



*Procés
natural*

Dulk

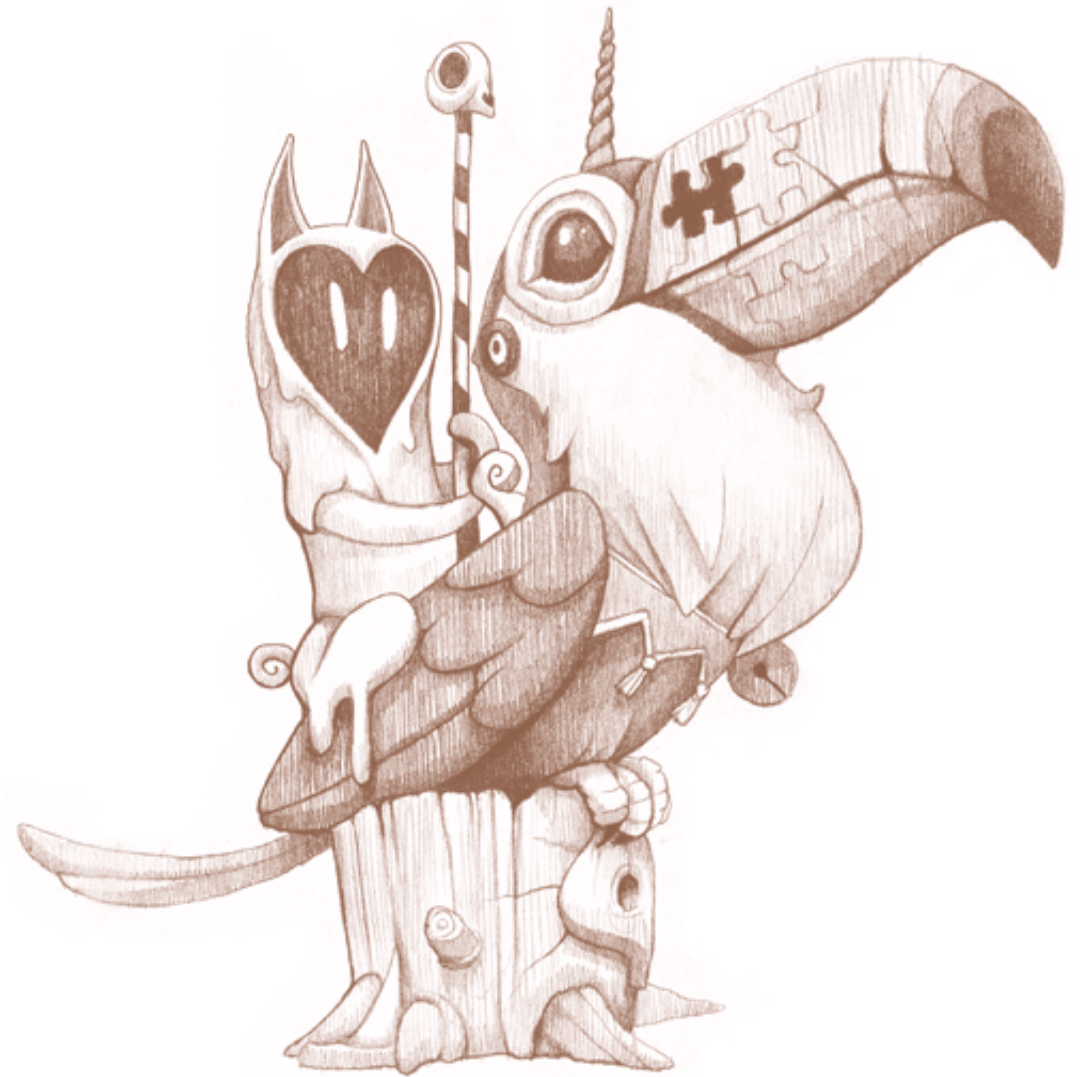


Procés natural. Dulk
Centre del Carme Cultura Contemporània
04.03—08.05.2022



GENERALITAT
VALENCIANA

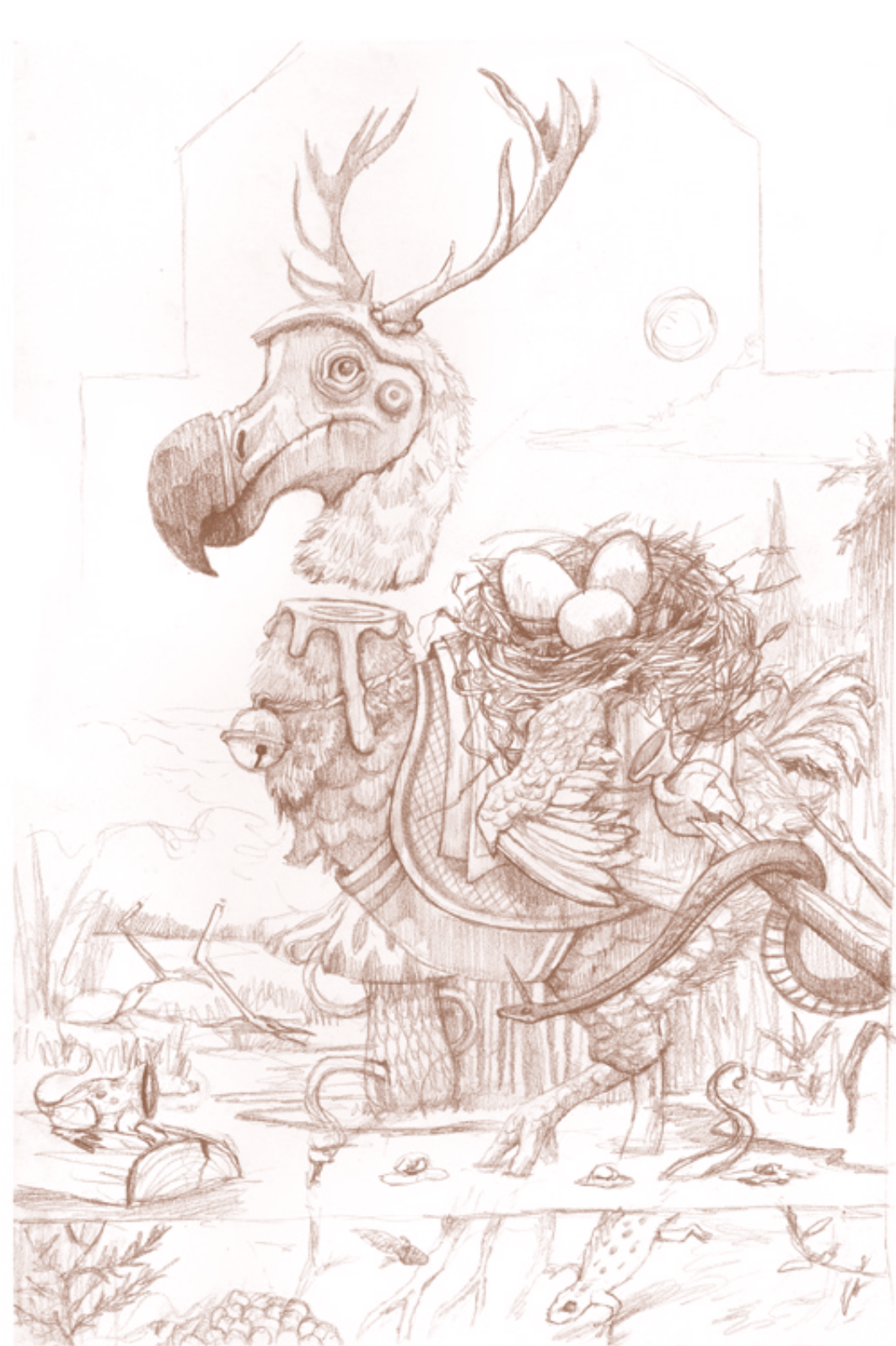
CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



S/T, 2021. Esbós de *Soul Rider*
Grafit sobre paper. 21 x 29,7 cm



Esbós mural *Mystic Rider*, Las Vegas, USA. 2016
Grafit sobre paper. 21 x 46,5 cm

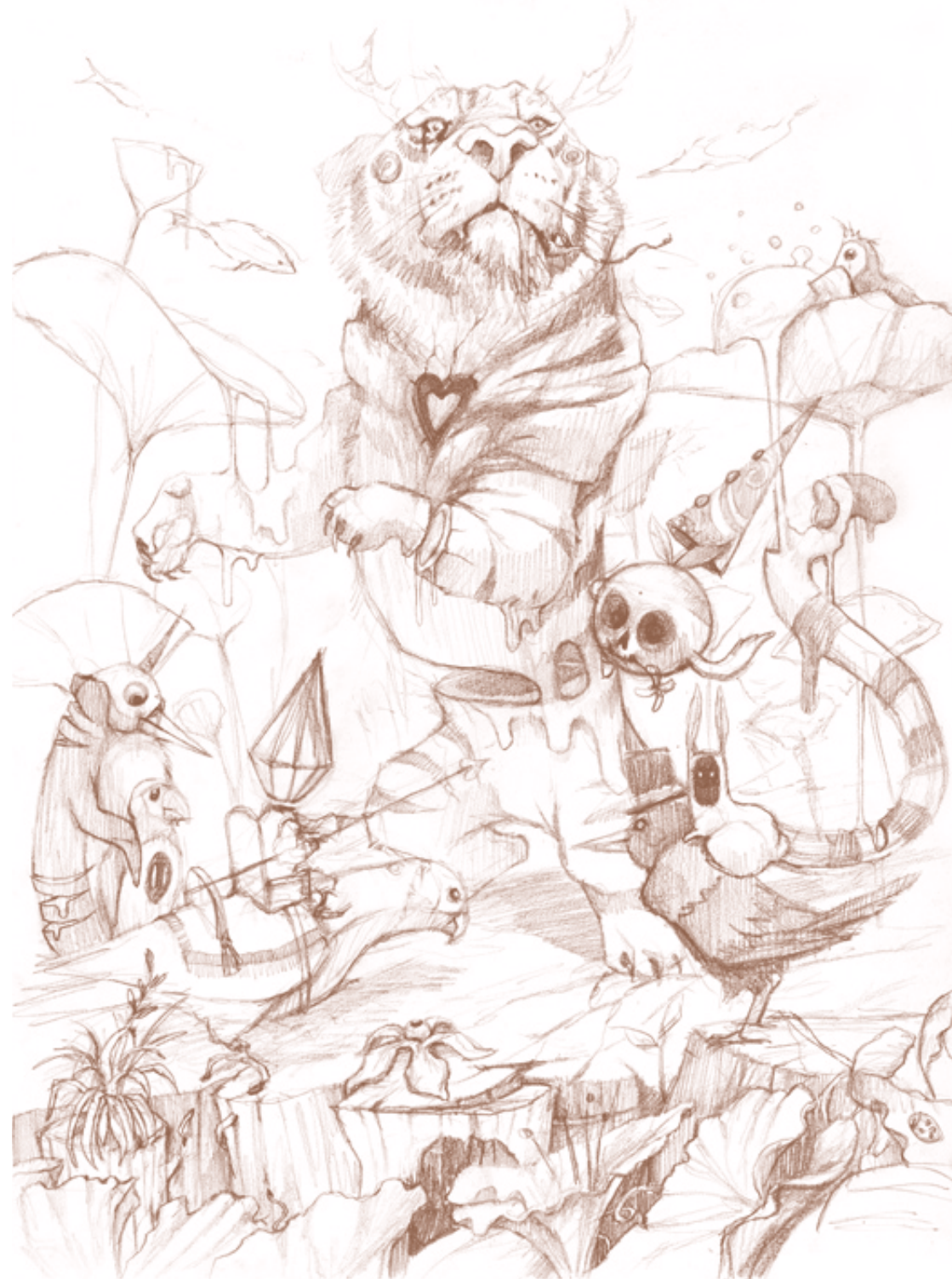


Esbós per a pintura sobre llenç *Deep Roots*, 2017
Grafit sobre paper. 30 x 45 cm

S/T, 2015
Grafit sobre paper. 30 x 21 cm



S/T, 2014
Grafit sobre paper. 30 x 21 cm



Esbós per a pintura sobre llenç *Drought*, 2017
Grafit sobre paper. 29,7 x 40,5 cm

Esbós mural *The Last Winter*, Churchill, CA, 2017
Grafit sobre paper. 41 x 30 cm



Esbós per a *The Tortoise & Harriet*, 2017
Grafit sobre paper. 40,5 x 29,7 cm



Esbós mural *The Battle*, Mons, Bélgica. 2021
Grafit sobre paper. 85 x 21 cm



Índex

Dibuixos

(1—12 / 55—57 / 60)

Procés natural

Dulk

(31—48)

{VAL}

Introducció

Isabel Puig

(15—16)

El natural és el procés

Álvaro de los Ángeles

(17—22)

{CAS}

(23—30)

{ENG}

(49—54)

Introducció

{VAL}

Antonio Segura és el dissenyador de la falla municipal de 2022, que amb el lema «Protegix allò que estimes» encarna la reivindicació de la sensibilització climàtica i la defensa d'uns ecosistemes —i habitants— cada vegada més fràgils. Més enllà del projecte específic del monument, es conceben dues propostes per al CCCC que giren entorn de la defensa dels ecosistemes i com aquest fet afecta les espècies, i la seua pèrdua d'hàbitats —amb la instal·lació dels cadells d'os—, i d'altra banda, un projecte expositiu —«Procés natural»— que ens acostia l'univers creatiu d'Antonio Segura.

L'exposició «Procés natural» ens ofereix l'oportunitat única de conèixer Dulk, un artista valencià de projecció internacional, no sols a través del projecte específic de la falla, sinó més enllà d'això, com pensa i entén la pintura Antonio Segura, quin és el seu llenguatge artístic i les inquietuds que el mouen. En definitiva, mostrar les múltiples facetes i el procés creatiu que defineix qui és Dulk. Un recorregut transversal per la seua manera de treballar, de la idea a l'esbós, la documentació exhaustiva i la reflexió. Anirà dibuixant-se al llarg del recorregut expositiu el camí cap als seus universos acolorits, plens de càrrega reivindicativa, advocant sempre pel proteccionisme de la naturalesa i amb una especial sensibilitat cap a les espècies en perill d'extinció —que, desgraciadament, són cada dia més—.

El cor de l'exposició «Procés natural» serà una composició de gran format amb esbossos originals realitzats per Dulk al llarg de la seua carrera. Es tracta d'un material que es mostra per primera vegada, i sens dubte representa una oportunitat única per a entendre millor el seu procés creatiu, entre el qual podrem trobar els dibuixos originals de *Rondalla del fang*, dibuixos preparatoris de murals, escenografia per a pel·lícules d'animació,

contes... Obra original, edició i escultures de petit i gran format, conformen aquest recorregut pel *procés natural* d'Antonio Segura.

Amb l'objectiu de fomentar la conscienciació sobre els canvis que està patint el nostre planeta —amb problemàtiques derivades en gran manera per l'impacte que els éssers humans causen en la naturalesa—, pèrdua d'ecosistemes, calfament global, espècies en perill..., proposem una instal·lació específica per al claustre renaixentista del CCCC que pose en relleu una dramàtica realitat que s'esdevé en centenars d'espècies que veuen com els seus entorns i hàbitats naturals s'esvaeixen. Amb el seu entorn desapareix el seu manteniment, el seu paper en la cadena alimentària i una concatenació de desordres ecològics.

Aquest és el cas dels ossos polars, un dels animals protagonistes de la falla municipal, que també ho serà de la història que es contarà en el claustre renaixentista del CCCC a través de la presència d'unes cries d'os polar. La història dels cadells d'ós comença així...

«Un ecosistema fragmentat ocasiona la separació d'una família d'ossos polars. La mare —eix de la falla municipal—, sosté el llegat de la naturalesa sobre el llom, mentre que els cadells, desorientats a causa del desglaç —de la que fins a aquell moment havia sigut sa casa—, deambulen pels carrers de la ciutat de València fins que arriben al claustre renaixentista del Centre del Carme, on s'acomoden, el recorren i juguen en cada racó.»

Amb aquesta història volem expandir el concepte de falla tradicional adaptant-nos a lectures de la realitat contemporànies, però sense perdre l'arrelament d'una tradició centenària com ho és la del saber fer dels nostres artistes fallers.

Isabel Puig

El natural és el procés

{VAL}

Álvaro de los Ángeles

Animal va ser la primera temàtica tractada per l'home en la pintura. Probablement el primer pigment utilitzat per a pintar va ser sang animal. I abans encara, no és desenraonat suposar que la primera metàfora va ser animal.¹

John Berger

La mirada és una construcció cultural que es va formant amb les imatges de la infància, amb els primers aprenentatges en soledat, amb les decisions i els dubtes sobre com entendre la vida i actuar davant seu; i també amb l'encreuament de mirades dels nostres semblants. Al llarg del temps compilem un arxiu i la manera d'usar-lo, dues funcions inseparables i transcendents. Quasi com ser mà i ferramenta, ull i visió, cos i llit.

«Procés natural» s'obri amb un dibuix de Dulk quan era xiquet; un animal (potser una lleona) mira endavant i troba la mirada de qui el mira. Els ulls blaus semblen dos buits per on s'escola el blau del cel del fons, que cobreix dues terceres parts del dibuix. L'animal, pintat de marró, conviu amb un altre que seu d'esquena, però que gira el cap cap a l'esquerra, com

1. John Berger, «¿Por qué miramos a los animales?», en *Mirar* [About Looking, 1980], Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 13.

si notara pròxima la presència de la protagonista. El moviment és d'una gran plasticitat; la cara, feroç. La composició del dibuix és senzilla i aclaridora: cap dels dos animals se superposa ni es tapen entre si. La cua i una pota posterior de la lleona principal acaba just on comença la posa reclinada de l'altra. Tota l'escena, pintada en tres colors (blau per al cel, verd per a l'herba i marró per als animals, excepte una clapa roja definida a la boca), es troba emmarcada pel rectangle d'una televisió només dibuixada amb línia, sense pintar. La importància de les imatges actuals no es pot entendre sense els canals que han servit per a mostrar-les. El visual construït ha ensenyat a mirar el que veiem, a reconèixer-ho, en un joc entre objecte i doble (o representació) similar al que Roland Barthes va denominar «l'efecte Tour Eiffel»: allò que hem vist primer en fotografies, pel·lícules o documentals i reconeixem després quan ho veiem «en directe».

En l'assaig de John Berger «Why Look at Animals?»,² escrit en 1977, es plantegen diverses qüestions decisives sobre el motiu pel qual animals i humans han anat separant-se cada vegada més, de manera que aquests veuen aquells com a part d'un món d'innocència i temor ja extint. El component transcendental i màgic dels animals, que es mostrava en els ritus i els símbols utilitzats pels humans, anà desapareixent. Segons el teòric anglès, «allò que va apartar l'home dels animals va ser una capacitat humana inseparable de l'evolució del llenguatge, la capacitat per al pensament simbòlic, en el qual les paraules no eren simples senyals, sinó significants d'alguna cosa diferent d'elles mateixes. No obstant això, els primers símbols van ser animals. El que va apartar els homes dels animals va nàixer de la seua relació amb ells».³ Segons Berger, «la ruptura teòrica va arribar amb Descartes», que «va interioritzar, va circumscriure, *dins de l'home*, el dualisme implícit en la relació de l'home amb els animals. En separar l'ànima i el cos va llegar el cos a les lleis

2. Ibídem, pp. 9-31.

3. Ibídem, p. 14.

de la física i la mecànica, i, ja que no tenen ànima, els animals van quedar reduïts al model mecànic.»⁴

Els animals que dibuixa, pinta i modela Dulk estan en una fase posterior, descendents no sols d'això que es va assentar en el segle XVII, sinó en tota la tradició il·lustrada, per la qual els mites i la raó representen dos camins antagònics. Mirar aquests animals és comprendre parts d'una naturalesa només reconeguda per mitjans no naturals: a través de documentals, revistes il·lustrades, atles de fauna... i assimilar aquesta falta de *contacte directe* referma la necessitat cada vegada més estesa de tindre animals de companyia, domesticats, com la recerca d'una certa innocència perduda però que, al mateix temps, assumeix una funció completament improductiva i antimecànica, de «mer» acompanyament.

Començant pel dibuix realitzat quan era xiquet, una gran part del treball mostrat ací per Dulk es refereix al procés previ, al dibuix anterior o preparatori d'una obra major, tant si és un mural, projectes de quadres, escultures com l'estudi de personatges i escenes per a animació. Qualsevol animació porta adossada la creació d'un temps propi. És una concepció temporal que conviu amb el *khronos* mesurat pel rellotge i la segmentació infinitesimal, quantitativa; però que aborda també el *kairós*, que percep el món com un decurs sense temps aparent, emparentat amb el qualitatiu d'aquelles experiències que ocorren sense patrons previs. El món que proposa Dulk, siga animat o no, exhibeix els animals com a personatges d'una temporalitat qualitativa que no s'expressen com a humans, sinó com a animals; que no persegueixen recuperar l'ànima que el discurs *cartesià* els va arrabassar, sinó que es mostren sense cap necessitat d'emparentar amb els humans, aquells que els estan fent desaparèixer. Esdevenen protagonistes d'un món que sembla habitat únicament per ells.

Alguns dels esbossos preparatoris, mostrats ara com a dibuixos emmarcats i que conformen un mural de fragments, actuen com la preqüela d'una altra exposició que Dulk va fer

4. Ibídem, p. 16.

al mateix Centre del Carme de València. «Rondalla del fang» va ocupar la sala 2 del centre entre març i octubre de 2021 i va suposar l'assaig d'una immersió total en el seu univers barroc, colorista, crític i, en certa manera, visionari i distòpic. Les parets de les dues sales bessones estaven pintades per complet i envoltaven dues composicions objectuals situades al centre, les dues dividides en dues meitats. D'una banda, la part exterior del Parc Natural de l'Albufera, amb un capvespre reflectit en la llacuna i l'ecosistema de flora i fauna característics, i una composició escultòrica central amb alguns animals entre els quals destacava un flamenc que amagava el cap sota *l'aigua*. L'altra meitat mostrava la part submergida. El cap, part del coll i les potes de l'ocell tocaven el fons fosc del llac, contaminat, ple d'animals afectats per la falta de salubritat, pintats a les parets circumdants i envoltats dels envasos de plàstic acumulats al sostre de la sala, recollits amb una xarxa que simulava la línia de flotació de l'aigua. Les dues cares d'una mateixa situació estaven resoltes de manera brillant, superposant l'escena central exempta i les pintures a la paret, completades les dues accions com un tot. Hi havia en aquesta manera escenogràfica una mena de recreació similar a la utilitzada en els museus de ciències naturals, on es combinen amb naturalitat els exemplars dissecats i altres pintats al fons de les estances i aparadors, on es representa part del seu ecosistema. Algunes canyes i altres elements vegetals ajudaven a crear versemblança a pesar que tot estava construït, interpretat amb unes formes i colors totalment subjectius.

En l'«estil» de Dulk destaca una aparent facilitat per a recrear situacions irreals però versemblants, característiques de la ficció literària i cinematogràfica. Per a això, rescata la tècnica tradicional, la de l'artesa, i fa servir la narració clàssica, la que pretén contar històries recognoscibles, lineals i d'identificació ràpida amb qui les observa. Hi predominen el signe i la metàfora per damunt del símbol i l'allegoria. Allò que veiem s'entén immediatament, igual que els quadres històrics es relacionaven ràpidament amb el fet que immortalitzaven o, també, l'art pop aconseguia connectar amb la mirada del públic utilitzant com

a material d'anàlisi els productes derivats de la societat de consum de què gaudia aquella mateixa audiència. Les seues obres aconsegueixen mantindre l'atenció visual per la creença que la narració contada, tot i saber-se que no és real, té els ingredients fantàstics necessaris per a convertir-se en relat, en conte. En aquest procés, pel qual el signe esdevé, ara sí, simbòlic, es crea o es construeix realitat o, almenys, allò representat adquireix un halo de veracitat que aconsegueix ensenyar, educar, mostrar... alguna cosa específica en els ulls i en la ment de qui ho observa. L'estil també és l'acabat perfilat de les formes, els gestos naturals dels animals, l'ús detallat del color coexistent com un protagonista o una forma més. En (re)crear-se aquests mons com si estigueren coexistent amb el que entenem i percebem com a real, s'entén el missatge directament, s'accepta el llenguatge persuasiu de l'artista de manera assossegada i natural, com a part d'un procés d'aprenentatge i assimilació.

En la falla municipal de València de l'any 2022, titulada *Protegix allò que estimes*, s'observa aquest procediment amb claredat. De nou, el monument disposa de dues lectures complementàries. L'anvers mostra una sèrie d'animals, entre els quals destaca un os blanc, compostos en un equilibri precari, entre objectes i arbres i plantes. Alhora, semblen habitar un moment i un temps estressants, perquè veiem que de l'os gotegen parts de la seua pròpia composició, com si fora de gel i estiguera descongelant-se. La part posterior descobreix un mecanisme brut i desgastat, amb parts metàl·liques oxidades i plantes i arbres secs. És la rebotiga d'un sistema de consum que no se sosté, on la part de davant és l'aparador d'una aparença que no pot cobrir la demanda real. Tindre ací els esbossos previs d'aquesta obra, així com un quadre temptatiu del monument final, ens ajuda a entendre altres obres resoltes a la manera d'escultures xicotetes, amulets o *souvenirs*. Un univers de colors vius, de demandes cridaneres, de reflexions sobre l'espill opac de les nostres responsabilitats mútues.

En aquest *procés natural*, el natural semblen ser els processos. No únicament el referit a la manera de mostrar les

obres, vistes com a artefactes dibuixats d'engranatges majors, sinó també el que inicia una senda d'assimilació de la mirada. Aconseguir, potser, un grau de sensibilització pel respecte animal i mediambiental que ens definisca com a humans conscients? «La vista arriba abans que les paraules. L'infant mira abans de parlar.»⁵ De nou, John Berger; de nou, la mirada com a procés emancipador al qual han de seguir les accions.

5. John Berger, *Maneres de mirar* [Ways of seeing, 1972], Barcelona, Edicions de 1984, 2011, p. 12.

Introducción

{CAS}

Antonio Segura es el diseñador de la falla municipal de 2022 que bajo el lema *Protegix allò que estimes*, encarna la reivindicación de la sensibilización climática y la defensa de unos ecosistemas —y habitantes— cada vez más frágiles. Más allá del proyecto específico del monumento, se conciben dos propuestas para el CCCC que giran en torno a la defensa de los ecosistemas y cómo este hecho afecta a las especies, y su pérdida de hábitats —con la instalación de los oseznos—, y por otra parte, un proyecto expositivo —*Procés Natural*— que nos acerca el universo creativo de Antonio Segura.

La exposición *Procés Natural*, nos brinda la oportunidad única de conocer a Dulk, un artista valenciano de proyección internacional, no sólo a través del proyecto específico de la falla, sino más allá de esto, cómo piensa y entiende la pintura Antonio Segura, cuál es su lenguaje artístico y las inquietudes que le mueven. En definitiva mostrar las múltiples facetas y el proceso creativo que define quién es Dulk. Un recorrido transversal por su manera de trabajar, de la idea al esbozo, la documentación exhaustiva y la reflexión. Se irá dibujando a lo largo del recorrido expositivo el camino hacia sus coloridos universos, llenos de carga reivindicativa, abogando siempre por el proteccionismo de la naturaleza y con una especial sensibilidad hacia las especies en peligro de extinción —que desgraciadamente, son cada día más—.

El corazón de la exposición *Procés Natural*, será una composición de gran formato con esbozos originales realizados por Dulk a lo largo de su carrera. Se trata de un material que se muestra por primera vez, y sin duda supone una oportunidad única para entender mejor su proceso creativo. Entre ellos podremos encontrar los dibujos originales de *Rondalla del Fang*, dibujos preparatorios de murales, escenografía para películas

de animación, cuentos... Obra original, edición y esculturas de pequeño y gran formato, conforman este recorrido por el *procés natural* de Antonio Segura.

Con el objetivo de fomentar la concienciación acerca de los cambios que está sufriendo nuestro planeta, —con problemáticas derivadas en gran medida por el impacto que los seres humanos causamos en la naturaleza—, pérdida de ecosistemas, calentamiento global, especies en peligro... Proponemos una instalación específica para el claustro renacentista del CCCC, que ponga de relieve una dramática realidad que acontece en cientos de especies que están viendo cómo sus entornos y hábitats naturales se desvanecen. Con su entorno, desaparece su sustento, su papel en la cadena alimenticia y una concatenación de desórdenes ecológicos.

Tal es el caso de los osos polares, uno de los animales protagonistas de la falla municipal, que también lo será de la historia que se contará en el claustro renacentista del CCCC a través de la presencia de unas crías de oso polar. La historia de los oseznos, comienza así...

«Un ecosistema fragmentado ha ocasionado la separación de una familia de osos polares. La madre —eje de la falla municipal—, sostiene el legado de la naturaleza sobre su lomo, mientras sus cachorros, desorientados a causa del deshielo —de la que hasta ese momento, había sido su casa—, deambulan por las calles de la ciudad de València, hasta que llegan al claustro Renacentista del Centre del Carme, donde se acomodan, recorren y juegan en cada rincón.»

Con esta historia queremos expandir el concepto de falla tradicional, adaptándonos a lecturas de la realidad contemporáneas, pero sin perder el arraigo de una tradición centenaria como es la del saber hacer de nuestros artistas falleros.

Isabel Puig

Lo natural es el proceso

{CAS}

Álvaro de los Ángeles

Animal fue la primera temática tratada por el hombre en la pintura. Probablemente el primer pigmento utilizado para pintar fue sangre animal. Y antes todavía, no es irrazonable suponer que la primera metáfora fue animal.¹

John Berger

La mirada es una construcción cultural que se va formando con las imágenes de la infancia, con los primeros aprendizajes en soledad, con las decisiones y las dudas sobre cómo entender la vida y actuar frente a ella; y también con el cruce de miradas de nuestros semejantes. A lo largo del tiempo compilamos un archivo y su modo de uso, dos funciones inseparables y trascendentes. Casi como ser mano y herramienta, ojo y visión, cuerpo y lecho.

Proceso natural se abre con un dibujo de Dulk cuando era niño; un animal (tal vez una leona) mira al frente, encontrando la mirada de quien le mira. Los ojos azules parecen dos huecos por donde se cuela el azul del cielo del fondo, que cubre dos terceras partes del dibujo. El animal, pintado de marrón, convive con otro que está sentado de espaldas, pero que gira la cabeza

1. John Berger, «¿Por qué miramos a los animales?», en *Mirar* [About Looking, 1980], Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 13.

hacia la izquierda, como notando próxima la presencia de la protagonista. El movimiento es de una gran plasticidad; su cara, feroz. La composición del dibujo es sencilla y clarificadora: ninguno de los dos animales se superpone ni se tapan entre sí. La cola y una pata posterior de la leona principal acaba justo donde empieza la pose recostada de la otra. Toda la escena, pintada en tres colores (azul para el cielo, verde para la hierba y marrón para los animales, salvo una mota roja definida en la boca) se encuentra enmarcada por el rectángulo de una televisión solo dibujada con línea, sin pintar. La importancia de las imágenes actuales no puede entenderse sin los canales que han servido para mostrarlas. Lo visual construido ha enseñado a mirar lo que vemos, a reconocerlo, en un juego entre objeto y doble (o representación) similar a lo que Roland Barthes denominó «el efecto Tour Eiffel»: aquello que, habiéndolo visto primero en fotografías, películas o documentales, reconocemos posteriormente al verlo en ‘directo’.

En el ensayo de John Berger *¿Por qué miramos a los animales?*², escrito en 1977, se plantean varias cuestiones decisivas sobre el motivo por el que animales y humanos han ido separándose cada vez más, viendo estos a aquellos como parte de un mundo de inocencia y temor ya extinto. El componente trascendental y mágico de los animales, que se mostraba en los ritos y los símbolos empleados por los humanos, fue desapareciendo. Según el teórico inglés, «lo que apartó al hombre de los animales fue una capacidad humana inseparable de la evolución del lenguaje, la capacidad para el pensamiento simbólico, en el cual las palabras no eran simples señales, sino significantes de algo diferente a ellas mismas. Sin embargo, los primeros símbolos fueron animales. Lo que apartó a los hombres de los animales nació de su relación con ellos».³ Según Berger, «la ruptura teórica llegó con Descartes», quien «interiorizó, circunscribió, *dentro del hombre*, el dualismo implícito en la

2. Ibídem, pp. 9-31.

3. Ibídem, p. 14.

relación del hombre con los animales. Al separar el alma y el cuerpo, legó el cuerpo a las leyes de la física y la mecánica, y, puesto que no tienen alma, los animales quedaron reducidos al modelo mecánico.»⁴

Los animales que dibuja, pinta y modela Dulk están en una fase posterior, descendientes no solo de esto que se asentó en el siglo XVII, sino en toda la tradición ilustrada, por la que los mitos y la razón representan dos caminos antagónicos. Mirar estos animales es comprender partes de una naturaleza solo reconocida por medios no naturales: a través de documentales, revistas ilustradas, atlas de fauna... y asimilar esta falta de *contacto directo* reafirma la necesidad cada vez más extendida de tener animales de compañía, domesticados, como la búsqueda de una cierta inocencia perdida pero que, al mismo tiempo, asume una función por completo improductiva y anti mecánica, de ‘mero’ acompañamiento.

Comenzando por el dibujo realizado cuando era niño, una gran parte del trabajo mostrado por Dulk aquí se refiere al proceso previo, al dibujo anterior o preparatorio de una obra mayor, ya sea un mural, proyectos de cuadros, esculturas o el estudio de personajes y escenas para animación. Cualquier animación lleva adosada la creación de un tiempo propio. Es una concepción temporal que convive con el *kronos* medido por el reloj y la segmentación infinitesimal, cuantitativa; pero que aborda también el *kairós*, que percibe el mundo como un devenir sin tiempo aparente, emparentado con lo cualitativo de esas experiencias que ocurren sin patrones previos. El mundo que propone Dulk, sea o no animado, exhibe los animales como personajes de una temporalidad cualitativa que no se expresan como humanos, sino como animales; que no persiguen recuperar el alma que el discurso *descartiano* les arrebató, sino que se muestran sin necesidad alguna de emparentar con los humanos, aquellos que les están haciendo desaparecer. Devienen protagonistas de un mundo que pareciera habitado únicamente por ellos.

4. Ibídem, p. 16.

Algunos de los bocetos preparatorios, mostrados ahora como dibujos enmarcados y que conforman un mural de fragmentos, actúan como la precuela de otra exposición que Dulk realizara en el mismo Centre del Carme de València. *Rondalla del fang* ocupó la sala 2 del centro entre marzo y octubre de 2021 y supuso el ensayo de una inmersión total en su universo barroco, colorista, crítico y, en cierta manera, visionario y distópico. Las paredes de ambas salas gemelas estaban pintadas por completo y rodeaban dos composiciones objetuales ubicadas en el centro, divididas ambas en dos mitades. Por un lado, la parte exterior del Parc Natural de l'Albufera, con un atardecer reflejado en la laguna y el ecosistema de flora y fauna característicos, y una composición escultórica central con algunos animales entre los que destacaba un flamenco que ocultaba su cabeza bajo *el agua*. La otra mitad mostraba la parte sumergida. La cabeza, parte del cuello y las zancas del ave tocaban el fondo oscuro del lago, contaminado, lleno de animales afectados por la falta de salubridad, pintados en las paredes circundantes y rodeados por los envases de plástico acumulados en el techo de la sala, recogidos con una red que simulaba la línea de flotación del agua. Las dos caras de una misma situación estaban resueltas de manera brillante, superponiendo la escena central de bulto redondo y las pinturas en la pared, completadas ambas acciones como un todo. Había en esta manera escenográfica una suerte de recreación similar a la empleada en los museos de ciencias naturales, donde se combinan con naturalidad los ejemplares disecados y otros pintados en el fondo de las estancias y escaparates, donde se representa parte de su ecosistema. Algunas cañas y otros elementos vegetales ayudaban a crear verosimilitud pese a que todo estaba construido, interpretado con unas formas y colores totalmente subjetivos.

En el 'estilo' de Dulk destaca una aparente facilidad para recrear situaciones irreales pero verosímiles, características de la ficción literaria y cinematográfica. Para ello, rescata la técnica tradicional, la del artesano, y emplea la narración clásica, la que pretende contar historias reconocibles, lineales,

y de identificación rápida con quien las observa. Predominan el signo y la metáfora por encima del símbolo y la alegoría. Aquello que vemos es entendido de inmediato, al igual que los cuadros históricos se relacionaban rápidamente con el suceso que inmortalizaban o, también, el arte pop conseguía conectar con la mirada del público empleando como material de análisis los productos derivados de la sociedad de consumo que esa misma audiencia disfrutaba. Sus obras consiguen mantener la atención visual por la creencia de que la narración contada, pese a saberse que no es real, tiene los ingredientes fantásticos necesarios para convertirse en relato, en cuento. En ese proceso, por el que el signo deviene, ahora sí, simbólico, se crea o se construye realidad o, al menos, lo representado adquiere un halo de veracidad que consigue enseñar, educar, mostrar... algo específico en los ojos y en la mente de quien lo observa. El estilo también es el acabado perfilado de las formas, los gestos naturales de los animales, la utilización pormenorizada del color coexistiendo como un protagonista o una forma más. Al (re)crearse estos mundos como si estuvieran coexistiendo con el que entendemos y percibimos como real, se entiende el mensaje directamente, se acepta el lenguaje persuasivo del artista de manera sosegada y natural, como parte de un proceso de aprendizaje y asimilación.

En la falla municipal de València del año 2022, titulada *Protegix allò que estimes*, se observa este procedimiento con claridad. De nuevo, el monumento dispone de dos lecturas complementarias. El anverso muestra una serie de animales, entre los que destaca un oso blanco, compuestos en un equilibrio precario, entre objetos y árboles y plantas. A la vez, parecen habitar un momento y un tiempo estresantes, pues vemos al oso gotear partes de su propia composición, como si fuera de hielo y estuviera descongelándose. La parte trasera descubre un mecanismo sucio y desgastado, con partes metálicas oxidadas y plantas y árboles secos. Es la trastienda de un sistema de consumo que no se sostiene, donde la parte delantera es el escaparate de una apariencia que no puede cubrir la demanda real. Tener aquí los bocetos previos de esta obra, así como un

cuadro tentativo del monumento final nos ayuda a entender otras obras resueltas al modo de esculturas pequeñas, amuletos o suvenires. Un universo de colores vivos, de demandas chillonas, de reflexiones sobre el espejo opaco de nuestras mutuas responsabilidades.

En este *proceso natural*, lo natural parecen ser los procesos. No únicamente el referido al modo de mostrar las obras, vistas como artefactos dibujados de engranajes mayores, sino también el que inicia una senda de asimilación de la mirada. ¿Alcanzar, tal vez, un grado de sensibilización por el respeto animal y medioambiental que nos defina como humanos conscientes? «La vista llega antes que las palabras. El niño mira antes de hablar.»⁵ De nuevo, John Berger; de nuevo, la mirada como proceso emancipador al que deben seguirle las acciones.

5. John Berger, *Modos de ver*, [Ways of seeing, 1972], Barcelona, Gustavo Gili, 1974-2005, p. 13.

Proces natural Dulk



Alebrije, 2022
Acrílic sobre llenç. 120 x 90 cm



Legacy, 2018
Acrílic sobre llenç. 100 x 200 cm

(34)

(35)



Pig à la Crème, 2019
Acrílico sobre poliestiré. 33 cm

(36)



Soul Rider, 2021
Acrílico sobre poliestiré. 30 cm

(37)



Crystal River, 2021
Acrílic sobre llenç. 100 x 100 cm

(38)



Sanctuary, 2019
Acrílic sobre llenç. 120 x 90 cm

(39)



Polar express, 2022
Acrílic sobre llenç. 100 x 70 cm

(40)



Protegix allò que estimes, 2020
Acrílic sobre llenç. 100 x 70 cm

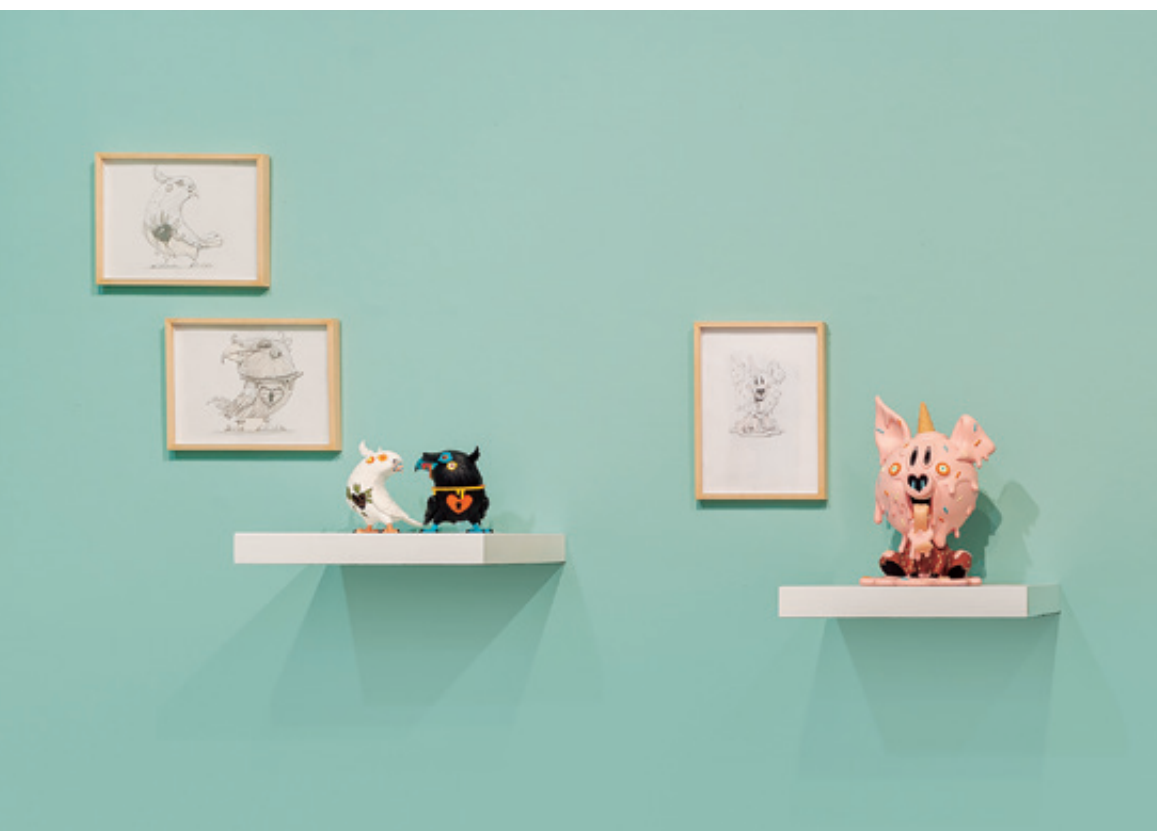
(41)



(42)



(43)







(46)



English Texts



Introduction

Antonio Segura is the designer of the monument known as *Falla Municipal de 2022* which under the slogan: *Protegix allò que estimes* (protect all that you love), captures our enhanced climate awareness and the growing call to defend a series of ecosystems — and the beings inhabiting them — that are in an increasingly precarious state. Beyond the specific design concept of the monument, two proposals were conceived for the CCCC that involve the need to protect ecosystems and how this in turn affects various species as a result of habitat loss: one part was the installation of bear cubs, and on the other hand, an exhibition was set up — *Procés Natural* — that brings us closer to Antonio Segura's creative universe.

The *Procés Natural* exhibition offers us a unique opportunity to meet Dulk, a world-class Valencian artist, not only through the specific project of the *falla*, but moving beyond this, how Antonio Segura envisages in painting, his approximation to a painterly discourse and the real concerns that move him. In short, the task at hand was to show the multiple facets and the creative processes that define Dulk's identity. We embark on a transversal journey through his working ethos, from the idea to the sketch, the task of thorough documentation and reflection. Along the exhibition itinerary colourful universes will unfold and the vindictive messages become patent; a plea is made for the protection of nature and particularly for species in danger of extinction, the loss of which gets longer every day.

The heart of the *Procés Natural* exhibition comprises a large-format composition with original sketches by Dulk throughout his career. This sketch work is being shown for the first time, and it is undoubtedly a unique opportunity to better understand his creative process. Among them, we can find the original drawings known as *Rondalla del Fang*, preparatory drawings for murals, scenery for animated films and stories; all this entails original

work, editions and small and large format sculptures. The common thread is the *procés natural* as conceived by Antonio Segura.

With the aim of raising awareness about the changes facing our planet — with problems derived largely from the impact that human beings inflict on nature: loss of ecosystems, global warming, more endangered species, we propose a specific installation for the Renaissance cloister of the CCCC, which highlights a dramatic reality that is being faced by hundreds of species. The drama is that their environments and natural habitats are vanishing. With their environment, their livelihood disappears, their role in the food chain gets obliterated with this we have and a whole host of ecological disorders.

Such is the case of the polar bears, one of the protagonist animals of the municipal *falla*. They are also the main characters of the story to be told in the Renaissance cloister of the CCCC through the presence of a series of polar bear cubs. The story of the bear cubs begins like this...

"A fragmented ecosystem has led to the separation of a family of polar bears. The mother, the key pillar of the municipal *falla* holds the legacy of nature on her back, while her cubs, disoriented due to the large-scale thawing of their icy habitat — indeed, of what had been their home until then — wander through the streets of the city of València, until they reach the Renaissance cloister of the Centre del Carme, where they scamper about, and play in every corner."

With this story we want to broaden the concept of the traditional *falla*, adapting ourselves to contemporary readings of reality, but without losing the roots of a centuries-old tradition, the know-how of our artists specialised in designing and building *fallas*.

Isabel Puig

The natural is the process

—
Álvaro
de los Ángeles

*Animal was the first theme treated by humankind in painting. Animal blood was probably the first pigment used for painting; earlier still, it is not unreasonable to think that the first metaphor was animal.*¹

John Berger

The gaze, indeed the comprehension of vision, is a cultural construct that is formed with childhood images, with what is first learnt in solitude, entailing decisions and doubts about what life is all about and how to act in different situations; in a similar vein, we gradually learn about the varying significance of the exchange of glances between people in different contexts. Over time, we have compiled a kind of file and a user's manual as two inseparable and important functions, akin almost to hand and tool, eye and vision, body and a bed for the body to sleep on.

The exhibition *Natural Process* commences with a childhood drawing by Dulk; an animal (perhaps a lioness) looks straight at us. The animal's blue eyes are like two holes through which the blue of the sky in the background, which covers two thirds of the drawing, is projected towards the viewer. The animal, painted brown, lives with another that is sitting with its back to us, but with its head turned to the left, as if sensing the presence of the protagonist nearby. The movement is characterised by great plasticity; ferocity is denoted by the animal's face. The composition of the drawing is both simple and immensely clarifying: neither of the two animals overlap or cover each other. The tail and the hind leg of the

supposed lioness ends right where the other's reclining pose begins. The entire scene, painted in three colours (blue for the sky, green for the grass and brown for the animals, except for a red speck as the mouth) is framed by the rectangle of a television drawn only with lines, without being painted. The importance of those images cannot be understood without the channels that have been selected to transmit them. The *constructed visual* has taught us to look at what we see, to recognize it, in an interplay between object and double (or the representation thereof) similar to what Roland Barthes called "the Eiffel Tower effect": all that we have seen in photographs, films or documentaries, we will later recognize when seeing it "live".

John Berger, in his 1977 essay: *Why look at animals?*², raised several decisive questions about why animals and humans have become increasingly separated, seeing the former as belonging to a world of innocence and fear now defunct. The transcendental and magical component of animals, which was shown in the rites and symbols used by humans, gradually disappeared. According to the English theorist, "what separated humans from the animals was the human capacity inextricably linked to the evolution of language, the capacity for symbolic thought, in which words were not simple signs, but signifiers of something other than themselves. However, the first symbols were animals. What separated humans from animals sprang forth from their relationship with them."³

According to Berger, "the theoretical break came with Descartes" who "internalized and circumscribed the dualism implicit in the relationship between humans and animals. By separating soul and body, he bequeathed the body to the laws of physics and mechanics, and since they have no soul, animals were debased as a mechanical model".⁴

The animals that Dulk draws, paints and models belong to a later phase, descendants not only of what was established in the 17th century, but of the entire Enlightenment, for which myths

and reason follow two antagonistic paths. To look at these animals is to understand parts of a kind of nature only recognizable by non-natural means: through documentaries, illustrated magazines, fauna atlases... and assimilating this lack of direct contact reaffirms the increasingly widespread need to have pets, domesticated ones, as commensurate with the search for that certain loss of innocence but which, at the same time, assumes a completely unproductive and anti-mechanical function, of "mere" companionship.

Beginning with his childhood drawing, a large part of Dulk's work exhibited here refers to the preliminary process, the previous or preparatory drawing of a larger work, be it a mural, painting projects, sculptures or characters studies and *animé* scenes. Any animation necessarily requires the creation of its own time. It is a temporal conception that coexists with the *kronos* measured by the clock and the sphere of infinite quantitative segmentation; but it also addresses *kairos*, which perceives the world as a dimension without apparent time, woven by the qualitative nature of those experiences that occur without previous patterns. The world that Dulk proposes, whether animated or not, exhibits animals as characters of a qualitative temporality that do not express themselves as humans, but as animals; that they do not seek to recover the soul that Descartes' discourse snatched away from them. Instead, they take a stance without needing to relate to humans — precisely the species which is making them disappear. They become protagonists of a world that seems to be inhabited only by them.

Some of the preparatory sketches, now shown as framed drawings that make up a mural of fragments, act as the prequel to another exhibition that Dulk held at the same museum, the *Centre del Carme* in València. *Rondalla del fang* occupied Room 2 of the centre between March and October 2021; it was a total immersion trial characterised by its baroque, colourist, critical and, in a certain way, visionary and dystopian universe. The walls of both twin rooms were completely painted

and surrounded two centrally- located compositions, both divided into two halves. On the one hand, the outer part of the wetlands reserve known as *Parc Natural de l'Albufera*, with a sunset reflected on the lagoon's surface and the characteristic flora and fauna ecosystem; on the other, there was a central sculptural composition with some animals, among which a flamingo had submerged its head in the water. The other half showed the submerged part. The head, part of the neck and the legs of the bird were in contact with the murky bottom of the polluted lake, full of animals affected by the lack of sanitation; they were also depicted on the walls and surrounded by plastic containers accumulated on the ceiling of the room, collected with a net that simulated the floating line of a vessel on the water. The two sides of the same situation were brilliantly resolved by superimposing the central round-shaped scenario and the paintings on the wall, thereby linking together both actions as a whole. In this scenographic manner, a recreation akin to methods used in natural science museums, where dissected specimens and others painted in the background of exhibition rooms and shop windows are naturally combined, to recreate their ecosystem. Some reeds and other plant elements enhanced the realism even though everything was built or interpreted with completely subjective shapes and colours.

Dulk's "style" stands out in its ability to recreate unreal but plausible situations, the characteristics of literary and filmic fiction. To this end, he resorts to the traditional technique, that of the craftsman, and uses classical narration, which offers accounts of recognizable, linear stories, thereby rapidly facilitating the observer's identification with them. The sign and the metaphor prevail over the symbol and the allegory. What we see is immediately understood, just as historical paintings were quickly related to the event they immortalized: This happened in pop art as it managed to connect much-enjoyed and iconic consumer products with the public's gaze. His works manage to maintain

one's visual attention due to the narrative approach taken; even though we know the work are not real, they have nonetheless captured the fantastic ingredients necessary to become an absorbing story, a tale.

In this process, by which the sign ultimately becomes, symbolic per se, reality is created or constructed or, at least, what is represented acquires a halo of veracity that manages to teach, educate, show... something specific in the eyes, in the mind and in the heart of the beholder. The style is also defined by the outlined treatment and finish of the forms, the natural gestures of the animals, the detailed use of colour coexisting as a protagonist or as a further level of creative discourse. By (*re*)creating these worlds as if they coexist with the one we understand and perceive as real, the message is understood directly, the persuasive language of the artist is accepted in a calm, natural and intimate way, as part of a learning and assimilation process.

In the monument known as *Falla Municipal de València* of 2022, entitled *Protegeix allò que estimes*, this procedure is clearly observed. Again, the monument has two complementary readings. The obverse shows a series of animals, among which a white bear stands out, though its posture suggests a precarious balance, in a disconcerting setting with objects and trees and plants. At the same time, they suggest a stressful moment and time; we are struck by the bear dripping parts of its own composition, as if it were thawing ice. The rear part reveals a dirty and worn-out mechanism, with rusty metal parts and wilting plants and trees. It is the backroom of an unsustainable consumption system, where the front part is the showcase of a dynamic that cannot fully meet the real and ongoing demand. Having here the previous sketches of this work, as well as a tentative picture of the final monument, helps us to understand other works presented as small sculptures, amulets or souvenirs — a universe of vivid colours, of garish demands, of reflections on the opaque mirror of our mutual responsibilities.

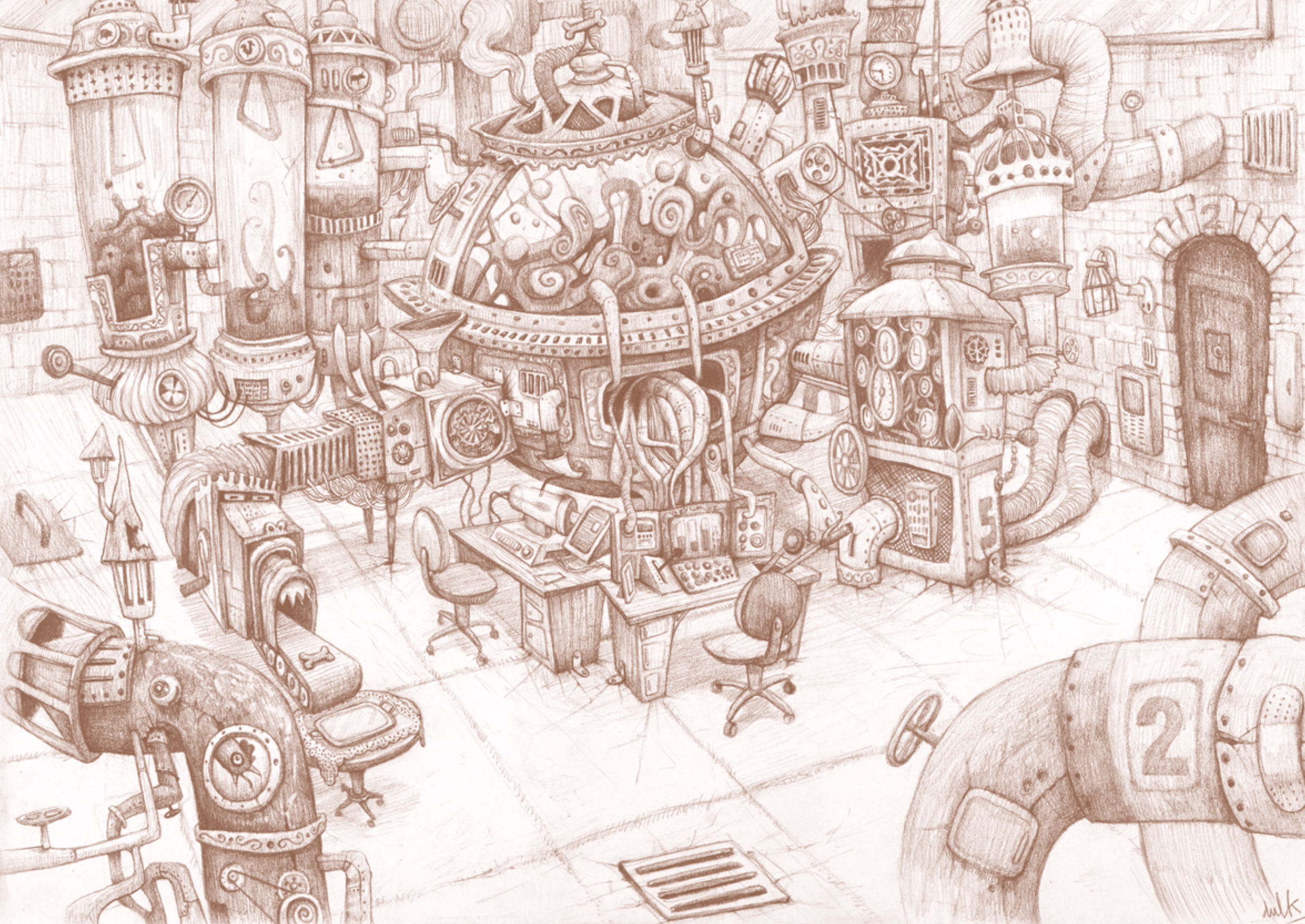
In this *proceso natural*, what is natural seems to be the various processes themselves. Not only the one referring to the way of showing the works, seen as artifacts drawn from larger contexts, but also the one that initiates a path of assimilation of one's introspective gaze. Does it entail reaching perhaps, a degree of awareness for animals and the environment that defines us as conscious humans moved by respect? "We have vision before we utter words. The child looks before speaking".⁵

Again, John Berger; once again he appeals to our critical vision as an emancipatory process that must be undeniably followed by actions.

1. John Berger, *¿Por qué miramos a los animales?* (Why look at animals?), in *Mirar* [About Looking, 1980], Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 13.
2. Ibid. pp. 9-31.
3. Ibid. p. 14.
4. Ibid. p. 16.
5. John Berger, *Modos de ver*, [Ways of seeing, 1972], Barcelona, Gustavo Gili, 1974-2005, p. 13.



S/T, 2014
 Grafit sobre paper. 27,2 x 21,2 cm
 Pàgines següents:
 Esbós pel·lícula de animació S/T, 2017
 Grafit sobre paper. 40,5 x 30 cm



CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA	CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA	EXPOSICIÓ	CATÀLEG
President d'honor: Ximo Puig i Ferrer <i>President de la Generalitat</i> President: Vicent Marzà i Ibáñez <i>Conseller d'Educació, Cultura i Esport</i> Vicepresidents: Joan Ribó Canut <i>Alcalde de València</i> Carlos Mazón Guixot <i>President de la Diputació Provincial d'Alacant</i> Amparo Marco Gual <i>Alcaldessa de Castelló de la Plana</i> Vocals: Luis Barcala Sierra <i>Alcalde d'Alacant</i> José Pascual Martí García <i>President de la Diputació Provincial de Castelló</i> Antoni Francesc Gaspar Ramos <i>President de la Diputació Provincial de València</i> Irene Ballester Buigues Representant del Consell Valencià de Cultura M^a Carmen Amoraga Toledo <i>Directora General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i Presidenta de la Comissió Científico-Artística</i> Gerent: José Luis Pérez Pont Secretària: Eva Coscollà Grau <i>Sotssecretària de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport</i>	Direcció – Gerència: José Luis Pérez Pont Adjunta a Direcció: Susana Vilaplana Sanchis Coordinació d'Exposicions: Lucía González Menéndez Isabel Pérez Ortiz Vicente Samper Embiz Programes Públics: Eva Doménech López Educació i Mediació: José Campos Alemany Administració: Nicolás S. Bugada Cabrera Carmen Claudia Hernández Pérez Antonio Martínez Palop Inmaculada Monfort Martín Germà Sánchez Eslava Ana Viña Sanchís	Organització: Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana Centre del Carme Cultura Contemporània Direcció: José Luis Pérez Pont Artista: Dulk Studio Manager: Sara Sáez Comissària: Isabel Puig Coordinació tècnica: Lucía González Disseny gràfic: Formo Modelatge 3D: Dani Gmz Producció: Latorre y Sanz Muntatge: JoseArte S.L. Assegurances: Hiscox	Textos: Álvaro de los Ángeles Isabel Puig Fotografia: Jesús Amable y Carlos Segura Traducció al valencià: I més. Serveis Lingüístics i Editorials Traducció anglesa: John Joseph Vélez Disseny i maquetació: Formo Impressió i encuadernació: Gráficas River © dels textos: els autors © de les imatges: els propietaris i/o depositaris © de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2022. ISBN: 978-84-482-6699-8 Depòsit Legal: V-1392-2022



Esbós pel·lícula de animació S/T, 2017
Grafit sobre paper. 30 x 40,5 cm



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

