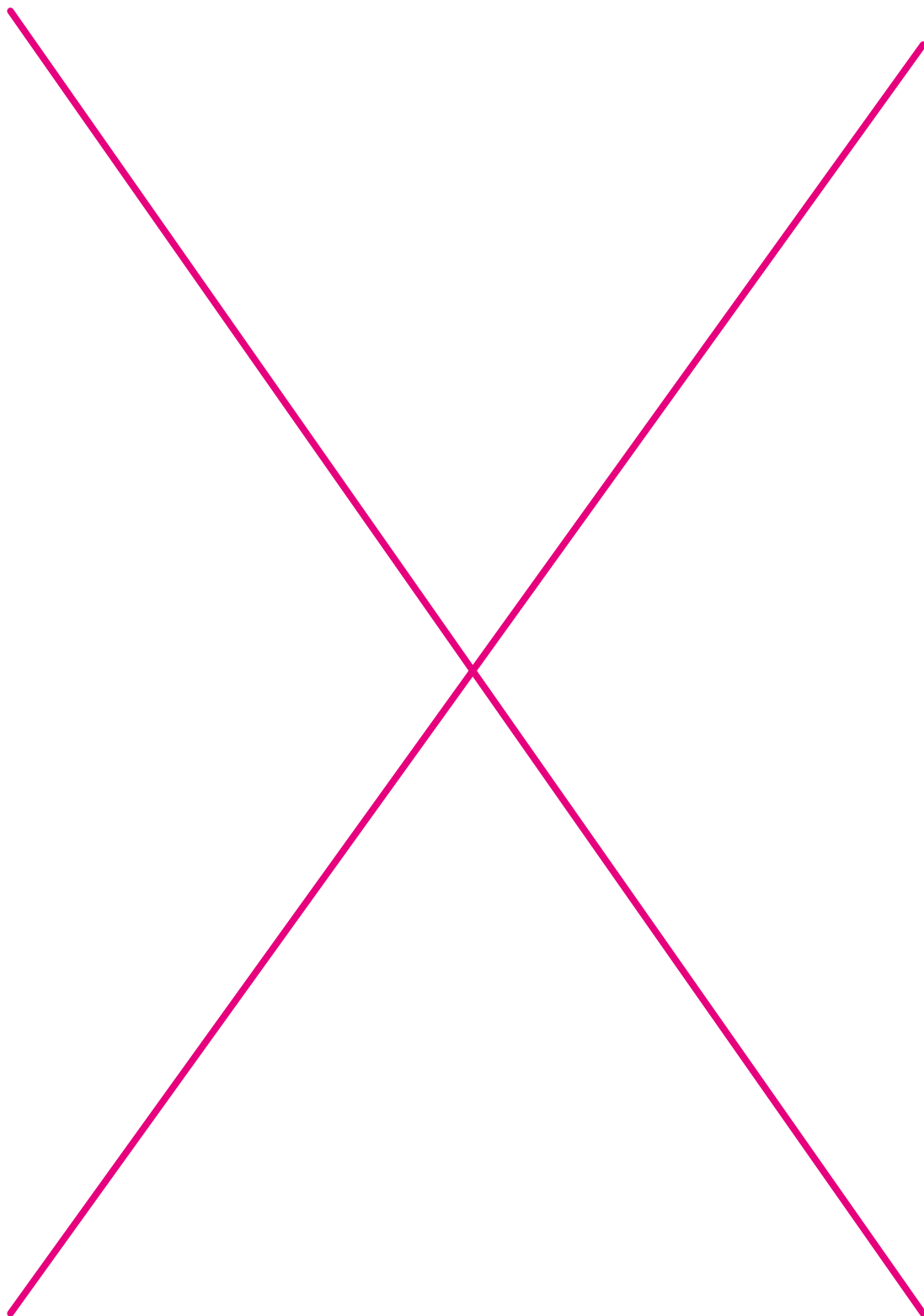
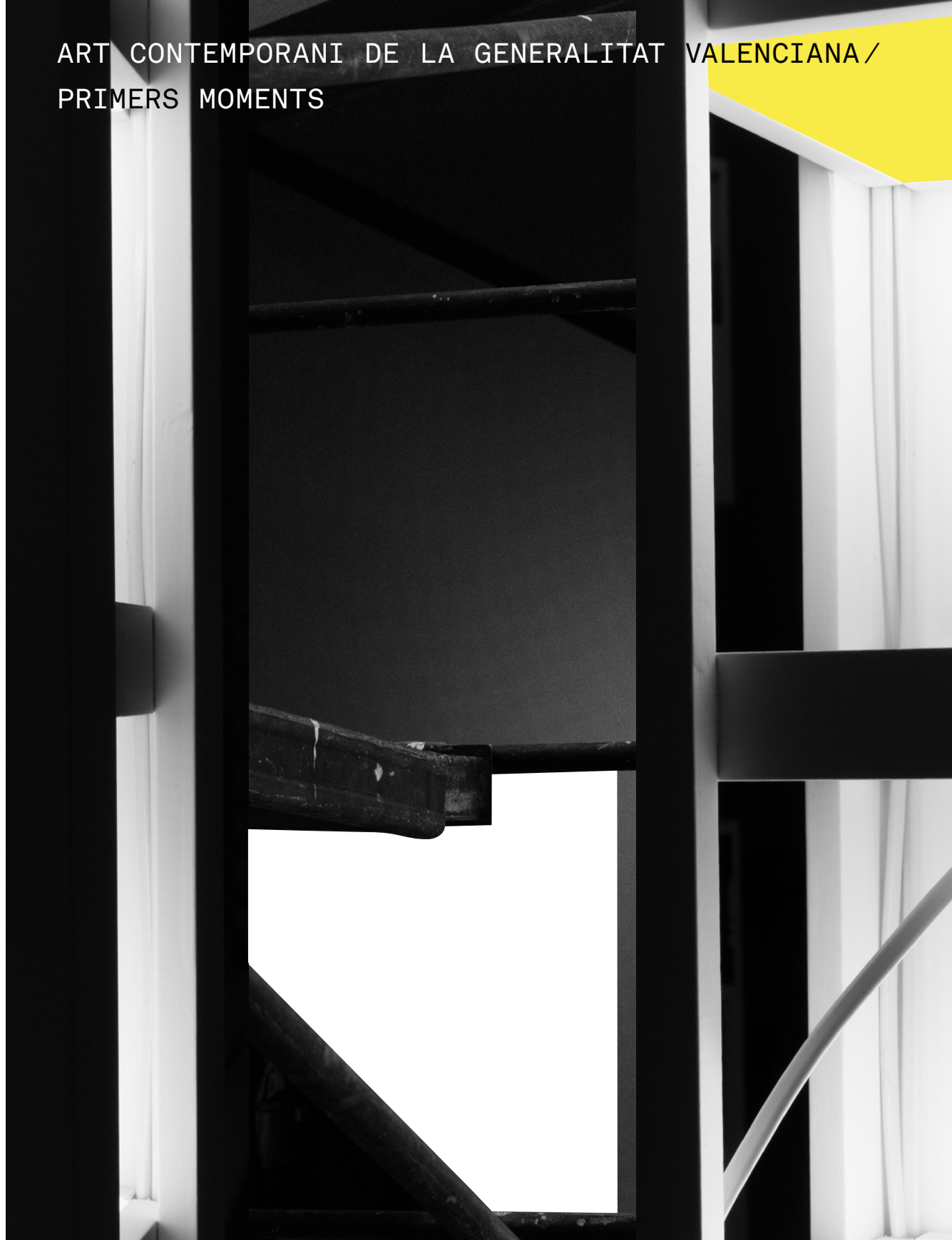






ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA/
PRIMERS MOMENTS

ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA/
PRIMERS MOMENTS



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània

Col·laboren:

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA



Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

CDÀVC

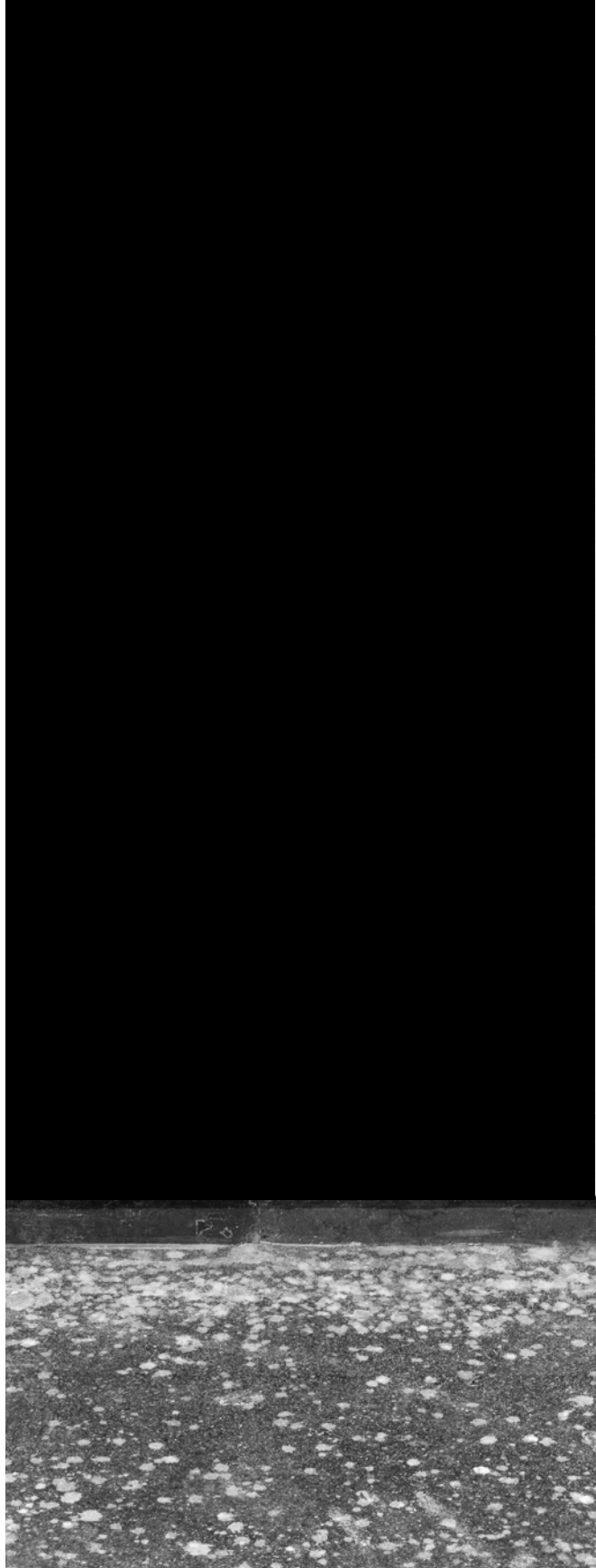
Centre de Documentació
d'Art Valencià Contemporani
Romà de la Calle

IVCR+i

Institut Valencià de
Conservació, Restauració
i Investigació



ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA/
PRIMERS MOMENTS



ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA/
PRIMERS MOMENTS

CENTRE DEL CARME CULTURA CONTEMPORÀNIA

19 JUN. / 23 SEP. 2018

ROSANA ANTOLÍ
XAVIER ARENÓS
ART AL QUADRAT
MAR ARZA
AURELIO AYELA
PILAR BELTRÁN
MIRA BERNABEU
TANIA BLANCO
BLEDA Y ROSA
ERNESTO CASERO
TERESA CEBRIÁN
OLGA DIEGO
MARIBEL DOMÈNECH
INMA FEMENÍA
FERMÍN JIMÉNEZ LANDA
DAMIÀ JORDÀ
JORGE JULVE

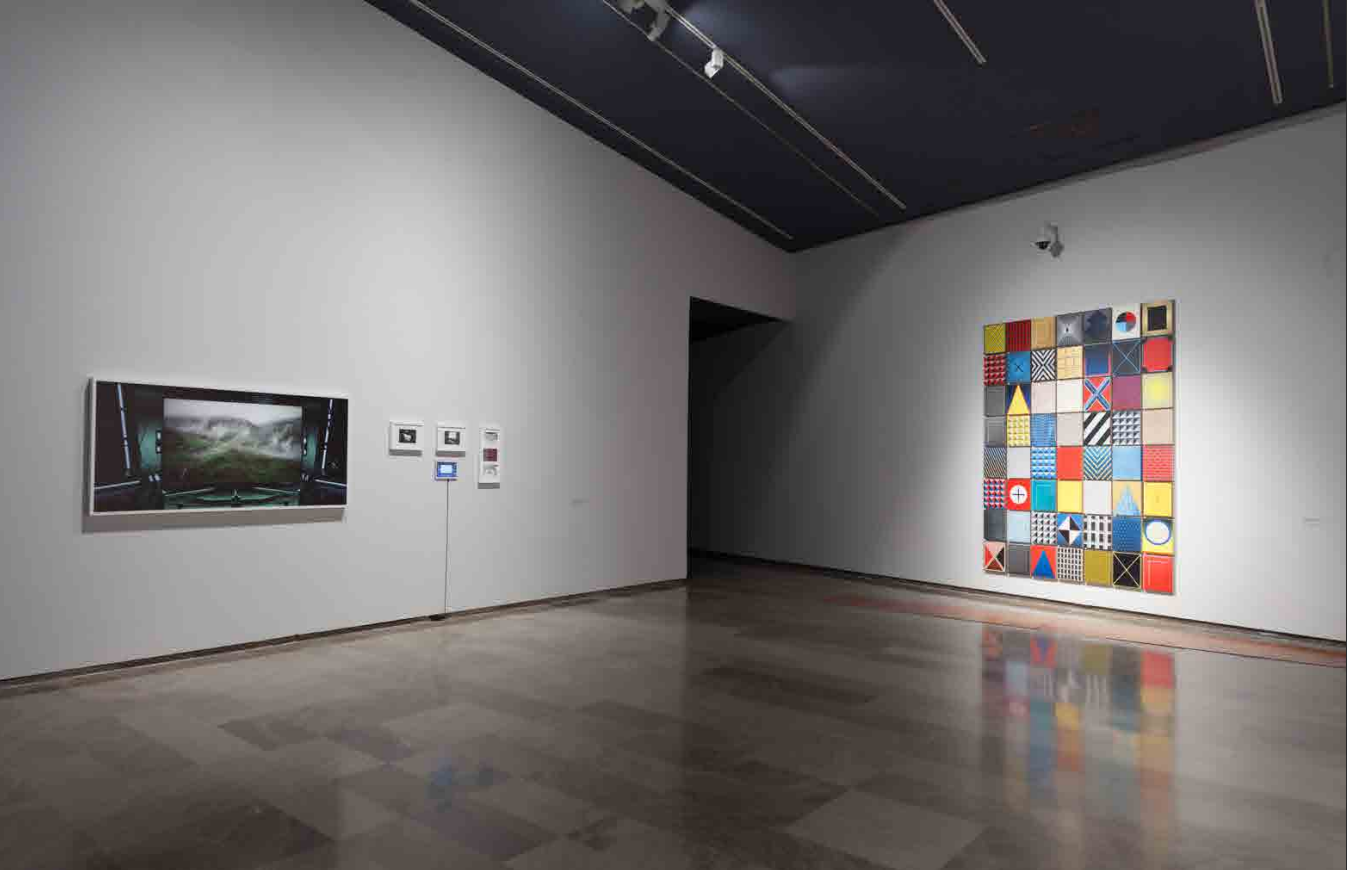
TERESA LANCETA
MOISÉS MAÑAS
HUGO MARTÍNEZ-TORMO
ÀNGEL MASIP
XISCO MENSUA
JOËL MESTRE
SEBASTIÀ MIRALLES
XAVIER MONSALVATJE
PALOMA NAVARES
ANA TERESA ORTEGA
JESÚS RIVERA
MERY SALES
AGUSTÍN SERISUELO
ANNA TALENS
AMPARO TORMO
NELO VINUESA

- 23 Presentació
Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport
- 27 Introducció
Ricard Silvestre
Comissari de l'exposició
- 55 Rosana Antolí / Álvaro de los Ángeles
- 69 Xavier Arenós / M^a Ángeles Pérez-Martín
- 81 Art al Quadrat / Pilar Tébar Martínez
- 97 Mar Arza / Irene Gras Cruz
- 109 Aurelio Ayela / María Marco Such
- 123 Pilar Beltrán / Paloma Palau Pellicer
- 137 Mira Bernabeu / Alba Braza Boils
- 151 Tania Blanco / Àngela Montesinos Lapuente
- 167 Bleda y Rosa / Ignacio Paris Bouza
- 181 Ernesto Casero / Ricardo Forriols González
- 193 Teresa Cebrián / Helena de las Heras Esteban
- 205 Olga Diego / Manuel Garrido Barberá
- 219 Maribel Domènech / Esther Parpal
- 231 Inma Femenía / Raquel Baixauli
- 245 Fermín Jiménez Landa / David Pérez Rodrigo
- 259 Damià Jordà / Amparo Zacarés Pamblanco
- 273 Jorge Julve / Marcelo Jaume

- 285 Teresa Lanceta / Rosa María Castells González
- 299 Moisés Mañas / Juan Antonio Herrero Íñiguez
- 313 Hugo Martínez-Tormo / Miguel Ángel García i Ferrer
- 327 Àngel Masip / Alejandro Villar
- 341 Xisco Mensua / María Roca Cabrera
- 353 Joël Mestre / Aïda Antonino-Queralt
- 365 Sebastià Miralles / Rosalía Torrent Esclapes
- 377 Xavier Monsalvatje / Diana Guijarro
- 391 Paloma Navares / Maite Ibáñez
- 403 Ana Teresa Ortega / Juan Evaristo Valls
- 415 Jesús Rivera / Enric Mira Pastor
- 429 Mery Sales / María Ramis Carrasco
- 443 Agustín Serisuelo / Esther González Gea
- 459 Anna Talens / Ester Alba Pagán
- 473 Amparo Tormo / Román de la Calle
- 487 Nelo Vinuesa / José Martín Martínez
- 501 Bibliografia











En els nostres dies, resulta evident que la creativitat contemporània es mostra com un dels actius més precisos amb els que una societat pot comptar. Ja no sols per a representar-se a si mateixa i davant de les altres com a cos social específic i dotat de referents propis, sinó per a ajudar a construir l'escala de valors amb els quals es cohesionen i per a definir així mateix els seus objectius més fermes i vinculants.

I incidisc en el valor integrador de l'expressió “creativitat contemporània” per l'extraordinària versatilitat de discursos, llenguatges, suports, situacions i contextos que esta disposa, la facultat per a revelar-se com un agent catalitzador capaç de generar tot tipus de debats, sacsar consciències, i apostar, en suma, per plantejar solucions als múltiples dilemes urgents que graviten sobre les nostres societats.

D'aquest complex escenari participem els valencians i valencianes amb una relació de valors creatius units per la qualitat de les seues produccions, fidel reflex d'unes carreres conduïdes pel talent, la constància i la il·lusió, però també per la convicció en la força de la creació artística com a índex identificador de la pròpia personalitat del poble valencià.

La Conselleria valora especialment l'aposta d'aquest singular i necessari segment de la societat per mitjà, d'una banda, dels diferents programes i accions específiques que impulsem a favor de la producció i difusió de les seues obres, però també per mitjà d'una iniciativa que resulta tan decididament segura de les seues potencialitats actuals com disposada a renovar-les i incrementar-les a futur.

Aquesta iniciativa, consensuada entre persones expertes en art contemporani, professionals de la crítica especialitzada i representants del panorama acadèmic i docent de l'art contemporani valencià, és l'inici d'una col·lecció pròpia d'obres d'art que permetrà a la Generalitat ampliar el seu patrimoni cultural.

Les primeres obres de la col·lecció han sigut seleccionades d'acord amb criteris centrats en els reptes a què la creació contemporània ha de respondre i fer front. I és que només el caràcter reivindicatiu de l'exercici artístic faculta els creadors i creadores per a assumir la responsabilitat d'esperonar les nostres consciències allunyant-les dels missatges codificats, seriatos i unidireccionals que es deriven d'aquests temps líquids.

Des d'estes línies vull així invitar que valoren l'esforç i la capacitat dels i les artistes presents en esta primera presa de contacte que és aquesta mostra, i que a través d'un exercici d'apel·lació directa, els valencians i valencianes assumisquen el repte de reflexionar sobre els diversos i interessants posicionaments, idees i enfocaments que mostren totes aquestes obres.

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

En nuestros días, resulta evidente que la creatividad contemporánea es uno de los activos más precisos con los que una sociedad puede contar. Y no sólo para representarse a sí misma y a los demás como un cuerpo social específico y dotado de referentes propios, sino también para ayudar a construir la escala de valores con los que se cohesionan y para definir asimismo sus objetivos más firmes y vinculantes.

Incido en el valor integrador de la expresión «creatividad contemporánea» por la extraordinaria versatilidad de discursos, lenguajes, soportes, situaciones y contextos de que ésta dispone y por la facultad para revelarse como un agente catalizador capaz de generar todo tipo de debates, sacudir conciencias y apostar, en definitiva, por plantear soluciones a los múltiples dilemas urgentes que gravitan sobre nuestras sociedades.

De este complejo escenario participamos los valencianos y las valencianas con una relación de valores creativos unidos por la calidad de sus producciones, fiel reflejo de unas carreras conducidas por el talento, la constancia y la ilusión, pero también por la convicción en la fuerza de la creación artística como un índice identificador de la propia personalidad del pueblo valenciano.

La Conselleria valora especialmente la apuesta de este singular y necesario segmento de la sociedad por medio, por un lado, de los diferentes programas y acciones específicas que impulsamos en favor de la producción y difusión de sus obras, pero también a través de una iniciativa que resulta tan decididamente segura de su actual potencial como dispuesta a renovarlo e incrementarlo en el futuro.

Esta iniciativa, consensuada entre expertos en arte contemporáneo, profesionales de la crítica especializada y representantes del panorama académico y docente del arte contemporáneo valenciano, es el inicio de una colección propia de obras de arte que permitirá a la Generalitat ampliar su patrimonio cultural.

Las primeras obras de la colección han sido seleccionadas de acuerdo con criterios centrados en los retos a los que la creación contemporánea debe responder y hacer frente. Y es que solo el carácter reivindicativo del ejercicio artístico faculta a los creadores y a las creadoras a asumir la responsabilidad de estimular nuestras conciencias alejándolas de los mensajes codificados, seriados y unidireccionales que se derivan de estos tiempos líquidos.

Desde estas líneas quiero también invitar a que valoren el esfuerzo y la capacidad de los y las artistas presentes en esta primera toma de contacto que es esta exposición y que, a través de un ejercicio de apelación directa, los valencianos y las valencianas asuman el reto de reflexionar sobre los diferentes e interesantes posicionamientos, ideas y enfoques que muestran todas estas obras.

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

At present, it is clear that contemporary creativity is one of the most necessary assets that a society can possess. And not only in order to represent itself and others as a specific social body, endowed with its own references, but also in order to help create the set of values that produce cohesion in society and also to define its firmest and most binding objectives.

I wish to stress the inclusive value of the expression “contemporary creativity” due to the extraordinary versatility of discourses, languages, mediums, situations and contexts that it has and its power to be a catalyst that can generate all kinds of debates, jolt consciences and ultimately commit to presenting solutions for the many urgent dilemmas that burden our societies.

The men and women of Valencia participate in this complex scenario with a series of creative values linked by the quality of their productions, a faithful reflection of careers driven by talent, perseverance and enthusiasm, and also by the conviction in the force of artistic creation as an identifying trait of the personality of the people of Valencia.

The Regional Ministry especially values the commitment of this special and necessary segment of society via, on one hand, the different programs and specific actions that we support to encourage the production and dissemination of its works, but also through an initiative that is so resolutely certain of its current potential, and also willing to renew it and increase it in the future. This initiative, agreed on between experts on contemporary art, professionals working in specialised criticism and representative from the academic and teaching panorama of contemporary Valencian art, is the start of a collection of art works that will enable the Generalitat to increase its cultural heritage.

The first works in the collection were selected according to criteria focused on the challenges that contemporary creation must respond to and confront. The fact is, only the aspect of protest in artistic activity empowers the creators to assume the responsibility of stimulating our consciences, distancing them from the coded, mass-produced and one-way messages that derive from these liquid times.

I would also like to take this opportunity to invite you to appreciate the effort and ability of the artists present in this initial point of contact provided by this exhibition, and through a direct appeal, I want the men and women of Valencia to assume the challenge of reflecting on the different and interesting positions, ideas and approaches displayed in all these works.

Vicent Marzà i Ibàñez
Regional Minister for Education, Research, Culture and Sport

COL·LECCIÓ D'ART CONTEMPORANI DE LA GENERALITAT VALENCIANA. INCERTESES I DIVERGÈNCIES

*El contingut del món de la representació juga solt de
per si, juga, dic, o desenvolupa ací enmig eixe el seu
propi moviment...*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Fenomenologia de l'esperit*

DE LA COL·LECCIÓ I ELS SEUS INICIS

VAL

No fa molt, un admirat i bon amic em va relatar, entre l'anècdota i la incredulitat proporcionada pel temps, que era possible configurar les col·leccions d'art contemporani fent un circuit de visites als estudis dels artistes amb dos crítics d'art ficats en un taxi i la perplexitat dels amfitrions quan els veuen baixar de l'automòbil. Allò va ocórrer cap a final dels anys 70. En l'actualitat la situació és molt diferent, segurament perquè la prioritat per les problemàtiques i les incerteses del present han canviat i s'han constituït en nous eixos d'un context ineludible de reflexió. I precisament en aquest emplaçament teòric s'ha situat la col·lecció d'art contemporani de la Generalitat Valenciana. Concentrant-se en aquesta direcció l'heterogeneïtat de llenguatges i poètiques contemporànies, aquest primer corpus creatiu i de significats el marquen, des d'un origen, les obres dels artistes i allò que es derivaria d'aquestes.

No s'han establert, en coherència amb això anterior, ni pautes generacionals que puguen determinar restriccions conceptuals o temàtiques al primer dels objectius fundacionals, atés que es considera irrenunciable l'aportació d'artistes amb poètiques que han impulsat les investigacions dels artistes més joves. No obstant això, aquestes referències en el panorama creatiu sempre tractaran d'acompanyar una aposta per l'art jove, que malgrat les dificultats en la definició teòrica de l'expressió, s'entendria ací com el que precisa consolidar una trajectòria professional a llarg termini. En síntesi, la idea inicial d'allò que va ser el PAV era incentivar no només una indústria cultural àmplia en què destaca la mediació galerística, sinó els essencials protagonistes d'aquesta.

D'alguna manera, la configuració dels processos administratius i la determinació d'aquests en els àmbits que incideixen sobre el teixit cultural valencià poden articular nous itineraris de gestió pública. En aquest sentit,

l'opció per promoure l'art i als artistes intenta desenvolupar aquests vincles entre l'Administració i la cultura. Tenint això en compte, s'inscriu, en primer lloc, la necessitat d'aportar al sector artístic valencià una embranzida i un aval molt àmpliament obert a la pluralitat d'agents i protagonistes que el componen i, en segon lloc, construir amb efectivitat una inicial estructura metodològica i decisòria que, malgrat la limitació temporal en la gestió esmentada per al seu desenvolupament, va pretendre ser la base d'actuacions futures. Construir en allò cultural és, ara, una aportació que no obtura les oportunitats professionals necessàries que el món de l'art reclama. En aquest sentit, resulta primordial que la comissió d'experts reunida per a la seua implementació haja actuat establint, en un temps, la formalitat de l'equilibri dels processos de selecció de les obres d'art, els criteris que la creativitat d'aquestes obres van aportar per a tractar de construir un primer conjunt de peces que consolidaren el corpus d'una col·lecció d'art contemporani valencià i, finalment, la selecció pròpia de les creacions que la constituïrien.

Amb la perspectiva anterior, la comissió va seleccionar 33 obres partint de l'elaboració progressiva d'una gran llista general d'artistes valencians, la conformació de la qual, encara que en obertura permanent, s'ha dut a terme mitjançant aportacions documentals, acadèmiques i arxivístiques. A partir d'aquestes fonts, i aplicant-s'hi un sistema telemàtic de visionat en què la usabilitat permet la capacitat del vot secret i personalitzat per a cada una de les persones que van integrar la comissió, es van precisar llistes successives fins a arribar a un conjunt de primers artistes i obres seleccionades, sobre les quals es van mantindre els debats preceptius i constants en les sessions de reunió fetes fins al moment. Aquestes reunions van servir per a la clarificació i l'assentament d'alguns dels criteris fonamentals o principis orientadors. Però, alhora, també per a situar l'operativitat de la metodologia de treball va obligar mecanismes selectius no excessivament complexos, amb garanties d'imparcialitat i activadores de la fixació de consensuats i estables criteris estètics, històrics i econòmics, que foren una guia per a processos de selecció pròxims.

A partir de tot l'anterior, s'han encaminat les vies d'una col·lecció que registra un caràcter crític sobre els principis que defineixen la nostra contemporaneïtat i, d'ací, el valor artístic de les peces. En aquest sentit, l'anterior es posa de manifest amb independència dels instruments formals i tècnics que s'usen en la materialització dels projectes artístics, així com dels alineaments expressius o normatius, només per traçar alguns llocs comuns, en aparença distants entre si. Per açò creiem, així mateix, que en aquestes obres d'art el lloc de l'originalitat és tant el seu arrelament històric, com la seua influència esdevenidora.

S'ha atorgat una significació especial a l'equilibri entre artistes dones i homes (15 i 17, respectivament, i un col·lectiu mixt), ja que amb freqüència elles encara tenen una presència escassa en gran nombre de col·leccions d'art i, en general, en el sistema de l'art. En una dinàmica de proporcionalitats semblant, s'ha pretés ponderar la presència d'artistes de Castelló, València i Alacant. No obstant això, d'acord amb el context de reflexió ja esmentat, la força creativa i professionalment avalada dels artistes, junt amb la qualitat artística i estètica de les obres d'aquests, n'ha guiat una primera selecció. Aquest plantejament impulsa igualment que la territorialitat i la paritat apareguen com a nocions de contrapés en una col·lecció del segle XXI que arrela en els riscos i els passos cap a endavant donats en les últimes dècades del segle passat, però que es bolquen en el compromís revelador del present.

L'obertura en la perspectiva configuradora de la col·lecció havia de posar-se també de manifest en els autors, els textos dels quals analitzen les obres i donen algunes claus interpretatives de les investigacions que cada un dels artistes plantegen. Així, l'herogeneïtat d'aproximacions teòriques i crítiques que s'inclouen en la publicació resulta de la diversitat de camps disciplinaris dels quals provenen els autors, però també de les trajectòries i l'experiència que tenen en el món de l'art, factors intencionadament dispars que han de marcar itineraris futurs per a aquesta nova col·lecció. Des de la filosofia fins a la història de l'art, des de l'educació artística fins a la museologia o la crítica d'art, les diferents aproximacions textuais remeten cap a la multiplicitat necessària de l'art valencià i de la fortaleza creativa d'aquest.

PRINCIPIIS CONFIGURADORS

Incerteses i divergències

Sota el prisma general precedent, en què l'art experimenta el valor d'una bellesa interior que funciona alhora com a ímpetu transformador de la consciència social, s'han destacat cinc línies de treball derivades de les aportacions creatives dels artistes, òbviament, contribucions materialitzades en les obres, i a través de les quals se situarien aquestes últimes ja formant part d'aquesta col·lecció d'art contemporani. Aquest gir de prioritats, que a la nostra manera de veure implica l'establiment de flexibilitats importants i interessants en el binomi teoria/praxi, amb freqüència no obliga a una adscripció limitant i en exclusivitat per a cada una de les obres, ni tampoc, lògicament, encaixona la poètica dels artistes en una única d'aquestes pautes conceptuals. La permeabilitat dels significats i els sentits que es posen en joc obrin la comprensió, que es lliguen a una inèrcia hermenèutica declarativa d'incerteses i, si és així, de possibilitats. Amb tot, l'arrelament en uns certs aspectes relacionats amb el temps i la memòria, la rellevància

d'un posicionament feminista, les transformacions d'allò quotidià a partir de les noves tecnologies, la preocupació per una defensa de la sostenibilitat i, finalment, un debat renovat sobre el poder en el si del binomi individu/col·lectivitat, són els àmbits de pensament amb una orientació que ha permès configurar una col·lecció que mantindria la defensa d'un art inclinat cap a creacions subtils de forta implicació social i intel·lectual. Així, ja siga des d'un transcendental lirisme arreplegant influències de les avantguardes històriques, plantejant-se treballs projectuals o dirimint estratègies tècniques combinatòries àmplies, estariem davant d'una col·lecció estructurada al voltant de pautes crítiques llançades clarament al debat actual. En aquest sentit, ací s'agrupen unes *poètiques del dissens* que es congreguen lligades mitjançant forts llaços d'experimentació i compromís, reivindicació i reforma, solvència ètica i utopia radical. Dissentir és allò que l'art ens ha llegat en la seua bellesa, les formes i les experiències estètiques, ja que sense aquesta actitud no és possible saber, només accedim a un camí que tan sols pressuposa sobre la vida, una senda que mai ha trepitjat la creació ni està disposada a transitar. Incerteses i divergències configuren, doncs, el risc d'allò artístic. Tant en la veladura com en la idea, allò nou aflora en l'atreviment kantià que implica pensar.

1. Del temps i la memòria

Quan es tracta d'organitzar la percepció, la nostra comprensió no tan sols es nodreix d'allò immediat, sinó que accedeix a altres impressions que ha travessat el temps. Aquest fet de travessar planteja fluir elements que hi estan directament presents però, alhora, incorpora també els del passat per a projectar-los en el futur. Aquesta dinàmica és la de la memòria entesa segons la temporalitat que permet que es repetisquen les sensacions.

Un *estar en el fet de recordar que projecta* definiria igualment la creació artística com un tipus de coneixement. En aquest sentit, la imaginació juga ací el paper al·lusiu i suggeridor en el seu poder per a evocar allò que el temps ha trenat en la seua successió, ja que reitera allò experimentat com quelcom, com ho és, viscut.

I si viure és engendrar també memòria, l'art fa això propi connectant d'aquesta manera amb la sensibilitat, la voluntat i la raó per a un temps per vindre. Aquest és el temps futur dels artistes que s'inclouen en aquesta col·lecció, disposats al desplegament, segons diferents esquemes i tècniques, de la capacitat reflexiva que tenen, alguna cosa en què la memòria depassaria els límits de la imaginació. Així, donant sentit a allò que ha ocorregut, en la memòria es debat sobre l'experiència a pesar

que s'evoque imaginària o, precisament per això, es reflexione sobre la imatge mateixa.

Potser en aquests termes podem aproximar-nos al quefer artístic d'alguns creadors que ens parlen, com Ana Teresa Ortega, en una restitució legítima de contextos i paraules en què la fotografia assenyala i supera qualsevol descripció; Anna Talens, per a qui l'originari apel·la en ocasions a una tornada natural; Mira Bernabeu, en què la col·lectivitat és context biogràfic i temps biològic, o Bleda i Rosa, en què les geografies reordenen llocs i passats. Junt amb ells, altres temporalitzacions d'índole constructiva com la que es percep en les peces escultòriques d'Amparo Tormo, els espais narratius que es formulen en la pintura de Jòel Mestre, els temps compositius de Xavier Arenós, o la rotunda intemporalitat formal de l'escultura de Sebastià Miralles.

2. El plantejament feminista

Travessant la segona meitat del segle XX per a arribar als nostres dies, el moviment feminista també ens ha ensenyat que la subjectivitat es construeix culturalment i, per tant, que allò polític acaba per ser personal. Molt més que una intuïció, això era sabut, però si efectuem el gir sintàctic de la famosa frase reivindicativa potser resulta més clar veure, en aquest moment, que la militància de l'art contemporani s'ha transformat en una reescriptura dels valors condicionats històricament per l'obra d'artistes masculins. No és el moment d'aprofundir ací en aquesta perspectiva, encara que sí que seria útil dir que en l'actualitat els espais museístics i els centres culturals plantegen als públics que les dones fan art. És simple, però el camí de la simplicitat no és la brevetat, ni en el temps ni en el concepte.

De fet, el procés que els porta fins a aquell punt no sempre s'ha configurat naturalment, ja que allò que socialment podria fallar és un autèntic canvi que subvertisca l'*statu quo* tradicional, situació a través de la qual s'interioritza que la dona queda lluny de la consideració de subjecte. En aquest sentit, en la mesura que ha recuperat el protagonisme com a subjecte, s'ha contribuït a l'ampliació d'allò femení, ja atenent la idea que no hi ha un únic model de feminitat, per la qual cosa l'impuls recau en la diversitat de models construïbles. Així, reactualitzar la identitat de gènere determinaria, amb un esforç similar al que s'ha bolcat en les demandes de drets polítics, culturals, socials i econòmics, la pròpia noció de dona, que podríem entendre com a categoritzadora. I com que és així, es requereix la implicació de la ciutadania per al seu desenvolupament o, el que és el mateix, d'un espectador sabedor que tot està encara per fer.

Per això, encara que canònicament no monopolitza el quefer de cap dels creadors, aquest punt de vista sí que està present en les obres de Teresa Lanceta, tant en els processos que empra per a la realització d'aquestes com en la pròpia consideració d'allò artístic. També en l'òptica de Teresa Cebrián, la dona protagonitza un art per a la transformació de les mentalitats. I Mery Sales penetra, des del suport pictòric, en diferents idearis polítics concernits per la reivindicació feminista, la complexitat de la qual, ja tractada en la dimensió que té de temàtica de gènere, és un dels enfocaments de la instal·lació de Paloma Navares.

3. Les friccions entre allò tecnològic i allò quotidià

Si s'han perdut o no els avantatges que teníem en el nostre espai de costums, és ja un plantejament que evidencia l'enyorança d'una quotidianitat perduda, segurament hereva d'un passat vist com a ralentit, reflexiu i de pulsacions normalitzades. Per això, encara que subjau la mitificació innegable d'allò precedent, la mínima condició intel·lectual obligaria a argumentar de la invenció de la impremta o la màquina de vapor i, fins i tot, els més tecnoaddictes ens recordarien, ufanosos, la invenció de la roda. Tots en tant que moments de la humanitat transformada per la tècnica.

Però esbiaixant ara la destresa com a art primigeni, suós i, si es vol, gremial i vulgar, els utensilis del present són uns altres. I ho són en el si d'una societat capitalista postindustrial, des de la qual veiem la celeritat dels avanços tecnològics com a assumpte al qual s'ha d'afrontar amb prudència perquè l'experiència no ensenya que poden convertir-se en factors d'irracionalitat en la nostra vida quotidiana. Allunyats del centelleig futurista i del futurisme, de la màquina i del maquinisme, la paradoxa, vist així, és que una seqüència de racionalitat provada en la ciència acaba per promoure la sensació d'una vivència en irracionalitat permanent, amb freqüència al dictat de la manipulació diària.

Si donem per bo això anterior, l'aventura de viure s'estreny d'aquella marcusiana manera unidimensional, i la nostra capacitat de pensar es limita i s'autolimita a obeir. Les friccions d'allò tecnològic amb allò quotidià no són sinó maneres subtils d'erosionar la llibertat de pensament. Encara que sense utopies negatives, els mons feliços –que no han deixat de posar de manifest les possibilitats d'autodestrucció de l'ésser humà– continuen caracteritzant-se per la instrumentalització, que imposen el control i avaluen una manera de fer sobre la base de la rúbrica de l'optimització econòmica, els tres enfocaments que tendeixen a establir que la tècnica, contradient les paraules sàvies d'Aristòtil, determine la finalitat, i no només els mitjans per a la producció d'alguna cosa.

Tractant de superar que l'eficiència tecnològica es manifeste sense cautela en les nostres voluntats quotidianes, l'art no pereix en la mera exhibició de sentits, atés que elabora críticament un compromís amb el món social sense baixar la guàrdia sobre les conseqüències dels requisits imperatius d'allò tecnològic.

Algunes de les reflexions anteriors s'incardinen directament en la poètica de Jorge Julve, que apel·len al binomi públic/privat. També estan presents en les creacions d'Olga Diego i la investigació d'aquesta en la creació d'artefactes. Igualment formen part dels projectes de Moisés Mañas, així com de les propostes d'Inma Femenía, en la seua revisió crítica de l'esfera social, aspecte rellevant en l'entorn dels mitjans de comunicació en massa que enllaça amb les videocreacions de Damià Jordà. Altres aproximacions, en aquest estadi d'heterogeneïtat d'elements i formulacions, correspondrien al quefer de Rosana Antolí, a la ceràmica gràfica de Xavier Monsalvatje, o al dibuix d'Ernesto Casero.

4. El binomi individu/societat

L'emparellament que es dona en la relació entre l'individu i la col·lectivitat organitzada no és una oposició en termes artístics. Després de les ferides de la bohèmia, semblaria una cosa irreconciliable i intencionadament fructífera. Però llegit i assimilat, els dos costats ho són d'un mateix temps.

No obstant això, l'objectivitat de tot col·lectiu en què també s'integra l'artista implica, així mateix, que l'art realitzi una negació del que hi ha. Analitzat estèticament, assenyalar l'art és evidenciar la diferència d'aquest enfront del món, i aquest últim, per a l'artista, sempre és quelcom col·lectiu. Quan allò artístic, en la seua materialització a través d'un procés subjectiu, s'efectua, això no és sinó l'objectivació d'un individu. Sobre la base d'aquest fet, les preocupacions, els interessos i les significacions de la col·lectivitat juguen amb intensitat en les propostes creatives actuals d'una manera transcendent, ja que l'experiència de l'artista resideix en les distorsions que li ofereix. Les propostes artístiques, en aquesta circumstància, s'han problematitzat com a espills d'una societat dins de la qual l'individu és testimoni i víctima de l'increment en la restricció de les llibertats. Enfront de la falta de llibertat creixent en les nostres societats, la contradicció s'expressa igualment en la llibertat, aquesta sí, que en si mateix posseeix l'art, escapolit ja de la funcionalitat pretèrita.

El binomi individu/societat, artista/col·lectivitat, apareix, amb allò anterior, en una més que irrefutable presa de partit, implicació manifesta o antagonisme clar, i aquestes són les claus de les orientacions dels artistes bolcats a assenyalar, dirimir o subvertir les dinàmiques de la

societat. No hauria d'estranyar, per tant, que la seua autonomia depenga d'aquestes dissensions.

En aquestes dinàmiques, entendríem el quefer de Mar Arza, per a això emprén un recorregut que atén les mínimes rutines, de la mateixa manera que Fermín Jiménez Landa transita en un lleu intervencionisme cap a allò real o Tania Blanco posa de manifest l'actualitat d'un imaginari social. Amb ells, Agustín Serisuelo determina un simbolisme de localitzacions i llocs, Art al Quadrat focalitza una reflexió sobre les nostres maneres de vida, Maribel Domènech relata una quotidianitat problematitzada, Xisco Mensua anota la crònica d'una desaparició aparent que té la pintura com a objecte tradicional protagonista i Aurelio Ayela reescriu alternatives gràfiques des d'un expandit concepte del dibuix. Per últim, Pilar Beltrán qüestiona metafòricament i poèticament conductes i situacions socialment normalitzades.

5. La cultura de la sostenibilitat

No és tant estar en el tradicional debat art/ciència plantejant les oportunitats divulgatives o didàctiques dels dos tipus de sabers, com reprendre el valor de la pregunta sorprenent que el fet artístic promou en relació amb la naturalesa. En aquest sentit, el qüestionament tindria dos estadis. D'una banda, la realitat natural inicial de la qual parteix; d'una altra banda, la nova realitat que l'art expressa i se suma a l'anterior o la complementa. Crear realitat natural per a fer visible allò invisible, perquè, això últim, pot acabar desapareixent, i serà, com és ben sabut, irrepetible.

La vida, íntegrament, és també una qüestió d'equilibris, de relacions complexes i interdependents que la naturalesa sustenta. En l'art que no recorre a l'estetització d'una naturalesa verda, ni promou una idealització ecomística d'aquesta, es tendeix més aviat a afavorir la perspectiva que allò natural també es construeix socialment. De la preocupació, la reivindicació o la denúncia, els comportaments artístics contemporanis han donat constància en multitud de contextos històrics, però aprofundeix i persevera en una meta que l'ésser humà perseguiria com a espècie a l'hora de mantindre els sistemes de vida sobre el planeta. La naturalesa es troba en la polis.

Els mecanismes de l'art es presenten, sobre la base del que s'ha dit anteriorment, conforme a un horitzó i un desig legítim que posa de manifest el projecte creatiu com a productor de coneixement alternatiu, és a dir, d'allò invisible. El desenvolupament sostenible i, alhora, la convicció sobre la vulnerabilitat de la humanitat, a més d'arraconar la visió antropocèntrica i condemnar les conductes

extractives o depredadores, s'instaura en l'art a través de l'expressió d'allò natural impactat per l'esment a nous paradigmes, advertiments científics, canvis en la conducta de les persones i reorientacions dels sistemes productius.

Tot això és el que s'incorpora en el treball d'Hugo Martínez-Tormo, implicat en la conscienciació cívica tant com en la defensa de nous paradigmes civilitzatoris. També cap a aquesta manera de pensar se situaria l'obra de Jesús Rivera, fixada en un concepte de paisatge buidat d'ànima i revisitat, aquest últim un condicionant utilitzat en la idea de representació que manejarà Àngel Masip en el nou paisatgisme de la societat del rebuig, o en la recodificació simbòlica que fa Nelo Vinuesa del mateix gènere pictòric. La sostenibilitat, en aquestes poètiques, es propicia i acull l'art.

EPÍLEG

Els artistes, presos com a exemples d'una panoràmica d'interrogants i d'accepcions significatives en aquesta conjugació d'interpel·lacions contemporànies, desenvolupen els treballs en instal·lacions i vídeos, pintures, escultures i dibuixos, fets en les primeres dues dècades del segle XXI. Tot això sense que la col·lecció tracte de resoldre les incerteses del moment, però obrint al futur les aportacions d'altres creadors tractant de cohesionar la força creativa del nostre país i atrevint-se a reflexionar sobre aquest univers de la contemporaneïtat, inestable i difícil, en què, des dels inicis que van configurar aquest conjunt d'obres d'art, s'incardina l'art valencià actual.

Ricard Silvestre
Universitat de València – IUCIE-CDAVC

COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA GENERALITAT VALENCIANA. INCERTIDUMBRES Y DIVERGENCIAS

*El contenido del mundo de la representación juega suelta
de por sí, juega, digo, o desarrolla ahí en medio ese su propio
movimiento...*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Fenomenología del espíritu*

DE LA COLECCIÓN Y SUS INICIOS

No hace mucho, un admirado y buen amigo me relató, entre la anécdota y la incredulidad proporcionada por el tiempo, que las colecciones de arte contemporáneo era posible configurarlas realizando un tour de visitas a los estudios de los artistas con dos críticos de arte metidos en un taxi y la perplejidad de los anfitriones al verlos bajar del automóvil. Aquello ocurrió hacia finales de los años 70. En la actualidad la situación es muy distinta, seguramente porque la prioridad por las problemáticas e incertidumbres del presente han cambiado y se han constituido en nuevos ejes de un ineludible contexto de reflexión. Y precisamente en ese emplazamiento teórico se ha situado la colección de arte contemporáneo de la Generalitat Valenciana. Concentrándose en esa dirección la heterogeneidad de lenguajes y poéticas contemporáneas, este primer corpus creativo y de significados lo marca, desde un origen, las obras de los artistas y aquello que de ellas se derivaría.

No se han establecido, en coherencia con lo anterior, ni pautas generacionales que pudieran determinar restricciones conceptuales o temáticas al primero de los objetivos fundacionales, por cuanto se considera irrenunciable la aportación de artistas cuyas poéticas han impulsado las investigaciones de los artistas más jóvenes. Estas referencias en el panorama creativo, sin embargo, siempre tratarán de acompañar una apuesta por el *arte joven*, que a pesar de las dificultades en la definición teórica de la expresión, se entendería aquí como aquel que precisa de consolidar una trayectoria profesional a largo plazo. En síntesis, la idea inicial de lo que fue el Pla Incentiu del Patrimoni Artístic Valencià era estimular no únicamente a una industria cultural amplia en donde destaca la mediación galerística, sino a los esenciales protagonistas de la misma.

De algún modo, la configuración de los procesos administrativos y su determinación en los ámbitos que inciden sobre el tejido cultural valenciano

pueden articular nuevos itinerarios de gestión pública. En ese sentido, la opción por promover el arte y a los artistas, intenta desarrollar estos vínculos entre la Administración y la Cultura. Teniendo esto en cuenta, se inscribe en ella, en primer lugar, la necesidad de aportar al sector artístico valenciano un empuje y aval muy ampliamente abierto a la pluralidad de agentes y protagonistas que lo componen, y, en segundo lugar, construir con efectividad una inicial estructura metodológica y decisoria que, a pesar de la limitación temporal en la citada gestión para su desarrollo, pretendió ser la base de futuras actuaciones. Construir en lo cultural es, ahora, una aportación que no obture las necesarias oportunidades profesionales que el mundo del arte reclama. Resulta primordial, en este sentido, que la comisión de expertos reunida para su implementación haya actuado estableciendo, a un tiempo, la formalidad del equilibrio de los procesos de selección de las obras de arte, los criterios que la creatividad de dichas obras fueron aportando para tratar de construir un primer conjunto de piezas que consolidaran el corpus de una colección de arte contemporáneo valenciano, y, por último, la propia selección de las creaciones que la constituirían.

Con la perspectiva anterior, la comisión seleccionó un total de 33 obras, partiendo de la elaboración progresiva de un gran listado general de artistas valencianos, la conformación del cual, aunque en permanente apertura, se ha ido realizando mediante aportaciones documentales, académicas y archivísticas. A partir de estas fuentes, y aplicándose un sistema telemático de visionado cuya usabilidad permite la capacidad del voto secreto y personalizado para cada una de las personas que integraron la comisión, se precisaron sucesivos listados hasta llegar a un conjunto de primeros artistas y obras seleccionadas, sobre las cuales se mantuvieron los preceptivos y constantes debates en las sesiones de reunión realizadas hasta el momento. Dichas reuniones sirvieron para la clarificación y asentamiento de algunos de los criterios fundamentales o principios orientadores, pero a la vez, también para situar la operatividad de la metodología de trabajo, que obligó a mecanismos selectivos no excesivamente complejos, con garantías de imparcialidad y activadores de la fijación de consensuados y estables criterios estéticos, históricos y económicos que fueran una guía para próximos procesos de selección.

A partir de todo lo anterior, se han encaminado los cauces de una colección que registra un carácter crítico sobre los principios que definen nuestra contemporaneidad y, de ahí, el valor artístico de las piezas. En este sentido, lo anterior se pone de manifiesto con independencia de los instrumentos formales y técnicos que se empleen en la materialización de los proyectos artísticos, así como de los alineamientos expresivos o normativos, tan solo

por trazar algunos lugares comunes, en apariencia distantes entre sí. Por ello creemos, asimismo, que en estas obras de arte el lugar de la originalidad es tanto su arraigo histórico, como su influencia venidera.

Se ha otorgado especial significación al equilibrio entre artistas mujeres y hombres (15 y 17, respectivamente, y un colectivo mixto), pues con frecuencia aquellas todavía tienen escasa presencia en gran número de colecciones de arte y, en general, en el sistema del arte. En semejante dinámica de proporcionalidades, se ha pretendido ponderar la presencia de artistas de Castellón, Valencia y Alicante. Sin embargo, en consonancia con el contexto de reflexión ya citado, ha sido la fuerza creativa y profesionalmente avalada de los artistas, junto a la calidad artística y estética de sus obras, aquella que ha guiado una primera selección. Tal planteamiento impulsa igualmente que la territorialidad y la paridad aparezcan como nociones contrapeso en una colección del siglo XXI que enraíza en los riesgos y pasos al frente dados en las últimas décadas del siglo pasado, pero volcándose en el compromiso revelador del presente.

La apertura en la perspectiva configuradora de la colección debía ponerse también de manifiesto en los autores, cuyos textos analizan las obras y dan algunas claves interpretativas de las investigaciones que cada uno de los artistas plantean. Así, la heterogeneidad de aproximaciones teóricas y críticas que se incluyen en la presente publicación, resulta de la diversidad de campos disciplinarios de los cuales provienen los autores, pero también de sus trayectorias y experiencia en el mundo del arte, factores intencionadamente dispares que deben marcar futuros itinerarios para esta nueva colección que ahora se expone² significativamente. Desde la Filosofía a la Historia del Arte, desde la Educación Artística a la Museología o la Crítica de Arte, las diferentes aproximaciones textuales remiten hacia la necesaria multiplicidad del arte valenciano y de su fortaleza creativa.

PRINCIPIOS CONFIGURADORES

Incertidumbres y divergencias

Bajo el prisma general precedente, en donde el arte experimenta el valor de una belleza interior que funciona a su vez como ímpetu transformador de la conciencia social, se han destacado cinco líneas de trabajo derivadas de las aportaciones creativas de los artistas, obviamente, contribuciones materializadas en sus obras, y a través de las cuales se ubicarían estas últimas ya formando parte de la presente colección de arte contemporáneo. Este giro de prioridades, que a nuestro modo de ver implica el establecimiento de importantes e interesantes flexibilidades en el

binomio *theoria/praxis*, con frecuencia no obliga a una adscripción limitante y en exclusividad para cada una de las obras, ni tampoco, lógicamente, encajona la poética de los artistas en una sola de estas pautas conceptuales. La permeabilidad de los significados y sentidos que se ponen en juego están abriendo la comprensión, ligándose a una inercia hermenéutica declarativa de incertidumbres y, siendo así, de posibilidades. Con todo, el enraizamiento en ciertos aspectos relacionados con el tiempo y la memoria, la relevancia de un posicionamiento feminista, las transformaciones de lo cotidiano a partir de las nuevas tecnologías, la preocupación por una defensa de la sostenibilidad y, por último, un renovado debate sobre el poder en el seno del binomio individuo/colectividad, son aquellos ámbitos de pensamiento cuya orientación ha permitido configurar una colección que mantendría la defensa de un arte ladeado hacia sutiles creaciones de fuerte implicación social e intelectual. Así, ya sea desde un transcendental lirismo, recogiendo influencias de las vanguardias históricas, planteándose trabajos proyectuales, o dirimiendo amplias estrategias técnicas combinatorias, estaríamos ante una colección estructurada alrededor de pautas críticas claramente arrojadas al debate actual. En este sentido, se agrupan aquí unas *poéticas del disenso* que se congregan ligadas mediante fuertes lazos de experimentación y compromiso, reivindicación y reforma, solvencia ética y utopía radical. Disentir es aquello que el arte nos ha legado en su belleza, formas y experiencias estéticas, pues sin tal actitud no es posible saber, únicamente accedemos a un camino que tan solo pre-supone sobre la vida, una senda que nunca ha pisado la creación ni está dispuesta a transitar. Incertidumbres y divergencias configuran, pues, el riesgo de lo artístico. Tanto en la veladura como en la idea, lo nuevo aflora en el atrevimiento kantiano que implica el pensar.

1. Del tiempo y la memoria

Cuando se trata de organizar la percepción, nuestra comprensión no tan solo se nutre de lo inmediato, sino que accede a otras impresiones atravesadas por el tiempo. Ese atravesar plantea un fluir de elementos que están directamente presentes pero, a la vez, incorpora también los del pasado para proyectarlos en el futuro. Esa dinámica es la de la memoria entendida conforme a la temporalidad que permite que se repitan las sensaciones.

Un *estar en el recordar que proyecta* definiría igualmente a la creación artística como un tipo de conocimiento. En este sentido, la imaginación juega aquí su papel alusivo y sugerente en su poder para evocar aquello que el tiempo ha trenzado en su sucesión, pues reitera lo experimentado siendo algo, como lo es, vivido. Y si vivir es engendrar también memoria, el arte hace lo propio conectando

de este modo con la sensibilidad, la voluntad y la razón para un tiempo por venir. Ese es el tiempo futuro de los artistas que se incluyen en esta colección, dispuestos al despliegue, según diferentes esquemas y técnicas, de su capacidad reflexiva, algo en lo que la memoria rebasaría los límites de la imaginación. Así, dando sentido a lo ocurrido, en la memoria se debate sobre la experiencia a pesar de que se evoque imaginaria o, precisamente por ello, se reflexione sobre la imagen misma.

Quizá en aquellos términos podamos aproximarnos al quehacer artístico de algunos creadores que nos hablan, como Ana Teresa Ortega, en una legítima restitución de contextos y palabras en donde la fotografía señala y supera toda descripción. Anna Talens, para quien lo originario apela en ocasiones a un retorno natural. Mira Bernabeu, donde la colectividad es contexto biográfico y tiempo biológico, o Bleda y Rosa, cuyas geografías reordenan lugares y pasados. Y junto a ellos, otras temporalizaciones de índole constructiva como la que se percibe en las piezas escultóricas de Amparo Tormo, los espacios narrativos que se formulan en la pintura de Jöel Mestre, los tiempos compositivos de Xavier Arenós, o la rotunda intemporalidad formal de la escultura de Sebastià Miralles.

2. El planteamiento feminista

Atravesando la segunda mitad del siglo XX para llegar a nuestros días, el movimiento feminista también nos ha enseñado que la subjetividad se construye culturalmente y, por tanto, que lo político termina por ser personal. Mucho más que una intuición, esto era sabido, pero si efectuamos el giro sintáctico de la famosa frase reivindicativa, quizá resulta más claro ver, en este momento, que la militancia del arte contemporáneo se ha transformado en una reescritura de aquellos valores condicionados históricamente por la obra de artistas masculinos. No es el momento de profundizar aquí en esta perspectiva, aunque si sería útil decir que en la actualidad los espacios museísticos y centros culturales plantean a los públicos que las mujeres hacen arte. Es simple, pero el camino de la simplicidad no es la brevedad ni en el tiempo ni en el concepto.

De hecho, el proceso que los lleva hasta aquel punto no siempre se ha configurado naturalmente, pues aquello que socialmente podría fallar es un auténtico cambio que subvierta el *statu quo* tradicional, situación a través de la cual se interioriza que la mujer queda lejos de la consideración de sujeto. En este sentido, en la medida que ha ido recuperando su protagonismo como sujeto, se ha contribuido a la ampliación de lo femenino, atendiendo ya a la idea de que no existe un único modelo de feminidad, por lo cual el impulso

recae en la diversidad de modelos construibles. Así, reactualizar la identidad de género estaría determinando, con similar esfuerzo al volcado en las demandas de derechos políticos, culturales, sociales y económicos, a la propia noción de mujer, que podríamos entender como categorizadora. Y siendo tal, se requiere la implicación de la ciudadanía para su desarrollo, o, lo que es lo mismo, de un espectador sabedor de que todo está todavía por hacer.

Por ello, aunque canónicamente no monopoliza el quehacer de ninguno de los creadores, este punto de vista sí está presente en las obras de Teresa Lanceta, tanto en los procesos que emplea para su realización como en la propia consideración de lo artístico. También en la óptica de Teresa Cebrián, la mujer protagoniza un arte para la transformación de las mentalidades. Y Mery Sales penetra, desde el soporte pictórico, en distintos idearios políticos concernidos por la reivindicación feminista, cuya complejidad, ya tratada en su dimensión de temática de género, es uno de los enfoques de la instalación de Paloma Navares.

3. Las fricciones entre lo tecnológico y lo cotidiano

Si se han perdido o no las ventajas que teníamos en nuestro espacio de costumbres, es ya un planteamiento que evidencia la añoranza de una cotidianeidad perdida, seguramente heredera de un pasado visto como ralentizado, reflexivo y de pulsaciones normalizadas. Por eso, aunque subyace la innegable mitificación de lo precedente, una mínima condición intelectual obligaría a argumentar sobre la invención de la imprenta o la máquina de vapor, e incluso los más tecnoadictos nos recordarán, ufanos, la invención de la rueda. Episodios, todos, que son momentos de la humanidad transformada por la técnica.

Pero soslayando ahora la destreza como arte primigenio, sudoroso y, si se quiere, gremial y vulgar, los utensilios del presente son otros. Y lo son en el seno de una sociedad capitalista postindustrial, desde la cual vemos la celeridad de los avances tecnológicos como asunto al que se debe afrontar con prudencia, pues la experiencia no enseña que pueden convertirse en factores de irracionalidad en nuestra vida cotidiana. Alejados del destello futurista y del futurismo, de la máquina y del maquinismo, la paradoja, visto así, es que una secuencia de racionalidad probada en la ciencia termina por promover la sensación de una vivencia en permanente irracionalidad, con frecuencia al dictado de la manipulación diaria.

Si damos por bueno lo anterior, la aventura de vivir se estrecha de aquel marcusiano modo unidimensional, y nuestra capacidad de pensar se limita y

autolimita a obedecer. Las fricciones de lo tecnológico con lo cotidiano no son sino sutiles modos de erosionar la libertad de pensamiento. Aunque sin utopías negativas, los mundos felices –que no han dejado de poner de manifiesto las posibilidades de autodestrucción del ser humano– continúan caracterizándose por la instrumentalización, imponiendo el control y evaluando un hacer en base a la rúbrica de la optimización económica, los tres enfoques tendentes a establecer que la técnica, contradiciendo las sabias palabras de Aristóteles, determine el fin y no únicamente los medios para la producción de algo.

Tratando de superar el hecho de que la eficiencia tecnológica se manifieste sin cautela en nuestras voluntades cotidianas, el arte no perece en la mera exhibición de sentidos, dado que elabora críticamente un compromiso con el mundo social sin bajar la guardia sobre las consecuencias de los requisitos imperativos de lo tecnológico.

Algunas de las anteriores reflexiones se incardinan directamente en la poética de Jorge Julve, apelando al binomio publico/privado. También están presente en las creaciones de Olga Diego y su investigación en la creación de artefactos. Igualmente forman parte de los proyectos de Moisés Mañas, así como de las propuestas de Inma Femenía, en su revisión crítica de la esfera social, aspecto relevante en el entorno massmediático que enlaza con las videocreaciones de Damià Jordà. Otras aproximaciones, en este estadio de heterogeneidad de elementos y formulaciones, corresponderían al quehacer de Rosana Antolí, a la cerámica gráfica de Xavier Monsalvatje, o al dibujo de Ernesto Casero.

4. El binomio individuo/sociedad

El emparejamiento que se da en la relación entre el individuo y la colectividad organizada no es una oposición en términos artísticos. Tras las heridas de la bohemia, parecería algo irreconciliable e intencionadamente fructífero. Pero leído y asimilado, ambos lados lo son de un mismo tiempo.

Sin embargo, la objetividad de todo colectivo en el cual también se integra el artista, implica asimismo que el arte realice una negación de lo existente. Analizado estéticamente, señalar al arte es evidenciar su diferencia frente al mundo, y éste último, para el artista, siempre es algo colectivo. Cuando lo artístico, en su materialización a través de un proceso subjetivo, se efectúa, ello no es sino la objetivación de un individuo. En base a este hecho, las preocupaciones, intereses y significaciones de la colectividad juegan con intensidad en las propuestas creativas actuales de un modo transcendente, pues la experiencia del artista reside en las distorsiones que le ofrece. Las propuestas artísticas, en tal circunstancia, se han problematizado como espejos de una

sociedad dentro de la cual el individuo es testigo y víctima del incremento en la restricción de las libertades. Frente a la falta de libertad creciente en nuestras sociedades, la contradicción se expresa igualmente en la libertad, esta sí, que en sí mismo posee el arte, fugado ya de la funcionalidad pretérita.

El binomio individuo/sociedad, artista/colectividad, aparece, con lo anterior, en una más que irrefutable toma de partido, manifiesta implicación o claro antagonismo, y esas son las claves de las orientaciones de los artistas volcados en señalar, dirimir o subvertir las dinámicas de la sociedad. No debería extrañar, por tanto, que su autonomía dependa de tales disensiones.

En estas dinámicas, entenderíamos el quehacer de Mar Arza, para lo cual emprende un recorrido que atiende a las mínimas rutinas, del mismo modo que Fermín Jiménez Landa transita en un leve intervencionismo hacia lo real o Tania Blanco pone de manifiesto la actualidad de un imaginario social. Con ellos, Agustín Serisuelo determina un simbolismo de localizaciones y lugares, Art al Quadrat focaliza una reflexión sobre nuestros modos de vida, Maribel Domènech relata una cotidianeidad problematizada. Xisco Mensua anota la crónica de una aparente desaparición que tiene a la pintura como objeto tradicional protagonista, y Aurelio Ayela reescribe alternativas gráficas desde un expandido concepto del dibujo. Y, por último, Pilar Beltrán cuestiona metafórica y poéticamente conductas y situaciones socialmente normalizadas.

5. La cultura de la sostenibilidad

No es tanto estar en el tradicional debate arte/ciencia planteando las oportunidades divulgativas o didácticas de ambos tipos de saberes, como reanudar el valor de la pregunta asombrosa que el hecho artístico promueve en relación con la Naturaleza. En este sentido, el cuestionamiento tendría dos estadios. Por un lado, la inicial realidad natural de la cual parte; por otro, la nueva realidad que el arte expresa y suma a la anterior o la complementa. Crear realidad natural para hacer visible lo invisible, porque, esto último, puede acabar por desaparecer, siendo, como es bien sabido, irreplicable.

La vida, en su totalidad, es también una cuestión de equilibrios, de relaciones complejas e interdependientes que la Naturaleza sustenta. En el arte que no recurre a la estetización de una naturaleza verde, ni promueve una idealización ecomística de la misma, se tiende más bien a favorecer la perspectiva que lo natural también se construye socialmente. De la preocupación, la reivindicación o la denuncia, los comportamientos artísticos contemporáneos han dejado constancia en multitud de contextos históricos, ahondando y perseverando en una meta que el ser humano perseguiría como

especie a la hora de mantener sus sistemas de vida sobre el planeta. La naturaleza está en la polis.

Los mecanismos del arte se presentan, en base a lo dicho anteriormente, conforme a un horizonte y deseo legítimo que pone de manifiesto al proyecto creativo como productor de conocimiento alternativo, es decir, de aquello invisible. El desarrollo sostenible y, al tiempo, la convicción sobre la vulnerabilidad de la humanidad, además de arrinconar la visión antropocéntrica y condenar las conductas extractivas o depredadoras, se instaura en el arte a través de la expresión de lo natural impactado por la mención a nuevos paradigmas, advertencias científicas, cambios en la conducta de las personas y reorientaciones de los sistemas productivos.

Todo ello es lo que se incorporan el trabajo de Hugo Martínez-Tormo, implicado en la concienciación cívica tanto como en la defensa de nuevos paradigmas civilizatorios. También hacia ese pensar se ubicaría la obra de Jesús Rivera, fijada en un concepto de paisaje vaciado de alma y revisitado, éste último un condicionante utilizado en la idea de representación que manejará Àngel Masip en el nuevo paisajismo de la sociedad del desecho, o en la recodificación simbólica que del mismo género pictórico realiza Nelo Vinuesa. La sustentabilidad, en estas poéticas, se propicia y acoge al arte.

CAST

EPÍLOGO

Los artistas, tomados como ejemplos de una panorámica de interrogantes y acepciones significativas en esta conjugación de interpelaciones contemporáneas, despliegan sus trabajos en instalaciones y videos, pinturas, esculturas y dibujos, realizados en las primeras dos décadas del siglo XXI. Todo ello sin que la colección trate de resolver las incertidumbres del momento, pero abriendo al futuro las aportaciones de otros creadores, tratando de cohesionar la fuerza creativa de nuestro país, y atreviéndose a reflexionar sobre ese universo de la contemporaneidad, inestable y difícil, en el cual, desde los inicios que configuraron este conjunto de obras de arte, se incardina el arte valenciano actual.

Ricard Silvestre
Universitat de València – IUCIE-CDAVC

COLLECTION OF CONTEMPORARY ART OF THE GENERALITAT VALENCIANA. UNCERTAINTY AND DIVERGENCE

The content of the world of representation unrestrainedly plays its movement for itself in the *middle term*...

Georg Wilhelm Friedrich Hegel . *The Phenomenology of Spirit*

ABOUT THE COLLECTION AND ITS BEGINNINGS

Not long ago, an admired and good friend told me, between the anecdote and the incredulity supplied by time, that it was possible to put together collections of contemporary art by making a tour of visits to the studios of artists with two art critics in a taxi and the perplexity of the hosts seeing them get out of the car. This happened towards the end of the 1970s. Nowadays, the situation is very different, probably because the priority for the problems and uncertainties of the present have changed and have become the central concepts of an inescapable context of reflection. And the collection of contemporary art of the Generalitat Valenciana has been located precisely in this theoretical location. Concentrating in this direction the heterogeneity of contemporary languages and poetics, this first body of creativity and of meanings is marked, from an origin, by the work of the artists and that which would originate from them.

ENG

Consistent with the above, not even generational guidelines have been established that could determine conceptual or thematic restrictions to the first of the founding objectives, as it is considered indispensable the contribution of artists whose poetics have driven the investigations of younger artists. These references in the creative scene, however, will always try to accompany a commitment to *young art*, which despite the difficulties in the theoretical definition of the expression, would be understood here as the one that requires to be consolidated in a long-term career path. In short, the initial idea of what was the Valencian Artistic Heritage Incentive Plan was to stimulate not only a broad cultural industry in which the mediation of galleries stands out, but also its essential protagonists.

In a way, the configuration of the administrative processes and their decision in the areas that affect the cultural fabric of Valencia can construct new routes in public management. In that sense, the option to promote art and

artists, attempts to develop those links between Administration and Culture. With this in mind, it is inscribed, firstly, the need to provide the Valencian arts sector with a push and backing broadly open to the plurality of actors and protagonists that compose it, and, secondly, to effectively construct an initial methodological and decisive structure that, despite the temporary limitation in the mentioned management for its development, was intended to be the basis for future actions. To build in the cultural is, now, a contribution that does not obstruct the necessary professional opportunities that the art world demands. It is essential, in this sense, that the commission of experts assembled for its implementation has acted establishing, at one time, the formality of the balance of the processes of selection of works of art, the criteria that the creativity of these works were contributing to try to build a first set of pieces that will consolidate the body of a collection of contemporary Valencian art, and, finally, the selection itself of the creations that would constitute it.

With the previous perspective, the commission selected a total of 33 works, starting from the progressive elaboration of a large general list of Valencian artists, whose conformation, although permanently open, has been carried out through documentary, academic and archival contributions. Based on these sources, and applying a telematic vision system whose usability allowed a secret and personalized vote for each of the people who made up the commission, successive lists were specified until reaching a first set of artists and selected works, on which the mandatory and constant discussions were maintained in the meetings held to date. These meetings served to clarify and establish some of the fundamental criteria or guiding principles, but also at the same time, to situate the operability of the working methodology, which compelled selective but not excessively complex mechanisms, with guarantees of impartiality and activators of the fixation of agreed and stable aesthetic, historic and economic criteria that would be a guideline for forthcoming selection processes.

Based on the above, the course of a collection has been guided which shows a critical character on the principles that define our contemporaneity, and hence the artistic value¹ of the pieces. In this sense, the foregoing is demonstrated independently of the formal and technical instruments used in the materialization of the artistic projects, as well as of the expressive or normative alignments, only to trace some common places, apparently distant between themselves. That is why we also believe that in these works of art the place of originality lies both in their historical background, and their approaching influence.

Special significance has been given to the balance between female and male artists (15 and 17, respectively, and a mixed collective), as often women still have a limited presence in a large number of art collections and, in general, within the art system. In such a dynamics of proportionalities, the presence of artists from Castellón, Valencia and Alicante has also been considered. However, in keeping with the context of reflection already cited, it has been the creative and professionally endorsed strength of the artists, along with the artistic and aesthetic quality of their works, which guided a first selection. Such an approach promotes equally that territoriality and equality appear as balanced notions in a 21st century collection that is rooted in the risks and steps forward made in the last decades of the last century, but expressing itself in an enlightening commitment to the present.

The opening in the perspective of the collection should also be highlighted in the authors, whose texts analyse the works and give some interpretive keys to the research that each one of the artists brings up. Thus, the heterogeneity of theoretical and critical approaches that are included in this publication is a result of the diversity of disciplinary fields from which the authors originate, but also from their paths and experience in the art world, intentionally disparate factors that should mark future itineraries for this new collection that is now meaningfully exhibited. From the Philosophy to the History of Art, from Artistic Education to Museology or Art Criticism, the different textual approaches refer to the necessary multiplicity of Valencian art and its creative strength.

CONFIGURATING PRINCIPLES

Uncertainty and divergence

Under the preceding general prism, where art experiences the value of an interior beauty that functions in turn as a transformative impetus of social consciousness, five lines of work have been highlighted, derived from the creative contributions of the artists, obviously, contributions materialized in their work, and through which the latter would be located already forming part of the present contemporary art collection. This shift of priorities, which, in our view, implies the establishment of important and interesting flexibilities in the theory/praxis binomial, frequently does not oblige a limiting and exclusive affiliation for each of the works, nor, logically, do the poetics of the artists fit in only one of these conceptual guidelines. The permeability of meanings and senses that are put into play open comprehension, linking themselves to a hermeneutic inertia declarative of uncertainties and, thus, of possibilities. However, the rooting in certain aspects related to time and memory, the relevance of a feminist positioning, the transformations of the everyday by new technologies, the concern for a defence of sustainability and, finally, a

renewed debate about power within the individual/collective binomial are those areas of thought whose orientation has allowed us to set up a collection that would maintain the defence of art inclined towards subtle creations of strong social and intellectual involvement. Thus, from a transcendental lyricism, picking up influences from the historical avant-gardes, designing project works, or discussing broad combinational technical strategies, we are in front of a collection structured around critical guidelines clearly thrown into the current debate. In this sense, some *poetics of dissent* are grouped together here that are linked by strong ties of experimentation and commitment, demand and reform, ethical solvency and radical utopia. Dissenting is what art has bequeathed us in its beauty², forms and aesthetic experiences, because without such an attitude it is not possible to know, we only gain admission to a path that only pre-supposes over life, a path that has never stepped on creation nor is willing to travel. Uncertainty and divergence thus shape the risk of the artistic. In the veil as well as in the idea, the new emerges in the Kantian daring which thinking involves.

1. Of time and memory

When it comes to organizing perception, our understanding does not only nourish itself on the immediate, but also accesses other impressions crossed by time. This crossing poses a flow of elements which are directly present but, at the same time, also incorporates those of the past to project them into the future. That dynamic is that of the memory understood according to the temporality that allows sensations to be repeated.

A being in the remembering that projects would also define artistic creation as a type of knowledge. In this sense, the imagination plays here its allusive and suggestive role in its power to evoke what time has twisted in its succession, since it reiterates what is experienced as something lived, as it is.

And if living is also to engender memory, art does the same connecting in this way with sensitivity, will and reason for a time to come. That is the future time of the artists included in this collection, ready for the display, according to different schemes and techniques, of their reflective capacity, something in which memory would exceed the limits of the imagination. Thus, giving meaning to what happened, in the memory, one debates about experience, despite the fact that it is evoked by imagination or, precisely because of it, one reflects on the image itself.

Perhaps in those terms we can approach the artistic work of some of the creators who speak to us, such as Ana Teresa Ortega, in a legitimate restitution of contexts and words in which photography points out and

overcomes all description. Anna Talens, for whom the originary appealed on occasions to a natural return. Mira Bernabeu, where collectivity is a biographical context and a biological time, or Bleda y Rosa, whose geographies reorder places and pasts. And along with them, other temporisations of a constructive nature such as that which is found in the sculptural pieces of Amparo Tormo, the narrative spaces formulated in the paintings of Jöel Mestre, the compositional times of Xavier Arenós, or the emphatic formal timelessness of the sculpture by Sebastià Miralles.

2. The feminist standpoint

Crossing the second half of the twentieth century to reach our days, the feminist movement has also taught us that subjectivity is culturally constructed and, therefore, that the political ends up being personal. Much more than an intuition, this was known, but if we carry out the syntactic twist of the famous activist phrase, it is perhaps more clear to see, at this moment, that the militancy of contemporary art has been transformed into a rewriting of those values conditioned historically by the work of male artists. This is not the time to go deeper here into this perspective, although it would be useful to say that at present museums and cultural centres show the public that women make art. It's simple, but the path of simplicity is not brevity neither in time nor in the concept.

In fact, the process that leads them to that point has not always been configured naturally, since what could fail socially is a real change that would subvert the traditional status quo, a situation through which it is internalized that the woman is far from being considered a subject. In this sense, to the extent that she has been recovering her role as a subject, this has contributed to the extension of the feminine, taking into account the idea that there is no single model of femininity, which is why the impulse devolves upon on a diversity of constructable models. Thus, updating gender identity would be determining, with a similar effort to turn over the demands of political, cultural, social and economic rights, to the very notion of women, which we could understand as categorizing. And being such, the implication of the citizens for their development is required, or, what is the same, of a spectator who knows that everything is still to be done.

Therefore, although it does not canonically monopolize the work of any of the creators, this point of view is present in the works of Teresa Lanceta, both in the processes she uses for its realization and in the artistic consideration itself. Also in the perspective of Teresa Cebrián, woman protagonises an art for the transformation of mentalities. And Mery Sales penetrates, from

pictorial support, into different political ideologies concerned with feminist claims, whose complexity, already addressed in its dimension of gender themes, is one of the perspectives of the installation of Paloma Navares.

3. The frictions between technology and the everyday

Whether or not we have lost the advantages we had in our space of habits, is already an outlook that shows the longing for a lost form of everyday life, surely inherited from a past seen as slowed down, reflective and of standardized pulsations. Therefore, although the undeniable mythification of the preceding underlies, a minimum intellectual condition would compel an argument about the invention of the printing press or the steam engine, and even the most addicted to technology would remind us smugly of the invention of the wheel. All of these episodes which are moments of humanity transformed by technology.

But now avoiding dexterity as an original, sweaty and, if you like, vulgar and professional art, the tools of the present are others. And they are at the core of a post-industrial capitalist society, from which we see the speed of technological advances as an issue that must be confronted with caution, because experience teaches us that they can become irrational factors in our daily lives. Far from the futuristic flare and the futurism of the machine and machinery, the paradox, seen thus, is that a sequence of rationality proved by science ends up promoting the feeling of an experience in permanent irrationality, frequently at the dictation of a daily manipulation.

If we accept the foregoing, the adventure of living is narrowed from that one-dimensional Marcusean mode, and our capacity to think is limited and self-limiting to obey. The frictions of technology with everyday life are but subtle ways of eroding freedom of thought. Although without negative utopias, happy worlds –which have not stopped showing the possibilities of self-destruction of the human being– continue to be characterized by instrumentalisation, imposing control and evaluating a doing based on the rubric of economic optimization, three approaches which tend to establish that technology, contradicting the wise words of Aristotle, determines the end and not only the means for the production of anything.

Trying to overcome the fact that technological efficiency manifests itself without caution in our daily will, art does not perish in the mere exhibition of meanings, since it critically elaborates a commitment with the social world without lowering the guard over the consequences of the imperative requirements of the technological.

Some of the previous reflections are incorporated directly into Jorge Julve's poetics, appealing to the public/private binomial. They are also present in the creations of Olga Diego and her research on the creation of artefacts. They are also part of the projects of Moisés Mañas, as well as the proposals of Inma Femenía, in her critical review of the social sphere, a relevant aspect in the mass media environment that links to the video creations of Damià Jordà. Other approaches, to this state of heterogeneity of elements and formulations, would correspond to the work of Rosana Antolí, the graphic ceramics of Xavier Monsalvatje, or the drawings of Ernesto Casero.

4. The individual/society binomial

The pairing that occurs in the relationship between the individual and the organized collectivity is not an opposition in artistic terms. After the wounds of bohemia, it would seem to be irreconcilable and intentionally fruitful. But read and assimilated, they are both sides at the same time.

However, the objectivity of any collective in which the artist is also integrated, implies additionally that art might carry out a denial of existence. Aesthetically analysed, pointing to art is to show its difference to the world, and the latter, for the artist, is always something collective. When the artistic is carried out, in its materialization through a subjective process, it is nothing but the objectification of an individual. Based on this fact, the concerns, interests and meanings of collectivity play intensely in current creative proposals in a transcendental way, because the artist's experience resides in the distortions it offers. Artistic proposals, in this circumstance, have been problematized as mirrors of a society within which the individual is a witness and victim of an increase in the restriction of freedoms. Faced with the growing lack of freedom in our societies, the contradiction is also expressed in the freedom, which in itself art possesses, already having escaped from a previous functionality.

The binomial individual/society, artist/collective, appears with the previous, in a more than irrefutable taking of sides, and manifests involvement or clear antagonism, and these are the keys to the positions of the artists who are involved in pointing out, resolving or subverting the dynamics of society. It should not be surprising, therefore, that their autonomy depends on such dissension.

In these dynamics, we would understand the task of Mar Arza, for which she undertakes a route that deals with minimal routines, just as Fermín Jiménez Landa travels in a slight interventionism towards the real or Tania Blanco reveals the present of an imaginary social. With them, Agustín Serisuelo

determines a symbolism of locations and places, Art al Quadrat focuses a reflection on our ways of life, Maribel Domènech speaks of a problematized everyday life. Xisco Mensua notes the chronicle of an apparent disappearance that holds painting as a traditional protagonist object, and Aurelio Ayela rewrites alternative graphics from an expanded concept of drawing. And lastly, Pilar Beltrán questions metaphorically and poetically socially normalized behaviours and situations.

5. The culture of sustainability

It is not so much to be raising in the traditional art/science debate the informative or educational opportunities of both types of knowledge, as to resume the value of the amazing question that the artistic incident promotes in relation to Nature. In this sense, the questioning would have two stages. On the one hand, the initial natural reality from which it starts; on the other, the new reality that art expresses and adds to the previous one or complements it. To create natural reality in order to make visible the invisible, because, the latter, can end up disappearing, and is, as is well known, unique.

Life, in its entirety, is also a matter of balance, of complex and interdependent relationships which Nature sustains. In the art which does not resort to the aesthetisation of a green nature, nor promotes an eco-mystical idealization of it, one tends rather to favour the perspective that the natural is also constructed socially. Contemporary artistic behaviours have recorded concerns, vindications or denunciations in a multitude of historical contexts, going deeper and persevering in a goal that human beings should pursue as a species when it comes to maintaining their systems of life on the planet. Nature is in the *polis*.

Based on what was said before, the mechanisms of art are presented, according to a horizon and legitimate desire that shows the creative project as a producer of alternative knowledge, that is to say, of that which is invisible. Sustainable development and, at the same time, the conviction about the vulnerability of humanity, in addition to cornering the anthropocentric vision and condemning extractive or predatory behaviours, is established in art through the expression of the natural impacted by the mention of new Paradigms, scientific warnings, changes in people's behaviour and reorientations of productive systems.

All this is incorporated in the work of Hugo Martínez-Tormo, involved in civic awareness as well as in the defence of new paradigms of civilization. The work of Jesús Rivera would also be assigned this line of thought, focused on a

concept of landscape emptied of soul and revisited, the latter a condition used in the idea of representation handled by Àngel Masip in the new landscape of the society of waste, or in the symbolic re-codification that Nelo Vinuesa makes of the same pictorial genre. Sustainability, in these poetics, is conducive and embraces art.

EPILOGUE

The artists, taken as examples of a panorama of questions and meaningful definitions in this combination of contemporary interjections, unfold their work in installations and videos, paintings, sculptures and drawings, made in the first two decades of the 21st century. All of this without the collection having to try and resolve the uncertainties of the moment, but opening towards the future the contributions of other creators, trying to unite the creative power of our country, and daring to reflect on that unstable and difficult universe of contemporaneity, in which, from the beginnings that configured this set of artworks, is included current Valencian art.

Ricard Silvestre
Universitat de València - IUCIE-CDAVC

ROSANA ANTOLÍ

Alcoi, 1981

F=P.e/1. 2017

Fusta, ferro, goma i motors giratoris.

Vídeo i audio per Tomaga. Dimensions variables.





COSSOS QUE OSCIL·LEN I OBJECTES QUE PENSEN

En les peces artístiques en què el públic pot interactuar, el judici de la mirada és substituït o, almenys, compartit en la seua exigència, amb el de l'acció. Si l'obligatorietat d'adquirir una opinió pròpia suposa, molt sovint, un repte per a qui percep i mira, demandar una acció trenca la distància de la contemplació per a esdevindre acte. I no qualsevol tipus de públic podria *obrir-se* tant amb una instal·lació com per a formar-ne part, és a dir, atorgar a la seua implicació un posicionament crític. Almenys des de Duchamp, s'ha assumit que qui acaba de completar una obra d'art contemporani és qui l'observa. Sense algú que la mire i la pense, aquesta obra romandrà en silenci, serà un objecte que espera, no un cos que respira o que s'exposa veritablement. Així doncs, l'exigència de qui observa es troba en aquesta ocasió ampliada per la possibilitat de ser part activa de l'obra.

F=Pe/1 és una instal·lació composta de diversos elements que presenten una doble funció. D'una banda, són objectes disposats per a ser emprats pel públic o en accions projectades per l'artista per a *performers* externs; d'altra banda, la disposició espacial d'aquests objectes a les parets i al sostre sembla que mostra el recorregut mateix de les peces, en un seguit de moviments congelats que, no obstant això, sempre mostren una lleu oscil·lació, encara que siga per la simple circulació del públic o per la cadència pendular de les peces després d'haver sigut impulsades. La disposició d'algunes peces a l'espai també recorda els traços marcats per a efectuar un recorregut concret, o una coreografia. El títol mateix de la instal·lació fa referència a una fórmula matemàtica sobre els cossos en suspensió en l'aire. A més, presenta un vídeo amb clares vinculacions modernes, en la línia de les composicions de Hans Richter, passat ara pel filtre de la producció digital i d'un àudio de tendències minimalistes, amb Steve Reich com a principal inspirador. A aquesta amalgama de «situacions» cal afegir la presència dels *performers* quan interactuen amb les peces de metall, plàstic o fusta, la qual cosa incorpora una altra de les funcions principals de la instal·lació: el moviment de gestos i accions de la quotidianitat.

Si hi ha alguna cosa que recorre de manera transversal les diverses disciplines artístiques i, d'alguna manera, les categoritza, és la vinculació de l'obra amb la vida de qui la realitza. En aquest cas, Rosana Antolí sembla que analitza els moviments diaris i les rutines establides com a coreografies sense assaig previ, però mai més ja exemptes de posada en escena. Vivim immersos de manera tan aclaparadora en societats mediatitzades per l'audiovisual, que qualsevol acte que duem a terme és susceptible d'acabar sent un registre publicat en

una xarxa social, per voluntat pròpia o per acció més o menys autoritzada d'algú del nostre entorn. Cada acció pot ser imaginada espacialment amb la distància que abans atorgaven les càmeres, i que ara es grava amb el telèfon mòbil, un apèndix corporal del que és impossible distanciar-se. Si, en efecte, les distàncies s'han reduït, s'ha ampliat per contra la nostra permissivitat per a preservar la intimitat. I en el clàssic binomi art i vida, els límits s'han difuminat i han esdevingut símptoma d'una època.

Aquesta dicotomia va emergir amb contundència a principis dels anys seixanta del segle XX, quan el moviment Fluxus, que no feia cap distinció entre art i vida, incorporava qualsevol acció quotidiana i la convertia en peça artística. La importància del Fluxus ha sigut decisiva per a l'art conceptual, ja que ha inaugurat molts dels seus aspectes clau, «com la insistència en la participació de l'espectador, el gir cap a la performativitat lingüística i els començaments de la crítica institucional»¹. Hi ha una línia de referències prima (i delicada), característica d'una generació sencera, l'anomenada generació de postguerra, que «es desmarcava de la figura aclaparadora de Jackson Pollock i dirigia la seua mirada al dadaisme en general i cap a l'obra de Duchamp en particular, guiada per la influència dels models aleatoris de [John] Cage, per una estètica del quotidià i per un nou tipus de subjectivitat (artística)»². D'altra banda, Peter Osborne ha qualificat la fotografia actual com «postconceptual»³, potser donant per fet que les noves pràctiques artístiques contemporànies s'assenten sobre bases actualitzades d'allò anterior, a diferència de les ruptures radicals que van predominar durant les avantguardes històriques del període d'entreguerres.

Diverses d'aquestes característiques ressonen d'alguna manera en *F=Pe/1*. Encara que, això sí, aquesta instal·lació ve filtrada per les formes de fer i de mostrar el visual immers en (o, per dir-ho d'una manera més precisa, emergint d'una) «cultura pantogràfica», segons el concepte encunyat per Johann Swinnen⁴. Més enllà de les imatges fixes, l'obra de R. Antolí sembla vincular-se amb la imatge des de la mediació que suposen canals com YouTube o Vimeo, xarxes socials com Instagram o Facebook, maneres de pensar(-nos) des de la relació virtual, el «viquiconeixement» transversal i l'expressió del jo com *performance* continu. És a dir, res d'això està necessàriament present en la instal·lació, ja que les referències es plantegen en termes minimalistes, conceptuals, fins i tot adscriuint-se a un tipus d'escultura característica dels anys huitanta en què l'objectual i un catàleg concret de materials van ser emblemes del ressorgiment escultòric d'aquell moment. No obstant això, hi ha en tot el conjunt una manera de veure l'entorn que el relaciona molt clarament amb l'època actual: capaç de sintetitzar referències creuades i, alhora, en aquest gest ampli, ser prototípicament contemporani.

D'alguna manera, aquest potencial d'actualitat ve impulsat encara més, si és possible, per la presència discontinua de la *performance* i la dansa dins de la instal·lació. Si bé aquesta vinculació també recorre alguns dels passatges més selectes de la història de l'art d'avantguardes –des de les històriques de les primeres dècades del segle XX a les sorgides en els anys seixanta i setanta–, la relació actual entre espais expositius i dansa performativa presenta unes qualitats pròpies que, de nou, tenen en la imatge i en la difusió multicanal d'aquesta un catalitzador principal. En participar en l'experiència proposada per la instal·lació « $F=Pe/1$ » es podria tindre la certesa, encara que segur que està més pròxima a una il·lusió, de ser un objecte pensant o un cos que oscil·la, penjant del sostre o d'una paret.

Álvaro de los Ángeles
Comissari i crític d'art

1. Bois Y-A., Buchloh, B., Foster, H., Krauss, R. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 456.
2. *Op. cit.* 457.
3. Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso.
4. Swinenn, J. (2002). Reciclar la realidad: buscar una infraestructura histórica de la paradoja al paroxismo. En Fontcuberta, J. (ed.). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: ACTAR.

VAL





CAST

CUERPOS QUE OSCILAN Y OBJETOS QUE PIENSAN

En las piezas artísticas donde el público puede interactuar, el juicio de la mirada es sustituido o, al menos, compartido en su exigencia, con el de la acción. Si la obligatoriedad de adquirir una opinión propia supone, muy a menudo, un reto para quien la percibe y mira, demandar una acción rompe la distancia de la contemplación para devenir acto. Y no cualquier tipo de público podría *darse* tanto a una instalación como para formar parte de ella, otorgando a su implicación por lo tanto un posicionamiento crítico. Al menos desde Duchamp, se ha asumido que quien acaba de completar una obra de arte contemporáneo es quien la observa. Sin alguien que la mire y la piense, esa obra permanecerá en silencio, será un objeto que espera, no un cuerpo que respira o se expone verdaderamente. Así pues, la exigencia de quien observa se halla en esta ocasión ampliada por la posibilidad de ser parte activa de la obra.

$F=Pe/1$ es una instalación compuesta de diferentes elementos que presentan una doble función. Por un lado, son objetos dispuestos para ser empleados por parte del público o en acciones proyectadas por la artista para *performers* externos; por otro, su disposición espacial en paredes y techo parecen mostrar el propio recorrido de las piezas, en una suerte de movimientos congelados que, sin embargo, siempre muestran una leve oscilación, siquiera por el simple circular del público o por la cadencia pendular de las piezas tras haber sido impulsadas. La disposición de algunas piezas en el espacio también recuerda a los trazos marcados para realizar un recorrido concreto, o una coreografía. El propio título hace referencia a una fórmula matemática sobre los cuerpos en suspensión en el aire. Asimismo, se compone de un vídeo con claras vinculaciones modernas, en la estela de las composiciones de Hans Richter, pasado ahora por el filtro de la producción digital y de un audio de tendencias minimalistas, con Steve Reich como principal inspirador. A esta amalgama de «situaciones» cabe añadirle la presencia de los *performers* cuando interactúan con las piezas de metal, plástico o madera, incorporando otra de las funciones principales de la instalación: el movimiento de gestos y acciones cotidianos.

Si hay algo que recorre de manera transversal las distintas disciplinas artísticas y, en cierto modo, las categoriza, es la vinculación de la obra con la vida de quien la realiza. En este caso, Rosana Antolí parece analizar los movimientos diarios y las rutinas establecidas como coreografías sin ensayo previo, pero nunca más ya exentas de puesta en escena. Vivimos inmersos de manera tan abrumadora en sociedades mediatizadas por lo audiovisual, que cualquier acto que realicemos es susceptible de acabar siendo un registro publicado en una red social, por voluntad propia o por acción más o menos

autorizada de alguien de nuestro entorno. Cada acción puede ser imaginada espacialmente con la distancia que antes otorgaban las cámaras, y que ahora se graba con el teléfono móvil, un apéndice corporal del que es imposible distanciarse. Si, en efecto, las distancias se han reducido, se ha ampliado por el contrario nuestra permisividad para preservar la intimidad. Y en el clásico binomio arte y vida, los límites se han difuminado y han devenido síntoma de una época.

Esta dicotomía emergió con contundencia a principios de los años sesenta del siglo XX, cuando el movimiento Fluxus, que no hacía distinción alguna entre arte y vida, incorporaba cualquier acción cotidiana y la convertía en pieza artística. La importancia del Fluxus se ha demostrado decisiva para el Arte Conceptual, inaugurando muchos de sus aspectos clave, «como la insistencia en la participación del espectador, el giro hacia la performatividad lingüística y los comienzos de la crítica institucional»¹. Hay una delgada (y delicada) línea de referencias, característica de una generación entera, la denominada de posguerra, que «se desmarcaba de la figura abrumadora de Jackson Pollock y dirigía su mirada al Dadaísmo en general y a la obra de Duchamp en particular, guiada por la influencia de los modelos aleatorios de [John] Cage, por una estética de lo cotidiano y por un nuevo tipo de subjetividad (artística)»². Por otro lado, Peter Osborne ha calificado la fotografía actual como «postconceptual»³, quizás dando por sentado que las nuevas prácticas artísticas contemporáneas se asientan sobre bases actualizadas de lo anterior, a diferencia de las rupturas radicales que predominaron durante las Vanguardias históricas del período de entreguerras.

Varias de estas características resuenan de alguna manera en $F=Pe/1$. Aunque, eso sí, esta instalación viene filtrada por las formas de hacer y mostrar lo visual inmersa en (o, por decirlo más precisamente, emergiendo de) una «cultura panfotográfica», según el concepto acuñado por Johann Swinnen⁴. Más allá de las imágenes fijas, la obra de R. Antolí parece vincularse con la imagen desde la mediación que suponen canales como YouTube o Vimeo; redes sociales como Instagram o Facebook, modos de pensar(nos) desde la relación virtual, el wiki-conocimiento transversal y la expresión del yo como *performance* continuo. Es decir, nada de esto está necesariamente presente en la instalación, pues las referencias se plantean en términos minimalistas, conceptuales, incluso adscribiéndose a un tipo de escultura característica de los años ochenta donde lo objetual y un catálogo concreto de materiales fueron emblemas del resurgir escultórico de ese momento. Sin embargo, existe en todo el conjunto una manera de ver el entorno que lo relaciona muy claramente con la época actual: capaz de sintetizar referencias cruzadas y, al tiempo, en el mismo gesto amplio, ser prototípicamente contemporáneo.

En cierta manera, este potencial de actualidad viene impulsado más si cabe por la presencia discontinua de la *performance* y la danza dentro de la instalación. Si bien esta vinculación también recorre algunos de los pasajes más selectos de la Historia del arte de vanguardias –desde la históricas de las primeras décadas del siglo XX, a las surgidas en los años sesenta y setenta– la relación actual entre espacios expositivos y danza performativa presenta unas cualidades propias que, de nuevo, tienen en la imagen y en su difusión multicanal un catalizador principal. Al participar en la experiencia propuesta por la instalación $F=Pe/1$ se podría tener la certeza, aunque seguro que está más próxima a una ilusión, de ser un objeto pensante o un cuerpo que oscila, pendiente del techo o de una pared.

Álvaro de los Ángeles
Comisario y crítico de arte

1. Bois Y-A., Buchloh, B., Foster, H., Krauss, R. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 456.
2. *Op. cit.* 457.
3. Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso.
4. Swinnen, J. (2002). Reciclar la realidad: buscar una infraestructura histórica de la paradoja al paroxismo. En Fontcuberta, J. (ed.). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: ACTAR.

OSCILLATING BODIES AND OBJECTS THAT THINK

In artistic pieces with which the public can interact, the judgment of vision is replaced or, at least, shared with the action in its requirement. If the obligation to acquire an own opinion is, very often, a challenge for those who perceive and see it, to insist upon action breaks the distance of contemplation to become an act. And not just any kind of public could *give themselves* so much to an installation that they form a part of it, thus giving their involvement a critical positioning. At least since Duchamp, it has been assumed that the observer is the person who completes a work of contemporary art. Without someone who looks at it and thinks about it, the work will remain silent, it will be an object that awaits, not a body that breathes or is truly exhibited. Thus, the demand of the observer is on this occasion enlarged by the possibility of being an active part of the work.

F=Pe/1 is an installation composed of different elements that have a double function. On the one hand, they are objects arranged for use by the public or in actions projected by the artist for external performers; on the other hand, their spatial arrangement on the walls and ceiling seems to show the actual course of the pieces, in a kind of frozen movement that, however, always show a slight oscillation, either through the simple circulation of the public or through the rhythmic swing of the pieces after being moved. The arrangement of some of the pieces in the space also recalls trails marked to make a specific route, or a choreography. The title itself refers to a mathematical formula about bodies suspended in air. It also consists of a video with clear modern links, in the wake of the compositions of Hans Richter, now passed through the filter of digital production and an audio of minimalist trends, with Steve Reich as the main inspiration. To this amalgam of “situations” we must add the presence of the performers when they interact with the pieces of metal, plastic or wood, incorporating another of the main functions of the installation: the movement of everyday gestures and actions.

If there is something that transversally crosses different artistic disciplines and, in a certain way, categorizes them, it is the link between the work and the life of the artist. In this case, Rosana Antolí seems to analyse daily movements and established routines as choreographies without previous rehearsal, but never again exempt from being staged. We live immersed so overwhelmingly in societies mediated by the audiovisual, that any act we perform is likely to end up recorded and published on a social network, by our own choice or by the more or less authorized action of someone from our environment. Each action can be spatially imagined with the distance previously granted by the

cameras, and now it is recorded with the mobile phone, a corporal appendix from which it is impossible to distance oneself. If, in fact, distances have been reduced, on the contrary our permissiveness in preserving intimacy has broadened. And in the classic binomial of art and life, the limits have become blurred and symptomatic of an era.

This dichotomy emerged with forcefulness in the early sixties of the twentieth century, when the Fluxus movement, which made no distinction between art and life, incorporated any everyday action and turned it into an artistic piece. The importance of Fluxus has proven decisive for Conceptual Art, inaugurating many of its key aspects, “such as the insistence on viewer participation, the turn towards the linguistic performative and the beginnings of institutional critique”¹. There is a thin (and delicate) line of references, characteristic of an entire generation, called the post-war generation, which “directed away from the overpowering presence of Jackson Pollock toward Dadaism in general and the work of Duchamp in particular, and was guided in this by the pervasive influences [John] Cage’s models of chance operation, an aesthetic of the everyday and a new type of (artistic) subjectivity”². “On the other hand, Peter Osborne has described current photography as “post-conceptual”³, perhaps assuming that new contemporary artistic practices are based on updated versions of the previous ones, unlike the radical ruptures that prevailed during the historical avant-garde of the inter-war period.

Several of these characteristics resonate in some way in *F=Pe/1*. Although, of course, this installation is filtered by the ways of making and showing the visual immersed in (or, to put it more precisely, emerging from) a “pan photographic culture”, according to the concept coined by Johann Swinnen⁴. Beyond the still image, the work of R. Antolí seems to link itself with the image through the mediation implied by channels like YouTube or Vimeo; social networks like Instagram or Facebook, ways of thinking (ourselves) from a virtual relationship, transverse wiki-knowledge and the expression of the self as a continuous *performance*. That is, none of this is necessarily present in the installation, because the references are presented in minimalist, conceptual terms, even ascribing to a type of sculpture characteristic of the eighties where the objectual and a specific catalogue of materials were emblems of the sculptural resurgence of that period. However, in the overall assembly there is a way of seeing the environment that relates it very clearly to the current era: capable of synthesizing cross references and, at the same time, in the same broad gesture, being prototypically contemporary.

In a certain way, this potential of topicality is driven more if possible by the discontinuous presence of performance and dance within the installation. While this link also covers some of the most select passages in the history of avant-garde art –from the historical ones of the first decades of the twentieth century, to those that emerged in the sixties and seventies– the current relationship between exhibition spaces and performative dance has its own qualities that, once again, have a main catalyst in the image and in its multichannel broadcasting. By participating in the experience proposed by the installation *F=Pe/1* one could have the certainty, although it is surely close to an illusion, of being a thinking object or a body that oscillates, hanging from the ceiling or from the wall.

Álvaro de los Ángeles
Curator and art critic

1. Bois Y-A., Buchloh, B., Foster, H., Krauss, R. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 456.
2. *Op. cit.* 457.
3. Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso.
4. Swinenn, J. (2002). Reciclar la realidad: buscar una infraestructura histórica de la paradoja al paroxismo. En Fontcuberta, J. (ed.). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: ACTAR.

XAVIER ARENÓS

Vila-Real, 1968

Madriguera #9. Proun. 2012

Fusta, pintura aïllant al cautxú. 150 x 365 x 268 cm.



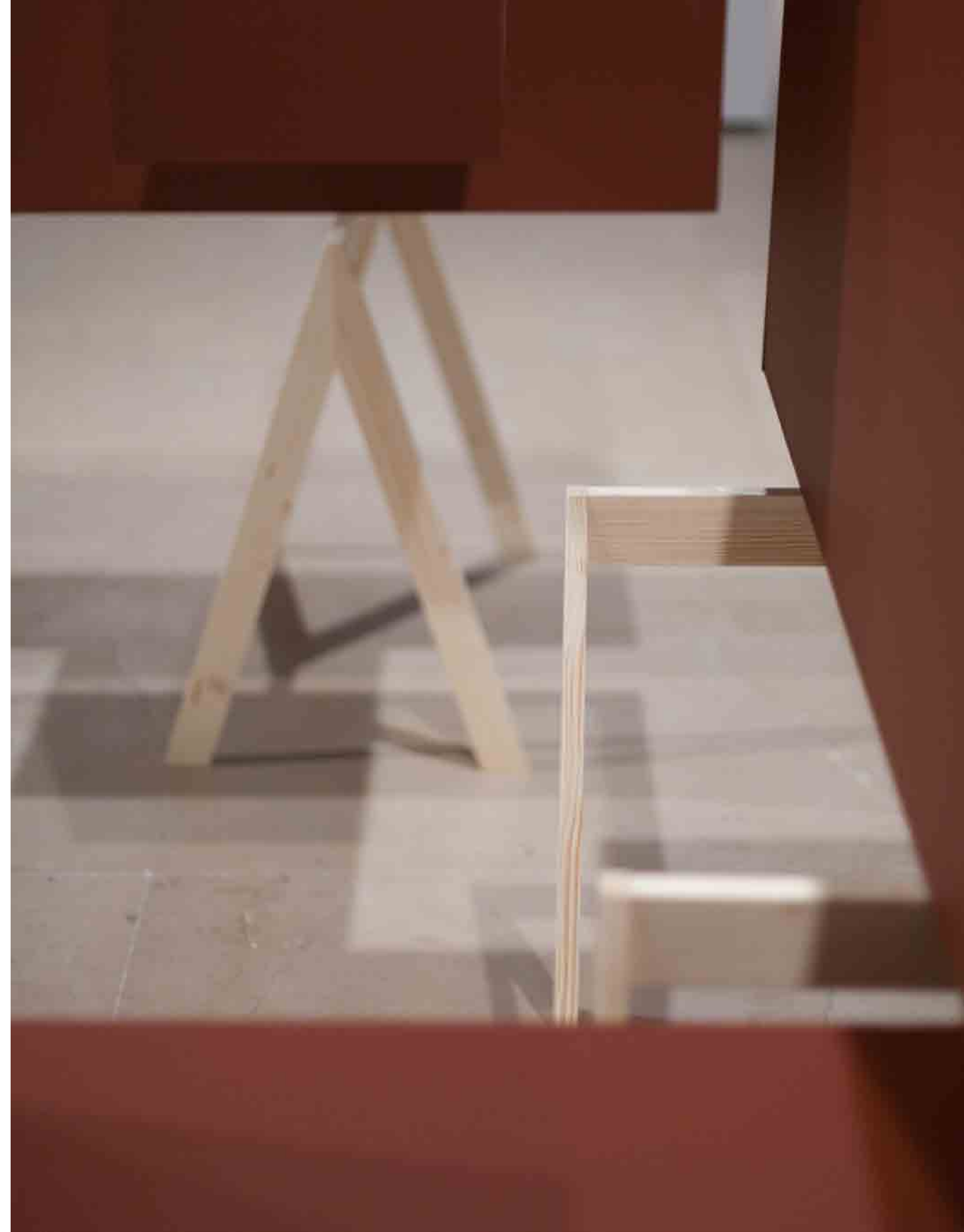
UTOPIES INESTABLES

«La salvació d'allò bell és la salvació d'allò vinculant»¹. Byung-Chul Han ens alerta d'una quotidianitat cada vegada més estetitzada, en què ja res té consistència i les coses produeixen un grat passatger. Per al filòsof, només és possible trobar la bellesa en allò que funda durada, en allò que es converteix en mesura, en allò reminent. Evocar espais pretèrits, recuperar el record o denotar la influència de traçats utòpics ens mostra que, com va assenyalar Bourriaud, l'art hui en dia és un estat de trobada. En un estratègia conceptual similar, Xavier Arenós refon utopies en les seues creacions, les seues experimentacions artístiques generen universos possibles restaurant remots anhels d'altres territoris existencials. I així, com la reminiscència –en psicologia– millora l'aprenentatge després d'un període de descans, el seu *Madriguera #9. Proun* (2012) és fruit d'aquest procés necessari de distanciament temporal, una peça en què, amb la seua potent mirada evocadora, materialitza el *Proun núm. 10* (1919) projectat per l'emblemàtic constructivista rus El Lissitzky.

VAL

Proun és l'acrònim de les paraules russes «PROyect Utverzhedenia Novogo» ('Projecte per a l'Afirmació del Nou')², terme utilitzat pel polifacètic artista Lazar Lissitzky (1890-1941) per a designar una sèrie de dibuixos amb composicions geomètriques que trencaven les lleis tradicionals de la perspectiva. Els *Proun* (1919-1925) van ser creats com a metàfora de les transformacions de la societat; en aquests, Lissitzky fusiona pintura i arquitectura buscant un llenguatge nou per a una era nova. Jocs espacials dinàmics traçats mètricament en què domina la asimetria sota punts de vista divergents. Dissenys que oferien un llenguatge rupturista i iconoclasta que pretenia ser assequible per a tots els estrats socials. A pesar que la majoria no van ser erigits, constitueixen la principal aportació al món de l'art del suprematista rus.

Amb el seu afany crític reconstructiu, Xavier Arenós reinterpreta en el seu *Madriguera #9* aquells dissenys d'avantguarda. A partir del *Proun núm. 10* (1919), per mitjà de la seua característica tècnica pròxima al bricolatge, confecciona una obra tridimensional construïda en fusta i recoberta amb una pàtina de pintura al cautxú que li proporciona un aspecte auster de blocs de ferro massissos. L'aparença sòlida de la peça resultant ha sigut perforada per túnels que possibiliten la comunicació entre els dos extrems. La sonoritat es veu així mateix alterada per una sèrie de molls introduïts a l'interior que potencien l'efecte de reverberació. Un fenomen físic de persistència sonora espaciotemporal que, a diferència de l'eco, és percep acústicament com una addició que modifica el so original. Mentre el ressò permet distingir entre el





VAL

so directe original i l'indirecte reflectit, la reverberació no és una prolongació del so una vegada s'ha extingit ja l'original. Alguna cosa similar ocorre amb els traços subversius amb els quals Lissitzky va voler transformar la societat, el seu projecte inconclús per a una societat ja extingida és ara reverberat per Arenós simultaniejant passat i present per a reivindicar un art transformador. La formulació fisicoespacial que du a terme en la seua obra, assimila aquest art relacional en què les «utopies socials i l'esperança revolucionària van deixar el seu lloc a microutopies del quotidià i estratègies mimètiques»³. Aquesta «*Madriguera*» ('cau', en valencià) és fruit d'una estratègia mimètica, i impregnada de coneixement per mitjà de la seua tasca arqueològica, reflecteix allò que va quedar truncat i el seu retorn llança pautes noves al debat intel·lectual entorn de la deriva social.

Reconeixem en Arenós al *bricoleur*, terme que Lévi-Strauss va assignar a aquell que elabora estructures a partir de fragments d'estructures preexistents en mons ja extingits, que, paradoxalment, determinen taxonomies noves. El *bricoleur* crea a través dels esdeveniments, no rebutja elements estructurals antics, per tant, no necessita matèries primeres noves, construeix amb el que li és útil i funcional. Aquesta *Madriguera* com a nova utopia de refugi es fonamenta en restes de l'antic discurs, en el que van ser fragments significants de la història d'una societat. I així, al concepte li confereix un implicació social forta en l'actualitat, de l'esdevenidor fracassat en la cerca de la utopia, ressorgeix, inquietant, una trama de tensions crítiques per a relatar la història esborrada, suggerir nous espais, sumar memòria, airejar els conflictes...

El treball de Xavier Arenós investiga en els processos utòpics que buscaven una millora de la societat per a analitzar-los; no es tracta de narrar el que ha esdevingut, sinó de revisar el pensament simbòlic de la modernitat per a millorar la societat actual, per a instar a la lluita per un futur més just. Així com el cau és un refugi, un lloc retirat i amagat on ocultar-se, en explorar l'etimologia de la paraula ens castellà, *madriguera*, ens topem amb el terme *matrix*, que en llatí significa femella reproductora, nodrissa. És per això, que en castellà el cau, a més de lloc d'ocultació, de repòs, és un origen, un renaixement.

La idea de cau és per a Arenós un episteme estéticoconceptual des d'on restablir la utopia, és el llindar d'un nou escenari. El nostre present es caracteritza pel que Zygmunt Bauman anomena modernitat líquida, una societat globalitzada en la qual els pàries del món es veuen condemnats a vagar com a residus humans. El primer pas per a modificar aquesta realitat és proporcionar arrelament, donar refugi a aquesta transitorietat i remeiar la por a la intempèrie. Els artefactes dissenyats es dirigeixen a reflexionar sobre l'espai i el usos col·lectius d'aquest; en el projecte *Madriguera #9* es trasllueix

la utopia del *proun*, els seus blocs configuren una realitat consistent i alhora transformadora, un lloc on passat i present es comuniquen. Un lloc de repòs on evitar els conflictes i millorar les condicions de vida, on reposar la incertesa per a forjar el canvi social necessari. I, no obstant això, no intentem esbiaixar el que és obvi... aquest cau és una estructura dinàmica que sembla caminar com una eruga sobre les seues potes lleugeres, de manera que una vegada més són uns febles suports els que sustenten l'única contingència possible, de manera que es generen noves utopies inestables.

M^a Ángeles Pérez-Martín
Universitat de València

- 1. Han, B-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 110.
- 2. Alarcó, P. *El Lissitzky*. Web del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, www.museothyssen.org, [consultat l'un d'abril de 2018].
- 3. Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 35.



VAL

UTOPIÁS INESTABLES

«La salvación de lo bello es la salvación de lo vinculante»¹, Byung-Chul Han nos alerta ante una cotidianidad cada vez más estetizada, en la que ya nada tiene consistencia y las cosas producen un agrado pasajero; para el filósofo, solo es posible encontrar lo bello en aquello que funda duración, en lo que se convierte en medida, en lo reminiscente. Evocar espacios pretéritos, recuperar el recuerdo o denotar la influencia de trazados utópicos nos muestra que, como señalara Bourriaud, el arte hoy es un estado de encuentro. En similar estrategia conceptual, Xavier Arenós refunda utopías en sus creaciones, sus experimentaciones artísticas generan universos posibles restaurando remotos anhelos de otros territorios existenciales. Y así, como la reminiscencia –en psicología– mejora el aprendizaje tras un periodo de descanso, su *Madriguera #9. Proun* (2012) es fruto de ese proceso necesario de distanciamiento temporal, una pieza donde, con su potente mirada evocadora, materializa el *Proun 10* (1919) proyectado por el emblemático constructivista ruso El Lissitzky.

Proun es el acrónimo de las palabras rusas «PROyect Utverzhenia Novogo» (Proyecto para la Afirmación de lo Nuevo)², término utilizado por el polifacético artista Eliazar Lissitzky (1890-1941) para designar una serie de dibujos con composiciones geométricas que rompían las leyes tradicionales de la perspectiva. Los *Proun* (1919-1925) fueron creados como metáfora de las transformaciones de la sociedad; en ellos, Lissitzky fusiona pintura y arquitectura buscando un nuevo lenguaje para una nueva era. Dinámicos juegos espaciales trazados métricamente en los que domina la asimetría bajo divergentes puntos de vista. Diseños que ofrecían un lenguaje rupturista e iconoclasta, que pretendía ser asequible a todos los estratos sociales. A pesar de que la mayoría no fueron erigidos, constituyen la principal aportación al mundo del arte del suprematista ruso.

Con su afán crítico reconstructivo, Xavier Arenós reinterpreta en su *Madriguera #9* aquellos diseños de vanguardia. A partir del *Proun nº10* (1919), mediante su característica técnica próxima al bricolaje, confecciona una obra tridimensional construida en madera y recubierta con una pátina de pintura al caucho que le proporciona un austero aspecto de macizos bloques de hierro. La sólida apariencia de la pieza resultante ha sido horadada por túneles que posibilitan la comunicación entre ambos extremos. La sonoridad se ve asimismo alterada por una serie de muelles introducidos en su interior que potencian el efecto reverberación. Un fenómeno físico de persistencia sonora espacio-temporal que, a diferencia del eco, es percibido acústicamente como una adición que modifica el sonido original. Mientras el eco permite distinguir

CAST

entre el sonido directo original y el indirecto reflejado, la reverberación no, es una prolongación del sonido una vez se ha extinguido ya el original. Algo similar sucede con aquellos trazos subversivos con los que Lissitzky quiso transformar la sociedad, su proyecto inconcluso para una sociedad ya extinguida es ahora reverberado por Arenós simultaneando pasado y presente para reivindicar un arte transformador. La formulación físico espacial que lleva a cabo en su obra asimila ese arte relacional donde las «utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas»³. Esta *Madriguera* es fruto de una estrategia mimética, impregnada de conocimiento mediante su labor arqueológica refleja aquello que quedó truncado y su retorno arroja nuevas pautas al debate intelectual en torno a la deriva social.

Reconocemos en Arenós al *bricoleur*, término que Lévi-Strauss asignó a aquel que elabora estructuras a partir de fragmentos de estructuras preexistentes en mundos ya extinguidos, que, paradójicamente, determinan nuevas taxonomías. El *bricoleur* crea a través de los acontecimientos, no desecha antiguos elementos estructurales, por tanto, no precisa de nuevas materias primas, construye con aquello que le es útil y funcional. Esta *Madriguera* como nueva utopía de refugio se fundamenta en restos del antiguo discurso, lo que fueron fragmentos significantes de la historia de una sociedad. Y así, al concepto le confiere fuerte implicación social en la actualidad, del devenir fracasado en la búsqueda de la utopía resurge inquietante una trama de tensiones críticas para relatar la historia borrada, sugerir nuevos espacios, sumar memoria, airear los conflictos...

El trabajo de Xavier Arenós investiga en los procesos utópicos que buscaban una mejora de la sociedad para analizarlos, no se trata de narrar lo acontecido sino de revisar el pensamiento simbólico de la modernidad para mejorar la sociedad actual, para instar a la lucha por un futuro más justo. Así como la madriguera es un refugio, un lugar retirado y escondido donde ocultarse, al explorar la etimología de la palabra nos topamos con el término *matrix*, que en latín significa hembra reproductora, nodriza. Es por eso, que la madriguera además de lugar de ocultación, de reposo, es un origen, un renacimiento.

La idea de madriguera es para Arenós un episteme estético-conceptual desde donde restablecer la utopía, es el umbral de un nuevo escenario. Nuestro presente se caracteriza por lo que Zygmunt Bauman denomina modernidad líquida, una sociedad globalizada en la que los parias del mundo se ven condenados a vagar como residuos humanos. El primer paso para modificar esa realidad es proporcionar arraigo, dar refugio a esa transitoriedad y remedar el miedo a la intemperie. Los artefactos diseñados se dirigen a reflexionar sobre

el espacio y sus usos colectivos; en el proyecto *Madriguera #9* se trasluce la utopía del *proun*, sus bloques configuran una realidad consistente y a la vez transformadora, un lugar donde pasado y presente se comunican. Un lugar de reposo donde evitar los conflictos y mejorar las condiciones de vida, donde reposar la incertidumbre para forjar el cambio social necesario. Y, sin embargo, no intentemos soslayar lo obvio... esta madriguera es una estructura dinámica que parece caminar como una oruga sobre sus livianas patas, de modo que una vez más son unos endeble apoyos los que sustentan la única contingencia posible, generando nuevas utopías inestables.

M^a Ángeles Pérez-Martín
Universitat de València

1. Han, B-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 110.
2. Alarcó, P. *El Lissitzky*. Web del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, www.museothyssen.org, [consultado el 1 de abril de 2018].
3. Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 35.



UNSTABLE UTOPIAS

“The salvation of the beautiful is the salvation of the binding”¹, Byung-Chul Han warns us of an increasingly more aestheticized daily life, in which nothing has consistency and things produce a passing liking; for the philosopher, it is only possible to find beauty in what establishes duration, in what becomes a measure, in the reminiscent. Evoking previous spaces, recovering the memory or expressing the influence of utopian traces shows us, as Bourriaud would point out, that today art is a state of encounter. In a similar conceptual strategy, Xavier Arenós refuses utopias in his creations, his artistic experimentations generate possible universes restoring remote longings of other existential territories. And so, as the reminiscence –in psychology– improves learning after a period of rest, his *Madriguera* #9. *Proun* (Burrow # 9. *Proun*, 2012) is the result of that necessary process of temporary distancing, a piece which, with its powerfully evocative vision, materializes the *Proun* 10 (1919) projected by the emblematic Russian Constructivist El Lissitzky.

Proun is the acronym for the Russian words “PROyect Utverzhdenia Novogo” (Project for the Affirmation of the New)², a term used by the versatile artist Eliazar Lissitzky (1890-1941) to designate a series of drawings with geometrical compositions that broke the traditional laws of perspective. The *Proun* (1919-1925) series was created as a metaphor for the transformations of society; in it, Lissitzky merged painting and architecture looking for a new language for a new era. Dynamic spatial games traced metrically in which asymmetry under divergent points of view dominates. Designs that offered a rupturous and iconoclastic language, which was intended to be within reach of all social strata. Although the majority were not erected, they are the main contribution to the world of suprematist Russian art.

With his critical reconstructive desire, Xavier Arenós reinterprets in *Madriguera* #9 those avant-garde designs. Starting from *Proun* n°10 (1919), by means of his characteristic near DIY technique, he produces a three-dimensional work constructed in wood and covered with a rubber paint pattern which gives it the austere appearance of solid iron blocks. The solid appearance of the resulting piece has been pierced by tunnels that allow communication between both ends. The acoustics are also altered by a series of springs in its interior which enhance the effects of reverberation. A physical phenomenon of space-time sound persistence that, unlike the echo, is perceived acoustically as an addition that modifies the original sound. While the echo allows the original direct sound and the reflected indirect one to be distinguished, the reverberation does not, it is a prolongation of the sound once the original has already extinguished.

Something similar happened with those subversive traits with which Lissitzky wanted to transform society, his unfinished project for an already extinct society is now reverberated by Arenós, making past and present simultaneous in order to reclaim an art of transformation. The physical and spatial formulation performed by his work assimilates that relational art in which “social utopias and revolutionary hopes have given way to day-to-day micro-utopias and mimetic strategies”³. This *Madriguera* is the result of a mimetic strategy, impregnated with knowledge through its archaeological work, it reflects what was truncated and its return gives new guidelines to the intellectual debate about social drift.

We recognize in Arenós the *bricoleur*, a term that Lévi-Strauss assigned to those who produce structures from fragments of preexisting structures from worlds that have already disappeared, and which, paradoxically, determine new taxonomies. The *bricoleur* creates by development, does not discard old structural elements and, therefore, does not require new raw materials, building with what is useful and functional. This *Madriguera* as a new refuge utopia is based on remnants of the old discourse, which were once significant fragments of the history of a society. And thus, the concept confers it a strong social implication nowadays, from the failed future in the quest for utopia, a plot of critical tension resurfaces disturbingly, to tell the erased story, to suggest new spaces, add memories, air conflicts...

Xavier Arenós’s work investigates the utopian processes that sought an improvement in society to analyse them, it is not about narrating what happened but about revising the symbolic thinking of modernity to improve current society, to urge the struggle for a fairer future. Just as the burrow is a refuge, a hidden and isolated place to hide in, when exploring the etymology of the word (*madriguera*) we come across the term matrix, which in Latin means reproductive female, nurse. That is why the burrow in addition to a place for hiding, resting, is an origin, a rebirth.

The idea of the burrow for Arenós is an aesthetic and conceptual episteme from which to restore utopia, it is the threshold of a new scenario. Our present is characterized by what Zygmunt Bauman calls liquid modernity, a globalized society in which the world’s social outcasts are condemned to roam like human waste. The first step to modifying this reality is to provide roots, to give refuge to that transience and to remedy the fear of the outdoors. The designed artefacts are directed to reflect on space and its collective uses; in the *Madriguera* # 9 project, the utopia of the *proun* is revealed, its blocks form a consistent and at the same time transformative reality, a place where past and present communicate. A resting place to avoid conflicts and improve

living conditions, where we can take a break from uncertainty in order to forge the necessary social change. And yet, we do not try to avoid the obvious... this burrow is a dynamic structure that seems to walk like a caterpillar on its light legs, so that once again they are unstable supports which sustain the only contingency possible, generating new unstable utopias.

M^a Ángeles Pérez-Martín
Universitat de València

1. Han, B-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 110.
2. Alarcó, P. *El Lissitzky*. Web del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, www.museothyssen.org, [Consulted the 1st April 2018].
3. Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 35.

ART AL QUADRAT

València, 1982

Limbo económico en tres actos. 2014

Instal·lació

Primer Acto: El ahorro. Cinc impressions fotogràfiques, dos ventiladors i bitllets originals espanyols encunyats entre els anys 1925 i 1936. 100 x 200 x 50 cm.

Segundo Acto: Triple inversión. Tres impressions fotogràfiques, tres tubs de metacrilat, tres assecadors i 17 grams de segells originals emesos per Filatelia Española entre 1987 i 1998. 200 x 100 x 50 cm.

Tercer Acto: Autoinversión. Dues impressions fotogràfiques entrellaçades i dos ventiladors. 90 x 150 x 50 cm. 73 x 150 x 30 cm.



ART AL QUADRAT, LIMBO ECONÓMICO

Limbo económico és una instal·lació realitzada el 2014 per Art al Quadrat¹ que es desenvolupa en tres històries o actes diferents, però que formen part d'una mateixa narració. En aquesta obra conflueixen les dues línies conceptuais en les quals treballen aquestes artistes: per una part, el vessant crític, de denúncia, compromès amb problemes polítics i socials, actuals o de la història espanyola del segle XX, amb una crítica implícita al sistema econòmic capitalista, i per una altra part, el vessant en què relaten part de la història de la seua família, com directament perjudicada en els fets dolosos denunciats.

Aquesta triple instal·lació escenifica conceptes abstractes com ara capitalisme, estalvi o inversió, i gira entorn les diverses conseqüències econòmiques de l'estalvi i les inversions efectuades amb els excedents d'ingressos monetaris en tres moments determinats. L'estalvi serveix per a afrontar qualsevol emergència i tindre una seguretat més gran de cara a un futur, però no sempre aquest capital ofereix els beneficis esperats. Estalvi i inversió són dos conceptes fortament relacionats, però no són sinònims. La destinació dels diners és diferent en els dos conceptes. Estalviar és guardar o atresorar diners per a poder disposar-ne en el futur. I es diu inversió als diners que renunciem a gastar en el present buscant que en el futur ens aporten uns diners extres. Per tant, la diferència principal entre l'estalvi i la inversió és que, amb la inversió, en comptes de guardar els diners, el que es busca és que proporcionen una rendibilitat, és a dir, traure profit d'aquests diners i incrementar-ne el valor. Als diners que es destinen tant per a l'estalvi com per a la inversió, que en moltes ocasions, i a causa de circumstàncies diferents, resulten accions fallides, és al que aquestes artistes anomenen «llimbs» econòmics. Diners que es queden sense gastar o inversions que no aporten beneficis. Art al Quadrat unifica els dos conceptes en aquesta obra, però diferenciant en cada instal·lació l'estalvi i la inversió.

Els dos primers actes es poden incloure dins dels estalvis i inversions fallides i, en el tercer, personalment considere que el balanç és positiu, a pesar que les artistes mateixes indiquen que «malgrat la poca rendibilitat, ens movem entre la motivació i el convenciment personal que la nostra autoinversió va més enllà d'uns llimbs: representa una forma de vida».

La primera de les instal·lacions² és una peça única titulada *El ahorro* que recorda i denuncia la volatilitat dels diners com una de les conseqüències tristes derivades de la guerra del 36, en quedar-se sense valor els diners estalviats amb gran esforç per moltes famílies i que van guardar per si de

cas, posteriorment, tornaven a tindre valor. Els diners republicans d'aquesta instal·lació eren d'un familiar, ja mort, que els els va regalar el 2008 i, com podem veure en les fotografies, estaven guardats en sacs de tela o en la cartilla d'estalvi, i les monedes en un estoig. Diners que van perdre el seu valor com a conseqüència de la Guerra Civil. Un decret del govern franquista de desembre de 1938 (Barciela *et al.*) arruïnà les persones que tenien diners encunyats a la zona republicana, en la qual estava València amb posterioritat al 18 de juliol de 1936, i que afectava tant els diners en paper com els moviments de les cartilles, cartilles com la que es mostra en una de les fotografies, de la Caixa d'Estalvis de Sagunt. Els «diners rojos» van perdre entre un 80 % i un 90 % del seu valor respecte als diners que s'havien anat encunyant en el territori vencedor i, en conseqüència, queia en picat el poder adquisitiu i perjudicava greument les persones que havien passat aquest trist capítol de la nostra història en territori republicà. En la instal·lació, s'usen els ventiladors per a descriure, metafòricament, que el valor dels diners se l'emporta el vent al lloc que Gema i Mònica del Rei anomenen «llimbs» econòmics.

El segon acte³, *Triple inversión*, entronca directament amb una sèrie de compres que realitza la seua pròpia família, entre els anys 1987 i 1998, per atresorar tres col·leccions de segells per a les seues tres filles amb els estalvis obtinguts pel treball, pensant en el seu augment de valor i increment patrimonial en un futur, encara que la realitat d'aquest esforç econòmic haja sigut diferent. L'afició per col·leccionar segells sorgeix a mitjan segle XIX, en el moment en el qual apareixen les primeres estampilles postals. Durant moltes dècades van proliferar les filatèlies i el col·leccionisme de segells va estar molt de moda en les famílies. Els segells es guardaven perfectament organitzats en estotjos de pell. Actualment, el valor d'aquestes compilacions no ha augmentat i, de fet, hui en dia pràcticament no hi ha aquest tipus de col·leccionisme a causa de la utilització cada vegada menys freqüent del correu postal i de les estafes piramidals de les societats Fórum Filatélico i Afinsa que, descobertes el 2006, van portar a la ruïna moltes persones després d'haver-se creat una bombolla que realment era fum. En aquesta segona narració s'utilitza també la metàfora de l'aire –que s'aconsegueix amb uns eixugacabells de gran potència– el qual mou els segells, i amb aquests, s'emporta els diners invertits en aquests «llimbs» econòmics.

En el tercer i últim acte⁴, *Autoinversión*, la reflexió d'Art al Quadrat és diferent. En aquest cas, el significat de la instal·lació té a veure amb la inversió realitzada tant pels pares de les artistes en la seua educació i a l'inici de la seua carrera com per elles mateixes amb els beneficis que obtenen amb les seues obres i que reinverteixen en el seu treball. Les artistes qüestionen el resultat, però també indiquen que «representa una forma de vida més enllà d'aquests

«llimbs econòmics»». La meua opinió és que el resultat i benefici és palpable, real, a diferència de la resta d'inversions que es relaten en les altres dues instal·lacions. El treball i la trajectòria d'aquest col·lectiu artístic, els premis, les exposicions en les quals participen no deixa cap dubte: la *autoinversió*, com elles titulen aquest tercer acte, resulta més rendible que qualsevol inversió basada en especulacions de qualsevol tipus i que estan unides en una mateixa història en aquest *Limbo económico*. L'ús del ventilador propícia el moviment de les dues imatges entrelaçades: una representa Gema i Mònica del Rei, i l'altra, les xifres obtingudes dels costos, les inversions i els resultats del seu treball.

En definitiva, per mitjà d'aquestes tres instal·lacions, Art al Quadrat vol mantindre el record i la memòria d'episodis foscos que han afectat la seua pròpia família i representar, personificar i reflexionar sobre el que anomenen «llimbs» econòmics, un lloc en el qual se situen suposadament les inversions i les especulacions que no produeixen beneficis; de manera que en aquesta obra conflueixen els dos vessants que identifiquen el seu treball: la reivindicativa i la personal.

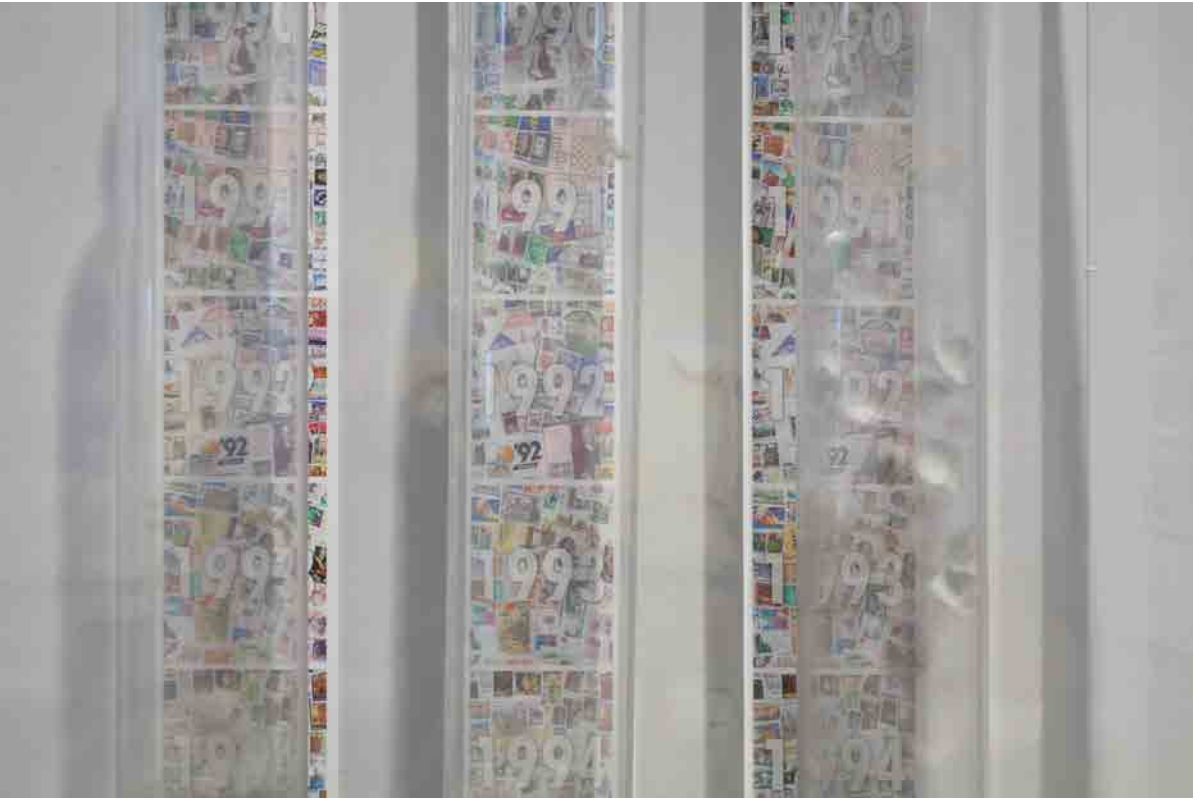
Pilar Tébar
Associació Valenciana de Crítics d'Art

VAL

1. Art al Quadrat és un col·lectiu artístic format el 2002 per les bessones Gema i Mònica del Rei, nascudes a Sagunt el 1982. Doctores en Belles Arts amb la tesi *Anàlisi del procés creatiu i d'identitat d'artistes bessons en l'art contemporani amb propostes d'Art al Quadrat (2002-2012)* per la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la UPV, on han realitzat també el màster en Producció Artística i la Llicenciatura en Belles Arts. Malgrat que la seua joventut, han irromput amb força en el panorama artístic. Han aconseguit nombrosos reconeixements (premis i beques) al seu treball, per mitjà del qual reivindiquen diversos aspectes socials, polítics o culturals. Han participat en nombroses exposicions, festivals, vídeo projeccions, tallers d'artista, conferències... Desenvolupen el seu procés creatiu en la fotografia, la instal·lació, el vídeo o la intervenció en diversos espais. En el seu web (<https://www.artalquadrat.net/>), es qualifiquen així: «artistes bessones dones mares, en aquest ordre, és la definició del nostre jo en aquests moments. I en cadascun d'aquests estadis, hi ha una lluita i una posició política davant d'allò establert que construeix l'obra d'Art al Quadrat».
2. Obra: *Limbo económico en tres actos. Primer acte: El ahorro*, 2014. Instal·lació de 150 cm x 300 cm x 55 cm. Peça única que consta de: cinc impressions fotogràfiques en Ultrachrome en paper Enhanced Matte de 192 g d'Epson sobre Dibond de 2mm; dos ventiladors de 1100 W i bitllets encunyats el 1925 i el 1936 per un valor total de 7.719,50 pessetes.
3. Obra *Limbo económico en tres actos. Segon acte: Triple inversió*, 2014. Instal·lació de 250 cm x 150 cm x 55 cm. Obra seriada: 3 còpies + 2 PA. Consta de tres impressions fotogràfiques en Ultrachrome en paper

Enhanced Matte de 192 g d'Epson, tres eixugacabells de 2200 W i velocitat d'eixida de l'aire de 110 km/h i 17 g de segells originals emesos per Filatèlia Espanyola entre 1987-1998.

4. Obra *Limbo económico en tres actos. Tercer acte: Autoinversión*, 2014. Instal·lació de dimensions variables (mínimes 73 cm x 150 cm x 30 cm). Obra seriada: 3 còpies + 2 PA. Consta de dues impressions fotogràfiques entrelaçades en Ultrachrome en paper Enhanced Matte de 192 g d'Epson. Una de 73 cm x 110 cm i una altra de 50 cm x 150 cm. Dos ventiladors de 15 cm de diàmetre de 17 W.



ART AL QUADRAT, LIMBO ECONÓMICO

Limbo económico es una instalación realizada en 2014 por Art al Quadrat¹ que se desarrolla en tres historias o actos diferentes, pero que forman parte de una misma narración. En esta obra confluyen las dos líneas conceptuales en las que trabajan estas artistas; por una parte, la vertiente crítica, de denuncia, comprometida con problemas políticos y sociales, actuales o de la Historia española del siglo XX, con una crítica implícita al sistema económico capitalista y otra, en la que relatan parte de la historia de su propia familia, como directamente perjudicada en los hechos dolosos denunciados.

Esta triple instalación escenifica conceptos abstractos como capitalismo, ahorro o inversión y gira en torno a las diferentes consecuencias económicas del ahorro y las inversiones realizadas con los excedentes de ingresos monetarios en tres momentos determinados. El ahorro sirve para afrontar cualquier emergencia y tener una mayor seguridad de cara a un futuro, pero no siempre ese capital ofrece los beneficios esperados. Ahorro e inversión son dos conceptos fuertemente relacionados, pero no son sinónimos. El destino del dinero es diferente en los dos conceptos. Ahorrar es guardar o atesorar dinero para poder disponer de él en el futuro. Y se llama inversión a aquel dinero que renunciamos a gastar en el presente buscando que en el futuro nos aporte un dinero extra. Por tanto, la diferencia principal entre el ahorro y la inversión es que, con la inversión, en vez de guardar el dinero, lo que se busca es que proporcione una rentabilidad, es decir, sacar provecho de ese dinero e incrementar su valor. Al dinero que se destina tanto para el ahorro, como para la inversión, que en muchas ocasiones y debido a diferentes circunstancias, resulta fallido es a lo que estas artistas denominan «limbo» económico. Dinero que se queda sin gastar o inversiones que no aportan beneficios. Art al Quadrat unifica los dos conceptos en esta obra, pero diferenciando en cada instalación el ahorro y la inversión.

Los dos primeros actos pueden incluirse dentro de los ahorros e inversiones fallidas y en el tercero, personalmente considero que el balance es positivo, aunque las propias artistas indiquen que «pese a la poca rentabilidad, nos movemos entre la motivación y el convencimiento personal de que nuestra autoinversión va más allá de un limbo: representa una forma de vida».

La primera de las instalaciones² es una pieza única titulada *Ahorro* que recuerda y denuncia la volatilidad del dinero como una de las tristes consecuencias derivadas de la guerra del 36 al quedarse sin valor el dinero ahorrado, con gran esfuerzo, por muchas familias y que guardaron por sí,

posteriormente, volvía a tener valor. El dinero republicano de esta instalación era de un familiar, ya fallecido, que se lo regaló en 2008 y que como podemos ver en las fotografías, estaba guardado en sacos de tela o en la cartilla de ahorro y las monedas en un estuche. Dinero que perdió su valor a consecuencia de la guerra civil. Un decreto del gobierno franquista de diciembre de 1938 (Barciela et al.) arruinó a aquellas personas que tenían dinero acuñado en zona republicana, como València, con posterioridad al 18 de julio de 1936 y que afectaba tanto al dinero en papel como a los movimientos de las cartillas, como la que se muestra en una de las fotografías de la Caja de Ahorros de Sagunto. El «dinero rojo» perdió entre un 80 y 90% de su valor con respecto al dinero que se había ido acuñando en el territorio vencedor y en consecuencia, caía en picado el poder adquisitivo y perjudicaba gravemente a aquellas personas que habían pasado este triste capítulo de nuestra historia en territorio republicano. En la instalación, se usan los ventiladores para describir, metafóricamente, que el valor del dinero se lo lleva el viento al lugar que Gema y Mònica del Rey denominan «limbo» económico.

El segundo acto³, *Triple inversión*, entronca directamente con una serie de compras que realiza su propia familia, entre los años 1987 y 1998, al atesorar tres colecciones de sellos para sus tres hijas con los ahorros obtenidos por el trabajo y pensando en su aumento de valor e incremento patrimonial en un futuro, aunque la realidad de ese esfuerzo económico haya sido diferente. La afición por coleccionar sellos surge a mediados del siglo XIX, en el momento en el que aparecen las primeras estampillas postales. Durante muchas décadas, proliferaron las filatelas y el coleccionismo de sellos estuvo muy de moda en las familias. Los sellos se guardaban en estuches de piel perfectamente organizados. Actualmente, el valor de esas compilaciones no ha aumentado y, de hecho, hoy prácticamente no existe este tipo de coleccionismo debido a la utilización cada vez menor del correo postal y a las estafas piramidales de las sociedades Fórum Filatélico y Afinsa que, descubiertas en 2006, llevaron a la ruina a muchas personas al crearse una burbuja que realmente era humo. En esta segunda narración se utiliza también la metáfora del aire –logrado con unos secadores de gran potencia– que mueve los sellos, y con ellos, se lleva el dinero invertido a ese «limbo» económico.

En el tercer y último acto⁴, *Autoinversión*, la reflexión de Art al Quadrat es diferente. En este caso, el significado de la instalación tiene que ver con la inversión realizada tanto por sus padres en su educación y al inicio de su carrera, como por ellas mismas con los beneficios que obtienen con sus obras y que reinvierten en su trabajo. Las artistas cuestionan el resultado, pero también indican que «representa una forma de vida más allá de ese «limbo económico». En mi opinión, el resultado y beneficio es palpable; real,

AUTONÓMIA DE VARSILÓ 2002 - 2014													
Any	Gener	Febrer	Març	Abril	Maig	Juny	Juliol	Agost	Setembre	Octubre	Novembre	Desembre	
2002	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades
2003	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades
2004	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades
2005	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades
2006	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	Sense dades	398	13,2	67,15	4,67	3,52	9,46	863,61	3275,07
2007	45,39	4,3	247,2	987,2	07,87	3,6	5,71	1,2,8	67,2	3,52	3,20	510,78	9744,88
2008	672,29	10,54	18,85	4,88	29,23,5	38,2	266,3	28,3	70,62	1,3,26	1372,89	9101,72	
2009	2825,29	18,7	71,4	15,9	31,07	26,47	2,7,9	1,6,3	50,164,4	67,9	2811,8	27088,82	
2010	874,69	23,65	29,52	3,1,7	4,6,0	11,1	993,1	354,2	31,05	15,15	3,1,43	1955,48	33794,61
2011	3288,73	20,2	21,2	45,7	94,4	16,19	14,0,88	1,0,1	40,30	496,6	6211,95	30352,68	
2012	2188,2	13,32	12,73	1,7,0	2,1,1	72,437,5	42,6	166,78	19,17	2,6,3	2337,28	574,15	17559,81
2013	1422,03	03,35	36,96	99	20,31	17,5,59	7,6,6	9,6	324	333,4	574,15	17559,81	
2014	3208,17	21,92	20,63	1,2,13	3,5								
TOTAL 165462,03													

a diferencia del resto de inversiones relatadas en las otras dos instalaciones. El trabajo y la trayectoria de este colectivo artístico, los premios, las exposiciones en las que participan no deja lugar a dudas: la *autoinversión*, como ellas titulan este tercer acto, resulta más rentable que cualquier inversión basada en especulaciones de cualquier tipo y que están unidas en una misma historia en este *Limbo económico*. El uso del ventilador propicia el movimiento de las dos imágenes entrelazadas: una representa a Gema y Mònica del Rey y la otra, las cifras obtenidas de los costes, inversiones y resultados de su trabajo.

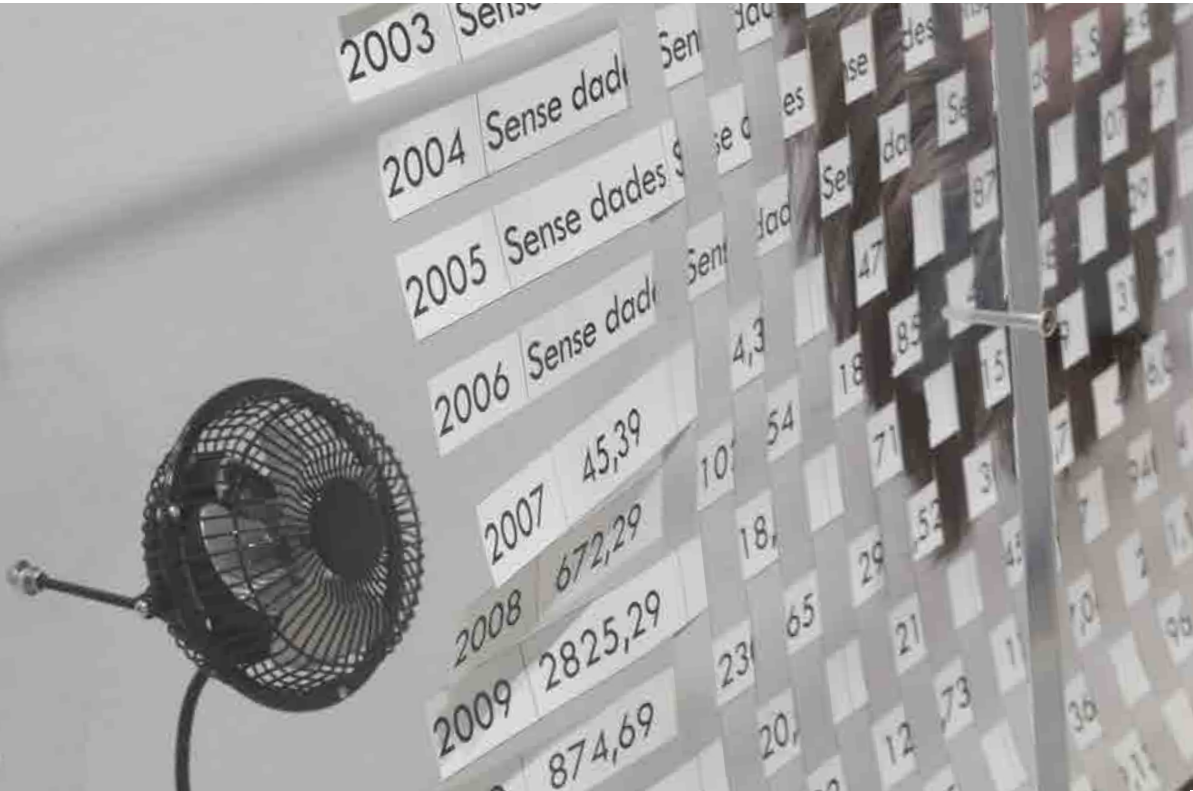
En definitiva, a través de estas tres instalaciones, Art al Quadrat quiere mantener el recuerdo y la memoria de oscuros episodios que han afectado a su propia familia y representar, personificar y reflexionar acerca de lo que denominan como «limbo» económico, un lugar en el que supuestamente se sitúan aquellas inversiones y especulaciones que no producen beneficios confluyendo en esta obra las dos vertientes que identifican su trabajo: la reivindicativa, y la personal.

Pilar Tébar
Associació Valenciana de Crítics d'Art

CAST

1. Art al Quadrat es un colectivo artístico formado en 2002 por las gemelas Gema y Mònica del Rey nacidas en Sagunto en 1982. Doctoras en Bellas Artes con la tesis «Anàlisi del procés creatiu i d'identitat d'artistes bessons en l'art contemporani amb propostes d'Art al Quadrat (2002-2012 por la Facultat de BBAA de San Carlos de la UPV, donde han realizado también el Máster en Producción Artística y la Licenciatura en Bellas Artes. A pesar de su juventud, han irrumpido, con fuerza en el panorama artístico. Han conseguido numerosos reconocimientos a su trabajo (premios y becas), a través del que reivindican diferentes aspectos sociales, políticos o culturales. Han participado en numerosas exposiciones, festivales, video proyecciones, talleres de artista, conferencias... Desarrollan su proceso creativo en la fotografía, la instalación, el video o la intervención en diferentes espacios. En su web (<https://www.artalquadrat.net/>), se califican así: «artistas gemelas mujeres madres, en este orden, es la definición de nuestro yo en estos momentos y en cada uno de estos estadios, hay una lucha y una posición política frente a lo establecido que construye la obra de Art al Quadrat».
2. Obra *Limbo económico en tres actos. Primer acto: El ahorro*, 2014. Instalación de 150 x 300 x 55 cm. Pieza única que consta de: cinco impresiones fotográficas en Ultrachrome en papel Enhanced Matte de 192 g de Epson sobre Dibond de 2mm; 2 ventiladores de 1100 W y billetes acuñados en 1925 y 1936 por valor total de 7.719,50 pesetas.

3. Obra *Limbo económico en tres actos. Segundo acto: Triple inversión*, 2014. Instalación de 250 x 150 x 55 cm. Obra seriada: 3 copias + 2 PA. Consta de tres impresiones fotográficas en Ultrachrome en papel Enhanced Matte de 192 g de Epson, tres secadores de pelo de 2200 W y velocidad de salida del aire de 110 km/h y 17 g de sellos originales emitidos por Filatelia española entre 1987-1998.
4. Obra *Limbo económico en tres actos. Tercer acto: Autoinversión*, 2014. Instalación de dimensiones variables (mínimas 73 x 150 x 30 cm) Obra seriada: 3 copias + 2 PA. Consta de dos impresiones fotográficas entrelazadas en Ultrachrome en papel Enhanced Matte de 192 g de Epson. Una de 73 x 110 cm y otra de 50 x 150 cm. 2 ventiladores de 15 cm de diámetro de 17 W.





ART AL QUADRAT, LIMBO ECONÓMICO

Limbo económico (Economic Limbo) is an installation made in 2014 by Art al Quadrat¹; that develops in three stories or different acts, that all form part of the same story. In this work, the two conceptual lines in which these artists work come together; on one hand, the critical aspect, of denunciation, committed to current political or social problems or to Spanish 20th century history, which includes an implicit criticism of the capitalist economic system and on the other, in which they relate part of the history of their own family, as adversely affected by the malicious acts they denounce.

This triple installation stages abstract concepts such as capitalism, savings or investment and revolves around the different economic consequences of savings and investments made with the surplus of monetary income in three specific moments. Savings serve to face emergencies and to have greater security in the future, but that capital does not always offer the expected benefits. Savings and investment are two strongly related concepts, but they are not synonymous. The fate of money is different in the two concepts. Saving is keeping or accumulating money in order to be able to make use of it in the future. And that money which we forego to spend in the present seeking to provide ourselves with extra money in the future is called investment. Therefore, the main difference between saving and investing is that, with investment, instead of saving money, what is sought is to provide a return, that is, to take advantage of that money and increase its value. The money which is used for both savings and investment, and which on many occasions and due to differing circumstances, gets lost is what the artists call economic “limbo”. Money that remains unspent, or investments that do not provide benefits. Art al Quadrat unifies the two concepts in this work, but differentiate savings and investments in each installation.

The first two acts can be included in the failed savings and investments and in the third, I personally consider the balance to be positive, although the artists themselves indicate that “despite the low profitability, we move between motivation and the personal conviction that our self-investment goes beyond a limbo: it represents a way of life”.

The first of the installations² is a single piece entitled *Ahorro (Savings)* that recalls and denounces the volatility of money as one of the sad consequences of the war of 1936 when the money saved, with great effort, by many families lost its value and was kept in case later, it gained value again. The republican money in this installation was a relative's, now deceased, who gave it to them in 2008 and

that, as we can see in the photographs, was kept in cloth sacks or in the savings book with the coins in a box. Money which lost its value as a result of the civil war. A decree of the Franco government in December 1938 (Barciela et al.) ruined those people who had money coined in the republican zone, such as València, after July 18, 1936 and affected both paper money and savings movements, like the ones shown in one of the photographs of the Sagunto Savings Bank. The “red money” lost between 80 and 90% of its value with respect to the money that had been minted in the winning territory and consequently, its purchasing power plummeted and seriously harmed those who had passed this sad chapter of our history in republican territory. In the installation, fans are used to describe, metaphorically, that the value of money is carried by the wind to the place that Gema and Mónica del Rey call economic “limbo”.

The second act³, *Triple inversión (Triple Investment)*, directly connects with a series of purchases made by their family between 1987 and 1998, accumulating three collections of stamps for their three daughters with the savings obtained from work and thinking about their increase in value and equity in the future, although the reality of that economic effort has been different. The hobby of collecting stamps arose in the middle of the XIX century, at the moment in which the first postage stamps appeared. For many decades, philately proliferated and stamp collecting was very fashionable in families. The stamps were kept in perfectly organized leather cases. Currently, the value of these sets has not increased and, in fact, today this type of collecting practically does not exist due to the diminishing use of postal mail and the pyramid swindles of the Philatelic Forum and Afinsa societies that, were uncovered in 2006, leading many people to ruin by creating a bubble that was really just smoke. In this second narration, once again the metaphor of air is used -attained through the use of a large and powerful dryer- which moves the stamps, and with them, the money invested is taken to the economic “limbo”.

In the third and final act⁴, *Autoinversión (Self-investment)*, the reflection of Art al Quadrat is different. In this case, the meaning of the installation has to do with both the investment made by their parents in their education and at the beginning of their careers, and by the artists themselves who reinvest the benefits they obtain from their work in their work. The artists question the result, but also indicate that “it represents a way of life beyond that of “economic limbo”. In my opinion, the result and benefit is palpable; real, unlike the other investments documented in the other two installations. The work and trajectory of this artistic collective, the prizes, the exhibitions in which they participate leaves no room for doubt: *autoinversión*, as they title this third act, is more profitable than any investment based on speculation of any kind and which are united in the story that is this *Limbo Económico*. The use of the

fan facilitates the movement of the two interlaced images: one represents Gema and Mònica del Rey and the other, the figures obtained from the costs, investments and results of their work.

Ultimately, through these three installations, Art al Quadrat want to keep the recollection and memory of dark episodes that have affected their own family and represent, personify and reflect on what they call economic “limbo”, a place in which supposedly are found those investments and speculations that do not produce benefits, bringing together in this work the two aspects that identify their work: the activist, and the personal.

Pilar Tébar

Associació Valenciana de Crítics d'Art

1. Art al Quadrat is an artistic collective formed in 2002 by the twins Gema and Mònica del Rey born in Sagunto in 1982. PhD in Fine Arts with the thesis “Anàlisi del procés creatiu i d’identitat d’artistes bessons en l’art contemporani amb propostes d’Art al Quadrat (2002-2012 from the Faculty of BBAA of San Carlos of the UPV, where they have also done the Master in Artistic Production and the Bachelor of Fine Arts. They have burst onto the artistic scene with a force that belies their youth. They have obtained numerous recognitions for their work (prizes and scholarships), through which they reclaim different social, political or cultural agendas. They have participated in numerous exhibitions, festivals, video projections, artist workshops, conferences ... They develop their creative process in photography, installation, video or intervention in different spaces. On their website (<https://www.artalquadrat.net/>), they describe themselves as: “twins, women, mothers, in that order, this is our definition of self at the moment and in each of these states, there is a struggle and a political position that forms the work of Art al Quadrat in opposition to the established”.
2. *Limbo económico en tres actos. Primer acto: El ahorro (Economic limbo in three acts. First act: Savings, 2014)* Installation of 150 x 300 x 55 cm. Unique piece that consists of: five photographic impressions in Ultrachrome on Enhanced Matte paper of 192 g of Epson on Dibond of 2mm; 2 1100 W fans and bills minted in 1925 and 1936 for a total value of 7,719.50 pesetas.
3. *Limbo económico en tres actos. Segundo acto: Triple inversión (Economic limbo in three acts. Second act: Triple investment, 2014)*. Installation of 250 x 150 x 55 cm. Serial work: 3 copies + 2 PA. It consists of three photographic prints in Ultrachrome on Epson's 192 g. Enhanced Matte paper, three 2200 W hair dryers with 110 km / h airspeed and 17 g of original stamps issued by Spanish Philately between 1987-1998.
4. *Limbo económico en tres actos. Tercer acto: Autoinversión (Economic limbo in three acts. Third act: Self-investment, 2014)*. Installation of variable dimensions (minimum 73 x 150 x 30 cm). Serial work: 3 copies + 2 PA. It consists of two photographic prints intertwined in Ultrachrome on 192g Epson Enhanced Matte paper. One of 73 x 110 cm and another of 50 x 150 cm. 2 17 W fans 15 cm in diameter.

MAR ARZA

Castelló de la Plana, 1976

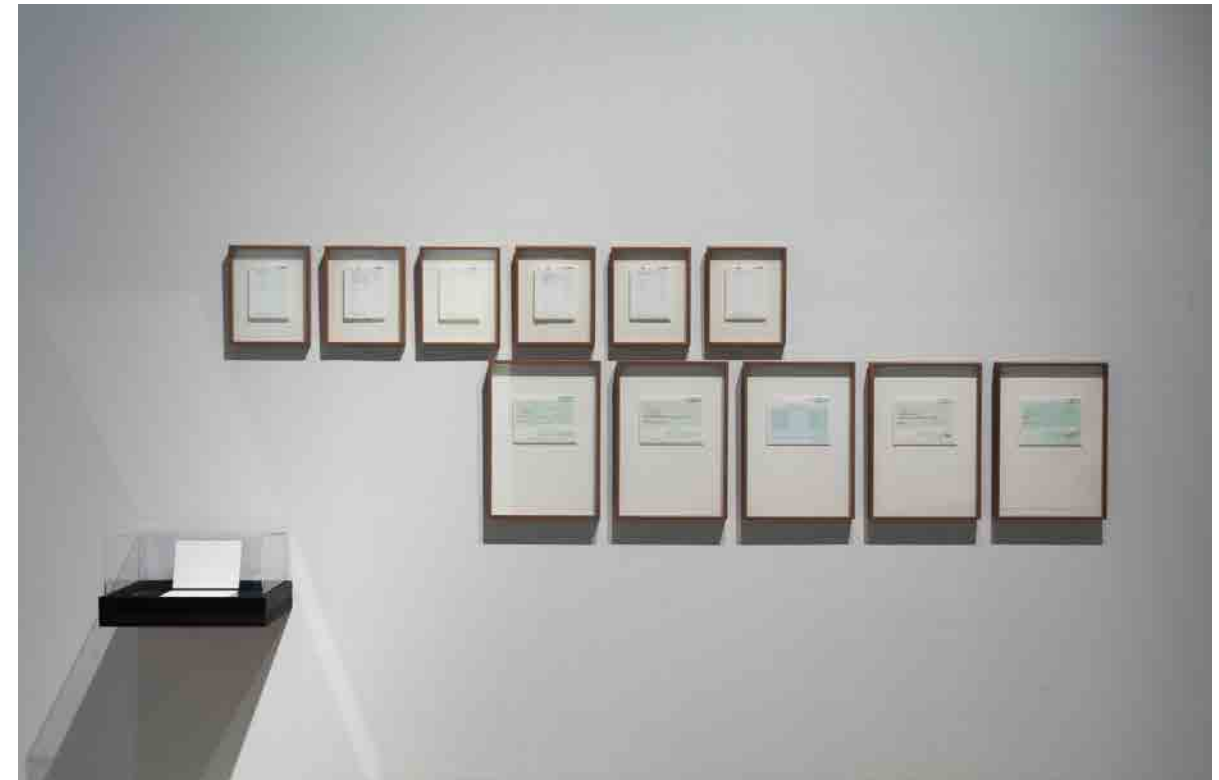
El valor de les paraules. 2010-2017

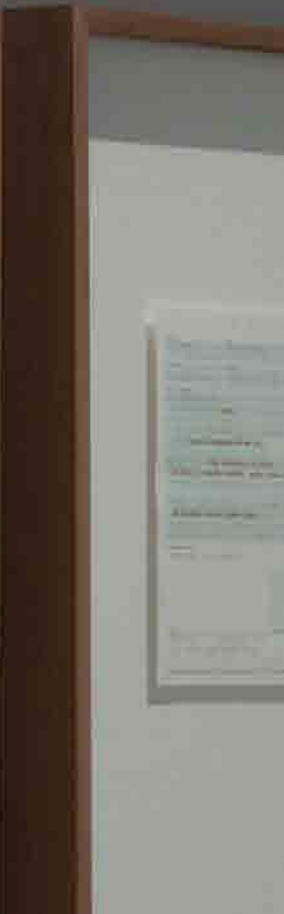
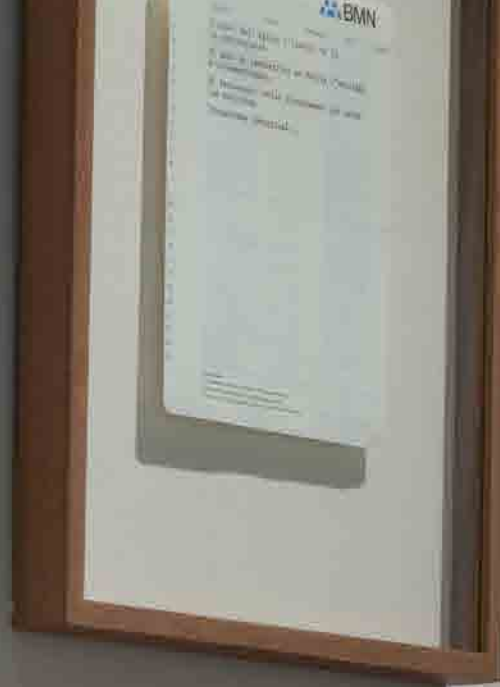
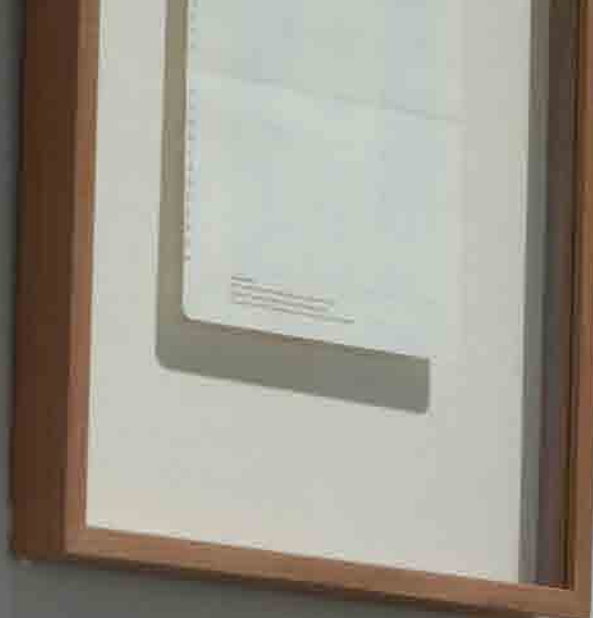
Instal·lació

Nota Important. Fulla de llibreta d'estalvis mecanografiada. 36 x 26 x 2,5 cm. c/u.

Sèrie de la II a la IIIIIIIII. Dono Conformitat al Poema... Marqueteria de paper sobre full d'ingrés de banc. 51 x 36 x 4 cm. c/u.

Sèrie de I a V. Comprovi si l'anotació correspon a la quantitat lliurada o rebuda. Llibre comptable o llibre de fulls d'ingrés enquadernat. Ingressos datats de 2010 a 2011 i relligats en 2017. 19 x 14 cm.





ANTINÒMIA ARTÍSTICA

Intervencions de lletres escrites i buits, versos i silencis que sorgeixen de papers impresos. Omissions de línies que tapa o grata fins a fer-les emmudir o destacar, per mitjà de les quals Mar Arza formula un nou concepte de palimpsest i lectura dins de qualsevol escrit. Textos com els que treballa en la seua sèrie *El valor dels paraules* (2010-2017), que conserven petjades d'una escriptura anterior que l'artista esborra o reemplaça intencionadament, de manera que crea el-lipsis que afavorisquen una relectura nova. Un procés en el qual treballa en diversos àmbits, intentant escurçar el temps i l'espai amb la creació de poemes, aportant un llenguatge propi que transcendeix els límits de l'espai, establint un estil que parteix de l'al·lusió, el sentit del qual l'aporten des dels objectes fins a les percepcions que aquests produeixen.

L'escriptor i filòsof espanyol Emilio Lledó assegura que l'ésser humà és «ciudadà de dos mons, el de la naturalesa i el de la cultura, l'home es mou entre la realitat i la possibilitat»¹. Mentre la realitat suposa l'acceptació de la seua naturalesa predeterminada, Arza treballa en la possibilitat que implica trencar els límits imposats per les aparences.

I ho fa mitjançant la creació de poemes, traslluint la necessitat de comunicar l'immediat, el pur i el primordial que generen els sentiments i experiències que vivim. Per mitjà de la poesia transcendeix l'espai i se submergeix en l'àmbit del temps.

Com apunta Lledó, les paraules nomenen allò absent, allò distant, el que ha de vindre i, alhora, identifiquen el buit i el silenci². En un món on les paraules es prodiguen i es troben escrites en superfícies molt diverses, l'artista juga amb la banalitat que els han conferit alguns mitjans, com en el cas de paraules com llibretes d'estalvi, factures de llum, volants mèdics, dècims de loteria... Allí on la supremacia numèrica adorm la dels sintagmes, Arza transforma la fredor i la impersonalitat d'una sèrie de paraules amb les quals, directa o indirectament, es conviu diàriament, intervenint l'ordinari, i genera un llenguatge totalment diferent del rebut. Situació, aquesta, que fa que, com a individus, ens qüestionem quin valor li conferim, qui decideix quines paraules valen més que unes altres, o quin és el context propici, si és que n'hi ha cap. I és que rescata i revaloritza les paraules que apareixen en aquest tipus de documents en què a l'inici passen desapercebudes, i ho fa plantejant un joc de comunicació amb l'espectador, revelant la importància de la paraula com a sustentacle i fonament essencial. Al mateix temps, respecta i marca els silencis i el buit per a deixar respirar les paraules, i per a això, suprimeix la línia o l'emmudeix. En la

seua obra són tan importants les paraules com els espai en blanc. En aquesta sèrie en concret, *El valor dels paraules* (2010-2017), la paraula s'equipara a un bé preuat, quantificat i mesurat per l'ingrés o la retribució econòmica. La riquesa mou el món actualment, i per a molts és l'escala/rasadora amb la qual valorar o prendre consciència, tant de les coses com de les persones. En la seua sèrie *[Avenç]* (2010-2013), per exemple, es partia de la idea d'obrir un compte corrent per a ingressar seqüències de paraules com a depòsit, fent ús de l'espai reservat per al concepte de l'operació bancària. Per a dur-ho a terme, es va servir d'un suport quasi obsolet com són les llibretes d'estalvis, amb la intenció de deixar constància diàriament de l'esforç per estalviar capital poètic, restablint-ne les normes a l'hora de fer els ingressos, posant les vivències i dates més significatives com a concepte del depòsit. Un capital que no només era el resultat d'una inversió, sinó també d'una conversió financera, en què es canviava i desplaçava el monetari pel literari. Una acció contra l'economització de la vida i de la societat en la qual l'artista pretén humanitzar cadascuna d'aquestes gestions burocràtiques que, generalment, no revelen cap tret identitari.

Aquest treball es complementaria amb *Nota important* (2010-2013), una intervenció que desafia una entitat bancària, ja que realitza una acció no vàlida d'acord amb la nota important en lletra xicoteta que s'emmarca al peu de la llibreta, segons la qual no són vàlides les anotacions manuscrites o a màquina sobre la superfície de la llibreta. Arza mecanografia directament en un espai no autoritzat, modificant-lo, reconvertint la seua intencionalitat i significació anònima i administrativa per la preocupació mateixa del llenguatge i del seu vessant poètic. Aquesta sèrie s'inicia amb la premissa que si guardem diners per a quan puguem necessitar-los, també podríem fer apilament de paraules per al futur. D'aquesta manera, la necessitat de preservar el bé més preuat es compara a la d'atresorar paraules.

L'obra anterior s'entrellaça així mateix amb la seua sèrie *La Vie Mode d'Emploi* (2010-2013), en la qual es mostren versos accidentals tant en una factura de llum com en un volant mèdic en què es procura una lectura estimada gràcies als empelts de poesia. Ací la burocràcia s'utilitza per a donar regna solta als anhels més profunds. De nou, l'artista genera confusió i dualitat confrontant el prosaic i el quotidià, en una elevació del text poètic que redimensione les petjades inesborrables del dia a dia i que expresse el que s'escapa al tangible. De la mateixa manera, en *El valor dels paraules* (2010-2013) també treballa sobre els fulls d'ingrés d'una altra entitat bancària, i ressalta l'especulació i el sentit d'antinòmia, ja que planteja una contradicció no només entre preceptes legals, sinó també entre principis racionals i morals.

En un món capitalista en què tot es jutja en funció del valor econòmic, Mar Arza tracta de mesurar i captar el caire humà gràcies a la juxtaposició i l'eliminació de paraules provinents d'índoles molt diverses. També cal ser conscients que no totes les paraules són innocents, en aquestes resideix el poder simbòlic d'humanitzar i deshumanitzar les persones, i de reconsiderar la vàlua que se li dóna al que es diu i a comprendre l'efecte que es produeix. L'elecció d'aquestes i no d'altres paraules per part d'Arza, i la combinació que en fa, estableixen la base de la comunicació entre l'artista i el públic; de la mateixa manera que revela el que sent. No obstant això, l'artista no pretén poetitzar la documentació que utilitza com a suport, sinó més aviat habilitar un altre registre que siga capaç d'inscriure un gest diferencial en el món que circumda el llenguatge propi de l'economia. Per aquest motiu, crea buits sobre línies precedents i obri una via a possibilitats i acceptacions noves a les quals ella mateixa en dóna la conformitat com en *Dono Conformitat al Poema... [I Antinòmies]* (2010-2011).

Irene Gras Cruz
Crítica d'art independent

- 1. Lledó, E. (2011). *El silencio de la escritura*. Barcelona: Espasa Ediciones Colección Austral, 26.
- 2. Ídem.



ANTINOMIA ARTÍSTICA

Intervenciones de letras escritas y vacíos, versos y silencios que surgen de papeles impresos. Omisiones de líneas que tapa o rasca hasta hacerlas enmudecer o destacar, mediante las que Mar Arza formula un nuevo concepto de palimpsesto y lectura dentro de cualquier escrito. Textos como los que trabaja en su serie *El valor de las palabras* (2010-2017), que conservan huellas de una escritura anterior que la artista borra o reemplaza intencionadamente, creando elipsis que favorezcan una nueva relectura. Un proceso en el que trabaja a distintos niveles, intentando acortar el tiempo y el espacio con la creación de poemas, aportando un lenguaje propio que trasciende los límites del espacio, estableciendo un estilo que parte de la alusión, cuyo sentido lo aportan desde los objetos a las percepciones que éstos producen.

El escritor y filósofo español Emilio Lledó asegura que el ser humano es «ciudadano de dos mundos, el de la naturaleza y el de la cultura, el hombre se mueve entre la realidad y la posibilidad»¹. Mientras la realidad supone la aceptación de su determinada naturaleza, Arza trabaja en la posibilidad que implica romper los límites impuestos por las apariencias. Y lo hace mediante la creación de poemas, transluciendo la necesidad de comunicar lo inmediato, lo puro y primordial que generan los sentimientos y experiencias que vivimos. A través de la poesía trasciende el espacio y se sumerge en el ámbito del tiempo.

Como apunta Lledó, las palabras nombran lo ausente, lo distante, lo que ha de venir y, al mismo tiempo, identifican el vacío y el silencio². En un mundo donde las palabras se prodigan y se encuentran escritas en superficies muy diversas, la artista juega con la banalidad que les han conferido algunos medios como el de libretas de ahorro, facturas de luz, volantes médicos, décimos de lotería... Allí donde la supremacía numérica adormece el de los sintagmas, Arza transforma la frialdad e impersonalidad de una serie de palabras con las que directa o indirectamente se convive diariamente, interviniendo lo ordinario, y generando un lenguaje totalmente distinto al recibido. Situación, esta, que hace que, como individuos, nos cuestionemos qué valor le conferimos, quién decide qué palabras valen más que otras, o cuál es el contexto propicio, si es que existe. Y es que rescata y revaloriza las palabras que aparecen en este tipo de documentos en los que en un principio pasan desapercibidas, y lo hace planteando un juego de comunicación con el espectador, revelando la importancia de la palabra como sustento y fundamento esencial. Al mismo tiempo, respeta y marca los silencios y el vacío para dejar respirar a las palabras, y para ello, suprime la línea o la

enmudece. En su obra son tan importantes las palabras como los espacios en blanco. En esta serie en concreto, *El valor de les paraules* (2010-2017), la palabra se equipara a un bien preciado, cuantificado y medido por el ingreso o la retribución económica. La riqueza mueve el mundo actualmente, y para muchos es el nivel/rasero con el que valorar o tomar conciencia, tanto de las cosas como de las personas. En su serie *[Avenç]* (2010-2013), por ejemplo, se partía de la idea de abrir una cuenta corriente para ingresar secuencias de palabras como depósito, haciendo uso del espacio reservado para el concepto de la operación bancaria. Para ello se sirvió de un soporte casi obsoleto como las libretas de ahorros, con la intención de dejar constancia diariamente del esfuerzo por ahorrar capital poético, restableciendo las normas a la hora de hacer los ingresos, poniendo las vivencias y fechas más significativas como concepto del depósito. Un capital que no solo era el resultado de una inversión sino también de una conversión financiera, donde se cambiaba y desplazaba lo monetario por lo literario. Una acción contra la economización de la vida y de la sociedad en la que la artista pretende humanizar cada una de estas gestiones burocráticas que, generalmente, no revela ningún rasgo identitario.

CAST

Este trabajo se complementaría con *Nota important* (2010-2013), una intervención que desafía a una entidad bancaria, puesto que realiza una acción no válida según la nota importante en letra pequeña que se enmarca al pie de la libreta, conforme a la que no son válidas las anotaciones manuscritas o a máquina sobre la superficie de la libreta. Arza mecanografía directamente en un espacio no autorizado, modificándolo, reconvirtiendo su intencionalidad y significación anónima y administrativa por la preocupación misma del lenguaje y su vertiente poética. Esta serie se inicia con la premisa de que si guardamos dinero para cuando podamos necesitarlo, también podríamos hacer acopio de palabras para el futuro. De esta manera, la necesidad de preservar el bien más preciado se compara a la de atesorar palabras.

La anterior obra se entrelaza asimismo con su serie *La Vie Mode d'Emploi* (2010-2013), en la que se dan versos accidentales tanto en una factura de luz como en un volante médico en la que procura una lectura estimada gracias a los injertos de poesía. Aquí la burocracia viene utilizada para dar rienda suelta a los anhelos más profundos. De nuevo, la artista genera confusión y dualidad confrontando lo prosaico y cotidiano, en una elevación del texto poético, que redimensione las huellas imborrables del día a día y que exprese lo que se escapa a lo tangible. Del mismo modo, en *El Valor de les paraules* (2010-2013) también trabaja sobre las hojas de ingreso de otra entidad bancaria, resaltando la especulación y el sentido de antinomia, ya que plantea una contradicción no solo entre preceptos legales sino también entre principios racionales y morales.

En un mundo capitalista donde todo se juzga en función del valor económico, Mar Arza trata de medir y captar el cariz humano, gracias a la yuxtaposición y eliminación de palabras provenientes de índoles muy diversas. También hay que ser conscientes de que no todas las palabras son inocentes, en ellas reside el poder simbólico de humanizar y deshumanizar a las personas, y de reconsiderar la valía que se le da a lo que se dice y a comprender el efecto que se produce. La elección de estas y no otras palabras, por parte de Arza, y su combinación, establecen la base de la comunicación entre la artista y el público; de la misma manera que revela lo que siente. Sin embargo, la artista no pretende poetizar la documentación que utiliza como soporte, sino más bien habilitar otro registro que sea capaz de inscribir un gesto diferencial en el mundo que circunda el lenguaje propio de la economía. Por ello, crea vacíos sobre líneas precedentes y abre una vía a nuevas posibilidades y aceptaciones a las que ella misma da su conformidad como en *Dono Conformitat al Poema... [I Antinomies]* (2010-2011).

Irene Gras Cruz
Crítica de arte independiente

1. Lledó, E. (2011). *El silencio de la escritura*. Barcelona: Espasa Ediciones Colección Austral, 26.
2. Ídem.



ARTISTIC ANTITHESIS

Interventions of written letters and spaces, verses and silences that arise from printed papers. Omissions of lines that she covers or scratches until they are muted or highlighted, through which Mar Arza formulates a new concept of palimpsest and reading within any writing. Texts such as those that she works in her series *El Valor de Les Paraules* (*The Value of Words*, 2010-2017), which preserve traces of a previous writing that the artist erases or intentionally replaces, creating ellipses that favour a new reading. A process in which she works at different levels, trying to shorten time and space with the creation of poems, providing her own language that transcends the limits of space, establishing a style that starts from allusion, whose meaning is provided by the objects and the perceptions they produce.

The Spanish writer and philosopher Emilio Lledó assures that the human being is “a citizen of two worlds, that of nature and that of culture, that man moves between reality and possibility”¹. While reality presupposes the acceptance of its predetermined nature, Arza works on the possibility implied by breaking the limits imposed by appearances. And she does so through the creation of poems, revealing the need to communicate the immediate, the pure and primordial generated by the feelings and experiences we live. Through poetry, she transcends space and submerges herself in the realm of time.

As Lledó points out, words name the absent, the distant, what is to come and, at the same time, identify emptiness and silence². In a world where words are lavished and found written on very diverse surfaces, the artist plays with the banality given by certain media such as savings books, electricity bills, medical referral slips, lottery tickets... There, where the numerical supremacy numbs that of the phrases, Arza transforms the coldness and impersonality of a series of words with which directly or indirectly we coexist daily, intervening in the ordinary, and generating a totally different language from the received one. This situation, which makes us, as individuals, question the value we confer upon them, who decides which words are worth more than others, or what is the appropriate context, if that exists. And thus she rescues and revalues the words which initially go unnoticed when they appear in these kinds of documents, and does so by posing a game of communication with the viewer, revealing the importance of the word as support and essential foundation. At the same time, she respects and marks the silences and the emptiness to allow the words to breathe, and in order to do that, she suppresses the line or makes it silent. In her work, the words are as important as the white spaces. Particularly in this series, *El valor de les paraules* (2010-2017), the word is

equated to a precious asset, quantified and measured for income or economic retribution. Wealth moves the world today, and for many it is the level / yardstick with which to value or become aware of both things and people. Her series [*Avenç*] (*Progress*, 2010-2013), for example, was based on the idea of opening a current account to pay in sequences of words as a deposit, making use of the space reserved for the bank transaction's reference. For this, she used the almost obsolete support of a savings book, with the intention of recording daily the effort to save poetic capital, restoring the rules when making the payments, putting the most significant experiences and dates as the reference of the deposit. A capital that was not only the result of an investment but also of a financial conversion, where the monetary was changed and displaced by the literary. An action against the economization of life and society in which the artist sought to humanize each of these bureaucratic operations that, generally, reveal no feature of the identity.

This work would be complemented with *Nota important* (*Important Note*, 2010-2013), an intervention that challenges a banking entity, since it performs an invalid action according to the important notes in small print framed at the bottom of the savings book, according to which hand or machine written annotations on the surface of the savings book are not valid. Arza types directly into an unauthorized space, modifying it, restructuring its purpose and its anonymous and administrative significance through the concern of language itself and its poetic aspects. This series begins with the premise that if we keep money for when we need it, we should also store words for the future. In this way, the need to preserve the most precious good is compared to the need to treasure words.

The previous work is also intertwined with her series *La Vie Mode d'Emploi* (2010-2013), in which accidental verses are given both on an electricity bill and on a medical referral slip in which she provides an estimated reading thanks to poetry grafts. Here bureaucracy is used to unleash the deepest longings. Again, the artist generates confusion and duality by confronting the prosaic and the everyday, in an elevation of the poetic text, which resizes the indelible traces of everyday life and expresses what escapes the tangible. Similarly, in *El Valor de les paraules* (2010-2013) she also works on the deposit papers of another bank, highlighting the speculation and sense of antithesis, since it raises a contradiction not only between legal precepts but also between rational and moral principles.

In a capitalist world where everything is judged in terms of its economic value, Mar Arza tries to measure and capture the human aspect, through the juxtaposition and elimination of words which come from very different

origins. We must also be aware that not all words are innocent, in them lies the symbolic power to humanize and dehumanize people, and to reconsider the value which is given to what is said and to understand the effect that is produced. The choice of these and not other words, by Arza, and their combination, establish the basis for the communication between the artist and the public; revealing, in the same way, what she feels. However, the artist does not intend to make the documentation used as support poetic, but rather to enable another register that might be capable of inscribing a distinguishing sign in the world which surrounds the specific language of economy. Therefore, she creates gaps on previous lines and opens a way to new possibilities and acceptances to which she herself gives her approval as in *Dono Conformitat al Poema... [I Antinomies] (I Give my Approval to the Poem... (I Antithesis)* (2010-2011).

Irene Gras Cruz
Independent art critic

1. Lledó, E. (2011) *El silencio de la escritura*. Barcelona: Espasa Ediciones Colección Austral, 26.
2. Ídem.

AURELIO AYELA

Alacant, 1970

Gracias. 2011

Retolador, pastel i paper retallat. 480 x 258 cm.





gracias

GRACIAS. AURELIO AYELA

Com a artista pertanyent a una generació els treballs de la qual es desenvolupen en un canvi de segle, la producció artística d'Aurelio Ayela és multidisciplinària. En tota aquesta producció hi ha un desig d'experimentació, de coneixement i de risc. Un dels seus objectius és revelar les seues percepcions i somnis en imatges senzilles i espontànies. Potser per això recórrega freqüentment al dibuix. El dibuix és molt més directe que la pintura i posseeix la capacitat d'evidenciar en poques línies la veritat dels sentiments. És probablement aquesta connexió fluïda entre la ment i la mà el que el fa tan atractiu. Si examinem el conjunt de la producció de l'autor observem que es nodreix d'influències múltiples que van des del pop, el còmic i l'expressionisme abstracte, fins al simbolisme, l'art oriental, la ciència i l'antropologia. En els seus treballs no s'estableix una distinció entre l'alta cultura i la baixa, al contrari, hi ha present un suport a allò diferent, allò que ix dels límits de l'oficialitat. Ayela parla d'«una intensa relació d'amor-odi amb la cultura»¹, amor per tot el que aporta, odi pel seu rebuig cap a altres sensibilitats al marge de l'establert.

Gracias és una obra pont entre dues sèries *Blood Bubble* i *Bola de goma*. Un fil conductor entre les seues peces novaiorqueses i les que conformen la seua exposició a la Sala Lametro el juny-juliol de 2012. La bombolla sagnant d'Aurelio Ayela condensa tot l'humor i descaradura que té el seu treball. Res és perfecte ni exacte. La vida fluctua entre la comèdia i la tragèdia, entre l'heroic i el patètic. Les bombolles de sabó de múltiples colors s'esgarren en gotes de sang provocant tensió, contrast i misteri. Conceptualment parteix de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de Gilbert Durand i la seua interpretació cultural dels llenguatges simbòlics, i comença la sèrie amb petits dibuixos que es materialitzen en jocs geomètrics. «Els dibuixos d'Aurelio Ayela- lliures, autònoms, valents- aguaiten la nostra mirada distreta i, per sorpresa, ens sacsen fins a desorientar-nos. Després de la tremolor imprevista descobrim que ja no estem davant del rectangle al qual crèiem mirar, sinó a l'altre costat. En tota la seua obra, allò obscè –el que queda fora d'escena– funciona per desig de l'artista com a estratègia per a indagar (i situar-nos) en un altre espai: l'estranya rebotiga on potser té lloc l'espectacle més interessant»². En un país símbol del consum, Aurelio utilitza les bombolles o bõfies infantils com a representació d'una societat cada vegada més banal i capritxosa anestesiada contra els valors humans i transcendents. En els dibuixos, i sobretot en les escultures, domina la geometria. Peces que es debaten entre el constructivisme i el minimalisme, exemples d'un Neo-Geo irònic emfatitzat en els títols. Qualsevol existència parteix d'un punt, d'una molècula, d'un àtom. «La ciència de la pintura comença amb el punt. (...) Un

punt és allò que no té centre. No té ni amplària, ni llargada, ni profunditat. Una línia és una longitud reduïda pel moviment d'un punt, i les seues extremitats són punts»³. Els cercles de *Gracias són múltiples explosions de bombolles que es consoliden en esferes* noves, en perilloses bales de goma, directes, incisives i nocives. Aquestes dues sèries són un exemple de la complexitat dels sistemes geomètrics en la naturalesa, una incessant cerca de les formes que estan fora de la geometria tradicional euclidiana utilitzada per Leonardo. En aquestes sèries veiem aproximacions a la teoria del caos i a la teoria de les catàstrofes. La teoria del caos defineix sistemes complexos amb múltiples components, com ara les formes que adopten algunes plantes o les ales d'alguns insectes com les papallones. Aquestes formes fractals s'observen en peces de *Blood Bubble* com ara *Segundo a la cabeza, después de lo primero* (2009) o *Gracias*. Aquesta última és bon exemple d'estructura fractal caòtica, en què les diverses formes no segueixen un ordre establert, sinó que es barregen i juxtaposen per a crear espais més complexos. Ens trobem amb un *work in progress* executat en la galeria⁴ mateixa, el resultat de la qual constitueix un sistema aleatori fruit del diàleg entre l'artista i el públic assistent que es resol per mitjà de retallades parcials de cercles, la qual cosa proporciona un caràcter tridimensional a la peça. D'altra banda, obres com *Blind Bird* (2007), *Blood Bubble landscape 1 i 2* (2006) s'aproximen al pensament matemàtic de René Thom i a la seua teoria de les catàstrofes. En aquest supòsit els plecs trenquen l'espai, els elements es dobleguen sobre si mateixos de manera que provoquen discontinuïtat. S'evidencia un sistema bastant complex que Ayela representa en les seues línies retorçades com a hèlixs, un camí al que poc a poc va acostant-se i sintetitza en treballs com *Armageton* (2015), una estructura de cristall que destrueix i desestabilitza l'espai, com un organisme viu que creix i es corba contínuament. Irònicament, aquest malson de cristall recorda els carrers estrets de cases apuntades d'*El gabinete del Dr. Caligari*, un terrible somni que Aurelio relativitza amb el títol de l'obra, fusió del terme que designa l'altra part del món (Harmagedon) i el famós ritme llatí (*reggaeton*). Aquest tipus d'estructura es visualitza també en la seua escultura *Estados salvajes de la razón/razones de estado de lo salvaje (2)*, una creu/el-lipsi formada per taquilles velles que es transformen en símbol.

Ayela concep l'art i la vida com a lluita entre oposats, en què el dramàtic es combina perfectament amb l'humor, la taula de salvació i l'escapament. Els cercles de colors a manera de confeti que s'escampen sobre el terra es distancien de l'espectador per mitjà d'una cinta abalisadora policial, de manera que es confereix a l'obra un caràcter tràgic, terrible. L'estructura s'enfonsa, les preguntes brollen i sorgeix el misteri.

L'art és «treballar el tangible per a fer possible l'il·lusori i generar una experiència diferent de la real, pot ser que fins i tot aconseguir alguna cosa que siga incontestable sense utilitzar retòrica estètica o discursiva. Intentar jugar de veritat i estimar sense trampa»⁵.

Jugar de veritat explorant la realitat i, d'alguna manera, interpretar-la. Fer visibles els somnis i no perdre mai la fascinació pel desconegut. En definitiva, podem resumir l'obra d'Aurelio Ayela com a experimentació pura que parteix de l'experiència artística diluïda en altres àrees del coneixement. Pertanyent a la cultura *maker*, la seua ambigüitat i desimboltura és capaç de combinar la història de l'art amb qualsevol mitjà tècnic o digital, sense deixar d'investigar i transgredir l'experiència estètica.

María Marco Such
Universitat d'Alacant

1. Vegeu: < <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-aurelio-ayela/> >.
2. *Blood Bubble*, Aurelio Ayela. Text de J.P. Moreno (2011). *La deliberada travesura del seductor de burbuja*. Alacant: Caixa del Mediterrani, 19.
3. Da Vinci, L. (1993). *Cuadernos de notas*. Madrid: M.I. Editores, S.L., 26.
4. *Gracias* va ser realitzada a la Sala d'Exposicions CAM d'Alacant durant la mostra «Blood Bubble».
5. Vegeu: < <http://amanecemetropolis.net/aurelio-miguel-ayela-escolano-arte-que-habla-por-si-solo/> >.





GRACIAS. AURELIO AYELA

Como artista perteneciente a una generación cuyos trabajos se desarrollan en un cambio de siglo la producción artística de Aurelio Ayela es multidisciplinar. En toda ella hay un deseo de experimentación, conocimiento y riesgo. Uno de sus objetivos es revelar sus percepciones y sueños en imágenes sencillas y espontáneas. Quizá por ello recurra frecuentemente al dibujo. El dibujo es mucho más directo que la pintura y posee la capacidad de evidenciar en pocas líneas la verdad de los sentimientos. Es probablemente esta conexión fluida entre la mente y la mano lo que lo hace tan atractivo. Examinando el conjunto de su producción observamos que se nutre de múltiples influencias que comprenden desde el pop, el comic y el expresionismo abstracto hasta el simbolismo, el arte oriental, la ciencia y la antropología. En sus trabajos no se establece distinción entre la alta y baja cultura, al contrario, existe un apoyo a lo diferente, aquello que se sale de los límites de lo oficial. Aurelio habla de «una intensa relación de amor-odio con la cultura»¹, amor por todo lo que aporta, odio por su rechazo hacia otras sensibilidades al margen de lo establecido.

CAST

Gracias es una obra puente entre dos series *Blood Bubble* y *Bola de goma*. Un hilo conductor entre sus piezas neoyorkinas y las que conforman su exposición en la Sala lametro en junio-julio de 2012. La burbuja sangrante de Aurelio Ayela condensa todo el humor y desgarre que tiene su trabajo. Nada es perfecto ni exacto. La vida fluctúa entre la comedia y la tragedia, entre lo heroico y lo patético. Las pompas de jabón de múltiples colores se desgarran en gotas de sangre provocando tensión, contraste y misterio. Conceptualmente parte de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* de Gilbert Durand y su interpretación cultural de los lenguajes simbólicos, comenzando la serie con pequeños dibujos que se materializan en juegos geométricos. «Los dibujos de Aurelio Ayela -libres, autónomos, valientes- acechan nuestra mirada distraída y, por sorpresa, nos zarandean hasta desorientarnos. Tras el imprevisto temblor descubrimos que ya no estamos ante el rectángulo a donde creíamos mirar, sino al otro lado. En toda su obra, lo obscuro -lo que queda fuera de escena- funciona por deseo del artista como estrategia para indagar (y situarnos) en otro espacio: la extraña trastienda donde quizás sucede el espectáculo más interesante»². En un país símbolo del consumo, Ayela utiliza las burbujas o pompas infantiles como representación de una sociedad cada vez más banal y caprichosa anestesiada frente a valores humanos y trascendentes. En los dibujos y sobre todo en las esculturas domina la geometría. Piezas que se debaten entre el constructivismo y el minimalismo, ejemplos de un Neogeo irónico enfatizado en los títulos. Toda existencia parte de un punto, de una molécula, de un átomo. «La ciencia de

la pintura comienza con el punto. (...). Un punto es aquello que no tiene centro. No tiene ni anchura, ni largura, ni profundidad. Una línea es una longitud reducida por el movimiento de un punto, y sus extremidades son puntos»³. Los círculos de *Gracias* son múltiples explosiones de burbujas que se consolidan en nuevas esferas, en peligrosas balas de goma, directas, incisivas y dañinas. Estas dos series son un ejemplo de la complejidad de los sistemas geométricos en la naturaleza, una incesante búsqueda de las formas que están fuera de la geometría tradicional Eucladiana utilizada por Leonardo. En ellas vemos aproximaciones a la Teoría del Caos y a la Teoría de las Catástrofes. La Teoría del Caos define sistemas complejos con múltiples componentes como las formas que adoptan algunas plantas o las alas de algunos insectos como las mariposas. Estas formas fractales se observan en piezas de *Blood Bubble* como *Segundo la cabeza, después de lo primero* (2009) o *Gracias*. Esta última es buen ejemplo de estructura fractal caótica, donde las distintas formas no siguen un orden establecido sino que se mezclan yuxtaponen creando espacios más complejos. Nos encontramos con un *work in progress* ejecutado en la propia galería⁴ cuyo resultado constituye un sistema aleatorio fruto del diálogo entre el artista y el público asistente, resuelto por medio de recortes parciales de círculos lo que proporciona un carácter tridimensional a la pieza.

Por otro lado obras como *Blind Bird* (2007), *Blood Bubble landscape 1 y 2* (2006) se aproximan al pensamiento matemático de René Thom y su Teoría de las Catástrofes. En este supuesto los pliegues rompen el espacio, los elementos se doblan sobre sí mismos provocando discontinuidad. Se evidencia un sistema bastante complejo que Ayela representa en sus líneas retorcidas como hélices, un camino al que poco a poco va acercándose y sintetiza en trabajos como *Armagedon* (2015) una estructura de cristal que destruye y desestabiliza el espacio, como un organismo vivo que crece y curva continuamente. Irónicamente esta pesadilla de cristal recuerda las calles estrechas de casas afiladas del *Gabinete del Doctor Caligari*, un terrible sueño que Aurelio relativiza con el título de la obra, fusión del término que designa al fin del mundo *Armagedon*, y el famoso ritmo latino *Reggaetón*. Este tipo de estructura se visualiza también en su escultura *Estados salvajes de la razón/razones de estado de lo salvaje* (2), una cruz/helipse formada por viejas taquillas que se transforman en símbolo.

Ayela concibe el arte y vida como lucha entre opuestos, donde lo dramático se combina perfectamente con el humor, tabla de salvación y escape. Los círculos de colores a modo de confetis que se esparcen sobre el suelo, se distancian del espectador por medio de una cinta balizadora policial, confiriendo a la obra un carácter trágico, terrible. La estructura se desmorona, las preguntas brotan y surge el misterio.

El arte es «trabajar lo tangible para hacer posible lo ilusorio y generar una experiencia distinta de la real. Puede que incluso conseguir algo que sea incontestable sin utilizar retórica estética o discursiva. Intentar jugar en serio y amar sin trampa»⁵.

Jugar en serio explorando la realidad y de alguna manera interpretarla. Hacer visibles los sueños y no perder nunca la fascinación por lo desconocido. En definitiva, podemos resumir la obra de Aurelio Ayela como pura experimentación que parte de la experiencia artística diluida en otras áreas del conocimiento. Perteneciente a la *cultura maker*, su ambigüedad y desparpajo es capaz de combinar la Historia del Arte con cualquier medio técnico o digital, sin dejar de investigar y transgredir la experiencia estética.

María Marco Such
Universitat d'Alacant

1. <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-aurelio-ayela/>
2. Blood Bubble. Aurelio Ayela. TTexto de J.P. Moreno (2011). *La deliberada travesura del seductor de burbuja*. Alicante: Caja del Mediterráneo, 19.
3. Da Vinci, L. (1993). *Cuadernos de notas*. Madrid: M.I. Editores, S.L., 26.
4. *Gracias* fue realizada en la Sala de Exposiciones CAM de Alicante durante la muestra *Blood Bubble*.
5. <http://amanecemetropolis.net/aurelio-miguel-ayela-escolano-arte-que-habla-por-si-solo/>

GRACIAS. AURELIO AYELA

As an artist who belongs to a generation whose work developed in a century of change the artistic production of Aurelio Ayela is multidisciplinary. In all his work there is a desire to experiment, to take risks, to learn. One of his objectives is to reveal his perceptions and dreams in simple and spontaneous images. Maybe that's why he often returns to drawing. Drawing is much more direct than painting and has the ability to show the truth of our feelings in a few lines. It is probably this fluid connection between the mind and the hand that makes it so attractive. Examining the whole of his production we note that it is nourished by multiple influences ranging from pop, comics and abstract expressionism to symbolism, oriental art, science and anthropology. In his work, no distinction is made between high and low culture, on the contrary, there is a support for the different, for what goes beyond the official limits. Ayela speaks of "an intense love-hate relationship with culture"¹, love for all that it provides, hatred for its rejection of other sensibilities on the margins of the established.

Gracias (Thanks) is a bridge between two series *Blood Bubble* and *Bola de goma (Rubber Ball)*. A common thread between his New York pieces and those that defined his exhibition in the Sala lametro in June-July 2012. Aurelio Ayela's bleeding bubble condenses all the humour and heartbreak that his work contains. Nothing is perfect or exact. Life fluctuates between comedy and tragedy, between the heroic and the pathetic. The multi-coloured soap bubbles burst into drops of blood causing tension, contrast and mystery. Conceptually part of *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (The Anthropological Structures Of The Imaginary)* by Gilbert Durand and his cultural interpretation of symbolic languages, beginning the series with small drawings that materialize in geometric games. "The drawings of Aurelio Ayela –free, autonomous, courageous– stalk our distracted gaze and, by surprise, they shake us until we are disoriented. After the unforeseen tremor we discover that we are not in front of the rectangle we thought we were looking at, but on the other side. In all his work, the obscene –that which remains outside of the scene– works, by the artist's desire, as a strategy to investigate (and situate us in) another space: the strange back room where perhaps the most interesting performance is happening"². In a country that is a symbol of consumerism, Ayela uses bubbles or children's bubbles as a representation of an increasingly banal and capricious society that is anesthetized to human and transcendent values. In the drawings and especially in the sculptures, geometry dominates. Pieces that struggle between constructivism and minimalism, examples of an ironic Neo-Geo style emphasized in the titles. All existence starts from a point, a molecule,

an atom. "The science of painting begins with the point. (...) A point is that which has no centre. It has neither width, nor length, nor depth. A line is a length reduced by the movement of a point, and its extremities are points"³. The circles in *Gracias* are multiple explosions of bubbles that merge into new spheres, into dangerous rubber bullets, direct, incisive and harmful. These two series are an example of the complexity of geometric systems in nature, an incessant search for forms that are outside the traditional Euclidean geometry used by Leonardo. In them we see approximations to the Theory of Chaos and Catastrophe Theory. Chaos Theory defines complex systems with multiple components like the shapes of certain plants or the wings of certain insects such as butterflies. These fractal forms are observed in *Blood Bubble* pieces like *Segundo la cabeza, después de lo primero (Second the head, after the first, 2009)* or *Gracias*. The latter is a good example of a chaotic fractal structure, where the different forms do not follow an established order but rather mix and juxtapose creating more complex spaces. We find a *work in progress* executed in the gallery itself⁴ whose result is a random system resulting from the dialogue between the artist and the audience, resolved by partial cuts in circles which give a three-dimensional character to the piece.

On the other hand works like *Blind Bird (2007)*, *Blood Bubble landscape 1 and 2 (2006)* are close to the mathematical thinking of René Thom and his Catastrophe Theory. In this case the folds break the space, the elements bend over themselves causing a discontinuity. A fairly complex system is shown that Ayela represents in lines twisted like helices, a path that he is slowly approaching and encapsulates in works like *Armagetón (2015)* a crystal structure that destroys and destabilizes the space, like a living organism that is growing and curving continuously. Ironically, this crystal nightmare recalls the narrow streets of angular houses in *Doctor Caligari's Cabinet*, a terrible dream that Aurelio plays down with the title of the work, fusion of a term that designates the end of the world (Armageddon) and the famous Latin rhythm (Reggaetón). This type of structure is also visualized in his sculpture *Estados salvajes de la razón/razones de estado de lo salvaje (2) (Savage states of reason/reasons of state of the wild 2)*, a cross/helipse formed by old lockers that are transformed into symbols.

Ayela conceives art and life as a struggle between opposites, where the dramatic is perfectly combined with humour, a lifeline and an escape. Circles of colour like confetti which are scattered on the ground, are separated by police tape from the viewer, giving the work a tragic, horrible character. The structure crumbles, questions spring up and mystery emerges.

Art is "working with the tangible in order to make the imaginary possible and generate an experience which is different from the real. You may even get

something that is unanswerable without the use of an aesthetic or discursive rhetoric. Try to play seriously and love without cheating”⁵.

Playing seriously, exploring reality and somehow interpreting it. Making dreams visible and never losing the fascination with the unknown. In short, we can summarize the work of Aurelio Ayela as a pure experimentation that starts from an artistic experience which dissolves into other areas of knowledge. It belongs to the *maker culture*, its ambiguity and self-confidence is capable of combining the History of Art with any technical or digital medium, whilst continuing to investigate and transgress the aesthetic experience.

María Marco Such
Universitat d’Alacant

1. <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-aurelio-ayela/>
2. Blood Bubble. Aurelio Ayela. Text by J.P. Moreno (2011). *La deliberada travesura del seductor de burbuja*. Alicante: Caja del Mediterráneo, 19.
3. Da Vinci, L. (1993). *Cuadernos de notas*. Madrid: M.I. Editores, S.L., 26.
4. *Gracias* was made at the CAM Exhibition Hall in Alicante during the *Blood Bubble* exhibition.
5. <http://amanecemetropolis.net/aurelio-miguel-ayela-escolano-arte-que-habla-por-si-solo/>

PILAR BELTRÁN

Castelló de la Plana, 1969

Cercanías / Prototip 2. 2011-2012

Imatge electrònica sobre llenç, dues bobines niquelades, 66 cm. de diàmetre, unitats de frenat, suports de fusta. Dimensions variables

Madres e hijos, Tiempo de Partida (IV)- Cercanías. 2006
Imatge electrònica siliconada sobre metacrilat, trasera d’alumini. 91 x 150 cm.





TEMPS D'ESPERA I TEMPS DE PARTIDA CERCANÍAS, DE PILAR BELTRÁN LAHOZ

La selecció que integra aquesta col·lecció d'art contemporani valencià uneix diversos llenguatges que tracten qüestions relacionades amb problemàtiques i incerteses del nostre present. Poètiques de creadors i creadores de diverses disciplines artístiques, amb un discurs crític cap a la nostra contemporaneïtat. En aquest sentit, era necessària l'obra multidisciplinària de Pilar Beltrán, caracteritzada pel fet de combinar diversos formats en les seues instal·lacions, escultures, sèries fotogràfiques i vídeos, i pel fet de personalitzar cada projecte en funció de la idea. En la peça *Cercanías*, tractada amb un equilibri compositiu discret, conviu un grau de conceptualització alt, juntament amb un sentit poètic i metafòric sobre qüestions de la nostra societat. L'artista castellonenca es presenta com una proposta sòlida del panorama actual i un referent en la seua ciutat natal. Per a comprendre la peça que ens ocupa, resulta inevitable remuntar-nos als seus orígens. No només pels llaços afectius que la uneixen amb la capital de província, que són fonamentals, sinó perquè ens sembla interessant ressaltar els vincles emocionals lligats a una infància connectada amb una galeria d'art.

VAL

Probablement part dels seus jocs infantils van ser ja en la galeria Aryce, oberta el 1975 pel seu pare Salvador i el seu oncle Juan Antonio Beltrán. El gust per la pintura els va acompanyar també a ells des de xiquets; el pare ja pintava i tractava d'estar al corrent de la vida artística, i traslladava la seua afició als fills. Els germans es van dedicar a altres negocis que van combinar amb les visites als estudis d'artistes. María Pilar, la mare de Pilar, era qui dedicava les hores al comerç que combinava la venda de ceràmica i la sala d'exposicions, i la filla xicoteta l'acompanyava. Créixer en un entorn afectiu vinculat al món artístic segurament va proporcionar a l'artista experiències que va integrar, probablement, en el seu procés creatiu. Sens dubte, encara que aquella galeria era més aviat conservadora, dedicada a pintors professionals i especialitzada en tot el que estava relacionat amb la cultura catalana, d'alguna manera, va constituir el fonament de la seua relació personal amb la plàstica.

El treball d'aquests últims anys ha estat relacionat amb la idea de distància entre el seu lloc d'origen i el lloc on viu. La seua inspiració han sigut els canvis de residència habituals i els desplaçaments, que han potenciat el sentiment d'estar lluny. Aquests trànsits particulars han afectat les relacions afectives amb el nucli familiar i han constituït, com no podia ser d'altra manera, part de la seua obra. L'obra de Pilar Beltrán parla de les relacions, d'una banda, les generacionals, com en *Madres y hijos*, una sèrie de fotografies amb alt

contingut emocional de la seua mare i la seua àvia en els espais serens de casa. I d'un altra, de les persones i del seu entorn, com en *Other journeys*, en què empatitza amb els desarrelaments de la comunitat. Després d'un moment de transició en el seu recorregut artístic i personal, d'una etapa de canvis de residència i de transcendències vitals, sorgeix *Cercanías*. En aquest període, en el qual recorrerà habitualment la distància entre les dues ciutats, els vincles familiars es reforçaran, per mitjà dels viatges en el tren de rodalia de València a Castelló. Per a l'artista, «Aquesta visualització de la proximitat en la peça és la paraula clau. Aquestes múltiples anades i tornades, aquest tràfec que fa que la distància es convertisca en una bombolla, en una llar, en una unitat d'espai-temps. Vull que la peça siga sobretot una llar. El paisatge també es recull, s'expandeix i es porta» (Arza, 2006: 149)¹. La peça combina la imatge fixa i en moviment per a documentar els 65 quilòmetres del recorregut del tren. Pilar registra el trajecte en vídeo des del punt de vista de la viatgera i posteriorment mostra la gravació impresa en tires de lona. La idea d'anada i tornada queda representada en dues bobines d'enrotllament en què una gira i una altra arreplega, es genera així la idea de desplaçament físic i es convida el públic a refer i desfer el viatge. La instal·lació de caràcter objectual se situa en la frontera entre el que es pot manipular i el que és conceptual. Alhora, recrea les vivències quotidianes i les experiències de viatge amb fotografies panoràmiques i, a més, amb una composició en color de les tires del paisatge, que potencia el desenfocament que produeix el moviment del tren. Beltrán reformula les sensacions visuals d'aquest trajecte tan conegut per a les persones que es desplacen quotidianament.

En aquest sentit, en *Cercanías* hi ha una cerca conscient d'un pla fix. La intenció de transmetre la percepció de qui està fent el trajecte, el paisatge en moviment que passa a tota velocitat per davant. Amb motiu de l'exhibició d'aquesta peça en la Galeria Cànem, l'artista comentava: «Potser aquesta imatge (fotografia panoràmica que reproduïx el paisatge gravat des del tren del recorregut íntegre d'un viatge Castelló-València) emfatitza la distància, però pense que l'objecte en si (tira d'imatges que s'entrecreua, es doblega, es plega, es cabdella sobre si mateixa...) més aviat l'acurta... La tira funciona a manera de cordó umbilical que uneix dos punts d'una mateixa realitat, que articula una relació. En aquesta peça el tren és per a mi com la llançadora d'un teler que en la seua anada i tornada va conformant el teixit, va creant una xarxa que s'enforteix amb cada passada» (Galeria Cànem, 2012)². El temps d'espera queda reflectit en la tira impresa. I al seu torn és un símbol de la relació de proximitat i la dualitat afectiva en les relacions. Voler estar i no estar. Necessitat d'anar i tornar. Des d'aquest concepte el tren de rodalia, com comenta l'autora, es converteix en l'espai-llar.

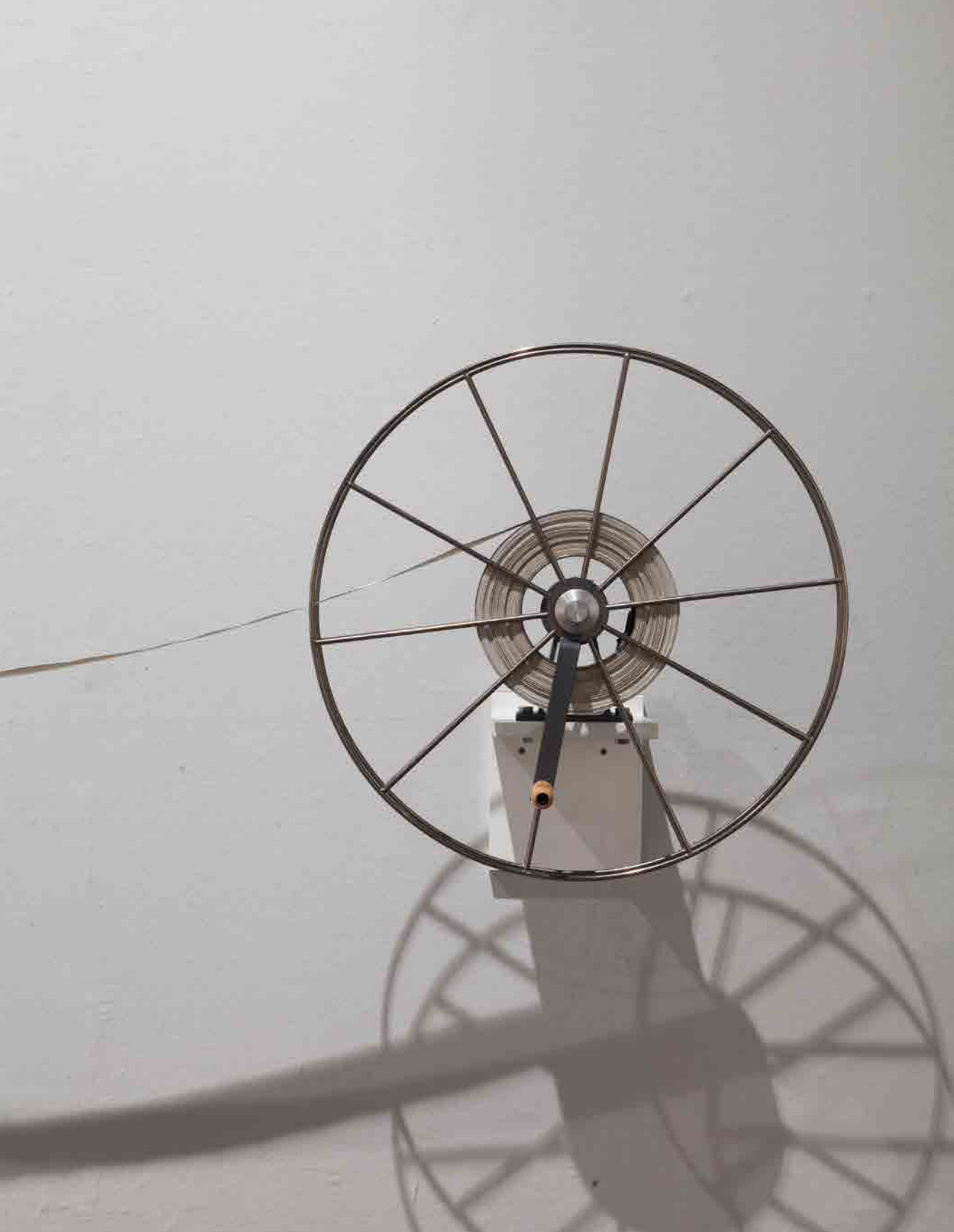
El resultat i els formats que selecciona aquesta artista per a expressar-se estan, sens dubte, estretament vinculats a la seua identitat. Pilar és intuïtiva, necessita experimentar *in situ* la idea, busca i troba al lloc. El seu treball s'acosta des de l'àmbit personal, amb curiositat per descobrir i entrar en contacte amb les persones que contribuiran en el procés, encara que no apareguen explícitament. D'alguna manera, es deixa anar, deixa que les troballes la descobrisquen. Per a ella és fonamental no desvincular-se de l'experimentació i utilitzar el vídeo i la fotografia com un mitjà, sense preocupar-se per una perfecció tècnica extrema. Més aviat, comença a desenvolupar la idea des d'un format i intueix que resultarà adequat per a la peça. L'objectiu és comunicar sense processar massa, sense construir una altra cosa diferent del que s'ha registrat. Potser aquesta essència forma part de la calidesa que transmeten les seues obres. El seu treball sempre està en procés, les seues peces, com comenta l'autora, no estan totalment acabades, siga perquè voldria tindre més temps per a desenvolupar la idea o siga perquè el concepte transcendeix en diverses dimensions al llarg del temps. Un *working progress* no en el sentit d'inacabat, sinó en el d'exploratori i evolutiu.

Paloma Palau Pellicer
Universitat Jaume I

VAL

1. Arza, M. (2006). Entrevista a Pilar Beltrán Lahoz. *En Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, (30), 137-149.
2. Cànem Galeria (2012). "Cercanías. Prototipo2/trayecto Castelló-Almenara 2011-2012", Nota de prensa Arco, Madrid.





TIEMPO DE ESPERA Y TIEMPO DE PARTIDA CERCANÍAS DE PILAR BELTRÁN LAHOZ

La selección que integra esta colección de arte contemporáneo valenciano aúna diferentes lenguajes que tratan cuestiones relativas a problemáticas e incertidumbres de nuestro presente. Poéticas de creadores y creadoras de distintas disciplinas artísticas, con un discurso crítico hacia nuestra contemporaneidad. En este sentido, era necesaria la multidisciplinar obra de Pilar Beltrán, caracterizada por combinar distintos formatos en sus instalaciones, esculturas, series fotográficas y vídeos, personalizando cada proyecto en función de la idea. En la pieza *Cercanías*, tratada con un discreto equilibrio compositivo, conviven un alto grado de conceptualización, junto a un sentido poético y metafórico sobre cuestiones de nuestra sociedad. La artista castellonense se presenta como una sólida propuesta del panorama actual y un referente en su ciudad natal. Para comprender la pieza que nos ocupa, resulta inevitable remontarnos a sus orígenes. No solo por los lazos afectivos que la unen con la capital de provincia, que son fundamentales, sino porque nos parece interesante resaltar los vínculos emocionales ligados a una infancia conectada con una galería de arte.

CAST

Probablemente, parte de sus juegos infantiles fueron ya en la galería Aryce, abierta en 1975 por su padre Salvador y su tío Juan Antonio Beltrán. El gusto por la pintura les acompañó también a ellos desde niños; su padre ya pintaba y trataba de estar al tanto de la vida artística, trasladando su afición a sus hijos. Los hermanos se dedicaron a otros negocios que combinaron con las visitas a los estudios de artistas. María Pilar, la madre de Pilar era quien dedicaba las horas al comercio que combinaba la venta de cerámica y sala de exposiciones, su hija pequeña la acompañaba. Crecer en un entorno afectivo vinculado al artístico seguramente le proporcionó experiencias que probablemente integró a su propio proceso creativo. Sin duda, aunque aquella galería era más bien conservadora, dedicada a pintores profesionales y especializada en todo lo relacionado con la cultura catalana, de algún modo, constituyó el fundamento de su personal relación con la plástica.

El trabajo de estos últimos años ha estado relacionado con la idea de distancia entre su lugar de origen y el que habita. Su inspiración han sido sus habituales cambios de residencia y los desplazamientos que han potenciado el sentimiento de estar lejos. Estos tránsitos particulares han afectado a las relaciones afectivas con el núcleo familiar constituyendo, como no podía ser de otra manera, parte de su obra. La obra de Pilar Beltrán habla de las relaciones, por un lado, las generacionales, como en *Madres e hijos*, una

serie de fotografías con alto contenido emocional de su madre y abuela en los espacios serenos de casa. Y por otro, de las personas y su entorno, como en *Other journeys*, en los que empatiza con los desarraigos de la comunidad. Después de un momento de transición en su recorrido artístico y personal, una etapa de cambios de residencia y trascendencias vitales, surge *Cercanías*. En este periodo en el que recorrerá habitualmente la distancia entre las dos ciudades, los vínculos familiares se reforzarán, a través de los viajes en el tren de cercanías de Valencia a Castellón. Para la artista, «Esta visualización de la cercanía en la pieza es la palabra clave. Estas múltiples idas y venidas, este trasiego que hace que la distancia se convierta en una burbuja, en un hogar, en una unidad de espacio-tiempo. Quiero que la pieza sea sobre todo un hogar. El paisaje también se recoge, se expande y se lleva» (Arza, 2006: 149)¹. La pieza combina imagen fija y en movimiento para documentar los 65 kilómetros del recorrido del tren. Pilar registra el trayecto en vídeo desde el punto de vista de la viajera y posteriormente muestra la grabación impresa en tiras de lona. La idea de ida y vuelta queda representada en dos bobinas de enrolla en la que una gira y otra recoge, generando la idea de desplazamiento físico, invitando al público a rehacer y deshacer el viaje. La instalación, de carácter objetual, se sitúa en la frontera entre lo manipulativo y lo conceptual. A su vez, recrea las vivencias cotidianas y experiencias de viaje con fotografías panorámicas; además de una composición en color de las tiras del paisaje, que potencia el desenfoque que produce el movimiento del tren. Beltrán reformula las sensaciones visuales de ese trayecto tan conocido para quienes cotidianamente se desplazan.

En este sentido, en *Cercanías* hay una búsqueda consciente de un plano fijo. La intención de transmitir la percepción de quien está realizando el trayecto, el paisaje en movimiento que pasa a toda velocidad por delante. Con motivo de la exhibición de esta pieza en la Galería Cànem, la artista comentaba, «Tal vez esta imagen (fotografía panorámica que reproduce el paisaje grabado desde el tren del recorrido íntegro de un viaje Castellón-Valencia) enfatice la distancia, pero pienso que el objeto en sí (tira de imágenes que se entrecruza, se dobla, se pliega, se ovilla sobre sí misma...) más bien la acorta... La tira funciona a modo de cordón umbilical que une dos puntos de una misma realidad, que articula una relación. En esta pieza el tren es para mí como la lanzadera de un telar que en su ir y venir va conformando el tejido, va creando una red que se fortalece con cada pasada» (Galería Cànem, 2012)². El tiempo de espera queda reflejado en la tira impresa. Y a su vez, es un símbolo de la relación de proximidad y la dualidad afectiva en las relaciones. El querer estar y no estar. Necesidad de ir y volver. Desde ese concepto el tren de cercanías, como comenta la autora, se convierte en el espacio-hogar.

El resultado y los formatos que selecciona esta artista para expresarse están sin duda, estrechamente vinculados a su identidad. Pilar es intuitiva, necesita experimentar *in situ* la idea, busca y encuentra en el lugar. Su trabajo se acerca desde lo personal, con curiosidad por descubrir y entrar en contacto con las personas que van a contribuir en el proceso, aunque no aparezcan de forma explícita. En cierto modo, se deja llevar, que los hallazgos la descubran. Para ella es fundamental no desvincularse de la experimentación y utilizar el vídeo y la fotografía como un medio, sin preocuparse por una extrema perfección técnica. Más bien, comienza a desarrollar la idea desde un formato e intuye que resultará adecuado para la pieza. El objetivo es comunicar sin procesar demasiado, sin construir otra cosa distinta a lo que se ha registrado. Quizás esa esencia forma parte de la calidez que transmiten sus obras. Su trabajo siempre está en proceso, sus piezas, como comenta la autora, no están del todo terminadas, ya sea porque desearía tener más tiempo para desarrollar la idea, o porque el concepto trasciende en diferentes dimensiones a lo largo del tiempo. Un *work in progress* no en el sentido de inacabado, sino en el de exploratorio y evolutivo.

Paloma Palau Pellicer
Universitat Jaume I

1. Arza, M. (2006). Entrevista a Pilar Beltrán Lahoz. *En Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, (30), 137-149.
2. Cànem Galeria (2012). "Cercanías. Prototipo2/trayecto Castelló-Almenara 2011-2012", Nota de prensa Arco, Madrid.

WAITING TIME AND DEPARTURE TIME CERCANÍAS BY PILAR BELTRÁN LAHOZ

The selection that integrates this collection of Valencian contemporary art brings together different languages that deal with issues related to problems and uncertainties of our present time. Poetics of creators from different artistic disciplines, with a critical discourse towards our contemporaneity. In this sense, the multidisciplinary work of Pilar Beltrán was necessary, characterized by combining different formats in her installations, sculptures, photographic series and videos, each project customized according to the concept. In the piece *Cercanías* (Commuter trains) treated with a discreet compositional balance, a high degree of conceptualization coexists, alongside a poetic and metaphorical sense about issues of our society. The Castellón artist is presented as a solid proposal of the current scene and a reference in her hometown. To understand the piece that concerns us, it is inevitable to go back to her origins. Not only because of the affective ties that unite her with the provincial capital, which are fundamental, but because we find it interesting to highlight the emotional ties linked to a childhood connected to an art gallery.

ENG

Probably part of her childhood games took place in the gallery Aryce, opened in 1975 by her father Salvador and her uncle Juan Antonio Beltrán. A taste for painting also accompanied them from childhood; her father already painted and tried to be up-to-date with art life, transferring his passion to his children. The brothers devoted themselves to other businesses that they combined with visits to artists' studios. María Pilar, Pilar's mother, was the one who dedicated hours to the business which combined the sale of ceramics with the exhibition space, her younger daughter accompanying her. Growing up in an emotional environment linked to the artistic surely provided her with experiences that she probably integrated in her own creative process. Undoubtedly, although the gallery was rather conservative, dedicated to professional painters and specialized in everything related to Catalan culture, somehow, it formed the foundation of her personal relationship with the visual arts.

The work of recent years has been related to the idea of distance between her place of origin and where she lives. Her inspiration has been her habitual changes of residence and the displacements that have strengthened the feeling of being far away. These particular journeys have affected emotional relationships with the family nucleus constituting part of her work since it could not be otherwise. The work of Pilar Beltrán talks about relationships, on the one hand, generational, as in *Madres e hijos*, (*Mothers and children*), a series of photographs with high emotional content of her mother and

grandmother in serene spaces at home. And on the other hand, of people and their environment, as in *Other journeys* in which she empathizes with the uprooting of community. After a moment of transition in her artistic and personal journey, a period of changes of residence and of vital significance, *Cercanías* emerged. In this period in which she would regularly travel the distance between the two cities, family ties would be strengthened, through journeys on the commuter train from Valencia to Castellón. For the artist, "This visualization of closeness in the piece is the key. These multiple comings and goings, this activity that makes the distance become a bubble, a home, a unit of space and time. I want the piece to be above all a home. The landscape is also collected, expanded and carried away" (Arza, 2006: 149)¹. The piece combines a fixed and moving image which documents the 65 kilometres of the train's route. Pilar records the journey on video from the point of view of the traveller and later shows the recording printed on canvas strips. The idea of a round trip is represented in two winding reels one of which turns while the other picks up, generating the idea of physical movement, inviting the public to remake and unmake the journey. The objectual character of the installation is situated on the border between the manipulative and the conceptual. At the same time, it recreates the daily events and travel experiences with panoramic photographs. In addition, it includes a colour composition of the landscape strips which enhances the blur caused by the movement of the train. Beltrán reformulates the visual sensations of this well known route for those who travel daily.

In this sense, in *Cercanías* there is a conscious search for a fixed plane. The intention to convey the perception of the person making the journey, the landscape in motion that passes at full speed ahead. On the occasion of the exhibition of this piece in the Cànem Gallery, the artist commented, "Perhaps this image (the panoramic photograph that reproduces the landscape recorded from the train of the entire journey from Castellón to Valencia) emphasizes the distance, but I think that the object itself (the strip of images that intersects, bends, folds, and curls up on itself...) rather shortens it... The strip works like an umbilical cord that connects two points of the same reality, that articulates a relationship. In this piece the train is for me like the shuttle of a loom that in its coming and going shapes the fabric, creating a network that is strengthened with each pass" (Galería Cànem, 2012)². The waiting time is reflected on the printed strip. And in turn, it is a symbol of the relationship of proximity and the affective duality in relationships. Wanting to be and not to be. The need to leave and to return. From that concept the suburban train, as the author comments, becomes a home-space.

The result and the formats selected by this artist to express herself are undoubtedly closely linked to her identity. Pilar is intuitive, she needs to experience the idea *in situ*, she searches and finds in the place. Her work comes from the personal, with a curiosity to discover and get in touch with people who will contribute to the process, even if they do not appear explicitly. In a certain way, she lets herself be carried away, lets her discoveries discover her. For her it is fundamental not to disassociate herself from experimentation and to use video and photography as a medium, without worrying about extreme technical perfection. Rather, she begins to develop the idea from a format and intuitively what will be appropriate for the piece. The objective is to communicate without processing too much without building something other than what has been recorded. Perhaps that essence is part of the warmth that her work transmits. Her work is always in progress, her pieces, as the author says, are not completely finished either because she would like to have more time to develop the idea, or because the concept transcends into different dimensions over time. A *work in progress* not in the sense of unfinished, but in the sense of exploratory and evolutionary.

Paloma Palau Pellicer
Universitat Jaume I

1. Arza, M. (2006). Entrevista a Pilar Beltrán Lahoz. En *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, (30), 137-149.
2. Cànem Galeria (2012). "Cercanías. Prototipo2/trayecto Castelló-Almenara 2011-2012", Nota de prensa Arco, Madrid.

MIRA BERNABEU

Asp, 1969

Sistema inherente. Investigación, análisis e interpretación. Serie mise en Scène XVI. 2016-2017

Paper, bolígraf i retolador sobre paper.

Políptic de quinze unitats. 60,7 x 32,7 cm. c/u



BERNABÉ

100, 200, 300, 400, 5 000 mujeres. Cuantas más!
F.M.I. M. IR. BERNABÉ

AYUDAR A LOS REFUGIADOS
FAMILIA M. IR. BERNABÉ

INDEPENDENCIA

España frente a la distracción

LA

Español Española

España ya está

F.M.I. M. IR. BERNABÉ

Europa

Países situados en una misma localización geográfica

Simulacro de unidad entre países colindantes

Debería llamarse Unión utópica europea para ingenieros, donde impura la ley del más fuerte

Other mal wählen

Unión ficticia

ES EL CONTINENTE MÁS TRANQUILO

EUROPA

EUROPA: NO PUEDE JUNTARSE AGUA CON EL ACEITE. LO INTENTE CON LOS SIGUIENTES ENLOQUECIDOS: GRIECIA, TURQUÍA, HOLANDA, PARAGUAYESAS... PERO TAN SOLO ERAN UN PRODUCTO DEL MARKETING.

ALEMANIA EL AGUA Y LOS 25 RESTANTES GOTAS DE ACEITE. T.K. MANOLETE, SI NO SABES TORNAR PARA QUE TEMETES.

Lugar lleno sentimientos, cultura, personas, pensamientos. Pasa en el que se respeta, todo es correcto

F.M.I. M. IR. BERNABÉ

Nacionalismo

NACIÓN CLASISMO + TERRORISMO

ES MUCHO MÁS LO QUE NOS UNE QUE LO QUE NOS SEPARA. ¿A VEA SI NOS ENTENDAMOS!

Nacionalismo

ALGO QUE NO ME REPRESENTA

El nacionalismo es una enfermedad infecciosa. Es el sarampión de la vida humana.

El fin del silencio

NO BREXIT- FREE

COL·LABORATIU I SINGULAR

És habitual considerar com la família condiciona en gran manera qui som, la nostra cultura, el nostre físic, la salut subjectiva o des de quin lloc socioeconòmic partim. Però, el cas de Mira Bernabeu va encara més enllà, la seua família no només ha pogut determinar qui és ell hui dia, sinó que està present en gran part de la seua creació artística i ha arribat fins i tot a participar en la producció de l'obra.

Els seus familiars ja havien sigut col·laboradors, actors, *performers*, objecte d'estudi i d'intercanvi d'afecte; la seua presència i absència havia donat lloc a múltiples imatges i havia configurat la seua estètica personal. Però ara, en *Sistema inherente. Investigación, análisis e interpretación. Serie Mise en Scène XVI*, n'augmenta el grau de participació, ja que escriuen, dibuixen, pinten, retallen, apeguen i donen lloc, juntament amb l'artista, a una obra de caràcter col·laboratiu.

Aquesta sèrie fa visible un procés d'investigació que parteix de la seua família l'any 1996, quan la seua projecció professional era només una previsió. Per mitjà d'una invitació als seus parentius a participar en una sessió fotogràfica conjunta, i gràcies a la persuasió i al domini dels afectes de les seues àvies, s'inicia una sèrie de trobades cada deu anys que han anat adquirint un cert matís de ritual i que han donat lloc fins al moment a *En círculo. Serie Mise en Scène I* (1996-97), *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X* (2006-07) i a *Sistema inherente. Investigación, análisis e interpretación. Serie Mise en Scène XVI* (2017).

Si bé les tres sèries estan formades per fotografia i vídeo, l'última inclou panells creats col·lectivament a partir de fulles de treball intervingudes sota les directrius de l'artista. Són elements nous que augmenten el caràcter actiu de la família i que posen de manifest el desig clar de participar, de donar suport i de formar part de l'obra d'un ésser estimat. Ja en *Panorama doméstico*, la participació estava especialment present sota la forta aparença teatral dels quadres escènics, amb la seua composició fotogràfica cuidada i construïda que es fa present en el vídeo. Les imatges són la representació de la percepció sociològica¹ sobre temes sorgits a partir de diàlegs, confessions, entrevistes i discussions de família. Cada imatge és una formalització de l'estadística extreta a partir dels posicionaments sobre política, religió, diferències econòmiques i socials en la família de l'artista. Però ara, en *Investigación i análisis*, la col·laboració s'amplia mitjançant dues invitacions a cada nucli familiar, que estan basades en l'aportació de breus

fragments escrits i dibuixats sobre el paper mitjançant dues dinàmiques amb les quals experimenta amb metodologies pròpies del camp de l'educació i provoca treballar en xarxa sobre un mateix document. A més, amplia informació amb cada intervenció.

Amb aquestes es continuen reflectint aspectes personals dels participants i hi continua present l'interés per escoltar la seua família, ara simulant ser un sociòleg o antropòleg que té com a tasca efectuar un mapa social. Els quinze murals que formen *Sistema inherente. Investigación* han viatjat de casa a casa de cada nucli familiar. A partir d'una sèrie de paraules proposades per l'artista: família, parella, crisi, espanyol/a, Europa, Mediterrani, immigrant, refugiat, guerra, nacionalisme, independentisme, política, celebració, commemoració i comiat; les aportacions personals responen a la cultura, entesa com un sinònim de civilització, i a la ideologia personal que, d'acord amb Suely Rolnik, preferisc anomenar-la subjectivació, o de producció de subjectivitat².

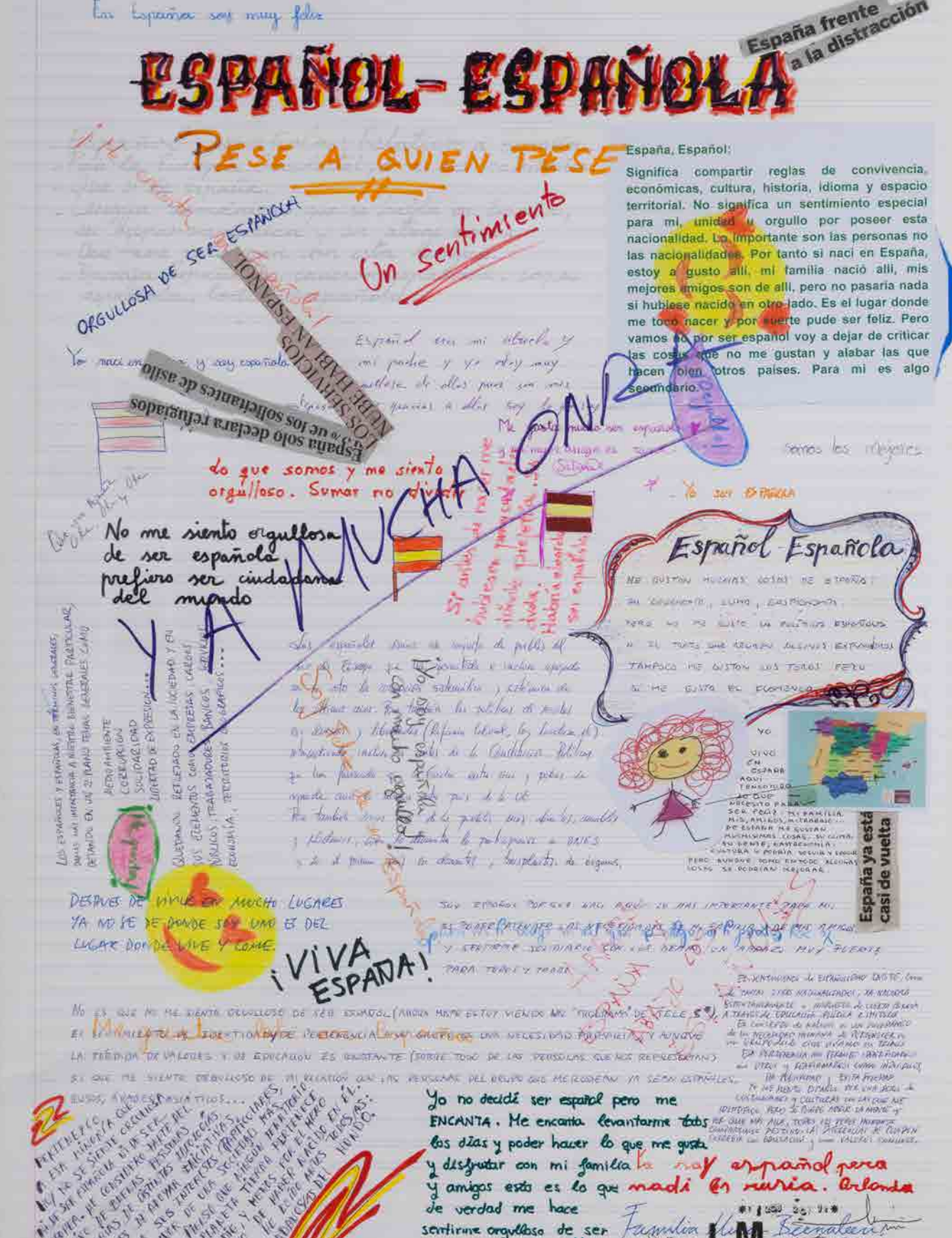
La persona que inicia cada panell ha sigut sempre la mateixa, el pare de Bernabeu. Ell és qui retola cada una de les paraules clau que l'artista proposa. La realització dels rètols per la figura paterna evidencia la relació de l'artista amb el teatre, ja que havent sigut l'avi de Bernabeu qui va fundar el Teatre Wagner d'Asp, localitat natal de l'artista, el teatre està present de maneres diferents en la seua família més enllà dels records i d'haver constituït una manera de concebre i de somiar el món. És precisament el seu pare qui dibuixava els títols de les obres que s'anaven a estrenar en una sala que també era un espai per a la celebració familiar i un lloc on aprendre el que l'escola no podia oferir. Sent en l'actualitat propietat municipal, és clau en l'obra de Bernabeu, ja que es tracta de l'escenari triat per a dur a terme les tres sèries fotogràfiques esmentades, el lloc en què els membres de la família es transformen en actors i actrius i el lloc en què ara també produeix la tercera part de l'obra. *Sistema inherente. Análisis* està formada per dotze cal·ligrafies amb missatges que interpel·len el lector, li recorden que no està al marge, ni exempt, del que la família Bernabeu exposa de pròpia mà. Mitjançant la repetició, com si es tractara d'un càstig i la família acudira junta per a donar suport, se succeeixen simulacres de la mateixa frase per panell: «Tota la meua família és immigrant. Com la teua!»; «Tota la meua família viu en guerra. Com la teua!»; «Tota la meua família tanca els ulls. Com la teua!»; «Tota la meua família és negra. Com la teua!».

Amb bona lletra, dins dels marges, sobre la línia del suposat quadern, es fa visible una imatge construïda amb múltiples mans que provoca l'atenció de qui espera l'obra de l'artista. Però, no és per ventura l'escriptura i la cal·ligrafia una manera de representació amb la qual poder mostrar-se

Alba Braza Boils
Comissària d'exposicions

1. Guerra, C. (2006). "Diez años después. Un tableau familiar en vídeo". *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X*. Valencia: Sala Parpalló.
2. Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid.

142



familiar basadas en aportar breves fragmentos escritos y dibujados sobre el papel mediante dos dinámicas con las que experimenta con metodologías propias del campo de la educación y provoca trabajar en red sobre un mismo documento, ampliando información con cada intervención.

Con ellas se continúan reflejando aspectos personales de los participantes y sigue presente el interés por escuchar a su familia simulando ser un sociólogo o antropólogo, que tiene como tarea realizar un mapa social.

Los quince murales que forman *Sistema inherente. Investigación* han viajado de casa en casa de cada núcleo familiar. A partir de una serie de palabras propuestas por el artista: familia, pareja, crisis, español/a, Europa, Mediterráneo, inmigrante, refugiado, guerra, nacionalismo, independentismo, política, celebración, conmemoración, despedida; las aportaciones personales responden a la cultura, entendida como sinónimo de civilización, y a la ideología personal que, de acuerdo con Suely Rolnik, prefiero citar como subjetivización, o de producción de subjetividad².

La persona que inicia cada panel ha sido siempre la misma, el padre de Bernabeu. Es él quien rotula cada una de las palabras clave que el artista propone. La realización de los rótulos por la figura paterna evidencia la relación del artista con el teatro, pues habiendo sido el abuelo de Bernabeu quien fundó el Teatro Wagner de Aspe, localidad natal del artista, el teatro está presente de diferentes modos en su familia más allá de los recuerdos y de haber constituido un modo de concebir y soñar el mundo. Es precisamente su padre quien dibujaba los títulos de las obras a estrenar en una sala que también era un espacio para la celebración familiar y un lugar donde aprender aquello que la escuela no podía ofrecer. Siendo en la actualidad propiedad municipal, es clave en la obra de Bernabeu, pues se trata del escenario elegido para realizar las tres series fotográficas citadas, el lugar en el que los miembros de la familia se transforman en actores y actrices, y donde ahora también produce la tercera parte de la obra. *Sistema inherente*. Análisis está formada por doce caligrafías con mensajes que interpelan al lector, le recuerdan que no está al margen, ni exento, de lo que la familia Bernabeu expone de su puño y letra. Mediante la repetición, como si de un castigo se tratase y la familia acudiese juntos en su apoyo, se suceden simulacros de la misma frase por panel: «Toda mi familia es inmigrante. ¡Como la tuya!», «Toda mi familia vive en guerra. ¡Como la tuya!». «Toda mi familia cierra los ojos. ¡Como la tuya!» «Toda mi familia es negra. ¡Como la tuya!» .

Con buena letra, dentro de los márgenes, sobre la línea del supuesto cuaderno, se hace visible una imagen construida con múltiples manos que

provoca la atención de quien espera la obra del artista. Pero, ¿no es acaso la escritura y la caligrafía un modo de representación con el que poder mostrarse abiertamente ante el otro? Estamos ante otro método más con el que el artista desgrana y reagrupa posicionamientos políticos y percepciones personales ocultas bajo la idea de normalidad. Tras la aparente comprensión de la lectura, podrían iniciarse interpretaciones mediante la grafología y el análisis de los dibujos y collages, Bernabeu podría ahora simular ser un grafólogo, crítico de arte o psicólogo que tiene como tarea la creación de imágenes. Interpretaciones que, en cualquiera de los casos, demostrarían la importancia de la familia en su obra y probaría cómo este grupo sostenido por el cariño y mostrado abiertamente con sus nombres, apellidos, rostros y su escritura, convierten lo íntimo, personal y presente, en público, colectivo y atemporal, en el mismo momento en que la obra sale de su hogar y del estudio del artista, y pasa a formar parte de la *colección* de la Generalitat Valenciana.

Alba Braza Boils
Comisaria de exposiciones

1. Guerra, C. (2006). "Diez años después. Un tableau familiar en vídeo". *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X*. Valencia: Sala Parpalló.
2. Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid.

COLLABORATIVE AND SINGULAR

It is common to consider how the family conditions greatly who we are, our culture, physique, subjective health or from which socio-economic class we come. But in the case of Mira Bernabeu it goes further, his family has not only determined who he is today, but is present in much of his artistic creation, even participating in the production of the work.

His relatives had already been collaborators, actors, performers, objects of study and exchange of affection; their presence and absence had given rise to multiple images configuring his personal aesthetic. But now, in *Sistema inherente. Investigación, análisis e interpretación. Serie Mise en Scène XVI, (Inherent System. Research, Analysis and Interpretation. Mise en Scène Series XVI)*, the degree of participation is increased, as they write, draw, colour, trim, paste and make, together with the artist, a work of a collaborative nature.

This series shows a process of investigation which sets off from his family in the year 1996, when his professional impact was still just a prevision. Through an invitation to his family to participate in a joint photographic session, and thanks to the persuasion and mastery of his grandmothers' affections, a series of meetings once every ten years was begun, which have acquired a certain ritual hue and have given rise so far to *En círculo. Serie Mise en Scène I (In circle. Mise en Scène Series I, 1996-97)*, *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X (Domestic Panorama. Mise en Scène Series X, 2006-07)* and *Sistema inherente. Investigación, análisis e interpretación. Serie Mise en Scène XVI (Inherent System. Research, Analysis and Interpretation. Mise en Scène Series XVI, 2017)*.

While these three series consist of photography and video, the latter includes panels created collectively from work sheets intervened under the artist's guidelines. They are new elements that increase the active character of the family and which show the clear desire to participate, support and form part of the work of a loved one.

Already in *Panorama doméstico* the participation was especially present under the strong theatrical appearance of the staged scenes, with its careful and constructed photographic composition revealed in the video. The images are the representation of a sociological perception¹ on topics which arose from family dialogues, confessions, interviews, and discussions. Each image is a formalization of the statistics extracted from the stance taken on politics, religion, economic and social differences, in the artist's family. But now, in *Investigación y análisis*, the collaboration was extended through two invitations

to each of the family nuclei based on providing brief fragments written and drawn on paper by means of two dynamics with which he experimented with his own methodologies in the field of education and caused them to work in a network on the same document, expanding information with each intervention. With them, personal aspects of the participants continue to be reflected and the interest in listening to his family is still present, whilst he simulates being a sociologist or anthropologist, whose task is to carry out a social mapping project. The fifteen murals that make up *Sistema inherente. Investigación...* have traveled from one house to another of each family nucleus. Starting from a series of words proposed by the artist: family, couple, crisis, Spanish, Europe, Mediterranean, immigrant, refugee, war, nationalism, independence, politics, celebration, commemoration, farewell; the personal contributions respond to the culture, understood as a synonym for civilization, and to a personal ideology that, according to Suely Rolnik, I prefer to cite as *subjectivization* or *production of subjectivity*².

The person who initiates each panel has always been the same, Bernabeu's father. It is he who marks each of the keywords proposed by the artist. The production of the signs by the father figure shows the relationship of the artist with the theatre, since the grandfather of Bernabeu founded the Wagner Theater of Aspe, birthplace of the artist, the theatre is present in different ways in his family beyond these memories and for having formed a way of conceiving and dreaming the world. It is precisely his father who drew the titles of the works to premiere in a room that was also a space for family celebration and a place in which to learn what school could not offer. Being currently a municipal property, it is key in the work of Bernabeu, because it is the scenario chosen to carry out the three photographic series cited, the place where the members of the family are transformed into actors and actresses, and where he now also produces the third part of the work. *Sistema inherente. Análisis* consists of twelve handwritten messages that address the readers, remind them that they are not in the margins, nor exempt, from what the Bernabeu family exposes by its own hand. Through repetition, as if it were a punishment and the family came together in his support, semblances of the same sentence follow one another on each panel: "All my family are immigrants. Like yours!", "All my family lives at war. Like yours!". "My whole family closes their eyes. Like yours!" "All my family is black. Like yours!"

With nice handwriting, in the margins, on the line of the supposed notebook, an image is made visible constructed by many hands that provokes the attention of those who await the artist's work. But, is writing and calligraphy not a mode of representation with which to reveal oneself openly to the other? We are facing another method with which the artist unites and

regroups political positions and personal perceptions which are hidden under the idea of normality. After the apparent comprehension of the reading, interpretations could be begun through the study of graphology and the analysis of the drawings and collages, Bernabeu could now pretend to be a graphologist, art critic or psychologist whose task is the creation of images. Interpretations that, in any case, would demonstrate the importance of the family in his work and would prove how this group supported by affection and displayed openly with their names, surnames, faces and handwriting, turn the intimate, personal and present, into public, collective and timeless, at the same moment that the work leaves their home and the studio of the artist, and becomes part of the GVA *collection*.

Alba Braza Boils
Exhibition curator

1. Guerra, C. (2006). "Diez años después. Un tableau familial en vídeo". *Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X*. Valencia: Sala Parpalló.
2. Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid.

TANIA BLANCO

València, 1978

À la victoire de... 2015

Instal·lació de sis llenços, una aquarel·la i un vídeo monocal.

Derrota a Monsanto en Hungría. 81 x 65 cm.

OCCUPY Wall Street. 81 x 65 cm.

ZAD en Sivers. 81 x 65 cm.

Derrota a Monsanto en las Comunidades de Campeche. 81 x 65 cm.

JE SUIS. 100 x 81 cm.

Mode d'emploi. 30 x 44 cm.

Llenç acrílic sobre tela, pasta mineral

15M Mode d'emploi.

Aquarel·la sobre paper emmarcada 140 x 230 cm.

Promenade 15M. Vídeo monocal.



OCCUPY WALL ST

In tribute to the protest movement that began on
September 17, 2011,
in New York City's Wall Street financial district,
initiated by the anti-consumerist,
pro-environment group/magazine Adbusters,
spawning the Occupy movement against social and
economic inequality worldwide, greed, corruption and the
excessive influence of corporations on government.



WE ARE THE
99%

LA MEMÒRIA COM A METADISCURS DE PROTESTA EN L'OBRA DE TANIA BLANCO. «À LA VICTOIRE DE...»

No és nou que el poder, bé institucional, privat o econòmic, sempre ha disseccionat i triat suspicaçment la informació que ha d'eixir o no a la llum. I si aquesta ix, és per a projectar-la de manera positiva o crear un discurs negatiu fins que siga demonitzat i, fins i tot, repudiat per la societat; o si no per a ser assimilat en la seua forma menys crítica.

Al llarg de la història els canals de comunicació han anat variant i s'han transformat fins a la nostra època contemporània, en què la manipulació és extrema fins a límits infinits, encara que se'ns presenta justament al contrari, com l'era de la informació més oberta, en la qual l'individu pot triar canals diferents per la seua amplitud d'opcions, de punts de vista; i ens creiem lliures d'optar a més informació, més propera, a temps real, mitjançant l'artifici de donar a entendre que el que succeeix es mostra tal com és, sense intermediaris, a boca de canó; així esdevé, així ho vam mostrar. Però res més allunyat de la realitat, la veracitat es tracta de manera quirúrgica, amb un delicat escapel es dissecciona i, si és necessari, s'extirpen elements del que ocorre i es torna a cosir per a presentar-ho de manera satisfactòria i plaent davant del receptor o receptora.

La democratització de la informació, és a dir, el flux d'idees, opinions i saber, és un terme molt estés en ple segle XXI. Internet, el cinqué poder, va ser la plataforma esperançadora en aquesta comesa, la xarxa de xarxes seria el canal per on la informació podria discórrer lliurement i arribar sense embuts a qualsevol persona que gaudira de connexió, però, i a risc de semblar pessimistes, tot allò va quedar en una il·lusió, en un miratge.

En espais com les xarxes socials, el flux d'informació és ràpid, millor dit vertiginós, motiu pel qual pot no crear pòsit en l'individu, que està exposat a molta quantitat d'informació, però, amb quina qualitat?, i s'arriba a conceptes tan gastats com la posveritat. Totes aquestes qüestions eren ja tractades en anys com el 1928, en què Edward L. Bernays¹ escrivia que la manipulació dels hàbits i les opinions és indivisible de les societats democràtiques, i aquest mecanisme ocult constitueix el vertader govern invisible.

Però, quins són aquests canals? Sempre han sigut els mateixos? A la segona pregunta, la resposta és evidentment que no; a mesura que avança la tecnologia avancen els mitjans de comunicació, l'espai públic es reconverteix per a transmetre o amagar idees. Hui dia tenim clar que hi ha formats molt

diversos i les TIC. Però altres formats més arcaics continuen de manera tímida a una escala menor, figures com la del pregoner, els bàndols, les plaques commemoratives, etc., però mantenint la transmissió d'idees, d'informació i de la raó dels vencedors tal com la va exposar W. Benjamin².

Atesa la importància d'aquestes qüestions que s'han exposat de manera breu, no és estrany que peces com les que componen *À la victoire de...*, creada per l'artista Tania Blanco, tinguen tanta visibilitat i importància pel seu compromís social. Es tracta d'un magnífic reflex de diversos moviments i conflictes de la nostra història recent i del tractament d'aquests pels canals oficials de comunicació d'una manera manipulada o obviant-los.

La instal·lació està composta per sis llenços a manera de plaques commemoratives, una aquarel·la amb tinta sobre paper emmarcada i un vídeo, elements pictòrics i audiovisuals que enllacen la tradició artística amb les tecnologies del nostre temps.

Tracta, per mitjà de la representació d'un element tan quotidià com són les plaques, accions, èxits o moviments socials bandejats o desfigurats pels canals oficials.

La utilització d'aquest format no és gens aleatòria. Des de l'antiguitat, ja en el segle XXII a.C. observem les inscripcions de Gudea, governador de Lagaš, commemorant la inauguració de temples locals. També en època romana aquesta tipologia era utilitzada per a narrar les victòries dels emperadors en guerres, conquestes i colonitzacions; celebraven la magnificència d'un poder, d'un govern que conquesta per al seu benefici. Les plaques commemoratives s'utilitzen per a transmetre i preservar la memòria, de manera que serveixen així de guia i/o d'exemple per a les actuacions de generacions futures. Lloen una activitat i, en un futur, donen informació sobre el context històric i social de l'època passada i dels qui l'ordenen elaborar, basant-se en la idea romàntica de l'eternitat del record. Es mouen dins de les regles més protocol·làries i al seu voltant es genera tota una cerimònia i uns formalismes.

Tania Blanco tracta accions i moviments com el 15M, sorgit d'un descontentament intergeneracional amb els seus governants i poders fàctics, i dota aquest moviment d'un significat especial. El text commemoratiu està executat amb pintura acrílica, imitant aquelles plaques commemoratives a manera d'artifici, terme molt oportú com a metàfora de tots els conceptes que estem tractant respecte a la distorsió. Segons l'AVL és l'«Art, habilitat o truc utilitzats per a amagar o disfressar la veritat, les qualitats negatives d'una cosa, per a produir un efecte determinat, que serveix per a enganyar» i, a més, creat per a un context específic, oficial, la Casa Velázquez; es tracta

d'espais simbòlics, protocol·laris i formals. L'obra està dotada d'una escenari i ambient cerimonial a l'ús, gràcies al vídeo en què observem una processó a través d'entorns solemnes com a la portada de la Casa Velázquez mateixa o les diverses peces d'escultura clàssica que ens anem trobant en el recorregut com a espectadors passius. La resta de moviments o èxits que es commemoren són la derrota de Monsanto a Hongria, gràcies als agricultors que actuen i defenen «l'agricultura lliure i el dret a la sobirania alimentària»; l'ocupació i protestes el 2011 per grups reivindicatius del districte de Wall Street a la ciutat de Nova York; una altra derrota de Monsanto i la seua sembra de soja transgènica en territori de l'estat de Campeche de dues comunitats maies; la suspensió del projecte de la presa de Sivens a França, gràcies a les lluites de moviments socials ecologistes, i l'última, en honor als fets ocorreguts aquests últims anys respecte a la defensa del dret de llibertats de pensament, de premsa i d'expressions artístiques.

Finalment, és molt suggestiu i interessant el cas de la peça que mescla aquarel·la i tinta sobre paper, en la qual observem la representació del plànol del lloc per al qual es va projectar la instal·lació de la placa 15M i, com informa l'artista, per motius institucionals va ser impossible col·locar-la al lloc que indica el plànol.

Com s'ha descrit anteriorment, totes aquestes commemoracions són tractades per mitjà d'elements pictòrics i audiovisuals, utilitzant espais simbòlics específics per a preservar el record, la memòria, en la història d'aquestes accions. Blanco utilitza de manera solemne diverses eines de creació, la combinació d'aquestes confecciona una instal·lació amb representacions diferents, de processos que traslladen a l'espectador múltiples maneres de significació d'un imaginari actual.

Àngela Montesinos Lapuente
Associació Valenciana de Crítics d'Art

1. Bernays, E. (2008). *Propaganda*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
Bernays, pare de les relacions públiques, parla en aquest i altres treballs, respecte a la manipulació conscient d'una minoria sobre la majoria. El 'govern invisible' són «els que manipulen aquest mecanisme ocult de la societat...que detenen el verdader poder que regix el destí del nostre país... modelen les nostres ments, definixen els nostres gustos o ens suggerixen les nostres idees, són en gran mesura persones de les que mai hem sentit parlar... ens governen mercè... al seu privilegi en l'estructura social».

2. Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. Contrahistorias. Document consultable a: <https://goo.gl/EutTLT>
Benjamin es referix als vencedors en la seua Tesi VII, respecte a la manera d'analitzar la història d'historicistes i materialistes. Els primers

destaquen aquells que van vèncer, sent «els que dominen en cada cas els hereus de tots aquells que van vèncer alguna vegada», afavorint al dominador per damunt dels vençuts i per tant oblidats. La tesi dels segons és que «No hi ha document de cultura que no siga al mateix temps un document de barbàrie» sent la seua tasca la de «raspallar la història a contrapèl».



LA MEMORIA COMO METADISCURSO DE PROTESTA EN LA OBRA DE TANIA BLANCO. «À LA VICTOIRE DE...»

No es nuevo que el poder, ya sea institucional, privado o económico, siempre ha diseccionado y elegido suspicazmente la información que debe o no salir a la luz. Y si esta sale es para proyectarla de manera positiva o crear un discurso negativo hasta que sea satanizado e incluso repudiado por la sociedad, cuando no para ser asimilado en su forma menos crítica.

A lo largo de la historia los canales de comunicación han ido variando y transformándose hasta nuestra contemporaneidad, en donde la manipulación es extrema hasta límites infinitos, pero que se nos presenta justamente al contrario, como la era de la información más abierta, en donde el individuo puede elegir diferentes canales por su amplitud de opciones, puntos de vista, creyéndonos libres de optar a mayor información, más cercana, a tiempo real, mediante el artificio de dar a entender que lo que sucede se muestra tal cual, sin intermediarios, a bocajarro, así acontece, así lo mostramos. Pero nada más lejos de la realidad, la veracidad se trata de manera quirúrgica, con un delicado escalpelo se disecciona y si fuera necesario, se extirpan elementos respecto a lo que ocurre y se vuelve a coser para ser presentado de manera satisfactoria y placentera ante el receptor o receptora.

La democratización de la información, es decir, el flujo de ideas, opiniones y saber, es un término muy extendido en pleno siglo XXI. Internet, o el quinto poder, fue la plataforma esperanzadora en este cometido, la Red de Redes sería el canal en donde la información podría discurrir libremente y llegar sin tapujos a toda aquella persona que disfrutara de conexión, pero y a riesgo de parecer pesimistas, todo aquello quedó en una ilusión, en un espejismo.

En espacios como las redes sociales el flujo de información es rápido, mejor dicho, vertiginoso, por lo que puede no crear poso en el individuo, expuesto este ante mucha cantidad de información pero ¿con qué calidad?, y llegando a conceptos tan manidos como la posverdad. Todas estas cuestiones ya eran tratadas en años tales como 1928, en donde Edward L. Bernays¹ escribía que la manipulación de los hábitos y opiniones es actualmente indivisible a las sociedades democráticas, constituyendo este mecanismo oculto el verdadero gobierno invisible.

Pero, ¿cuáles son estos canales? ¿siempre han sido los mismos?, a la segunda pregunta la respuesta es que evidentemente no, según avanza la tecnología avanzan los medios de comunicación, el espacio público se

reconvierte para transmitir o esconder ideas. A día de hoy tenemos claro que existen muy diversos formatos y TICs; pero otros más arcaicos siguen de manera tímida a menor escala, figuras como el pregonero, los bandos, las placas conmemorativas, etc, pero manteniendo la transmisión de ideas, información y la razón de los vencedores tal y como la expuso W. Benjamin².

Dada la importancia de estas cuestiones expuestas aquí de manera breve no es extraño que piezas como las que componen *À la victoire de...* creada por la artista Tania Blanco tengan tanta visibilización e importancia por su compromiso social. Es un magnífico reflejo de diferentes movimientos y conflictos de nuestra historia reciente y el trato por parte de los canales oficiales de comunicación de manera manipulada u obviada.

La instalación está compuesta por seis lienzos a modo de placas conmemorativas, una acuarela con tinta sobre papel enmarcada y un vídeo, elementos pictóricos y audiovisuales enlazando la tradición artística con las tecnologías de nuestro tiempo.

Trata, a través de la representación de un elemento tan cotidiano como son las placas, acciones, logros o movimientos sociales desterrados o desfigurados por los canales oficiales.

La utilización de este formato no es para nada aleatorio. Desde la antigüedad, ya en el siglo XXII a.C. observamos las inscripciones de Gudea, gobernador de Lagash, conmemorando la inauguración de templos locales. También en época romana esta tipología era utilizada para narrar las victorias de los emperadores respecto a guerras, conquistas y colonizaciones, celebraban la magnificencia de un poder, de un gobierno que conquista para su beneficio. Las placas conmemorativas se utilizan para transmitir y preservar la memoria sirviendo así de guía y/o ejemplo para las actuaciones de generaciones futuras. Alaban una actividad y en un futuro dan información sobre el contexto histórico y social de esa época y de quienes la mandan realizar, basándose en la idea romántica de la eternidad del recuerdo. Se mueven dentro de las reglas más protocolarias y a su alrededor se genera toda una ceremonia y formalismos.

Tania Blanco trata acciones y movimientos como el *15M* dotándolo de un significado especial, movimiento surgido de un descontento intergeneracional con sus gobernantes y poderes fácticos. El texto conmemorativo está realizado con pintura acrílica, imitando estas placas conmemorativas a modo de trampantojo, término muy al caso como metáfora de todos los conceptos que estamos tratando respecto a la distorsión. Según la RAE «trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es». Además, la obra

se concibe para un contexto específico oficial, la Casa Velázquez, un espacio simbólico, protocolario y formal. La obra está dotada de un escenario y ambiente ceremonial al uso gracias al vídeo donde observamos una procesión a través de entornos solemnes como la propia portada de la Casa Velázquez o las diferentes piezas de escultura clásica que nos vamos encontrando en el recorrido como espectadores pasivos. El resto de movimientos o logros que se conmemoran son la derrota de Monsanto en Hungría, gracias a los agricultores que actúan «defendiendo la agricultura libre y el derecho a la soberanía alimentaria»; la ocupación y protestas en 2011 por parte de grupos reivindicativos del distrito de Wall Street en la ciudad de Nueva York; otra derrota de Monsanto y su siembra de soja transgénica en territorio del estado de Campeche de dos comunidades Mayas; la suspensión del proyecto de la Presa de Sívens en Francia, gracias a las luchas de movimientos sociales ecologistas; y la última, en honor a los hechos acaecidos estos últimos años respecto a la defensa del derecho de libertades de pensamiento, de prensa y de expresiones artísticas.

Por último, es muy sugestivo e interesante el caso de la pieza que mezcla acuarela y tinta sobre papel donde observamos la representación del plano del lugar para el cual se proyectó la instalación de la placa 15M, y como informa la artista, por motivos institucionales fue imposible su colocación en el lugar que indica el plano.

Como se ha descrito anteriormente, todas estas conmemoraciones son tratadas a través de elementos pictóricos y audiovisuales, utilizando espacios simbólicos específicos para preservar el recuerdo, la memoria en la historia de estas acciones. Blanco utiliza de manera solemne diferentes herramientas de creación, su combinación confecciona una instalación con distintas representaciones de procesos que trasladan al espectador múltiples maneras de significación de un imaginario actual.

Àngela Montesinos Lapuente
Associació Valenciana de Crítics d'Art

1. Bernays, E. (2008). *Propaganda*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina. Bernays, padre de las relaciones públicas, habla en este y otros trabajos, respecto a la manipulación consciente de una minoría sobre la mayoría. El 'gobierno invisible' son «Quienes manipulan este mecanismo oculto de la sociedad... que detentan el verdadero poder que rige el destino de nuestro país... Moldean nuestras mentes, definen nuestros gustos o nos sugieren nuestras ideas son en gran medida personas de las que nunca hemos oído hablar... Nos gobiernan merced... a su privilegio en la estructura social».

2. Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. Contrahistorias. Documento consultable en: <https://goo.gl/EutTLT> Benjamin se refiere a los vencedores en su Tesis VII, respecto a la manera de analizar la historia de historicistas y materialistas. Los primeros destacan aquellos que vencieron, siendo «quienes dominan en cada caso los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez», favoreciendo al dominador por encima de los vencidos y por tanto olvidados. La tesis de los segundos es que «No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie» siendo su tarea la de «cepillar la historia a contrapelo».



MEMORY AS A META-DISCOURSE OF PROTEST IN THE WORK OF TANIA BLANCO. “À LA VICTOIRE DE...”

It is not new that power, whether institutional, private or economic, has always dissected and chosen suspiciously the information that should or should not come to light. And if this is made public it is to project it in a positive way or create a negative discourse until it is demonized and even repudiated by society, if not to be assimilated in its less critical form.

Throughout history communication channels have been changing and transforming up to our contemporary moment where manipulation is extreme and has infinite limits although it is presented as precisely the contrary, as the most open information era, where the individual can choose different channels for their breadth of options, and points of view, believing themselves free to opt for more information, closer, in real time, through the artifice of hinting that what happens is shown as it is, without intermediaries, point-blank, this is the way it happens, this is how we show it. But nothing is further from reality, veracity is treated surgically, dissected with a delicate scalpel and if necessary, elements which relate to the events are removed and stitched again to be presented in a satisfactory and pleasant way to the recipients.

The democratization of information, that is, the flow of ideas, opinions and knowledge, is a very widespread term in the 21st century. Internet or the fifth power, was the hopeful platform in this task, the World Wide Web would be the channel where information could flow freely and come openly to anyone who had a connection, but at the risk of seeming pessimistic, all that is left of that is an illusion, a mirage.

In spaces such as social networks the flow of information is fast, rather dizzying, so it can create no trace in the individual, who is exposed to a lot of information but with what quality?, reaching concepts as trite as the post-truth. All these questions were already raised in years such as 1928 when Edward L. Bernays¹ wrote that the manipulation of habits and opinions is currently indivisible in democratic societies, this hidden mechanism constituting the true invisible government.

But, what are these channels? Have they always been the same? To the second question the answer is obviously not, as technology advances so does the media, public space is reconverted to transmit or hide ideas. Nowadays we have clear that there have many different formats and ICTs. But other more archaic ones continue, on a faint and smaller scale, figures such as the





EN SOUVENIR DE LA NAISSANCE
DU MOUVEMENT 15-M, MOUVEMENT ASSEMBLÉISTE
ET NON-VIOLENT, NÉ SUR LA PUERTA DEL SOL, À MADRID,
LE 15 MAI 2011
ET RASSEMBLANT DES CENTAINES DE MILLIERS DE
MANIFESTANTS DANS UNE CENTAINE DE VILLES,
CETTE PLAQUE COMMEMORE LE QUATRIÈME
ANNIVERSAIRE DE CAMPEMENTS, MARCHES
ET MANIFESTATIONS PACIFIQUES
PORTÉS PAR UNE RÉFLEXION CRITIQUE
DES SYSTÈMES POLITIQUES CONTEMPORAINS,
ET PAR DES CONCEPTS TELS QUE
LA DÉMOCRATIE REPRÉSENTATIVE OU DIRECTE,
L'OLIGARCHIE, LE MANDAT IMPÉRATIF
OU LA DÉSŒBEISSANCE CIVILE,
EN HOMMAGE À LA LUTTE
ET À LA COOPÉRATION SOCIALE,
CETTE PLAQUE A ÉTÉ INAUGURÉE LE 15 MAI 2015 PAR LES
RÉSIDENTS DE LA CASA DE VELÁZQUEZ,
EN PRÉSENCE DE CITOYENS DE TOUTES NATIONALITÉS, DE
TRAVAILLEURS, DE PERSONNES ÂGÉES ET DE
FAMILLES DE DIFFÉRENTES ORIGINES SOCIO-CULTURELLES,
TOUTS SYMPATHISANTS ET SOUTENANT LES REVENDICATIONS
ET ATTENTES DES "INDIGNÉS"

town-crier, proclamations, commemorative plaques, etc., still maintaining a transmission of ideas, information and reason for the victors as W. Benjamin² exposed.

Given the importance of these issues discussed here briefly it is not surprising that pieces like those which compose *À la victoire de...* created by the artist Tania Blanco have so much visibility and importance because of their social commitment, they are a magnificent reflection of different movements and conflicts of our recent history and their treatment by official channels of communication which manipulates them or leaves them out.

The installation consists of six canvases in the form of commemorative plaques, a watercolour with ink on paper and a video, pictorial and audiovisual elements linking artistic tradition with the technologies of our time. It deals with the representation of such everyday elements, as plaques, actions, achievements or social movements that are eradicated or distorted by official channels.

The use of this format is not random at all. Since antiquity in the XXII century B.C., we observe the inscriptions of Gudea, governor of Lagash which commemorate the inauguration of local temples. Also in Roman times this typology was used to narrate the victories of the emperors with respect to wars, conquests and colonizations, they celebrated the magnificence of a power, a government that conquers for its benefit. Commemorative plaques are used to transmit and preserve memory, serving as a guide and/or example for the actions of future generations. They praise an activity and give information to the future about the historical and social context of their time and about those who commissioned them, based on the romantic idea of the eternity of memory. They move within the most formal rules and a whole ceremony and formality is generated around them.

Tania Blanco deals with actions and movements such as the 15M, endowing with a special meaning, a movement that emerged from an intergenerational discontent with its rulers and actual powers that be. The commemorative text is made with acrylic paint, imitating these commemorative plaques with a trompe l'oeil, a very appropriate term as a metaphor for all the concepts we are dealing with respect to distortion, according to the dictionary of the RAE "Trick or illusion that deceives by making someone see what is not there". Furthermore, it was created for a specific, official context, the Casa Velázquez. These are symbolic, formal and conventional spaces. The work is endowed with a traditionally ceremonial atmosphere and stage thanks to the video in which we observe a procession through solemn environments such as the very entrance of the Casa Velázquez or the different pieces of classical sculpture that as

passive spectators we find along the way. The other movements or achievements that are commemorated are the defeat of Monsanto in Hungary, thanks to the farmers who acted “defending free agriculture and the right to food sovereignty”; the occupation and protests in 2011 by activist groups in the Wall Street district of New York City; another defeat of Monsanto and its planting of transgenic soya in the territory of the state of Campeche by two Mayan communities; the suspension of the Sivens Dam project in France, thanks to the struggles of environmental social movements; and the last, in honour of events that have taken place in recent years with regard to the defense of the right to freedom of thought, of the press and of artistic expression.

Finally, the case of the piece, which mixes watercolours and ink on paper, is very interesting and suggestive, there we see the representation of a plan of the place where it was projected to install the 15M plaque, and which, as the artist informs, it was impossible to lay in the indicated place in the plan for institutional reasons.

As described above, all these commemorations are treated through pictorial and audiovisual elements, using specific symbolic spaces to preserve the memory, the recollection in the history of these actions. Blanco solemnly uses different tools of creation, their combination composes an installation with different representations, of processes that convey multiple methods of significance of a current imaginary to the viewer.

Àngela Montesinos Lapuente
Associació Valenciana de Crítics d'Art

1. Bernays, E. (2008). *Propaganda*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina. Bernays, father of public relations, speaks in this and other works, regarding the conscious manipulation of the majority by a minority. The ‘invisible government’ are “Those who manipulate this hidden mechanism of society ... that have the real power to rule the destiny of our country ... our minds are moulded, our tastes defined, our opinions are shaped by people we have never heard of ... They govern us thanks ... to their privileged position in the social structure “.
Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. Contrahistorias.
2. Document consulted in: <https://goo.gl/EutTLT>
Benjamin refers to the victors in his Thesis VII, with respect to how to analyze the history of historicists and materialists. The former highlight those who won, being “those who dominate in each case the heirs of all those who ever won”, favoring the dominator over the vanquished and therefore forgotten. The thesis of the latter is that “There is no cultural document that is not at the same time a document of barbarism” since their task is to “brush history against the grain”.

BLEDA Y ROSA

Castelló de la Plana, 1969 i Albacete, 1970

Prontuario VII. Gerona. 2011

Prontuario VIII. Cádiz. 2012

Composició de 9 fotografies i 1 text, 42 x 48,6 cm. cada fotografia, emmarcades en 2 conjunts de 200 x 165 cm. aprox.





DEBENT (191) PUNTA DEL BOSCO



CORRALIA DE MONTEBELL



TOWN CORBALLY



TOWN OF SAN DAMIAN

PRONTUARIO, DE BLEDA Y ROSA. CRONOS, KAIRÓS, I LA INVERSIÓ DE LA JERARQUIA

*Originalment històr és el testimoni ocular, aquell que ha vist.
La supremacia grega de la vista es confirma una vegada més.
La determinació del ser autèntic com a «presència davant de
la mirada» exclou una experiència de la història, que és el que
sempre està allí sense estar mai com a tal davant dels ulls.*

Giorgio Agamben. *Tiempo e historia.
Crítica del instante y del continuo*

[...] *elevant els detalls a la dignitat dels herois* [...]

Tzvetan Todorov. *Elogio de lo cotidiano*

VII. GERONA, (2011) i VIII. CÁDIZ, (2012), són dues carpetes compostes cada una per nou fotografies i un text que pertanyen a *Prontuario. Notas en torno a la guerra y la revolución*, una sèrie ordenada a manera d'episodis –sobre el període que s'estén des de 1805 fins a 1814– en la qual Bleda i Rosa, segons les seues pròpies paraules, confronten o posen en diàleg diversos elements inscrits en la història per a, mitjançant la tensió entre text i imatge, proposar en últim terme «una reflexión acerca de la multiplicidad de significados que contiene y despliega el propio concepto de historia».

Prontuario s'ocupa d'un període històric de ruptura amb l'antic règim i assentament del pensament il·lustrat que per mitjà de processos revolucionaris complexos va produir importants transformacions socials, polítiques, filosòfiques i culturals d'un interès extraordinari per a la comprensió del present. La Guerra de la Independència (1808-1814) es va nodrir dels ideals liberals, dels alçaments populars, de les revoltes i de la necessitat d'establir un cos polític nou. Girona i Cadis, dues ciutats assetjades per les tropes franceses, representen dos moments i destinacions quasi oposades d'aquesta història i, en conseqüència, Bleda i Rosa ens proposen dues mirades diferents: Girona va patir un setge duríssim i va capitular exhausta i destruïda pels bombardejos continus; les imatges de Girona es corresponen amb l'emplaçament de les bateries que assetjaven la ciutat, i el text està extret d'un mapa militar. Cadis, per contra, va ser una plaça inexpugnable que, malgrat patir el setge més llarg de les campanyes napoleòniques, es va convertir en l'únic lloc lliure del domini francès, seu de la Regència, ciutat a la recerca d'un model de govern antiabsolutista i centre

de tot un moviment polític i social generat en la convivència de la societat gaditana i les elits refugiades del domini francès; en conseqüència, les imatges de Cadis i els textos d'aquesta carpeta es refereixen a la vida social i política de la ciutat.

La transcendència d'aquest període històric s'expressa en el problema sobre la seua denominació, el terme «Guerra de la Independència» és una convenció que no descriu la complexitat del succés, i més aviat, respon als interessos polítics de grups socials que, anys després, caminaven embarcats en la construcció d'un estat nacional¹. L'elecció per part de Bleda y Rosa d'aquest moment posa en relleu la seua voluntat de proposar una interrogació al voltant de la història com a «construcció cultural», i no només com a resposta al positivisme històric huitcentista que, tancat a altres ciències socials, pretenia revelar l'existència d'una estructura objectiva de la realitat per mitjà del registre textual dels grans fets històrics, sinó també al relativisme conservador que en els últims anys considera només una perspectiva «emocional» dels esdeveniments per a posar-la al servei de construccions identitàries. Bleda i Rosa, per mitjà de la relació entre imatge fotogràfica, història, paisatge, memòria i monument proposen un qüestionament del determinisme dels mitjans tècnics; una interpel·lació sobre l'essència i genealogia de l'àmbit fotogràfic i de l'històric, i el seu lloc en la construcció de la ideologia. I més enllà d'aquestes interrogacions simultànies sobre la relació complexa entre text i imatge, o el contínuum de la història, o l'antagonisme entre una concepció de la fotografia dissolta en els seus usos i la visió formalista que defensa una essència específica de la fotografia, darrere de les imatges clares ordenades i belles, creades per Bleda i Rosa, s'amaga un gest crític que subverteix un ordre epistemològic i que qüestiona, mitjançant les nocions d'història i lloc, la relació entre la concepció i l'experiència del temps i de l'espai. La «suspensión de la peripecia» que percebem en les «contraimágenes»² de Bleda i Rosa, aquesta mescla de presència i absència de la història en el present, ens remet a la separació contemporània entre Cronos i Kairós; com assenyalava Agamben, entre «el tiempo vacío, continuo e infinito del historicismo vulgar» i «el tiempo pleno, discontinuo, finito y completo del placer» una escissió entre el «ser-en-el-tiempo como fuga inasible de los instantes y su ser-en-la-historia, entendida como dimensión original del hombre»³.

D'alguna manera el que ens proposen és una espècie de secularització del temps i del lloc, similar al procés de transformació operat en la jerarquia dels gèneres pictòrics en l'Holanda del segle XVII, quan la vida quotidiana adquireix la dignitat que li permet deixar de ser un element accessori i es converteix en l'essencial, en el principi organitzador del quadre, i desplaça

els temes mitològics, històrics o religiosos; quan el paisatge que feia de fons a l'escena representada es converteix en el tema central o els objectes quotidians deixen de ser una mera decoració de l'escena per a convertir-se en «naturaleses mortes». Bleda i Rosa, siga com en *Campos de Batalla*, en què només el nom imprés d'un succés genera l'indici per a una interpretació de la imatge que quasi suposa una contradicció entre el que s'ha vist i el que s'ha sabut, o siga com en *Prontuario*, en què el document històric, i les imatges, semblen destinats a confrontar Cronos i Kairós, el que proposa, a parer meu, és una inversió de la jerarquia i potser una mirada ètica, en què la història, el monument, el document, la tragèdia i l'epopeia deixen pas al present i a la seua fugacitat, a l'elogi del concret i del material, a la bellesa del detall.

Ignacio Paris Bouza
Artista i comissari independent

1. Álvarez Junco, J. (1994). La invención de la guerra de la independencia. En *Studia histórica-historia contemporánea*, vol. XII, 75-99.
2. Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, parla de la fotografia com a «contrarecuerdo»; com alguna cosa que bloqueja la memòria i que substitueix l'emoció del record per la certesa d'una imatge que no podrà mai «restituir lo abolido», sinó que només serà el simple testimoni de «lo que veo ha sido». Si una imatge és la representació d'alguna cosa, les fotografies de Bleda y Rosa serien aleshores contraimatges de la història; però si una imatge és la intuïció d'alguna cosa, la seua figura mental o imaginària, encara més són contraimatges de la història.
3. Agamben, G. *op. cit.*

PRONTUARIO DE BLEDA Y ROSA.
CRONOS, KAIRÓS, Y LA INVERSIÓN DE LA JERARQUÍA

Originalmente hístôr es el testigo ocular, aquel que ha visto. La supremacía griega de la vista se confirma entonces una vez más. La determinación del ser auténtico como «presencia ante la mirada» excluye una experiencia de la historia, que es aquello que siempre está allí sin estar nunca como tal ante los ojos.

Giorgio Agamben. *Tiempo e historia.*
Crítica del instante y del continuo

[...] *elevant los detalles a la dignidad de los héroes [...]*

Tzvetan Todorov. *Elogio de lo cotidiano*

VII. GERONA, (2011) y VIII. CÁDIZ, (2012), son dos carpetas compuestas cada una por nueve fotografías y un texto que pertenecen a *Prontuario*. *Notas en torno a la Guerra y la Revolución*, una serie ordenada a modo de episodios sobre el período que se extiende desde 1805 a 1814– en la que Bleda y Rosa, según sus propias palabras, confrontan o ponen en diálogo distintos elementos inscritos en la historia para, a través de la tensión entre texto e imagen, proponer en último término «una reflexión acerca de la multiplicidad de significados que contiene y despliega el propio concepto de historia».

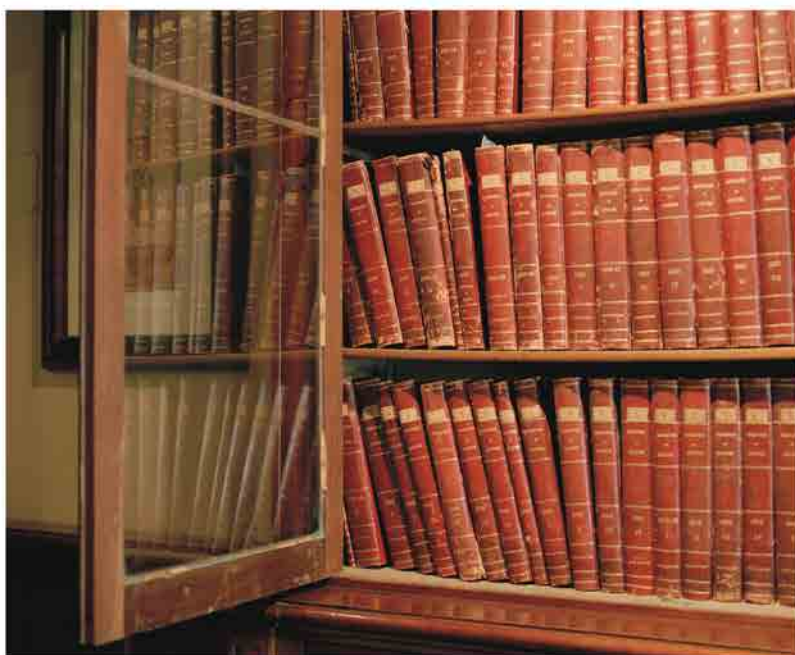
Prontuario se ocupa de un periodo histórico de ruptura con el antiguo régimen y asentamiento del Pensamiento ilustrado que a través de complejos procesos revolucionarios produjo importantes transformaciones sociales, políticas, filosóficas y culturales, de extraordinario interés para la comprensión del presente. La Guerra de la Independencia (1808-1814) se nutrió de aquellos ideales liberales, de los alzamientos populares, de las revueltas y de la necesidad de establecer un nuevo cuerpo político. Girona y Cádiz, dos ciudades sitiadas por las tropas francesas, representan dos momentos y destinos casi opuestos de esa historia y en consecuencia Bleda y Rosa nos proponen dos miradas diferentes: Girona sufrió un asedio durísimo y capituló exhausta y destruida por los continuos bombardeos, la imágenes de Girona se corresponden con el emplazamiento de las baterías que asediaban la ciudad, y el texto está extraído de un mapa militar; Cádiz, en contraposición, fue una plaza inexpugnable que, a pesar de sufrir el asedio mas largo de las campañas napoleónicas, se convirtió en el único lugar libre del dominio francés, sede de la Regencia, ciudad a la búsqueda de un modelo



29 de mayo de 1818



29 de mayo de 1818



19 de noviembre de 1818



29 de febrero de 1811

de gobierno anti-absolutista y centro de todo un movimiento político y social producido en la convivencia de la sociedad gaditana y las élites refugiadas del dominio francés, en consecuencia, las imágenes de Cádiz y los textos de esa carpeta se refieren a la vida social y política de la ciudad.

La trascendencia de este periodo histórico se expresa en el problema mismo sobre su denominación, el término «Guerra de la Independencia» es una convención que no describe la complejidad del suceso y más bien responde a los intereses políticos de grupos sociales que, años después, andaban embarcados en la construcción de un Estado nacional¹. La elección por parte de Bleda y Rosa de este momento pone de relieve su voluntad de proponer una interrogación en torno a la historia como «construcción cultural», y no sólo como respuesta al positivismo histórico decimonónico que, cerrado a otras ciencias sociales, pretendía revelar, a través del registro textual de los grandes hechos históricos, la existencia de una estructura objetiva de la realidad; si no también al relativismo conservador que en los últimos años considera solo una perspectiva «emocional» de los acontecimientos para ponerla al servicio de construcciones identitarias. Bleda y Rosa, a través de la relación entre imagen fotográfica, historia, paisaje, memoria y monumento, proponen un cuestionamiento del determinismo de los medios técnicos; una interpelación en torno a la esencia y genealogía de lo fotográfico y lo histórico, y su lugar en la construcción de la ideología. Y más allá de esas interrogaciones simultáneas sobre la compleja relación entre texto e imagen, o el continuum de la historia, o el antagonismo entre una concepción de la fotografía disuelta en su usos y la visión formalista que defiende una esencia específica de lo fotográfico, detrás de las imágenes claras ordenadas y hermosas, creadas por Bleda y Rosa, se esconde un gesto crítico que subvierte un orden epistemológico, cuestionando, a través de las nociones de historia y lugar, la relación entre la concepción y la experiencia del tiempo y el espacio. La «suspensión de la peripecia» que percibimos en las «contraimágenes»² de Bleda y Rosa, esa mezcla de presencia y ausencia de la historia en el presente, nos remiten a la separación contemporánea entre Cronos y Kairós; como señalaba Agamben, entre el «tiempo vacío, continuo e infinito del historicismo vulgar» y «el tiempo pleno, discontinuo, finito y completo del placer» una escisión entre el «ser-en-el-tiempo como fuga inasible de los instantes y su ser-en-la-historia, entendida como dimensión original del hombre»³.

De alguna manera lo que nos proponen es una especie de secularización del tiempo y el lugar, similar al proceso de transformación operado en la jerarquía de los géneros pictóricos en la Holanda del S. XVII, cuando la vida cotidiana adquiere la dignidad que le permite dejar de ser un elemento accesorio y se convierte en lo esencial, en principio organizador del cuadro,

desplazando a los temas mitológicos, históricos o religiosos; cuando el paisaje que hacía de fondo a la escena representada se convierte en el tema central o los objetos cotidianos dejan de ser mera decoración de la escena para convertirse en «naturalezas muertas». Bleda y Rosa, ya sea como en *Campos de Batalla*, en el que solo el nombre impreso de un suceso genera el indicio para una interpretación de la imagen que casi supone una contradicción entre lo visto y lo sabido, o sea como en *Prontuario*, donde el documento histórico, y las imágenes, parecen destinados a confrontar Cronos y Kairós, lo que proponen, a mi entender, es una inversión de la jerarquía y quizá una mirada ética, en la cual la Historia, el Monumento, el Documento, la Tragedia y la Epopeya dejan paso al presente y su fugacidad, al elogio de lo concreto y material, a la belleza del detalle.

Ignacio Paris Bouza
Artista y comisario independiente

1. Álvarez Junco, J. (1994). La invención de la guerra de la independencia. En *Studia histórica-historia contemporánea*, vol. XII, 75-99.
2. Roland Barthes en *La cámara Lúcida* habla de la fotografía como «contrarrecuerdo»²; como algo que bloquea la memoria sustituyendo la emoción del recuerdo por la certeza de una imagen que no podrá nunca «restituir lo abolido» sino solo ser el simple testimonio de que «lo que veo ha sido». Si una imagen es la representación de algo la fotografías de Bleda y Rosa serían entonces contraimágenes de la historia; pero si una imagen es la intuición de algo, su figura mental o imaginaria, entonces todavía más son contraimágenes de la historia.
3. Agamben, G. *op. cit.*

BLEDA AND ROSA'S PRONTUARIO CRONOS, KAIROS, AND THE INVERSION OF THE HIERARCHY

Originally hístôr is the eyewitness, the one who has seen. The Greek supremacy of sight is thus confirmed once again. The determination of the authentic being as "presence before the vision" excludes an experience of history, which is that which is always there without ever being as such before the eyes.

Giorgio Agamben. *Tiempo e historia.*
Crítica del instante y del continuo

[...] *to raise the details to the dignity of heroes* [...]

Tzvetan Todorov. *Elogio de lo cotidiano*

VII. GERONA, (2011) and VIII. CÁDIZ, (2012), are two folders each composed of nine photographs and a text that belong to "*Prontuario. Notas en torno a la Guerra y la Revolución*" (*Compendium. Notes about War and Revolution*), a series –ordered as episodes– on the period that extends from 1805 to 1814– in which Bleda and Rosa, in their own words, confront or put into dialogue different elements inscribed in history in order to propose finally, through the tension between text and image, "a reflection about the multiplicity of meanings that the concept of history itself contains and unfolds".

Prontuario deals with a historical period of rupture with the old regime and the establishment of Enlightenment philosophy which through complex revolutionary processes produced important social, political, philosophical and cultural transformations, of extraordinary interest for the understanding of the present. The War of Independence (1808-1814) was nourished by those liberal ideals, by popular uprisings, revolts and the need to establish a new political body. Girona and Cádiz, two cities besieged by the French troops, represent two almost conflicting moments and destinies of that history and therefore Bleda and Rosa propose two different visions: Girona suffered a harsh siege and capitulated, exhausted and destroyed by the continuous bombings, the images of Girona correspond to the location of the batteries that besieged the city, and the text is extracted from a military map; Cadiz, in contrast, was an impregnable stronghold that, despite suffering the longest siege of the Napoleonic campaigns, became the only place free of French rule, seat of the Regency, a city in search of a model of anti-absolutist government and centre of a whole political and social movement produced in the coexistence of Cadiz

society and refugee elites from the French domain, consequently, the images of Cádiz and the texts of that folder refer to the social and political life of the city. The transcendence of this historical period is expressed in the problem of its denomination itself, the term "War of Independence" is a convention that does not describe the complexity of the event and rather responds to the political interests of social groups that, years later, embarked upon the construction of a Nation State¹. The choice by Bleda and Rosa of this moment highlights their willingness to propose an interrogation about history as "cultural construction", and not only as a response to a nineteenth-century historical positivism that, closed to other social sciences, sought to reveal, through the textual record of great historical events, the existence of an objective structure of reality; but also to the conservative relativism that in recent years considers only an "emotional" perspective of events to put it at the service of identity construction. Bleda and Rosa, through the relationship between photographic image, landscape history, memory and monument, propose a questioning of the determinism of technical mediums; an interpellation around the essence and genealogy of the photographic and the historical, and their place in the construction of ideology.

And beyond these simultaneous questions about the complex relationship between text and image, or the continuum of history, or the antagonisms between a conception of photography dissolved in its uses and the formalist vision that defends a specific essence of the photographic, behind the neat and beautiful clear images created by Bleda and Rosa, is hidden a critical gesture which subverts an epistemological order, questioning, through the notions of history and place, the relationship between the conception and experience of time and space. The "suspension of the vicissitude" which we perceive in the "counter-images"² of Bleda and Rosa, that mixture of presence and absence of history in the present, refer us, to the contemporary separation between Cronos and Kairós; as Agamben pointed out, between the "empty, continuous and infinite time of vulgar historicism" and "the full, discontinuous, finite and complete time of pleasure" a split between "being-in-time as an ungraspable escape from instants and its being-in-the-history, understood as the original dimension of man"³.

In a way, what they propose is a kind of secularization of time and place, similar to the transformation process which operated in the hierarchy of pictorial genres in the Netherlands of the 17th century, when everyday life acquired the dignity that allowed it to stop being an accessory element and converted it into something essential, in the principle which organized the painting, displacing the mythological, historical or religious themes; when the landscape that was the background of the represented scene became the central theme or the

everyday objects stopped being mere decoration to become “still lifes”. Bleda and Rosa, either as in *Campos de Batalla (Battlefields)*, in which only the printed name of an event generates a clue to an interpretation of an image which almost means a contradiction between the seen and the known, or, as in *Prontuario (Compendium)*, where the historical document, and the images, seem destined to confront Cronos and Kairós, what they propose, in my opinion, is an inversion of the hierarchy and perhaps an ethical view, in which History, the Monument, the Document, Tragedy and the Epic give way to the present and its transience, to the praise of the concrete and material, to the beauty of detail.

Ignacio Paris Bouza
Artist & independent curator

1. Álvarez Junco, J. (1994). La invención de la guerra de la independencia. En *Studia histórica-historia contemporánea*, vol. XII, 75-99.
2. Roland Barthes in *La cámara lúcida* speaks of photography as “counter-memory”; as something that blocks memory by replacing the emotion of memory with the certainty of an image that can never “restore the abolished” but only be the simple testimony that “what I see has been”. If an image is the representation of something, the photographs of Bleda and Rosa would then be counter-images of history; but if an image is the intuition of something, its mental or imaginary figure, then they are even more counter-images of history.
3. Agamben, G. *op. cit.*

ERNESTO CASERO

València, 1977

A Darwinian Point of view. 2015

Nou dibuixos a llapis sobre paper,
60 x 70 cm. c/u 190 x 220 cm.





UN PUNT DE VISTA DARWINIÀ

Els nou dibuixos que componen l'obra *A Darwinian point of view* d'Ernesto Casero suposen un comentari particular que fon imatge i text per a reflexionar sobre els avatars de la teoria de l'evolució de Charles Darwin i com el seu determinisme biològic també implica les nostres accions com a espècie més enllà de la pròpia selecció natural¹.

Es tracta de nou animals extingits a causa de l'acció humana, tres dels quals es mostren en el que sembla ser el seu hàbitat natural, uns altres estan dins d'algun tipus de tancat –com en un zoo– i, el més xicotet, en una espècie de cubeta de laboratori. Són escenes que il·lustren la necrològica d'altres cadenes evolutives: els finals en la *transformació* gradual de les característiques d'una espècie determinada, la pèrdua de la seua *diversificació* en la carrera per l'adaptació al medi i, en definitiva, la derrota –o és el triomf?– de la *selecció natural* definida per la variabilitat hereditària i marcada per l'èxit reproductiu que exigeix la supervivència i premia les espècies millor adaptades. No en aquests casos i no per atzar.

VAL Al costat de les imatges, el text –rudiment fonamental de l'ésser humà– modifica la interpretació del que veiem en dos plans. El primer, a peu d'imatge, es vincula amb les taxonomies biològiques en retolar el nom científic de les espècies representades així com la data en què es van declarar extintes; el segon, més rotund, sobreimprimeix qualificatius darwinistes –extrets dels textos de Charles Darwin o Richard Dawkins– a les imatges dels animals, de manera que provoca un xoc de sentit en el qual intervé també la selecció tipogràfica. No és només la paraula velada sobre l'animal i el seu significat pejoratiu, sinó que la presència d'aquest tipus de lletra gòtica, que es relaciona amb l'estètica nazi, impacta i dispara les connexions en apuntar una raó, la culpa, o, un impossible perquè de la seua extinció? D'aquesta manera, la cabra pirinenca (*Capra pyrenaica pyrenaica*) apareix com a «incapaç»; el dofí de riu xinès (*Lypotes vexillifer*) com un «fracassat»; al llop marsupial (*Thylacinus cynocephalus*) se'l titlla d'«inadaptat»; la quaga (*Equus quagga quagga*, subespècie de la zebra) és «defectuosa»; la sargantana geganta de Jamaica (*Celestus occiduus*), és la «perdedora»; el tigre persa (*Panthera tigris virgata*) figura com a «vulnerable»; la tortuga gegant de les Galápagos (*Chelonoidis abingdonii nigra*) és «enclenque»; al bisont del Caucas (*Bison bonasus caucasicus*) se l'acusa de «discapacitat»; i al rinoceront negre de l'Àfrica occidental (*Diceros bicornis longipes*) de «feble».

En la seua anàlisi sobre la presentació de les coses en les làmines de *L'Encyclopédie*, Roland Barthes² esgrimeix que l'origen de la possessió no està tant en el Gènesi sinó que es trobaria en el relat del diluvi universal i els treballs de Noé per a anomenar i situar cadascuna de les espècies, separant-les, classificant-les en l'arca. Escriu Barthes que aquesta mítica «voluntat d'inventari» –que és la base també de *L'Encyclopédie* mateixa– no és neutra, ja que suposa no només constatar una existència, sinó a més, apropiat-se'n. I al revés, perdem la propietat quan anotem en l'inventari les baixes, les pèrdues, l'extingit.

Registrant-les així, amb aquests qualificatius que van a la contra del que comunament pensàvem de cada animal, el que sembla proposar-nos Ernesto Casero és una mena de jeroglífic en què les escenes es veuen trastocades pel sentit que imposen les paraules –com en les làmines que analitza Barthes, en què conviuen, dalt, les vinyetes en les quals es representen escenes vivents i situacions reals i, baix, el text, que és la clau per a interpretar-les. Ací la clau condueix a reflexionar sobre la nostra visió materialista dels éssers vius, dels quals ens hem apropiat i als quals, més enllà de l'atzar natural dels milers de segles que van precedir a Darwin, modifiquem hui dia amb les nostres accions. Ernesto Casero va evolucionar des d'una pintura geomètrica i abstracta, que duia a terme per superposició de capes independents a una sèrie d'assajos amb la simetria, en els quals es va anar colant la naturalesa, que apareixia a través de la pintura o el dibuix de formes microorgàniques, fins a desembocar en una mirada particular sobre la representació i la ficció en què el dibuix depurat, el modelatge de plastilina, la fotografia i el *collage* d'imatges es barregen amb el vídeo i la instal·lació. Manejant composicions que suggerien l'estratègia de la prova de Rorschach, Casero obligava l'espectador a construir el sentit d'una suposada abstracció per ampliació molt orgànica i vegetal (*No todo lo que reluce alumbra*, Galería Paz y Comedias, 16 de gener-27 de febrer de 2009). Però també deixava entreveure la construcció referencial de la seua mirada personal sobre el món (*Ernesto Casero, Centre d'Art Contemporain A cent mètres du centre du monde*, Perpignan 15 d'octubre-18 de desembre de 2011) per mitjà d'una sèrie de dibuixos en els quals es qüestionava la falsedat i/o manipulació de la imatge, els diversos camuflatges dels objectes i les idees; o també inserint els seus propis treballs en les portades de llibres científics.

Amb posterioritat a aquells treballs, *A Darwinian point of view* marcaria un gir de l'autor que ens condueix del micro al macro, de manera que s'amplia el camp cap a la incidència dels plantejaments científics en les qüestions socials i les decisions polítiques. Així, de la selecció natural de Darwin i la referència a l'extinció de diverses espècies passem, en obres més recents, al comentari sobre l'imaginari que al llarg del segle XX es construeix sobre els arguments

del darwinisme social d’Herbert Spencer o el determinisme biològic per a justificar l’eugenèsia, la higiene social i tot tipus de pràctiques racistes i classistes que es van vincular amb una suposada diferenciació social genètica (*Better humans tomorrow!*, Galería Paz y Comedias, 18 de setembre-31 d’octubre de 2015). Aquest imaginari i les teories científiques, el pensament polític, la propaganda ideològica i el muntatge capitalista són les claus per a un comentari potent sobre la realitat (i la ficció) molt present en les últimes obres d’Ernesto Casero.

Ricardo Forriols
Universitat Politècnica de València

- 1. Darwin, Ch. (2009). *El origen de las especies: por medio de la selección natural. (On the Origin of Species by Means of Natural Selections, or the Preservations of Favoured Races in the Struggle for Life, 1859)*. Madrid: Alianza.
- 2. Barthes, R. (2003). Las laminas de la Enciclopedia (1964). En *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos. (Le degré zéro de l’écriture, 1972)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 123-147.



UN PUNTO DE VISTA DARWINISTA

Los nueve dibujos que componen la obra *A Darwinian point of view* de Ernesto Casero suponen un comentario particular que funde imagen y texto para reflexionar sobre los avatares de la teoría de la evolución de Charles Darwin y cómo su determinismo biológico también implica nuestras acciones como especie más allá de la propia selección natural¹.

Se trata de nueve animales extinguidos debido a la acción humana, tres de los cuales se muestran en lo que parece ser su hábitat natural, otros están dentro de algún tipo de cercado –como en un zoo– y, el más pequeño, en una suerte de cubeta de laboratorio. Son *escenas* que ilustran la necrológica de otras tantas cadenas evolutivas: los finales en la *transformación* gradual de las características de una especie determinada, la *pérdida de su iversificación* en la carrera por la adaptación al medio y, en definitiva, la derrota –¿o es el triunfo?– de la *selección natural* definida por la variabilidad hereditaria y marcada por el éxito reproductivo que exige la supervivencia y premia a las especies mejor adaptadas. No en estos casos y no por azar.

CAST

Junto a las imágenes, el texto –rudimento fundamental del ser humano– modifica la interpretación de lo que vemos en dos niveles. El primero, a pie de imagen, se vincula con las taxonomías biológicas al rotular el nombre científico de las especies representadas así como la fecha en que se declararon extintas; el segundo, más rotundo, sobreimprime calificativos darwinistas –extraídos de los textos de Charles Darwin o Richard Dawkins– a las imágenes de los animales, provocando un choque de sentido en el que interviene también la selección tipográfica: no es sólo la palabra velada sobre el animal y su significado peyorativo sino la presencia de ese tipo de letra gótica que se relaciona con la estética nazi lo que impacta y dispara las conexiones al apuntar una razón, la culpa, ¿un imposible porqué para su extinción? De esta forma, la cabra pirenaica (*Capra pyrenaica pyrenaica*) aparece como «incapaz»; el delfín de río chino (*Lypotes vexillifer*) como un «fracasado»; al lobo de Tasmania (*Thylacinus cynocephalus*) se le tilda de «inadaptado»; la cuaga (*Equus quagga quagga*, subespecie de la cebra) es «defectuosa»; la lagartija gigante de Jamaica (*Celestus occiduus*), «perdedora»; el tigre persa (*Panthera tigris virgata*) figura «vulnerable»; la tortuga gigante de las Galápagos (*Chelonoidis abingdonii nigra*) es «enclenque»; al bisonte del Cáucaso (*Bison bonasus caucasicus*) se le acusa de «discapacitado»; y el rinoceronte negro del África occidental (*Diceros bicornis longipes*) será «débil».

En su análisis sobre la presentación de las cosas en las láminas de *L'Encyclopédie*, Roland Barthes² esgrime que el origen de la posesión no está tanto en el Génesis sino que se encontraría en el relato del Diluvio universal y los trabajos de Noé para nombrar y ubicar a cada una de las especies, separándolas, clasificándolas en el arca. Escribe Barthes que esta mítica «voluntad de inventario» –que es la base también de la misma *Encyclopédie*– no es neutra puesto que supone no sólo constatar una existencia sino, además, apropiarse de ella. Y a la inversa, descabalgando la propiedad cuando anotamos en el inventario las bajas, las pérdidas, lo extinguido.

Registrándolas así, con esos calificativos que van a la contra de lo que comúnmente pensaríamos de cada animal, lo que parece proponernos Ernesto Casero es una suerte de jeroglífico donde las escenas se ven trastocadas por el sentido que imponen las palabras –como en las láminas que analiza Barthes, donde conviven, arriba, las viñetas en las que se representan escenas vivientes y situaciones reales y, debajo, el texto que es la clave para interpretarlas. Aquí la clave conduce a reflexionar sobre nuestra visión materialista de los seres vivos, de los que nos hemos apropiado y a los que, más allá del azar natural de los miles de siglos que precedieron a Darwin, modificamos hoy con nuestras acciones.

Ernesto Casero evolucionó desde una pintura geométrica y abstracta que realizaba por superposición de capas independientes a una serie de ensayos con la simetría en los que se fue colando la naturaleza, que aparecía a través de la pintura o el dibujo de formas microorgánicas, para desembocar en una mirada particular sobre la representación y la ficción donde el dibujo depurado, el modelado de plastilina, la fotografía y el *collage* de imágenes se mezclan con el video y la instalación. Manejando composiciones que sugerían la estrategia del Test de Rorschach, Casero obligaba al espectador a que construyera el sentido de una supuesta abstracción por ampliación muy orgánica y vegetal (*No todo lo que reluce alumbra*, Galería Paz y Comedias, 16 de enero-27 de febrero de 2009) pero también dejaba entrever la construcción referencial de su personal mirada sobre el mundo (*Ernesto Casero, Centre d'Art Contemporain a cent mètres du centre du monde*, Perpignan 15 de octubre-18 de diciembre de 2011) a través de una serie de dibujos donde se cuestionaba la falsedad y/o manipulación de la imagen, los distintos camuflajes de los objetos y las ideas; o insertando sus propios trabajos en las portadas de libros científicos.

Con posterioridad a aquellos trabajos, *A Darwinian point of view* marcaría un giro que nos conduce de lo micro a lo macro ampliando el campo hacia la incidencia de los planteamientos científicos en las cuestiones sociales y las decisiones políticas. Así, de la selección natural de Darwin y la referencia

a la extinción de varias especies pasamos, en obras más recientes, al comentario sobre el imaginario que a lo largo del siglo XX se construye sobre los argumentos del darwinismo social de Herbert Spencer o el determinismo biológico para justificar la eugenesia, la higiene social y todo tipo de prácticas racistas y clasistas que se vincularon con una supuesta diferenciación social genética (*Better humans tomorrow!*, Galería Paz y Comedias, 18 de septiembre-31 de octubre de 2015). Ese imaginario y las teorías científicas, el pensamiento político, la propaganda ideológica y el montaje capitalista son las claves para un potente comentario sobre la realidad (y la ficción) muy presente en las últimas obras de Ernesto Casero.

Ricardo Forriols
Universitat Politècnica de València

1. Darwin, Ch. (2009). *El origen de las especies: por medio de la selección natural*. (On the Origin of Species by Means of Natural Selections, or the Preservations of Favoured Races in the Struggle for Life, 1859). Madrid: Alianza
2. Barthes, R. (2003). *Las laminas de la Enciclopedia* (1964). En *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. (Le degré zéro de l'écriture, 1972). Buenos Aires: Siglo XXI, 123-147.



A DARWINIAN POINT OF VIEW

The nine drawings that make up the work *A Darwinian Point of View* by Ernesto Casero suppose a personal commentary that fuses image and text to reflect on the vicissitudes of the theory of evolution of Charles Darwin and how his biological determinism also implicates our actions as a species beyond natural selection itself¹.

It consists of nine animals extinct due to human action, three of which are shown in what seems to be their natural habitat, others are inside a kind of fencing –as in a zoo– and, the smallest, in a kind of laboratory tray. They are scenes that illustrate the obituary of so many other evolutionary chains: the end of the gradual *transformation* of the characteristics of a specific species, the loss of its *diversification* in the race for adaptation to the environment and, ultimately, the defeat, –or is it the triumph?– of *natural selection* defined by hereditary variability and marked by the reproductive success that survival demands and rewards to the best adapted species. Not in these cases and not by chance.

ENG

Beside the images, the text –fundamental rudiment of the human being– modifies the interpretation of what we see on two levels. The first, at the bottom of the image, is linked with the biological taxonomies by labelling the scientific name of the species represented as well as the date on which it was declared extinct; the second, more resounding, superimposes Darwinian qualifiers –extracted from the texts of Charles Darwin or Richard Dawkins– on images of the animals, provoking a clash of meaning in which the typographical selection also intervenes: it is not only the veiled word about the animal and its pejorative meaning but the presence of the type of gothic letter that is associated with the Nazi aesthetic that impacts and discharges the connections by pointing out a reason, the fault, an impossible reason for its extinction? In this way, the Pyrenean goat (*Capra pyrenaica pyrenaica*) appears as “incapable”; the Chinese river dolphin (*Lypotes vexillifer*) as a “failure”; the Tasmanian wolf (*Thylacinus cynocephalus*) is labeled as “maladjusted”; the quagga (*Equus quagga quagga*, subspecies of the zebra) is “defective”; the giant lizard of Jamaica (*Celestus occiduus*), “loser”; the Persian tiger (*Panthera tigris virgata*) figures as “vulnerable”; the giant tortoise of the Galápagos (*Chelonoidis abingdonii nigra*) is “puny”; the Caucasian bison (*Bison bonasus caucasicus*) is accused of being “disabled”; and the black rhinoceros of West Africa (*Diceros bicornis longipes*) is “weak”.

In his analysis of the presentation of things in the plates of *L'Encyclopédie*, Roland Barthes² argues that the origin of possession is not so much in Genesis but can be found in the story of the Universal Flood and the work of Noah to name and locate each of the species, separating them, classifying them in the Ark. Barthes writes that this mythical “will to inventory” –which is also the basis of the *Encyclopédie* itself– is not neutral since it supposes not only verifying an existence but, in addition, appropriating it. And conversely, discarding the property when we record in the inventory the casualties, the losses, the extinguished.

Registering them like this, with those qualifiers that go against what we would commonly think of each animal, what Ernesto Casero seems to propose is a kind of hieroglyph where the scenes are disrupted by the meaning that the words impose –as in the plates analysed by Barthes, where coexist above, the vignettes, in which living scenes and real situations are represented, and, below, the text that is the key to interpreting them. Here the key leads us to reflect on our materialistic vision of living beings, of those we have dominated and of those who, beyond the natural chance of the thousands of centuries that preceded Darwin, we modify today with our actions.

Ernesto Casero evolved from a geometric and abstract painting that he carried out by superimposing independent layers in a series of trials with symmetry in which nature seeped through, that appeared through the painting or the drawing of micro-organic forms, leading towards a personal view of representation and fiction where refined drawing, plasticine modelling, photography and collages of images are mixed with video and installation. Managing compositions that suggest the strategy of the Rorschach Test, Casero forced the viewer to construct the meaning of a supposed abstraction through a very organic and vegetable enlargement (*No todo lo que reluce alumbra- Not everything that shines illuminates*, Galería Paz y Comedias, January 16-February 27 2009) but also hinted at the referential construction of his personal view of the world (*Ernesto Casero, Center d'Art Contemporain a cent mètres du center du monde*, Perpignan October 15-December 18, 2011) through a series of drawings that questioned the falsity and/or manipulation of the image, the different camouflages of objects and ideas; or by inserting his own works on the covers of scientific books.

After those works, *A Darwinian point of view* would mark a turn that leads us from the micro to the macro, expanding the field towards the incidence of scientific approaches to social issues and political decisions. Thus, from the natural selection of Darwin and the reference to the extinction of several

species we pass in more recent works to the commentary on the imaginary that throughout the 20th century was constructed on the arguments of the social Darwinism of Herbert Spencer or the biological determinism to justify eugenics, social hygiene and all kinds of racist and classist practices that were linked to a supposed genetic social differentiation (*Better humans tomorrow!*, Galería Paz y Comedias, September 18-October 31, 2015). Scientific theories and the imaginary, political thought, ideological propaganda and the capitalist set-up are the keys for a powerful commentary on reality (and fiction) which is very present in the latest works of Ernesto Casero.

Ricardo Forriols
Universitat Politècnica de València

1. Darwin, Ch. (2009). *El origen de las especies: por medio de la selección natural*. (*On the Origin of Species by Means of Natural Selections, or the Preservations of Favoured Races in the Struggle for Life*, 1859). Madrid: Alianza
2. Barthes, R. (2003). *Las laminas de la Enciclopedia* (1964). En *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. (*Le degré zéro de l'écriture*, 1972). Buenos Aires: Siglo XXI, 123-147

TERESA CEBRIÁN

València, 1957

El bolsón de las palabras

De la serie: Cuando las palabras desaparecen. 2012.
Làtex, fil i poliespan. Dimensions variables.





TERESA CEBRIÁN. EL SAC DE LES PARAULES. SÈRIE: QUAN LES PARAULES DESAPAREIXEN, 2012

Elements significatius, les paraules expressen idees contingudes en el codi que les representa o articula, construeixen proposicions de pensament mitjançant un sistema de signes i sons que faculta l'home a comunicar-se amb els altres. Tot molt obvi, un simple marc de referència, però, quan es tracta d'escriure sobre les paraules, i en aquest cas desaparegudes, la noció, el coneixement o la idea que es té del tema esdevé plural i complex.

Des d'una òptica autoreferencial podem referir que l'artista rememora en aquesta peça objectual la quantitat de termes de diverses llengües coneguts al llarg de la seua trajectòria artística nòmada, paraules de llengües de diferents països de les quals ja no fa ús, ja que la seua vida, mediatitzada per la malaltia, la limita pel que fa a desplaçaments i estades fora de la seua zona de confort. Tal vegada en la seua memòria romanguen aquests termes ara en desús, d'ací el plantejament d'acumular-los en un sac molt gran, a manera de fardell, i visualitzar així experiències vitals compartides i ara paraules perdudes. Evoca, doncs, aquells projectes socials interactius elaborats amb comunitats de diferents països, com *Les Donneurs*, al Quebec, al Canadà, l'any 2004, una instal·lació que evidenciava les contradiccions existents en el si de la generositat; o el seu projecte *El pont de les paraules*, obra de 2007 en què l'espai i la memòria concitaren en el present els joves i majors d'Esztergom (Hongria) i de Stúrovo (Eslovàquia), les dues poblacions separades per la destrucció del pont sobre el Danubi durant la guerra dels Balcans.

En aquesta contemporaneïtat que pareix regressiva pel que fa als drets humans i a la llibertat d'expressió, i des d'una perspectiva social, l'obra ens remet a la censura i condemna per l'ús de les paraules. I amb el mateix caràcter repressiu, perquè determinades paraules escrites o pronunciades fan mal a les persones que se senten al·ludides i no estan disposades a permetre-ho, la sentència dictada contra Ignacio Carretero i la seua novel·la *Fariña*, en què s'ordena el segrest dels exemplars produïts amb la retirada d'aquests del mercat. Vulneracions diverses de la llibertat d'expressió, de pensament i opinió, de la llibertat en l'ús de les paraules.

Pel que fa al significat de les paraules, i en el nostre context, caldria referir-se a les modificacions dutes a terme periòdicament per la Reial Acadèmia Espanyola en les actualitzacions del *Diccionario de la Lengua*, obra lexicogràfica de referència acadèmica. Les paraules obsoletes desapareixen i se suprimeix el vocable corresponent, al mateix temps que s'incorporen

termes nous, agregats per l'ús i per la ferma implantació en la societat, o s'adopten variants en definicions concretes i es releguen proposicions anteriors, com en el cas de la retirada recent de la definició de María Moliner del terme castellà *necio*: «ignorante de lo que podía o debía saber». Recentment, també, es donava carta de naturalesa al vocable *postveritat*, la variant postmoderna d'anomenar la mentida, i la definició de la qual omet les connotacions negatives del terme, cosa que podria contribuir al fet que se li concedira una consideració que no mereix, tot i que es tracta d'una desvinculació de la veritat. Això ens remet a les idees expressades per Teresa Cebrián en *Dissolucions*, i, concretament, en l'obra *Truth Dissolution*, de 1993, sobre el tema de la guerra a Iugoslàvia.

El sac de les paraules conté tot això i molt més; és una obra carregada de polisèmia en què les paraules perdudes que funcionaven juntes «son fragments perceptuals que finalment es formen en una imatge completa»¹, i que és com la síntesi formal de la idea que dona títol a la sèrie a la qual correspon aquest objecte escultòric, de dimensions variables, que s'estén als nostres peus i que escampa paraules que ixen del sac, que escapen per a ocultar-se, i expressa fragments d'una realitat que indueix a la reflexió. Perquè «quan l'artista construeix escultures amb paraules no dites, però sí esculpides, tractades com a idees que han de corporificar-se per a ser llegides i, tal vegada, pronunciades en veu alta, entenem que la realitat es construeix»².

Amb làtex, fil i poliespan, Teresa Cebrián construeix una peça representativa de la seua trajectòria artística i del seu particular llenguatge poètic, que s'ha basat en el desenvolupament formal d'idees i emocions, on l'experiència tàctil i visual compleixen una funció important en el procés de treball i en la pròpia experiència de l'espectador»³.

El sac de les paraules i la sèrie d'obres articulades amb el títol *Quan les paraules desapareixen* presenten certes analogies amb l'obra de Jean-Luc Godard *Alphaville*, una pel·lícula de ciència-ficció de 1965. El director francès ens presenta una societat distòpica en l'espai intersideral del futur, una societat tecnòcrata i totalitària, governada per un ordinador gegant, Alpha 60, que s'expressa amb veu en *off*, que ha bandejat del seu vocabulari determinats termes que expressen sentiments i emocions, com ara *estimar* o *plorar* i, fins i tot, l'expressió *per què?*, que interroga sobre la raó, causa o motiu, o siga, sobre el fonament sobre alguna cosa i que, també, està prohibit formular; paraules que no figuren en el seu diccionari presentat com la Bíblia. Les paraules excloses desapareixen, no només perquè no s'utilitzen, sinó perquè no se'n té consciència, ja que se'n desconeix el significat. Un sistema programat de control, de codis de conducta, en el qual la gent corrent,

contrària a la «normalitat» dels mutants d'Alphaville, és condemnada per «comportar-se il·lògicament, per plorar davant de la mort de la seua dona», i es penalitza així aquesta essència de la naturalesa humana, ja que expressa els seus afectes i defectes, la seua memòria del passat i la seua esperança en el futur. Al final de la pel·lícula, la protagonista aconsegueix pronunciar les paraules «t'estime», i subverteix així un present que pareixia irreversible.

I és que, com escrivia Luwdig Wittgensten, «la nostra relació amb la realitat es consuma en el pensar. La duplicació jo-món es reflecteix en el pensar. El llenguatge és el vehicle del pensament. Per això, el llenguatge és el mitjà en el qual jo i el món es dupliquen i es refereixen un a un altre»⁴.

Helena de las Heras Esteban
Doctora en Història i crític d'art

1. Babics, M. (2011). *Sandra Riche; Teresa Cebrián*. Ausstellung Chelsea Galerie: Laufen (Suiza).

2. De los Ángeles, A. (2012). *Siete veces siete*. En *Diez pensamientos encadenados*. www.rosasantos.net

3. Pérez Pont, J.L. (2012). *Un volver a empezar*. En *Diez pensamientos encadenados*. www.rosasantos.net

4. Brand, G. (1981). *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Alianza Editorial: Madrid, 68.



TERESA CEBRIÁN. EL BOLSÓN DE LAS PALABRAS.
SERIE: CUANDO LAS PALABRAS DESAPARECEN, 2012

Elementos significativos, las palabras expresan ideas contenidas en el código que las representa o articula, construyen proposiciones de pensamiento mediante un sistema de signos y sonidos que faculta al hombre a comunicarse con los demás. Todo muy obvio, un simple marco de referencia, pero, cuando se trata de escribir sobre las palabras, y en este caso, desaparecidas, la noción, conocimiento o idea que se tiene del tema deviene plural y complejo.

Desde una óptica autorreferencial podemos referir que la artista rememora en esta pieza objetual la cantidad de términos en distintas lenguas conocidos a lo largo de su nómada trayectoria artística, palabras de lenguas de distintos países de las que ya no hace uso, pues su vida, mediatizada por la enfermedad, la limita en cuanto a desplazamientos y estancias fuera de su zona de confort. Tal vez en su memoria permanezcan esos términos ahora en desuso, de ahí el planteamiento de acumularlos en una bolsa muy grande, a modo de petate, visualizando así experiencias vitales compartidas y ahora palabras perdidas. Evoca, pues, aquellos proyectos sociales interactivos realizados con comunidades de distintos países, como *Les Donneurs*, en Québec, Canadá, en el año 2004, una instalación que evidenciaba las contradicciones existentes en el seno de la generosidad; o su proyecto *El puente de las palabras*, obra de 2007 en la que espacio y memoria concitaron en el presente a jóvenes y mayores de Esztergom (Hungría) y de Stúrovo (Eslovaquia), las dos poblaciones separadas por la destrucción del puente sobre el Danubio durante la guerra de los Balcanes.

En esta contemporaneidad que semeja regresiva en cuanto a derechos humanos y libertad de expresión, y desde una perspectiva social, la obra nos remite a la censura y condena por el uso de las palabras. Y con el mismo carácter represivo, porque determinadas palabras escritas o pronunciadas duelen a quienes se sienten aludidos y no están dispuestos a permitirlo, la sentencia dictada contra Ignacio Carretero y su novela *Fariña*, ordenando el secuestro de los ejemplares producidos mediante la retirada del mercado. Vulneraciones diversas de la libertad de expresión, de pensamiento y opinión, de la libertad en el uso de las palabras.

En cuanto al significado de las palabras, y en nuestro contexto, habría que referirse a las modificaciones realizadas periódicamente por la Real Academia Española en las actualizaciones del Diccionario de la Lengua, obra lexicográfica de referencia académica. Las palabras obsoletas desaparecen

suprimiendo el vocablo correspondiente, al tiempo que se incorporan nuevos términos, agregados por el uso y la fuerte implantación en la sociedad; o se adoptan variantes en definiciones concretas relegando proposiciones anteriores, como en el caso de la retirada reciente del DEL de la definición de María Moliner del término necio: «ignorante de lo que podía o debía saber». Recientemente, también, se daba carta de naturaleza al vocablo posverdad, la forma posmoderna de llamar a la mentira, y cuya definición omite las connotaciones negativas del término, lo que podría contribuir a que se le concediera una consideración que no merece, cuando se trata de una desvinculación de la verdad. Lo que nos remite a las ideas expresadas por Teresa Cebrián en *Disoluciones*, y, concretamente, en la obra *Truth Dissolution*, de 1993, sobre el tema de la guerra en Yugoslavia.

El bolsón de las palabras contiene todo eso y mucho más; es una obra cargada de polisemia donde las palabras perdidas que funcionaban juntas «son fragmentos perceptuales que finalmente se forman en una imagen completa»¹, y que viene a ser como la síntesis formal de la idea que da título a la serie a la que corresponde este objeto escultórico, de dimensiones variables, que se extiende a nuestros pies, esparciendo palabras que se salen de la bolsa, escapando a su ocultamiento, expresando fragmentos de una realidad que induce a la reflexión. Porque «cuando la artista construye esculturas con palabras no dichas, pero sí esculpidas, tratadas como ideas que deben corporeizarse para ser leídas y, tal vez, pronunciadas en voz alta, entendemos que la realidad se construye»².

Con látex, hilo y poliespán, Teresa Cebrián construye una pieza representativa de su trayectoria artística y de su particular lenguaje poético, que «se ha basado en el desarrollo formal de ideas y emociones, donde la experiencia táctil y visual cumplen una función importante en el proceso de trabajo y en la propia experiencia del espectador»³.

El bolsón de las palabras, y la serie de obras articuladas bajo el título *Cuando las palabras desaparecen*, presenta ciertas analogías con el film de Jean Luc Godard *Alphaville*, película de ciencia ficción de 1965. El director francés nos presenta una sociedad distópica en el espacio intersidereal del futuro, una sociedad tecnócrata y totalitaria, gobernada por un ordenador gigante, *Alpha 60*, que se expresa con voz en *off*, que ha desterrado de su vocabulario determinados términos que expresan sentimientos y emociones, como amar o llorar, e incluso la expresión ¿por qué?, que interroga sobre la razón, causa o motivo, o sea, sobre el fundamento acerca de algo y que, también, está prohibido formular; palabras que no figuran en su diccionario presentado como la Biblia. Las palabras excluidas desaparecen, no sólo porque no se utilicen,

sino porque no se tiene conciencia de ellas al desconocer su significado. Un sistema programado de control, de códigos de conducta, en el que la gente corriente, contraria a la «normalidad» de los mutantes de *Alphaville*, es condenada por «comportarse ilógicamente, por llorar ante la muerte de su mujer», penalizando así esa esencia de la naturaleza humana al expresar sus afectos y defectos, su memoria del pasado y su esperanza en el futuro. Al final de la película, la protagonista consigue pronunciar las palabras «te amo», subvirtiendo así un presente que semejaba irreversible.

Y es que, como escribía Ludwig Wittgenstein, «nuestra relación con la realidad se consume en el pensar. La duplicación yo-mundo se refleja en el pensar. El lenguaje es el vehículo del pensamiento. Por ello, el lenguaje es el medio en el que yo y el mundo se duplican y se refieren uno a otro»⁴.

Helena de las Heras Esteban
Doctora en Historia y crítico de arte

- 1 . Babics, M. (2011). *Sandra Riche; Teresa Cebrián*. Ausstellung Chelsea Galerie: Laufen (Suiza).
- 2 . De los Ángeles, A. (2012). *Siete veces siete*. En *Diez pensamientos encadenados*. www.rosasantos.net
- 3 . Pérez Pont, J.L. (2012). *Un volver a empezar*. En *Diez pensamientos encadenados*. www.rosasantos.net
- 4 . Brand, G. (1981). *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Alianza Editorial: Madrid, 68.

TERESA CEBRIÁN. EL BOLSÓN DE LAS PALABRAS.
SERIE: CUANDO LAS PALABRAS DESAPARECEN, 2012

Significant elements, words express ideas contained in the code that represents or articulates them, they build propositions of thought through a system of signs and sounds that empowers man to communicate with others. All very obvious, a simple frame of reference, but when it comes to writing about words, and in this case, missing words, the notion, knowledge or the idea that you have of the subject becomes plural and complex.

From a self-referential point of view, we can say that the artist recalls in this piece the number of terms in different languages that she has known throughout her nomadic artistic trajectory, words from different countries in languages that she no longer uses, since her life, is obstructed by a disease, which limits her in terms of travel and residencies outside her comfort zone. Perhaps those terms now in disuse remain in her memory, hence the approach of accumulating them in a very large bag, like a duffel bag, thus visualizing shared experiences and words now lost. It evokes, then, those interactive social projects carried out with communities from different countries, such as *Les Donneurs*, in Québec, Canada, in 2004, an installation that demonstrated the contradictions which exist within the core of generosity; or her project *El puente de las palabras* (*The Bridge of Words*), a work from 2007 in which space and memory brought young and old people from Esztergom (Hungary) and Stúrovo (Slovakia), the two populations separated by the destruction of the bridge over the Danube during the Balkan War, together in the present.

In this contemporaneity which seems regressive in terms of human rights and freedom of expression and from a social perspective, the work refers to the censorship and prison sentence for using words. And with the same repressive nature, the sentence handed down against Ignacio Carretero and his novel *Fariña*, ordering the seizure of the copies produced and their withdrawal from the market because certain words when written or pronounced hurt those who felt alluded to and were not willing to permit it. Diverse infringements of freedom of expression, thought and opinion, of freedom in the use of words.

Regarding the meaning of the words, and in our context, we should refer to the modifications made periodically by the Royal Spanish Academy in their updates of the Dictionary of the Language, a lexicographical work of academic reference. Obsolete words disappear suppressing the corresponding term, whilst new terms are incorporated, added by their use and their strong establishment in society; or variants are adopted in specific definitions

relegating previous propositions, as in the case of the recent withdrawal from the DEL of Maria Moliner's definition of the term *necio*: "ignorant of what could or should be known". Recently, the term post-truth, the postmodern way of telling a lie, was also given a naturalisation certificate, and its definition omits the negative connotations of the term, which could contribute to the fact that it would be given a consideration that it does not deserve, when it comes to a disengagement from the truth. Which brings us to the ideas expressed by Teresa Cebrián in *Disoluciones* (*Dissolutions*), and, specifically, in the work *Truth Dissolution*, from 1993, on the theme of the war in Yugoslavia.

El bolsón de las palabras (*The Holdall of Words*) contains all that and much more; it is a work full of polysemy where the lost words that worked together "are perceptual fragments that are finally formed into a complete image"¹, and that comes to be like the formal synthesis of the idea that gives title to the series to which corresponds this sculptural object, of variable dimensions, which spreads out at our feet, scattering words that come out of the bag, escaping their concealment, expressing fragments of a reality that prompts reflection. Because "when the artist builds sculptures with unspoken words, but which are sculpted, treated as ideas that must be embodied to be read and, perhaps, pronounced aloud, we understand that reality is constructed"².

With latex, thread and polystyrene, Teresa Cebrián builds a piece which is representative of her artistic career and her personal poetic language, which "is based on the formal development of ideas and emotions, where the tactile and visual experience fulfils an important role in the work process and in the experience of the spectator"³.

El bolsón de las palabras, and the series of works articulated under the title *Cuando las palabras desaparecen* (*When words disappear*), present certain analogies with the film *Alphaville* by Jean Luc Godard, a science fiction film from 1965. The French director presents us with a dystopian society in an interstellar space in the future, a technocratic and totalitarian society, governed by a giant computer, Alpha 60, expressed through a voiceover, which has banished certain terms which express feelings and emotions from its vocabulary, terms such as to love or to cry, and even the expression Why?, which questions the reason, cause or motive, that is to say, on the basis of something and which, it is also prohibited to formulate; words that do not appear in its dictionary presented like the Bible. The excluded words disappear, not only because they are not used, but because there is no awareness of them since their meaning is unknown. A programmed system of control, of codes of conduct, in which ordinary people, contrary to the "normality" of the *Alphaville* mutants, are condemned for "behaving illogically, for crying over the death of

their wife”, thus penalizing that essence of human nature when expressing its affections and flaws, its memory of the past and its hope for the future. At the end of the film, the protagonist manages to pronounce the words “I love you”, subverting a present that seemed irreversible.

And, as Ludwig Wittgenstein wrote, “our relationship with reality is consummated in thought. The I-world duplication is reflected through thinking. Language is the vehicle of thought. Therefore, language is the medium in which I and the world are duplicated and refer to each other”⁴.

Helena de las Heras Esteban
Doctor in History and art critic

1. Babics, M. (2011). *Sandra Riche; Teresa Cebrián*. Ausstellung Chelsea Galerie: Laufen (Suiza).
2. De los Ángeles, A. (2012). *Siete veces siete*. En *Diez pensamientos encadenados*. www.rosasantos.net
3. Pérez Pont, J.L. (2012). *Un volver a empezar*. En *Diez pensamientos encadenados*. www.rosasantos.net
4. Brand, G. (1981). *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Alianza Editorial: Madrid, 68.

OLGA DIEGO

Alacant, 1969

Aeronave de rescate. 2014

Aeronau. Bambú, corda de cànem i canya. Focus de leds i xarxes. 200 x 468 x 194 cm.

Maqueta d'aeronau: Bambú, corda de cànem i plàstic. 21 x 34 x 20 cm.

Vint-i-quatre dibuixos en tinta xinesa i aquarel·la sobre paper. 24,5 x 17 cm. c/u.

Globus: Plàstic. Dimensions variables.





AERONAVE DE RESCATE O L'ANHEL DE COMPTAR AMB UNA HABITACIÓ PRÒPIA

Quan, en 1929, l'escriptora britànica Virginia Woolf, reivindicava per a les dones la necessitat de comptar amb una habitació pròpia –amb clau i pany– com una de les condicions perquè es pogueren desenvolupar com a escriptores en les mateixes condicions que els seus homòlegs masculins¹, estava preconitzant un espai de llibertat, una espècie de refugi inexpugnable que garantira la independència de la seua ocupant i la mantinguera allunyada de totes les imposicions socials que la tenallaven en un món hostil, profundament injust i plagat de prejudicis.

Una habitació pròpia –i voladora– és precisament la necessitat que planteja la instal·lació *Aeronave de rescate* d'Olga Diego que imbrica la poètica recurrent de l'artista en els seus artefactes de vol i el seu ús del plàstic amb la fantasia de la seua funcionalitat per a ocasions d'emergència. L'obra, composta per vint-i-quatre dibuixos, una maqueta i l'aeronau mateixa, proposa la creació d'un aeròstat elaborat amb materials precaris com ara el bambú, el cànem i el plàstic, que puga ser utilitzat per les persones que necessiten escapar d'una situació de risc apressant. Situacions com les que espanten milions de persones a abandonar els seus països per a buscar asil lluny de la persecució, la fam o la guerra; com les que travessen les persones que lluiten per superar alguna malaltia cruenta; malalties com les que, a força de resultar insuportables, van desembocar en el suïcidi de l'amiga més volguda de l'artista el 2013, fet que va ser el detonant de la creació d'aquesta obra el 2014.

L'obra d'art es planteja ací com la materialització de la ucronia «què hauria ocorregut s'haguera tingut una aeronau de rescate?», i es proposen solucions hiperbòliques per a problemes relacionats amb les cures que sovint no arriben a cobrir els estats. Una catarsi² en la qual l'artista fabula totes les comoditats necessàries perquè aquesta *deus ex machina* faça la seua aparició i resolga qualsevol imprevist: «la nau disposa dels utensilis necessaris per a poder quedar-s'hi durant tot el temps que es vulga (...) conté un compartiment rebost per a queviures, generadors d'energia alternatius i bateries que ofereixen autonomia sobrerera per a viatges llargs (...) també està preparada per a aterrar o amerar. Podrà, si es vol, continuar la travessia per mar. Per a aconseguir-ho, està proveïda d'un sistema de flotació, així com d'estris de pesca»³.

Aquesta connexió amb les cures es veu reforçada pels materials emprats per l'artista. Des de les canyes de bambú que entreteixeixen la barqueta de l'aeròstat, les quals remeten a una certa tornada a la naturalesa com a lloc

de retir i d'assossec, fins a la vela de plàstic a la qual confereix qualitats orgàniques a còpia de plecs soldats tèrmicament i textures generades amb calor, com si es tractara d'un òrgan apedaçat, en plena cicatrització. I per descomptat, hi ha l'aire, que juga un paper fonamental com a element artístic, ja que dota de corporeïtat els volums.

Aquesta obra es podria emmarcar en el concepte de «vol», que recorre gran part de la producció artística d'Olga Diego. En la seua obstinació obsessiva per volar d'una manera autosuficient⁴, l'artista reflexiona sobre la llibertat de l'individu i qüestiona la necessitat dels avanços científics i tecnològics per a reivindicar la senzillesa i la humilitat dels materials que empra. Al llarg de quasi vint anys, ha construït des de sistemes de vol proveïts d'una càmera de vídeo per a gravar la ciutat a vista d'ocell (Altea, 2001; Alacant⁵, 2007; Tarifariti⁶, 2009; Salamanca, 2010) fins a aconseguir volar ella mateixa gràcies a un dels seus artefactes (Platja del Carabassí, Alacant, 2003), una *performance* que culmina la seua sèrie *Alunizada* (2001-2003), i amb la qual, al mateix temps que satisfà un antic desig, reivindica el paper al que la dona no va tindre accés en els primers anys de la història de l'aviació; i per extensió, reclama la visibilització de la dona actual en tots els camps del coneixement.

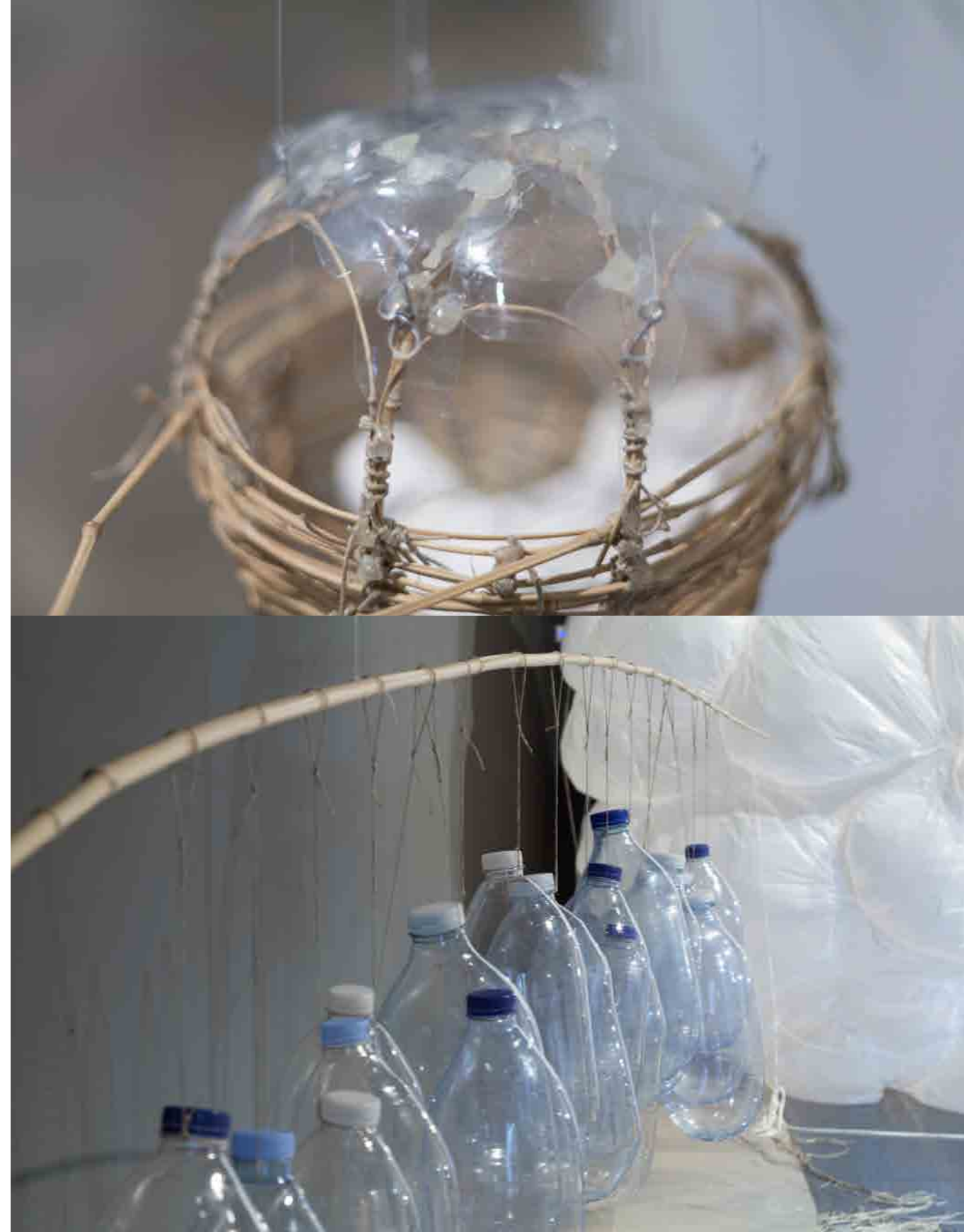
D'altra banda, la idea de l'obra d'art com a refugi és també el *leitmotiv* d'altres treballs d'Olga Diego com el seu *performance The Bubble Woman Show*⁷ en la qual l'artista es proveïa d'una espècie de closca o bombolla que delimitava físicament el seu espai personal mentre caminava entre el públic i convidava només algunes persones a endinsar-s'hi. També és aquest el cas de la seua instal·lació *On the Move*⁸ en la qual l'artista enginyava un habitatge inflable basat en la sostenibilitat i en les energies renovables, el qual podia ser transportat dins d'una maleta i complia d'una manera ideal amb les funcions de dormitori, cuina, estudi i lavabo.

Finalment, és important ressaltar en la trajectòria d'Olga Diego la seua exploració recurrent de les capacitats de cos i de la ment en situacions d'aïllament, de por o de falta d'intimitat⁹, la seua lluita contra les etiquetes, especialment les referides al gènere i a la sexualitat, i la seua voluntat per fer al públic partícip de l'obra, ja siga per mitjà de la intervenció directa sobre la peça¹⁰ o acostant l'art a la societat; utilitzant l'espai públic com a espai d'acció, de pensament i de transformació. L'art com una eina contra tots els prejudicis, pors, imposicions socials i situacions límit que ens tenallen i que ens fan recordar la importància de disposar d'un refugi inexpugnable, amb una via d'escapament, amb un espai de llibertat. Amb una habitació pròpia.

Manuel Garrido Barberá
Crític d'art, il·lustrador i codirector de l'APIV

1. L'assaig de Virginia Woolf *Una cambra pròpia* (A Room of One's Own), publicat el 1929, està basat en la sèrie de conferències de tall feminista que l'autora va pronunciar el 1928 en la University of Cambridge, Regne Unit.
2. «Normalment, la gent prefereix no parlar de la mort. Després de la mort de la meua amiga, vaig necessitar fer aquesta peça. Em va ajudar a mi i crec que a la seua família i amics. No pots fer res per canviar el que va passar, però sí fer tot el possible per fer-ho. Poder imaginar la nostra amiga volant amb aquella màquina era fer una cosa important.» Olga Diego. Documental Dream Machine. Keith Curry / University of Carolina Merced, EUA, 2017.
3. Notes de l'artista incloses en la documentació del projecte.
4. «De xiqueta, somniava tant amb volar (...) ara vull fer aquest somni realitat». Olga Diego. Vídeo Flight, 2003.
5. En el seu díptic audiovisual *De una parte a otra*, enregistrat entre la ciutat d'Alacant i el Caire (2007-2008), contraposa dues maneres de forçar la perspectiva de visió: Alacant des del punt de vista zenital i el Caire revisitat amb una càmera arran de terra.
6. En el seu projecte *Voces distantes ¡aquí!* –compartit amb les artistes Anja Krakowski i Teresa Marín– per a les Terceres Trobades Internacionals d'Art en els Territoris Alliberats del Sahara Occidental - Artifariti (2009), dos dels seus aeròstats sobrevolen la localitat sahrauí de Tifariti, amb la finalitat de dotar Google Maps d'imatges testimonials i informació sobre la identitat cultural i psicogeogràfica del lloc, en un col·laboració estreta amb els seus habitants, amb qui va generar informació audiovisual sobre una zona que, fins a aquell moment, apareixia en la plataforma de geolocalització com desèrtica, silenciada.
7. Realitzada en el centre de creació contemporània Matadero de Madrid, dins del festival Acció!MAD, el 2014.
8. Instal·lació que forma part del Projecte *PETRACOS* - plataformes per a la innovació social de serveis i productes arquitectònics sostenibles d'Alacant, de 2011.
9. Quant a això, és imprescindible retrotraure'ns al seu vídeo performance *Avestruz*, de 2001, i sobretot, a la seua última acció *Transcription. Non-stop drawing*, en què l'artista es va tancar durant més de 58 hores en una habitació del SCAN Project Room de Londres, per a dibuixar a les parets fins a defallir mentre retransmetia la performance en un pla subjectiu per mitjà de reproducció en temps real.
10. És el cas de la seua instal·lació *Gigantes* al Centre Cultural Las Cigarreras d'Alacant, el 2013, o més recentment, de la seua acció *Drawing Device in Flight*, com a culminació del curs Art in Flight que l'artista va impartir a la University of Carolina Merced, el 2017.

VAL





AERONAVE DE RESCATE O EL ANHELO DE CONTAR CON UNA HABITACIÓN PROPIA

Cuando, en 1929, la escritora británica Virginia Woolf, reivindicaba para las mujeres la necesidad de contar con una habitación propia –con llave y cerradura– como una de las condiciones para que pudieran desarrollarse como escritoras en las mismas condiciones que sus homólogos masculinos¹, estaba preconizando un espacio de libertad, una suerte de refugio inexpugnable que garantizara la independencia de su ocupante y la mantuviera alejada de todas aquellas imposiciones sociales que la atenazaban en un mundo hostil, profundamente injusto y plagado de prejuicios.

Una habitación propia –y voladora– es precisamente la necesidad que plantea la instalación *Aeronave de rescate* de Olga Diego que imbrica la poética recurrente de la artista en sus artefactos de vuelo y su uso del plástico con la fantasía de su funcionalidad para ocasiones de emergencia. La obra, compuesta por veinticuatro dibujos, una maqueta y la aeronave propiamente dicha, propone la creación de un aerostato realizado con materiales precarios como el bambú, el cáñamo y el plástico, que pueda ser utilizado por aquellas personas que necesiten escapar de una situación de riesgo acuciante. Situaciones como las que empujan a millones de personas a abandonar sus países para buscar asilo lejos de la persecución, el hambre o la guerra; como las que atraviesan las personas que luchan por superar alguna enfermedad cruenta; como las que, a fuerza de resultar insoportables, desembocaron en el suicidio de la amiga más querida de la artista en 2013, hecho que supuso el detonante de la creación de esta obra en 2014.

La obra de arte se plantea aquí como la materialización de la ucronía «¿qué habría ocurrido de haber tenido una aeronave de rescate?», proponiendo soluciones hiperbólicas para problemas relacionados con los cuidados que a menudo no llegan a cubrir los Estados. Una catarsis² en la que la artista fabula todas las comodidades necesarias para que esta *deus ex machina* haga su aparición resolviendo cualquier imprevisto: «la nave dispone de los útiles necesarios para poder permanecer en ella durante el tiempo deseado (...) contiene un compartimento-despensa para víveres, generadores de energía alternativos y baterías que ofrecen sobrada autonomía para viajes largos (...) también está preparada para aterrizar o amerizar. Podrá, si se desea, continuar la travesía por mar. Para ello está provista de un sistema de flotación así como de útiles de pesca»³.

CAST

Esta conexión con los cuidados se ve reforzada por los materiales empleados por la artista. Desde las cañas de bambú que entretejen la barquilla del aerostato, que remiten a cierta vuelta a la naturaleza como lugar de retiro y sosiego, hasta la vela de plástico a la que confiere cualidades orgánicas a base de pliegues termosellados y texturas generadas con calor, como si se tratara de un órgano remendado, en plena cicatrización; y, por supuesto, el aire, que juega un papel fundamental como elemento artístico, dotando de corporeidad a los volúmenes.

Esta obra podría enmarcarse en el concepto de «vuelo», que recorre gran parte de la producción artística de Olga Diego. En su empeño obsesivo por volar de una manera autosuficiente⁴, la artista reflexiona acerca de la libertad del individuo y cuestiona la necesidad de los avances científicos y tecnológicos para reivindicar la sencillez y la humildad de los materiales que emplea. A lo largo de casi veinte años, ha construido desde sistemas de vuelo provistos de una cámara de vídeo para grabar la ciudad a vista de ave (Altea, 2001; Alicante⁵, 2007; Tarifariti⁶, 2009; Salamanca, 2010) hasta conseguir volar ella misma gracias a uno de sus artefactos (Playa del Carabassí, Alicante, 2003), una performance que culmina su serie *Alunizada* (2001-2003), y con la que, al tiempo que satisface un antiguo deseo, reivindica el papel al que la mujer no tuvo acceso en los primeros años de la historia de la aviación y, por extensión, reclama la visibilización de la mujer actual en todos los campos del conocimiento.

Por otro lado, la idea de la obra de arte como refugio es también el *leitmotiv* de otros trabajos de Olga Diego como su performance *The Bubble Woman Show*⁷ en la que la artista se proveía de una suerte de caparazón o burbuja que delimitaba físicamente su espacio personal mientras caminaba entre el público e invitaba sólo a algunas personas a adentrarse. También es este el caso de su instalación *On the Move*⁸ en la que la artista ingeniaba una vivienda hinchable basada en la sostenibilidad y en las energías renovables, que podía ser transportada dentro de una maleta y que cumplía idealmente con las funciones de dormitorio, cocina, estudio y cuarto de aseo.

Finalmente, es importante resaltar en la trayectoria de Olga Diego su recurrente exploración de las capacidades de cuerpo y de la mente en situaciones de aislamiento, de miedo o de falta de intimidad⁹, su lucha contra las etiquetas, especialmente las referidas al género y la sexualidad, y su voluntad por hacer al público partícipe de la obra, ya sea a través de la intervención directa sobre la pieza¹⁰ o acercando el arte a la sociedad; utilizando el espacio público como espacio de acción, de pensamiento y de transformación. El arte como una herramienta contra todos esos prejuicios,

miedos, imposiciones sociales y situaciones límite que nos atenazan y que nos hacen recordar la importancia de contar con un refugio inexpugnable, con una vía de escape, con un espacio de libertad. Con una habitación propia.

Manuel Garrido Barberá
Crítico de arte, ilustrador y codirector de l'APIV

1. El ensayo de Virginia Woolf *Una habitación propia* (A Room of One's Own), publicado en 1929, está basado en la serie de conferencias de corte feminista que la autora pronunció en 1928 en la University of Cambridge, Reino Unido.
2. «Normalmente, la gente prefiere no hablar de la muerte. Tras la muerte de mi amiga, necesité hacer esta pieza. Me ayudó a mí y creo que a su familia y amigos. No puedes hacer nada por cambiar lo que pasó pero sí hacer todo lo posible por hacerlo. Poder imaginar a nuestra amiga volando con esa máquina era hacer algo importante.» Olga Diego. Documental Dream Machine. Keith Curry / University of Carolina Merced, EE. UU., 2017.
3. Notas de la artista incluidas en la documentación del proyecto.
4. «Cuando era un niña, soñaba con volar (...) ahora quiero hacer ese sueño realidad». Olga Diego. Vídeo Flight, 2003.
5. En su díptico audiovisual *De una parte a otra*, grabado entre la ciudad de Alicante y El Cairo (2007 - 2008), contrapone dos maneras de forzar la perspectiva de visión: Alicante desde el punto de vista cenital y El Cairo revisitado con una cámara a ras de suelo.
6. En su proyecto *Voces distantes ¡aquí!* –compartido con las artistas Anja Krakowski y Teresa Marín– para los Terceros Encuentros Internacionales de Arte en los Territorios Liberados del Sahara Occidental - Artifariti (2009), dos de sus aerostatos sobrevuelan la localidad saharauí de Tifariti, con el fin de dotar a Google Maps de imágenes testimoniales e información acerca de la identidad cultural y psicogeográfica del lugar en estrecha colaboración con sus habitantes, con quienes generó información audiovisual acerca de una zona que, hasta ese momento, aparecía en la plataforma de geolocalización como desértica, silenciada.
7. Realizada en el centro de creación contemporánea Matadero de Madrid, dentro del festival Acción!MAD, en 2014.
8. Instalación que forma parte del Proyecto *PETRA*COS - plataformas para la innovación social de servicios y productos arquitectónicos sostenibles de Alicante, de 2011.
9. A este respecto, es imprescindible retrotraernos a su vídeo-performance *Avestruz*, de 2001 y, sobre todo, a su última acción *Transcription. Non-stop drawing*, en la que la artista se encerró durante más de 58 horas en una habitación del SCAN Project Room de Londres, dibujando en sus paredes hasta desfallecer mientras retransmitía la performance en plano subjetivo a través de streaming.
10. Es el caso de su instalación *Gigantes* en el centro cultural Las Cigarreras de Alicante, en 2013 o, más recientemente, de su acción *Drawing Device in Flight*, como culminación del curso Art in Flight que la artista impartió en la University of Carolina Merced, en 2017.

AERONAVE DE RESCATE OR THE DESIRE TO HAVE A ROOM OF ONE'S OWN

When, in 1929, the British writer Virginia Woolf, reclaimed the need for women to have a room of their own –with a lock and a key– as one of the conditions for them to develop as writers under the same conditions as their male counterparts¹, she was advocating a space of freedom, a sort of impregnable refuge that would guarantee the independence of its occupant and keep her far away from all the social impositions that gripped her in a deeply unjust and hostile world, plagued by prejudice.

The need for a –flying– room of one's own is precisely what is proposed by the installation *Aeronave de rescate* (*Rescue Aircraft*) by Olga Diego, which interweaves the artist's recurrent poetics in her flight vessels and her use of plastic with the fantasy of its functionality in case of emergency. The work, composed of twenty-four drawings, a model and the aircraft itself, proposes the creation of an aerostat made of precarious materials such as bamboo, hemp and plastic, which can be used by those who need to escape from a situation of overwhelming danger. Situations like those that force millions of people to leave their countries to seek asylum far from persecution, hunger or war; like those that strike people who struggle to overcome a bloody disease; like those that, by dint of being unbearable, led to the suicide of the artist's most beloved friend in 2013, a fact that was the trigger for the creation of this work in 2014.

The work of art is considered here as the materialization of an alternate history «what would have happened if we had a rescue aircraft?», proposing hyperbolic solutions for problems related to care that are often uncovered by the State. A catharsis² in which the artist makes up all the necessary comforts so that this deus ex machina can make its appearance solving any unforeseen circumstance: «the ship has all the necessary equipment required to remain in it during the desired time (...) it contains a compartment-pantry for food, alternative energy generators and batteries that offer more than enough self sufficiency for long trips (...) it is also prepared for take off or landing. It can, if desired, continue the crossing by sea. For this purpose it is provided with a flotation system as well as fishing equipment”³.

This connection with care is reinforced by the materials used by the artist. From the bamboo canes interwoven in the cockpit of the aerostat, which refer to a certain return to nature as a space of retreat and tranquility, to the plastic candle to which organic qualities are conferred based on thermosealed folds and heat-generated textures, as if it were a stitched-up organ scarred

and in process of healing; and, of course, the air, which plays a fundamental role as an artistic element, endowing the volumes with corporeality.

This work could be framed in the concept of “flight”, which covers much of the artistic production of Olga Diego. In her obsessive effort to fly in a self-sufficient way⁴, the artist reflects on the freedom of the individual and questions the need for scientific and technological advances reclaiming simplicity and humility of the materials she uses. For almost twenty years, she has built everything from flight systems equipped with a video camera to record a bird's eye view of the city (Altea, 2001; Alicante⁵, 2007; Tifariti⁶, 2009; Salamanca, 2010) to an artefact with which she managed to fly by herself (Playa del Carabassí, Alicante, 2003), a performance that culminated her series *Alunizada* (2001-2003), and with which, whilst satisfying an old desire, she vindicated the role of the women who did not have access to fly in the first years of the history of aviation and, by extension, she demands the visibility of women nowadays in all fields of knowledge.

On the other hand, the idea of the work of art as a refuge is also the leitmotiv of other works of Olga Diego such as her performance *The Bubble Woman Show*⁷ in which the artist created a kind of shell or bubble that physically limited her personal space whilst she walked amongst the public and invited some of the public to come into it. This is also the case of her installation *On the Move*⁸ in which the artist designed an inflatable house based on sustainability and renewable energies, which could be transported inside a suitcase and which ideally fulfilled the functions of bedroom, kitchen, studio and bathroom.

Finally, it is important to highlight in the trajectory of Olga Diego her recurrent exploration of the capacities of the body and mind in situations of isolation, fear or lack of intimacy⁹, her struggle against labels, especially those referring to gender and sexuality, and her willingness to make the public participate in the work, either through their direct intervention on the piece¹⁰ or by bringing art closer to society; using public space as a space for action, thought and transformation. Art as a tool against all those prejudices, fears, social impositions and extreme situations that torment us and make us remember the importance of having an impregnable shelter, with an escape route, a space of freedom. With a room of its own.

Manuel Garrido Barberá
Art critic, illustrator and co-director de l'APIV

1. Virginia Woolf's essay *A Room of One's Own*, published in 1929, is based on the series of feminist lectures the author gave in 1928 at Cambridge University, United Kingdom.
2. "Normally, people prefer not to talk about death. After the death of my friend, I needed to make this piece. It helped me and I think it also helped her family and friends. You can not do anything to change what has happened but you have to try and do everything possible. To be able to imagine our friend flying with that machine was making something important. »Olga Diego. Documentary *Dream Machine*. Keith Curry / University of Carolina Merced, USA, 2017
3. Artist's notes included in the project documentation.
4. «When I was a little girl, I dreamed of flying (...) now I want to make that dream come true». Olga Diego. Video *Flight*, 2003
5. In her audiovisual diptych *De una parte a otra*, recorded between the city of Alicante and Cairo (2007 - 2008), she contrasted two ways of straining the perspective of vision: Alicante from above and Cairo with a ground level camera.
6. In her project *Voces distantes ¡aquí!* -produced with the artists Anja Krakowski and Teresa Marín- for the Third International Art Meetings in the Liberated Territories of Western Sahara - Artifariti (2009), two of their aerostats flew over the Saharain town of Tifariti, in order to provide Google Maps with testimonial images and information about the cultural and psycho-geographical identity of the place in close collaboration with its inhabitants, with whom it generated audiovisual information about an area that, until then, appeared on the geolocation platform as a desert, silenced.
7. Carried out in the Matadero centre for contemporary creation in Madrid, as part of the Acción!MAD festival, in 2014.
8. Installation that formed part of the PETRACOS Project - platforms for social innovation for services and sustainable architectural products of Alicante, in 2011.
9. In this regard, it is essential to go back to her video-performance *Avestruz*, (Ostrich) from 2001 and, above all, to her latest action *Transcription. Non-stop drawing*, in which the artist locked herself for more than 58 hours in a room in the *SCAN Project Room* in London, drawing on its walls until she fainted while streaming the performance from a first person point of view.
10. This was the case of her installation *Gigantes* (Giants) in the cultural centre Las Cigarreras of Alicante, in 2013 or, more recently, of her action *Drawing Device in Flight*, the culmination of the *Art in Flight* course that the artist taught at the University of Carolina Merced in 2017

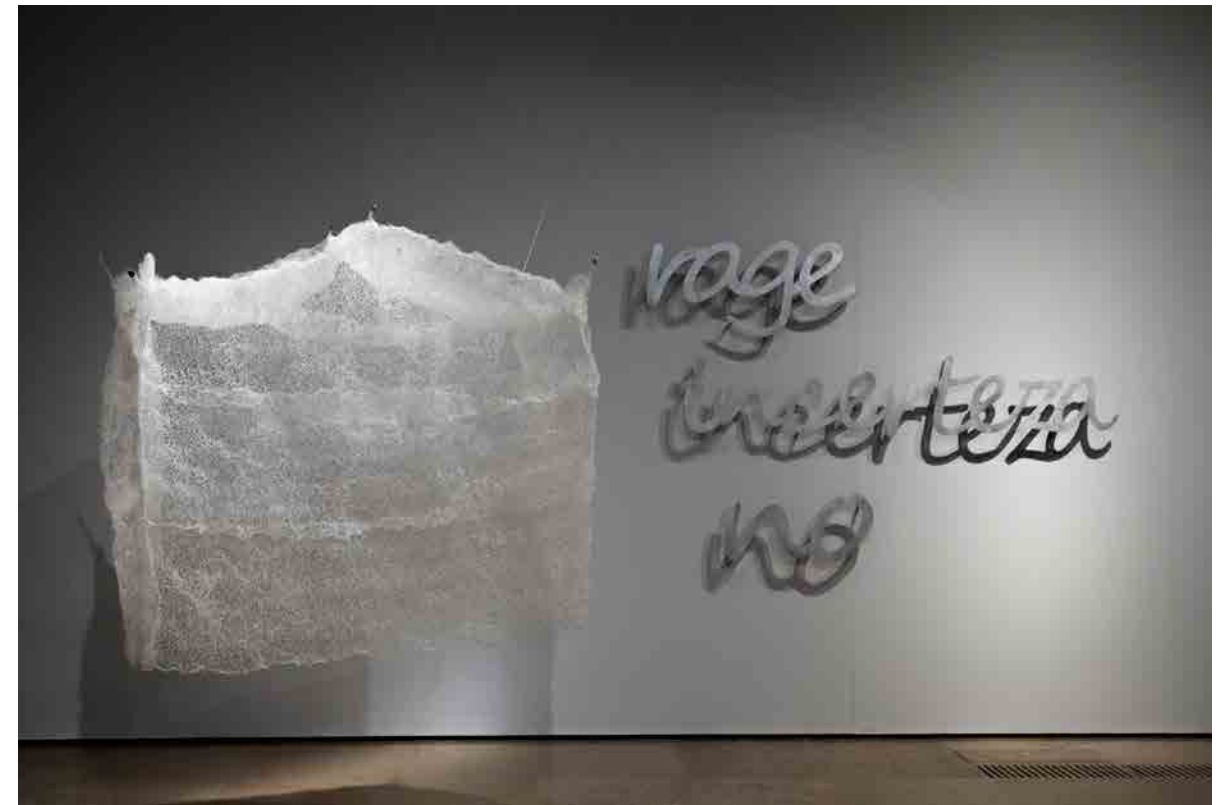
MARIBEL DOMÈNECH

València, 1951

La casa y la voluntad de resistir. 2015

Instal·lació

Escultura de casa teixida amb fil PVC. 140 x 150 x 100 cm.
Paraules d'alumini encunyades. Dimensions variables.



teza

L'ELOQUÈNCIA DE LES AGULLES DE TEIXIR

Ens agradava la casa perquè (...) guardava els records dels nostres besavis, l'avi patern, els nostres pares i tota la infància.

Cortázar, J. *La casa tomada*

Afortunadament, al contrari del que ocorria en «La casa tomada» de Julio Cortázar, els veïns del barri del Cabanyal (València) no van haver de tancar la porta de l'entrada i tirar la clau a l'embornal. No van ser expulsats de les seues llars gràcies a la incansable lluita ciutadana que van dur a terme¹.

Com és ben sabut, una casa està lluny de ser únicament un bé immoble, una casa és una llar, és un concepte que va més enllà dels materials físics amb els quals està edificada per a situar-se en el pla dels sentiments amb els quals es va construir, habitada i mantinguda durant generacions. Les cases són, tal com expressa la professora Castañer, «contenidors del temps, dins la memòria i dels records»².

Per això, la casa teixida que ens presenta Maribel Domènech, participi activa en aquesta resistència esmentada, es converteix en una obra summament significativa, consagrada a la legitimació de la defensa ciutadana de les llars del barri del Cabanyal.

L'homenatge al barri mariner parteix de l'elecció mateixa del material per a la creació de l'obra, el fil de pescar. Un material humil, com ho són moltes de les famílies que allà habiten. Fils de PVC d'un mil·límetre, aparentment febles, però que units i entreteixits conformen una trama tan sòlida, que és capaç de resistir davant d'elements devastadors com el granit o l'asfalt; materials superbs amb els quals s'hauria implementat l'ampliació de l'avinguda Blasco Ibáñez, materials anàlegs a les persones que hi havia darrere d'aquell projecte.

Així mateix, involucrant altres persones en el procés de creació de l'obra, l'artista origina un paral·lelisme amb la realitat, ja que, la defensa de «la casa», concepte singular, va servir de vincle d'unió per «als veïns del Cabanyal», col·lectiu plural. De la mateixa manera, l'obra és una al·legoria d'aquest concepte i va ser teixida per diverses veïnes i veïns del barri en representació dels milers de persones que es van sumar a una causa comuna.

D'altra banda, la seua disposició suspesa en l'espai ret homenatge a aquesta resiliència demostrada per cadascun dels veïns del Cabanyal que ha permés que els seus habitatges aconseguisquen «Surar malgrat tot». Aquesta última cita dona nom a l'exposició de 2015 per a la qual va nàixer aquesta peça, és

l'obra que conclou tot un recorregut en el qual l'artista, mitjançant les seues creacions, celebra la victòria dels ciutadans. «La guerra por conservar El Cabanyal está ganada»³ resava precisament un titular d'*El Mundo* el maig d'aquell mateix any. El resultat d'això, un sentiment que comparteixen ara els veïns i que Maribel posa de manifest en aquest projecte, un estat de celebració, però també de cicatriçació. Utilitza les agulles per a teixir la casa i per cosir la ferida.

Així mateix, per a potenciar aquest missatge, l'artista situa al voltant de la casa paraules en idiomes diferents. Respectant la significació dels materials i la seua ubicació en l'espai, Domènech fabrica aquestes paraules en alumini i les col·loca separades de la paret, de manera que també suren i projecten la seua pròpia ombra, i per tant, guarden així una estreta sintonia amb la casa a la qual envolten. D'aquesta manera, tot aquest conjunt, lleuger, translúcid, incolor, eteri, ens recorda les aigües de la mar Mediterrània que banya la costa on van ser alçats els habitatges del Cabanyal.

No obstant això, es tracta d'un mar que no banya només les nostres ribes, i d'unes paraules que, independentment de l'idioma, representen uns sentiments comuns a tota la humanitat i que, irremeiablement, ens porten a albirar en aquesta obra no només un homenatge a les víctimes del conflicte local.

Incertesa davant del futur de les seues llars, les seues vides i les dels seus éssers estimats, *resistència* i ràbia davant de les injustícies que els assolien, *coratge* i *esforç* per a tirar endavant, NO rendir-se... Emocions que van portar les germanes Martí, veïnes del número 135 del carrer de la Reina (València, Espanya) a eixir al carrer, malgrat la seua edat avançada, a reclamar justícia. Emocions que, de la mateixa manera, impulsaren Sani Landan, originari de Duala (Camerun), a estudiar Relacions Internacionals i a participar activament en la reivindicació pels drets humans, després de la seua croada àrdua per tal de travessar la frontera.

Al marge de l'edat, el lloc o el tipus de conflicte, tots ells formen part de l'enorme grup de persones que s'han vist obligades a bregar de maneres diferents amb el desarrelament, armats això sí, amb una imparable «voluntat de resistir».

I és que aquesta és una de les maneres en què funciona l'art, quan és això, art. Creixent i modelant-se a mercé del context, mentre que, alhora, com que n'és participi, contribueix també a la transformació contínua d'aquest. Maribel Domènech s'expressa teixint al costat de les seues companyes i companys una peça que reflecteix la seua maduresa individual, social i professional. En aquesta obra conflueixen el seu passat artístic i personal per mitjà de l'acció de

teixir, present en moltes de les seues obres, vincle amb la seua mare i amb totes les dones que en temps i llocs diferents s'han consagrat i apoderat mitjançant aquesta tasca. Alhora, l'artista posa el seu talent al servei d'una causa social en la qual creu i ha cregut sempre, la defensa i la rehabilitació del seu barri.

Finalment, *La casa y la voluntad de resistir* convida l'espectador a reflexionar sobre els límits entre l'espai públic i l'espai privat, teòricament definits pels murs d'una casa. En aquest cas, les parets de la casa són transparents, ja que l'artista es pregunta fins a quin punt, en la nostra vida, l'íntim i el social estan separats, si la nostra vida quotidiana transcorre de la mateixa manera en els dos espais. Nosaltres som la suma del que hem viscut a aquests dos espais, i ningú vol perdre una part de si mateix.

Esther Parpal
Universitat de València

1. Per saber més sobre més sobre la problemàtica del barri del Cabanyal i la lluita ciutadana véase: Cerveró i Martí, Ll. (2014) *El Cabanyal per exemple* (1998-2013): crònica de quinze anys de resistència. València.
2. Castañer López, X. (2014) *Espacio Vital*. Valencia: AEA Ademuz Espai d'Art [Catálogo de exposición].
3. Torres, S. (2015) *La guerra por conservar El Cabanyal está ganada*. El Mundo, [http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/05/02/55448e48268e3e04628b4570.html].



LA ELOCUENCIA DE LAS AGUJAS DE TEJER

*Nos gustaba la casa porque (...) guardaba los
recuerdos de nuestros bisabuelos,
el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.*

Cortázar, J. *La casa tomada*

Afortunadamente, al contrario de lo que ocurría en «La casa tomada» de Julio Cortázar, los vecinos del Barrio del Cabanyal (Valencia) no tuvieron que cerrar la puerta de la entrada y tirar la llave a la alcantarilla. No fueron expulsados de sus hogares gracias a la incansable lucha ciudadana que llevaron a cabo¹.

Como es bien sabido, una casa está lejos de ser únicamente un bien inmueble, una casa es un hogar, es un concepto que va más allá de los materiales físicos con los que está edificada para situarse en el plano de los sentimientos con los que fue construida, habitada y mantenida durante generaciones. Las casas son, tal y como expresa la profesora Castañer, «contenedores del tiempo, de la memoria y de los recuerdos»².

CAST

Por ello, la casa tejida que nos presenta Maribel Domènech, partícipe activa en esta citada resistencia, se convierte en una obra sumamente significativa, consagrada a la legitimación de la defensa ciudadana de los hogares del barrio del Cabanyal.

El homenaje al barrio marinero parte de la elección misma del material para la creación de su obra, el hilo de pescar. Un material humilde, como muchas de las familias que allí habitan. Hilos de PVC de un milímetro, aparentemente débiles, pero que unidos y entretejidos conforman una trama tan sólida, que es capaz de resistir frente a elementos arrolladores como el granito o el asfalto. Materiales soberbios con los que se habría implementado la ampliación de la avenida Blasco Ibáñez, análogos a las personas que había detrás de ese proyecto.

Asimismo, al involucrar en el proceso de creación de la obra a otras personas, la artista origina un paralelismo con la realidad, en tanto que, la defensa de «la casa», concepto singular, sirvió de vínculo de unión para «los vecinos del Cabanyal», colectivo plural. De la misma manera, la obra es una alegoría de este concepto y fue tejida por varias vecinas y vecinos del barrio en representación de esos miles de personas que se sumaron a una causa común.

Por otro lado, su disposición suspendida en el espacio rinde homenaje a esa resiliencia demostrada por cada uno de los vecinos del Cabanyal que ha permitido que sus viviendas consiguieran «Flotar a pesar de todo». Esta última cita da nombre a la exposición de 2015 para la cual nació esta pieza, es la obra que concluye todo un recorrido en el que la artista, a través de sus creaciones, celebra la victoria de los ciudadanos. «La guerra por conservar El Cabanyal está ganada»³ rezaba precisamente un titular de *El Mundo* en mayo de ese mismo año. El resultado de ello, un sentimiento que comparten ahora los vecinos y que Maribel pone de manifiesto en este proyecto, un estado de celebración, pero también de cicatrización. Utiliza las agujas para tejer la casa y coser la herida.

Asimismo, potenciando este mensaje, la artista sitúa alrededor de la casa palabras en diferentes idiomas. Respetando la significación de los materiales y su ubicación en el espacio, Domènech fabrica estas palabras en aluminio y las coloca separadas de la pared de manera que también floten proyectando su propia sombra, guardando así una estrecha sintonía con la casa a la que rodean. De esta forma, todo este conjunto, ligero, translúcido, incoloro, etéreo, nos recuerda a las aguas del mar Mediterráneo que baña la costa donde fueron levantadas las viviendas del Cabanyal.

Sin embargo, se trata de un mar que no baña sólo nuestras orillas y de unas palabras que, independientemente del idioma, representan unos sentimientos comunes a toda la humanidad y que, irremediablemente, nos llevan a vislumbrar en esta obra no sólo un homenaje a las víctimas del conflicto local.

Incerteza ante el futuro de sus hogares, sus vidas y las de sus seres queridos, *resistencia* y *rabia* ante las injusticias que les asolan, *coraje* y *esfuerzo* para salir adelante, *NO rendirse...* Emociones que llevaron a las hermanas Martí, vecinas del número 135 de la Calle de la Reina (Valencia, España) a salir a la calle, pese a su avanzada edad, a reclamar justicia. Emociones que, de la misma manera, impulsaron a Sani Landan, originario de Duala (Camerún), a estudiar relaciones Internacionales y a participar activamente en la reivindicación por los derechos humanos, tras su ardua cruzada para atravesar la frontera.

Al margen de la edad, el lugar o el tipo de conflicto, todos ellos forman parte del enorme grupo de personas que se han visto obligados a lidiar de diferentes maneras con el desarraigo, armados eso sí, con una imparable «voluntad de resistir».

Y es que esa es una de las formas en las que funciona el arte cuando es eso, arte. Creciendo y moldeándose a merced del contexto, mientras que, partícipe a

su vez, contribuye a la transformación continua del mismo. Maribel Domènech se expresa tricotando junto a sus compañeras y compañeros una pieza que refleja su madurez individual, social y profesional. En esta obra confluyen su pasado artístico y personal a través de la acción de tejer, presente en muchas de sus obras, vínculo con su madre y con todas las mujeres que en diferentes tiempos y lugares se han consagrado y empoderado mediante esta labor. Al mismo tiempo que pone su talento al servicio de una causa social en la que cree y ha creído siempre, la defensa y rehabilitación de su barrio.

Finalmente, *La casa y la voluntad de resistir* invita al espectador a reflexionar sobre los límites entre el espacio público y el espacio privado, teóricamente definidos por los muros de una casa. En este caso, las paredes de la casa son transparentes pues la artista se pregunta hasta qué punto, en nuestra vida, lo íntimo y lo social están separados, si nuestra vida cotidiana transcurre de la misma manera en los dos espacios. Nosotros somos la suma de lo vivido en ambos, y nadie quiere perder una parte de sí mismo.

Esther Parpal
Universitat de València

1. Para saber más sobre más sobre la problemática del barrio del Cabanyal y la lucha ciudadana véase: Cerveró i Martí, LL. (2014) *El Cabanyal per exemple* (1998-2013): crònica de quinze anys de resistència. Valencia.
2. Castañer López, X. (2014) *Espacio Vital*. Valencia: AEA Ademuz Espai d'Art [Catálogo de exposición].
3. Torres, S. (2015) *La guerra por conservar El Cabanyal está ganada*. El Mundo, [http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/05/02/55448e48268e3e04628b4570.html].



THE ELOQUENCE OF KNITTING NEEDLES

We liked the house because (...) it held the memories of our great-grandparents, our paternal grandfather, our parents and all our childhood.

Cortázar, J. *La casa tomada*

Fortunately, unlike what happened in the “House Taken Over” by Julio Cortázar, the neighbours of the Barrio del Cabanyal (Valencia) did not have to close the entrance door and throw the key into the sewer. Thanks to the tireless civic struggle they carried out, they were not expelled from their homes¹.

As is well known, a house is far from being just a piece of real estate, a house is a home, a concept which goes beyond the physical materials with which it is built to be placed on the level of the feelings with which it was built, inhabited and maintained for generations. Houses are, as the Professor Castañer expressed, “containers of time, memory and recollections”².

Therefore, the woven house presented to us by Maribel Domènech, an active participant in the aforesaid resistance, becomes a highly significant work, dedicated to the legitimacy of the citizen’s defence of the homes of the Cabanyal neighbourhood.

The tribute to the fisherman’s quarter starts from the very choice of material used in the creation of this work, fishing line. A humble material, like many of the families that live there. Threads of PVC a millimetre thick, apparently weak, but that interwoven together form such a solid weave, that it is able to resist against overwhelming elements such as granite or asphalt. Proud materials with which the expansion of Blasco Ibáñez Avenue would have been implemented, analogous to the people behind that project.

Also, by involving other people in the process of creating the work, the artist creates a parallel with reality, since the defence of “the house”, a singular concept, served as a link for union of “the neighbours of the Cabanyal”, a plural collective. In the same way, the work is an allegory of this concept and was woven by several neighbours and residents of the neighbourhood on behalf of the thousands of people who joined the common cause.

On the other hand, its arrangement suspended in space pays tribute to the resilience shown by all of the Cabanyal neighbours, that has allowed their houses to “Float in spite of everything”. This last quote was the name of the 2015 exhibition for which this piece was made, it is the work that concludes

a whole trajectory in which the artist, through her creations, celebrates the victory of the citizens. “The war to save El Cabanyal is won”³ was the headline of El Mundo newspaper in May of that same year. The result of this, is a feeling now shared by the neighbours which Maribel brings to light in this project, a state of celebration, but also of healing of the scar. She uses the needles to weave the house and sew up the wound.

Also, to enhance this message, the artist places words in different languages around the house. Respecting the meaning of the materials and their location in space, Domènech manufactures these words in aluminium and separates them from the wall so that they also float projecting their own shadow, thus keeping a close harmony with the house they surround. In this way, this whole ensemble, light, translucent, colourless, ethereal, reminds us of the waters of the Mediterranean Sea that bathes the coast where the homes of the Cabanyal were built.

However, this is a sea that bathes not only our shores and these are words that, independently of their language, represent feelings which are common to all humanity and that, inevitably, lead us to envisage in this work not just a tribute to the victims of the local conflict.

Uncertainty about the future of their homes, their lives and those of their loved ones, *resistance* and *anger* at the injustices that plague them, *courage* and *effort* to get ahead, to *NOT give up...* Emotions that led the Martí sisters, of number 135, Calle de la Reina (Valencia, Spain) despite their advanced age, to go out in the street, and demand justice. Emotions that, in the same way, impelled Sani Landan, from Duala (Cameroon), to study International Relations and actively participate in the human rights claim, after his arduous crusade to cross the border.

Regardless of age, place or type of conflict, all of them are part of the huge group of people who have been forced to deal in different ways with uprooting, armed in this case, with an unstoppable “will to resist”.

And that is one of the ways in which art works when it is just that, art. Growing and moulding itself at the mercy of the context, while, in turn participating, and contributing to its continuous transformation. Maribel Domènech expresses herself knitting with her workmates a piece that reflects her individual, social and professional maturity. In this piece her artistic and personal past come together through the action of weaving, a constant in many of her works, a bond with her mother and with all the women who in different times and places have established and empowered

themselves through this task. At the same time she puts her talent at the service of a social cause in which she believes and has always believed, the defence and rehabilitation of her neighbourhood.

Finally, *La casa y la voluntad de resistir* (*The house and the will to resist*) invites the viewer to reflect on the limits between public and private space, theoretically defined by the walls of a house. In this case, the walls of the house are transparent because the artist asks herself to what extent, in our life, the intimate and the social are separated, if our daily life takes place in the same way in the two spaces. We are the sum of what is lived in both, and nobody wants to lose a part of themselves.

Esther Parpal
Universitat de València

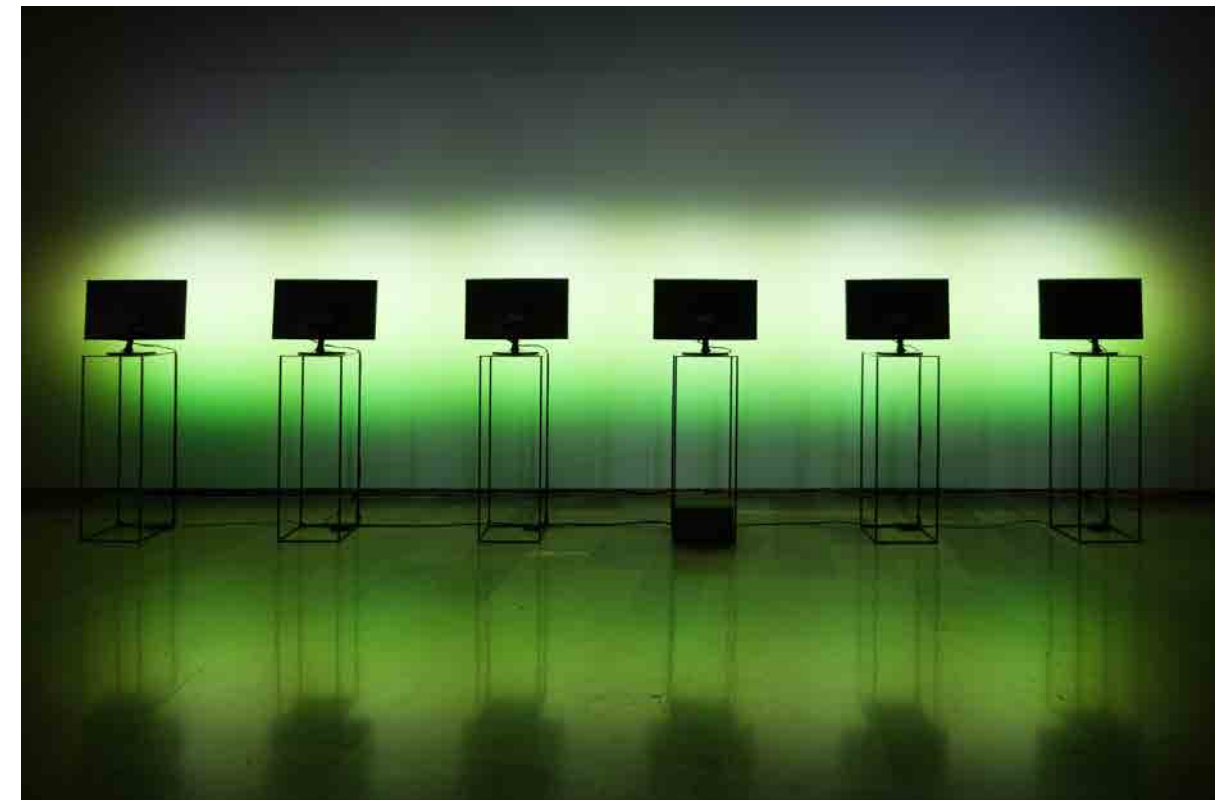
1. To know more about the problems of the Cabanyal neighborhood and the citizen struggle see: Cerveró i Martí, LL. (2014) *El Cabanyal per exemple* (1998-2013): crónica de quinze anys de resistència. Valencia.
2. Castañer López, X. (2014) *Espacio Vital*. Valencia: AEA Ademuz Espai d'Art [Catálogo de exposición].
3. Torres, S. (2015) *La guerra por conservar El Cabanyal está ganada*. El Mundo, [<http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/05/02/55448e48268e3e04628b4570.html>]

INMA FEMENÍA

Pego, 1985

Spectrum Screensaver. 2014

Vídeo-instal·lació. Dimensions variables





SPECTRUM SCREENSAVER. INMA FEMENÍA I LA DIALÈCTICA DEL PERCEPTIBLE

Simplement, jo no veia aquell negre: la vista és una invenció abstracta, una idea netejada, simplificada, una idea d'home.

J.P. Sartre. *La nausea*

Dels artistes en general s'espera que siguin visionaris, és a dir, que s'avancin al seu temps o, com a mínim, transiten les seues contrarietats. L'obra d'Inma Femenía irromp en el paisatge de l'art contemporani plantejant línies d'investigació que reflexionen al voltant de com l'establiment de la informació, la connectivitat del món en xarxa i els seus processos de comunicació en l'era digital condicionen la manera de percebre i comprendre l'espai que habitem.

És cert que sovint, com apunta Lev Manovich en la seua genealogia de la pantalla contemporània¹, ens abraça la quimera de tindre controlat allò que apreciem del món, atesa la construcció calculada a la qual ha sigut sotmès durant segles el camp escòpic. No obstant això, els adveniments tecnològics han fet que les persones ens tornem cada vegada més impressionables. La vida davant de les pantalles ens enfronta, de vegades manera amable i altres de manera vertiginosa, a la societat hiperreal de la qual Baudrillard va fer esment, una societat preocupada per evitar el pas del temps, abocada a la perfecció i en què allò autèntic és desplaçat per la idea de simulacre².

En la instal·lació *Spectrum Saver* (2014), Inma Femenía situa l'espectador davant de sis monitors vists d'esquena en una espècie d'habitació a les fosques i, d'alguna manera, el convida a intimar amb el dubte d'allò que percebem com a real. Aquestes pantalles, regides per valors predeterminats, generen espectres de llum de colors canviants que es reflecteixen en un mur llis que n'està situat davant. La paret actua, així, com a límit espacial i, al mateix temps, serveix com un llenç verge per a l'apreciació subjectiva de cada individu, de manera que fa partícip de la instal·lació l'espectador, el qual completa el sentit de l'obra en enfrontar-se al dinamisme dels lapsos del temps que ofereix la llum en els diversos moments. El rerefons conceptual d'aquesta obra va germinar durant una estada a Berlín, quan l'artista no disposava de tots els materials sensibles que són requerits en una *habitació pròpia*. Durant el procés previ, va ser imprescindible familiaritzar-se amb l'electrografia digital i en l'adaptació d'aquesta com a tècnica d'expressió artística, i va trobar en fenòmens de llum generats per l'activitat d'un dispositiu com l'escàner, o en un programa

informàtic com el ja mític protector de pantalla de l'ordinador, elements gestuals interessants per al seu procés creatiu.

La llum i les seues modulacions participen i fluctuen en l'escena poètica presentada per Inma Femenía. Vivim sumits en un caos canviant d'espectres, en la lleu nebulosa d'imatges que nia fora de les retines, imatges que, com a fantasmes, ens brinden intervals suggestius que l'artista pren com a punt de partida per a noves investigacions dins de l'art contemporani. Un dels seus treballs anteriors, *Interval* (2012), indaga en el significat permeable del temps, concepte al qual s'evoca, de nou, per mitjà de la perceptibilitat de la llum. L'interval seria, doncs, allò que se'ns escapa a la visió, una imatge fugitiva que actuaria com a memento involuntari, que arribaria a ser, d'aquesta manera, una no-imatge en el sentit més estricte.

Posteriorment, aquesta dialèctica del perceptible s'ha mantingut en agermanar el físic i el digital, la materialitat i la intangibilitat o l'organicisme de la percepció natural de la llum i del color enfront de les formes analògiques, conceptes, tots aquests, que li serveixen per a explorar com qualsevol acte quotidià pot ser transformat a partir de les noves tecnologies. En l'afany per materialitzar l'intangible, Inma Femenía opta per la via digital. L'originalitat de la seua obra resideix en el fet que, malgrat que fa ús de les noves tecnologies per a aconseguir aquesta voluntat d'abstracció, no perd de vista la materialitat que tindrà la proposta final. Metalls com l'alumini són utilitzats en sèries com *Graded Metal* (2015-2016) o *In Tension* (2016-2017), cosa que li permet fer referències constants a la dualitat. Amb la transferència de llum mitjançant un programari digital, el metall s'acolorix, de manera que es produeixen iridescències que reflecteixen la idea d'interval. Posteriorment, l'alumini es modela i és manipulat escrupolosament per l'artista mateixa, que explota així totes les vies sensibles que ofereix la matèria.

La lògica visiva del que cada individu concep i el procés mental posterior que el visual comporta, fan que culturalment pensem que allò que percebem és real. Els espectres sabem que existeixen perquè poden ser vists. No obstant això, difícilment poden ser capturats per si mateixos, ja que la percepció fa un paper diferent en cada persona més enllà del procés fisiològic que dóna lloc a sensacions visives. En aquest sentit, com afirma Remedios Zafra, les pantalles condicionen la manera de veure i percebre el món i els seus intervals, de manera que pren força, així, la performativitat del real³.

Tradicionalment, l'academicisme ha atorgat a la veritat la forma d'una dona nua eixint d'un pou i empunyant, en moltes ocasions, un espill de mà. Hui dia, aquest espill podria ser substituït, per exemple, per un *smartphone*.

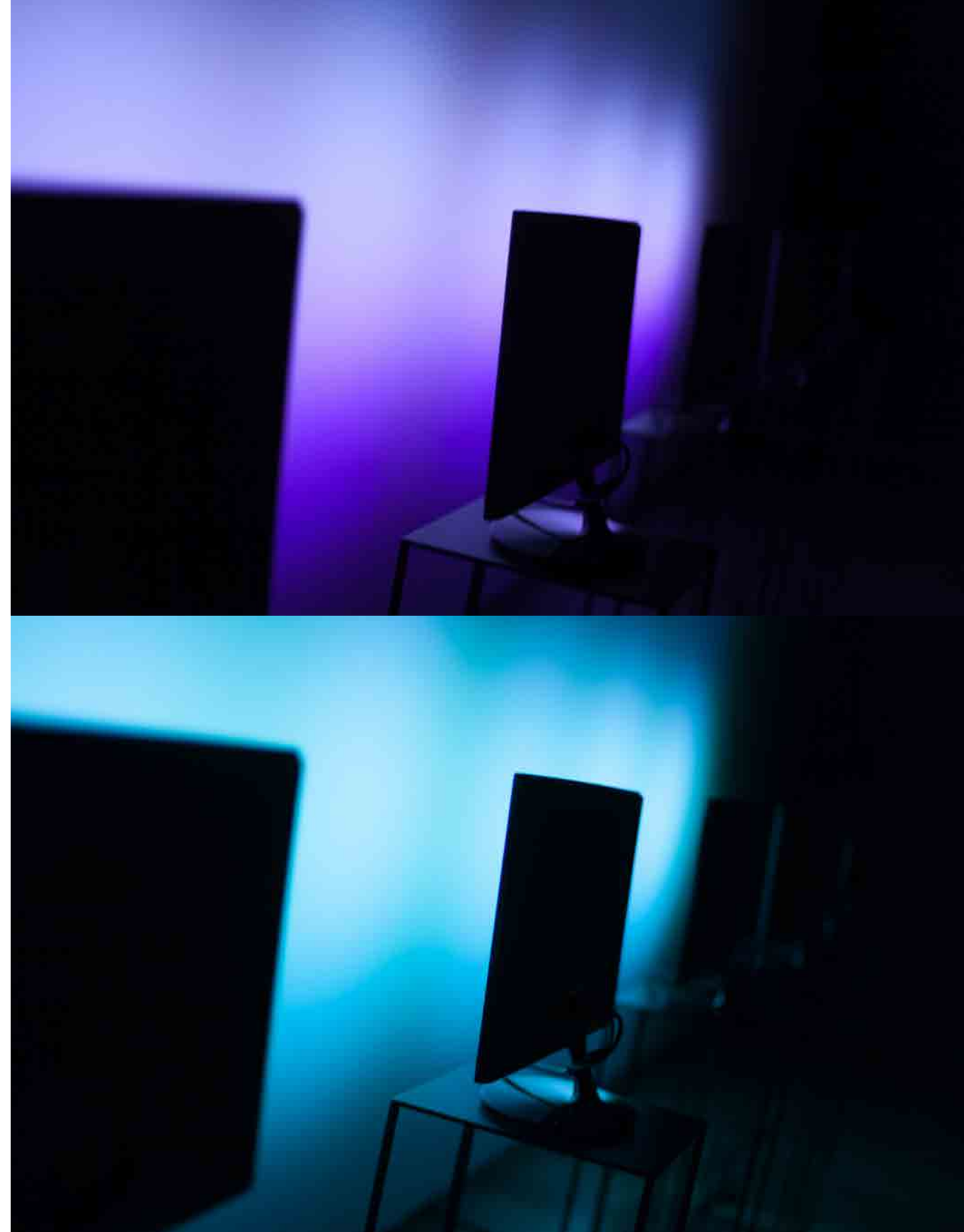
Aparentment, tant l'espill com la pantalla del telèfon intel·ligent ens mostren la realitat, però sabem amb certesa que aquesta no és veritat, sinó que a penes estem percebent un fragment del món, igual que percebem de manera incompleta processos físics en relació a les figuracions de llum. Per a Byung-Chul Han, les pantalles manquen de mirada, ja que les considera finestres que obrin el camp de la representació⁴. No obstant això, utilitzar-les en una instal·lació, en aquest cas, permet a l'artista, com assenyalaria Régis Debray, vetlar el «re» de la representació, veure més enllà del que es manté estable davant de la retina i fixar l'imperceptible⁵.

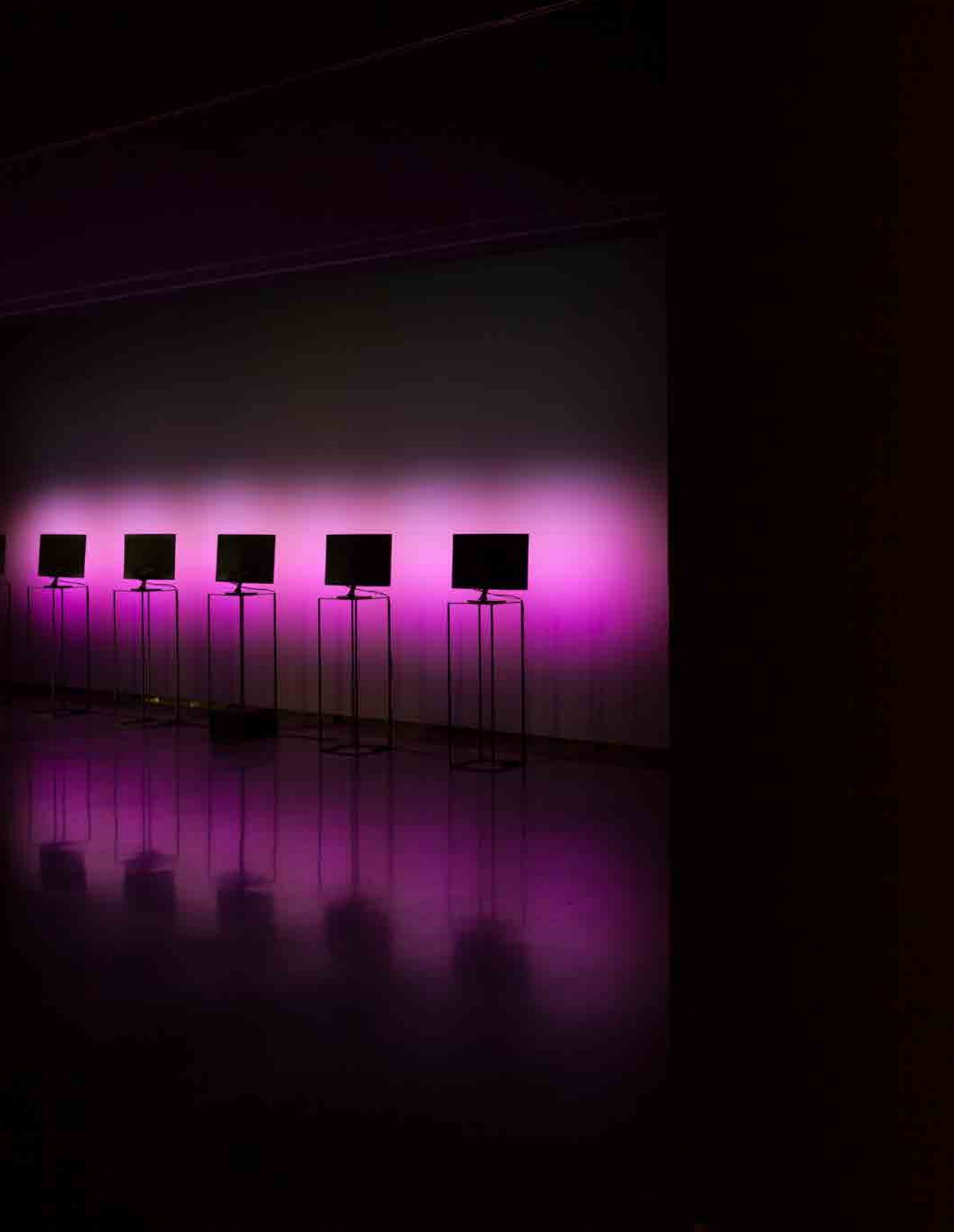
L'interval, com a buit o com a *continuum* que forma part del perceptible, escapa de manera involuntària a la visió de la retina. En canvi, Inma Femenía l'agafa de manera intransigent com a eix rector del corpus de la seua obra, i demostra així que som éssers modelats per allò que veiem, però també per allò imperceptible que ens perdem. Per això, fins i tot mantenint àvida la mirada davant del món, necessitem reconèixer la construcció cultural d'aquest.

Raquel Baixauli
Universitat de València

VAL

1. Manovich, L. (1996). *Eine Archäologie des Computerbildschirms*. *Kunstforum*, 132, 124-135.
2. Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
3. Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 86.
4. Han, B-C. (2014). En el enjambre. Barcelona: Herder, 45-46.
5. Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 61.





SPECTRUM SCREENSAVER. INMA FEMENÍA Y LA DIALÉCTICA DE LO PERCEPTIBLE

Simplemente, yo no veía ese negro: la vista es una invención abstracta, una idea limpiada, simplificada, una idea de hombre.

J.P. Sartre. *La náusea*

De los artistas en general se espera que sean visionarios, esto es, que se adelanten a su tiempo o, como mínimo, transiten en sus contrariedades. La obra de Inma Femenía irrumpe en el paisaje del arte contemporáneo planteando líneas de investigación que reflexionan acerca de cómo el establecimiento de la información, la conectividad del mundo en red y sus procesos de comunicación en la era digital condicionan la forma de percibir y comprender el espacio que habitamos.

CAST

Es cierto que, como apunta Lev Manovich en su genealogía de la pantalla contemporánea¹, a menudo nos abraza la quimera de tener controlado aquello que apreciamos del mundo, dada la construcción calculada a la que ha sido sometido durante siglos el campo escópico. Sin embargo, los advenimientos tecnológicos han hecho que las personas nos volvamos cada vez más impresionables. La vida delante de las pantallas nos enfrenta, a veces de forma amable y otras de manera vertiginosa, a la sociedad hiperreal a la que Baudrillard hizo mención, una sociedad preocupada por evitar el paso del tiempo, abocada a la perfección y donde lo auténtico es desplazado por la idea de simulacro².

En la instalación *Spectrum Screensaver* (2014), Inma Femenía sitúa al espectador ante seis monitores vistos de espaldas en una especie de habitación a oscuras y, de alguna manera, lo invita a intimar con la duda de aquello que percibimos como real. Estas pantallas, regidas por valores predeterminados, generan espectros de luz de colores cambiantes que se reflejan en un muro liso situado frente a ellas. La pared actúa, así, como límite espacial y, al mismo tiempo, sirve como un lienzo virgen para la apreciación subjetiva de cada individuo, haciendo partícipe de la instalación al espectador, quien completa el sentido de la obra al enfrentarse al dinamismo de los lapsos del tiempo que ofrece la luz en sus distintos momentos. El trasfondo conceptual de esta obra germinó durante una estancia en Berlín, cuando la artista no disponía de todos los materiales sensibles que son requeridos en *un cuarto propio*. Durante el proceso previo, fue imprescindible familiarizarse con la electrografía digital y su adaptación como técnica de expresión

artística, encontrando en fenómenos de luz producidos por la actividad de un dispositivo como el escáner, o un programa informático como el ya mítico protector de pantalla del ordenador, elementos gestuales interesantes para su proceso creativo.

La luz y sus modulaciones participan y fluctúan en la escena poética presentada por Inma Femenía. Vivimos sumidos en un caos cambiante de espectros, en la leve nebulosa de imágenes que anidan fuera de las retinas, imágenes que, como fantasmas, nos brindan sugestivos intervalos que son tomados por la artista como punto de partida para nuevas investigaciones dentro del arte contemporáneo. Uno de sus trabajos anteriores, *Interval* (2012), indaga en el significado permeable del tiempo, medida a la que se evoca, de nuevo, a través de la perceptibilidad de la luz. El intervalo sería, pues, aquello que se nos escapa a la visión, una imagen fugitiva que actuaría como memento involuntario, llegando a ser, de esta forma, una no-imagen en su sentido más estricto.

Posteriormente, esta dialéctica de lo perceptible se ha mantenido al hermanar lo físico y lo digital, la materialidad y la intangibilidad o el organicismo de la percepción natural de la luz y del color frente a las formas analógicas, conceptos que le sirven para explorar cómo cualquier acto cotidiano puede ser transformado a partir de las nuevas tecnologías. En su afán por materializar lo intangible, Inma Femenía opta por lo digital. La originalidad de su obra reside en que, a pesar de hacer uso de las nuevas tecnologías para lograr esa voluntad de abstracción, no pierde de vista la materialidad que tendrá la propuesta final. Metales como el aluminio son utilizados en series como *Graded Metal* (2015-2016) o *In Tension* (2016-2017), permitiéndole hacer constantes referencias a lo dual. A través de la transferencia de luz mediante un software digital, el metal es coloreado, produciéndose iridiscencias que reflejan la idea de intervalo. Posteriormente, el aluminio se moldea y es manipulado concienzudamente por la propia artista, quien explota así todas las vías sensibles que ofrece la materia.

La lógica visiva de lo que cada individuo concibe y el posterior proceso mental que lo visual conlleva, hacen que culturalmente pensemos que aquello que percibimos es real. De los espectros, sabemos que existen porque pueden ser vistos. Sin embargo, difícilmente pueden ser capturados por sí solos, puesto que la percepción juega un papel distinto en cada persona más allá del proceso fisiológico que da lugar a sensaciones visivas. En este sentido, como afirma Remedios Zafra, las pantallas condicionan la forma de ver y percibir el mundo y sus intervalos, tomando fuerza, así, la performatividad de lo real³.

Tradicionalmente, el academicismo otorgó a la verdad la forma de una mujer desnuda saliendo de un pozo y empuñando, en muchas ocasiones, un espejo de mano. Hoy, ese espejo podría ser sustituido, por ejemplo, por un *smartphone*. Aparentemente, tanto el espejo como la pantalla del teléfono inteligente nos muestran la realidad, pero sabemos a ciencia cierta que esta no es verdad, sino que apenas estamos percibiendo un fragmento del mundo, al igual que percibimos de manera incompleta procesos físicos en relación a las figuraciones de luz. Para Byung-Chul Han, las pantallas carecen de mirada al considerarlas ventanas que abren el campo de la representación⁴. Sin embargo, la utilización de las mismas en una instalación, permite en este caso a la artista, como señalaría Régis Debray, velar el «re» de la representación, ver más allá de lo que permanece estable ante la retina y fijar lo imperceptible⁵.

El intervalo, como vacío o como *continuum* que forma parte de lo perceptible, escapa de manera involuntaria a la visión retiniana. En cambio, Inma Femenía lo toma de forma intransigente como eje rector del corpus de su obra, demostrando que somos seres moldeados por aquello que vemos, pero también por aquello imperceptible que nos perdemos. Por eso, aun manteniendo ávida la mirada ante el mundo, precisamos reconocer la construcción cultural del mismo.

Raquel Baixauli
Universitat de València

1. Manovich, L. (1996). *Eine Archäologie des Computerbildschirms*. *Kunstforum*, 132, 124-135.
2. Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
3. Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 86.
4. Han, B-C. (2014). En el enjambre. Barcelona: Herder, 45-46.
5. Debray, R. (1992). Vida y muerte de la imagen. *Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 61.

SPECTRUM SCREENSAVER. INMA FEMENÍA AND THE DIALECTIC OF THE PERCEPTIBLE

I did not simply see this black: sight is an abstract invention, an idea that has been cleaned up, simplified, one of man's ideas.

J.P. Sartre. *La náusea*

In general, it is expected of artists to be visionaries, that is, ahead of their time or, at least, to move through its differences. The work of Inma Femenía bursts into the landscape of contemporary art, proposing lines of research which reflect on how the establishment of information, the connectivity of the networked world and its communication processes in the digital age determine the way we perceive and understand the space that we inhabit.

It is true that, as Lev Manovich points out in his genealogy of the contemporary screen¹, we are often enthralled by the illusion of being in control of what we value in the world, given the calculated construction to which the scopic field has been subjected for centuries. However, technological advances have made people more and more impressionable. Life in front of the screens confronts us, sometimes in a friendly and sometimes in a dramatic way, with the hyperreal society mentioned by Baudrillard, a society concerned with avoiding the passage of time, focused on perfection and where the authentic is displaced by the idea of simulacrum².

In the installation *Spectrum Screensaver* (2014), Inma Femenía places the viewers before six monitors seen from behind in a kind of dark room and, in some way, invites them to get close to the doubt of what we perceive as real. These screens, governed by predetermined values, generate spectra of light of changing colours that are reflected in a smooth wall located in front of them. The wall acts as a spatial limit and, at the same time, serves as a blank canvas for the subjective appreciation of each individual, making the viewer, who completes the meaning of the work when facing the energy of the time lapses that the light offers in different moments, participate in the installation. The conceptual background of this work germinated during a stay in Berlin, when the artist did not have all the sensitive materials that are required in a *room of one's own*. During the preliminary process, it was essential to become familiar with digital electrography and its adaptation as a technique of artistic expression, finding interesting gestural elements for her creative process in light phenomena produced by the activity of a device like a scanner, or a computer program such as the now mythical computer screen saver.

Light and its modulations participate and fluctuate in the poetic scene presented by Inma Femenía. We live submerged in a changing chaos of spectrums, in the faint nebula of images that nestle outside the retina, images that, like ghosts, provide us with suggestive intervals that are taken by the artist as a starting point for new research in contemporary art. One of her previous works, *Interval* (2012), explores the permeable meaning of time, measurement which is evoked, again, through the perceptibility of light. The interval would be, then, that which escapes our vision, a fugitive image that acts as an involuntary memento, thus becoming, in this way, a non-image in the strictest sense.

Subsequently, this dialectic of the perceptible has been maintained by combining the physical and the digital, materiality and intangibility or the organicism of the natural perception of light and colour versus analogical forms, concepts that serve her to explore how any everyday act can be transformed by the new technologies. In her eagerness to materialize the intangible, Inma Femenía opts for the digital. The originality of her work lies in that, despite making use of new technologies to achieve that desire for abstraction, she does not lose sight of the materiality the final proposal will have. Metals such as aluminium are used in series such as *Graded Metal* (2015-2016) or *In Tension* (2016-2017), allowing her to make constant reference to the dual. Through the transfer of light through digital software, the metal is coloured, producing iridescences which reflect the idea of the interval. Later, the aluminium is moulded and thoroughly manipulated by the artist herself, who thus exploits all the susceptible pathways offered by the material.

The visual logic of what each individual conceives and the subsequent mental process that the visual entails, make us think, culturally, that what we perceive is *real*. We know that spectrums exist because they can be seen. However, they can hardly be captured by themselves, since perception plays a different role in each person beyond the physiological process which gives rise to visual sensations. In this sense, as Remedios Zafra affirms, screens condition our way of seeing and perceiving the world and its intervals, thus the performativity of the real gains strength³.

Traditionally, academics gave truth the form of a naked woman coming out of a well wielding, on many occasions, a hand mirror. Today, that mirror could be replaced, for example, by a smartphone. Apparently, both the mirror and the screen of the smartphone show us reality, but we know for sure that this is not *true*, that we hardly perceive a fragment of the world, just as we incompletely perceive physical processes in relation to the figures of light. For Byung-Chul Han, the screens lack vision when considered as windows

that open the field of representation⁴. However, the use of them in an installation, in this case allows the artist, as Régis Debray would point out, to ensure the “re” of representation, to see beyond what remains stable before the retina and to fix the imperceptible⁵.

The interval, as a vacuum or a continuum that forms part of the perceptible, escapes retinal vision in an involuntary manner. However, Inma Femenía takes it intransigently as the guiding axis of the body of her work, demonstrating that we are beings shaped by what we can see, but also by the imperceptible that escapes us. For that reason, whilst keeping a keen eye on the world, we need to recognize its cultural construction.

Raquel Baixauli
Universitat de València

1. Manovich, L. (1996). *Eine Archäologie des Computerbildschirms*. *Kunstforum*, 132, 124-135.
2. Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
3. Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 86.
4. Han, B-C. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 45-46.
5. Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 61.

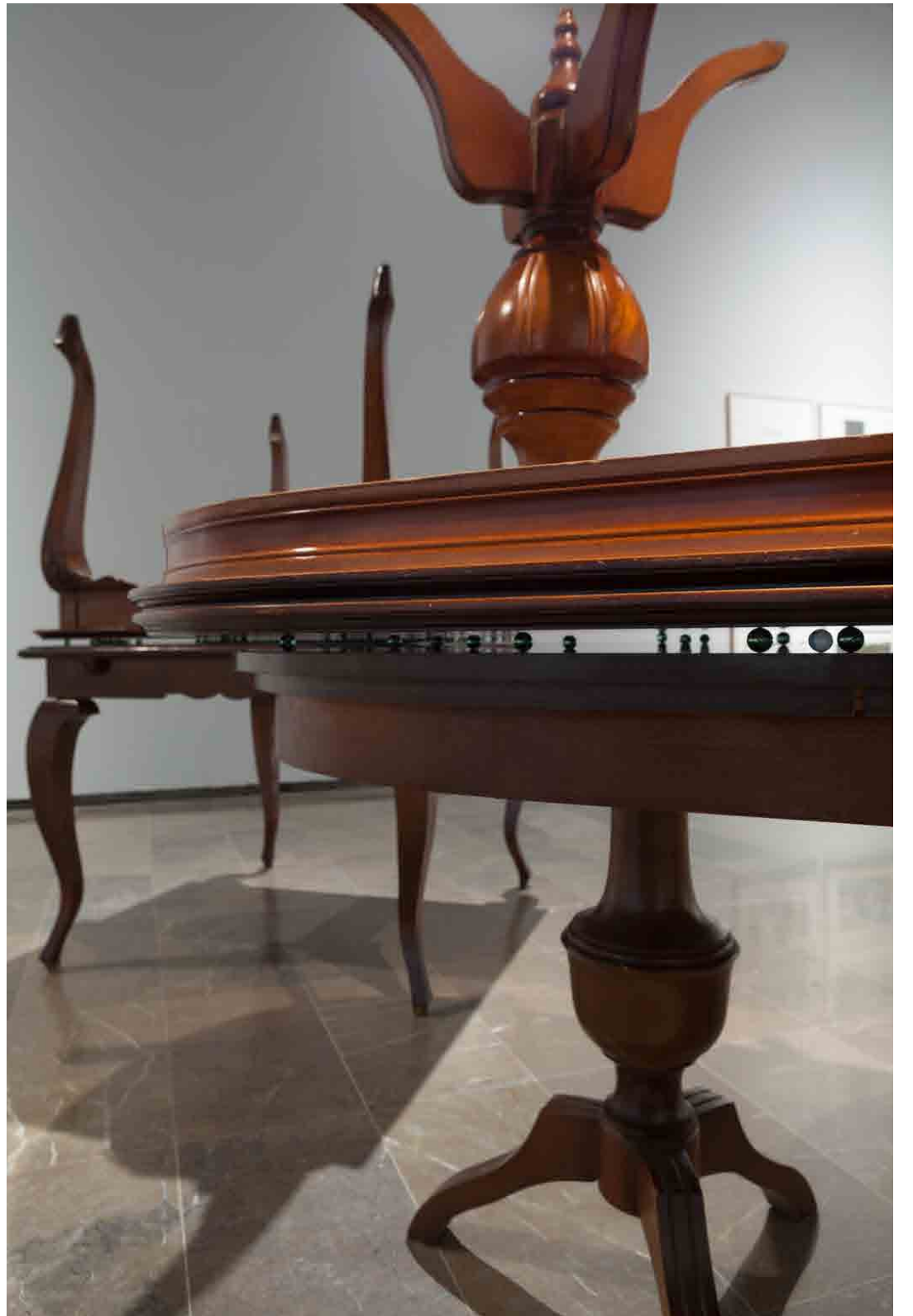
FERMÍN JIMÉNEZ LANDA

Pamplona, 1979

Ecuestre. 2015

Escultura. Taules i bales. Dimensions variables





C5 183 BKJ (L'OCULT I L'EVIDENT)

Des que el 1976 Brian O'Doherty va publicar en la revista *Artforum* el conjunt d'articles que van donar motiu al volum *Dentro del cubo blanco*, sabem que l'espai expositiu és en si mateix un espai ideològic. No obstant això, hem hagut d'esperar quaranta anys perquè el 2016, en reflexionar sobre la instal·lació *Hi ha un altre temps en el centre del temps*, Fermín Jiménez Landa ens fera veure que també «la temperatura d'una exposició no és neutral». Aquesta circumstància, la vinculada no tant amb la temperatura com amb el fet de veure que l'art ens fa veure, encara que siga d'una manera paròdica, cobra en aquest context una rellevància especial.

Sobre aquest tema, l'interés per vincular la fenomenologia amb el fet perceptiu i, al seu torn, amb l'àmbit plàstic va portar Maurice Merleau-Ponty a assenyalar, en *L'ull i l'esperit*, text editat originalment el 1964, pocs anys després de la seua mort precoç, que la pintura s'ocupava bàsicament de celebrar l'«enigma de la visibilitat», ja que la seua activitat atorgava «existència visible al que la visió profana creu invisible». A partir d'aquest punt, el filòsof francès es plantejava el fer pictòric com un interrogant, com un exercici que, al marge de la seua iconicitat mimètica, es desenvolupava en un més enllà del que amb una certa ingenuïtat denominem dades visuals, ja que la pintura qüestionava el que és evident del que es mostra.

Ara bé, què s'esdevé amb aquelles dades o amb aquells successos que, fins i tot quan són evidents, no veiem? Si plantejem aquesta qüestió en relació amb Fermín Jiménez Landa –i tot assumint la paradoxa que comporta conceptualitzar com a succés o dada visual un fenomen del qual no tenim registre perceptiu concret– és perquè l'obra d'aquest artista ha abordat, des de registres objectuals, videogràfics i performatius, una aproximació a aquest esvarós territori discursiu. Un territori en el qual es planteja, de manera complementària al que apunta Merleau-Ponty, que el que és evident no sempre resulta visible o perceptible.

El fet de constatar aquesta absència o, millor encara, de dotar de cos narratiu aquesta desatenció, ha provocat que un percentatge elevat de pràctiques artístiques contemporànies, especialment les afectades tant pels sistemes duchampià i neodadaïsta, com pel tsunami conceptual, hagen destinat part dels seus esforços a posar en relleu la cartografia d'allò que es dona, és a dir, el discurs del que és simple i del que és obvi –Isidoro Valcárcel Medina parlava, sobre aquest tema, d'un «arte de Perogrullo»–, un discurs encaminat a dotar d'una semanticitat renovada allò que, en principi, esdevé –o havia d'esdevindre– elemental i palmari.

No obstant això, i malgrat el que es poguera sospitar, la constatació contradictòria del que és notori i conegut resulta, fins a un cert punt, complexa si es reconeguera com a tal. Això està motivat per una circumstància: mostrar el que és trivial –relatar l'estar d'allò que ja està i jugar a la seua comprovació disciplinada– suposa afirmar, des de l'innecessari i l'anecdòtic, l'abast ideològic i estètic del que és pretesament necessari. Al seu torn, escriure el que és palés i palesar amb la seua escriptura la visibilitat del que és inadvertit, incideix en la necessitat d'un fer capaç de burlar, encara que siga des de la nimietat, l'obligada aparença del que és institucionalment sòlid, és a dir, d'allò que atorga suposada densitat semàntica i consistència discursiva al fer artístic.

Des d'aquesta perspectiva, les accions i les intervencions desenvolupades per Fermín Jiménez Landa, basades sempre en la *breviloqüència* a la qual al·ludia el filòsof Emilio Lledó en pensar sobre la manera de procedir socràtica, solen participar molt sovint d'aquest tipus de pràctiques fràgils –quasi parlaríem de *practicules*, si és que se'ns permet el neologisme–, ja que aquestes, en el seu dir del gest mínim i en el seu passejar per l'espai d'una ironia *anartistitzant*, no estan amagant més que allò que mostren, ja siga el que es mostra un eludir de portes (*Les portes*, 2012), un nadar rectilini i *burtlancasterià* entre piscines (*El nadador*, 2013), un ordenar i classificar confetis (*Arravatament de tedi*, 2013) o un desplaçar-se en una motocicleta que ha viatjat dins d'un automòbil que es trobava contingut, al seu torn, en un vehicle d'assistència en carretera (*El Mal de la Taiga*, 2016)¹.

No obstant això, en la trama discursiva plantejada per aquest artista què és el que es mostra? Si el minimalisme canònic apostava per un art allunyat d'al·lusions i d'il·lusions i, per això, restringit a l'evidència plana del que és visible, –una visibilitat, d'una altra banda, aliena a l'interrogant texturat efectuat per Merleau-Ponty–, el que Fermín Jiménez Landa ens mostra en el seu dir de l'evident és una doble crítica, no exempta d'una ironia subtil i d'un humor contingut, dirigida tant al discurs idealista de l'ocultació –l'obra com a detentora d'una veritat de ressonàncies transcendents–, com al discurs d'una demostració compromesa, és a dir, al mateix fet d'utilitzar l'obra com a prova significativa i testimoniatge il·luminat.

El nostre artista, per tant, desconstrueix sistemàticament els dos discursos, ja que, malgrat utilitzar el seu treball com a document, allò que avala aquest és un mer bricolatge conceptual, és a dir, un muntatge desprofessionalitzat que ens convida a reparar sobre el mínim –aquest discurs entorn del que és innecessari que es desvincula tant del menys com del més, atès que el seu àmbit fuig d'un dir solemnitzat–.

En el cas concret d'*Eqüestre*, la tradicional monumentalitat atribuïda a una escultura pública d'aquesta índole queda desplaçada a un encavalcament de dues taules que –allunyades de qualsevol plaça– es munten una sobre l'altra. Desapareguda i secularitzada la representació del poder, les taules ofereixen una imatge de solidesa enganyosa i vetusta, atés que entre genet i cavalcadura, és a dir, entre taula i taula, s'aconsegueix un equilibri fràgil assolit gràcies a la utilització d'un conjunt de boles sobre el qual reposa –insegura– una de les taules.

D'aquesta manera, la presència presumptuosa i impositiva de l'obra es revela tan feble com precària, ja que en aquestes taules veiem el que amaga tot monument: la transitorietat que descansa en el discurs de l'immutable, així com la fragilitat que articula el dir del que és perenne. L'evident es fa, ara, visible i el visible, una vegada més, remet a l'invisible, és a dir, no tant a allò que no es veu, sinó a allò que interessadament és ocultat.

David Pérez Rodrigo
Universitat Politècnica de València

1. Totes aquestes obres, igual que la resta de la producció de l'artista, es poden consultar en la pàgina web: <ferminjimenezlanda.blogspot.com/>. Així mateix, també és d'interès el programa que la UNED li va dedicar (*Grandes gestas del gesto mínimo*). Aquest programa conté una recopilació àmplia i sucosa de comentaris efectuats per l'autor. El vídeo es pot consultar en la pàgina esmentada anteriorment i també en: <www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-4...fermin-jimenez/3604666/>.

C5 183 BKJ (LO OCULTO Y LO EVIDENTE)

Desde que en 1976 Brian O'Doherty publicó en la revista *Artforum* el conjunto de artículos que dieron pie al volumen *Dentro del cubo blanco*, sabemos que el espacio expositivo es en sí mismo un espacio ideológico. Sin embargo, hemos tenido que esperar cuarenta años para que en 2016, al reflexionar sobre su instalación *Hay otro tiempo en el centro del tiempo*, Fermín Jiménez Landa nos hiciera ver que también «la temperatura de una exposición no es neutral». Esta circunstancia, la vinculada no tanto con la temperatura como con el ver que el arte nos hace ver, siquiera sea de forma paródica, cobra en el presente contexto una especial relevancia.

Al respecto, el interés por vincular la fenomenología con el hecho perceptivo y, a su vez, con el ámbito plástico, llevó a Maurice Merleau-Ponty a señalar, en *El ojo y el espíritu*, texto editado originalmente en 1964, pocos años después de su temprano fallecimiento, que la pintura se ocupaba básicamente de celebrar el «enigma de la visibilidad», puesto que su actividad otorgaba «existencia visible a lo que la visión profana cree invisible». Partiendo de ello, el filósofo francés se planteaba el hacer pictórico como un interrogante, como un ejercicio que, al margen de su iconicidad mimética, se desenvolvía en un más allá de lo que con cierta ingenuidad denominamos datos visuales, ya que la pintura cuestionaba lo evidente de lo mostrado.

Ahora bien, ¿qué acontece con aquellos datos o con aquellos sucesos que, aun siendo evidentes, no vemos? Si planteamos esta cuestión en relación a Fermín Jiménez Landa –y ello asumiendo la paradoja que conlleva conceptualizar como suceso o dato visual un fenómeno del que carecemos de registro perceptivo concreto– se debe a que la obra de este artista ha abordado, desde registros objetuales, videográficos y performáticos, una aproximación a este resbaladizo territorio discursivo. Un territorio en el que se plantea, de manera complementaria a lo apuntado por Merleau-Ponty, cómo lo evidente no siempre resulta visible o perceptible.

Constatar esta ausencia o, mejor aún, dotar de cuerpo narrativo a esta desatención ha provocado que un elevado porcentaje de prácticas artísticas contemporáneas, en especial, las afectadas tanto por los seísmos duchampiano y neodadaísta, como por el tsunami conceptual, hayan destinado parte de sus esfuerzos a poner de relieve la cartografía de lo dado, es decir, el discurso de lo simple y de lo obvio –Isidoro Valcárcel Medina hablaba, al respecto, de un «Arte de Perogrullo»–, un discurso encaminado a dotar de una renovada semántica a aquello que, en principio, deviene –o debía devenir– elemental y palmario.



Sin embargo, y pese a lo que pudiera sospecharse, la contradictoria constatación de lo notorio y conocido resulta, hasta cierto punto, compleja de ser reconocida como tal. Ello viene motivado por una circunstancia: mostrar lo trivial –relatar el estar de aquello que ya está y jugar a su disciplinada comprobación– supone afirmar, desde lo innecesario y anecdótico, el alcance ideológico y estético de lo pretendidamente necesario. A su vez, escribir lo patente y patentizar con su escritura la visibilidad de lo inadvertido, incide en la necesidad de un hacer capaz de burlar, aunque sea desde lo nimio, la obligada apariencias de lo institucionalmente sólido, es decir, de aquello que otorga supuesta densidad semántica y consistencia discursiva al hacer artístico.

Desde esta perspectiva, las acciones e intervenciones desarrolladas por Fermín Jiménez Landa, basadas siempre en la *brevilocuencia* a la que aludía el filósofo Emilio Lledó al pensar en torno al proceder socrático, suelen participar muy a menudo de este tipo de frágiles prácticas –casi hablaríamos de *practiculas*, si es que se nos permite el neologismo–, puesto que las mismas, en su decir del gesto mínimo y en su deambular por el espacio de una ironía *anartistizante*, no están escondiendo más que aquello que muestran, ya sea lo mostrado un eludir de puertas (*Las puertas*, 2012), un nadar rectilíneo y *burtlancasteriano* entre piscinas (*El nadador*, 2013), un ordenar y clasificar confetis (*Arrebato de tedio*, 2013) o un desplazarse en una motocicleta que ha viajado dentro de un automóvil que se hallaba contenido, a su vez, en un vehículo de asistencia en carretera (*El mal de la taiga*, 2016)¹.

Sin embargo, ¿en la trama discursiva planteada por este artista qué es lo mostrado? Si el minimalismo canónico apostaba por un arte alejado de alusiones e ilusiones y, por ello, restringido a la plana evidencia de lo visible, –una visibilidad, por otro lado, ajena al texturizado interrogante efectuado por Merleau-Ponty–, lo que Fermín Jiménez Landa nos muestra en su decir de lo evidente es una doble crítica, no exenta de una sutil ironía y de un contenido humor, dirigida tanto al discurso idealista de la ocultación –la obra como detentadora de una verdad de resonancias trascendentales–, como al discurso de una comprometida demostración, es decir, al propio hecho de utilizar la obra como prueba significativa y testimonio iluminado.

Nuestro artista, por tanto, deconstruye sistemáticamente ambos discursos, ya que, pese a utilizar su trabajo como documento, lo avalado por el mismo es un mero bricolaje conceptual, es decir, un desprofesionalizado montaje que nos invita a reparar sobre lo mínimo –ese discurso en torno a lo innecesario que se desvincula tanto del menos como del más, dado que su ámbito huye de un decir solemnizado–.

En el caso concreto de *Ecuestre*, la tradicional monumentalidad atribuida a una escultura pública de esta índole queda desplazada a un encabalgamiento de dos mesas que –alejadas de cualquier plaza– se montan una sobre la otra. Desaparecida y secularizada la representación del poder, las mesas ofrecen una imagen de engañosa y vetusta solidez, dado que entre jinete y cabalgadura, es decir, entre mesa y mesa, se consigue un frágil equilibrio logrado gracias a la utilización de un conjunto de canicas sobre el que reposa –insegura– una de las mesas.

De este modo, su presuntuosa e impositiva presencia se revela tan débil como precaria, ya que en dichas mesas vemos lo que todo monumento esconde: la transitoriedad que descansa en el discurso de lo inmutable, así como la fragilidad que articula el decir de lo perenne. Lo evidente se hace, ahora, visible y lo visible, una vez más, remite a lo invisible, es decir, no tanto a aquello que no se ve, sino a lo que interesadamente es ocultado.

David Pérez Rodrigo
Universitat Politècnica de València

1. Todas estas obras, al igual que el resto de la producción del artista, pueden consultarse en la página web: <ferminjimenezlanda.blogspot.com/>. Asimismo, también es de interés el programa que la UNED dedicó al artista («Grandes gestas del gesto mínimo»). Dicho programa contiene una amplia y jugosa recopilación de comentarios efectuados por nuestro autor. El vídeo puede consultarse en la página citada anteriormente, así como en: <www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-4...fermin-jimenez/3604666/>.

C5 183 BKJ (THE HIDDEN & THE OBVIOUS)

Since Brian O'Doherty published in the journal *Artforum* in 1976 the set of articles that gave rise to the volume *Inside the White Cube*, we know that the exhibition space is in itself an ideological space. Nevertheless, we have had to wait forty years so that in 2016, when reflecting on his installation *Hay otro tiempo en el centro del tiempo* (*There is another time in the centre of time*) Fermín Jiménez Landa showed us that also “the temperature of an exhibition is not neutral”. This circumstance, not so much the one related to temperature as the one related to understanding that art makes us see, even if it was in a parodic way, takes on a special relevance in the present context.

In this regard, the interest in linking phenomenology with the perceptive fact and, in turn, with the field of the visual arts, led Maurice Merleau-Ponty to point out, in *Eye and Mind*, a text originally published in 1964, a few years after his early death, that painting was basically occupied with celebrating the “enigma of visibility”, since its activity gave “visible existence to what profane vision believes invisible”. Starting from this, the French philosopher considered pictorial making as a question, an exercise which, regardless of its mimetic iconicity, was developed in a beyond which with a certain ingenuity we call visual data, since painting questioned the evident of the shown.

Now, what happens with those data or with those events that, whilst being evident, we cannot see? If we raise this question in relation to Fermín Jiménez Landa -and this assuming the paradox that entails conceptualizing as event or visual data a phenomenon of which we lack a concrete perceptual record- it is because the work of this artist has addressed, from objectual, videographic and performative registers, an approach to this slippery discursive territory. A territory in which it is considered, in a complementary way to that pointed out by Merleau-Ponty, how the obvious is not always visible or perceptible.

To confirm this absence or, even better, to give this neglect a narrative body has caused a high percentage of contemporary artistic practices, especially those affected by Duchampian and neodadaist earthquakes, as well as by the conceptual tsunami, to have allocated part of their efforts to highlighting the cartography of the given, that is to say, the discourse of the simple and the obvious -Isidoro Valcárcel Medina spoke, in this regard, of an “Art of Platitudes”- a discourse aimed at providing a renewed semantics to that which, in principle, becomes -or should become- elementary and glaring.

However, and despite what might be suspected, the contradictory observation of what is notorious and well known is, to a certain extent, complicated to recognize as such. This is caused by one circumstance: showing the trivial -relating the being of what is already there and playing to its disciplined verification- means affirming, from the unnecessary and anecdotal, the ideological and aesthetic reach of what is supposedly necessary. At the same time, writing the obvious and registering with writing the visibility of the unnoticed, stresses the necessity of doing something capable of evading, even in the smallest possible way, the obligatory appearance of the institutionally sound, that is to say, of that which grants a supposed semantic density and discursive consistency to the act of making art.

From this perspective, the actions and interventions developed by Fermín Jiménez Landa, always based on the brevity to which the philosopher Emilio Lledó referred when thinking about the Socratic approach, often participate in those types of fragile practices -we would almost speak of *practicules*, if we are allowed the neologism-, since they, in their telling of minimal gestures and their wandering through the space of an *anartistic* irony, are not hiding more than what they show, either when what is shown is an evasion of doors (*Las puertas*- *The Doors*, 2012), a straight and *burtlancasterian* swim between pools (*El nadador*-*The Swimmer*, 2013), an ordering and classifying of confetti (*Arrebato de tedio* -*Seizure of Tedium*, 2013) or a ride on a motorcycle that has travelled inside a car that was contained, in turn, in a roadside assistance vehicle (*El mal de la taiga* - *The Evil of the Taiga*, 2016).¹

However, what is shown in the discursive storyline outlined by this artist? If the canonical minimalism wagered on an art distanced from allusions and illusions and, therefore, restricted to the plain evidence of the visible -a visibility, on the other hand, alien to the textured question made by Merleau-Ponty- what Fermín Jiménez Landa shows us in his stating of the obvious is a double critique, not without a subtle irony and a humorous content, directed both at the idealist discourse of concealment -the work as a vessel of truth of transcendental resonance- as well as the discourse of a committed demonstration, that is to say, to the very fact of using the work as significant proof and illuminated testimony.

Our artist, therefore, systematically deconstructs both discourses, since, despite using his work as a document, what is endorsed by it is a mere conceptual bricolage, that is to say, a de-professionalized assembly that invites us to notice the minor- that discourse about the unnecessary that dissociates as much from less as from more, since its scope escapes from a solemnised saying.

In the specific case of *Ecuestre* (Equestrian), the traditional monumentality attributed to a public sculpture of this nature is displaced to an overlapping of two tables that –far from any square– are mounted one on top of the other. The representation of power is disappeared and secularized, the tables offer an image of deceptive and archaic solidity, since between rider and horse, that is, between table and table, a fragile balance is achieved thanks to the use of a set of marbles on which one of the tables rests insecurely.

In this way, its presumptuous and imposing presence is revealed to be as weak as it is precarious, since in these tables we see what every monument hides: the transience that rests in the discourse of the immutable, as well as the fragility that articulates the saying of the perennial. The evident becomes, now, visible and the visible, once again, refers to the invisible, that is to say, not so much to that which is not seen, but that which is concealed for ulterior motives.

David Pérez Rodrigo
Universitat Politècnica de València

1. All these works, like the rest of the artist's production, can be consulted on the website: <ferminjimenezlanda.blogspot.com/>. Likewise, the UNED programme dedicated to the artist (*Grandes gestas del gesto mínimo* - Great gestures of minimal gesture) is also interesting. This program contains a wide and juicy compilation of comments made by our author. The video can be consulted on the aforementioned page, as well as at: <[www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-4 ... fermin-jimenez / 3604666 /](http://www.rtve.es/alacarta/videos/uned/uned-4...fermin-jimenez/3604666/)>.

DAMIÀ JORDÀ

Alcoi, 1982

Aquestes coses que fem avui en dia. 2015

Film-assaig. Vídeo HD, color, estereofònic. Duració 20' 22''





AQUESTES COSES QUE FEM AVUI EN DIA

L'obra s'inscriu dins de les pràctiques narratives que utilitzen sons i imatges en moviment. Allunyada dels models hegemònics de la indústria cinematogràfica i televisiva, empra el dispositiu videogràfic en el procés artístic de producció/creació. No obstant això, en aquest tipus d'estratègia creativa, el vídeo és alguna cosa més que un suport tècnic, esdevé una eina conceptual en què la càmera i l'ull es fonen en una manera de pensar i analitzar la imatge cinètica. Amb aquesta intenció l'artista dirigeix la mirada en primera persona i l'acompanya amb la seua veu, alhora que insereix enregistraments radiofònics per on discorren missatges mediàtics que contrasten amb les seues pròpies reflexions i els seus propis records. D'aquesta manera l'autor aposta per dur a terme un treball d'estil experimental amb el qual fer balanç de la memòria personal i col·lectiva. En aquest sentit el vídeo, com un tipus d'art contemporani¹, rescata alguns dels objectius d'interpel·lació que els artistes van utilitzar en les últimes dècades del segle passat. A causa d'això, aquest assaig filmic es presenta en essència com un treball analític i crític, obert a diverses formes d'investigació amb les quals interpel·lar directament l'espectador.

VAL Al cap i a la fi, el vídeo en l'era digital és una de les eines més accessibles per a la creació artística. És un dispositiu directe, poc costós i de maneig fàcil, que filma la imatge en moviment a temps real en tota la seua possible mutabilitat. És evident que està a l'abast de tots i que, en aquest sentit, es pot comparar, com afirma Dols², amb el bolígraf: «[...] l'utilitatge vídeo és per a la televisió, el que el bolígraf per a la gran impremta [...]». Però només si es concilien artísticament l'experiència existencial i l'experimentació social com a ocasió per a la trobada entre les seqüències filmades i el públic que la contempla, es pot parlar conjuntament de narrativa estètica i videoart.

Això ocorre amb el curtmetratge de Damià Jordà, que va ser realitzat amb l'ajuda del Servei de Normalització i Promoció Lingüística de la UPV i estrenat a l'IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), dins del programa *El trànsit és el paisatge II*, comissariat per Álvaro de los Ángeles. Va merèixer, a més, l'Esment Especial Ciutat de València en el certamen *València Crea 2015*. En tot el muntatge resulta d'interés el plantejament relacional i comunicatiu de l'artista amb l'espectador, en un moment en el qual, com diu Michaud, «l'intercanvi o l'absència de comunicació no correspon només als principis d'una estètica relacional interioritzada pels artistes, sinó també, i sobretot, als turments propis de la identitat contemporània que viu en un món en què la llei és la comunicació, en totes les seues formes»³. En aquest context la capacitat per a denunciar de manera crítica la modelització de la imatge audiovisual i mostrar

els mecanismes ideològics que la produeixen, és una característica destacable del dispositiu videogràfic⁴, a la qual cosa se suma Damià Jordà.

D'altra banda, el caràcter autoreferencial present en aquesta obra videogràfica, s'aconsegueix de manera immediata en recórrer al transcurs del temps en un paisatge pel qual transita el tren. Un viatge quotidià en el qual l'artista concentra l'atenció en determinats detalls que configuren la realitat diària per a reproduir-los sense cap aspecte de ficció. La ubicació i l'entorn no són cap decorat, sinó un espai actiu que absorbeix, atrapa, fa aparèixer i desaparèixer la vida humana que progressa en un temps continu. Es tracta, doncs, d'un treball artístic amb el qual l'autor s'endinsa en el circuit diari propi i en el dels altres, i aconsegueix que l'espectador s'identifique amb el que veu. No és una casualitat que haja triat aquest mitjà, ja que les filmacions videogràfiques funcionen com a dispositius de revisió dels models de representació que s'han utilitzat habitualment⁵. D'aquesta manera l'espectador, en contemplar el vídeo, s'enfronta a la seua pròpia representació, desmitificada i sense regles, perquè es pugui interrogar pels sistemes de representació als quals la publicitat, la ràdio o la televisió el té acostumat.

En aquest sentit, el vídeo permet una pràctica crítica, pròxima a un tipus d'estètica que informa i investiga la relació entre l'observador i l'objecte. Aquesta manera d'experimentar en l'art, marca la diferència entre el territori videogràfic i el cinematogràfic o televisiu, en què funcionen altres codis, estils i formats amb els quals se'ns ha socialitzat des de la infància. En les videografies no ocorre així i els plantejaments solen ser molt variats, a més d'incorporar tot tipus de relacions intertextuals i intermedials. A aquest efecte serveixen els poemes d'Estellés o de Salvat-Papasseit que s'intercalen en el moviment d'anada i tornada del desplaçament del tren, a manera d'un *flaix back* de la memòria en primera persona.

Un viatge per un espai-temps multidimensional, alhora que quotidià, que transmet la idea d'estar en transició i que domina des de la primera seqüència de muntatge, en un efecte d'aproximació i allunyament cap a algun tipus de meta a la qual sembla que cal arribar coste el que coste. L'automòbil, el metro o l'autobús, són altres vehicles que travessen la ciutat pels trajectes per on transita la memòria familiar i personal de l'artista. Un recorregut que parteix dels primers temps de l'emigració i de l'assentament en blocs de cases situades en els suburbis, fins a l'arribada al Campus de Vera de la Universitat Politècnica en una urbs que ha crescut plena de contrastos. En tot això, la càmera es va desplaçant acompanyada per la veu que transmet el relat. És en aquests termes en els quals es pot dir que la sensibilitat artística del videasta es resol tant en l'àmbit íntim com en l'àmbit d'un imaginari

col·lectiu que rememora qualsevol tipus de llocs comuns. Històries de vida de temps passats, però sobretot presents, enmig de la política i de l'esport, de l'especulació i la corrupció.

Finalment, l'apropiació crítica d'un espai-temps caracteritzat per l'experiència de situacions prototípiques, dota l'obra d'un matís social en confrontar-la amb les actuals estructures socioeconòmiques i polítiques. No obstant això, sobreïx un fons de lirisme en els moments en els quals la càmera es deté per a fixar la desolació d'algun paradís perdut, ja siga la infància o la naturalesa. En aquesta línia, la matèria primera amb què s'elaboren les seqüències és la pròpia història de l'artista que, sense voler ser universal, pot arribar a ser plural. Ho evidencia de manera reveladora el fet que siga la seua veu la que en essència, i de manera predominant, seguisca l'entramat visual pel qual discorre el vídeo.

L'exposició d'un mateix de manera «autoreferencial per a combinar les imatges amb les quals unir la visió i el pensament, fa que el resultat final siga un film assaig en què es connecten dues dinàmiques: la visual i l'enunciativa. Amb les dues s'ajuda l'espectador a analitzar el procés d'autoreflexió que du a terme l'autor, alhora que se l'interpel·la perquè implique la seua pròpia memòria en el procés de recepció de l'obra. Congelant la imatge, utilitzant repeticions, contrastos i comparacions, l'artista fa seua la declaració de Godard quan afirma que «el vídeo serveix per a fer estudis»⁶.

En el fons i en la forma, l'obra de Damià Jordà seleccionada per a aquesta ocasió, conté l'ascendència conceptual de gran part de les pràctiques de l'art contemporani valencià, en el seu esforç per motivar-nos a pensar els models de representació al qual, de manera subtil, estem sotmesos. A això s'afeg la possibilitat que dona el format vídeo de poder tornar a veure el film, tantes vegades com es necessiten, per a facilitar la comprensió del seu caràcter analiticocrític. La imatge videogràfica flueix, va més enllà del mer registre perceptiu i exigeix una representació interpretativa de l'espectador. Una narrativa visual en la qual la imatge està contínuament apareixent i desapareixent per a qüestionar la pretesa estabilitat amb la qual el positivisme fixa la realitat, i per a desmarcar-se de la certitud dels models institucionals de representació audiovisual amb els quals ens aclaparen la televisió, la ràdio i el cinema.

Amparo Zacarés Pamblanco
Universitat Jaume I

1. Parfait, F. (2001). *Video: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard; Bonet, E. y otros (eds.) (1995). *Señales de vídeo: aspectos de la vídeo creación española de los últimos años*. Madrid: MNCARS.
2. Dols Rusiñol, J. (1980). Historia del audiovisual magnético o televisivo: Televisión. TV, video. En Bonet, E. y otros (eds.), 1995.
3. Michaud, Y. (2007). *L'arte allo stato gassoso*. Roma: Edizioni Idea, 130.
4. Duguet, A.M. (1981). *Vidéo, la mémoire au poing*. Paris: Hachette.
5. Rodríguez Mattalía, L. (2011). *Videografía y arte: Indagaciones sobre la imagen en movimiento*, ARS. Castellón: Universitat Jaume I.
6. Parfait, F. (2001). *Op.cit*, 257.



AQUESTES COSES QUE FEM AVUI EN DIA

La obra de Damià Jordà se inscribe dentro de las prácticas narrativas que utilizan sonidos e imágenes en movimiento. Alejada de los modelos hegemónicos de la industria cinematográfica y televisiva, emplea el dispositivo videográfico en el proceso artístico de producción/creación. Sin embargo en este tipo de estrategia creativa, el video es algo más que un soporte técnico para convertirse en una herramienta conceptual donde la cámara y el ojo se funden en un modo de pensar y analizar la imagen cinética. Con esta intención el artista dirige la mirada en primera persona y la acompaña con su voz, a la vez que inserta grabaciones radiofónicas por donde discurren mensajes mediáticos que contrastan con sus propias reflexiones y sus propios recuerdos. De este modo el autor apuesta por realizar un trabajo de corte experimental con el que hacer balance de la memoria personal y colectiva. En este sentido el video, como un tipo de arte contemporáneo¹, rescata algunos de los objetivos de interpelación que los artistas utilizaron en las últimas décadas del siglo pasado. Debido a ello, este ensayo fílmico se presenta en esencia como un trabajo analítico y crítico, abierto a diversas formas de investigación con las que interpelar directamente al espectador.

CAST

A fin de cuentas, el video en la era digital es una de las herramientas más accesibles para la creación artística. Es un dispositivo directo, poco costoso y de fácil manejo, que filma la imagen en movimiento a tiempo real en toda su posible mutabilidad. Es evidente que está al alcance de todos y que, en este sentido, puede compararse, como afirma Dols², con el bolígrafo: «[...] el utillaje video es a la TV, lo que el bolígrafo a la gran imprenta [...]». Pero solo si se concilian artísticamente la experiencia existencial y la experimentación social como ocasión para el encuentro entre las secuencias filmadas y el público que la contempla, puede hablarse conjuntamente de narrativa estética y videoarte.

Esto sucede con el cortometraje de Damià Jordà que fue realizado con la ayuda del Servei de Normalització i Promoció Lingüística de la UPV y estrenado en el IVAM Institut Valencià d'Art Modern, dentro del programa *El trànsito es el paisaje II*, comisariado por Álvaro de los Ángeles. Mereció además la Menció Especial Ciudad de Valencia en el certamen *Valencia Crea 2015*. En todo el montaje resulta de interés el planteamiento relacional y comunicativo del artista con el espectador, en un momento en el que, como dice Michaud, «el intercambio o la ausencia de comunicación no corresponde sólo a los principios de una estética relacional interiorizada por los artistas, sino también y sobre todo a los tormentos propios de la identidad contemporánea que vive en un mundo en el que la ley es la comunicación, en todas sus

formas»³. En este contexto la capacidad para denunciar de forma crítica la modelización de la imagen audiovisual y mostrar los mecanismos ideológicos que la producen, es una característica destacable del dispositivo videográfico⁴ a la que se suma Damià Jordà.

Por otra parte el carácter autorreferencial, presente en esta obra videográfica, se alcanza de forma inmediata al recurrir al transcurso del tiempo en un paisaje por el que transita el tren. Un viaje cotidiano en el que el artista concentra la atención en determinados detalles que configuran la realidad diaria para reproducirlos sin visos de ficción alguna. La ubicación y el entorno no son ningún decorado sino un espacio activo que absorbe, atrapa, hace aparecer y desaparecer la vida humana que deviene en un tiempo continuo. Se trata, pues, de un trabajo artístico con el que el autor se adentra en el circuito diarístico propio y en el de los demás, logrando que el espectador se identifique con lo que ve. No es una casualidad que haya elegido este medio ya que las filmaciones videográficas funcionan como dispositivos de revisión de los modelos de representación que se han utilizado habitualmente⁵. De esta forma el espectador, al contemplar el video, se enfrenta a su propia representación, desmitificada y desreglada, para que pueda interrogarse por los sistemas representacionales a los que la publicidad, la radio o la televisión le tiene acostumbrado.

En este sentido el video permite una práctica crítica, próxima a un tipo de estética que informa e investiga la relación entre el observador y el objeto. Esta forma de experimentar en el arte, marca la diferencia entre el territorio videográfico y el cinematográfico o televisivo, donde funcionan otros códigos, estilos y formatos con los que se nos ha socializado desde la infancia. En las videografías no ocurre así y los planteamientos suelen ser muy variados e incorporan todo tipo de relaciones intertextuales e intermediales. A este fin sirven los poemas de Estellés o Salvat-Papasseit que se intercalan en el movimiento de ida y vuelta del desplazamiento del tren a modo de un *flash back* de la memoria en primera persona.

Un viaje por un espacio-tiempo multidimensional, a la vez que cotidiano, que transmite la idea de estar en transición y que domina desde la primera secuencia de montaje, en un efecto de aproximación y alejamiento hacia algún tipo de meta a la que parece que hay que llegar a toda costa.

El automóvil, el metro o el autobús, son otros vehículos que atraviesan la ciudad por los trayectos donde transita la memoria familiar y personal del artista. Un recorrido que parte de los primeros tiempos de la emigración y el asentamiento en bloques de viviendas ubicadas en los suburbios, hasta la llegada al campus de Vera de la Universidad Politécnica en una urbe que ha crecido llena de contrastes. En todo ello la cámara va desplazándose acompañada por la voz que transmite el relato. Es en estos términos en los que puede decirse que la

sensibilidad artística del *videasta* se resuelve tanto a nivel íntimo como a nivel de un imaginario colectivo que rememora todo tipo de lugares comunes. Historias de vida de tiempos pasados pero sobre todo presentes, en medio de la política y del deporte, de la especulación y la corrupción.

Finalmente la apropiación crítica de un espacio-tiempo caracterizado por la experiencia de situaciones prototípicas, dota a la obra de un matiz social al confrontarlas con las actuales estructuras socioeconómicas y políticas. No obstante sobresale un fondo de lirismo en los momentos en los que la cámara se detiene para fijar la desolación de algún paraíso perdido ya sea la infancia o la naturaleza. En esa línea la materia prima con la que se elaboran las secuencias es la propia historia del artista que, sin querer ser universal, puede llegar a ser plural. Lo evidencia de forma reveladora el hecho de que sea su voz la que en esencia y de manera predominante siga el entramado visual por el que discurre el video.

La exposición de uno mismo de forma autorreferencial para combinar las imágenes con las que unir la visión y el pensamiento, hace que el resultado final sea un film-ensayo donde se conectan dos dinámicas: la visual y la enunciativa. Con ambas se ayuda al espectador a analizar el proceso de autorreflexión que ejecuta el autor, al mismo tiempo que se le interpela para que implique su propia memoria en el proceso de recepción de la obra. Congelando la imagen, utilizando repeticiones, contrastes y comparaciones, el artista hace suya la declaración de Godard cuando afirma que «el video sirve para hacer estudios»⁶.

En el fondo y en la forma, la obra de Damià Jordà seleccionada para esta ocasión, contiene la ascendencia conceptual de gran parte de las prácticas del arte contemporáneo valenciano, en su esfuerzo por motivarnos a pensar los modelos de representación a los que de manera sutil estamos sometidos. A esto se añade la posibilidad que da el formato video de poder volver a ver el film, tantas veces como se necesiten, para facilitar la comprensión de su carácter analítico-crítico. La imagen videográfica fluye, va más allá del mero registro perceptivo y exige una representación interpretativa del espectador. Una narrativa visual en la que la imagen está continuamente apareciendo y desapareciendo para cuestionar la pretendida estabilidad con la que el positivismo fija la realidad y para desmarcarse de la certidumbre de los modelos institucionales de representación audiovisual con los que nos abruma la televisión, la radio y el cine.

Amparo Zacarés Pamblanco
Universitat Jaume I

1. Parfait, F. (2001). *Video: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard; Bonet, E. y otros (eds.) (1995). *Señales de vídeo: aspectos de la vídeo creación española de los últimos años*. Madrid: MNCARS.
2. Dols Rusiñol, J. (1980). Historia del audiovisual magnético o televisivo: Televisión. TV, video. En Bonet, E. y otros (eds.), 1995.
3. Michaud, Y. (2007). *L'arte allo stato gassoso*. Roma: Edizioni Idea, 130.
4. Duguet, A.M. (1981). *Vidéo, la mémoire au poing*. Paris: Hachette.
5. Rodríguez Mattalía, L. (2011). *Videografía y arte: Indagaciones sobre la imagen en movimiento*, ARS. Castellón: Universitat Jaume I.
6. Parfait, F. (2001). *Op.cit*, 257.



THOSE THINGS WE DO NOWADAYS

The work enters within those narrative practices that use sound and images in movement. Far from the hegemonic models of the film and television industry, it uses the mechanism of video in the process of artistic production and creation. However, in this creative strategy, video more than just a technical support becomes a conceptual tool where the camera and the eye merge in a way of thinking and analysing the moving image. With this intention, the artist directs our gaze in first person and accompanies it with his own voice, whilst inserting radio recordings in which the media messages contrast with his own reflections and memories. In this way, the author commits to performing an experimental work with which to balance personal and collective memories. In this sense, video, as a form of contemporary art¹, recovers some of the aims of questioning used by artists in the final decades of the last century. As a result, this film essay is presented essentially as an analytical and critical work, open to various forms of investigation with which to directly appeal to the viewer. In the end, video is one of the most accessible tools for artistic creation in the digital age. It is a direct, inexpensive and easy-to-use device that shoots the moving image in real time in all its possible fluidity. It is obvious that it is within everyone's reach and that, in this sense, it can be compared, as Dols² affirms, with the pen: «[...] the tool of video is to TV, what the pen is to the printing press [...] ». But only if the existential experience and the social experimentation as an occasion for the encounter between the filmed sequences and the audience that contemplates them are artistically reconciled, can we talk about aesthetic narrative and video art together.

This occurs in this short film by Damià Jordà which was made with the help of the UPV Language and Normalization Promotion Service and premiered at IVAM Institut Valencià d'Art Modern, within the program "El tránsito es el paisaje II" (The Journey is Landscape II), curated by Álvaro de los Ángeles. He also received the Special Mention of the City of Valencia in the *Valencia Crea* 2015 contest. Throughout the edit the artist's relational and communicative approach with the viewer is of interest, at a time when, as Michaud says, "the exchange or absence of communication does not correspond only to the principles of a relational aesthetic internalized by artists, but also and above all to the anguish itself of contemporary identity living in a world in which communication, in all its forms is the law."³ In this context, the capacity to critically report on the moulding of the audiovisual image and to show the ideological mechanisms that produce it, is a remarkable feature of video⁴, which is shared by Damià Jordà's work.

On the other hand, the self-referential character, present in this video work, is immediately reached by resorting to the passage of time in a landscape through which a train travels. An everyday journey in which the artist concentrates his attention on certain details that shape the daily reality in order to reproduce them without the sheen of fiction. The location and the environment are not a set but an active space which absorbs, captures, shows and hides human life, which occurs in a continuous time. It is, then, an artistic work with which the author enters the genre of biography, his own and that of others, making the viewer identify with what they see. It is no coincidence that he should choose this medium since video footage works as a mechanism of revision for the habitually used models of representation⁵. In this way, the viewers, when contemplating the video, are faced with their own representation, demystified and uncontrolled, in order for them to question the representational systems which publicity, radio or television have made them accustomed to.

In this sense, video allows a critical practice, close to a type of aesthetics that informs and investigates the relationship between the observer and the object. This way of experimenting in art marks the difference between the territory of video and that of cinema or television, where other codes, styles and formats, with which we have been socialized since childhood, function. In video this is not the case and the approaches are often very varied and incorporate all kinds of intertextual and intermedia relationships. To this end the poems of Estellés or Salvat-Papasseit, which are inserted between the movement of the train leaving and returning, serve as a first person flash back of memory.

A journey through a multidimensional, as well as everyday space and time, which transmits the idea of being in transition and that dominates from the first sequence of the edit, in an effect of approximation and distancing towards some kind of goal which it seems must be reached at all costs. The car, the subway or the bus are other vehicles that cross the city through routes along which the artist's personal and family memories travel. A journey that starts from the early days of emigration and the settlement in blocks of houses located in the suburbs, until the arrival at the Vera campus of the Universitat Politècnica de València a city that has become full of contrasts. In all of this, the camera moves accompanied by the voice which transmits the story. It is in these terms in which it can be said that the artistic sensibility of the *video maker* is resolved both on an intimate level and on the level of a collective imagination that recalls all kinds of common places. Life stories of times past but especially present, in the midst of politics and sport, speculation and corruption.

Finally, the critical appropriation of a space and time characterized by the experience of quintessential situations, endows the work with a social nuance

by confronting them with the current socio-economic and political structures. However, a background of lyricism stands out in the moments when the camera stops to freeze the desolation of a lost paradise, whether of childhood or nature. In that line the raw material with which the sequences are made is the artist's own history that, without wanting to be universal, can become plural. This is demonstrated in a revealing way by the fact that it is his voice which in essence and predominantly follows the visual framework through which the video runs.

The exposure of oneself in a self-referential way combining the images with which vision and thought are united, converts the final result into a film-essay where two dynamics are connected: the visual and the illustrative. With both, the viewers are helped to analyse the process of self-reflection carried out by the author, while at the same time, they are asked to implicate their own memory in the process of reception of the work. Freezing the image, using repetitions, contrasts and comparisons, the artist endorses the declaration of Godard when he states that "video is useful for making studies"⁶.

In its background and its form, the work of Damià Jorda selected on this occasion, contains the conceptual lineage of a large part of Valencian contemporary art practices, in its effort to motivate us to think about the models of representation to which we are subtly subjected. To this is added the possibility given by the video format to be able to watch the film again, as many times as necessary, in order to facilitate the understanding of its critical and analytical character. The video image flows, goes beyond the mere perceptual record and demands an interpretive representation from the viewer. A visual narrative in which the image is continually appearing and disappearing in order to question the so-called stability with which positivism fixes reality and to distance itself from the certainty of the institutional models of audiovisual representation with which television, radio and the cinema overwhelm us.

Amparo Zacarés Pamblanco
Universitat Jaume I

1. Parfait, F. (2001). *Video: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard; Bonet, E. y otros (eds.) (1995). *Señales de vídeo: aspectos de la vídeo creación española de los últimos años*. Madrid: MNCARS.
2. Dols Rusiñol, J. (1980). Historia del audiovisual magnético o televisivo: Televisión. TV, vídeo. En Bonet, E. y otros (eds.), 1995.
3. Michaud, Y. (2007). *L'arte allo stato gassoso*. Roma: Edizioni Idea, 130.
4. Duguet, A.M. (1981). *Vidéo, la mémoire au poing*. Paris: Hachette.
5. Rodríguez Mattalía, L. (2011). *Videografía y arte: Indagaciones sobre la imagen en movimiento*, ARS. Castellón: Universitat Jaume I.
6. Parfait, F. (2001). *Op.cit*, 257.

JORGE JULVE

Alcalà de Xivert, 1989

3389. 2016

Acrílic sobre tela. 195 x 134 cm.



ONTOLOGIA DE LA INTIMITAT

L'espai captat per la imaginació no pot seguir sent l'espai indiferent lliurat a la mesura i a la reflexió del geòmetra. És viscut. I és viscut, no en la seua positivitats, sinó amb totes les parcialitats de la imaginació. En particular, atreu gairebé sempre. Concentra ser a l'interior dels límits que protegeixen. El joc de l'exterior i de la intimitat no és, en el regne de les imatges, un joc equilibrat.

Bachelard, G. *La poética del espacio*

L'íntim se sol delinear com una categoria que amalgama interioritat –emociones i pensaments– amb la incerta exterioritat del cos viscut i de les seues declinacions. Pot ser, per tant, allò que succeeix en un llit i el seu reflex a l'espill, però també el contingut d'un calaix o un sentiment que llampegua. Si allò domèstic es mou en un eix físic i pràctic, l'íntim ocupa sobretot l'espai del simbòlic, com el privat o el secret. Però el privat es legisla –formal o informalment– i del secret es participa, ja que en això consisteix compartir-ho. L'íntim, per contra, estaria inscrit en la pura subjectivitat, en el que ens fa ser el que som i ens distingeix per això de la resta. Renunciar a la intimitat seria, per tant, renunciar a la identitat. Però, davant de qualsevol assumpte de la intimitat com a fràgil essència humana, aquesta és un règim d'identificació forjat amb les narratives de la modernitat i es pot rastrejar en l'art des de la pintura holandesa del barroc i les seues escenes quotidianes a la soledat de Hopper¹.

Es podria pensar que la intimitat és, en l'actualitat, més pública que mai. La nostra cultura, que privilegia la contínua escriptura del present sobre la recuperació i conservació del passat, ens impulsa a autoconstruir-nos constantment. A crear un relat autobiogràfic públic que forma part del *theatrum mundi* transmodern al que també pertanyen els romanços novel·lats de la crònica rosa, els programes de telerealtat o les tragèdies televisades. Potser, com suggereix Lasch, aquest narcisisme exhibicionista no té tant a veure amb l'autoafirmació com amb la pèrdua de la identitat d'un jo amenaçat per la desintegració i el buit². Però la intimitat mediatitzada deixa de ser, per definició, intimitat, ja que aquesta és el que queda per a un mateix sense ser exposat. Les zones sobreil·luminades deixen, forçosament, penombres més fosques. De la mateixa manera que la New Sincerity va ser –continua sent?–, en certa manera, més sincera que la pròpia sinceritat per la seua naturalesa conscient, podem parlar d'una *nova intimitat* amplificada, generada pel no compartit digitalment, per les restes del que no es fa públic.

Quan observem la (des)intimitat –el que ha deixat de ser intimitat i que per tant crea altres intimitats com a noves zones d'ombra– ho fem com una reproducció des dels fragments o les petjades d'alguna cosa que és, però que desconeixem. L'obra de Jorge Julve proposa a l'espectador efectuar una operació molt similar. Més que la representació d'un espai concret és el suggeriment d'un *espai altre* que ha de ser imaginat per l'espectador. És un text, una «màquina peresosa» en el sentit que li va donar Eco³, determinat per la lectura del que mira i que crea moltes intimitats possibles –un saló o un dormitori, un llit desfet o dues figures en un sofà, etc.– en funció d'aquesta mirada. La restricció cromàtica sembla evocar allò que ja no és íntim, que ha deixat arrere una forma de ser particular.

És rellevant que l'obra propose un joc de profunditats ambigu, en el qual el marc interior pot ser una finestra. En aquest cas seríem *voyeurs* en un edifici pròxim, però també un espill, la qual cosa ens situaria com a espectadors invisibles en aquesta mateixa habitació. Aquesta incertesa sobre on ens trobem ens remet al valor simbòlic dels llocs. En els monumentals tres volums d'*Esferas*, Sloterdijk arremet contra la il·lusió d'un subjecte autònom i sobirà –el que ell anomena «il·lusió individualista»⁴– i planteja aquest com un projecte, un *fer-se* sempre en relació al seu context. L'orienta, a diferència de la temporalitat heideggeriana, des d'una fenomenologia dels espais, on creem i habitem el que som. Aquests espais són, en l'era postmedia, més simbòlics que mai, ja que es produeixen des de dispositius que els alteren i circulen en la xarxa al costat d'*exabytes* homòlegs. 3389, de Jorge Julve, s'ha creat precisament des de fotografies d'Internet, que es recontextualitzen en ser articulades pel pintor i, sobretot, observades. Aquest moviment de «retorn» de la fotografia a la pintura certifica –i tracta d'intervindre sobre– les sospites d'autors tan diferents com Baudelaire i Barthes, que van anunciar la gradual autonomia i primacia de la fotografia respecte de la pintura en l'àmbit de la representació artística, un fet emfatitzat per les pràctiques dels *medials* actuals.

Sembla que la colonització estètica de tots els ordres de la vida ha invertit allò privat –fet públic en les xarxes socials– i allò públic –privatitzat per mitjà d'empreses–, un fet que fa més necessàries que mai reflexions sobre la intimitat, fundades en un balanç adequat entre la preocupació pel públic –el polític– i l'estèril solipsisme que comporta industrialitzar i malentendre les formes canviants d'allò íntim.

Marcelo Jaume
Universitat de València

1. Així ho suggereix Luis Puelles (1999). *Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética*. Thémata, (22), 241-247.
2. Citat en Béjar, H. (1987). *Autonomía y dependencia: la tensión de la intimidad*. Reis (37), 69-90, 76.
3. Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 39.
4. Aquesta caracterització es troba en *Filosofía, intimidad y diario: lo que quedó atrás* en Caballé, A. (ed.) *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. (2015). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 17-38.



CAST

ONTOLOGÍA DE LA INTIMIDAD

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado.

Bachelard, G. *La poética del espacio*

Lo íntimo suele delinearse como una categoría que amalgama interioridad –emociones y pensamientos– con la incierta exterioridad del cuerpo vivido y sus declinaciones. Puede ser, por tanto, aquello que sucede en una cama y su reflejo en el espejo, pero también el contenido de un cajón o un sentimiento que relampaguea. Si lo doméstico se mueve en un eje físico y práctico, lo íntimo ocupa sobre todo el espacio de lo simbólico, como lo privado o lo secreto. Pero lo privado se legisla –formal o informalmente– y de lo secreto se participa, pues en eso consiste compartirlo. Lo íntimo, por el contrario, estaría inscrito en la pura subjetividad, en lo que nos hace ser lo que somos y nos distingue por ello del resto. Renunciar a la intimidad sería, por tanto, renunciar a la identidad. Pero, frente a cualquier asunción de la intimidad como frágil esencia humana, esta es un régimen de identificación fraguado con las narrativas de la modernidad y puede rastrearse en el arte desde la pintura holandesa del barroco y sus escenas cotidianas a la soledad de Hopper¹.

Pudiera pensarse que la intimidad es, en la actualidad, más pública que nunca. Nuestra cultura, que privilegia la continua escritura del presente sobre la recuperación y conservación del pasado, nos impele a autoconstruirnos constantemente. A crear un relato autobiográfico público que forma parte del *theatrum mundi* transmoderno al que también pertenecen los romances novelados de la crónica rosa, los programas de telerrealidad o las tragedias televisadas. Quizá, como sugiere Lasch, este narcisismo exhibicionista no tiene tanto que ver con la autoafirmación como con la pérdida de la identidad de un yo amenazado por la desintegración y el vacío². Pero la intimidad mediatizada deja de ser, por definición, intimidad, ya que esta es lo que queda para uno mismo sin ser expuesto. Las zonas sobreiluminadas dejan, forzosamente, penumbras más oscuras. De la misma manera que la New Sincerity fue –¿continúa siendo?–, en cierto modo, más sincera que la propia sinceridad por su naturaleza consciente, podemos hablar de una *nueva intimidad* amplificadora, generada por lo no-compartido digitalmente. Por los restos de lo que no se hace público. Cuando observamos la (des)intimidad –lo que ha dejado de ser intimidad y que



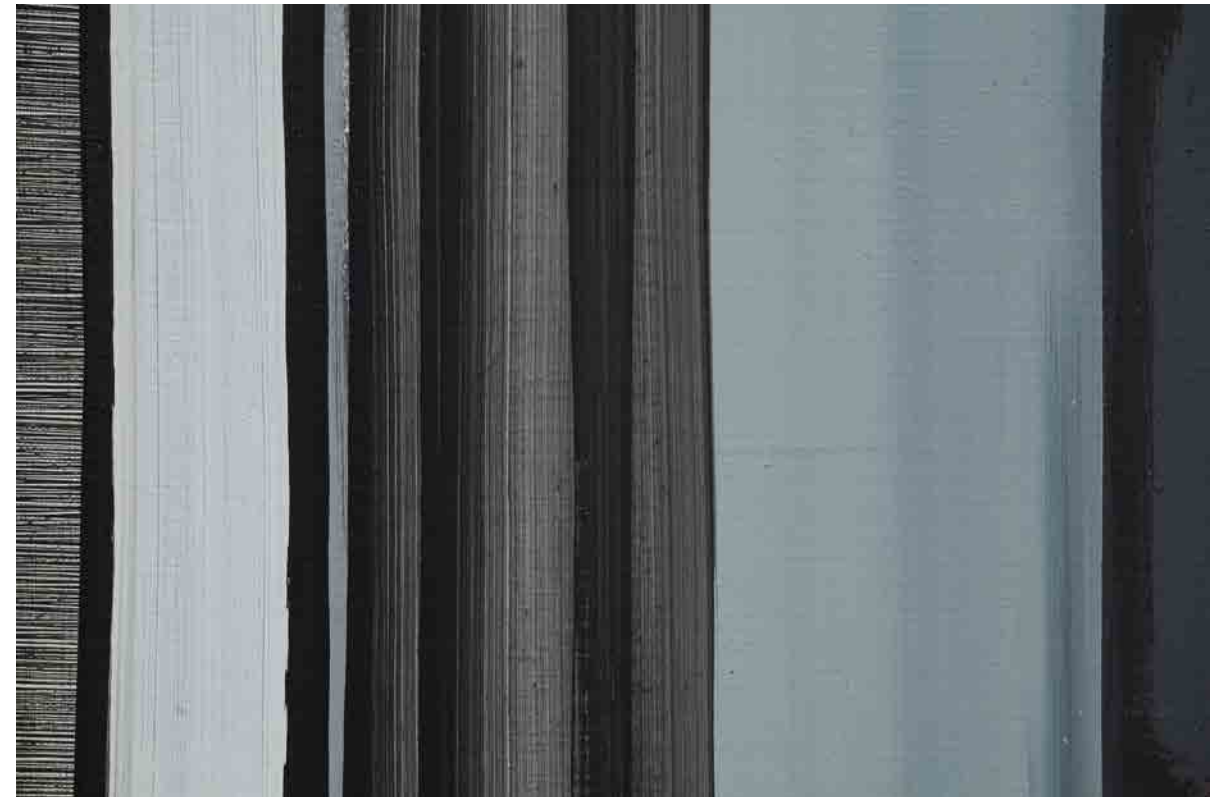
por tanto crea otras intimidades como nuevas zonas de sombra– lo hacemos como una reproducción desde los fragmentos o las huellas de algo que es, pero que desconocemos. La obra de Jorge Julve propone al espectador realizar una operación muy similar. Más que la representación de un espacio concreto es la sugerencia de un *espacio otro* que debe ser imaginado por el espectador. Es un texto, una «máquina perezosa» en el sentido que le dio Eco³, determinado por la lectura del que mira y que crea muchas intimidades posibles –un salón o un dormitorio, una cama deshecha o dos figuras en un sofá, etc.– en función de esa mirada. La restricción cromática parece evocar aquello que ya no es íntimo, que ha dejado atrás una forma de *ser particular*.

Es relevante que la obra proponga un juego de profundidades ambiguo, en el que el marco interior puede ser una ventana, en cuyo caso seríamos *voyeurs* en un edificio próximo, pero también un espejo, lo que nos situaría como espectadores invisibles en esa misma habitación. Esta incertidumbre acerca de dónde nos encontramos nos remite al valor simbólico de los lugares. En los monumentales tres volúmenes de *Esferas*, Sloterdijk arremete contra la ilusión de un sujeto autónomo y soberano –lo que él denomina «ilusión individualista»⁴– y plantea este como un proyecto, un *hacerse* siempre en relación a su contexto. Lo orienta, a diferencia de la temporalidad heideggeriana, desde una fenomenología de los espacios, donde creamos y habitamos lo que somos. Estos espacios son, en la era posmedia, más simbólicos que nunca, pues se producen desde dispositivos que los alteran y circulan en la red junto a *exabytes* homólogos. 3389, de Jorge Julve, se ha creado precisamente desde fotografías de Internet, que se recontextualizan al ser articuladas por el pintor y, sobre todo, observadas. Este movimiento de «regreso» de la fotografía a la pintura certifica –y trata de intervenir sobre– las sospechas de autores tan diferentes como Baudelaire y Barthes, que anunciaron la paulatina autonomía y primacía de la fotografía respecto a la pintura en el ámbito de la representación artística, algo enfatizado por las prácticas mediales actuales.

Parece que la colonización estética de todos los órdenes de la vida ha invertido lo privado –hecho público en las redes sociales– y lo público –privatizado a través de empresas–, algo que hace más necesarias que nunca reflexiones sobre la intimidad fundadas en un balance adecuado entre la preocupación por lo público –lo político– y el estéril solipsismo que conlleva industrializar y malentender las formas cambiantes de lo íntimo.

Marcelo Jaume
Universitat de València

1. Así lo sugiere Luis Puelles (1999). *Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética*. *Thémata*, (22), 241-247.
2. Citado en Béjar, H. (1987). *Autonomía y dependencia: la tensión de la intimidad*. *Reis* (37), 69-90, 76.
3. Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 39.
4. Esta caracterización se encuentra en *Filosofía, intimidad y diario: lo que quedó atrás* en Caballé, A. (ed.) *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. (2015). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 17-38.



ONTOLOGY OF INTIMACY

Space that has been seized upon by the imagination can not remain indifferent space subject to the measure and estimates of the surveyor. It has been lived in, not in its positivity, but with all the partiality of the imagination. Particularly, it nearly always exercises an attraction. For it concentrates being within limits that protect. In the realm of images, the play between the exterior and intimacy is not a balanced one.

Bachelard, G. *The poetics of space*

ENG The intimate is usually delineated as a category that amalgamates the inner world –emotions and thoughts– with the uncertain exteriority of the living body and its decline. It can be, therefore, that which happens in a bed and its reflection in the mirror, but also the contents of a drawer or a flashing feeling. If the domestic is moved on a physical and practical axis, the intimate occupies mainly the space of the symbolic, such as the private or the secret. But the private is legislated –formally or informally– and in the secret one participates, because it consists in sharing it. The intimate, on the contrary, would be inscribed in pure subjectivity, in what makes us what we are and distinguishes us therefore from the rest. Renouncing intimacy would, therefore, be renouncing identity. But intimacy, in the face of any assumption as a fragile human essence, is a regime of identification forged by the narratives of modernity and can be traced in art from Dutch baroque painting and its everyday scenes to the solitude of Hopper¹.

It could be thought that intimacy is, at present, more public than ever. Our culture, which favours the continuous writing of the present over the recovery and conservation of the past, forces us to construct ourselves constantly. To create a public autobiography that forms part of the transmodern *theatrum mundi* to which the romantic novels of the tabloids, tv reality programmes or televised tragedies also belong. Perhaps, as Lasch suggests, this exhibitionist narcissism does not have so much to do with self-affirmation as with the loss of the identity of an ego threatened by disintegration and the vacuum². But mediated intimacy ceases to be, by definition, intimacy, since that is what remains for oneself without being exposed. Over-illuminated areas forcibly leave darker shadows. In the same way that the New Sincerity (sic) was –and continues being?– in a way, more sincere than sincerity itself for its conscious nature, we can speak of an amplified *new intimacy*, generated by what is not shared digitally. For the remains of what is not made public.

When we observe the (un) intimacy –what has ceased to be intimacy and therefore creates other intimacies like new areas of shadow– we do it like a reproduction from the fragments or traces of something that *is*, but which we do not know. Jorge Julve's work proposes a very similar operation to the viewer. More than the representation of a specific space it is the suggestion of an *other space* that must be imagined by the viewer. It is a text, a “lazy machine” in the sense given by Eco³, determined by the interpretation of those who look, and which in function of that vision, creates many possible intimacies –a living room or a bedroom, an unmade bed or two figures on a sofa, etc.. The chromatic restriction seems to evoke what is no longer intimate, which has left behind a personal way of *being*.

It is relevant that the work proposes an ambiguous game of depths, in which the interior frame can be a window, in which case we would be *voyeurs* in a nearby building, but also a mirror, which would place us as invisible spectators in that same room. This uncertainty about where we find ourselves, refers us to the symbolic value of places. In the monumental three volumes of *Spheres*, Sloterdijk attacks the illusion of an autonomous and sovereign subject –what he calls the “individualistic illusion”⁴– and proposes this as a project, *making oneself* always in relation to one's context. He orients it, unlike the Heideggerian temporality, from a phenomenology of spaces, where we create and inhabit what we are. These spaces are, in the post-media age, more symbolic than ever, since they are produced from devices which alter them and circulate online together with homologous exabytes. 3389, by Jorge Julve, has been precisely created from photographs from the internet, which are re-contextualized when articulated by the painter and, above all, observed. This movement of “return” from photography to painting certifies –and attempts to intervene in– the suspicions of authors as diverse as Baudelaire and Barthes, who announced the gradual autonomy and primacy of photography with respect to painting in the field of artistic representation, something which is emphasized by current media practices.

It seems that the aesthetic colonization of all orders of life has inverted the private –made public in social networks– and the public –privatized through business–, which makes more necessary than ever reflections on intimacy based on an appropriate balance between the concern for the public –the political– and the sterile solipsism implied by the industrializing and misunderstanding of the changing forms of the intimate.

Marcelo Jaume
Universitat de València

1. So suggests Luis Puelles (1999). *Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética*. Thémata, (22), 241-247.
2. Mentioned in Béjar, H. (1987). *Autonomía y dependencia: la tensión de la intimidad*. Reis (37), 69-90, 76.
3. Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 39.
4. This characterization it's found in *Filosofía, intimidad y diario: lo que quedó atrás* en Caballé, A. (ed.) *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. (2015). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 17-38.

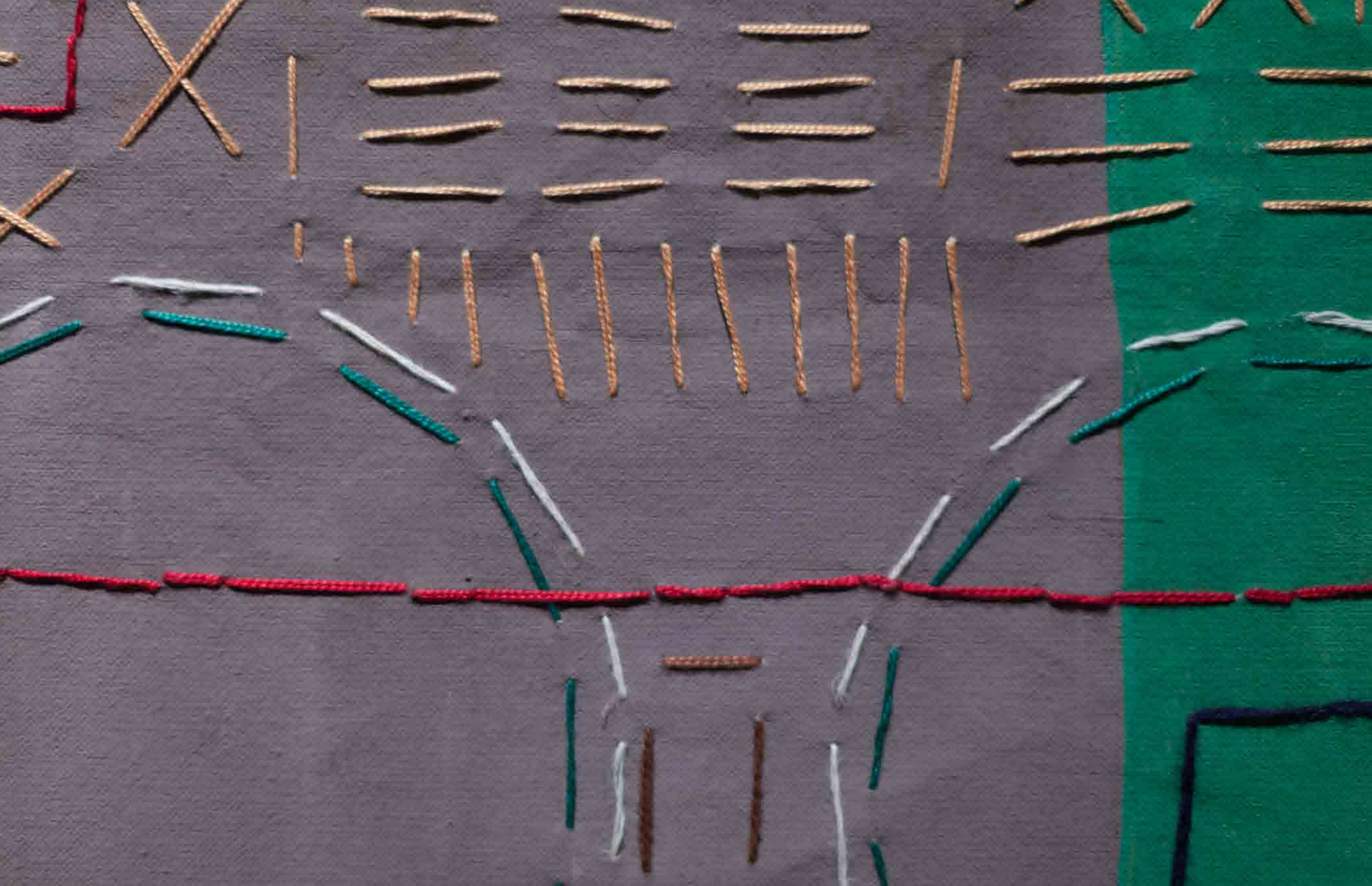
TERESA LANCETA

Barcelona, 1951

Paracas. 1998

Tècnica mixta / Llenç cosit i pintat. 200 x 165 cm.





PARACAS

Paracas és una tela cosida i pintada. Pertany a una sèrie d'obres elaborades per l'artista entre 1992 i 2007 denominada *Pinturas cosidas*. Es tracta d'una peça històrica dins de la producció de Teresa Lanceta elaborada al final dels anys 90, que ja inclou la saviesa del teixit però adverteix també del camí emprés per l'artista fins hui, l'essència del seu interès plàstic resolta entre teles, pintures i fils.

Teresa Lanceta desenvolupa, des dels primers anys 70 fins a l'actualitat, una producció artística al voltant del teixit, un corpus de treball extraordinari tant per la singularitat com per la coherència rigorosa que presenta. Enmig de les propostes conceptuals de caràcter polític que es desenvolupen en la Barcelona dels seus inicis, l'artista decideix apostar pel teixit, primer d'una manera intuïtiva, atenent l'arrel popular del seu treball i la poètica dels materials i, després, fermament convençuda de l'avantguardista de la seua proposta tradicional. Per diversos motius.

Lanceta va prendre la decisió de teixir atreta/commoguda per una tècnica ancestral que coneix i estudia a l'Atlas Mitjà, al Marroc, a mitjan anys 80. Allí conviu amb les dones que teixeixen mentre viuen, mentre tenen fills, mentre cuinen o cuiden la casa. Una tècnica arrelada en l'economia familiar transmissora de formes i missatges que no s'improvisen, que estructura el pensament mentre mesura el temps o descriu el paisatge de cada poble primitiu. Teresa Lanceta descobreix així la tradició lingüística d'un codi primigeni que s'hereta i es perpetua per mitjà del teixit i que es converteix en universal mentre s'emparenta amb les avantguardes artístiques occidentals¹. Artistes com Matisse, Klee, Delaunay, Arp, Albers, etc., van manifestar la seua passió pels tèxtils fins a fer-los seus i van descobrir l'hermetisme del llenguatge, la repetició de les formes, la importància del fragment i l'absència del "jo" diluït entre les nombroses mans teixidores.

El treball col·lectiu és un dels aspectes que més interessin l'artista. Confonent-se i oblidant-se de si mateixa, Lanceta aposta pel desplaçament de l'atenció de l'artista individual a l'objecte d'art creat per moltes mans individuals. Fonamentalment de dones. Lanceta reivindica el treball efectuat per dones, generadores de llenguatge i d'art, dones creadores d'un llenguatge artístic que, per mitjà dels seus teixits, defineixen i transmeten la cultura a la qual pertanyen. "Las tejedoras construyen un espacio humano a través del cual podemos entender qué es la creación artística y qué es el arte"². A Teresa no li interessa descontextualitzar la pràctica tèxtil (com van fer els postulats

feministes dels setanta), sinó reivindicar el fet de teixir allí on es produeix i el seu caràcter útil d'art per a la vida.

Un altre factor de la pràctica tèxtil que atrau Teresa Lanceta és la materialitat dúctil dels teixits davant de la duresa de l'escultura o pintura tradicional, un aspecte reivindicat en els anys setanta per artistes com Joseph Beuys o Eva Hesse. Aquesta forma blana tan poc "elegant" és una elecció formal que té conseqüències irremeiables: un espai de llibertat basat en una manera de fer sense esbós previ que pren decisions o que assumeix riscos segons es treballa. Tots els teixits són resultat de creuar els fils de la trama amb els de l'ordit seguint un ordre determinat. Un conjunt de regles que és indispensable conèixer per endavant. Quan es tix no s'improvisa. Es decideix. Mentre en la pintura es pot vacil·lar o dubtar, en el teixit les correccions són impossibles i el temps compta. Mai sabrem la totalitat i la comprensió global que ha de guardar-se en la memòria fins al final. Un exercici d'abstracció múltiple que no es produeix en cap altra tècnica ni material.

I així, revolucionant el concepte mateix d'art contemporani i qüestionant la identitat pròpia com a artista, Teresa Lanceta recorre, a la vista de tota la seua creació plàstica, el límit del que es considera artístic, entenent que l'artesanía o les arts decoratives aconseguen la categoria d'art sense més adjectius.

Paracas és una tela pintada i brodada que serveix d'homenatge a la saviesa tèxtil de la cultura Paracas, una civilització precolombina del Perú que fabricava teixits tenyits amb tints naturals que han conservat els colors brillants durant més de dos mil anys. Aquest Paracas de Teresa Lanceta pertany a una sèrie d'obres titulada *Pinturas cosidas*, que indaguen què ocorre quan els teixits i els quadres pretenen composicions idèntiques. Una sèrie en la qual treballa amb la repetició de figures geomètriques des de la imprevisió que relaciona aquesta sèrie de *Pinturas cosidas* amb la tradició avantguardista de Paul Klee, com a esperit afí. Teresa Lanceta utilitza ací quadrats i rectangles, formes geomètriques que li suposen un gran esforç i que l'artista descriu com a formes de tornada, mentre el rombe i el triangle són formes d'anada, més volgudes i lliures per a ella.

A la manera dels mantells cerimonials de la cultura Paracas, aquesta tela pintada està profusament brodada. El color és el suport i dibuixa la forma, els motius es distribueixen de manera no jerarquitzada en la composició i l'espai. A més, sobre els rectangles de tela vivament acolorits en grocs, ocre, sienes, marrons, verds o blaus, una infinitat de motius cosits: ics, creus, fletxes, escales-recintes i mil ratlletes horitzontals i verticals, disposades en grup o en filera, són les anècdotes que acompanyen els cercles doblement cosits que travessen tota la composició. Un mapa poblat de signes com a imatge i com a descobriment d'una civilització antiga.

I darrere de cada puntada, la mà de l'artista/artesà que decideix arredonir la puntada, estirar-la o tensar el fil mentre resol, saltant-se les normes, com confrontar el fons i la superfície. Lanceta proposa un diàleg tens. La poderosa geometria del color marca visualment el ritme dels elements i amaga la subtileza del brodat en superfície: els motius es tornen transparents i suren. No hi ha un centre visual. Només una observació atenta descobreix certs patrons de brodat. Les escales recintes es disposen en tres fileres de quatre per damunt de cercles i de ratlles. Les formes geomètriques i orgàniques es combinen i es juxtaposen de la mateixa manera que el formal i el simbòlic. La tensió és consentida i s'esborren els límits entre el cosit i el pintat.

Sobre aquesta sèrie l'artista reflexiona: “Los pintores cubren el tejido obviándolo, convirtiéndolo en soporte pasivo mientras que, en las *Pinturas cosidas*, el tejido participa activamente en el resultado final ya que cualquier incursión pictórica se lava o se levanta para mostrar la tela. Los “papeles y telas cosidas” hablan de la superación de la debilidad y de la herida y su curación. Las transformaciones que sufren las telas, deterioros, cortes o agujeros se palian con técnicas textiles, zurcidos, parcheados, cosidos. Manipulaciones textiles que comparten protagonismo con el soporte, sea papel o tela”³.

Rosa María Castells González
Museu d'Art Contemporani d'Alacant

- 1. Teresa Lanceta investiga aquestes relacions en la seua tesi doctoral: Lanceta, T. (1998). *Franjas, triángulos y cuadrados: Estructuras de repetición*. [Tesi doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- 2. Lanceta, T., Enguita, N. (2016). *El rombo es un Horizonte*. Teresa Lanceta i Nuria Enguita Mayo. En: AA.VV. (2016). *Adiós al rombo*. Teresa Lanceta. [Catàleg d'exposició]. La Casa Encendida: Madrid, L'Alhondiga: Bilbao, 132.
- 3. Teresa Lanceta. *Pinturas cosidas*. Recuperat de <https://goo.gl/CDj1PG> (Consultat el cinc de març de 2018).

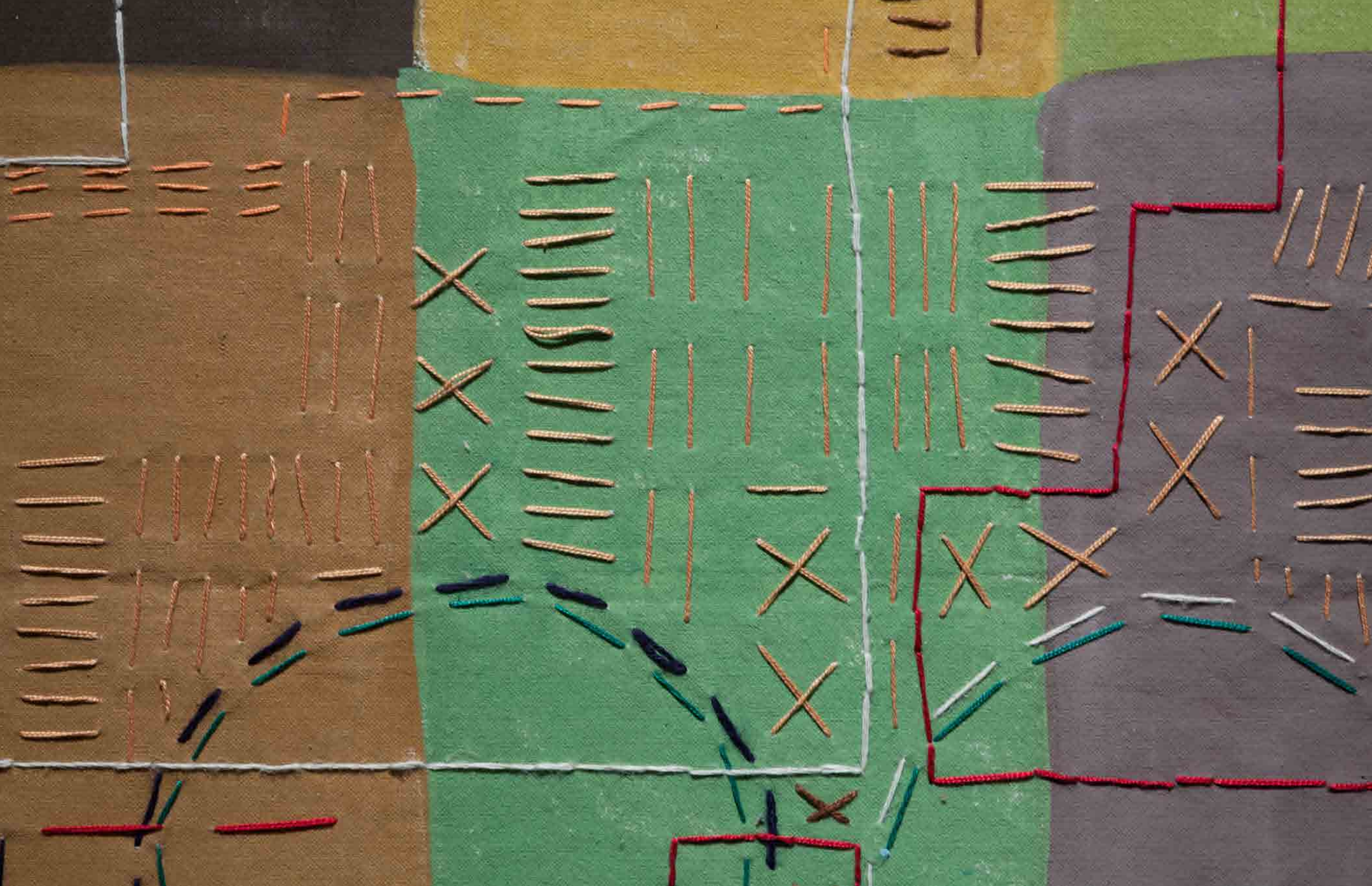
PARACAS

Paracas es un lienzo cosido y pintado. Pertenece a una serie de obras realizadas por la artista entre 1992 y 2007 denominada *Pinturas cosidas*. Se trata de una pieza histórica dentro de la producción de Teresa Lanceta realizada a finales de los años 90 que ya recoge la sabiduría de lo tejido pero advierte también del camino emprendido por la artista hasta hoy, la esencia de su interés plástico resuelta entre telas, pinturas e hilos.

Teresa Lanceta desarrolla desde los primeros años 70 hasta la actualidad, una producción artística en torno al tejido, un corpus de trabajo extraordinario tanto por su singularidad como por su rigurosa coherencia. En medio de las propuestas conceptuales de cariz político que se desarrollan en la Barcelona de sus inicios, la artista decide apostar por el tejido, primero de una forma intuitiva, atendiendo a la raíz popular de su trabajo y a la poética de los materiales, y después, firmemente convencida de lo vanguardista de su propuesta tradicional. Por varios motivos.

Lanceta tomó la decisión de tejer atraída/conmovida por una técnica ancestral que conoce y estudia en el Medio Atlas, en Marruecos, a mediados de los años 80. Allí convive con las mujeres que tejen mientras viven, mientras tienen hijos, mientras cocinan o cuidan la casa. Una técnica arraigada en la economía familiar transmisora de formas y mensajes que no se improvisa, que estructura el pensamiento mientras mide el tiempo o describe el paisaje mismo de cada pueblo primitivo. Teresa Lanceta descubre así la tradición lingüística de un código primigenio que se hereda y se perpetúa a través del tejido y que se convierte en universal mientras se emparenta con las vanguardias artísticas occidentales¹. Artistas como Matisse, Klee, Delaunay, Arp, Albers, etc. manifestaron su pasión por los textiles hasta hacerlos suyos descubriendo el hermetismo del lenguaje, la repetición de las formas, la importancia del fragmento y la ausencia del «yo» diluido entre las muchas manos tejedoras.

El trabajo colectivo es uno de los aspectos que más interesan a la artista. Confundiéndose y olvidándose de sí misma, Lanceta apuesta por el desplazamiento de la atención del artista individual al objeto de arte creado por muchas manos individuales. Fundamentalmente de mujeres. Lanceta reivindica el trabajo realizado por mujeres, generadoras de lenguaje y de arte, mujeres creadoras de un lenguaje artístico que, a través de sus tejidos, definen y transmiten la cultura a la que pertenecen. «Las tejedoras construyen un espacio humano a través del cual podemos entender qué es la creación artística y qué es el arte»². A Teresa no le interesa descontextualizar la práctica textil (como hicieron los postulados



feministas de los setenta) sino reivindicar el tejer allí donde se produce y su carácter útil de arte para la vida.

Otro factor de la práctica textil que atrae a Teresa Lanceta es la materialidad dúctil de los tejidos frente a la dureza de la escultura o pintura tradicional, aspecto reivindicado en los años setenta por artistas como Joseph Beuys o Eva Hesse. Esa forma blanda tan poco «elegante» es una elección formal que tiene consecuencias irremediables: un espacio de libertad basado en un modo de hacer sin boceto previo que toma decisiones o que asume riesgos según se trabaja. Todo tejido es resultado de cruzar los hilos de la trama con los de la urdimbre siguiendo un orden determinado. Un conjunto de reglas que es indispensable conocer de antemano. En el tejer no se improvisa. Se decide. Mientras en la pintura se puede vacilar o dudar, en el tejido las correcciones son imposibles y el tiempo cuenta. Nunca sabremos de la totalidad y la comprensión global debe guardarse en la memoria hasta el final. Un ejercicio de abstracción múltiple que no se produce en ninguna otra técnica ni material.

Y así, revolucionando el concepto mismo de arte contemporáneo y cuestionando su propia identidad como artista, Teresa Lanceta recorre, a la vista de toda su creación plástica, el límite entre lo que se considera artístico, entendiendo que la artesanía o las artes decorativas alcanzan la categoría de arte sin más adjetivos.

Paracas es un lienzo pintado y bordado que sirve como homenaje a la sabiduría textil de la cultura Paracas, una civilización precolombina de Perú que fabricaba tejidos teñidos con tintes naturales que han conservado los colores brillantes más de dos mil años. Este *Paracas* de Teresa Lanceta pertenece a una serie de obras titulada *Pinturas cosidas* que indagan qué sucede cuando tejidos y cuadros pretenden idénticas composiciones. Una serie en la que trabaja con la repetición de figuras geométricas desde la imprevisión que relacionan esta serie de *Pinturas cosidas* con la tradición vanguardista de Paul Klee, cual espíritu afín. Teresa Lanceta utiliza aquí cuadrados y rectángulos, formas geométricas que le suponen un gran esfuerzo y que la artista describe como formas de retorno, mientras el rombo y el triángulo son formas de ida, más queridas y libres para ella.

A la manera de los mantos ceremoniales de la cultura paracas este lienzo pintado está profusamente bordado. El color es el soporte y dibuja la forma, los motivos se distribuyen de forma no jerarquizada en la composición y el espacio. Y sobre los rectángulos de tela vivamente coloreados en amarillos, ocre, sienas, marrones, verdes o azules, un sinfín de motivos cosidos: equis, cruces, flechas, escaleras-recintos y mil rayitas horizontales y verticales,

dispuestas en grupo o en hilera, son las anécdotas que acompañan a los círculos doblemente cosidos que atraviesan toda la composición. Un mapa poblado de signos como imagen y descubrimiento de una antigua civilización. Y detrás de cada puntada, la mano del artista/artesano que decide redondear la puntada, estirla o tensar el hilo mientras resuelve, saltándose las normas, confrontar el fondo y la superficie. Lanceta propone un diálogo tenso. La poderosa geometría del color marca visualmente el ritmo de los elementos y esconde la sutileza del bordado en superficie: los motivos se vuelven transparentes y flotan. No hay un centro visual. Solo una atenta observación descubre ciertos patrones de bordado. Las escaleras recintos se disponen en tres hileras de cuatro por encima de círculos y rayas. Las formas geométricas y orgánicas se combinan y yuxtaponen del mismo modo que lo formal y lo simbólico. La tensión es consentida y se borran los límites entre lo cosido y lo pintado.

Sobre esta serie la artista reflexiona: «Los pintores cubren el tejido obviándolo, convirtiéndolo en soporte pasivo mientras que, en las «pinturas cosidas», el tejido participa activamente en el resultado final ya que cualquier incursión pictórica se lava o se levanta para mostrar la tela. Los «papeles y telas cosidas» hablan de la superación de la debilidad y de la herida y su curación. Las transformaciones que sufren las telas, deterioros, cortes o agujeros se palian con técnicas textiles, zurcidos, parcheados, cosidos. Manipulaciones textiles que comparten protagonismo con el soporte, sea papel o tela»³.

Rosa María Castells González
Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

1. Teresa Lanceta investiga estas relaciones en su tesis doctoral titulada *Franjas, triángulos y cuadrados: Estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX* (1998). [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
2. Lanceta, T., Enguita, N. (2016). *El rombo es un Horizonte. Teresa Lanceta y Nuria Enguita. En: Teresa Lanceta. Adiós al rombo* [catálogo de exposición]. La Casa Encendida: Madrid / Azkuna Zentroa: Bilbao, 132.
3. Teresa Lanceta. *Pinturas cosidas*. Recuperado de: <https://goo.gl/CDj1PG> (Consultado el cinco de marzo de 2018).

PARACAS

Paracas is a stitched and painted canvas. It belongs to a series of works made by the artist between 1992 and 2007 called *Pinturas cosidas* (Sewn Paintings). It is a historical piece in the production of Teresa Lanceta made at the end of the 90s which harvests the wisdom of weaving but also informs us of the path taken by the artist until today, the essence of her visual interest resolved amongst fabric, painting and thread.

From the early 70s to the present, Teresa Lanceta has been developing, an artistic production based on textiles, a body of work which is extraordinary both for its uniqueness and for its rigorous consistency. In the midst of the conceptual proposals of a political nature that developed in the Barcelona of her beginnings, the artist decided to take a chance on textiles, at first in an intuitive way, dealing with the popular roots of her work and the poetics of the material, and then, firmly convinced of the avant-garde nature of her “traditional” proposal. For many reasons.

Lanceta made the decision to weave attracted/moved by an ancestral technique which she learned about and studied in the Middle Atlas, in Morocco, in the mid 80's. There she lived with the women who weave while they live, while they have children, while they cook or tend the home. A technique rooted in a family economy that transmits forms and messages that are not improvised, that structure thought while measuring time or describing the very landscape of each primitive people. Teresa Lanceta discovers in this way the linguistic tradition of a primitive code that is inherited and perpetuated through weaving and that becomes universal whilst becoming related to the western artistic avant-garde¹. Artists such as Matisse, Klee, Delaunay, Arp, Albers, etc. showed their passion for textiles even making them theirs, discovering the hermeticism of the language, the repetition of the forms, the importance of the fragment and the absence of the “I” diluted amongst the many weaving hands.

Collective work is one of the facets that most interest the artist. Confusing and forgetting herself, Lanceta opts for the displacement of the attention from the individual artist to the art object created by many individual hands. Fundamentally by women. Lanceta vindicates the work carried out by women, generators of language and art, women creators of an artistic language who, through their textiles, define and transmit the culture to which they belong. “The weavers build a human space through which we can understand what artistic creation is and what art is”². Teresa is not interested in de-contextualizing the textile practice (as feminist postulates

of the seventies did) but to vindicate weaving there, where it is produced and its useful nature of *art for life*.

Another factor of textile practice that attracts Teresa Lanceta is the soft materiality of fabric compared to the hardness of sculpture or traditional painting, an aspect which was reclaimed in the seventies by artists such as Joseph Beuys or Eva Hesse. This soft form, so little “elegant” is a formal choice that has irremediable consequences: a space of freedom based on a way of doing without a prior sketch that makes decisions or takes risks whilst working. All weaves are the result of crossing the threads of the weft with those of the warp following a certain order. A set of rules that it is indispensable to know in advance. Weaving is not improvised. It is decided. Whilst in painting you can hesitate or doubt, in fabric corrections are impossible and time counts. We never know the entirety and the global understanding must be remembered until the end. An exercise in multiple abstraction that does not occur in any other technique or material.

And so, revolutionizing the very concept of contemporary art and questioning her own identity as an artist, Teresa Lanceta, in the light of all her artistic creation, crosses the boundary between what is considered art, understanding that craftsmanship or the decorative arts reach the category of art without any adjectives.

Paracas is a painted and embroidered canvas that serves as a tribute to the textile wisdom of the Paracas culture, a pre-Columbian civilization in Peru that manufactured fabrics dyed with natural dyes that have retained their bright colours for more than two thousand years. This *Paracas* by Teresa Lanceta belongs to a series of works entitled *Pinturas cosidas* that investigate what happens when fabrics and paintings claim identical compositions. A series in which she works from unpredictability with the repetition of geometric figures which relate this series of sewn paintings with the avant-garde tradition of Paul Klee, a kindred spirit. Here, Teresa Lanceta uses squares and rectangles, geometric shapes that involve a great effort for her and that the artist describes as forms of return, while the rhombus and triangle are ways of going, more cherished and free for her.

In the manner of the ceremonial mantles of the Paracas culture, this painted canvas is profusely embroidered. The colour is the support and draws the shape, the motives are distributed in a non-hierarchical way in the composition and in the space. And on the brightly coloured rectangles of cloth in yellows, ochres, siennas, browns, greens or blues, an endless number of sewn motifs: Xs, crosses, arrows, stair-precincts and a thousand horizontal

and vertical lines, arranged in groups or in rows, they are the anecdotes that accompany the doubly stitched circles which cross the whole composition. A map populated with signs as an image and discovery of an ancient civilization. And behind each stitch, the hand of the artist/craftsperson who decides to round the stitch, stretch or tighten the thread while, skipping the rules, she resolves to confront the background and the surface. Lanceta proposes a tense dialogue. The powerful geometry of the colour visually marks the rhythm of the elements and hides the subtlety of the embroidery on the surface: the motifs become transparent and float. There is no visual centre. Only an attentive observation discovers certain patterns of embroidery. The staircase enclosures are arranged in three rows of four above circles and stripes. The geometric and organic forms are combined and juxtaposed in the same way as the formal and the symbolic. The tension is consented and the limits between what is sewn and painted are erased.

The artist reflects about this series: “Painters cover fabric neglecting it, turning it into a passive support while, in the “stitched paintings”, the fabric participates actively in the final result since any pictorial incursion is washed or raised to show the canvas. The “stitched papers and fabrics” speak of overcoming weakness and of the wound and its healing. The transformations undergone by the fabrics, deteriorations, cuts or holes are covered with textile techniques, darned, patched, sewn. Textile manipulations that share prominence with the support, be it paper or fabric”³.

Rosa María Castells González
Curator in the Museum of Contemporary Art of Alicante

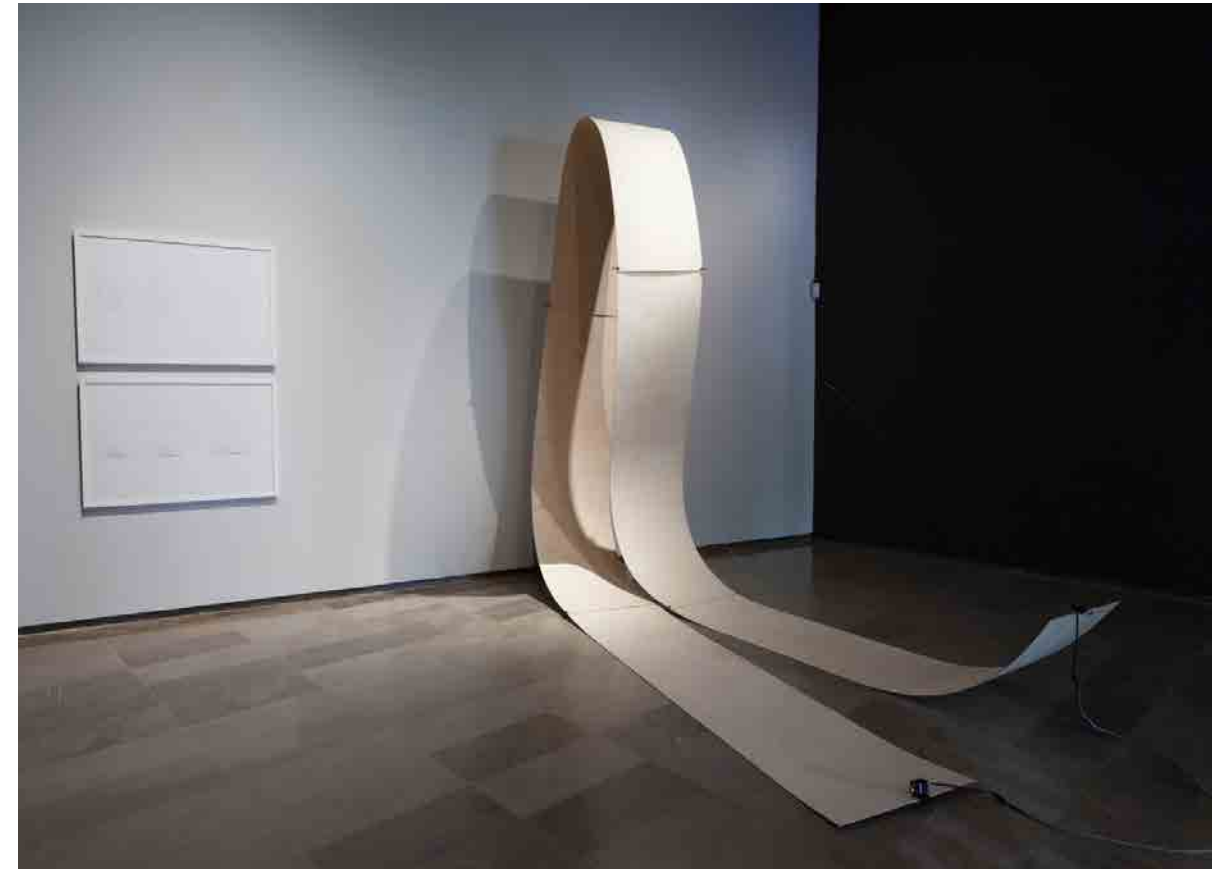
1. Teresa Lanceta investigates these relationships in her PhD thesis titled *Franjas, triángulos y cuadrados: Estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX*, 1998:. Complutense University of Madrid
2. Lanceta, T., Enguita, N. (2016). *El rombo es un Horizonte. Teresa Lanceta y Nuria Enguita. En: Teresa Lanceta. Adiós al rombo* [catálogo de exposición]. La Casa Encendida: Madrid / Azkuna Zentroa: Bilbao. 132.
3. Teresa Lanceta. *Pinturas cosidas*. Recovered from <https://goo.gl/CDj1PG> (Last access 05/03/20018).

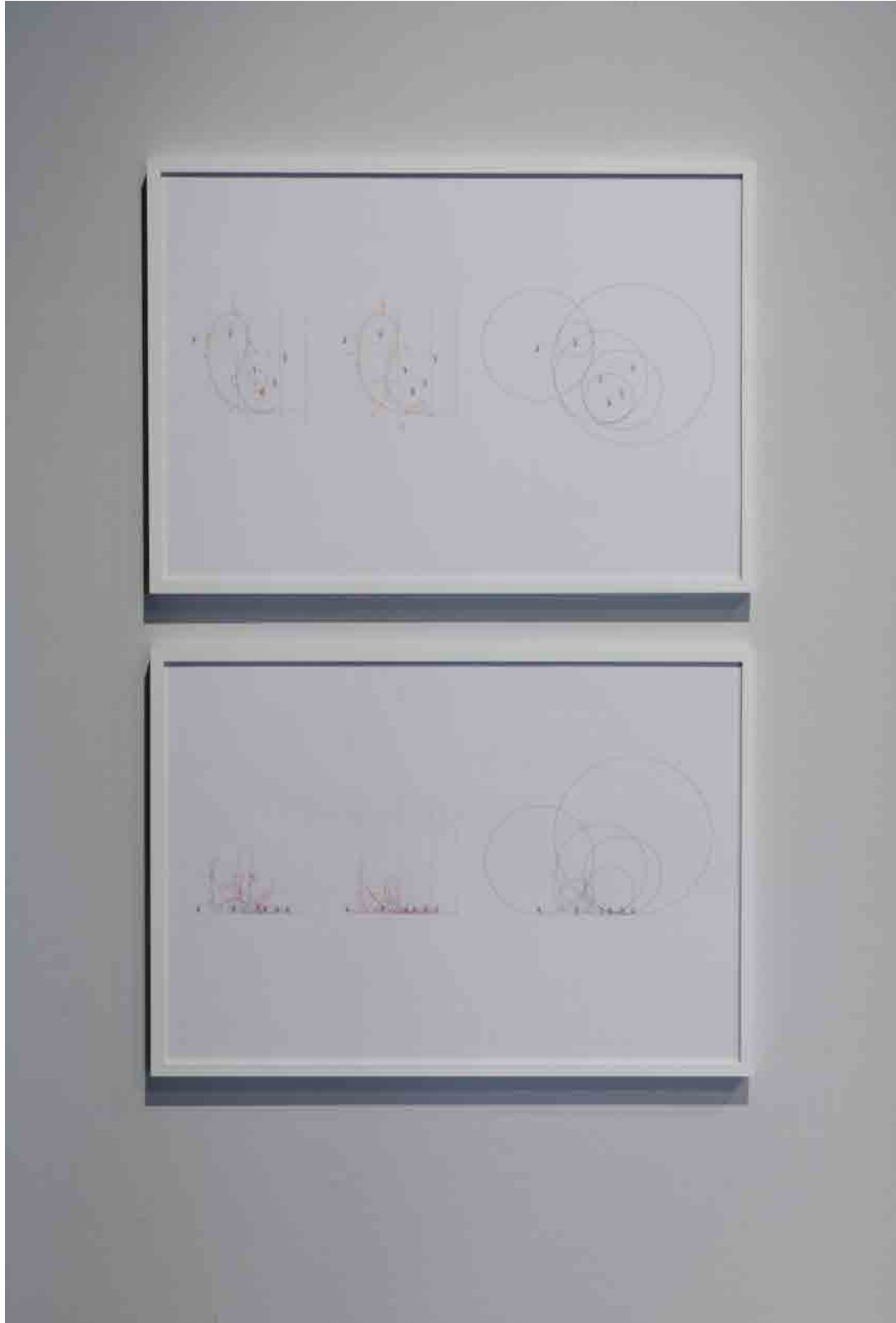
MOISÉS MAÑAS

Elda, 1973

Structure 3#. 2017

Escultura de fusta sonora electro-mecànica
controlada per ordinador. Dimensions variables





MOISÉS MAÑAS. ESTRUCTURES CINÈTIQUES: ASSEMBLATGE D'ART I TECNOLOGIA

El gran repte de l'artista hui és reinventar un procés de creació, producció i distribució en un món on la globalització; l'instant i el *clic* s'han convertit en vertaders protagonistes¹. La tecnologia, reflex de la pluralitat de disciplines i de les possibilitats creatives a l'abast dels artistes, serà un punt d'inflexió en un escenari de producció cada vegada més transversal i heterogeni. En aquest complex context destaca el treball de Moisés Mañas, que reafirma: «No faig art del futur, és l'art de hui, les possibilitats de l'art hui». Interdisciplinari, crític i innovador, el creador alacantí s'ha convertit en un referent de l'art digital nacional.

Moisés Mañas és un artista multimèdia, desenvolupa el seu treball per mitjà d'instal·lacions interactives, art en xarxa, audioinstal·lacions i art electrònic des de 1996. Informàtica, programació, escultura o vídeo, si és que encara podem excloure unes disciplines de les altres, s'entrellacen en un conjunt multidisciplinari ple d'interferències².

VAL Mañas reflexiona en la seua obra sobre el concepte d'objecte, estructura i escultura, i els concep no només com a cossos per a modelar o esculpir, sinó com a mecanismes interdisciplinaris amb els quals reflectir la societat tecnocràtica en què vivim. La sèrie *Estructuras de entretenimiento* (2017), presentada per primera vegada en la galeria valenciana Rosa Santos, és l'últim exemple en què porta al punt més àlgid aquest concepte. L'objecte es presenta a l'espectador en la seua condició inerta, obra de l'assemblatge industrial, però l'artista el dota d'una dimensió cinètica nova gràcies al control informàtic, i aconsegueix així que interactue amb l'espai o amb l'espectador. *Structure n° 3* és potser l'obra més complexa de la sèrie; una estructura sonora amb acció per mitjà de motors activats de manera electrònica. L'artista construeix una enorme corba de fusta fina (bedoll finlandés), assemblada amb microgats d'acer, que crea una enorme paràbola encaixada entre el sòl i el sostre de la sala. Mañas proposa un doble joc mitjançant una única estructura: d'una banda, un complex estudi formal per a crear una paràbola impossible encaixada en el mur, i d'altra, un mecanisme invisible possible per l'ús de tecnologia digital, amb la qual aconsegueix dotar-la de moviment i so propis.

Atenent a l'estudi formal, l'obra presenta una enorme corba allotjada en una sala d'exposicions, una estructura impossible, resultat d'un estudi de pesos i tangències que l'artista evidència exposant a pocs metres de l'obra. Es tracta d'una exquisida arquitectura dins d'una arquitectura, una corba perfecta

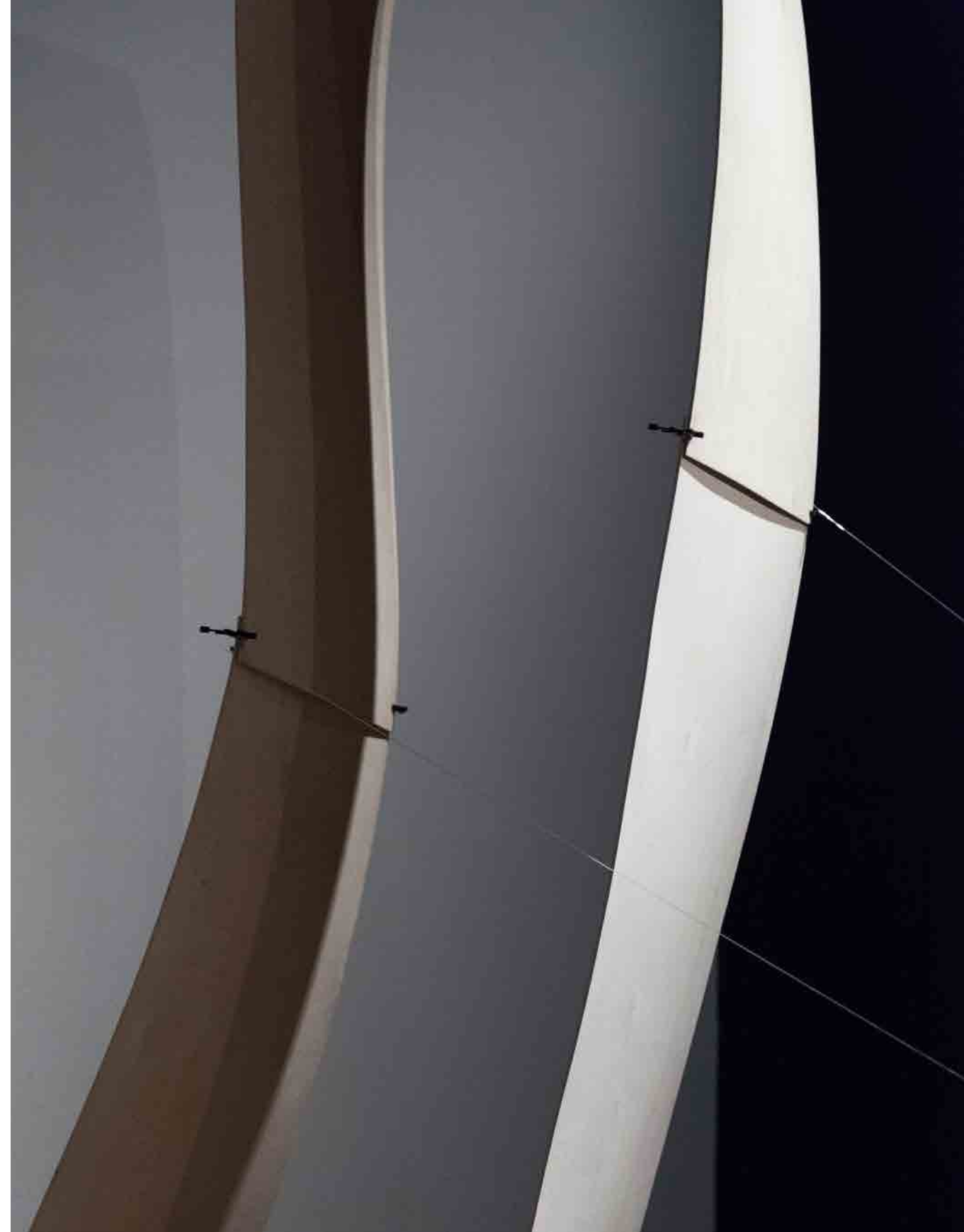
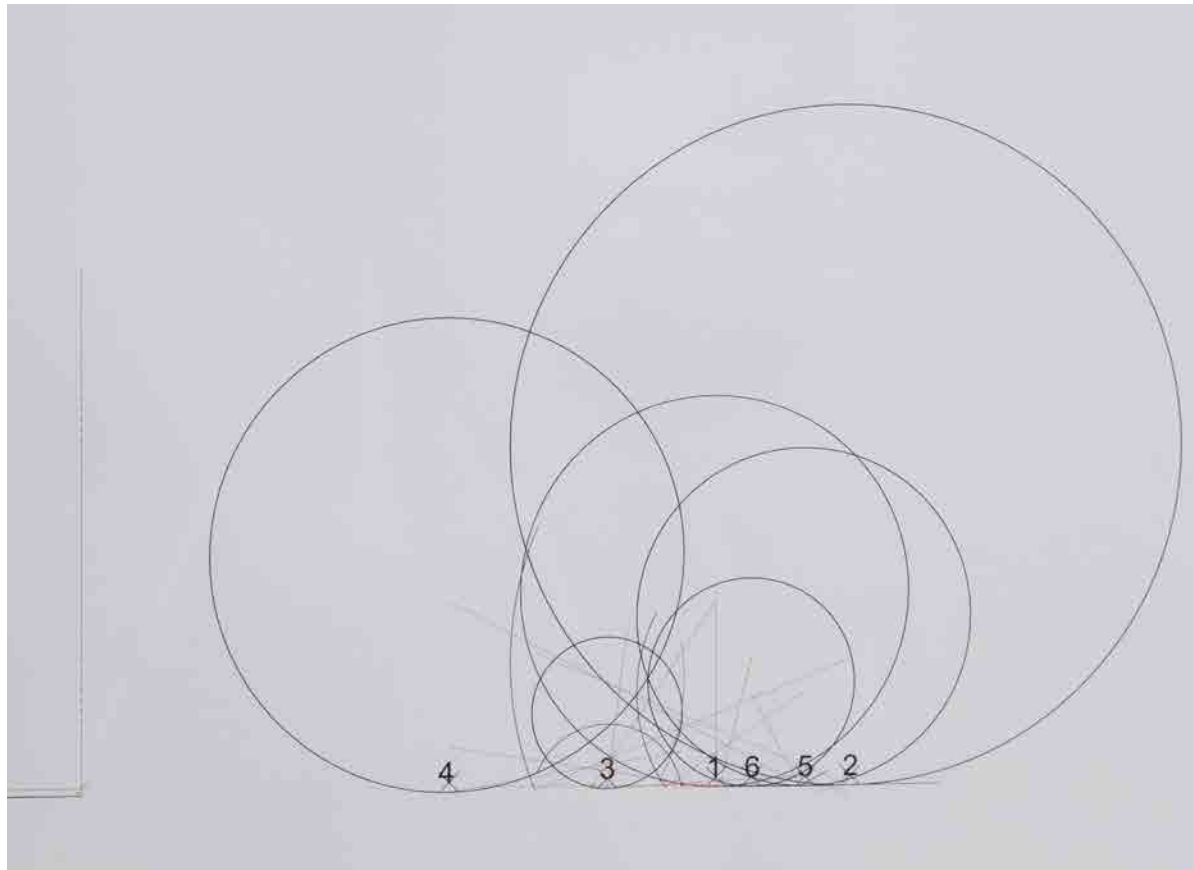
ancorada amb tensors al mur, que es precipita davant de nosaltres. La seua forma retrotrau a un intent fallit de banda de Möbius, o fins i tot a una pista de *skate*, joc que de nou podria remuntar a la idea d'«entreteniment» que tanca la sèrie³.

No obstant això, la contemplació de l'objecte es veu interrompuda en aquest cas per la juxtaposició d'un entramat de tecnologies que, gràcies a la programació digital, doten a l'obra de moviment, un gest únic, que narra física i sonorament aquelles qualitats intrínseques del material, de manera que crea una barreja perfecta entre mecànica, electrònica i naturalesa. L'assemblatge, com al llarg de la trajectòria de Mañas, serveix per a evidenciar com allò industrial ha trencat amb la idea clàssica d'art, i ha aconseguit unir la idea de l'escultura tradicional, situada en el seu espai natural, amb el procés de mecanització industrial, que en aquest cas serveix per a descobrir dimensions noves, però mai un ús o finalitat. L'obra és una estructura sonora que al seu torn adquireix moviment propi, un microgest que evidencia allò que l'home, l'espectador, no pot sentir o veure. La paràbola s'activa per a regalar-nos, de manera augmentada, el so de la pròpia fusta en plegar-se, un so que irradia tensió i que accentua la fragilitat de l'estructura, quasi com si un gest errat poguera fer que la gravetat precipitara la corba davant de nosaltres. L'espectador percep el moviment de l'estructura sense que ho puga evitar, com a rol reflexiu d'un món industrial que cobra vida pròpia⁴. L'obra, resultat d'un procés de mecanització, perd en part la seua condició de cos inert, ja que aconsegueix interactuar amb l'espai gràcies a una màquina i no a l'acció humana. Fins i tot el seu creador, després de la posada a punt del programa informàtic, passa a ser un simple espectador. Al contrari que en altres exemples de la seua producció, com ara *Congratulations, we lost the image* (2004), o *Around* (2012), ací el públic no aconsegueix interactuar directament amb l'obra.

L'ús de la tecnologia es torna indispensable en la trajectòria de Mañas, ja que és el punt de partida sobre el qual reflexionar i sobre el qual reflectir la societat actual, i li serveix, a més, com a evidència del fet que l'art ha aconseguit superar qualsevol dogmatisme clàssic, obrint-se a nous horitzons. En aquest escenari *transmèdia*, la destresa manual no serà l'únic distintiu per als artistes, ja que la tècnica, el processament de dades o la informàtica, seran igualment importants per a aconseguir projectes innovadors. Interrelació i connexió, tecnologia, escultura, forma, una mirada crítica al nostre entorn i l'assemblatge de totes aquestes idees dona com resultat un complex trencaclosques, que llança a l'aire preguntes noves que ens continuen sorgint, i tot això mentre la paràbola geganta continua amb el seua hipnotitzant moviment sonor.

Juan Antonio Herrero Íñiguez
Gestor cultural

1. Rekalde Izaguirre, J. (2011). Arte contemporáneo e innovación tecnológica. *Fabrikart*, 10, 214-227.
2. Per a explorar millor la idea d'interferències i tecnologia en l'art en el context valencià: Silvestre, R. (2013). *Precedentes de las poéticas de la Globalización desde el contexto artístico valenciano*. València: Universitat de València.
3. Forriols, R. (2017). "Estructuras de entretenimiento. Instrucciones de uso", en: <http://www.rosasantos.net/exposicion/moises-manas/> (Consultat l'1 d'abril de 2018)
4. En referència a la idealització dels objectes, podem rescatar el concepte de el «parlamento de las cosas», una de les referències més recurrents en la trajectòria de Mañas, recollit en: Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.



MOISÉS MAÑAS. ESTRUCTURAS CINÉTICAS: ENSAMBLAJE DE ARTE Y TECNOLOGÍA

El gran reto del artista hoy es reinventar un proceso de creación, producción y distribución en un mundo donde la globalización, el instante y el *clíc* se han convertido en verdaderos protagonistas¹. La tecnología, reflejo de la pluralidad de disciplinas y posibilidades creativas al acceso de los artistas, será un punto de inflexión en un escenario de producción cada vez más transversal y heterogéneo. En este complejo contexto destaca el trabajo de Moisés Mañas, que reafirma «No hago arte del futuro, es el arte de hoy, las posibilidades del arte hoy». Interdisciplinar, crítico e innovador, el creador alicantino se ha convertido en un referente del arte digital nacional.

Moisés Mañas es un artista multimedia, desarrolla su trabajo a través de instalaciones interactivas, arte en red, audio instalaciones y arte electrónico desde 1996. Informática, programación, escultura o vídeo, si es que todavía podemos excluir unas disciplinas de las otras, se entrelazan en un conjunto multidisciplinar lleno de interferencias².

CAST

Mañas reflexiona en su obra sobre el concepto de objeto, estructura y escultura, concibiéndolos no sólo como cuerpos que modelar o esculpir, sino como mecanismos interdisciplinares con los que reflejar la sociedad tecnocrática en que vivimos. La serie *Estructuras de entretenimiento* (2017), presentada por primera vez en la galería valenciana Rosa Santos, es el último ejemplo donde lleva al culmen este concepto. El objeto se presenta al espectador en su condición inerte, obra del ensamblaje industrial, pero el artista dota al mismo de una nueva dimensión cinética gracias al control informático, consiguiendo así que interactúe con el espacio o el espectador. *Structure* nº 3 es quizás la obra más compleja de la serie; una estructura sonora con acción mediante motores activados de forma electrónica. El artista construye una enorme curva de madera fina (abedul finlandés), ensamblada con microgatos de acero, que crea una enorme parábola encajada entre el suelo y el techo de la sala. Mañas propone un doble juego a través de una sola estructura: por un lado, un complejo estudio formal para crear una parábola imposible encajada en el muro, y por otro, un mecanismo invisible dado por el uso de tecnología digital, con la que consigue dotar a la misma de movimiento y sonido propios.

Atendiendo al estudio formal, la obra presenta una enorme curva alojada en una sala de exposiciones, una estructura imposible, resultado de un estudio de pesos y tangencias que el artista evidencia exponiendo a pocos metros de

la obra. Se trata de una exquisita arquitectura dentro de una arquitectura, una curva perfecta anclada con tensores al muro que se precipita ante nosotros. Su forma retrotrae a un fallido intento de cinta de Moebius, o incluso a una pista de *skate*, juego que de nuevo podría retrotraer a la idea de «entretenimiento» que encierra la serie³.

Sin embargo, la contemplación del objeto se ve interrumpida en este caso por la yuxtaposición de un entramado de tecnologías que, gracias a la programación digital, dotan a la obra de movimiento, un gesto único, que narra física y sonoramente aquellas cualidades intrínsecas del material, creando una mezcla perfecta entre mecánica, electrónica y naturaleza. El ensamblaje, como a lo largo de la trayectoria de Mañas, sirve para evidenciar cómo lo industrial ha roto con la idea clásica de arte, consiguiendo unir la idea de la escultura tradicional, situada en su espacio natural, con el proceso de mecanización industrial, que en este caso sirve para descubrir nuevas dimensiones, pero nunca un uso o finalidad. La obra es una estructura sonora que a su vez adquiere movimiento propio, un microgesto que evidencia aquello que el hombre, el espectador, no puede oír o ver. La parábola se activa para regalarnos, de forma aumentada, el sonido de la propia madera al plegarse, un sonido que irradia tensión y que acentúa la fragilidad de la estructura, casi como si un gesto errado pudiese hacer que la gravedad precipitase la curva ante nosotros.

El espectador percibe el movimiento de la estructura sin poder evitarlo, como rol reflexivo de un mundo industrial que cobra vida propia⁴. La obra, resultado de un proceso de mecanización, pierde en parte su condición de cuerpo inerte, pues consigue interactuar con el espacio gracias a una máquina y no a la acción humana. Incluso su creador tras la puesta a punto del programa informático, pasa a ser un simple espectador. Al contrario que en otros ejemplos de su producción, como *Congratulations, we lost the image* (2004), o *Around* (2012), aquí el público no consigue interactuar directamente con la obra.

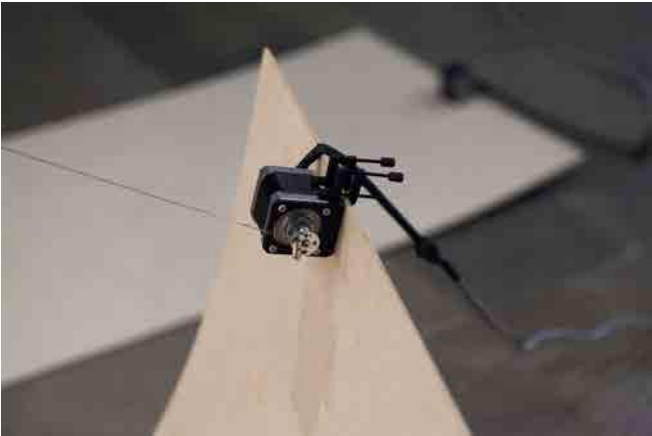
El uso de la tecnología se vuelve indispensable en la trayectoria de Mañas, ya que es el punto de partida sobre el que reflexionar y reflejar la sociedad actual, sirviéndole además como evidencia de que el arte ha conseguido superar cualquier dogmatismo clásico, abriéndose a nuevos horizontes. En este escenario *transmedia*, la destreza manual no será la única cualidad para los artistas, ya que la técnica, el procesamiento de datos o la informática, serán igualmente importantes para conseguir proyectos innovadores. Interrelación y conexión, tecnología, escultura, forma, una mirada crítica a nuestro entorno y el ensamblaje de todas esas ideas da como resultado

un complejo rompecabezas, que lanza al aire nuevas preguntas que nos siguen surgiendo, y todo ello mientras la gigante parábola continúa con su hipnotizante movimiento sonoro.

Juan Antonio Herrero Íñiguez
Gestor cultural

- 1. Rekalde Izaguirre, J. (2011). Arte contemporáneo e innovación tecnológica. *Fabrikart*, 10, 214-227.
- 2. Para explorar mejor la idea de interferencias y tecnología en el arte en el contexto valenciano: Silvestre, R. (2013). *Precedentes de las poéticas de la Globalización desde el contexto artístico valenciano*. València: Universitat de València.
- 3. Forriols, R. (2017). “Estructuras de entretenimiento. Instrucciones de uso”, en: <http://www.rosasantos.net/exposicion/moises-manas/> (Última visualización 01/04/2018)
- 4. En referencia a la idealización de los objetos, podemos rescatar el concepto del “parlamento de las cosas”, una de las referencias más recurrentes en la trayectoria de Mañas, recogido en: Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

CAST



MOISÉS MAÑAS. KINETIC STRUCTURES: ASSEMBLAGE OF ART AND TECHNOLOGY

The great challenge of the artist today is to reinvent a process of creation, production and distribution in a world where globalization, immediacy and the click have become the true protagonists¹. Technology, reflection of the plurality of disciplines and creative possibilities available to artists, will be a turning point in an increasingly transversal and heterogeneous production scenario. In this complex context the work of Moisés Mañas stands out, who reaffirms “I do not do future art, it is the art of today, the possibilities of art today”. Interdisciplinary, critical and innovative, the creator from Alicante has become a benchmark of national digital art.

Moisés Mañas is a multimedia artist, and has been developing his work in interactive installations, audio installations, net art and electronic art since 1996. Computer science, programming, sculpture or video, if these disciplines can still be excluded from each other, are intertwined in a multidisciplinary combination full of interference².

ENG

Mañas reflects in his work on the concept of the object, structure and sculpture, conceiving them not only as bodies to be modelled or sculpted, but as interdisciplinary mechanisms with which to reflect the technocratic society in which we live. The series *Estructuras de entretenimiento (Entertainment Structures, 2017)*, presented for the first time in the Rosa Santos gallery in Valencia, is the latest example in which this concept culminates. The object is presented to the viewer in an inert condition, a work of industrial assembly, but the artist gives it a new kinetic dimension via computer control, thus achieving an interaction with the space or the viewer. *Structure No. 3* is perhaps the most complex work of the series; a sound structure which is moved by electronically activated motors. The artist built an enormous curve of fine wood (Finnish birch), assembled with steel micro-caps, which creates a huge parabolic dish embedded between the floor and the ceiling of the room. Mañas proposes a double game through a single structure: on the one hand, a complex formal study to create an impossible parabolic dish embedded in the wall, and on the other, an invisible mechanism possible through the use of digital technology, with which he manages to endow it with its own movement and sound.

Dealing with a formal study, the work presents an enormous curve housed in an exhibition space, an impossible structure, the result of a study of weights and tangencies that the artist makes evident exhibiting them a few metres away from the work. It is an exquisite architecture within an architecture, a

perfect curve anchored with tensors to the wall that is falling towards us. Its form goes back to an unsuccessful attempt to make a Moebius' strip, or even to a skate track, a game that could once again take us back to the idea of “entertainment” contained by the series³.

However, the contemplation of the object is interrupted in this case by the juxtaposition of a network of technologies that, thanks to digital programming, give movement to the piece, a unique gesture, which physically and sonically narrates those intrinsic qualities of the material, creating a perfect mix between mechanics, electronics and nature. As throughout the whole trajectory of Mañas, the assembly serves to show how the industrial has broken with the classical idea of art, and manages to unite the idea of traditional sculpture, located in its natural space, with the processes of industrial mechanization, which in this case serve to uncover new dimensions, but never a use or purpose. The work is a sound structure that in turn acquires its own movement, a micro-gesture that makes clear what the man, the spectator, can not hear or see. The dish is activated to give us, in an augmented way, the sound of the wood itself when folding, a sound which radiates tension and that accentuates the fragility of the structure, almost as if a false move could cause gravity to precipitate the curve before us.

The viewer perceives the movement of the structure without being able to avoid it, as a reflective part of an industrial world that takes on a life of its own⁴. The work, result of a mechanization process, partly loses its condition of inert body since it manages to interact with the space thanks not to human action but to a machine. Even its creator, after the development of the computer programme, becomes a mere spectator. Unlike other examples of his production, such as *Congratulations, we lost the image* (2004), or *Around* (2012), here the public cannot interact directly with the work.

The use of technology is indispensable in Mañas' career, since it is the starting point from which he ponders and reflects contemporary society, also serving him as evidence that art has managed to overcome any classical dogmatism, opening up to new horizons. In this *trans-media* scenario, manual dexterity will not be the only quality for artists, since technology, data processing or computer science will be equally important in creating innovative projects. Interrelation and connection, technology, sculpture, form, a critical look at our environment and the assembly of all those ideas results in a complex puzzle, which throws in the air new questions that continue to concern us, and all of this while the giant dish continues with its hypnotising sound movement.

Juan Antonio Herrero Íñiguez
Cultural manager

1. Rekalde Izaguirre, J. (2011). Arte contemporáneo e innovación tecnológica. *Fabrikart*, 10, 214-227.
2. To explore more deeply the idea of interference and technology in art in the Valencian context: Silvestre, R. (2013). *Precedentes de las poéticas de la Globalización desde el contexto artístico valenciano*. València: Universitat de València.
3. Forriols, R. (2017). "Estructuras de entretenimiento. Instrucciones de uso", en: <http://www.rosasantos.net/exposicion/moises-manas/> (Last access 01/04/2018)
4. In reference to the idealization of objects, we can rescue the concept of the "parliament of things", one of the most recurrent references in the trajectory of Mañas, collected in: Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

HUGO MARTÍNEZ-TORMO

València, 1979

3DsoundPrinter_Plastic Bag. 2017

Instal·lació electromecànica sonora. Dimensions variables.





EL SOROLL DE LES PREGUNTES

Es demana a l'art que el que és habitual i familiar es barregen dins d'aquest amb el que és meravellós. On només hi ha el que és habitual, no hi ha art, i on només hi ha el que és meravellós, és una màgia que no ens emociona. Ens agrada veure lligats en una obra d'art els aspectes molt reals i els molt estranys (íntimament barrejats).

Jean Dubuffet. *Escritos sobre arte*

3DsoundPrinter_Plastic Bag, elaborada el 2017, és una obra que transita, sens dubte, per aquesta regió del que és simbòlic en què es creuen, de manera inquietant, els factors reals i els imaginaris. Seguint l'empremta de la tradició més transgressora de les primeres avantguardes, posa al servei de l'*ecoart*, cent anys després del naixement del *ready-made*, el recurs de la ironia dadaïsta en un escenari diferent, encara que potser no tant: el de les albors d'un segle XXI que no és el que prometia, sinó que és un temps d'incerteses, de crisi profunda, d'amenaça global, d'una possible avantsala d'un col·lapse, en aquest cas mediambiental, però també d'envergadura planetària.

La narrativa d'aquesta obra ens trasllada d'una banda als paràmetres estètics de la *descontextualització* avantguardista de l'objecte quotidià, a *priori* no categoritzat com a artístic. En aquest cas, una impressora 3D nova (no de deixalla) desmuntada, *desconstruïda* i readaptada a una funcionalitat aparentment absurda: remoure cinc bosses de plàstic (també noves). És absurd des del punt de vista d'una normalitat tecnològica suposada, identificada amb el mite modern del poder humà il·limitat de dominació sobre el medi. Maquinària absurda però que *funciona*, que es resignifica com a mecanisme *ecofàctic*, amb una dimensió política, crítica, fent ressò del desastre que ja està ací, visible metafòricament en aquestes bosses de plàstic insidioses que ho inunden tot, que aïlladament semblen febles, mal·leables i dominables, que sumades a tones i tones de residus, però, ja constitueixen en els oceans, com denuncien els grups ecologistes, un sisé continent. Aquest càncer de les deixalles que migren sense control té una simple bossa de plàstic com a símptoma, el símptoma de la *distòpia postecològica*: una *contrautopia*, una realitat del mal nova, sense valors, definitivament deshumanitzada.

Davant de l'amenaça, i per què no, l'art; potser l'art amb minúscules, sense algares narcisistes: l'art del gest eticoestètic, el granet d'arena que aporta una reflexió visual humil però sencera, conseqüent, inusitadament digna.

Aquest tipus de gest no es deixa portar ací per l'expressivitat subjectiva, sinó que interpel·la cara a cara, honestament, el subjecte col·lectiu de què el propi artista se sent part. Per aquest motiu, encara manejant una poètica de l'estranyesa, és tan important fer-se entendre en els actes públics que són una crida a la consciència col·lectiva. L'obra és una excusa per a raonar fora dels límits de la *normalitat* quotidiana i de la utopia tecnològica (la impressora que imprimeix objectes 3D i que promet materialitzar tot tipus de *somnis* de consum). Però *3DsoundPrinter_Plastic Bag*, amb la descomposició de la impressora, no persegueix l'evasió de la realitat, sinó convidar a veure les coses d'una altra manera, desenfocar per a posar el focus en un altre punt, amb un altre enquadrament que ens faci veure que hi ha altres realitats. Aquesta operació exigeix un exercici de distanciament, una disciplina d'anàlisi, fins i tot de desdoblament. La realitat (les seues representacions) ha de ser multiplicada per mitjà de la tautologia, per a desarmar la ideologia, per a fer veure que una altra realitat és possible.

Així, veiem en la instal·lació artística de *3DsoundPrinter_Plastic Bag* un escenari conceptual, tautològic, en el qual xoquen i conviuen les bosses de plàstic «reals» juntament amb un prototip *disfuncional* de bossa de plàstic, tancat en una caixa de metacrilat, prototip que ha sigut imprès amb aquesta mateixa impressora 3D que ara es presenta disseccionada i recomposta, els cinc motors de la qual, penjats en sèrie a la paret i connectats al microcontrolador i a una pantalla LCD (aquests en un pedestal), remouen les cinc bosses de plàstic blanques, noves de trinka, sense màcula d'ús ni de publicitat. A més, en aquesta mateixa paret cognitiva blanca penja emmarcada la fotografia d'una bossa de plàstic de deixalla real, usada. El resultat d'aquesta escenografia exquisida, cuidada i neta és un paisatge ordenat d'artificis visuals i també de sons, ja que el moviment dels motors, transmés a unes varetes que s'arremolinen a l'interior de les bosses de plàstic, genera un soroll ambiental subtil, inquietant, monòton, tan industrial com real i, fins i tot, ja *natural*. I ací, en l'encreuament entre les despulles crepusculars de la realitat i de l'alba de l'estranyesa i de la incertesa, s'encén la flama de les preguntes, del qüestionament, aquest foc que constitueix l'autèntic tret diferencial de l'humà, més enllà de la capacitat per a transformar el món.

Preguntes com: Què farem amb la tecnologia? Deixarem que ens arrase com un vendaval aquest monstre de Frankenstein que se'ns ha anat de les mans? Què li podem exigir a la política? Quina és la nostra part de responsabilitat amb el que està passant, la responsabilitat de cada u de nosaltres, dels qui, en conjunt, depén el futur del nostre planeta i, amb aquest, la felicitat dels nostres fills i néts i el futur de la humanitat com a espècie? No importa què pot passar, com acabe el paisatge que tinguem demà o despús-demà? Segur que no podem fer res sobre aquest tema?

Hugo Martínez-Tormo, com a artista-enginyer, no ens ofereix respostes còmodes. Ens ofereix soroll per a estimular el pensament. Des del pessimisme, ens mostra cruïlles entre realitats no tan alienes que es poden trobar, com ara l'art, la ciència, la tecnologia i l'ecologia, les muralles disciplinàries de les quals han de ser derrocades si volem aportar alguna cosa nova i bona. Perquè el pessimisme no necessàriament s'ha de deixar arrossegar pel nihilisme. Ni està renyit amb l'aspecte lúdic (com a expressió de l'alegria de viure) ni menys encara amb l'ètica. Tal com plantejava H. Jonas per a una ètica no utòpica: «al principi d'esperança oposem nosaltres no el principi de temor, sinó el principi de responsabilitat. Però sens dubte el temor forma part de la responsabilitat tant com l'esperança»¹. En aquest sentit convergeixen en Hugo Martínez-Tormo els vectors del compromís sostenible, el joc i el respecte radical al que és bell i està viu, ja que la seua vindicació ressona, com un desafiament, per davall del soroll de les incerteses.

Miguel Ángel García i Ferrer
Centre Específic d'Educació a Distància de la Comunitat Valenciana

1. Jonas, H. (2015). *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona: Herder, 3566.



EL RUIDO DE LAS PREGUNTAS

Se pide al arte que lo habitual y lo familiar se mezclen dentro de él con lo maravilloso. Donde sólo hay lo habitual no hay arte y donde solamente existe lo maravilloso, es una magia que no nos emociona. Nos gusta ver ligados en una obra de arte lo muy real y lo muy extraño (íntimamente mezclados).

Jean Dubuffet. *Escritos sobre arte*

3DsoundPrinter_Plastic Bag, realizada en 2017, es una obra que transita, sin duda, por esa región de lo simbólico en la que se cruzan, de manera inquietante, lo real y lo imaginario. Siguiendo la estela de la tradición más transgresora de las primeras vanguardias, pone al servicio del *ecoarte*, cien años después del nacimiento del *ready-made*, el recurso de la ironía dadaísta, en un escenario distinto aunque quizás no tanto: el de los albores de un siglo XXI que no es lo que prometía, sino un tiempo de incertidumbres, de crisis profunda, de amenaza global, posible antesala de un colapso, en este caso medioambiental, pero también de envergadura planetaria.

CAST

La narrativa de esta obra nos traslada por un lado a los parámetros estéticos de la *descontextualización* vanguardista del objeto cotidiano, *a priori* no categorizado como artístico. En este caso, una impresora 3D nueva (no de desecho) desmontada, *deconstruida* y readaptada a una funcionalidad aparentemente absurda: remover cinco bolsas de plástico (también nuevas). Absurdo desde el punto de vista de una supuesta normalidad tecnológica, identificada con el mito moderno del ilimitado poder humano de dominación sobre el medio. Maquinaria absurda pero que *funciona*, que se resignifica como mecanismo *ecofáctico*, con una dimensión política, crítica, haciendo eco del desastre que ya está ahí, visible metafóricamente en esas insidiosas bolsas de plástico que todo lo inundan, que aisladamente parecen débiles, maleables y dominables, pero que sumadas a toneladas y toneladas de residuos, constituyen ya de hecho en los océanos, como denuncian los grupos ecologistas, un sexto continente. Ese cáncer de los desechos que migran sin control tiene en una simple bolsa de plástico su síntoma, el síntoma de la *distopía postecológica*: una *contra-utopía*, una nueva realidad del mal, sin valores, definitivamente deshumanizada.

Frente a la amenaza, por qué no, el arte; quizás el arte con minúsculas, sin algaradas narcisistas: el arte del gesto ético-estético, el granito de arena que aporta una reflexión visual humilde pero entera, consecuente, inusitadamente digna. Ese tipo de gesto no se deja llevar aquí por la expresividad subjetiva,



sino que interpela cara a cara, honestamente, al sujeto colectivo del que el propio artista se siente parte. De ahí que, aún manejando una poética del extrañamiento, sea tan importante hacerse entender en los actos públicos que son un llamamiento a la conciencia colectiva. La obra es una excusa para razonar fuera de los límites de la *normalidad* cotidiana y de la utopía tecnológica (la impresora que imprime objetos 3D y que promete materializar todo tipo de *sueños* de consumo). Pero *3DsoundPrinter_Plastic Bag*, con la descomposición de la impresora, no persigue la evasión de la realidad, sino invitar a ver las cosas de otro modo, desenfocando para poner el foco en otro punto, con otro encuadre que nos haga ver que hay otras realidades. Esta operación exige un ejercicio de distanciamiento, una disciplina de análisis, incluso de desdoblamiento. La realidad (sus representaciones) ha de ser multiplicada por medio de la tautología, para desarmar a la ideología, para hacer ver que otra realidad es posible.

Así, vemos en la instalación artística de *3DsoundPrinter_Plastic Bag* un escenario conceptual, tautológico, en el que chocan y conviven las bolsas de plástico «reales» junto a un prototipo *disfuncional* de bolsa de plástico, encerrado en una caja de metacrilato, prototipo que ha sido impreso con esa misma impresora 3D que ahora se presenta diseccionada y recompuesta, cuyos cinco motores colgados en serie en la pared, remueven, conectados al microcontrolador y una pantalla LCD (éstos en un pedestal), las cinco bolsas de plástico blancas, nuevas de trínca, sin mácula de uso ni de publicidad. Además, en esa misma blanca pared cognitiva, cuelga enmarcada la fotografía de una bolsa de plástico de desecho real, usada. El resultado de esta exquisita, cuidada y limpia escenografía es un ordenado paisaje de artificios visuales y también sonoros, pues el movimiento de los motores, transmitido a unas varillas que se arremolinan en el interior de las bolsas de plástico, genera un ruido ambiental sutil, inquietante, monótono, tan industrial como real e incluso ya *natural*. Y ahí, en el cruce entre los despojos crepusculares de lo real y el amanecer de lo extraño y lo incierto, se enciende la llama de las preguntas, del cuestionamiento, ese fuego que constituye el auténtico rasgo diferencial de lo humano, más allá de la capacidad para transformar el mundo.

Preguntas como: ¿qué vamos a hacer con la tecnología? ¿vamos a dejar que nos arrase como un vendaval ese monstruo de Frankenstein que se nos ha ido de las manos? ¿Qué le podemos exigir a la política? ¿cuál es nuestra parte de responsabilidad en lo que está ocurriendo, la responsabilidad de cada uno de nosotros, de quienes en conjunto depende el futuro de nuestro planeta y, con éste, la felicidad de nuestros hijos y nietos y el futuro de la Humanidad como especie? ¿Da lo mismo lo que suceda, cómo acabe siendo el paisaje que tengamos mañana o pasado mañana? ¿Seguro que no podemos hacer nada al respecto?

Hugo Martínez-Tormo, como artista-ingeniero, no nos ofrece respuestas cómodas. Nos ofrece ruido para estimular el pensamiento. Desde el pesimismo, nos muestra encrucijadas entre realidades no tan ajenas que pueden encontrarse, como el arte, la ciencia, la tecnología y la ecología, cuyas murallas disciplinares deben ser derribadas si queremos aportar algo nuevo y bueno. Porque el pesimismo no tiene por qué dejarse arrastrar por el nihilismo. Ni está reñido con lo lúdico (como expresión de la alegría de vivir) ni menos aún con la ética. Como planteaba H. Jonas para una ética no utópica: «al principio de esperanza oponemos nosotros no el principio de temor, sino el principio de responsabilidad. Pero sin duda el temor forma parte de la responsabilidad tanto como la esperanza»¹. En ese sentido convergen en Hugo Martínez-Tormo los vectores del compromiso sostenible, el juego y el respeto radical a lo bello y a lo vivo, cuya vindicación resuena, como un desafío, por debajo del ruido de las incertidumbres.

Miguel Ángel García i Ferrer
Centre Específic d'Educació a Distància de la Comunitat Valenciana

1. Jonas, H. (2015). *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona: Herder, 3566.

THE NOISE OF QUESTIONS

Art is expected to blend within itself the usual and the familiar with the marvellous. Where there is only the usual there is no art and where only the marvellous exists, there is a magic which does not move us. We like to see the very real and the very strange (intimately mixed) and bound within a work of art.

Jean Dubuffet. *Writings on art*

3DsoundPrinter_Plastic Bag, made in 2017, is a work that, without a doubt, moves through that region of the symbolic in which the real and the imaginary intersect in a disturbing way. Following in the footsteps of the most transgressive tradition of the first avant-gardes, it puts the resource of Dadaist irony at the service of eco-art, one hundred years after the birth of the ready-made, in a scenario which is different but perhaps not that much: that of the dawn of a 21st century that is not what it promised, but is instead a time of uncertainty, deep crisis, global threat, possible prelude to a collapse, in this case environmental, and of a planetary magnitude.

ENG

The narrative of this work takes us on the one hand to the aesthetic parameters of the vanguardist de-contextualization of the everyday object, not categorized as artistic *a priori*. In this case, a new 3D printer (not waste material) disassembled, *deconstructed* and readapted to an apparently absurd functionality: to shake five plastic bags (also new). It is absurd from the point of view of a supposed technological normality, identified with the modern myth of unlimited human power of domination over the environment. An absurd machinery which nevertheless *works*, which is redefined as an *eco-factual* mechanism, with a political, critical dimension, echoing the disaster that is already there, metaphorically visible in those insidious plastic bags that flood everything, which in isolation seem weak, malleable and manageable, but which added to the tons and tons of waste, in fact already constitute a sixth continent in the oceans, as denounced by environmental groups. This cancer of waste that migrates without control has its symptom in the simple plastic bag, the symptom of the post-ecological *dystopia*: a *counter-utopia*, a new reality of evil, without values, definitively dehumanized.

In the presence of the threat, why not? art; perhaps art with a small letter, without narcissistic ruses: the art of the ethical-aesthetic gesture, the grain of sand that contributes a humble but whole visual reflection, consistent, and unusually dignified. That kind of gesture does not allow itself to go with the flow of a subjective expressivity, but questions honestly and face to face the

collective subject which the artist feels himself part of. Hence, even whilst treating a poetics of alienation, it is as important to make oneself understood in public acts that are a call to the collective conscience. The work is an excuse to reason outside the limits of everyday *normality* and of technological utopia (the printer that prints 3D objects and promises to materialize all kinds of consumer *dreams*). But *3DsoundPrinter_Plastic Bag*, with the breaking down of the printer, does not pursue the evasion of reality, but invites us to see things differently, removing the focus to put it elsewhere, within another frame which makes us see that there are other realities. This operation requires an exercise of distancing, a discipline of analysis, even of division. The reality (its representations) must be multiplied by means of the tautology, to disarm the ideology, to make us see that another reality is possible.

Thus, we see in the artistic installation of *3DsoundPrinter_Plastic Bag* a conceptual, tautological scenario, in which the “real” plastic bags collide and coexist with a *dysfunctional* prototype of a plastic bag, enclosed in a perspex box, a prototype that has been printed with the same 3D printer that now appears dissected and recomposed, whose five motors hung in series on the wall, connected to a microcontroller and an LCD screen (on a pedestal), shake the five brand new white plastic bags, unstained by use or publicity. In addition, on that same white cognitive wall, hangs framed the photograph of a used plastic bag of real waste. The result of this exquisite, neat and clean scenography is an orderly landscape of visual and also sound artefacts, because the movement of the motors, transmitted to rods that swirl inside the plastic bags, generates a subtle environmental noise, disturbing, monotonous, as industrial as it is real and even already *natural*. And there, at the intersection between the crepuscular remains of the real and the dawn of the strange and uncertain, the flame of questions, of questioning ignites, that fire that constitutes the authentic differential feature of the human, beyond the ability to transform the world. Questions like: what are we going to do with technology? Are we going to let that Frankenstein monster that has run out of control destroy us like a whirlwind? What can we demand from politics? What is our share of responsibility for what is happening, the responsibility of each one of us, on whom as a group depends the future of our planet and, with it, the happiness of our children and grandchildren and the future of Humanity as a species? Does it not matter what happens, how the landscape we have tomorrow or the day after tomorrow will be? Are we sure we can do nothing about it?

Hugo Martínez-Tormo, as an artist-engineer, does not offer us comfortable answers. He offers us noise to stimulate our thoughts. From pessimism, it shows us crossroads between realities not so distant, which can converge, such as art, science, technology and ecology, whose disciplinary walls must

be demolished if we want to contribute something new and good. Because pessimism should not be carried away by nihilism. Nor is it at odds with the playful (as an expression of the joy of living) and even less with ethics. As H. Jonas suggested for a non-utopian ethic: “to the principle of hope we do not oppose the principle of fear, but the principle of responsibility. But fear is certainly as much a part of responsibility as hope”¹. In this sense, in the work of Hugo Martínez-Tormo converge the vectors of sustainable commitment, play and a radical respect for the beautiful and the living, whose vindication resonates, as a challenge, beneath the uproar of uncertainty.

Miguel Ángel García i Ferrer
Centre Específic d'Educació a Distància de la Comunitat Valenciana

1. Jonas, H. (2015). *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona: Herder, p. 3566.

ÁNGEL MASIP

Alacant, 1977

Cataclismo I. 2014

Materials de rebuig i ciment sobre fusta. Suport 200 x 400 cm.
Dimensions variables







CATACLISMO I (PROJETE METEORISMO)

Ángel Masip en *Cataclismo I* trasllada la seua recerca sobre el paisatge a l'espai còsmic des d'un territori disciplinar divers que ha anat forjant al llarg de la seua trajectòria en instal·lacions –projectes becats per importants institucions– que desdibuixen els límits entre la pintura i altres medis i materials idonis en cada cas per a expressar la seua idea, en un procés obert que porta a la reflexió. *Cataclismo* pertany al projecte Meteorismo, que troba un efectiu espai poètic en l'ambigüitat dels convencionalismes a l'hora de representar el cosmos entre el que és natural i l'artifici. Amb això aborda, des del pla simbòlic, els conflictes d'identitat i incertesa de l'individu abocat a la inèrcia del bucle del que és quotidià en una percepció de la realitat contaminada que impedeix destriar entre el que és cert i el que és trivial. Per això reivindica «l'experiència espiritual que s'imposa enfront de l'objectivitat de l'anàlisi, en nom del coneixement del jo per a poder afrontar els nous conflictes i reptes que la societat contemporània planteja»¹.

Literalment posa el cosmos a l'abast de la mà² a través d'elements de deixalla, fragments reciclats i residus de materials d'altres obres, objectes trobats per l'artista que ens porta a aquella idea del que s'ha viscut, l'experiència de l'entorn, la memòria i «alguna cosa màgica» que ja assenyalava en 2006 el comissari Rafael Doctor com un símptoma dels paisatges construïts de Masip³. Tots aquests estan disposats com a cossos celestes al costat d'esguitades de ciment que configuren el firmament i que atorguen una rugositat expressiva a la immensitat fosca.

A l'escrupolosa diversitat tècnica, Masip suma ara el valor poètic de l'accident i la casualitat en un procés més intuitiu i deposita el seu interès en la percepció i en l'experiència del real tant de l'artista com de l'espectador, seguint la paradoxa que apunta el principi d'incertesa de Heisenberg sobre com l'observació afecta l'objecte observat⁴.

La relació de Masip i el paisatge s'inicia com un acte de rebel·lia i transgressió de la concepció postmoderna del gènere que ell aborda mitjançant nous procediments i tècniques –com en *Stunning 2*, Premi de Pintura ABC en 2006. Progressivament, ens precipita a una mirada fragmentada de la naturalesa, cada vegada més monumental i fronterera incorporant grans bastidors, que al·ludeixen a tanques publicitàries, serigrafies sobre vidre, tubs de llum artificial i materials com el ciment o plàstic, que suposen una contradicció entre les formes naturals i l'urbà, en unes dimensions que desborden els límits d'un marc existent i desafien conscientment els requeriments del mercat de l'art.

Per a entendre *Cataclismo I*, podem realitzar un recorregut per diverses obres, etapes en l'evolució del concepte de paisatge en Ángel Masip. Els contrastos que es plantegen entre les formes i les textures, entre els objectes i l'espai han portat la crítica a realitzar un paral·lelisme entre el Masip artista i el dramaturg, que planteja cada paisatge com un drama en si mateix. Així ho assenyala Pedro Villora⁵ en relació amb el projecte *Der Waldgang* de 2010 (Centre de Congressos d'Elx) en el qual Masip, influenciat per Jünger, planteja el paisatge com un recorregut per un bosc construït per la fragmentació del record de l'«artista-desterrat», mitjançant una laboriosa superposició d'elements i tècniques que ofereixen diferents nivells de concreció de la realitat, entre la memòria, la fantasia i l'oblit.

El pas següent és el que Octavio Zaya denomina «antipaisatge» en relació a les obres de *New Order*, projecte becat per la Fundació Miró, en el qual ha d'introduir els procediments de la imatge seriada i que el porta a potenciar la vivència de l'art com a experiència per a l'espectador. Per a això, introdueix textos sobre la imatge, serigrafies sobre vidre i, posteriorment, el so per al seu projecte en 2011 en la Real Acadèmia d'Espanya a Roma, junt al músic Aurelio Elder-Copes⁶.

En aquests macro paisatges mentals, en els quals s'imprimeix una atmosfera de desolació i desgast a partir de referències fragments d'imatges naturals, reflexos distorsionats i jocs d'escala, insisteix en la capacitat que té la cultura de l'oportunisme informatiu per a variar la nostra percepció de l'entorn, creant el que s'ha anomenat la semiòtica de la destrucció.

En la consideració de la naturalesa i en el desbordament de l'ús disciplinar es troba pròxim a les poètiques de Reinhard Mucha, Isidro Blasco i Pedro Cabrite Reig⁷, però en *Cataclismo I* ens canalitza deliberadament cap al caos i la confusió. Fa un salt, des de la bellesa irreal dels seus paisatges elaborats a partir de l'art de combinar records, a la construcció simbòlica d'un paisatge còsmic. Aquest és alhora vívid i fragmentari a causa dels *objets trouvés* i elements reciclats que componen la instal·lació, en la qual el factor del que és fortuït aporta una intensitat diferent, emotiva i transcendent. No és la contemplació la fi última de la seua obra, sinó l'exploració física i reflexiva que l'espectador realitza de l'obra que s'entén com un moment especial per al pensament.

I com ell diu citant John Baldessari «Hacer arte (...) es lo único que me hace pensar que estoy cerca de entender de lo que va el universo».

Alejandro Villar
Crític d'art- Associació Valenciana de Crítics d'Art

1. Masip, Ángel, «Meteorismo». En www.plataformadeartecontemporaneo.com. Consultado: 15 de abril 2018.
2. Vozmediano, E. (24 enero 2014). Ángel Masip, estrellas en la mano. En *El Cultural*.
3. Doctor, R. (2007). *Thomas & Wiebke*. Fundació Sa Nostra: Palma de Mallorca.
4. Pérez Villén, Al. (2015). *Entrevista Ángel Masip, Principio de incertidumbre*.
5. Villora, P. (2011). Paisaje Masip. En *Works 2009-2011*. Bilbao: Fundación BilbaoArte.
6. Zaya, O. (2010). Una aproximación entre la experiencia y el texto. En *New Order*. Palma de Mallorca: Fundació Pilar y Joan Miró.
7. Pérez Villén, Al. (2015). *Entrevista Ángel Masip, Principio de incertidumbre*.



CATACLISMO I (PROYECTO METEORISMO)

Ángel Masip en *Cataclismo I* traslada su investigación sobre el paisaje al espacio cósmico desde un territorio disciplinar diverso que ha ido fraguando a lo largo de su trayectoria en instalaciones –proyectos becados por importantes instituciones– que desdibujan los límites entre la pintura y otros medios y materiales idóneos en cada caso para expresar su idea, en un proceso abierto que lleva a la reflexión. *Cataclismo I* pertenece al proyecto *Meteorismo*, que encuentra un efectivo espacio poético en la ambigüedad de los convencionalismos a la hora de representar el cosmos entre lo natural y el artificio. Con ello aborda, desde el plano simbólico, los conflictos de identidad e incertidumbre del individuo abocado a la inercia del bucle de lo cotidiano en una percepción de la realidad contaminada que impide discernir entre lo cierto y lo trivial. Por ello reivindica «la experiencia espiritual que se impone frente a la objetividad del análisis, en aras del conocimiento del yo para poder afrontar los nuevos conflictos y retos que la sociedad contemporánea plantea.»¹

CAST

Literalmente pone el cosmos al alcance de la mano² a través de elementos de desecho, fragmentos reciclados y residuos de materiales de otras obras, objetos encontrados por el artista que nos lleva a esa idea de lo vivido, la experiencia del entorno, la memoria y «algo mágico» que ya señalaba en 2006 el comisario Rafael Doctor como un síntoma de los paisajes contruidos de Masip³. Todos ellos están dispuestos como cuerpos celestes junto a salpicaduras de cemento que configuran el firmamento y que otorgan una rugosidad expresiva a la inmensidad oscura.

A la escrupulosa diversidad técnica, Masip suma ahora el valor poético del accidente y la casualidad en un proceso más intuitivo y deposita su interés en la percepción y en la experiencia de lo real tanto del artista como del espectador, siguiendo la paradoja que apunta el principio de incertidumbre de Heisenberg sobre cómo la observación afecta al objeto observado.⁴

La relación de Masip y el paisaje se inicia como un acto de rebeldía y transgresión de la concepción postmoderna del género que él aborda mediante nuevos procedimientos y técnicas –como en *Stunning 2*, Premio de Pintura ABC en 2006–. Progresivamente nos precipita a una mirada fragmentada de la naturaleza, cada vez más monumental y fronteriza incorporando grandes bastidores, que aluden a vallas publicitarias, serigrafías sobre vidrio, tubos de luz artificial y materiales como el cemento o plástico, que suponen una contradicción entre las formas naturales y lo urbano, en unas dimensiones que desbordan los límites de un marco existente y desafían conscientemente los requerimientos del mercado del arte.

Para entender *Cataclismo I* podemos realizar un recorrido por diversas obras, etapas en la evolución del concepto de paisaje en Ángel Masip. Los contrastes que se plantean entre las formas y las texturas, entre los objetos y el espacio han llevado a la crítica a realizar un paralelismo entre el Masip artista y el dramaturgo, que plantea cada paisaje como un drama en sí mismo. Así lo señala Pedro Villora⁵ en relación al proyecto *Der Waldgang* de 2010 (Centro de Congresos de Elche) en el que Masip, influenciado por Jünger, plantea el paisaje como un recorrido por un bosque construido por la fragmentación del recuerdo del «artista-desterrado», mediante una laboriosa superposición de elementos y técnicas que ofrecen distintos niveles de concreción de la realidad, entre la memoria, la fantasía y el olvido.

El paso siguiente es el que Octavio Zaya denomina «antipaisaje» en relación a las obras de *New Order*, proyecto becado por la Fundación Miró, en el que debe introducir los procedimientos de la imagen seriada y que le lleva a potenciar la vivencia del arte como experiencia para el espectador. Para ello introduce textos sobre la imagen, serigrafías sobre vidrio y, posteriormente, el sonido para su proyecto en 2011 en la Real Academia de España en Roma junto al músico Aurelio Elder-Copes.⁶

CAST

En estos macro paisajes mentales, en los que se imprime una atmósfera de desolación y desgaste a partir de referencias fragmentos de imágenes naturales, reflejos distorsionados y juegos de escala, insiste en la capacidad que tiene la cultura del oportunismo informativo en variar nuestra percepción del entorno, creando lo que se ha llamado la semiótica de la destrucción.

En la consideración de la naturaleza y en el desbordamiento del uso disciplinar se encuentra cercano a las poéticas de Reinhard Mucha, Isidro Blasco y Pedro Cabrite Reig⁷, pero en *Cataclismo I* nos encauza deliberadamente hacia el caos y la confusión. Da un salto, desde la belleza irreal de sus paisajes elaborados a partir del arte de combinar recuerdos, a la construcción simbólica de un paisaje cósmico. Éste es a la vez vivido y fragmentario a causa de los *objets trouvés* y elementos reciclados que componen la instalación, en la que el factor de lo fortuito aporta una intensidad distinta, emotiva y trascendente. No es la contemplación el fin último de su obra sino la exploración física y reflexiva que el espectador realiza de la obra que se entiende como un momento especial para el pensamiento. Y como él dice citando a John Baldessari «Hacer arte [...] es lo único que me hace pensar que estoy cerca de entender de lo que va el universo».

Alejandro Villar
Crítico de arte- Associació Valenciana de Crítics d'Art

1. Masip, Ángel, «Meterorismo». En www.plataformadeartecontemporaneo.com. Consultado: 15 de abril 2018.
2. Vozmediano, E. (24 enero 2014). Ángel Masip, estrellas en la mano. En *El Cultural*.
3. Doctor, R. (2007). *Thomas & Wiebke*. Fundació Sa Nostra: Palma de Mallorca.
4. Pérez Villén, Al. (2015). *Entrevista Ángel Masip, Principio de incertidumbre*.
5. Villora, P. (2011). Paisaje Masip. En *Works 2009-2011*. Bilbao: Fundación BilbaoArte.
6. Zaya, O. (2010). Una aproximación entre la experiencia y el texto. En *New Order*. Palma de Mallorca: Fundació Pilar y Joan Miró.
7. Pérez Villén, Al. (2015). *Entrevista Ángel Masip, Principio de incertidumbre*.



CATACLISMO I (METEORISMO PROJECT)

In *Cataclismo I*, Ángel Masip transfers his research on landscape to cosmic space from a varied disciplinary territory that he has been forging throughout his career in installations -projects subsidized by important institutions- that blur the boundaries between painting and other media using materials suitable in each case to express his ideas, in an open process which leads to reflection. *Cataclismo I* belongs to the *Meteorismo Project*, which finds an effective poetic space in the ambiguity of conventionalism when it comes to representing the cosmos as between the natural and the artificial. With this he addresses, on a symbolic level, conflicts of identity and the uncertainty of the individual doomed to the inertia of the everyday loop in a perception of a contaminated reality that prevents us from distinguishing between the true and the trivial. For this reason he reclaims “the spiritual experience that prevails over the objectivity of analysis, in order to know the self and to face the new conflicts and challenges posed by contemporary society”¹.

He literally puts the cosmos within reach² through waste elements, recycled fragments and left-over material from other works, objects found by the artist which take us to that idea of what was lived, the experience of the environment, the memory and that “something magical” already pointed out in 2006 by the curator Rafael Doctor as a sign of Masip's³ constructed landscapes. They are all arranged like celestial bodies next to the splashes of cement which make up the firmament and grant an expressive roughness to the dark immensity.

To a scrupulous technical diversity, Masip now adds the poetic value of accident and chance in a more intuitive process and places his interest in the perception and experience of the real both of the artist and the viewer, following the paradox that Heisenberg's uncertainty principle points out in which observation affects the observed object⁴.

Masip's relationship with the landscape began as an act of rebellion and transgression of the postmodern conception of the genre which he approaches through new procedures and techniques -as in *Stunning 2*, winner of the ABC Painting Prize in 2006. He progressively precipitates us towards a fragmented view of nature, increasingly more monumental and on the frontier incorporating huge frames, which refer us to billboards, glass prints, tubes of artificial light and materials such as cement or plastic, which represent a contradiction between natural and urban forms, in dimensions that go beyond the limits of an existing frame and consciously challenge the requirements of the art market.

To understand *Cataclismo I* we can take a tour, through various works, stages in the evolution of Angel Masip's concept of landscape. The contrasts that arise between forms and textures, between the objects and the space have led critics to draw a parallel between Masip as an artist and as a dramatist, who lays out each landscape as a drama in itself. This is what Pedro Villora⁵ points out in relation to the 2010 project *Der Waldgang* (Elche Congress Centre) in which Masip, influenced by Jünger, sets out a landscape like a journey through a forest constructed by the fragmentation of the memory of the “exiled-artist”, through a laborious superposition of elements and techniques that offer different levels of materialisation of reality, between memory, fantasy and oblivion.

The next step is what Octavio Zaya calls “anti-landscape” in relation to the works in *New Order*, a project subsidised by the Miró Foundation, in which he had to introduce serial image procedures which led him to enhance the experience of art as involvement for the viewer. To do this, he introduced texts over the image, prints on glass and, later, sound in his 2011 project at the Royal Academy of Spain in Rome with the musician Aurelio Elder-Copes⁶.

In these mental macro-landscapes, in which an atmosphere of desolation and fatigue is introduced through references, fragments of natural images, distorted reflections and playing with scale, he insists on the ability of the culture of informative opportunism to vary our perception of the environment, creating what has been called the semiotic of destruction.

In the consideration of nature and in the overflow of disciplinary use, he is close to the poetics of Reinhard Mucha, Isidro Blasco and Pedro Cabrita Reis⁷, but in *Cataclismo I* he deliberately channels us towards chaos and confusion. He takes a leap, from the unreal beauty of his landscapes made from the art of combining memories, to the symbolic construction of a cosmic landscape. This is both lived and fragmentary because of the objets trouvés and recycled elements that make up the installation, in which the factor of chance contributes a different emotional and transcendent intensity. The ultimate goal of his work is not contemplation but the physical and reflective exploration that the viewer makes of the work which is understood as a special moment for thought.

And as he says, quoting John Baldessari “Making art (...) is the only thing that makes me think that I am close to understanding what the universe is like”.

Alejandro Villar

Art critic- Associació Valenciana de Crítics d'Art

1. Masip, Ángel, «Meterorismo». En www.plataformadeartecontemporaneo.com. Consultado: 15 de abril 2018.
2. Vozmediano, E. (24 enero 2014). Ángel Masip, estrellas en la mano. En *El Cultural*.
3. Doctor, R. (2007). *Thomas & Wiebke*. Fundació Sa Nostra: Palma de Mallorca.
4. Pérez Villén, Al. (2015). *Entrevista Ángel Masip, Principio de incertidumbre*.
5. Villora, P. (2011). Paisaje Masip. En *Works 2009-2011*. Bilbao: Fundación BilbaoArte.
6. Zaya, O. (2010). Una aproximación entre la experiencia y el texto. En *New Order*. Palma de Mallorca: Fundació Pilar y Joan Miró.
7. Pérez Villén, Al.(2015). *Entrevista Ángel Masip, Principio de incertidumbre*.

XISCO MENSUA

Barcelona, 1960

Run. 2015

Tinta sobre paper. Políptic de nou peces. 45 x 60 cm. c/u





PALIMPSESTOS EN FUGIDA

Quan contemple com la meua negra, immortal tinta...

Ezra Pound, *Silet*

En el seu políptic *Run*, Xisco Mensua planteja la desaparició de la imatge mitjançant una paraula tatuada i huit fotogrames recreats que evocuen amb ironia la carrera contra el rellotge de l'art del segle passat. Nou peces escriuen el discurs. Un collage que narra diversos «instants decisius» de la mort de l'art i que estableix una seqüència narrativa d'escenes reapropiades. Com un Arquimedes plàstic, Mensua dibuixa palimpsestos amb els quals demostrar els seus teoremes, la seua gramàtica d'icones conjuga fotografies i fotogrames procedents dels mitjans de comunicació de massa –premsa i cinema–, per a traçar un poema visual. Fragments que conformen un rèquiem per l'art, mementos mori que tracen històries d'iconoclàstia vetlada en l'era de la visualitat. Una pel·lícula pintada que, com en el cinema clàssic, comença amb el títol: *Run*. Declaració d'intencions que al·ludeix al vertigen de les corrents artístiques del segle passat després de l'aparició de les avantguardes, «l'antifigurativisme de l'abstracció, el dadaisme, les crítiques a la representació i les invocacions a la praxis inscrites en la supressió de l'art com a esfera privada de la vida, les teoritzacions de la mort en l'art, els processos de desmaterialització, i les exigències politicosocials contemporànies»¹.

Run esclata i es projecta amb la mirada endavant. Els protagonistes de *Bande à part* (Jean-Luc Godard) fugen a tota velocitat en la seua carrera pel Louvre. De pressa, de pressa. N'hi haurà prou amb dos minuts per a recórrer la història de l'art. Llibertat de combustió espontània que trenca amb la tradició. Forma d'experiència artística nova allunyada de convencionalismes. Com en la carrera pel Louvre de *Bande à part*, *Run* convida l'espectador a desxifrar un relat mitjançant el ritme fluït de les seues imatges en tinta. Material d'arxiu en blanc i negre, bicromia líquida que recalca el caràcter de document del passat i la seua manera de mirar.

Des del centre de l'obra, el robatori de la *Gioconda* ho absorbeix tot cap al no-res. La volatilització de la pintura de la paret del Louvre es va convertir en record de visites. Llargues cues d'admiradors del buit i dos sospitosos, Picasso i Apollinaire, culpables de reivindicar un art nou i de defensar la crema de museus per a aconseguir-lo². Quatre anys abans, el pintor espanyol havia utilitzat figures robades del Louvre com a model per al primer quadre cubista, *Les senyoretes d'Avignon*. Res sorgeix del no-res.

Mensua incideix en la paradoxa. No es tracta d'un fet aïllat. Els museus estan habitats per l'absència de les obres. Llenços engegats en els fons, allunyats de l'espectador, raptats per conservadors amb l'argument de la seua pervivència. Testimonis muts del pas dels anys. Fidels a la seua destinació inicial de ser visibles a l'ull del mecenes i de l'expert, sense diàleg amb el públic.

Obres mestres salvades de l'ostracisme i la destrucció per miners durant la Segona Guerra Mundial. Art degenerat convertit en botí espoliat en mans del bàndol nazi. Sarcasme que es remarca amb l'absència de la imatge en una classe de dibuix del Black Mountain College, en què els llenços, d'esquena a l'espectador, personifiquen l'obertura de la figuració.

Buidor il·lustrada. El no-res protagonista dels quadres negres d'Ad Reinhardt. L'obra reduïda a la seua màxima abstracció. Superfícies pigmentades que pronostiquen la mort de la imatge i executen la fi d'un cicle. Reinhardt augura amb aquesta obra la fi de la representació.

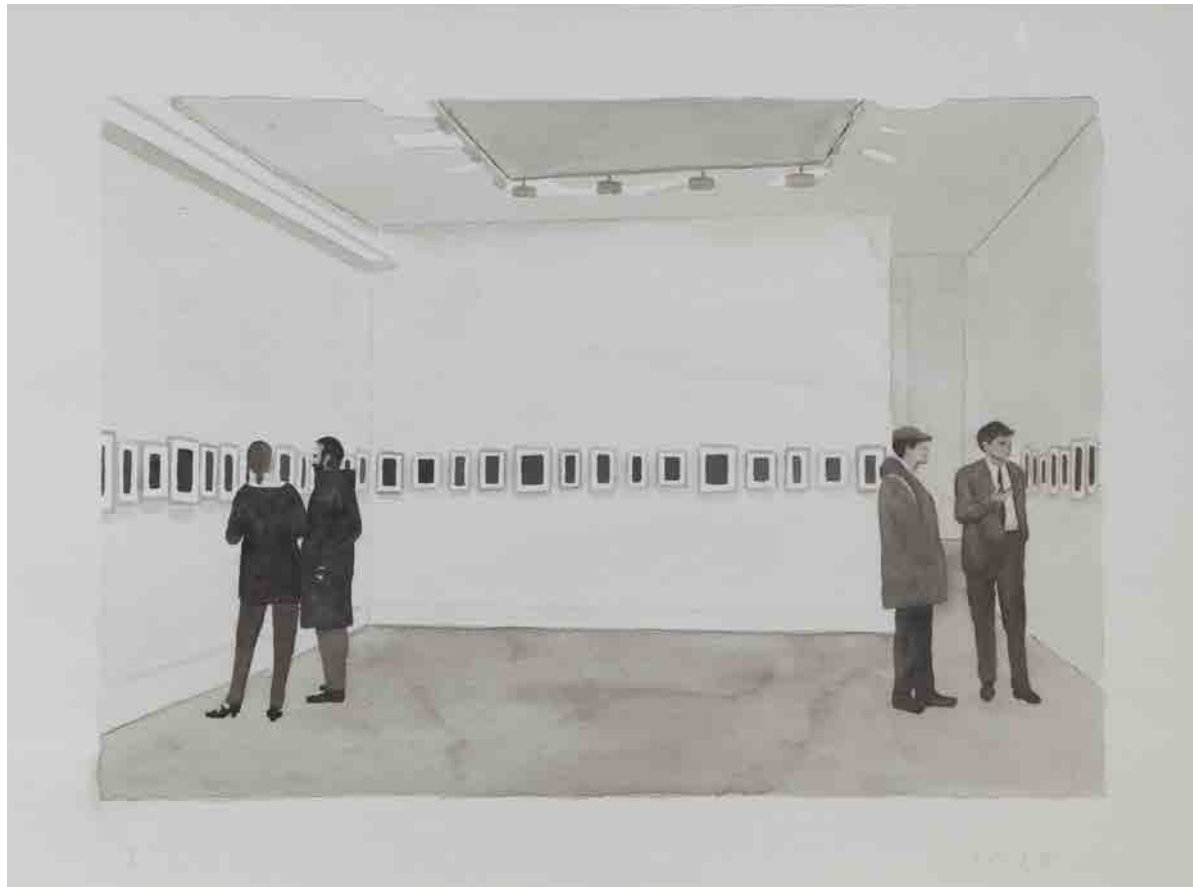
Un acte de buit plasmat per Mensua en un fragment que mostra la *performance* d'Andrea Fraser en una exposició d'Allen McCollum, prediu la immaterialitat de l'art. Abstracció de l'abstracció. La desaparició de l'objecte únic com a pretext del discurs: la crítica a les institucions del món de l'art. Rebuig manifestat per Henry Flynt en la seua protesta contra la supremacia de l'art blanc europeu i el avantguardisme elitista noaiorquès: *No more art!*.

De nou la ironia. La mort de la imatge que al seu torn genera un art nou. «En una època d'avantguardismes l'única estratègia per a oposar-se a un nou estil que es deteste, és superar-ho»³.

Binomi de creació i destrucció que posa en solfa el pas del temps. Cicle de vida després de la mort. Hui, la neurociència declara la fi dels dies en què el temps era un riu que fluïa sense parar, sempre avançant. La percepció del temps, com la visió, és una il·lusió, una construcció del cervell, i la manipular-lo és d'una facilitat sorprenent. No cal recórrer a forces externes per a alterar el seu curs, basta confiar en l'atzar. El fil de la nostra mirada penja de l'aleteig de la papallona, dels petits detalls fora de control. Si alguna cosa anem aprenent, és que no hi ha respostes immutables, només preguntes. No hi ha més remei que córrer, i continuar corrent.

María Roca Cabrera
Universitat de València

1. París, N. (2016). *La réplica infiel. Cambiar el orden. Materializar la mirada. Ver para creer*. En Enguita, N., París, N. (eds.): *La replica infiel*. Madrid: CA2M Comunidad de Madrid.
2. Picasso i Apollinaire defensaven les propostes del Manifest del futurisme de Filippo Tommaso Marinetti publicat en Le Figaro el 20 de febrer de 1909: «Volem destruir els museus, les biblioteques, les acadèmies de tot tipus, i combatre contra el moralisme, el feminisme i contra totes les altres covardies oportunistes o utilitàries».
3. Wolfe, T. (1975). *La palabra pintada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 98.



PALIMPSESTOS EN FUGA

Cuando contemplo mi negra, inmortal tinta...

Ezra Pound, *Silet*

En su políptico *Run*, Xisco Mensua plantea la desaparición de la imagen mediante una palabra tatuada y ocho fotogramas recreados que evocan con ironía la carrera contra el reloj del arte del siglo pasado. Nueve piezas escriben el discurso. Un *collage* que narra diferentes «instantes decisivos» de la muerte del arte estableciendo una secuencia narrativa de escenas reapropiadas. Arquímedes plástico, Mensua dibuja palimpsestos con que demostrar sus teoremas, su gramática de iconos conjuga fotografías y fotogramas procedentes de los mass media, prensa y cine, para trazar un poema visual. Fragmentos que conforman un réquiem por el arte, mementos mori que trazan historias de iconoclasia velada en la era de la visualidad. Una película pintada que, como en el cine clásico, comienza con el título: *Run*. Declaración de intenciones que alude al vértigo de las corrientes artísticas del siglo pasado tras la aparición de las vanguardias, «el antfigurativismo de la abstracción, el dadaísmo, las críticas a la representación y las invocaciones a la praxis inscritas en la supresión del arte como esfera privada de la vida, las teorizaciones de la muerte en el arte, los procesos de desmaterialización, y las exigencias político-sociales contemporáneas»¹.

CAST

Run estalla hacia delante con la mirada al frente. Los protagonistas de *Bande à part* (Jean-Luc Godard) huyen a toda velocidad en su carrera por el Louvre. Deprisa, deprisa. Dos minutos bastarán para recorrer la historia del arte. Libertad de combustión espontánea que rompe con la tradición. Nueva forma de experiencia artística alejada de convencionalismos. Como en la carrera por el Louvre, *Run* invita al espectador a descifrar un relato a través del ritmo fluido de sus imágenes en tinta. Material de archivo en blanco y negro, bicromía líquida que recalca el carácter de documento del pasado y su manera de mirar.

Desde el centro de la obra, el robo de *La Gioconda* absorbe todo hacia la nada. Su volatilización de la pared del Louvre se convirtió en record de visitas. Largas colas de admiradores del vacío y dos sospechosos, Picasso y Apollinaire, culpables de reivindicar un arte nuevo y defender para ello la quema de museos². Cuatro años antes, el pintor español había utilizado figuras robadas del Louvre como modelo para el primer cuadro cubista, *Las señoritas de Avignon*. Nada surge de la nada.

Mensua incide en la paradoja. No se trata de un hecho aislado. Los museos están habitados por la ausencia de las obras. Lienzos cegados en los fondos, alejados del espectador, raptados por conservadores bajo el argumento de su pervivencia. Testigos mudos del paso de los años. Fieles a su destino inicial de ser visibles al ojo del mecenas y el experto, sin diálogo con el público.

Obras maestras salvadas del ostracismo y la destrucción por mineros durante la Segunda Guerra Mundial. Arte degenerado convertido en botín expoliado en manos del bando nazi. Sarcasmo que se recalca con la ausencia de la imagen en una clase de dibujo del Black Mountain College, donde los lienzos, de espaldas al espectador, personifican el vano de la figuración.

Oquedad ilustrada. La nada protagonista de los cuadros negros de Ad Reinhardt. La obra reducida a su máxima abstracción. Superficies pigmentadas que pronostican la muerte de la imagen y ejecutan el fin de un ciclo. Reinhardt augura con esta obra el fin de la representación.

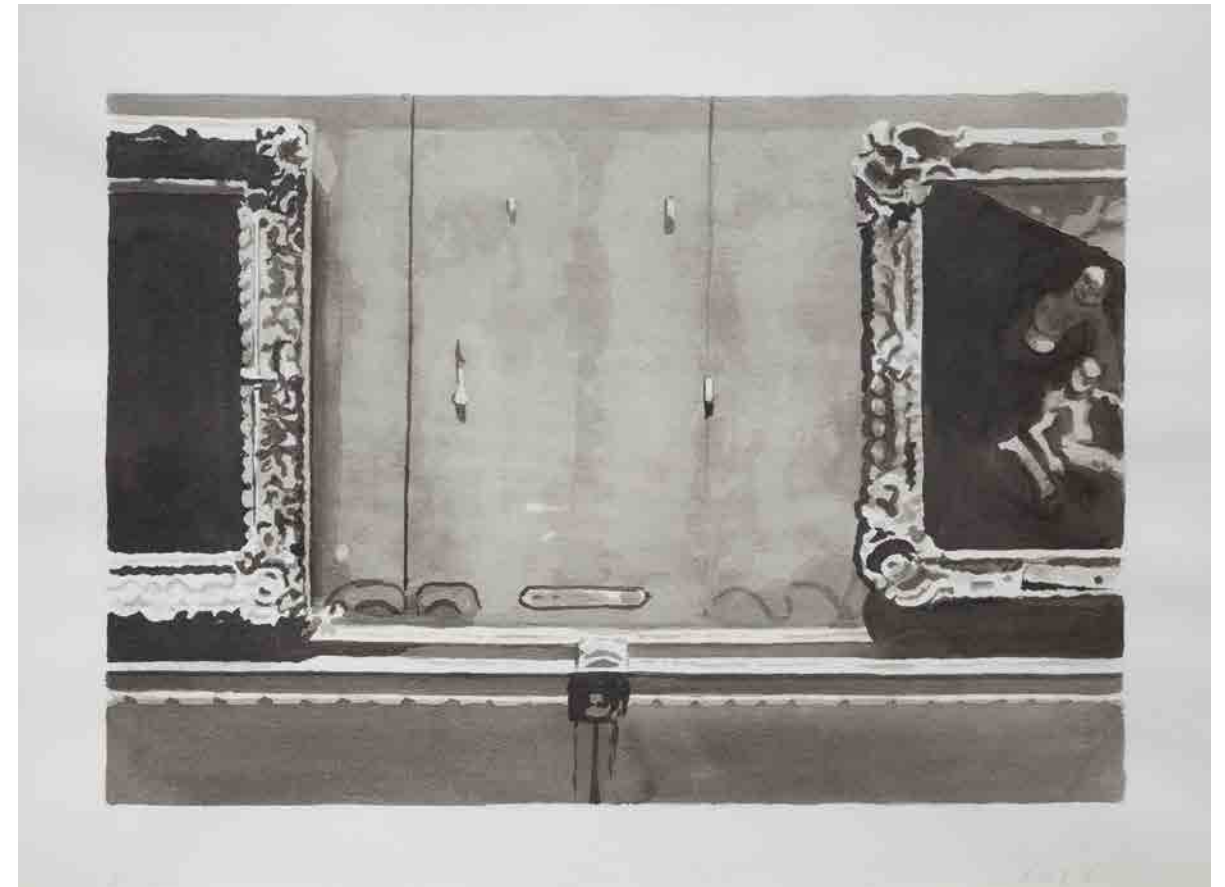
Un acto de vacío plasmado por Mensua en un fragmento que muestra la *performance* de Andrea Fraser en una exposición de Allen Mc Collum predice la inmaterialidad del arte. Abstracción de la abstracción. La desaparición del objeto único como pretexto del discurso: la crítica a las instituciones del mundo del arte. Rechazo manifestado por Henry Flynt en su protesta contra la supremacía del arte blanco europeo y el vanguardismo elitista neoyorquino: *No more art!*.

De nuevo la ironía. La muerte de la imagen que a su vez genera un nuevo arte. «En una época de vanguardismos la única estrategia para oponerse a un nuevo estilo que se deteste, es superarlo»³.

Binomio de creación y destrucción que pone en solfa el paso del tiempo. Ciclo de vida tras la muerte. Hoy, la neurociencia declara el fin de los días en que el tiempo era un río que fluía sin cesar, siempre avanzando. La percepción del tiempo, como la visión, es una ilusión, una construcción del cerebro, y su manipulación es de una facilidad asombrosa. No hace falta recurrir a fuerzas externas para alterar su cauce, basta confiar en el azar. El hilo de nuestra mirada pende del aleteo de la mariposa, de los pequeños detalles fuera de control. Si algo vamos aprendiendo, es que no hay respuestas inmutables, solo preguntas. No nos queda más que correr, y seguir corriendo.

María Roca Cabrera
Universitat de València

1. París, N. (2016). *La réplica infiel. Cambiar el orden. Materializar la mirada. Ver para creer*. En Enguita, N., París, N. (eds.): *La replica infiel*. Madrid: CA2M Comunidad de Madrid.
2. Picasso y Apollinaire defendían las propuestas del Manifiesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti publicado en «Le Figaro» el 20 de febrero de 1909: «Queremos destruir y quemar los museos, las bibliotecas, las academias variadas y combatir el moralismo, el feminismo y todas las demas cobardías oportunistas y utilitarias»
3. Wolfe, T. (1975). *La palabra pintada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 98.



PALIMPSESTS IN FLIGHT

When I look at my black, immortal ink ...

Ezra Pound, *Silet*

ENG In his polyptych *Run*, Xisco Mensua considers the disappearance of the image by means of a tattooed word and eight recreated frames that ironically evoke the race against the clock of the art of the last century. Nine pieces write the speech. A collage that narrates different “decisive moments” in the death of art by establishing a narrative sequence of re-appropriated scenes. Plastic Archimedes, Mensua draws manuscripts with which to demonstrate his theorems, his grammar of icons combines photographs and stills from the mass media, press and cinema, to chart a visual poem. Fragments that make up a requiem for art, mementos mori which draw stories of veiled iconoclasm in the visual age. A painted film that, as in classic cinema, begins with the title: *Run*. A statement of intent that refers to the vertigo of the artistic currents of the last century after the emergence of the avant-gardes, “the anti-figurativism of abstraction, Dadaism, the critiques of representation and the invocations of a practice inscribed in the suppression of art as a sphere separated from life, the theorisations of the death of art, the processes of dematerialisation, and contemporary socio-political requirements”¹.

Run bursts forward with its view to the front. The protagonists of *Bande à part* (Jean-Luc Godard) flee at full speed in their race through the Louvre. Hurry, quickly. Two minutes will suffice to tour the history of art. Freedom of spontaneous combustion that breaks with tradition. New forms of artistic experience distanced from the conventions. As in the race through the Louvre, *Run* invites the viewer to decipher a story through the fluid rhythm of its images in ink. Archive footage in black and white, two-coloured liquid that emphasizes the character of a document of the past and its way of looking.

From the centre of the work, the theft of the Mona Lisa absorbs everything into nothingness. Its disappearance from the wall of the Louvre resulted in a record number of visits. Long lines of admirers of the void and two suspects, Picasso and Apollinaire, guilty of reclaiming a new art and for that reason defending the burning of museums². Four years earlier, the Spanish painter had used figures stolen from the Louvre as models for the first Cubist painting, *Las señoritas de Avignon*. Nothing comes from nothing.

Mensua stresses the paradox. It is not an isolated fact. Museums are inhabited by the absence of works. Canvases covered up in their deposits,

far from the viewer, kidnapped by conservators with the argument of their preservation. Silent witnesses of the passing years. Faithful to their initial destiny to be visible to the eye of the patron and the expert, without a dialogue with the public.

Masterpieces saved from ostracism and destruction by miners during World War II. Degenerate art turned into booty plundered by the hands of the Nazis. Sarcasm that is emphasized with the absence of the image in a drawing class of the Black Mountain College, where the canvases, with their backs to the viewer, personify the pointlessness of figuration.

Illustrated hollowness. The nothingness protagonist of the black pictures of Ad Reinhardt. The work reduced to its maximum abstraction. Pigmented surfaces that predicted the death of the image and implemented the end of a cycle. Reinhardt with this work predicts the end of representation. An act of emptiness captured by Mensua in a fragment that shows the performance of Andrea Fraser in an exhibition by Allen Mc Collum which predicts the immateriality of art. Abstraction of abstraction. The disappearance of the single object as a pretext for discourse: the critique of the institutions of the art world. A rejection manifested by Henry Flynt in his protest against the supremacy of European white art and the New York elitist avant-garde: No more art!

Again the irony. The death of the image that in turn generates a new art. “In a time of avant-gardism the only possible strategy to counter a new style which you detest, is to leapfrog it”³.

Binomial of creation and destruction that makes the passing of time look ridiculous. Cycle of life after death. Today, neuroscience declares the end of the days when time was a river that flowed incessantly, always advancing. The perception of time, like vision, is an illusion, a construction of the brain, and its manipulation is amazingly easy. There is no need to resort to external forces to alter its course, just rely on chance. The thread of our gaze hangs on the flutter of a butterfly, on the small, out of control, details. If we are learning something, it is that there are no immutable answers, only questions. We have no choice but to run, and keep running.

María Roca Cabrera
Universitat de València

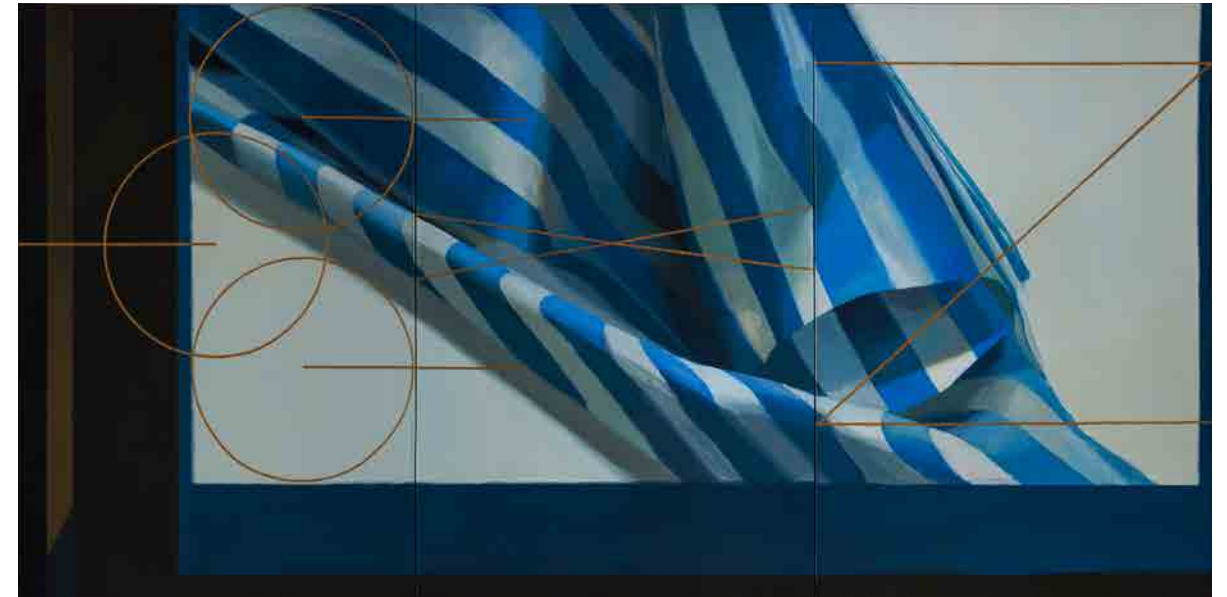
1. París, N. (2016). *La réplica infiel. Cambiar el orden. Materializar la mirada. Ver para creer*. En Enguita, N., París, N. (eds.): *La replica infiel*. Madrid: CA2M Comunidad de Madrid.
2. Picasso and Apollinaire defended the proposals of the Futurist Manifesto of Filippo Tommaso Marinetti published in "Le Figaro" on February 20, 1909: "We want to destroy and burn museums, libraries, academies of every kind and fight moralism, feminism and all other opportunistic and utilitarian cowardice"
3. Wolfe, T. (1975). *La palabra pintada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 98.

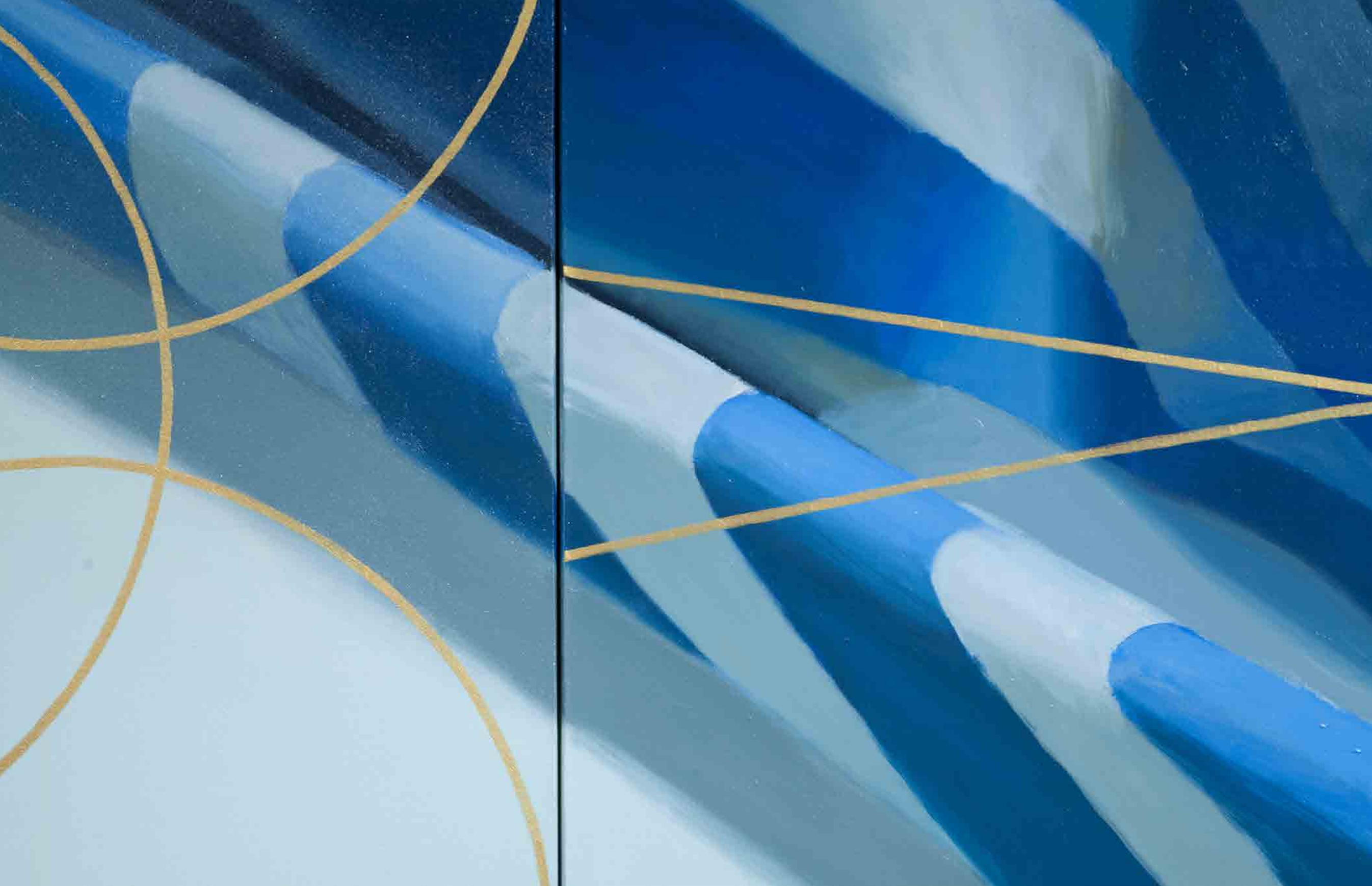
JOËL MESTRE

Castelló de la Plana, 1966

Tres en uno (Un despiece del azar). 2017

Temple vinílic sobre llenç. Tríptic. 195 x 390 cm.





TRES EN UNO (UN DESPIECE DEL AZAR)

Pintura de gènere, geometria plana o criptografia. Una tríada per a definir el tot de *Tres en Uno* (*Un despiece del azar*) que per separat prompte resulta insuficient, ja que *Tres en uno* és el que es veu i també el que suggereix. La imatge d'una tela estampada blava i blanca ocupa gran part d'aquest llenç de dimensions colossals. Color, extensió i composició són els elements que després d'un fugaç parpelleig queden en la retina de l'espectador. Tres components per a una representació amable d'una vestidura qualsevol que a l'instant de contemplar-la apel·len a l'estadi reflexiu inherent a la seua experiència estètica. L'aparença de *Tres en uno* tanca alguna cosa que pertorba la plàcida contemplació del seu tractament formal depurat, de manera que desperta una certa inquietud en l'experiència visual que proposa Joël Mestre. Una sensació que fa de detonant d'un trajecte reflexiu entorn de com veiem el món i de com funciona el mecanisme d'elecció i d'exclusió que implica la representació d'aquest.

Joël Mestre concep *Tres en Uno* com a 'pecio' (en valencià 'derelict') establint analogies amb el sentit figurat que Rafael Sánchez Ferlosio atorga a aquest terme. L'escriptor anomena 'pecio' als seus textos breus, una espècie d'assajos que abasten des del més trivial al més transcendent de la seua quotidianitat, ja que no li interessa tant el seu valor com a objecte, sinó la seua interpretació com a part de la realitat. Partint d'aquesta idea, Mestre tria una tela de tapisseria, en principi menyspreada, com a excusa per a indagar al voltant de la qüestió realitat com a «resultat d'una gestió de l'atzar». *Tres en uno* constitueix el punt de partida i retorn del conjunt «Pecios y prototipos» (Galeria My Name's Lolita Art, Madrid, 2017). Una peça leitmotiv, una tècnica recurrent, –la del tremp vinílic–, i un procés d'observació de la realitat – en tota la seua dimensió referencial i emocional– sempre permeable a la progressió de l'exercici creatiu mateix, són els elements distintius de l'obra de Mestre. Un artista conscient de la infinitat de trajectes mentals, siguen pensaments, associacions i/o exercicis de la memòria, que l'execució d'una obra activa, i que, per això, converteix en la seua metodologia de treball.

D'aquesta activitat observacional i reflexiva hi ha nombroses petjades en *Tres en Uno*. Els traços geomètrics daurats són l'indici més vistós d'aquesta praxi associativa entre conceptes i idees que transiten qualsevol procés de producció d'una imatge. Una activitat intrínseca als mecanismes de pensament individual ací totalment revelada. Aquest fet explicaria el sentit criptogràfic derivat d'una primera contemplació de l'obra. Però es tracta d'una temptativa nova de Joël Mestre d'utilitzar la imaginació com a instrument per

a revelar una realitat efímera, ja que els plecs del teixit protagonista del llenç variaran en el moment en què es produïska el moviment més lleu. I és que l'artista, fascinat per la vestidura com a exercici pictòric, explora les formes que la casualitat produeix en el teixit, cosa que sotmet a una observació tècnica –mitjançant el registre audiovisual i l'aplicació de diversos recursos infogràfics– que revelarà la infinitat de formes, d'espais i de clarsobscurs que adopta el drap esmentat en ser flagel·lat pel vent. Un procés d'observació quasi científic i, alhora, d'hibridació de dos medis que, seguint els preceptes de McLuhan, facilita l'aparició de formes desapercebudes a l'ull contemporani, per natura immers en un estat de «Narcísonarcosis»¹. D'ací que l'artista refuse ocultar el seu modus operandi i insistisca a registrar-lo en la sintaxi de l'obra. De fet, Mestre utilitza la pintura, igual que Ferlosio l'escriptura, com a mitjà per a fer visible, si escau, un procés mental complex fonamentat en l'experiència sensorial a partir de l'element més trivial.

Tres en Uno és un gran 'pecio' de tres mòduls que, com cada traç de la composició, aporten una casualitat geomètrica al conjunt de l'obra. L'autor es refereix a *Tres en uno* com un model en equilibri, un resultat de la gestió de l'atzar. I és que com ja feren els dadaïstes admetent la presència de l'atzar, del banal i de l'error en la naturalesa de qualsevol esdeveniment, Mestre concep la pintura com «un mitjà afectat per l'emoció, i per tant, moltes vegades arrabassada per la sorpresa d'un element inesperat, una forma, un element estructural que modifica l'evolució de la imatge». Per això el repte residirà en aprehendre i fer visible l'atzar en un context, en principi, harmònic. Per aquest motiu Mestre advoca per una composició i uns procediments propis de la pintura tradicional i escènica en contrast amb els dispositius i mecanismes propis de l'entorn virtual del segle XXI. També fidel a la seua pròpia tradició creativa, el pintor recorre al mateix blau de *Marvazelandia* (2007), *Pecio nacionalista, Efímero* (2012) o *A propósito* de Barnett Newman y *Onement VI* (2015), conscient de la tradició cultural que sustenta el poder visual de la tonalitat. El resultat, allunyat dels paràmetres conciliadors de la pintura més convencional, tanca un exercici de pensament individual potent que qüestiona el creador i també l'espectador.

La pintura *Tres en Uno* (*Un despiece del azar*) s'entén com una proposta d'associació casual que ben bé podria adquirir totes les formes que l'atzar disposara. No obstant això, dins de l'heterogènia diversitat d'associacions i significats que ofereix la realitat, Joël Mestre construeix la seua visió d'un episodi concret d'existència efímera, aquella transitada per tantes circumstàncies, mirades i estats com individus existeixen. En un present d'ensulsiada de veritats absolutes i històries hegemòniques, Mestre recorre a la imaginació com a eina que lluny d'inventar «descobreix les coses que veiem

des de la nostra interioritat». El seu és un relat, la codificació d'una idea amb intenció d'apel·lar a la consciència contemporània, aquella soterrada sota el monticle de soroll i infoxicació dels mitjans de comunicació i dels entorns virtuals contemporanis.

Aïda Antonino-Queralt
Universitat Jaume I

1. McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 76.



TRES EN UNO (UN DESPIECE DEL AZAR)

Pintura de género, geometría plana o criptografía. Una tríada para definir el todo *Tres en Uno* (*Un despiece del azar*) que por separado pronto resulta insuficiente. Pues *Tres en uno* es lo que se ve y también lo que sugiere. La imagen de una tela estampada azul y blanca ocupa gran parte de este lienzo de colosales dimensiones. Color, extensión y composición son los elementos que tras un fugaz parpadeo permanecen en la retina del espectador. Tres componentes para una representación amable de un ropaje cualquiera que al instante de su contemplación apelan al estadio reflexivo inherente a su experiencia estética. La apariencia de *Tres en uno* encierra un algo que perturba la plácida contemplación de su depurado tratamiento formal despertando cierta inquietud en la experiencia visual que propone Joël Mestre. Una sensación que funciona como detonante de un trayecto reflexivo en torno a como vemos el mundo y como funciona el mecanismo de elección y descarte que implica su representación.

CAST

Joël Mestre concibe *Tres en uno* como ‘pecio’ estableciendo analogías con el sentido figurado que Rafael Sánchez Ferlosio otorga al citado término. El escritor llama ‘pecio’ a sus textos breves, suerte de ensayos que abarcan desde lo más trivial a lo más trascendental de su cotidianidad, pues no le interesa tanto su valor como objeto sino su interpretación como parte de la realidad. Tomando esta idea Mestre elige una tela de tapicería, en principio desdeñada, como excusa para indagar en torno a la cuestión ‘realidad’ como «resultado de una gestión del azar». *Tres en uno* constituye el punto de partida y retorno del conjunto «Pecios y prototipos» (Galería My Name’s Lolita Art, Madrid, 2017). Una pieza leitmotiv, una técnica recurrente -la del temple vinílico, y un proceso de observación de la realidad -en toda su dimensión referencial y emocional- siempre permeable al devenir del mismo ejercicio creativo son los elementos distintivos de la obra de Mestre. Un artista consciente de la infinitud de trayectos mentales, ya sean pensamientos, asociaciones y/o ejercicios de la memoria, que la ejecución de una obra activa y que por ello convierte en su metodología de trabajo.

De dicha actividad observacional-reflexiva existen numerosas huellas en *Tres en Uno*. Los trazos geométricos dorados son el indicio más vistoso de esa praxis asociativa entre conceptos e ideas que transitan todo proceso de producción de una imagen. Una actividad intrínseca a los mecanismos de pensamiento individual aquí totalmente desvelada. Tal hecho explicaría el sentido criptográfico derivado de una primera contemplación de la obra. Mas se trata de una nueva tentativa de Joël Mestre de utilizar la imaginación

como instrumento para revelar una realidad efímera. Pues los pliegues del tejido protagonista del lienzo variarán tan pronto se produzca el más leve movimiento. Y es que el artista, fascinado por el ropaje como ejercicio pictórico, explora las formas que la casualidad produce en el tejido, el cual somete a observación técnica –mediante el registro audiovisual y la aplicación de diversos recursos infográficos– que revelará la infinidad de formas, de espacios y de claroscuros que adopta el citado paño al ser azotado por el viento. Un proceso de observación casi científico y a la vez de hibridación de dos medios que, siguiendo los preceptos de McLuhan, facilita la aparición de formas desapercibidas al ojo contemporáneo de por sí inmerso en un estado de «Narciso-narcosis»¹. De ahí que el artista rehúse ocultar su modus operandi insistiendo en registrarlo en la sintaxis de la obra. Es más, Mestre utiliza la pintura, al igual que Ferlosio la escritura, como medio para visibilizar, en su caso, un proceso mental complejo fundamentado en la experiencia sensorial a partir del elemento más trivial.

Tres en uno es un gran ‘pecio’ de tres módulos que, como cada trazo de la composición, aportan una casualidad geométrica al conjunto de la obra. El autor se refiere a *Tres en uno* como un modelo en equilibrio, un resultado de la gestión del azar. Y es que como ya hiciesen los dadaístas admitiendo la presencia del azar, de lo banal y del error en la naturaleza de cualquier acontecimiento, Mestre concibe la pintura como «un medio afectado por la emoción y por tanto muchas veces arrebatada por la sorpresa de un elemento inesperado, una forma, un elemento estructural que modifica la evolución de la imagen». Por ello el reto residirá en aprehender y hacer visible el azar en un contexto, en principio, armónico. De ahí que Mestre abogue por una composición y unos procedimientos propios de la pintura tradicional y escénica en contraste con los dispositivos y mecanismos propios del entorno virtual del siglo XXI. También fiel a su propia tradición creativa es que el pintor recurre al mismo azul de *Marvazelandia* (2007), *Pecio nacionalista*, *Efímero*, (2012) o *A propósito* de Barnett Newman y *Onement VI* (2015), consciente de la tradición cultural que sustenta el poder visual de la tonalidad. El resultado, alejado de los parámetros conciliadores de la pintura más convencional, encierra un potente ejercicio de pensamiento individual que cuestiona al creador y también al espectador.

La pintura *Tres en Uno* (Un despiece del azar) se entiende como una propuesta de asociación casual que bien podría adquirir tantas formas como el azar disponiese. No obstante, dentro de la heterogeneidad diversidad de asociaciones y significados que ofrece la realidad Joël Mestre construye su visión de un episodio concreto de existencia efímera, aquella transitada por tantas circunstancias, miradas y estados como individuos existen. En un presente

de derrumbe de verdades absolutas e historias hegemónicas, Mestre recurre a la imaginación como herramienta que lejos de inventar «descubre las cosas que vemos desde nuestra interioridad». El suyo es un relato, la codificación de una idea con intención de apelar a la consciencia contemporánea, aquella sepultada bajo el montículo de ruido e infoxicación de los mass media y entornos virtuales contemporáneos.

Aïda Antonino-Queralt
Universitat Jaume I

1. McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 76.



TRES EN UNO (UN DESPIECE DEL AZAR)

Genre painting, plane geometry or cryptography. A triad to define the whole of *Tres en Uno (Un despiece del azar)* (Three in one, A comment on chance) which, taken separately quickly seem insufficient. Well, *Tres en Uno* is what you see and also what it suggests. The image of a blue and white printed fabric occupies much of this canvas of colossal dimensions. Colour, extension and composition are the elements that remain in the viewer's retina after a fleeting blink. Three components for a nice representation of any old garment that when contemplated appeal to the inherent reflexive state of its aesthetic experience. The appearance of *Tres en Uno* contains something that disturbs the placid contemplation of its refined formal treatment, awakening some uneasiness in the visual experience proposed by Joël Mestre. A sensation that works as a trigger for a reflexive journey around how we see the world and how the mechanism of selection and rejection, implicated by its representation, works.

Joël Mestre conceives of *Tres en Uno* as 'flotsam', establishing analogies with the figurative meaning that Rafael Sánchez Ferlosio gives to that term. The writer called his short texts 'flotsam', a kind of essay that ranges from the most trivial to the most transcendental events of his everyday life, because he is not interested in their value as an object but in their interpretation as a part of reality. Taking this idea Mestre chooses a tapestry fabric, initially looked down upon, as an excuse to inquire about the issue of 'reality' as "the result of an operation of chance". *Tres en Uno* is the starting point and the return of the set "Pecios y prototipos" ["Flotsam" and prototypes, My Name's Lolita Art Gallery, Madrid, 2017]. A leitmotiv piece, a recurrent technique -vinyl tempera, and a process of observation of reality –in all its referential and emotional dimension– always permeable to the evolution of the same creative exercise, are the distinguishing elements of Mestre's work. An artist who is aware of the infinity of mental paths activated by the execution of a work, whether thoughts, associations and/or memory exercises, and which for that reason he converts in his working methodology.

There are numerous traces of such observational-reflexive activity in *Tres en Uno*. The golden geometrical traces are the most striking sign of that associative praxis between concepts and ideas that are involved in every process of production of an image. An activity which is intrinsic to the mechanisms of individual thought, is here totally unveiled. Such a fact would explain the cryptographic meaning derived from a first contemplation of the work. But it is a new attempt by Joël Mestre to use the imagination as an instrument to reveal an ephemeral reality. For the folds of the fabric which

protagonises the canvas will vary as soon as the slightest movement occurs. And that's because the artist, fascinated by clothing as a pictorial exercise, explores the forms that chance produces in the fabric, which he submits to a technical observation –by means of the audiovisual record and the application of various infographic resources– that will reveal the infinity of forms, spaces and chiaroscuro that the aforementioned cloth adopts when being battered by the wind. A process of almost scientific observation and at the same time a hybrid of two media that, following the precepts of McLuhan, facilitates the appearance of forms unnoticed to the contemporary eye itself immersed in a state of "Narcisuss-narcosis"¹.

Hence, the artist refuses to hide his *modus operandi* insisting on recording it in the syntax of the work. What's more, Mestre uses painting, in the same way as Ferlosio uses writing, as a means, in his case, to make visible a complex mental process based on sensory experience produced by a most trivial element.

Tres en Uno is a great 'flotsam' of three modules that, like each stroke of the composition, provide a chance geometry to the combination of the work. The author refers to *Tres en uno* as a model in equilibrium, result of an operation of chance. And just as the Dadaists already admitted the presence of chance, banality and error in the nature of any event, Mestre conceives painting as "a medium affected by emotion and therefore often seized by the surprise of an unexpected element, a form, a structural element that modifies the evolution of the image". Therefore, the challenge lies in apprehending and making chance visible in a context which is, at least initially, harmonious. Hence, Mestre advocates for a composition and procedure typical of traditional and landscape painting in contrast to the mechanisms and devices of the 21st century virtual environment. Also true to his own creative tradition the painter resorts to the same blue of *Marvazelandia* (2007), *Pecio Nacionalista, Efímero*, (Nationalist, ephemeral flotsam, 2012) or *A propósito de Barnett Newman* (About Barnett Newman) and *Onement VI* (2015), aware of the cultural tradition that sustains the visual power of tonality. The result, far from the conciliatory parameters of more conventional painting, contains a powerful exercise of individual thought that questions the creator and also the viewer.

The painting *Tres en Uno (Un despiece del azar)* is understood as a proposal of casual association that could well acquire as many forms as chance gives it. However, within the heterogeneous diversity of associations and meanings that reality offers, Joël Mestre builds his vision of a specific episode of ephemeral existence, one which is transited by as many circumstances, looks and states as there are individuals. In a present where absolute truths and hegemonic discourses are collapsing, Mestre resorts to the imagination as a

tool that, far from inventing, “discovers the things we see from our inner world”. His is a story, the codification of an idea with the intention of appealing to a contemporary consciousness, which is buried under the mound of noise and infoxication of the mass media and contemporary virtual environments.

Aïda Antonino-Queralt
Universitat Jaume I

1. McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 76.

SEBASTIÀ MIRALLES

Vinaròs, 1948 - València, 2017

Mirar cap al sud. A la memòria de Sudani. 2013-2014

Acer pintat i fusta de roure. 164 x 164 x 47 cm.





LA PREGUNTA EN LA MIRADA

L'escultor Sebastià Miralles va ser també poeta. L'any 2004 va publicar *Instant varat*, un llibre que en el títol recollia el record de la mar on va nèixer, al mateix temps que –d'alguna manera– al·ludia al caràcter de la seua pròpia obra artística. Una obra que se'ns presenta sòlida, com una boia entre les ones però, com aquesta, subjecta a constants vaivens, en aquest cas en forma de múltiples matisos. Les persones que la miren faran la peculiar lectura d'un treball ple de subtileses, fet per a la interpretació i per a la mirada que interroga. *Instat varat* és el nom d'un llibre de poemes i també de la peça escultòrica que el mateix autor va elaborar el 1993. La comunicació entre els mons literari i plàstic es reafirma amb aquesta connexió que cada vegada aniria adquirint més força en l'artista; al cap i a la fi, com deia Joan-Elies Adell en prologar el poemari citat: «Tant l'escultura com la poesia estan condemnades a la intel·ligència, ja que es tracta de pràctiques artístiques que desafien el sentit intel·lectual del lector, del receptor, tot forçant el batec de la matèria, verbal o corpòria»¹.

VAL

En l'obra de Sebastià, allò que pareix que són estructures clares, alberguen, però, diverses interpretacions, satisfetes com estan «de un fuerte poso poético y hasta narrativo. De ahí la serie de sutilezas simbólicas que, a menudo, pueden descubrirse en sus piezas, buscando más bien los resortes indirectos de referencia que las inmediatas alusiones»². Aquestes paraules de Román de la Calle descriuen molt bé el treball de l'escultor. En unes composicions que transmeten serenitat trobem un discurs expressiu, alhora que un element reflexiu que indueix a la meditació. També un component de sorpresa –com diria Miralles mateix amb motiu de la seua exposició en el Centre del Carme l'any 2014–.

Totes aquestes característiques s'evidencien tant en el conjunt de la seua obra com en les peces contemplades aïlladament. Si férem un recorregut breu per alguns dels seus treballs en èpoques diferents, trobaríem, precisament, aquests factors. Així, el *Leteu*, de 1988, ens porta amb la seua presència intensa de ferro i quitrà a la innegable poesia oculta en el nom del riu que, mentre travessava l'Hades, feia perdre la memòria a les persones que begueren d'aquest. I encara que durant aquests anys va signar nombrosos «Sense títol», en la dècada següent ens conduiria a «detinguts instants» –com si això fóra possible–, a «moments paral·lels» o a «taules de salvació» (tot això eren nomenclatures per a uns objectes que sempre van beure de la geometria i que ens feien que hi endevinàrem idees i llocs). El 2008 apareix datada *Endinsada et creus infal·lible*, la preciosa obra que conserva el Museu de Vilafamés. Continua fent poesia amb els títols. I portant-nos pel camí de la reflexió i de la pregunta.

De 2013-2014 és *Mirar cap al sud. A la memòria de Sudani*, l'obra que ha adquirit la Generalitat i que motiva el text que ara presentem. En el nostre món, hui, els nords continuen imposant-se als sud. D'ací la necessitat de mirar cap a ells, de no oblidar la seua existència. En un escultor que mai va deixar de costat la dimensió social i humana de l'art, havia d'haver-hi referències als territoris del sud. Amb acer pintat i fusta de roure ha construït una obra de formes sòbries, composta per aquests materials que li han sigut tan pròxims al llarg de la seua trajectòria. És possible que la dualitat entre els dos blocs que constitueixen la peça al·ludisca als llocs en conflicte, separats pel color i inamovibles en el seu estar decidit sobre la terra. La serenitat que es desprèn de la primera mirada es trenca amb la realitat obstinada que reflecteix el nom que l'autor ha donat a la seua escultura.

«Et parlo / amb / els ulls // Escolta / doncs / cada paraula»³. Aquest poema brevíssim de Sebastià Miralles em porta a una sentència reformada: «ut sculptura poesis». Parlar amb els ulls, escoltar el que és impossible sentir... parlar amb l'escultura, escoltar el que no es diu amb la figura explícita. Perquè (no ho havíem dit fins ara) Sebastià Miralles és un escultor abstracte. En aquest sentit, el caràcter narratiu del qual ens parlarà Román de la Calle es construeix amb la insinuació poètica, tal com ho van fer uns altres grans del panorama escultòric nacional i internacional en què el nostre artista ha reconegut beure (ningú ha crescut sense fonts). Magnífics referents: Àngel Ferrant i, sobretot, Oteiza, però també Anthony Caro i alguns altres signen els repertoris del seu gust estètic, entre els quals igualment es troba, potser insospitadament, el pintor Mark Rothko. D'aquest últim admira les superfícies de color, tan soles... que construeixen per si mateixes espais de força.

No hem d'oblidar, en aquesta confluència assenyalada amb Rothko, que l'escultor Miralles també és el pintor i dibuixant d'unes composicions geomètriques brillants que després convertirà en tridimensionals. Per si mateixos, els seus dibuixos, pintures, o *collages* constitueixen una realitat autònoma que, no obstant això, –no sempre va ser així– van estar cada vegada més vinculats a l'escultura, l'activitat que, malgrat tot, ha sigut el seu *leitmotiv*. Podem afirmar que sempre va estar «... impertèrrit, dialogant amb les seues escultures, preguntant-les i preguntant-se d'on naixen i on acaben, si són un tot en si o un fragment del conjunt, si ocupen un espai preexistent o si conformen –amb la seua presència– tal espai»⁴. Aquestes paraules que Juan Ángel Blasco dedica a Sebastià Miralles parteixen d'una reflexió prèvia sobre l'essència de l'escultura, una activitat que l'artista de Vinaròs va convertir en una manera d'interrogar i d'interrogar-se sobre les coses més simples –i més decisives– de l'existència humana.

Rosalía Torrent Esclapes
Universitat Jaume I

1. Adell, J.-E. (2004). La matèria indesxífrable d'Instant varat. En Miralles, S. *Instant varat*. València: Universitat Politècnica de València, 9.
2. De la Calle, R. (1989). Les «transicions» de Sebastià Miralles. En *Sebastià Miralles* [Catàleg d'exposició]. Alfara: Galeria Edgar Neville.
3. Miralles, S. (2010). *Dels reflexos. Poesia incompleta*. Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs.
4. Blasco Carrascosa, J. A. (s/d: text de desembre de 1994). «D'una travessia compartida. Sobre l'escultura de Sebastià Miralles», *Pas per pas*. Escultures de Sebastià Miralles, col·lecció monogràfica «De soca i arrel», 1. Vinaròs: Caixa Rural Vinaròs, s/p.



LA PREGUNTA EN LA MIRADA

El escultor Sebastià Miralles fue también poeta. En el año 2004 publicaba *Instant varat*, libro que en su título recogía el recuerdo de la mar donde nació, al tiempo que –de algún modo– aludía al carácter de su propia obra artística. Una obra que se nos presenta sólida, como una boya entre las olas, pero como ella sujeta a constantes vaivenes, en este caso en forma de múltiples matices. Quienes la miren harán su peculiar lectura de un trabajo lleno de sutilezas, hecho para la interpretación y para la mirada que interroga. *Instat varat*, nombre de un libro de poemas... y también de la pieza escultórica que el mismo autor realizó en 1993. La comunicación entre los mundos literario y plástico se reafirma con esta conexión que cada vez iría adquiriendo más fuerza en el artista; al fin y al cabo, como decía Joan-Elies Adell al prologar el poemario citado: «Tant l'escultura com la poesia estan condemnades a la intel·ligència, ja que es tracta de pràctiques artístiques que desafien el sentit intel·lectual del lector, del receptor, tot forçant el batec de la matèria, verbal o corpòria»¹.

En la obra de Sebastià, lo que en apariencia son claras estructuras, albergan sin embargo diversas interpretaciones, colmadas como están de «un fuerte poso poético y hasta narrativo. De ahí la serie de sutilezas simbólicas que, a menudo, pueden descubrirse en sus piezas, buscando más bien los resortes indirectos de referencia que las inmediatas alusiones»². Estas palabras de Román de la Calle describen muy bien el trabajo del escultor. En unas composiciones que transmiten serenidad, hallamos un discurso expresivo, a la par que un elemento reflexivo que induce a la meditación. También un componente de sorpresa –como dijera el mismo Miralles con motivo de su exposición en el Centro del Carmen en el año 2014.

Todas estas características se evidencian tanto en el conjunto de su obra como en las piezas contempladas aisladamente. Si hiciéramos un breve recorrido por algunos de sus trabajos en épocas distintas, encontraríamos, precisamente, estos factores. Así, el *Leteu*, de 1988, nos lleva con su intensa presencia de hierro y alquitrán, a la innegable poesía oculta en el nombre del río que, atravesando el Hades, hacía perder la memoria a quienes de él bebieran. Y aunque durante estos años firmó numerosos «Sin título», en la década siguiente nos conduciría a «detenidos instantes» –como si ello fuera posible–, a «momentos paralelos» o a «tablas de salvación» (todo ello nomenclaturas para unos objetos que siempre bebieron de la geometría, haciéndonos que en ella adivinemos ideas y lugares). En 2008 aparece fechada *Endinsada et creus infal·lible*, la preciosa obra que guarda el Museu de Vilafamés. Continúa haciendo poesía con los títulos. Y llevándonos por el camino de la reflexión y la pregunta.

De 2013-2014 es *Mirar cap al sud. A la memòria de Sudani*, la obra que ha adquirido la Generalitat y que motiva el texto que ahora presentamos. En nuestro mundo, hoy, siguen los nortes imponiéndose a los sures. De ahí la necesidad de mirar hacia ellos, de no olvidar su existencia. En un escultor que nunca dejó de lado la dimensión social y humana del arte, tenía que haber referencias a los territorios del sur. Con acero pintado y madera de roble, ha construido una obra de formas sobrias, compuesta por estos materiales que le han sido tan cercanos a lo largo de su trayectoria. Posiblemente, la dualidad entre los dos bloques que constituyen la pieza aluda a los lugares en conflicto, separados por el color e inamovibles en su decidido estar sobre la tierra. La serenidad que se desprende de la primera mirada, se quiebra con la obstinada realidad que refleja el nombre que el autor ha dado a su escultura.

«Et parlo / amb / els ulls // Escolta / doncs / cada paraula»³. Este brevísimo poema de Sebastià Miralles me lleva a una reformada sentencia: «ut sculptura poesis». Hablar con los ojos, escuchar lo que es imposible oír... hablar con la escultura, escuchar lo que no se dice con la explícita figura. Porque (no lo habíamos dicho hasta ahora), Sebastià Miralles es un escultor abstracto. En este sentido, el carácter narrativo del que nos hablara Román de la Calle se construye con la insinuación poética, tal como lo hicieran otros grandes del panorama escultórico nacional e internacional en el que nuestro artista ha reconocido beber (nadie ha crecido sin fuentes). Magníficos referentes: Ángel Ferrant y, sobre todo, Oteiza, pero también Anthony Caro y algunos otros, firman los repertorios de su gusto estético, entre los que igualmente se encuentra, quizá insospechadamente, el pintor Mark Rothko. De este último admira las superficies de color, tan solas... que construyen por sí mismas espacios de fuerza.

No debemos olvidar, en esa señalada confluencia con Rothko, que el escultor Miralles es, también, el pintor y dibujante de unas brillantes composiciones geométricas que luego convertirá en tridimensionales. Por sí solos, sus dibujos, pinturas, o *collages*, constituyen una realidad autónoma que sin embargo –no siempre fue así– estuvieron cada vez más vinculados a la escultura, la actividad que, pese a todo, ha sido su leitmotiv. Podemos afirmar que siempre estuvo «... impertèrrit, dialogant amb les seues escultures, preguntant-les i preguntant-se d'on naixen i on acaben, si són un tot en si o un fragment del conjunt, si ocupen un espai preexistent o si conformen –amb la seua presència– tal espai»⁴. Estas palabras que Juan Ángel Blasco dedica a Sebastià Miralles, parten de una reflexión previa sobre la esencia de la escultura, una actividad que el artista de Vinaroz convirtió en una forma de interrogar e interrogarse sobre las cosas más simples –y más decisivas– de la existencia humana.

Rosalía Torrent Esclapes
Universitat Jaume I

1. Adell, J-E. (2004). *La matèria indesxifrable d'Instant varat*, en Miralles, S. *Instant varat*. València: Universitat Politècnica de València, 9.
2. De la Calle, R. (1989). Les «transicions» de Sebastià Miralles. En *Sebastià Miralles* [Catàleg d'exposició]. Alfafar: Galeria Edgar Neville.
3. Miralles, S. (2010). *Dels reflexos. Poesia incompleta*. Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs.
4. Blasco Carrascosa, J. A. (s/d: text de desembre de 1994) «D'una travessia compartida. Sobre l'escultura de Sebastià Miralles», *Pas per pas*. Escultures de Sebastià Miralles, col·lecció monogràfica «De soca i arrel», 1. Vinaròs: Caixa Rural Vinaròs, s/p.

CAST



THE QUESTION IN THE GAZE

The sculptor Sebastià Miralles was also a poet. In 2004 he published *Instant Varat* (*Launched Instant*), a book that in its title collected the memory of the sea where he was born, while –in some way– it alluded to the character of his own artistic work. A work that appears solid to us, like a buoy between the waves, but as the buoy subject to constant swaying, in this case in the form of multiple nuances. Those who look at it will make their own particular reading of a work full of subtleties, made for interpretation and for the interrogatory gaze. *Instant varat*, name of a book of poems... and also of the sculptural piece that the same author made in 1993. The communication between the literary and artistic worlds is reaffirmed with this connection that would continuously acquire more strength in the artist; after all, as Joan-Elies Adell said in the prologue of the aforementioned book of poems: «Both sculpture and poetry are condemned to intelligence, since they are artistic practices that challenge the intellectual meaning of the reader, the recipient, these force the beat of matter, verbal or corporeal»¹.

ENG

In Sebastià's work, what appear to be clear structures, nevertheless, host diverse interpretations, filled as they are with "a strong poetic and even narrative trace. Hence the series of symbolic subtleties that can often be discovered in his pieces, seeking rather indirect sources of reference than immediate allusions"². These words by Román de la Calle describe the work of the sculptor very well. In compositions that transmit serenity we find an expressive discourse, as well as a reflexive element that induces meditation. They also contain an element of surprise –as Miralles commented on the occasion of his exhibition at the Centro del Carmen in 2014.

All of these characteristics are evident both as a whole in his work and in the pieces contemplated in isolation. If we take a brief tour of some of his works in different periods, we would find, exactly, these factors. Thus, *Leteu* (*Lethe*), from 1988, with its intense presence of iron and tar, takes us, to the undeniable poetry hidden in the name of that river which, crossing Hades, made those who drank from it lose their memory. And although during these years he signed numerous works "Untitled", in the following decade he would lead us to "detained instants" –as if that were possible–, to "parallel moments" or "tables of salvation" (all of them nomenclatures for objects that always imbibed geometry, making us glimpse ideas and places in them). In 2008 *Endinsada et creus infal·lible* (*Enthroned you believe yourself infallible*) appeared, a beautiful piece housed in the Museu de Vilafamés. He continues to make poetry with his titles. And take us on a path of reflection and questioning.

Mirar cap al sud. A la memòria de Sudani (*Looking towards the south. To the memory of Sudani*, 2013-2014) is the work that the Generalitat has acquired and which motivates the text that we are now presenting. In our world, nowadays, the North continues to impose itself on the South. Hence the need to look towards them, not to forget their existence. In a sculptor who never left aside the social and human dimension of art, there had to be references to the southern territories. With painted steel and oak wood, he built a work of sober forms, composed of those materials that were so close to him throughout his career. Possibly, the duality between the two blocks that constitute the piece alludes to places in conflict, separated by colour and immovable in their resolute being on the earth. The serenity that emerges from a first glance, breaks with the stubborn reality reflected by the name the artist has given to his sculpture.

"Et parlo / amb / els ulls // Escolta / doncs / cada paraula"³. (I speak to you / with / the eyes // Listen / then / to every word). This brief poem by Sebastià Miralles brings me to a reformed sentence: "ut sculptura poesis". To speak with the eyes, to listen to what is impossible to hear... to talk to the sculpture, to listen to what is not said with the explicit outline. Because (until now we had not said it), Sebastià Miralles is an abstract sculptor. In this sense, the narrative character of which Román de la Calle speaks is constructed with a poetic insinuation, such as other greats of the national and international sculptural panorama have done in which our artist has recognized an influence (nobody has grown without references). Magnificent references: Àngel Ferrant and, above all, Oteiza, but also Anthony Caro and some others, sign the repertoires of his aesthetic taste, amongst which perhaps unsuspectedly the painter Mark Rothko is to be found. From the latter he admires the colour surfaces, so simple... that they themselves build spaces of strength.

We should not forget, in that marked confluence with Rothko, that the sculptor Miralles is also a painter and draughtsman of brilliant geometric compositions that he would later convert into three-dimensions. On their own, his drawings, paintings, or collages, constitute an autonomous reality which, nevertheless –although it was not always like this– were more and more linked to sculpture, the activity that, in spite of everything, has been his leitmotif. We can affirm that he was always "...impassive, talking with his sculptures, asking and asking where they are born and where they end, if they are an all in themselves or a fragment of the whole, if they occupy a preexisting space or if they make up –with their presence– such a space"⁴. These words, which Juan Ángel Blasco dedicated to Sebastià Miralles, are based on a prior reflection on the essence of sculpture, an activity that the artist from Vinaros turned into a way of interrogating and questioning himself about the simplest –and most critical– questions of human existence.

Rosalía Torrent Esclapes
Universitat Jaume I

1. Adell, J-E. (2004). *La matèria indesxifrable d'Instant varat*, en Miralles, S. *Instant varat*. València: Universitat Politècnica de València, 9.
2. De la Calle, R. (1989). Les «transicions» de Sebastià Miralles. En *Sebastià Miralles* [Catàleg d'exposició]. Alfafar: Galeria Edgar Neville.
3. Miralles, S. (2010). *Dels reflexos. Poesia incompleta*. Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs.
4. Blasco Carrascosa, J. A. (s/d: text de desembre de 1994) «D'una travessia compartida. Sobre l'escultura de Sebastià Miralles», *Pas per pas*. Escultures de Sebastià Miralles, col·lecció monogràfica «De soca i arrel», 1. Vinaròs: Caixa Rural Vinaròs, s/p.

XAVIER MONSALVATJE

Godella, 1965

Be careful what you wish for... 2016

Vàter de gres porcelànic, blau cobalt sobre vidrat blanc.
71 x 70 x 45 cm.



Be Careful What you Wish for....



UN PENSAMENT ENS SALVARÀ

El temps ha permés que ens acomodem i ens diluïm en el que anomenem el normal. La normalització és una maquinària interessant que produeix i reproduceix relacions de poder a penes perceptibles i per tant, difícils d'observar quan les reproduïm sense capacitat de resistència. D'ací que el normal no siga idèntic a la norma però puga adoptar-ne la funció¹.

És la possibilitat de sentir-nos subjectes moderns lliures, la qual cosa ens espenta a reproduir certes condicions de governamentalitat, les quals, sota la promesa d'una millor versió de nosaltres mateixos, continuen alimentant dinàmiques obsoletes i vells sistemes que signifiquen i gestionen un ordre interioritzat sense cap nostàlgia sota aquesta coexistència de forces. Així, se'ns fa creure en aquesta dolça utopia en la qual vivim en un territori i en un temps on tot està per fer, en la qual és difícil escapar de la transició permanent i on el context és el que mana, ja que la jerarquia s'assumeix com una espècie de presència simbòlica que estreny però no ofega. En canvi, què ocurriria si ens qüestionàrem aquestes estructures perceptives construïdes? Seria possible reivindicar el «fet social total» enfront de la separació d'instàncies?

Això implicaria no diferenciar els diversos espais conceptuals, vitals, naturals i culturals² i assumir com a vertadera la intersecció d'esferes i l'entrellaçament dels subjectes entesos ara com a autèntics descriptors de la vida. L'essencial, doncs, radicaria en com l'individu modern aprén en primer lloc, la manera de posseir un cos dependent de determinades condicions existencials, i, en conseqüència desenvolupar una relació creativa i productiva «amb si mateix» i amb l'ecosistema que l'envolta³. És en aquest moment, en aquesta relació creativa, quan el concepte *to dwell* adquireix una resignificació per mitjà dels treballs de Xavier Monsalvatje. Unes obres en les que mitjançant la construcció de breus ficcions que parteixen d'una realitat específica, aconsegueix construir una veritat qüestionada que és capaç de ser en si mateixa una resposta ecocrítica incompleta. Una invitació oberta a l'espectador, que entra a formar part activa de la reflexió conjunta sobre la sostenibilitat o no dels sistemes.

To dwell suposa habitar o viure en algun lloc però també implica observar, considerar i pensar sobre alguna cosa, la qual cosa ens espenta a meditar sobre nosaltres mateixos. Resulta tan fascinant com inquietant aturar-nos i advertir la nostra pròpia presència en un exercici d'intersubjectivitat per a sentir que som partícips del context. D'això es val Monsalvatje per tal de dur a terme extraccions de realitats físiques i emocionals inacabades,

basades en una experiència, quasi sempre pròpia, personal i única, que en ser mobilitzada mitjançant de la seua pràctica artística, propicia lectures enfrontades davant d'aquesta vida mecanicista que ens interpel·la, ens exigeix i ens reclama una actitud autoreflexiva per a fer-li la volta a aquesta amnèsia social que ens envolta.

Els seus treballs ens plantegen una revisió de les nostres formes de connexió amb l'entorn i el paisatge, entenent aquests conceptes com a espais amb definicions en transició en què ciutats, contextos socials i industrials, o entorns tecnològics, són portadors en essència d'una cadena de records personals i culturals. Territoris que necessiten de l'existència implícita d'un subjecte observador capaç de donar sentit i connectar històries interrelacionades, les que ens parlen de relacions de poder, geografia i economies transfigurades o, fins i tot, d'una ecologia vista com l'anelada llar, una idea que perviu tan sols en el record. Amb tot això esbossa un panorama que ens parla en imatges d'un cosmos replet de zones d'exclusió, de manera que dona forma al que abans no existia mitjançant la conjunció del fragment per a ensenyar-nos que la realitat no és més que una cartografia de retallades de l'individu i que és necessari prendre distància per a qüestionar-nos l'autenticitat dels sistemes de la modernitat.

No obstant això, i assumint l'entropia que percebem en el canvi social i cultural com a tret identificatiu de la societat del present, ens fa veure que som part d'aquestes imatges que generem, aquelles a les quals ens trasllada per mitjà del seu vocabulari plàstic de ritme trepidant, del qual se serveix per a dimensionar històries en un element de vegades tan desconegut com és la ceràmica contemporània.

Pot ser que no siga casual, pot ser que tot siga part de l'estratègia i potser d'aquesta manera ens fa pensar, mitjançant aquesta escenografia de naturalesa dicotòmica, en com és possible mesclar l'ofici artesanal i tradicional amb la nostra «superficialitat» del present sense alterar les formes, sense confondre les funcions de l'objecte, deixant-nos llibertat per a reivindicar els temps i veritats d'aquest moment concret replet de contradiccions, amb l'objectiu de preguntar-nos a nosaltres mateixos si serem capaços de transformar un pensament assumit com a propi durant massa temps.

La qüestió, llavors, seria si un art interactiu i processual es podria acostar a una articulació social nova, si aquesta concepció de l'artístic ens retornaria la idea de futur sota l'edificació d'un art de lliure accés que desafiara, s'implicara, es preocupara i tinguera en compte l'opinió del públic per al qual es du a terme. Un art en el qual el subjecte espectador que se senta

interpel·lat per l'obra i que, com en aquest cas, pot ser que encara no siga conscient del que desitja per a si ni de les seues expectatives, però que, després d'enfrontar-se a l'advertiment, prenga consciència de les seues pròpies exigències.

Monsalvatje ens dóna la possibilitat de triar, ens convida a prendre partit des d'altres posicionaments dialèctics per a demostrar-nos que en allunyar-nos de les estructures preestablides rebem un estímul per a experimentar el món des d'una altra perspectiva, una des de la qual la realitat contemporània és una construcció a la deriva d'un sistema i ecosistema assentats en un territori on creiem que l'aparent és una veritat.

Diana Guijarro
Comissària independent

1. Lorey, I. (2006). *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales*. Instituto europeo para políticas culturales progresivas.
2. Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz: Madrid.
3. Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI.

UN PENSAMIENTO NOS SALVARÁ

El tiempo ha permitido acomodarnos y diluarnos en aquello a lo que llamamos lo normal. La normalización es una maquinaria interesante que produce y reproduce relaciones de poder apenas perceptibles y por tanto, difíciles de observar cuando las reproducimos sin capacidad de resistencia. De ahí que lo normal no sea idéntico a la norma pero pueda adoptar su función¹.

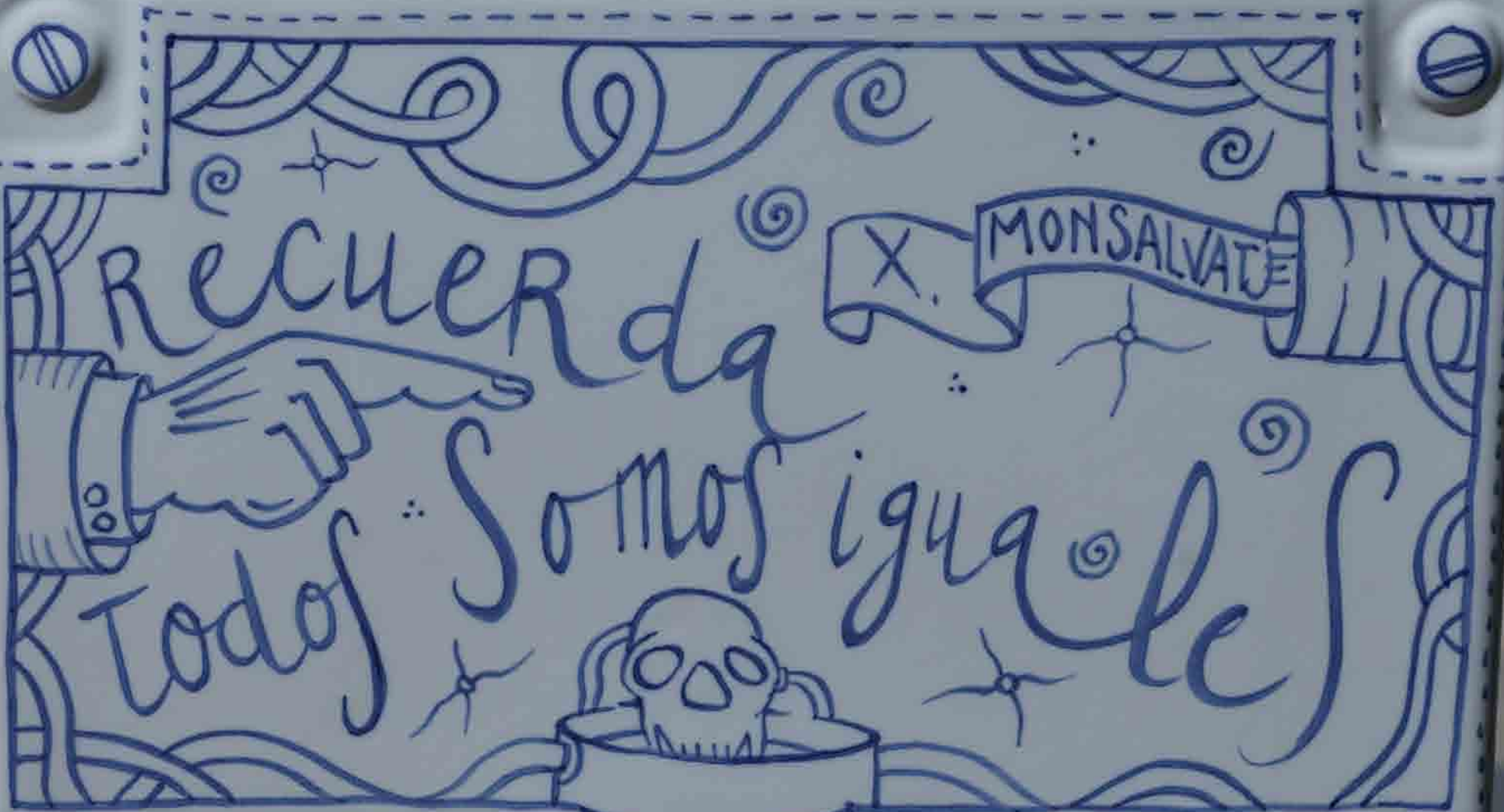
Es la posibilidad de sentirnos sujetos modernos libres la que nos empuja a reproducir ciertas condiciones de gubernamentalidad, las cuales, bajo la promesa de una mejor versión de nosotros mismos, continúan alimentando dinámicas obsoletas y viejos sistemas que significan y gestionan un orden interiorizado sin nostalgia alguna bajo esa coexistencia de fuerzas. De esta manera, se nos hace creer en esa dulce utopía en la que vivimos en un territorio y en un tiempo donde todo está por hacer, en la que es difícil escapar de la transición permanente y donde el contexto es el que manda, puesto que la jerarquía es asumida como una especie de presencia simbólica que aprieta pero no ahoga. Pero, ¿qué ocurriría si nos cuestionáramos esas estructuras perceptivas construidas? ¿sería posible reivindicar el «hecho social total» frente a la separación de instancias?

CAST

Esto implicaría no diferenciar los diferentes espacios conceptuales, vitales, naturales y culturales² y asumir como verdadera la intersección de esferas y el entrelazamiento de los sujetos entendidos ahora como auténticos descriptores de la vida. Lo esencial, pues, radicaría en cómo el individuo moderno aprende en primer lugar, la manera de poseer un cuerpo dependiente de ciertas condiciones existenciales, y, en consecuencia desarrollar una relación creativa y productiva «consigo mismo» y el ecosistema que le rodea³. Es en este momento, en esa relación creativa, cuando el concepto *to dwell* adquiere una re-significación a través de los trabajos de Xavier Monsalvatje. Unas obras en las que mediante la construcción de pequeñas ficciones que parten de una realidad específica, consigue construir una verdad cuestionada que es capaz de ser en sí misma una respuesta ecocrítica incompleta. Una invitación abierta al espectador que entra a formar parte activa de la reflexión conjunta sobre la sostenibilidad o no de los sistemas.

To dwell supone habitar o vivir en algún lugar, pero también implica observar, considerar y pensar sobre algo, lo que nos empuja a meditar sobre nosotros mismos. Resulta tan fascinante como inquietante detenerse y advertir nuestra propia presencia en un ejercicio de intersubjetividad para sentir que somos partícipes del contexto. De esto se vale Monsalvatje para realizar extracciones

Caminando por el lado oscuro



Thanks guys

for fire me

de realidades físicas y emocionales inacabadas, basadas en una experiencia, casi siempre propia, personal y única que, al ser movilizadas a través de su práctica artística, propician lecturas enfrentadas ante esa vida mecanicista que nos interpela, nos exige y reclama una actitud auto reflexiva para darle la vuelta a esta amnesia social que nos rodea.

Sus trabajos nos plantean una revisión de nuestras formas de conexión con el entorno y el paisaje, entendiendo estos conceptos como espacios con definiciones en transición donde ciudades, contextos sociales e industriales o entornos tecnológicos son portadores en esencia de una cadena de recuerdos personales y culturales. Territorios que necesitan de la existencia implícita de un sujeto observador capaz de dar sentido y conectar historias interrelacionadas, esas que nos hablan de relaciones de poder, geografía y economías transfiguradas o incluso de una ecología vista como aquel ansiado hogar, una idea que pervive tan sólo en el recuerdo. Con todo ello esboza un panorama que nos habla en imágenes de un cosmos repleto de zonas de exclusión, dando forma a lo que antes no existía mediante la conjunción del fragmento para enseñarnos que la realidad no es más que una cartografía de recortes del individuo y que es necesario tomar distancia para cuestionarnos la autenticidad de los sistemas de la modernidad.

No obstante, y asumiendo la entropía que percibimos en el cambio social y cultural como rasgo identificativo de la sociedad del presente, nos hace ver que somos parte de esas imágenes que generamos, esas que nos traslada por medio de su vocabulario plástico de ritmo trepidante y del que se sirve para dimensionar historias en un elemento en ocasiones tan desconocido como es la cerámica contemporánea.

Puede que no sea casual, puede que todo sea parte de la estrategia y quizá de esta forma nos haga pensar, a través de esta escenografía de naturaleza dicotómica, en cómo es posible mezclar el oficio artesanal y tradicional con nuestra «superficialidad» del presente, sin alterar las formas, sin confundir las funciones del objeto, dejándonos libertad para reivindicar los tiempos y verdades de este preciso momento repleto de contradicciones, con el objetivo de preguntarnos por nosotros mismos si seremos capaces de transformar un pensamiento asumido como propio durante demasiado tiempo.

La cuestión entonces sería si un arte interactivo y procesual podría acercarse a una nueva articulación de lo social, si esta concepción de lo artístico nos devolvería la idea de futuro bajo la edificación de un arte de libre acceso que desafiase, se implicase, se preocupara y tuviera en cuenta la opinión del público para el que es realizado. Un sujeto espectador que se siente

interpelado por la obra y que como en este caso, puede que todavía no sea consciente de lo que desea para sí y de sus expectativas pero que, tras enfrentarse a la advertencia, tome conciencia de sus propias exigencias.

Monsalvatje nos da la posibilidad de elegir, nos invita a tomar partido desde otros posicionamientos dialécticos para demostrarnos que al alejarnos de las estructuras preestablecidas recibimos un estímulo para experimentar el mundo desde otra perspectiva, donde la realidad contemporánea es una construcción a la deriva de un sistema y ecosistema asentados en un territorio donde creemos que lo aparente es una verdad.

Diana Guijarro
Comisaria independiente

1. Lorey, I. (2006). *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales*. Instituto europeo para políticas culturales progresivas.
2. Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz: Madrid.
3. Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI.



A THOUGHT WILL SAVE US

Time has allowed us to accommodate and dilute ourselves in what we call the normal. Normalization is an interesting machinery that produces and reproduces power relations which are barely perceptible and, therefore, difficult to observe when we reproduce them without the capacity to resist. Hence the normal is not identical to the norm but can adopt its function¹.

It is the possibility of feeling like free modern subjects that pushes us to reproduce certain conditions of government that, under the promise of a better version of ourselves, continue to fuel obsolete dynamics and old systems that signify and manage an internalized order without any nostalgia under that coexistence of forces. In this way, we are led to believe in that sweet utopia in which we live in a territory and at a time where everything is to be done, in which it is difficult to escape from permanent transition and where the context is what commands, since the hierarchy is assumed as a kind of symbolic presence that squeezes but does not asphyxiate. But what would happen if we were to question these constructed perceptive structures? Would it be possible to vindicate the “total social fact” as opposed to the separation of bodies?

ENG

That would imply not differentiating the different conceptual, vital, natural and cultural spaces² and to assume as true the intersection of spheres and the interweaving of subjects now understood as authentic descriptors of life. The essential, then, would lie in how the modern individual learns firstly, the way to possess a body dependent on certain existential conditions, and, consequently, to develop a creative and productive relationship “with oneself” and the surrounding ecosystem³. It is at this moment, in that creative relationship, when the concept to *dwell* (sic) acquires a re-significance through the work of Xavier Monsalvatje. Works in which, by means of the construction of small fictions that start from a specific reality, he manages to construct a questioned truth that is capable of being in itself an incomplete eco-critical response. An open invitation to the viewer who becomes an active part of a joint reflection on the sustainability or not of systems.

To dwell means to inhabit or live somewhere but also implies observing, considering and thinking about something, which pushes us to meditate on ourselves. It is as fascinating as it is disturbing to stop and notice our own presence in an exercise of intersubjectivity in order to feel that we are part of our context. Monsalvatje makes use of this to carry out extractions of unfinished physical and emotional realities, based, almost always on a personal and unique experience, which through being mobilized by his artistic

practice, propitiate readings which confront this mechanistic life which questions us, demanding and reclaiming a self-reflective attitude to turn around the social amnesia that surrounds us.

His work proposes a review of our ways of connecting with the environment and the landscape, understanding these concepts as spaces with definitions in transition where cities, social and industrial contexts or technological environments are essentially carriers of a chain of personal and cultural memories. Territories that need the implicit existence of an observing subject capable of giving meaning and connecting interrelated histories, those that tell us about power relationships, geography and transfigured economies or even an ecology seen as that longed for home, an idea that survives only in the memory. With all this, he outlines a panorama that speaks to us in images of a cosmos full of exclusion zones, giving shape to what previously did not exist through the conjunction of the fragment to show us that reality is nothing more than a cartography of croppings of the individual and that it is necessary to step back in order to question the authenticity of the systems of modernity.

Nevertheless, and assuming the entropy that we perceive in social and cultural change as an identifying feature of present society, he makes us see that we are part of those images that we generate, images which he passes on to us through his frenetically paced artistic vocabulary which he uses to dimension stories in a discipline at times as unknown as contemporary ceramics.

It may not be casual, it may all be part of the strategy and perhaps in this way it makes us think, through this scenario of dichotomous nature, how it is possible to mix traditional and artisan craft with the “superficiality” of our present, without altering its forms, without confusing the functions of the object, leaving us free to vindicate the times and truths of this precise moment full of contradictions, in order to ask ourselves if we will be capable of transforming a mentality for too long assumed as our own.

The question then would be if an interactive and procedural art could approach a new articulation of the social, if this conception of the artistic would return us to the idea of a future under the construction of an art of free access that defies, gets involved, worries and takes into account the opinion of the public for whom it is made. Spectator subjects who feel questioned by the work and that as in this case, may still not be aware of their expectations and what they want for themselves but that, after confronting the warning, take conscience of their own needs.

Monsalvatje gives us the chance to choose, invites us to take sides from other dialectical positions in order to show us that when we move away from pre-established structures we receive a stimulus to experience the world from another perspective, where contemporary reality is a construction drifting away from a system and ecosystem settled in a territory where we believe that what is visible is the truth.

Diana Guijarro
Independent curator

1. Lorey, I. (2006). *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales*. Instituto europeo para políticas culturales progresivas.
2. Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz: Madrid.
3. Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI.

PALOMA NAVARES

Burgos, 1947

Cantos rodados a la memoria

Instal·lació fotogràfica.

Fotografes impreses sobre material transparent Duraclear, boles de ploms, llàgrimes de plom, fils i hams d'acer, patilles de metacrilat, varetes d'acer. 350 x 130 x 50 cm.





PERVIURE, MALGRAT TOT

Afirmava Borges en una conferència impartida en el Col·legi de França, que la creació poètica parteix de la memòria i la memòria està feta, sobretot, d'oblit¹. Aquesta dualitat participa del relat artístic a partir d'una selecció íntima de signes i petjades. Des d'una presència constant en l'obra de Paloma Navares l'evocació del vestigi i el record s'identifica com una consecució de capítols autobiogràfics, en convivència amb els seus particulars ressons a la història de l'art i a la literatura. En els anys huitanta, l'artista deixarà progressivament l'ancoratge rígid de la pintura per a integrar la gramàtica del cos fragmentat a través d'altres suports: la performance i la dansa, l'escultura, el vídeo i la instal·lació. L'ingredient espacial es revelava i establiria un mitjà per a traçar els seus actes, convertint-la en una de les pioneres en el desenvolupament de projectes multidisciplinaris i multimèdia a Espanya. En aquest assemblatge de formes, l'autora obri un camí en la seua trajectòria que romandrà interconnectat a partir de qüestions com els somnis, la malaltia, la ciència, l'amor, la soledat o la mort, accentuant les al·lusions sobre els estereotips socials de la dona. Però la investigació d'aquestes narratives, aparentment heterogènies, no permetrà la seua discontinuïtat en el temps, i les obres quedaran teixides per fils de coherència i experiències de vida.

VAL

La instal·lació *Cantos rodados a la memoria* reuneix l'essència dels treballs de Paloma Navares. Establint una superposició de petjades des del passat cap al present, la peça perfila el seu eix en la consolidació de l'instant; 1.200 fotografies retallades construeixen la cascada al·legòrica que recorrerà principalment el record de les dones poetes identificades en la memòria personal de l'artista. El joc d'imatges i textos, utilitzats durant períodes diferents de la seua producció, ens condueix a una relectura de la història cultural. Cudols toscos i multifformes, però creats sobre material transparent i eteri. Siluetes d'arestes polides, penjades amb hams d'acer sobre llàgrimes de plom, representen, una vegada més, la metàfora dels reversos. Tot un codi conceptual integrat en les dicotomies que Navares compon des de la fermesa i la fragilitat, la foscor i la llum, la calma i el desassossec, allò familiar i també estrany. Aquesta condició ambigua que altera la nostra mirada permet a l'autora aprofundir en les limitacions de l'ésser humà. Una labor d'arqueologia personal que s'assenta en les seues obres mitjançant relats vinculats a la malaltia, la identitat o l'herència d'un passat.

Els aspectes autobiogràfics envolten el sentit de tota la seua trajectòria. Successives intervencions quirúrgiques als ulls, intercalades amb períodes de descans en què l'artista reposa sense poder veure, li descobreixen des de

molt jove la manera introspectiva de recuperar les imatges². El record actua com a estímul per a dibuixar històries noves, en què la malaltia li ensenya a conservar en la memòria una realitat interior construïda de retrats, codis i metàfores. Afirma John Berguer que «la vista arriba abans que les paraules i és la que estableix el nostre lloc en el món»³. I en aquest sentit, Paloma Navares romandrà connectada a la naturalesa sense abandonar l'experimentació emocional del seu espai. Seguint aquesta línia, la peça *Cantos rodados a la memoria* articula narratives que combinen símbols de la terra –des del llenguatge de l'arbre, la cataracta o el cos–, amb la tecnologia dels materials i la llum. Com a estímul evocador, l'aparença fràgil dels fragments perforats pel mar recrea ritus i costums mitjançant inscripcions, versos i paraules escrites amb llapis de plata⁴. Embolicada en aquest escenari, la instal·lació recorre clarobscur sobre variables de llum i moviment, activant una espècie de dansa en l'espectador que es detindrà davant de la doble perspectiva del detall. L'espai es projecta a través de l'obra i l'autora, fascinada per la llum, potser per aquesta por a perdre-la, associa el seu valor simbòlic. A poc a poc, en la seua trajectòria començarà a descartar la il·luminació de l'objecte, aconseguint així que la imatge resplendisca, com en aquesta peça, en què la llum en l'obra s'insereix en l'interior de les fotografies de manera que provoca una vivesa i una sensualitat més forta en els colors⁵.

L'atenció especial que dedica a les qüestions de gènere converteix Paloma Navares en una de les grans impulsores de l'art feminista. Des de la dècada dels noranta abunden en la seua trajectòria dones que la història ha oblidat, mentre exerceix la transmutació d'unes altres en què la bellesa cosificada va anul·lar culturalment qualsevol atribut intel·lectual o creatiu. En paraules de Margarita Ledo, l'artista «s'envolta amb la matèria fràgil de l'imaginari que es construeix descomponent les certeses del procés històric»⁶. Paloma Navares pertorba les lectures de les obres clàssiques per a qüestionar la presència de la dona i l'aprenentatge transmès per la tradició. Agita l'ordre establert, i obri un espai de crítica. Davant de l'estereotip de la dona pintada al llarg de la història de l'art, l'autora retalla i assembla nimfes, eves i venus renaixentistes per alterar-ne el missatge original, mentre recorda i tatua sobre la pedra al·lusions a dones creadores d'històries i poemes. En aquest cas, les referències a Ana Cristina César, Alejandra Pizarnik, Virginia Woolf, Ise Tayó o Alfonsina Storni tornen a cobrir l'obra de grafemes sota una pluja de policromia.

Mitjançant aquesta instal·lació l'autora també investiga les transferències culturals, els valors apresos i la concepció de la literatura i l'art. Descobrim així les referències visuals que van influir en el seu procés de treball i la van ensenyar a entendre la vida. Trenades per fils de pescar, les fotografies enfilen estrats existencials d'altres personatges que ara aconsegueixen connectar-

se des d’aquestes emocions. De nou, caminem entre la dualitat dels extrems modulats per la nostra pròpia experiència. A la pregunta del seu pare sobre què volia ser de major, Paloma Navares respondria: «Vull pintar un ocell. Però en realitat m’agradaria pintar el vol que ha deixat, aquesta emoció que en mirar-lo he sentit»⁷. Des de la representació d’aquesta absència expressada en *Cantos rodados a la memoria* l’artista ens trasllada, en definitiva, la possibilitat de sentir la màgia del temps. No és el buit. És el record des d’una mirada nova.

Maite Ibáñez
Universitat de València

1. Borges, J. L. (1983). *La creación poética*. Conferencia impartida en el Collège de France, París.

2. Paloma Navares recorre en diverses obres a l'acumulació d'imatges d'ulls, com en les instal·lacions *Lágrimas de verano* (2000) o *Rosario de Iris* (1996). També abunden els seus autoretrats en la reclusió del llit o en la banyera: *Desde la fragilidad del ser* (1993-2001), la vídeoinstal·lació *Tránsito* (2000-2001) o les series *Preludio* (2001) i *Unidad de reposo* (2002).

3. Berguer, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

4. Aquest tipus de llenguatges acosta l'obra a altres instal·lacions que esvaeixen cascades de flors (*Rojo de buganvilla. Heridas de amor; Flores de pruno. Collar. A Yukio Mishima; Flor de pensamiento. A Sara Kofman i Emily Dickinson*, totes de 2005) o mans gestuals com en *Signos de silencio* (1994) o *Collar de signos y pálpitos* (1996). També les imatges de cants rodats apareixen en altres suports com la fotografia (*El alma herida*, 2004) o el vídeo (*Cantos rodados. A Virginia Woolf*, 2003) i per descomptat, les seues constants referències al mar, com en el vídeo *Mar de plata, casa de cristal. A Alfonsina Storni*, (1997) o la fotografia *Platja de Almadrava. A Takada Toshiko* (2003).

5. Paloma Navares (2018). *Programa Metròpolis*. Madrid: RTVE. Emitido el 24 de enero de 2018.

6. Ledo Andion, M. (2006). *La atmósfera como figura artística*. En AA.VV. Paloma Navares. *Del alma herida* [catálogo de exposición] Madrid: Instituto Cervantes, 47-61.

7. Paloma Navares (2018). *Programa Metròpolis. Op. Cit.*



PERVIVIR, A PESAR DE TODO

Afirmaba Borges en una conferencia impartida en el Colegio de Francia, que la creación poética parte de la memoria y la memoria está hecha, sobre todo, de olvido¹. Esta dualidad participa del relato artístico a partir de una selección íntima de signos y huellas. Desde una presencia constante en la obra de Paloma Navares, la evocación del vestigio y el recuerdo se identifica como una consecución de capítulos autobiográficos, en convivencia con sus particulares ecos a la historia del arte y la literatura. En los años ochenta la artista dejará progresivamente el anclaje rígido de la pintura para integrar la gramática del cuerpo fragmentado a través de otros soportes: la performance y la danza, la escultura, el vídeo y la instalación. El ingrediente espacial se desvelaba y establecería un medio para trazar sus actos, convirtiéndola en una de las pioneras en el desarrollo de proyectos multidisciplinares y multimedia en España. En este ensamblaje de formas, la autora abre un camino en su trayectoria que permanecerá interconectado a partir de cuestiones como los sueños, la enfermedad, la ciencia, el amor, la soledad o la muerte, acentuando las alusiones sobre los estereotipos sociales de la mujer. Pero la investigación de estas narrativas, aparentemente heterogéneas, no permitirá su discontinuidad en el tiempo, y las obras quedarán tejidas por hilos de coherencia y experiencias de vida.

La instalación *Cantos rodados a la memoria* reúne la esencia de los trabajos de Paloma Navares. Estableciendo una superposición de huellas desde el pasado hacia el presente, la pieza perfila su eje en la consolidación del instante. 1.200 fotografías recortadas construyen la cascada alegórica que recorrerá principalmente el recuerdo de las mujeres poetas identificadas en la memoria personal de la artista. El juego de imágenes y textos, utilizados durante distintos períodos de su producción, nos conduce a una relectura de la historia cultural. Cantos rodados toscos y multiformes, pero creados sobre material transparente y etéreo. Siluetas de aristas pulidas, colgadas con anzuelos de acero sobre lágrimas de plomo representan, una vez más, la metáfora de los reversos. Todo un código conceptual integrado en las dicotomías que Navares compone desde la firmeza y la fragilidad, la oscuridad y la luz, la calma y el desasosiego, aquello familiar y también extraño. Esa condición ambigua que altera nuestra mirada permite a la autora ahondar en las limitaciones del ser humano. Una labor de arqueología personal que se asienta en sus obras a través de relatos vinculados a la enfermedad, la identidad o la herencia de un pasado.

Los aspectos autobiográficos envuelven el sentido de toda su trayectoria. Sucesivas intervenciones quirúrgicas en sus ojos, intercaladas con períodos de descanso donde la artista reposa sin poder ver, le descubren desde muy joven el modo introspectivo de recuperar las imágenes². El recuerdo actúa como estímulo para dibujar nuevas historias, donde la enfermedad le enseña a conservar en la memoria una realidad interior construida de retratos, códigos y metáforas. Afirma John Berguer que «la vista llega antes que las palabras y es la que establece nuestro lugar en el mundo»³. Y en este sentido, Paloma Navares permanecerá conectada a la naturaleza sin abandonar la experimentación emocional de su espacio. Siguiendo esta línea, la pieza *Cantos rodados a la memoria* articula narrativas que combinan símbolos de la tierra, -desde el lenguaje del árbol, la catarata o el cuerpo- con la tecnología de los materiales y la luz. Como estímulo evocador, la apariencia frágil de los fragmentos horadados por el mar recrea ritos y costumbres mediante inscripciones, versos y palabras escritas con lápiz de plata⁴. Envuelta en este escenario, la instalación recorre claroscuros sobre variables de luz y movimiento, activando una especie de danza en el espectador que se detendrá ante la doble perspectiva del detalle. El espacio se proyecta a través de la obra y la autora, fascinada por la luz, quizás por ese miedo a perderla, asocia su valor simbólico. Poco a poco en su trayectoria comenzará a descartar la iluminación del objeto, consiguiendo así que la imagen resplandezca, como en esta pieza, donde la luz en la obra se inserta en el interior de las fotografías provocando mayor viveza y sensualidad en los colores⁵.

Su especial atención a las cuestiones de género convierte a Paloma Navares en una de las grandes impulsoras del arte feminista. Desde la década de los noventa abundan en su trayectoria mujeres que la historia ha olvidado, mientras ejerce la transmutación de otras donde la belleza cosificada anuló culturalmente cualquier atributo intelectual o creativo. En palabras de Margarita Ledo, la artista «se rodea con la materia frágil del imaginario que se construye descomponiendo las certezas del proceso histórico»⁶. Paloma Navares perturba las lecturas de las obras clásicas para cuestionar la presencia de la mujer y el aprendizaje transmitido por la tradición. Agita el orden establecido, abriendo un espacio de crítica. Frente al estereotipo de la mujer pintada a lo largo de la historia del arte, la autora recorta y ensambla ninfas, evas y venus renacentistas alterando el mensaje original, mientras recuerda y tatúa sobre la piedra alusiones a mujeres creadoras de historias y poemas. En este caso, las referencias a Ana Cristina César, Alejandra Pizarnik, Virginia Woolf, Ise Tayú o Alfonsina Storni recubren la obra de grafemas bajo una lluvia de policromía.

A través de esta instalación la autora también investiga las transferencias culturales, los valores aprendidos y la concepción de la literatura y el arte. Descubrimos así las referencias visuales que influyeron en su proceso de trabajo y le enseñaron a entender la vida. Trenzadas por hilos de pescar, las fotografías engarzan estratos existenciales de otros personajes que ahora logran conectarse desde las mismas emociones. De nuevo, caminamos entre la dualidad de los extremos modulados por nuestra propia experiencia. A la pregunta de su padre sobre qué quería ser de mayor, Paloma Navares respondería: «Quiero pintar un pájaro. Pero en realidad me gustaría pintar el vuelo que ha dejado, esa emoción que al mirarle he sentido»⁷. Desde la representación de esa ausencia expresada en *Cantos rodados a la memoria* la artista nos traslada, en definitiva, la posibilidad de sentir la magia del tiempo. No es el vacío. Es el recuerdo desde una nueva mirada.

Maite Ibáñez
Universitat de València

1. Borges, J. L. (1983). *La creación poética*. Conferencia impartida en el Collège de France, París.
2. Paloma Navares recurre en diversas obras a la acumulación de imágenes de ojos, como en las instalaciones *Lágrimas de verano* (2000) o *Rosario de Iris* (1996). También abundan sus autorretratos en la reclusión de la cama o en la bañera: *Desde la fragilidad del ser* (1993-2001), la videoinstalación *Tránsito* (2000-2001) o las series *Preludio* (2001) y *Unidad de reposo* (2002).
3. Berguer, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
4. Este tipo de lenguajes acerca la obra a otras instalaciones que desvanecen cascadas de flores (Rojo de buganvilla. Heridas de amor; Flores de pruno. Collar. A Yukio Mishima; Flor de pensamiento. A Sara Kofman y Emily Dickinson, todas de 2005) o manos gestuales como en *Signos de silencio* (1994) o *Collar de signos y pálpitos* (1996). También las imágenes de cantos rodados aparecen en otros soportes como la fotografía (*El alma herida*, 2004) o el vídeo (*Cantos rodados*. A Virginia Woolf, 2003) Y por supuesto, sus constantes referencias al mar, como en el vídeo *Mar de plata, casa de cristal*. A Alfonsina Storni, (1997) o la fotografía *Playa de Almadraza*. A Takada Toshiko (2003).
5. Paloma Navares (2018). *Programa Metrópolis*. Madrid: RTVE. Emitido el 24 de enero de 2018.
6. Ledo Andion, M. (2006). *La atmósfera como figura artística*. En AA.VV. Paloma Navares. Del alma herida [catálogo de exposición] Madrid: Instituto Cervantes, 47-61.
7. Paloma Navares (2018). *Programa Metrópolis*. Op. Cit.

TO SURVIVE, IN SPITE OF EVERYTHING

Borges affirmed in a lecture given at the Collège de France, that poetic creation starts from memory and memory is made, above all, of forgetfulness¹. This duality participates in the artistic account based on an intimate selection of signs and traces. From a constant presence in the work of Paloma Navares, the evocation of the trace and the memory is identified as an achievement of autobiographical chapters, in coexistence with their peculiar echoes in the history of art and literature. In the eighties the artist progressively left the rigid moorings of painting to integrate the grammar of the fragmented body in other supports: performance and dance, sculpture, video and installation. The spatial ingredient was revealed and would establish a means to trace her actions, making her one of the pioneers in the development of multidisciplinary and multimedia projects in Spain. In this assemblage of forms, the author opened a path in her career that would remain interconnected with issues such as dreams, illness, science, love, loneliness or death, accentuating the allusions to the social stereotypes of women. But the investigation of these apparently heterogeneous narratives, would not allow their discontinuity in time, and the works will remain woven by threads of coherence and life experience.

ENG

The installation *Cantos rodados a la memoria (Pebbles for Memory)* brings together the essence of Paloma Navares' works. Establishing a superposition of traces from the past to the present, the piece outlines its axis in the consolidation of the moment. 1,200 clipped photographs construct the allegorical cascade that will mainly cover the memory of women poets identified in the artist's personal memory. The game of images and texts, used during different periods of its production, leads us to a rereading of cultural history. Pebbles, rough and multi-shaped, but created over a transparent and ethereal material. Silhouettes of polished edges, hung with steel hooks on lead tears represent, once again, the metaphor of the reverse. A whole conceptual code integrated in the dichotomies that Navares composes from firmness and fragility, darkness and light, calm and restlessness, that which is familiar and also strange. This ambiguous condition that alters our vision allows the author to delve into the limitations of the human being. A work of personal archaeology is solidified in her work through stories related to disease, identity or inheritance of a past.

Autobiographical aspects enshroud the meaning of her entire career. Successive surgical interventions in her eyes, interspersed with periods of rest where the artist rested without being able to see, made her discover from an early age the introspective way of recovering images². The memory

acts as a stimulus to draw new stories, where the disease teaches her to keep in her memory an interior reality built of portraits, codes and metaphors. John Berger affirms that "sight comes before words and is what establishes our place in the world"³. And in this sense, Paloma Navares will remain connected to nature without abandoning the emotional experimentation of space. Following this line, the piece *Cantos rodados a la memoria* articulates narratives that combine symbols of the earth -from the language of the tree, the waterfall or the body- with the technology of materials and light. As an evocative stimulus, the fragile appearance of the fragments perforated by the sea recreates rites and customs through inscriptions, verses and words written with a silver pencil⁴.

Wrapped in this scene, the installation runs through chiaroscuros on variables of light and movement, activating a kind of dance in the viewer who pauses at the double perspective of the detail. The space is projected through the work and the author, fascinated by light, perhaps because of that fear of losing it, combines its symbolic value. Little by little in her trajectory the illumination of the object will be discarded, achieving that the image shines, as in this piece, where the light in the work inserts itself in the interior of the photographs creating a greater vividness and sensuality in the colours⁵.

Her special attention to gender issues makes Paloma Navares one of the great promoters of feminist art. Since the nineties women whose history has been forgotten abound in her career, whilst she exercises the transmutation of others where an objectified beauty culturally nullified any intellectual or creative attribute. In the words of Margarita Ledo, the artist "surrounds herself with the fragile material of the imaginary which is constructed by decomposing the certainties of the historical process"⁶. Paloma Navares disturbs the reading of classical works to question the presence of women and the learning transmitted by tradition. She agitates the established order, opening a space of criticism. Faced with the stereotype of women painted throughout the history of art, the author cuts and assembles Renaissance nymphs, Eves and Venuses altering the original message, whilst remembering and tattooing on the stone allusions to women who create stories and poems. In this case, the references to Ana Cristina César, Alejandra Pizarnik, Virginia Woolf, Ise Tayú or Alfonsina Storni cover the work in graphemes under a shower of polychrome.

Through this installation, the author also investigates cultural transference, learned values and the conception of literature and art. We thus discover the visual references that influenced her work process and taught her to understand life. Braided by fishing lines, the photographs link existential strata of other characters that now manage to connect themselves through

the same emotions. Again, we walk between the duality of extremes modulated by our own experience. When asked by her father what she wanted to be when she grew up, Paloma Navares would respond: “I want to paint a bird. But in reality I would like to paint the flight it has left, that emotion that I felt when I looked at it.”⁷ From the representation of that absence expressed in *Cantos rodados a la memoria*, the artist offers us, ultimately, the possibility to feel the magic of time. It is not the vacuum. It is a new vision of memory.

Maite Ibáñez
Universitat de València

1. Borges, J. L. (1983). *La creación poética*. Conferencia impartida en el Collège de France, París.
2. In various works Paloma Navares resorts to the accumulation of images of eyes, as in the installations *Lágrimas de verano* (Summer Tears, 2000) or *Rosario de Iris* (Iris Rosary, 1996). There are also many self-portraits in the seclusion of the bed or bathtub: *Desde la fragilidad del ser* (From the fragility of being, 1993-2001), the video installation *Tránsito* (Transit, 2000-2001) or the series *Preludio* (Prelude, 2001) and *Unidad de reposo* (Rest unit, 2001).
3. Berguer, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
4. This type of language brings the work closer to other installations with flower cascades (*Rojo de buganvilla. Heridas de amor; Flores de pruno. Collar*. A Yukio Mishima; *Flor de pensamiento*. A Sara Kofman y Emily Dickinson - (Bougainvillea Red, Love wounds, Pruno flowers, Necklace, For Yukio Mishima, Flower of thought, For Sara Kofman and Emily Dickinson, all from 2005) or gestural hands as in *Signos de silencio* (Signs of silence, 1994) or *Collar de signos y pálpitos* (Necklace of signs and beats, 1996). Also the images of pebbles appear in other media such as photography (*El alma herida*- The wounded soul, 2004) or video *Cantos rodados*. A Virginia Woolf – Pebbles, For Virginia Woolf, 2003) And of course, her constant references to the sea, as in the video *Mar de plata, casa de cristal*. A Alfonsina Storni, (Silver Sea, glass house. For Alfonsina Storni, 1997) or the photograph *Playa de Almadraba*. A Takada Toshiko (Almadraba Beach. For Takada Toshiko, 2003)
5. Paloma Navares (2018). *Programa Metrópolis*. Madrid: RTVE. Emitido el 24 de enero de 2018.
6. Ledo Andion, M. (2006). *La atmósfera como figura artística*. En AA.VV. Paloma Navares. *Del alma herida* [catálogo de exposición] Madrid: Instituto Cervantes, 47-61.
7. Paloma Navares (2018). *Programa Metrópolis*. Op. Cit.

ANA TERESA ORTEGA

València, 1952

Serie Pensadores #4. W. Benjamin, A. Valente, J. Joyce. 2002

Fotografia. Suport de ferro, lith sobre metacrilat.
Tres unitats. 100 x 150 x 7 cm. c/u



EXILI DE LLUM. NOTES SOBRE PENSADORES

Escrivia Faulkner en *Requiem for a Nun*: «The past is never dead. It's not even past». Amb això suggeria que el passat mai se'n va, sinó que és un altre dels rostres del temps, i com a tal ens continua mirant, imprevisible. Aquest passat que no s'acaba ni se'n va, que no es pot expiar d'una vegada per sempre, assetja i habita el nostre espai. Per això potser la densitat del temps que guarda la fotografia li ha valgut la condició d'un art dels espectres. En aquesta, el passat no ha acabat encara amb nosaltres.

Ana Teresa Ortega és una de les fotògrafes que més ha contribuït des de principis dels huitanta a fer de la fotografia una forma d'art contemporani i ha vindicat així la seua condició espectral. El treball d'aquesta artista es va sumar al d'altres fotògrafs com Fontcuberta o Jorge Rueda, i a artistes conceptuals com Muntadas o Miralda, per tal d'alliberar la fotografia de la funció documental que fins als setanta dominava en la concepció del mitjà. Les seues primeres produccions destaquen pel fet de qüestionar la neutralitat de les imatges, i per una reflexió sobre la construcció cultural de la retòrica visual de l'objectivitat. Aquest gest materialista, sustentat en l'experimentació amb el suport fotogràfic, així com en estratègies apropiacionistes o l'ús del muntatge, s'observa en projectes com *Un espai per a la mirada* (1992), *Gent* (1997) o les seues fotoescultures dels noranta.

Aquestes inquietuds es desplacen, en les primeres dècades dels 2000, cap a una atenció a les interseccions entre memòria i espai per a continuar pensant la història i la construcció dels seus relats. El treball d'aquest segon moment, amb més accent polític, s'articula en projectes com *Llocs del saber i de l'exili científic* (2009) i *Cartografies silenciades* (2007), en què la crítica dels límits de l'arxiu s'entrellaça amb un estudi visual de les institucions (bio)polítiques del franquisme. En suma, el caràcter artificial i fictici de la imatge, la materialitat del relat històric i les interrelacions de saber i poder en la configuració de l'espai marquen la trajectòria d'Ana Teresa Ortega. El passat no es consolida en les imatges, sinó que, les fotografies invoquen un altre temps en què el passat oblidat i la història que no va ser, poden comparèixer. La ruïna i l'espectre no parlen del que se'n va anar, sinó del que no se n'ha pogut anar: del que ha d'arribar.

Pensadores (2002) constitueix un projecte d'unió entre les dues tendències assenyalades, en què un pensament sobre l'herència intel·lectual del segle XX i la seua transmissió es fa imatge. En la sèrie, a partir d'un joc entre instal·lacionisme i fotomuntatge, es fotografien projeccions de rostres

d'escriptors sobre espais arquitectònics buits. Les imatges mostren aquests retrats –extrets d'enciclopèdies– sobre parets brutes, carrerons nocturns o formigons vells: el rostre engegantit de Walter Benjamin es talla en la cantonada d'una fàbrica; la mirada d'Àngel Valente s'enquadra entre pilars de ciment; Joyce sembla sospirar, pensatiu, llarg com una persiana. La sèrie consta de vint-i-quatre imatges de retrats projectats, de la Z de Zambrano fins a la A d'Arendt, i conforma un alfabet peculiar (invers) del llegat intel·lectual del segle que es tanca quan el projecte es gesta. Dues fotografies de biblioteques enquadren aquest conjunt de rostres, i insisteixen a pensar quin és l'espai d'aquest llegat. La fotografia respon: tots els retrats pertanyen a pensadors exiliats. Si les fotografies es van fer en espais suburbans, és perquè parlen d'un pensament en els marges.

D'aquesta manera, el propòsit de la sèrie consisteix a possibilitar el que no va poder ser, a portar a la memòria el que va ser oblidat o reprimat. Es tracta de pensar l'exili. No de fer tornar qui se'n va anar –potser mai va estar present, sinó d'invocar-lo mentre està perdut. Així es combina una reflexió sobre les imatges i el saber que produeixen –fotografies de «fotografies» (projecció) d'una tercera fotografia (retrat enciclopèdic)– amb una reflexió sobre la petjada: les fotografies, a més de ser empremta de llum, són la petjada de la petjada que el projector deixa en les parets, i conforma el rastre del que està exiliat en la memòria: un exili de llum. Com si la llum fugira i s'escapara de la càmera a la paret, de la paret a la imatge oposada, de la imatge a l'absència de l'exiliat, i deixara un rastre en aquest viatge. Una retirada doble mitjançant la qual la sèrie parla de l'exili i efectua l'exili, mostra el rastre lluminós dels desplaçaments del pensament mitjançant les seues petjades i la seua escriptura. Amb això, la fotografia s'articula com a pèrdua, conserva la pèrdua com a pèrdua i ens fa comparèixer davant del que se n'ha anat i, no obstant això, no deixa d'arribar.

Les fotografies d'Ana Teresa Ortega tenen la forma d'una invocació, ja que exigeixen l'arribada d'aquest passat allí on sembla absent, i així articulen una política visual de l'herència. Si una herència és política, no és perquè consisteix a rebre un passat, sinó perquè invoca l'existència d'altres passats que romanen oblidats en el passat: exigeix una tasca de lectura i desxiframent, ens desafia a seguir les petjades del que ha desaparegut, d'aquests espectres que, encara que no vegem, ens miren. Una política de l'herència consisteix, al cap i a la fi, a retornar-li la mirada a l'espectre que ens interpel·la, de mirar la mirada de Valente, de Joyce i de Benjamin, i pensar en la seua petjada.

Si hi ha una herència que aquest exili de llum ens vol deixar i ens vol apressar a pensar, és el repte d'assumir i de donar testimoni del segle XX com

un segle d'exilis. És la tasca de no oblidar que l'exili ha sigut una cosa constitutiva de l'existència contemporània, i que s'ha imposat com una condició per al pensament: pensar des de fora, pensar el fora, transitar el marge. En les fotografies, aquesta experiència del marge es projecta com a rostre sobre el suburbi perquè la seua petjada no s'esborre. S'invoca el seu espectre i la seua marca perquè regisquen la història i traguén el temps dels seus golfos perquè no se'n vaja del tot. Com si el passat no deixara de vindre, malgrat els nostres intents per expulsar-lo del regne. Com si el passat no estiguera mort. Com si ni tan sols fóra passat.

Juan Evaristo Valls
Universitat de Barcelona



EXILIO DE LUZ. NOTAS SOBRE LOS PENSADORES

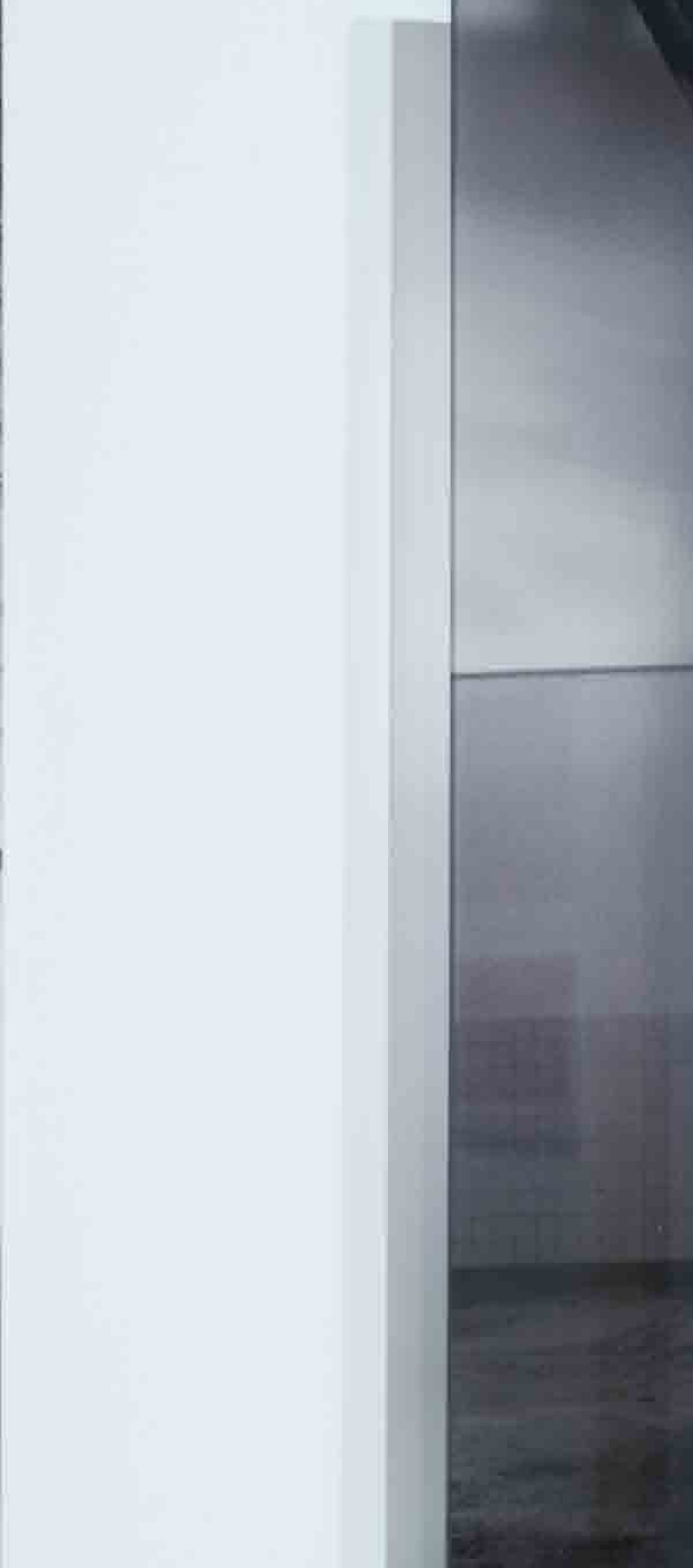
Escribía Faulkner en *Requiem for a Nun*: «The past is never dead. It's not even past». Con ello sugería que el pasado jamás se va, sino que es otro de los rostros del tiempo, y como tal sigue mirándonos, impredecible. Este pasado que no se acaba ni se va, que no puede expiarse de una vez por todas, asedia y habita nuestro espacio. Por eso quizá la densidad del tiempo que guarda la fotografía le ha valido la condición de un arte de los espectros. En ella, el pasado no ha acabado todavía con nosotros.

Ana Teresa Ortega es una de las artistas fotógrafas que más ha contribuido desde principios de los ochenta a hacer de la fotografía una forma de arte contemporáneo, vindicando así su condición espectral. Su trabajo se sumó al de otros fotógrafos como Fontcuberta o Jorge Rueda y a artistas conceptuales como Muntadas o Miralda para liberar la fotografía de la función documental que hasta los setenta dominaba en la concepción del medio. Sus primeras producciones destacan por un cuestionamiento de la neutralidad de las imágenes, y por una reflexión sobre la construcción cultural de la retórica visual de la objetividad. Este gesto materialista, sustentado en la experimentación con el soporte fotográfico, así como en estrategias apropiacionistas o el uso del montaje, se observa en proyectos como *Un espacio para la mirada* (1992), *Gente* (1997) o sus fotoesculturas de los noventa.

CAST

Estas inquietudes se desplazan, en las primeras décadas de los 2000, hacia una atención a las intersecciones entre memoria y espacio para continuar pensando la historia y la construcción de sus relatos. El trabajo de este segundo momento, con un mayor acento político, se articula en proyectos como *Lugares del saber y del exilio científico* (2009) y *Cartografías silenciadas* (2007), donde la crítica de los límites del archivo se entrelaza con un estudio visual de las instituciones (bio)políticas del franquismo. En suma, el carácter artificial y ficticio de la imagen, la materialidad del relato histórico y las interrelaciones de saber y poder en la configuración del espacio marcan la trayectoria de Ana Teresa Ortega. El pasado no se consolida en las imágenes. Antes bien, las fotografías invocan un tiempo otro en que el pasado olvidado y la historia que no fue pueden comparecer. La ruina y el espectro no hablan de lo que se fue, sino de lo que no ha podido irse: de lo que está por venir.

Pensadores (2002) constituye un proyecto bisagra entre las dos tendencias señaladas, donde un pensamiento sobre la herencia intelectual del siglo XX y su transmisión se hacen imagen. En la serie, a partir de un juego entre instalacionismo y fotomontaje, se fotografían proyecciones de rostros de



escritores sobre espacios arquitectónicos vacíos. Las imágenes muestran estos retratos, extraídos de enciclopedias, sobre paredes sucias, callejones nocturnos u hormigones viejos: el rostro agigantado de Walter Benjamin se corta en la esquina de una fábrica; la mirada de Ángel Valente se encuadra entre pilares de cemento; Joyce parece suspirar, meditabundo, largo como una persiana. La serie cuenta así con veinticuatro imágenes de retratos proyectados, de la Z de Zambrano hasta la A de Arendt, y conforma un peculiar alfabeto (inverso) del legado intelectual del siglo que se cierra cuando el proyecto se gesta. Dos fotografías de bibliotecas encuadran este conjunto de rostros, e insisten en pensar cuál es el espacio de este legado. La fotografía misma responde: todos los retratos pertenecen a pensadores exiliados. Si las fotografías se tomaron en espacios suburbanos, es porque hablan de un pensamiento en los márgenes.

De esta forma, el propósito de la serie consiste en dar lugar a lo que no tuvo lugar, en traer a la memoria lo que fue olvidado o reprimido. Se trata de pensar el exilio. No de hacer volver a quien se fue –quizá nunca estuvo presente–, sino de invocarlo en tanto que perdido. Así, se combina una *reflexión* sobre las imágenes y el saber que producen –son fotografías de «fotografías» (proyección) de una tercera fotografía (retrato enciclopédico)– con una reflexión sobre la huella: las fotografías, en tanto que impronta de luz, son la huella de la huella que el proyector deja en las paredes, y conforma el rastro de aquello exiliado en la memoria: un exilio de luz. Como si la luz fuera huyendo y escapándose de la cámara a la pared, de la pared a la imagen encontrada, de la imagen a la ausencia del exiliado, y dejara un rastro en este viaje. Una doble retirada mediante la que la serie habla del exilio y realiza el exilio, muestra el rastro luminoso de los desplazamientos del pensamiento a través de sus huellas y su escritura. Con ello, la fotografía se articula como pérdida, conserva la pérdida como pérdida y nos hace comparecer ante lo que se ha ido y, no obstante, no deja de venir.

Las fotografías de Ana Teresa Ortega tienen la forma de una invocación, pues exigen la venida de este pasado allí donde parece ausente, y así articulan una política visual de la herencia. Si una herencia es política, no es porque consista en recibir un pasado, sino porque invoca la existencia de otros pasados que permanecen olvidados en el pasado: exige una tarea de lectura y desciframiento, nos desafía a seguir las huellas de lo que ha desaparecido, de esos espectros que, aunque no veamos, nos miran. Una política de la herencia consiste, en fin, en devolverle la mirada al espectro que nos interpela, de mirar la mirada de Valente, Joyce y Benjamin, y pensar su huella.

Si hay una herencia que este exilio de luz quiere dejarnos y urgirnos a pensar, es el reto de asumir y dar testimonio del siglo XX como un siglo de exilios. Es la tarea de no olvidar que el exilio ha sido algo constitutivo de la existencia contemporánea, y que se ha impuesto como una condición para el pensamiento: pensar desde fuera, pensar el afuera, transitar el margen. En las fotografías, esta experiencia del margen se proyecta como rostro sobre el suburbio para que su huella no se borre. Se invoca su espectro y su marca para que revuelvan la historia y saquen al tiempo de sus goznes para que no se vaya del todo. Como si el pasado no dejara de venir, pese a nuestros intentos por expulsarlo del reino. Como si el pasado no estuviera muerto. Como si ni siquiera fuera pasado.

Juan Evaristo Valls
Universitat de Barcelona

CAST



EXILE OF LIGHT. NOTES ON THE THINKERS

Faulkner wrote in *Requiem for a Nun*: “The past is never dead. It’s not even past”. This suggests that the past never leaves, but is one of the faces of time, and as such continues to look at us, unpredictably. This past that does not end or go away, that can not be expiated once and for all, besieges and inhabits our space. That is why perhaps the density of time that photography holds has given it the condition of an art of ghosts. In it, the past has not yet ended with us.

Ana Teresa Ortega is one of the photographers who has contributed most since the beginning of the eighties into making photography a contemporary art form, thus vindicating its spectral status. Her work joined that of other photographers such as Fontcuberta or Jorge Rueda and conceptual artists such as Muntadas or Miralda to free photography from the documentary function that until the seventies had dominated the conception of the medium. Her first productions stand out for questioning the neutrality of images, and for a reflection on the cultural construction of the visual rhetoric of objectivity. This materialist gesture, supported by experimentation in the photographic format, as well as appropriationist strategies or the use of montage, is seen in projects such as *Un espacio para la mirada* (*A space for the gaze*, 1992), *Gente* (*People*, 1997) or her nineties photo sculptures.

These concerns move, in the first decades of 2000, towards an attention to the intersections between memory and space to continue thinking about history and the construction of its stories. The work of this second phase, with a greater political emphasis, is articulated in projects such as *Lugares del saber y del exilio científico* (*Places of knowledge and of scientific exile*, 2009) and *Cartografías silenciadas* (*Silenced Cartographies*, 2007), where the critique of the boundaries of the archive is interwoven with a visual study of the (bio) political institutions of the Franco regime. In sum, the trajectory of Ana Teresa Ortega is marked by the artificial and fictitious character of the image, the materiality of the historical story and the interrelations of knowledge and power in the configuration of space. The past is not solidified in images. Rather, the photographs invoke another time in which the forgotten past and the history that never was can appear. The ruin and the ghost do not speak of what went away, but of what could not go: of what is to come.

Pensadores (*Thinkers*, 2002) constitutes a project which bridges the two tendencies discussed, where a philosophy about the intellectual inheritance of the 20th century and its transmission becomes an image. In the series, based on a play between installation and photomontage, projections of writers’ faces

over empty architectural spaces were photographed. The images show these portraits, extracted from encyclopedias, on dirty walls, nightly alleyways, or old concrete: Walter Benjamin’s blown-up face is cut in the corner of a factory; Ángel Valente’s gaze fits between pillars of cement; Joyce seems to sigh, meditating, long as a Persian blind. The series thus has twenty-four images of projected portraits, from the Z of Zambrano to the A of Arendt, and forms a peculiar (reverse) alphabet of the intellectual legacy of a century that was closing when the project developed. Two photographs of libraries frame this set of faces, and insist on thinking about what the space of this legacy is. The photography itself responds: all the portraits belong to exiled thinkers. If the photographs were taken in suburban spaces, it is because they talk about thought on the margins.

In this way, the purpose of the series is to give rise to what did not happen, to bring to mind what was forgotten or repressed. To address thinking about exile. Not to make the ones who left return –perhaps they were never present–, but to invoke them as lost. Thus, a *reflection* on the images and the knowledge they produce is combined –they are photographs of “photographs” (projected) of a third photograph (encyclopedic portrait)– with a reflection on the imprint: the photographs, in so far as they are the imprint of light, are the trace of the trace that the projector leaves on the walls, forming the trail of that exiled person in memory: an exile of light. As if the light fled and escaping from the camera to the wall, from the wall to the found image, from the image to the absence of the exile, left a trace on this journey. A double retreat through which the series speaks of exile and carries out an exile, shows the luminous trace of the displacements of thought through their traces and their writing. With this, the photograph is articulated as a loss, retains the loss as loss and makes us come before what has gone and, nevertheless, does not stop coming.

The photographs of Ana Teresa Ortega have the form of an invocation, because they demand the arrival of this past there, where it seems absent, and in this way they articulate a visual politics of inheritance. If an inheritance is political, it is not because it consists in receiving a past, but because it invokes the existence of other pasts which remain forgotten in the past: it demands a task of reading and decipherment, it challenges us to follow the traces of what has disappeared, of those ghosts that, although we do not see them, are watching us. A politics of inheritance consists, in short, in returning the gaze of the ghost that addresses us, to look at the gaze of Valente, Joyce and Benjamin, and think about their trace.

If there is an inheritance that this exile of light wants to leave and urges us to think about, it is the challenge to assume and give testimony of the 20th

century as a century of exiles. It is the task of not forgetting that exile has been a constitutive factor of contemporary existence, and that it has been imposed as a condition for thought: thinking as an outsider, thinking the outside, moving on the margins. In the photographs, this experience on the margins is projected as a face on the suburbs in order for its trace not to be erased. Its ghost and its mark are invoked in order to stir up history and take time off its hinges so that it does not totally go away. As if the past did not stop coming, despite our attempts to expel it from the kingdom. As if the past was not dead. As if it were not even passed.

Juan Evaristo Valls
Universitat de Barcelona

JESÚS RIVERA

Alacant, 1981

Landscape Factory. Towards Sci-Fi. 2016

Peça principal 87 x 180 cm. Dos dibuixos 3D 12 x 17 cm. c/u
Tríptic 43 x 17 cm. Video color 8"





LANDSCAPE FACTORY: CAP A LA CIÈNCIA FICCIÓ

Al llarg de la seua producció artística Jesús Rivera sempre ha posat de manifest un interès per la dialèctica del natural i l'artificial com a mitjà per a articular, en termes d'el·lipsi narrativa, un discurs entorn de contradiccions centrals de la cultura contemporània. En les sèries *O-Bahn*, *Reconstrucciones y Enlaces*, dutes a terme entre el 2006 i el 2007, va abordar les escenes solitàries i els espais abandonats, mentre que en *No hi ha tal lloc* (2009), reforçava la juxtaposició fotogràfica de paisatges naturals i estructures arquitectòniques modulants, a manera d'al·legoria antropològica, els espais com no-llocs¹, ubicacions sense identitat ni contingut emocional.

Amb *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* (2016), el seu projecte més recent, al qual pertany la peça que comentem, Jesús Rivera reprén el fil conductor de l'anterior sèrie *Landscape Factory* (2010-2014) per a proposar una mirada nova per mitjà de la creació d'espais virtuals. Es tracta d'imatges que, com el títol mateix expressa, s'escolen cap a l'imaginari de la ciència ficció, a diferència dels entorns de ruïnes industrials de *Landscape Factory*. L'obra s'ordena d'acord amb la pauta compositiva de contraposició entre el món natural i el tecnològic que l'autor està desenvolupant des de la seues primeres produccions. Si en imatges anteriors el paisatge es despenia de l'aura romàntica per a mostrar-se com una cosa prosaica, ara la naturalesa apareix com un paisatge edènic, encara que, realment, és el resultat d'un procés sofisticat de retoc fotogràfic. L'entorn arquitectònic, per la seua banda, es mostra com una cosa tangible en les seues formes i qualitats materials. Les superfícies, els cables i els elements metàl·lics, així com la llum clínica i ingràvida que ho embolica tot, no són altra cosa que una fabricació digital en 3D². El paisatge representat en la pantalla i l'estança tecnològica semblen espais incomunicats, no obstant això, per efecte de la inversió ontològica subjacent, les seues fites són més poroses del que es podria esperar i entre aquestes hi ha una escletxa, un punt de trobada híbrida.

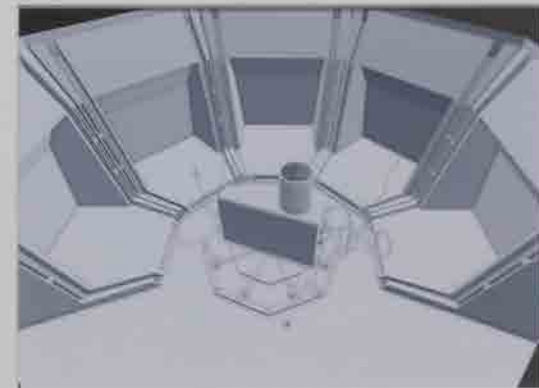
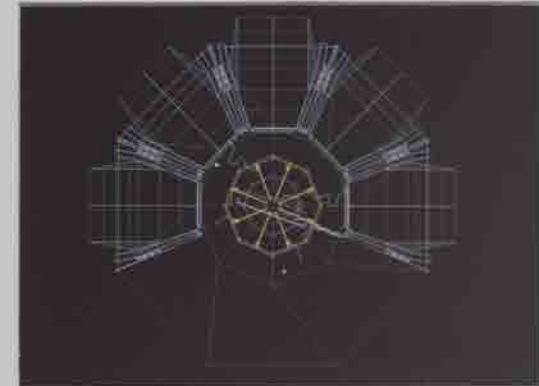
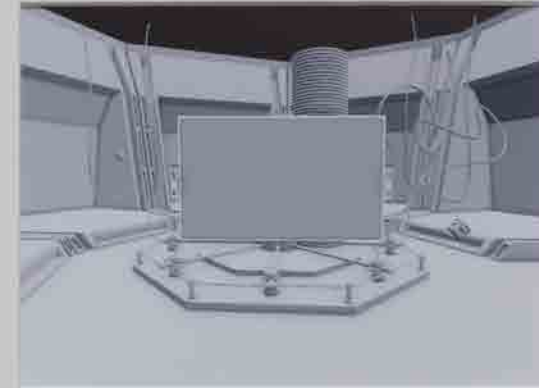
Aquesta obra de Jesús Rivera s'estructura com un contraespai, en què l'espacial opera a manera d'esfera de fricció i trobada entre règims simbòlics diferents. Des d'aquesta perspectiva, la peça s'aproxima al concepte foucaultíà d'heterotopia, en referència als espais delineats socialment en què es projecten significats que traspassen, en termes emocionals, els assignats per les seues qualitats físiques i funcionals originals. En altres paraules, són llocs comuns prenyats d'alteritat, espais que estan com invertits. Podríem dir, fent nostre l'anàlisi de María García Alonso a propòsit de Foucault³, que en *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* l'heterotopia plasma la capacitat de construir sobre allò construït, d'alterar la significació real d'un espai a partir de la imaginació.

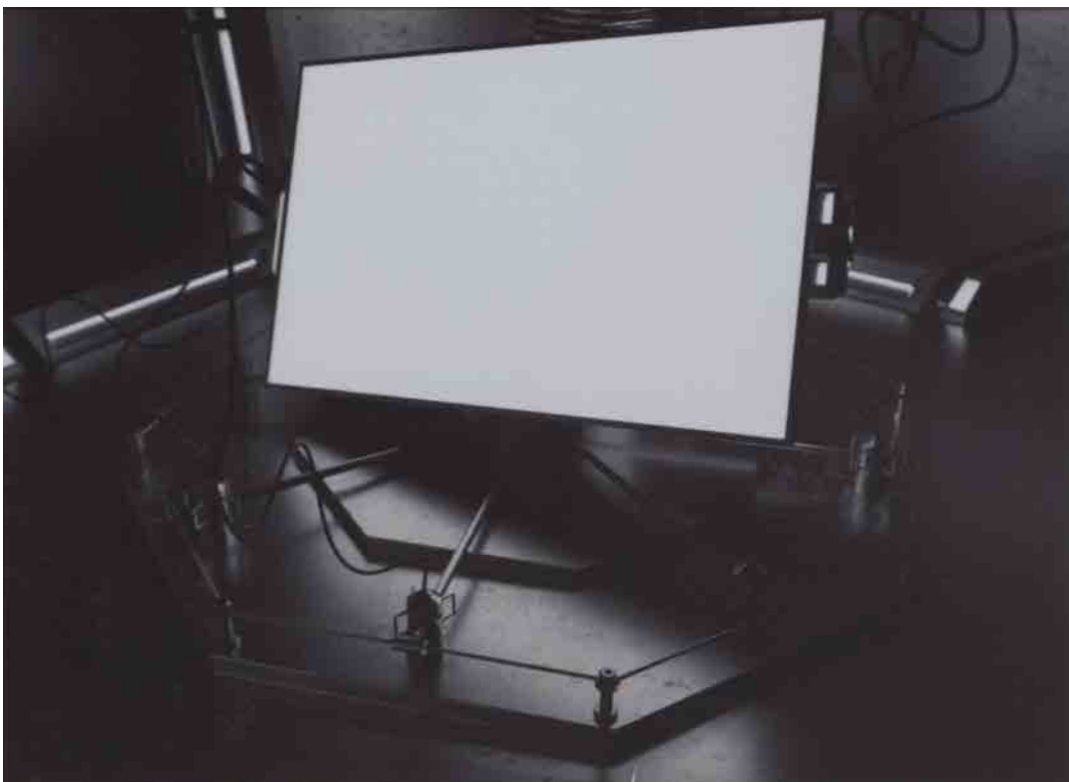
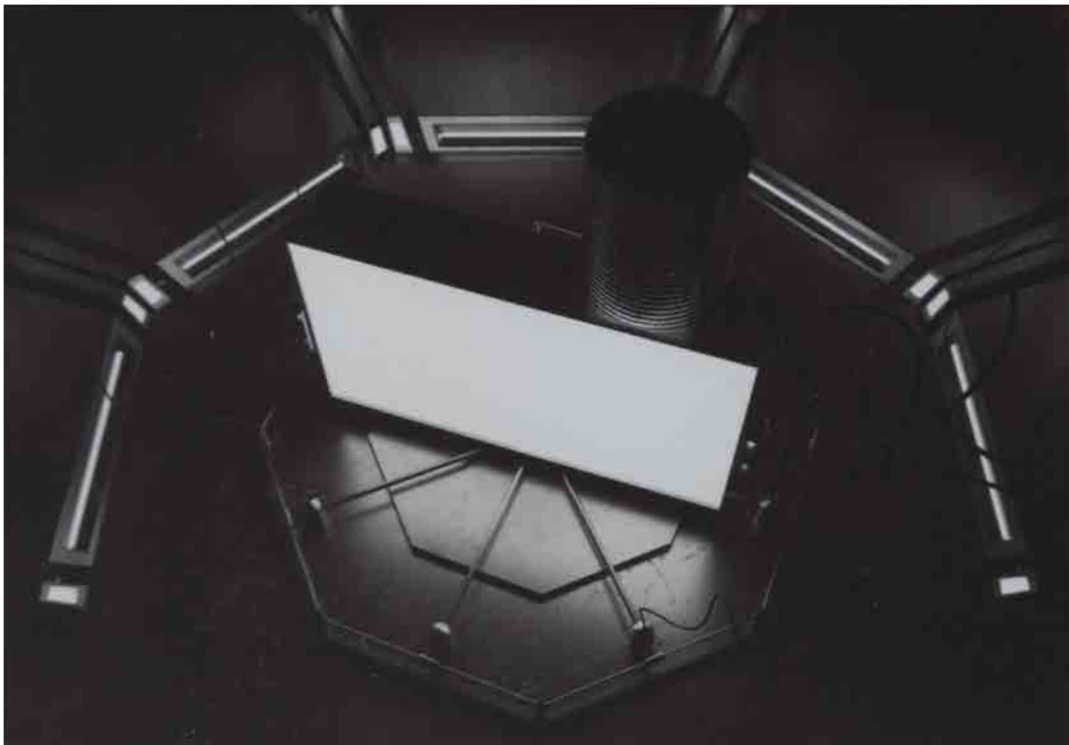
L'especificitat de la ciència ficció com a gènere narratiu està en el lloc preferent que ocupa l'entorn –en el sentit d'espai versemblant encara que irreal– en relació a la pròpia acció. És la manera en què aquest gènere trenca els esquemes convencionals de percepció de l'espai i el temps. Per a representar el futur no hi ha models definits, encara que sovint la ciència ficció imagina espais i entorns inexistents transfigurant iconografies inspirades en mites antics, llegendes medievals o architectures avantguardistes⁴. La construcció creada per Jesús Rivera en *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* presenta una funcionalitat imprecisa i, en el seu aspecte postindustrial, recorda els budells d'acer d'una nau interestel·lar o la tramoia robotitzada d'una estació espacial. La seua estètica estaria més prop de la pàtina plomissa dels escenaris de *Matrix* o *Blade Runner*, que de les superfícies de blanc *hi-tech* de *2001: Una odissea de l'espai* o de *La guerra de les galàxies*. El resultat visual ofereix una simulació creïble d'alguna cosa que és inexistent. És el que Darko Suvin⁵ assenyala, en la seua definició de ciència ficció, com a «estranyament cognitiu»: reconeixem alguna cosa que simultàniament es presenta com a estrany o desconegut. En la seua aparent coherència, aquell món imaginari manifesta una cosa discordant amb la nostra experiència del món real. La ficció és així quelcom evident i, alhora, disfressat en aquesta mateixa evidència. Al costat del concepte d'estranyament, el professor i teòric croat detalla també el concepte de «novum» relacionat amb l'ens innovador que no forma part de la realitat coetània de l'autor, i que tampoc és fruit de la seua fantasia, però que es presenta com alguna cosa que pot ser validada i compresa intel·lectualment per l'espectador. Jesús Rivera genera digitalment estances i naturaleses que no comparteixen el nostre temps ni experiència actuals, però que no ens resulta incoherent acceptar-les com a ubicacions possibles, com a conjuncions tecnològiques plausibles, reforçades per la contrapresència del paisatge natural.

Els mitjans virtuals, com exposa Ron Burnett⁶, no són només una manera de dissolució de la realitat, sinó també de qüestionar els supòsits cognitius i culturals que concerten les relacions entre el subjecte i els objectes i, específicament, de solucionar la relació conflictiva amb la infraestructura tecnològica que sosté el nostre món. En aquest sentit, i a manera de conclusió, les imatges de *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* i el seu món virtual inventat, no estarien només imaginant una ficció sobre un futur tecnològic incert, sinó apuntant també a un nivell més profund alhora que proper: als punts d'intersecció –i de contradicció– entre coneixement, imaginació i creativitat pels quals habitualment ens veiem envoltats en la nostra vida diària, cada vegada més travada amb els nous mitjans.

Enric Mira Pastor
Universitat d'Alacant

1. Augé, M. (2000). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa
2. Una sèrie d'imatges de menys grandària acompanyen la peça central, i en aquestes l'artista mostra els diversos moments d'elaboració de la construcció virtual. D'aquesta manera, procés i resultat componen l'obra com a conjunt, de manera que s'implica l'espectador en una doble lectura d'aquesta com a artifici i com a ficció.
3. García Alonso, M. (2014). *Los territorios de los otros*. Cuicuilco (61), 333-352.
4. Cabezas, J.A. (2013). *La arquitectura en el cine de ciencia ficción. Función de la arquitectura en la representación del futuro*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Disponible en <https://goo.gl/wp9VM7>
5. Darko, S. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: FCE
6. Burnett, R. (2004). *How images think*. Cambridge MA: MIT.





CAST

LANDSCAPE FACTORY: HACIA LA CIENCIA FICCIÓN

A lo largo de su producción artística Jesús Rivera siempre ha puesto de manifiesto un interés por la dialéctica de lo natural y lo artificial como medio de articular, en términos de elipsis narrativa, un discurso en torno a contradicciones centrales de la cultura contemporánea. En las series *U-Bahn*, *Reconstrucciones* y *Enlaces*, realizadas entre 2006 y 2007, abordó las escenas solitarias y los espacios abandonados, mientras que en *No hay tal lugar* (2009), reforzaba la yuxtaposición fotográfica de paisajes naturales y estructuras arquitectónicas modulando, a modo de alegoría antropológica, los espacios como no lugares¹, ubicaciones sin identidad ni contenido emocional.

Con *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* (2016), su más reciente proyecto al que pertenece la pieza que comentamos, Jesús Rivera retoma el hilo conductor de la anterior serie *Landscape Factory* (2010-2014) para proponer una nueva mirada a través de la creación de espacios virtuales. Se trata de imágenes que, como su título expresa, se deslizan hacia el imaginario de la ciencia ficción, a diferencia de los entornos de ruinas industriales de *Landscape Factory*. La obra se ordena de acuerdo con la pauta compositiva de contraposición entre el mundo natural y el tecnológico que lleva desarrollando desde sus primeras producciones. Si en anteriores imágenes el paisaje se desprendía del aura romántica para mostrarse como algo prosaico, ahora la naturaleza aparece como un paisaje edénico aunque, realmente, es el resultado de un sofisticado proceso de retoque fotográfico. El entorno arquitectónico, por su parte, se muestra como algo tangible en sus formas y cualidades materiales. Las superficies, cables y elementos metálicos, así como la luz clínica e ingravida que lo envuelve todo, no son sino una fabricación digital en 3D². El paisaje representado en la pantalla y la estancia tecnológica parecen espacios incomunicados, sin embargo, por efecto de la inversión ontológica subyacente, sus lindes son más porosos de lo esperado y entre ellos existe un resquicio, un punto de encuentro híbrido.

Esta obra de Jesús Rivera se estructura como un contra-espacio, donde lo espacial opera a modo de esfera de fricción y encuentro entre regímenes simbólicos diferentes. Desde esta perspectiva, la pieza se aproxima al concepto foucaultiano de heterotopía, en referencia a aquellos espacios delineados socialmente en los que se proyectan significados que traspasan, en términos emocionales, los asignados por sus cualidades físicas y funcionales originales. En otras palabras, son lugares comunes preñados de otredad, espacios que están como invertidos. Podríamos decir, haciendo nuestro el análisis de María García Alonso a propósito de Foucault³, que en

Landscape Factory. Towards Sci-Fi la heterotopía plasma la capacidad de construir sobre lo construido, de alterar la significación real de un espacio a partir de la imaginación.

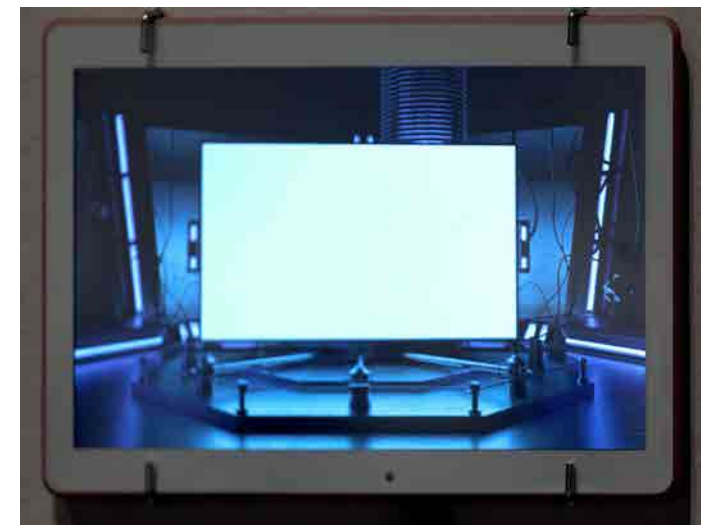
La especificidad de la ciencia ficción como género narrativo está en el lugar preferente que ocupa el entorno –en tanto que espacio verosímil aunque irreal– en relación a la propia acción. Es la manera con la que este género rompe los esquemas convencionales de percepción del espacio y el tiempo. Para representar el futuro no hay modelos definidos, aunque a menudo la ciencia ficción imagina espacios y entornos inexistentes transfigurando iconografías inspiradas en mitos antiguos, leyendas medievales o arquitecturas vanguardistas⁴. La construcción creada por Jesús Rivera en *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* resulta de una funcionalidad imprecisa y, en su aspecto postindustrial, recuerda a las tripas de acero de una nave interestelar o la tramoya robotizada de una estación espacial. Su estética estaría más cerca de la pátina plomiza de los escenarios de *Matrix* o *Blade Runner*, que de aquellas superficies de blanco *hi-tech* de 2001. *Odisea en el espacio* o de *La guerra de las galaxias*. El resultado visual ofrece una simulación creíble de algo que es inexistente. Es lo que Darko Suvin⁵ señala, en su definición de ciencia ficción, como «extrañamiento cognitivo»: reconocemos algo que simultáneamente se presenta como extraño o desconocido. En su aparente coherencia, ese mundo imaginario manifiesta algo discordante con nuestra experiencia del mundo real. La ficción es así algo evidente y, a la vez, disfrazado en esa misma evidencia. Junto al concepto de extrañamiento, el profesor y teórico croata detalla también el concepto de «novum» relacionado con ese ente novedoso que no forma parte de la realidad coetánea del autor, tampoco es fruto de su fantasía, pero que se presenta como algo que puede ser validado y comprendido intelectualmente por el espectador. Jesús Rivera genera digitalmente estancias y naturalezas que no comparten nuestro tiempo ni experiencia actuales pero que no nos resulta incoherente aceptarlas como ubicaciones posibles, como conjunciones tecnológicas plausibles, reforzadas por la contra-presencia del paisaje natural.

Los medios virtuales, como expone Ron Burnett⁶, no son sólo una forma de disolución de la realidad sino también de cuestionar los supuestos cognitivos y culturales que conciertan las relaciones entre el sujeto y los objetos y, específicamente, de solventar la relación conflictiva con la infraestructura tecnológica que sostiene nuestro mundo. En este sentido, y a modo de conclusión, las imágenes de *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* y su mundo virtual inventado no estarían solo imaginando una ficción acerca de un futuro tecnológico incierto, sino apuntando también a un nivel más profundo a la vez que cercano: a los puntos de intersección –y

contradicción– entre conocimiento, imaginación y creatividad con los que habitualmente nos vemos envueltos en nuestra vida diaria, cada vez más trabada con los nuevos medios.

Enric Mira Pastor
Universitat d'Alacant

1. Augé, M. (2000). Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad. Barcelona: Gedisa
2. Una serie de imágenes de menor tamaño acompañan a la pieza central en las que el artista muestra los diferentes momentos de elaboración de la construcción virtual. De esta manera, proceso y resultado componen la obra como conjunto, implicando al espectador en una doble lectura de la misma como artificio y como ficción.
3. García Alonso, M. (2014). *Los territorios de los otros*. Cuicuilco (61), 333-352.
4. Cabezas, J.A. (2013). La arquitectura en el cine de ciencia ficción. Función de la arquitectura en la representación del futuro. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. Disponible en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/56836> [en línea 28 de marzo de 2018]
5. Darko, S. (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción*. Sobre la poética y la historia de un género literario. México: FCE
6. Burnett, R. (2004). *How images think*. Cambridge MA: MIT.



LANDSCAPE FACTORY: TOWARDS SCIENCE FICTION

Throughout his artistic production, Jesús Rivera has always shown an interest in the dialectic of the natural and the artificial as a means of articulating, in terms of narrative ellipses, a discourse about the central contradictions of contemporary culture. In the series *U-Bahn, Reconstrucciones y Enlaces* (*U-Bahn, Reconstructions and Links*), carried out between 2006 and 2007, he tackled solitary scenes and abandoned spaces, whereas in *No hay tal lugar* (*There's no such place*, 2009), he reinforced the photographic juxtaposition of natural landscapes and architectural structures modulating, by way of an anthropological allegory, spaces as non-places¹, locations without identity or emotional content.

With his most recent project *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* (2016), to which the piece we are commenting belongs, Jesús Rivera takes up the thread of the previous *Landscape Factory* series (2010-2014) to propose a new vision through the creation of virtual spaces. These are images that, as their title expresses, move towards the imaginary of science fiction, unlike the industrial ruin environments of *Landscape Factory*. The work is ordered according to the compositional pattern of contrast between the natural and the technological world that he has been developing since his first productions. If in previous images of the landscape he got rid of the romantic aura to show it as something prosaic, now nature appears as an Edenic landscape although, in reality, it is the result of a sophisticated process of photographic retouching. The architectural environment, on the other hand, is shown as something tangible in its forms and material qualities. The surfaces, cables and metallic elements, as well as the clinical and weightless light that surrounds it all, are nothing but a digital production in 3D². The landscape represented on the screen and the technological place seem isolated spaces, however, due to the effect of the underlying ontological inversion, their boundaries are more porous than expected and between them there is a crack, a hybrid meeting point.

This work by Jesús Rivera is structured as a counter-space, where space works as a sphere of friction and encounter between different symbolic regimes. From this perspective, the piece approaches the Foucaultian concept of heterotopia, in reference to those socially delineated spaces in which meanings are projected that transfer, in emotional terms, those assigned by their original physical and functional qualities. In other words, they are common places pregnant with otherness, spaces that seem inverted. We could say, making our own the analysis María García Alonso makes of Foucault³, that in *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* heterotopia

expresses the ability to build on the built, to alter the real meaning of a space starting from the imagination.

The particularity of science fiction as a narrative genre is in the preferential place occupied by the environment –as a credible but unreal space– in relation to the action itself. It is the way in which this genre breaks the conventional frameworks of perception of space and time. There are no defined models which represent the future, although science fiction frequently imagines non-existent spaces and environments transfiguring iconographies inspired by ancient myths, medieval legends or avant-garde architecture⁴. The construction created by Jesús Rivera in *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* results from an imprecise functionality and, in its postindustrial aspect, resembles the steel casings of an interstellar ship or the robotic rigging system of a space station.

Its aesthetic would be closer to the lead coloured patina of the *Matrix* or *Blade Runner* sets, than the white hi-tech surfaces of *2001: A Space Odyssey* or *Star Wars*. The visual result offers a credible simulation of something that is nonexistent. It is what Darko Suvin⁵ points out, in his definition of science fiction, as a “cognitive estrangement”: we recognize something that simultaneously appears as strange or unknown. In its apparent coherence, this imaginary world manifests something which jars with our experience of the real world. The fiction is thus something evident and is, at the same time, disguised in that same evidence. Along with the concept of estrangement, the Croatian professor and theoretician also details the concept of “novum” related to this novel entity that is not part of the contemporary reality of the author, nor is it the fruit of his fantasy, but is presented as something that can be confirmed and understood intellectually by the viewer. Jesús Rivera digitally generates places and natures that do not share our current time or experience, but we do not find it incoherent to accept them as possible locations, as plausible technological combinations, reinforced by the counter-presence of the natural landscape.

Virtual media, as Ron Burnett puts it⁶, are not only a form of dissolving reality but also of questioning the cognitive and cultural assumptions that make up the relations between subject and objects and, specifically, of resolving our conflictive relationship with the technological infrastructure that sustains our world. In this sense, and by way of conclusion, the images of *Landscape Factory. Towards Sci-Fi* and its invented virtual world would not only be imagining a fiction about an uncertain technological future, but also pointing on a deeper as well as a closer level: towards the points

of intersection -and contradiction- between knowledge, imagination and creativity with which we are usually involved in our daily life, that is increasingly more tangled up with new media.

Enric Mira
Universitat d'Alacant

1. Augé, M. (1995). *Non-Places: An introduction to Anthropology of Supermodernity*. Verso.
2. A series of smaller images accompany the central piece in which the artist shows the different moments of development of the virtual construction. In this way, the process and the result compose the work as a whole, involving the viewer in a double reading of it as artifice and fiction.
3. García Alonso, M. (2014). *Los territorios de los otros*. Cuicuilco (61), 333-352.
4. Cabezas, J.A. (2013). *La arquitectura en el cine de ciencia ficción. Función de la arquitectura en la representación del futuro*. Doctoral thesis, Seville University. Available at <https://goo.gl/wp9VM7>
5. Darko, S. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: FCE
6. Burnett, R. (2004). *How images think*. Cambridge MA: MIT.

MERY SALES

València, 1970

Trazos de una voz. 2015

Oli sobre llenç. 100 x 240 cm.





L'ESTADI DE LA REACCIÓ

Potser no hi ha gens més sorprenent en aquest món nostre que la quasi infinita diversitat de les seues aparences, l'enorme valor com espectàcul de les seues vistes, sons i olors, alguna cosa al que quasi mai es refereixen els pensadors i filòsofs.

H. Arendt. *La vida del espíritu*

Representar el so previ, el buit, just l'instant d'aspiració pulmonar que precedeix a la unió i posterior vibració veloç dels músculs vocals, no és tasca fàcil. Més encara si acceptem que la nostra societat es regeix sota els preceptes de la modernitat líquida de Bauman, un col·lectiu que flueix continuadament, impossible de parar. En aquesta situació l'emmarcar l'instant sembla tasca impossible, però Mery Sales amb *Traços d'una veu* ha aconseguit anar més enllà.

Traços d'una veu va ser pensada i exposada ja en 2015 en la mostra "L'Incendi i la Paraula"¹, un necessari (pel desconeixement) i un audaç (per l'actual) homenatge a Hannah Arendt. Va ser potser el seu pensament materialitzat en veu, la seua eina política més aguda, més exposada i, xopant-nos del vocabulari arendtià, l'acció per la qual s'aconseguiria assolir la llibertat. En aquest sentit, acció no implica comportament o conducta, sinó alliberament de les necessitats de la vida mundana, el fet d'aconseguir un espai comú i, per descomptat, la indispensable unió d'altres individus que formen part del procés. En aquest últim punt és on radica el concepte de política d'Hannah Arendt: "en l'estar junts, els uns amb els altres, diversos"². Estar junts en aquest món comú, convertit en món de les aparences i que a més posseeix les característiques de l'esfera pública ja analitzada per Habermas, és l'únic procediment pel qual l'ésser humà pot aconseguir la llibertat segons Arendt. Una acció individual que implica a l'altre per a aconseguir fer visible el mitjà. Durament criticada en moltes ocasions, aquesta pensadora i teòrica política alemanya d'origen jueu comença a ser reconeguda en els últims anys com una de les grans ments del segle XX.

Sales pren avantatge en la necessitat comunicativa establida en el pensament polític d'Arendt per crear *Traços d'una veu*. Coneixem grans obres que han tractat de plasmar el so mitjançant la pintura, però cal preguntar-se si Mery Sales està efectivament tractant de legitimar la comunicació o vol avançar una mica més. És difícil arribar potser a comprendre la incomunicació en el món actual, on la fluïdesa hipercomunicativa i la super connexió canalitzen la significança social. És així potser quadraria millor la impossibilitat

comunicativa, voler, poder i encara així no aconseguir-ho. La veu d'Arendt queda plasmada en el plànol sense que pugui projectar-se, però sent igual d'efectiva. Sales utilitza una eina poderosa que encaixa millor en la societat actual: la imatge. Una imatge xocant que es desfà en cada gest per a aconseguir entendre millor el detall. Una composició imprevisible en els apartats i al mateix temps rematada per la necessària saturació estructural de cada gest. El circuit comunicatiu queda tancat quan l'espectador comprèn aqueixa impossibilitat. Es produeix ací una ironia: la imatge transmet la veu (i/o la contrarietat d'ella) millor que el mateix so. Ens fa parar i posar nostra atenció en alguna cosa que ni tan sols existeix, però que està ací, subjau i se sustenta, esvarant com si del propi oli d'oli es tractara.

La tècnica utilitzada regenera aqueixa idea una vegada i una altra. Així, en l'estètic, queda patent el coneixement de l'artista per Gerhard Richter. Conceptualment i competitivament pintor, però tècnicament mediador entre totes les disciplines i estils que conviuen en la seua trajectòria, Richter aconsegueix sempre trobar l'altra perspectiva. Per a ell la pintura és molt més real que la fotografia, no per la seua naturalesa, sinó perquè pot ser manipulada a voluntat de l'artista. És potser aqueix sentit el que li porta a crear realismes vetllats, marcats per una opacitat aparentment inconnexa. Mery Sales absorbeix aqueixa tècnica i la transforma en pròpia per a teixir els seus propis objectius. Si a Richter li persegueix la incapacitat de l'intel·lectual o artista per a arribar a intervenir en els esdeveniments decisius del seu temps, en Sales desapareix aqueix pensament incapaç, aqueix escepticisme atropellat per a transmetre un missatge de consciència, de pausa, d'amor mundi...

El concepte d'amor *mundi*, normalitzat en la retòrica de Hannah Arendt, és conciliació, una acceptació activa que ens incita a construir les condicions necessàries per a la comprensió de la societat on vivim. Una acció que exigeix un vincle de l'individu amb el món estret i conscient. Per això, *Traços d'una veu* és l'estadi de la reacció, aqueixa acció col·lectiva d'Arendt es transforma en una trucada visual sota la mà de Sales. Es tracta d'una instigació en tota regla, a reunir a aqueixa col·lectivitat que cada vegada se'ns allunya més en aquesta societat hiperconnectada. En l'obra podem observar com cada gest s'impregna de memòria amb el clar objectiu de plasmar les seues paraules sense necessitat d'usar-les. D'aquesta forma s'uneixen dos elements clau: una opacitat intencionada i derivada de Richter, i l'amor *mundi* absorbit en el contingut de l'obra. Així Sales dota al quadre d'una estranya atemporalitat deutora d'una assimilació de coneixements de l'autora que s'homenatja.

Mery Sales proposa un vaivé d'idees, juga amb la imatge, amb els límits entre desconeixement de l'espectador i experiència estètica. *Traços d'una veu* no

són boques anònimes, no són ganyotes accessòries, la calma precedeix a la rèplica i els silencis solament s'intueixen. Si Richter busca les ocasions per a traspasar el límit de la pintura i qüestiona la imatge com legitimació de la memòria històrica, llavors Sales capta a l'espectador i li traspasa la *paresia* de Foucault en una sort d'estètica existencial: dir el que es pensa, pensar el que es diu, fer que el llenguatge es corresponga amb la conducta³. Si escau, amb la conducta artística de plasmar allò que la porte més enllà de l'ambició personalitzada, allò que configure l'objecte artístic en un missatge capacitat i tractar que aqueixa comunicació social i immediata ja esmentada continue cercant altres vies d'arribar, més enllà de la veu i més enllà de la vista.

María Ramis Carrasco
Gestora cultural

1. La exposició "L'Incendi i la Paraula" va tindre lloc l'any 2015 en la Sala Martínez Guerricabeitia del Centre Cultural La Nau pertanyent a la Universitat de València. També es van exposar les obres en 2017, en la sala Coll Ales de Gandia.
2. Arendt, H. (1997). *¿Qué es política?* Barcelona: Paidós, 45.
3. Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 100.

EL ESTADIO DE LA REACCIÓN

Quizá no hay nada más sorprendente en este mundo nuestro que la casi infinita diversidad de sus apariencias, el enorme valor como espectáculo de sus vistas, sonidos y olores, algo a lo que casi nunca se refieren los pensadores y filósofos.

H. Arendt. *La vida del espíritu*

Representar el sonido previo, el hueco, justo el instante de aspiración pulmonar que precede a la unión y posterior vibración veloz de los músculos vocales, no es tarea fácil. Más aún si aceptamos que nuestra sociedad se rige bajo los preceptos de la modernidad líquida de Bauman, un colectivo que fluye continuamente, imposible de parar. En esta situación el enmarcar el instante parece tarea imposible, pero Mery Sales con *Trazos de una voz* ha conseguido ir más allá.

Trazos de una voz fue pensada y expuesta ya en 2015 en la muestra «El Incendio y la Palabra»¹, un necesario (por el desconocimiento) y un audaz (por lo actual) homenaje a Hannah Arendt. Fue quizá su pensamiento materializado en voz, su herramienta política más aguda, más expuesta y, empapándonos del vocabulario arendtiano, la acción por la cuál se lograría alcanzar la libertad. En este sentido, acción no implica comportamiento o conducta, sino liberación de las necesidades de la vida mundana, el hecho de alcanzar un espacio común y, por supuesto, la indispensable unión de otros individuos que formen parte del proceso. En este último punto es donde radica el concepto de política de Hannah Arendt: «en el estar juntos, los unos con los otros, diversos»². Estar juntos en este mundo común, convertido en mundo de las apariencias y que además posee las características de la esfera pública ya analizada por Habermas, es el único procedimiento por el cuál el ser humano puede alcanzar la libertad según Arendt. Una acción individual que implica al otro para lograr hacer visible el medio. Duramente criticada en muchas ocasiones, esta pensadora y teórica política alemana de origen judío empieza a ser reconocida en los últimos años como una de las grandes mentes del siglo XX.

Sales toma ventaja en la necesidad comunicativa afincada en el pensamiento político de Arendt para crear *Trazos de una voz*. Conocemos grandes obras que han tratado de plasmar el sonido a través de la pintura, pero cabe preguntarse si Mery Sales está efectivamente intentando legitimar la comunicación o quiere avanzar un poco más. Es difícil llegar quizá a comprender la incomunicación en el mundo actual, donde la fluidez hipercomunicativa y la superconexión canalizan la significancia social. Es así que quizá cuadraría mejor la



imposibilidad comunicativa, querer, poder y aún así no lograrlo. La voz de Arendt queda plasmada en el plano sin que pueda proyectarse, pero siendo igual de efectiva. Sales utiliza una herramienta poderosa que encaja mejor en la sociedad actual: la imagen. Una imagen chocante que se deshace en cada gesto para lograr entender mejor el detalle. Una composición impredecible en los apartados y al mismo tiempo rematada por la necesaria saturación estructural de cada gesto. El circuito comunicativo queda cerrado cuando el espectador comprende esa imposibilidad. Se produce aquí una ironía: la imagen transmite la voz (y/o la contrariedad de ella) mejor que el propio sonido. Nos hace parar y poner nuestra atención en algo que ni siquiera existe, pero que está ahí, subyace y se sustenta, resbalando como si del propio aceite del óleo se tratara.

La técnica utilizada regenera esa idea una y otra vez. Así, en lo estético, queda patente el conocimiento de la artista por Gerhard Richter. Conceptual y competitivamente pintor, pero técnicamente mediador entre todas las disciplinas y estilos que conviven en su trayectoria, Richter consigue siempre hallar la otra perspectiva. Para él la pintura es mucho más real que la fotografía, no por su naturaleza, sino porque puede ser manipulada a voluntad del artista. Es quizá ese sentido lo que le lleva a crear realismos velados, marcados por una opacidad aparentemente inconexa. Mery Sales absorbe esa técnica y la transforma en propia para tejer sus propios objetivos. Si a Richter le persigue la incapacidad del intelectual o artista para llegar a intervenir en los acontecimientos decisivos de su tiempo, en Sales desaparece ese pensamiento incapaz, ese escepticismo atropellado para transmitir un mensaje de conciencia, de pausa, de *amor mundi*...

El concepto de *amor mundi*, normalizado en la retórica de Hannah Arendt, es conciliación, una aceptación activa que nos incita a construir las condiciones necesarias para la comprensión de la sociedad donde convivimos. Una acción que exige un vínculo del individuo con el mundo estrecho y consciente. Por eso, *Trazos de una voz* es el estadio de la reacción, esa acción colectiva de Arendt se transforma en una llamada visual bajo la mano de Sales. Se trata de una instigación en toda regla, a reunir a esa colectividad que cada vez se nos aleja más en esta sociedad hiperconectada. En la obra podemos observar como cada gesto se impregna de memoria con el claro objetivo de plasmar sus palabras sin necesidad de usarlas. De esta forma se unen dos elementos clave: una opacidad intencionada y derivada de Richter, y el *amor mundi* absorbido en el contenido de la obra. Así Sales dota al cuadro de una extraña atemporalidad deudora de una asimilación de conocimientos de la autora que se homenajea.

Mery Sales propone un vaivén de ideas, juega con la imagen, con los límites entre desconocimiento del espectador y experiencia estética. *Trazos de una*

voz no son bocas anónimas, no son muecas accesorias, la calma precede a la réplica y los silencios solo se intuyen. Si Richter busca las ocasiones para traspasar el límite de la pintura y cuestiona la imagen como legitimación de la memoria histórica, entonces Sales capta al espectador y le traspasa la *paresia* de Foucault en una suerte de estética existencial: decir lo que piensa, pensar lo que se dice, hacer que el lenguaje se corresponda con la conducta³. En su caso, con la conducta artística de plasmar aquello que la lleve más allá de la ambición personalizada, aquello que configure el objeto artístico en un mensaje capacitado y tratar que esa incomunicación social e inmediata ya mencionada continúe buscando otras vías de llegar, más allá de la voz y más allá de la vista.

María Ramis Carrasco
Gestora cultural

1. La exposición «El Incendio y la Palabra» tuvo lugar en el año 2015 en la Sala Martínez Guerricabeitia del Centre Cultural La Nau perteneciente a la Universidad de València. También se expusieron las obras en 2017, en la sala Coll Alas de Gandía.
2. Arendt, H. (1997). *¿Qué es política?* Barcelona: Paidós, 45.
3. Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 100.



THE STATE OF REACTION

Perhaps there is nothing more surprising in this world of ours than the almost infinite diversity of its appearances, the enormous value as a spectacle of its sights, sounds and smells, something that thinkers and philosophers almost never refer to.

H. Arendt. *La vida del espíritu*

To represent the prior sound, the gap, just the moment of pulmonary aspiration that precedes the union and subsequent rapid vibration of the vocal muscles, is not an easy task. Even more so if we accept that our society is governed by the precepts of the liquid modernity of Bauman, a collective that flows continuously, impossible to stop. In this situation framing the moment seems an impossible task, but with *Trazos de una voz* (*Strokes of a voice*) Mery Sales has managed to go further.

Trazos de una voz was conceived and exhibited in 2015 in the exhibition “El Incendio y la Palabra”¹ (The Fire and the Word), a necessary (for the unfamiliarity) and bold (for the present) tribute to Hannah Arendt. It was perhaps her thought materialized in her voice, her sharpest, most exposed political tool and, soaking ourselves in the Arendtian vocabulary, the action by which freedom would be achieved. In this sense, action does not imply conduct or behaviour, but liberation from the needs of worldly life, the fact of reaching a common space and, of course, the indispensable union of other individuals that form part of the process. It is on this last point where Hannah Arendt’s political concept lies: “in being together, diverse, one with the other”². Being together in this shared world, converted into a world of appearances that furthermore possesses the characteristics of the public sphere already analysed by Habermas, is the only method by which the human being can achieve freedom according to Arendt. An individual action that involves the other in order to make the medium visible. Harshly criticized on many occasions, this German political thinker and theoretician of Jewish origin has begun to be recognized in recent years as one of the great minds of the twentieth century.

Sales takes advantage of the communicative need rooted in Arendt’s political thinking in order to create *Trazos de una voz*. We know great works that have tried to capture sound through painting, but we could ask ourselves if Mery Sales is really trying to legitimize communication or wants to advance a little more. It is difficult to understand the lack of communication in today’s world, where a hyper-communicative fluency and a super-connection channel social significance. Therefore perhaps it would better fit the impossibility of

communication: to want, to be capable and still not achieve it. Arendt’s voice is captured in the plane without being able to project itself, but it is equally effective. Sales uses a powerful tool that fits better in today’s society: the image. A shocking image that unravels in each gesture to better understand the detail. An unpredictable composition in the sections and at the same time rounded off by the necessary structural saturation of each gesture. The communicative circuit remains closed when the viewer understands that impossibility. There is an irony here: the image transmits the voice (and/or the opposition of it) better than the sound itself. It makes us stop and put our attention on something which does not even exist, but that is there, underlying and sustaining itself, sliding as if it were the oil of the oil paint itself.

The technique used regenerates that idea over and over again. Thus, in the aesthetic, the artist’s knowledge of Gerhard Richter is patent. Conceptually and competitively painter, but technically mediating between all the disciplines and styles that coexist in his career, Richter always manages to find the other perspective. For him, painting is much more real than photography, not because of its nature, but because it can be manipulated at the artist’s will. It is perhaps this sense that leads him to create veiled realisms, marked by a seemingly disconnected opacity. Mery Sales absorbs this technique and transforms it into her own to weave its own objectives. If Richter is persecuted by the incapacity of the intellectual or artist to intervene in the decisive events of his time, in Sales this incapable thought disappears, this skepticism knocked over to transmit a message of conscience, of rest, of *amor mundi*...

The concept of *amor mundi*, normalized in the rhetoric of Hannah Arendt, is conciliation, an active acceptance that encourages us to build the necessary conditions for the understanding of the society where we live together. An action that demands a strict and conscious link between the individual and the world. Therefore, *Trazos de una voz* is the state of reaction, that collective action of Arendt is transformed into a visual call under the hand of Sales. It is a proper instigation, to bring together that collectivity that is becoming increasingly distant in this hyperconnected society. In the work we can see how each gesture is impregnated by memory with the clear objective of expressing words without the necessity to use them. In this way two key elements are united: an intentional opacity derivative of Richter, and the *amor mundi* absorbed in the contents of the work. Thus, Sales gives the painting a strange timelessness that is indebted to the assimilation of the knowledge of the author who is being honoured.

Mery Sales proposes a swaying of ideas, she plays with the image, with the limits between the viewer’s lack of awareness and aesthetic experience.

Trazos de una voz are not anonymous mouths, they are not accessory grimaces, the calm precedes the reply and the silences are only sensed. If Richter looks for the opportunities to go beyond the limits of painting and questions the image as a legitimization of historical memory, then Sales captures the viewer and passes on to them Foucault's *paresia* in a kind of existential aesthetic: Say what you think, think what you say, make the language correspond to the conduct³. In her case, with the artistic conduct of expressing that which would take her beyond a personalized ambition, that which might configure the art object in a prepared message and attempt that this previously mentioned immediate and social in-communication might continue to seek other ways to go beyond the voice and beyond sight.

María Ramis Carrasco
Gestora cultural

1. The exhibition "El Incendio y la Palabra" took place in 2015 in the Martínez Guerricabeitia Room in the La Nau Cultural Centre of the University of Valencia. The works were also exhibited in 2017, in the Coll Alas gallery in Gandía.
2. Arendt, H. (1997). *¿Qué es política?* Barcelona: Paidós, 45.
3. Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 100.

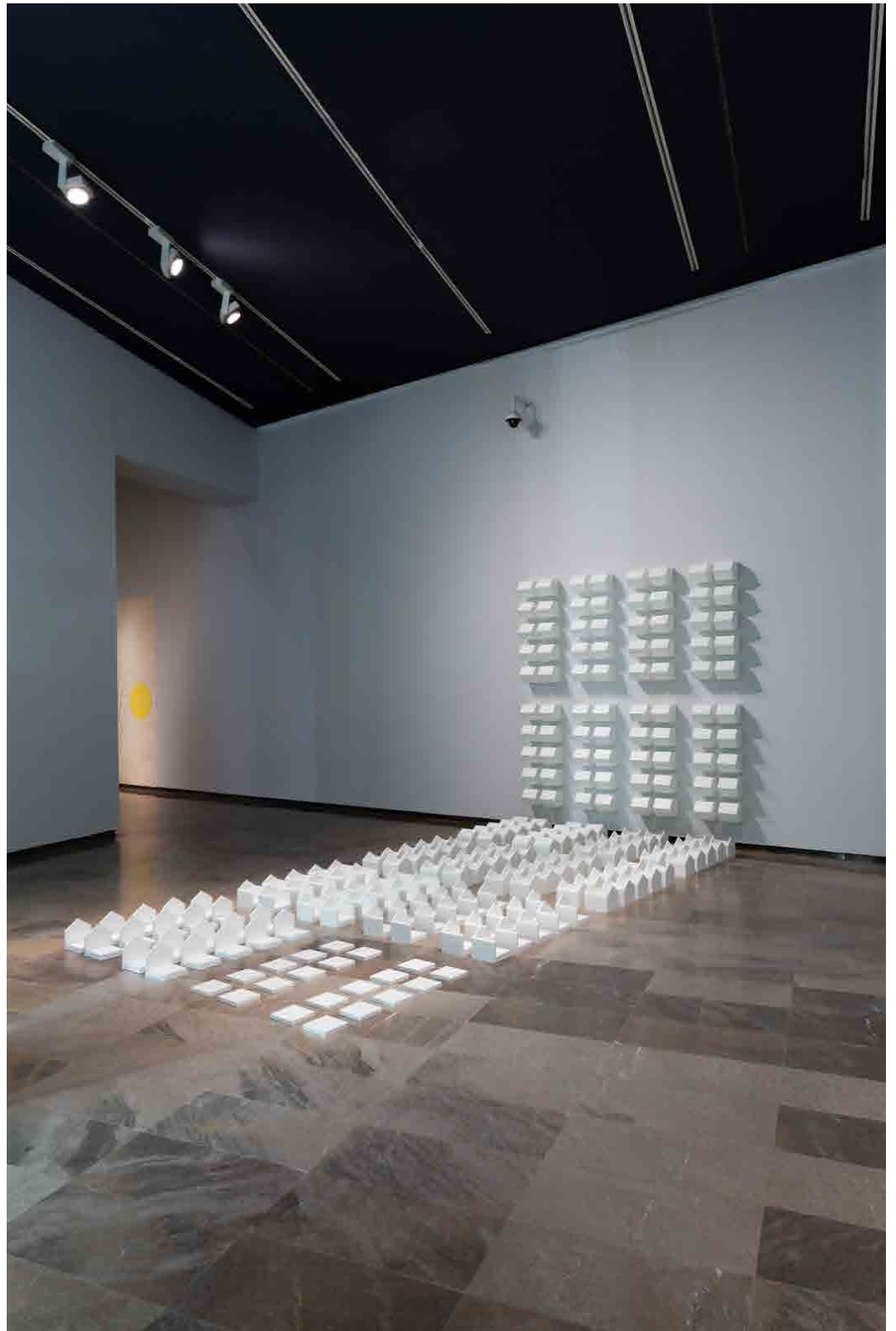
AGUSTÍN SERISUELO

Betxí, 1981

Space before place. Torres vacías, estructuras inertes. 2013-14

Instal·lació escultòrica. Fusta, MDF, laca acrílica, fotografia, tubs halogenats, policarbonat. Dimensions variables





RUÏNES DE L'ESPAI PROMÉS. SPACE BEFORE PLACE

El arte, pues, contra la vida. Contra esa forma domesticada de vida que repugna en su insuficiencia, en su escisión. Es decir: el arte a favor de la vida [...]. El arte, entonces, como verdadero dispositivo político, antropológico –el arte como función teológica.

J. L. Brea, *Un ruido secreto*

Hèstia és el nom d'una deessa grega, però també el terme que designa la llar, i que es va aparellar amb Hermes. En l'himne homèric «A Hèstia» s'associa aquestes dues divinitats, sense vincles de sang, ni de matrimoni, ni de dependència personal, a una funció compartida, estan presents sempre en els mateixos llocs, de manera que desplega allí un efecte conjunt sobre la superfície terrestre. Hèstia és la casa, la llar, el centre de l'habitatge, fixa i inamovible, la que arrela la casa a la terra. Hermes, que viu amb els mortals, està lligat a l'hàbitat dels éssers humans, com a superfície terrestre. Ell no és estable, ni permanent, representa, en el món humà i l'espai, el moviment, el canvi, la metamorfosi. La zona de la casa que li pertany i la que protegeix és la porta, el llindar. Així es troba present als pòrtics de les ciutats, a les fronteres dels estats, a les cruïlles, en qualsevol lloc de pas. És també el que no pot preveure's, el fortuït, l'inaprehensible. Si formen parella, per a la consciència religiosa dels grecs, és que els dos se situen en el mateix pla, que actuen en el mateix domini del real. Hèstia-Hermes, expressen la tensió d'un espai: l'espai com a centre, estàtic, però, al mateix temps, mòbil, que permet el trànsit d'un punt a un altre. Per tant, les dues idees formen un únic cos del real. D'aquesta manera, les edificacions perifèriques de cases a mig construir, seguint el projecte d'Agustín Serisuelo, indiquen aquell terreny fronterer entre el que anhelan –el recer d'Hèstia– i el futur indefinit, mòbil –a manera d'Hermes– que els espera¹.

L'obra *Space before place* sembla voler vivificar aquests paratges desolats que un dia van albergar esperances d'un futur còmode, allunyat dels llocs massificats d'història. En la perifèria de les grans urbs es van projectar blocs de cases amb tot el necessari per a gaudir de la vida moderna: el confort de pisos a estrenar i l'aïllament de la bullícia. La novetat i el benaventurat retir asseguraven la felicitat a les famílies noves que buscaven equilibri entre el ritme accelerat dels temps moderns i l'assossec dels moments de descans. Els extramurs de moltes ciutats es van poblar d'edificis, zones verdes, parcs de jocs, i fins i tot diversos serveis que atresoraven l'imprescindible per a portar una vida completa lluny de les metròpolis.

Aquestes architectures de somni, impulsades per tot un engranatge immobiliari-capitalista sense fre, va desbordar les expectatives dels de dalt i dels de baix. Per a diverses generacions –des del *baby-boom* fins a la generació X, si ens agrada usar etiquetes– la prosperitat es basava en aconseguir un lloc propi i, després, fer-se amb una segona residència, preferiblement prop del mar o de la muntanya. Els assoliments personals es van acabar mesurant per la quantitat de béns immobles en propietat. Així, el litoral mediterrani es va convertir en un d'aquells paisatges hiperocupats, atès que disposava de tot el necessari. En conseqüència, la massificació productiva va augurar la desgràcia. Moltes d'aquestes edificacions no van arribar ni a concloure's; unes altres, immaculades, resisteixen a l'abandó, a la seua inutilitat. La idea inicial d'alçar grans urbanitzacions per a dotar-les de vides fresques es va tornar, de sobte, en un «no-lloc». Però ni tan sols un «no-lloc» de pas –seguint l'explicació que dóna Marc Augé–, sinó, recollint intuïtivament el títol que atorga a la seua obra Serisuelo i part de la teoria d'Augé, en un espai abans que lloc, en un espai (amb l'ambigüitat que amaga el terme) sense passat, freturós d'història².

No obstant això, qualsevol lloc, encara que no haja estat mai habitat, té alguna cosa que explicar. L'artista, conscient d'això, observa les ruïnes contemporànies per a exposar el seu testimoniatge, per a dialogar amb aquestes, per a escoltar el seu gemec silenciós que, en definitiva, és el sentir d'una col·lectivitat. Perquè, aquests espais de caràcter domèstic s'han transformat, sense demandar-ho, en espais polítics. Vestigis d'un gest de poder en decadència que sobreviu a la vergonya, que reuneix la memòria del que va poder ser. Llocs on la història ja no és una successió d'esdeveniments estratificats, ja que mai van arribar a acumular records, i es van convertir en monuments prosaics que s'alcen en contraposició al lloc antropològic, com a signe d'una sobremodernitat.

Fruit d'un procés d'investigació, Serisuelo confecciona una instal·lació amb pretensió arquitectònica servint-se de l'escultura i de la fotografia per tal de crear una espècie de rèplica a escala d'edificacions reals en la perifèria del seu poble natal, Betxí, a la província de Castelló, lloc que visita assíduament. La proposta artística s'insereix i descansa en un espai construït, la galeria d'art o el museu, amb una finalitat ben diferent. Per tant, es podria dir que, estem davant d'una metarquitectura, un espai dins d'altre espai, entés el primer com el material que treballa l'art que, a més de les qüestions formals o sensibles, com anuncia Javier Maderuelo, depèn de factors emotius i existencials³. A aquesta idea, amb aires de metarelació, se suma la fotografia present en algunes de les peces. Imatges evocadores de possibilitat, vistes des de les habitacions, que tampoc oculten el seu caràcter de ruïna. Entre les parets sense lluir s'observa el paisatge, de vegades, el mar o el colomar, unes altres, edificis circumdants. La

mirada, adopta un punt de vista subjectiu que acaba interpel·lant l'espectador, el qual contempla un corpus de simulacres a manera d'epitafi. Finalment, una gran grua il·luminada domina el conjunt i n'evidencia la intenció final.

Perquè, per a entendre, en algunes ocasions, no n'hi ha prou amb observar. En un món en què sembla, com defensa Baudrillard, que les coses s'hagen engolit el seu espill, en què els simulacres deixen de ser simulacres i passen a tindre una evidència material, l'artista castellonenc, reordena i aproxima els elements visibles comuns en una mena d'assemblatge que reactive la mirada crítica caiguda en letargia davant de l'objecte original⁴. Perquè, d'aquesta manera, els objectes exerceixen el seu poder com a mèdiums, irradiant el seu sentiment de decadència a l'espectador convertit en transeünt que passeja entre les peces, i li recorden que hi ha espais per habitar alçats per una voràgine especular que, en l'actualitat, són únicament emblemes d'una memòria suspesa.

Esther González Gea
Universitat de València

1 . Vernant, J. P. (2013). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 138-140.

2 . El concepte de «no lugar» va ser encunyat per Marc Augé per a definir espais de trànsit, llocs habitats momentàniament en l'esdevenir del món contemporani en què inclou «los símbolos de las zonas periféricas». Com ell mateix diu, «los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. [...] Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas». Augé, M. (2001). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 110-111.

3 . Javier Maderuelo en la introducció a la seua obra recull qüestions històriques entorn de la conformació de la idea d'espai per a l'artista, escultor o arquitecte. Entre aquestes, a més d'allò estrictament formal o material, al·ludeix a valors emocionals que l'espai evoca per mitjà de l'art. «El espacio con el que trabaja el arquitecto o el escultor, sobre cuyas obras podemos emitir juicios estéticos, está anclado a la superficie de la Tierra y posee la escala de aquello que, más o menos, puede ser abarcado por los sentidos [...] por lo tanto, las categorías de espacio que manejamos desde la estética y el arte dependen de otro tipo de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material». Cita correcta: Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En Arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* Madrid: Akal, 13.

4 . Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.

RUINAS DEL ESPACIO PROMETIDO. SPACE BEFORE PLACE

El arte, pues, contra la vida. Contra esa forma domesticada de vida que repugna en su insuficiencia, en su escisión. Es decir: el arte a favor de la vida [...]. El arte, entonces, como verdadero dispositivo político, antropológico –el arte como función teológica.

J. L. Brea, *Un ruido secreto*

Hestia, nombre de una diosa pero también término que designa el hogar, se emparejó con Hermes. En el *Himno homérico a Hestia* se asocia estas dos divinidades, sin vínculos de sangre, ni de matrimonio, ni de dependencia personal, a una función compartida, presentes siempre en los mismos lugares, desplegando allí un efecto conjunto sobre la superficie terrestre. Hestia es la casa, el hogar, el centro de la vivienda, fija e inamovible, la que arraiga la morada a la tierra. Hermes, que vive con los mortales, está ligado al hábitat de los seres humanos, como superficie terrestre. Él no es estable, ni permanente, representa, en el mundo humano y el espacio, el movimiento, el cambio, la metamorfosis. La zona de la casa que le pertenece y la que protege es la puerta, el umbral. Así, se encuentra presente en los pórticos de las ciudades, en las fronteras de los Estados, en las encrucijadas, en cualquier lugar de paso. Es también lo que no puede preverse, lo fortuito, lo inaprensible. Si forman pareja, para la conciencia religiosa de los griegos, es que ambos se sitúan en el mismo plano, que actúan en el mismo dominio de lo real. Hestia-Hermes, expresan la tensión de un espacio: el espacio como centro, estático, pero, al mismo tiempo, móvil, que permite el tránsito de un punto a otro. Por tanto, ambas ideas forman un único cuerpo de lo real. De este modo, las edificaciones periféricas de moradas a medio construir, siguiendo el proyecto de Agustín Serisuelo, indican ese terreno fronterizo entre lo que ansían –el cobijo de Hestia– y el futuro indefinido, móvil –a modo de Hermes– que les espera¹.

La obra *Space before place* parece querer vivificar esos parajes desolados que un día albergaron esperanzas de un futuro cómodo, alejado de los lugares masificados de historia. En la periferia de las grandes urbes, se proyectaron bloques de viviendas con todo lo necesario para disfrutar de la vida moderna: el confort de pisos a estrenar y el aislamiento del bullicio. La novedad y el bienaventurado retiro aseguraban la felicidad a las nuevas familias que buscaban equilibrio entre el ritmo acelerado de los tiempos modernos y el sosiego de los momentos de descanso. Los extramuros de muchas ciudades se poblaron de edificios, zonas verdes, parques de juegos, e incluso diversos servicios que atesoraban lo imprescindible para llevar una vida completa lejos de las metrópolis.





Estas arquitecturas de ensueño, impulsadas por todo un engranaje inmobiliario-capitalista sin freno, desbordó las expectativas de los de arriba y los de abajo. Para varias generaciones –desde el *Baby boom* hasta la Generación X, si gustamos de etiquetas– la prosperidad se basaba en conseguir un lugar propio, para después hacerse con una segunda residencia, preferiblemente cerca del mar o la montaña. Los logros personales se acabaron midiendo por la cantidad de bienes inmuebles en propiedad. Así, el litoral mediterráneo se convirtió en uno de esos paisajes hiperocupados al disponer de todo lo necesario. En consecuencia, la masificación productiva auguró la desgracia. Muchas de estas edificaciones no llegaron ni a concluirse; otras, inmaculadas, resisten al abandono, a su inutilidad. La idea inicial de levantar grandes urbanizaciones para dotarlas de vida fresca se tornó, de repente, en un «no lugar». Pero ni siquiera un «no lugar» de paso –siguiendo la explicación que da Marc Augé de estos–, sino, recogiendo intuitivamente el título que otorga Serisuelo a su obra y parte de la teoría de Augé, en un espacio antes que lugar, en un espacio (con la ambigüedad que esconde el término) sin pasado, carente de historia².

Sin embargo, todo lugar, aún nunca habitado, tiene algo que contar. El artista, consciente de esto, observa las ruinas contemporáneas para exponer su testimonio, para dialogar con ellas, para escuchar su quejido silencioso que, a la postre, es el sentir de una colectividad. Pues, estos espacios de carácter doméstico se han transformado, sin demandarlo, en espacios políticos. Vestigios de un gesto de poder en decadencia que sobrevive a la vergüenza, que reúne la memoria de lo que pudo ser. Lugares en donde la historia ya no es un suceder de acontecimientos estratificados, pues nunca llegaron a acumular recuerdos, convirtiéndose en monumentos prosaicos que se alzan en contraposición al lugar antropológico, como signo de una sobremodernidad.

Fruto de un proceso de investigación, Serisuelo confecciona una instalación con pretensión arquitectónica sirviéndose de la escultura y la fotografía, para crear una especie de réplica a escala de edificaciones reales en la periferia de su pueblo natal, Betxí, en la provincia de Castellón, lugar que visita asiduamente. La propuesta artística se inserta y descansa en un espacio construido, con una finalidad bien distinta, la galería de arte o el museo. Por tanto, se podría decir que estamos ante una metaarquitectura, un espacio dentro de otro espacio, entendido el primero como el material que trabaja el arte que, además de las cuestiones formales o sensibles, como anuncia Javier Maderuelo, depende de factores emotivos y existenciales³. A esta idea, con tintes de metarrelato, se suma la fotografía presente en algunas de las piezas. Imágenes evocadoras de posibilidad, vistas desde las habitaciones que tampoco ocultan su carácter de ruina. Entre las paredes sin lucir se observa el paisaje: a veces, el mar o el palomar; otras, edificios circundantes. La mirada,

adopta un punto de vista subjetivo que acaba interpelando al espectador, el cual, contempla un corpus de simulacros a modo de epitafio. Por último, una gran grúa iluminada domina el conjunto y evidencia la intención final.

Porque, para entender, en algunas ocasiones, no basta con observar. En un mundo que parece, como defiende Baudrillard, que las cosas se hayan tragado su espejo, en donde los simulacros dejan de ser simulacros y pasan a tener una evidencia material, el artista castellanense, reordena y aproxima los elementos visibles comunes, en una suerte de ensamblaje que reactive la mirada crítica aletargada ante el objeto original⁴. Pues, de esta forma, los objetos ejercen su poder como médiums, irradiando su sentir decadente al espectador convertido en transeúnte que pasea entre las piezas, recordándole, que existen espacios por habitar, levantados por una vorágine especular que, en la actualidad, son únicamente emblemas de una memoria suspendida.

Esther González Gea
Universitat de València

1. Vernant, J. P. (2013). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 138-140.
2. El concepto de «no lugar» fue acuñado por Marc Augé para definir espacios de tránsito, lugares habitados momentáneamente en el devenir del mundo contemporáneo en donde incluye «los símbolos de las zonas periféricas». Como él mismo dice, «los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. [...] Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas». Augé, M. (2001). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 110-111.
3. Javier Maderuelo en la introducción a su obra recoge cuestiones históricas en torno a la conformación de la idea de espacio para el artista, escultor o arquitecto. Entre ellas, además de lo estrictamente formal o material, alude a valores emocionales que el espacio evoca por medio del arte. «El espacio con el que trabaja el arquitecto o el escultor, sobre cuyas obras podemos emitir juicios estéticos, está anclado a la superficie de la Tierra y posee la escala de aquello que, más o menos, puede ser abarcado por los sentidos [...] por lo tanto, las categorías de espacio que manejamos desde la estética y el arte dependen de otro tipo de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material». Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En La arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 13.
4. Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.

RUINS OF THE PROMISED SPACE. SPACE BEFORE PLACE

Art, then, against life. Against that domesticated form of life that sickens in its insufficiency, in its schism. That is to say: art in favour of life [...]. Art, then, as a true political, anthropological mechanism-art as a theological function.

J. L. Brea, *Un ruido secreto*

Hestia, name of a goddess but also a term that designates the home, was paired with Hermes. In the *Homeric Hymn to Hestia* these two deities, without ties of blood, marriage, or personal dependence, are associated with a shared function, always present in the same places, extending a joint effect on the terrestrial surface. Hestia is the house, the home, the centre of the dwelling, fixed and immovable, the one that roots the dwelling to the earth. Hermes, who lives with mortals, is linked to the habitat of human beings, as terrestrial surface. He is not stable, nor permanent, represents movement, change, metamorphosis in the human world and in space. The area of the house that belongs to him and that which he protects is the door, the threshold. Thus, he is present in the porticos of cities, on the borders of States, at crossroads, in any place of passage. He is also what can not be foreseen, the fortuitous, the incomprehensible. If they form a couple, for the religious conscience of the Greeks, it is because both are situated on the same plane, both act in the same domain of the real. Hestia-Hermes, express the tension of a space: space as a centre, static, but, at the same time, mobile, allowing transit from one point to another. Therefore, both ideas form a single body of the real. In this way following the project of Agustín Serisuelo, the peripheral buildings of half built dwellings, indicate this border land between what is craved –the shelter of Hestia– and the indefinite, mobile future –as Hermes– that awaits them¹.

The work *Space before place* seems to want to animate those desolate places that one day harboured hopes of a comfortable future, away from the crowded spaces of history. On the periphery of large cities, housing blocks were designed with everything necessary to enjoy modern life: the comfort of brand new flats and isolation from the hustle and bustle. The novelty and blessed retreat assured happiness to the new families that were looking for a balance between the accelerated rhythm of modern times and the calmness of moments of rest. The area outside many cities became populated with buildings, green areas, playgrounds, and even possessed the essential services required in order to lead a complete life outside the metropolis. These dreamlike architectures, driven by a whole unrestrained capitalist real estate apparatus, overflowed the expectations of those above and those below.

For several generations -from the Baby boom to Generation X, for those who like labels- prosperity was based on getting a place of your own, then getting a second home, preferably near the sea or the mountains. Personal achievement was measured by the amount of real estate owned. Thus, the Mediterranean coast became one of those over-populated landscapes since everything necessary was available there. Consequently, the productive massification, foretold the tragedy. Many of these buildings were not even completed; others, immaculate, hold out against their abandonment, their uselessness. The initial idea of building large urbanizations to endow them with fresh lives suddenly led to a *non-place*. But, not even a non-place of transit -following Marc Augé's explanation of these- but, intuitively taking the title given by Serisuelo to his work and part of Augé's theory, in a space rather than a place, in a space (with the ambiguity that the term hides) without a past, lacking in history².

However, every place, even if never inhabited, has a story to tell. The artist, aware of this, observes the contemporary ruins to expose their testimony, to enter into a dialogue with them, to listen to their silent moan which, in the end, is the feeling of a community. Thus, these domestic spaces have been transformed, without asking to be, into political spaces. Remains of an expression of decadent power that survives shame, which bring together the memory of what could have been. Places, where history is no longer a succession of stratified events, because they have never accumulated memories, becoming prosaic monuments that stand in opposition to the anthropological place, as a sign of supermodernity.

As the result of a process of investigation, Serisuelo creates an installation with architectural ambitions using sculpture and photography, to create a kind of scale replica of real buildings on the outskirts of his hometown, Betxi, in the province of Castellón, a place he visits assiduously. The artistic proposal is inserted and sits in a constructed space, with a very different purpose, the art gallery or museum. Therefore, it could be said that we are dealing with a meta-architecture, a space within another space, understanding the former as the material that art works with which, in addition to the formal or sensitive issues, as Javier Maderuelo states, depends on emotional and existential factors³. To this idea, with hints of the meta-narrative, is added the photography present in some of the pieces. Evocative images of possibility, seen from rooms which do not hide their ruined character either. Between the un-plastered walls the landscape is observed: sometimes, the sea or the dovecot; at others, the surrounding buildings. The gaze adopts a subjective point of view that ends up questioning the viewer, who contemplates a body of simulacra as an epitaph. Finally, a large illuminated crane dominates the ensemble and makes the final intention clear.

Because, in order to understand, on some occasions, observation alone is not enough. In a world where it seems that things have swallowed their reflections, as Baudrillard defends, where simulacrum stop being simulacra and come to have a material proof, the Castellón artist reorders and approximates the common visible elements, in a kind of assemblage that reactivates the lethargic critical look before the original object⁴. So, in this way, the objects exert their power as mediums, radiating their decadent experience to the spectators cum passers-by who walk among the pieces, reminding them that there are spaces to be inhabited, built in a speculative vortex that, at present, are solely emblems of a suspended memory.

Esther González Gea
Universitat de València

1. Vernant, J. P. (2013). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 138-140.
2. The concept of “non-place” was coined by Marc Augé to define spaces of transit, places inhabited momentarily in the evolution of the contemporary world which includes “the symbols of peripheral areas”. As he says, “places and non-places intertwine and tangle together. The possibility of non-place is never absent from any place. [...] Places and non-places are opposed (or attracted) as words and notions that enable us to describe them” Augé, M. (1995). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity* Verso, 105.
3. Javier Maderuelo in the introduction to his work gathers historical questions around the conformation of the idea of space for the artist, sculptor or architect. Among them, in addition to the strictly formal or material, he alludes to the emotional values that space evokes through art. “The space with which the architect or the sculptor works, on whose works we can make aesthetic judgments, is anchored to the surface of the Earth and possesses the scale of what, more or less, can be encompassed by the senses [...] Therefore, the categories of space that we handle from aesthetics and art depend on other types of factors of an emotional, existential, formal and material nature”. Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En La arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 13.
4. Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.

ANNA TALENS

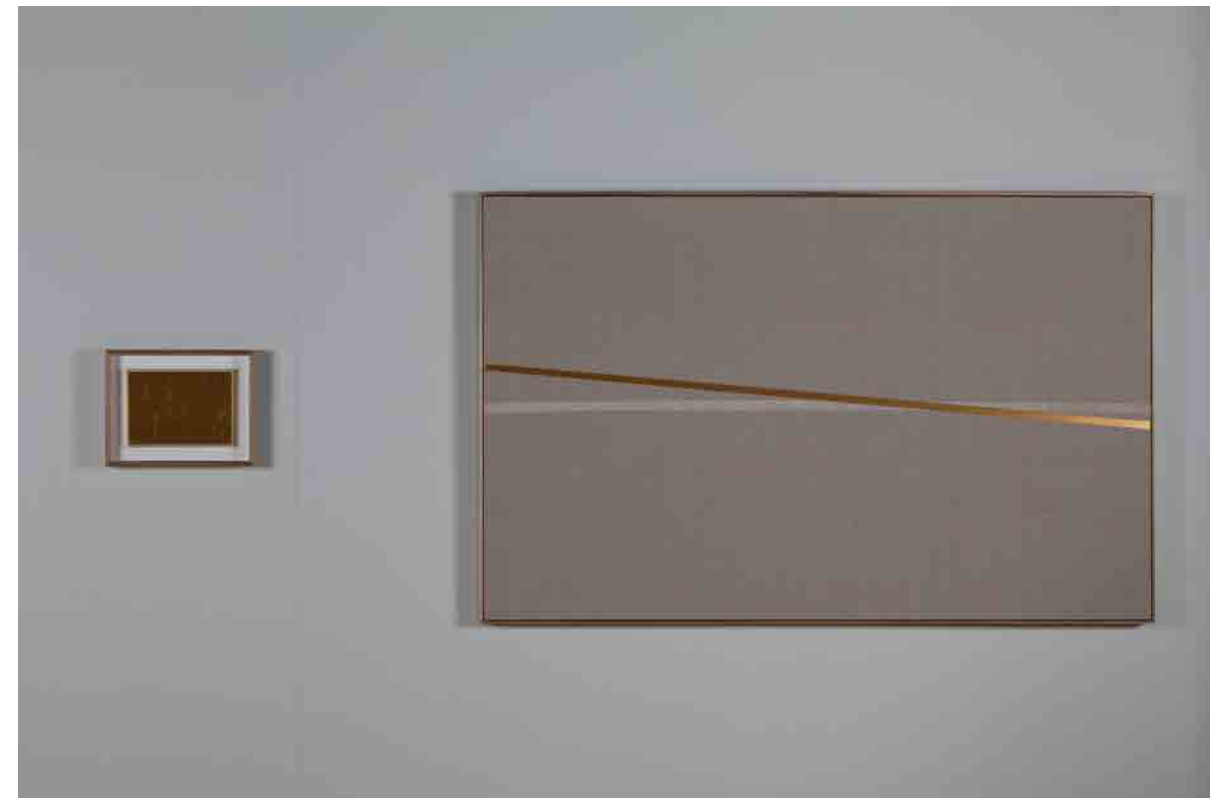
Carcaixent, 1978

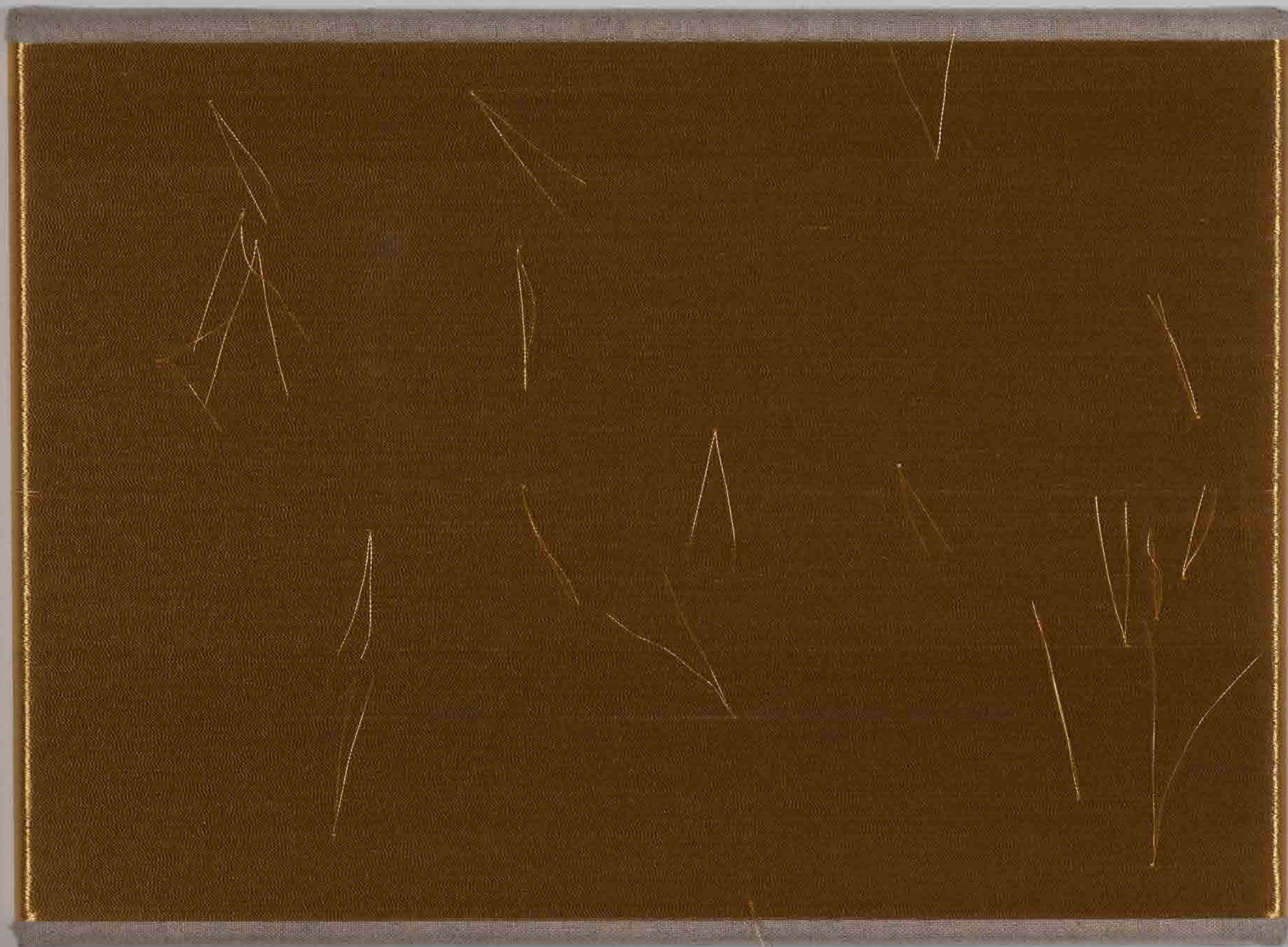
Horizonte diagonal. 2017

Fil d'or japonès i lli. 170 x 210 cm.

Reparando el horizonte de oro. 2017

Fil Urushi i fil. Emmarcament de fusta de noguera, cristall museu i fusta de noguera. 22 x 30 x 2 cm.





HORIZONTE DIAGONAL / REPARANDO EL HORIZONTE DE ORO

L'artifici de fixar el sentiment, d'expressar el pensament per mitjà de signes visuals, discorre de manera paral·lela al fet que la forma s'associe en estret lligam al significat de l'obra. Expressió i creació cohabiten en l'espai del gest artístic, del ritme creat i de l'emoció comunicada. El pensament es transmuta en imaginació i aquesta vola des de la percepció mental, mitjançant el poder de mediació o de síntesi entre el sentit i la imatge, a la seua perdurabilitat cosificada. *Horizonte diagonal* y *Reparando el horizonte de oro* són dues obres de l'artista Anna Talens, que pertanyen a la seua sèrie sobre la teoria de l'*Horizonte de oro*¹. En aquesta teoria, l'artista indaga sobre el lloc en el qual projectem els nostres desitjos i ambicions durant la nostra experiència vital. *Reparando el horizonte de oro* fa referència als moments de la vida en els quals els objectius, els somnis i les metes anhelades es trenquen o es queden paralizades. Això requereix iniciar una cerca nova, la resiliència permanent que ens obliga a «reparar» o corregir la direcció, amb l'objectiu de superar allò que s'ha trencat en una cerca permanent de la felicitat i de la realització personal com a éssers humans. *Horizonte diagonal* estableix la dualitat de camins, la cruïlla que condiciona les destinacions personals. L'horitzontalitat marca la correcció, el camí esperat, mentre que la diagonal daurada marca el nou transcórrer vital en el qual preval l'elecció d'una direcció pròpia.

La utilització de tècniques i materials tradicionals com el fil d'or japonès *urushi* i el lli, mostren una preferència per crear obres en les quals la materialitat s'uneix a la identitat poètica. Aquesta unió entre poètica personal, reflexió sobre la resiliència de l'esdevinença de l'ésser humà i la recuperació de processos tradicionals, artesanals i primitius, en els quals la visualitat del fil de l'or cobra un protagonisme fort i significat, ens remet a l'art japonès del *kintsukuroi*. Aquesta presència, o absència, de la lluentor metàl·lica juga amb les reflexions existencials sobre el buit, la plenitud o la ingravitació. Les al·lusions visuals als processos intuïtius d'allò transcendent es mostren no per mitjà de complexos sistemes creatius conceptuals, sinó mitjançant un minimalisme matèric i estètic. La sèrie *Horizonte de oro* recorda, amb la utilització del fil d'or japonès *urushi*, una simplificació de l'estructura dels teixits de seda dels quimonos japonesos, que no només mostra una tècnica d'assemblatge complexa del fil d'or amb el bastidor, al qual es lliga, sinó que simplifica la realitat sensorial en un cromatisme minimalista transcendent, en el qual la reflexió es genera mitjançant la contemplació². En la seua poètica hi ha

llocs comuns amb el tradicional poema japonès, l'*haiku*, la breu estructura del qual sintetitza, mitjançant la seua estètica verbal estilitzada, el llaç indissoluble entre la forma i el fons. Mentre que la modernitat occidental defensa l'art com un procés de creació més que d'expressió, el pensament oriental fa la seua presència en les formes i en el contingut expressat mitjançant la captació d'allò sensorial.

Però, en la seua poètica hi ha una mirada pròpia, una essència íntima que es desvetlla per mitjà de l'estètica del material. Una reflexió que parla de la vida, de les cerques interiors, dels anhels frustrats i dels camins retrobats o traçats de nou. En això, hi ha alguna cosa primitiva: la matèria s'utilitza com a emuladora de la paraula poètica, en la qual la pulsio entre el record personal rememorat i la necessitat de transmetre l'experiència i convertir-la en universal troba el lloc comú en la reflexió sobre l'espai i el buit. Aquesta lògica intuïtiva reminiscent es troba en la poètica de Talens, similar al cant dels poetes antics, que per mitjà d'odes i epinícis buscaven la perdurabilitat enfront de la volatilitat eterna d'allò perible, en un intent de solucionar l'enigma d'allò que mereix quedar-se (*alétheia*). Una simplificació que parteix de la síntesi d'una reflexió vital, del fruit d'una investigació pausada i consistent. Una reflexió que busca formes de comunicació noves entre l'artista, la seua obra i l'espectador per mitjà de l'empatia generada amb l'ús de materials naturals, en els quals l'or i el lli generen estímuls sensorials mitjançant les reflexions metafòriques sobre la perdurabilitat i l'existencial³. Així, l'or embolica el llenç o el recorre amb un traç subtil, de manera que confereix una percepció extemporània i atemporal de l'existència, en la qual el component místic es fa present per mitjà de la dignificació simbòlica que aquest material confereix. Aquest fet diferenciador resideix en els trets que defineixen la seua obra, basats en «l'intercanvi cultural, les connexions, les construccions i les identitats de l'ésser humà, com un immens complex de records i sensacions, una cultura poètica, així com una vida plena de formes i somnis que ens produeix una sensació que ens arriba fins a dins i que envaeix els nostres sentits»⁴.

En aquesta cerca atemporal de la pròpia existència, l'artista ens desvetlla els seus camins interiors. El material utilitzat s'associa a allò femení en el seu ús tradicional, però al mateix temps serveix de llenguatge poètic mitjançant el qual ens transporta al seu propi món interior, que no deixa de ser aquella «habitació pròpia» en la qual ens reconeixem, percebuda per mitjà de la tensió latent entre allò fràgil i allò durador dels materials que ella mateixa selecciona. Com l'artista mateixa reconeix, la seua obra expressa un art que «es declina cap a la meua intimitat i sorgeix de manera natural, com un diàleg amb la meua pròpia vida. El meu treball

és racional i alhora intuïtiu... La societat té por a cert tipus d'intimitats, encara que actualment el sexual ja s'ha polaritzat i l'existencial s'ha quedat com a tabú»⁵.

Ester Alba Pagán
Universitat de València

1. Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, [1996/2001], l'artista Anna Talens (Carcaixent, València, 1978), du a terme part dels seus estudis a Alemanya, Austràlia i Regne Unit. Després dels cursos de doctorat i el seu treball d'investigació obté el Diploma d'Estudis Avançats [2004]. Entre els premis que ha rebut Anna Talens, cal destacar l'esment honorífic d'escultura obtingut el 2006 en el XXXIII Premi Bancaixa de Pintura, Escultura i Art Digital, així com el 2005. *Preis Künstlerwettbewerb KUNST IN DER STADT* 2005 a Mainz, Alemanya. Algunes de les institucions que posseeixen obra seua són la Bauhaus-Universitat de Weimar, a Alemanya, així com la Galerie im Kunsthaus d'Erfurt, al mateix país. El 2011, es va doctorar amb la seua tesi Talens, A. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*. Universitat Politècnica de València.

2. García, O. (2017). Anna Talens "a ras de suelo". En Rodríguez Gallery, *PAC (Plataforma de Arte Contemporáneo)*. Consultat <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/anna-talens-a-ras-de-suelo-en-rodriguez-gallery/>. Consultado: 5 de abril 2018.

3. Ranieri, M. (2015). Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación Cultura/Naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global. En *Ecozon@*, (6/2), 26.

4. Gras, I. (2014). *La seducción del lenguaje poético/ The poetic art of seduction*. En *Dossiers feministes*, (18), 134.

5. Entrevista en: Gras (2014), 136.

HORIZONTE DIAGONAL /
REPARANDO EL HORIZONTE DE ORO

El artificio de fijar el sentimiento, de expresar el pensamiento a través de signos visuales, discurre de forma paralela al hecho de que la forma se asocie en estrecha ligazón al significado de la obra. Expresión y creación cohabitan en el espacio del gesto artístico, del ritmo creado y de la emoción comunicada. El pensamiento se transmuta en imaginación y ésta vuela desde la percepción mental, a través del poder de mediación o de síntesis entre el sentido y la imagen, a su perdurabilidad cosificada. *Horizonte diagonal* y *Reparando el horizonte de oro* son dos obras de la artista Anna Talens, que pertenecen a su serie sobre la teoría del *Horizonte de oro*¹. En esta teoría, la artista indaga sobre ese lugar en el que proyectamos nuestros deseos y ambiciones durante nuestra experiencia vital. *Reparando el horizonte de oro* hace referencia a esos momentos de la vida en los que los objetivos, los sueños y las metas anheladas se rompen o se quedan paralizadas. Ello requiere de iniciar una nueva búsqueda, la permanente resiliencia que nos obliga a reparar la dirección, con el objetivo de superar aquello que se ha roto en una permanente búsqueda de la felicidad y de la realización personal como seres humanos. *Horizonte diagonal* establece la dualidad de caminos, la encrucijada que se cierne en los destinos personales. La horizontalidad marca la corrección, el camino esperado, mientras que la diagonal dorada marca el nuevo transcurrir vital en el que prima la elección de una dirección propia.

La utilización de técnicas y materiales tradicionales como el hilo de oro japonés *urushi* y el lino, muestran una preferencia por crear obras en las que la materialidad se une a la identidad poética. Esta unión entre poética personal, reflexión sobre la resiliencia del devenir del ser humano y la recuperación de procesos tradicionales, artesanales y primitivos, en los que la visualidad del hilo del oro cobra un fuerte y significado protagonismo, nos remiten al arte japonés del *Kintsukuroi*. Esta presencia, o ausencia, del brillo metálico juega con las reflexiones existenciales sobre el vacío, la plenitud o la ingravidez. Las alusiones visuales a los procesos intuitivos de lo trascendente se muestran no a través de complejos sistemas creativos conceptuales, sino a través de un minimalismo matérico y estético. La serie *Horizonte de oro*, recuerda a través de la utilización del hilo de oro japonés *urushi*, una simplificación de la estructura de los tejidos de seda de los kimonos japoneses, que no solo muestra una compleja técnica de ensamblaje del hilo del oro con el bastidor, al que se venda, sino que simplifica la realidad sensorial en un trascendente cromatismo minimalista, en el que la reflexión se genera a través de la contemplación². En su poética

existen lugares comunes con el tradicional poema japonés, el *haiku*, cuya breve estructura sintetiza, a través de su estilizada estética verbal, el lazo indisoluble entre la forma y el fondo –mientras que la modernidad occidental defiende el arte como un proceso de creación más que de expresión, el pensamiento oriental hace su presencia en las formas y en el contenido expresado a través de la captación de lo sensorial–.

Pero, en su poética existe una mirada propia, una esencia íntima que se desvela a través de la estética del material. Una reflexión que habla de la vida, de las búsquedas interiores, de los anhelos frustrados y de los caminos reencontrados o trazados de nuevo. En ello, hay algo de primitivo: la materia se utiliza como emuladora de la palabra poética, en la que la pulsión entre el recuerdo personal rememorado y la necesidad de transmitir la experiencia y convertirla en universal encuentra el lugar común en la reflexión sobre el espacio y el vacío. Esta lógica intuitiva reminiscente se halla en la poética de Talens, similar al canto de los poetas antiguos, quienes a través de odas y epinicios buscaban la perdurabilidad frente a la eterna volatilidad de lo perecedero, en un intento de solucionar el enigma de aquello que merece permanecer (*alétheia*). Una simplificación que parte de la síntesis de una reflexión vital, del fruto de una investigación pausada y consistente. Una reflexión que busca nuevas formas de comunicación entre la artista, su obra y el espectador, a través de la empatía generada con el uso de materiales naturales, en los que oro y lino generan estímulos sensoriales a través de los que reflexionar metafóricamente sobre la perdurabilidad y lo existencial³. Así, el oro envuelve el lienzo o lo recorre con sutil trazo, confiriendo una percepción extemporánea y atemporal de la existencia, en la que el componente místico se hace presente a través de la dignificación simbólica que dicho material confiere. Este hecho diferenciador reside en los rasgos que definen su obra basados en «el intercambio cultural, las conexiones, construcciones e identidades del ser humano, como un inmenso complejo de recuerdos y sensaciones, una cultura poética, así como una vida llena de formas y sueños que nos produce una sensación que llega hasta dentro y que invade nuestros sentidos»⁴.

En esta búsqueda atemporal de la propia existencia, la artista nos desvela sus caminos interiores. El material utilizado se asocia a lo femenino en su uso tradicional, pero al mismo tiempo sirve de lenguaje poético a través del que nos transporta a su propio mundo interior, que no deja de ser esa “habitación propia” en la que nos reconocemos, percibida a través de la latente tensión entre lo frágil y lo duradero de los materiales que ella misma selecciona. Como ella misma reconoce, su obra expresa un arte que «se declina hacia mi intimidad y surge de forma natural, como un diálogo con mi propia vida. Mi trabajo es racional y a la vez intuitivo... La sociedad

tiene miedo a cierto tipo de intimididades, aunque actualmente lo sexual ya se ha polarizado y lo existencial se ha quedado como tabú»⁵.

Ester Alba Pagán
Universitat de València

1. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, [1996/2001], la artista Anna Talens (Carcaixent, Valencia, 1978), realiza parte de sus estudios en Alemania, Australia y Reino Unido. Tras los cursos de Doctorado y su trabajo de investigación obtiene el Diploma de Estudios Avanzados [2004]. Entre los premios que ha recibido Anna Talens, cabe destacar la mención honorífica de escultura obtenida en 2006 en el XXXIII Premio Bancaixa de Pintura, Escultura y Arte Digital, así como en 2005. *Preis ünstlerwettbewerb KUNST IN DER STADT* 2005 en Mainz, Alemania. Algunas de las Instituciones que poseen obra suya son la Bauhaus-Universität de Weimar, Alemania, así como la Galerie im Kunsthause de Erfurt, también en Alemania. En 2011, se doctoró con su tesis: Talens, A. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*. Universitat Politècnica de València.
2. García, O. (2017). Anna Talens “a ras de suelo”. En Rodríguez Gallery, PAC (Plataforma de Arte Contemporáneo). <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/anna-talens-a-ras-de-suelo-en-rodriguez-gallery/>. Consultado: 5 de abril 2018.
3. Ranieri, M. (2015). Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación Cultura/Naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global. En *Ecozon@*, (6/2), 26.
4. Gras, I. (2014). *La seducción del lenguaje poético/ The poetic art of seduction*. En *Dossiers feministes*, (18), 134..
5. Entrevista en: Gras (2014), 136.



DIAGONAL HORIZON / REPAIRING THE GOLD HORIZON

The artifice of fixing feelings, of expressing thought through visual signs, runs parallel to the fact that the form is associated in close connection to the meaning of the work. Expression and creation coexist in the space of the artistic gesture, of the rhythm created and of the emotion communicated. Thought is transmuted into imagination which flies from mental perception, through the power of mediation or synthesis between meaning and image, to its objectified permanence. *Horizonte Diagonal (Diagonal Horizon)* and *Reparando el horizonte de oro (Repairing the Gold Horizon)* are two works by the artist Anna Talens which belong to her series on the theory of the *Golden Horizon*¹. In this theory, the artist investigates that place in which we project our desires and ambitions during our life experience. *Reparando el horizonte de oro* refers those moments in life in which objectives, dreams and desired goals get broken or paralysed. This means starting a new search, the permanent resilience that forces us to correct our direction, with the aim of overcoming what has been broken in a permanent search for happiness and personal fulfilment as human beings. *Horizonte Diagonal* establishes the duality of roads, the crossroads that hover in personal destinies. Horizontality marks the correction, the expected path, while the golden diagonal marks the new vital passage in which the choice of one's own direction prevails.

The use of traditional techniques and materials such as Japanese gold *urushi* thread and linen, demonstrate a preference for creating works in which materiality is united to poetic identity. This union between personal poetics, a reflection on the resilience of the evolution of the human being and the recovery of traditional, craft and primitive processes, in which the visual nature of the gold thread takes on a strong and significant role, refers us to the Japanese art of *Kintsukuroi*. This presence, or absence, of the metallic sheen plays with existential reflections on emptiness, fullness or weightlessness. Visual allusions to the intuitive processes of the transcendent are shown, not through complex conceptual creative systems, but through a material and aesthetic minimalism.

The series "Horizonte de oro" (Golden Horizon), recalls through the use of Japanese gold *urushi* thread, a simplification of the structure of the silk fabrics of Japanese kimonos, which not only shows a complex technique of gold thread assembly with the frame, to which it is bandaged, but also simplifies the sensory reality in a transcendent minimalist chromaticism, in which reflection is generated through contemplation². In her poetry there are points in common with *haiku* the traditional Japanese poetry,

whose brief structure synthesizes, through its stylized verbal aesthetics, the indissoluble link between form and depth –whilst Western modernity defends art as a process of creation rather than expression, Eastern thought makes its presence in the forms and content expressed through the capture of the senses–.

But in her poetics there exists a singular vision, an intimate essence that is revealed through the aesthetics of the material. A reflection that speaks of life, of interior searches, of frustrated longings and of paths rediscovered or traced again. In this, there is something primitive: the substance is used to emulate the poetic word, in which the drive between the remembered personal memory and the need to transmit the experience and make it universal find common ground in a reflection on space and emptiness. This reminiscent and intuitive logic is found in the poetry of Talens, similar to the song of the ancient poets, who through poetry and victory odes sought durability in the face of the eternal volatility of the perishable, in an attempt to solve the enigma of that which deserves to remain -*alétheia*. A simplification that starts from the synthesis of a vital reflection, from the fruit of a slow and consistent investigation. A reflection that seeks new forms of communication between the artist, her work and the viewer, through the empathy generated with the use of natural materials, in which gold and linen generate sensory stimuli through metaphorically reflecting on permanence and the existential³. Thus, the gold wraps the canvas or traverses it with a subtle stroke, conferring a belated and timeless perception of existence, in which the mystical component becomes present through the symbolic dignification that the aforesaid material confers. This distinguishing feature lies in the features that define her work which is based on "the cultural exchange, connections, constructions and identities of the human being, as an immense complex of memories and sensations, a poetic culture, as well as a life full of forms and dreams that produce a sensation which reaches inside and invades our senses"⁴.

In this timeless search for existence itself, the artist reveals her inner pathways. The material used is associated to the feminine in its traditional usage, but at the same time it serves as a poetic language through which she transports us to her own inner world, which does not cease to be that *room of one's own* in which we recognize ourselves, perceived through the latent tension between the fragility and the durability of the materials she has chosen. As she herself acknowledges, her work expresses an art that "declines towards my intimacy and arises naturally, like a dialogue with

my own life. My work is rational and at the same time intuitive... Society is afraid of a certain kind of intimacy, although nowadays the sexual has become polarized and the existential has remained like a taboo”⁵.

Ester Alba Pagán
Universitat de València

1. The artist Anna Talens (Carcaixent, Valencia, 1978) graduated in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia, [1996/2001], and carried out part of her studies in Germany, Australia and the United Kingdom. After the PhD courses and her research work she obtained a Diploma of Advanced Studies [2004]. Among the awards that Anna Talens has received, mention should be made of the honourable mention of sculpture obtained in 2006 at the XXXIII Bancaixa Prize for Painting, Sculpture and Digital Art, as well as in 2005. *Preis Künstlerwettbewerb KUNST IN DER STADT 2005* in Mainz, Germany. Some of the institutions that own her work are the Bauhaus-Universität de Weimar, Germany, as well as the Galerie im Kunsthaus of Erfurt, also in Germany. In 2011, she received her PhD with the thesis: Talens, A. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*. Universitat Politècnica de València.
2. García, O. (2017). Anna Talens “a ras de suelo. En Rodríguez Gallery, PAC (*Plataforma de Arte Contemporáneo*). <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/anna-talens-a-ras-de-suelo-en-rodriguez-gallery/>. Consultado: 5 de abril 2018.
3. Ranieri, M. (2015). Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación Cultura/Naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global. En *Ecozon@*, (6/2), 26.
4. Gras, I. (2014). *La seducción del lenguaje poético/ The poetic art of seduction*. En *Dossiers feministes*, (18), 134..
5. Entrevista en: Gras (2014), 136.

AMPARO TORMO

València, 1960

S/T. 2009

Escultura d'acer inoxidable, DM lacat. 212 x 56 x 15,5 cm.





L' EQUILIBRADA RADICALITAT DE L' ESCULTURA

Les persones que hem seguit la trajectòria consolidada d'Amparo Tormo en la seua decidida i dilatada entrega a la tasca escultòrica podem testimoniar, de primera mà, el sorprenent rigor, interès i coherència de les seues propostes artístiques seriades. Històricament va formar part –de manera plena i constituent– d'aquella eclosió reconeguda i recordada que la intervenció escultòrica efervescent va experimentar en la transició sociocultural valenciana dels mífics/mitificats anys huitanta.

Convé recordar, a més, que en aquell context d'escultors singular, formats a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles (convertida en facultat i incorporada a la Universitat Politècnica de València en finalitzar la dècada dels setanta), la presència de la dona va destacar particularment –amb una compromesa força testimonial i molta ambició creativa– en l'especialitat d'escultura. De fet, es va incorporar, amb obertura total de mires, al nou panorama artístic emergent, i va exercitar un ampli ventall d'aportacions sòlides, en general, molt reflexionades i segures del seu quefer. Es perfila així, de manera decidida, tot un repertori exemplar de noms destacats, que van coincidir en un escenari comú contrastat i compartit. Podem esmentar, en relació cronològica, Ángeles Marco (1947-2008), Maribel Doménech (1951), Amparo Carbonell (1955), Teresa Cebrián (1957), Amparo Tormo (1960), Natividad Navalón (1961), Teresa Cháfer (1964), Salomé Cuesta (1964) o Mau Monleón (1965).

Grup diversificat que va saber tractar, paral·lelament, amb la copresència –en aquest mateix període i context– d'una nòmina diversa d'escultors, com Manuel Valdés (1942), Ramón de Soto (1942-2014), Miquel Navarro (1945), Vicente Ortí (1947), Sebastià Miralles (1948-2017), Joan Cardells (1948), Pepe Romero (1952), Joan Llavería (1954), Gerardo Sigler (1957), Evaristo Navarro (1959-2014), Miguel Molina Alarcón (1960) i Emilio Martínez Arroyo (1962). Es va tractar, sens dubte, d'un encreuament intergeneracional potent i projectat, simultàniament, en el domini de l'escultura, que es va sentir capaç, en la seua globalitat, bé de centrar les mirades sobre l'escultura espanyola de preguerra o bé de fixar-les, així mateix, més contemporàniament, al voltant del minimalisme escultòric americà o en la renovació anglesa dels setanta, com a pràctiques destacades del moment.

En realitat, en plena transició política, es tractava –en el nostre entorn valencià– de recuperar, fins i tot acceleradament, en el marc artístic i cultural, no només la història de les herències avantguardistes, sinó també la de posar-se al dia, pel que fa a la modernitat internacional perduda, i normalitzar així,

com més prompte millor, la màxima informació, les aspiracions retingudes i les realitats somiades.

Justament, d'aquella convergència conceptual i estilística, radicalitzada i potent, que, com hem indicat, caracteritzava el nou entusiasme investigador –sorgit en el domini de l'escultura valenciana durant les últimes dècades del nostre segle XX–, volem hui destacar amb interès particular la presència activa i sostinguda d'Amparo Tormo (Mislata, València, 1960), en l'horitzó recuperat de les arts plàstiques valencianes.

Ha sabut mantindre aquest paper diferenciador, des de la intensa i constant operativitat/experimentalitat del seu taller, perfilant amb molt de rigor i coherència el domini d'un llenguatge propi que ha anat conquerint dins de la tradició neoconstructiva, generada entre nosaltres, en aquesta conjuntura cronològica. Però –això sí– donant sempre noves voltes de rosca en l'expansió creativa dels seus plantejaments, cada vegada que «guadianitzen» els seus treballs (en noves exposicions), emergint del caut silenci investigador, que és plenament consubstancial a la seua escultura. Com podríem, en efecte, descriure/analitzar la sempre meditada, experimentada i contrastada poètica dels seus materials, estructures, composicions, integracions, volumetries, muntatges, contrastació d'espais i estratègies estètiques, concitades –serenament sempre– al voltant de la creació escultòrica?

Recordant ara el seu itinerari –els seus assoliments i reconeixements– he de confessar que continua intrigant-me la investigació sedimentada, gradual, constant i pacient que ha anat desenvolupant professionalment, en el si del seu inquiet quefer constant, durant totes aquestes dècades, després de formar-se en Sant Carles (1978-83), alhora que, inicialment, ampliava experiències i consolidava el seu aprenentatge treballant al taller de Manolo Valdés i al de Vicent Ortí. Fusta, marbre, metalls. Amb això queda, per tant, més que argumentada l'evolució imparable a la qual ha anat sotmetent, personalment, els treballs i les investigacions que ha dut a terme, desenvolupats en sèries, una vegada agrupades totes les propostes i aportacions que tenia, comunament, al voltant de fils conductors determinats i que prevalen.

Unes vegades ha exercitat el quefer particular potenciant el diàleg contrastat cuidat, mantingut entre els materials seleccionats, interconnectats, maclats en les seues peces, donant lloc a sèries sorprenents; altres vegades ha abordat les experimentacions estructurals i la combinació de formes, sense oblidar, en paral·lel, la potenciació de la riquesa de les textures, per mitjà de l'èmfasi posat en les qualitats hàptiques persistents en l'elaboració

de les seues obres; unes altres, s'ha entregat a la dicotomia de tensions calculada, establida entre els principis de solidesa i lleugeresa, o entre l'equilibri inestable i la gravitació, al llarg de la història inquietant de les seues propostes escultòriques diversificades.

Hi ha, fins i tot, una espècie d'al·legoria secreta que –podríem assegurar– mantenen les seues peces, en relació amb l'entramat sociocultural de la mateixa existència. És cert que no ha estat directament present en la seua trajectòria personal la realitat figurativa humana, però sí que ho han estat els efectes de les seues petjades, obsessions, principis i condicionaments, referenciats en la seua acció/dicció escultòrica. Cada artista consolidat reflecteix en el seu quefer, certament, i arreplega en les seues aportacions les maneres genuïnes de comprendre i interpretar la realitat i de construir les expressions dels mons expressius particulars.

Aquest també és el cas, lògicament, d'Amparo Tormo, que articula les seues etapes, posa a prova les qualitats pròpies dels materials i la puresa de les textures, vigila els decantaments radicalitzats dels seus formats plurals i, sobretot, defineix les emergències/imperatius recurrents de la geometria, en la creixent simplificació de les seues intervencions plàstiques –unes vegades– per a després sorprendre'ns amb la rotunditat de les solucions estratègiques que té.

Efectivament, la sorpresa enigmàtica o l'estranyament persistent que les seues obres arranquen/motiven en l'espectador, ja no es deuen només a l'estabilitat o solidesa rotunda de les seues escultures, sinó també al caràcter inestable marcat del muntatge estratègic de les seues propostes subtils. Això passa amb l'obra –*Sin título*– del 2009 que ens ocupa. L'espai i el temps suspesos en simultaneïtat. L'angle recte d'acer inoxidable s'apunta, suggeridor, després del volum prepotent, lacat en negre. Els dos, en verticalitat radicalitzada, es mantenen en un equilibri arriscat –gràcies a la mirada testimonial de l'observador implicat en l'escena– i concita l'atenció sobre el diàleg marcat entre els materials, des de les formes estructurals i el poder de la geometria, juntament amb la preocupació per l'espai, l'estabilitat i el buit.

Metàfora, potser, de la complexa i preocupant situació humana present.

Román de la Calle
Universitat de València





CAST

LA EQUILIBRADA RADICALIDAD DE LA ESCULTURA

Quienes hemos seguido la consolidada trayectoria de Amparo Tormo en su decidida y dilatada entrega a la tarea escultórica, podemos testimoniar, de primera mano, el sorprendente rigor, interés y coherencia de sus seriadadas propuestas artísticas. Históricamente, formó parte –plena y constituyente– de aquella reconocida y recordada eclosión, que la efervescente intervención escultórica experimentó, en la transición socio-cultural valenciana de los míticos/mitificados años ochenta.

Conviene rememorar, además, que en aquel singular contexto de escultores, formados en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (convertida en Facultad e incorporada a la Universitat Politècnica de València, al finalizar la década de los setenta) la presencia de la mujer destacó particularmente –con comprometida fuerza testimonial y suma ambición creativa– en la especialidad de escultura. De hecho, se incorporó, con total apertura de miras, al novedoso panorama artístico emergente, ejercitando un amplio abanico de sólidas aportaciones, por lo general, muy reflexionadas y seguras de su quehacer. Se perfila así, de forma decidida, todo un repertorio ejemplarizante de nombres destacados, que coincidieron en un escenario común contrastado y compartido. Podemos citar, en relación cronológica, a Ángeles Marco (1947-2008), Maribel Doménech (1951), Amparo Carbonell (1955), Teresa Cebrián (1957), Amparo Tormo (1960), Natividad Navalón (1961), Teresa Chafer (1964), Salomé Cuesta (1964) o Mau Monleón (1965).

Grupo diversificado, que supo codearse, paralelamente, con la copresencia –en ese mismo período y contexto– de una nómina diversa de escultores como Manuel Valdés (1942), Ramón de Soto (1942-2014), Miquel Navarro (1945), Vicente Ortí (1947), Sebastià Miralles (1948-2017), Joan Cardells (1948), Pepe Romero (1952), Joan Llavería (1954), Gerardo Sigler (1957), Evaristo Navarro (1959-2014), Miguel Molina Alarcón (1960) y Emilio Martínez Arroyo (1962).

Se trató, sin duda, de un potente cruce intergeneracional, proyectado, en simultaneidad, en el dominio de la escultura, que se sintió capaz, en su globalidad, bien de centrar sus miradas sobre la escultura española de preguerra o bien de fijarla, asimismo, más contemporáneamente, en torno al minimalismo escultórico americano o en la renovación inglesa de los setenta, como prácticas destacadas del momento.

En realidad, en plena transición política, se trataba –en nuestro entorno valenciano– de recuperar, incluso aceleradamente, en el marco artístico-

cultural, no solo la historia de las herencias vanguardistas, sino también de ponerse al día, respecto a la modernidad internacional perdida, normalizando, cuanto antes, la máxima información, las aspiraciones retenidas y las realidades soñadas.

Justamente, de aquella convergencia conceptual y estilística, radicalizada y potente, que, como hemos apuntado, caracterizaba el nuevo entusiasmo investigador –surgido en el dominio de la escultura valenciana, durante las últimas décadas de nuestro siglo XX–, queremos hoy subrayar, con particular interés, la presencia activa y sostenida de Amparo Tormo (Mislata, Valencia, 1960), en el recuperado horizonte de las artes plásticas valencianas.

Tal papel diferenciador ha sabido mantenerlo, desde la intensa y constante operatividad/experimentalidad de su taller, perfilando, con sumo rigor y coherencia, el dominio de un lenguaje propio, que ha ido conquistando, dentro de la tradición neoconstructiva, generada entre nosotros, en esa coyuntura cronológica. Pero –eso sí– dando siempre nuevas vueltas de tuerca, en la expansión creativa de sus planteamientos, cada vez que guadianizan sus trabajos (en nuevas exposiciones), emergiendo del cauto silencio investigador, que le es plenamente consustancial a su escultura.

¿Cómo podríamos, en efecto, describir/analizar la siempre meditada, experimentada y contrastada *poética* de sus materiales, estructuras, composiciones, integraciones, volumetrías, montajes, contrastación de espacios y estrategias estéticas, concitadas –serenamente siempre– en torno a la creación escultórica?.

Recordando ahora su itinerario –sus logros y reconocimientos– he de confesar que sigue intrigándome la sedimentada, paulatina, constante y paciente investigación que ha ido desarrollando profesionalmente, en el seno de su siempre inquieto quehacer, durante todas estas décadas, tras formarse en San Carlos (1978-83), a la vez que ampliaba, inicialmente, experiencias y consolidaba su aprendizaje, trabajando en el taller de Manolo Valdés y en el de Vicent Ortí. Madera, mármol, metales. Con ello queda, por tanto, más que argumentada la imparable evolución, a la que ha ido sometiendo, personalmente, sus trabajos e investigaciones, desarrollados en series, agrupadas todas sus propuestas y aportaciones, por lo común, en torno a determinados y prevalentes hilos conductores.

Unas veces, ha ejercitado su particular quehacer potenciando el cuidado diálogo contrastado, mantenido entre los materiales seleccionados, interconectados, maclados en sus piezas, dando lugar a series sorprendentes; otras abordando

las experimentaciones estructurales y la combinación de formas, sin olvidar, en paralelo, la potenciación de la riqueza de las texturas, a través del énfasis puesto en las cualidades hápticas persistentes en la elaboración de sus obras; otras entregándose a la calculada dicotomía de tensiones, establecida entre los principios de solidez y ligereza o entre el equilibrio inestable y la gravitación, a lo largo de la inquietante historia de sus diversificadas propuestas escultóricas.

Hay, incluso, una especie de secreta alegoría que –podríamos asegurar– mantienen sus piezas, en relación con el entramado sociocultural de la propia existencia. Es cierto que no ha estado presente, en su trayectoria personal, directamente, la realidad figurativa humana, pero sí los efectos de sus huellas, obsesiones, principios y condicionamientos, referenciados en su acción/dicción escultórica. Cada artista consolidado refleja, ciertamente, en su quehacer y recoge, en sus aportes, aquellas maneras genuinas de comprender e interpretar la realidad y de construir las expresiones de sus particulares mundos expresivos.

Tal es el caso también, lógicamente, de Amparo Tormo, articulando sus etapas, poniendo a prueba las cualidades propias de los materiales y la pureza de las texturas, vigilando los decantamientos radicalizados de sus plurales formatos y, sobre todo, definiendo las recurrentes emergencias/imperativos de la geometría, en la creciente simplificación de sus intervenciones plásticas –unas veces– para, luego, sorprendernos con la rotundidad de sus estratégicas soluciones.

Efectivamente, la sorpresa enigmática o el extrañamiento persistente que sus obras arrancan/motivan en el espectador, ya no solo se deben a la rotunda estabilidad/solidez de sus esculturas, sino también al marcado carácter inestable del estratégico montaje de sus sutiles propuestas. Tal sucede con la obra –*Sin título*– del 2009, que nos ocupa. Espacio y tiempo suspendidos en simultaneidad. El ángulo recto de acero inoxidable se apunta, sugerente, tras el volumen prepotente, lacado en negro. Ambos, en verticalidad radicalizada, se mantienen en un arriesgado equilibrio –gracias a la testimonial mirada del observador implicado en la escena–, concitando la atención sobre el marcado diálogo entre los materiales, desde las formas estructurales y el poder de la geometría, junto a la preocupación por el espacio, la estabilidad y el vacío.

Metáfora, quizás, de la compleja y preocupante situación humana presente.

Román de la Calle
Universitat de València

THE BALANCED RADICALISM OF SCULPTURE

Those of us who have followed the consolidated trajectory of Amparo Tormo in her determined and extensive dedication to sculpture, can testify, first hand, to the surprising rigour, interest and coherence of her serial artistic proposals. Historically, she forms a –complete and constituent– part of that well-known and remembered blossoming, that enthusiastic sculptural intervention underwent, in the Valencian socio-cultural transition of the legendary/mythologized eighties.

It should also be remembered that in that unique context of sculptors, who trained in the San Carlos Fine Art School (converted into a Faculty and incorporated into the Universitat Politècnica de València, at the end of the seventies) the presence of women –with a committed formal strength and a highly creative ambition– in the field of sculpture, stood out particularly. In fact, they joined, with total openness, the newly emerging artistic panorama, making a wide range of solid contributions, and were generally very thoughtful and confident in their work. Thus, a decidedly exemplary repertoire of outstanding names emerges, coinciding in a contrasting and shared communal scene. We can quote, in chronological order, Ángeles Marco (1947-2008), Maribel Doménech (1951), Amparo Carbonell (1955), Teresa Cebrián (1957), Amparo Tormo (1960), Natividad Navalón (1961), Teresa Chafer (1964), Salomé Cuesta (1964) or Mau Monleón (1965).

A diverse group, which knew how to coexist, in parallel, with the presence –in that same period and context– of a diverse list of sculptors such as Manuel Valdés (1942), Ramón de Soto (1942-2014), Miquel Navarro (1945), Vicente Ortí (1947), Sebastià Miralles (1948-2017), Joan Cardells (1948), Pepe Romero (1952), Joan Llavería (1954), Gerardo Sigler (1957), Evaristo Navarro (1959-2014), Miguel Molina Alarcón (1960) and Emilio Martínez Arroyo (1962).

It was undoubtedly a powerful intergenerational cross, projected, simultaneously, in the field of sculpture, which felt able, in its entirety, to focus its gaze on pre-war Spanish sculpture, as well as, more contemporarily, on American sculptural minimalism or the British renovation of the seventies, as outstanding practices of the moment.

In reality, in the midst of the political transition, it was –in our Valencian environment– about recovering at an accelerated pace, within an artistic and cultural framework, not only the history of the avant-garde legacies, but also of catching up, in relation to a lost international modernity, of normalizing, as

soon as possible, the maximum information, the contained aspirations and the dreamed of realities.

Precisely, from that conceptual and stylistic convergence, radicalised and powerful, which, as we have pointed out, characterized the new investigative enthusiasm –which emerged in the field of Valencian sculpture, during the last decades of our twentieth century– we want to underline here, with particular interest, the active and sustained presence of Amparo Tormo (Mislata, Valencia, 1960), in the recovered time-line of the Valencian visual arts.

She has been able to maintain this distinguished role, from the intense and constant effectiveness/experimentation of her workshop, outlining, with utmost rigour and coherence, the mastery of an individual language, which she has been conquering, within the neo-constructive tradition generated amongst us, in that chronological scenario. But –yes– always giving a new twist in the creative expansion of her approach, every time that her work is displayed intermittently (in new exhibitions), emerging from the cautious silence of the researcher, fully inherent in her sculpture.

How could we, indeed, describe/analyse the always pondered, skilled and time-tested *poetics* of her materials, structures, compositions, integrations, volumetries, assemblies, her always serene matching of spaces and aesthetic strategies, related to her sculptural creation?

Recalling now her trajectory –her achievements and recognition– I must confess that I continue to be intrigued by the grounded, gradual, constant and patient research that she has been developing professionally, at the core of her always restless work, during all these decades, after training in San Carlos (1978-83), at the same time she initially expanded her experience and consolidated her learning, working in Manolo Valdés and Vicent Ortí's workshop. With wood, marble, metals. With that it is, therefore, more than amply demonstrated the unstoppable evolution, to which she has personally been subjecting her serially developed works and investigations, generally grouping her proposals and contributions together around certain prevalent common threads.

At times, she has exercised her work potentiating a carefully contrasted dialogue, between selected, interconnected, materials, which intersect in her pieces, giving rise to surprising series; at other times she deals with structural experimentation and the combination of forms, without forgetting, in parallel, the enhancement of the richness of textures, through the emphasis placed on the persistent haptic qualities in the elaboration of the work; or she surrenders

to the calculated dichotomy of tensions, established between the principles of solidity and lightness or between an unstable equilibrium and gravitation, throughout the unsettling history of her diverse sculptural proposals.

There is even a kind of secret allegory that –we can assure– her pieces maintain, in relation to the sociocultural framework of existence itself. It is true that human figurative reality has not been present in her personal trajectory, but the effects of its traces, obsessions, principles and conditioning, have been referenced in her sculptural action/enunciation. Certainly every established artist reflects, in their work and collects, in their contributions, genuine ways to understand and interpret reality and to construct the expression of their personal expressive worlds.

Logically this is also the case, of Amparo Tormo, articulating her stages, testing the qualities of materials and the purity of textures, monitoring the radicalised tendencies of her diverse formats and, above all, defining the recurring emergence and imperatives of geometry, in the growing simplification of her sculptural interventions –sometimes– to then surprise us with her well elaborated strategic solutions.

Indeed, the enigmatic surprise or the persistent estrangement that her works provoke/motivate in the spectator, are not only due to the strong stability/solidity of her sculpture, but also to the markedly unstable character of the strategic assembly of her subtle propositions. This happens with the work which concerns us from 2009 – *untitled* . Space and time are suspended in simultaneity. The right angle of stainless steel appears, suggestively, behind an overpowering black lacquered bulk. Both remain in a risky balance of radicalised verticality -thanks to the witnessing gaze of the observer involved in the scene- drawing attention to the marked dialogue between materials, from the structural forms and the power of their geometry, as well as to a concern for space, stability and emptiness.

A metaphor, perhaps, for the complex and worrying present human situation.

Román de la Calle
Universitat de València

NELO VINUESA

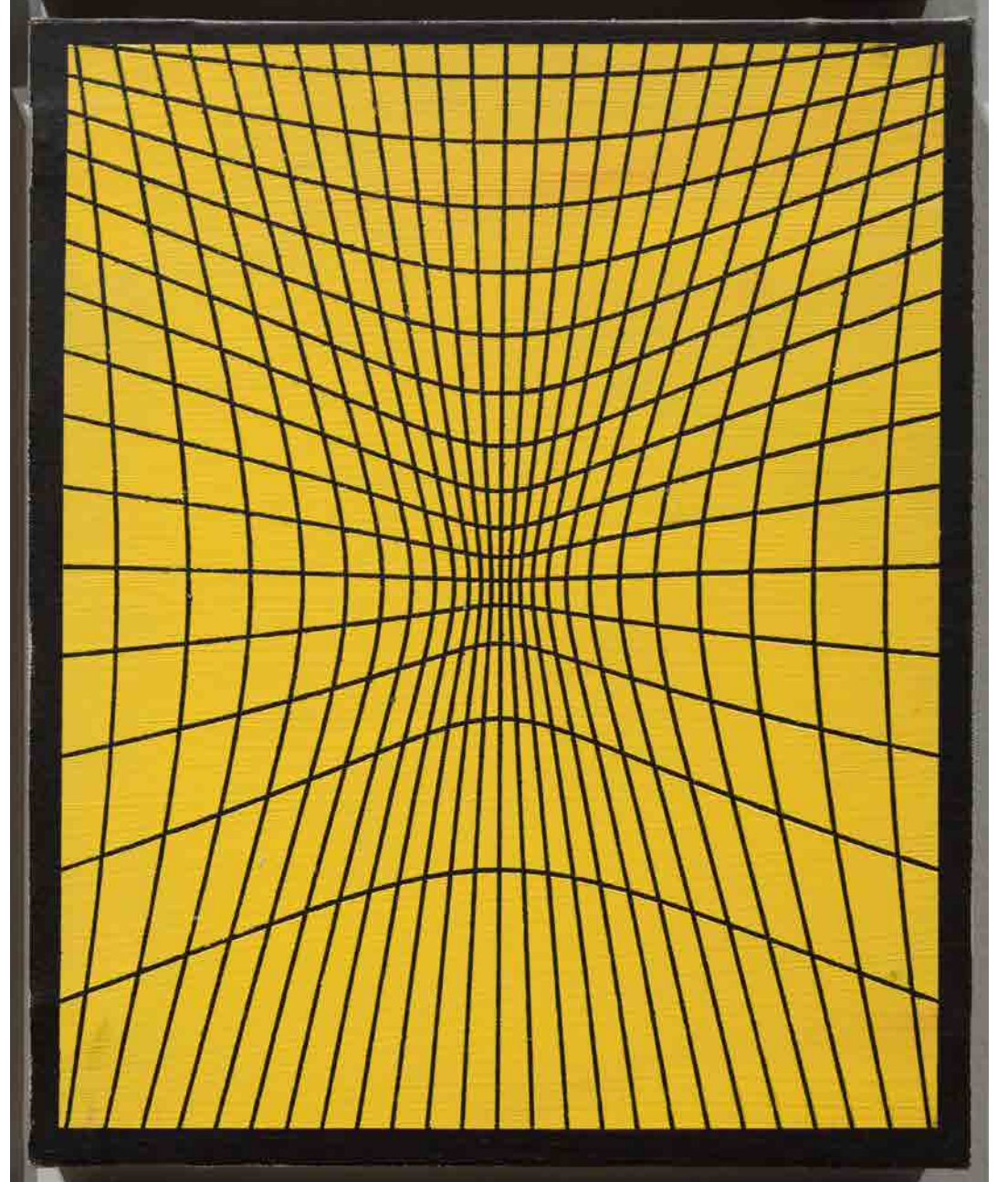
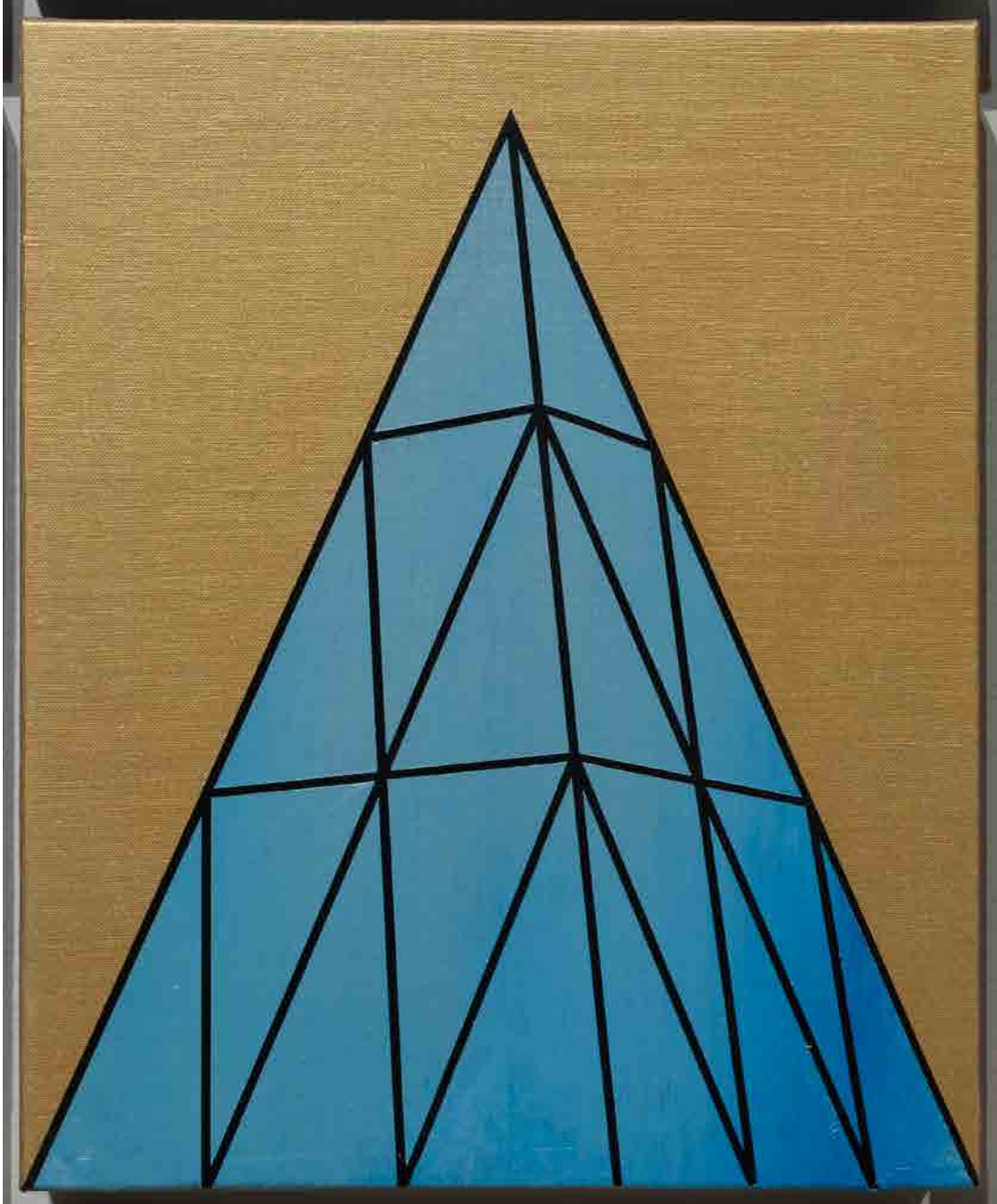
Catarroja, 1980

Atlas. 2016

Acrílic sobre llenç. 274,5 x 198 cm.

Sèrie de cinquanta sis peces. 33 x 27 cm. c/u





ATLAS

Contra tota puresa estètica, un atlas introdueix el múltiple, el divers, la hibridisme de qualsevol muntatge. Així doncs, d'entrada, un atlas fa saltar els marcs. Trenca les autoproclamades certeses de la ciència segura de les seues veritats i de l'art segur dels seus criteris. Ignora deliberadament els axiomes definitius. I és que respon a una teoria del coneixement exposada al perill del sensible i a una estètica exposada al perill de la disparitat.

G. Didi-Huberman. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*

El políptic *Atlas* és una obra paradoxal perquè sembla tindre i no tindre sentit. A primera vista no sembla tindre'n: és una sèrie de formes geomètriques, plans, línies i colors. Però, immediatament, ens incita a trobar una explicació del que veiem, a preguntar-nos si aquest escaquer d'imatges abstractes tanca un significat o, almenys, té alguna lògica. En altres paraules, l'obra és paradoxal perquè, sota aquesta aparença abstracta, ens convida a buscar una interpretació oculta, a descodificar aquestes formes com si foren signes i símbols. I el mateix títol dóna suport a aquesta demanda de significat que ens traga de la perplexitat inicial. Perquè, què és un atlas sinó una representació del món? Amb els mapes, les làmines o els quadres, n'hi ha de geogràfics, celestes, històrics, anatòmics, lingüístics... Fins i tot els artistes s'han inspirat en tots aquests elements per a crear un tipus d'obra nou que no es limita al quadre únic, a la peça autònoma i aïllada, sinó que s'estén a la multiplicitat de la sèrie, a la col·lecció d'imatges presentades com un arxiu de documents. N'hi ha prou amb citar els coneguts atlas de Gerhard Richter i Marcel Broodthaers o els àlbums de Hannah Höch i de Louise Bourgeois. I si bé hi ha una diferència substancial entre aquest tipus d'obres, que consisteixen en l'apropiació d'imatges de coses o d'éssers reals per mitjà de la fotografia, i el conjunt de quadres pintats expressament per Nelo Vinuesa, diversos d'aquests (i ací tenim la paradoxa) evoquen signes o símbols i suggereixen així l'apropiació d'alguna espècie de convenció o de codi.

I no resulta menys paradoxal –al contrari del que es podia preveure– que *Atlas* siga una pintura geomètrica i que el seu autor no siga un pintor geomètric. És més, la crítica sol presentar Nelo Vinuesa com un pintor el tema central del qual és el paisatge. Un gènere que reinterpreta des de la cultura visual pròpia dels videojocs, del cinema d'animació o de la infografia, combinada amb petjades de la tradició pictòrica; des de la simplicitat de les miniatures medievals fins a les escenes bigarrades a l'aire lliure del Bosch o de Brueghel. Fan ús d'una tècnica peculiar de *pintura-collage* que consisteix

a compondre les imatges per capes superposades de procediments pictòrics i extrapictòrics, mitjançant un procés sense esbós previ que es completa de manera subjectiva i, fins a cert punt, atzarosa, en què els acabats impersonals es juxtaposen als gestos expressius. Donen com a resultat uns paisatges hipermoderns de vistes surrealistes no exemptes d'idealisme romàntic. Però res d'això apreciem en *Atlas*: no és una pintura figurativa, la seua tècnica és d'allò més ortodoxa i sembla pintada amb la premeditació, el càlcul i l'objectivitat característics de l'abstracció geomètrica.

Aquestes aparents contradiccions es resolen en contemplar *Atlas* a la llum de l'obra completa del seu autor. Nelo Vinuesa va sorprendre en les seues dues primeres exposicions individuals de 2007 amb uns quadres que renovaven profundament la pintura, elaborats per mitjà de la superposició de papers plàstics adhesius de color, inicialment retallats manualment i, després, mitjançant el plòter de tall. Eren unes pintures híbrides que recordaven vagament (per la tècnica peculiar i per la subtileza formal) aquella manera de «dibuixar amb tisores» de l'últim Matisse, encara que no figuratives i més complexes pel que fa a la composició; però en les quals ja s'apuntava una connexió amb la imatge digital, en uns casos perquè estaven concebudes a manera de *frames* d'un videojoc («Scroll», 2007), en altres casos perquè introduïen formes pixelades i, fins i tot, senyals, logotips o pictogrames perfectament recognoscibles («El cel retallat», 2007). Aquesta aproximació al món digital i la seua iconografia es consolida en les dues individuals següents. En la titulada «Sleepy Island» (2008), sobre la pintura de figures expressionistes se superposava una capa de vinil adhesiu amb motius geomètrics xicotets (senyals, banderes, trames, grafismes...) i una altra de paper d'acetat, recobertes per una làmina de metacrilat, de manera que donaven com a resultat un efecte de saturació, heterogeni i multicolor que Ricardo Forriols –bon coneixedor de la trajectòria de Vinuesa– va qualificar de «pintura tipus *tuning*». En l'altra exposició, «Mirage» (2011), aquest eclecticisme iconogràfic configurava uns paisatges virtuals insòlits, primitius i sofisticats alhora, com d'un conte tecnològic o, millor, de videojoc clàssic. Antonio García Berrio l'adscriu a un corrent de la pintura espanyola actual batejat per ell com «neobarroc». En l'obra posterior, que mostra en «Castlehead» (2014), Nelo Vinuesa depura aquestes escenografies i les fa més diàfanes i coloristes, elimina els vinils i les figures alhora que introdueix motius marcadament simbòlics (obeliscs, piràmides, minarets, creus, estels, muntanyes...), i aconsegueix així un paisatgisme almateix temps natural i urbà, real i fictici, com vist per mitjà d'*El Aleph* borgià.

Paral·lelament, la inclinació de Vinuesa a expandir la pintura en l'espai i el temps l'ha portat a experimentar amb l'escultura i el vídeo: «A mi, el que m'interessa

és crear un discurs pictòric que no estiga limitat per l'espai format o pel suport; que tinga la llibertat d'expandir-se en diversos espais, suports, disciplines...»¹. Ja el 2007 va construir en col·laboració amb Samuel Ortí (amb qui ha format l'equip Bimotor) *La moule volante*, una escultura que ben bé podríem qualificar, parafrasejant Lautréamont, de bella com la trobada fortuïta sobre la taula de dissecció d'un motor de llavadora i dos capons d'automòbil. A aquesta, la va succeir la instal·lació de caràcter cinètic i interactiu *Mecanic Park* (2009), meitat ciutat industrial i meitat *pinball*; i els artefactes creats mitjançant l'assemblatge de diversos mecanismes per a l'exposició «Motor» (2011). Posteriorment, aquesta exploració sobre la ciutat es reprén, aleshores en solitari, en la instal·lació *Treasure Island* (2014). D'altra banda, la incursió en el vídeo, iniciada amb *Recurrent Dream* (2010), és una *reencarnació* de la seua pintura, però amb una estètica més expressionista i lúgubre, com es pot observar en les sis peces efectuades a Londres que componen *Wild Pulse* (2012).

Atlas va ser pintat a Madrid durant la residència de l'autor a la Casa Velázquez, on es va exposar per primera vegada, encara que amb una composició diferent, la prova del caràcter obert, extens i desjerarquitzat de l'obra. Perquè, com finalment estem en condicions de veure, les geometries senzilles d'aquest atlas són un repertori de recursos bàsics, una sort d'alfabet visual vinuesa, que no només remet a l'obra anterior, sinó que també prefigura la que exhibeix l'any següent en «Axis Mundi», a la manera del seu particular *Atlas Mnemosyne*.

José Martín Martínez
Universitat de València

1. <https://vimeo.com/127632975>





CAST

ATLAS

Contra toda pureza estética, un atlas introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje. Así pues, de entrada, un atlas hace saltar los marcos. Quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos. Y es que responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad.

G. Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*

El políptico *Atlas* es una obra paradójica porque parece tener y no tener sentido. A primera vista no parece tenerlo: es una serie de formas geométricas, planos, líneas y colores. Pero, de inmediato, nos incita a encontrar una explicación a lo que vemos, a preguntarnos si ese damero de imágenes abstractas encierra un significado o, al menos, tiene alguna lógica. En otras palabras, la obra es paradójica porque, bajo esa apariencia abstracta, nos invita a buscar una interpretación oculta, a descodificar esas formas como si fueran signos y símbolos. Y el mismo título respalda esa demanda de significado que nos saque de la perplejidad inicial. Porque ¿qué es un atlas sino una representación del mundo? Con sus mapas, láminas o cuadros, los hay geográficos, celestes, históricos, anatómicos, lingüísticos... Incluso los artistas se han inspirado en ellos para crear un nuevo tipo de obra que no se limita al cuadro único, a la pieza autónoma y aislada, sino que se extiende a la multiplicidad de la serie, a la colección de imágenes presentadas cual archivo de documentos. Baste citar los conocidos *atlas* de Gerhard Richter y Marcel Broodthaers o los *álbumes* de Hannah Höch y Louise Bourgeois. Y si bien hay una diferencia sustancial entre ese tipo de obras, consistentes en la apropiación de imágenes de cosas o seres reales a través de la fotografía, y este conjunto de cuadros pintados ex profeso por Nelo Vinuesa, varios de ellos (he ahí la paradoja) evocan signos o símbolos, sugiriendo así la apropiación de alguna suerte de convención o código.

Y no resulta menos paradójico –por contrario a lo previsible– que *Atlas* sea una pintura geométrica cuando su autor no es un pintor geométrico. Es más, la crítica suele presentar a Nelo Vinuesa como un pintor cuyo tema central es el paisaje. Un género que reinterpreta desde la cultura visual propia de los videojuegos, del cine de animación o de la infografía, combinada con huellas de la tradición pictórica, desde la simplicidad de las miniaturas medievales a las abigarradas escenas al aire libre del Bosco o Brueghel. Empleando una peculiar técnica de *pintura-collage* consistente en componer las imágenes por

capas superpuestas de procedimientos pictóricos y extrapictóricos, mediante un proceso sin boceto previo que va completándose subjetiva y, hasta cierto punto, azarosamente, en el que los acabados impersonales se yuxtaponen a los gestos expresivos. Dando como resultado unos paisajes hipermodernos de vistas surreales no exentas de idealismo romántico. Pero nada de esto apreciamos en *Atlas*: no es una pintura figurativa, su técnica es de lo más ortodoxa, y parece pintada con la premeditación, cálculo y objetividad característicos de la abstracción geométrica.

Estas aparentes contradicciones se resuelven al contemplar *Atlas* a la luz de la obra completa de su autor. Nelo Vinuesa sorprendió en sus dos primeras individuales de 2007 con unos cuadros que renovaban profundamente la pintura, realizados mediante la superposición de papeles plásticos adhesivos de color, inicialmente recortados manualmente y, después, mediante el plóter de corte. Eran unas pinturas híbridas que recordaban vagamente (por su peculiar técnica y sutileza formal) aquel «dibujar con tijeras» del último Matisse, aunque no figurativas y más complejas compositivamente; pero en las que ya se apuntaba una conexión con la imagen digital, en unos casos porque estaban concebidas a manera de *frames* de un videojuego («Scroll», 2007), en otros porque introducían formas pixeladas e, incluso, señales, logotipos o pictogramas perfectamente reconocibles («El cielo recortado», 2007). Esa aproximación a lo digital y su iconografía se consolida en las dos individuales siguientes. En la titulada «Sleepy Island» (2008), sobre la pintura de figuras expresionistas se superponía una capa de vinilo adhesivo con pequeños motivos geométricos (señales, banderas, tramas, grafismos...) y otra de papel de acetato, recubiertas por una lámina de metacrilato, dando como resultado un efecto colmado, heterogéneo y multicolor que Ricardo Forriols –buen conocedor de su trayectoria– calificó de «pintura tipo *tuning*». En la otra exposición, «Mirage» (2011), ese eclecticismo iconográfico configuraba unos insólitos paisajes virtuales, primitivos y sofisticados a la vez, como de cuento tecnológico o, mejor, de videojuego clásico; y que Antonio García Berrio adscribe a una corriente de la pintura española actual bautizada por él como Neobarroco. En la obra posterior, mostrada en «Castlehead» (2014), Nelo Vinuesa depura esas escenografías haciéndolas más diáfanos y coloristas, eliminando los vinilos y las figuras, a la vez que introduce motivos marcadamente simbólicos (obeliscos, pirámides, minaretes, cruces, estrellas, montañas...), logrando así un paisajismo a un tiempo natural y urbano, real y ficticio, como visto a través del aleph borgiano.

Paralelamente, la inclinación de Vinuesa a expandir la pintura en el espacio y el tiempo le ha llevado a experimentar con la escultura y el vídeo: «A mí, lo que me interesa es crear un discurso pictórico que no esté acotado por el espacio

formato o por el soporte; que tenga la libertad de expandirse en diferentes espacios, soportes, disciplinas...»¹. Ya en 2007 construyó en colaboración con Samuel Ortí (con quien ha formado el equipo Bimotor) *La moule volante*, una escultura que bien podríamos calificar, parafraseando a Lautréamont, de bella como el encuentro fortuito sobre la mesa de disección de un motor de lavadora y dos capós de automóvil; a la que sucedió la instalación de carácter cinético e interactivo *Mecanic Park* (2009), mitad ciudad industrial mitad tablero de *pinball*; y los artefactos creados mediante el ensamblaje de distintos mecanismos para la exposición «Motor» (2011). Posteriormente, esa exploración sobre la ciudad se retoma, ahora en solitario, en la instalación *Treasure Island* (2014). Por otro lado, su incursión en el vídeo, iniciada con *Recurrent Dream* (2010), es una *reencarnación* de su pintura, pero con una estética más expresionista y lúgubre, como puede observarse en las seis piezas realizadas en Londres que componen *Wild Pulse* (2012).

Atlas fue pintado en Madrid durante la residencia de su autor en la Casa Velázquez, donde se expuso por primera vez, aunque con una composición diferente, prueba del carácter abierto, extenso y desjerarquizado de la obra. Porque, como al fin estamos en condiciones de ver, las sencillas geometrías de este atlas son un repertorio de recursos básicos, una suerte de alfabeto visual vinuesiano, que no sólo remite a la obra anterior, sino que también prefigura la exhibida al año siguiente en «Axis Mundi», al modo de su particular *Atlas Mnemosyne*.

José Martín Martínez
Universitat de València

1. <https://vimeo.com/127632975>

ATLAS

Against all aesthetic purity, an atlas introduces the multiple, the diverse, the hybridity of all assembly. So, from the start, an atlas blows up the frames. It breaks the self-proclaimed certainties of a science sure of its truths and of an art sure of its criteria. It deliberately ignores the definitive axioms. And it is because it responds to a theory of knowledge exposed to the danger of the sensible and to an aesthetic exposed to the danger of disparity.

G. Didi-Huberman, *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*

The *Atlas* polyptych is a paradoxical work because it seems to make and not make sense. At first glance it does not seem to have it: it is a series of geometric shapes, planes, lines and colours. But, immediately, it encourages us to find an explanation of what we see, to ask ourselves if that checkerboard of abstract images contains a meaning or, at least, has some logic. In other words, the work is paradoxical because, under that abstract appearance, it invites us to seek a hidden interpretation, to decode those forms as if they were signs and symbols. And the title itself supports that demand for meaning that takes us out of our initial perplexity. Because what is an atlas but a representation of the world? With their maps, plates or pictures, there are geographical, celestial, historical, anatomical, linguistic... Even artists have been inspired by them to create a new type of work that is not limited to the single picture, to the autonomous and isolated piece, but which extends to the multiplicity of the series, to the collection of images presented as an archive of documents. Suffice to mention the well-known *atlases* of Gerhard Richter and Marcel Broodthaers or the *albums* of Hannah Höch and Louis Bourgeois. And while there is a substantial difference between these types of work, consisting of the appropriation of images of things or real beings through photography, and this set of paintings expressly made by Nelo Vinuesa, several of them (that is the paradox) evoke signs or symbols, suggesting the appropriation of some kind of convention or code.

And it is no less paradoxical –contrary to the foreseeable– that *Atlas* is a geometric painting when its author is not a geometric painter. What's more, critics often present Nelo Vinuesa as a painter whose central theme is the landscape. A genre that he reinterprets from the visual culture of video–games, animation films or computer graphics, combined with traces of the pictorial tradition, from the simplicity of medieval miniatures to the colourful outdoor scenes of Bosch or Brueghel. Employing a peculiar technique of *painting–collage* which consists of composing images with superimposed

layers of painterly and extra–painterly procedures, by means of a process without previous sketch that is completed subjectively and, to a certain extent, randomly, in which the impersonal finishes are juxtaposed with the expressive gestures. Resulting in hypermodern landscapes of surreal views which are not exempt from romantic idealism. But we appreciate none of this in *Atlas*: it is not a figurative painting, its technique is of the most orthodox, and it seems painted with the premeditation, calculation and objectivity characteristic of geometric abstraction.

These apparent contradictions are resolved when contemplating *Atlas* in light of the complete works of its author. Nelo Vinuesa surprised in his first two solo shows in 2007 with paintings that profoundly renewed painting, made by superimposing adhesive coloured plastic papers, initially cut manually and then using a cutting plotter. They were hybrid paintings that vaguely reminded (for their peculiar technique and formal subtlety) that “drawing with scissors” of the late Matisse, although they are not figurative and are more complex in composition; but in which a connection with the digital image was already indicated, in some cases because they were conceived as frames of a video–game (“*Scroll*”, 2007), in others because they introduced pixelated shapes and, even, signs, logos or perfectly recognizable pictograms (“*El ciel recortado*”, *The cut out sky*, 2007). This approach to the digital and its iconography was consolidated in the following two individual shows. In the one called “*Sleepy Island*” (2008), over the painting of expressionist figures were superimposed a layer of adhesive vinyl with small geometric motifs (signs, flags, plots, graphics...) and another of acetate paper, covered by a sheet of perspex, resulting in a crowded, heterogeneous and multicoloured effect that Ricardo Forriols –a connoisseur of his career– called a “*tuning* painting style”. In the other exhibition, “*Mirage*” (2011), that iconographic eclecticism configured unusual virtual landscapes, primitive and sophisticated at the same time, as in a technological tale or, even better, a classic video–game; and which Antonio García Berrio ascribes to a current of recent Spanish painting baptized by him as Neo–baroque. In the later works, shown in “*Castlehead*” (2014), Nelo Vinuesa refines these scenes making them more diaphanous and colourful, eliminating the vinyl and the figures, whilst introducing markedly symbolic motifs (obelisks, pyramids, minarets, crosses, stars, mountains...), thus achieving a landscape which is at the same time, natural and urban, real and fictitious, as seen through the Borgian Aleph.

At the same time, Vinuesa's inclination to expand painting in space and time has led him to experiment with sculpture and video: “What interests me is to create a pictorial discourse that is not limited by the space format or the support; that has the freedom to expand in different spaces, supports,

disciplines...”¹. Already in 2007, in collaboration with Samuel Ortí (with whom he has formed the Bimotor team) he built *La moule volante*, a sculpture that we could well describe, to paraphrase Lautréamont as, beautiful as the fortuitous encounter on the dissection table of a washing machine motor and two car hoods; which was followed by the kinetic and interactive installation *Mecanic Park* (2009), half industrial city half *pinball* board; and the artefacts created by assembling different mechanisms for the exhibition “*Motor*” (2011). Subsequently, this exploration of the city is taken up, this time alone, in the *Treasure Island* (2014) installation. On the other hand, his foray into video, begun with *Recurrent Dream* (2010), is a *reincarnation* of his painting, but with a more expressionistic and lugubrious aesthetic, as can be seen in the six pieces made in London that make up *Wild Pulse* (2012).

Atlas was painted in Madrid during the residence of its author in the Casa Velázquez, where it was exhibited for the first time, although with a different composition, proof of the open, extensive and un–hierarchical character of the work. Because, as we are finally able to see, the simple geometries of this atlas are a repertoire of basic resources, a kind of Vinuesian visual alphabet, which not only refers to the previous work, but also prefigures the one exhibited the following year in *Axis Mundi*, in the manner of its particular *Atlas Mnemosyne*.

José Martín Martínez
Universitat de València

1.

<https://vimeo.com/127632975>

BIBLIOGRAFIA

ROSANA ANTOLÍ

- AA. VV. (2014). *Desde Dins. Art Contemporani des d’Alacant*. [Catàleg d’exposició]. Alacant: Museu de la Universitat d’Alacant MUA.
- AA. VV. (2015). *Sobre Paper. Artistes de la Comunitat Valenciana. Col·lecció: Tomas Ruiz Art*. Alacant: Museu de la Universitat d’Alacant MUA.
- AA. VV. (2017). *Art Night London*. [Catàleg d’exposició]. Londres: Whitechapel Gallery.
- Ferris, J.L., Balsalobre, J.M., Alarcón, A. (2013). *Rosana Antolí Homo Ludens*. [Catàleg d’exposició]. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Ubieto, N. (2016). *Empoderadas*. [Catàleg d’exposició]. Zaragoza: Concejalía de Educación e Inclusión. Servicio de Igualdad.

XAVIER ARENÓS

- Arenós, X. (ed.) (2010). *A.B.C. Casa de Estudios para Artistas Canòdrom*. Barcelona: Associació per la Cultura i L’Art Contemporani.
- Arenós, X. (2017). *Pallaksch. Tentativas de la huida*. [Tesi doctoral dirigida per Alicia Vela i Martí Peran llegida en la Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, el 29/09/2017], <https://goo.gl/qegeUB>.
- Arenós, X; Peran, M. (2017). *Xavier Arenós. La presencia y la ausencia*. [Catàleg d’exposició]. València: Institut Valencià d’Art Modern, IVAM.
- Casares, N. (2004). *Unidad mínima de habitación*. [Catàleg d’exposició]. València: Obras Sociales de la CAM.
- Giner Borrull, J. L. (2018). *Espacios para la convivencia. La reformulación democrática desde el arte y su repercusión en la práctica artística española vinculada al arte relacional*. [Tesi doctoral dirigida per David Pérez Rodrigo, llegida en la Facultat de Belles Arts, Universitat Politècnica de València, el 26/01/2018], <https://goo.gl/iTMxgX>.

ART AL QUADRAT

- Art al Quadrat (2011). *Religar, Volver a conectar*. [Catàleg d’exposició]. Sagunt: Ajuntament de Sagunt.
- Art al Quadrat (2012). Sobre nuestra obra, agitada contención. En *Asparkia, Dossiers Feministes*, (16).
- Blas, S. (2017). Video, identidad y precariedad. Tentativas futuras: narrativas e identidades en los nuevos modos de hacer vídeo en el contexto español (2008-2016). En Martínez-Collado, A., Panea, J.L. (Eds.). *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*. Madrid: Editorial Brumaria.
- Mir Soria, P. (2010). Cabelleras metafóricas. Notas sobre el uso del pelo en el arte contemporáneo. En *CBN Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, (2), 70-83.
- Pérez Pont, J.L. (2007). *Art Públic, Universitat Pública. X Mostra d’art Públic per a joves creadors*. [Catàleg d’exposició]. València: Universitat de València, Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (2009). *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*. València: Generalitat Valenciana.

MAR ARZA

- Bassas, A. (2003). Mar Arza, ...Letterscape... (with gleanings by the way). En *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, (24), 244-247.
- Bassas, A. (2014). *Mar Arza. Lecturas y consumos...Ciclo: Blanco bajo negro. Trabajos desde lo imperceptible/ 2*. [Catàleg exposició]. Barcelona: Santa Mònica.
- Gras Cruz, I. (2013). Poeticidad en el arte. La experiencia de Mar Arza. En *CBN. Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, (5), 40-49.
- Masó, J., Bassas, A. (2013). Incís. Mar Arza. En *Incisos. Quaderns d’art, dones i escriptura*, (1). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- Torrent, R. (2016). Mar Arza: La inquietante luz de la palabra. En *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (26), 54-66.

AURELIO AYELA

- Ayela, A., Infante, E. (2000). *Mi gurú se llama alpiste*. [Catàleg d’exposició]. Alacant: Ajuntament d’Alacant, Regidoria de Joventut.
- Tejeda, I. (2002). *Waiting for Godzilla* [Catàleg d’exposició]. El Campello: Ajuntament d’El Campello.
- Roero, F., Bautista Peiró, J. y Ayela, A. (2005). *Flat Mountain. Lonja de Pescado Alicante* [Catàleg d’exposició]. Alacant: Ajuntament d’Alacant.
- Infante, E., Ayela, A. (2009). *Santuario. Eduardo Infante. Aurelio Ayela* [Catàleg d’exposició]. Mallorca: ADDAYA. Centre d’Art Contemporani.
- Piqueras Moreno, J., Bautista Peiró, J. (2011). *Blood Bubble. Aurelio Ayela* [Catàleg d’exposició]. Alacant: Caixa del Mediterrani.
- Blanco, A. (2012). *Aurelio Ayela*. València: Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana.

PILAR BELTRÁN

- Arza, M. (2006). Entrevista a Pilar Beltrán Lahoz. En *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, (30), 137-149.
- Gascó Sidro, A. (1997) *Pintores de Castellón. Del Neoclasicismo al Arte Contemporáneo. Las Últimas Propuestas (IV)*. Castelló: Premsa Valenciana.
- Pilar Beltrán. *Cercanías. Prototipo 2/ trayecto Castelló-Almenara 2011-2012*. [Nota de premsa Arco, Madrid].
- (2006). *Pilar Beltrán. Cercanías*. [Exposició]. Galería Cànem, Castelló.

MIRA BERNABEU

- Blasco, J. (2006). *No son fotos de familia*. Panorama doméstico. Serie *Mise en Scène X*. [Catàleg d’exposició]. València: Sala Parpalló.
- De Diego, E. (2006). *El hueco en el relato*. Panorama doméstico. Serie *Mise en Scène X*. [Catàleg d’exposició]. València: Sala Parpalló.

- Guedes, P. (2017). *Educación no reglada*. [Catàleg d'exposició]. València: Galería Rosa Santos.
- Guerra, C. (2006). “Diez años después. Un *tableau* familiar en vídeo”. Panorama doméstico. Serie Mise en Scène X. [Catàleg d'exposició]. València: Sala Parpalló.
- Roma, V. (2010). *La genealogía de la consciencia de Mira Bernabeu*. [Catàleg d'exposició]. València: Octubre Centre de Cultura Contemporània.

TANIA BLANCO

- Doctor, R. (Ed). (2013). *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid: La Fábrica.
- Espino, L. (2015). *Tania Blanco. El arte que queda*. [Catàleg d'exposició]. Madrid: Casa de Velázquez.
- Forriols, R., Marzal C. (2007). *Vacuum Dome*. [Catàleg d'exposició]. València: Sala Parpalló, Diputació de València.
- Paris, N. (2017). *Imagen, tecnosfera, biopolítica y capitalismo. Tania Blanco: Tecnologías de la producción de verdad y control de la vida*. [Catàleg d'exposició]. Bilbao: UNLID, Bilbaoarte.
- Saborit, J., Corell, M., Blanco, T., (2006). *Habitat radix*. [Catàleg d'exposició]. València: Espacio Engloba.

BLEDA Y ROSA

- Paris, N., Wells, L., Cortés-Roca, P. (2017). *Campos de batalla. (Volumen I, II y III)*. València: Bombas Gens Centre d'Art, Museo Universidad Navarra i CGAC.
- Martín, A. (2007). Bleda y Rosa hablan con Alberto Martín. En Lucuix L. (Coord.). *Conversaciones con fotógrafos*. Madrid: Fundación Telefónica-La Fábrica Editorial.
- Antich, X. (2003). *Bleda y Rosa*. [Catàleg d'exposició]. Kiel: Kunsthalle zu Kiel.
- Tarantino, M. (2000). *Ciudades*. [Catàleg d'exposició]. Salamanca: Universidad de Salamanca, Diputación de Huesca.
- Enguita, N. (1997). *Bleda y Rosa: Campos de batalla*. [Catàleg d'exposició]. València: Fundació Cañada Blanch, Club Diario Levante.

ERNESTO CASERO

- De los Ángeles, Á. (2009). *La realidad y su doble. Ernesto Casero. No todo lo que reluce alumbra*. [Catàleg d'exposició]. València: Galería Paz y Comedias.
- Díaz-Guardiola, J. (2015, 20 de enero). Ernesto Casero. Lo bueno del arte es que no te lo acabas nunca. En *ABC*.
- Domínguez, M. (2014). *PhylumErnestumcaserus. Ernesto Casero. Taxonomías*. [Catàleg d'exposició]. València: Gabinete de dibujos.
- Paris, N. (2016). Ernesto Casero. Mentida científica i capitalisme. En *Métode. Revista de difusió de la investigació de la Universitat de València*, (90), 92.

TERESA CEBRIÁN

- AA.VV. (2000). *Del silencio de las lágrimas: Teresa Cebrián*. [Catàleg d'exposició]. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- AA.VV. (2013). *Identidad femenina en la colección del IVAM*. [Catàleg d'exposició]. València: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.

- Blanch, T., de la Calle, R., Clemente, J.L. (1995). *El 90 en els 80. Proposta d'Escultura Valenciana*. [Catàleg d'exposició]. València: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Centre del Carme.
- Bonet, J. M. (1995). *Teresa Cebrián, Jöel Mestre. Becados Alfons Roig*. [Catàleg d'exposició]. València: Ediciones Alfonso el Magnánimo.
- De la Calle, R. (coord.) (1993). *El arte valenciano en la década de los ochenta*. València: AVCA, Associació Valenciana de Crítics d'Art, Generalitat Valenciana.

OLGA DIEGO

- AA. VV. (2014). *Olga Diego y la definición. Arte en la Casa Bardin*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Jaén i Urban, G., Bru Domínguez, E. (eds.) (2014). *Olga Diego: Transgresive Architecture*. Alicante: Universidad de Alicante, Bangor University. <https://goo.gl/ibMkpo>. (Consultat el 20 de març de 2018).
- Pérez Pont, J. L., Martínez Deltell, B. (2014). Diálogos: Esther Ferrer y Olga Diego. En *Makma. Revista de Artes Visuales y Cultura Contemporánea*.
- Rodríguez, O. (2011). Olga Diego y el aire. Experimentación con autómatas de aire modulado. En *Arte y políticas de identidad*, (5), 173-176. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia. <https://goo.gl/tSLXTA>. (Consultat el 20 de març de 2018).

MARIBEL DOMÈNECH

- Castañer López, X. (2014): *Espacio Vital. AEA Ademuz Espai d'Art, El Corte Inglés*. [Catàleg d'exposició]. València.
- Domènech, M. (2002). *Trato de luz con la materia*. Granada: Grupo de Investigación HUM-480 “Constitución e interpretación de la imagen artística”.
- Galán, J. (2009). *Maribel Domènech. Tejer historias, vestirse de palabras*. [Catàleg d'exposició]. Castellón: Universitat Jaume I, Galería Octubre.
- (1993) *Maribel Domènech. Passeig a la nit*. [Catàleg d'exposició]. València: Universitat de València.
- Vidal i Boris, J. (dir.). (1997). *Maribel Domènech, Anja Krakowski*. [Catàleg exposició]. Girona: Fundació Espais.

INMA FEMENÍA

- Alcalá Mellado, J. R. (2014). La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (II). Artistas y proyectos relevantes de la electrografía artística en el ámbito de la Comunidad Valenciana. En *Navegando entre dos siglos (1978-2008). Nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 161-223.
- Escuder, J. (2014). La epidermis de lo intangible. Los registros de grafía lumínica de la obra de Inma Femenía. En *Estúdio. Artistas sobre Otras Obras*. Vol. 5 (9), 207-213.
- Levine, B. (2016). *Tread Carefully. Rugged terrain. Five contemporary artists from Spain*. Birmingham: Maus Contemporary.

- Perales, G. (2014). *Arte Último. Alicante en Valencia*. [Catàleg d'exposició]. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 14-2.
- Santos, J.J. (2015). *Fis(s)uras. La cromofilia y el celebrado fenómeno de los colores*. En *Dardo Magazine*, (27).

FERMÍN JIMÉNEZ LANDA

- Armengol, D. (2008). *Actos oficiales*. [Catàleg d'exposició]. Barcelona: Espai Montcada, Obra Social la Caixa.
- Canela, J. (2015). *Turno de noche. Fermín Jiménez Landa*. Vitoria-Gasteiz: Artium.
- Consonni. (2014). *Ultramarino*. [Catàleg d'exposició]. Bilbao: Consonni.

DAMIÀ JORDÀ

- Jordà Bou, D. (2015). *Vaselina en la lente. Las drogas en el imaginario audiovisual español (1960-2010)*. València: Universitat de València.
- Murillo Ribes, A., Díaz Gómez, M. (2017). *La mecánica de la creación sonora*. València: Institut de Creativitat i Innovaciones Educatives de la Universitat de València.
- Jordà Bou, D., Sanmartín Piquer, F.J. (2015). *Cultura audiovisual e imaginarios colectivos: El caso de las drogas en España*. II Congreso Internacional de investigación en artes visuales. València: Universitat Politècnica de València, 367-372.
- Silvestre. R. (2013). *Precedentes de las poéticas de la globalización desde el contexto artístico valenciano*. València: Universitat de València.

JORGE JULVE

- AA.VV. (2014-15) *Pam! Pam!* [Catàleg d'exposició]. València: Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.
- AA.VV. (2016) *Ruido a distancia*. [Catàleg d'exposició] Almagro: Galería Fúcares.
- AA.VV. (2015) Summa Art Fair. [Catàleg d'exposició] Matadero Madrid: Galería Fúcares.
- AA.VV. (2016) *Transitori*. [Catàleg d'exposició] Castellón de la Plana: Galería Cánem.

TERESA LANCETA

- AA.VV. (2000). *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta*. [Catàleg d'exposició]. Madrid: Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- AA.VV. (2016). *Adiós al rombo. Teresa Lanceta*. [Catàleg d'exposició]. La Casa Encendida: Madrid, L'Alhondiga: Bilbao.
- AA.VV. (2016). *La réplica infiel*. [Catàleg d'exposició]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M.
- Marí, A., Scala, E., Lanceta, T., (2000). *Teresa Lanceta, Tejida abstracción*. [Catàleg d'exposició]. Teruel: Museo de Teruel.
- Vergara, L. (2015). *Textiles. Open Letter*. [Catàleg d'exposició]. Museum Abteiberg, Foundation Generali, Sternberg Press.

MOISÉS MAÑAS

- Casares, L., De La Calle, R. (2000). *Otras miradas, otras propuestas: cinco años de difusión de las artes plásticas: Sala Parpalló*. València: Sala Parpalló.
- De Los Ángeles, A., Forriols, R. (2003). *Front. Edgar Neville, La Llotgeta*. [Catàleg d'exposició]. Alfafar: Ajuntament d'Alfafar.
- Gil, R., (2010). *Cartografías de la Creatividad. 100% valencianos*. [Catàleg d'exposició]. València: Generalitat Valenciana.
- Mañas Carbonell, M.; Pastor Aguilar, M. (2015). *Noise into Play*. Disonancias e indeterminación de lo sonoro en lo lúdico. En *AusArt Journal for Research in Art*. 3, (2), 22-30.
- Miquel, M., Garcés, M., Montesinos, A., Parda, L., Toboso, J.L. (2017). *Reinventar lo posible, accionar lo imaginable*. [Catàleg d'exposició]. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Muñoz Alonso, L. (2013). Moisés Mañas: El artista como nodo o eje de comunicación. En *Concreta* (2), 112-118.

HUGO MARTÍNEZ-TORMO

- De las Heras Esteban, H. (2013). *Hugo Martínez-Tormo. Flying Trees*. En Huerta, R. (coord.), Roomart 2013. Espacio XXI. València: RomEditors, 36-37.
- Mañas, M., Silvestre, R. Hugo Martínez-Tormo. (2017) *La deriva de un gesto postromántico*. [Catàleg d'exposició]. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Perelló, J. (2010). Metodart. En *Métode, Revista de difusió de la Investigació* (1), 100-102.
- Soler Navarro, J.J. (2017). La Plastic Nature de Hugo Martínez-Tormo en la Galería Punto. En *Los Ojos de Hipatia*. <https://goo.gl/GmGtcv>.
- Tejeda, I. (2008) *XII Biennal d'Escultura i Obra en Tres Dimensiones Vila de Mislata 2008* [Catàleg d'exposició]. Mislata: Ajuntament de Mislata.
- Torres, S. (2017). A partir de simples botellas a la deriva. En *Makma, Revista de Artes Visuales y Cultura Contemporánea*.

ÁNGEL MASIP

- Doctor, R. (2013). *Manual de Arte Contemporáneo*, Madrid: La Fábrica.
- Doctor, R. (2007). *Thomas & Wiebke*. [Catàleg d'exposició]. Palma de Mallorca: Fundació Sa Nostra.
- Hontoria, J. (2008). *Miradas críticas en torno a la colección, Musac*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.
- Pardo, T. (2010). *Der Waldgang, Beca Pilar Montalbán*. [Catàleg d'exposició]. Elx: Centre de Congressos Ciutat d'Elx.
- Villora, P. (2011). *Paisaje Masip, Ángel Masip. Works 2009-2011*. [Catàleg d'exposició]. Bilbao: Fundación Bilbaoarte.
- Zaya, O. (2010). Una aproximación entre la experiencia y el texto. En *New Order*. Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró.

XISCO MENSUA

- Domínguez, M. (2013). *Estudis d'Art*. [Catàleg d'exposició]. València: Fundació Bancaixa.
- Enguita, N., París, N. (eds.) (2016). *La réplica infiel*. [Catàleg d'exposició]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M.
- Huerta, R. (com.) (2003). *7ª Biennal Martínez Guerricabeitia. Violencias*. [Catàleg d'exposició]. València: Universitat de València.
- Mensua, X.; París, N. (2017). *No Return*. [Catàleg d'exposició]. València: Universitat de València.
- París, I. (2012). Xisco Mensua. En *11ª Biennal Martínez Guerricabeitia. Nulla aesthetica sine ethica*. [Catàleg d'exposició]. València: Universitat de València, 58-61.

JOËL MESTRE

- Aldás, J., Mestre, J. (2017). ZABRISKIE POINT. El Pop metafísico de Michelangelo Antonioni. En *L'Atalante (Revista de estudios cinematográficos)*. (24), 149-163.
- Aldás, J., Mestre, J. (2014) *Los ojos del verbo. Una observación de la Pintura y su entorno*. Colección Arte y Entorno. València: Sendemà.
- Feliu, J. (com.). (2018). *Nunca “los lejos” estuvieron tan cerca. Joël Mestre. Sala 30 Galería d'Art. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni*. [Catàleg d'exposició].
- Mestre, J. (2007). Cuando la verdad nace del engaño. En *Cuadernos de imagen y reflexión* (3). València: Editorial UPV.
- Mestre, J. (2013). Azar y necesidad. En De la Torre, P. (ed.). *Derivas de la nueva figuración madrileña*. València: Fire Drill Ediciones, 151-160.

SEBASTIÀ MIRALLES

- Adell, J-E. (2004). La matèria indesxifrable d'*Instant varat*. En Sebastià Miralles. *Instant varat*. València: Universitat Politècnica de València, 9.
- De la Calle, R. (1989). Las “transiciones” de Sebastià Miralles. En *Sebastià Miralles*. [Catàleg d'exposició]. Alfafar: Galería Edgar Neville.
- Martínez Martínez, R., Pla Vivas, V., Miralles, S. (2014). *En certa forma*. València: Generalitat Valenciana.
- Miralles, S. (2010). *Dels reflexos. Poesia incompleta*. Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs.
- Rosés, A., Ternavassio, A. (2009). *L'accent amb què dius les coses. Sebastià Miralles*. Gandia-Vinaròs: Ajuntament de Gandia, Fundació Caixa Vinaròs.

XAVIER MONSALVATJE

- Braza Boïls, A. (2013). *En Peligro Permanente*. [Catàleg d'exposició]. València: Servei de publicacions de la Universitat de València.
- Giménez Soler, M. (2017). *Fragmentos del viaje*. [Catàleg d'exposició]. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca.
- Marco, C. (1999). *El contenedor vacío o la estrategia del ordenador. Exposición Contenedores de la Memoria*. [Catàleg d'exposició]. València: Espai d'Art “La Llotgeta”, Obra Social CAM.

- Pérez Camps, J. (2003). *En peligro permanente. Las ciudades dibujadas de Xavier Monsalvatje*. [Texte exposició]. Barcelona: Galería Sargadelos.
- Silvestre, R. (2017). Del repleto, construido y aleccionador vacío. En: AA.VV. *Arquitecturas del desaliento / Fragmentos del viaje*. [Catàleg d'exposició]. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, Diputación de Cuenca.

PALOMA NAVARES

- AA.VV. (2003). *Paloma Navares. Al filo*. [Catàleg d'exposició]. Madrid: Fundación Telefónica.
- AA.VV. (2006). *Paloma Navares. Del alma herida*. [Catàleg d'exposició] Madrid: Instituto Cervantes.
- Ferrero Merino, V. (2010). *Venus, paraísos, Evas y artificios. El lenguaje híbrido como aportación al discurso de género en la creación artística contemporánea. Análisis de la preproducción y producción en la obra de Paloma Navares. 1986-1996*. Memoria DEA. Altea: Universitat Miguel Hernández de Elx.
- Llorca P., Coleman C. (2004-2005). *Nueva tecnología. Nueva iconografía. Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. [Catàleg d'exposició]. Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia.
- Murría, A. (1995). Luces y sombras del cuerpo y la historia del arte. Entrevista a Paloma Navares. *Lápiz*, (120), 30-37.

ANA TERESA ORTEGA

- AA.VV. (2001). *Suma Artis. La fotografía en España, de los orígenes al s. XXI*. Madrid: Espasa Calpe, 462, 563-591.
- Benlloch, P. (1999). Treinta años de fotografía en el estado español 1970-2000. En *Papers d'Art, Fundació Espais d'Art Contemporani*, (77), 72-75.
- Mira Pastor, E. (1998). *Exilios: figuras de la identidad y de la memoria*. [Catàleg d'exposició]. València: Ajuntament. d'Alfafar i Universitat Politècnica de València.
- Nancy, J.-L. (1996). La existencia exiliada. *Archipiélago*, (26-27), 34-40.
- Oliver, C. (1992, 13 de marzo). El suport fotogràfic com a un recurs expressiu. En *Avui*. Barcelona, 42.
- Tejeda, I. (2001). Retratos del exilio. *El Periódico del Arte*, (49), 21.
- Vázquez Montalbán, M., Olmo, S. (2005). *Ana Teresa Ortega*. [Catàleg d'exposició]. València: Galería Bace los i Galería Visor, 1-56.

JESÚS RIVERA

- AA.VV. (2009). *No hay tal lugar. Territorios de lo invisible*. [Catàleg d'exposició]. Alacant: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- AA.VV. (2009). *Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*. [Catàleg d'exposició]. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- AA.VV. (2010). *Cartografías de la creatividad. 100% Valencianos*. [Catàleg d'exposició]. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

- AA. VV. (2010). *Espais d'hibridació*. [Catàleg d'exposició]. València: Universitat Politècnica de València.
- Mira, E. (2012). *Ante los espacios vacíos. Jesús Rivera*. [Catàleg d'exposició]. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

MERY SALES

- AA.VV. (2012). “*Surge amica mea et veni*”. *Razón poética, María Zambrano, Razón pictórica, Mery Sales*. [Catàleg exposició]. València: Universitat de València.
- Pérez, D. (2000). *Esperpento. Mery Sales*. [Catàleg exposició]. El Consorci de Museus als pobles.
- AA.VV. (1997). *Cuadros con secreto. Mery Sales*”. [Catàleg exposició]. Espai d'Art A Lambert. Xàbia, Alacant.
- Sales, M., Frasset Bellver L., Campillo, N. (2015). *L'incendi i la paraula*. [Catàleg exposició]. València: Fundación General de la Universitat de València.

AGUSTÍN SERISUELO

- Gras Cruz, I. (2012). Los no lugares. En *Estética y Arte Contemporáneo*, (4), 8-19.
- Pérez Pont, J. L. (2015). Agustín Serisuelo. Quebrar el silencio. *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. <https://goo.gl/kptHTJ>. (Consultat el 10 d'abril de 2018).
- Serisuelo, A. (2014). *Space before place. Torres vacías, estructuras inertes*. [Dossier de l'artista].

ANA TALENS

- García, O. (2017). Anna Talens “a ras de suelo. En Rodríguez Gallery, PAC (*Plataforma de Arte Contemporáneo*). <https://goo.gl/G3Crvz>. (Consultat el 5 d'abril 2018)
- Gras Cruz, I. (2013). Anna Talens: Elegancia, suavidad y delicadeza. En *MAKMA*. <https://goo.gl/Xm9GR1>. (Consultat el 5 d'abril de 2018).
- Gras Cruz, I. (2014). La seducción del lenguaje poético/ The poetic art of seduction. En *Dossiers feministes*, (18), 134.
- Melis, I. M. (8 de diciembre 2015). Nuove generazioni d'arte. Al Macro di Roma. En *Artribune*.
- Peiró, J. B.(2017). Anna Talens. Tiempos de Oro. En *Levante–Posdata*.
- Pérez Pont, J. L. (2007). *Leve. Encuentro entre dos Mares* [Catàleg d'exposició]. València: Bienal São Paulo.
- Ranieri, M. (2015). Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación Cultura/ Naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global. En *Ecozon@*, (6/2), 26-37.
- Valery, P. (2009). *Teoría poética y estética*. Madrid: Machado Libros.

AMPARO TORMO

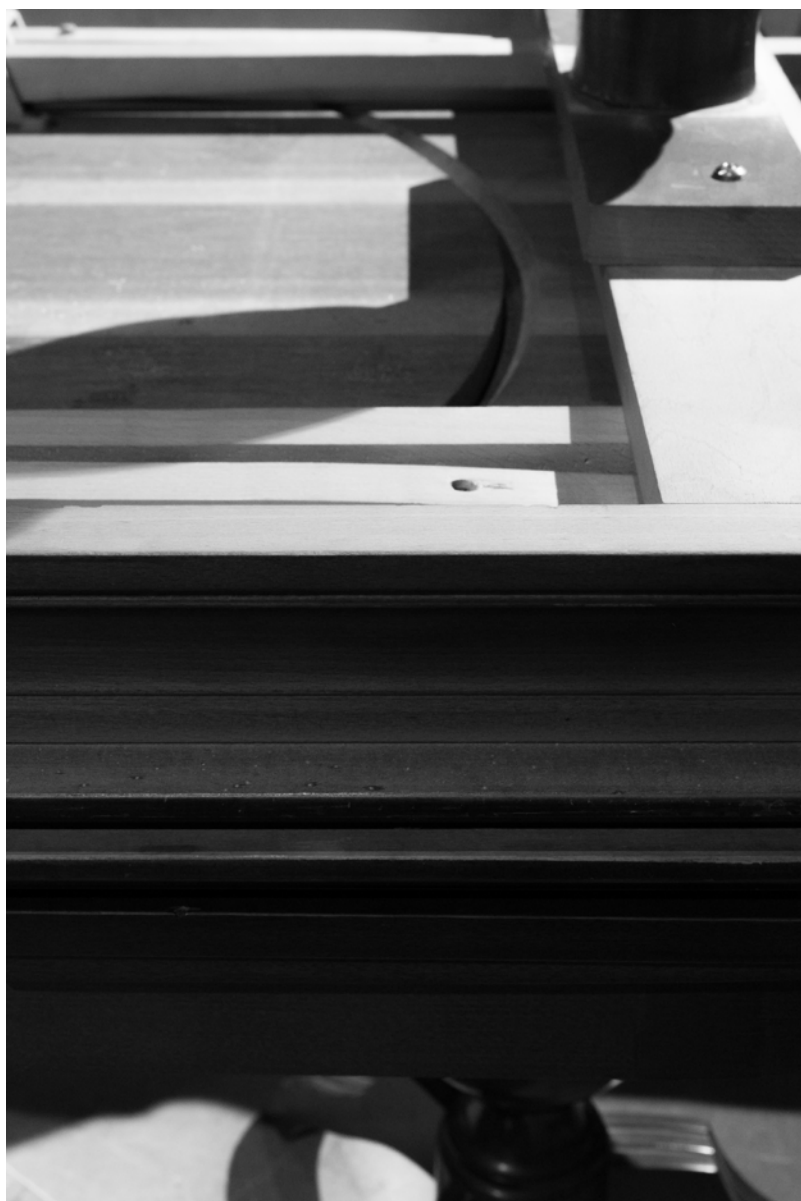
- Beguiristain, M. y De La Calle, R. (1995). *En torno al arte valenciano de la década de los ochenta. Los viajes de la escultura*. En AA.VV. Los ochenta. Algo más que una década. AECA & Ayuntamiento de Huesca.

- Castro Flórez, F. (2006). A l'altre costat. Un intent de mirar el que Amparo Tormo dona a veure. En AA.VV. *Amparo Tormo. Creador de distancias*. València: Consorci de Museus, Generalitat Valenciana.
- De la Calle, R. (1991). *La escultura como ámbito de intimidad* [Catàleg d'exposició]. València: Galería Luis Adelantado.
- De la Calle, R. (1992). Artistas en la Mediterrània. Últimas generaciones. En AA. VV. *Entre los ochenta y los noventa. Artistas de la Mediterrània*. [Catàleg d'exposició]. Sevilla: Generalitat Valenciana.
- García, M. (1987). Noticia sobre l'obra primigènia de l'escultora Amparo Tormo. En AA. VV. *Becats Alfons Roig 1985*. València: Sala Parpalló. Diputació de València.
- Power, K. (1986). *Segona Biennal d'Escultura de Alfafar*. [Catàleg d'exposició]. Alfafar: Sala Edgar Neville.
- Queralt, R. (2006). Espais d'interrogació. En Castro, F., Queralt, R. *Creador de distancias*. [Catàleg d'exposició]. València: Sala d'exposició La Gallera, Consorci de Museus de la Generalitat valenciana.

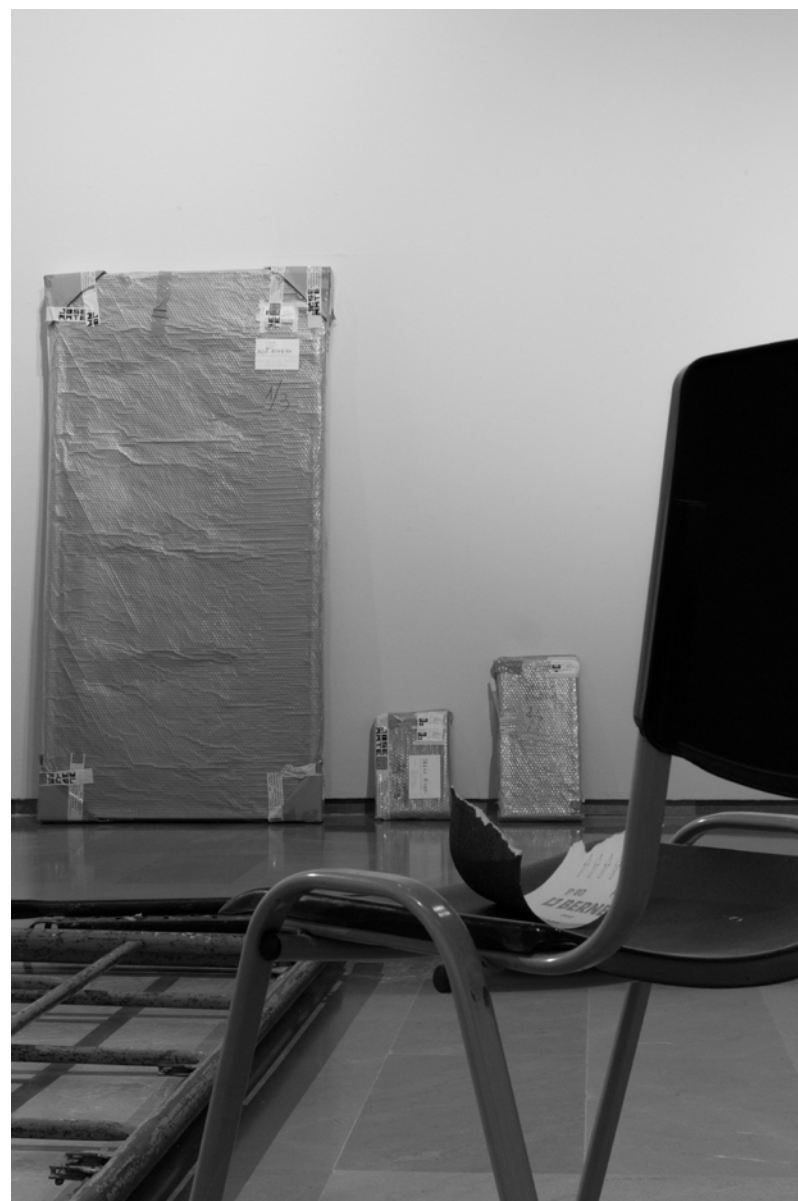
NELO VINUESA

- Forriols, R. (2007). *Nelo Vinuesa.Scroll*. [Catàleg exposició]. Ajuntament d' Alfafar, València.
- García Berrio, A. (2014). *Neobarroco e hipermodernidad: pintura española actual en los middle-career*. En *Revista de Occidente*, (393), 73-114.
- Barro, D. (2014). Nelo Vinuesa. En *2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. La Coruña: Arte Contemporáneo y Energía; Santiago de Compostela: Artedardo, 262-267.
- De los Santos, A. (2015). *Nelo Vinuesa Castlehead*. [Catàleg exposició]. Ajuntament de Villarreal, Castelló.
- Calvo Ulloa, Á. (2016). Nelo Vinuesa. La montaña es la trama. En Aubert, C. (dir.). *Artistas de la Casa de Velázquez. Académie de France à Madrid*. Madrid: Casa de Velázquez. Sense pp.

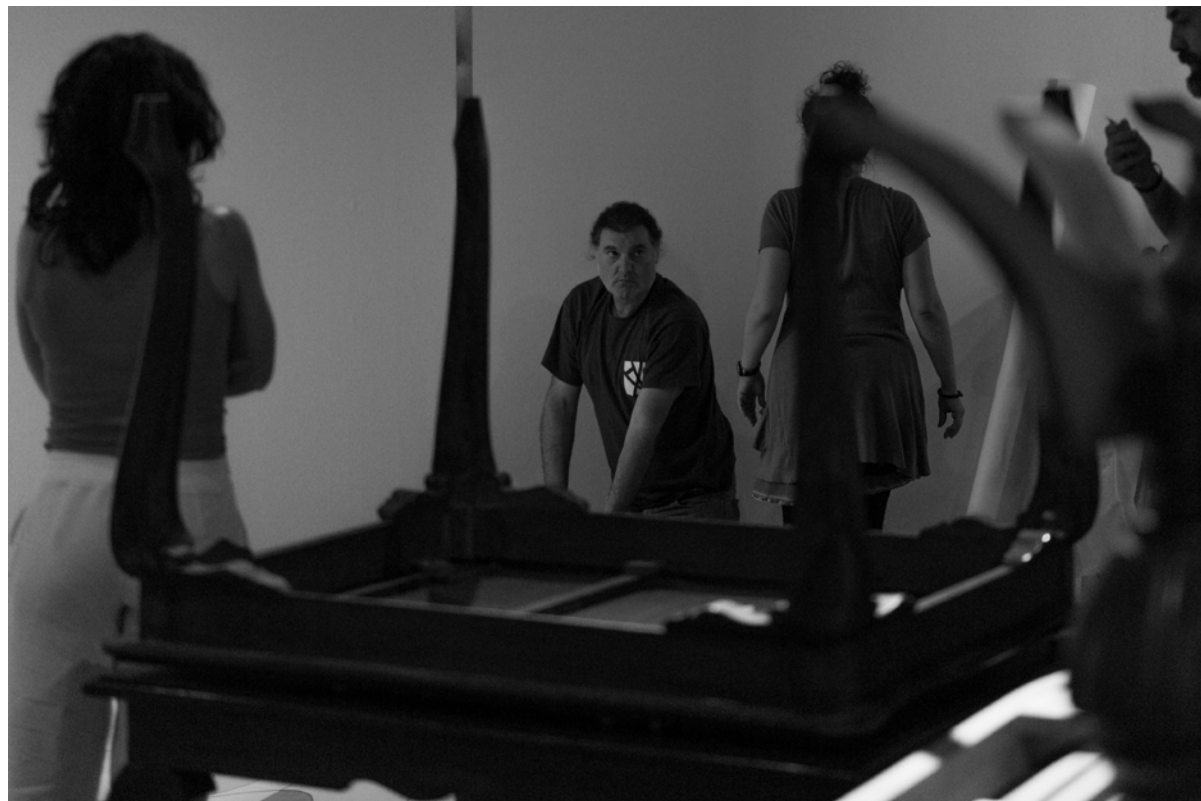












Les obres d’aquesta exposició van ser adquirides per la Conselleria de Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana en 2017, com a resultat de la selecció duta a terme per un grup d’experts en art contemporani integrada per Ester Alba Pagán, Manuel Borja-Villel, José Ignacio Casar Pinazo, Román de la Calle, Nuria Enguita Mayo, José Miguel García Cortés, María Marco Such, Rosa M.ª Castells González, Ángela Montesinos Lapuente, Paloma Palau-Pellicer, José Luis Pérez Pont, Ricard Silvestre Vañó, Pilar Tebar Martínez i Rosalía Torrent Escaples.

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE
MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d’honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

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

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

César Sánchez Pérez
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals

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

La persona representant del Consell Valencià de Cultura

Mª 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 – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica

Marta Pérez Soria

Coordinació d’Exposicions

Mª Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera
María Luisa Izquierdo López
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ	Coordinació tècnica	José Martín Martínez	© dels textos: els autors
Organització	Lucía González	Àngela Montesinos Lapuente	© de les imatges: els propietaris i/o depositaris
Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana	Conservació i Restauració	Paloma Palau	© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2018.
Centre del Carme Cultura Contemporània Direcció	IVCR+i	Ignacio Paris Bouza	ISBN: 978-84-482-6249-5
José Luis Pérez Pont	Greta García Hernández	Esther Parpal	Depòsit Legal: V-1669-2018
Comissariat	Giada Gazzaneo	M ^a Ángeles Pérez	
Ricard Silvestre Vañó	Disseny i direcció de muntatge	David Pérez Rodrigo	
	Matra Museografia	María Ramis Carrasco	
	Disseny Gràfic	María Roca	
Artistes participants	Sebastián Alós	Ricard Silvestre Vañó	
Rosana Antolí	Muntatge	Pilar Tébar Martínez	
Xavier Arenós	Articlar	Rosalía Torrent Esclapes	
Art al Quadrat		Juan Evaristo Valls	
Mar Arza	Rotulació	Alejandro Villar	
Aurelio Ayela	Simbols	Amparo Zacarés Pamblanco	
Pilar Beltrán			
Mira Bernabeu	Assegurances		
Tania Blanco	Hiscox		
Bledai Rosa			
Ernesto Casero			
Tersa Cebrián			
Olga Diego			
Maribel Domènech	CATÀLEG		
Inma Femenía	Textos		
Fermín Jiménez Landa	Ester Alba Pagán		
Damià Jordà	Álvaro de los Ángeles		
Jorge Julve	Aïda Antonino-Queralt		
Teresa Lanceta	Raquel Baixauli		
Moisés Mañas	Alba Braza Boils		
Hugo Martínez-Tormo	Román de la Calle		
Àngel Masip	Rosa M ^a Castells González		
Xisco Mensua	Ricardo Forriols González		
Joël Mestre	Miquel-Àngel Garcia i Ferrer		
Sebastià Miralles	Manuel Garrido		
Xavier Monsalvatje	Esther González Gea		
Paloma Navares	Irene Gras Cruz		
Ana Teresa Ortega	Diana Guijarro		
Jesús Rivera	Helena de las Heras Esteban		
Mery Sales	Juan Antonio Herrero Íñiguez		
Agustín Serisuelo	M ^a Teresa Ibáñez		
Anna Talens	Marcelo Jaume		
Amparo Tormo	Enric Mira Pastor		
Nelo Vinuesa	María Marco Such		
		Adjunts al comissariat/ revisió catàleg	
		Aïda Antonino-Queralt	
		Juan Antonio Herrero Íñiguez	
		María Ramis Carrasco	
		Fotografia	
		Sebastián Alós (B/N)	
		Bleda i Rosa (158-159 / 164-165)	
		Juan Peiró	
		Traducció valenciana	
		Servici de Traducció i Assessorament del Valencià de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport	
		Traducció anglesa	
		Graham Bell	
		Direcció d'art i disseny	
		Sebastián Alós	
		Maquetació	
		Francesc Nadal	
		Impressió i encuadernació	
		Gráficas Royanes	





GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània

Col·laboren:



Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives



Centre de Documentació
d'Art Valencià Contemporani
Romà de la Calle



Institut Valencià de
Conservació, Restauració
i Investigació