

Ángulos
del vacío

amb la col·laboració de la poeta LOLA ANDRÉS

CAROLINA
FERRER —
ENCARNA
SEPÚLVEDA
ΣΕΒΟΥΛΕΔΑ
ENCABINA
I ΓΙΛΙΓΙΛΙ —

PRESIDENT D'HONOR

Joaquín Puig i Ferrer
President de la Generalitat

PRESIDENT

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

VICEPRESIDENTS

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

César Sánchez Pérez
President de la Diputació
Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló
de la Plana

VOCALS

Gabriel Echávarri Fernández
Alcalde d'Alacant

Javier Moliner Gargallo
President de la Diputació
Provincial de Castelló

Jorge Rodríguez Gramage
President de la Diputació
Provincial de València

Vicente Farnós de los Santos
Representant del Consell
Valencià de Cultura

M^a. Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura
i Patrimoni de la Conselleria
d'Educació, Investigació,
Cultura i Esport i Presidenta de
la Comisió científico-artística

GERENT

José Luis Pérez Pont

SECRETARI

Josep Joan Vidal i Borràs
Subsecretari de la Conselleria
d'Educació, Investigació,
Cultura i Esport

GERENT

José Luis Pérez Pont

TÈCNIC DE PROGRAMACIÓ
EXPOSITIVA

Vicente Samper Embiz

TÈCNICA DE GESTIÓ
EXPOSITIVA

Lucía González Menéndez

TÈCNIC DE GESTIÓ
EXPOSITIVA EDUCACIÓ I
MEDIACIÓ

José Campos Alemany

TÈCNICA COORDINADORA
D'EXPOSICIONS

Montiel Balaguer Navarro

TÈCNICA DE GESTIÓ
ADMINISTRATIVA

Isabel Pérez Ortiz

TÈCNICA EN DIFUSIÓ I
PROMOCIÓ

Carmen Valero Escribá

PROTOCOL I RR PP

Nicolás S. Bugeda

AUXILIAR DE MUNTATGE

Antonio Martínez Palop

INTERVENTORA

Fátima Gil-Terrón i Lull

AUXILIAR D'INTERVENCIÓ

Germà Sánchez Eslava

AUXILIAR ADMINISTRATIU
SECRETARIA DE DIRECCIÓ

María Luisa Izquierdo López

ORGANITZACIÓ

**Consorti de Museus de la
Comunitat Valenciana**

COMISSÀRIA

Isabel Justo

COORDINACIÓ TÈCNICA

Isabel Pérez

TRANSPORT I MUNTATGE

Proyectos Re-habitStudio

**Quadre. Manipulació i
conservació d'obres d'art**

IMPRESSIÓ I ENMARCACIÓ

Momentolux

IL·LUMINACIÓ

Proyectos Re-habitStudio

Jesús Martínez

DISSENY GRÀFIC

el bandolero Lacabra

ROTULACIÓ

Símbols

ASSEGURANCES

**Correduría Juan José Gómez
Hiscox Seguros**

TEXTOS

**Carolina Ferrer
Isabel Justo**

POEMES

Lola Andrés

COORDINACIÓ DE L'EDICIÓ

Isabel Pérez

DISSENY I MAQUETACIÓ

el bandolero Lacabra

FOTOGRAFIA

Juan Peiró

TRADUCCIÓ AL ANGLÈS
DELS POEMES

Carlos Izquierdo

TRADUCCIÓ AL CASTELLÀ
DELS POEMES

Lola Andrés

TRADUCCIÓ AL VALENCIÀ

**Servici de Traducció i
Assessorament del Valencià
de la Conselleria d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport**

IMPRESSIÓ I
ENCUADERNACIÓ

La Imprenta C.G.

© dels textos:
les autores

© de les imatges:
les propietàries

Gestió de drets:
VEGAP

© de la present edició:
**Consorti de Museus de la
Comunitat Valenciana, 2016**

ISBN
978-84-482-6139-9

Depósito legal
V-3125-2016

Centre del Carme

València, 02-12-2016 – 05-02-2017



Col·laboren



P. 8 Carolina Ferrer & Encarna Sepúlveda

P. 19 Ángulos del vacío. Un diálogo en clave geométrica /
'Angles del buit'. Un diàleg en clau geomètrica
Isabel Justo

P. 51 **Ángulos** CAROLINA
del vacío FERRER –
ENCARNA
SEPÚLVEDA

P. 97 Poemas / Poemes / Poems
Lola Andrés



6

7

Ángulos
del vacío

CAROLINA
FERRER –
ENCARNA
SEPÚLVEDA

Cuando un libro me dice lo que yo quería decir, siento el derecho a apropiarme de sus palabras, como si alguna vez hubieran sido mías y estuviera recuperándolas.

Andrés Neuman

Nos empeñamos en esa vulgaridad suprema de no deberle nada a nadie. En el fondo, quien no cita, no hace más que repetir, pero sin saberlo ni elegirlo.

E. Vila-Matas

En las palabras de Barthes escucho el eco de unas de Montaigne: “Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin”.

E. Vila-Matas

Tomaré prestados, pues, pensamientos ajenos para intentar escribir un texto propio.

Las cosas podían haber sucedido de cualquier otra manera, y, sin embargo, sucedieron así...

Parece que en la vida ocurre todo al ritmo de un cronómetro invisible, no se puede decidir nada ni siquiera un minuto antes de que las cosas y las situaciones hayan decidido por sí mismas.

Han transcurrido más de veinticinco años desde que iniciáramos nuestra andadura como artistas y desde sus inicios nuestras carreras se desarrollaron en solitario, de forma individual. En todo este tiempo nos hemos dedicado ambas a la producción artística exclusivamente, o como dirían otros, a un irresponsable ejercicio de pura libertad.

Nos encerramos en el estudio al finalizar la carrera –o nos abrimos, según se mire–, limitarse es extenderse, decía Goethe. Porque ambas creíamos/creemos que para ir destilando lo vivido, lo pensado, lo observado, había que aislarse, concentrarse e intentar que nada nos distrajese.

Momento propicio, quizá, estos más de veinticinco años transcurridos para acometer este proyecto conjunto, este feliz encuentro, esta exposición anómala, entendiendo el término “anómalo” como salido de norma, en tanto que desviación o discrepancia de una regla, como alteración en lo previsto. Pero la verdadera rareza, la auténtica anomalía, desde nuestra perspectiva actual, es no haberlo intentado antes. Dos vidas ligadas del modo en el que lo están las nuestras, por razones de fuerza mayor habían de narrarse juntas, aunque sólo fuera por una vez o en un único relato.

Todo empezó en un ya lejano 1984, aunque ¿quién sabe con certeza dónde se cifra el comienzo de una historia?

La vida se encarga siempre de hacer que las personas con la misma visión del mundo se conozcan. El secreto y el regalo mayores de la vida es cuando dos personas semejantes se encuentran, nos dice Sándor Márai.

La primera ocurrencia de un proyecto surge de repente. Paul Valéry lo expresaba de este modo: “El buen Dios/La musa/ nos da gratuitamente el primer verso...”, lo que tiene que hacer el artista es “sacar provecho de este accidente fortuito”. Pues bien, la *ocurrencia* la tuvo Isabel Justo, la comisaria; el primer verso nos lo ofreció Lola Andrés, la poeta, regalándonos el título de la exposición “Ángulos del vacío”; nosotras hemos intentado sacar provecho del impulso recibido por ambas, de “esos maravillosos accidentes fortuitos”.

Al principio no poseía trazos definidos. Fue una presencia vaga, huidiza y difuminada durante un tiempo, pero nos pusimos a buscar y acabamos

hallando aquello que para nosotras estaba escondido y no se nos ofrecía con prontitud. Eso sí, sólo hemos mostrado una de las múltiples posibilidades con las que nos hemos encontrado porque el arte es plural como el universo y los caminos hollados se bifurcaban tercamente.

Nuestros *ángulos del vacío* no son un espacio carente de materia, no son oquedades faltas de solidez, no son ausencias; nuestros *ángulos del vacío* son presencias susurradas, son trazos en el aire, son preludios, tentativas... son el paisaje de la posibilidad, y la luz nos alumbra esa posibilidad.

Nos separa una cortina azul y fea, una lona plástica de tres metros de altura por veintitantos de longitud. Es el tercer estudio que compartimos, Encarna ha tenido cinco –si descontamos su *chambre de bonne* parisina y su *squatter* londinense–; yo, cuatro. No fue fácil tomar la decisión de compartir estudio, pero sí afortunada.

Partimos de alforjas, caminos y edades diferentes, pero las afinidades son múltiples y en nuestras obras abundan las confluencias. Nos une el rigor de la geometría, una cierta aspereza o sequedad en las formas; la acidez y la fuerza del color –según en qué fases–; nos atraen las superficies homogéneas, uniformes, industriales, nuestras pinturas están privadas de huella pictórica, no hay rastro de pincelada en ellas; detestamos las líneas curvas... y, sobre todo, nos une una clara vocación de abrazar lo indispensable, lo esencial, de prescindir de lo accesorio, nuestras pinturas han ido experimentando una suerte de despojamiento en sus elementos durante los últimos años.

Sin embargo, nuestros lenguajes plásticos son muy dispares. Encarna sería incapaz de acercarse a la realidad como yo lo hago, y yo, no tengo el cerebro dispuesto para la abstracción.

No sabemos si el arte será garantía de salud como proclaman algunos, sólo sabemos que desempeñamos una tarea obstinada que se alimenta de sí misma, que tiene algo de desmesura entre heroica y demente, que está plagada de dudas y despojada de certezas.

No sabemos si el arte será un vapor; quizá se evapore en el proceso de convertir lo exterior en interior.

Lo que sí sabemos ambas es que la pintura es un lugar privilegiado donde detener la mirada. Que nos curamos de vivir en lo que pintamos y que en lo que vivimos sanamos de pintar.

Y que ninguna de las dos hemos nacido para aceptar las cosas tal y como nos vienen dadas.

En el futuro, habrá que abrir nuevas puertas, traspasar nuevos umbrales, abrazar nuevos libros, recorrer nuevas cortinas... Encarna quizá lo narraría de este modo: pospondremos límites, difuminaremos contornos... Y con un lenguaje común diríamos: añadiremos nuevos ángulos a nuestras perspectivas, desplazaremos ópticas, desvelaremos tramos ocultos, abundaremos en estas lindes en fuga y dejaremos, en definitiva, que la vida vaya haciendo su oficio.

Y ahora sí que lo entiendo. ¿Sabéis?, en la vida ocurre todo lo que tiene que ocurrir y, al final, todo encuentra su lugar. Se trata de un proceso muy lento.

A mi compañera y a mí rastrear las razones secretas de la creación en todo este tiempo no nos ha proporcionado certeza alguna, pero como compensación nos ha despertado muchas dudas.

La pintura no es para nosotras un lugar confortable, es un lugar donde se producen desasosiegos, inquietudes, pero lo que sí creemos ambas con total rotundidad es que el arte es la suprema expresión de la vida.

Había más, que no soy capaz de decir...

C. F.

A todos los escritores que nos han narrado. Pido disculpas si he olvidado alguno de sus nombres:

E. Vila-Matas, Nicole Krauss, J.R. Ribeyro, Sándor Márai, María Zambrano, M. Delibes, C. Marzal, R. M. Salmón, Emily Dickinson, A. M. Molina, G. Hidalgo Bayal, J. Cortázar, J. A. Marina, F. Pessoa, Goethe, A. Tabucchi, H. Mújica, J.L. Borges, Lola Andrés, L. Landero, E. Tizón, Pablo d'Ors...

Quan un llibre em diu el que jo volia dir, sent el dret a apropiari-me de les seues paraules, com si alguna vegada hagueren sigut meues i estiguera recuperant-les.

Andrés Neuman.

Ens entossudim en aqueixa vulgaritat suprema de no deure-li res a ningú. En el fons, qui no cita, no fa més que repetir, però sense saber-ho ni triar-ho.

E. Vila-Matas.

En les paraules de Barthes escolte el ressò d'unes de Montaigne: "Amb tantes coses que agafar prestades, em sent feliç si puc robar quelcom, modificar-ho i disfressar-ho per a un nou fi".

E. Vila-Matas.

Agafaré prestats, doncs, pensaments aliens per a intentar escriure un text propi.

Les coses podien haver succeït de qualsevol altra manera, i, no obstant això, van succeir així...

Pareix que en la vida ocorre tot al ritme d'un cronòmetre invisible, no es pot decidir res ni tan sols un minut abans que les coses i les situacions hagen decidit per si mateixes.

Han transcorregut més de vint-i-cinc anys des que iniciàrem el nostre camí com a artistes i des dels seus inicis les nostres carreres es van desenvolupar en solitari, de manera individual. En tot aquest temps ens hem dedicat les dues a la producció artística exclusivament, o com dirien altres, a un irresponsable exercici de pura llibertat.

Ens vam tancar en l'estudi en finalitzar la carrera –o ens vam obrir, segons es mire–, limitar-se és estendre's, deia Goethe. Perquè les dues créiem/creiem que per a anar destil·lant el que s'ha viscut, el que s'ha pensat, el que s'ha observat, calia aïllar-se, concentrar-se i intentar que res no ens distraiguera.

Moment propici, potser, aquests més de vint-i-cinc anys transcorreguts per a escometre aquest projecte conjunt, aquesta feliç trobada, aquesta exposició anòmala, entenent el terme "anòmal" com a fora de la norma, com a desviació o discrepància d'una regla, com a alteració en el que es preveu. Però la verdadera raresa, l'autèntica anomalia, des de la nostra perspectiva actual, és no haver-ho intentat abans. Dues vides lligades de la manera en què ho estan les nostres, per raons de força major havien de narrar-se juntes, encara que només siga per una vegada o en un únic relat.

Tot va començar un ja llunyà 1984, encara que qui sap amb certesa on es xifra el començament d'una història?

La vida s'encarrega sempre de fer que les persones amb la mateixa visió del món es coneguen. El secret i el regal més gran de la vida és quan dues persones semblants es troben, ens diu Sándor Márai.

La primera idea d'un projecte sorgeix de sobte. Paul Valéry ho expressava d'aquesta manera: "El bon Déu/La musa/ ens dona gratuïtament el primer vers...", el que ha de fer l'artista és "traure profit d'aquest accident fortuït". Doncs bé, la *idea* la va tindre Isabel Justo, la comissària; el primer vers ens el va oferir Lola Andrés, la poeta, regalant-nos el títol de l'exposició "Angles del buit"; nosaltres hem intentat traure profit de l'impuls rebut per les dues, "d'aquests meravellosos accidents fortuïts".

Al principi no posseïa traços definits. Va ser una presència vaga, fugissera i difuminada durant un temps, però ens vam posar a buscar

i vam acabar trobant allò que per a nosaltres estava amagat i no se'ns ofería amb promptitud. Això sí, només hem mostrat una de les múltiples possibilitats amb què ens hem trobat perquè l'art és plural com l'univers i els camins trepitjats es bifurcaven obstinadament.

Els nostres *angles del buit* no són un espai sense matèria, no són buits mancats de solidesa, no són absències; els nostres *angles del buit* són presències murmurades, són traços en l'aire, són preludis, temptatives... són el paisatge de la possibilitat, i la llum ens il·lumina aquesta possibilitat.

Ens separa una cortina blava i lletja, una lona plàstica de tres metres d'altura per vint i escaig de longitud. És el tercer estudi que compartim, Encarna n'ha tingut cinc –si descomptem la seua *chambre de bonne* parisenca i el seu *squatter* londinenc–; jo, quatre. No va ser fàcil prendre la decisió de compartir estudi, però sí que va ser afortunada.

Partim d'alforges, camins i edats diferents, però les afinitats són múltiples i en les nostres obres abunden les confluències. Ens uneix el rigor de la geometria, una certa aspror o sequedat en les formes; l'acidesa i la força del color –segons en quines fases–; ens atrauen les superfícies homogènies, uniformes, industrials, les nostres pintures estan privades d'empremta pictòrica, no hi ha rastre de pinzellada en les pintures; detestem les línies corbes... i, sobretot, ens uneix una clara vocació d'abraçar l'indispensable, l'essencial, de prescindir de l'accessori, les nostres pintures han anat experimentant una mena de despullament en els seus elements durant els últims anys.

No obstant això, els nostres llenguatges plàstics són molt dispars. Encarna seria incapaç d'acostar-se a la realitat com jo ho faig, i jo, no tinc el cervell disposat per a l'abstracció.

No sabem si l'art serà garantia de salut com proclamen alguns, només sabem que exercim una tasca obstinada que s'alimenta de si mateixa, que té quelcom de desmesura entre heroica i dement, que està plena de dubtes i desposseïda de certeses.

No sabem si l'art serà un vapor; potser s'evapora en el procés de convertir l'exterior en interior.

El que sí que sabem les dues és que la pintura és un lloc privilegiat on detindre la mirada. Que ens curem de viure en el que pintem i que en el que vivim ens curem de pintar.

I que cap de les dos hem nascut per a acceptar les coses tal com ens vénen donades.

En el futur, caldrà obrir noves portes, traspasar nous llimdars, abraçar nous llibres, descórrer noves cortines... Encarna potser ho narraria d'aquesta manera: posposarem límits, difuminarem contorns... I amb un llenguatge comú diríem: afegirem nous angles a les nostres perspectives, desplaçarem òptiques, desvelarem trams ocults, abundarem en aquests límits en fuga i deixarem, en definitiva, que la vida vagi fent el seu ofici.

I ara sí que ho entenc. Sabeu?, en la vida ocorre tot el que ha d'ocórrer i, al final, tot troba el seu lloc. Es tracta d'un procés molt lent.

A la meua companya i a mi rastrejar les raons secretes de la creació en tot aquest temps no ens ha proporcionat cap certesa, però com a compensació ens ha despertat molts dubtes.

La pintura no és per a nosaltres un lloc confortable, és un lloc on es produeixen desassossecos, inquietuds, però el que sí que creiem les dues amb total rotunditat és que l'art és la suprema expressió de la vida.

Hi havia més, que no sóc capaç de dir...

C. F.

A tots els escriptors que ens han narrat. Demane disculpes si he oblidat algun dels seus noms:

E. Vila-Matas, Nicole Krauss, J.R. Ribeyro, Sándor Márai, María Zambrano, M. Delibes, C. Marzal, R. M. Salmón, Emily Dickinson, A. M. Molina, G. Hidalgo Bayal, J. Cortázar, J.A. Marina, F. Pessoa, Goethe, A. Tabucchi, H. Mújica, J.L. Borges, Lola Andrés, L. Landero, E. Tizón, Pablo d'Ors...



Ángulos del vacío. Un diálogo en clave geométrica

Isabel Justo. Comisaria de la exposición

1.

En las siguientes páginas explicaré en qué consiste el proyecto expositivo *Ángulos del vacío*, introduciendo primero algunos aspectos particulares sobre la obra de Carolina Ferrer y Encarna Sepúlveda. Pero me gustaría empezar con una reflexión sobre el papel de la poesía en todo esto.

La poesía de Lola Andrés no sólo ha dado nombre a esta exposición, sino que ha constituido un punto de partida, una visión particular que permite indagar en las concomitancias que puede haber en la obra de dos artistas tan dispares. Desde esa perspectiva destacaría la implicación de Ferrer en el misterio del vacío arquitectónico, ocasionalmente habitado por figuras que dialogan con su propia sombra, mientras Sepúlveda se recrearía en la dimensión geométrica del espacio, desnudado de referencias figurativas, desarrollando las posibilidades de tres dimensiones ficticias sobre el plano.

El poemario que Andrés ha producido para este proyecto no explica las obras de Sepúlveda y Ferrer, ni su dimensión plástica, ni los contenidos que la poeta haya podido intuir en ellas. Más bien da su propia versión sobre las inquietudes que comparten las artistas y que, creo, componen una misma ideología plástica, vital y cotidiana.

Sin embargo, la poesía de Andrés es el recurso más cercano a lo que podríamos entender por “interpretar” el arte. El arte sólo se puede comprender plenamente desde otras artes. Esta sentencia parece más clara si hablamos de ciertas disciplinas a las que no se les suele requerir explicación (fundamentalmente las ligadas con la música, como la danza contemporánea, la música clásica o el canto hondo). Podríamos convenir que ocurre lo mismo con la pintura abstracta, pero no parece tan claro cuando hablamos de figuración, del arte que tiene como referencia una imagen reconocible. Aún así, este tipo de arte, como la poesía, también es indescifrable. La pintura está ahí para ser aprehendida con la mirada, como diría Lola Andrés: *la mirada es un filo ... las palabras abisman*.

En este sentido el arte abstracto cuenta con una ventaja: se ha desprendido de los referentes que pueden impedir a la pintura liberarse de una interpretación textual y apresurada. Por otro lado, los peligros que corre la abstracción radican en una mayor dificultad para ser asimilada, al no disponer de elementos reconocibles en un primer vistazo con los que nos podamos sentir identificados. La figuración, en ese sentido, funciona al contrario, y tiene más en común con la poesía, que utiliza un lenguaje

inteligible: ambas nos pueden parecer más familiares y las dos corren el peligro de que nos sintamos cómodos y creamos que podemos analizar desde la razón, la sintaxis y las figuras con las que está producida.

Aquí partiremos de la base de que no existen discursos que expliquen las obras de estas artistas, ni la poesía de Lola Andrés. Podremos, apenas, conocer más sobre sus circunstancias y, desde ahí, sobrevolar ausencias comunes, colores, ritmos que se repiten y reconocer una cultura común, unos valores (plásticos) compartidos.

* * *

Hay un punto más que sirve para completar esta introducción, una concepción janiana, bifaz, del equipo que forman Ferrer y Sepúlveda. Como se ha explicado, sus trayectorias son independientes y eso es algo que se ha respetado en la exposición, que exhibe obras pictóricas realizadas en solitario por cada una. Hay que especificar que han realizado estas pinturas exprofeso para la muestra conjunta; ambas tenían como *leitmotiv* los *ángulos del vacío* que Lola Andrés había propuesto como punto de confluencia. Más adelante entraremos en la descripción de estas obras, dispuestas al final de un recorrido que comienza con una instalación conjunta y la incorporación del poemario de Lola Andrés en una gran sala, el antiguo refectorio del convento del Carmen. Hecha esta salvedad, y tomando la exposición como un proyecto común, quiero insistir en ese temperamento bifaz que lo caracteriza. Coincide, en muchos puntos, con el ritmo cambiante y dinámico de la historia del arte, tal y como ha sido construida por la razón a partir del análisis, la recopilación (y el olvido o el rechazo) de las obras de arte que la cultura occidental ha producido. Así desde el Renacimiento se retomó el orden del arte clásico de la Antigüedad, y no se quiso apreciar la subjetividad y expresividad del arte románico y gótico, considerados decadentes. Desde entonces, esta tensión entre razón y sentimiento se repetirá en parejas opuestas, como las que formarán el naturalismo barroco y el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Realismo, el Modernismo y el Expresionismo y éste con el arte pop, la abstracción y la figuración. La razón es sustituida por el caos del sentimiento sobredimensionado, el equilibrio compositivo por el dinamismo y la tensión, las composiciones clásicas (con relaciones tipo figura/fondo) son sustituidas por las propuestas fragmentarias, descentradas, que inaugura la fotografía.

Desde esta perspectiva histórica las obras de Encarna Sepúlveda y Carolina Ferrer constituyen las dos caras de la misma moneda, enfrentando la sociedad del siglo XXI desde distintos caminos de expresión plástica. Participan, así, de dualidades que han aparecido en la historia del arte cíclicamente, desde polos opuestos, de la contención al drama.

El sustantivo "drama", precisamente, fue utilizado por Antonio Pérez hace unos años para definir la pintura de Encarna Sepúlveda, con motivo de la exposición individual de la artista en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca (*Recortando la pintura*, 2008). Describía el límite al que Sepúlveda llega con la geometría, definiendo ésta como *lo más extremo que hay, lo que más drama produce* (el énfasis es mío). Y seguía: *Se dice a menudo que la geometría es muy cruel y pone a prueba la sabiduría del artista porque es imposible hacer trampa*¹. En aquella ocasión se integró la pintura de Sepúlveda en la corriente denominada *abstracción redefinida*, y se hacía hincapié (la propia artista lo hacía) en el hecho de ser una pintura *despojada* de gestualidad, una forma de expresión *simplificada* y con gamas de color cada vez más reducidas.

Resulta como poco llamativo que se hable a un tiempo de drama y de falta de organicidad o de gestualidad. Nos hace plantearnos qué tipo de drama hay en la geometría, en esa abstracción de colores ácidos. Sin duda se trata de un drama hondo, de corrientes profundas bajo una superficie en calma, un tejido pintado de negros, verdes y blancos.

En la exposición que tuvo lugar en 2008 en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca, se pudo ver ese cambio en la trayectoria de Encarna Sepúlveda. Quizás, además de ese ir "despojándose" de lo accesorio, fuera también asimilable el lenguaje plástico de la artista con el de ciertos medios de reproducción técnica, aquellos que, paradójicamente, liberan a los objetos producidos por los seres humanos de la impronta humana. Desde ese trampolín, Sepúlveda aprovecha para liberar a sus obras del gesto, de aquello que caracteriza lo "hecho a mano". Utiliza como motivo de muchas obras a lo largo de su carrera ciertas repeticiones y estructuras en las que resuenan técnicas como la estampación, colocando retazos de tejidos o papeles estampados (no sólo decorativos, también papel milimetrado, rayado, de cuadros, códigos de barras) como fondo

Encarna Sepúlveda

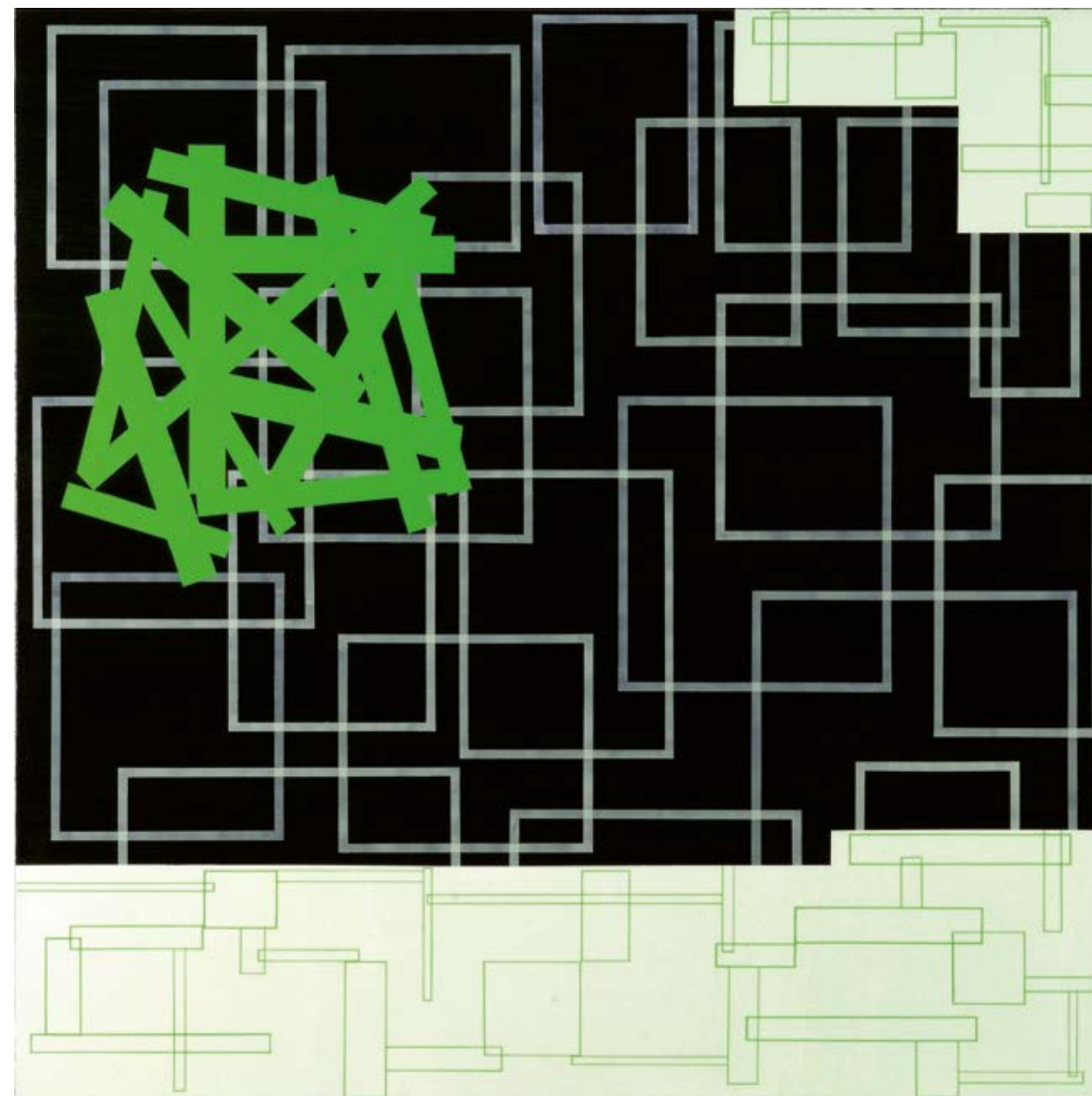
De la serie "Recortando la pintura"

De la sèrie "Retallant la pintura"

2007

Acrílico / Tela / Tabla
Acrílic/Tela/Taula

180 x 180 cm.



1. Cfr. J.M., "La compleja sencillez de Sepúlveda", *La Tribuna de Cuenca*, 3 de mayo. 2008



provisional y/o parcial sobre el que componer. Otras imágenes parecen relacionadas con las técnicas de radiación que tienen como resultado imágenes para el diagnóstico médico (rayos x, tacs, escáneres). En 2001 Sepúlveda inauguró *Rutas de interior* en la extinta galería barcelonesa Art al Rec, un viaje a lo orgánico, pero desde unos recursos que llamaron la atención de Román de la Calle por su cercanía a la imagen clínica ². A pesar de que estos “experimentos de laboratorio” funcionaron a la perfección, Sepúlveda acabó deshaciéndose de ellos, en una huida hacia delante, en su búsqueda por la libertad total. Quizás la haya encontrado en forma de geometría pura, de livianas estructuras que flotan llenando el espacio, como es el caso de las obras que ha realizado para *Ángulos del vacío*.

Pero antes de llegar a ese punto quisiera repasar otra etapa, entre 2007 y 2008, de la trayectoria de Encarna Sepúlveda. Si la miramos desde nuestro presente sintoniza con un inaudito universo de expresión plástica, que podríamos relacionar con el lenguaje gráfico de los ordenadores personales de finales del siglo XX. Las fórmulas escuetas a las que obligaban los procesadores antiguos, anteriores a los sistemas Macintosh y Windows, definían unas formas muy simples, que se resumían en improntas de luz verde o blanca sobre fondo negro. Esta monocromía y economía expresiva son características que definen también las obras de Sepúlveda en ese periodo y encajan con una voluntad de síntesis en el color y en las formas. Conociendo a la autora habría que hablar más bien de coincidencia, pero prefiero relacionarlo con su sensibilidad para absorber una estética que se ha convertido, con el tiempo, en algo familiar para toda la sociedad. En cualquier caso, en esta etapa, Sepúlveda integró estos nuevos recursos plásticos “informáticos” con otros “mecánicos” anteriores, como los asimilables a técnicas de estampación.

En la segunda década del siglo XXI, Sepúlveda parece haberse despojado también de las referencias que he definido como reproducción mecánica o digital, quedándose únicamente con la pura geometría. Así mismo la fidelidad al verde, negro y blanco se va abriendo, permitiendo la entrada de otros colores, pero en gamas igualmente escuetas. Un ejemplo claro son la serie de cuadros titulada “La corteza del eco”, en la que sobre el blanco, y un azul pálido, se desarrollan distintas líneas y manchas de color de preciso corte, en un azul plúmbeo, negro y magenta. Como veremos en los dibujos que Sepúlveda ha creado para *Ángulos del vacío*, la superficie se subdivide en nueve, permitiendo, no obstante,

Carolina Ferrer

“El desorden necesario”
Serie “La esquina de lo cotidiano”

El desordre necessari
Sèrie “El cantó de la quotidianitat”

2006

T.Mixta / Tabla
T. Mixta / Taula

150 x 195 cm.

2. De la Calle, Román, “Encarna Sepúlveda: la construcción de la pintura. Viajes imposibles, más allá de la epidermis de lo real”, *Encarna Sepúlveda. Rutas de interior* (cat. exp.), Barcelona, Art al Rec, 2001, p. 9.

que las líneas continúen en algunos de los compartimentos, dejando sin manchar otros contiguos, como en un puzzle cúbico desordenado.

* * *

He empezado hablando de concepción janiana, refiriéndome a las obras de Ferrer y Sepúlveda, absolutamente independientes pero relacionadas de un modo intrínseco. Se establece un juego de oposiciones entre sus cuadros (e incluso en sus diferentes actitudes frente al acto creativo) pero existen también puntos en común que han hecho posible esta exposición. Partiremos de la geometría como el lugar de encuentro idóneo, donde ambas se sienten cómodas, en un campo que conocen profundamente. Carolina Ferrer llega a afirmar sin ambages: *Mi mirada siempre fue geométrica. Coqueteé con cierta gestualidad en el periodo de formación, pero el mío siempre fue un gesto ordenado*³.

La geometría, en el caso de Ferrer, está muy ligada a la arquitectura. No me refiero a la simple trasposición de un fondo, sobre todo si tenemos en cuenta que sus espacios arquitectónicos no funcionan como fondos, sino más bien como protagonistas, en ocasiones obligados a compartir el lugar principal con un efecto de luz, o una figura humana. Un ejemplo paradigmático sería el gran díptico de la serie *Escenografías de la memoria* (125 x 380 cm, 2008). Miguel Fernández Cid quiso ver en esas arquitecturas un *resto de ánimo paisajista de pasadas épocas*⁴, aunque yo matizaría que sólo si el paisaje no funciona como fondo, sino como ente principal e independiente, como comenzó a hacer a partir del romanticismo.

La geometría, pues, está en ese orden que Ferrer quiere dar a sus creaciones. Y no se conforma con dotarlas de una consigna geométrica, también pretende sellarlas *ad infinitum*, protegerlas para que no quepa ningún arrepentimiento; como ella misma ha dicho: *fui congelando una a una mis imágenes con la capa distanciadora a la par que protectora de la resina*⁵. Y esa capa profiláctica, que, al igual que la geometría, la luz y las arquitecturas, caracterizan su obra, sirve, no sólo de cobertura, sino también de espejo con el que incluir al espectador en la obra,

3. Ferrer, Carolina, "Tirando del hilo", *La esquina de lo cotidiano* (cat. exp.), Valencia, La Nave, 2006, p. 10.

4. Fernández Cid, "Orden y emoción. La mirada como espacio habitable, compartido", *Escenografías de la memoria. La lógica de una obsesión* (cat. exp.), Valencia, Fundación Chirivella Soriano, 2008, p. 18.

5. Ferrer 2006, *op. cit.*, p. 10.

como destacó hace años Maite Larrauri en un artículo significativamente titulado "Superficies de reflexión" ⁶. Así, al detenernos ante una obra como *Recuerdos del porvenir* (2008), no contamos sólo una presencia humana y dos reflejos especulares (más bien proyecciones en negativo, sombras), sino también nuestro propio reflejo. Ferrer, acaba sentándonos en el mismo cubo en el que el protagonista, de espaldas, absorbe los mensajes proyectados sobre una pared. Quizás permanezca ajeno a las anotaciones hechas con la letra de la artista, que no son otra cosa que ideas para proyectos, títulos de obras que conocemos y otros que todavía no han sido. Tal vez se dedique en cambio, a contemplar su propia sombra, mientras otra proyección de sí mismo en la pared contraria le mira. El espectador, reflejado en la resina, los observa a todos y se contempla a sí mismo. Este es uno de los pocos cuadros en los que Ferrer se permite dar rienda suelta (dentro del control férreo que ejerce en lo que respecta al orden en sus obras) a su dimensión literaria, que, frente a la pulcritud plástica, se adivina excesiva e inabarcable. Puntualmente Ferrer utiliza para sus títulos, o incluso incluye en sus lienzos, frases que guarda celosamente, esperando paciente el momento de utilizarlas. Es el caso de algunos de los laberintos de la serie *El oficio de vivir* (1998), y de la serie *La mirada del otro* (2004). Un caso más reciente lo podemos observar en una de las obra que Ferrer ha realizado para *Ángulos del vacío* (páginas 66-67) en la que hace referencia a un anuncio de una casa de pinturas (*pintar es fácil, hágalo usted mismo*); en ella nos detendremos más adelante. Pero *Recuerdos del porvenir*, no incluye uno de esos títulos o lemas largamente guardados; aquí Ferrer ha permitido, dentro del marco que cierra la proyección, que se fugaran de sus cuadernos muchas ideas a un tiempo, de un modo casi ilegible, con la letra apurada del que toma apuntes para sí. Estas frases están colocadas en el cuadro más como "mancha" que como texto. Constituye la explosión controlada de un volcán de ideas, magma literario que pugna por manifestar la faceta menos conocida de Ferrer. La serie a la que pertenece este *Recuerdos del porvenir*, también es significativa: *Escenografías de la memoria, la lógica de una obsesión*. Desde estas claves entendemos que además de pintar la pintura hay en Ferrer una profunda reflexión introspectiva sobre el ser, ausente en espacios de escala humana o enfrentado en soledad ante su sombra o reflejo. La quintaesencia de la filosofía, que sólo encontrará "oposición" digna, en otra fórmula quintaesenciada, la de la geometría más pura, de líneas leves, planos, prismas y figuras tridimensionales de colores planos que profesa Sepúlveda.

6. En el catálogo de la exposición *Escenografías de la memoria. La lógica de una obsesión*, Valencia, Fundación Chirivella Soriano, 2008, pp. 61-64.

Antes de pasar a describir *Ángulos del vacío* comentaré una última pieza de Ferrer, que ha sido destacada como claro homenaje (que se sabe mútuo) al arte de Encarna Sepúlveda⁷. En *De lo visible y lo invisible (a Encarna)*, la imagen de Carolina Ferrer de espaldas observa un motivo propio de una obra de Encarna Sepúlveda. La “pieza” de Sepúlveda está rodeada por dos imágenes simétricas, especulares, de Ferrer, como las dos alas de un tríptico, concediendo el lugar central a la obra de la compañera. Ferrer se duplica para admirar la pieza, que además está estampada en su abrigo, en una segunda piel que se tiñe con los mismos colores y formas que las obras de Sepúlveda.

3.

El recorrido de *Ángulos del vacío* está previsto para que comience por la sala en la que se exhibe una instalación conjunta de grandes dimensiones. En esta misma sala se interviene sobre una pared, en la que se disponen los diez poemas creados por Lola Andrés para este proyecto expositivo (se reproducen íntegramente en este catálogo).

El poemario ha sido escrito tras un tiempo de estudio y reflexión sobre la obra de Encarna Sepúlveda y Carolina Ferrer, partiendo de una base de amistad y conocimiento de años. De hecho, más que explicar la obra de estas artistas, Andrés expone, con sus propios métodos, su interpretación particular de una realidad que comparten puntualmente o está muy cercana. Al mismo tiempo que Lola Andrés escribía, las artistas desarrollaban las piezas de la exposición, creándose, en ocasiones, coincidencias que no hacen más que subrayar la revisión que de su propia obra han realizado Ferrer y Sepúlveda, revisitándose mutuamente, buscando aquello que tienen en común contra todo pronóstico, incluyendo el propio.

Lo primero que aprecia el espectador al entrar en este primer espacio es una luz que deja zonas en penumbra, una especie de reverberación, que según las artistas remite a un mundo onírico. Desde mi punto de vista, resulta más que onírico virtual. Ambos conceptos tienen algo de fantástico, de irrealidad, pero mientras el primero se incardina en la tradición y lo podemos relacionar con un ambiente iluminado por un fuego o una chimenea, el segundo, el virtual, está instalado en el presente, incluso

en el futuro, y se trata de una reverberación más cercana quizás a la de los aparatos tecnológicos (televisión, ordenador, smartphone, tablet...). Es una imagen que evoca la sustitución, en nuestra sociedad, del hogar, que aglutinaba a su calor a los miembros de una familia, y que fue sustituido por la televisión y más tarde por otros aparatos electrónicos. Todas estas fuentes de luz hipnóticas se reflejan sobre los rostros y las siluetas de manera muy particular, matizándolos y cambiando al ritmo de las nuevas tecnologías. Al optar por la reverberación de estos aparatos modernos para definir la iluminación de la pieza de Sepúlveda y Ferrer me apoyo en otras apreciaciones que destacan el cariz artificial, moderno, incluso frío, de la luz que tiñe algunos cuadros de la última, como por ejemplo *Elogio de la transmisión* (2011). Según Juan Manuel Bonet:

“La luz –esencial en la fotografía y el cine– es otra de las grandes protagonistas de la pintura [de Carolina Ferrer]: una luz igualmente fría, irreal, artificial, moderna, nocturna, luz, verde, amarilla, roja, malva, luz que en ocasiones –cuando se representan lámparas– se convierte en un objeto”.⁸

En cualquier caso esta no deja de ser una interpretación particular; la experiencia puede resultar tanto onírica como virtual (o ambas), dependiendo del propio espectador, de su realidad, de su punto de partida.

Cruzado este primer umbral, nos adentramos en la pieza en sí. Como antecedentes podemos citar la instalación de Ferrer para las salas del Palau de Valeriola, en 2008 (Fundación Chirivella Soriano), en la que utilizó igualmente objetos con pintura fluorescente y tubos de luz negra. El uso de estas herramientas da como resultado un ambiente de tonalidades fluorescentes con las que ambas artistas se sienten identificadas y utilizan para sus piezas. Por otro lado, cada elemento remite a la geometría precisa y exenta de artificios de las obras de Sepúlveda, que de alguna manera también se halla presente en los cuadros de Ferrer, sobre todo si, como en este caso, se incorpora su imagen simétrica a través del uso de los espejos.

Esta instalación constituye aquello que las propias artistas han visto confluyente en sus obras, no sólo la geometría, sino también otros conceptos formales, compositivos, como la ausencia de gestualidad, trazo y afectación, la búsqueda constante del espacio desnudo, de silencio. También algunos temas que pueden entrecruzarse en las obras de ambas,

7. Cfr. Fernández Cid, *op.cit.* p. 28.

8. Bonet, Juan Manuel, “La habitación de cristal”, *La voz blanca* (cat. exp.), MUVIM, 2004, p. 23.

el espacio vacío (habitación o sala en el caso de Ferrer), algunos objetos fetiche: la escalera y la caja, que se transforman en retícula, prismas y figuras geométricas en Sepúlveda. Todo ello se traduce aquí en una sucesión de módulos cuadrangulares que componen una especie de túnel; dieciséis elementos formando una sola pieza fluorescente que supera los muros de la sala, repitiéndose en todas direcciones gracias a la presencia de espejos.

El espectador puede caminar alrededor de esta gran pieza (convirtiéndose eventualmente en protagonista de una obra de Ferrer) y dejarse iluminar por su luz, coloreándose de esos tonos ácidos, reverberación de ecos oníricos, quizás ancestrales, portal de un mundo surreal o simplemente magnificación de la proyección de millones de aparatos eléctricos, puerta a una dimensión virtual más contemporánea.

Al pasar a la sala siguiente el visitante se encuentra en un entorno expositivo clásico, en el que puede reconocer el contenedor blanco, limpio, bien iluminado, en el que cuelgan dos dípticos de Carolina Ferrer y cinco pinturas de dimensiones más reducidas, frente a tres grandes cuadros de Encarna Sepúlveda, más otros cinco dibujos suyos.⁹

El primer díptico de Ferrer está invadido por una gran mancha magenta sobre la que se cierne la oscuridad de una sala apenas intuida, negrura a la que el barniz del acabado confiere una cualidad brillante profunda. En el centro de la gran mancha magenta un individuo de espaldas parece arrimar el rostro a una pared, en sintonía, como he anunciado antes, con el poema inédito de Lola Andrés que dice:

yace la estancia
libre
de voz —soporta
la linfa
de la imagen

la figura intuye
la densidad
oye el fondo
del muro —llovizna / penumbra

9. En este catálogo se incluyen adicionalmente tres pinturas de Ferrer y tres dibujos de Sepúlveda de la serie "Ángulos del vacío" que no participaron finalmente en la exposición por razones de espacio.

La figura parecería flotar en el centro de la mancha si no fuera por que una cuadrícula ordena el espacio, recordándonos con unas cuantas líneas que se trata de un lugar concreto, un piso sobre el que se sostiene el cuerpo humano y una pared sobre la que se proyecta su sombra. Esa geometría no sólo ordena el espacio en el mejor sentido de la palabra, dándole entidad, explicándolo, creándolo de alguna manera..., también nos ordena a nosotros, a los espectadores, impidiéndonos ver otras realidades, por ejemplo, cómo una persona de espaldas se enfrenta a una figura antropomorfa totalmente negra, flotando ambas en una mancha magenta, sobre una nube de líneas paralelas, oblicuas y perpendiculares. El título que no da Ferrer a esta pieza, pero que podría dar si pensamos en algunas obras anteriores (habitación lúcida, la esquina de lo cotidiano, la casa de los sueños, la casa del asombro, los deshabitados, la habitación de cristal) podría reforzar esa idea de geometría arquitectónica, depositando a los protagonistas en el suelo de nuevo, apoyando la mejilla y la mano sobre el muro, para seguir *intuyendo* su *densidad*. Podría decirse que la geometría mantiene los propósitos y conclusiones de la pintura de Ferrer bien alejados de un universo surrealista, que *a priori* resulta muy ajeno. En todo caso sería un surrealismo postmoderno, pero seguiría siendo eminentemente literario —en ocasiones irónico, como Ferrer— y desde luego podría habitar las estancias vacías o semi-vacías, a menudo especulares, ideales para la introspección, incluso para el psicoanálisis.

Las siguientes cinco obras de Carolina Ferrer para esta exposición son igualmente pintura sobre aluminio (dibond), barnizada con resinas que producen esa protección cristalina que evita cualquier resto de gestualidad. Son pinturas, pero están concebidas por Ferrer como aproximaciones al dibujo, por la predominancia de líneas, de blancos y por su escala más reducida. La obra de Sepúlveda y los retratos de ambas funcionan como pretextos, pero participan de las arquitecturas y escenografías a las que nos tiene acostumbrados Ferrer. El formato horizontal, con una sola excepción, también hace que nos sintamos ante una imagen familiarmente *ferreriana*, con puertas, vanos, asimetrías, ángulos y otros recursos escenográficos que enriquecen las composiciones, subrayando sombras, planos y superficies con tintas planas de colores ácidos. El único ejemplo vertical es excepcional por varios motivos; uno es, efectivamente, su disposición alargada, que se subraya por el portón azul (ya no pequeña puerta) que abre su luz hacia nosotros, llenando la estancia, paredes, techo y suelo, con una luminosidad cegadora, casi natural, contrastando con la dramática iluminación teatral (o más bien museográfica) del resto de las pinturas.

A continuación, en la pared de enfrente, cuelgan las tres pinturas grandes de Encarna Sepúlveda, un trío inseparable que presenta similar

composición en tres momentos diferentes. La ilusión de volúmenes ocupa el plano de representación. Se trata de tres grandes lienzos de 180 x 180 cm que, según Sepúlveda, recrean, definen y plasman de múltiples maneras el concepto desarrollado en la instalación principal, en este caso con cuatro elementos volumétricos, vistos en perspectiva, superpuestos y flotando en el espacio del cuadro. El primero y el último muestran composiciones casi idénticas, girando levemente el último. Los colores fluorescentes se ordenan en tres combinaciones: blanco verdoso sobre verde, verdes y blanco verdoso sobre negro y magentas y negro sobre un blanco grisáceo. Las variaciones de los tonos contribuyen a crear la ilusión de volúmenes que flotan en el espacio superándolo, continuando más allá del límite del bastidor. Las grandes estructuras no están apoyadas en ninguna superficie, parecen girar muy lentamente en el espacio, cada una a un ritmo, quedando momentáneamente detenidas para ser admiradas. Las pocas tintas utilizadas nos hacen pensar también en que se trata del mismo motivo representado en distintos momentos, iluminado con diferentes focos intermitentes, como por tres semáforos, uno magenta, otro verde y un tercero de luz negra, que transforman breve pero intensamente aquello que iluminan. Estos tres cuadros constituyen a mi modo de ver, las piezas más despojadas, como le gusta decir a Sepúlveda, de su trayectoria, más limpias, podríamos decir, más redondas, más escuetas. Aún así podría seguir girando cada pieza un poco más, podrían iluminarse por focos de otros colores, podrían descomponerse, como en los dibujos, en planos y líneas, en infinitas composiciones.

Los cinco dibujos que cuelgan frente a estas tres pinturas, también están realizados por Sepúlveda. Cuatro de ellos ocupan una superficie dividida en nueve rectángulos colocados formando una cuadrícula de tres por tres. La idea de movimiento de este planteamiento geométrico, que comparten como base la mayoría de los dibujos, se genera a partir de la manera de colocarse en delicada superposición, apenas unos milímetros, sobrepasando el área del rectángulo contiguo o no llegando a tocarse por otros pocos milímetros. Sobre esta cuadrícula particular otros cuadrados y rectángulos de distintas dimensiones, formados por líneas de distintos grosores y colores (predominio de verdes y grises más o menos azulados, en distintos grados de brillo) se organizan también en premeditada maraña (si se puede hablar de maraña con estructuras geométricas básicas). Parecen los mismos elementos que se combinan de infinitas maneras, pero el número de rectángulos de diferentes características varía de unos dibujos a otros. En uno de estos cinco dibujos se sustituyen los cuadrados por líneas, en los mismos colores y grosores ensayados en las figuras anteriores, preparados como para para ser amontonados, recogidos y clasificados.

Un quinto dibujo parece recopilar todas las estructuras anteriores, adaptándolas a la facetas de un cubo múltiple, que vemos en perspectiva desde uno de sus ángulos, con capas superpuestas de diferentes colores, apenas separadas. La sensación de movimiento, de apertura o despiece de esta estructura geométrica, es mayor e introduce un volumen que se puede relacionar en igualdad de condiciones con los de las tres pinturas de Encarna Sepúlveda expuestas en la pared de enfrente.

Ángulos del vacío cierra este segundo espacio con otro díptico de Carolina Ferrer, una obra en la que también están representadas las dos artistas. Las figuras de Ferrer (a la izquierda) y Sepúlveda, se disponen ante una arquitectura simétrica, que podría reproducir en clave ideal el propio taller, habitualmente separado en dos partes iguales por una larga cortina, y con dos puertas al fondo que se abren a los respectivos despachos. Ambas aparentan concentración en su trabajo: armadas de rodillo y regla, encaran la finalización de sendos rótulos en los que se completa la frase "PINTAR ES FÁCIL / HÁGALO USTED MISMA".

La obra de Carolina Ferrer es difícil de catalogar, apenas se puede convenir que participa de una figuración que ha superado todos los posts, hipers y supers,¹⁰ integrando elementos de muchos de ellos. Cómo no ver la concisión del arte conceptual, la acidez del discurso pop, la ironía surrealista, las arquitecturas metafísicas de de Chirico, sus sombras, sus imágenes especulares, o las de Paul Delvaux, las de René Magritte. Pero no se trata de eso. Aquí se trata en primer lugar de **pintura**, de una obra que utiliza la figuración en un ambiente invadido por la abstracción geométrica. Sin embargo tampoco vamos a desatender el hecho de que este díptico, no exento de humor, de crítica artística incluso, de perspectiva de género (... "hágalo usted mismX", *misma*, rectifica Ferrer), retrata a dos artistas que han sabido frenar la irresistible seducción de soledad que acecha al creador (creadora), compartiendo tantos años, no sólo el espacio, sino el espíritu del trabajo en equipo, manteniendo independencia, pero compartiendo y aprendiendo en un proceso que no podría calificarse de otra forma que de constructivo, ascendente y multiplicador: la búsqueda quimérica de la esencia pitagórica.

10. Fernández Cid subrayaba la cercanía de Ferrer con los debates post-pop y al "entorno de la *pintura-pintada*", aludiendo a la inclusión de frases en sus obras; las veía como canalizaciones de sensaciones, más cálidas que su pintura, de "lenguaje más frío" (2008, *op. cit.*, p. 18).

'Angles del buit'. Un diàleg en clau geomètrica

Isabel Justo. Comissària de l'exposició

1.

En les següents pàgines explicaré en què consisteix el projecte expositiu “Angles del buit”, amb unes primeres paraules sobre alguns aspectes particulars de l’obra de Carolina Ferrer i Encarna Sepúlveda. Però m’agradaria començar amb una reflexió sobre el paper de la poesia en tot això.

La poesia de Lola Andrés no sols ha donat nom a aquesta exposició, sinó que ha constituït un punt de partida, una visió particular que permet indagar en les concomitàncies que pot haver-hi en l’obra de dues artistes tan dispars. Des d’aquesta perspectiva, destacaria la implicació de Ferrer en el misteri del buit arquitectònic, ocasionalment habitat per figures que dialoguen amb la seua pròpia ombra, mentre Sepúlveda es recrearia en la dimensió geomètrica de l’espai –despullat de referències figuratives– desenvolupant les possibilitats de tres dimensions fictícies sobre el pla.

El poemari que Andrés ha produït per a aquest projecte no explica les obres de Sepúlveda i Ferrer, ni la seua dimensió plàstica, ni els continguts que la poeta haja pogut intuir-hi. Més aviat dóna la seua pròpia versió sobre les inquietuds que comparteixen les artistes i que, crec, componen una mateixa ideologia plàstica, vital i quotidiana.

No obstant això, la poesia d’Andrés és el recurs més pròxim al que podríem entendre per “interpretar” l’art. L’art només es pot comprendre plenament des d’unes altres arts. Aquesta sentència pareix més clara si parlem de certes disciplines a les quals no se’ls sol requerir explicació (fonamentalment les vinculades amb la música, com la dansa contemporània, la música clàssica o el cant flamenc). Podríem convindre que ocorre el mateix amb la pintura abstracta, però no pareix tan clar quan parlem de figuració, de l’art que té com a referència una imatge recognoscible. Tot i això, aquest tipus d’art, com la poesia, també és indesxifrable. La pintura està ací per a ser presa amb la mirada, com diria Lola Andrés: “La mirada és un tall [...] les paraules abismen.”

En aquest sentit, l’art abstracte compta amb un avantatge: s’ha després dels referents que poden impedir a la pintura alliberar-se d’una interpretació textual i precipitada. D’altra banda, els perills que corre l’abstracció rau en una major dificultat per a ser assimilada, ja que no disposen d’elements recognoscibles en una primera ullada amb els quals ens podem sentir identificats. La figuració, en aquest sentit, funciona al contrari, i té més punts en comú amb la poesia, que utilitza

un llenguatge intel·ligible: ambdues ens poden paréixer més familiars i les dues corren el perill que ens sentim còmodes i creguem que podem analitzar, des de la raó, la sintaxi i les figures amb què està produïda.

Partirem de la base que no hi ha discursos que expliquen les obres d’aquestes artistes, ni la poesia de Lola Andrés. Podrem, a penes, conèixer més sobre les seues circumstàncies i, des d’ací, sobrevolar absències comunes, colors, ritmes que es repeteixen, i reconèixer una cultura comuna, uns valors (plàstics) compartits.

* * *

Hi ha un punt més que serveix per a completar aquesta introducció, una concepció janiana, bifaç, de l’equip que formen Ferrer i Sepúlveda. Com s’ha explicat, les seues trajectòries són independents i això és quelcom que s’ha respectat en l’exposició, que exhibeix obres pictòriques realitzades en solitari per cada una. Cal especificar que han realitzat aquestes pintures *ex professo* per a la mostra conjunta; ambdues tenien com a *leitmotiv* els *angles del buit* que Lola Andrés havia proposat com a punt de confluència. Més endavant entrarem en la descripció d’aquestes obres, disposades al final d’un recorregut que comença amb una instal·lació conjunta i la incorporació del poemari de Lola Andrés en una gran sala, l’antic refectori del convent del Carme. Una vegada feta aquesta excepció, i prenent l’exposició com un projecte comú, vull insistir en el temperament bifaç que el caracteritza. Coincideix, en molts punts, amb el ritme canviant i dinàmic de la història de l’art, tal com ha sigut construïda per la raó a partir de l’anàlisi, la recopilació (i l’oblit o el rebuig) de les obres d’art que la cultura occidental ha produït. Així doncs, des del Renaixement es va reprendre l’ordre de l’art clàssic de l’antiguitat, i no es van voler apreciar la subjectivitat i l’expressivitat de l’art romànic i gòtic, considerats decadents. Des de llavors, aquesta tensió entre raó i sentiment es repetirà en parelles oposades, com les que formaran el naturalisme barroc i el neoclassicisme, el romanticisme i el realisme, el modernisme i l’expressionisme, i aquest amb l’art pop, l’abstracció i la figuració. La raó és substituïda pel caos del sentiment sobredimensionat; l’equilibri compositiu, pel dinamisme i la tensió; les composicions clàssiques (amb relacions tipus figura/fons) són substituïdes per les propostes fragmentàries, descentrades, que inaugura la fotografia.

2.

Des d'aquesta perspectiva històrica, les obres d'Encarna Sepúlveda i Carolina Ferrer constitueixen les dues cares de la mateixa moneda, enfronten la societat del segle XXI des de distints camins d'expressió plàstica. Participen, doncs, de dualitats que han aparegut en la història de l'art cíclicament, des de pols oposats, de la contenció al drama.

El substantiu *drama*, precisament, va ser utilitzat per Antonio Pérez fa uns anys per a definir la pintura d'Encarna Sepúlveda, amb motiu de l'exposició individual de l'artista en la Fundació Antonio Pérez, de Conca, ("Retallant la pintura", 2008). Descrivia el límit a què Sepúlveda arriba amb la geometria, i definia aquesta com "lo más extremo que hay, lo que más *drama* produce" (l'èmfasi és meu). I continuava: "Se dice a menudo que la geometría es muy cruel y pone a prueba la sabiduría del artista porque es imposible hacer trampa."¹ En aquella ocasió es va integrar la pintura de Sepúlveda en el corrent denominat "abstracció redefinida", i s'insistia (l'artista mateix ho feia) en el fet de ser una pintura *desposseïda* de gestualitat, una forma d'expressió *simplificada* i amb gammes de color cada vegada més reduïdes.

És, com a mínim, cridaner que es parle alhora de drama i de falta d'organicitat o de gestualitat. Ens fa plantejar-nos quin tipus de drama hi ha en la geometria, en aquesta abstracció de colors àcids. Sens dubte es tracta d'un drama fondo, de corrents profunds davall d'una superfície en calma, un teixit pintat de negres, verds i blancs.

En l'exposició que va tindre lloc el 2008 en la Fundació Antonio Pérez, de Conca, es va poder veure aquest canvi en la trajectòria d'Encarna Sepúlveda. Potser, a més d'un anar "desposseint-se" de l'accessori, fóra també assimilable el llenguatge plàstic de l'artista amb el de determinats mitjans de reproducció tècnica, aquells que, paradoxalment, alliberen els objectes produïts pels éssers humans de l'empremta humana. Des d'aquest trampolí, Sepúlveda aprofita per a alliberar les seues obres del gest, d'allò que caracteritza el "fet a mà". Utilitza com a motiu de moltes obres al llarg de la seua carrera certes repeticions i estructures en què ressonen tècniques com l'estampació, col·locant retalls de teixits o papers estampats (no sols decoratius, també paper mil·limetrat, ratllat, de quadres, codis de barres) com

Encarna Sepúlveda

De la serie "Retazos"

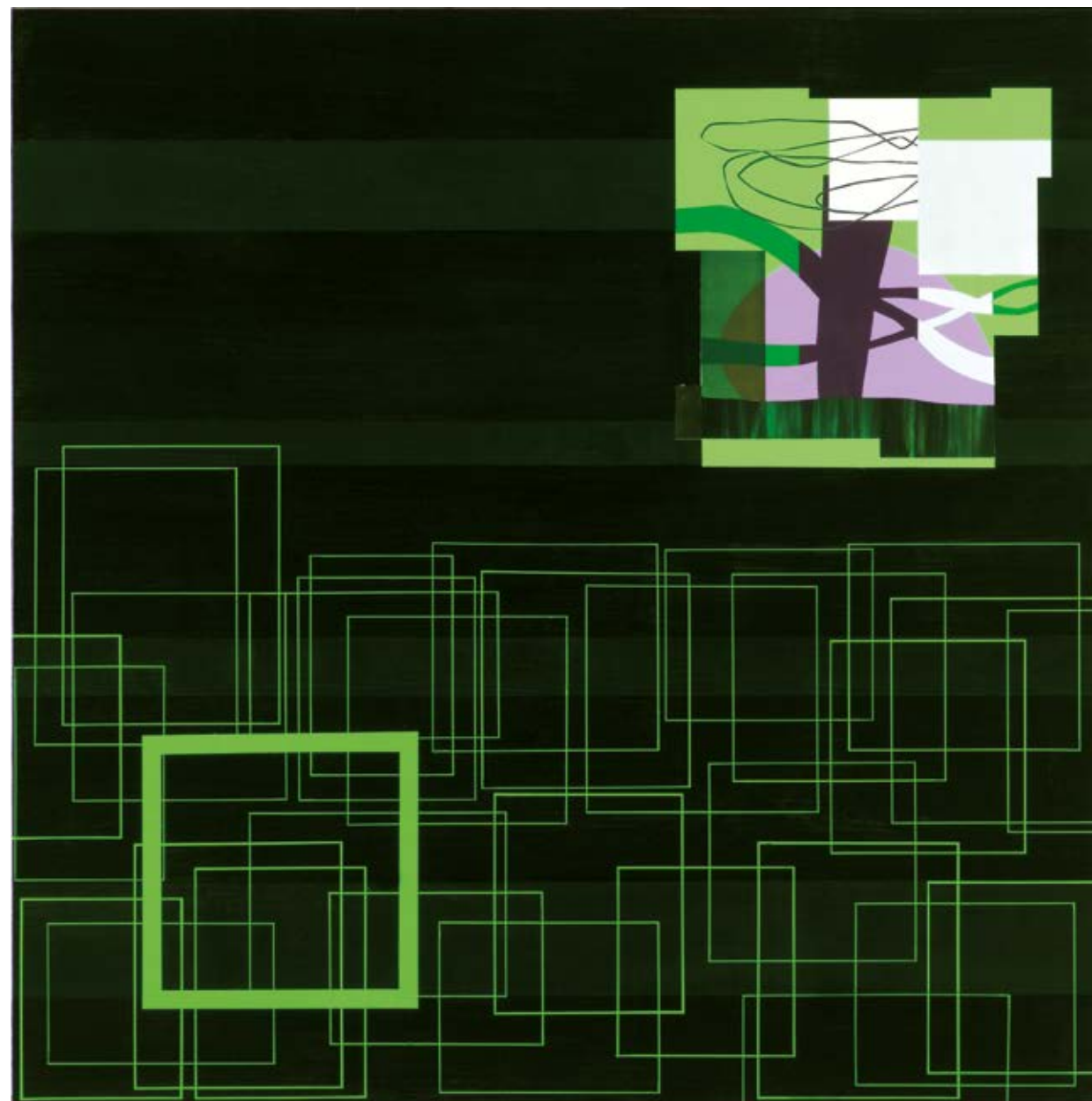
De la sèrie "Retalls"

2006

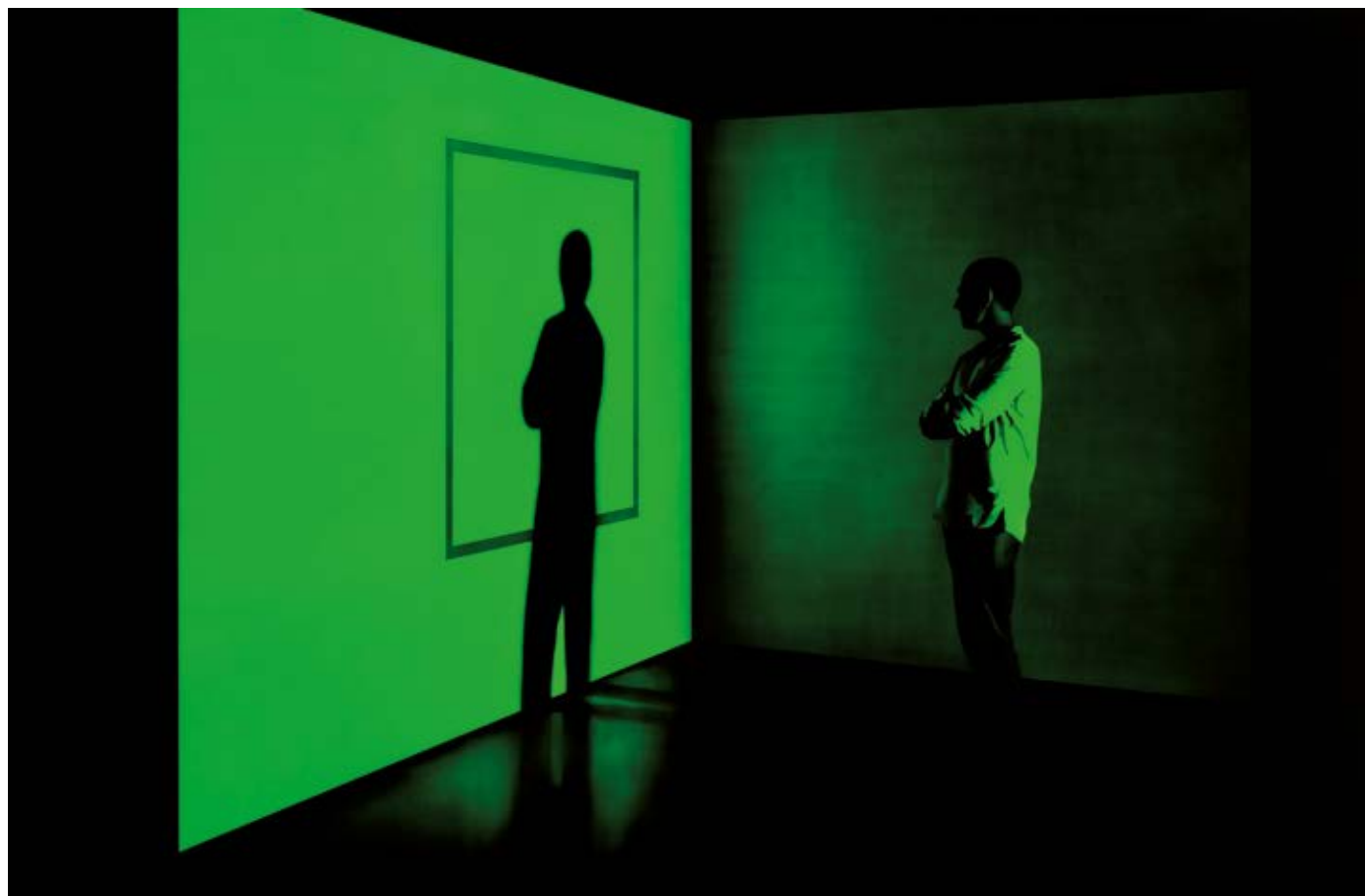
Acrílico / Tela / Tabla

Acrílico / Tela / Taula

180 x 180 cm.



1. Cfr. J. M., "La compleja sencillez de Sepúlveda", *La Tribuna de Cuenca*, 3 de maig. 2008



a fons provisional i/o parcial sobre el qual poder compondre. Altres imatges pareixen relacionades amb les tècniques de radiació que tenen com a resultat imatges per al diagnòstic mèdic (rajos X, tomografies computades, escàners). El 2001, Sepúlveda va inaugurar "Rutes d'interior" en l'extinta galeria barcelonina Art al Rec, un viatge a l'orgànic, però des d'uns recursos que van cridar l'atenció de Román de la Calle per la seua proximitat a la imatge clínica.² A pesar que aquests "experiments de laboratori" van funcionar a la perfecció, Sepúlveda va acabar desfent-se'n, en un fugida cap endavant, en la seua cerca per la llibertat total. Potser l'haja trobada en forma de geometria pura, de lleugeres estructures que suren omplint l'espai, com és el cas de les obres que ha realitzat per a "Angles del buit".

Però abans d'arribar a aquest punt voldria repassar una altra etapa, entre 2007 i 2008, de la trajectòria d'Encarna Sepúlveda. Si la mirem des del nostre present, sintonitza amb un inaudit univers d'expressió plàstica que podríem relacionar amb el llenguatge gràfic dels ordinadors personals de finals del segle XX. Les fórmules concises a què obligaven els processadors antics, anteriors als sistemes Macintosh i Windows, definien unes formes molt simples, que es resumien en empremtes de llum verda o blanca sobre fons negre. Aquesta monocromia i economia expressiva són característiques que defineixen també les obres de Sepúlveda en aquell període i que encaixen amb una voluntat de síntesi en el color i en les formes. Coneixent l'autora, caldria parlar més aviat de coincidència, però preferisc relacionar-ho amb la seua sensibilitat per a absorbir una estètica que s'ha convertit, amb el temps, en quelcom familiar per a tota la societat. En tot cas, en aquesta etapa, Sepúlveda va integrar aquests nous recursos plàstics "informàtics" amb altres de "mecànics" anteriors, com els assimilables a tècniques d'estampació.

En la segona dècada del segle XXI, Sepúlveda pareix haver-se desposseït també de les referències que he definit com a reproducció mecànica o digital, i quedar-se únicament amb la pura geometria. Així mateix, la fidelitat al verd, al negre i al blanc es va obrint, la qual cosa permet l'entrada d'uns altres colors, però en gammes igualment concises. Un exemple clar d'això és la sèrie de quadres titulada *La corfa de l'eco*, en la qual, sobre el blanc i un blau pàl·lid, es desenvolupen diverses línies i taques de color de tall precís, en un blau plumbi, negre i magenta. Com veurem en els dibuixos que Sepúlveda ha creat per a "Angles del buit", la superfície se subdivideix en nou; no obstant això,

Carolina Ferrer

"Diálogo del desasosiego"
Serie "Escenografías de la memoria..."

Diàleg del desassossec
Sèrie "Escenografies de la memòria..."

2008

T.Mixta / Tabla. Díptico
T. Mixta / Taula. Díptic

195 x 300 cm.

2. De la Calle, Román, "Encarna Sepúlveda: la construcción de la pintura. Viajes imposibles, más allá de la epidermis de lo real", "Encarna Sepúlveda. Rutas de interior" (cat. exp.), Barcelona, Art al Rec, 2001, p. 9.

permet que les línies continuen en alguns dels compartiments i deixen sense tacar-ne uns altres de contigus, com en un trencaclosques cúbic desordenat.

He començat parlant de concepció janiana, referint-me a les obres de Ferrer i Sepúlveda, absolutament independents però relacionades d’una manera intrínseca. S’estableix un joc d’oposicions entre els seus quadres (i fins i tot en les seues diferents actituds davant de l’acte creatiu), però existeixen també punts en comú que han fet possible aquesta exposició. Partirem de la geometria com el lloc de trobada idònia, on ambdues se senten còmodes, en un camp que coneixen profundament. Carolina Ferrer arriba a afirmar sense embuts: “Mi mirada siempre fue geométrica. Coqueteé con cierta gestualidad en el periodo de formación, pero el mío siempre fue un gesto ordenado.”³

La geometria, en el cas de Ferrer, està molt lligada a l’arquitectura. No em referisc a la simple transposició d’un fons, sobretot si tenim en compte que els seus espais arquitectònics no funcionen com a fons, sinó més aviat com a protagonistes, de vegades obligats a compartir el lloc principal amb un efecte de llum o una figura humana. Un exemple paradigmàtic d’aquest aspecte seria el gran díptic de la sèrie *Escenografies de la memòria* (125 x 380 cm, 2008). Miguel Fernández Cid va voler veure en aquestes architectures una resta “d’ànim paisatgista de passades èpoques”,⁴ encara que jo matisaria que només si el paisatge no funciona com a fons, sinó com a ens principal i independent, com va començar a fer a partir del romanticisme.

La geometria, doncs, està en aqueix ordre que Ferrer vol donar a les seues creacions. I no es conforma de dotar-les d’una consigna geomètrica: també pretén segellar-les *ad infinitum*, protegir-les perquè no hi càpia cap penediment. Com ella mateixa ha dit: “Fui congelando una a una mis imágenes con la capa distanciadora a la par que protectora de la resina.”⁵ I aquesta capa profilàctica, que, igual

3. Ferrer, Carolina, “Tirando del hilo”, “La esquina de lo cotidiano” (cat. exp.), València, La Nau, 2006, p. 10.

4. Fernández Cid, “Orden y emoción. La mirada como espacio habitable, compartido”, “Escenografías de la memoria. La lógica de una obsesión” (cat. exp.), València, Fundació Chirivella Soriano, 2008, p. 18.

5. Ferrer, 2006, *op. cit.*, p. 10.

que la geometria, la llum i les architectures, caracteritzen la seua obra, serveix no sols de cobertura, sinó també d’espill amb què incloure l’espectador en l’obra, com va destacar fa anys Maite Larrauri en un article significativament titulat “Superficies de reflexión”.⁶ Així, quan ens detenim davant d’una obra com *Records de l’avenir* (2008), no hi comptem només una presència humana i dos reflexos especulars (més aviat projeccions en negatiu, ombres), sinó també el nostre propi reflex. Ferrer, acaba fent-nos seure sobre el mateix cub en què el protagonista, d’esquena, absorbeix els missatges projectats sobre una paret. Potser romandrà alié a les anotacions fetes amb la lletra de l’artista, que no són una altra cosa que idees per a projectes, títols d’obres que coneixem i altres que encara no han sigut. Tal vegada es dedique, en canvi, a contemplar la seua pròpia ombra, mentre una altra projecció de si mateix a la paret contrària el mira. L’espectador, reflectit en la resina, els observa a tots i es contempla a si mateix. Aquest és un dels pocs quadres en què Ferrer es permet donar regna solta (dins del control ferri que exerceix, pel que fa a l’ordre, en les seues obres) a la seua dimensió literària, que, enfront de la pulcritud plàstica, s’endevina excessiva i inabastable. Puntualment, Ferrer utilitza per als seus títols, o fins i tot inclou en els seus llenços, frases que guarda zelosament, i espera pacient el moment d’utilitzar-les. És el cas d’alguns dels laberints de les sèries *L’ofici de viure* (1998) i *La mirada de l’altre* (2004). Un cas més recent es pot observar en una de les obra que Ferrer ha realitzat per a “Angles del buit” (pàgina 66-67), en què fa referència a un anunci d’una casa de pintures (“PINTAR ES FÁCIL / HÁGALO USTED MISMA”); ens hi detindrem més endavant. Però *Records de l’avenir* no inclou un d’aquests títols o lemes llargament guardats; ací Ferrer ha permés, dins del marc que tanca la projecció, que s’escaparen dels seus quaderns moltes idees al mateix temps, d’una manera quasi il·legible, amb la lletra preocupada de qui pren apunts per a si mateix. Aquestes frases estan col·locades en el quadre més com a “taca” que com a text. Constitueix l’explosió controlada d’un volcà d’idees, magma literari que pugna per manifestar la faceta menys coneguda de Ferrer. La sèrie a què pertany aquest *Records de l’avenir* també és significativa: *Escenografies de la memòria, la lògica d’una obsessió*. Des d’aquestes claus entenem que, a més de pintar la pintura, hi ha en Ferrer una profunda reflexió introspectiva sobre l’ésser, absent en espais d’escala humana o enfrontat en soledat davant de la seua ombra o reflex. La quinta essència de la filosofia, que només trobarà “oposició” digna en una altra fórmula quintaessenciada: la de la geometria més pura, de línies lleus, plànols, prismes i figures tridimensionals de colors plans que professa Sepúlveda.

6. En el catàleg de l’exposició “Escenografies de la memòria. La lògica d’una obsessió”, València, Fundació Chirivella Soriano, 2008, pp. 61-64.

Abans de passar a descriure “Angles del buit”, comentaré una última peça de Ferrer que ha sigut destacada com a clar homenatge (que se sap mutu) a l’art d’Encarna Sepúlveda.⁷ En *Del visible i l’invisible (a Encarna)*, la imatge de Carolina Ferrer d’esquena observa un motiu propi d’una obra d’Encarna Sepúlveda. La “peça” de Sepúlveda està rodejada per dues imatges simètriques, especulars, de Ferrer, com les dues ales d’un tríptic, i concedeix el lloc central a l’obra de la companya. Ferrer es duplica per a admirar la peça, que a més està estampada en el seu abric, en una segona pell que es tiny amb els mateixos colors i formes que les obres de Sepúlveda.

3.

El recorregut d’“Angles del buit” està previst perquè comence per la sala en què s’exhibeix una instal·lació conjunta de grans dimensions. En aquesta mateixa sala s’intervé sobre una paret, en la qual es disposen els deu poemes creats per Lola Andrés per a aquest projecte expositiu (es reproduïxen íntegrament en aquest catàleg).

El poemari ha sigut escrit després d’un temps d’estudi i reflexió sobre l’obra d’Encarna Sepúlveda i Carolina Ferrer, a partir d’una base d’amistat i coneixement d’anys. De fet, més que explicar l’obra d’aquestes artistes, Andrés exposa, amb els seus propis mètodes, la seua interpretació particular d’una realitat que comparteixen puntualment o que està molt pròxima. Alhora que Lola Andrés escrivia, les artistes desenvolupaven les peces de l’exposició, i es creaven, de vegades, coincidències que no feien sinó subratllar la revisió que de la seua pròpia obra han realitzat Ferrer i Sepúlveda, revisitant-se mútuament, buscant allò que tenen en comú contra tot pronòstic, incloent-hi el propi.

La primera cosa que observa l’espectador quan entra en aquest primer espai és una llum que deixa zones en penombra, una espècie de reverberació, que segons les artistes remet a un món oníric. Des del meu punt de vista, és, més que oníric, virtual. Ambdós conceptes tenen quelcom de fantàstic, d’irrealitat, però mentre que el primer s’incardina en la tradició i el podem relacionar amb un ambient il·luminat per un foc o un funeral, el segon, el virtual, està instal·lat en el present, fins i

7. Cfr. Fernández Cid, *op.cit.* p. 28.

tot en el futur, i es tracta d’una reverberació més pròxima potser a la dels aparells tecnològics (televisió, ordinador, *smartphone*, tauleta...). És una imatge que evoca la substitució, en la nostra societat, de la llar, que aglutinava a la seua calor els membres d’una família, i que va ser substituït per la televisió i més tard per altres aparells electrònics. Totes aquestes fonts de llum hipnòtiques es reflecteixen sobre els rostres i les siluetes de manera molt particular, els matisa i els canvia al ritme de les noves tecnologies. A l’optar per la reverberació d’aquests aparells moderns per a definir la il·luminació de la peça de Sepúlveda i Ferrer em recolze en altres apreciacions que destaquen el caire artificial, modern, fins i tot fred, de la llum que tiny alguns quadres de l’última, com ara *Elogi de la transmissió* (2011). Segons Juan Manuel Bonet: “La luz –esencial en la fotografía y el cine– es otra de las grandes protagonistas de la pintura [de Carolina Ferrer]: una luz igualmente fría, irreal, artificial, moderna, nocturna, luz, verde, amarilla, roja, malva, luz que en ocasiones –cuando se representan lámparas– se convierte en un objeto.”⁸

En qualsevol cas, aquesta no deixa de ser una interpretació particular; l’experiència pot resultar tant onírica com virtual (o totes dues), depenent de l’espectador mateix, de la seua realitat, del seu punt de partida.

Una vegada travessat aquest primer llinar, ens endinsem en la peça en si. Com a antecedents, podem anomenar la instal·lació de Ferrer per a les sales del palau de Valeriola, el 2008 (Fundació Chirivella Soriano), en la qual va utilitzar igualment objectes amb pintura fluorescent i tubs de llum negra. L’ús d’aquestes ferramentes dóna com a resultat un ambient de tonalitats fluorescents amb què ambdues artistes se senten identificades i utilitzen per a les seues peces. D’altra banda, cada element remet a la geometria precisa i exempta d’artificis de les obres de Sepúlveda, que d’alguna manera també es troba present en els quadres de Ferrer, sobretot si, com en aquest cas, s’hi incorpora la seua imatge simètrica mitjançant l’ús dels espills.

Aquesta instal·lació constitueix allò que les artistes han vist confluent en les seues obres, no sols la geometria, sinó també altres conceptes formals, compositius, com l’absència de gestualitat, traç i afectació, la cerca constant de l’espai nu, de silenci. També alguns temes que poden entreveure’s en les obres d’ambdues, l’espai buit (habitació o sala, en el cas de Ferrer), o alguns objectes fetitxe com ara l’escala i la caixa, que es transformen en retícula, prismes i figures geomètriques en Sepúlveda.

8. Bonet, Juan Manuel, “La habitación de cristal”, “La voz blanca” (cat. exp.), MUVIM, 2004, p. 23.

Tot això es tradueix ací en una successió de mòduls quadrangulars que componen una mena de túnel; setze elements que formen una sola peça fluorescent que supera els murs de la sala i es repeteix en totes direccions gràcies a la presència d'espills.

L'espectador pot caminar al voltant d'aquesta gran peça (i convertir-se eventualment en protagonista d'una obra de Ferrer) i deixar-se il·luminar per la seua llum, acolorir-se amb tons àcids, reverberació d'ecos onírics –potser ancestrals–, portal d'un món surreal o simplement magnificació de la projecció de milions d'aparells elèctrics, porta a una dimensió virtual més contemporània.

En passar a la sala següent, el visitant es troba en un entorn expositiu clàssic en el qual pot reconèixer el contenidor blanc, net, ben il·luminat de què pengen dos díptics de Carolina Ferrer i cinc pintures de dimensions més reduïdes, davant de tres grans quadres d'Encarna Sepúlveda, més altres cinc dibuixos seus.⁹

El primer díptic de Ferrer està envaït per una gran taca magenta sobre la qual se cern la foscor d'una sala a penes intuïda, negror a què el vernís de l'acabat confereix una qualitat brillant profunda. Al centre de la gran taca magenta, un individu d'esquena pareix acostar el rostre a una paret, en sintonia, com he anunciat abans, amb el poema inèdit de Lola Andrés que diu:

jau l'estança
lliure
de veu —suporta
la limfa
de la imatge

la figura intueix
la densitat
escolta el fons
del mur —plugim/penombra

9. En aquest catàleg s'inclouen addicionalment tres pintures de Ferrer i tres dibuixos de Sepúlveda, de la sèrie "Angles del buit", que no van participar en l'exposició per raons d'espai.

La figura pareixeria surar al centre de la taca si no fóra perquè una quadrícula ordena l'espai i ens recorda amb unes quantes línies que es tracta d'un lloc concret, un pis sobre el qual se sosté el cos humà i una paret sobre la qual es projecta la seua ombra. Aquesta geometria no sols ordena l'espai en el millor sentit de la paraula, donant-li entitat, explicant-lo, creant-lo d'alguna manera...; també ens ordena a nosaltres, als espectadors, impedit-nos veure altres realitats, per exemple, com una persona d'esquena s'enfronta a una figura antropomorfa totalment negra, surant ambdós en una taca magenta, sobre un núvol de línies paral·leles, obliqües i perpendiculars. El títol que no dóna Ferrer a aquesta peça, però que podria donar si pensem en algunes obres anteriors (habitació lúcida, el cantó de la quotidianitat, la casa dels sons, la casa de la sorpresa, els deshabitats, l'habitació de vidre), podria reforçar la idea de geometria arquitectònica, depositant els protagonistes en el sòl de nou, recolzant la galta i la mà sobre el mur, per a continuar intuïnt *la seua densitat*. Podria dir-se que la geometria manté els propòsits i les conclusions de la pintura de Ferrer ben allunyats d'un univers surrealista, que *a priori* resulta molt alié. En tot cas, seria un surrealisme postmodern, però continuaria sent eminentment literari –de vegades irònic, com Ferrer– i, per descomptat, podria habitar les estances buides o semibuides, sovint especulars, ideals per a la introspecció, fins i tot per a la psicoanàlisi.

Les següents cinc obres de Carolina Ferrer per a aquesta exposició són igualment pintura sobre alumini (*dibond*), envernissada amb resines que produeixen una protecció cristal·lina que evita qualsevol resta de gestualitat. Són pintures, però estan concebudes per Ferrer com a aproximacions al dibuix, pel predomini de línies, de blancs i per la seua escala més reduïda. L'obra de Sepúlveda i els retrats d'ambdues funcionen com a pretextos, però participen de les arquitectures i escenografies a què ens té acostumats Ferrer. El format horitzontal, amb una sola excepció, també fa que ens sentim davant d'una imatge familiarment ferreriana, amb portes, obertures, asimetries, angles i altres recursos escenogràfics que enriqueixen les composicions i subratllen ombres, plans i superfícies amb tints planes de colors àcids. L'únic exemple vertical és excepcional per diversos motius; un és, efectivament, la seua disposició allargada, que se subratlla per la porta gran blava (ja no petita porta) que obri la seua llum cap a nosaltres i ompli estança, parets, sostre i sòl, amb una lluminositat engegadora, quasi natural, que contrasta amb la dramàtica il·luminació teatral (o més aviat museogràfica) de la resta de les pintures.

A continuació, a la paret de davant, pengen les tres pintures grans d'Encarna Sepúlveda, un trio inseparable que presenta semblant composició en tres moments diferents. La il·lusió de volums ocupa el

pla de representació. Es tracta de tres grans llenços de 180 x 180 cm que, segons Sepúlveda, recreen, defineixen i plasmen de múltiples maneres el concepte desenvolupat en la instal·lació principal, en aquest cas amb quatre elements volumètrics, vistos en perspectiva, superposats i surant en l'espai del quadre. El primer i l'últim mostren composicions quasi idèntiques, girant lleument l'últim. Els colors fluorescents s'ordenen en tres combinacions: blanc verdós sobre verd, verds i blanc verdós sobre negre i magentes i negre sobre un blanc grisenc. Les variacions dels tons contribueixen a crear la il·lusió de volums que suren en l'espai, el superen i continuen més enllà del límit del bastidor. Les grans estructures no estan recolzades sobre cap superfície, pareixen girar molt lentament en l'espai, cada una a un ritme, i quedar momentàniament detingudes per a ser admirades. Les poques tints utilitzades ens fan pensar també que es tracta del mateix motiu representat en distints moments, il·luminat amb diferents focus intermitents, com per tres semàfors –un de magenta, un altre de verd i un tercer de llum negra– que transformen breument però intensa allò que il·luminen. Aquests tres quadres constitueixen, al meu parer, les peces més desposseïdes, com agrada dir a Sepúlveda, de la seua trajectòria, més netes, podríem dir, més redones, més concises. Així i tot, podria continuar girant cada peça un poc més, podrien il·luminar-se per focus d'altres colors, podrien descompondre's, com en els dibuixos, en plans i línies, en infinites composicions.

Els cinc dibuixos que pengen davant d'aquestes tres pintures també estan realitzats per Sepúlveda, quatre dels quals ocupen una superfície dividida en nou rectangles col·locats formant una quadrícula de tres per tres. La idea de moviment d'aquest plantejament geomètric, que comparteixen com a base la majoria dels dibuixos, es genera a partir de la manera de col·locar-se en delicada superposició, a penes uns mil·límetres, sobrepasant l'àrea del rectangle contigu o no arribant a tocar-se per altres pocs mil·límetres. Sobre aquesta quadrícula particular, altres quadrats i rectangles de distintes dimensions, formats per línies de distints grossors i colors (predomini de verds i grisos més o menys blavosos, en distints graus de brillantor) s'organitzen també en un premeditat embolic (si es pot parlar d'embolic amb estructures geomètriques bàsiques). Pareixen els mateixos elements que es combinen d'infinites maneres, però el nombre de rectangles de diferents característiques varia d'uns dibuixos a altres. En un d'aquests cinc dibuixos se substitueixen els quadrats per línies, en els mateixos colors i grossors assajats en les figures anteriors, preparats com per a ser amuntegats, arplegats i classificats.

Un cinqué dibuix pareix recopilar totes les estructures anteriors i adaptar-les a la facetes d'un cub múltiple, que veiem en perspectiva des

d'un dels seus angles, amb capes de diferents colors superposades, a penes separades. La sensació de moviment, d'obertura o especejament d'aquesta estructura geomètrica és major i introdueix un volum que es pot relacionar en igualtat de condicions amb el de les tres pintures d'Encarna Sepúlveda exposades a la paret de davant.

“Angles del buit” tanca aquest segon espai amb un altre díptic de Carolina Ferrer, una obra en què també estan representades les dues artistes. Les figures de Ferrer (a l'esquerra) i Sepúlveda es disposen davant d'una arquitectura simètrica que podria reproduir en clau ideal el taller mateix, habitualment separat en dues parts iguals per una llarga cortina, i amb dues portes al fons que s'obrin als respectius despatxos. Les dues apareixen concentració en el seu treball: armades amb roleu i regla, encaren la finalització de sengles rètols en què es completa la frase “PINTAR ES FÁCIL / HÁGALO USTED MISMA”.

L'obra de Carolina Ferrer és difícil de catalogar, a penes es pot convindre que participa d'una figuració que ha superat tots els *post*, *hiper* i *super*¹⁰, i que integra elements de molts d'ells. Com no s'hi pot veure la concisió de l'art conceptual, l'acidesa del discurs pop, la ironia surrealista, les architectures metafísiques de De Chirico, les seues ombres, les seues imatges especulares, o les de Paul Delvaux, les de René Magritte? Però no es tracta d'això. Ací es tracta, en primer lloc, de pintura, d'una obra que utilitza la figuració en un ambient envaït per l'abstracció geomètrica. No obstant això tampoc, desatendrem el fet que aquest díptic, no exempt d'humor, de crítica artística fins i to, de perspectiva de gènere ([...] “hágalo usted mismX”, *misma*, rectifica Ferrer), retrata dues artistes que han sabut frenar la irresistible seducció de soledat que aguaita el creador (creadora) compartint durant tants anys no sols l'espai, sinó l'esperit del treball en equip, mantenint independència, però compartint i aprenent en un procés que no podria qualificar-se d'una altra forma que de constructiu, ascendent i multiplicador: la cerca quimèrica de l'essència pitagòrica.

10. Fernández Cid subratllava la proximitat de Ferrer amb els debats post-pop i l'“entorn de la pintura-pintada”, i al·ludia a la inclusió de frases en les seues obres; les veia com a canalitzacions de sensacions, més càlides que la seua pintura, de “llenguatge més fred” (2008, *op. cit.*, p. 18).



Carolina Ferrer / Encarna Sepúlveda

"Ángulos del vacío"
"Angles del buit"

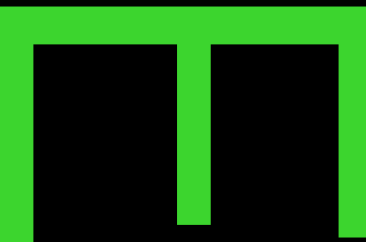
2016

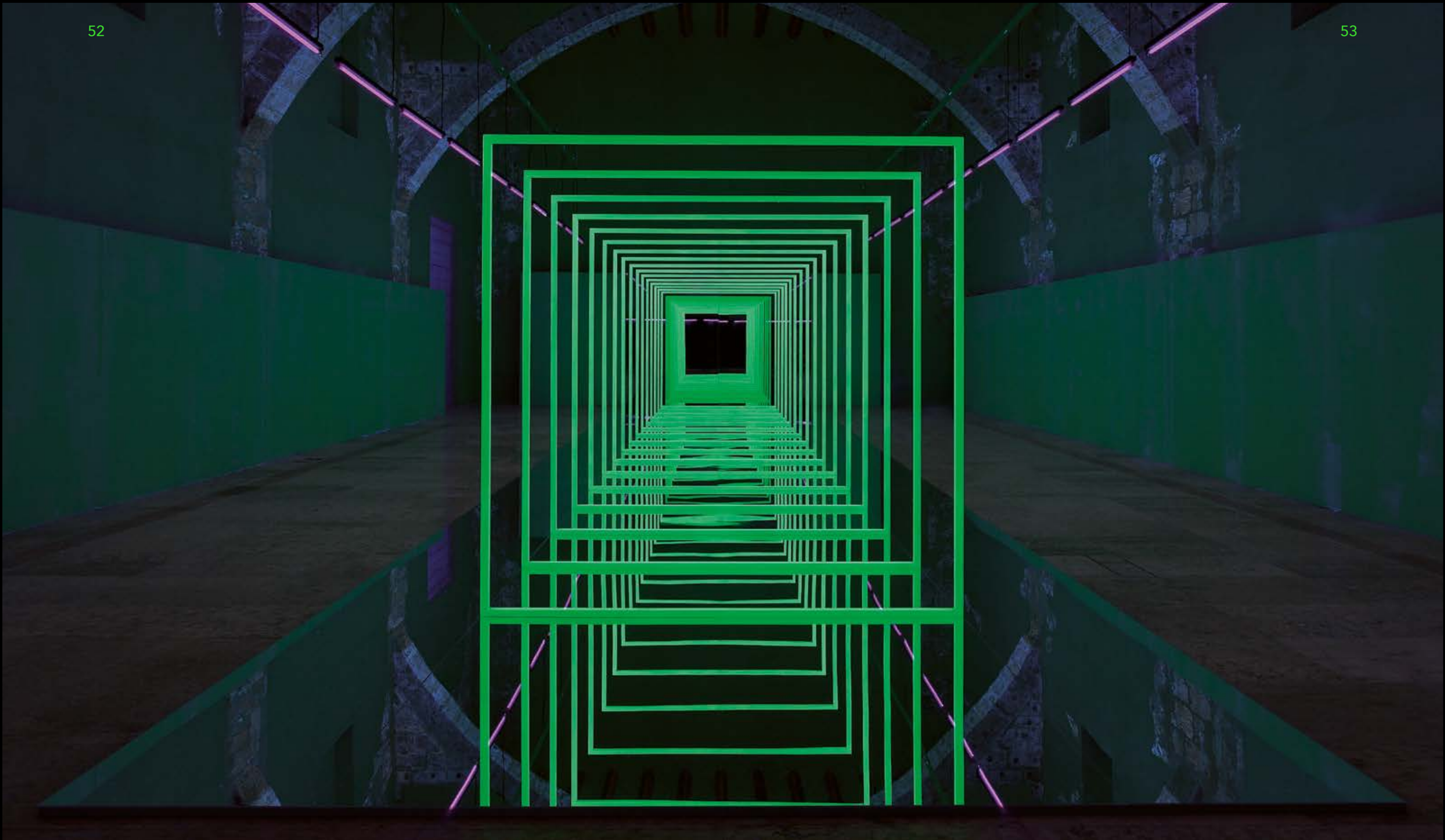
Instalación
Instal·lació

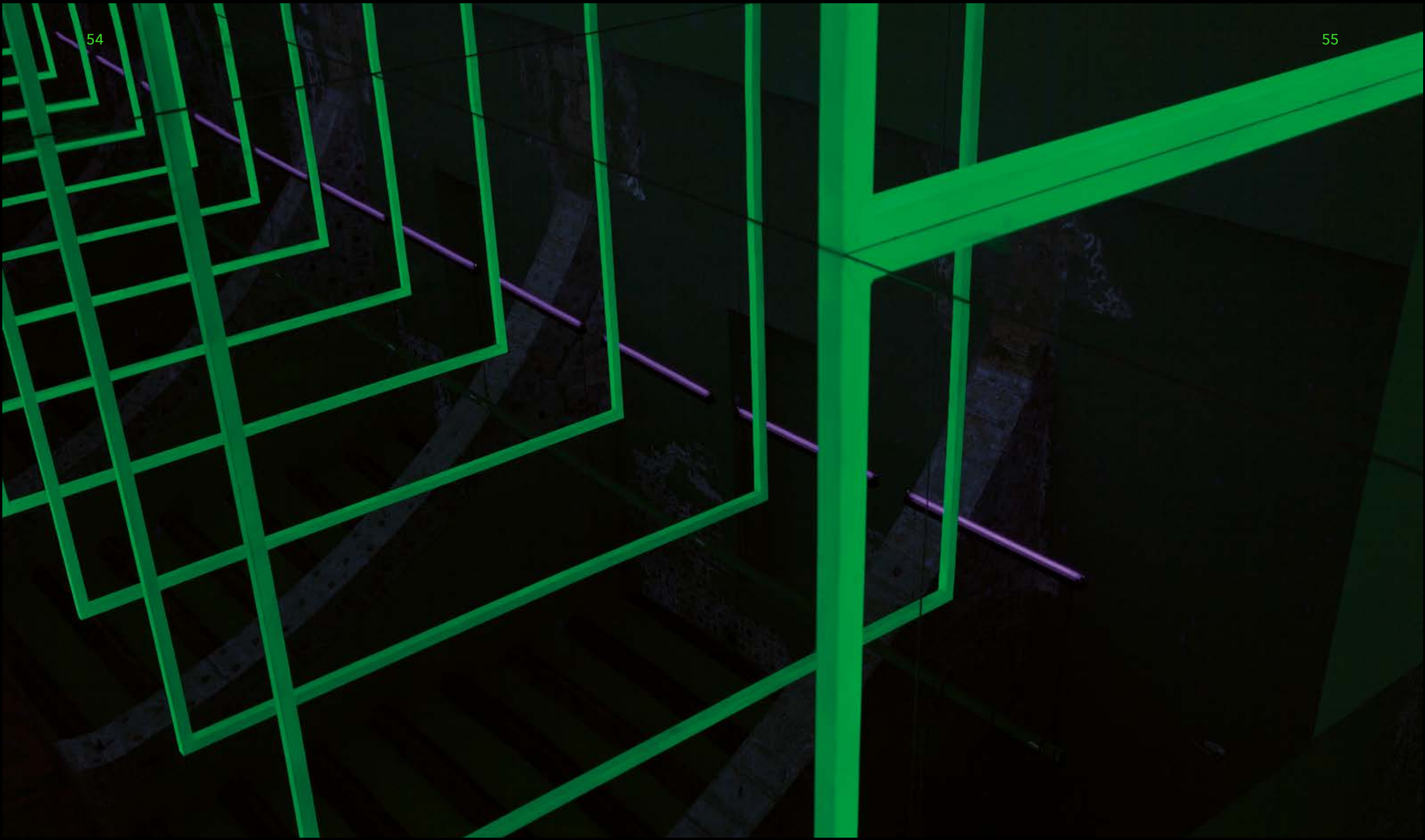
Hierro / Espejos / Luz negra
Ferro / Miralls / Llum negra

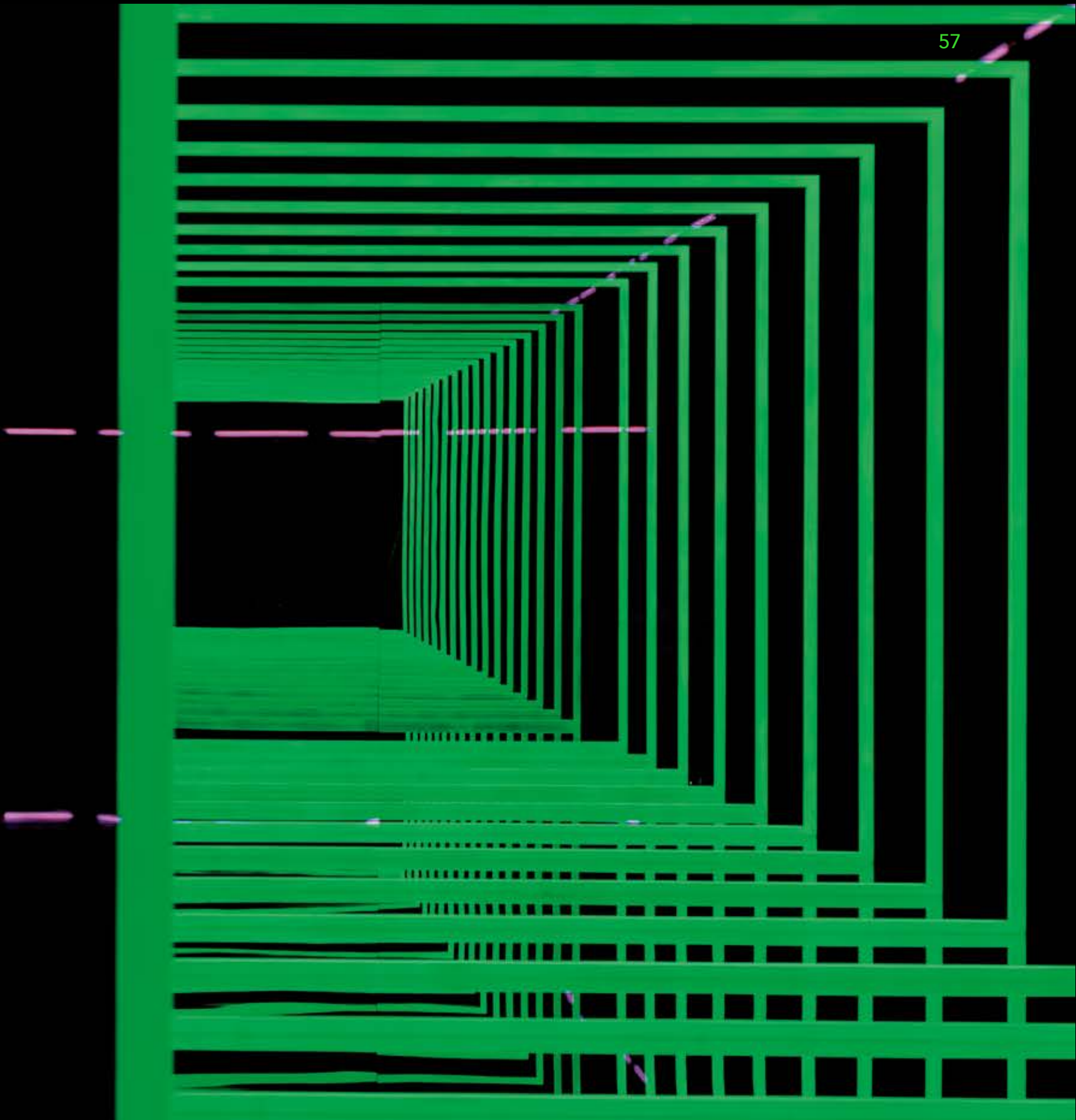
Ángulos
del vacío

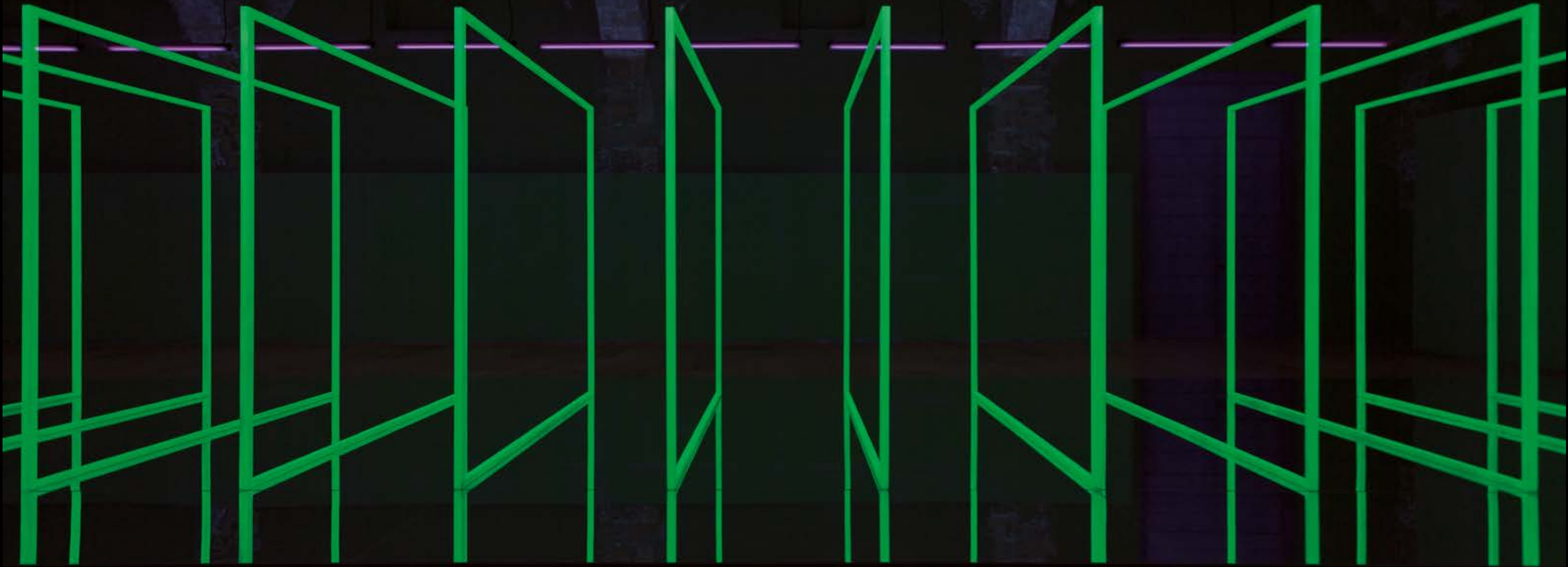
CAROLINA
FERRER –
ENCARNA
SEPÚLVEDA

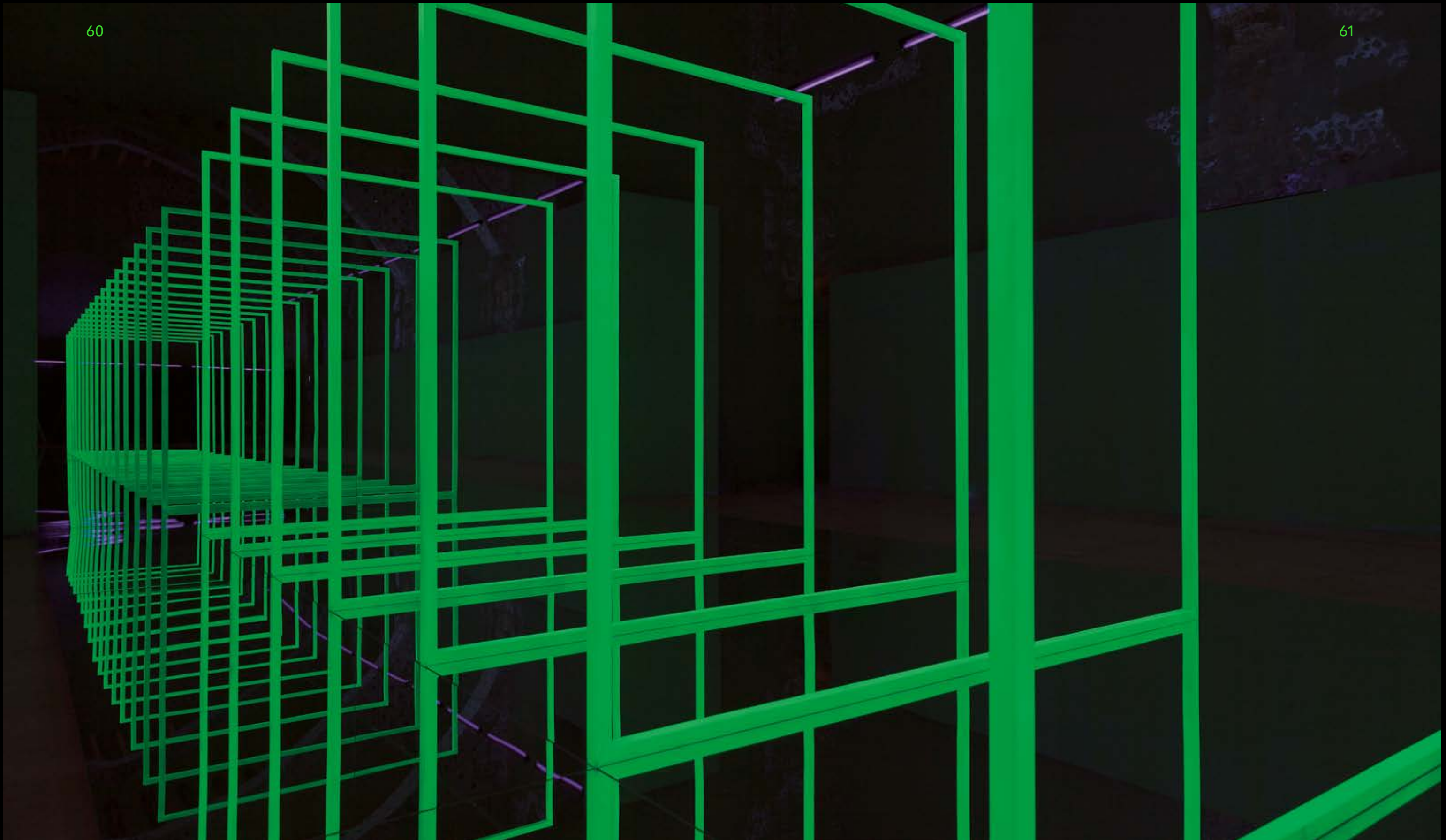
















P. 66-67 / Carolina Ferrer

De la serie "Ángulos del vacío"
De la sèrie "Angles del buit"

2016

T. Mixta / Aluminio
T. Mixta / Alumini

Díptico
Díptic

150 x 230 cm

P. 68-73 / Encarna Sepúlveda

De la serie "Ángulos del vacío"
De la sèrie "Angles del buit"

2016

Acrílico / tela / tabla
Acrílic / tela / taula

180 x 180 cm

P. 74-75 / Carolina Ferrer

De la serie "Ángulos del vacío"
De la sèrie "Angles del buit"

2016

T. Mixta / Aluminio
T. Mixta / Alumini

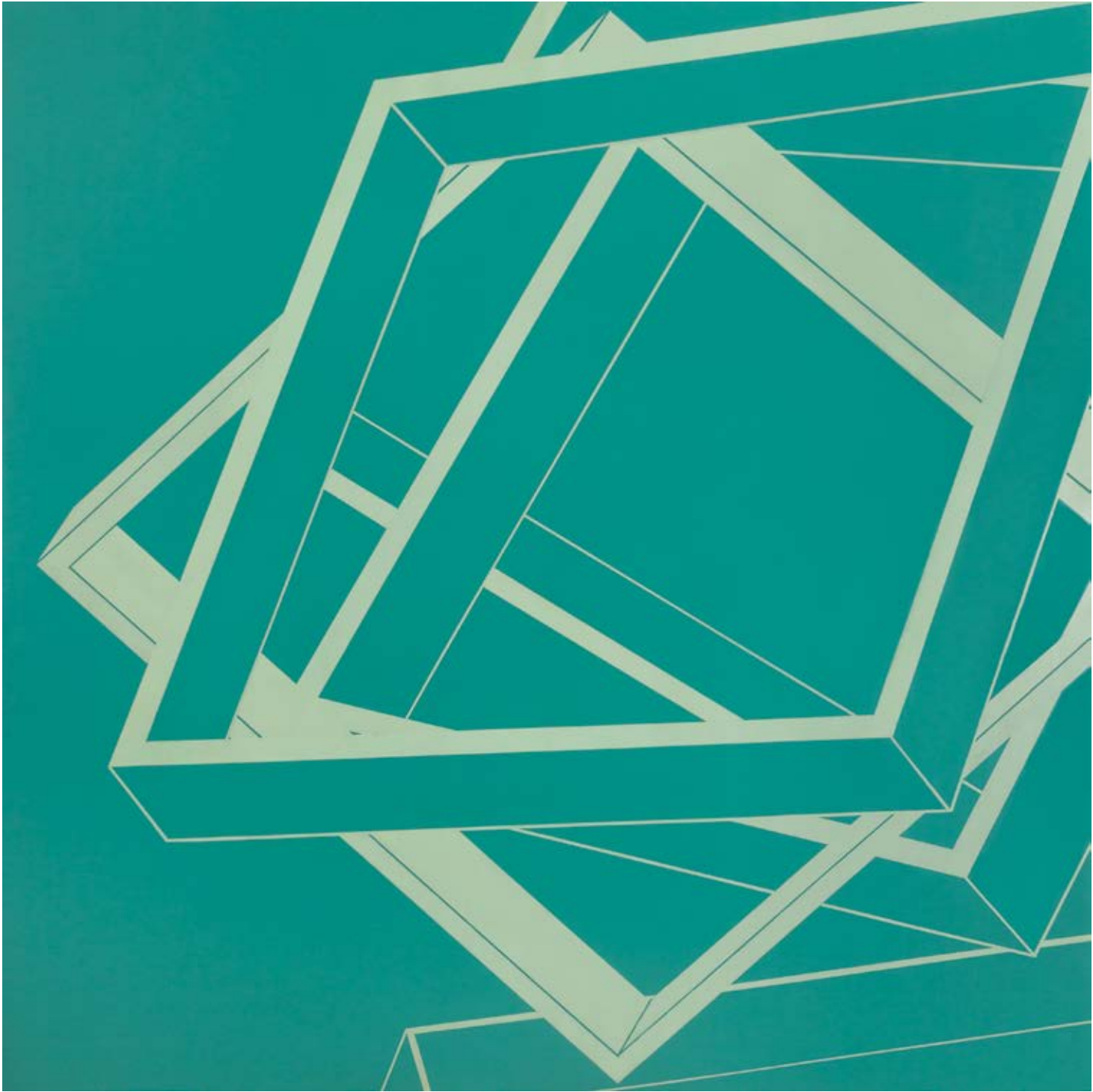
Díptico
Díptic

195 x 300 cm

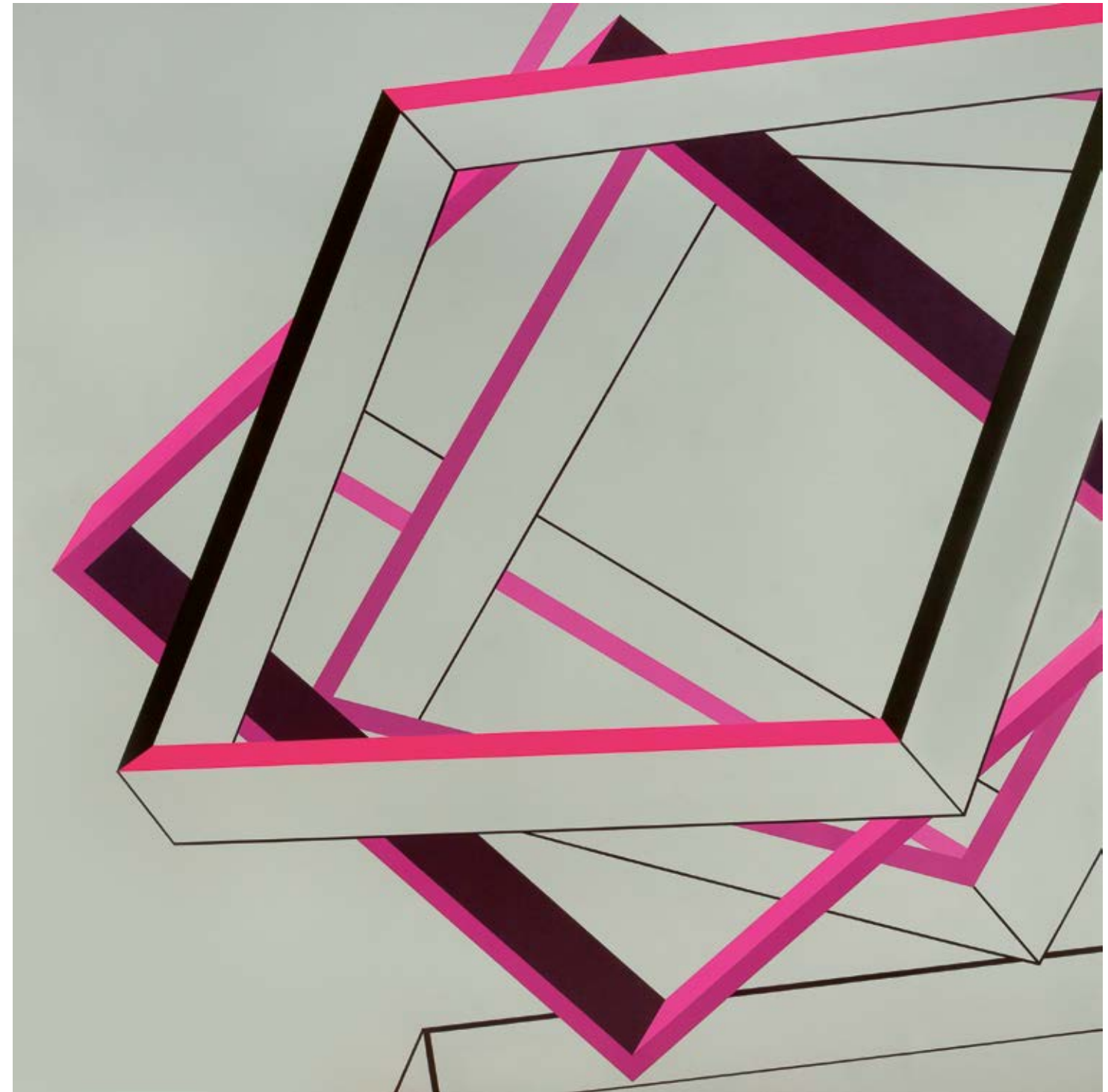
Ángulos
del vacío

CAROLINA
FERRER –
ENCARNA
SEPÚLVEDA















P. 80-85 / Carolina Ferrer

De la serie "Ángulos del vacío"
De la sèrie "Angles del buit"

2016

T. Mixta / Aluminio
T. Mixta / Alumini

73 x 100 cm

P. 86-87 / Carolina Ferrer

De la serie "Ángulos del vacío"
De la sèrie "Angles del buit"

2016

T. Mixta / Aluminio
T. Mixta / Alumini

100 x 73 cm

P. 88-95 / Encarna Sepúlveda

De la serie "Ángulos del vacío"
De la sèrie "Angles del buit"

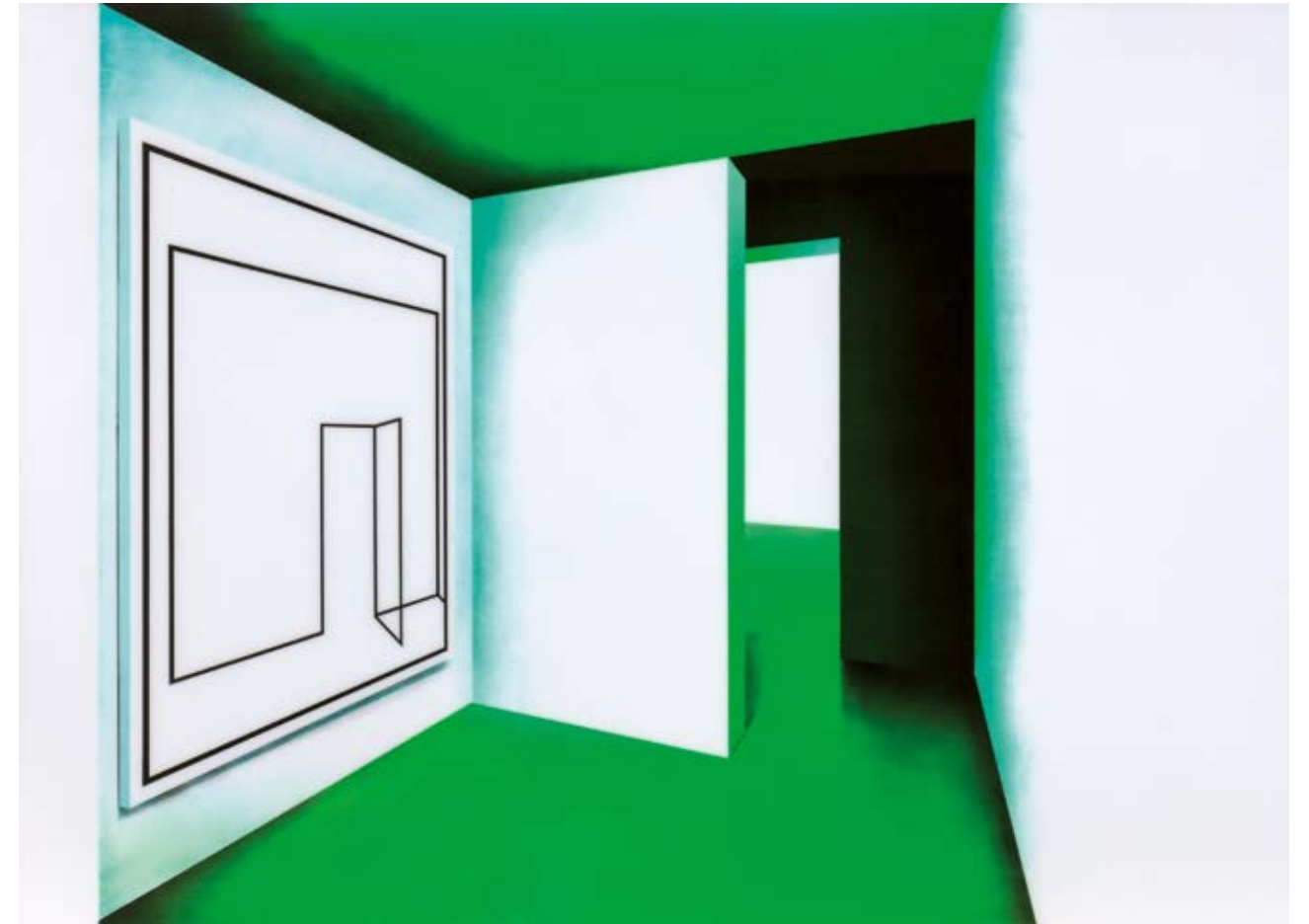
2016

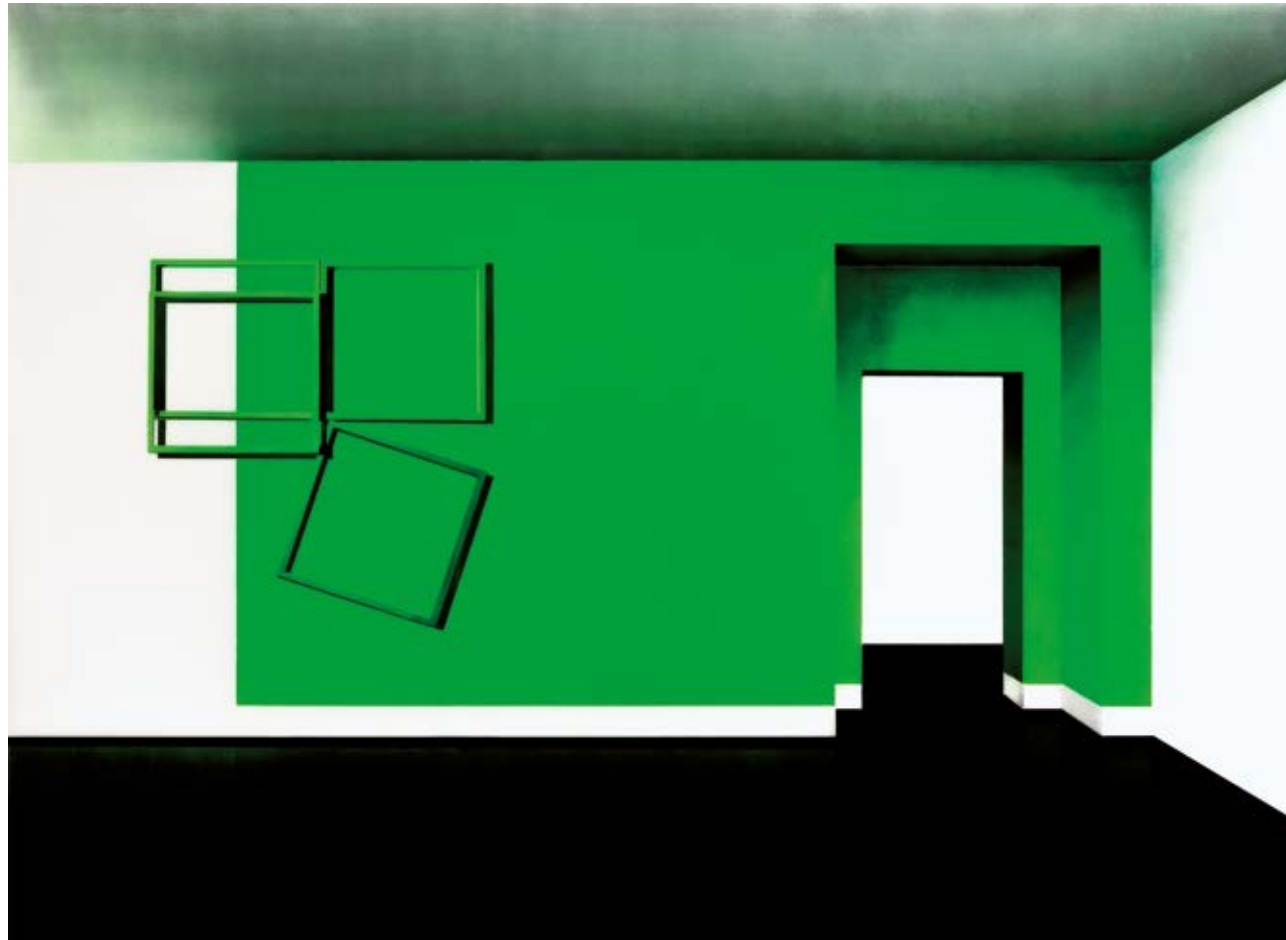
Impr. digital / papel algodón
Impr. digital / paper cotó

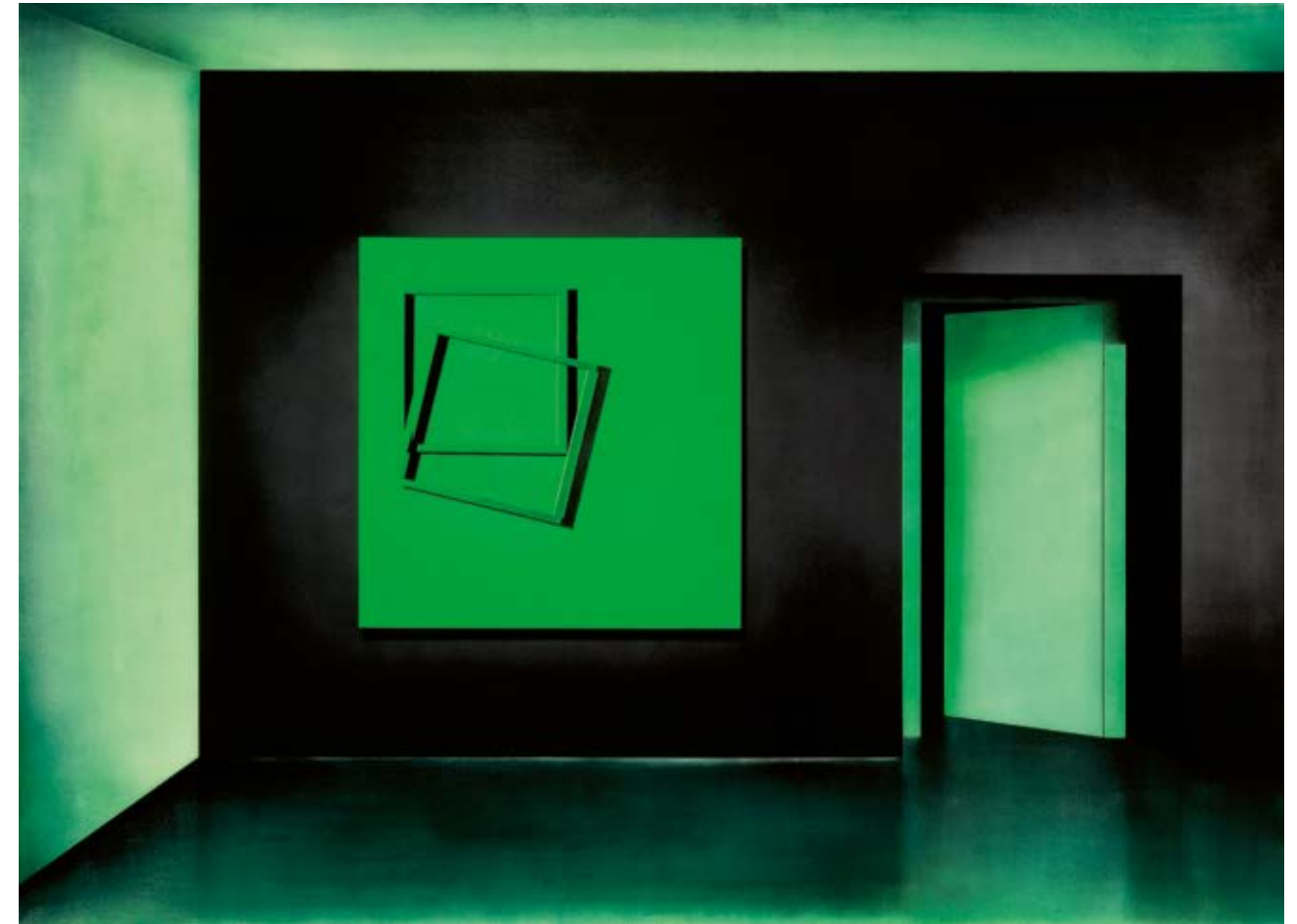
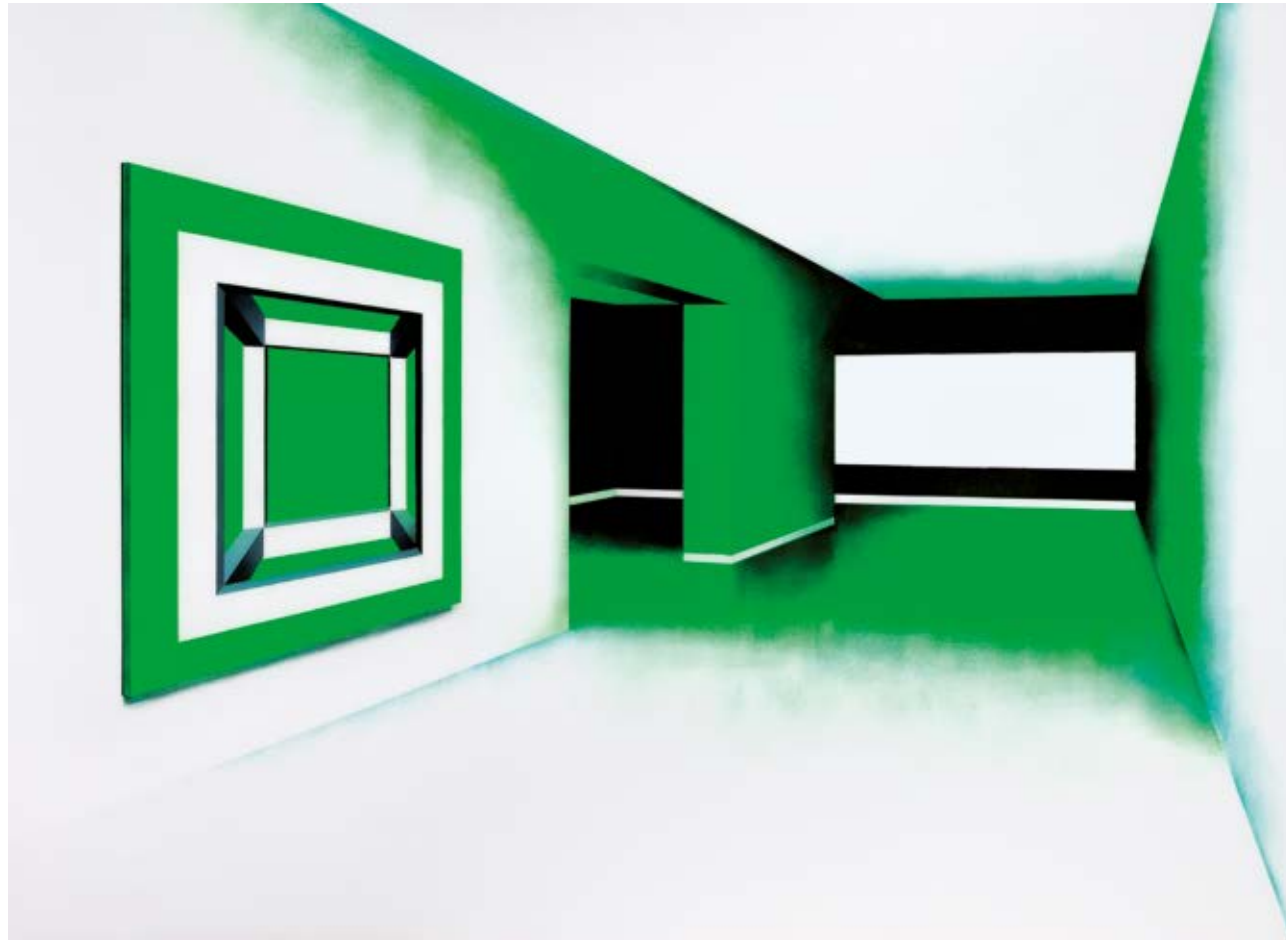
100 x 74 cm

Ángulos
del vacío

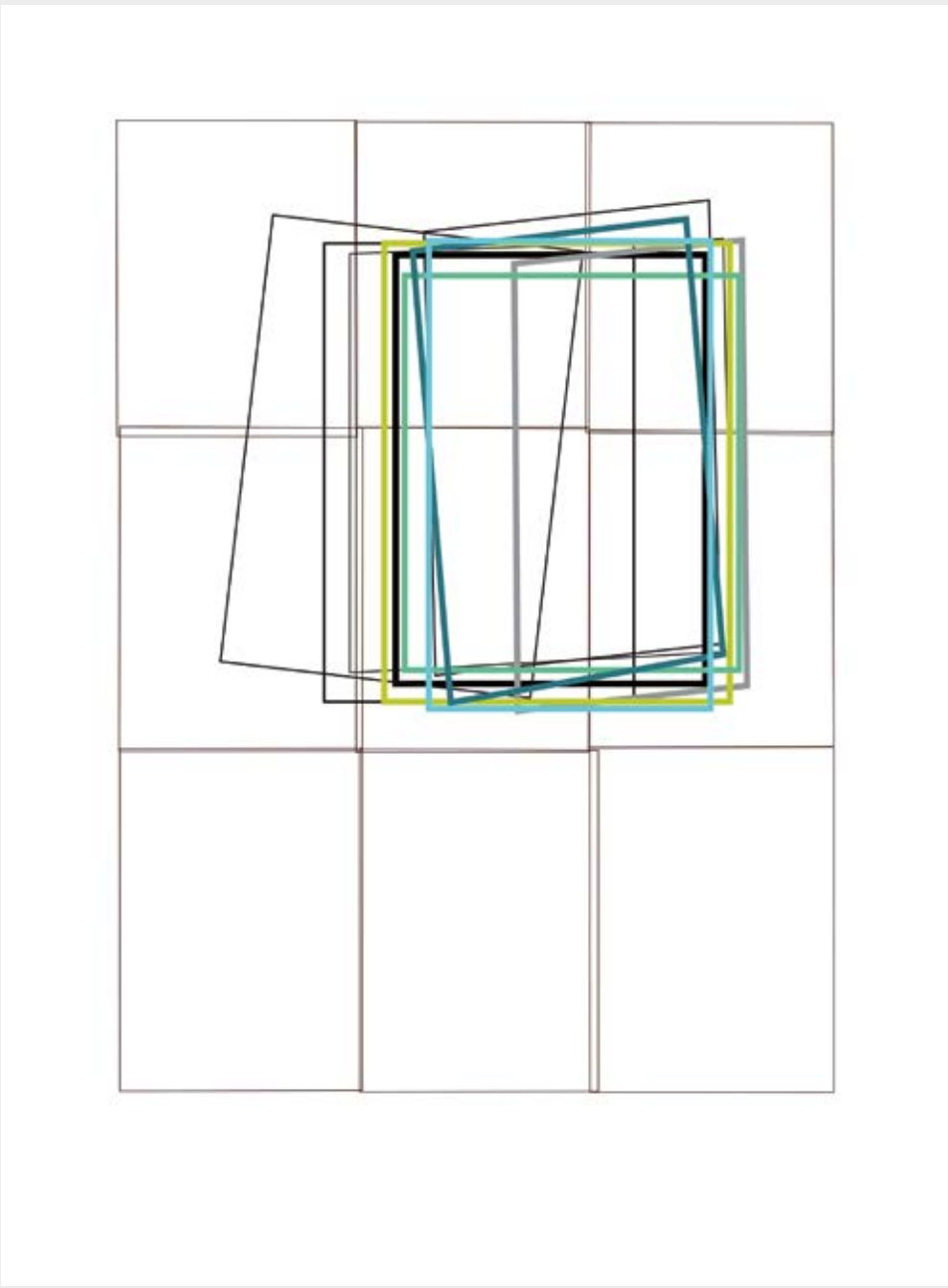
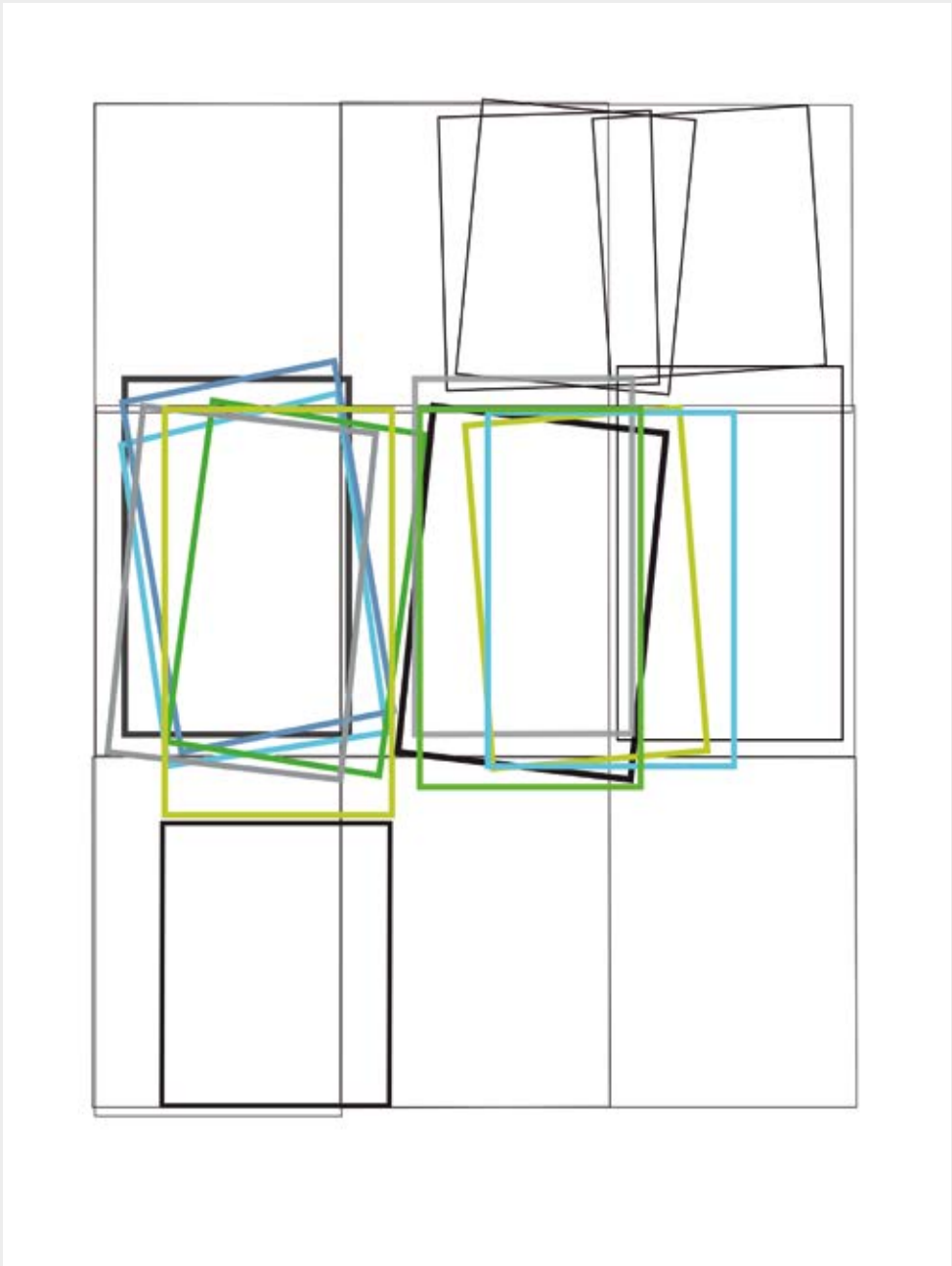
CAROLINA
FERRER –
ENCARNA
SEPÚLVEDA

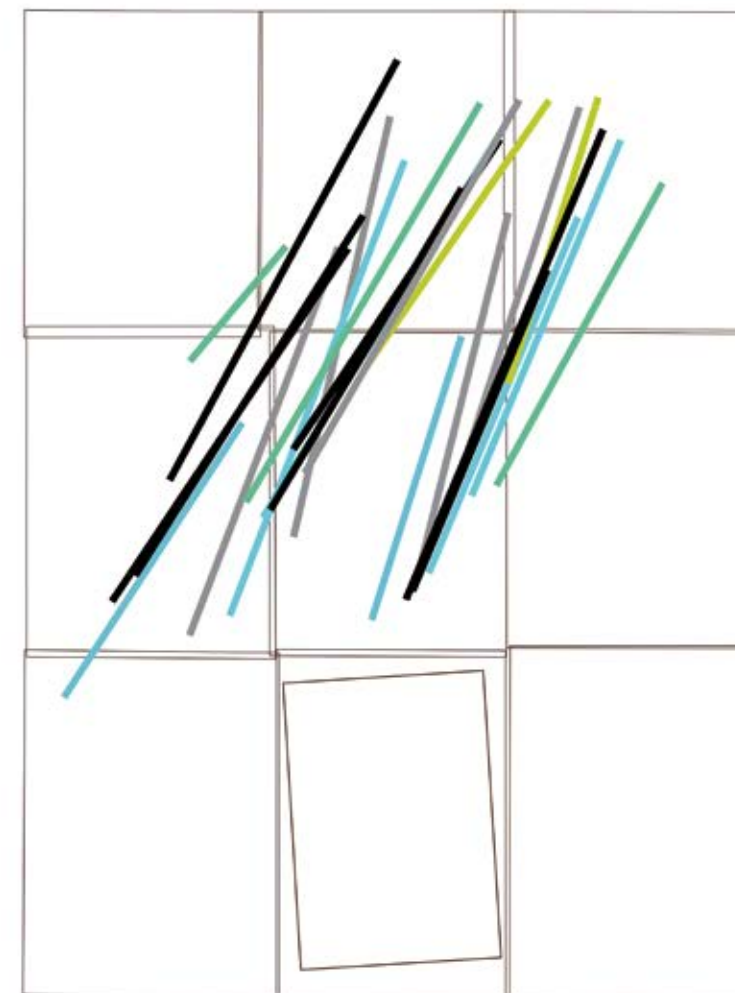
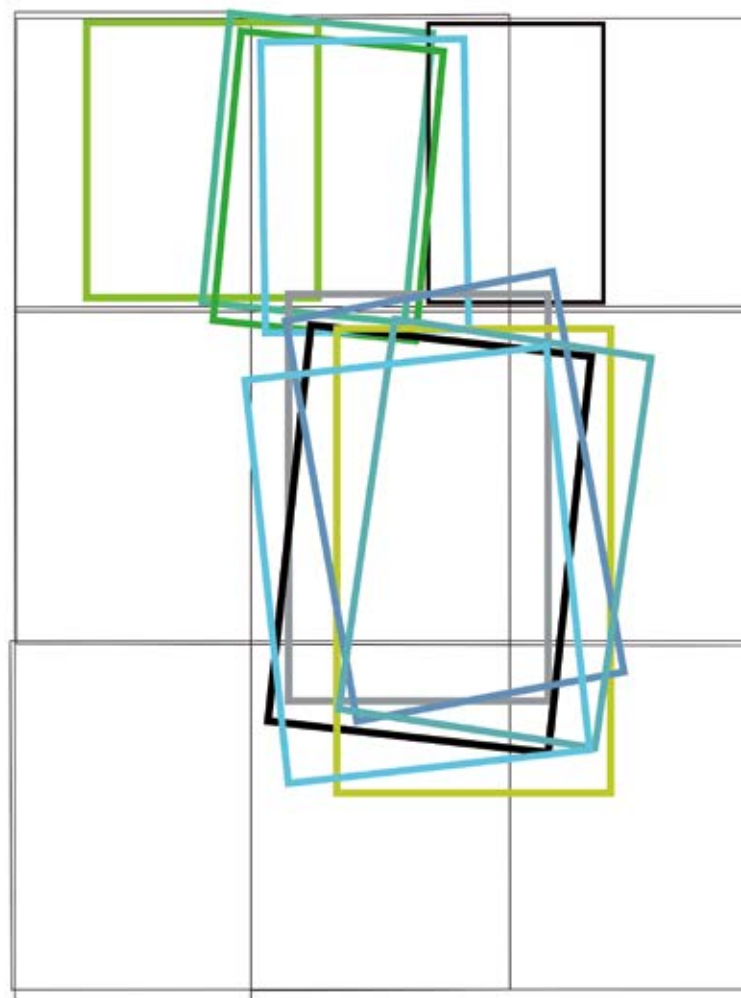


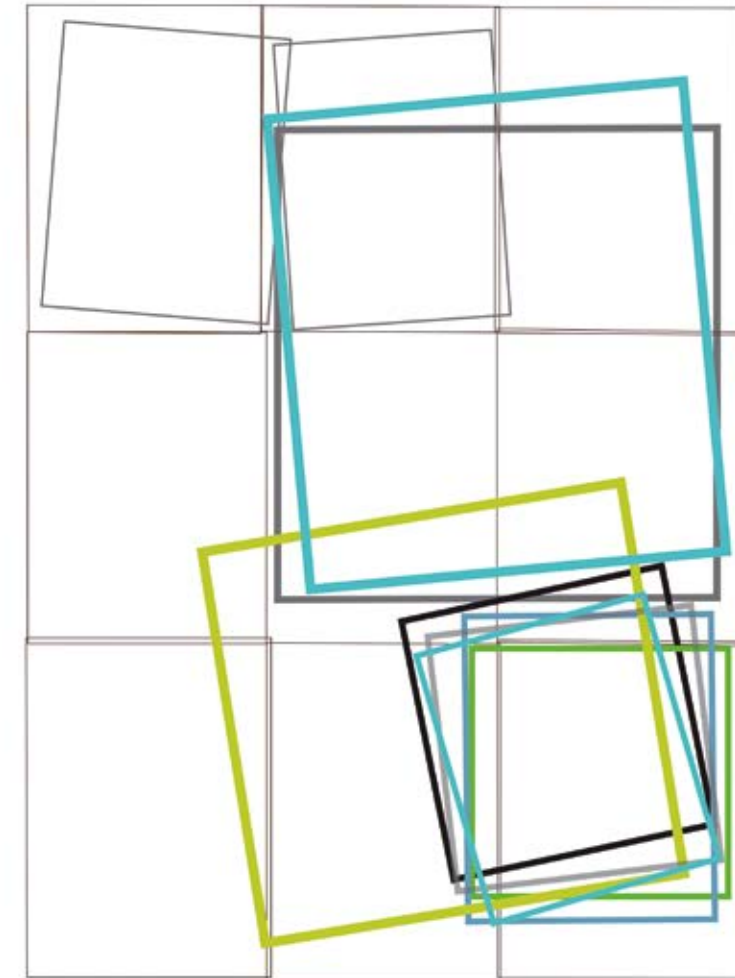
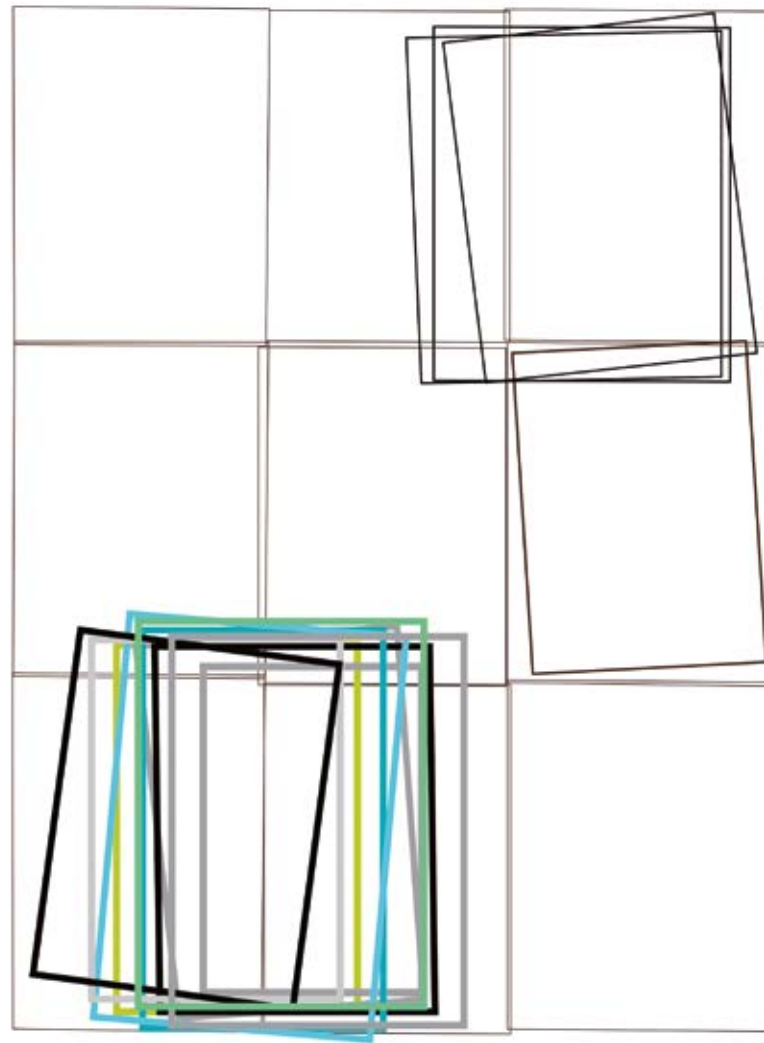


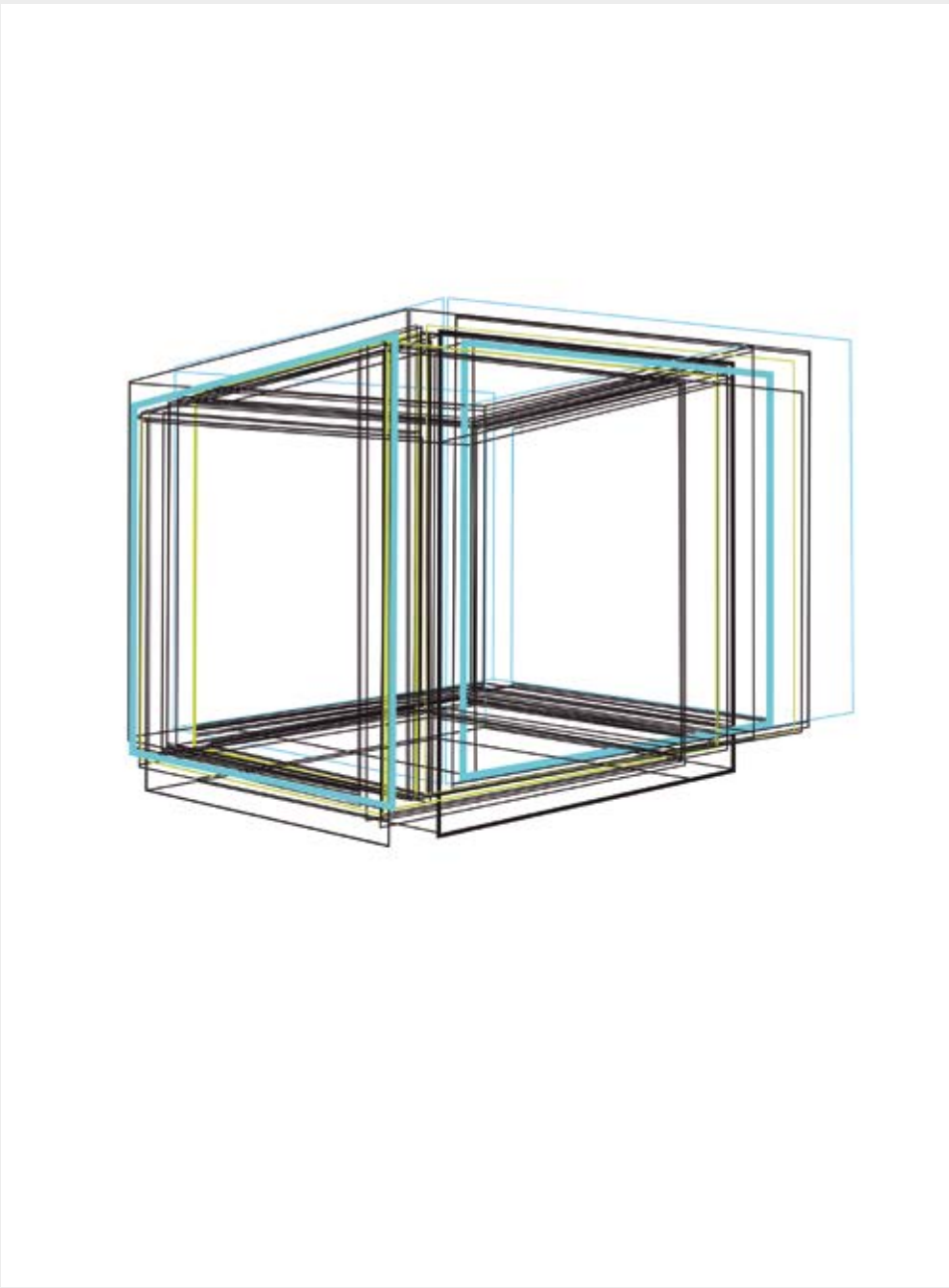
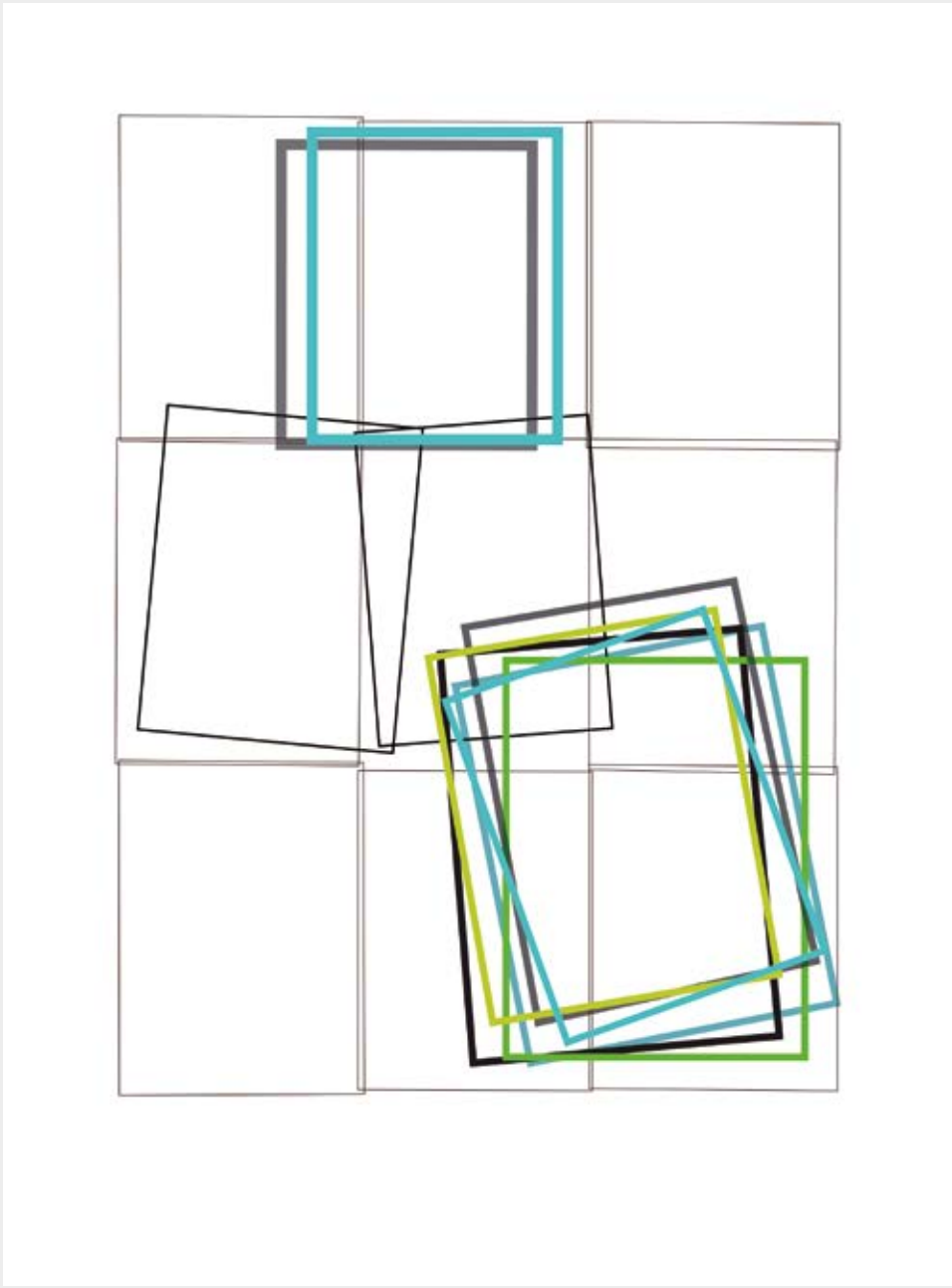














Ángulos del vacío

Lola Andrés

Poemas

esse in vigilia et eius oblivisci

yace la estancia
libre
de voz —soporta
la linfa
de la imagen

la figura intuye
la densidad
oye el fondo
del muro —llovizna / penumbra

la circundan los ojos:
tuétano: masa solicitante
hiela la sobriedad
del pensamiento: nada
puede decirse
de esa nieve oceánica

la estancia:

reconozco la esfera, no transporta, carece de infinito. es
fortuita la clausura del extremo. esconde el simulacro, va
gestando el tumulto, se afianza.

[una intensa derrota se percibe. caben ciclones, cuevas. la figura es solícita,
no obstante. parece que no llega a comprender, y esto le resta serenidad. el pie
derecho avanza unos centímetros, ¿qué trama se lo dice?, ¿qué derecho le acude
para iniciar un paso tembloroso?]

la figura:

ardería. soy un pueblo vencido. necesito más sed para
ocultarme, para huir del esfuerzo de este canto. porque
canta mi carne, canta esta voz de mí que se destruye.

espera un laberinto

la sima que la rompa

que la entregue al origen:

nacer con nueva holgura

rastrearse

servirse del amor para atrapar

el vidrio que la observa

[una línea —de luz o claridad— acentúa una parte de la estancia. la percepción
puede ser falsa, de hecho lo es. la sombra se distribuye geométricamente, dando
paso a un pequeño triángulo oscurecido. esto ve el ojo de la figura. su mente traduce
la inquietud visual: ¿cómo ser dentro de la imagen?, ¿qué materia sobrevive a un
deseo, a un instante de perplejidad?]

la mirada es un filo

las palabras abisman

qué respuesta

habría

qué espejismo

la estancia:

entro. no es importante la procedencia ni el destino,
tampoco la utilidad. llago los horizontes porque apreso. en
mí los muros hurgan —las entrañas revientan en silencio.

no puede repetir lo que no ha dicho

intentará explicarse

es un globo de furia

hay un remanso último, una dicha

en los alrededores: periferia

del verbo: las afueras

se rehacen

se arman

cada renacimiento es una grieta

que podría romper la claridad

ambas se enorgullecen —sin

horadar / detrás / con el murmullo

decidido del rastro

cabes en ella: nudo

altivo / joven

línea no

eres

círculo: hondura,

intermitencias

[el invierno es un óxido, tiene baja estatura. dentro hace frío. no es la intemperie.
alberga. hay rencor en el hálito, un encono capaz de intimidar el gesto. comprenden
su blandura y se estremecen. vaciará la memoria los marcos del recinto: las láminas
del cosmos. sobreviven los ojos, la estructura del triángulo. helarse —pensarían—
en un trazo de brillos.]

la figura es
la zona que palpita
en el hueco
de la estancia / rendida / insuficiente

reposar la tristeza

sobre un vientre cerrado:

«tengo la herida abierta, un pez de sangre»

la estancia:

las aristas que abrigo son diluvio. puedes, aquí, retroceder,
hacer que sangre el eco que has guardado. cuando respiro
hallo el tumulto del amor. ¿lo reconoces?: ladea la emoción,
puedes desordenarte.

la figura:

desde que tengo voz me desplomo, me hundo en el
fragmento de la imagen —esa entretela vana. tiemblan
mis manos, escucho su temblor. lo reconozco. es una
fuente. dices amor y cumples. a menudo cometo el mismo
equivoco: confundo signos, hilo caparazones, siembro
espuma.

son dos cirios
 de aire ni siquiera
 se acaban
 son o
 intentan
 que la materia fragüe
 ojos —veloz matriz

no es el magma
 es la ceniza
 la que tensa la forma
 —el lastre / la insistencia

*reconocer las olas
 como alambres del agua
 respirar de la espuma
 cristales*

*no decir
 qué trazos
 fueron luz*

*lenta simiente
 —azar / nada
 que ocupe
 la apertura de un hilo*

*flotar como un estrépito
 restituir el impacto
 en el pecho: no ser
 origen*

la figura:

cremaria. sóc un poble vençut. necessite més set per
ocultar-me, per fugir de l'esforç d'aquest cant. perquè canta
la meua carn, canta aquesta veu de mi que es destrueix.

espera un laberint

l'avenc que la trenque

que la lliure a l'origen:

nàixer amb nova amplària

rastrear-se

servir-se de l'amor per atrapar

el vidre que l'observa

[una línia —de llum o claredat— accentua una part de l'estança. la percepció pot
ser falsa, de fet ho és. l'ombra es distribueix geomètricament, donant pas a un petit
triangle enfosquit. això veu l'ull de la figura. la seua ment tradueix la inquietud
visual: com ser dins de la imatge?, quina matèria sobrevis a un desig, a un instant
de perplexitat?]

la mirada és un tall

les paraules abismen

quina resposta

hi hauria

quin miratge

[l'hivern és un òxid, té baixa alçada. dins fa fred. no és la intempèrie. alberga.
hi ha rancúnia a l'hàlit, un desafecte capaç d'intimidar el gest. comprenen la seua
blanesa i s'estremeixen. buidarà la memòria els marcs de l'habitacl: les làmines
del cosmos. sobreviuen el ulls, l'estructura del trígon. gelar-se —pensarien— en
un traç de lluernes.]

la figura és
la zona que batega
en el buit
de l'estança / rendida / insuficient

reposar la tristesa
sobre un ventre tancat:

«tinc la ferida oberta: un peix de sang»

l'estança:

les arestes que allotge són diluvi. pots, ací, retrocedir,
fer que sagne l'eco que has guardat. quan respire, trobe
el tumult de l'amor. el reconeixes?: inclina l'emoció, pots
capgirar-te.

la figura:

des que tinc veu m'abat, m'enfonse en el fragment de la
imatge —eixa entretela vana. tremolen les mans, escolte
la seua tremolor. la reconec. és una font. dius amor i
compleixes. sovint comet el mateix error: confonc signes,
file closques, semble escuma.

esse in vigilia et eius oblivisci

the room lies

cleared

of voice —it withstands

the lymph

of image

the figure feels

the density

it listens to the depth

of the wall —drizzle / gloom

eyes surround it:

marrow: demanding mass

freezes the sobriety

of thought: nothing

can be said

about that oceanic snow

the room:

i recognize the sphere, it does not drive, it lacks of infinite.

the closure of the end is fortuitous, it hides the simulacrum,

it is gestating the tumult, it secures itself.

[an intense defeat is perceived. it holds cyclones, caves. the figure is solicitous, however it seems it can not understand, and that subtracts serenity. the right foot advances some centimeters, what's the plot that tells it? what's its right to begin a trembling step?]

the figure:

would burn. i am a defeated people. i need more thirst to
hide myself, to flee from the effort of this song. because my
flesh sings, this voice of mine sings while it is destroyed.

it waits for a labyrinth

for the chasm that breaks it

that throws it back into the origin:

be born with a new easiness

track oneself down

use love to trap

the glass that observes it

[a line —of light or clarity— highlights a part of the room. perception can
be false, in fact it is. the shadow spreads geometrically, giving way to a small
darkened triangle. that is what the eyes of the figure see. its mind translates the
visual restlessness: how to be inside the image? what matter survives a desire, an
instant of perplexity?]

the look is an edge

the words swallow deep

what an answe

could be given

what a mirage

the room:

i enter. origin or destiny are not important, neither utility.
 i wound horizons because i capture. the walls pierce me
 —bowels burst in silence.

it can not repeat what it never said

it will try to explain itself

it is a balloon of rage

there is an ultimate backwater, a joy

around: borderline

of verb: the outskirts

they remake themselves

they arm

each rebirth is a crack

that could break clarity

both are proud —not

drill / behind / with the decided

murmur of the trail

you fit inside it: haughty

knot / young

line you are

not

circle: depth,

flashes

[winter is an oxide, it is small. there is cold inside. it's not outdoors. it lodges.
there is a rancor in the breath, a bitterness that is able to scare the gesture. they
understand its softness and shudder. memory will empty the frames of the
enclosure: the sheets of cosmos. eyes survive, the structure of the trine survives.
be frozen —they would think— into a trace of glows]

the figure is
the beating area
within the hollow
of the room / surrendered / insufficient

*rest the sadness
on a closed womb*

«my wound is open, a fish of blood»

the room:

the edges that i shelter are diluvium. you can, here, move
back, bleed the echo you have saved. when i breathe i find
the tumult of love. do you recognize it?: emotion tilts, you
can mess you up.

the figure:

i collapse since i have voice, i sink into the fragment of the
image —that useless interlining. my hands are shaking, i
listen to their trembling. i recognize it. it is a source. you
say love and you fulfill. i often fall in the same mistake: i
mistake signs, i thread shells, i seed foam.

they are two candles
of air not even
they are consumed
they are or
they try
the matter to forge
eyes —speedy womb

it is not the magma
it is the ash
what tightens the shape
—the ballast / the insistence

recognize waves
like water-wires
breathe glasses from
the foam

never say
which traces
were light

slow seed
—chance / nothing
to occupy
the opening of a thread

drift like a loud noise
return the impact
in the breast: not to be
origin

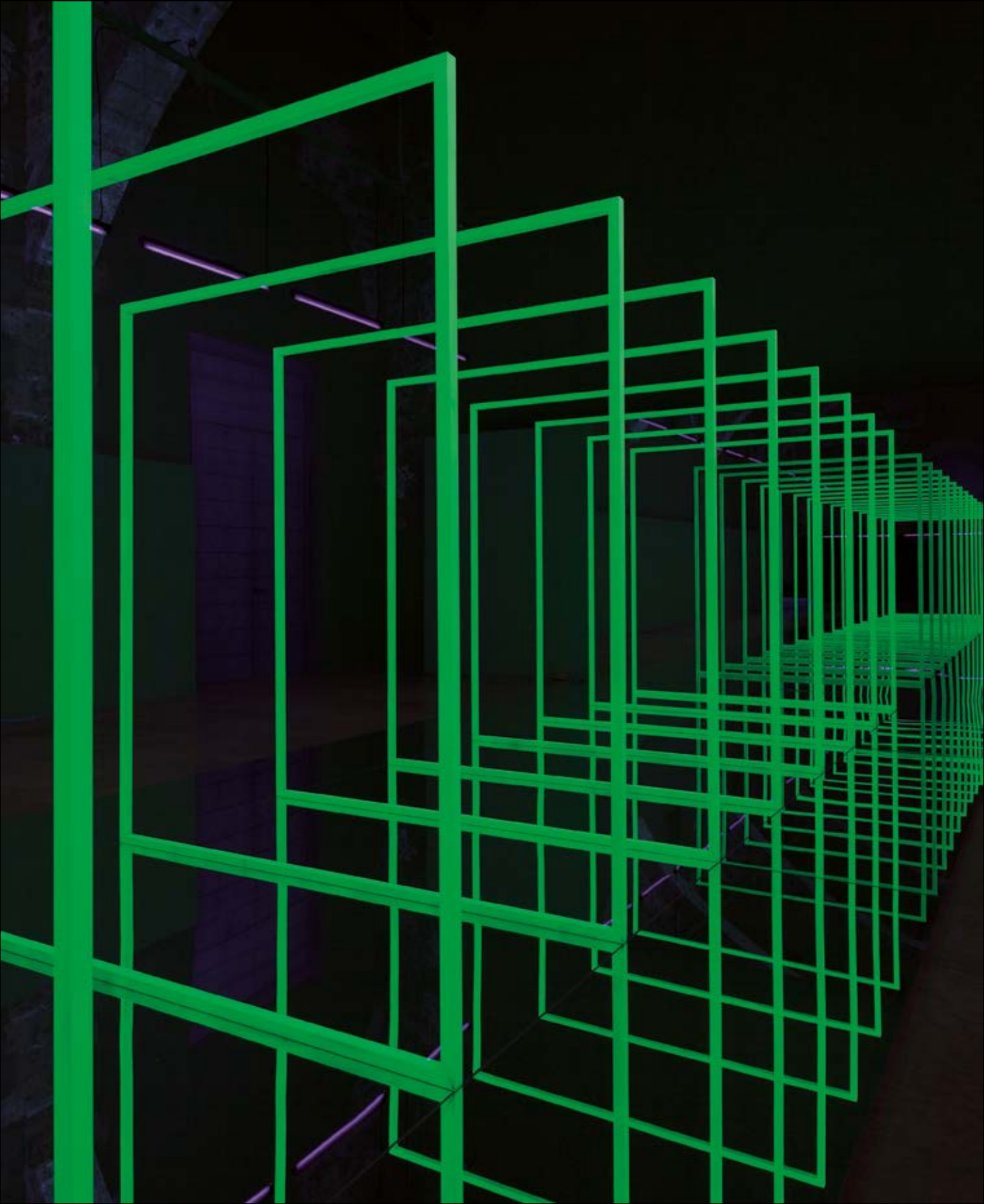
Agradecimientos

A **Carles Belda** y **Eva Dénia**, que con ojos atentos leyeron los poemas.
A **Antonio Cárdenas**, que me regaló la traducción del verso en latín.
A **Víktor Gómez** y **Carlos Izquierdo**, por su generosidad.
A **Carolina Ferrer**, **Encarna Sepúlveda** e **Isabel Justo**, por invitarme a participar en *Ángulos del vacío*.
Y a **Lidu**, siempre.

Agraïments

A **Carles Belda** i **Eva Dénia**, que amb ulls atents llegiren els poemes.
A **Antonio Cárdenas**, que em regalà la traducció al llatí del vers inicial.
A **Víktor Gómez** i **Carlos Izquierdo**, per la seua generositat.
A **Carolina Ferrer**, **Encarna Sepúlveda** i **Isabel Justo**, per invitar-me a participar en *Angles del buit*.
I a **Lidu**, sempre.

Lola Andrés



Agradecimientos

A **Isabel Justo**, por tejer los hilos de la trama.

A **Lola Andrés**, la mejor aliada para zurcirlos con esmero y con su especial sensibilidad captar la simetría oculta en las cosas.

A **Ximo Sigalat**, por ofrecernos con suma generosidad todo lo que estaba a su alcance.

A **Valentín Dima**, por ayudarnos a creer que todo era posible.

A **Isabel Monar**, por sumarse con entusiasmo a este proyecto con su maravillosa voz, y a **Concha Sánchez-Ocaña** por acompañarla.

A **José Berol**, por su inmensa generosidad.

A **Mateo Gamón**, por tender puentes y ofrecernos su ayuda siempre.

A **Vicente y Lucía (el bandolero Lacabra)**, por su encaje de bolillos, pero, sobre todo, por tantos momentos cómplices.

A **Juan Peiró**, un feliz hallazgo.

A **Pepe García Barrachina**, porque sus silencios valen tanto como sus palabras.

A **Joan Llácer**, por “cotó en pèl”.

A **M^a José Peidro y Julián López (Chozas Carrascal)**, por dejarse seducir por este proyecto.

A **Mariví y Juan (La Imprenta C.G.)**, por su regalo, y por hacer posible este catálogo.

A **Ferran Muñoz**, al que embarcamos fuera de tiempo, y aun así, no sólo participó con sumo agrado, sino que lo hizo con excelencia.

A todos, por su amistad. Cada uno de ellos ha contribuido, en mayor o menor medida, a que este proyecto fraguase.

Y muy especialmente, a **Rosa y Ángeles Sepúlveda**, por su incommensurable generosidad. Sin ellas hubiera sido imposible.

Agraïments

A **Isabel Justo**, per teixir els fils de la trama.

A **Lola Andrés**, la millor aliada per sargir-los amb cura i, amb la seua especial sensibilitat, captar la simetria oculta en les coses.

A **Ximo Sigalat**, per oferir-nos amb molta generositat tot el que estava al seu abast.

A **Valentín Dima**, per ajudar-nos a creure que tot era possible.

A **Isabel Monar**, per sumar-se amb entusiasme a aquest projecte amb la seua meravellosa veu, i a **Concha Sánchez-Ocaña** per acompanyar-la.

A **José Berol**, per la seua immensa generositat.

A **Mateo Gamón**, per tendir ponts i oferir-nos la seua ajuda sempre.

A **Vicente i Lucía (el bandolero Lacabra)**, pel seu encaix de boixets, però, sobretot, per tants moments còmplices.

A **Juan Peiró**, una feliç troballa.

A **Pepe García Barrachina**, perquè els seus silencis valen tant com les seues paraules.

A **Joan Llácer**, per “cotó en pèl”.

A **M^a José Peidro i Julián López (Chozas Carrascal)**, per deixar-se seduir per aquest projecte.

A **Mariví i Juan (La Imprenta C.G.)**, pel seu regal, i per fer possible aquest catàleg.

A **Ferran Muñoz**, a qui embarcàrem fora de temps, i així i tot, no sols va participar amb molt de gust, sinó que ho va fer amb excel·lència.

A tots, per la seua amistat. Cadascun d'ells ha contribuït, en major o menor mesura, al fet que aquest projecte forjara.

I molt especialment a **Rosa i Ángeles Sepúlveda**, per la seua incommensurable generositat. Sense elles haguera sigut impossible.

Carolina Ferrer & Encarna Sepúlveda

