranas y colores, y por otro, se muestra la distinta visión que ofrece cada fragmento, de manera independiente, con la mirada que sugiere la totalidad de la obra.

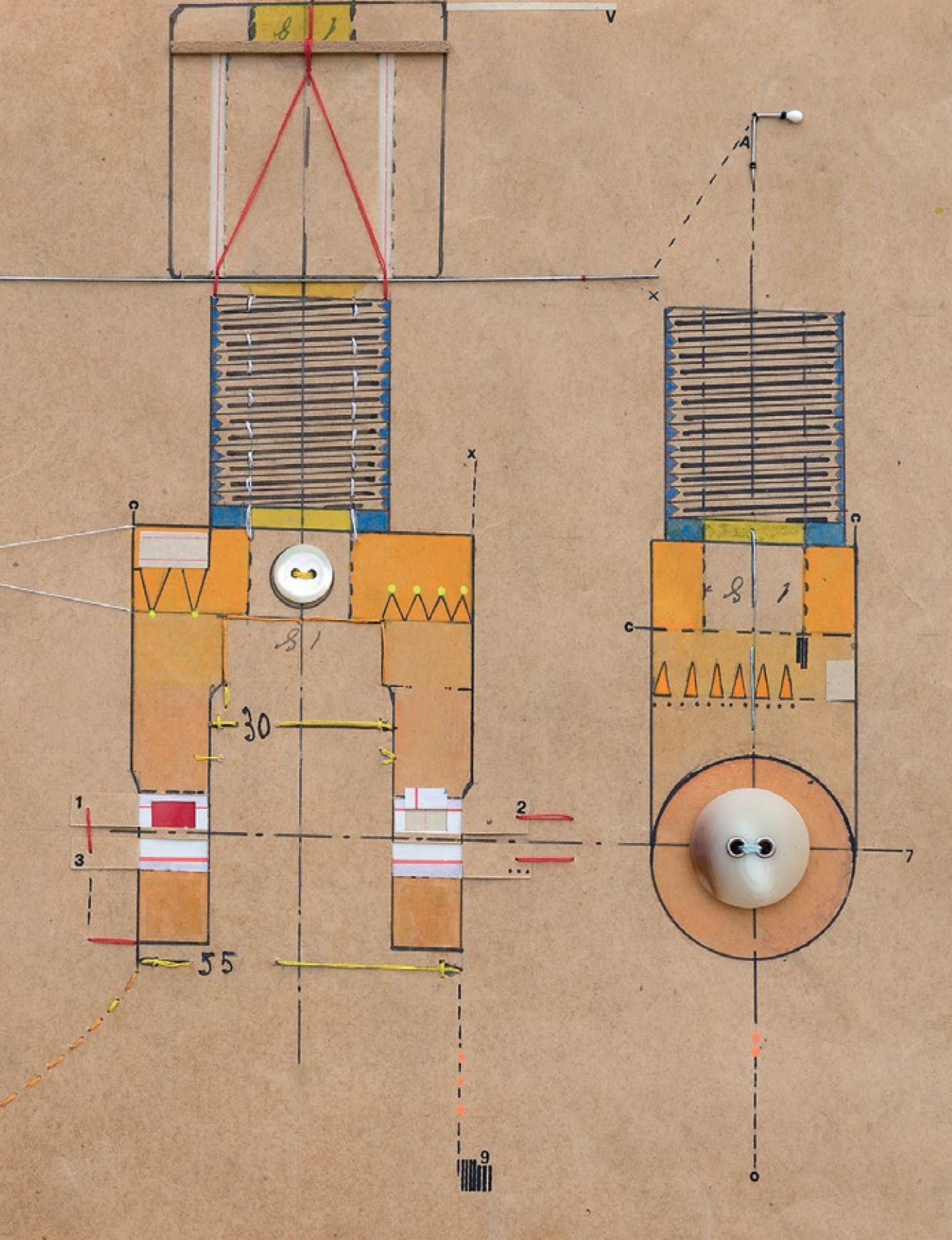
El proceso que ha tenido que acometer la artista para la realización de la obra parte del *despiece* con el que se encuentra en la carpeta original en el que está dibujada la máquina -fechado en 1937-, para proceder a la *deconstrucción* o *desarticulación* de la pieza inicial. Un proceso de diseminación en el que la artista interviene de forma estudiada y metódica la obra inicial que ya se encontraba despiezada en quince fragmentos de formas irregulares y diferentes medidas que van desde el más pequeño, de 5 x 11 cm al mayor, de 88 x 107 cm. En un siguiente paso, actúa y complementa la obra primaria respetando, intencionadamente, los vacíos entre las partes, que son los que marcan el ritmo de la obra, para volver a construir unas nuevas máquinas dibujando sobre el papel y aplicando la técnica del collage con numerosos y diminutos engranajes, que contribuyen a enriquecer la textura y dan volumen a las piezas, creando también un sugerente movimiento de luces y sombras. Luisa Pastor interviene, además, las líneas con las instrucciones precisas para el correcto funcionamiento de la máquina que ya estaban escritas y otras leyendas que se encuentran en algunas de los fragmentos como: “Máquina coser con papel engomado”, “Piezas maq juntar con Papel / Miguel y Costas = 8/36.” incluyendo palabras escritas con su propia letra para realizar, nuevamente, otro vínculo entre la obra original y la obra intervenida.

El discurso expositivo de la *Máquina para juntar esquinas* responde a otro guiño léxico y conceptual de la artista, que utiliza la pared en ángulo, donde convergen los dos lados de la pared para realizar un juego con el título literal de la obra y su función “para juntar esquinas” y establece que precisamente, se muestre en una esquina de la sala “en una nueva forma imaginativa de contemplar el mundo que nos rodea”. Plantea una estudiada composición en la que confluyen el peso visual, el tamaño y el detalle de cada uno de los quince fragmentos que ofrecen diferentes informaciones y lecturas.

El resultado visual de esta propuesta, desarrollada conceptualmente, es esta nueva *Máquina para juntar esquinas* que invita -obliga- al espectador a acercarse a las obras para indagar, escudriñar, curiosear e imaginar con cada detalle, para descubrir y sorprenderse con el rico y delicado universo poético de Luisa Pastor.

1 Luisa Pastor (Alicante, 1977) es Doctora *Cum Laude* con Premio Extraordinario de Doctorado en Bellas Artes por la UMH. Recientemente ha sido seleccionada para representar a España en “Paper Routes–Women to Watch 2020” en el National Museum of Women in Arts, Washington D.C. (con exposición). Ha recibido numerosas becas entre las que destacan la Beca Bilbao Arte (septiembre - noviembre de 2020) y las internacionales Beca Posdoctoral en la UNAM, del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorada por el doctor Cuauhtémoc Medina. Ciudad de México 2018-2019 y la Beca de Excelencia de Programas Especiales del Gobierno Mexicano (SRE/AMEXCID) en Ciudad de México 2015-2016; Entre los premios y menciones recientes resaltar que, en 2020, ha sido finalista del PhotoArt Festival del Ayuntamiento de Torrelavega, Cantabria y de la Convocatoria virtual de Artes Visuales “Vidas transformadas”, del Museo de la Universidad de Alicante. MUA. En 2017, fue finalista del Premio Internacional de Pintura Focus, de la Fundación Fondo de Cultura, Sevilla y finalista del Bodega ACME. Ciudad de México. Ha participado en numerosas exposiciones individuales, como las realizadas en 2018 “Cuerpos de Fábrica/ Cossos de Fàbrica”, en el MUA de Alicante y “Debe/Haber/Saldo”, en la Galería Nordés de Santiago de Compostela y las siguientes colectivas en 2020 la anteriormente mencionada “Paper Routes-Women to Watch 2020” y PhotoArt Festival. Centro Nacional de Fotografía Manuel Rotella de Torrelavega, Cantabria, “Vides Transformadas”, del Museo de la Universidad de Alicante. MUA y “18 historias de un confinamiento” (online), de la Universidad de Alicante. En 2019, las V Residencias Plus, del Museo de la Universidad de Alicante, MUA y en 2018, JustXL Lisboa Contemporary Art Fair, con la Galería Nordés, en Lisboa (Portugal) y JUANNIO. Ciudad de Guatemala. Guatemala.

2 Las medidas de cada fragmento son: I. 50 x 80 cm /II. 23 x 40 cm /III. 23 x 40 cm /IV. 14,5 x 21 cm / V. 11,5 x 14 cm / VI. 26 x 18 cm /VII. 20 x 28 cm /VIII. 43 x 59 cm /IX. 43 x 52 cm /X. 88 x 107 cm /XI. 5 x 11 cm /XII. 22,5 x 6,5 cm /XIII. 21,5 x 41,5 cm /XIV. 9 x 18 cm /XV. 43 x 49



Machine for joining corners

Pilar Tébar

The artwork *Máquina para juntar esquinas* (*Machine for joining corners*) by the artist Luisa Pastor¹ is composed of fifteen different pieces² created between 2018 and 2019. They are fifteen collages on paper of different sizes that are presented as a single site-specific installation measuring approximately 400 × 200 cm. The work arose from the purchase from a collector from Banyeres de Mariola (Alicante) of an old folder in which there was the exploded image of a machine on yellowing paper. It was most certainly a machine for footwear, probably linked to the significant industrial and textile hub in the area of L'Alcoià. Based on this exploded picture, Luisa Pastor reflects, imagines and creates other interpretations and narratives that give the fragments a new personality and new poetics. The artist impregnates her works with her creative code and her investigative experience, which I have known since she was a Fine Arts student at the University of Granada. If I think of a unifying node that identifies her work, I believe it is the use of old accounting papers and booklets with blue and red lines, of the kind indicating “debit” and “credit” that can be bought in little-known places. She works on them with extreme meticulousness and tidy execution, creating her collages with them full of stitches, micro-pieces, buttons...all of which unify, complete and emphasize her drawings made in graphite and India ink.

The machine design found in that old folder gives the date—in piece XIII—in April 1937, where one can read the following inscription: “Of an old machine for joining corners; it is interesting to see the positioning of the tongue unsticking paper once cut”. This is the starting point for the artist to create a conceptual game (a “surrealist” one in her own words) that leaves her to intervene in the mechanisms of the initial machine, which she modifies, completes and reinvents, the result being that this *Machine for joining corners* (divided into fifteen fragments) in which the gap of old paper is interspersed with a neat, detailed drawing of the machines’ innards. Luisa Pastor modifies and transforms the original exploded picture, upon which she draws, sews and reinvents, adding diminutive objects such as pins held with magnets, buttons and other metal pieces that join up the different parts of each drawing and help create an interesting double dialectic: on the one hand there is the play produced

by the original drawings, which are integrated into the new drawings worked on with the different machines with their almost miniature details, filigrees and colours; and on the other, the different vision given by each fragment independently, with a way of observing that suggests the totality of the artwork.

The process that the artist has had to go through to create the work is based on the exploded drawing found in the original folder in which the machine is drawn, dated in 1937, in order to proceed to deconstruct or disarticulate the initial piece. It is a process of dissemination in which the artist intervenes in a studied, methodical way in the original work that was already disassembled into fifteen fragments in uneven shapes and different dimensions ranging from the smallest (15 × 11 cm) to the biggest (88 × 107 cm). In the following phase, she works and complements the primary work, intentionally respecting the voids between the pieces, which sets the rhythm of the work of art, in order to then build new machines again, drawing on paper and applying the technique of collage with numerous diminutive machineries that help enrich the texture and give the parts volume, while also creating a suggestive movement of light and shadow. Furthermore, Luisa Pastor intervenes in the lines with the precise instructions for the machine to work properly which were already written, and other legends found in other fragments such as: “Sewing machine with gummed paper”, “Mach. parts join with paper / Miguel and Costas = 8/36”, including words written in her own handwriting in order to newly create another link between the original work and the intervened work.

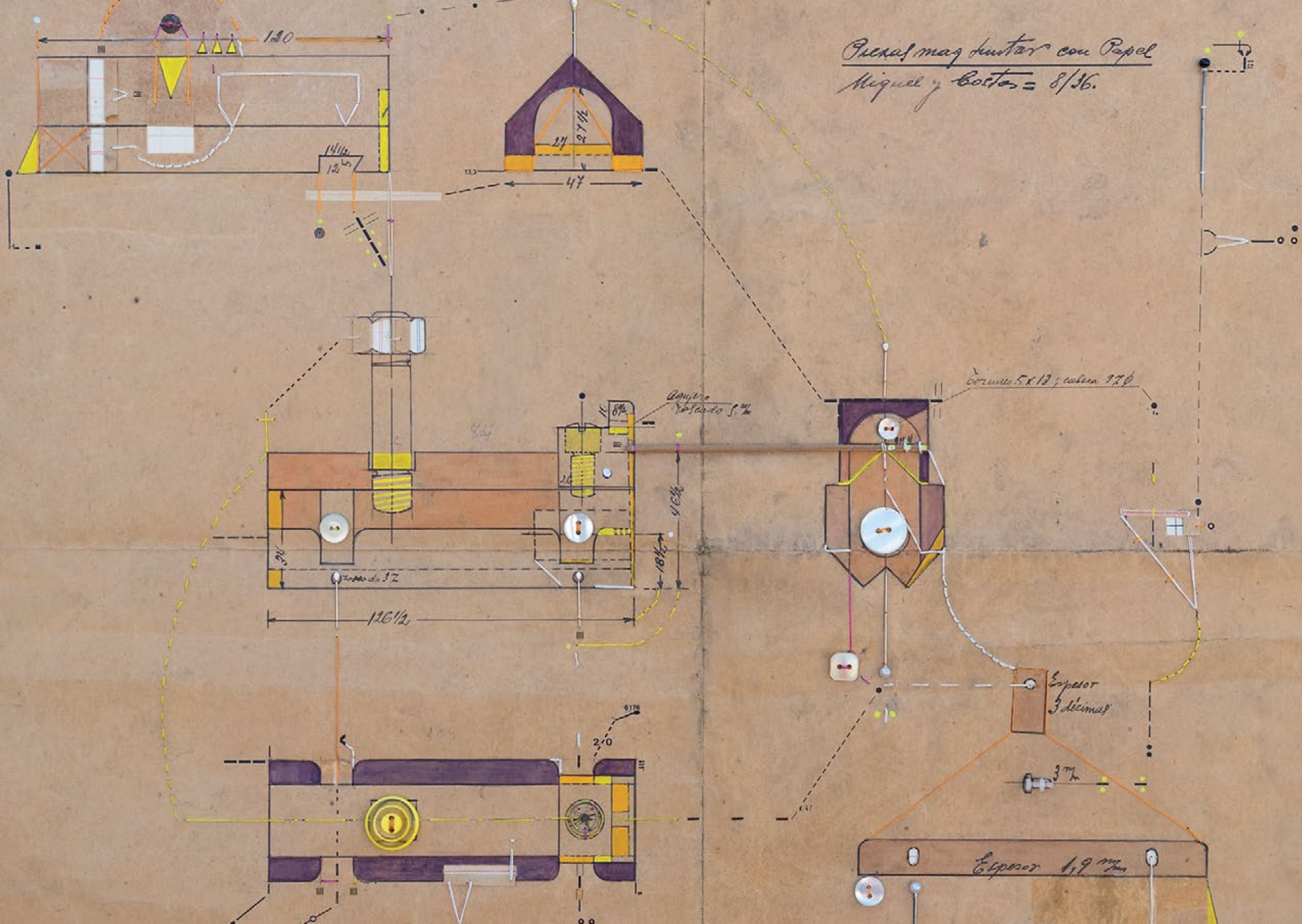
The display discourse for *Machine for joining corners* responds to another of the artist’s lexical and conceptual hints, which uses the wall at an angle, where the two sides of the wall converge to play with the literal title of the work and its function of “joining corners”, establishing that it is to be shown precisely in a corner of the hall “in a new, imaginative way of contemplating the world around us”. She puts forward a studied composition in which the visual weight, size and detail of each of the fifteen fragments converge, each giving different information and interpretations.

The visual result of this proposal, developed conceptually, is this new *Machine for joining corners*, which invites—obliges—the onlooker to come closer to the works to investigate, scrutinise, pry and imagine with each detail in order to discover and wonder at the rich, delicate and poetic universe of Luisa Pastor.

1 Luisa Pastor (Alicante, 1977) is a Doctor Cum Laude awarded with the Extraordinary Prize of Doctorate in Fine Arts by the UMH. Recently she has been selected to represent Spain in “Paper Routes—Women to Watch in 2020” in the National Museum of Women in Arts, Washington D.C. (with exhibition). She has been awarded numerous scholarships, most notably the Bilbao Art scholarship (September-November 2020) and internationally the post-doctoral scholarship at the UNAM, from the Institute of Aesthetic Research, with consultancy from Doctor Cuauhtémoc Medina, Mexico City 2018-2019, and the Scholarship for Excellence of the Special Programmes from the Government of Mexico (SRE/AMEXCID) in Mexico City 2015-2016. As for her most notable recent awards, in 2020 she was a finalist in the Photo Art Festival of the Torrelavega City Council, Cantabria, and in the Virtual Tender for Visual Arts “Transformed Lives” from the Museum of the University of Alicante, MUA. In 2017, she was a finalist in the Pintura Focus International Award from the Culture Fund Foundation, Seville, and a finalist in Bodega ACME, Mexico City. She has taken part in many individual exhibitions such as the ones carried out in 2018 “Cuerpos de Fábrica/Cossos de Fábrica/Factory Bodies”, in the MUA in Alicante, “Debe/Haber/Saldo (Debit/Credit/Balance)”, in the Nordés Gallery in Santiago de Compostela, the subsequent collective ones in 2020, the aforementioned “Paper Routes—Women to Watch 2020” and the Photo Art Festival, Manuel Rotella National Photography Centre in Torrelavega, Cantabria, “Vides Transformadas” (“Transformed Lives”) at the Museum of the University of Alicante, MUA and “18 stories of a lockdown” (online) with the University of Alicante. In 2019, the V Residencias Plus, at the Museum of the University of Alicante, MUA; and in 2018, JustXL Lisbon Contemporary Art Fair, with the Nordés Gallery, in Lisbon (Portugal) and JUANNIO, Guatemala City, Guatemala.

2 The dimensions of each fragment are: I. 50 × 80 cm /II. 23 × 40 cm /III. 23 × 40 cm /IV. 14,5 × 21 cm / V. 11,5 × 14 cm / VI. 26 × 18 cm /VII. 20 × 28 cm /VIII. 43 × 59 cm /IX. 43 × 52 cm /X. 88 × 107 cm /XI. 5 × 11 cm /XII. 22,5 × 6,5 cm /XIII. 21,5 × 41,5 cm /XIV. 9 × 18 cm /XV. 43 × 49

*Piezas que juntar con Papel
Miguel y Costas = 8/36.*



Rafaela Pareja

Vinalesa, 1962

Anatomías. 2014

Instal·lació escultòrica en porcellana

100 x 200 x 25 cm





Anatomías. **Forma i traçabilitat** **en l'obra de Rafaela Pareja**

Ester Alba

Rafaela Pareja és una d'aquelles artistes el nom de la qual ha quedat vinculat a l'experimentació i a la innovació en un camp tan tradicional com la ceràmica. La seua formació entre 1981 i 1984 en l'aleshores Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics li va proporcionar els vímets amb els quals desenvolupar la seua faceta artística com a escultora i ceramista. Les seues investigacions se centren en l'escultura ceràmica amb influència orgànica i la seua trajectòria s'ha vist avalada per més d'un centenar d'exposicions individuals i col·lectives, nacionals i internacionals, a més de quatre fires internacionals. Des del 2013 és membre de l'Acadèmia Internacional de Ceràmica (AIC) a Ginebra (Suïssa) i ha sigut artista invitada en la International Residency Jindezhen Ceramic Institute (Xina) per a dur a terme diferents projectes relacionats amb el seu treball. Ha rebut 21 premis, entre els quals hi ha el 1r Premi Internacional de Ceràmica de l'Alcora (Castelló), el Premi de Ceràmica actual de Talavera de la Reina (Toledo) i el Premi del públic a la millor obra documental, "la Vasija" en FIFMA (Montreuil, París). Però, especialment, destaca la seua faceta com a docent a través d'una dilatada experiència en el seu taller de ceràmica a Vinalsa i en un centre gestionat pel Centre Social El Grao.

Com ella mateixa manifesta, la seua obra "sorgeix de l'anàlisi del quotidià i de l'observació de la naturalesa. Un "accident" amb la matèria pot ser el punt de partida, l'origen d'una expressió personal que intenta "acostar l'art a la vida". L'objecte, en aquest cas, està aïllat de la seua funció i significat per a contemplar-lo amb una altra mirada. Treballant amb la forma, tancant l'espai i jugant amb els seus buits, les idees apareixen del profund i del desig de ser realitat. Investigar buscant nous camins, mesclar una vegada i una altra la terra amb ...? i esperar a veure què passa... un procés de transformació on els elements aigua, terra, i foc són imprescindibles"¹.

Aquestes característiques són perceptibles en la seua obra *Anatomías*, un conjunt de peces que generen un espai orgànic, en el qual les incrustacions de porcellana generen evocadors i sensorials jocs de llums i ombres en què el blanc sobre el blanc trasllada l'espectador a un oníric² univers de possibilitats: “peces en què els forats i els buits, són protagonistes, però també el moviment del fang, les seues ones, les formes orgàniques i les textures”³.

Les suaus formes orgàniques de les seues peces ens traslladen a un món submarí, on estranys éssers formen conjunts simbiòtics que s'entrellacen i creen una unitat relacional. Les formes naturals evoquen la palpabilitat de la naturalesa i la seua estranya generació d'éssers que ens captiven amb la seua metamorfosejada forma voluble. Rafaela Pareja aconsegueix, a través de la forma, captar una llum mutable que genera jocs perceptibles de llums i ombres, atorgar un moviment lumínic a les formes immutables de la rígida ceràmica. La contemplació de les seues peces ens trasllada a un univers biològic, de l'observació natural⁴. Les seues formes recorden aquelles làmines dibuixades pels artistes que acompanyaven les primigènies expedicions botàniques i zoològiques. Fins i tot les seues imatges projectades en la reificació del fang i el foc recorden les estranyes relacions cel·lulars dels organismes vius. No obstant això, les suaus formes naturals que evoquen els seus organismes porcellànics resulten pròxims, allunyats de tot estranyament i temor.

Les seues capritxoses formes naturals ens submergeixen en la contemplació d'un món submarí, aquell que des de xiquets ha sigut el causant de la curiositat humana per conèixer el nostre món i explorar-lo. La seua mirada té elements en comú amb l'obra científica dels primers naturalistes, com Ernst Haeckel (1834-1919), en les làmines del qual en la seua obra *Kunstformen der Natur* mostrava l'interés per la descripció biològica del desenvolupament dels organismes. Aquesta ontogènia està present en l'obra de Rafaela Pareja, els canvis estructurals de les formes no generen la pèrdua de la unitat de les relacions evocades, desencadenades a manera d'interaccions producte de dinàmiques internes. Les seues formes orgàniques, marines, es relacionen filogenèticament com a producte d'una biologia evolutiva a través d'un cladograma format per caràcters plesiomòrfics en comú. Aquest parentiu ancestral connecta amb aquesta curiositat de l'ésser humà per submergir-se en una realitat que li és pròpia i alhora evoca mons diferents.

Les formes blanques al·ludeixen a un passat atemporal. L'escultura neutra, sense color, ens trasllada a aquell món clàssic de la Grècia antiga, de les seues escultures de marbre nivi, en què el mite sorgeix com a explicació del món i ens trasllada a un passat ancestral. Amb la neutralitat del blanc sobre blanc de la porcellana aplicada a les formes, l'artista rememora aquell univers primigeni de les formes naturals de l'evolució de la vida. Les seues formes orgàniques, arredonides, suaus i corbes ens

traslladen a un univers marí, oceànic, a aquelles aventures exploratòries de la nostra infantesa en la qual indagàvem nous mons, juntament amb Jacques Cousteau, i la seua passió per trobar i descriure totes les espècies que habiten els mars del globus terraqüi amb el seu mític *Calypso*, o a través dels universos novel·lats de Jules Verne.

La porcellana és la protagonista de la seua obra que dona subtileza a les seues peces i la suavitat d'un acabat vellutat i matisat, a través de les quals la vida cobra presència per si mateixa. Calats, esponges, corals i esquelets d'estranyes formes marines generen un univers propi i eloqüent associat al seu interès per la pròpia existència. Per a nosaltres contemplar la seua obra és submergir-nos en un oceà quotidià, no distant ni temible. Les seues peces naturals, el blanc i la suavitat de les seues formes provoquen una sensació familiar que ens trasllada al nostre mediterrani clàssic, a la llum blanca dels nostres mars i a un espai intemporal de la nostra memòria col·lectiva. El sistema aquífer, filtrant de porus, canals i cambres dels seus ens porífers genera aquesta sensació de netedat de la naturalesa; mentre que el moviment constant i fluctuant dels flagel·lats coanòcits evoquen la contínua capacitat transformadora de la naturalesa. Com en la naturalesa, les seues esponges són ens immòbils incapaços de desplaçar-se, sense simetria corporal o forma definida. I, és precisament aquesta característica essencial i existencial, la que Rafaela Pareja sap captar en la seua obra que és, en definitiva, la de la vida mateixa des de l'inici de l'existència.

1 <http://www.rafaelapareja.com/> [1/09/2020]

2 <http://escueladeartetalavera.com/rafaela-pareja-inmersiones/> [25/07/2020]

3 <https://www.marphil.com/la-ceramica-a-traves-de-los-ojos-y-el-alma-de-la-artista-rafaela-pareja/> [3/08/2020]

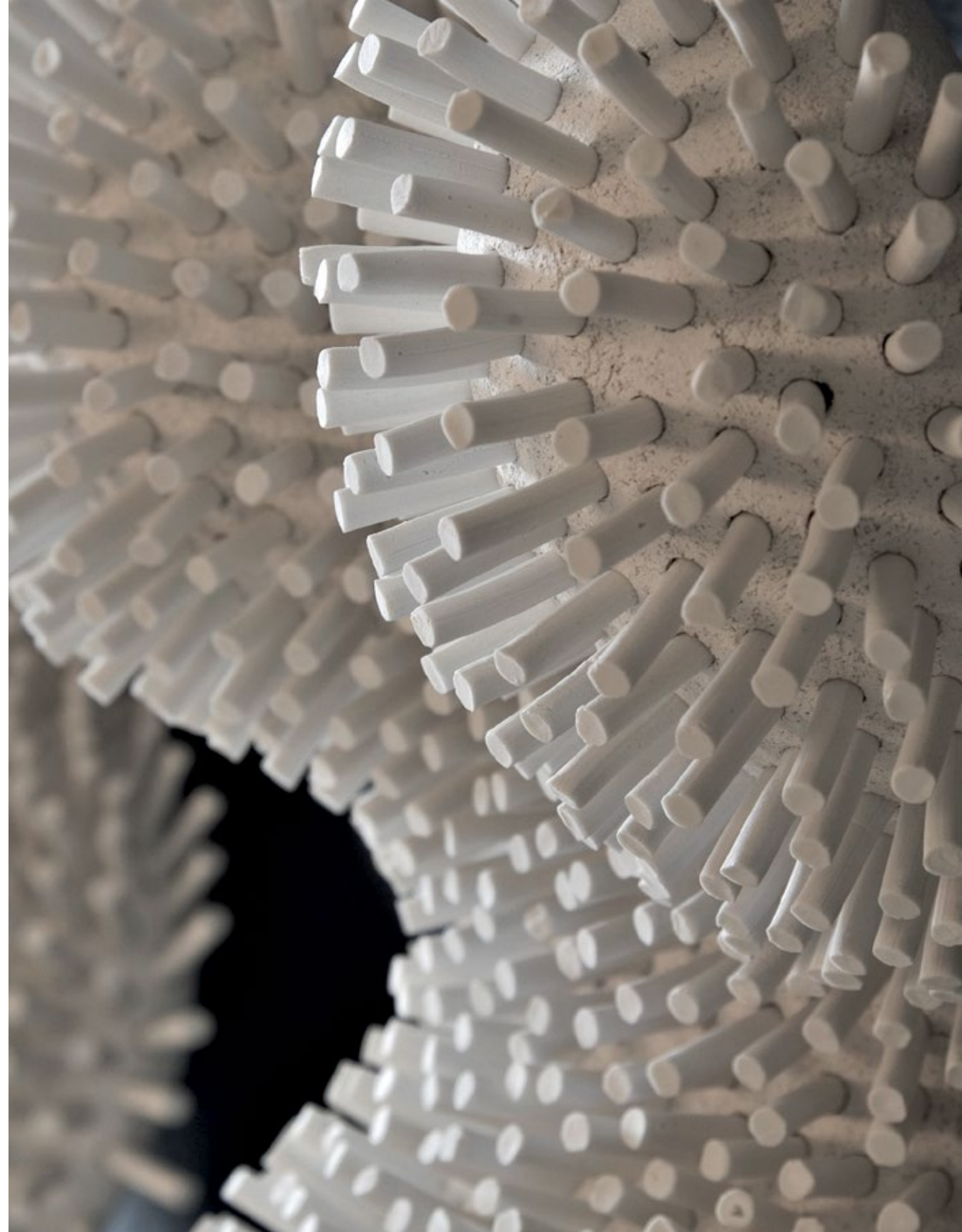
4 <http://estonoesarte.com/la-escultura-organica-rafaela-pareja/> [20/07/2020]

Anatomías. Forma y trazabilidad en la obra de Rafaela Pareja

Ester Alba

Rafaela Pareja es una de esas artistas cuyo nombre ha quedado vinculado a la experimentación y a la innovación en un campo tan tradicional como la cerámica. Su formación entre 1981 y 1984 en la entonces Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos le proporcionó los mimbres con los que desarrollar su faceta artística como escultora y ceramista. Sus investigaciones se centran en la escultura cerámica con influencia orgánica y su trayectoria se ha visto avalada por más de un centenar de exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales, además de cuatro ferias internacionales. Desde el 2013 es miembro de la Academia Internacional de Cerámica (AIC) en Ginebra (Suiza) y ha sido artista invitada en la International Residency Jindezhen Cerámic Institute (China), para realizar diferentes proyectos relacionados con su trabajo. Ha recibido 21 premios, entre ellos el 1º Premio Internacional de Cerámica de l'Alcora (Castellón), el Premio de Cerámica actual de Talavera de la Reina (Toledo) y el Premio del público a la mejor obra documental, “la Vasija” en FIFMA (Montreuil, París). Pero, especialmente, sobresale su faceta como docente a través de una dilatada experiencia en su taller de cerámica en Vinalesa y en un centro gestionado por el Centro Social El Grao.

Como ella misma manifiesta su obra “surge del análisis de lo cotidiano y de la observación de la naturaleza. Un “accidente” con la materia puede ser el punto de partida, el origen de una expresión personal que intenta “acercar el arte a la vida”. El objeto, en este caso, está aislado de su función y significado para contemplarlo con otra mirada. Trabajando con la forma, encerrando el espacio y jugando con sus huecos, las ideas aparecen de lo profundo y del deseo de ser realidad. Investigar buscando nuevos caminos, mezclar una y otra vez la tierra con ¿...? y esperar a ver qué pasa... un proceso de transformación donde los elementos agua, tierra, y fuego



son imprescindibles”¹. Estas características son perceptibles en su obra *Anatomías*, un conjunto de piezas que generan un espacio orgánico, en el que las incrustaciones de porcelana generan evocadores y sensoriales juegos de luces y sombras en los que el blanco sobre el blanco traslada al espectador a un onírico² universo de posibilidades: “piezas en las que los huecos y los vacíos, son protagonistas, pero también el movimiento del barro, sus ondas, las formas orgánicas y las texturas”³.

Las suaves formas orgánicas de sus piezas nos trasladan a un mundo submarino, en el que extraños seres forman conjuntos simbióticos que se entrelazan y crean una unidad relacional. Las formas naturales evocan la palpabilidad de la naturaleza y su extraña generación de seres que nos cautivan con su metamorfoseada forma voluble. Rafaela Pareja consigue, a través de la forma captar una luz mutable que genera juegos perceptibles de luces y sombras, otorgar un movimiento lumínico a las formas inmutables de la rígida cerámica. La contemplación de sus piezas nos traslada a un universo biológico, de la observación natural⁴. Sus formas recuerdan aquellas láminas dibujadas por los artistas que acompañaban a las primigenias expediciones botánicas y zoológicas. Incluso sus imágenes proyectadas en la cosificación del barro y el fuego recuerdan las extrañas relaciones celulares de los organismos vivos. No obstante, las suaves formas naturales que evocan sus organismos porcelánicos resultan próximos, alejados de todo extrañamiento y temor.

Sus caprichosas formas naturales nos sumergen en la contemplación de un mundo submarino, ese que desde niños ha sido el causante de la curiosidad humana por conocer nuestro mundo y explorarlo. Su mirada tiene elementos en común con la obra científica de los primeros naturalistas, como Ernst Haeckel (1834-1919), en cuyas láminas en su obra *Kunstformen der Natur* mostraba el interés por la descripción biológica del desarrollo de los organismos. Esta ontogenia está presente en la obra de Rafaela Pareja, los cambios estructurales de las formas no generan la pérdida de la unidad de las relaciones evocadas, desencadenadas a modo de interacciones producto de dinámicas internas. Sus formas orgánicas, marinas, se relacionan filogenéticamente como producto de una biología evolutiva a través de un cladograma formado por caracteres plesiomórficos en común. Este parentesco ancestral conecta con esa curiosidad del ser humano por sumergirse en una realidad que le es propia y a la vez evoca mundos diferentes.

Las formas blancas aluden a un pasado atemporal. La escultura neutra, sin color, nos traslada a ese mundo clásico de la Grecia antigua, de sus esculturas de mármol níveo, en la que el mito surge como explicación del mundo y nos traslada a un pasado ancestral. Con la neutralidad del blanco sobre blanco de la porcelana aplicada a las formas, la artista rememora ese universo primigenio de las formas naturales de la evolución de la vida. Sus formas orgánicas, redondeadas, suaves y curvas nos

trasladan a un universo marino, oceánico, a aquellas aventuras exploratorias de nuestra niñez en la que indagábamos nuevos mundos, junto a Jacques Cousteau, y su pasión por encontrar y describir todas las especies que habitan los mares del globo terráqueo con su mítica Calypso, o a través de los universos novelados de Julio Verne.

La porcelana es la protagonista de su obra que da sutileza a sus piezas y la suavidad de un acabado aterciopelado y matizado, a través de las que la vida cobra presencia por sí misma. Calados, esponjas, corales y esqueletos de extrañas formas marinas generan un universo propio y elocuente asociado a su interés por la propia existencia. Para nosotros contemplar su obra es sumergirse en un océano cotidiano, no distante ni temible. Sus piezas naturales, el blanco y la suavidad de sus formas provocan una sensación familiar que nos traslada a nuestro mediterráneo clásico, a la luz blanca de nuestros mares y a un espacio intemporal de nuestra memoria colectiva. El sistema acuífero, filtrante de poros, canales y cámaras de sus entes poríferos genera esa sensación de limpieza de la naturaleza; mientras que el movimiento constante y fluctuante de los flagelados coanocitos evocan la continua capacidad transformadora de la naturaleza. Como en la naturaleza, sus esponjas son entes inmóviles incapaces de desplazarse, sin simetría corporal o forma definida. Y, es precisamente esa característica esencial y existencial, la que Rafaela Pareja sabe captar en su obra que es, en definitiva, la de la propia vida desde el inicio de la existencia.

1 <http://www.rafaelapareja.com/> [1/09/2020]

2 <http://escueladeartetalavera.com/rafaela-pareja-inmersiones/> [25/07/2020]

3 <https://www.marphil.com/la-ceramica-a-traves-de-los-ojos-y-el-alma-de-la-artista-rafaela-pareja/> [3/08/2020]

4 <http://estonoesarte.com/la-escultura-organica-rafaela-pareja/> [20/07/2020]



Anatomies. **Form and traceability** **in the work of Rafaela Pareja**

Ester Alba

Rafaela Pareja is one of those artists whose name has come to be associated with experimentation and innovation in the traditional field of ceramics. Her education from 1981 to 1984 at the then School of Applied Arts and Artistic Professions (*Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*) provided her with the tools with which to develop her artistic side as a sculptor and ceramist. Her research concentrates on ceramic sculpture with an organic influence and her career has been backed by more than a hundred national and international solo and group exhibitions, in addition to four international fairs. Since 2013 she has been a member of the International Academy of Ceramics (AIC) in Geneva and has been a guest artist with international residency at the Jindezhen Ceramics Institute (China) to carry out different projects related to her work. She has received 21 awards, including the 1st International Ceramics Prize of l'Alcora (Castellón, Spain), the Modern Ceramics Prize of Talavera de la Reina (Toledo, Spain) and the Audience's Prize for Best Documentary Work, La Vasija, at FIFMA (Montreuil, Paris). However, it is her facet as a teacher that especially stands out through her long experience in her ceramic workshop in Vinalesa and in a centre managed by the El Grao Social Centre.

As she herself explains, her work “arises from an analysis of everyday life and from observation of nature. An ‘accident’ with the subject matter can be the starting point, the source of a personal expression that attempts to ‘bring art closer to life.’ The subject, in this case, is isolated from its purpose and meaning in order to contemplate it with another way of looking. Working with the form, closing off the space and playing with its gaps, ideas appear from the depths and from a desire to become reality. Investigating, looking for new paths, mixing the earth over and over again with...? Then wait and see what happens...it is a process of transformation in which the elements of water, earth, and fire are essential”.¹

These characteristics are perceptible in her work *Anatomies*, a set of pieces that generate an organic space in which porcelain incrustations generate evocative, sensory plays of light and shadow where white-on-white transports the viewer to a dreamlike² universe of possibilities: “pieces in which the hollows and voids take centre stage, but so does the movement of the clay, its waves, organic shapes and textures”.³

The gentle organic shapes of her pieces take us to an underwater world in which strange beings form symbiotic groups that intertwine and create a uniting of relationships. Natural shapes evoke the palpability of nature and the strange way beings are generated, which captivate us with their metamorphosed, shifting shape. Through form, Rafaela Pareja manages to capture a mutable light that generates perceptible plays of light and shadow, lending a movement of light to the immutable shapes of the brittle ceramic. Contemplating her pieces, we are taken to a biological universe, one of natural observation.⁴ The shapes are reminiscent of those drawings by the artists that accompanied the early botanical and zoological expeditions. Even her images projected onto the objectification of clay and fire recall the strange cellular relationships among living organisms. However, the gentle natural shapes evoked by her porcelain organisms appear to be close; completely free of any strangeness or fear.

Her capricious natural shapes immerse us in contemplation of the underwater world that since childhood has awakened human curiosity to get to know our world and explore it. The way she sees has elements in common with the scientific work of the early naturalists such as Ernst Haeckel (1834-1919), in whose pictures from his work *Kunstformen der Natur* he showed an interest in the biological description of how organisms develop. This ontogeny is found in Rafaela Pareja’s work: the structural changes in the shapes do not bring about a loss of unity in the relationships evoked, which are set off like chain interactions resulting from internal dynamics. Her organic, marine forms are phylogenetically related like a product of evolutionary biology via a cladogram made up of common plesiomorphic characters. This ancestral kinship connects with human beings’ curiosity to immerse oneself in a reality that is our own yet at the same time evokes different worlds.

The white shapes allude to a timeless past. The neutral sculpture, colourless, takes us to that classic world of ancient Greece with its snowy marble sculptures, in which myths come about as an explanation of the world and take us to an ancestral past. With the porcelain’s white-on-white neutrality applied to the shapes, the artist recalls that primordial universe of the natural shapes of the evolution of life. Her organic, round, smooth and curved shapes convey us to an oceanic, marine universe, to the exploratory adventures of our childhood in which we investigated new worlds together with Jacques Cousteau and his passion for finding and describing all the species

inhabiting the seas of the world with his legendary *Calypso*, or through the fictionalized universes of Jules Verne.

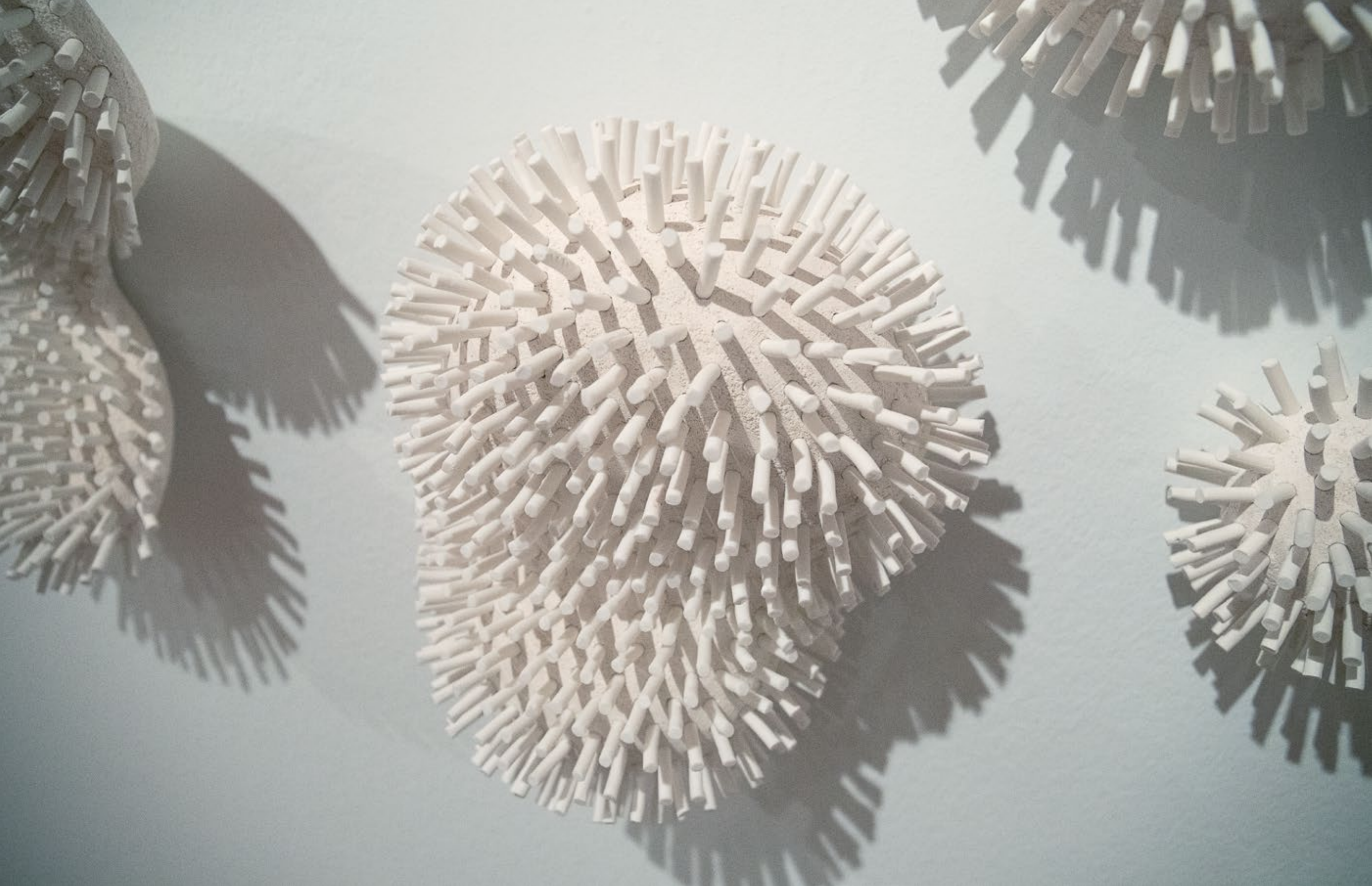
Porcelain takes centre stage in her work, lending subtlety to her pieces and the gentleness of a velvety, nuanced finishing, through which life takes on its own presence. Openwork sponges, corals and skeletons with strange marine shapes generate their own eloquent universe associated with her interest in existence itself. For us, contemplating her work means immersing ourselves in an everyday ocean, not a distant or fearful one. Her natural pieces, the white and the gentleness of her shapes give a familiar sensation that transports us to our classic Mediterranean, to the white light of our seas and to a timeless space in our collective memory. The aquifer system, filtering the pores, channels and chambers of her porous entities brings about that sensation of the cleanliness of nature; whereas the constant, fluctuating movement of the flagellated choanocytes evokes nature’s continuous capacity for transformation. As in nature, her sponges are immobile entities incapable of moving, with no bodily symmetry or defined shape. And it is precisely that essential, existential characteristic that Rafaela Pareja knows how to capture in her work, which is ultimately that of life itself since the beginning of existence.

1 <http://www.rafaelapareja.com/> [1/09/2020]

2 <http://escueladeartetalavera.com/rafaela-pareja-inmersiones/> [25/07/2020]

3 <https://www.marphil.com/la-ceramica-a-traves-de-los-ojos-y-el-alma-de-la-artista-rafaela-pareja/> [3/08/2020]

4 <http://estonoesarte.com/la-escultura-organica-rafaela-pareja/> [20/07/2020]



Massimo Pisani

Mantova, Itàlia, 1958

S. 2009

Alumini, fusta, PVC, goma, vidre i sofre

372 x 65 x 62 cm





Al caient de la utopia

María Marco

A San Martino dall'Argine descansa el pes de l'Art i de la Història unit a una naturalesa boirosa característica de la regió de la Llombardia. La petjada dels Gonzaga, d'Andrea Mantegna o Gulio Romano comporta un pòsit important en la formació del gust i l'estètica. La necessitat de fer un treball polit d'execució precisa és potser conseqüència de créixer en una atmosfera d'equilibri, en espais amb places àmplies i simètriques al costat d'arcades de pedres que desprenen l'halo metafísic de la pintura de Giorgio de Chirico. Els primers treballs de Massimo Pisani, realitzats durant la dècada dels huitanta, es debaten entre el conceptual i el *povera*. En aquestes primerenques obres ja s'observa la dicotomia entre els materials de les seues peces, un tret que es manté al llarg de la seua trajectòria, naturalesa i artifici enfrontats i, alhora, complementant-se mútuament. A finals d'aquest decenni es fa palesa en les seues escultures la influència del minimalisme, no sols en el sentit formal sinó, sobretot en la pèrdua d'autoria que el caracteritza. Moltes de les seues actuacions es produeixen en edificis històrics, en què estableix un diàleg entre passat i present o bé en fàbriques i magatzems abandonats. D'aquesta manera, l'obra assoleix una altra dimensió, el contrast entre l'execució perfecta i l'espai en estat ruïnós, la connexió entre els materials i la història del lloc.

En la mostra "*P.I.P.M. Post Industrial Paleontology Museum*",¹ Pisani utilitza el concepte físic de tensió entre materials, idea que ja havia desenvolupat en obres anteriors com "Tensori" de l'any 1992.² Amb "*P.I.P.M*" s'acosta a la naturalesa de manera inversa, partint del muntatge i assemblatge d'elements d'ús industrial als quals dona, finalment, un aspecte orgànic. Aquestes estructures adquireixen una aparent imatge animal. Enormes armadures de plàstic i alumini de gran lleugeresa, que simulen elevar-se entre les tensions dels seus propis elements, i efectuen enormes dibuixos en l'espai.

"S" aprofundeix en dos aspectes de la física bàsica: tensió i compressió, que donen lloc a una estructura resultat de l'equilibri entre les tensions que s'hi exerceixen. Aquestes al·ludeixen a la noció de temps que es manifesta en la simbologia dels materials; industrials, propis d'aquesta època, i la fusta, element de caducitat.

Aquesta dicotomia entre l'ahir i l'avenir provoca una situació atemporal que al·ludeix al temps de la construcció, que no és només passat sinó, a més, present, tenint en compte les forces que s'exerceixen entre les seues parts de manera constant. La peça destaca també per la seua lleugeresa i impecable execució. Acabats precisos i nets que denoten el seu gust pel minimalisme i les formes geomètriques, aquestes últimes evidents en els seus dibuixos i en la producció digital. Entre els jocs de tensions d'aquesta peça destaca el tub central que acaba en un matràs que conté sofre en pols. El sofre és un element químic, no metall, el símbol del qual és la S (*sulphur*), considerat un dels tres principis de l'alquímia juntament amb el mercuri i la sal, relacionat amb la vida i l'inconscient, utilitzat en l'antic Egipte com a purificador dels temples. En una mateixa peça conflueixen el temps passat i el present, la modernitat i la història, però també la raó i el misteri. La idea d'atemporalitat, d'espai en contínua transformació, pot relacionar-se amb *Eó* déu del temps etern en la mitologia grega, enfront de *Cronos* déu del temps present, passat i futur. Així es fa possible un diàleg entre la màgia i l'intel·lecte a través del poder de la creació, per la transcendència que té més enllà del límit del temps. "S" és un perfecte exemple d'equilibri entre l'estructura de l'obra i els seus materials, de profunda càrrega conceptual. Aquest procés continu d'esforços al·ludeix al temps de construcció de l'obra a la *Tekné*, entesa com a fabricació material i temps tecnològic en relació amb la *Phisis*, el temps natural. Les barres d'alumini descansen sobre una armadura de fusta desgavellada, en forma de closca, que imprimeix volum i dona lloc a la percepció d'un possible ésser viu. Tornem a la idea de caducitat, de deterioració inevitable davant del desenvolupament, la tecnologia i l'avanç industrial. En gairebé totes les obres de Pisani transcendeix un compromís polític. La defensa d'un sistema fundat en l'ordre i en l'estabilització social oposat al neoliberalisme que magnifica l'economia enfront de l'humà. La utopia basada en l'autogestió i el respecte a l'altre queda patent en la mostra "*Alla ricerca di paradisi immaginari*" juntament amb Concha Jerez al Palau Ducal de Màntua l'any 2018.³

La simbiosi entre naturalesa i artifici està íntimament lligada als orígens de Massimo Pisani, a una formació més nòrdica. San Martino dall'Argine és una zona industrial i ramadera. Les fàbriques, les turbines i els elements de construcció que trobem en els seus dibuixos i escultures dels anys huitanta evidencien una clara influència de l'entorn, unit a l'ampli paisatge del nord d'Itàlia. Això s'observa en els seus dibuixos de fàbriques de clara inspiració constructivista que, envoltats d'ombres i perspectives expressionistes, accentuen l'aspecte dramàtic de la imatge.⁴ Les diferents formes geomètriques es juxtaposen les unes sobre les altres, per a constituir l'arquitectura industrial que queda distorsionada per mitjà dels accentuats punts de vista i els contrastos entre llum i tenebra.

Tots i cada un dels treballs de Massimo Pisani es consoliden en la relació entre arquitectura i escultura des dels seus primers mecanismes de clara inspiració duchampiana fins a les complexes estructures dels *Compassos pan-goniomètrics*⁵ més actuals. Aquests últims projectes es materialitzen en la magnífica peça *Grande compasso pan-goniometrico* de 2014, un enorme compàs muntat a la façana d'un edifici de la seua localitat. L'escultura simula realitzar els diferents cercles dibuixats al seu voltant encara que la immobilitat de l'obra ens indica que això no és possible. Es tracta de suggerir un moviment mental, provocar en l'espectador la necessitat de dibuixar línies amb el compàs.

En la producció artística de Massimo Pissani tendeixen a establir-se llaços entre contraris ja siguen materials, formals o conceptuals. La seua actitud és la d'un alquimista contemporani a la recerca d'una utopia social. Partir de zero per arribar un equilibri per a construir des de l'acció artística, lliurement, sense normes.

1 "*P.I.P.M. Post Industrial Paleontology Museum*", exposició realitzada al Centre de Cultura Contemporània L'Escorxador d'Elx el 2014.

2 Instal·lació que va formar part de la mostra col·lectiva "*Perdòno*" realitzada a la Rotonda di San Lorenzo de Màntua (Itàlia) l'any 1992. Onze tensors metàl·lics exercien pressió entre els buits d'una de les pilastres del temple romànic llombard.

3 Aquesta doble exposició individual de Concha Jerez i Massimo Pisani explora el concepte d'utopia relacionat amb el de temps, entès com a memòria i com a futur, que dona lloc a un diàleg entre les estances i les peces del palau renaixentista amb les creacions contemporànies dels dos artistes.

4 LUI, ALBERTO I PONTIGGIA, ELENA (TEXTOS). 1990: Massimo Pisani. (Catàleg d'exposició). San Martino dall'Argine (Màntua). El catàleg il·lustra dibuixos, escultures i intervencions en el medi urbà.

5 Dibuixos tècnics, geomètrics, realitzats a mà alçada que expressen la idea de moviment circular. Aquestes obres del 2013 serveixen com a esbossos i estudis d'escultures posteriors en les quals s'executa tridimensionalment la idea.

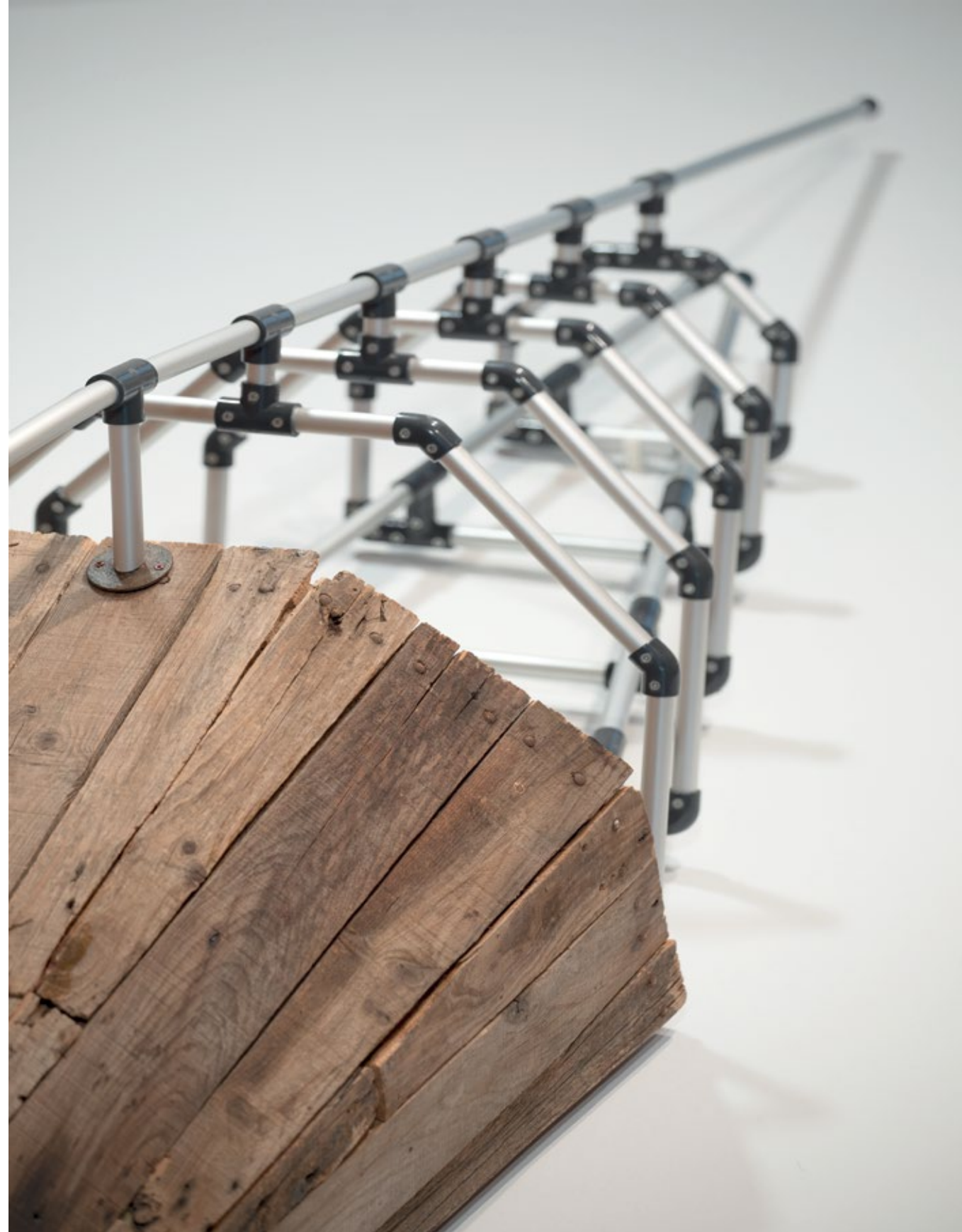
Al filo de la utopía

María Marco

En San Martino dall'Argine descansa el peso del Arte y de la Historia unido a una naturaleza brumosa característica de la región de Lombardía. La huella de Los Gonzaga, de Andrea Mantegna o Gulio Romano comporta un poso importante en la formación del gusto y la estética. La necesidad de realizar un trabajo pulcro de ejecución precisa es quizá consecuencia de crecer en una atmósfera de equilibrio, en espacios con plazas amplias y simétricas junto a arcadas de piedras que desprenden el halo metafísico de la pintura de Giorgio de Chirico. Los primeros trabajos de Massimo Pisani, realizados durante la década de los ochenta, se debaten entre lo conceptual y el póvera. En estas tempranas obras ya se observa la dicotomía entre los materiales de sus piezas, algo que se mantiene a lo largo de su trayectoria, naturaleza y artificio enfrentados y, al mismo tiempo, complementándose mutuamente. A finales de este decenio se hace patente en sus esculturas la influencia del minimalismo, no solo en el sentido formal sino, sobre todo en la pérdida de autoría que lo caracteriza. Muchas de sus actuaciones se producen en edificios históricos, estableciendo un diálogo entre pasado y presente o bien en fábricas y almacenes abandonados. De esta manera, la obra alcanza otra dimensión, el contraste entre la ejecución perfecta y el espacio en estado ruinoso, la conexión entre los materiales y la historia del lugar.

En la muestra “*P.I.P.M. Post Industrial Paleontology Museum*”¹, Pisani utiliza el concepto físico de tensión entre materiales, idea que ya había desarrollado en obras anteriores como “Tensori” del año 92². Con “*P.I.P.M*” se acerca a la naturaleza de forma inversa, partiendo del montaje y ensamblaje de elementos de uso industrial a los que da, finalmente, un aspecto orgánico. Estas estructuras adquieren una aparente imagen animal. Enormes armazones de plástico y aluminio de gran ligereza, que simulan elevarse entre las tensiones de sus propios elementos, efectuando enormes dibujos en el espacio.

“S” profundiza en dos aspectos de la física básica: tensión y compresión, dando lugar a una estructura resultado del equilibrio entre las tensiones que se ejercen. Estas aluden a la noción de tiempo que se manifiesta en la simbología de los materiales; industriales, propios de esta época, y la madera elemento de caducidad.



Esta dicotomía entre el ayer y el porvenir, provoca una situación atemporal que alude al tiempo de la construcción, que no es solo pasado sino además presente, teniendo en cuenta las fuerzas que se ejercen entre sus partes de manera constante. La pieza destaca también por su ligereza e impecable ejecución. Acabados precisos y limpios que denotan su gusto por el minimalismo y las formas geométricas, estas últimas evidentes en sus dibujos y en la producción digital. Entre los juegos de tensiones de esta pieza destaca el tubo central que termina en un matraz que contiene azufre en polvo. El azufre es un elemento químico, no metal, cuyo símbolo es la S (*sulphur*), considerado uno de los tres principios de la alquimia junto con el mercurio y la sal, relacionado con la vida y el inconsciente, utilizado en el Antiguo Egipto como purificador de los templos. En una misma pieza confluyen el tiempo pasado y el presente, la modernidad y la historia, pero también la razón y el misterio. La idea de atemporalidad, de espacio en continua transformación, puede relacionarse con *Eón* dios del tiempo eterno en la mitología griega, frente a *Khrónos* dios de tiempo presente, pasado y futuro. Así se hace posible un diálogo entre la magia y el intelecto a través del poder de la creación, por su transcendencia más allá del límite del tiempo. “S” es un perfecto ejemplo de equilibrio entre la estructura de la obra y sus materiales, de profunda carga conceptual. Este proceso continuo de esfuerzos alude al tiempo de construcción de la obra a la *Tekné*, entendida como fabricación material y tiempo tecnológico en relación con la *Phisis*, el tiempo natural. Las barras de aluminio descansan sobre un armazón de madera desvencijada, en forma de caparazón, imprimiendo volumen y dando lugar a la percepción de un posible ser vivo. Volvemos a la idea de caducidad, de deterioro inevitable ante el desarrollo, la tecnología y el avance industrial. En casi todas las obras de Pisani trasciende un compromiso político. La defensa de un sistema fundado en el orden y en la estabilización social opuesto al neoliberalismo que magnifica la economía frente a lo humano. La utopía basada en la autogestión y el respeto al otro queda patente en la muestra “*Alla ricerca di paradisi immaginari*” junto a Concha Jerez en el Palacio Ducal de Mantua en 2018³.

La simbiosis entre naturaleza y artificio está íntimamente ligada a los orígenes de Massimo Pisani, a una formación más nórdica. San Martino dall’Argine es una zona industrial y ganadera. Las fábricas, las turbinas y los elementos de construcción que encontramos en sus dibujos y esculturas de los años 80 evidencian una clara influencia del entorno, unido al amplio paisaje del norte de Italia. Esto se observa en sus dibujos de fábricas de clara inspiración constructivista que, envueltos en sombras y perspectivas expresionistas, acentúan el aspecto dramático de la imagen.⁴ Las distintas formas geométricas se yuxtaponen unas sobre otras, constituyendo la arquitectura industrial que queda distorsionada por medio de los acentuados puntos de vista y los contrastes entre luz y tiniebla.

Todos y cada uno de los trabajos de Massimo Pisani se cimientan en la relación entre arquitectura y escultura desde sus primeros mecanismos de clara inspiración duchampiana hasta las complejas estructuras de los *Compases Pan-goniométrico*⁵ más actuales. Estos últimos proyectos se materializan en la magnífica pieza *Grande compasso pan-goniometrico* de 2014, un enorme compás montado en la fachada de un edificio de su localidad. La escultura simula realizar los diferentes círculos dibujados a su alrededor aunque la inmovilidad de la obra nos indica que esto no es posible. Se trata de sugerir un movimiento mental, provocar en el espectador la necesidad de dibujar líneas con el compás.

En la producción artística de Massimo Pissani tienden a establecerse lazos entre contrarios ya sean materiales, formales o conceptuales. Su actitud es la de un alquimista contemporáneo en busca de una utopía social. Partir de cero para llegar un equilibrio para construir desde la acción artística, libremente, sin normas.

¹ “*P.I.P.M. Post Industrial Paleontology Museum*”, exposición realizada en el Centre de Cultura Contemporània L’Escorxador de Elche en 2014.

² Instalación que formó parte de la muestra colectiva “*Perdòno*” realizada en la Rotonda de San Lorenzo de Mantua (Italia) en 1992. Once tensores metálicos ejercían presión entre los huecos de una de las pilastras del templo Románico Lombardo.

³ Esta doble exposición individual de Concha Jerez y Massimo Pisani explora el concepto de utopía relacionado con el de tiempo, entendido como memoria y como futuro, dando lugar a un diálogo entre las estancias y las piezas del palacio renacentista con las creaciones contemporáneas de los dos artistas.

⁴ LUI, ALBERTO Y PONTIGGIA, ELENA (TEXTOS). 1990: Massimo Pisani. (Catálogo de exposición). San Martino dall’Argine (Mantova). El catálogo ilustra dibujos, esculturas e intervenciones en el medio urbano.

⁵ Dibujos técnicos, geométricos, realizados a mano alzada que expresan la idea de movimiento circular. Estas obras del 2013 sirven como bocetos y estudios de esculturas posteriores en las que se ejecuta tridimensionalmente la idea.



On the edge of utopia

María Marco

The weight of art and history hangs over San Martino dall'Argine, tied to Lombardy's characteristically misty nature. Indeed, the hallmark of the Gonzagas, Andrea Mantegna and Gulio Romano left behind significant traces that formed tastes and aesthetics. The need to carry out a neat, precisely implemented job is perhaps a consequence of growing up in an atmosphere of balance, in spaces with broad, symmetrical *piazze* alongside stone arches that emanate the metaphysical halo of Giorgio de Chirico's paintings. The first artworks by Massimo Pisani, created during the eighties, vary between conceptual and povera art. In these early works, the dichotomy between the materials for his pieces can already be seen, and it has been maintained throughout his career, with nature and artifice confronting and at the same time complementing each other. Towards the end of the last decade, the influence of minimalism became evident in his sculptures, not only in the formal sense but above all in the loss of his characteristic authorship. Many of his works are displayed in historical buildings, establishing a dialogue between past and present, or in abandoned factories and warehouses. Thus, the artwork attains another dimension: the contrast between perfect execution and a dilapidated space, the connection between the materials and the history of the place.

In the display *P.I.P.M. Post Industrial Palaeontology Museum*¹, Pisani uses the physical concept of tension between materials, an idea that he had already developed in previous works such as *Tensori* in 1992². With *P.I.P.M.*, nature is approached inversely, starting by assembling elements intended for industrial use which he finally gives an organic appearance. These structures take on an apparently animal-like image. There are extremely light, huge plastic and aluminium frames that simulate rising from among the tensions of their own elements, describing enormous drawings in space.

S delves into two aspects of basic physics: strain and compression, giving rise to a structure that is the result of the balance between the forces exerted. The latter allude to the notion of time that manifests itself in the symbolic nature of materials that are industrial, typical of this era, and the wood as an element that will not last.

This dichotomy between yesterday and the future produces a timeless situation that alludes to the time of construction, which is not only past but also present, taking into account the forces that are constantly exerted between the construction's parts. The piece also stands out for its lightness and impeccable execution. Precise, clean finishings denote his taste for minimalism and geometric shapes, the latter evident in his drawings and digital production. Among the play of stresses and strains in this piece, there is a central tube that stands, out ending in a mattress containing powdered sulphur. Sulphur is a chemical element, not a metal, and its symbol is S. It is considered to be one of the three main elements of alchemy along with mercury and salt, related to life and the unconscious, and used in Ancient Egypt to purify temples. In the same piece, past and present time converge, as do modernity and history, but also reason and mystery. The idea of timelessness, of space in continual transformation, can be related to Aion the god of eternal time in Greek mythology, as opposed to Chronos the god of present, past and future time. Hence, a dialogue between magic and the intellect is made possible through the power of creation, due to its transcendence beyond the limits of time. *S* is a perfect example of balance between the structure of the artwork and its materials, carrying a deep conceptual weight. This continual process of forces alludes to the time of construction for the work, to the *techne*, understood as material manufacture and technological time in relation to *Physis*, natural time. The aluminium bars rest on a rickety wooden frame in the shape of an animal carapace, lending it volume and giving rise to the perception of a possible living being. We are brought back to the idea of limited time, of inevitable deterioration in the face of development, technology and industrial advance. A political commitment arises in almost all of Pisani's works. There is a defence of a system founded on order and social stabilization opposed to neoliberalism, which magnifies the economy against the humane. A utopia based on self-management and respect for others is evident in the exhibition *Ila ricerca di paradisi immaginari* together with Concha Jerez at the Ducal Palace in Mantua in 2018³.

The symbiosis between nature and artifice is intimately linked to Massimo Pisani's origins, to a more Nordic education. San Martino dall'Argine is an area of industry and livestock farming. The factories, wind farms and construction features we can find in his drawings and sculptures from the 80s show a clear influence from that environment, together with the broad landscape of northern Italy. This can be seen in his drawings of factories with a clear constructivist inspiration which, wrapped in expressionist shadows and perspectives, heighten the image's dramatic aspect.⁴ The different geometric shapes are juxtaposed over one another, forming the industrial architecture, which is distorted by the accentuated points of view and contrasts between light and dark.

Each and every one of Massimo Pisani's artworks is based on the relationship between architecture and sculpture, from his early mechanisms clearly influenced by Duchamp to the complex structures of the latest *Pan-goniometric compasses*⁵. These latest projects have materialised in the magnificent piece *Large pan-goniometric compass* from 2014, a huge compass mounted on the façade of a building in his town. The sculpture simulates that it is drawing the different circles around it, but the fact that the artwork is immobile reminds us that it is not possible. The idea is to suggest a mental movement, encouraging the onlooker to feel the need to draw lines with the compass.

In Massimo Pissani's artistic production, bonds tend to be made between opposites, whether they are material, formal or conceptual. His attitude is one of a contemporary alchemist in search of a social utopia, starting from scratch to reach a balance in order to build through artistic action, freely and without rules.

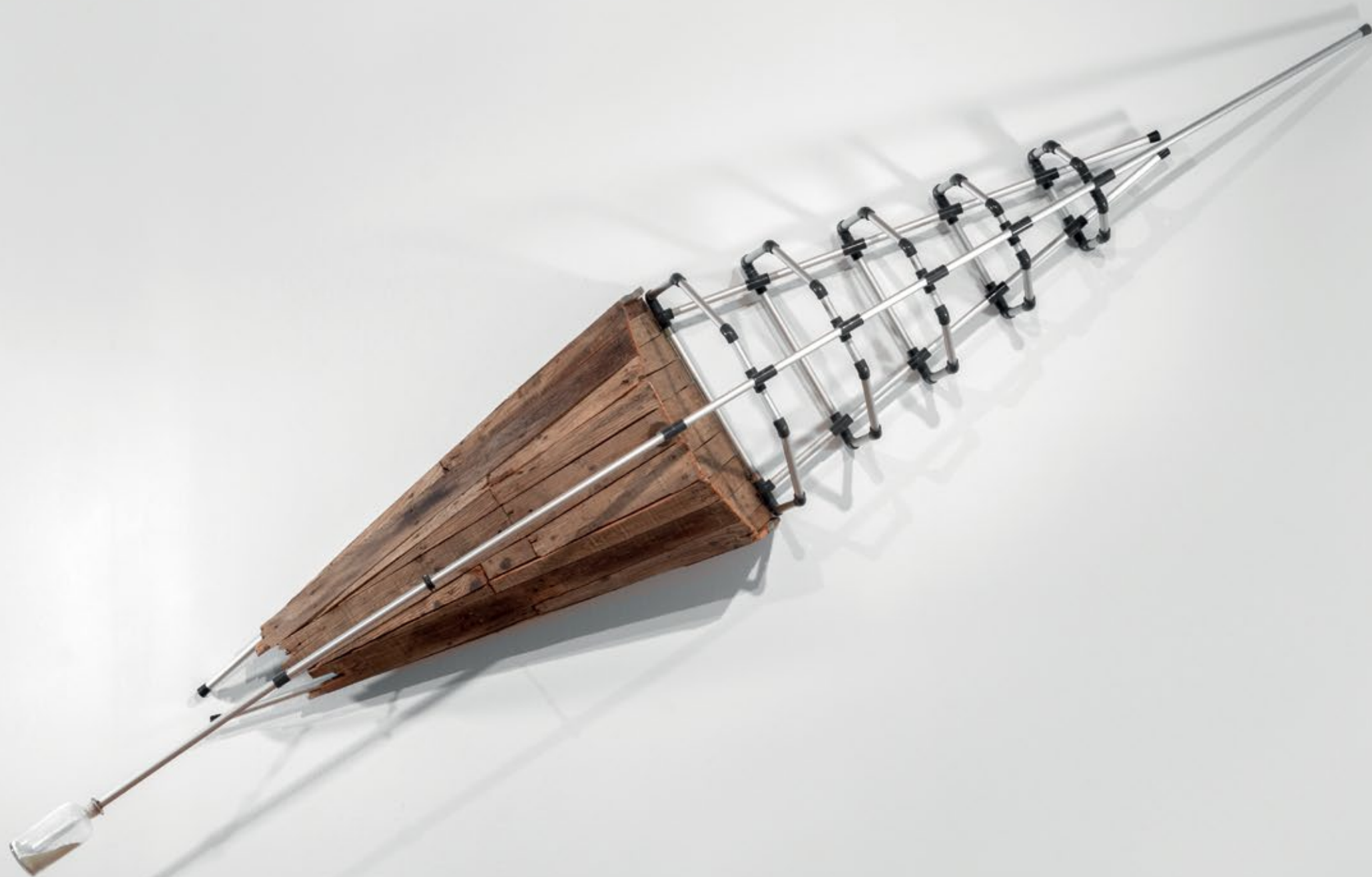
1 *P.I.P.M. Post Industrial Palaeontology Museum*, an exhibition held in the Centre de Cultura Contemporània L'Escorxador, Elche, in 2014.

2 This installation was part of the collective exhibition *Perdòno* held in the Rotonda di San Lorenzo in Mantua (Italy) in 1992. Eleven metal struts exerted pressure between the gaps in one of the pilasters of the Lombard Romanesque temple.

3 These two solo exhibitions by Concha Jerez and Massimo Pisani explore the concept of utopia related to time, understood as memory and as future, giving rise to a dialogue between the rooms and pieces in the Renaissance palace with the contemporary creations by the two artists.

4 LUI, ALBERTO Y PONTIGGIA, ELENA (TEXTS). 1990: Massimo Pisani. (Exhibition catalogue). San Martino dall'Argine (Mantua). The catalogue illustrates drawings, sculptures and interventions in the urban environment.

5 Technical, geometric, freehand drawings that express the idea of circular movement. These works from 2013 serve as sketches and studies for subsequent sculptures in which the idea is carried out in three dimensions.



Ana Sansano

Onda, 1973

Munt (sèrie “Viario”). 2014

Portamines de colors sobre fusta

100 x 100 cm





La versatilitat de l'elegància

Irene Gras

El concepte de paisatge no es tracta únicament del medi físic que ens envolta, sinó més aviat d'un constructe social i mental que s'ha elaborat lentament en algunes cultures que hui considerem passatgeres i en les quals, a través de diferents manifestacions com la literatura, la filosofia o l'art, s'ha anat forjant una idea aproximada del seu possible significat. Aquesta raó o idea és, també, una opinió que qüestiona el caràcter pintoresc de certs elements que el componen, intentant definir un gènere en el qual la bellesa no es mesure de manera universal, sinó avaluant cada un dels atributs que conformen les qualitats artístiques i estètiques de l'escena. Així doncs, lluny de buscar i reproduir la típica imatge pintoresca aplicable als grans temes de la pintura clàssica, en aquesta ocasió s'atén la sensació d'harmonia i gosadia que desencadena, tractant-se d'una experiència merament estètica i, per tant, qualificable de bella o sublim.

Munt (2014), d'Ana Sansano, trasllada la nostra mirada al concepte tradicional bucòlic que atresem en la nostra memòria, per a generar una nova imatge postmoderna alhora que sublim del paisatge urbà. Una imatge que reflexiona i s'obri davant de l'espill de l'esgotament d'una cultura hedonista i avantguardista que reflecteix la decadència d'una època que ha perdut la capacitat d'observar i emocionar-se, de reaccionar davant de la immensitat, intimidant, que representa la naturalesa. Al mateix temps, capta una instantània, sempre efímera, que requereix la interpretació de l'artista mitjançant un procés d'assimilació en el qual es nodreix de tot el que conforma la imatge, que produeix una sensació etèria gràcies a la seua superfície llisa i revela la vertadera puresa del paisatge. Aquest efecte s'intensifica encara més gràcies a la textura que li proporciona l'ús de la fusta, aprofundint i indagant en certes aptituds característiques de la nostra era com l'apatia i/o indiferència a través de la seducció que provoca la serenitat i la tranquil·litat en l'individu contemporani.

Aquesta peça és una imatge que denota la força inherent de la naturalesa, alhora que subratlla la seua permanència i la seua hegemonia passiva dins d'un món dominat per l'era tecnològica. *Munt* ens recorda que la muntanya segueix ací, impertèrrita, real, inamovible després de totes les agressions i transformacions patides al llarg dels anys. Res és comparable a la grandiositat de la Naturalesa. La resta és prescindible

mentre estiguem de pas, massa ocupats a sobreviure en una societat que ens espem a un ritme desenfrenat. Paral·lelament, naix un llenguatge nou, estigmatitzat, que es va adaptant al nostre temps concorde al compàs establert per l'estat. Sens dubte, és aquest un tema recurrent en l'actualitat, que ens remet al filòsof i sociòleg francès Gilles Lipovetsky (París, 1944), que es fa ressò de l'individualisme i del postmodernisme, així com de les inquietuds que suscita aquesta societat abocada a l'obsolescència de les coses, com postula en els assajos *La era del vací* (1986) i *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (1990). I és, precisament, dins d'aquesta voràgine postmoderna que planteja Lipovetsky, on actua i resideix la potència d'aquesta obra d'Ana Sansano, capaç de cridar la nostra atenció i obrir un parèntesi per a desaccelerar i contemplar l'entorn que ens envolta. Així, doncs, l'artista tracta de visibilitzar la perdurabilitat del natural enfront de l'artificiós, arrossegant el significat vacu de la nostra societat, contraposant-la i exhibint-la davant de nosaltres. Per aquest motiu la castellonenca decideix recórrer a materials naturals com el grafit i la fusta al llarg de tota la seua trajectòria artística, desfent-se de l'innecessari, alhora que fa ús d'un estil particularment auster i minimalista. Un estil, el seu, en el qual l'obra respira i s'allibera minuciosament davant dels nostres ulls.

Quietud, silenci i equilibri són alguns dels apel·latius que fan una referència directa al seu treball gràcies a la paleta de colors suaus que reposen tranquil·lament sobre la fusta, per a crear un paisatge en si mateix; per a això, Sansano se serveix del llapis acompanyat per lleus tocs de color que li proporcionen els bàsics com el roig, blau i groc. El seu treball és un procés en si mateix, en què gràcies al desenvolupament creatiu aconsegueix submergir-nos en els seus paisatges o composicions que parteixen sempre d'una sèrie de superposició de capes sobre una primera làmina blanca en la qual se succeeixen taques que a poc a poc cobren vida, que construeixen i reconstrueixen una escena diferent de la captada des de l'objectiu de la seua càmera. D'aquesta manera, és ostensible l'ús que fa de la fotografia com una eina amb la intenció d'apropiar-se'n, processar-la i interpretar-la a la seua manera, transformant-la i produint una versió íntima de la realitat directa que la circumda sense distraccions aparents.

La present obra forma part de la seua sèrie *Viario* realitzada en 2014 i en contraposició a la resta de peces que la conformen sobreix per ser de gran format. És aquesta una dada important, considerant que l'artista es caracteritza per crear obres de petit format, per a generar un escenari íntim i pròxim. No obstant això, en aquesta ocasió queda patent que no dubta a enfrontar-se a diferents formats segons les seues necessitats, buscant una textura i volum singulars gràcies a l'ús de la fusta natural com a suport principal, connectant-nos inconscientment amb l'estat original sustentant de la peça. Com a material noble que és, la fusta li permet adaptar la superfície al seu gust, escatant i imprimant fins a aconseguir l'aspecte i textura

desitjats. Així, estem davant d'un dibuix d'aparença fotogràfica gràcies al tractament plàstic que busca la recreació pictòrica i que aconsegueix combinant la fusta i el grafit, un dibuix en el qual s'exploren les sensacions volumètriques, ja que per a ella cada una de les seues obres és com una peça escultòrica. De la mateixa manera, Sansano indaga en la possibilitat d'oferir punts de vista diversos, atorgant una perspectiva diferent de la instantània. Juga amb l'ambigüitat de les formes i textures amb la intenció de captivar i seduir l'espectador/a perquè s'acoste a observar la seua obra més detalladament i, així, resoldre la incògnita que els planteja sobre si es tracta d'una fotografia, una pintura o un dibuix.

Sansano esbossa després de cada una de les línies i traços d'aquesta obra una experiència que versa sobre conduir per la carretera, veient passar contínuament un paisatge sense apreciar-lo per a, posteriorment, deixar-se portar per la necessitat d'alentir el ritme, a l'espera de revelar el seu vertader significat. Sublimat en estat pur que explora l'espai urbà, des d'un estat estàtic de meditació i observació, que provoca una mirada introspectiva davant d'un paisatge modern on cohabita la força inherent del món vegetal juntament amb les imponents grans infraestructures de transport i mobilitat urbana. Amb tot, l'artista pretén subratllar el protagonisme d'un paisatge que aparentment s'alça davant de nosaltres com un fons d'escenari. Escena silenciosa, estàtica i deshabitada, una blancor que es manifesta expectant, una invitació a deambular-hi.

Bibliografia

- GRAS, I., 2016: "Els paisatges estètics d'Ana Sansano" en <https://irenegrascruz.com/2015/11/21/els-paisatges-estetics-dana-sansano/>. Publicat el 21 de novembre de 2015. [Consultat el 20 d'agost 2020].
- GRAS, I., 2015: "Ana Sansano: mate, sencilla y velada" en <https://irenegrascruz.com/2015/01/26/ana-sansano-mate-sencilla-y-velada/>. Publicat el 26 de gener de 2015. [Consultat el 20 d'agost 2020].
- GRAS, I., 2018: *De Femenino. Un art sense límits*. Castelló de la Plana: Vicerektorat de Cultura, Extensió Universitària i Relacions Institucionals. Universitat Jaume I de Castelló. [Catàleg d'exposició]. Galeria Octubre. Universitat Jaume I de Castelló, 40-43.
- LIPOVETSKY, G., 1986: *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, G., 1990: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

La versatilidad de la elegancia

Irene Gras

El concepto de paisaje no trata únicamente del medio físico que nos rodea, sino más bien de un constructo social y mental que se ha elaborado lentamente en algunas culturas que hoy consideramos pasajeras y en las que, a través de diferentes manifestaciones como la literatura, la filosofía o el arte, se ha ido forjando una idea aproximada de su posible significado. Dicha razón o idea es, también, una opinión que cuestiona el carácter pintoresco de ciertos elementos que lo componen, intentando definir un género en el que la belleza no se mida de forma universal, sino evaluando cada uno de los atributos que conforman las cualidades artísticas y estéticas de la escena. Así pues, lejos de buscar y reproducir la típica imagen pintoresca aplicable a los grandes temas de la pintura clásica, en esta ocasión se atiende a la sensación de armonía y osadía que desencadena, tratándose de una experiencia meramente estética y, por tanto, calificable de bella o sublime.

Munt (2014), de Ana Sansano, traslada nuestra mirada al concepto tradicional bucólico que atesoramos en nuestra memoria, generando una nueva imagen postmoderna a la par que sublime del paisaje urbano. Una imagen que reflexiona y se abre ante el espejo del agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista que refleja la decadencia de una época que ha perdido la capacidad de observar y emocionarse, de reaccionar ante la inmensidad, intimidante, que representa la naturaleza. Al mismo tiempo, capta una instantánea, siempre efímera, que requiere de la interpretación de la artista mediante un proceso de asimilación en el que se nutre de todo lo que conforma la imagen, produciendo una sensación etérea gracias a su superficie lisa, desvelando la verdadera pureza del paisaje. Este efecto se intensifica aún más gracias a la textura que le proporciona el uso de la madera, profundizando e indagando en ciertas aptitudes características de nuestra era como la apatía y/o indiferencia a través de la seducción que provoca la serenidad y la tranquilidad en el individuo contemporáneo.

Esta pieza es una imagen que denota la fuerza inherente de la naturaleza, al mismo tiempo que subraya su permanencia y su hegemonía pasiva dentro de un mundo dominado por la era tecnológica. *Munt* nos recuerda que la montaña sigue ahí, impertérrita, real, inamovible tras todas las agresiones y transformaciones sufridas a lo largo de los años. Nada es comparable a la grandiosidad de la Naturaleza.



El resto es prescindible mientras estemos de paso, demasiado ocupados en sobrevivir en una sociedad que nos exprime a un ritmo desenfrenado. Paralelamente, nace un lenguaje nuevo, estigmatizado, que se va adaptando a nuestro tiempo acorde al compás establecido por el estado. Sin duda, es este un tema recurrente en la actualidad, que nos remite al filósofo y sociólogo francés Gilles Lipovetsky (París, 1944), quien se hace eco del individualismo y del postmodernismo, así como de las inquietudes que suscita esta sociedad abocada a la obsolescencia de las cosas, como postula en sus ensayos *La era del vacío* (1986) y *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (1990). Y es, precisamente, dentro de esa vorágine postmoderna que plantea Lipovetsky, donde actúa y reside la potencia de esta obra de Ana Sansano, capaz de llamar nuestra atención y abrir un paréntesis para desacelerar y contemplar el entorno que nos rodea. Así pues, la artista trata de visibilizar la perdurabilidad de lo natural frente a lo artificioso, arrastrando consigo el significado vacío de nuestra sociedad, contraponiéndola y exhibiéndola frente a nosotros/as. De ahí que la castellanense decida recurrir a materiales naturales como el grafito y la madera a lo largo de toda su trayectoria artística, deshaciéndose de lo innecesario, a la vez que hace uso de un estilo particularmente austero y minimalista. Un estilo, el suyo, en el que la obra respira y se libera minuciosamente ante nuestros ojos.

Quietud, silencio y equilibrio son algunos de los apelativos que hacen una referencia directa a su trabajo gracias a la paleta de colores suaves que reposan tranquilamente sobre la madera, creando un paisaje en sí mismo; para ello, Sansano se sirve del lápiz acompañado por pequeños toques de color que le proporcionan los básicos como el rojo, azul y amarillo. Su trabajo es un proceso en sí mismo en el que gracias al desarrollo creativo consigue sumergirnos en sus paisajes o composiciones que parten siempre de una serie de superposición de capas sobre una primera lámina blanca en la que se suceden manchas que poco a poco cobran vida, construyendo y reconstruyendo una escena diferente a la captada desde el objetivo de su cámara. De este modo, es ostensible su uso de la fotografía como una herramienta con la intención de apropiarse de ella, procesarla e interpretarla a su manera, transformándola y produciendo una versión íntima de la realidad directa que la circunda sin distracciones aparentes.

La presente obra forma parte de su serie *Viario* realizada en 2014 y en contraposición al resto de piezas que la conforman sobresale por ser de gran formato. Es este un dato importante, dado que la artista se caracteriza por crear obras de pequeño tamaño, generando un escenario íntimo y cercano. Sin embargo, en esta ocasión queda patente que no duda en enfrentarse a diferentes formatos según sus necesidades, buscando una textura y volumen singulares gracias al uso de la madera natural como soporte principal, conectándonos inconscientemente con el estado original sustentante de la pieza. Como material noble que es, la madera le permite

adaptar la superficie a su gusto, lijando e imprimando hasta alcanzar el aspecto y textura deseada. Así, estamos ante un dibujo de apariencia fotográfica gracias al tratamiento plástico que busca la recreación pictórica y que consigue combinando la madera y el grafito, un dibujo en el que se exploran las sensaciones volumétricas, ya que para ella cada una de sus obras es como una pieza escultórica. Del mismo modo, Sansano indaga en la posibilidad de ofrecer puntos de vista diversos, otorgando una perspectiva diferente a la instantánea. Juega con la ambigüedad de las formas y texturas con la intención de cautivar y seducir al espectador/a para que se acerque a observar su obra más detalladamente y, así, resolver la incógnita que les plantea sobre si se trata de una fotografía, una pintura o un dibujo.

Sansano esboza tras cada una de las líneas y trazos de esta obra una experiencia que versa sobre el conducir por la carretera, viendo pasar continuamente un paisaje sin apreciarlo para, posteriormente, dejarse llevar por la necesidad de ralentizar el ritmo, a la espera de revelar su verdadero significado. Sublimidad en estado puro que explora el espacio urbano, desde un estado estático de meditación y observación, provocando una mirada introspectiva ante un paisaje moderno donde cohabita la fuerza inherente del mundo vegetal junto con la imponentia de las grandes infraestructuras de transporte y movilidad urbana. Con todo, la artista pretende subrayar el protagonismo de un paisaje que aparentemente se alza frente a nosotros como un fondo de escenario. Escena silenciosa, estática y deshabitada, una blancura que se manifiesta expectante, una invitación a deambular por ella.

Bibliografía

- GRAS, I., 2016: “Els paisatges estètics d’Ana Sansano” en <https://irenegrascruz.com/2015/11/21/els-paisatges-estetics-dana-sansano/>. Publicado el 21 de noviembre de 2015. [Consultado el 20 de agosto 2020].
- GRAS, I., 2015: “Ana Sansano: mate, sencilla y velada” en <https://irenegrascruz.com/2015/01/26/ana-sansano-mate-sencilla-y-velada/>. Publicado el 26 de enero de 2015. [Consultado el 20 de agosto 2020].
- GRAS, I., 2018: *De Femíneo. Un art sense límits*. Castellò de la Plana: Vicerektorat de Cultura, Extensió Universitària i Relacions Institucionals. Universitat Jaume I de Castelló. [Catálogo de exposición]. Galería Octubre. Universitat Jaume I de Castelló, 40-43.
- LIPOVETSKY, G., 1986: *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, G., 1990: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.



The versatility of elegance

Irene Gras

The concept of landscape is not only about the physical environment around us, but rather about a social and mental construct that has been slowly developed in some cultures that we now consider to be fleeting and in which an approximate idea of that landscape's possible meaning has been forged through different manifestations like literature, philosophy and art. This reason or idea is also an opinion that questions the picturesque nature of certain elements it is composed of, attempting to define a genre in which beauty is not measured universally, but rather by evaluating each of the attributes that make up the scene's artistic qualities and aesthetics. Thus, far from seeking and reproducing the typical picturesque image applicable to the great themes of classical painting, on this occasion the feeling of harmony and daring that it unleashes is addressed. It is a merely aesthetic experience and therefore classifiable as beautiful or sublime.

Munt (2014) by Ana Sansano transports our gaze to the traditional bucolic concept that we treasure in our memory, generating a new post-modern yet sublime image of the urban landscape. It is an image that reflects and opens itself up in front of the mirror of exhaustion of a hedonistic, avant-garde culture reflecting the decadence of an era that has lost the ability to observe and be moved to emotion, to react to the intimidating immensity represented by nature. At the same time, she captures a snapshot, ever ephemeral, that requires the artist's interpretation through a process of assimilation, feeding on everything that makes up the image, producing an ethereal sensation thanks to its smooth surface, revealing the true purity of the landscape. This effect is further intensified thanks to the texture provided by the use of wood, delving into and investigating certain characteristics of our era such as apathy and/or indifference via the seduction brought about by the serenity and tranquillity in the contemporary individual.

This piece is an image that denotes the inherent force of nature while stressing its permanence and its passive hegemony within a world dominated by the technological age. *Munt* (*Mountain*) reminds us that the mountain is still there, undaunted, real, immovable after all the assaults and transformations it has suffered over the years. Nothing is comparable to the grandeur of Nature.

The rest is expendable while we are passing through, too busy surviving in a society that pressures us at an unstoppable rate. At the same time, a new, stigmatized language is being born, which adapts to our time according to the pace set by the state. Undoubtedly, this is a recurring theme in our times, reminding us of the French philosopher and sociologist Gilles Lipovetsky (Paris, 1944), who echoes individualism and post-modernism as well as the concerns raised by this society rushing head-first towards the obsolescence of things, as he put forward in his essays *The era of emptiness* (1986) and *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy* (1990). Indeed, it is precisely there within that post-modern maelstrom proposed by Lipovetsky where the power of this work by Ana Sansano acts and resides, capable of attracting our attention and opening up a parenthesis to slow down and contemplate the environment around us. Thus, the artist tries to highlight the durability of the natural as opposed to the artificial, dragging behind her the empty meaning of our society, contrasting it and displaying it before us. That is why the artist from Castellón has decided to use natural materials such as graphite and wood throughout her artistic career, disposing of the unnecessary while making use of a particularly austere, minimalist style. Hers is a style in which the work breathes in and is meticulously released before our eyes.

Stillness, silence and balance are some of the descriptive words that directly refer to her work thanks to the palette of soft colours that rest quietly on the wood, creating a landscape in itself; to do so, Sansano uses the pencil accompanied by small touches of colour that provide the basic ones like red, blue and yellow. Her work is a process in itself in which, thanks to creative development, she manages to immerse us in her landscapes or compositions, which always begin with a series of overlapping layers on the first white sheet upon which stains appear that little by little come to life, constructing and reconstructing a different scene from the one captured through her camera lens. Hence, she ostensibly uses the photograph as a tool with the intention of appropriating it, processing it and interpreting it in her own way, transforming it and producing an intimate version of the direct reality surrounding her without apparent distractions.

This work is part of her *Viario (Roads)* series created in 2014 and, unlike the other pieces in the series, it stands out for its large size. This is significant, given that the artist typically creates small works, generating an intimate, close scenario. However, on this occasion it is clear that she does not hesitate to tackle different formats depending on their needs, seeking a unique texture and volume thanks to the use of natural wood as the main medium, unconsciously connecting us with the original state holding the piece. As a noble material, wood allows her to adapt the surface to her liking, sanding and priming it until she achieves the desired look and texture. So, we are dealing with a drawing with a photographic appearance thanks to the plastic treatment seeking a

pictorial recreation. She achieves this by combining wood with graphite in a drawing in which she explores volumetric sensations, since each of her works is like a sculpture to her. Similarly, Sansano investigates the possibility of offering different points of view, giving a different perspective to the snapshot. She plays with the ambiguity of shapes and textures, with the intention of captivating and seducing the onlooker so that they come closer to observe her work in more detail in order to solve the question she poses them as to whether it is a photograph, a painting or a drawing.

Behind each of this artwork's lines and strokes, Sansano sketches out an experience that deals with driving on the road, seeing a landscape pass by continuously without appreciating it, and then allowing oneself to go along with the need to slow down the pace, waiting for the artwork to reveal its true meaning. It is sublimity in its purest form that explores the urban space through a static state of meditation and observation, leading to an introspective look at a modern landscape where the inherent strength of the world of vegetation coexists with the imposing nature of big transport and urban mobility infrastructures. All in all, the artist's intention is to emphasize the part played by a landscape that apparently stands in front of us like a stage backdrop. It is a silent, static, uninhabited scene; a whiteness that manifests itself expectantly; an invitation to wander through it.

Bibliography

- GRAS, I., 2016: *Els paisatges estètics d'Ana Sansano (The aesthetic landscapes of Ana Sansano)* in <https://irengrascruz.com/2015/11/21/els-paisatges-estetics-dana-sansano/>. Published on 21 November 2015. [Seen 20 August 2020].
- GRAS, I., 2015: *Ana Sansano: mate, sencilla y velada (Matt, simple and veiled)* in <https://irengrascruz.com/2015/01/26/ana-sansano-mate-sencilla-y-velada/>. Published 26 January 2015. [Seen 20 August 2020].
- GRAS, I., 2018: *De Femení. Un art sense límits. (Of the female. A limitless art.)* Castelló de la Plana: Vicerektorat de Cultura, Extensió Universitària i Relacions Institucionals. Universitat Jaume I, Castellón. [Exhibition catalogue]. Octubre Gallery. Universitat Jaume I de Castelló, 40-43.
- LIPOVETSKY, G., 1986: *La era del vacío. (The era of emptiness.)* Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, G., 1990: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. (The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy)* Barcelona: Anagrama.



Alvaro Terrones

Castelló de la Plana, 1980

Performance-Down. 2013

Litografia en òfset i litografia en zinc

8 unitats 25,5 x 39,5 cm cadascuna





De la trisomia sense tricomia. Un assumpte de parella

Ricard Silvestre

La desesperació de no poder mai presentar en la realitat alguna cosa que siga commensurable amb la idea s'imposa llavors a l'alegria d'estar un, no obstant això, cridat a fer-ho. Un se sent més deprimat per l'abisme que separa gèneres de discurs heterogenis que excitat per l'indici d'un possible pas de l'un a l'altre gènere. De manera que, seria suficient amb una humanitat vigorosament melancòlica per a subministrar la prova que aquesta humanitat està "en progrés cap allò millor"?

Jean-François Lyotard. *Li Différend* (Gedisa, 1988).

Quan partim de l'impuls que dominaria la nostra comprensió, anticipem, sense fer-nos-el present a perpetuïtat, un repertori d'expectatives de sentit vinculades amb la veracitat de tot allò que observem en l'obra. D'alguna manera, això veraç que busquem, es configura a través de l'establiment d'una infinitat de relacions entre la nostra història i unes belles flors. I, des d'ací, estarem oberts a rastrejar visualment, ben ensinistrats, els verds i els rojos, l'entintat daurat, una cadira, una regadora, un manxol vestit, el vestit desvestint-se i, l'altre, també.

En aquest moviment de mirades i expectatives, la tradició concreta el seu peregrinar cap al més emotiu i maternal dels crisantems, el solar i immortal. Així serà com de la trobada amb aquella veritat aproximativa, és a dir, la de l'espectador predisposat a allò veraç en l'obra, sorgeix el moment precomprensiu mitjançant el qual un mateix es transporta dirigint-se a un esdevindre. A aquest lloc de l'abans expectant que sempre fracassa, li segueix l'èxit d'haver-se esforçat per comprendre l'opinió de l'altre que també es desvesteix. Per això, Gadamer dirà que "la precomprensió sorgeix d'allò que té a veure amb el mateix assumpte"¹. Aleshores, estèticament i creativament, quin és l'assumpte?

D'entrada, invertint les aportacions de la gràfica a la *performance*, indagant-les. Ací, ni hi ha preparatòria alineada, ni acció merament documentada, sinó un exercici plàstic on, per contra, la performativitat aporta, paradoxalment, la detenció del seu moviment en allò sorprenent de la seriació litogràfica. Es combina ara l'aparent objectivitat de la distància històrica que van marcar sengles pràctiques creatives amb la pertinença a dues tradicions: la pròpiament disciplinària des de la qual parla *Performance Down*, i, l'altra, aquella que fa parlar l'artista. La posició intermèdia resideix en l'equilibri entre totes dues tradicions, però l'assumpte continua sent il·luminar les condicions, conceptuals i tècniques, per a la comprensió.

Sobre les circumstàncies conceptuals, el pols cap a l'art corporal envoltaria la teatralitat de Judith Malina i Julian Beth en aquesta aleatorietat de l'artista-actor-creador, on desapareix el text escrit i l'actor lliure². Tesat com a contracultural, s'apropia d'escenaris insòlits, actituds anàrquiques i gestos sobrevinguts heretats de la decorativa crueltat d'Artaud tant com dels fluids antiart cohesionats per Maciunas. De fet, el pòsit germànic està assentat en la poètica de la sèrie litogràfica realitzada per Álvaro Terrones. Diríem que, en les seues maneres de fer, està sempre latent la càrrega formativa, estructural i racional del món categorial que critica la pròpia raó pura. La presa de consciència Zaj està, doncs, garantida a partir d'inicials aprenentatges, peces i la presència en festivals, tot això redimensionat posteriorment a Halle i treballat a Leipzig³, conformement amb certa consciència hermenèutica del qual se sap en l'assumpte. Això sí, no vinculat a aquest últim d'una manera inqüestionable o naturalment digerit. Tesat el seu bagatge, l'artista acumula distanciaments i proximitats, referències dels docents que han consolidat les seues inquietuds, primeres exposicions i, en conjunt, ha madurat una perspectiva humanística que s'interroga sobre si mateix entre l'estranyesa i la familiaritat.

Atesa aquella anterior posició intermèdia, per a la qual té cabuda igualment la pertinència de l'accepció estètica, certament el *topos* interpretatiu on situem Terrones és d'igual manera experiencial i, encara que no és suficient per a la culminació d'un procés investigador que arribarà fins als nostres dies, sí que planteja l'establiment de les seues bases creatives, cronològicament, entre el període 2009 i el 2013, i que culminaria amb la realització de la sèrie litogràfica, ara formant part de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. En aquest sentit, parlar de condicions tècniques i, molt especialment, d'aquelles que travessen l'artesanal de l'ofici, de la cura envers les dinàmiques del procés i l'operativitat manual fixada en la línia, el paper, en el zinc i els seus apregonaments... No obstant això, a pesar que no es tracta d'enaltir la figura d'un mestre impressor, sí d'ajustar la definició d'una performativitat menestral en els límits de la qual l'operari combina línia i taca, offset i zinc, negre i color, acció i plasticitat, planificades per l'acomodador de vivències, gestor seqüencial del joc còmplice. Intensa rogalia que reiterem situades entre

l'estranyesa i la familiaritat, en el fons, com una cerca antropològica pendent de les respostes trobades.

Però, així i tot, sabent que la distància en el temps aplanarà la comprensió, quedarà ben palesa que aquesta mai és reproductiva, al contrari, produeix la continuïtat selectiva de l'acció referencial. Aquesta és la raó que la fotografia instrumentalitze eficaçment la conversa. La imatge és familiar. En aquesta està el mostrar de la diversió i l'esbarjo, del passatemps i la distracció, de l'esplai, la combinatòria, la tricomia i, des d'aquesta última, la trisomia, emplaçament genètic a l'empara de la familiaritat. Més enllà del protagonisme que recau en el cromosoma 21 en relació amb aquella altra figura representada en el seu aparellament accionista, lluny de la mera composició vertical superada la dualitat dels personatges, de l'ennobliment auràtic no cultural, lluny dels matisos del traç, lluny de tot, allunyat del tot... on queda el *factum* existencial quan s'enllacen les figures, i les converses, les pors, els comiats i l'aventura de recrear-se, sinó en una comprensió diferent?

Les relacions de sentit, aquelles que apareixen constatant l'obertura d'allò diferent, són la garantia d'un procés infinit on l'art intercedeix perquè no oblidem el diàleg amb l'altre, el valor dels seus talents, habilitats, aptituds i capacitats. Alguna cosa així com una idoneïtat compartida o, en paraules del filòsof de Marburg, la "congenialitat" que determinaria el creador cap a la construcció de tres aliances amb 1) allò que esclareix la seua pròpia consciència en la personalitat de les seues maneres de fer, 2) allò que des de la paraula dramatitzada toca efectivament el món de disposicions, perícies i destreses de la Síndrome de Down, 3) allò que incumbeix a l'intèrpret espectador de la sèrie, horitzó, al temps, de la disparitat humana, compositiva i gràfica. Sota la voluntat fonamental d'aquests pactes, els aliats es tornaran interdependents, compareixent estèticament ben avinguts, confraternitzant des de la simpatia o entenent-se a partir del profund joc de la ironia. I, tal vegada, la immediatesa performativa, que és sempre un esdeveniment comprensiu, faça soluble aigua i oli, cossos i accions, en una austera seqüència d'estímul creatius, amor i humanitat.



1 Ampliant l'argument, Gadamer reitera en l'apartat "Fonaments per a una teoria de l'experiència hermenèutica", que el que vol comprendre està vinculat amb l'assumpte que s'expressa i es captura en aquest llenguatge en què se'ns parla, una tradició, i la "llegenda" que es fa llegible en aquella. Per aquest motiu, la precomprensió és la primera de les primeres condicions hermenèutiques, realitzable en una comunitat de prejudicis fonamentals i sustentadors. Vegeu Gadamer, H.G. (1996). *Verdad y método I*. Ed. Sígueme, Salamanca, 1996.

2 Si entenguérem el teatre tan sols en la seua disposició mimètica, potser podríem aproximar-nos a una performance al marge de l'impuls narratiu i representatiu. Però la representació, com a ideari especialment recuperat en les últimes dècades de simulacre i circ iconogràfic global, ha impulsat una altra teatralització crítica que, en la trajectòria performativa de Terrones, resulta determinant i, la finalitat general de la qual, s'obri a depassar tot tipus de limitacions dramatitzades. En part, l'"uniforme vestit" amb el qual realitza les seues accions resumiria metafòricament aquesta perspectiva. Per a aprofundir en aquest punt de vista, vegeu: <http://archivoarte.uclm.es/textos/performance-y-teatralidad-liminal-hacia-la-represent-accion/>. I, documentalment: <http://www.alvaroterrones.com/pages/performances.html>

3 La residència de l'artista a Leipzig configura un aprenentatge acadèmic i vital, però espacialment tècnic quant a les possibilitats de la performance envers les arts gràfiques i, òbviament, d'aquestes últimes respecte de la poètica i els discursos ideològics del creador de Castelló. Així, el plantejament i realització d'un projecte creatiu dins de l'Aufbaustudium que la Universitat Martín Luter de Halle-Wittenberg li va proporcionar, es va iniciar amb l'elaboració de les planxes de Performance Down en els tallers del Burg Giebichenstein Kunsthochschule. I va anar allí, amb l'orientació del professor Thomas Rug i en un taller contigu al despatx del mestre impressor Stephen Rossentreter, amb el qual Terrones va tindre amistat, raó per la qual va acabar realitzant les pràctiques en la seua impremta de Leipzig. En aquest itinerari es van concretar l'opció Offset per a la línia i els motius en negre, i la litografia sobre el metall (zinc) per a les masses cromàtiques.

Bibliografia

Lyotard, Jean-François (1988). *Li Différend*. Gedisa. Barcelona.
Gadamer, H.G. (1996). *Verdad y método I*. Ed. Sígueme, Salamanca, 1996.

De la trisomía sin tricomía. Un asunto de pareja

Ricard Silvestre

La desesperación de no poder nunca presentar en la realidad algo que sea conmensurable con la idea se impone entonces a la alegría de estar uno, sin embargo, llamado a hacerlo. Uno se siente más deprimido por el abismo que separa géneros de discurso heterogéneos que excitado por el indicio de un posible paso de uno a otro género. De manera que ¿bastaría una humanidad vigorosamente melancólica para suministrar la prueba de que dicha humanidad está “en progreso hacia lo mejor”?

Jean-François Lyotard. *La diferencia* (Gedisa, 1988).

Cuando partimos del impulso que dominaría nuestra comprensión, anticipamos, sin hacérselo presente a perpetuidad, un repertorio de expectativas de sentido vinculadas con la veracidad de todo aquello que observamos en la obra. De alguna manera, eso veraz que buscamos, se configura a través del establecimiento de un sinfín de relaciones entre nuestra historia y unas hermosas flores. Y, desde ahí, estaremos abiertos a rastrear visualmente, bien adiestrados, los verdes y los rojos, el entintado dorado, una silla, una regadera, un manco trajeado, al trajeado desvistiéndose y, al otro, también.

En ese movimiento de miradas y expectativas, la tradición concreta su peregrinar hacia el más emotivo y maternal de los crisantemos, el solar e inmortal. Así será cómo del encuentro con aquella verdad aproximativa, es decir, la del espectador predispuesto a lo veraz en la obra, surge el momento precomprensivo mediante el cual uno mismo se transporta dirigiéndose a un acontecer. A este lugar del antes expectante que siempre fracasa, le sigue el éxito de haberse esforzado por comprender la opinión del otro que también se desviste. Por eso, Gadamer dirá que “la precomprensión surge del tener que ver con el mismo asunto”¹. Entonces, estética y creativamente, ¿cuál es el asunto?



De partida, invirtiendo las aportaciones de la gráfica al *performance*, indagándolas. Aquí, ni hay preparatoria alineada, ni acción meramente documentada, sino un ejercicio plástico en donde, por el contrario, la performatividad aporta, paradójicamente, la detención de su movimiento en lo sorpresivo de la seriación litográfica. Se combina ahora la aparente objetividad de la distancia histórica que marcaron sendas prácticas creativas con la pertenencia a dos tradiciones: la propiamente disciplinaria desde la que habla *Performance Down*, y, la otra, aquella que hace hablar al artista. La posición intermedia reside en el equilibrio entre ambas tradiciones, pero el asunto continúa siendo iluminar las condiciones, conceptuales y técnicas, para la comprensión.

Sobre las circunstancias conceptuales, el pulso hacia el arte corporal envolvería la teatralidad de Judith Malina y Julian Beth en esa aleatoriedad del artista-actor-creador, en donde desaparece el texto escrito y el actor libre². Tensionado como contracultural, se apropia de escenarios insólitos, actitudes anárquicas y gestos sobrevenidos heredados de la decorativa crueldad de Artaud tanto como de los fluidos antiarte cohesionados por Maciunas. De hecho, el poso germánico está asentado en la poética de la serie litográfica realizada por Álvaro Terrones. Diríamos que, en sus modos de hacer, está siempre latente la carga formativa, estructural y racional del mundo categorial que critica a la propia razón pura. La toma de conciencia Zaj está, pues, garantizada a partir de iniciales aprendizajes, piezas y la presencia en festivales, todo ello redimensionado posteriormente en Halle y trabajado en Leipzig³ conforme a cierta conciencia hermenéutica del que se sabe en el asunto. Eso sí, no vinculado a este último de un modo incuestionable o naturalmente digerido. Tensionado su bagaje, el artista acumula distanciamientos y proximidades, referencias de los docentes que han cimentado sus inquietudes, primeras exposiciones y, en conjunto, madurando una perspectiva humanística que se interroga sobre sí mismo entre la extrañeza y la familiaridad.

Dada aquella anterior posición intermedia, para la cual tiene cabida igualmente la pertinencia de la acepción estética, ciertamente el “topos” interpretativo en donde ubicamos a Terrones es de igual modo experiencial y, aunque no basta para la culminación de un proceso investigador que llegará hasta nuestros días, sí plantea el establecimiento de sus bases creativas, cronológicamente, entre el periodo 2009 y el 2013, y que culminaría con la realización de la serie litográfica, ahora formando parte de la Colección de arte Contemporáneo de la Generalitat Valenciana. En este sentido, hablar de condiciones técnicas y, muy especialmente, de aquellas que atraviesan lo artesanal del oficio, del cuidado para con las dinámicas del proceso y la operatividad manual fijada en la línea, el papel, en el zinc y sus ahondamientos... No obstante, a pesar de que no se trata de enaltecer la figura de un maestro impresor, sí, sin embargo, de ajustar la definición de una performatividad menestral en cuyos límites

el operario combina línea y mancha, offset y zinc, negro y color, acción y plasticidad, planificadas por el acomodador de vivencias, gestor secuencial del juego cómplice. Intensas cercanías que reiteramos ubicadas entre la extrañeza y la familiaridad, en el fondo, cómo una búsqueda antropológica pendiente de las respuestas andadas.

Pero, aun así, sabiendo que la distancia en el tiempo allana la comprensión, quedará bien patente que ésta nunca es reproductiva, antes al contrario, produce la continuidad selectiva de la acción referencial. Esa es la razón de que la fotografía instrumentalice eficazmente la conversación. La imagen es familiar. En ella está el muestrario de la diversión y el recreo, del pasatiempo y la distracción, del esparcimiento, la combinatoria, la tricomía y, desde esta última, a la trisomía, emplazamiento genético al amparo de la familiaridad. Más allá del protagonismo que recae en el cromosoma 21 en relación con aquella otra figura representada en su emparejamiento accionista, lejos de la mera composición vertical superada la dualidad de los personajes, del ennoblecimiento aurático no cultural, lejos de los matices del trazo, lejos de todo, alejado del todo... ¿dónde queda el *factum* existencial cuando se enlazan las figuras, y las conversaciones, los miedos, las despedidas y la aventura de recrearse, sino en una comprensión diferente?

Las relaciones de sentido, aquellas que aparecen constatando la apertura de lo diferente, son la garantía de un proceso infinito en donde el arte media para que no olvidemos el dialogo con el otro, el valor de sus talentos, habilidades, aptitudes y capacidades. Algo así como una idoneidad compartida o, en palabras del filósofo de Marburg, la “congenialidad” que determinaría al creador hacia la construcción de tres alianzas con 1) aquello que esclarece su propia conciencia en la personalidad de sus modos de hacer, 2) aquello que desde la palabra dramatizada toca afectivamente al mundo de disposiciones, pericias y destrezas del Síndrome de Down, 3) aquello que incumbe al interprete espectador de la serie, horizonte, al tiempo, de la disparidad humana, compositiva y gráfica. Bajo la voluntad fundamental de tales pactos, los aliados se volverán interdependientes, compareciendo estéticamente bien avenidos, confraternizando desde la simpatía o entendiéndose a partir del profundo juego de la ironía. Y, tal vez, la inmediatez performática, que es siempre un evento comprensivo, haga soluble agua y aceite, cuerpos y acciones, en una austera secuencia de estímulos creativos, amor y humanidad.

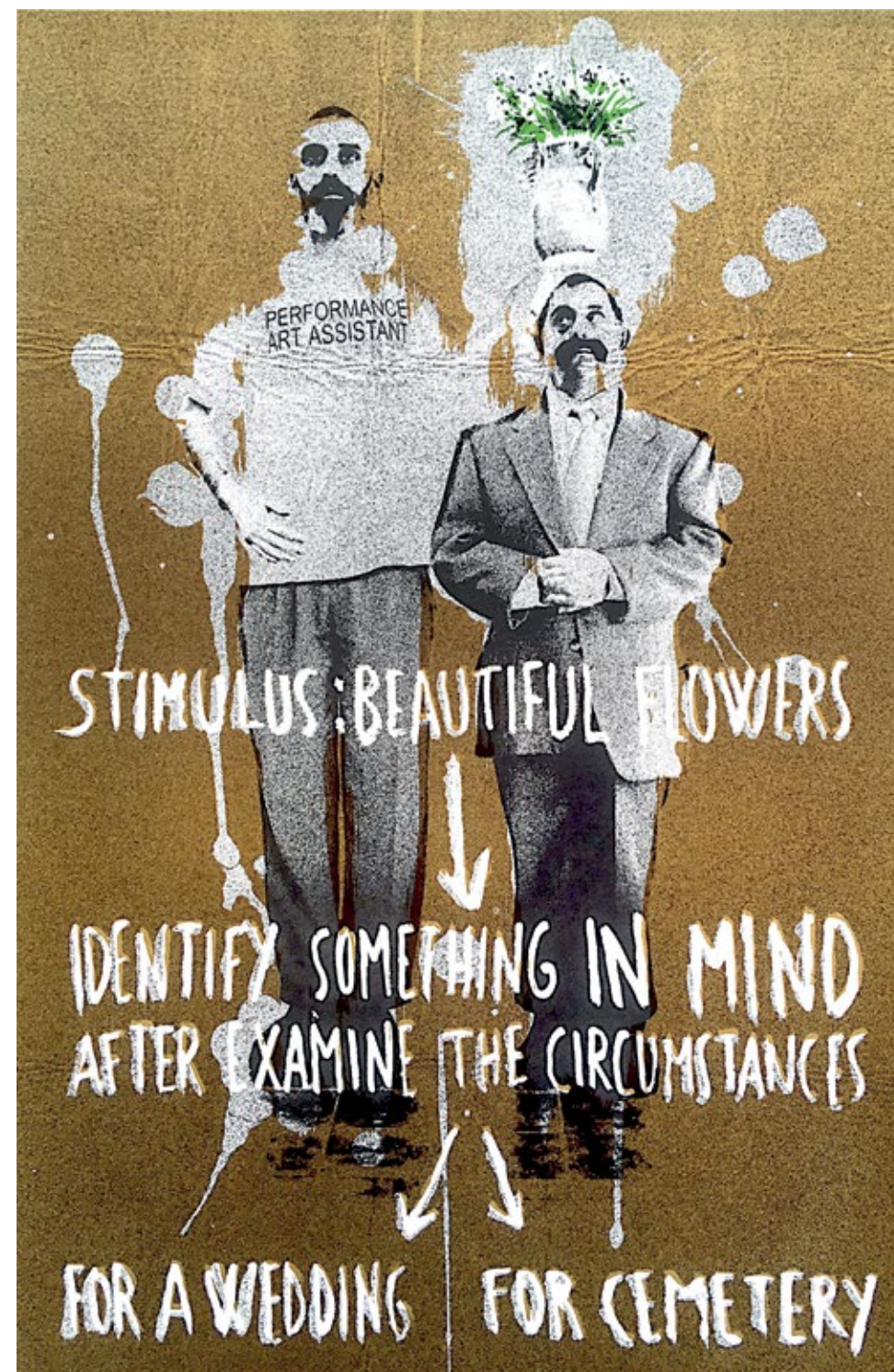
1 Ampliando el argumento, Gadamer reitera en el apartado sobre los Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica, que el que quiere comprender está vinculado al asunto que se expresa, capturándose en ese lenguaje en que se nos habla, una tradición, y la “leyenda” que se hace legible en aquella. De ahí que la precomprensión sea la primera de las primeras condiciones hermenéuticas, realizable en una comunidad de prejuicios fundamentales y sustentadores. Véase Gadamer, H.G. (1996) Verdad y Método I. Sígueme 1996. Salamanca.

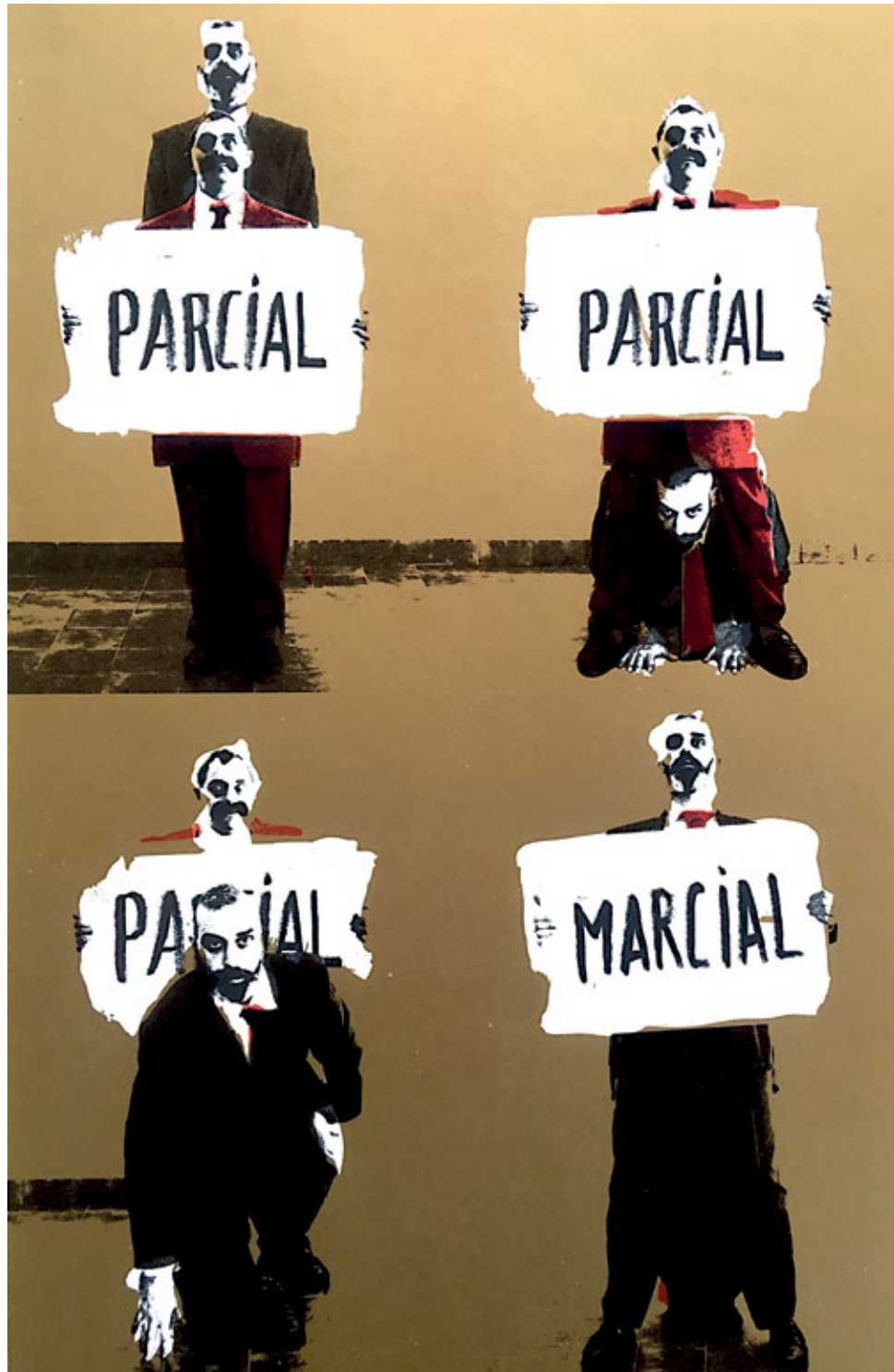
2 Si entiendiéramos el teatro tan solo en su disposición mimética, quizá podríamos aproximarnos a un performance al margen del impulso narrativo y representativo. Pero la representación, como ideario especialmente recuperado en las últimas décadas de simulacro y circo iconográfico global, ha impulsado otra teatralización crítica que, en la trayectoria performática de Terrones, resulta determinante y, cuya finalidad general, se abre a rebasar todo tipo de limitaciones dramatizadas. En parte, el “uniforme trajeado” con el que realiza sus acciones, resumiría metafóricamente esta perspectiva. Para abundar en este punto de vista, véase: <http://archivoarte.uclm.es/textos/performance-y-teatralidad-liminal-hacia-la-representacion/>. Y, documentalmente: <http://www.alvaroterrones.com/pages/performances.html>

3 La residencia del artista en Leipzig configura un aprendizaje académico y vital, pero especialmente técnico en cuanto a las posibilidades de la performance para con las artes gráficas y, obviamente, de estas últimas respecto de la poética y los discursos ideológicos del creador de Castellón. Así, el planteamiento y realización de un proyecto creativo dentro del Aufbaustudium que la Universidad Universität Martin Luthero de Halle-Wittenberg le proporcionó, se inició con la elaboración de las planchas de Performance Down en los talleres del Burg Giebichenstein Kunsthochschule. Y fue allí, con la orientación del profesor Thomas Rug y en un taller contiguo al despacho del maestro impresor Stephen Rossentreter, con el que Terrones trabó amistad, razón por la cual terminó realizando las prácticas en su imprenta de Leipzig. En este itinerario fueron concretándose la opción Offset para la línea y los motivos en negro, y la litografía sobre el metal (zinc) para las masas cromáticas.

Bibliografía

Lyotard, Jean-François (1988). La diferencia. Gedisa. Barcelona.
Gadamer, H.G. (1996). Verdad y método I. Ed. Sígueme, Salamanca, 1996.





On trisomy without trichomy. A couple's affair

Ricard Silvestre

The despair of never being able to present in the real world something commensurable with the idea prevails over the joy of one being, however, called to do so. One feels more depressed by the abyss separating heterogeneous genres of discourse than excited by the hint of a possible shift from one genre to another. So would a vigorously melancholic humanity suffice to provide proof that said humanity is “progressing towards the better”?

Jean-François Lyotard. *Li Différend (The difference)* (Gedisa, 1988).

When we base ourselves on the impulse that would dominate our understanding, we anticipate, without making it present to us in perpetuity, a repertoire of expectations of sense linked to the truth of everything we can see in the artwork. Somehow, that truthful thing we seek is shaped by establishing endless relationships between our story and some beautiful flowers. From there, we will be well trained and open to visually tracing out the greens and the reds, the gold inking, a chair, a watering can, a one-armed man in a suit, the one in a suit undressing, and the other one, too.

In this movement of gazes and expectations, tradition specifies its pilgrimage towards the most emotive and maternal of chrysanthemums, the solar and immortal one. That is how the encounter with that approximate truth, in other words, the one for the onlooker predisposed to what is true in the work, will give rise to the pre-comprehensive moment by means of which oneself is transported towards an event. That place of prior expectation that always fails is followed by the success of having made an effort to understand the opinion of the other who is also undressing. That is why Gadamer says that “pre-understanding arises from having to do with the same subject matter”¹. So aesthetically and creatively, what is that matter?

Initially, reversing the contributions from the graphic to the performance, investigating them. Here, there is neither an aligned preparatory nor merely documented action, but a plastic exercise where, on the contrary, performativity paradoxically provides the halt to its movement in the surprisingness of lithographic seriation. The apparent objectivity of historical distance that marked the creative practices is now combined with belonging to two traditions: the truly disciplinary one through which *Performance Down* speaks, and the other one that makes the artist speak. The intermediate position rests in the balance between the two traditions, but the matter remains to illuminate the conceptual and technical conditions for understanding.

As for the conceptual circumstances, the drive towards body art would engulf the theatricality of Judith Malina and Julian Beth in that randomness of the artist-actor-creator, where the written text and the free actor disappear². Placed in tension as countercultural, it appropriates unusual settings, anarchic attitudes and unexpected gestures inherited from Artaud's decorative cruelty as well as from the anti-art fluids brought together by Maciunas. In fact, the Germanic remains are established in the poetics of the lithographic series made by Álvaro Terrones. We would say that in his ways of working, the formative, structural and rational charge of the categorical world that criticises pure reason itself is always latent. Zaj's growing awareness is therefore guaranteed based on initial learnings, pieces and presence at festivals, all of which was later redimensioned in Halle and worked on in Leipzig³ according to a certain hermeneutical awareness that is known in the subject matter. That said, it is not linked to the latter in an unquestionable or naturally digested way. With his baggage in tension, the artist accumulates distances and proximities, references from teachers who have cemented his concerns, early exhibitions and, all together, maturing a humanistic perspective that questions itself somewhere between strangeness and familiarity.

Given that previous intermediate stance, for which the pertinence of the aesthetic definition also has a place, certainly the interpretive *topos* where we place Terrones is equally experiential and, though it does not suffice to complete a research process that would go as far as today, it does put the establishment of his creative foundations, chronologically, between 2009 and 2013, which would culminate with the creation of the lithographic series that is now part of the Collection of Contemporary art of the *Generalitat Valenciana* (Valencia regional government). In this sense, talking of technical conditions and very especially those that run through the artisan side of the profession, the care for the dynamics of the process and the manual operation set in the line, the paper, the zinc and its indents...Nevertheless, although it is not about extolling the figure of a master printer, it is, however, about adapting the definition of a menial performativity within whose limits the operator combines line and stain, offset and zinc, black and colour, action and plasticity, planned by the assistant of experiences,

the sequential manager of the complicit game. There is an intense closeness that we reiterate, found between strangeness and familiarity, in the end, like an anthropological search awaiting the old answers.

Però, així i tot, sabent que la distància en el temps aplanava la comprensió, quedarà ben clar que la distància en el temps suavitza l'enteniment, es farà molt evident que no és mai reproductiva; al contrari, produeix la selectiva continuïtat de l'acció referencial. És per això que la fotografia efectivament instrumentalitza la conversa. L'imatge és familiar. Dins hi ha la mostra de plaer i lleure, d'oci i distracció, d'entreteniment, de combinatòria i, des d'aquí, fins a la trisomia, un lloc genètic sota la protecció de la familiaritat. Allunyada del protagonisme que cau sobre el cromosoma 21 en relació amb aquella altra figura representada en la seva activant vinculació, lluny de la simple composició vertical superant la dualitat dels personatges, lluny de la no-cultural auràtica ennoblecement, lluny de les nuances de la línia traçada, lluny de tot, lluny de tot...on és l'existencial *factum* quan figures i converses, porres, adéus i l'aventura de l'oci són vinculats, però en una comprensió diferent?

The relationships of meaning, those that appear and confirm the opening up of what is different, ensure an infinite process in which art mediates so that we do not forget the dialogue with the other, the value of their talents, abilities, aptitudes and capacities. Something like a shared idealness or, in the words of the philosopher from Marburg, the “congeniality” that would guide the creator towards the construction of three alliances with 1) that which clarifies his own conscience in the personality of his ways of acting, 2) that which through the dramatised word affectively touches the world of dispositions, skills and abilities of Down Syndrome, 3) that which concerns the interpreter/observer of the series; horizon, at the same time, of the human, compositional and graphic disparity. Under the fundamental will of such pacts, the allies will become interdependent, appearing aesthetically to be well reconciled, fraternising through friendliness or understanding each other through the deep play of irony. And perhaps the performative immediacy, which is always a comprehensive event, makes water and oil, bodies and actions soluble in an austere sequence of creative stimuli, love and humanity.



1 Expanding on the argument, Gadamer reiterates in the section on the Foundations for a theory of hermeneutical experience, that whoever wants to understand is linked to the subject matter that is being expressed, capturing oneself in that language in which they speak to us, a tradition, and the “legend” that becomes legible within it. Hence, pre-understanding is the first of the first hermeneutical conditions, achievable within a community of fundamental, sustaining prejudices. See Gadamer, H.G. (1996) *Verdad y Método I. (Truth and Method I.)* Sígueme 1996. Salamanca.

2 If we understood the theatre only in its mimetic disposition, perhaps we could approach a performance detached from the narrative and representative impulse. But representation as an ideology, particularly recuperated in recent decades of simulacrum and global iconographic circus, has fostered another critical theatricalisation which, in Terrones’ performative track record, is decisive and whose general purpose is freed to surpass all kinds of dramatised limitations. Partly, the “suit uniform” with which he performs his actions would metaphorically summarise this perspective. To elaborate on this point of view, see: <http://archivoartea.uclm.es/textos/performance-y-teatralidad-liminal-hacia-la-representacion/>. And documented: <http://www.alvaroterrones.com/pages/performances.html>

3 The artist’s residence in Leipzig provides an academic, vital learning, but spatially technical in terms of the possibilities for performing graphic arts and obviously for the latter as regards the poetics and ideological discourses of the creator from Castellón. So, the planning and implementation of a creative project within the Aufbaustudium that the Martin Luther University of Halle-Wittenberg provided began by making the Performance Down plates in the Burg Giebichenstein Kunsthochschule workshops. And it was there, with the guidance of Professor Thomas Rug and in a workshop adjoining the office of the master printer Stephen Rossentreter, that Terrones became friends with the latter, which is why he ended up practising in his Leipzig printing press. In this itinerary, the Offset option for the line and motifs in black and the lithography on metal (zinc) for chromatic masses became established.

Bibliography

Lyotard, Jean-François (1988). *La diferencia. (The difference)* Gedisa. Barcelona.
 Gadamer, H.G. (1996). *Verdad y Método I. (Truth and Method I.)* Sígueme 1996. Salamanca.



Rubén Tortosa (); misan

Moixent, 1964

20.000 pies de altura o la memoria ínfima. 2016

Instal·lació interactiva

140 x 190 cm



La fugaç i efímera vida a diferents altures

Álex Ladrón de Guevara

El rellotge ens marca els segons, minuts i hores i és que 1.440 minuts té un dia i en aquest transcurs de temps, centenars i milers de vides transcorren a diferents ritmes, en diferents usos horaris però també a milers de peus d'altitud. L'obra "20.000 pies de altura o la memoria ínfima" reflexiona sobre l'espai i el temps en un format innovador.

Per a això, hem de pensar en els principals elements: avions, les persones que viatgen a l'interior i un firmament blau. A l'interior d'aquests mitjans de transport, desenes de vides viatgen d'un punt a un altre mentre interactuen a 20.000 peus d'altitud. I sense saber-ho, el cel retrata aquest rastre en un traç blanc que es manté per temps reduït per a contemplar-lo.

"Els trajectes aeris sempre m'han fascinat pel que comporten quant a temps i espai. Sempre m'he imaginat les persones que viatgen en aquests avions, d'un lloc a un altre, cobrint distàncies de milers de quilòmetres en aquest cel sense fronteres", assenyala el seu autor, Rubén Tortosa.

Aquest llenç blau suposa una finestra que connecta amb el mateix espai físic on s'exposa. L'obra reflecteix l'espai aeri actual on s'exposa i a temps real. D'aquesta manera, és una obra única a cada zona on s'exposa que es reinventa cada dia perquè la rutina mateixa ni tan sols és autèntica. "Generar una metàfora del llenç blau com a pantalla que mostra una realitat d'una altra realitat en el mateix temps, em va semblar interessant per a fer-nos reflexionar sobre això", afegit Tortosa.

En un mateix minut a diferents altituds podem comprovar com dues persones fan exactament el mateix, però una d'elles forma part d'una obra d'art. En *20.000 pies de altitud* aquests passatgers, sense saber-ho, formen part d'una obra que deixa un mínim rastre en el llenç blau. I aquesta és una de les claus de l'obra. Tal com assenyala l'autor, "els que hi viatgen, sense saber-ho, estan generant un esdeveniment, una interacció 20.000 peus més avall".

De fet, sense saber-ho, formen part d'una obra d'art en temps real que al seu torn és efímera. Com comenta Rubén Tortosa, “*els deixants blancs* que avancen alhora sobre el llenç blau (pantalla/finestra), visibilitzen l'esdevindre, el canvi en una memòria ínfima que al cap de pocs segons, aquest deixant, es va esvaint”.

L'autor utilitza una pantalla que equival a aquest firmament blau i precisament apunta que “ara les pantalles són el lloc per on mirem veiem i ens miren. Quasi diria que entre nosaltres i el món sempre hi ha una pantalla enmig”. En l'actualitat, els telèfons intel·ligents han canviat radicalment la nostra manera de comunicar-nos, informar-nos fins i tot interactuar. Ara l'art beu també d'aquestes pantalles, d'aquests llenços blaus, que permeten nous llenguatges per a interactuar-hi.

Les pantalles de tots els tipus, mòbils, tauletes, *smartwatches*, les tradicionals televisions, les pantalles d'ordinador, totes aquestes plasmen tota classe de continguts. Cada dia estem acostumats a més impactes d'aquestes pantalles blaves que en aquesta ocasió ens permet contemplar una realitat i alhora la mateixa vida efímera.

Precisament, Tortosa treballa habitualment amb aquestes noves tecnologies. El mateix autor considera que les tecnologies han fet que de nou es reconduísca la llum, de la mateixa manera que ho van fer en el Renaixement la cambra fosca i la clara, fins a la invenció de la fotografia, que ens va ensenyar una nova mirada. Així, hem arribat a un nou renaixement tecnològic però en aquesta ocasió a través de les noves tecnologies que permeten noves formes d'interactuar amb les obres.

En aquesta ocasió, és aquest llenç blau (aquesta pantalla) la que marca el ritme a l'espectador i no al revés. Les pantalles que tradicionalment usem constantment per a aquests estímuls, impactes d'informació, comunicació i altres accions, passen a marcar el seu propi ritme, i som en aquesta ocasió nosaltres els qui contemplem el que volen marcar.

I què ens marquen? Precisament el reflex de les nostres accions, una mínima expressió, aquest recorregut d'un punt a un altre del cel que transporta centenars d'històries i deixen un ínfim rastre en el llenç blau. Tan ínfim és que al cap de molt poc temps es difumina fins que desapareix.

En *20.000 pies de altura*, aquest llenç de blau ens transporta al mateix espai aeri de cada territori on es trobe exposada l'obra. Quants avions poden passar per València, Conca o Lleó? Tortosa, per exemple, conta que “en l'espai aeri de València, a aquesta altitud, normalment passen 6 o 7 avions alhora. Si abastem més espai, capturarem més avions i, per tant, més trajectes. L'espectre d'espai que abasta l'obra és d'uns

centenars de quilòmetres, i això fa que en un moment determinat arribi a haver-hi fins a uns 200 avions”.

Tots aquests avions protagonitzen cada dia el llenç blau amb els seus mateixos recorreguts. Aquests fins deixants blancs que deixen el seu rastre en el cel blau i que ara els espectadors poden contemplar des de com es formen i també fins i tot com desapareixen. Així contemplem pràcticament tot aquest procés d'inici a fi en una experiència completa i immersiva.

Ens trobem davant d'una obra única i que es reinventa cada dia perquè a pesar que els trajectes aeris si estan marcats, Tortosa assenyala que “es van recollint i generant sobre el llenç blau, van canviant a mesura que el sistema els capta. Això fa que sempre siga diferent l'ordre en què es genera cada deixant blanc”.

Aquests deixants blancs, aquest rastre que deixen els trajectes, es dibuixa en aquest llenç blau perquè els visitants puguen contemplar-los en una experiència única. Tortosa apunta precisament a un terme encunyat per Marc Augé: “Els no llocs”. Més endavant, seria Bauman en la *Modernidad líquida*, “espais despullats de les expressions simbòliques de la identitat, les relacions i la història: els exemples inclouen aeroports, autopistes o el transport públic”.

La resposta no es fa esperar perquè en *20.000 pies de altura o la memoria ínfima* no deixa ningú indiferent. “Al principi es queden sorpresos perquè només veuen un llenç blau, però prompte comencen a descobrir els deixants blancs recorrent aquest espai. És en aquest moment quan l'obra els atrapa i estableixen la relació del cel i el transcórrer del viatge. És l'esdeveniment”, comenta l'autor.

Així aquests “no llocs” formen part d'una obra en què la relació de l'espai i el temps són els seus principals ingredients. En aquesta ocasió, el seu autor, Rubén Tortosa ha utilitzat aquestes pantalles per a jugar amb aquests fins traços blancs que desapareixen i que desperten en nosaltres un interès per saber més de cada una d'aquestes històries perquè al cap i a la fi és la història de cada un de nosaltres mateixos.

La fugaz y efímera vida a distintas alturas

Álex Ladrón de Guevara

El reloj nos marca los segundos, minutos y horas y es que 1.440 minutos tiene un día y en ese transcurso de tiempo, cientos y miles de vidas transcurren a diferentes ritmos, en distintos usos horarios pero también a miles de pies de altura. La obra “20.000 pies de altura o la memoria ínfima” reflexiona del espacio y el tiempo en un formato innovador.

Para ello, debemos pensar en los principales elementos: aviones, las personas que viajan en su interior y un firmamento azul. En el interior de esos medios de transporte, decenas de vidas viajan de un punto a otro mientras interactúan a 20.000 pies de altura. Y sin saberlo, el cielo retrata ese rastro en un trazo blanco que permanece por tiempo reducido para contemplarlo.

“Los trayectos aéreos siempre me han fascinado por lo que comportan en cuanto a tiempo y espacio. Siempre me he imaginado las personas que viajan en esos aviones, de un sitio a otro, cubriendo distancias de miles de kilómetros en ese cielo sin fronteras.” señala su autor, Rubén Tortosa.

Ese lienzo azul supone una ventana que conecta con el propio espacio físico donde se expone. La obra refleja el espacio aéreo actual donde se expone y a tiempo real. De esta forma, es una obra única en cada zona donde se expone que se reinventa cada día porque la propia rutina ni siquiera es idéntica. “Generar una metáfora del lienzo azul como pantalla que muestra una realidad de otra realidad en el mismo tiempo, me pareció interesante para hacernos reflexionar sobre ello.” añade Tortosa.

En un mismo minuto a distintas alturas podemos comprobar como dos personas hacen exactamente lo mismo, pero una de ellas forma parte de una obra de arte. En 20.000 pies de altura esos pasajeros sin saberlo forman parte de una obra que deja un mínimo rastro en el lienzo azul. Y esta es una de las claves de la obra. Tal y como señala su propio autor, “ los que viajan, sin saberlo, están generando un acontecimiento, una interacción 20.000 pies más abajo”.



De hecho, sin saberlo, forman parte de una obra de arte en tiempo real que a su vez es efímera. Como comenta Rubén Tortosa, “*las estelas blancas* que avanzan a la vez sobre el lienzo azul, (pantalla/ventana), visibilizan el acontecer, el cambio en una memoria ínfima que a los pocos segundos, esa estela, se va desvaneciendo”.

El autor utiliza una pantalla que equivale a ese firmamento azul y precisamente apunta que “ahora las pantallas son el lugar por donde miramos vemos y nos miran. Casi diría que entre nosotros y el mundo siempre hay una pantalla en medio”. En la actualidad, los smartphones han cambiado radicalmente nuestra forma de comunicarnos, informarnos hasta incluso interactuar. Ahora el arte bebe también de estas pantallas, de estos lienzos azules, que permiten nuevos lenguajes para interactuar con ellas.

Las pantallas de todos los tipos, móviles, tablets, *smartwatches*, la tradicionales televisiones, las pantallas de ordenador, todas ellas plasman todo tipo de contenidos. Cada día estamos acostumbrados a más impactos de estas pantallas azules que en esta ocasión nos permite contemplar una realidad y al mismo tiempo la propia vida efímera.

Precisamente Tortosa trabaja habitualmente con estas nuevas tecnologías. El propio autor considera que las tecnologías han hecho que de nuevo se reconduzca la luz, de la misma manera que lo hicieron en el Renacimiento la cámara oscura y la clara, hasta la invención de la fotografía que nos enseñó una nueva mirada. Así, hemos llegado a un nuevo renacimiento tecnológico pero en esta ocasión a través de las nuevas tecnologías que permiten nuevas formas de interactuar con las obras.

En esta ocasión es ese lienzo azul (esa pantalla) la que marca el ritmo al espectador y no al revés. Las pantallas que tradicionalmente usamos constantemente para esos estímulos, golpes de información, comunicación, y otras acciones pasan a marcar su propio ritmo y somos en esta ocasión nosotros quienes contemplemos lo que quieren marcar.

¿Y qué nos marcan? Precisamente el reflejo de nuestras acciones, una mínima expresión, ese recorrido de un punto a otro del cielo que transporta centenares de historias y dejan un ínfimo rastro en el lienzo azul. Tan ínfimo es que al cabo de un poco tiempo se difumina hasta desaparecer.

En 20.000 pies de altura, ese lienzo de azul nos transporta al propio espacio aéreo de cada territorio donde se encuentre expuesta la obra. ¿Cuántos aviones pueden pasar en València, Cuenca o León? Tortosa por ejemplo cuenta que “en el espacio aéreo de Valencia, a esa altura, normalmente están pasando 6 o 7 aviones a la vez. Si abarcamos más espacio, capturaremos más aviones y por lo tanto más trayectos.

El espectro de espacio que abarca la obra es de unos cientos de kilómetros, lo que hace que en un momento determinado llegue a haber hasta unos 200 aviones.”

Todas esas aviones protagonizan cada día el lienzo azul con sus propios recorridos. Esas finas estelas blancas que dejan su rastro en el cielo azul y que ahora los espectadores pueden contemplar desde cómo se forman hasta incluso cómo desaparecen. Así contemplamos prácticamente todo ese proceso de inicio a fin en una experiencia completa e inmersiva.

Estamos en sí ante una obra única y que se reinventa cada día porque a pesar que los trayectos aéreos si están marcados, Tortosa señala que “se van recogiendo y generando sobre el lienzo azul, van cambiando a medida que el sistema los capta. Ello hace que siempre sea diferente el orden en el que se genera cada estela blanca.”

Esas estelas blancas, ese rastro que dejan los trayectos, se dibuja en ese lienzo azul para que los visitantes puedan contemplarlos en una experiencia única. Tortosa apunta precisamente a un término acuñado por Marc Augé: “Los no lugares”. Más tarde, sería Bauman en la Modernidad Líquida, “espacios despojados de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones y la historia: los ejemplos incluyen aeropuertos, autopistas o el transporte público”.

La respuesta no se hace esperar porque en 20.000 pies de altura o la memoria ínfima no deja a nadie indiferente. “Al principio se quedan sorprendidos porque sólo ven un lienzo azul, pero pronto comienzan a descubrir las estelas blancas recorriendo ese espacio. Es en ese momento cuando la obra los atrapa y establecen la relación del cielo y el transcurrir del viaje. Es el acontecimiento”, comenta el propio autor.

Así esos “no lugares” forman parte de una obra donde la relación del espacio y el tiempo son sus principales ingredientes. En esta ocasión, su autor, Rubén Tortosa ha utilizado esas pantallas para jugar con esos finos trazos blancos que desaparecen y que despiertan en nosotros un interés por saber más de cada una de esas historias porque al fin y al cabo es la historia de cada uno de nosotros mismos.



Fleeting, ephemeral life at different heights

Álex Ladrón de Guevara

The clock marks the seconds, minutes and hours, and the fact is that 1,440 minutes makes a day and in that passage of time, hundreds and thousands of lives pass by at different paces, in different time zones, but also at thousands of feet in altitude. The artwork *20,000 feet up or Negligible memory* reflects on space and time in an innovative way.

To do so, we have to think about the main elements: aeroplanes, the people who travel within them and a blue sky. Inside these means of transport, dozens of lives are travelling from one point to another while interacting at 20,000 feet. And without knowing it, the sky depicts the trace of it in a white stroke that remains for a brief time to be contemplated.

“Flight paths have always fascinated me because of how they behave in terms of time and space. I have always imagined the people travelling in those planes from one place to another, covering distances of thousands of kilometres in that sky without borders,” explains the creator, Rubén Tortosa.

This blue canvas is a window that connects with the physical space itself where it is displayed. The artwork reflects the current airspace where it is displayed in real time. Thus, it is a unique artwork in each site where it is displayed, and it is reinvented every day because not even the routine itself is identical. “Generating a metaphor of the blue canvas like a screen showing a reality from another reality at the same time; I found it interesting to make us reflect on that,” Tortosa adds.

Within the same minute at different heights, we can see how two people do exactly the same thing, but one of them is part of a work of art. At 20,000 feet, those passengers are unwittingly part of an artwork that leaves behind a minimal trace on the blue canvas. And that is one of the keys to the work. As its creator himself points out, “Those who travel, without realising it, are generating an event, an interaction 20,000 feet below.”

In fact, unaware of it, they are part of a real-time work of art which at the same time is ephemeral. As Rubén Tortosa comments, “*white trails* that advance at the same time on the blue canvas (screen/window) make that event visible, that change in a negligible memory which in a few seconds, that trail, fades away.”

The artist uses a screen that acts as that blue sky and indeed points out that “now screens are the place where we look, see and are watched. I would almost say that between us and the world there is always a screen in the middle.” These days, smartphones have radically changed our way of communicating, getting informed and even interacting. Now art is feeding from these screens, too, and from these blue canvases that enable new languages to interact with them.

There are screens of all types: mobiles, tablets, smartwatches, traditional televisions, computer screens...and all of them bring together all kinds of content. Day by day we are getting ever more used to more impacts from these blue screens, which on this occasion allow us to look upon a reality and at the same time ephemeral life itself.

Indeed, Tortosa regularly works with these new technologies. The artist of the work himself considers that technologies have caused light to be redirected again, in the same way that the *camera oscura* and the *camera lucida* did in the Renaissance until photography was invented, which taught us a new way to look. Hence, we have reached a new technological renaissance, albeit this time through new technologies that enable new ways of interacting with artworks.

This time it is that blue canvas (that screen) that sets the pace for the viewer and not the other way around. The screens we traditionally use constantly for these stimuli, information bites, communication and other activities begin to set their own pace and this time it is we who are watching what they want to set out for us.

And what do they set out? Precisely the reflection of our actions, a minimal expression, that journey from one point to another in the sky that conveys hundreds of stories and leaves a tiny trace on the blue canvas. So tiny is it that after a brief while it fades until it disappears.

At 20,000 feet up, this blue canvas takes us to the airspace of every territory where the work is exhibited. How many planes might pass by in Valencia, Cuenca or León? Tortosa, for example, says that “in the airspace of Valencia, at that height, there are normally 6 or 7 planes passing over at the same time. If we include more space, we will capture more planes and therefore more flight paths. The spectrum of space covered

by the artwork is a few hundred kilometres, which means that at any given time there may be up to 200 aeroplanes.”

Every day, all of these planes play a role on the blue canvas with their own routes with those fine white trails that leave their trace in the blue sky and which onlookers can now watch to see how they form and even how they disappear. Thus, we observe practically the entire process from start to finish in a complete, immersive experience.

This is a unique artwork that reinvents itself every day because even though the flight paths are marked, Tortosa points out that “they are captured and generated on the blue canvas; they change as the system captures them. Hence, the order in which each white trail is formed is always different.”

Those white trails, that trace left by the flight paths, is drawn on that blue canvas so that visitors can contemplate them in a unique experience. Indeed, Tortosa points to a term coined by Marc Augé: the “non-places.” Later, it would be Bauman in *Liquid Modernity*: “spaces devoid of the symbolic expressions of identity, relations and history: examples include airports, motorways, [...] public transport”.

The answer is not long in coming because at 20,000 feet the minuscule memory does not leave anyone indifferent. “At first, they are surprised since they can only see a blue canvas, but soon they begin to discover the white trails moving across that space. That is the moment when the work snares them and they connect the relationship between the sky and the journey passing by. That is the event,” the creator himself explains.

Thus, those “non-places” are part of an artwork in which the relationship with space and time are the main ingredients. On this occasion, the artist who created it, Rubén Tortosa, has used those screens to play with those fine white trails that fade and which arouse an interest in us to find out more about each of those stories because, after all, it is the story of each one of ourselves.



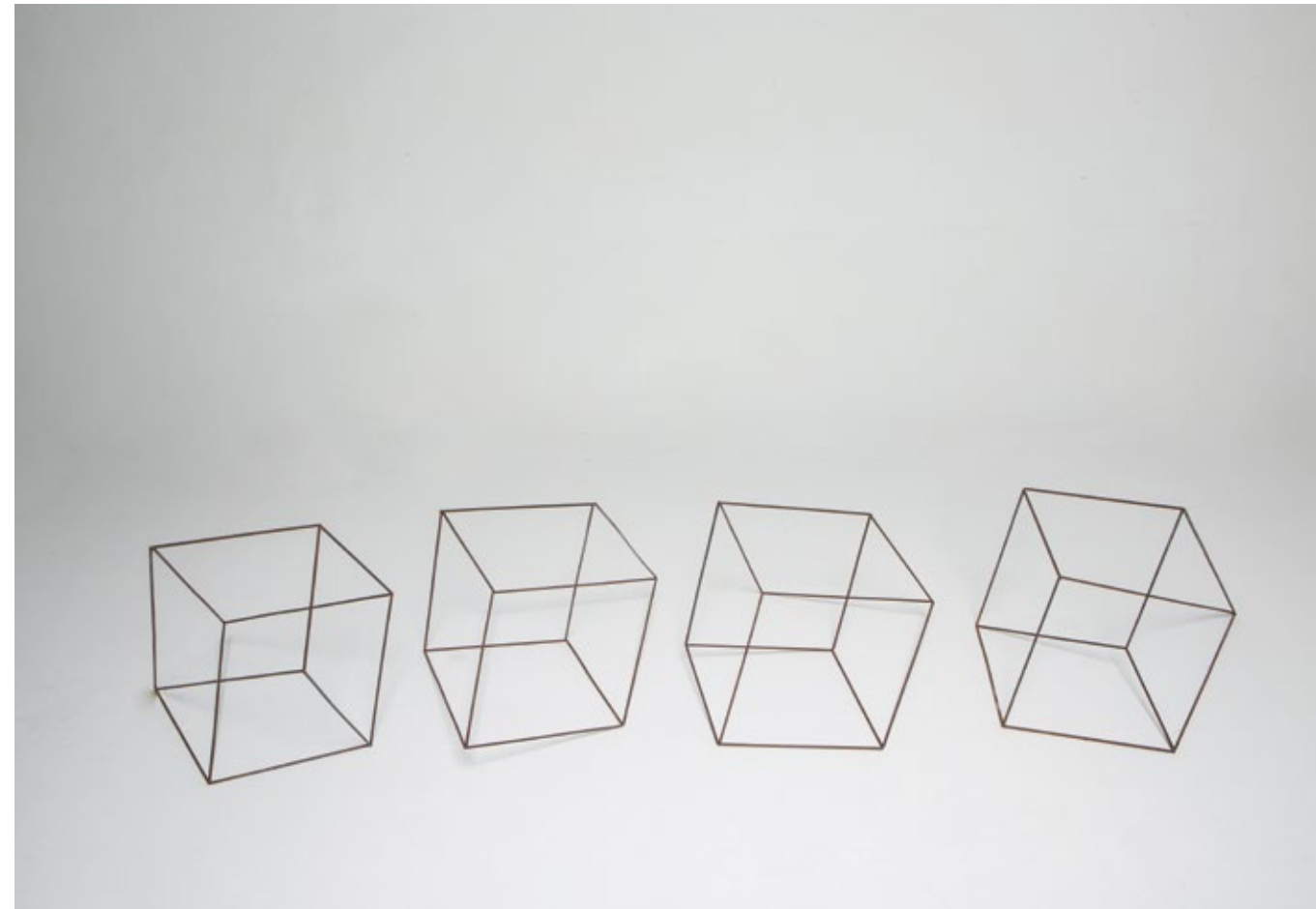
Lukas Ulmi

Lucerna, Suíça, 1958

Cubos formados. Políptico I. 2019

Vareta de ferro

70 x 305 x 80 cm



POLU+PTYCHĚ, Lukas Ulmi. Cubs formats

Josep Montesinos



En *Cubs Formats, Políptic I*, Lukas Ulmi reflexiona sobre formes geomètriques construïdes per mitjà del moviment.¹ El cub com a element central, geomètric, perfecte, universal; juntament amb el cinètic com a marc, referència, praxi, pregunta i solució. Són imatges, suspeses en l'espai del blanc infinit, les quals només tenen sentit quan es mouen o ens movem. I tot això amb l'única materialitat de les línies; simplicitat de mitjans, matèria primera concretada en unes fines varetes de ferro de 6 mil·límetres. Aquesta austeritat no significa improvisació, l'obra és el resultat d'una profunda anàlisi prèvia.

Uns cubs conformats des del nostre punt de vista, des de la mirada de l'espectador: un espai subjectiu, o simplement la subjectivitat de la realitat. Perquè la màxima clàssica: l'home és la mesura de totes les coses, la podem aplicar ací a la percepció de l'individu sobre la realitat. I els éssers humans apreciem les coses no com són sinó d'una manera subjectiva a causa de la limitació dels nostres sentits.

Els artistes al llarg de la història han jugat amb aquesta realitat, han distorsionat en les seues obres perquè els nostres ulls, o més aviat el nostre cervell, les aprecie, les equilibre, les embel·lisca, les entenga. Així, la distorsió de les columnes, els angles, la verticalitat, la *krepis* dels temples grecs clàssics per a mostrar-nos equilibri, rectitud, magnificència; el punt de fuga cap al qual es projecten totes les línies per a mostrar-nos profunditat; les anamorfosis, les figures impossibles i així un sens fi. En última instància la bellesa es realitza, a vegades, a través de la distorsió de la realitat i així la seua apreciació.

L'obra dotada de formes geomètriques que freguen la perfecció, sense escala, capaç de tancar un contingut, de marcar uns límits. Línies que conformen la tridimensionalitat, engany als nostres sentits, delimitació de l'espai buit. No són figures ergonòmiques, són formes pures de la naturalesa, bellesa plàstica en el llenç del nostre cervell. No és un art que ens embadalisca pel color o la iconografia. "Ens trobem davant d'un art de la ment, que troba la seua raó de ser en l'especulació espacial..."².

Les varetes de ferro de Lukas Ulmi emmarquen el buit, l'objecte últim de l'escultura, el final de la cerca quotidiana i infinita. El buit, la seua absència tan poderosa com la seua presència, i els seus límits en una frontera geomètrica.

L'opció d'Ulmi entraria en la connexió de diversos plans: l'espai, l'emergència de les formes i les seues relacions geomètriques i dinàmiques,³ tot això a través d'una materialitat mínima, així com el coneixement i l'aplicació de les lleis físiques.

La geometria, la matemàtica, el nombre sempre ha format part del símbol, del significat. Així són els espais sagrats, les mesures de la perfecció (el nombre pi), reflecteixen l'aproximació al transcendent, a l'invisible, a la bellesa suprema. La visió de Políptic I és un moment, un parèntesi en la nostra indagació, és creure el que veiem, per a immediatament en el següent pla veure'n un altre de diferent, que així mateix també és vertader. Simplement és l'arrossegament visual de la descreença o més aviat un moment de breu gaudi estètic, que no és poc.

Però, com hem indicat, la construcció de l'obra no sols es basa en la intuïció sinó, evidentment, en el coneixement. Ulmi ens planteja un vertader laboratori d'experimentació, amb les línies, amb el moviment, amb l'espai. Comprensió de les lleis físiques, tant de la cinètica com de la visió, perquè sense aquest coneixement l'obra no resulta i només el fracàs i la decepció arriben al creador. En paraules de P. Palazuelo: “Es requereix, abans de res, un coneixement en més o menys profunditat, una interiorització, d'aquestes lleis, un saber per experiència quines són, què són, com funcionen. En cas contrari, tot és frustració. Diria que aquestes coses es posseeixen sense posseir-les: són aquestes, més aviat, les que ens posseeixen.”⁴

Geometria, doncs, en moments explícita, amb sentit, suggeridor; en d'altres, sense, inquietant. I l'evident és que la mateixa línia posseeix els diversos sentits: explícits a vegades o sense sentit en altres ocasions. Ordre i caos com l'existència mateixa: “Vivim en una època extremadament fèrtil, alhora que agitada i contradictòria. La Geometria del Caos manté l'existència d'un embull de línies (rectes i corbes) sobre la qual s'articulen els suports de la vida i la mort, el caos i les seues formes, la guerra com a estructura, el virus com a profecia maleïda. Evidències de la gegantesca paradoxa còsmica.”⁵ I, en aquest caos, i en època de pandèmia i pors universals, aconseguix Ulmi una cosa que no és poc: mostrar-nos com la realitat lluny de ser monòtona és canviant, inestable, amena. Són obres obertes, inacabades, que només es defineixen en la percepció de l'espectador, en els mecanismes d'interacció perceptiva.⁶

Perquè l'única realitat és la que portem dins, és la nostra capacitat d'apreciar i traduir l'exterior. En paraules de Herrmann Hesse: “No hi ha més realitat que la que tenim dins. Per això la majoria dels éssers humans viu tan irrealment; perquè creu que les

imatges exteriors són la realitat i no permeten al seu propi món interior manifestar-se. Es pot ser molt feliç així, per descomptat. Però quan es coneix l'altre, ja no es pot triar el camí de la majoria... el camí de la majoria és fàcil, el nostre difícil. Caminem.”⁷ I aquest 'jo' només s'aprecia conscientment des de la visió crítica cap a l'exterior, de la lectura personal, d'aquesta distorsionada realitat.

La contemplació de l'obra d'Ulmi s'aproxima a un fenomen viu, màgic, sorprenent, en paraules de Román de la Calle: “màgia de les geometries de la mirada”⁸. I què més podem demanar sinó que algú ens aporte un poc d'il·lusió, d'encantament en un món tan necessitat d'això?

¹ <http://lukasulmi.com/videos/>, consultat al setembre 2020.

² Patuel, 1999, p.74.

³ Román de la Calle, 1999, p. 39.

⁴ “Materia, forma y lenguaje universal. Conversación de Santiago Amón con P. PALAZUELO”, <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=54> consultat al setembre de 2020.

⁵ Chirivella, 2020, p. 27

⁶ Umberto Eco, 1962, p. 71-104.

⁷ Demian, Hermann Hesse, ed. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>, p.123

⁸ Román de la Calle: <https://docplayer.es/75417502-lukas-ulmi-en-una-mirada.html>, consultat al setembre de 2020.

Bibliografia

- DE LA CALLE, ROMÁN: “Lukas Ulmi. Construir en el espacio vacío, retando a la percepción desde la imaginación formal”, *Lukas Ulmi 2002-2017*, <https://docplayer.es/75417502-Lukas-ulmi-en-una-mirada.html>.
- DE LA CALLE, ROMÁN (1999): “Constructivismos: espacios para la interpretación”, *Geométrica Valenciana, La huella del constructivismo 1949-1999*, Comissaris: Rafael Prats Rivelles i Pascual Patuel Chus, Sala Parpalló, Diputació de València, p. 37-47.
- CHIRIVELLA BONET, MANUEL (2020): “Arte geométrico. El sustrato valenciano”, *Una aproximación a la Geometría Valenciana*, Museu de la Ciutat, juliol-novembre 2020, Ajuntament de València-Fundació Chirivella Soriano, p. 9-27.
- ECO, UMBERTO (1962): *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral. Barcelona.
- HESSE, HERMANN (2019): *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair*. Alianza Editorial, Madrid.
- PATUAEL, PASCUAL (1999): “Arte geométrico valenciano. Medio siglo de constructivismo valenciano”, p. 65-119.

POLU+PTYCHĒ, Lukas Ulmi. Cubos formados

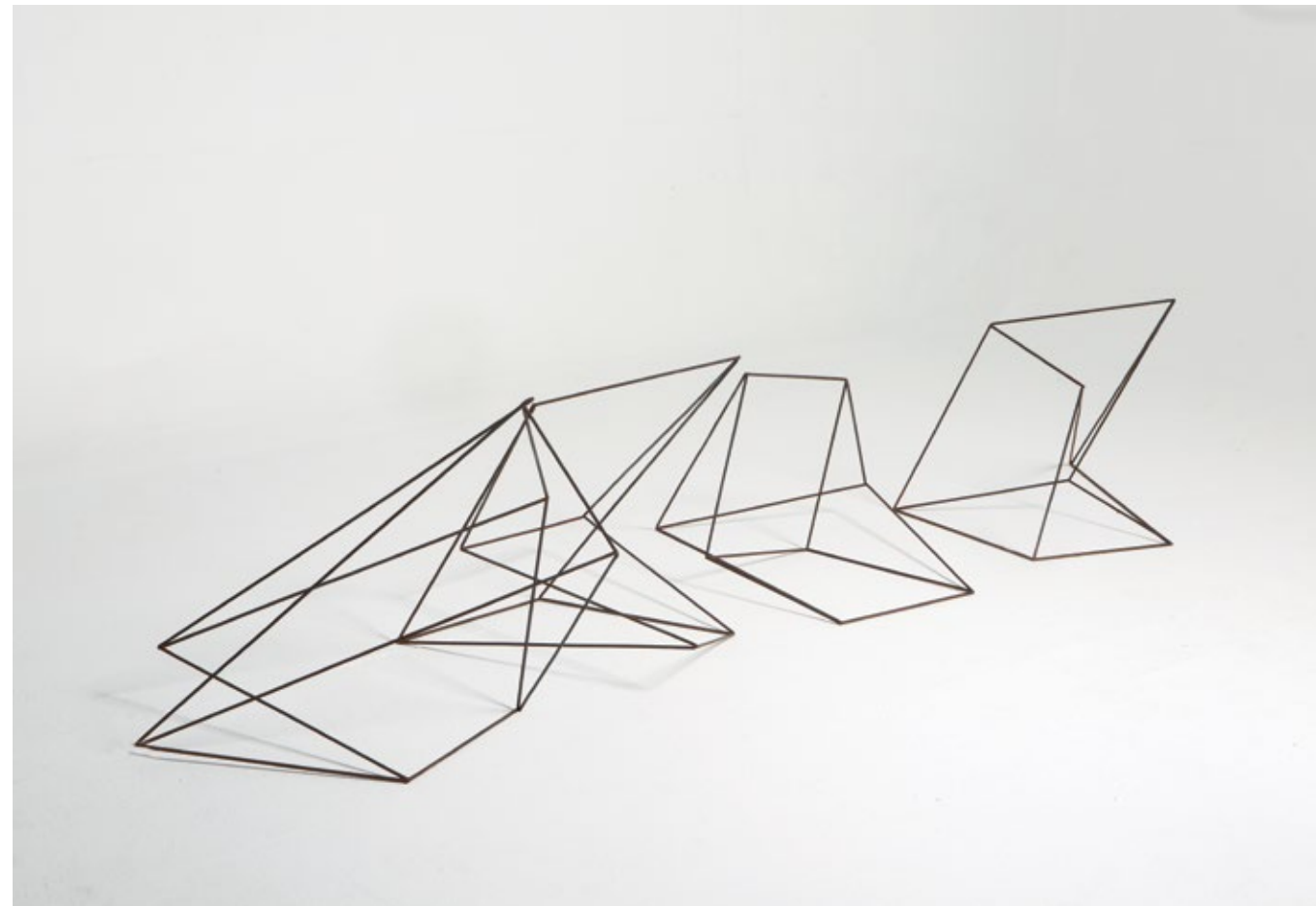
Josep Montesinos

En *Cubos Formados, Políptico I*, Lukas Ulmi reflexiona sobre formas geométricas construidas a través del movimiento¹. El cubo como elemento central, geométrico, perfecto, universal; junto a lo cinético como marco, referencia, praxis, pregunta y solución. Son imágenes, suspendidas en el espacio del blanco infinito, las cuales solo tienen sentido cuando se mueven o nos movemos. Y todo ello con la única materialidad de las líneas; simplicidad de medios, materia prima concretada en unas finas varillas de hierro de 6 milímetros. Esta austeridad no significa improvisación, la obra es el resultado de un profundo análisis previo.

Unos cubos conformados desde nuestro punto de vista, desde la mirada del espectador: un espacio subjetivo, o simplemente la subjetividad de la realidad. Porque la máxima clásica: el hombre es la medida de todas las cosas, la podemos aplicar aquí a la percepción del individuo sobre la realidad. Y los seres humanos apreciamos las cosas no como son sino de una manera subjetiva debido a la limitación de nuestros sentidos.

Los artistas a lo largo de la historia han jugado con esa realidad, han distorsionado en sus obras para que nuestros ojos, o mejor nuestro cerebro, las aprecie, las equilibre, las embellezca, las entienda. Así la distorsión de las columnas, los ángulos, la verticalidad, la *krepis* de los templos griegos clásicos para mostrarnos equilibrio, rectitud, magnificencia; el punto de fuga hacia el que se proyectan todas las líneas para mostrarnos profundidad; las anamorfosis, las figuras imposibles y así un sinfín. En última instancia la belleza se realiza, en ocasiones, a través de la distorsión de la realidad y así su apreciación.

La obra dotada de formas geométricas que rozan la perfección, sin escala, capaz de encerrar un contenido, de marcar unos límites. Líneas que conforman la tridimensionalidad, engaño a nuestros sentidos, delimitación del espacio vacío. No son figuras ergonómicas, son formas puras de la naturaleza, belleza plástica en el lienzo de nuestro cerebro. No es un arte que nos embelese por el color o la iconografía. “Nos encontramos ante un arte de la mente, que encuentra su razón de ser en la especulación espacial...”².



Las varillas de hierro de Lukas Ulmi enmarcan el vacío, el objeto último de la escultura, el final de la búsqueda cotidiana e infinita. El vacío su ausencia tan poderosa como su presencia y sus límites en una frontera geométrica.

La opción de Ulmi entraría en la conexión de diversos planos: el espacio, la emergencia de las formas y sus relaciones geométricas y dinámicas³, todo ello a través de una materialidad mínima, así como el conocimiento y aplicación de las leyes físicas.

La geometría, la matemática, el número siempre ha formado parte del símbolo, del significado. Así son los espacios sagrados, las medidas de la perfección (el número Pi), reflejan la aproximación a lo trascendente, a lo invisible, a la belleza suprema. La visión de Políptico I es un momento, un paréntesis en nuestra indagación, es creer lo que vemos, para inmediatamente en el siguiente plano ver otro distinto, que asimismo también es verdadero. Simplemente es el arrastre visual del descreimiento o más bien un momento de escueto goce estético, que no es poco.

Pero, como hemos indicado, la construcción de la obra no solo se basa en la intuición sino evidentemente en el conocimiento. Ulmi nos plantea un verdadero laboratorio de experimentación, con las líneas, con el movimiento, con el espacio. Comprensión de las leyes físicas, tanto de la cinética como de la visión, pues sin este conocimiento la obra no resulta y solo el fracaso y la decepción alcanzan al creador. En palabras de P. Palazuelo: “Se requiere, ante todo, un conocimiento en mayor o menor profundidad, una interiorización, de dichas leyes, un saber por experiencia cuáles son, qué son, cómo funcionan. De lo contrario, todo es frustración. Diría que esas cosas se poseen sin poseerlas: son ellas, más bien, las que nos poseen”⁴.

Geometría, pues, en momentos explícita, con sentido, sugerente, en otras carente de él, inquietante. Y lo evidente es que la misma línea posee los diversos sentidos: explícitos a veces, o sin sentido en otras ocasiones. Orden y caos como la existencia misma: “Vivimos en una época extremadamente fértil, a la vez que agitada y contradictoria. La Geometría del Caos mantiene la existencia de una maraña de líneas (rectas y curvas) sobre la que se articulan los soportes de la vida y la muerte, el caos y sus formas, la guerra como estructura, el virus como profecía maldita. Evidencias de la gigantesca paradoja cósmica”⁵. Y, en este caos, y en época de pandemia y miedos universales, logra Ulmi algo que no es poco: mostrarnos como la realidad lejos de ser monótona es cambiante, inestable, amena. Son obras abiertas, inacabadas, que solo se definen en la percepción del espectador, en los mecanismos de interacción perceptiva⁶.

Porque la única realidad es la que llevamos dentro, es nuestra capacidad de apreciar y traducir lo exterior. En palabras de Hermann Hesse: “No hay más realidad que la que tenemos dentro. Por eso la mayoría de los seres humanos vive tan irrealmente; porque cree que las imágenes exteriores son la realidad y no permiten a su propio mundo interior manifestarse. Se puede ser muy feliz así, desde luego. Pero cuando

se conoce lo otro, ya no se puede elegir el camino de la mayoría... el camino de la mayoría es fácil, el nuestro difícil. Caminemos”⁷. Y ese ‘yo’ solo se aprecia conscientemente desde la visión crítica hacia el exterior, de la lectura personal, de esa distorsionada realidad.

La contemplación de la obra de Ulmi se aproxima a un fenómeno vivo, mágico, sorprendente, en palabras de Román de la Calle: “magia de las geometrías de la mirada”⁸. ¿Y que más podemos pedir? sino que alguien nos aporte un poco de ilusión, de encantamiento en un mundo tan necesitado de ello.

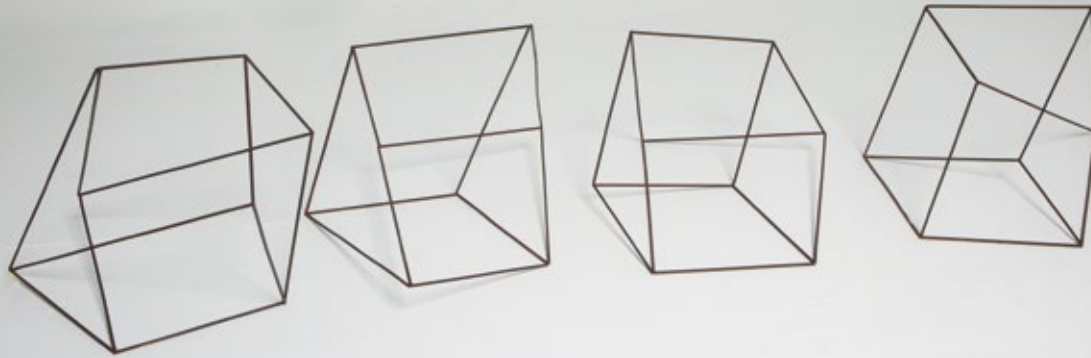
-
- 1 <http://lukasulmi.com/videos/>, consultado en septiembre 2020.
 - 2 Patuel, 1999, p.74.
 - 3 Román de la Calle, 1999, p. 39.
 - 4 “Materia, forma y lenguaje universal. Conversación de Santiago Amón con P. PALAZUELO”, <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=54> consultado en septiembre de 2020.
 - 5 Chirivella, 2020, p. 27
 - 6 Umberto Eco, 1962, p. 71-104.
 - 7 Demian, Hermann Hesse, ed. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>, p.123
 - 8 Román de la Calle: <https://docplayer.es/75417502-lukas-ulmi-en-una-mirada.html>, consultado en septiembre de 2020.

Bibliografía

- DE LA CALLE, ROMÁN: “Lukas Ulmi. Construir en el espacio vacío, retando a la percepción desde la imaginación formal”, *Lukas Ulmi 2002-2017*, <https://docplayer.es/75417502-Lukas-ulmi-en-una-mirada.html>.
- DE LA CALLE, ROMÁN (1999): “Constructivismos: espacios para la interpretación”, *Geométrica Valenciana, La huella del constructivismo 1949-1999*, Comisarios: Rafael Prats Rivelles y Pascual Patuel Chus, Sala Parpalló, Diputació de València, pp. 37-47.
- CHIRIVELLA BONET, MANUEL (2020): “Arte geométrico. El sustrato valenciano”, *Una aproximación a la Geometría Valenciana*, Museu de la Ciutat, juliol-novembre 2020, Ajuntament de València-Fundación Chirivella Soriano, pp.9-27.
- ECO, UMBERTO (1962): *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral. Barcelona.
- HESSE, HERMANN (2019): *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair*. Alianza Editorial, Madrid.
- PATUAEL, PASCUAL (1999): “Arte geométrico valenciano. Medio siglo de constructivismo valenciano”, , , *Geométrica Valenciana, La huella del constructivismo 1949-1999*, Comisarios: Rafael Prats Rivelles y Pascual Patuel Chus, Sala Parpalló, Diputació de València, pp.65-119.
-

POLU+PTYCHĚ, Lukas Ulmi. Formed cubes

Josep Montesinos i Martínez

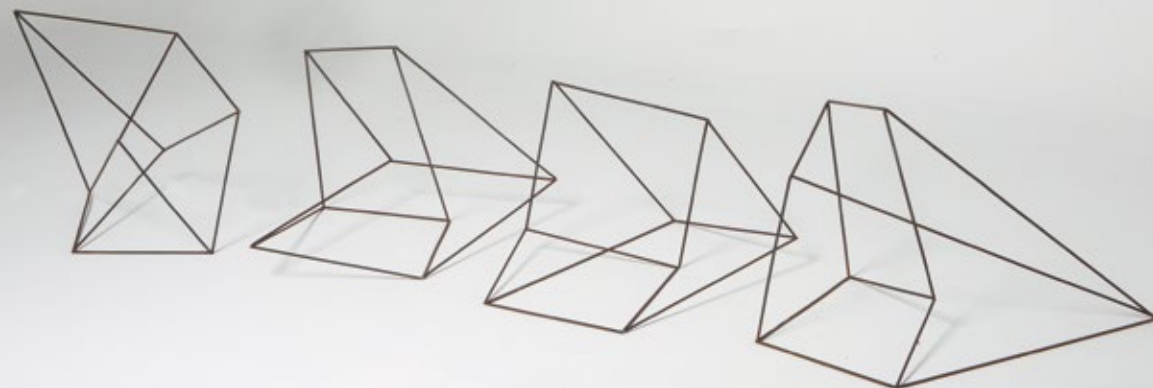


In *Formed Cubes, Polyptych I*, Lukas Ulmi reflects on geometric shapes constructed via movement¹. The cube is seen as a central, geometric, perfect, universal element together with kinetics as a framework, reference, praxis, question and solution. They are images, suspended in the space of infinite white, which only make sense when they move or we move. And all of this with the sole materiality of the lines; a simplicity of media, raw material made into fine 6-millimetre iron rods. This austerity does not imply improvisation; the work is the result of deep prior analysis.

Some cubes are formed from our point of view, from the viewer's gaze: a subjective space or simply the subjectivity of reality. This is because here we can apply the classic maxim that "man is the measure of all things" to the individual's perception of reality. And human beings appreciate things not as they are but subjectively due to our senses' limitations.

Artists throughout history have played with that reality; they have distorted their works so that our eyes, or better still our brain, can appreciate them, balance them, beautify them and understand them. Hence the distortion of the columns, the angles, the verticality, the *krepis* of the classical Greek temples to show us balance, rectitude, magnificence; the vanishing point towards which all lines are projected to show us depth; the anamorphoses, the impossible figures and so on endlessly. Ultimately, beauty is created at times by distorting reality and thereby appreciation of it.

The work is endowed with geometric shapes bordering on perfection, without scale, able to enclose content, putting limits. They are lines that make up the three-dimensionality, a trick on our senses, a delimitation of empty space. They are not ergonomic figures but pure forms from nature; plastic beauty on the canvas of our brain. It is not an art that captivates us with colour or iconography. «We are faced with an art of the mind, which finds its reason for being in spatial speculation ...»².



Lukas Ulmi's iron rods frame the void, the ultimate object of the sculpture, the end of the daily, infinite search. The void, its absence as powerful as its presence and its limits in a geometric frontier.

Ulmi's option would fit into the connection of various planes: space, the emergence of forms and their geometric and dynamic relationships³, all through minimal materiality, as well as knowledge and the application of physical laws.

Geometry, mathematics and numbers have always been part of the symbol, of the meaning. So are sacred spaces, the measurements of perfection (the number Pi); they reflect an approach to the transcendent, to the invisible, to supreme beauty. The vision of *Polyptych I* is a moment, a parenthesis in our inquiry; it is believing what we see so as to immediately see a different one in the next plane, which is also true. It is simply the visual pull of disbelief or rather a moment of brief aesthetic joy, which is no small thing.

However, as we have pointed out, the construction of the artwork is not only based on intuition but evidently on knowledge. Ulmi proposes for us a true laboratory of experimentation with lines, movement and space. There is an understanding of the physical laws of kinetics and sight, because without such knowledge the artwork does not function and only failure and disappointment will touch the creator. In the words of P. Palazuelo: "Above all, it requires more-or-less in-depth knowledge, an internalization of these laws, knowledge from experience of what they are and how they work. Otherwise, all is frustration. I would say that these things are possessed without possessing them; rather, they are the ones that possess us"⁴.

It is geometry, then, at times explicit, suggestive and with meaning; at others devoid of it, disturbing. And what is obvious is that the same line has different meanings: at times explicit, at others nonsensical. Order and chaos like existence itself: "We live in extremely fertile times that are also hectic and contradictory. The Geometry of Chaos maintains the existence of a tangle of lines (straight and curved) on which the supports of life and death, chaos and its forms, war as structure and virus as a cursed prophecy are all articulated. Proof of the gigantic cosmic paradox"⁵. And in this chaos, and in times of pandemic and universal fears, Ulmi achieves something that is no small feat: he shows us how reality, far from being monotonous, is shifting, unstable, enjoyable. They are open, unfinished artworks that are only defined in the viewer's perception, in the mechanisms of perceptual interaction⁶.

Because the only reality is what we carry within, it is our ability to appreciate and translate what is outside. In the words of Hermann Hesse: "There is no reality except the one contained within us. That is why so many people live such an unreal life. They take the images outside of them for reality and never allow the world within

to assert itself. You can be happy that way. But once you know the other interpretation, you no longer have the choice of following the crowd. [...] the majority's path is an easy one; ours is difficult. Let us walk."⁷ And that is only consciously appreciated through a critical outward view, through personal reading, from that distorted reality.

Contemplation of Ulmi's work is similar to a living, magical, surprising phenomenon, in the words of Román de la Calle: «magic of the geometries of one's gaze».⁸ And what more can we ask for, but for someone to give us a little excitement and charm in a world so in need of them?

-
- 1 <http://lukasulmi.com/videos/>, seen September 2020.
 - 2 Patuel, 1999, p.74.
 - 3 Román de la Calle, 1999, p. 39.
 - 4 "Matter, form and universal language. Conversation by Santiago Amón with P. PALAZUELO", <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=54> Seen in September 2020.
 - 5 Chirivella, 2020, p. 27
 - 6 Umberto Eco, 1962, p. 71-104.
 - 7 Demian, Hermann Hesse, ed. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>, p.123
 - 8 Román de la Calle: <https://docplayer.es/75417502-Lukas-ulmi-en-una-mirada.html>, consultado en septiembre de 2020.

Bibliography

DE LA CALLE, ROMÁN: "Lukas Ulmi. Constructing in empty space, challenging perception through formal imagination", *Lukas Ulmi 2002-2017*, <https://docplayer.es/75417502-Lukas-ulmi-en-una-mirada.html>.

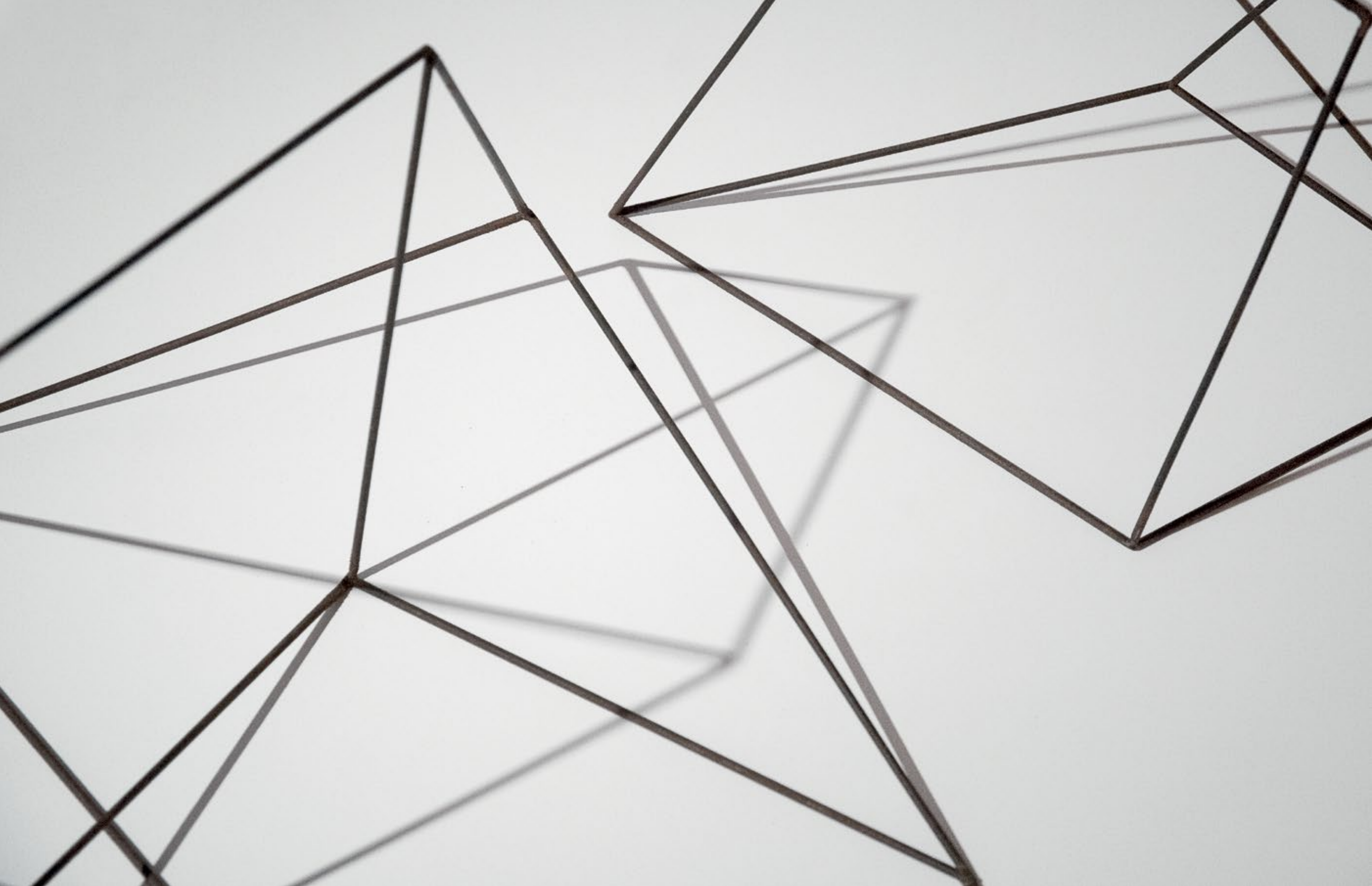
DE LA CALLE, ROMÁN (1999): «Constructivisms: spaces for interpretation», *Geometrica Valenciana, The hallmark of constructivism 1949-1999*, Commissioners: Rafael Prats Rivelles and Pascual Patuel Chus, Parpalló Hall, Diputació de València, pp. 37-47.

CHIRIVELLA BONET, MANUEL (2020): "Geometric Art. The Valencian substrate", *An Approach to Valencian Geometry*, Museu de la Ciutat, July-November 2020, Ajuntament de València-Fundación Chirivella Soriano, pp. 9-27.

ECO, UMBERTO (1962): *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo. (Open work: form and indeterminacy in contemporary art.)* Seix Barral. Barcelona.

HESSE, HERMANN (2019): *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair.* (History of the youth of Emil Sinclair.) Alianza Editorial, Madrid.

PATUAEL, PASCUAL (1999): "Arte geométrico valenciano. Medio siglo de constructivismo valenciano" ("Valencian geometric art. Half a century of Valencian constructivism"). pp.65-119.



Les obres d’aquesta exposició van ser adquirides per la Conselleria d’Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana en 2019, com a resultat de la selecció duta a terme per un grup d’experts en art contemporani integrat per Ester Alba Pagán, Román de la Calle, Rosa María Castells González, Nuria Enguita Mayo, Irene Gras Cruz, María Marco Such, Josep Montesinos i Martínez, Paloma Palau Pellicer, José Luis Pérez Pont, Ricard Silvestre Vañó i Pilar Tebar Martínez.

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
Alcaldeessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d’Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial
de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial
de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià
de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni
de la Conselleria d’Educació, Cultura i Esport
i Presidenta de la Comissió Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretari

Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d’Educació,
Cultura i Esport i conservació d’obres d’art

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Direcció — Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d’Exposicions

Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

Exposició

Organització

Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana

Direcció

José Luis Pérez Pont

Artistes participants

Pablo Bellot
Isidro Blasco
Victoria Civera
Edu Comelles
Cristina Durán
Enric Fort Ballester
Susana Guerrero
Patricia Gómez
& María Jesús González
Irene Grau
Jota Izquierdo
María Jacarilla
Pepa L. Poquet
Paco Martí
Aurelia Masanet
Enric Mestre
Luisa Pastor
Rafaela Pareja
Massimo Pisani
Ana Sansano
Alvaro Terrones
Rubén Tortosa (); misan
Lukas Ulmi

Coordinació tècnica

Lucía González

Disseny gràfic

Marta Negre

Disseny i direcció de muntatge

La f@ctoria_innovació i disseny

Muntatge

Quadre. Manipulació
i conservació d'obres d'art

Assegurances

Hiscox

Catàleg

Textos

Ester Alba
Irene Ballester
Román de la Calle
Johanna Caplliure
Rosa María Castells
Juan Antonio Gallart
Carlos Garsán
Eric Gras
Irene Gras
Alex Ladrón de Guevara
Nuria Llopis
Joan Carles Martí
Cristina Martínez
María Marco
Enric Mira
Josep Montesinos
Paloma Palau
Ricard Silvestre
Pilar Tebar
Salva Torres
Carmen Velasco
Silvia Zarza

Fotografia

Juan Peiró
Marta Negre (10 - 17, 391)
Cristina Durán (95 - 109)
Thomas Ganzenmüller (111 - 125)
Elío Rodríguez (136 - 141)
Patricia Gómez & María Jesús González (144 - 152)
David Garabal (162 - 173)
Paco Martí (224 - 232)
Luisa Pastor (272, 280 - 285)
Javier Marina (293, 296)
Alvaro Terrones (336 - 352)
Arturo Martínez/Estudio A-2 (373 - 382)

Traducció valenciana

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

Traducció anglesa

Gary Smith

Disseny i maquetació

Marta Negre

Impressió i enquadernació

Gráficas Royanes



© dels textos: els autors
© de les imatges: els propietaris i/o depositaris
© de la present edició: Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana, 2021.

ISBN: 978-84-482-6540-3

Depòsit Legal: V-346-2021
