

The background of the image is a repeating pattern of stylized hands. Each hand is depicted with a light blue outline and is oriented with the palm facing upwards. The fingers are slightly spread, and the overall pattern is dense and covers the entire background.

A R T
F U L
N
E S

SENTIR CUERPO NOSOTROS



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

CCCC
Centre del Carme
Cultura Contemporània

INTRODUCCIÓN INTRODUCCIÓ	5	Beatriz Castela RELATIVE PERCEPTION	51
ARTFULNESS SENTIR CUERPO NOSOTROS SENTIR COS NOSALTRES NEREA UBIETO	9	Damiá Vives PULSACIONES	59
DE CAMINO AL SENTIR DE CAMÍ A SENTIR M ^a CARMEN LÓPEZ SÁENZ	23	Marta Fernández Calvo 369 PULSACIONES	67
CUANDO SENTIR ES POLÍTICO QUAN SENTIR ES POLÍTIC JAVIER PÉREZ BARRICARTE	27	Jerónimo Hagerman CAMAS DE OLOR	75
Paula Prats STILL LIGHTS	35	Leonor Serrano LIMBS DESCRIBE CURVES	83
Elena Alonso VISITA GUIADA TERCER MOVIMIENTO	43	Rosana Antolí EVERYTHING IS CIRCULAR UNTIL IS NOT	91
		Olalla Gómez NOSOTRXS	99

-
-

-
-

SS

ART-

FUL-

NESS

RO

-

N

INTRO

DUC-

CIÓN

INTRO DUC- ció

La artista Marta Fernández Calvo corrió durante dos horas en el Centre del Carme vacío para medir el espacio con el latido de su corazón y convertir los centímetros en pulsaciones. Se detuvo en varias distancias recorridas para tomarse el pulso. Pararse, sentir, sentirse sintiendo.

Durante la inauguración un grupo de performers recorrieron el centro con el objetivo de llegar al mismo número de pulsaciones que ella alcanzó en diferentes puntos del museo.

La manera de llegar a ellas fue completamente libre: bien mediante el ejercicio físico, a través del recuerdo de una emoción, una postura mantenida o cualquier otro vehículo que considerasen adecuado. Los performers podían moverse por todo el espacio siempre que se tomasen el pulso en el mismo punto en el que la artista lo había hecho días atrás.

Durante noventa minutos, de forma intermitente, las pulsaciones de los performers se sincronizaron con las que tuvo Fernández Calvo dando lugar a una experiencia Artfulness: se produjo una identificación entre arte, sentir, conciencia y colectividad. Una especie de alineamiento mágico en el que los performers, la artista, la arquitectura y los visitantes coincidieron en una misma intensidad.

L'artista Marta Fernández Calvo va córrer durant dues hores al Centre del Carme buit per a mesurar l'espai amb el batec del seu cor i convertir els centímetres en pulsacions. Es va detindre en diverses distàncies recorregudes per a prendre's el pols. Parar-se, sentir, sentir-se sentint.

Durant la inauguració, un grup de performers va recórrer el centre amb l'objectiu d'arribar al mateix nombre de pulsacions que ella va aconseguir en diferents punts del museu.

La manera d'arribar a aquestes va ser completament lliure: mitjançant l'exercici físic, a través del record d'una emoció, una postura mantinguda o qualsevol altre vehicle que consideraren adequat. Els performers podien moure's per tot l'espai sempre que es prengueren el pols en el mateix punt en què l'artista ho havia fet dies arrere.

Durant noranta minuts, de manera intermitent, les pulsacions dels performers es van sincronitzar amb les que va tindre Fernández Calvo i va donar lloc a una experiència Artfulness: es va produir una identificació entre art, sentir, consciència i col·lectivitat. Una espècie d'alineament màgic en què els performers, l'artista, l'arquitectura i els visitants van coincidir en una mateixa intensitat.



ARTIFULNESS

SENTIR -

CUERPO -

SENTIR - COS -

OS NOS OTROS

NOSALTRES

NEREA UBIETO

Vivimos gran parte del tiempo en lo que podría denominarse un estado mental, atando cabos con el pasado o proyectándonos hacia el futuro. El acto reflexivo ocupa un lugar predilecto desde una tradición filosófica occidental profundamente arraigada. Nos entendemos, ante todo, como conciencia del ser individual. La máxima cartesiana «pienso, luego existo» condensa a la perfección este ideario: el pensamiento es nuestra esencia, la base de la razón como método de conocimiento primordial y acceso a la interioridad donde encontrarse a uno mismo.

Esta filosofía de la conciencia es el fundamento de un dualismo radical que estructura gran parte de los binomios aprehendidos: interior-exterior, sujeto-objeto, alma-cuerpo, yo-otro. Se trata de divisiones plenamente integradas – aunque construidas – que nos conducen a una desconexión con el mundo fáctico al que pertenecemos por naturaleza. En la sociedad individualista actual, estas escisiones son todavía más pronunciadas debido a la aceleración de las formas de vida y al desdoblamiento digital. Se prioriza el hacer al estar, al aparentar al ser, el relacionarse virtualmente frente al compartir una dimensión espacio-temporal real. Cada vez más, se practica una experiencia desligada del sentir. Nos movemos en capas superficiales en las que los conocimientos operan de manera automatizada, sin ser cuestionados o reevaluados, sin volver a las raíces.

Vivim gran part del temps en el que podria denominar-se un estat mental, lligant caps amb el passat o projectant-nos cap al futur. L'acte reflexiu ocupa un lloc predilecte des d'una tradició filosòfica occidental profundament arrelada. Ens entenem, abans de res, com a consciència de l'ésser individual. La màxima cartesiana «pense, per tant existisc» condensa a la perfecció aquest ideari: el pensament és la nostra essència, la base de la raó com a mètode de coneixement primordial i accés a la interioritat on trobar-se a un mateix.

Aquesta filosofia de la consciència és el fonament d'un dualisme radical que estructura gran part dels binomis aprehesos: interior-exterior, subjecte-objecte, ànima-cos, jo un altre. Es tracta de divisions plenament integrades –encara que construïdes– que ens condueixen a una desconexió amb el món fàctic al qual pertanyem per naturalesa. En la societat individualista actual, aquestes escissions són encara més pronunciades a causa de l'acceleració de les formes de vida i el desdoblament digital. Es prioritza fer en estar, aparentar a l'ésser, relacionar-se virtualment enfront de compartir una dimensió espaciotemporal real. Cada vegada més, es practica una experiència deslligada de sentir. Ens movem en capes superficials en què els coneixements operen de manera automatitzada, sense ser qüestionats o revaluats, sense tornar a les arrels.

Paradójicamente, aunque estamos más conectados que nunca, la distancia *con* y *entre* los cuerpos no deja de crecer, una situación preocupante que se refleja en la proliferación de prácticas meditativas y el anhelo de un vivir consciente que nos permita *estar* en el presente. El *mindfulness* – término al que hace un guiño el título de la exposición – es un concepto traducido por «atención plena» que consiste en concentrarse en lo que está sucediendo: advertir a cada momento las emociones, las sensaciones corporales, el ambiente circundante, el mundo alrededor. Experimentar la práctica significa estar volviendo constantemente al aquí y ahora. Las técnicas para despertar la conciencia son múltiples, desde la focalización en percepciones sensitivas hasta el control de la respiración; sin embargo, lo realmente interesante es como este trabajo repercute en la vida cotidiana abriéndonos a sus colores y texturas. Se activa la capacidad de sentir el cuerpo, de detectar los pequeños gestos, las reacciones que se desencadenan en los demás. Este *modo de ser* permite al individuo salir de su burbuja e insertarse en el mundo: su alcance se amplía, se toma distancia del yo individual para concebirse como parte integradora de algo mayor.

La supresión de dualismos nos remite directamente a la filosofía oriental, pensamiento del que parte la práctica del *mindfulness*. Tradiciones como el budismo, el hinduismo o el taoísmo contemplan otro tipo de relación entre el ser humano y la naturaleza y otorgan un valor al cuerpo que nada tiene que ver con la idea pitagórica de la cárcel del que extendió Platón en el siglo IV ac. En la antigua China bebían de las enseñanzas del filósofo Lao Tse (s. VI ac) que difundió conceptos como el Tao, traducido literalmente por “el camino”, “la vía”. El taoísmo se refiere a él como la esencia primordial o fundamento del universo; es el orden natural de la existencia, el fluir constante que no puede ser nombrado, en contraste con las incontables cosas “nombrables” en las que se manifiesta.

Frente a corrientes filosóficas chinas previas que trataban de encontrar solución al problema del desfase entre el curso

Paradoxalment, encara que estem més connectats que mai, la distància amb i entre els cossos no deixa de créixer, una situació preocupant que es reflecteix en la proliferació de pràctiques meditatives i l'anhel d'una forma de viure conscient que ens permet estar en el present. El mindfulness –terme al qual fa referència al títol de l'exposició– és un concepte traduït per “atenció plena” que consisteix a concentrar-se en allò que ocorre: advertir en cada moment les emocions, les sensacions corporals, l'ambient circumdant, el món al voltant. Experimentar la pràctica significa estar tornant constantment a l'ací i a l'ara. Les tècniques per a despertar la consciència són múltiples, des de la focalització en percepcions sensitives fins al control de la respiració; no obstant això, allò realment interessant és com aquest treball repercuteix en la vida quotidiana obrint-nos als seus colors i textures. S'activa la capacitat de sentir el cos, de detectar els xicotets gestos, les reaccions que es desencadenen en els altres. Aquesta manera de ser permet a l'individu eixir de la seua bombolla i inserir-se en el món: el seu abast s'amplia, es pren distància del jo individual per a concebre's com a part integradora d'alguna cosa major.

La supressió de dualismes ens remet directament a la filosofia oriental, pensament del qual parteix la pràctica del mindfulness. Tradicions com el budisme, l'hinduisme o el taoisme contemplen un altre tipus de relació entre l'ésser humà i la naturalesa i atorguen un valor al cos que no té res a veure amb la idea pitagòrica de presó que va estendre Plató en el segle IV a. C. En l'antiga Xina bevien dels ensenyaments del filòsof Lao Tse (segle VI a. C.) que va difondre conceptes com el Tao, traduït literalment per “el camí”, “la via”. El taoisme es refereix a aquest com l'essència primordial o fonament de l'univers; és l'ordre natural de l'existència, fluir constant que no es pot anomenar, en contrast amb les in comptables coses “nomenables” en què es manifesta.

Enfront de corrents filosòfics xinesos previs que tractaven de trobar solució al problema del desfasament entre el curs (tao) humà, ple de caos i arbitrietats, i el curs natural, també conegut com a “curs del cel” que era harmònic i proporcionat, Lao Tse afirma el curs vertader com a principi absolut: l'inescrutable i il·limitat ori-

(tao) humano, lleno de caos y arbitrariedades, y el curso natural, también conocido como «curso del cielo» que era armónico y proporcionado, Lao-Tse afirma el curso verdadero como principio absoluto: el inescrutable e ilimitado origen del universo. Como tal, el hombre «tiene que identificarse con el curso para que el mundo vuelva espontáneamente al orden.»¹

En el pensamiento oriental prevalece la idea de fusión integradora con la naturaleza. Todo forma parte de un mismo flujo y el mayor logro es percatarse de esta totalidad indisoluble. En la tarea de conseguirlo, el cuerpo juega un papel esencial: a través de los sentidos, la meditación y el «estar en el mundo», se puede llegar a un entrelazamiento con él. El sabio indio Patanjali (S.III d.C) –conocido por establecer los principios del -yoga– hablaba de la experiencia como método principal de conocimiento y de la percepción como una de las vías para llegar a una comprensión profunda en la que «el individuo se une tanto a un objeto que pierde la conciencia de lo que le rodea.»²

En occidente, el mundo y la conciencia se entienden como canales independientes, conectados, pero poco permeables. La importancia siempre ha recaído en el sujeto, especialmente desde la modernidad y culminando con el idealismo trascendental alemán. La conciencia subjetiva que todo lo transforma se afianza como la reina. La naturaleza, las cosas, e incluso el otro, están frente a nosotros como algo externo a lo que es difícil acceder. Su carácter propio queda enmudecido por la conciencia subjetiva. Es como si todo pasase por un filtro discursivo que condujese al reducto de la interioridad. Estamos acostumbrados a identificarnos con el pensamiento, subordinando el resto del mundo a la actividad mental.

Con la llegada de la fenomenología se produce un giro importante respecto a las tendencias predominantes hasta el momento. Esta corriente filosófica, fundada por Edmund

*gen de l'univers. Com a tal, l'home “ha d'identificar-se amb el curs perquè el món torne espontàniament a l'ordre”.*¹

*En el pensament oriental preval la idea de fusió integradora amb la naturalesa. Tot forma part d'un mateix flux i l'assoliment més elevat és adonar-se d'aquesta totalitat indissoluble. En la tasca d'aconseguir-ho, el cos juga un paper essencial: a través dels sentits, la meditació i “estar en el món”, es pot arribar a un entrelaçament amb aquest. El savi indi Patanjali (segle III d. C.) –conegut per establir els principis del ioga– parlava de l'experiència com a mètode principal de coneixement i de la percepció com una de les vies per a arribar a una comprensió profunda en què “l'individu s'uneix tant a un objecte que perd la consciència del que l'envolta”.*²

En occident, el món i la consciència s'entenen com a canals independents, connectats, però poc permeables. La importància sempre ha recaigut en el subjecte, especialment des de la modernitat i culmina amb l'idealisme transcendental alemany. La consciència subjectiva que tot ho transforma s'aferma com la reina. La naturalesa, les coses, i fins i tot l'altre, es troben enfront de nosaltres com una cosa externa a la qual és difícil accedir. La consciència subjectiva emmudeix el seu caràcter propi. És com si tot passara per un filtre discursiu que conduïra al reducte de la interioritat. Estem acostumats a identificar-nos amb el pensament i subordinar la resta del món a l'activitat mental.

*Amb l'arribada de la fenomenologia es produeix un gir important respecte a les tendències predominants fins al moment. Aquest corrent filosòfic, que va fundar Edmund Husserl, proposa un alliberament de la subjectivitat idealista i del científisme a través de la màxima “tornar a les coses mateixes”, és a dir, posant el món en la palestra, encara que la consciència continue sent-ne la principal intermediadora. En la introducció al segon volum de les seues Investigacions lògiques, el filòsof afirma que “no poden satisfer-nos significacions que prenen vida –quan la prenen– d'intuïcions remotes, confuses, impròpies. Volem retrocedir a les «coses mateixes»”.*³

1. Zi, Lao. Taote King. Libro del curso y de la virtud. Ed.Siruela. Madrid, 1998. pàg. 17.
2. Ioga Sutra de Patanjali (versió de T.K.V. Desikachar). SAMĀDHIPĀDAH, 17.
3. HUSSERL, Edmund. Investigacions lògiques, 1. Filosofia i pensament. Alianza Editorial. Madrid, 2006, pàg. 218.

Husserl, propone una liberación de la subjetividad idealista y del cientifismo a través de la máxima «volver a las cosas mismas», es decir, poniendo el mundo en la palestra, aunque la conciencia siga siendo la principal intermediadora. En la introducción al segundo volumen de sus *Investigaciones lógicas*, el filósofo afirma que «no pueden satisfacernos significaciones que toman vida – cuando la toman – de intuiciones remotas, confusas, impropias. Queremos retroceder a las “cosas mismas”». ³ Esto significa volver al mundo vivido, recuperar la experiencia que tenemos de él antes de que fuera perpetrado y codificado por reflexiones analíticas. Para la fenomenología las cosas nos hablan, nos interpelan, se manifiestan como son y podemos llegar a ellas a través del método que Husserl llamó *Epojé*: poniendo entre paréntesis las creencias en las que estamos instalados para captar las cosas en toda su esencia. Este ejercicio se realiza a través de la reducción fenomenológica que consiste en una exhaustiva reflexión sobre las tesis mundanas para poder distanciarse de ellas y, posteriormente, trascenderlas.

El camino hacia una ontología del ser sensible que intuó Husserl es llevado hasta sus últimas consecuencias por Maurice Merleau-Ponty, filósofo en cuya obra he inspirado mi proyecto y que me acompañará a lo largo de todo el discurso curatorial. Aunque ambos fenomenólogos creen que en la experiencia pueden encontrarse verdades necesarias, se distancian radicalmente en la forma de acceder a ellas. Mientras Husserl proponía suspender la actitud natural para descartar nuestra espontánea vinculación con el mundo, el pensador francés apuesta por esa «promiscuidad» para aproximarnos al sentido originario de la naturaleza. Al fin y al cabo, la eficacia explicativa lleva a un segundo plano toda referencia al mundo efectivamente vivido (*Lebenswelt*).

Frente a la reflexividad de la conciencia que acaba por separarse del mundo que analiza, Merleau Ponty propone el

Això significa tornar al món viscut, recuperar l'experiència que tenim d'aquest abans que es perpete i es codifique per reflexions analítiques. Per a la fenomenologia les coses ens parlen, ens interpel·len, es manifesten com són i podem arribar a aquestes a través del mètode que Husserl va anomenar Epojé, que posava entre parèntesis les creences en les quals estem instal·lats per a captar les coses en tota la seua essència. Aquest exercici es fa a través de la reducció fenomenològica que consisteix en una exhaustiva reflexió sobre les tesis mundanes per a poder distanciar-se'n i, posteriorment, transcendir-les.

El camí cap a una ontologia de l'ésser sensible que va intuir Husserl l'ha portat fins a les últimes conseqüències Maurice Merleau-Ponty, filòsof en l'obra del qual he inspirat el meu projecte i que m'acompanyarà al llarg de tot el discurs curatorial. Encara que els dos fenomenòlegs creuen que en l'experiència poden trobar-se veritats necessàries, es distancien radicalment en la manera d'accedir-hi. Mentre Husserl proposava suspendre l'actitud natural per a descartar la nostra espontània vinculació amb el món, el pensador francès aposta per aquesta “promiscuitat” per a aproximar-nos al sentit originari de la naturalesa. Al cap i a la fi, l'eficàcia explicativa porta a un segon pla tota referència al món efectivament viscut (Lebenswelt).

Enfront de la reflexivitat de la consciència que acaba per separar-se del món que analitza, Merleau Ponty proposa el cos com a consciència perceptiva que en tot moment participa en aquest: a través de sentir com a experiència originària, prelògica i prerrelexiva, sobre la qual s'articularà tota intel·lecció posterior. L'èmfasi d'Husserl en la intencionalitat “d'acte” o “intel·lectual”, consistent en la correspondència entre l'aspecte d'un objecte i la perspectiva d'un subjecte, és substituït en Merleau-Ponty per la importància central de la intencionalitat “operant” o “latent”, una síntesi passiva i atemàtica que precedeix a tota tesi o judici i, per tant, possibilita la intel·lectual.

cuerpo como conciencia perceptiva que en todo momento participa de él: a través del sentir como experiencia originaria, prelógica y prerreflexiva, sobre la que se articulará toda posterior intelección. El énfasis de Husserl en la intencionalidad «de acto» o «intelectual», consistente en la correspondencia entre el aspecto de un objeto y la perspectiva de un sujeto, es sustituido en Merleau–Ponty por la importancia central de la intencionalidad «operante» o «latente», una síntesis pasiva y atemática que precede a toda tesis o juicio y, por lo tanto, posibilita la intelectual.

«La intencionalidad operante conduce a ámbitos infinitamente más lejanos que los facilitados por la representación. Da lugar a la génesis simultánea de sí mismo y del mundo, pues sólo nos encontramos a nosotros mismos cuando nos ponemos en relación con las cosas.» ⁴

Estos ámbitos, que nos aproximan al mundo y son anteriores a toda reflexión, pertenecen a lo que el filósofo denomina logos «tácito» o «sumergido»: una razón sentiente o capa pre-teórica que se encuentra en las entrañas de lo sensible y a la cual accedemos por la participación carnal de su sentido, es decir, a través del cuerpo y su actividad perceptiva.

El cuerpo vivido o propio es el punto de contacto entre la subjetividad y la objetividad, el lugar donde sujeto y mundo, conciencia y ser, se entretejen. Es un ser de dos caras: la que toca directamente al mundo – es mundo – y la que lo procesa. Ser cuerpo significa estar abierto y totalmente expuesto a lo que nos rodea, entrelazados con el afuera; por ello, la subjetividad nunca puede ser absoluta ni desvinculada, sino definida por su encarnación y participante de una dimensión anónima que se escapa a los dominios individuales.

«El secreto del mundo, ese que buscamos, es absolutamente necesario que esté contenido en mi contacto con él. De todo lo que vivo, puesto que lo vivo, tengo ante mí el

*«La intencionalitat operant condueix a àmbits infinitament més llunyans que els que facilita la representació. Dona lloc a la gènesi simultània de si mateix i del món, perquè només ens trobem a nosaltres mateixos quan ens posem en relació amb les coses.»*⁴

Aquests àmbits, que ens aproximen al món i són anteriors a tota reflexió, pertanyen a allò que el filòsof denomina logos «tàcit» o «submergit»: una raó sentent o capa preteòrica que es troba en les entranyes d'allò sensible i a la qual accedim per la participació carnal del seu sentit, és a dir, a través del cos i la seua activitat perceptiva.

El cos viscut o propi és el punt de contacte entre la subjectivitat i l'objectivitat, el lloc on subjecte i món, consciència i ésser, s'entreteixen. És un ésser de dues cares: la que toca directament el món –és món– i la que el processa. Ser cos significa estar obert i totalment exposat a allò que ens envolta, entrellaçats amb el que hi ha fora. Per això, la subjectivitat mai pot ser absoluta ni desvinculada, sinó definida per la seua encarnació i participant en una dimensió anònima que s'escapa als dominis individuals.

*“El secret del món, aquest que busquem, és absolutament necessari que estiga contingut en el meu contacte amb aquest. De tot allò que visc, ja que ho visc, tinc davant de mi el sentit, sense la qual cosa no el viuria, i no puc buscar cap llum concernent al món si no és interrogant-lo, explicitant la meua freqüentació del món, comprenent-la des de dins.”*⁵

El pensament de Merleau-Ponty s'esforça per suprimir tot tipus de dualismes, una fusió que s'evidencia en el cos i acaba culminant en una concepció ampliada: la naturalesa com a vertader nexa entre la interioritat i l'exterioritat. Això ocorre en el desenvolupament dels seus últims treballs – Allò visible i allò invisible – en què es dilueix l'atenció a la consciència perceptiva a favor d'una

3. HUSSERL, Edmund. Investigaciones lógicas, 1. Filosofía y pensamiento. Alianza editorial. Madrid, 2006, p. 218

4. BECH, José María. Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento. Autores, textos y temas. Filosofía. Ed. Anthropos. 57. Barcelona, 2005.p.55

4. BECH, José María. Merleau-Ponty. Una aproximació al seu pensament. Autors, textos i temes. Filosofia. Ed. Anthropos. 57. Barcelona, 2005. pàg. 55.

5. MERLEAU-PONTY, Maurice. Allò visible i allò invisible. Buenos Aires: Nova visió, 2010. pàg. 40.

sentido, sin lo cual no lo viviría, y no puedo buscar ninguna luz concerniente al mundo si no es interrogándolo, explicitando mi frecuentación del mundo, comprendiéndola desde adentro.⁵

El pensamiento de Merleau- Ponty se esfuerza por suprimir todo tipo de dualismos, una fusión que se evidencia en el cuerpo y acaba culminando en una concepción ampliada: la naturaleza como verdadero nexo entre la interioridad y la exterioridad. Esto ocurre en el desarrollo de sus últimos trabajos – *Lo visible y lo invisible* – en los que se diluye la atención a la conciencia perceptiva a favor de una retroalimentación anónima que no tiene propiedad alguna. Decíamos que el cuerpo tiene un carácter doble –sujeto y objeto, sentido y sentiente –, pero estos dos polos no existen separadamente, sino que hay un cruce (*quiasmo*) entre ellos. Para constatar esta propiedad, el filósofo recurre al singular ejemplo de la mano derecha que toca la mano izquierda y que en el mismo instante se siente tocada a su vez.

«Si mi mano izquierda toca mi mano derecha, y quiero de pronto captar con mi mano derecha el trabajo de mi mano izquierda en el acto de tocar, esa reflexión del cuerpo sobre sí siempre aborta en el último instante: en el momento en que siento mi mano izquierda con la derecha, dejo de tocar en la misma medida mi mano derecha con la mano izquierda. Pero ese fracaso de último momento no quita ninguna verdad al presentimiento que yo tenía de poder tocarme tocando(...)»⁶

Este fragmento pone de manifiesto la imposibilidad de aislar el “cuerpo- sujeto” del “cuerpo-objeto”, o lo que es decir lo mismo, la conciencia perceptiva no puede separar al perceptor de lo que percibe. Merleau-Ponty extiende la reversibilidad sensible a todas las cosas que se nos muestran, de tal manera que, al mismo tiempo que las tocamos, nos sentimos tocados por ellas, participamos de ellas, somos – en parte – ellas.

retroalimentació anònima que no té cap propietat. Déiem que el cos té un caràcter doble –subjecte i objecte, sentit i sentent–, però aquests dos pols no existeixen separadament, sinó que hi ha un encreuament (quiasme) entre aquests. Per a constatar aquesta propietat, el filòsof recorre a l'exemple singular de la mà dreta que toca la mà esquerra i que en el mateix instant se sent tocada al seu torn.

*«Si la meua mà esquerra toca la meua mà dreta, i vull de sobte captar amb la meua mà dreta el treball de la meua mà esquerra en l'acte de tocar, aquesta reflexió del cos sobre si sempre avorta en l'últim instant: en el moment en què sent la meua mà esquerra amb la dreta, deixa de tocar en la mateixa mesura la meua mà dreta amb la mà esquerra. Però aquest fracàs d'últim moment no lleva cap veritat al pressentiment que jo tenia de poder tocar-me tocant(...)».*⁶

Aquest fragment posa de manifest la impossibilitat d'aïllar el “cos-subjecte” del “cos objecte”, o el que és dir el mateix, la consciència perceptiva no pot separar el perceptor d'allò que percep. Merleau-Ponty estén la reversibilitat sensible a totes les coses que se'ns mostren, de tal manera que, al mateix temps que les toquem, ens sentim tocats per aquestes, participem en aquestes, som –en part– aquestes. «Allò altre del món natural no és allò totalment estrany per a la consciència perceptiva, encara que tampoc li pertany per complet».⁷ Es produeix una interpenetració entre el món exterior i l'interior: un inacabament perpetu d'allò pròpiament individual que al seu torn possibilita l'accés a l'altre. Si participem en la realitat de les coses per mitjà de la naturalesa doble del cos esmentada, els universos privats de cada u sempre tindran una part general compartida amb la resta. El meu costat intern és invisible per a l'altre, però en l'extern ens trobem, s'obri un vicle ple de possibilitats intermèdies. Estar travessats pel mateix món ens aproxima i genera una intersubjectivitat com a intercorporalitat.

6. Ibidem, pàg. 22.

7. LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen. “Naturaleza y carne del mundo. Aportacions de Merleau-Ponty a l'ecofenomenologia”, Ludus Vitalis, vol. XIV, núm. 26, 2006, pàg. 173.

«Lo otro del mundo natural no es lo totalmente extraño para la conciencia perceptiva, aunque tampoco le pertenece por completo».⁷ Se produce una interpenetración entre el mundo exterior y el interior: un perpetuo inacabamiento de lo propiamente individual que a su vez posibilita el acceso al otro. Si participamos de la realidad de las cosas por medio de la citada naturaleza doble del cuerpo, los universos privados de cada cual siempre tendrán una parte general compartida con el resto. Mi lado interno es invisible para el otro, pero en el exterior no nos encontramos, se abre un vínculo lleno de posibilidades intermedias. Estar atravesados por el mismo mundo nos aproxima y genera una intersubjetividad como intercorporalidad.

«Es a partir del césped que tengo ante mí que creo entrever el impacto del verde en la visión del otro, es por la música que yo entro en su emoción musical, es la cosa misma la que me abre el acceso privado al mundo del otro (...) Es cierto entonces que los mundos privados comunican, que cada uno de ellos se da a su titular como variante de un mundo común.»

La dimensión compartida nos lleva a entender la realidad como puro entrecruce, como una red de relaciones conformándose recíprocamente y dentro de la cual el cuerpo es un eslabón favorecido capaz de intuir lo que está oculto. La objetividad queda reducida al movimiento inminente de intercambios que pulula escurridizo entre las corporalidades. «El ser está disperso en la opacidad de nuestras experiencias intramundanas, es el estallido del mundo sensible entre nosotros.»⁸ La pregunta que se perfila es cómo llegar a él. Nos aproximamos al conocimiento de las cosas cuando entramos en contacto con ellas, cuando las encarnamos. Por lo tanto, para desvelar su esencia hay que poner énfasis en el sentir, desplegando su funcionamiento pasivo y activo: no solo recibiendo, sino sintiéndonos sentir, dirigiendo la atención a ese punto en el que sujeto y objeto se juntan, situándonos en los límites en

«És a partir de la gespa que tinc davant de mi que crec entreveure l'impacte del verd en la visió de l'altre, és per la música que jo entre en la seua emoció musical, és la cosa mateixa la que m'obri l'accés privat al món de l'altre (...). És cert llavors que els mons privats comuniquen, que cada un d'aquests es dona al seu titular com a variant d'un món comú».

La dimensió compartida ens porta a entendre la realitat com a pur entrecreuament, com una xarxa de relacions que es conformen recíprocament i dins de la qual el cos és un esclavó afavorit capaç d'intuir allò que està ocult. L'objectivitat queda reduïda al moviment imminent d'intercanvis que pul·lula esmunyedís entre les corporalitats. «L'ésser està dispers en l'opacitat de les nostres experiències intramundanes, és l'esclat del món sensible entre nosaltres».⁸ La pregunta que es perfila és com arribar-hi. Ens aproximem al coneixement de les coses quan entrem en contacte amb aquestes, quan les encarnem. Per tant, per a revelar la seua essència cal posar èmfasi en el fet de sentir desplegant el seu funcionament passiu i actiu: no només rebent, sinó sentint-nos sentir, dirigint l'atenció a aquest punt en què subjecte i objecte s'ajunen que ens situa en els límits en què el món ens continua i s'expandeix. Es tracta d'accedir a un nivell prerreflexiu, anterior a la consciència, però que ens condiciona inevitablement i possibilita el pensament racional posterior. D'aquesta manera ens acostem a un saber «tàcit» o «sensible», a aquest principi estructurador en què coexistim amb les coses i que ens obri a tot un camp de passions i afectes.

«Sentir no és una facultat, sinó una manera de ser en el món i amb els altres, situat més enllà de l'alternativa entre receptivitat i activitat, perquè sentir és relacionar-se, fins i tot, amb allò absent, extraure allò invisible d'allò visible».⁹

Penetrant a través d'allò sensible en una veritat en construcció contínua, ampliem el cercle i eixim del reducte de la nostra interioritat per a entendre'ns com a potència d'alguna cosa major. Tot

8. GARCÉS, Marina. Filosofía inacabada. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2015. pàg. 20.

9. LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen. “Merleau-Ponty y Zambrano: el «logos» sensible y sentiente”. Revista aurora/ núm. 14 / 2013. pàg. 108.

5. MERLEAU-PONTY, Maurice. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. p.40

6. Ibidem, p. 22

7. LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen. “Naturaleza y carne del mundo. Aportaciones de Merleau-Ponty a la ecofenomenología”, Ludus Vitalis, vol XIV, num 26, 2006, p. 173

8. GARCÉS, Marina. Filosofía inacabada. Ed. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2015. p.20

los que el mundo nos continúa y se expande. Se trata de acceder a un nivel pre-reflexivo, anterior a la conciencia, pero que nos condiciona inevitablemente y posibilita el posterior pensamiento racional. De esta manera nos acercamos un saber «tácito» o «sensible», a ese principio estructurador en el que coexistimos con las cosas y que nos abre a todo un campo de pasiones y afectos.

«Sentir no es una facultad, sino un modo de ser en el mundo y con los otros, situado más allá de la alternativa entre receptividad y actividad, porque sentir es relacionarse incluso con lo ausente, extraer lo invisible de lo visible.»⁹

Penetrando a través de lo sensible en una verdad en continua construcción, ampliamos el círculo y salimos del reducto de nuestra interioridad para entendernos como potencia de algo mayor. Todo este corpus ideológico relacional conecta con el pensamiento de oriente en la disolución de todo dualismo. En la filosofía merleauPontiana se entiende fusión desde la corporalidad, «cada uno se siente mezclado con los otros, hay un terreno de encuentro que es el Ser mismo en tanto cada uno de nosotros es inherente a él por su situación».¹⁰ Por otro lado, el propósito de una gran parte de las prácticas espirituales con origen oriental es la experiencia de integración del individuo con todo el universo circundante, conseguir un estado de consciencia expandida en la se trascienda el conocimiento intelectual y la experiencia dual a favor de una comprensión intuitiva del mundo.

El *mindfulness* o el yoga aspiran a la «cesación de las modificaciones de la mente»,¹¹ a silenciar ese continuo rumiar abstracto, desligado del presente, que parece no abandonarnos ni un segundo. Ambas prácticas parten del aquí y ahora –la atención a las sensaciones y la acción – para dar un paso más

*aquest corpus ideològic relacional connecta amb el pensament d'orient en la dissolució de tot dualisme. En la filosofia merleau-pontiana s'entén fusió des de la corporalitat, «cada u se sent mesclat amb els altres, hi ha un terreny de trobada que és l'ésser mateix en tant cada un de nosaltres és inherent a ell per la seua situació».*¹⁰ *D'una altra banda, el propòsit d'una gran part de les pràctiques espirituals amb origen oriental és l'experiència d'integració de l'individu amb tot l'univers circumdant, aconseguir un estat de consciència expandida en què es transcendisca el coneixement intel·lectual i l'experiència dual a favor d'una comprensió intuitiva del món.*

*El mindfulness o el ioga aspiren a la «cessació de les modificacions de la ment»¹¹, a silenciar aquest continu rumiar abstracte, deslligat del present, que sembla no abandonar-nos ni un segon. Les dues pràctiques parteixen de l'ací i l'ara –l'atenció a les sensacions i l'acció– per a fer un pas més enllà en la comprensió del que som. La seua finalitat no és unir res, a pesar que el terme ioga es tradueix per jou –unió–, «perquè l'individu ja està unit a l'univers en què es troba immers, ja és consciència còsmica. La seua funció és més aviat la d'actualitzar i fer possible la vivència conscient d'aquest fet».*¹² *Mitjançant aquesta recuperació, se supera la comuna dissociació del subjecte amb el seu entorn, reconeixent la seua vertadera essència o identitat amb el tot. D'alguna manera, podríem dir que és un esforç per tornar a l'originari –on les diferenciacions no existeixen–, des d'un posicionament actiu: utilitzant la meditació per a arribar a la consciència de ser sense el pensament del jo.*

Des d'una perspectiva exempta de misticisme, l'interés de Merlau-Ponty per accedir a un estrat prerreflexiu o horitzó primordial de la nostra experiència, demanda així mateix un exercici dinàmic per part nostra. Es tracta de procediments intuitius que poc tenen a veure amb la lògica reflexiva de la raó instrumental, gran instauradora d'un pensament dualista. La professora Carmen López

allà en la comprensió de lo que somos. Su finalidad no es unir nada, a pesar de que el término yoga se traduce por yugo – unión–, «pues el individuo ya está unido al universo en el que se halla inmerso, ya es Consciencia Cósmica. Su función es más bien la de actualizar y hacer posible la vivencia consciente de este hecho».¹² Mediante esta recuperación, se supera la común disociación del sujeto con su entorno, reconociendo su verdadera esencia o identidad con el todo. De alguna manera, podríamos decir que es un esfuerzo por volver a lo originario – donde las diferenciaciones no existen –, desde un posicionamiento activo: utilizando la meditación para llegar a la consciencia de ser sin el pensamiento del yo.

Desde una perspectiva exenta de misticismo, el interés de Merlau-Ponty por acceder a un estrato pre-reflexivo u horizonte primordial de nuestra experiencia, demanda asimismo un ejercicio dinámico por nuestra parte. Se trata de procedimientos intuitivos que poco tienen que ver con la lógica reflexiva de la razón instrumental, gran instauradora de un pensamiento dualista. La profesora Carmen López Sáenz habla de una razón ampliada, capaz de acoger el sentir y escuchar lo sensible, que también está muy presente en la clave de la filosofía de María Zambrano:

«La razón poiética se encuentra con ese fluir vital desde dentro, nace con él; no se impone para domeñarlo, sino que es la mensajera de la vida misma que se gesta con ella, que la exige, porque la vida no es dejarse vivir, sino un continuo hacerse orientado por el deseo y por la tensión creadora, con vistas siempre al futuro».¹³

La exposición *Artfulness* es una apuesta por aproximarnos al arte desde sus raíces: a través de un sentir creativo rebosante de inmediatez y frescura. Las propuestas artísticas seleccionadas nos sitúan en el aquí y ahora y proponen ser vividas *con*

Sáenz parla d'una raó ampliada, capaç d'acollir sentir i escoltar

allò sensible, que també està molt present en la clau de la filosofia de Maria Zambrano:

«La raó poiètica es troba amb aquest fluir vital des de dins, naix amb ell; no s'imposa per a domar-lo, sinó que és la missatge de la vida mateixa que es gesta amb aquesta, que l'exigeix, perquè la vida no és deixar-se viure, sinó un continu fer-se orientat pel desig i per la tensió creadora, amb vista sempre al futur».¹³

L'exposició "Artfulness" és una aposta per aproximar-nos a l'art des de les arrels, a través d'un sentir creatiu desbordant d'immediatesa i frescor. Les propostes artístiques seleccionades ens situen en l'ací i l'ara i proposen ser viscudes amb i en el cos. Tocar les, olorar-les, escoltar-les, participar en aquestes és fonamental. S'espera un espectador compromés amb l'espai i el temps present, que no tema obrir-se a l'altra cara de si, aquesta que està en contacte amb l'obra i, de fet, és obra. Mitjançant aquest posicionament es pretén desenvolupar un «art de la consciència plena» en el qual es desdibuixen els dualismes cimentats en una ontologia de la consciència (interioritat exterioritat, subjecte objecte, ànima-cos, jo-un altre) a favor d'una filosofia del cos i del nosaltres lligada a la fenomenologia de Merleau-Ponty.

El recorregut està plantejat per a guiar l'espectador des de les sensacions encarnades en les peces cap a un pensament integrador en què s'entén a l'altre com a continuació del cos propi. D'aquesta manera, el discurs s'estructura de manera natural en tres fases interrelacionades i comunicants: les peces que donen començament al recorregut se centren en la percepció com a via d'obertura al món que evidencien l'entrellaçament interior-exterior (Elena Alonso, Paula Prats, Beatriz Castela). Les següents remeten al cos com a plec entre realitats erròniament separades i emfatitzen la identificació entre ser i sentir (Damià Vivés, Marta Fernández Calvo, Jerónimo Hagerman). Finalment, les obres que

9. LÓPEZ SÁENZ, Mª Carmen. "Merleau-Ponty y Zambrano: el «logos» sensible y sentiente". Revista aurora / n.º 14 / 2013, p.108
10. MERLEAU-PONTY, Maurice. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. p. 65
11. Yoga Sutra de Patanjali (versión de T.K.V. Desikachar). SAMĀDHIPĀDAH, 2: El Yoga es la aptitud para dirigir la mente exclusivamente hacia un objeto y mantener esa dirección sin distracción alguna.

10. MERLEAU-PONTY, Maurice. Allò visible i allò invisible. Buenos Aires: Nova visió, 2010. pàg. 65.
11. Ioga Sutra de Patanjali (versió de T.K.V. Desikachar). SAMĀDHIPĀDAH, 2: El ioga és l'aptitud per a
12. HERNANDO, Danilo. Claves del yoga. Teoría y práctica. La liebre de marzo. Barcelona, 1997. pàg. 20.

12. HERNANDO, Danilo. Claves del yoga. Teoría y práctica. La liebre de marzo. Barcelona, 1997. p.20
13. LÓPEZ SÁENZ, Mª Carmen. Dos filosofías de sentir: M. Merleau-Ponty y M. Zambrano. Editorial Académica Española. Saarbrücken, Alemania, 2013, p.194.

13. LÓPEZ SÁENZ, Mª Carmen. Dues filosofies de sentir: M. Merleau-Ponty i M. Zambrano. Editorial Acadèmica Espanyola. Saarbrücken, Alemanya, 2013, pàg. 194.

y *en* el cuerpo. Tocarlas, olerlas, escucharlas, participar de ellas es fundamental. Se espera un espectador comprometido con el espacio y el tiempo presente, que no tema abrirse a la otra cara de sí, esa que está en contacto con la obra y, de hecho, es obra. Mediante este posicionamiento se pretende desarrollar un «arte de la conciencia plena» en el que se desdibujan los dualismos cimentados en una ontología de la conciencia (interioridad-exterioridad, sujeto-objeto, alma-cuerpo, yo-otro) a favor de una de una filosofía del cuerpo y del nosotros ligada a la fenomenología de Merleau-Ponty.

El recorrido está planteado para guiar al espectador desde las sensaciones encarnadas en las piezas hacia un pensamiento integrador en el que se entiende al otro como continuación del cuerpo propio. De esta manera, el discurso se estructura de forma natural en tres fases interrelacionadas y comunicantes: las piezas que dan comienzo al recorrido se centran en la percepción como vía de apertura al mundo, evidenciando el entrelazamiento interior-exterior (Elena Alonso, Paula Prats, Beatriz Castela); las siguientes remiten al cuerpo como pliegue entre realidades erróneamente separadas y enfatizan la identificación entre ser y sentir (Damiá Vivés, Marta Fernández Calvo, Jerónimo Hagerman); finalmente, las obras que cierran el desarrollo discursivo, evidencian la corporalidad como un *continuum* de significaciones que nos trascienden y posibilitan pensarnos desde lo común. (Leonor Serrano, Rosana Antolí, Olalla Gómez).

La muestra invita a desplazar el «yo hago» y «yo pienso» por el «yo siento», a estar en contacto con las obras para llegar a un conocimiento más inmediato y, quizás, más verdadero. En contraposición a las estrategias discursivas limitadas a lo reflexivo en las que se acaba mermando el vínculo con la realidad, se propone un acercamiento sensible y afectivo. Estar continuamente en la actividad mental nos constriñe, se convierte en una suerte de productividad improductiva porque no estamos atendiendo a lo que nos llega en el momento de manera situada. La actitud activa y analítica no es la única que

tanquen el desenvolupament discursiu, evidencien la corporalitat com un contínuum de significacions que ens transcendeixen i possibiliten pensar-nos des d'allò comú (Leonor Serrano, Rosana Antolí, Olalla Gómez).

La mostra convida a desplaçar el «jo faig» i «jo pense» pel «jo sent», a estar en contacte amb les obres per a arribar a un coneixement més immediat i, potser, més vertader. En contraposició a les estratègies discursives limitades a allò reflexiu en què s'acaba minvant el vincle amb la realitat, es proposa un acostament sensible i afectiu. Estar contínuament en l'activitat mental ens constreny, es converteix en una sort de productivitat improductiva perquè no atenem allò que ens arriba en el moment de manera situada. L'actitud activa i analítica no és l'única que genera inputs, no cal oblidar que «estem immersos en la passivitat i tota la nostra vida transcorre en interacció amb aquesta»:14 hi ha processos que no responen a l'activitat conscient del jo i molts altres que passen desapercebuts perquè no hi prestem l'atenció suficient. El desenvolupament de la nostra existència es nodreix de l'activitat i la passivitat a parts iguals, al mateix temps que toquem estem sent tocats.

L'exposició és una crida a l'escolta, a prendre consciència d'allò que sentim –a través del nostre cos– perquè està en contacte amb el món, aquesta part de nosaltres que ens uneix irrefutablement a l'altre.

Artfulness proposa un posicionament situat, més enllà de les fronteres del pensament, que ens obri les portes a un horitzó comú: el nosaltres arrelat en una experiència compartida, sempre diferent.

Nerea Ubieto

14. LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen. "La sombra de la pasividad. Cuando la conciencia duerme" en *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty 1961-2011 (siete lecciones)* de Luis Álvarez Falcón. Editorial Eutelequia, Madrid, 2011, pàg. 140.

genera *inputs*, no hay que olvidar que «estamos inmersos en la pasividad y toda nuestra vida transcurre en interacción con ella"¹⁴: hay procesos que no responden a la actividad consciente del yo y muchos otros que pasan desapercibidos porque no prestamos la atención suficiente. El desarrollo de nuestra existencia se nutre de la actividad y la pasividad a partes iguales, al mismo tiempo que tocamos estamos siendo tocados.

La exposición es una llamada a la escucha, a tomar conciencia de lo que sentimos – a través de nuestro cuerpo – al estar en contacto con el mundo, esa parte de nosotros que nos une irrefutablemente al otro.

Artfulness propone un posicionamiento situado, más allá de las fronteras del pensamiento, que nos abre las puertas a un horizonte común: el nosotros enraizado en una experiencia compartida, siempre diferente.

Nerea Ubieto

14. LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen. "La sombra de la pasividad. Cuando la conciencia duerme" en *La sombra de lo invisible. Merleau-Ponty 1961-2011 (Siete lecciones)* de Luis Álvarez Falcón. Ed. Eutelequia, Madrid, 2011, p. 140.

A
”

“DE CAMINO
AL SENTIR”
“DE CAMÍ, A
SENTIR”

M^a CARMEN LÓPEZ SAENZ

La palabra inglesa Artfulness significa literalmente “habilidad artística”. Si recurrimos a la etimología del término “arte”, descubrimos que proviene del latín ars que traduce el griego techné, es decir, un saber hacer. En Aristóteles la techné mantiene una estrecha relación con la poiésis, que es el proceso de producción de algo. En términos heideggerianos, techné y arte traen a la presencia lo latente, pero la poiésis desvela la esencia de las cosas. Por eso la poesía era para Heidegger el arte más elevado.

La etimología nos ilustra, pero no siempre revela el sentido de las palabras, porque este continúa haciéndose. Por eso, Artfulness tiene muchos otros sentidos que no solo podemos presentar, sino incluso sentir, porque, en español, la palabra “sentido” denota “significado”, pero también “lo sentido”, cada uno de los “sentidos” y la “orientación/dirección hacia”. En este contexto y en el de nuestros intereses y obras, Artfulness se nos manifiesta como una reactivación de Mindfulness, ese término con el que nos estamos familiarizando en los últimos tiempos. Como él, Artfulness conserva la idea de plenitud (fullness), pero sustituye mind o “mente” por “arte”, lo cual tiene mucho que ver con la línea de nuestras investigaciones en filosofía del arte y con la necesidad de recuperar el sentido originario de la aisthesis, que no solo hace referencia a la experiencia estética, sino también a la sensibilidad y a la sensualidad, y no como capacidades opuestas y subordinadas a la noesis (intelección), sino como otras tantas dimensiones fundamentales del ser que han sido invisibilizadas.

De acuerdo con Nerea Ubieto, Artfulness es “el arte desde sus raíces”, desde “un sentir creativo, desde el cuerpo.” La exposición invita al espectador a averiguar por qué y cómo es capaz de crear el sentir y de qué modos podemos sentir con “todo el cuerpo” eso que decimos de manera automática que sentimos “en el alma”.

M^a Carmen López Sáenz

La paraula anglesa Artfulness significa literalment “habilitat artística”. Si recorrem a l’etimologia del terme “art”, descobrim que prové del llatí ars que tradueix el grec techné, és a dir, un saber fer. En Aristòtil la techné manté una estreta relació amb la poiesi, que és el procés de producció d’alguna cosa. En termes heideggerians, techné i art porten a la presència allò latent, però la poiesi revela l’essència de les coses. Per això la poesia era per a Heidegger l’art més elevat.

L’etimologia ens il·lustra, però no sempre revela el sentit de les paraules, perquè aquest continua fent-se. Per això, Artfulness té molts altres sentits que no només podem presentar, sinó fins i tot sentir, perquè, en espanyol, la paraula “sentit” denota “significat”, però també “el sentit”, cada un dels “sentits” i l’“orientació/direcció cap a”. En aquest context i en el dels nostres interessos i obres, Artfulness se’ns manifesta com una reactivació de Mindfulness, aquest terme amb què ens familiaritzem en l’últim temps. Com ell, Artfulness conserva la idea de plenitud (fullness), però substitueix mind o “ment” per “art”, la qual cosa té molt a veure amb la línia de les nostres investigacions en filosofia de l’art i amb la necessitat de recuperar el sentit originari de l’aisthesis, que no només fa referència a l’experiència estètica, sinó també a la sensibilitat i a la sensualitat, i no com a capacitats oposades i subordinades a la noesi (intel·lecció), sinó com d’altres dimensions fonamentals de l’ésser que han sigut invisibilitzades.

D’acord amb Nerea Ubieto, Artfulness és “l’art des de les seues arrels”, des d’“un sentir creatiu, des del cos”. L’exposició convida l’espectador a esbrinar per què i com és capaç de crear el fet de sentir i de quines maneres podem sentir amb “tot el cos”, això que diem de manera automàtica que sentim “en l’ànima”.

M^a Carmen López Sáenz

TIR
TIR
ico
ÍTIC

CUANDO SENTIR
QUAN SENTIR
ES POLÍTICO
ÉS POLÍTIC

JAVIER PEREZ BARRICARTE

Si no es aquí, no será. Si no es ahora, ¿cuándo? Las interpelaciones de una revolución son, por entero, parámetros de una conciencia plena. Presente, necesidad sin contingencia. Por el abuso siento que las palabras se transparentan, como por ejemplo 'revolución'. Entendamos la revolución como un almacén de esperanza o concibámosla como un fuego arrasador que se llevará por delante todo lo anterior. Ambas imágenes ilustran la experiencia estática. La trascendencia ocurre aquí y ahora, pero no a alguien en particular. No soy yo el que trasciende, ¿cómo podría? Hay un obstáculo de integración de lo presentado, lo entendido y lo sensible. A veces un desajuste nominal, una forma de ver las cosas lo que nos ocultan las cosas en sí. Trascender, a veces, no es más que integrar, completar, vaciar lo que carece de presencia. Estar completamente es llegar lejos.

Los enemigos personales se desdibujan cuando lo sensible irrumpe. En lo concreto, sea cuerpo, sea materia, cuesta ocultar y culpar, cuesta lanzar el "error es de otro" más allá de la mano. Qué difícil es decir: esta es mi tristeza y viene del imperio americano. O del neocapitalismo rampante. O de la cisheteronormatividad. Cuando lo digo, *esta tristeza* ya no es *mi* tristeza. Se ha aliviado, pero no ha desaparecido. Las emociones se esconden detrás de los sustantivos. La inmanencia solo es miope para quien está acostumbrado a vivir en la referencia abstracta. ¿A dónde iría nuestra atención con menos palabras?

Si no és aquí, no serà. Si no és ara, quan? Les interpel·lacions d'una revolució són, completament, paràmetres d'una consciència plena. Present, necessitat sense contingència. Per l'abús sent que les paraules es transparenten, com per exemple 'revolució'. Hem d'entendre la revolució com un magatzem d'esperança o concebre-la com un foc arrasador que es portarà tot allò anterior que té davant. Les dues imatges il·lustren l'experiència estàtica. La transcendència ocorre aquí i ara, però no a algú en particular. No sóc jo qui transcendeix, com podria fer-ho? Hi ha un obstacle d'integració d'allò pressentit, allò entès i allò sensible. A vegades un desajustament nominal, una forma de veure les coses que ens oculten les coses en si. Trascendir, a vegades, no és més que integrar, completar, buidar el que manca de presència. Estar completament és arribar lluny.

Els enemics personals es desdibuixen quan irromp allò sensible. En allò concret, siga cos, siga matèria, costa ocultar i culpar, costa llançar l'"error és d'un altre" més enllà de la mà. Que difícil és dir: aquesta és la meua tristesa i ve de l'imperi americà. O del neocapitalisme rampant. O de la cisheteronormativitat. Quan ho dic, aquesta tristesa ja no és la meua tristesa. S'ha alleujat, però no ha desaparegut. Les emocions s'amaguen darrere dels substantius. La immanència només és miop per a qui està acostumat a viure en la referència abstracta. A on aniria la nostra atenció amb menys paraules? És un exercici senzill i intens. La tristesa personal, de cada moment, assenyala el cos i aquest assenyala la rasa que causa el

Es un ejercicio sencillo e intenso. La tristeza personal, de cada momento, señala el cuerpo y este señala la zanja que causa el dolor. Pero no es fácil distinguir zanja de brecha porque no es fácil sentir, no es fácil el cuerpo, no es fácil el nosotros. Ninguno de los tres se da de antemano. No hay en ellos un referente inmanente. Sí palabras, pero son intercambiables en estos territorios. Por ejemplo, el aburrimiento es la tristeza de los ociosos.

¿Cómo diferenciar el odio de la molestia? No se puede, porque son sustantivos que no tienen referente común. Nadie puede decir “hasta aquí sentí el odio”, porque no se dibuja un listón en ninguna parte y, menos, dentro del discurso. Por eso, en una sociedad puritana e hipócrita es fácil hacerse el herido y muy difícil saber qué sobreponerse y en qué dolor del otro aparece un gesto intolerable. Sentir, acercarse al sentimiento evita la caridad y fortalece la empatía, base de la solidaridad, de las conexiones entre nosotros. Sentir, como un ejercicio para el que no hay gimnasios, es el pilar socavado de una experiencia que permite la experiencia común, una política de los cuerpos. La política de los cuerpos se opone a la propaganda que apela a las entrañas. Cuando uno siente en una mayor gama y la reconoce, es más difícil confundirse. Y aprender las emociones es una práctica, no un aprendizaje. Sabemos de filósofos bien formados que cayeron y caen bajo el encanto de las palabras totalitarias. Sin embargo, es raro el sabio que aceptó la crueldad tras un término halagador. ¿Qué diferencia hay? Un trabajo que pocas veces se tiene en cuenta. La revolución no se separará del sentir, del cuerpo y del nosotros.

Sentir. Cuerpo. Nosotros.

Sentir. Sentir es una narración. Tocamos para hacernos dentro de las cosas. El sentimiento narra un contexto y el contexto enmarca un sujeto. Sentir pertenece a la piel, al tacto, mientras que narrar es del oído. Están conectados y la sinestesia entre ambos verbos es muy habitual. 'Sentir' pasa a significar 'escuchar' en chino, italiano o en distintas varie-

dolor. Però no és fàcil distingir rasa de bretxa perquè no és fàcil sentir, no és fàcil el cos, no és fàcil el nosaltres. Cap dels tres es dona de bestreta. No hi ha en aquests un referent immanent. Sí, paraules, però són intercanviables en aquests territoris. Per exemple, l'avorriment és la tristesa dels ociosos.

Com diferenciar l'odi de la molèstia? No es pot, perquè són substantius que no tenen referent comú. Ningú pot dir “fins ací vaig sentir l'odi”, perquè no es dibuixa un llistó enlloc i, menys, dins del discurs. Per això, en una societat puritana i hipòcrita és fàcil fer-se el ferit i molt difícil saber què sobreposar-se i en quin dolor de l'altre apareix un gest intolerable. Sentir, acostar-se al sentiment evita la caritat i enforteix l'empatia, base de la solidaritat, de les connexions entre nosaltres. Sentir, com un exercici per al qual no hi ha gimnasos, és el pilar soscavat d'una experiència que permet l'experiència comuna, una política dels cossos. La política dels cossos s'oposa a la propaganda que apel·la a les entranyes. Quan algú sent en una gamma superior i la reconeix, és més difícil confondre's. I aprendre les emocions és una pràctica, no un aprenentatge. Sabem de filòsofs ben formats que van caure i cauen sota l'encant de les paraules totalitàries. No obstant això, és estrany el savi que va acceptar la crueltat després d'un terme afalagador. Quina diferència hi ha? Un treball que poques vegades es té en compte. La revolució no se separarà del fet de sentir, del cos i del nosaltres.

Sentir. Cos. Nosaltres.

Sentir. Sentir és una narració. Toquem per a fer-nos dins de les coses. El sentiment narra un context i el context emmarca un subjecte. Sentir pertany a la pell, al tacte, mentre que narrar és de l'oïda. Estan connectats i la sinestèsia entre els dos verbs és molt habitual. 'Sentir' passa a significar 'escoltar' en xinés, italià o en diferents varietats de l'espanyol d'Amèrica. Sentir és escoltar amb la pell. Sentir és una de les marques interiors del temps, ja que mai és estable i les petjades que deixa no són referents si no se'ls posen paraules, si no se les escolta. Les emocions són la història que els llocs ens conten.

dades del español de América. Sentir es escuchar con la piel. Sentir es una de las marcas interiores del tiempo, ya que nunca es estable y las huellas que deja no son referentes si no se les pone palabras, si no se las escucha. Las emociones son la historia que los lugares nos cuentan.

Cuerpo. El cuerpo es una suma de cuerpos. Una mano es una suma de dedos que son suma de cartílagos que, al final, son átomos, partículas, ondas... Y la mano es un brazo y un brazo una extremidad, que es en última instancia una cósmica suma de masa oscura que se expande o se enfría. "Nadie sabe lo que puede un cuerpo" se traduce de Spinoza. Nadie lo sabe porque el cuerpo es orden, que no sentido. El cuerpo es la suma de partes que bogan en una dirección más o menos unisóna y las partes no tienen semas, acepciones. La mano es mano en sí, no símbolo del cinco. Los cuerpos ocurren y nosotros somos su significado. Y además los cuerpos ocurren uno detrás de otro y esto es sintaxis. Si nos ubicamos en un sentido es mediante la sintaxis, porque nada está aislado y, mucho menos, el sentido pertenece aislado. Un idioma no puede tener una sola palabra, no sería ni palabra, ni idioma. De la misma manera, un cuerpo no puede ocurrir solo, no sería cuerpo y su ubicación con otros cuerpos puede discordar, pero nunca impugnar. El cuerpo es una comunidad compacta por la que el tiempo se define. El tiempo nos deja atrás un cuerpo que tuvimos. El cuerpo cercena y añade. Ahí los afectos, el sentir, son uno de los lazos. Ese orden no es una fuerza ciega, sino la sintaxis misma: un orden sin sentido previo. Después del orden, quizá la formulación, la referencia. El cuerpo es una ola o una tormenta, una masa en desorden que deja atrás la espuma para avanzar y sumar, para unir tiempo y espacio. El sentido viene del orden, de la disposición, pero no antes. Antes solo estaba el cuerpo.

Nosotros. Como nunca partimos de cero, necesitamos un punto de partida y hemos aprendido a habitar el yo con más intensidad que el nosotros. El yo no es una referencia inicial a cada momento, de ahí su multiplicidad y flexión. Decir yo, lo

Cos. El cos és una suma de cossos. Una mà és una suma de dits que són suma de cartílags que, al final, són àtoms, partícules, ones... I la mà és un braç i un braç, una extremitat, que és en última instància una còsmica suma de massa fosca que s'expandeix o es refreda. “Ningú sap allò que pot un cos” es tradueix de Spinoza. Ningú ho sap perquè el cos és ordre, i no sentit. El cos és la suma de parts que voguen en una direcció més o menys unisóna i les parts no tenen semes, accepcions. La mà és mà en si, no símbol del cinc. Els cossos ocorren i nosaltres som el seu significat. I a més els cossos ocorren un darrere d'un altre i això és sintaxi. Si ens situem en un sentit és mitjançant la sintaxi, perquè res està aïllat i, molt menys, el sentit pertany aïllat. Un idioma no pot tindre una sola paraula, no seria ni paraula, ni idioma. De la mateixa manera, un cos no pot ocórrer sol, no seria cos i la seua ubicació amb altres cossos pot discordar, però mai impugnar. El cos és una comunitat compacta per la qual el temps es defineix. El temps ens deixa arrere un cos que vam tindre. El cos retalla i afig. Ací els afectes, sentir, són uns dels llaços. Aquest ordre no és una força cega, sinó la sintaxi mateixa: un ordre sense sentit previ. Després de l'ordre, tal vegada la formulació, la referència. El cos és una ona o una tempesta, una massa en desordre que deixa arrere l'espuma per a avançar i sumar, per a unir temps i espai. El sentit ve de l'ordre, de la disposició, però no abans. Abans només estava el cos.

Nosaltres. Com mai partim de zero, necessitem un punt de partida i hem après a habitar el jo amb més intensitat que el nosaltres. El jo no és una referència inicial en cada moment, d'ací la seua multiplicitat i flexió. Dir jo, ho sap la poesia, és a dir qualsevol. Perquè jo és un pronom sempre disposat a la veu activa i a qualsevol temps. Jo s'utilitza com una colònia, una casa dels afores, un refugi que no suporta una intimitat excessiva i, com el llenguatge, no sap estar tot sol. Perquè, de tant deixar-lo tot sol, de buscar-hi un referent hem descobert, des de la neurociència fins a la filosofia, des de la psicologia a la crítica de classes, que el jo és un procés. No és un centre, sinó una xarxa de canvi, un cos de relacions. Sumar jo plural no és fer nosaltres. El canvi és substancial perquè 'nosaltres' sempre té elements privatius per al jo, inaccessibles i, alhora, oberts, com una promesa després d'un aparador. El no-

sabe la poesía, es decir cualquiera. Porque yo es un pronombre siempre dispuesto a la voz activa y a cualquier tiempo. Yo se utiliza como una colonia, una casa de las afueras, un refugio que no soporta una excesiva intimidad y, como el lenguaje, no sabe estar a solas. Porque, de tanto dejarlo a solas, de buscar en él un referente hemos descubierto, desde la neurociencia hasta la filosofía, desde la psicología a la crítica de clases, que el yo es un proceso. No es un centro, sino una red de cambio, un cuerpo de relaciones. Sumar yo plural no es hacer nosotros. El cambio es sustancial porque 'nosotros' siempre tiene elementos privativos para el yo, inaccesibles y, a la vez, abiertos, como una promesa tras un escaparate. El nosotros, es una selección, un centro sin límites, los cuerpos-yo sumados, las intenciones sobrecruzadas, el orden de los yo que al final encuentran un sentido porque en el nosotros yo me dispongo, me ordeno. El yo articula un aparato cognitivo, o lo crea. El nosotros no sabe cuánto, dónde se extiende. Ignorar lo propio es nosotros y en esa ignorancia está la oportunidad del yo de crecer. Hay algo fundamental que siempre empieza en nosotros y nunca dejará de hacerlo.

Sentir-cuerpo-nosotros es narración incorporada de un centro sin límites. Un contexto que lleva a unirse a algo fundamental y desconocido. Artfulness.

Javier Pérez Barricarte

saltres és una selecció, un centre sense límits, els cossos jo sumats, les intencions sobrecruades, l'ordre dels jo que al final troben un sentit perquè en el nosaltres jo em dispose, m'ordene. El jo articula un aparell cognitiu, o el crea. El nosaltres no sap quant, on s'estén. Ignorar allò propi és nosaltres i en aquesta ignorància es troba l'oportunitat del jo de créixer. Hi ha una cosa fonamental que sempre comença en nosaltres i mai deixarà de fer-ho.

Sentir-cos-nosaltres és narració incorporada d'un centre sense límits. Un context que porta a unir se a alguna cosa fonamental i desconeguda. Artfulness.

Javier Pérez Barricarte

ARTISTAS

PAULA PRATS



STILL LIGHT/2015

INSTALACIÓN FOTOGRÁFICA

COPIA ULTRACHROME EN PAPEL FOTOGRÁFICO

ILFORD GALERIE SMOOTH PEARL 310 GR

MEDIDAS VARIABLES

Instal•lació fotogràfica

Còpia Ultrachrome en paper fotogràfic

Ilford Galerie Smooth Pearl 310 gr

Mesures variables



La serie *Still Lights* un canto a la contemplación, en el que cada fotografía transmite sensaciones vinculadas a un cuerpo y a un momento. Se trata de una visión subjetiva en la que la autora ha traducido el mundo que se le revela en imágenes; sin embargo, estas no nos son ajenas, sino familiares, puesto que forman parte de un mismo escenario que también experimentamos. Reencontrar el ser de lo sensible y abrazarlo significa «tener el mundo como individuo inacabado a través de mi cuerpo como poder de este mundo».¹ A través del impacto que las fotografías tienen en nosotros, podemos acercarnos a las percepciones que pudo tener la artista. Su entrelazamiento (quiasmo) con el mundo es similar al nuestro y es aquí donde nos encontramos: en la dimensión compartida de nuestra vida.

«El quiasmo no es solamente intercambio yo-otro (los mensajes que éste recibe llegan a mí, los mensajes que yo recibo llegan a él), es también intercambio de mí con el mundo, del cuerpo fenoménico con el cuerpo «objetivo», de lo que percibe con lo percibido: lo que comienza como cosa termina como conciencia de la cosa, lo que comienza como «estado de conciencia» termina como cosa.»²

Las imágenes pretenden plasmar el fenómeno de la luz islandesa y su efecto particular en la percepción al posarse so-

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la percepción. Planeta-Agostini. Barcelona, 1993. p. 362

2. MERLEAU-PONTY, Maurice. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. P. 191



La sèrie *Still Lights*, un cant a la contemplació, en què cada fotografia transmet sensacions vinculades a un cos i a un moment. Es tracta d'una visió subjectiva en què l'autora ha traduït el món que se li revela en imatges. No obstant això, aquestes no ens són alienes, sinó familiars, ja que formen part d'un mateix escenari que també experimentem. Retrobar l'ésser d'allò sensible i abraçar-lo significa «tindre el món com a individu inacabat a través del meu cos com a poder d'aquest món».¹ A través de l'impacte que les fotografies tenen en nosaltres, podem acostar-nos a les percepcions que va poder tindre l'artista. El seu entrelaçament (quiasme) amb el món és similar al nostre i és aquí on ens trobem: en la dimensió compartida de la nostra vida.

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia de la percepció. PlanetaDeAgostini. Barcelona, 1993. pàg. 362.

bre los paisajes y los objetos. A pesar de que cada percepción es mutable y solamente probable, la sensación de cambio y especificidad al detectar esta emisión lumínica, verifica la pertenencia de cada experiencia al mismo mundo. De entre todas las posibilidades de percibir lo que tenemos frente a nosotros, la fotografía ofrece un momento real concreto y extremadamente limitado, pero lleno de posibilidades.

«La potencia metafórica que el fotógrafo detecta en la imagen perceptiva y que el espectador recoge en la imagen fotográfica (...) no puede anular lo que la precisión técnica ha otorgado al lenguaje fotográfico: un lenguaje estructurado en torno a la fidelidad reproductiva de lo real que ha de atenerse al límite inviolable de la toma y, por ende, a la particularidad de la apariencia obtenida (...) La precisión de lo particular no se refiere en este caso a la nitidez de los contornos, sino al carácter específicamente finito de su encuadre. Entre el hallazgo perceptivo y el producto icónico debe saldarse un equilibrio inestable y restaurable.»³

La obra desencadena toda una serie de correlaciones y desencajes entre lo que se ve y lo que se podría llegar a ver. En las fotografías conviven lo puesto en la visión y lo dado por la artista; de la misma manera, al observarlas, el espec-

*«El quiasme no és només intercanvi jo-un altre (els missatges que aquest rep arriben a mi, els missatges que jo rep arriben a ell), és també intercanvi de mi amb el món, del cos fenomènic amb el cos «objectiu», d'allò que percep amb allò percebut: allò que comença com a cosa acaba com a consciència de la cosa, allò que comença com a «estat de consciència» acaba com a cosa».*²

Les imatges pretenen plasmar el fenomen de la llum islandesa i el seu efecte particular en la percepció en posar-se sobre els paisatges i els objectes. A pesar que cada percepció és mutable i només probable, la sensació de canvi i especificitat quan es detecta aquesta emissió lumínica verifica la pertinença de cada experiència al mateix món. De totes les possibilitats de percebre allò que tenim enfront de nosaltres, la fotografia ofereix un moment real concret i extremadament limitat, però ple de possibilitats.

*«La potència metafòrica que el fotògraf detecta en la imatge perceptiva i que l'espectador recull en la imatge fotogràfica (...) no pot anul·lar allò que la precisió tècnica ha atorgat al llenguatge fotogràfic: un llenguatge estructurat entorn de la fidelitat reproductiva d'allò real que ha d'atindre's al límit inviolable de la presa i, per tant, a la particularitat de l'aparença obtinguda (...). La precisió d'allò particular no es refereix en aquest cas a la nitidesa dels contorns, sinó al caràcter específicament finit del seu enquadrament. Entre la troballa perceptiva i el producte icònic ha de saldar-se un equilibri inestable i restaurable».*³

L'obra desencadena tot un seguit de correlacions i desencaixaments entre allò que es veu i allò que es podria arribar a veure. En les fotografies conviuen allò

2. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Allò visible i allò invisible*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010, pàg. 191.

3. SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina. Madrid, 2011. P.32.

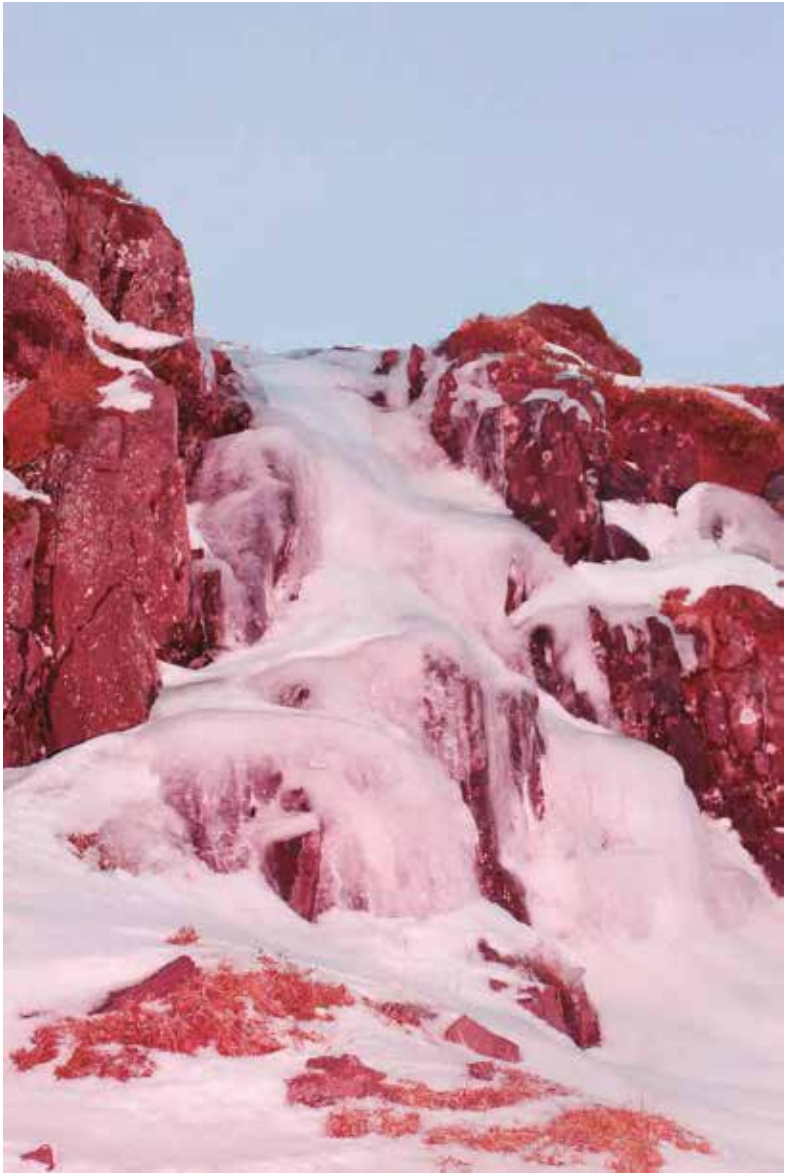


tador combina lo puesto por la autora y lo dado por su conciencia, proyectando una visión del mundo propia que, sin embargo, tiene un mismo origen: la realidad del mundo a la que todos nos abrimos a través de los sentidos. La propuesta es transportar al espectador a estos paisajes, a sus propias experiencias al entrar en contacto con la naturaleza y, a partir de aquí, vaciarse en ellas, sentirlas, dejar un impase dentro de la velocidad en la que vivimos.

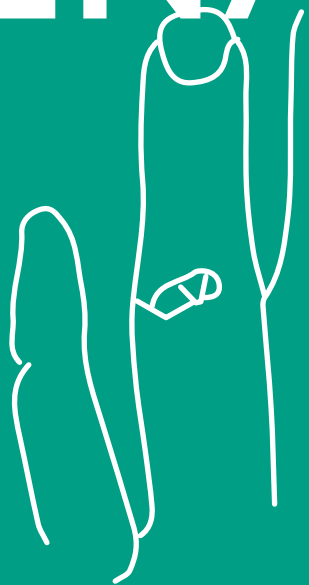


posat en la visió i allò que ha donat l'artista; de la mateixa manera, quan s'observen, l'espectador combina allò que ha posat l'autora i allò que ha donat la seua consciència, que projecten una visió del món pròpia que, no obstant això, té un mateix origen: la realitat del món a la qual tots ens obrim a través dels sentits. La proposta és transportar l'espectador a aquests paisatges, a les seues pròpies experiències quan entra en contacte amb la naturalesa i, a partir d'ací, buidar-se en aquestes, sentir-les, deixar un impàs dins de la velocitat en què vivim.

3. SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. La Oficina. Madrid, 2011. P.32.



ELENA ALONSO



**VISITA GUIADA/
SEGUNDO MOVIMIENTO/
TRAMO 5/2017**

ESCULTURA
HIERRO,CEMENTO,ESCAIOLA Y MADERA
840X120X90 CM

Escaiola, fusta, ciment i ferro
Rematades de ciment i llautó



La obra de Elena Alonso consiste en una barandilla que nos invita a realizar un recorrido alternativo a través del tacto. La línea escultórica está elaborada con distintos materiales – madera, cemento, corcho, escayola pintada o cobre – que definen superficies con volúmenes y rugosidades diferentes. Nuestras manos están llamadas a tocar el objeto que se les presenta ante ellas, más que juzgarlo o analizarlo, tienen que sentirlo.

En el contacto con la barandilla podemos detectar lo que Merleau-Ponty clasificó como diversos tipos de experiencias: por un lado, lo liso y lo arrugado de las partes de la baranda – su tacto en sí –, por otro, el sentimiento pasivo del cuerpo que es afectado y, finalmente, la posibilidad de mi mano como objeto del tocar: como cosa que puede ser tocada por mi otra mano o la mano de otro. Son dimensiones diferenciadas, pero se entrecruzan al formar parte de un mismo universo visible. A través de la palpación de mis manos me inicio y abro a un mundo táctil. «Esto solo puede suceder si, al mismo tiempo que es sentida desde adentro, mi mano es también accesible desde fuera: ella misma tangible, por ejemplo, para mi otra mano; si ella toma lugar entre las cosas que toca, si es en un sentido una de ellas, si da finalmente acceso a un ser tangible del que ella también forma parte.»¹

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. P. 122

L'obra d'Elena Alonso consisteix en una barana que ens convida a fer un recorregut alternatiu a través del tacte. La línia escultòrica està elaborada amb diferents materials –fusta, ciment, suro, escaiola pintada o coure– que defineixen superfícies amb volums i rugositats diferents. Les nostres mans estan cridades a tocar l'objecte que se'ls presenta davant, més que jutjar-lo o analitzar-lo, han de sentir-lo.

En el contacte amb la barana podem detectar allò que Merleau-Ponty va classificar com a diversos tipus d'experiències: d'una banda, allò llis i allò arrugat de les parts de la barana –el tacte en si–, d'una altra, el sentiment passiu del cos que és afectat i, finalment, la possibilitat de la meua mà com a objecte de tocar: com a cosa que pot ser tocada per la meua altra mà o la mà d'un altre. Són dimensions diferenciades, però s'entrecreuen quan formen part d'un mateix univers visible. A través de la palpació de les meues mans m'inicie i m'òbric a un món tàctil. «Això només pot succeir si, al mateix temps que és sentida des de dins, la meua mà és també accessible des de fora: ella mateixa tangible, per exemple, per a la meua altra mà; si ella pren lloc entre les coses que toca, si és en un sentit una d'aquestes, si dona finalment accés a un ser tangible del qual ella també forma part.»¹

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Allò visible i allò invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010, pág. 122.



De esta manera, el público puede entenderse como parte de la exposición, percibiéndose a través del tacto como una continuación de aquello que es tocado y asociando cada sensación a un tramo espacial por el que transita. Ser consciente de ese contacto, le remitirá constantemente al ahora, a la experimentación de una serie de texturas ligadas a un lugar y momento concreto. La obra es una experiencia corporal que, además, puede ser compartida: los visitantes coinciden al mismo tiempo apreciando diversos tramos, se produce una intersección de sensaciones que aproximan de manera sutil a los cuerpos implicados. Cada cuerpo podría ser un tentáculo, un posible final de la escultura, expuesto a ser tocado.

A través de los saltos y encadenamientos de las superficies contrastadas el visitante está llamado a percibir como le afectan, cómo se integra el contacto con la barandilla en su propio cuerpo. La pieza se traduce en un nudo de vínculos: en la propia escultura, sus partes están soldadas entre sí; las manos de cada tocante se entrelazan con el objeto abriéndose a su conocimiento; cada experiencia personal encuentra ecos y reverberaciones en las de los demás participantes.

«El cuerpo nos une directamente a las cosas por su propia ontogénesis, soldando entre sí los dos esbozos que lo componen, sus dos labios: la masa sensible que él es y la masa de lo sensible de la que nace por segregación, y a la cual, como vidente, permanece abierto».²

Por otro lado, acariciar la barandilla supone trazar un recorrido determinado con nuestro cuerpo, guiar a la visión hacia una dirección que empieza en un lugar y acaba en otro. Se trata, como apunta el título, de una visita guiada, una propuesta de acción dirigida que, en última instancia, siempre será completada por cada espectador.

D'aquesta manera, el públic pot entendre's com a part de l'exposició i percebre's a través del tacte com una continuació d'allò que és tocat i associar cada sensació a un tram espacial pel qual transita. Ser conscient d'aquest contacte el remetrà constantment a l'ara, a l'experimentació d'una sèrie de textures lligades a un lloc i moment concret. L'obra és una experiència corporal que, a més, es pot compartir: els visitants coincideixen al mateix temps apreciant diversos trams, es produeix una intersecció de sensacions que aproximen de manera subtil als cossos implicats. Cada cos podria ser un tentacle, un possible final de l'escultura, exposat a ser tocat.

A través dels salts i els encadenaments de les superfícies contrastades, el visitant és cridat a percebre com l'afecten, com s'integra el contacte amb la barana en el seu propi cos. La peça es tradueix en un nus de vincles: en l'escultura pròpia, les seues parts estan soldades entre si; les mans de cada tocant s'entrellacen amb l'objecte obrint-se al seu coneixement; cada experiència personal troba ressons i reverberacions en les dels altres participants.

«El cos ens uneix directament a les coses per la seua pròpia ontogènesi i solda entre si els dos esbossos que el componen, els seus dos llavis: la massa sensible que ell és i la massa d'allò sensible de la qual naix per segregació, i a la qual, com a vident, roman obert».²

D'una altra banda, acariciar la barana suposa traçar un recorregut determinat amb el nostre cos, guiar la visió cap a una direcció que comença en un lloc i acaba en un altre. Es tracta, com indica el títol, d'una visita guiada, una proposta d'acció dirigida que, en última instància, sempre la completarà cada espectador.

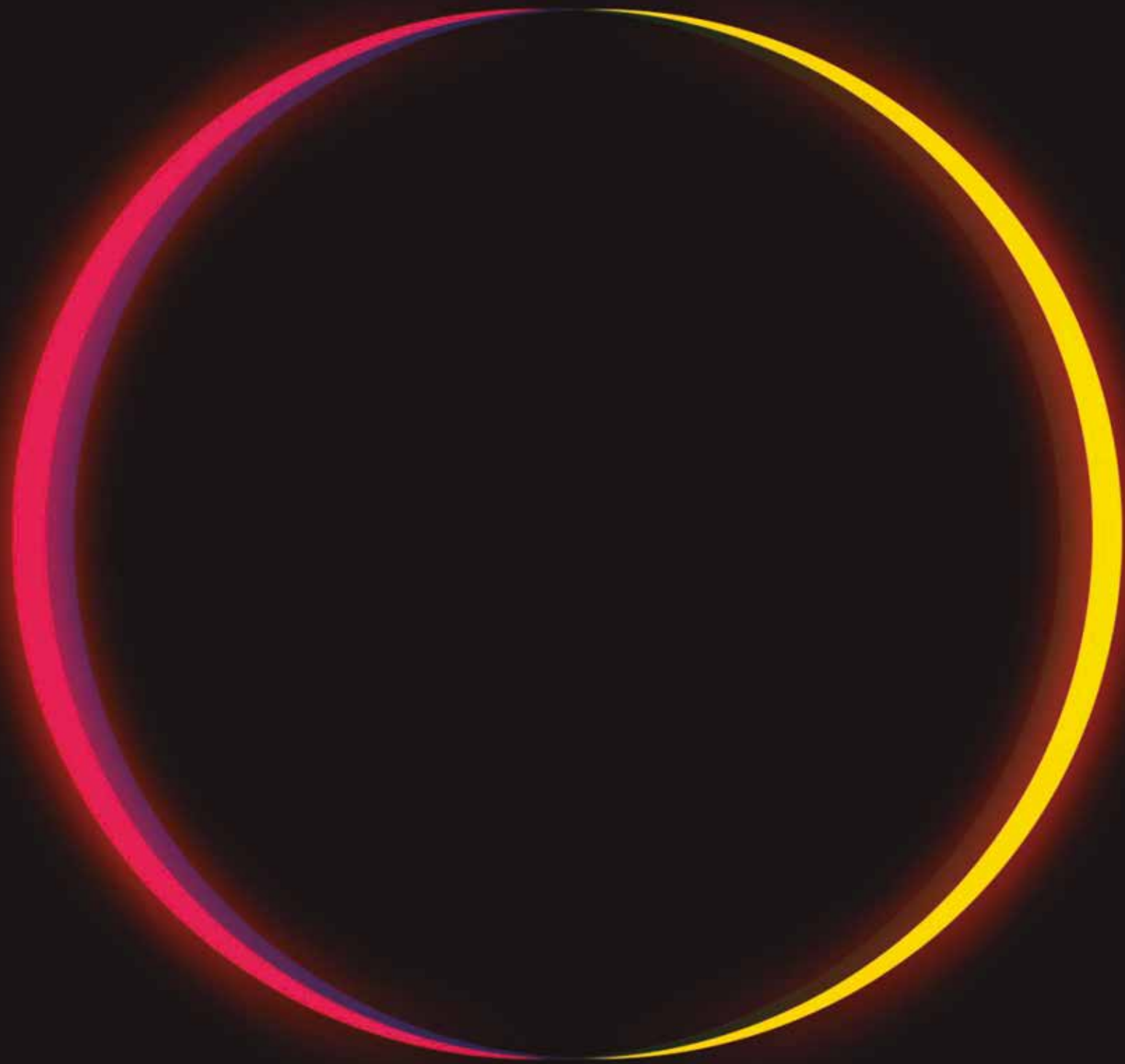


2. Ibidem. Pàg. 124.



BEATRIZ CASTELA

RP (PERCEPCIÓN RELATIVA) 2015
VIDEOINSTALACIÓN / VIDEO MAPPING /
SIN SONIDO / SIN FIN
MEDIDAS VARIABLES
Mesures variables





Aproximarse a la obra de Beatriz Castela *RP. Relative perception*, exige tiempo, dedicación sensible. Estamos acostumbrados a pasar de puntillas frente a las cosas, con una mirada superficial y objetivadora – de sobrevuelo diría Merleau Ponty –, por ello, pararnos y darles un espacio puede cambiar no solo nuestra percepción sobre las mismas, sino nuestra propia construcción de la realidad.

Al entrar en la vídeo instalación, el espectador se sumerge en una atmósfera de color casi impasible. Rodeado de tres proyecciones de figuras geométricas a gran escala, tarda unos minutos en detectar el movimiento pausado mediante el cual se repliegan sobre ellas mismas. Si pasa rápido, la traslación puede incluso pasar desapercibida. Para experimentar la obra es necesario quedarse, participar de su sentido envolvente y atender a un entorno que se transforma de manera continuada. En ese “pararse” el visitante puede concebirse como parte integradora de la obra y ser consciente del propio acto perceptivo. Se ve a sí mismo observando, filtrando una realidad siempre subjetiva.

Como apunta la artista, la obra está «orientada a la generación de experiencias visuales que conectan conceptos como el entendimiento y la percepción de lo real, empleando como elementos capitales el color, la luz y el espacio y formulando un ejercicio de reconocimiento de nuestros sentidos y de autoconocimiento mediante la observación del tempo a través del movimiento de la imagen.»

Aproximar-se a l'obra de Beatriz Castela RP. Relative perception exigeix temps, dedicació sensible. Estem acostumats a passar de puntetes enfront de les coses, amb una mirada superficial i objectivadora –de sobrevol, diria Merleau Ponty–, per això, parar-nos i donar los un espai pot canviar no només la nostra percepció sobre aquestes, sinó la nostra pròpia construcció de la realitat.

Quan entra en la videoinstal·lació, l'espectador se submergeix en una atmosfera de color quasi impassible. Envoltat de tres projeccions de figures geomètriques a gran escala, tarda uns quants minuts a detectar el moviment pausat mitjançant el qual es repleguen sobre elles mateixes. Si passa ràpid, la translació pot, fins i tot, passar desapercibuda. Per a experimentar l'obra és necessari quedar-se, participar en el seu sentit envolupant i atendre un entorn que es transforma de manera continuada. En aquest “parar-se”, el visitant pot concebre's com a part integradora de l'obra i ser conscient del propi acte perceptiu. Es veu a si mateix observant, que filtra una realitat sempre subjectiva.

Com indica l'artista, l'obra està «orientada a la generació d'experiències visuals que connecten conceptes com l'enteniment i la percepció d'allò real, que empren com a elements capitals el color, la llum i l'espai i formula un exercici de

Se trata de un ejercicio de atención plena que permite reevaluar de otra manera los acontecimientos. En los 15 minutos de duración de la pieza, las pupilas se adecuan paulatinamente a los colores, cada vez más saturados, y se produce un momento de descubrimiento, un “click”, en el que el eclipse de las figuras se ve con mayor claridad. La experiencia se podría equiparar al concepto de *insight* en psicología, ese “darse cuenta de” rompe con los pensamientos automáticos y propicia cambios en los esquemas cognitivos habituales.

Este fenómeno «se da normalmente de manera súbita en un sujeto en respuesta a una situación determinada y que permite la comprensión o solución de ésta, invocando estrategias de afrontamiento o esquemas cognitivos distintos a los que ya poseía el sujeto anteriormente y que no eran suficientes para la superación exitosa de la problemática, provocando a su vez que el sujeto descubra una perspectiva adicional y no anteriormente conocida de la situación.»¹

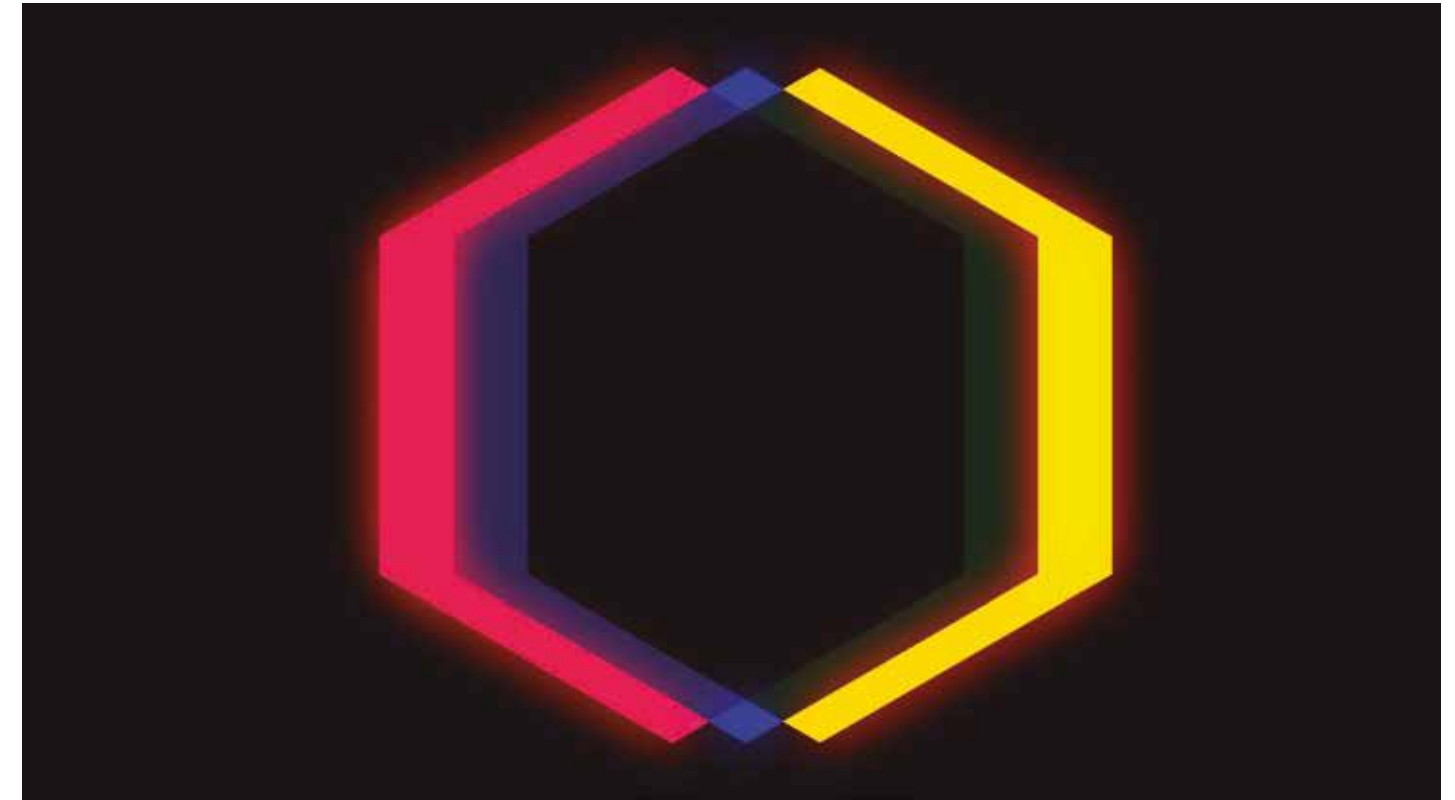
En este caso, la estrategia es dedicar tiempo a la obra. El hecho de permanecer imbuidos en la contemplación provoca un giro en la conciencia: se observa su transformación a medida que transcurren los minutos, lo que nos permite vernos desde fuera filtrando esos colores, absorbiéndolos de una manera muy diferente a la de la captación fugaz. Se comprende que es una visión de un físico situado y encarnado, solo una perspectiva posible adecuada a nuestro universo interno. En el proceso de la visión cambiante se comprende que cada percepción contiene la posibilidad de ser

reconeixement dels nostres sentits i d'autoconeixement mitjançant l'observació del temps a través del moviment de la imatge».

Es tracta d'un exercici d'atenció plena que permet reavaluar d'una altra manera els esdeveniments. En els 15 minuts de durada de la peça, les pupil·les s'adeqüen gradualment als colors, cada vegada més saturats, i es produeix un moment de descobriment, un clic, en què l'eclipsi de les figures es veu amb més claredat. L'experiència es podria equiparar al concepte d'insight en psicologia, aquest “adonar-se de” trenca els pensaments automàtics i propicia canvis en els esquemes cognitius habituals.

*Aquest fenomen «es dona normalment de manera sobtada en un subjecte en resposta a una situació determinada i que permet la comprensió o la solució d'aquesta, invoca estratègies d'afrontament o esquemes cognitius diferents dels que ja posseïa el subjecte anteriorment i que no eren suficients per a la superació reeixida de la problemàtica, provoca al seu torn que el subjecte descobrisca una perspectiva addicional i no coneguda anteriorment de la situació».*¹

En aquest cas, l'estratègia és dedicar temps a l'obra. El fet de romandre imbuiïts en la contemplació provoca un gir en la consciència: s'observa la transformació a mesura que transcorren els minuts, la qual cosa ens permet veure'ns des de fora filtrant aquests colors, i els absorbeix d'una manera molt diferent de la de la captació fugaç. Es comprén que és una visió d'un físic situat i encarnat, només una perspectiva possible adequada al nostre univers intern. En el procés de la visió canviant es comprén que cada percepció conté



sustituida por otra y este hecho «lejos de que nos autorice a borrar en todas ellas el indicio de “realidad”, nos obliga a otorgarle a todas, a reconocer en ellas todas las variantes del mismo mundo y, finalmente, a considerarlas no como todas falsas sino como todas verdaderas; no como fracasos repetidos en la determinación del mundo, sino como enfoques progresivos.»²

La pieza nos ofrece la posibilidad de experimentar el tiempo, de ser conscientes del aquí y ahora, en palabras de la artista: un compromiso sensible crítico con nuestra forma de ver y de estar en el mundo.

*la possibilitat de substituir-se per una altra i aquest fet «lluny que ens autoritze a esborrar en totes aquestes l'indici de “realitat”, ens obliga a atorgar-li a totes, a reconèixer-hi totes les variants del mateix món i, finalment, a considerar-les no com a totes falses, sinó com a totes vertaderes; no com a fracassos repetits en la determinació del món, sinó com a enfocaments progressius».*²

La peça ens ofereix la possibilitat d'experimentar el temps, de ser conscients de l'ací i l'ara, en paraules de l'artista: un compromís sensible crític amb la nostra manera de veure i d'estar en el món.

1. SEGUL, Vicente. El insight en psicología. ISEPes.formació
<http://psicopedia.org/wp-content/uploads/2015/11/El-Insight-En-Psicologia.pdf>

1. SEGUL, Vicente. L'insight en psicología. ISEPes.formació
<http://psicopedia.org/wp-content/uploads/2015/11/El-Insight-En-Psicologia.pdf>

2. MERLEAU-PONTY, Maurice. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. P. 48

2. MERLEAU-PONTY, Maurice. Allò visible i allò invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010, pàg. 48.

DAMIÁ VIVES



PULSACIONES/ 2017
VIDEO, LOOP
MONOCANAL, COLOR, SONIDO
CON AURICULARES
DURACIÓN 15'

Vídeo, loop
monocanal, color i so
amb auriculars
durada 15'



La sencilla acción de salir a pasear por dos lugares diferentes, evidencia en la obra de Damiá Vivés, *Pulsaciones*, el impacto del ambiente sobre nuestro cuerpo, así como el papel de este último como pliegue indiscutible, y tantas veces obviado, entre la exterioridad y la interioridad.

La pieza es el registro del sonido ambiental correspondiente a dos frecuencias cardíacas diferentes: la obtenida de un recorrido por una zona de *cruising* de Barcelona, y la de un paseo urbano que el artista realiza de forma habitual. A cada frecuencia se le asigna un círculo de colores distintos que se mueven al ritmo de sus pulsaciones en la pantalla. El sonido dicótico, se escucha a través de auriculares. Por el oído izquierdo se escucha el sonido ambiente del recorrido urbano y por el derecho el de un bosque correspondiente de la zona de *cruising*.

El exterior nos afecta. Nuestro cuerpo es poroso y recibimos información continuamente. Información de primera mano, podríamos decir: contacto directo con el mundo que se siente. El problema es que la mayoría de estos *inputs*, están tan codificados e integrados, que pasan inadvertidos. El afecto se ha convertido en hábito y apenas tiene una repercusión corporal palpable. Es el caso de un camino rutinario por el barrio o la temperatura predecible. Sin embargo, todo cambia cuando introducimos la sorpresa o novedad. Entonces, el cuerpo se hace cuerpo. Se manifiesta, nos obliga a

La senzilla acció d'eixir a passejar per dos llocs diferents, evidència en l'obra de Damià Vives, Pulsacions, l'impacte de l'ambient sobre el nostre cos, així com el paper d'aquest últim com a plec indiscutible, i tantes vegades obviat, entre l'exterioritat i la interioritat.

La peça és el registre del so ambiental corresponent a dues freqüències cardíacs diferents: l'obtinguda d'un recorregut per una zona de cruising de Barcelona, i la d'un passeig urbà que fa l'artista de manera habitual. A cada freqüència s'assigna un cercle de colors diferents que es mouen al ritme de les seues pulsacions en la pantalla. El so dicòtic s'escolta a través d'auriculars. Per l'oïda esquerra s'escolta el so ambient del recorregut urbà i pel dret el d'un bosc corresponent de la zona de cruising.

L'exterior ens afecta. El nostre cos és porós i rebem informació contínuament. Informació de primera mà, podríem dir: contacte directe amb el món que se sent. El problema és que la majoria d'aquests inputs estan tan codificats i integrats que passen inadvertits. L'afecte s'ha convertit en hàbit i a penes té una repercussió corporal palpable. És el cas d'un camí rutinari pel barri o la temperatura predictable. No obstant això, tot canvia quan introduïm la sorpresa o la novetat. Llavors, el cos es fa cos. Es manifesta, ens obliga a tornar a aquest. Quan es realitza el recorregut per una zona de cruising, que mai abans ha transitat l'artista, les seues pulsacions augmenten immediatament. És l'efecte del cas

volver a él. Al realizar el recorrido por una zona de *cruising*, nunca antes transitada por el artista, sus pulsaciones aumentan inmediatamente. Es el efecto de lo extraño. Desconoce el lugar, los códigos, qué o a quién se puede encontrar; y es su cuerpo el que materializa dicha ansiedad. En él se hace irrefutable la conmoción provocada por lo externo.

El fenómeno de los latidos acelerados o la sudoración, reconduce la atención al cuerpo como entidad psico-física: como cosa que forma parte de la materialidad circundante y ente que siente y padece. Hay una coincidencia o convivencia de perspectivas, una cierta ambigüedad en la aproximación a nuestro cuerpo: este que suele funcionar como herramienta perceptiva del individuo, invisibilizando de alguna su propia fisicidad, pasa a detectarse a él mismo como parte de la realidad a percibir y, al mismo tiempo, sintiente. Es lo que Husserl denominó *Leib*, el cuerpo sujeto o vivido, frente al *Körper* o cuerpo-objeto que haría referencia al cuerpo como una mera realidad extensa.

El espectador al experimentar la pieza se sitúa literalmente entre, convirtiéndose en nexo: entre los dos latidos, entre los dos sentidos – la vista y el oído –, pero también, entre la realidad externa y la interna. Siente el otro lado del cuerpo afectado del artista, advirtiéndolo su reversibilidad.

«el dedo del guante que se da vuelta - no es necesario un espectador que se sitúe en ambos lados. Basta con que, de un lado, yo vea el reverso del guante que se aplica sobre el anverso, con que toque uno por el otro (...) el quiasmo es eso: la reversibilidad.»¹

estrany. Desconeix el lloc, els codis, què o a qui es pot trobar; i és el seu cos qui materialitza aquesta ansietat. En aquest es fa irrefutable la commoció que ha provocat allò extern (l'entorn).

El fenomen dels batecs accelerats o la sudoració reconduïx l'atenció al cos com a entitat psicofísica: com a cosa que forma part de la materialitat circumdant i ens que sent i pateix. Hi ha una coincidència o convivència de perspectives, una certa ambigüïtat en l'aproximació al nostre cos: aquest que sol funcionar com a eina perceptiva de l'individu, que invisibilitza d'alguna manera la seua pròpia fisicitat, passa a detectar-se a ell mateix com a part de la realitat que s'ha de percebre i, al mateix temps, sentent. És el que Husserl va denominar Leib, el cos subjecte o viscut, enfront del Körper o cos-objecte que faria referència al cos com una mera realitat extensa.

L'espectador, quan experimenta la peça, s'hi situa literalment entre, i es converteix en nexe: entre els dos batecs, entre els dos sentits –la vista i l'oïda–, però també, entre la realitat externa i la interna. Sent l'altre costat del cos afectat de l'artista, i n'adverteix la reversibilitat.

«El dit del guant que es dona volta. No és necessari un espectador que se situe en els dos costats. N'hi ha prou que, d'un costat, jo veja el revers del guant que s'aplica sobre l'anvers, amb què toque un per l'altre (...) el quiasme és això: la reversibilitat».¹

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. P. 232

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Allò visible i allò invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010, pàg. 232.





MARTA FERNÁNDEZ CALVO



698 PULSACIONES/ 2018
PERFORMANCE
PIEZA SONORA
Performance i
peça sonora



Marta Fernández Calvo construye situaciones que se van estructurando según acontecen. Siempre hay un guion de partida, pero durante el desarrollo los ritmos van evolucionando y acomodándose como capas que se sedimentan y actúan al unísono. La estructura ofrece un soporte, pero cada elemento tiene su propia autonomía, dejando espacio para lo inesperado.

La obra *698 pulsaciones* parte de la acción solitaria de la artista – descrita en el encabezamiento del catálogo – en la que recorre el edificio con el fin de tomarle el pulso, traduciendo centímetros a latidos. La obra se acerca al contenido de la arquitectura desde una perspectiva inusual, no desde el discurso lógico y racional que mediría sus dimensiones o detallaría su estilo, sino desde el sentir de su espacialidad y el tiempo que ocupa atravesarla. Subyace la pregunta de cómo afecta el habitar un lugar que nos toca y envuelve. El saber obtenido poco tiene que ver con un conocimiento teórico o intelectual, se trata de un saber vital, hecho cuerpo. Un tipo de razón sentiente, podríamos decir.

En la pieza se establece una relación directa e íntima con el edificio, pero también con el propio cuerpo. En cada tramo recorrido, la artista se detiene a sentir los latidos de su corazón, es consciente de un movimiento que le pertenece y se magnifica en la fatiga de su respiración. Se produce una re-flexión

Marta Fernández Calvo construeix situacions que s'estructuren segons esdevenen. Sempre hi ha un guió de partida, però durant el desenvolupament els ritmes evolucionen i s'acomoden com a capes que se sedimenten i actuen a l'uníson. L'estructura ofereix un suport, però cada element té la seua pròpia autonomia, que deixa espai per a allò inesperat.

L'obra 696 pulsacions parteix de l'acció solitària de l'artista –descrita en l'encapçalament del catàleg– en què recorre l'edifici amb la finalitat de prendre-li el pols i traduir centímetres en batecs. L'obra s'acosta al contingut de l'arquitectura des d'una perspectiva inusual, no des del discurs lògic i racional que mesuraria les seues dimensions o detallaria el seu estil, sinó des del sentir de la seua espacialitat i el temps que ocupa travessar-la. Subjau la pregunta de com afecta el fet d'habitar un lloc que ens toca i ens envolta. El saber obtingut poc té a veure amb un coneixement teòric o intel·lectual, es tracta d'un saber vital, fet cos. Un tipus de raó sentent, podríem dir.

En la peça s'estableix una relació directa i íntima amb l'edifici, però també amb el propi cos. En cada tram recorregut, l'artista es deté a sentir els batecs del seu cor, és conscient d'un moviment que li pertany i es magnifica en la fatiga de la seua respiració. Es produeix una re-flexió en el sentit de mirar la cara interna

en el sentido de mirar la cara interna de lo externo, una dimensión a la que no se le suele dedicar mucha atención y que, sin embargo, nos prepara para el pensamiento analítico.

El latir es una actividad pasiva y activa al mismo tiempo, un movimiento que no depende directamente de nosotros, pero que podemos modificar – acelerar o tranquilizar –, a través de emociones y actos corporales. El corazón se ve afectado por las circunstancias y, en consecuencia, responde. Algunas llegan de improviso y le sorprenden provocando palpitaciones inmediatas – eventos inesperados, recuerdos que brotan, sensaciones novedosas –, otras son buscadas – ejercicio físico, interpretación – y otras muchas pasan desapercibidas dejando su impronta sin apenas hacer ruido, pero afectándole irremediablemente.

Estamos acostumbrados a aceptar estas huellas sin advertirlas o cuestionarlas, sintiendo de manera pasiva, como si no pudiéramos hacer otra cosa más que dejarnos tocar por ellas. Los afectos impactan en nuestro cuerpo, posándose con disimulo y nosotros seguimos adelante sin prestar atención, ideologizando a través de una razón que ha perdido el contacto directo con el mundo.

La performance invita a vigilar un acto tan involuntario como el latir que, sin embargo, es el indicativo por excelencia del nivel de nuestras afecciones. La propuesta consiste en estacionar por un momento la conciencia permanentemente “en acción” y atender a lo que ocurre cuando el cuerpo es afectado. La

d'allò extern, una dimensió a la qual no se sol dedicar molta atenció i que, no obstant això, ens prepara per al pensament analític.

Bategar és una activitat passiva i activa, al mateix temps, un moviment que no depén directament de nosaltres, però que podem modificar –accelerar o tranquil·litzar–, a través d'emocions i actes corporals. El cor es veu afectat per les circumstàncies i, en conseqüència d'això, respon. Algunes arriben d'imprevist i el sorprenden provocant palpitations immediates – esdeveniments inesperats, records que brollen, sensacions noves–, unes altres són buscades –exercici físic, interpretació– i moltes altres passen desapercibudes i deixen la seua empremta sense quasi fer soroll, però l'afecten irremeiablement.

Estem acostumats a acceptar aquestes petjades sense a penes advertir-les o qüestionar les, sentint de manera passiva, com si no poguérem fer una altra cosa més que deixar nos tocar per aquestes. Els afectes impacten en el nostre cos i s'hi posen amb dissimulació i nosaltres seguim avant sense parar-hi atenció, ideologitzant a través d'una raó que ha perdut el contacte directe amb el món.

La performance convida a vigilar un acte tan involuntari com bategar que, no obstant això, és l'indicatiu per excel·lència del nivell de les nostres afeccions. La proposta consisteix a estacionar per un moment la consciència permanentment “en acció” i atendre allò que ocorre quan el cos és afectat. La dimensió passiva del nostre ésser és la primera receptora, la que ens connecta amb el món a través del nostre cos. Només



dimensión pasiva de nuestro ser es la primera receptora, la que nos conecta con el mundo a través de nuestro cuerpo. Solo mediante esta actitud de apertura y vigilancia podemos acceder a un conocimiento mayor del mundo y de nosotros mismos.

Merleau-Ponty advierte la falta de atención por parte de la filosofía a la pasividad de nuestra actividad, cuando la primera es el origen de la segunda: «por nuevas que sean nuestras iniciativas, nacen en el corazón del ser, se aco-plan -al tiempo que se derrite en nosotros, sostenidas por los pivotes o bisagras de nuestra vida, su sentido es una dirección.» Puede que seamos sujetos de nuestros pensamientos, pero ¿cómo se produce esta actividad? El filósofo apunta a la pasividad originaria «yo no soy el que me hace pensar como tampoco soy el que hace latir mi corazón.»¹

1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Lo visible y lo invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. P. 196

mitjançant aquesta actitud d'obertura i vigilància podem accedir a un coneixement major del món i de nosaltres mateixos.

Merleau-Ponty adverteix la falta d'atenció per part de la filosofia a la passivitat de la nostra activitat, quan la primera és l'origen de la segona: «per noves que siguin les nostres iniciatives, naixen en el cor de l'ésser, s'acoblen al mateix temps que es fon en nosaltres, sostingudes pels pivots o les frontisses de la nostra vida, el seu sentit és una direcció». Pot ser que siguem subjectes dels nostres pensaments, però com es produeix aquesta activitat? El filòsof apunta a la passivitat originària «jo no sóc allò que em fa pensar com tampoc sóc allò que fa bategar el meu cor».¹

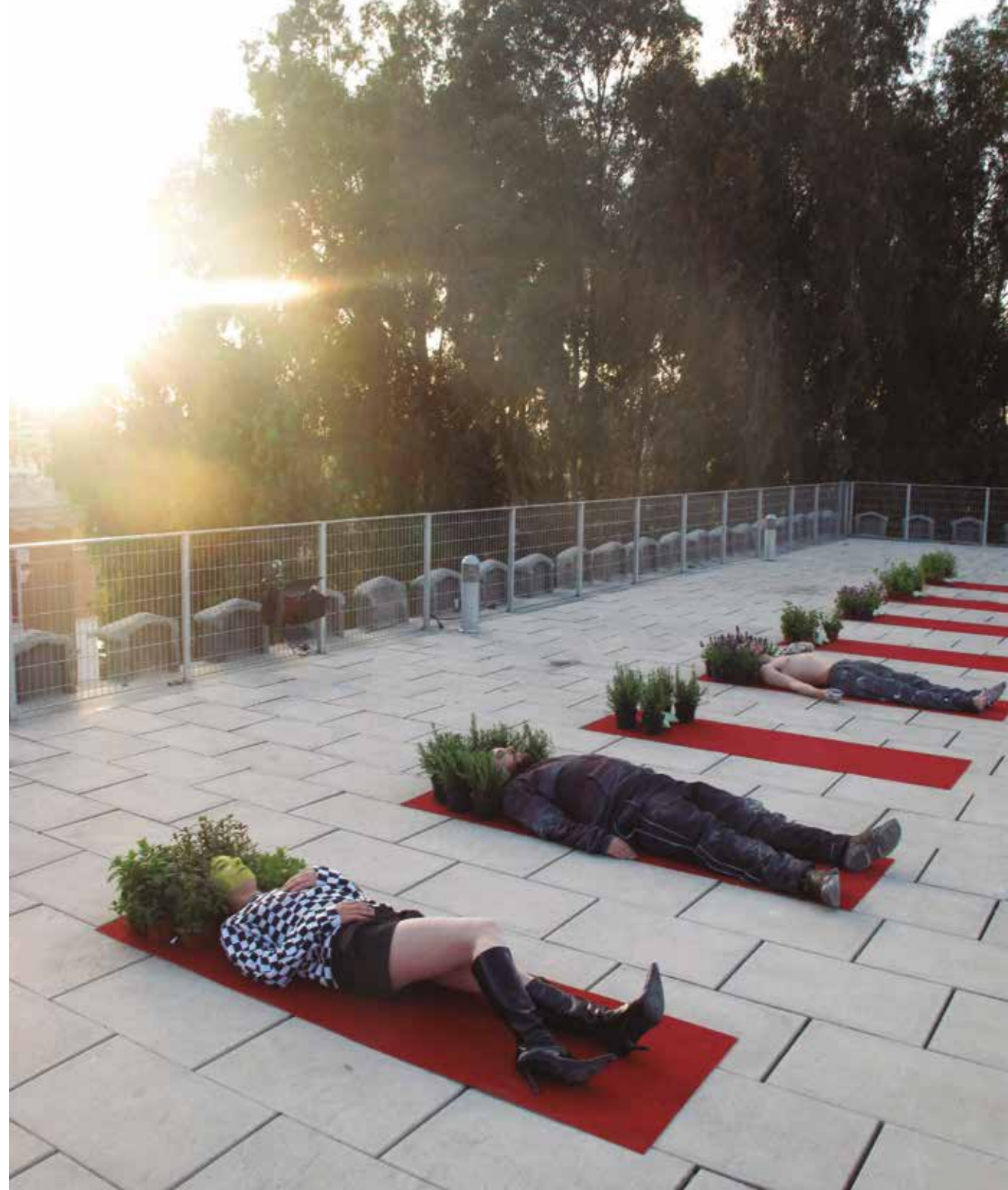
1. MERLEAU-PONTY, Maurice. Allò visible i allò invisible. Buenos Aires: Nueva visión, 2010, pàg. 196.



JERÓNIMO HAGERMAN



CAMAS DE OLOR/ 2005
INSTALACIÓN
ESTERILLAS Y PLANTAS
MEDIDAS VARIABLES
Instal·lació amb
esterillas i plantes.
Mesures variables



El trabajo de Jerónimo Hagerman establece una relación íntima con la naturaleza, acercando la exterioridad a la interioridad, o mejor dicho fusionándolas, a partir de una toma de conciencia tan sencilla como efectiva. En la obra *Camas de olor*, el espectador es invitado a tumbarse en las esterillas dispuestas en el suelo del patio del Centre del Carme. Cada una de ellas acoge en su parte superior un conjunto de plantas aromáticas que envuelven la cabeza del visitante ofreciéndole una experiencia más allá de lo museístico y que atiende a algo mucho más cercano: la percepción del mundo alrededor y nuestra co-implicación en él.

La posición horizontal, alejada de las convenciones de una sala expositiva, cambia totalmente el enfoque con respecto a lo que nos rodea para contemplarlo desde otro lugar. Al abrir los ojos se descubre el cielo, las nubes, se siente el sol y el aire en la cara; toda la parte posterior del cuerpo entra en contacto con el suelo, la postura conduce a un estado de relajación. Es un alto en el camino, cualquiera que sea el de cada visitante. Un regalo tan simple como brindar un parón en aras de sentir y observar; de sentirse y observarse activamente. La obra supone estar expuesto a lo natural y entregarse al disfrute del momento, solo es necesario dejarse llevar por el olor de las plantas y la sensibilidad circundante para sumergirse en un estado cuasi meditativo acunado por cada entrada y salida de aire. Se trata de la respiración, un gesto tan inadvertido como fundamental, que marca el ahora una y otra vez conectándonos con la persona yacente al lado mediante un ritmo personal y compartido.

El treball de Jerónimo Hagerman estableix una relació íntima amb la naturalesa i acosta l'exterioritat a la interioritat, o millor dit, les fusiona, a partir d'una presa de consciència tan senzilla com efectiva. En l'obra Camas de olor, l'espectador és convidat a tornar-se en les estoretes disposades en el sòl del pati del Centre del Carme. Cada una d'aquestes acull en la part superior un conjunt de plantes aromàtiques que envolten el cap del visitant i li ofereixen una experiència més enllà d'allò museístic i que atén alguna cosa molt més pròxima: la percepció del món al voltant i la nostra co-implicació en aquest.

La posició horitzontal, allunyada de les convencions d'una sala expositiva, canvia totalment l'enfocament respecte a allò que ens envolta per a contemplar-lo des d'un altre lloc. Quan s'obren els ulls es descobreixen el cel, els núvols, se sent el Sol i l'aire en la cara; tota la part posterior del cos entra en contacte amb el sòl, la postura condueix a un estat de relaxació. És un alt en el camí, qualsevol que siga el de cada visitant. Un regal tan simple com brindar una aturada en honor de sentir i observar; de sentir-se i observar-se activament. L'obra suposa estar exposat a allò natural i entregar-se al gaudi del moment, només és necessari deixar-se portar per l'olor de les plantes i la sensibilitat circumdant per a submergir-se en un estat quasi meditatiu bressolat per cada entrada i eixida d'aire. Es tracta de la respiració, un gest tan inadvertit com fonamental, que marca l'ara una vegada i una altra connectant-nos amb la persona jacent al costat mitjançant un ritme personal i compartit.

L'actitud conscient predisposa l'espectador no

La actitud consciente predispone al espectador no solo a dialogar con la naturaleza, sino a una apertura más radical en la que pueda experimentar una continuidad sin rupturas.

A través de la percepción se atisba el mundo que penetra en nosotros y que constituye la materia prima de toda elaboración mental posterior. La experiencia de sentir la naturaleza a través del cuerpo nos lleva a preguntarnos qué relación tenemos con ella y cómo podemos conocernos mejor acercándonos a la pasividad que vincula exterior e interior. La cuestión es abrirse a ella sin prejuicios para reunir perspectivas desde síntesis nuevas, no dadas de antemano. Es decir, abstraerse de los discursos racionales adquiridos para profundizar en un estado anterior que nos acerque a la verdadera vida que se desarrolla en la naturaleza.

Merleau-Ponty muestra un decidido interés por la naturaleza y la entiende «en tanto espontaneidad de lo que existe, ser primordial incausado, que se sostiene a sí mismo y sustenta todo lo que puede haber, pero que, a su vez, no existiría sin testigos. De esto se desprende que la naturaleza no es lo opuesto a la conciencia, sino su matriz. Puesto que la conciencia es corporal y perceptiva, remite a la naturaleza; ésta, en tanto naturaleza percibida corporalmente, será el punto de encuentro entre la naturaleza exterior y la interior, el verdadero *Ineinander*. Así es como se superan las dicotomías clásicas sujeto-objeto, en-sí/para-sí, y se manifiesta la unidad intencional del ser humano con el mundo. No hay, por tanto, dualismo, sino síntesis de transición entre conciencia y naturaleza.»¹

1. LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen. Naturaleza y carne del mundo. Aportaciones de Merleau-Ponty a la ecofenomenología. Ludus Vitalis, vol. XIV, núm. 26, 2006, pp. 171-186.

només a dialogar amb la naturalesa, sinó a una obertura més radical en què puga experimentar una continuïtat sense ruptures.

A través de la percepció s'albira el món que penetra en nosaltres i que constitueix la matèria primera de tota elaboració mental posterior. L'experiència de sentir la naturalesa a través del cos ens porta a preguntar-nos quina relació tenim amb aquesta i com podem connectar-nos millor acostant-nos a la passivitat que vincula exterior i interior. La qüestió és obrir-se a aquesta sense prejudicis per a reunir perspectives des de síntesis noves, no donades de bestreta. És a dir, abstraure's dels discursos racionals adquirits per a aprofundir en un estat anterior que ens acoste a la verdadera vida que es desenvolupa en la naturalesa.

*Merleau-Ponty mostra un interès decidit per la naturalesa i l'entén «com a espontaneïtat d'allò que existeix, ser primordial incausat, que se sosté a si mateix i sustenta tot allò que pot haver-hi, però que, al seu torn, no existiria sense testimonis. D'això es desprén que la naturalesa no és allò oposat a la consciència, sinó la seua matriu. Ja que la consciència és corporal i perceptiva, remet a la naturalesa; aquesta, com a naturalesa percebuda corporalment, serà el punt de trobada entre la naturalesa exterior i la interior, el vertader Ineinander. Així és com se superen les dicotomies clàssiques subjecte-objete, en-si/per a si, i es manifesta la unitat intencional de l'ésser humà amb el món. No hi ha, per tant, dualisme, sinó síntesi de transició entre consciència i naturalesa».*¹

A partir d'aquesta concepció ens acostem, no només a la idea oriental d'unió amb la naturalesa, sinó a la vivència comuna del món natural a través de la sensibilitat: la consciència perceptiva es mou contínuament en

1. LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen. "Naturaleza y carne del mundo. Aportaciones de Merleau-Ponty a la ecofenomenología. Ludus Vitalis, vol. XIV, núm. 26, 2006, pàgs. 171-186.



el terreny de la reversibilitat, entre l'objecte i el subjecte, la consciència personal i la pluralitat de consciències.

La peça, lluny de tindre un contingut intrínsec que ha donat l'autor, trasllada el focus a l'experiència de l'espectador. La seua materialitat no és una altra cosa que part de l'espai exterior que els dos comparteixen a partir del qual es produeix el significat. La relació amb l'obra llança a l'espectador de tornada a ell mateix, a l'espai i la situació en què es troben.

Les obres de Hagerman busquen establir un diàleg amb la naturalesa per a poder entendre'ns a nosaltres mateixos a través d'aquesta relació i integrar-la en el nostre ser conscient. Allò privat i allò públic es donen la mà en aquesta peça en què es produeix un entrellaçament entre les percepcions íntimes i les compartides.

A partir de esta concepción nos acercamos, no solo a la idea oriental de unión con la naturaleza, sino a la vivencia común del mundo natural a través de la sensibilidad: la conciencia perceptiva se mueve continuamente en el terreno de la reversibilidad, entre el objeto y el sujeto, la conciencia personal y la pluralidad de conciencias.

La pieza, lejos de tener un contenido intrínseco dotado por el autor, traslada el foco a la experiencia del espectador. Su materialidad no es otra cosa que parte del espacio exterior que ambos comparten a partir del cual se produce el significado. La relación con la obra lanza al espectador de vuelta a sí mismo, al espacio y situación en el que se encuentran.

Las obras de Hagerman buscan establecer un diálogo con la naturaleza para poder entendernos a nosotros mismos a través de esa relación e integrarla en nuestro ser consciente. Lo privado y lo público se dan la mano en esta pieza en la que se produce un entrelazamiento entre las percepciones íntimas y las compartidas.





LEONOR SERRANO

LIMBS DESCRIBE CURVES/ 2015

VIDEO HD

DURACIÓN 12'38''

INSTALACIÓN

PROYECCIÓN SOBRE PAPEL,

SUELO DE MADERA

MEDIDAS VARIABLES

durada 12'38''

Instal·lació

projecció sobre paper,

sòl de fusta,

Mesures variables



El pliegue corpóreo-sensorial que adelantaban las obras anteriores se materializa físicamente en las dobleces de la gran pantalla donde se proyecta *Limbs describe curves*.

La pieza tiene su origen en el descubrimiento fortuito de Leonor Serrano de un libro que describe distintos métodos escenográficos del teatro renacentista, mediante diagramas e instrucciones, y que la artista utiliza como una guía para imitar la naturaleza a través de la performance.

Los actores llevan a cabo diferentes interpretaciones que responden a los títulos del libro, los cuales cobran especial relevancia dentro de la obra: "Cómo Hacer que una nube se mueva a lo largo el escenario", "Cómo hacer cielos en secciones", "Cómo hacer que un arcoíris aparezca en el cielo", etc. Los cuerpos actúan al unísono y se transforman en un escenario en constante movimiento que reproduce fenómenos de la naturaleza. Los bailarines pierden su individualidad para moverse como grupo, mostrando una marcada interdependencia. El código de color del vídeo y sus vestimentas acentúan dicha idea de colectividad. Más que personajes principales de la representación, funcionan como un fondo de escenario: un coro que es percibido como una totalidad a partir de la integración de cada uno de sus miembros. De esta manera, el espectador se convierte en el verdadero protagonista de estos paisajes temporales y es invitado a ejecutar asimismo los movimientos.

El plec corpori i sensorial que avançaven les obres anteriors es materialitza físicament en els plecs de la gran pantalla en què es projecta Limbs describe curves.

La peça té l'origen en el descobriment fortuït de Leonor Serrano d'un llibre que descriu diferents mètodes escenogràfics del teatre renaixentista, mitjançant diagrames i instruccions, i que l'artista utilitza com una guia per a imitar la naturalesa a través de la performance.

Els actors duen a terme diferents interpretacions que responen als títols del llibre, els quals cobren rellevància especial dins de l'obra: "Com fer que un núvol es moga al llarg de l'escenari", "com fer cels en seccions", "com fer que un arc de Sant Martí aparega en el cel", etc. Els cossos actuen a l'uníson i es transformen en un escenari en moviment constant que reproduceix fenòmens de la naturalesa. Els ballarins perden la seua individualitat per a moure's com a grup i mostren una interdependència marcada. El codi de color del vídeo i les seues vestimentes accentuen aquesta idea de col·lectivitat. Més que personatges principals de la representació, funcionen com un fons d'escenari: un cor que es percep com una totalitat a partir de la integració de cada un dels membres. D'aquesta manera, l'espectador es converteix en el vertader protagonista d'aquests paisatges temporals i és convidat a executar, així mateix, els moviments.

El vídeo nos introduce en un espacio en el que todo es posible porque fue grabado por la artista durante los ensayos mientras la coreógrafa daba las instrucciones. La obra se configura a través de un proceso colaborativo y horizontal en el que también hay lugar para la improvisación. La libertad implícita en este procedimiento tiene que ver con el interés de Serrano es las teorías del dramaturgo Augusto Boal, quien hablaba del teatro y el ensayo como única forma de revolución posible. Boal aboga por transformar radicalmente las convenciones que dominan el mundo de la representación escénica y propone una ruptura del reparto de roles entre actores y espectadores, permitiendo que estos últimos puedan intervenir activamente, ya sea aportando soluciones a los conflictos argumentales, planteando situaciones nuevas o dando indicaciones a los actores y al director. En el caso de la obra que nos ocupa, no se produce un giro presencial, pero el vídeo incorpora distintas temporalidades dentro de la obra, sugiriendo así otras representaciones y experiencias posibles. En palabras de la artista, “Los movimientos y formas crean una escenografía; los bastidores de una acción no-escrita”.

A través de la repetición, la obra evidencia la capacidad humana para construir relaciones entre una identidad personal y otros seres o cosas. Las fronteras entre uno y otro se difuminan, el cuerpo se convierte en objeto y la conciencia hace un esfuerzo por llegar a la esencia de las cosas mismas. Cada intérprete depende de la persona que tiene al lado para llegar a los efectos y formas deseadas. Para conseguir los resultados esperados no se puede perder de vista al otro, la individualidad se abandona a favor de la colectividad.

Se produce una sensación de naturalidad con respecto a las cosas, una continuidad entre lo humano y lo mundano adquirida por la experiencia del cuerpo vivido.

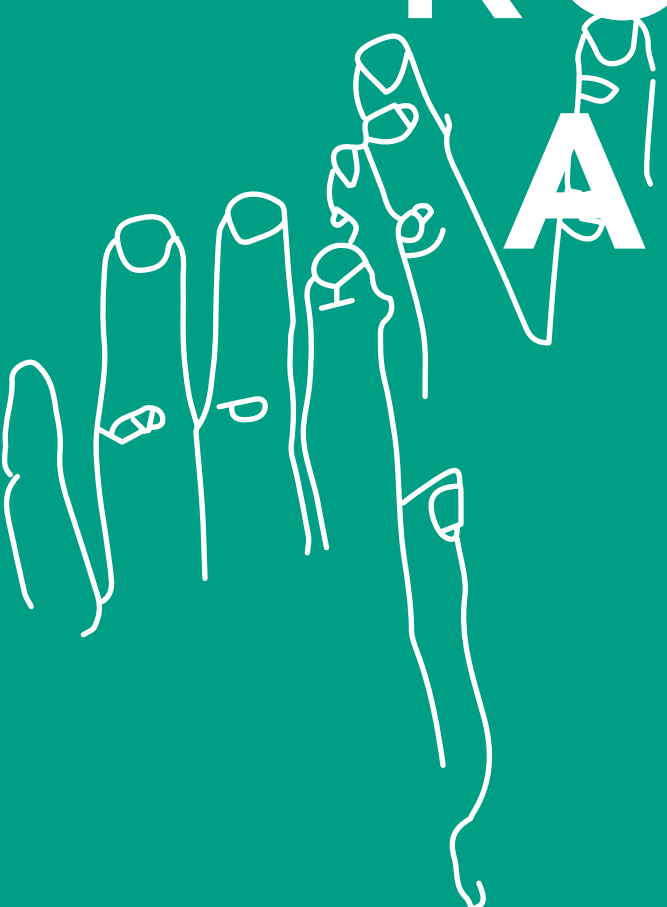
El vídeo ens introduceix en un espai en què tot és possible perquè el va gravar l'artista durant els assajos mentre la coreògrafa donava les instruccions. L'obra es configura a través d'un procés col·laboratiu i horitzontal en el qual també hi ha lloc per a la improvisació. La llibertat implícita en aquest procediment té a veure amb l'interès de Serrano en les teories del dramaturg Augusto Boal, que parlava del teatre i l'assaig com a única forma de revolució possible. Boal advoca per transformar radicalment les convencions que dominen el món de la representació escènica i proposa una ruptura del repartiment de rols entre actors i espectadors, que permeten que aquests últims hi poden intervenir activament, ja siga aportant solucions als conflictes argumentals, plantejant situacions noves o donant indicacions als actors i al director. En el cas de l'obra que ens ocupa, no es produeix un gir presencial, però el vídeo incorpora diferents temporalitats dins de l'obra que suggereixen, així, altres representacions i experiències possibles. En paraules de l'artista, “els moviments i les formes creen una escenografia; els bastidors d'una acció no escrita”.

A través de la repetició, l'obra evidencia la capacitat humana per a construir relacions entre una identitat personal i altres éssers o coses. Les fronteres entre l'un i l'altre es difuminen, el cos es converteix en objecte i la consciència fa un esforç per arribar a l'essència de les coses mateixes. Cada intèrpret depèn de la persona que té al costat per a arribar als efectes i les formes desitjades. Per a aconseguir els resultats esperats no es pot perdre de vista l'altre, la individualitat s'abandona a favor de la col·lectivitat.

Es produeix una sensació de naturalitat respecte a les coses, una continuïtat entre allò humà i allò mundà adquirida per l'experiència del cos viscut.







ROSANA ANTOLÍ

EVERYTHING IS CIRCULAR
UNTIL IS NOT/ 2016
VIDEO HD
DURACIÓN 3'47''
durada 3'47''



El vídeo de Rosana Antolí *Everything is circular until is not*, muestra una performance realizada con estudiantes de la Facultad de Bellas Artes y de Música de Barcelona en la que se pueden distinguir dos partes claramente diferenciadas: la actividad individual y la puesta en común.

En primer lugar, los estudiantes tienen que hacer girar un aro en sus cinturas y mantenerlo dando vueltas durante el mayor tiempo posible. Esta sencilla acción evidencia aspectos clave de la relación que establecemos con el cuerpo. Por un lado, el movimiento repetitivo del *hula hoop* puede entenderse, al igual que el baile, como un medio intracorporal para huir del cuerpo a través del cuerpo mismo.¹ El danzarín, apunta el filósofo Santiago Alba Rico no tiene cuerpo, se abstrae de él mediante sus vueltas de peonza, «absorbe o enjuga el cuerpo desde dentro: el cuerpo se convierte en territorio desde el que se opera y sobre el que se opera una salida al interior». El movimiento repetitivo y sin pausa desemboca en una suerte de trance que omite las raíces corporales para trasladar al bailarín a un lugar alejado del suelo que pisa. Evasión, conciencia distanciada de su origen. Sin embargo, no todo dura para siempre y la frágil materialidad del cuerpo acaba manifestándose. Al fin y al cabo, es lo que somos: cuerpo, y estamos abocados a la eventual caída.

Juego de resistencia e imperfección, cada giro es diferente. La indicación de la artista para que los performers intenten trazar una y otra vez el mismo

El vídeo de Rosana Antolí Everything is circular until is not mostra una performance realitzada amb estudiants de la Facultat de Belles Arts i de Música de Barcelona en què es poden distingir dues parts clarament diferenciades: l'activitat individual i la posada en comú.

En primer lloc, els estudiants han de fer girar un cèrcol en les seues cintures i mantindre'l donant voltes durant el màxim temps possible. Aquesta senzilla acció evidencia aspectes clau de la relació que establim amb el cos. Per una banda, el moviment repetitiu del hula hoop pot entendre's, a l'igual que el ball, com un mitjà intracorporal per a fugir del cos a través del cos mateix.¹ El dansarí, indica el filòsof Santiago Alba Rico, no té cos, s'abstrau d'ell mitjançant les seues voltes de trompa, «absorbeix o eixuga el cos des de dins: el cos es converteix en territori des del qual s'opera i sobre el qual s'opera una eixida a l'interior». El moviment repetitiu i sense pausa desemboca en una sort de tràngol que omet les arrels corporals per a traslladar el ballarí a un lloc allunyat del sòl que trepitja. Evasió, consciència distanciada del seu origen. No obstant això, no tot dura per sempre i la materialitat fràgil del cos acaba manifestant-se. Al cap i a la fi, és allò que som: cos, i estem abocats a la caiguda eventual.

Joc de resistència i imperfecció, cada gir és diferent. La indicació de l'artista perquè els performers intenten traçar una vegada i una altra el mateix cercle i allarga el gest fins al seu enfonsament, és

1. ALBA RICO, Santiago. Ser o no ser (un cuerpo). Ed. Planeta. Seix Barral Barcelona, 2017. pag.58

1. ALBA RICO, Santiago. Ser o no ser (un cuerpo). Ed. Planeta. Seix Barral Barcelona, 2017. pàg. 58.

círculo, alargando el gesto hasta su desplome, es una misión imposible cuya intentona de permanecer en el aire no dura apenas unos minutos. Rápidamente se vuelve a las limitaciones del cuerpo. Experimentar con el aro de forma individual nos conduce a repetir la acción una y otra vez para intentar mantenerlo más tiempo. Se convierte en una acción mecánica, casi inconsciente, que depende únicamente de los movimientos propios.

En la segunda parte del vídeo, la actividad pasa a ser social. Antolí propone a los ejecutantes que hagan girar el aro juntos, bien a través de un círculo más grande en el que se insertan como grupo o mediante el entrelazamiento de los aros particulares. En ambos casos la acción se complica, cualquier movimiento individual afecta al común y, por lo tanto, para conseguir el éxito hay que estar pendiente del proceder del resto de participantes, de los vínculos. En esta acción no es posible huir del cuerpo, al contrario, es necesario prestarle mucha atención para facilitar el funcionamiento conjunto. Donde mi cuerpo termina, empieza el otro: hay un inacabamiento corporal que me lleva a pensarme en relación de continuidad.

Para sostener el aro durante más tiempo se requiere forjar nuevas estrategias que tengan en cuenta la interdependencia, que mi acción no solo me afecta a mí, sino a las demás personas envueltas en una misma estructura. En la materialidad acotada de la que forman parte se revelan los lazos innegables que cuestionan la libertad individual.

El resto de participantes han dejado de ser personas frente a mí, para ser conmigo. Sólo mediante la sincronización es posible generar nuevas formas de mantener el aro en el aire, quizá ya no tenga que ser redondo. Los esquemas tradicionales están abiertos a la transformación. Todo es circular hasta que deja de serlo.

una missió impossible la temptativa de la qual de roman-dre en l'aire no dura a penes uns minuts. Ràpidament es torna a les limitacions del cos. Experimentar amb el cércol de manera individual ens condueix a repetir l'acció una vegada i una altra per a intentar mantindre'l més temps. Es converteix en una acció mecànica, quasi inconscient, que depén únicament dels moviments propis.

En la segona part del vídeo, l'activitat passa a ser social. Antolí proposa als executants que facen girar el cércol junts, bé a través d'un cercle més gran en què s'insereixen com a grup o mitjançant l'entrellaçament dels cércols particulars. En els dos casos l'acció es complica, qualsevol moviment individual afecta allò comú i, per tant, per a aconseguir l'èxit cal estar pendent de la conducta de la resta de participants, dels vincles. En aquesta acció no és possible fugir del cos, al contrari, és necessari prestar-li molta atenció per a facilitar el funcionament conjunt. On el meu cos acaba comença l'altre: hi ha un inacabament corporal que em porta a pensar-me en relació de continuïtat.

Per a sostindre el cércol durant més temps es requereix forjar noves estratègies que tinguin en compte la interdependència, que la meua acció no només m'afecte a mi, sinó les altres persones envoltades en una mateixa estructura. En la materialitat fitada de la qual formen part es revelen els llaços innegables que qüestionen la llibertat individual.

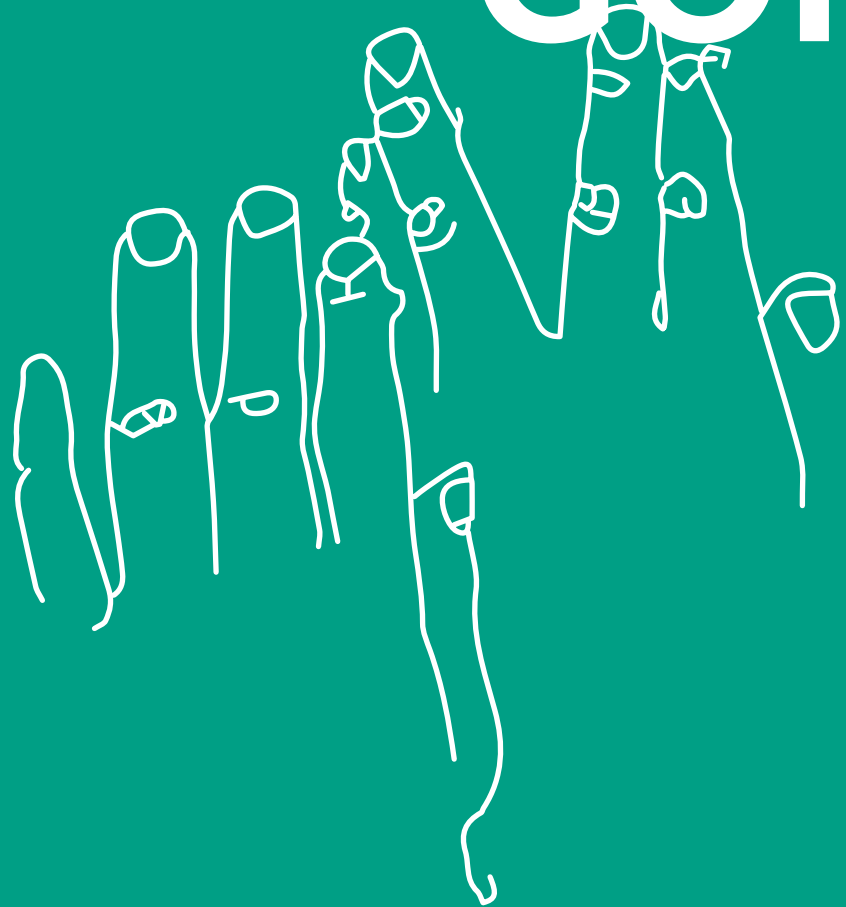
La resta de participants han deixat de ser persones enfront de mi per a ser amb mi. Només mitjançant la sincronització és possible generar noves formes de mantindre el cércol en l'aire, potser ja no ha de ser redó. Els esquemes tradicionals estan oberts a la transformació. Tot és circular fins que deixa de ser-ho.





OLALLA GÓMEZ

NOSOTRXS/ 2018
INSTALACIÓN
BOMBILLA, MADERA,
CABLES, INTERRUPTORES
MEDIDAS VARIABLES
Instal·lació
cables, bombeta, fusta
Mesures variables





La obra de Olalla Gómez cierra conceptualmente la exposición aproximándonos al nosotros como única forma posible de entendernos: trascendiendo la individualidad a través de corporalidades conectadas y abiertas a una existencia común.

Dentro de una estancia oscurecida encontramos una bombilla de gran tamaño que ilumina el espacio. La luz de la bombilla se activa a través de cualquiera de los dos interruptores enfrentados en la sala y conectados al bulbo lumínico mediante dos estrategias diferentes: por un lado, un circuito de cables multicolor que se van entrelazando y empalmando entre ellos; por otro, un único cable blanco, rectilíneo y solitario. El primero simboliza la dimensión inseparable del nosotros; el segundo, la falsa independencia de un yo imperturbable.

La instalación es una lucha imaginaria entre el yo y el nosotros planteado como dicotomía a nivel visual: o estas en un lado o estas en otro, si enciendes un extremo presumes que apagas el opuesto o viceversa. Es decir, se genera una supuesta competitividad entre las dos agencias para activar la energía luminosa. Una disputa oculta por detentar el poder. Sin embargo, nada más lejos de la verdadera significación de la obra, que aboga por una coexistencia igualitaria en la que nadie se eleva por encima de nadie. El conflicto es totalmente ilusorio porque todo forma parte de un mismo sistema: la realidad es que no hay lo uno sin lo otro, yo sin el nosotros, nosotros sin el yo. Pensemos que, si al entrar a la habitación la bombilla está encendida, cualquiera de los dos interruptores la apagará, si está apagada, cualquiera la encenderá. En definitiva, intentar apagar lo “otro” solo sería una suerte

L'obra d'Olalla Gómez tanca conceptualment l'exposició i ens aproxima al nosaltres com a única forma possible d'entendre'ns: transcendir la individualitat a través de corporalitats connectades i obertes a una existència comuna.

Dins d'una estança enfosquida trobem una bombeta de gran grandària que il·lumina l'espai. La llum de la bombeta s'activa a través de qualsevol dels dos interruptors enfrontats a la sala i connectats al bulb lumínic mitjançant dues estratègies diferents: d'una banda, un circuit de cables multicolor que s'entrellacen i s'empalmen entre aquests; d'una altra, un únic cable blanc, rectilini i solitari. El primer simbolitza la dimensió inseparable del nosaltres; el segon, la falsa independència d'un jo impertorbable.

La instal·lació és una lluita imaginària entre el jo i el nosaltres plantejat com a dicotomia a nivell visual: o aquestes en un costat o aquestes en un altre, si encens un extrem pressuposes que apagues l'oposat o viceversa. És a dir, es genera una suposada competitivitat entre les dues agències per a activar l'energia lluminosa. Una disputa oculta per posseir el poder. No obstant això, res més lluny de la verdadera significació de l'obra, que advoca per una coexistència igualitària en la qual ningú s'eleva per damunt de ningú. El conflicte és totalment il·lusori perquè tot forma part d'un mateix sistema: la realitat és que no hi ha l'un sense l'altre, jo sense el nosaltres, nosaltres sense el jo. Pensem que, si quan entra a l'habitació la bombeta està encesa, qualsevol dels dos interruptors l'apagarà, si està apagada, qualsevol l'encendrà. En definitiva, intentar apagar l'“altre” només seria una sort d'autosabotatge ben camuflat. En el joc aparent

de autosabotaje bien camuflado. En el aparente juego de duplicidades solo hay unidad. Negar el nosotros es negarse a uno mismo.

La continuidad está de igual manera presente en la amalgama cromática donde la separación realmente no existe, solo un perpetuo inacabamiento. Los colores evidencian que son cables diferentes, pero no autónomos, se afectan recíprocamente conformando un todo único. Cada uno de ellos introduce el contraste en un entramado de posibilidades común. «Esta compartida contaminación se debe a que una y otra son sistemas diacríticos, o sea que están compuestas por relaciones de oposición. Les es común la diferenciación que, como hemos visto, da lugar a que cada una de ellas «se inmiscuya en la otra».¹

Por otro lado, la pieza tiene una clara lectura política apoyada en toda una simbología material que nos permite hablar de cables de sentido o empalmes de solidaridad. El cable blanco es el poder, la hegemonía, las multinacionales, el patriarcado; el conjunto coloreado representa el grueso de la sociedad, lo colectivo, lo diverso. Una multiplicidad más allá de la suma de individualidades. Mantener este enfrentamiento no tiene sentido puesto que todos estamos co-implicados en un mundo común: somos interdependientes y nuestras acciones siempre pasan por el otro. Los problemas son universales, hay efectos reales a nivel global de lo que puede estar pasando en un país. Lo vemos con la inmigración, las enfermedades, el calentamiento global... Es necesario buscar puntos comunes, dejar a un lado los intereses individuales para unir fuerzas y generar una potencia mucho mayor, más constructiva. Como apunta la filósofa Marina Garcés, se trata de «una apuesta por conquistar otro sentido de la libertad que pasará por reaprendernos *desde* y *con* los vínculos que nos componen y, por lo tanto, desde un sujeto que no se

1. BECH, José María. Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento. Autores, textos y temas. Filosofía. Ed. Anthropos. 57. Barcelona, 2005. p.147

de duplicitats només hi ha unitat. Negar el nosaltres és negar-se a un mateix.

La continuïtat està d'igual manera present en l'amalgama cromàtica en què la separació realment no existeix, només un inacabament perpetu. Els colors evidencien que són cables diferents, però no autònoms, s'afecten recíprocament conformant un tot únic. Cada un d'aquests introdueix el contrast en un entramat de possibilitats comú. «Aquesta compartida contaminació és pel fet que una i una altra són sistemes diacrítics, o siga que la componen relacions d'oposició. Els és comuna la diferenciació que, com hem vist, dona lloc al fet que cada una d'aquestes "s'immiscuïska" en l'altra».¹

D'una altra banda, la peça té una clara lectura política recolzada en tota una simbologia material que ens permet parlar de cables de sentit o entroncaments de solidaritat. El cable blanc és el poder, l'hegemonia, les multinacionals, el patriarcat; el conjunt acolorit representa el gruix de la societat, allò col·lectiu, allò divers. Una multiplicitat més enllà de la suma d'individualitats. Mantindre aquest enfrontament no té sentit ja que tots estem co-implicats en un món comú: som interdependents i les nostres accions sempre passen per l'altre. Els problemes són universals, hi ha efectes reals a escala global d'allò que pot estar passant en un país. Ho veiem amb la immigració, les malalties, l'escalfament global... És necessari buscar punts comuns, deixar a un costat els interessos individuals per a unir forces i generar una potència molt més elevada, més constructiva. Com indica la filòsofa Marina Garcés, es tracta d'«una aposta per conquistar un altre sentit de la llibertat que passarà per reaprendre'ns des de i amb els

1. BECH, José María. Merleau-Ponty. Una aproximació al seu pensament. Autors, textos i temes. Filosofia. Ed. Anthropos, 57. Barcelona, 2005. pàg. 147.



puede pensar frente a frente, en la distancia absoluta e irreductible respecto a los demás, sino desde los vínculos y los entrelazamientos que le sitúan *entre* los demás.»²

La instalación descubre un entramado que suele estar oculto detrás de las paredes, pero que es totalmente necesario para el funcionamiento de aquello que sí se nos muestra. La visibilidad, la luz, lo perceptible. En el otro lado hay toda una serie de relaciones que se despliegan intercorporalmente, entre el mundo y nuestros cuerpos, siempre inacabadas.

La artista hace visible lo invisible y evidencia su recíproca dependencia.

2. Extracto de la conferencia Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés en el curso "Biblioteca abierta". Macba, Barcelona, 2015

vincles que ens componen i, per tant, des d'un subjecte que no es pot pensar cara a cara, en la distància absoluta i irreductible respecte als altres, sinó des dels vincles i els entrellaçaments que el situen entre els altres».²

La instal·lació descobreix un entramat que sol estar ocult darrere de les parets, però que és totalment necessari per al funcionament d'allò que sí que se'ns mostra. La visibilitat, la llum, allò perceptible. En l'altre costat hi ha tot un seguit de relacions que es despleguen intercorporalment, entre el món i els nostres cossos, sempre inacabades.

L'artista fa visible allò invisible i evidencia la seua recíproca dependència.

2. Extracte de la conferència Maurice Merleau-Ponty que ha llegit Marina Garcés en el curs "Biblioteca oberta". Macba, Barcelona, 2015



Consell general del consorci de museus de la comunitat valenciana

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

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

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

César Sánchez Pérez
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldeessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

Javier Moliner Gargallo
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

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

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretari

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

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Direcció/ Gerencia
José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica
Marta Pérez Soria

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

Programes públics
Eva Doménech López

Educació i Mediació
José Campos Alemany

Media i Xarxes
Carmen Valero Escribá

Administració
Nicolás S. Bugeda Cabrera
María Luisa Izquierdo López
Antonio Martínez Palop
Germá Sanchez Eslava

Exposició

Organització
Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània
Direcció
José Luis Pérez Pont

Comissària
Nerea Ubieta

Coordinació tècnica
Vicente Samper

Disseny Gràfic
Olalla Gómez

Artistes participants
Paula Prats / Elena Alonso / Beatriz Castela /
Damiá Vives / Marta Fernández Calvo / Jerónimo
Hagerman /Leonor Serrano / Rosana Antolí / Olalla Gómez

Transport i muntatge
Quadre

Assegurances
Hiscox

ARTFULNESS és un projecte seleccionat en la convocatòria V.O. 2018-2020

Centre del Carme Cultura Contemporània
del 16 de novembre de 2018 al 10 de febrer de 2019

Catálogo Catáleg

Textos
Nerea Ubieto
M^a Carmen López Saenz
Javier Pérez Barricarte

Disseny i maquetació
Olalla Gómez

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

Impressió i encuadernació
Quinta Impresión, S.L.

© dels textos/ nerea ubieto
© de les imatges/ els propietaris i/o depositaris
© de les imatges Elena alonso/ Jordi V. Pou/ Paco Gómez
© de les imatges Marta F. Calvo/
© de la present edició/ Consorci de Museus de la
Comunitat Valenciana, 2018

ISBN: 978-84-482-6288-4
D.L: V-3172-2018

Me gustaría agradecer al Centre del carne y a su director, Jose Luis Pérez Pont, por haberme brindado esta oportunidad.

A los miembros del jurado que confiaron en mi proyecto, especialmente a Susana Blas.

A los filósofos Carmen López Sáenz y Manuel Fernández de la Cueva que, con sus conversaciones, publicaciones y consejos, me han ayudado a penetrar en el maravilloso universo de la fenomenología; y a Marina Garcés, cuya conferencia sobre Merleau Ponty fue clave en el desarrollo de mi proyecto.

A Javier Pérez Barricarte por su magnífico texto.

A los artistas por su entusiasmo y predisposición.

Y a Olalla Gómez por el siempre acertado diseño, la obra que sintetiza todo mi discurso y todo lo demás.



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània