



8 437013 084161



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

cccc

cccc

ART
CON
TEM
POR
ANI

DE LA GENERALITAT VALENCIANA



ART CONTEM PORANI

DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA

5

ART CONTEM PORANI

DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA

5

ART CONTEM PORANI

DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

cccc

Carmen Ballester // Clara Sánchez Sala //
Eduardo Infante // Geles Mit //
Joan Sebastián // Manuel Sáez //
María Llopis // María Dolores Mulá //
María Zárraga // Pamen Pereira //
Pascual Arnal // Paula Prats //
Perceval Graells // Raúl Belinchón //
Rebeca Plana // Ricardo Cases //
Robert Ferrer i Martorell // Rosalía Banet //
Silvia Molinero Domingo //

index

- 136**
Maria Llopis
Marisol Salanova
- 11**
Presentació
Raquel Tamarit Iranzo
- 32**
Carmen Ballester
Román de la Calle
- 56**
Clara Sánchez Sala
Rosa María Castells
- 74**
Eduardo Infante
Pilar Tebar
- 90**
Geles Mit
Paloma Palau
- 104**
Joan Sebastián
Álvaro de los Ángeles
- 120**
Manuel Sáez
Josep Montesinos
- 154**
Maria Dolores Mulá
María Marco
- 172**
Maria Zárraga
Ester Alba
- 192**
Pamen Pereira
Isabel Tejeda
- 206**
Pascual Arnal
Silvia Tena
- 224**
Paula Prats
Irene Gras
- 238**
Perceval Graells
Irene Ballester
- 254**
Raúl Belinchón
Ricard Silvestre
- 274**
Rebeca Plana
Amparo Zacarés
- 288**
Ricardo Cases
Enric Mira
- 304**
Robert Ferrer i Martorell
Rafael Gil
- 324**
Rosalía Banet
Johanna Caplliure
- 340**
Silvia Molinero Domingo
Aïda Antonino
- 358**
Inventari
- 362**
Crèdits



Raquel Tamarit Iranzo
Consellera d'Educació, Cultura i Esport

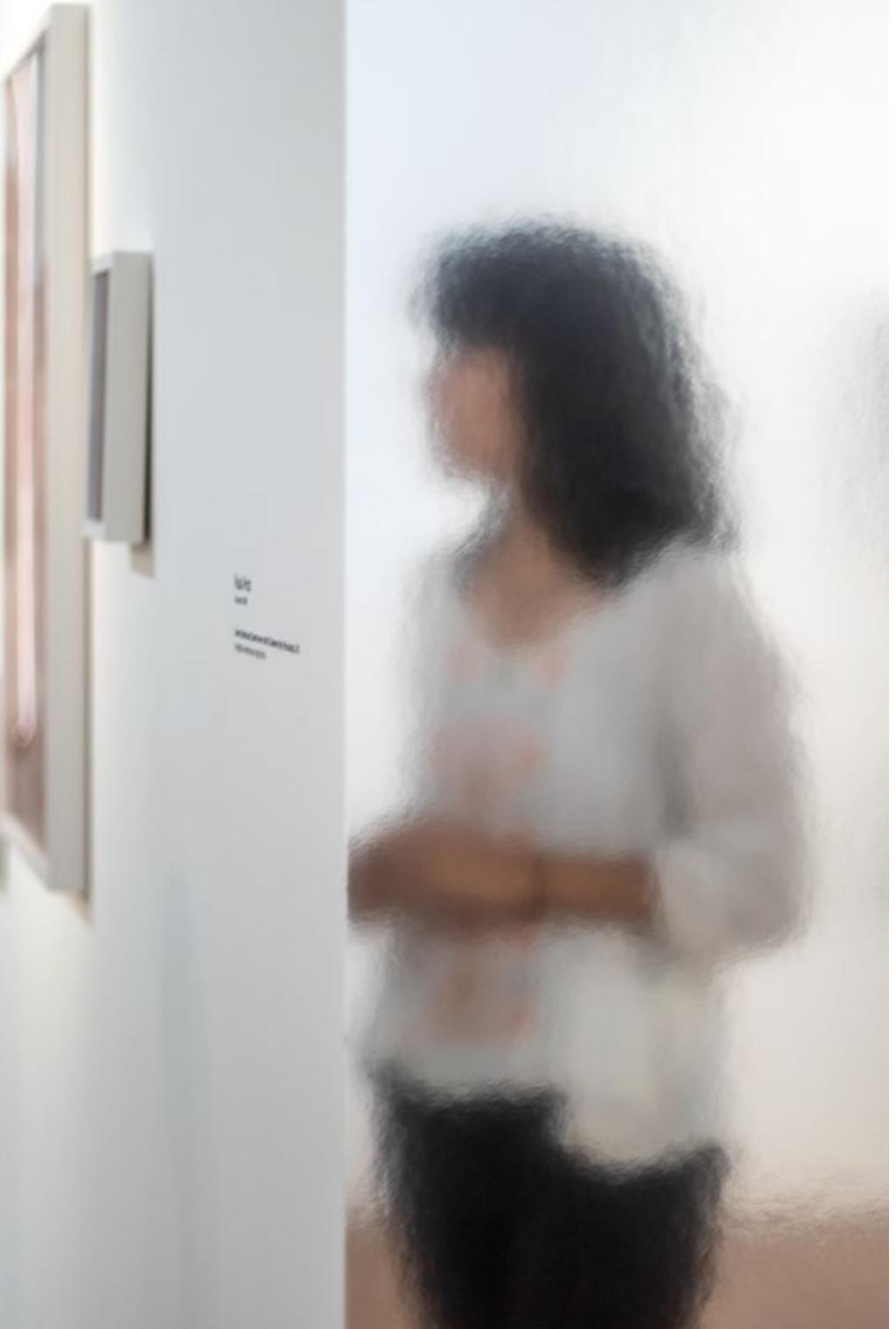
Quinquenni artístic contemporani

Enguany, celebrem la 5a edició del projecte *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana*, inserit en el Pla Incentiu del Patrimoni Artístic Valencià que, des de 2017, està eixamplant l'horitzó de la nostra creació contemporània. Aquest volum és el cinquè d'una sèrie de publicacions que han anat catalogant les obres d'art adquirides des de 2017 per la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport. S'hi presenten les 19 propostes artístiques que es van incorporar a la col·lecció l'any 2021 i que han començat la seu itinerància expositiva en 2022 amb la intenció de dinamitzar el nostre panorama artístic i patrimonial.

Durant els cinc anys que porta en marxa aquesta iniciativa, el Consorci de Museus ha programat amb les obres adquirides 44 exposicions d'art en museus, centres culturals, sales d'exposicions o cases de cultura arreu del País Valencià amb la decidida voluntat d'acostar els codis estètics i estilístics del nostre temps a tot el món. I val a dir que ha tingut molt present els entorns i les zones allunyades dels circuits tradicionals per tal de contribuir a la democratització de l'art i l'accés a la cultura.

A més de l'esforç per fer arribar l'art contemporani a totes les persones i racons del nostre territori, cal destacar la tasca editorial que ha realitzat el Consorci de Museus, que complementa les exposicions amb textos d'especialistes en art contemporani i ens convida a endinsar-nos en les obres mitjançant la reflexió, tot eixamplant encara més la difusió d'aquest projecte.

Les obres que presentem en aquesta edició i que completen el nostre particular quinquenni artístic contemporani responen als reptes dels creadors i creadores actuals que, obviament, no són aliens a la reivindicació social, a la diversitat, a la recerca d'una "veritat" artística sempre canviant que vol allunyar-se dels missatges codificats, seriats i unidireccionals que ens envolten. La seu vocació és insubornable: testimoniar els interessos, les preocupacions i els anhels que ens identifiquen com a societat.



Raquel Tamarit Iranzo
Consellera d'Educació, Cultura i Esport

Quinquenio artístico contemporáneo

Este año, celebramos la 5.^a edición del proyecto *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana*, insertado en el Pla Incentiu del Patrimoni Artístic Valencià que, desde 2017, viene ampliando el horizonte de nuestra creación contemporánea. Este volumen es el quinto de una serie de publicaciones que han ido catalogando las obras de arte adquiridas desde 2017 por la Consellería de Educación, Cultura y Deporte. Se presentan las 19 propuestas artísticas que se incorporaron a la colección en 2021 y que han empezado su itinerancia expositiva en 2022 con la intención de dinamizar nuestro panorama artístico y patrimonial.

Durante los cinco años que lleva en marcha esta iniciativa, el Consorci de Museus ha programado con las obras adquiridas 44 exposiciones de arte en museos, centros culturales, salas de exposiciones o casas de cultura en todo el País Valenciano con la decidida voluntad de acercar los códigos estéticos y estilísticos de nuestro tiempo a todo el mundo. Y justo es decir que ha tenido muy presente los entornos y las zonas alejadas de los circuitos tradicionales para contribuir a la democratización del arte y el acceso a la cultura.

Además del esfuerzo por hacer llegar el arte contemporáneo a todas las personas y rincones de nuestro territorio, cabe destacar la tarea editorial que ha realizado el Consorci de Museus, que complementa las exposiciones con textos de especialistas en arte contemporáneo y nos invita a adentrarnos en las obras mediante la reflexión, ampliando aún más la difusión de este proyecto.

Las obras que presentamos en esta edición y que completan nuestro particular quinquenio artístico contemporáneo responden a los retos de los creadores y creadoras actuales que, obviamente, no son ajenos a la reivindicación social, a la diversidad, en busca de una "verdad" artística siempre cambiante que quiere alejarse de los mensajes codificados, seriados y unidireccionales que nos rodean. Su vocación es insobornable: testimoniar los intereses, las preocupaciones y los anhelos que nos identifican como sociedad.



Raquel Tamarit Iranzo
Consellera d'Educació, Cultura i Esport

Five years of contemporary art

This year, we are celebrating the 5th project of *Contemporary Art of the Valencian Generalitat* (regional government), included in the Valencian Artistic Heritage Incentive Plan that has been broadening the horizons of our contemporary creation since 2017. This volume is the fifth in a series of publications that have been cataloguing the works of art acquired since 2017 by the Regional Department of Education, Culture and Sport. It presents the 19 artistic proposals that were introduced into the collection in 2021 and which have begun their exhibition tour in 2022 with the intention of revitalising our panorama of art and heritage.

Over the five years this initiative has been running, with the works acquired by the Consortium of Museums there have been 44 art exhibitions held in museums, cultural institutions, exhibition halls and municipal culture centres throughout the Valencia region, all with the determined aim of familiarising the whole world with the aesthetic and stylistic themes of our time. It should also be noted that it has very much taken into account environments and areas far from the traditional circuits so as to help democratise art and access to culture.

In addition to the work to bring contemporary art to all the people and corners of our land, we must underline the editorial work carried out by the Consortium of Museums, which complements the exhibitions with texts by specialists in contemporary art while inviting us to delve into the artworks through reflection, further disseminating this project farther afield.

The works we are presenting in this edition, rounding off our particular contemporary artistic lustrum, meet the challenges of today's creators, who are obviously not unfamiliar with social protest, diversity and the search for an ever-changing artistic "truth" that aims to distance itself from the encoded, serialised and one-directional messages surrounding us. Its intention is incorruptible: to bear witness to the interests, concerns and longings that identify us as a society.

ART CONTEMPORANI

DE LA
GENERALITAT
VALENCIANA

Resposta expressiva i innovadora dels 30 artistes seleccionats per la Comunitat d'Illes Balears, Cultura i Esport en 2020 en el quadre de la convocatòria competitiva d'Art contemporani de les Illes Balears en 2020 amb el perspectiu de recerar «l'interès i la capacitat de posar en relació els l'actualitats artístiques amb la nostra Comunitat, promouent un canvi en la percepció que els projectes en el futur» afirma Josep Miquel, director de programació del sector artístic contemporani.

Festa d'inauguració d'aquest 30 artistes seleccionats per la Comunitat d'Illes Balears, Cultura i Esport en 2020 en el quadre de la convocatòria competitiva d'Art contemporani de les Illes Balears en 2020 amb el perspectiu de recerar «l'interès i la capacitat de posar en relació els l'actualitats artístiques amb la nostra Comunitat, promouent un canvi en la percepció que els projectes en el futur» afirma Josep Miquel, director de programació del sector artístic contemporani.

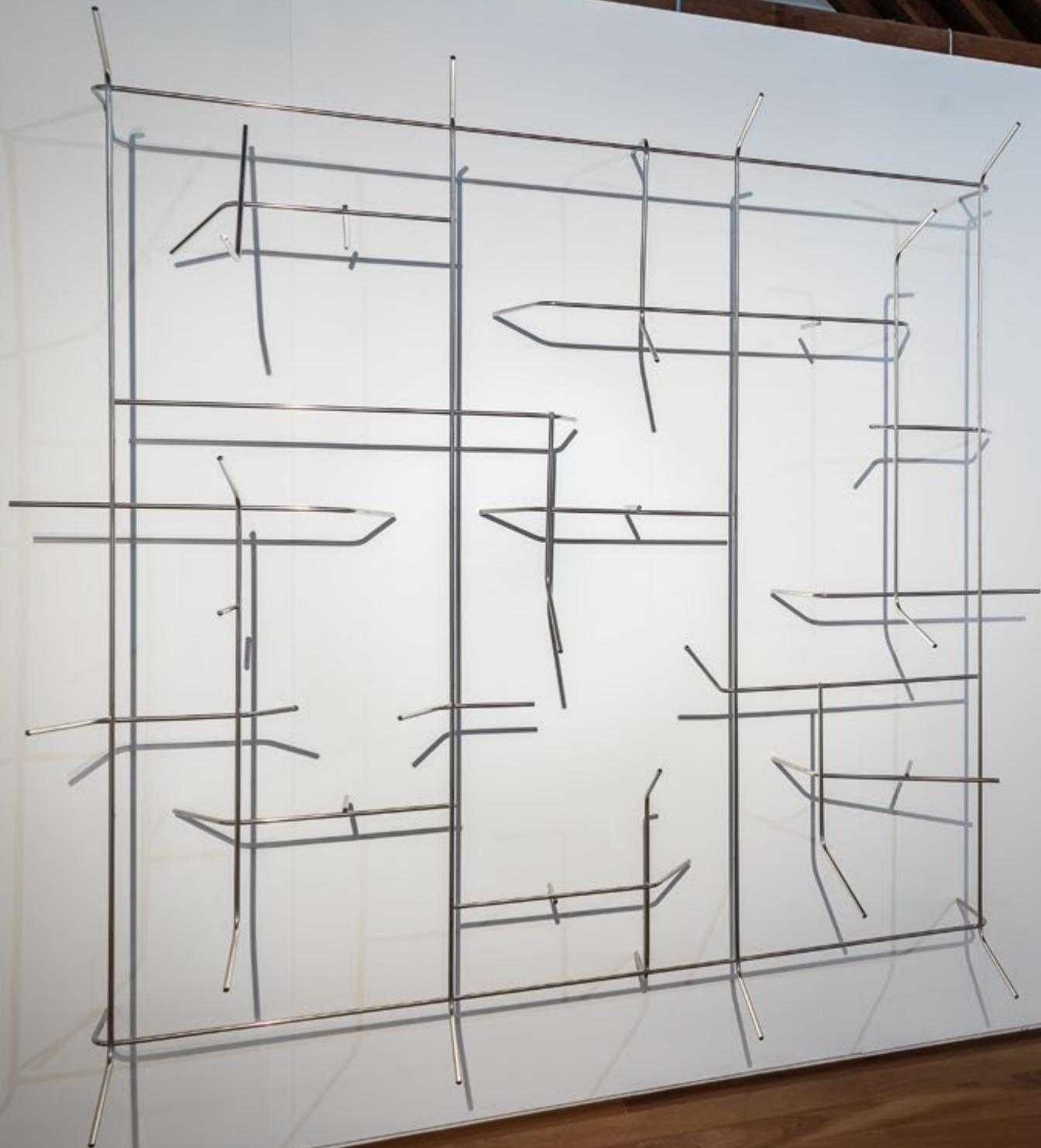














Pamen Pereir
Perú, 1963

La mujer de rojo sigue
Instalación. Salón, pu



Llit mari. 2000

Escultura ceràmica – Instal·lació // 300 cm x 200 x 80 cm

Carmen Ballester (Onda, 1957)





La intimitat espacial de les ceràmiques de Carmen Ballester: entre la funcionalitat plàstica i la poesia

Román de la Calle

L'encàrrec de redactar aquest text sobre la subtil, impactant i rotunda obra de Carmen Ballester Remolar (Onda, 1957), adquirida per a la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana, ja en la seua cinquena edició (2022), ha motivat en mi, per cert, en iniciar la seu preparació contextual, un curiós efecte d'intens *flashback*.

35 De fet, vull recordar que fa prop d'un quart de segle –com a activitat complementària a la docència, com a professió universitària– m'ocupava, com a crític d'art i comissari de projectes d'exposicions contemporànies, en la tasca preparatòria –conformant equip– d'una concreta mostra, àmpliament ambiciosa i necessària en les seues aspiracions revisionistes, per al programa del Consorci de Museus, destinada als amplis espais de les Drassanes.

Es titulava, d'acord amb el detallat estudi del balanç global que projectava, *Ceràmica valenciana fi de segle*. Justament, en aquell emblemàtic any 2000, l'exposició va recórrer diversos punts del nostre país i, a més, va saltar molt oportunament cap a altres horitzons internacionals.¹ L'esforç esmerçat i els resultats aconseguits, sens dubte, en aquella aventura global, bé ho mereixien, acompanyats, per cert, d'una ja històrica i voluminosa publicació, molt acurada, de 370 pàgines i amb nombroses il·lustracions documentals i incisos, així mateix, extensos estudis especialitzats.

Precisament, en el marc d'aquella dilatada investigació, centrada en la ceràmica valenciana, vaig tindre l'oportunitat, com sol ocórrer, d'entrar en contacte amb moltes persones i d'estudiar les seues obres, així com de visitar tallers i recórrer centres d'art, de comparar poètiques i de multiplicar les meues pròpies experiències estètiques, d'analitzar detalladament generacions de ceramistes i d'esforçar-me, a

més, a construir un sòlid fil explicatiu de tota aquella extensa diacronia d'aportacions plurals, en les quals, francament, la creativitat dialogava, alhora i amb la deguda tensió històrica, amb les artesanies, amb les arts i amb el disseny programat en el seu entorn.

Va ser, per cert, en aquesta rememorada conjuntura, quan vaig conéixer i vaig apreciar, selectivament, les obres transdisciplinàries, tan carregades d'introspeccions i experiències, de Carmen Ballester, que, en efecte, va ser convidada, així mateix, a participar en aquella històrica i memorable mostra col·lectiva, convertida en itinerant.

Amb aquest bagatge de vivències històriques, s'entendrà el colp d'emotivitat sobrevinguda que, en retrobar-me, més de dues dècades després, amb l'obra *Llit Marí* de Carmen Ballester, realitzada precisament en aquella conjuntura cronològica del canvi de segle i presentada / seleccionada –ara– per a ser adquirida / exposada en aquesta cinquena edició col·lectiva d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. Una peça que, d'alguna manera, esdevé, així, un marcat i testimonial document d'època.

Però convé, a més, rememorar –aci i ara, des d'un principi– una definitiva informació que, sens dubte, explica, perfectament, alguns trets fonamentals de la ceràmica de Carmen Ballester, que s'estabilitzen a partir de l'última dècada del segle XX. En realitat, la seua trajectòria professional –al llarg del sòlid itinerari personal que la constitueix– es bifurca dualment entre la investigació / creativitat ceràmica i la prolongada docència d'aquesta.² Però heus ací que entorn de l'any 1991 Carmen Ballester, portada per les seues solvents inquietuds i aspiracions de majors coneixements i habilitats, va sol·licitar un any de llicència d'estudis per a poder-se desplaçar al sud-oest del Japó, en concret a l'illa de Kyushu, amb la finalitat d'estudiar la ceràmica artesanal de la zona. El projecte es va arredonir, l'any següent, amb una beca de la Generalitat, que li va permetre relacionar les experiències adquirides, i projectar les seues diverses aplicacions en el context i quefer ceràmic del seu propi entorn vital.

Sens dubte, aquest actiu i transformador parèntesi, la seua càrrega reflexiva i la seua radical obertura innovadora van donar els seus paral·lels fruits en l'intim revisionisme i el reajustament sistemàtic, a què va decidir sotmetre la seua pròpia poètica, és a dir el seu programa de treball, el seu llençuatge ceràmic interdisciplinari i fins i tot el seu obert ideal revulsiu, al qual des d'aleshores sotmetrà, dràsticament, de manera immisericorde, la seua tasca creativa i investigadora.

Precisament em permet citar, en aquest moment, com a directe i eficaç recurs didàctic, algunes de les seues paraules de llavors, quan treballem, braç a braç, en la mostra col·lectiva de l'any 2000, dins de les claus poètiques de la qual es mou, a més, amb total soltesa, la peça recentment adquirida –*Llit Marí*– però realitzada, justament, en aquelles precises dates.

“Des de fa uns quants anys, la meua manera d'abordar la ceràmica és totalment diferent dels meus anteriors plantejaments plàstics, ja que la peça única, com a objecte, passa a ser definitivament un conjunt de peces mòbils, tant en la seua forma física com en la disposició espacial que assumeix, jugant sempre amb altres materials, a més de l'estRICTAMENT ceràMIC. Aquestes sèries, a què em referisc, són totalment formes blanques i dinàmiques, sense bases de suport. En realitat, es tracta de formes que s'adapten, de ple, a l'espai flotant, potencialment tant líquid com aeri. Francament, els jocs derivats, carregats d'energia constructiva –que em provoquen, immediatament, els plurals processos, que comporten moure cadascuna de les parts integrants, tocar-les, recompondre-les i redissenyar, de nou, si escau, tot el conjunt– m'obrin, en cada circumstància, altres inesgotables possibilitats d'investigació.”³

Bé estarà que ens detinguem, ara, estratègicament a perfilar unes certes claus explicatives de la singular i complexa obra que ens ocupa, sabent que va ser fruit de la decisiva i immediata reconsideració a què va sotmetre el seu quefer artístic. Es tracta d'una escultura ceràmica, que assumeix, decididament, totes les pautes explícites d'una instal·lació. Elaborades amb pasta blanca ceràmica, d'alta temperatura, les seues cinquanta planxes ceràmiques, degudament correlacionades en la proposta interdisciplinària global, dialoguen calculadament amb un ampli teixit de batista, que se superposa al conjunt, que és sustentat per fil acerat (Dades específiques: 45 cm x 12 cm cada mòdul ceràmic; 300 cm de llarg x 80 cm d'ample és la totalitat de la instal·lació resultant).⁴

De fet, la present instal·lació ceràmica, *Llit Marí / Lecho Marino* (2000) va ser minuciosament concebuda, en el seu moment, com un explícit i sentit homenatge al conjunt de gent anònima, que, indefinidament, ha trobat la mort en el fons del mar.

Situades en fila, depositades directament al terra de l'espai expositiu, les peces ceràmiques, alineades, unes al costat d'altres, en una espècie de simbòlica i impactant

zigà-zaga, ens recorden, potser, els silenciosos túmuls d'una tragèdia grega. Cada peça ceràmica ens parla, així mateix, d'una vida, que va ser confinada i entregada sacrificialment al mar, abrigallades, totes elles, unitivamente, per una tela blanca, que les bressola, les cobreix, protegeix i sobrevola, a manera de singular i suggeridor llit mari. El color blanc està, a més, representativament present, per onsevol, simbolitzant, amb força, la condolença, l'absència i el definitiu anonimat compartit.

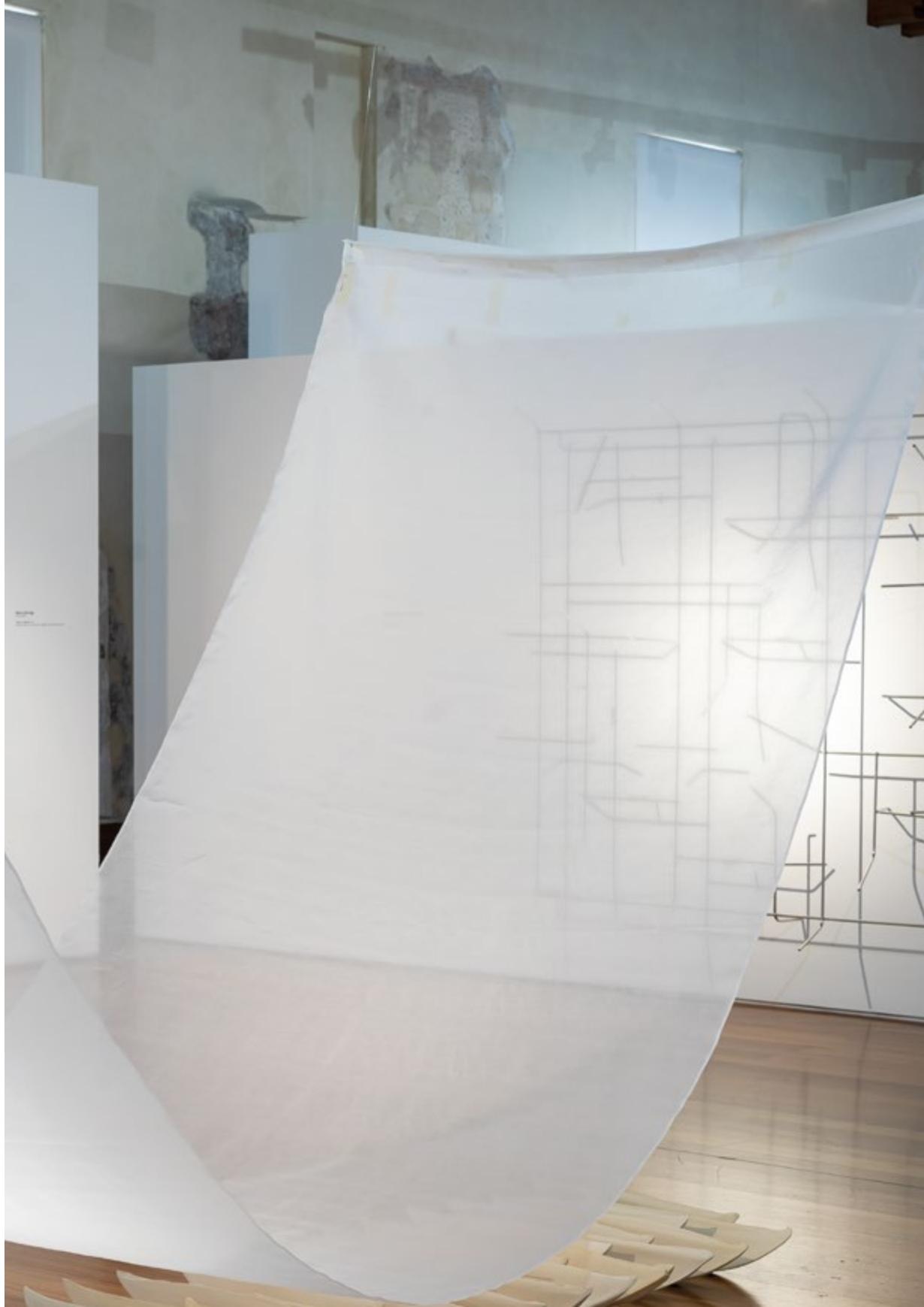
Quant al vessant tècnic, sempre bàsic també en el domini ceràmic, em sembla imprescindible, així mateix, portar de nou a col·lació les paraules de l'autora, per a perfilar millor les seues intencions i objectius:

"La tècnica constructiva que habitualment utilitze són les planxes de pasta blanca (refractaris, porcellanes, gresos) en duresa plàstica i configuració a base de contramoltes, o bé reafinant-les per pressió i fregament, sense gens de manipulació, ja que, almenys per a mi, és molt important aquesta sensació d'evident neciesa, gràcies a les formes bàsiques sistemàticament assumides, que juguen obertament amb el blanc de les mateixes pastes que utilitze i que predomina en el conjunt de l'escenografia postulada.

A més, aquesta absència / reducció cromàtica de l'obra en conjunt, es reforça igualment, per mitjà de les llums, dels reflexos i de lesombres que es projecten en l'espai expositiu del mateix muntatge.

Totes aquestes exigències constructives, que emmarquen / caracteritzen les meues obres, són fruit, sens dubte, de la meua constant evolució i recerca, de la inquietud anímica que sent i experimente, en el continu rastreig que tota creació artística, genuïna, suposa".⁵

Sempre he pensat que aquesta dimensió lúdica, que tota activitat pròpiament creativa suposa i exigeix, s'ha convertit en una de les notes fonamentals dels treballs ceràmics de Carmen Ballester, en els diversos sentits, que cal assignar al terme joc. D'una banda, em referisc a joc com a imprescindible estratègia de combinació i càcul, en qualssevol dels processos empresos. D'una altra, joc com a aposta decidida i risc evident, per a vèncer i guanyar, en el repte creatiu corresponent. Per fi, així mateix, joc com a exaltació lúdica, com a lliurament espontani i celebrativa de reminiscències gratuïtes i personals, com a assaig, aprenentatge i preparació, per a la vida, que ja va ser clarament assumida en la infància, en intentar descobrir el món i els seus múltiples sentits i replecs.



En tornar a considerar els seus treballs, de nou, ara, confesse que m'he sentit directament atret per aquestes facetes enllaçades, entorn de la creació com a joc, en el triple sentit ja indicat. Atés que ella mateixa, tant en el seu vessant investigador com docent, entorn del quefer ceràmic –que sempre ha constituït els engranatges ocupacionals de la seua existència– s'ha encarregat de fonamentar i exhibir, exemplarment, aquesta experiència de joc inesgotable, tan directament contagiosa, activa i transformadora, en el seu perfil.

A les seues mans, al cap i a la fi, els materials ceràmics juguen, doncs, sempre programàticament, amb altres materials, mentre els objectes resultants esdevenen, així mateix, elements plurals de suggeridors conjunts expressius, transformats en obertes instal·lacions simbòliques. Sense oblidar que la simplificada i intensa plasticitat de cadascuna de les seues peces mai deixa de remar, en paral·lel, cap a una narrativitat personal, carregada de secretes i compartides històries de vida i de records emergents.

Des de fa anys, puc dir que, a parer meu, les impactants obres de Carmen Ballester van progressivament i intencionalment perdent càrrega matèrica i guanyant, de manera compensatòria, major ingravitud i sorprendent força poètica. *Llit Mari és*, sens dubte, un excel·lent exemple i resum del que ací hem indicat.

40

¹ L'exposició es va inaugurar a les Drassanes de València, per a passar després al Museu de la Universitat d'Alacant. Després de la seua exhibició a l'Acadèmia d'Espanya a Roma, es va traslladar després al Museu d'Arts de Xangai, tot això en el mateix any. Vam ser comissaris de la mostra José Pérez Camps i jo mateix. Van participar en aquesta col·lectiva 16 artistes de diverses generacions de ceramistes valencians.

² Carmen Ballester Remolar estudia ceràmica i decoració d'interiors a l'Escola d'Arts i Oficis de València (1974-1982). Des de 1983, compagína la seua activitat com a ceramista amb la docència, primer com a monitora de taller, en el centre ocupacional "El Moli" (Onda) i més tard impartint classes de ceràmica a l'Escola d'Art de Talavera de la Reina. *Docendo discimus...*

³ Testimoniatges de Carmen Ballester en el volum *Ceràmica Valenciana. Fi de segle*. Consorci de Museus, Generalitat Valenciana. València, 2000. Pàgina 91.

⁴ De fet, el muntatge de la proposta escultòrica, en la seua globalitat, podria, segons els casos i exigències plantejades, adequar-se a espais i reajustaments diversos, tenint en compte el nombre de planxes ceràmiques emprades en la composició pertinent. Tal ha ocorregut en algunes mostres ja activades pel Consorci de Museus.

⁵ Carmen Ballester, *Ibidem*.

La intimidad espacial de las cerámicas de Carmen Ballester: entre la funcionalidad plástica y la poesía

Román de la Calle

El encargo de redactar este texto sobre la sutil, impactante y rotunda obra de Carmen Ballester Remolar (Onda, 1957), adquirida para la Colección de Arte Contemporáneo de la Generalitat Valenciana, ya en su quinta edición (2022), ha motivado en mí, por cierto, al iniciar su preparación contextual, un curioso efecto de intenso *flashback*.

De hecho, quiero recordar que hace casi un cuarto de siglo –como actividad complementaria a la docencia, en cuanto profesión universitaria– me ocupaba, como crítico de arte y comisario de proyectos de exposiciones contemporáneas, en la tarea preparatoria –conformando equipo– de una concreta muestra, ampliamente ambiciosa y necesaria en sus aspiraciones revisionistas, para el programa del Consorcio de Museos, destinada a los amplios espacios de Las Atarazanas.

Se titulaba, de acuerdo con el pormenorizado estudio del balance global que proyectaba, *Cerámica valenciana fin de siglo*. Justamente, en aquel emblemático año 2000, la exposición recorrió varios puntos de nuestro país y, además, saltó muy oportunamente hacia otros horizontes internacionales¹. El esfuerzo implicado y los resultados conseguidos, sin duda, en aquella aventura global, bien lo merecían, acompañados, por cierto, por una ya histórica y voluminosa publicación, muy cuidada, de 370 páginas y con numerosas ilustraciones documentales e incluidos, asimismo, extensos estudios especializados.

Precisamente, en el marco de aquella dilatada investigación, centrada en la cerámica valenciana, tuve la oportunidad, como suele ocurrir, de entrar en contacto con muchas personas y de estudiar sus obras, así como de visitar talleres y recorrer centros de arte, de comparar poéticas y de multiplicar mis propias experiencias estéticas, de analizar pormenorizadamente generaciones de ceramistas y de

esforzarme, además, en construir un sólido hilo explicativo de toda aquella extensa diacronía de aportaciones plurales, en las cuales, a decir verdad, la creatividad dialogaba, a la par y con la debida tensión histórica, con las artesanías, con las artes y con el diseño programado en su entorno.

Fue, por cierto, en esta rememorada coyuntura, cuando conocí y aprecié, selectivamente, las obras transdisciplinares, tan cargadas de introspecciones y experiencias, de Carmen Ballester, que, en efecto, fue invitada, asimismo, a participar en aquella histórica y memorable muestra colectiva, convertida en itinerante.

Con tal baúlaje de vivencias históricas, se entenderá el golpe de emotividad sobrevenida que, al reencontrarme, más de dos décadas después, con la obra *Llit Mari* de Carmen Ballester, realizada precisamente en aquella coyuntura cronológica del cambio de siglo y presentada / seleccionada –ahora– para ser adquirida / expuesta en esta quinta edición colectiva de Arte Contemporáneo de la Generalitat Valenciana. Una pieza que, de algún modo, deviene, así, un marcado y testimonial documento de época.

Pero conviene, además, rememorar –aquí y ahora, desde un principio– una definitiva información que, sin duda, explica, perfectamente, algunos rasgos fundamentales de la cerámica de Carmen Ballester, que se estabilizan a partir de la última década del siglo XX. En realidad, su trayectoria profesional –a lo largo del sólido itinerario personal que la constituye– se bifurca dualmente entre la investigación / creatividad cerámica y la prolongada docencia de la misma². Pero he aquí que en torno al año 1991 Carmen Ballester, llevada por sus solventes inquietudes y aspiraciones de mayores conocimientos y habilidades, solicitó un año de licencia de estudios para poderse desplazar al suroeste del Japón, en concreto a la isla de Kyushu, con el fin de estudiar la cerámica artesanal de la zona. El proyecto se redondeó, al año siguiente, con una beca de la Generalitat, que le permitió relacionar las experiencias adquiridas, proyectando sus diversas aplicaciones en el contexto y quehacer cerámico de su propio entorno vital.

Sin duda, este activo y transformador paréntesis, su carga reflexiva y su radical apertura innovadora dieron sus paralelos frutos en el íntimo revisionismo y el reajuste sistemático, a los que decidió someter su propia poética, es decir su programa de trabajo, su lenguaje cerámico interdisciplinar e incluso su abierto ideal revulsivo, al que desde entonces va a someter, drásticamente, de manera inmisericorde, su tarea creativa e investigadora.



Precisamente me permite citar, en este momento, como directo y eficaz recurso didáctico, algunas de sus palabras de entonces, cuando trabajamos, codo con codo, en la muestra colectiva del año 2000, dentro de cuyas claves poéticas se mueve, además, con total soltura, la pieza recientemente adquirida –*Llit Mari*– pero realizada, justamente, en aquellas precisas fechas.

"Desde hace unos años, mi manera de abordar la cerámica es totalmente distinta a mis anteriores planteamientos plásticos, ya que la pieza única, como objeto, pasa a ser definitivamente un conjunto de piezas móviles, tanto en su forma física como en la disposición espacial que asume, jugando siempre con otros materiales, además del estrictamente cerámico.

Estas series, a las que me refiero, son totalmente formas blancas y dinámicas, sin bases soportantes. En realidad, se trata de formas que se adaptan, de lleno, al espacio flotante, potencialmente tanto líquido como aéreo.

A decir verdad, los juegos derivados, cargados de energía constructiva –que me provocan, de inmediato, los plurales procesos, que conllevan mover cada una de las partes integrantes, tocarlas, recomponerlas y rediseñar, de nuevo, si viene al caso, todo el conjunto– me abren, en cada circunstancia, otras inagotables posibilidades de investigación"³

44

Bien estará que nos detengamos, ahora, estratégicamente a perfilar ciertas claves explicativas de la singular y compleja obra que nos ocupa, a sabiendas que fue fruto de la decisiva e inmediata reconsideración a la que sometió su quehacer artístico. Se trata de una escultura cerámica, que asume, decididamente, todas las pautas explícitas de una instalación. Elaboradas con pasta blanca cerámica, de alta temperatura, sus cincuenta planchas cerámicas, debidamente correlacionadas en la propuesta interdisciplinar global, dialogan calculadamente con un amplio tejido de batista, que se superpone al conjunto, siendo sustentado por hilo acerado (Datos específicos: 45 cm x 12 cm cada módulo cerámico; 300 cm de largo x 80 cm de ancho es la totalidad de la instalación resultante)⁴.

De hecho, la presente instalación cerámica, *Llit Mari / Lecho Marino* (2000) fue minuciosamente concebida, en su día, como un explícito y sentido homenaje al conjunto de gente anónima, que, indefinidamente, ha encontrado la muerte en el fondo del mar.

Ubicadas en fila, depositadas directamente en el suelo del espacio expositivo, las

piezas cerámicas, alineadas, unas al lado de otras, en una especie de simbólico e impactante zigzag, nos recuerdan, quizás, los silenciosos túmulos de una tragedia griega. Cada pieza cerámica nos habla, asimismo, de una vida, que fue confinada y entregada sacrificialmente al mar, arropadas, todas ellas, unitivamente, por una tela blanca, que las mece, las cubre, protege y sobrevuela, a manera de singular y sugerente lecho marino. El color blanco está, además, representativamente presente, por doquier, simbolizando, con fuerza, la condolencia, la ausencia y el definitivo anonimato compartido.

En lo tocante a la vertiente técnica, siempre básica también en el dominio cerámico, me parece imprescindible, asimismo, traer de nuevo a colación las palabras de la autora, para perfilar mejor sus intenciones y objetivos:

"La técnica constructiva que habitualmente utilizo son las planchas de pasta blanca (refractarios, porcelanas, greses) en dureza plástica y configuración a base de contramoldes, o bien reafinándolas por presión y rozamiento, sin apenas manipulación, ya que, al menos para mí, es muy importante esta sensación de evidente simpleza, gracias a las formas básicas sistemáticamente asumidas, que juegan abiertamente con el blanco de las mismas pastas que utilizo y que predomina en el conjunto de la escenografía postulada.

Además, esa ausencia / reducción cromática de la obra en su conjunto, se refuerza igualmente, por medio de las luces, de los reflejos y de las sombras que se proyectan en el espacio expositivo del propio montaje.

Todas esas exigencias constructivas, que enmarcan / caracterizan mis obras, son fruto, sin duda, de mi constante evolución y búsqueda, de la inquietud anímica que siento y experimento, en el continuo rastreo que toda creación artística, genuina, supone".⁵

Siempre he pensado que esa dimensión lúdica, que toda actividad propiamente creativa supone y exige, se ha convertido en una de las notas fundamentales de los trabajos cerámicos de Carmen Ballester, en los diversos sentidos, que cabe asignarle al término de juego. Por una parte, me refiero a *juego* como imprescindible estrategia de combinación y cálculo, en cualesquiera de los procesos emprendidos. Por otra, *juego* como apuesta decidida y riesgo evidente, para vencer y ganar, en el reto creativo correspondiente. Por fin, asimismo, *juego* como exaltación lúdica, como entrega espontánea y celebrativa de reminiscencias gratuitas y personales, como ensayo,

45

aprendizaje y preparación, para la vida, que ya fue claramente asumida en la infancia, al intentar descubrir el mundo y sus múltiples sentidos y repliegues.

Al volver a considerar sus trabajos, de nuevo, ahora, confieso que me he sentido directamente atraído por estas facetas enlazadas, en torno a la creación como juego, en el triple sentido ya indicado. Toda vez que ella misma, tanto en su vertiente investigadora como docente, en torno al quehacer cerámico —que siempre ha constituido los engranajes ocupacionales de su existencia— se ha encargado de fundamentar y exhibir, ejemplarmente, esa experiencia de juego inagotable, tan directamente contagiosa, activa y transformadora, en su perfil.

En sus manos, a fin de cuentas, los materiales cerámicos juegan, pues, siempre programáticamente, con otros materiales, mientras los objetos resultantes devienen, asimismo, elementos plurales de sugerentes conjuntos expresivos, transformados en abiertas instalaciones simbólicas. Sin olvidar que la simplificada e intensa plasticidad de cada una de sus piezas nunca deja de remar, en paralelo, hacia una narratividad personal, cargada de secretas y compartidas historias de vida y de recuerdos emergentes.

46
Desde hace años, puedo decir que, a mi juicio, las impactantes obras de Carmen Ballester van progresiva e intencionalmente perdiendo carga matérica y ganando, de forma compensatoria, mayor ingrávitation y sorprendente fuerza poética. *Llit Marí* es, sin duda, un excelente ejemplo y resumen de lo aquí indicado.

¹ La exposición se inauguró en Las Atarazanas de Valencia, para pasar luego al Museo de la Universidad de Alicante. Tras su exhibición en la Academia de España en Roma, se trasladó luego al Museo de Artes de Shangái, todo ello en el mismo año. Comisariaron la muestra José Pérez Camps y yo mismo. Participaron en esta colectiva 16 artistas de varias generaciones de ceramistas valencianos.

² Carmen Ballester Remolar estudió cerámica y decoración de interiores en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia (1974-1982). Desde 1983, compaginó su actividad como ceramista con la docencia, primero como monitora de taller, en el centro ocupacional "El Moli" (Onda) y más tarde impartiendo clases de cerámica en la Escuela de Arte de Talavera de la Reina. *Docendo discimus...*

³ Testimonios de Carmen Ballester en el volumen *Cerámica Valenciana. Fin de siglo*. Consorcio de Museos, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000. Página 91.

⁴ De hecho, el montaje de la propuesta escultórica, en su globalidad, podría, según los casos y exigencias planteadas, adecuarse a espacios y reajustes diversos, teniendo en cuenta el número de planchas cerámicas empleadas en la composición pertinente. Tal ha ocurrido en algunas muestras ya activadas por el Consorcio de Museos.

⁵ Carmen Ballester, *Ibidem*.





The spatial intimacy of Carmen Ballester's ceramics: between plastic functionality and poetry

Román de la Calle

On being entrusted to write this text on the subtle, impressive and emphatic work of Carmen Ballester Remolar (Onda, 1957), acquired for the Contemporary Art Collection of the Generalitat Valenciana, now in its fifth edition (2022), I was motivated on beginning its contextual preparation by a curious effect of intense flashback.

In fact, I would like to recall that almost a quarter of a century ago I was teaching at 49 university, but in addition I was also busy as an art critic and curator of contemporary exhibition projects, tasked with preparing a specific display in a team. It was a broadly ambitious and necessary exhibition as regards its revisionist aspirations for the museum consortium's programme, destined for the large spaces of Las Atarazanas.

In keeping with the detailed study of global balance that it was projecting, its title was *Cerámica valenciana fin de siglo* (*End of the century Valencian ceramics*). Precisely in that emblematic year 2000, the exhibition toured various parts of Spain and, furthermore, took the chance to make the leap towards other international horizons¹. Without a doubt, the effort involved and the results achieved in that global venture were well deserved. They were also accompanied by a well-crafted, voluminous and by then historic publication of 370 pages with numerous documentary illustrations and extensive specialist studies.

It was precisely within the context of that extensive research concentrating on Valencian ceramics that I had the opportunity, as is often the case, to come into contact with many people and study their works, as well as to visit workshops and tour art centres, compare poetics and to multiply my own aesthetic experiences. I was able to analyse in detail generations of ceramic artists and to strive to build a solid explanatory thread for all of that extensive diachrony of plural contributions

in which, to tell the truth, creativity dialogued (with the due historical tension) with artisan crafts, with the arts and with design programmed in its environment.

It was at this time when I encountered and selectively appreciated the trans-disciplinary works of Carmen Ballester, so full of insights and experiences. Indeed, she was invited to take part in that historic and memorable collective exhibition, which became an itinerant one.

With such baggage of historical experiences, one can understand the unexpected jolt of emotion of my encounter again more than two decades later with the work *Llit Mari* by Carmen Ballester, which had been created precisely at that moment in time at the turn of the century, but is now being presented and selected to be acquired and exhibited in this fifth Contemporary Art collection of the Generalitat Valenciana. It is a piece that in some way has thus become a significant testimonial document of that time.

It is also convenient to recall, here and now, from the outset, some definitive information that undoubtedly perfectly explains some fundamental features of Carmen Ballester's ceramics, which became stabilized as of the last decade of the 20th century. In reality, her professional career, throughout the solid personal itinerary that it represents, has been split between ceramic research and creativity and the long time teaching them². But around the year 1991 Carmen Ballester, driven by her solid concerns and aspirations for greater knowledge and skills, applied for a year of study leave to be able to move to the south-west of Japan, specifically to the island of Kyushu, in order to study the area's artisan ceramics. The project was rounded off the following year with a grant from the Generalitat, which enabled her to relate the experience acquired, projecting its various applications in the ceramic context and work in her own living environment.

Without a doubt, this active and transformative parenthesis, a time for reflection and the radical, innovative opening up it caused, gave its due fruits in the intimate revisionism and systematic readjustment to which she decided to submit her own poetics, in other words, her work programme, her interdisciplinary ceramic language, and even her open, stimulating ideal, to which from then on she was to subject her creative and investigative work drastically and ruthlessly.

As a direct, effective educational resource, at this point I shall allow myself to quote some of her words from that time, when we worked side by side in the



collective exhibition of 2000, within whose poetic essentials the recently acquired piece *Llit Marí* is to be found, moreover, with complete freedom, but carried out, precisely, on those exact dates.

"For a few years now, my way of approaching ceramics has been completely different from my previous plastic approaches, since the single piece, as an object, ultimately becomes a set of moving parts, both in its physical form and in the spatial arrangement that it takes on, always playing with other materials, in addition to the strictly ceramic kind.

These series to which I am referring are completely white, dynamic forms, with no supporting bases. In reality, these are forms that fully adapt to the floating space, potentially of both the liquid and aerial kind.

To tell the truth, the derivative games, packed with constructive energy (which immediately instil in me the plural processes that entail moving each one of the integral parts, touching them, recomposing them and redesigning the whole set again if necessary) in every circumstance open up to me other inexhaustible possibilities for research."³

52

It would be well to pause now strategically to outline certain explanatory fundamentals of the singular and complex work that concerns us, knowing that it was the result of the decisive, immediate reconsideration to which she submitted her artistic work. It is a ceramic sculpture that decidedly takes on board all of the explicit guidelines of an installation. Made with high-temperature white ceramic paste, its fifty ceramic plates duly correlated within the overall interdisciplinary proposal dialogue calculatedly with ample batiste fabric, which overlaps everything supported by steel thread (specifications: 45 cm × 12 cm each ceramic module; the entire resulting installation is 300 cm long × 80 cm wide)⁴.

In fact, the present ceramic installation, *Llit Marí* (*Seabed*) (2000) was carefully conceived in its day as an explicit and heartfelt tribute to the group of anonymous people who, indefinitely, have come to their death at the bottom of the sea.

Positioned in a row, deposited directly on the floor of the exhibition space, the ceramic pieces aligned next to one another in a kind of symbolic, impressive zigzag, perhaps remind us of the silent burial mounds of a Greek tragedy. Each ceramic piece also speaks to us of a life that was confined and sacrificially given up to the sea, all of them wrapped individually in a white cloth, which rocks, covers, protects

and hovers over them, like a unique, suggestive seabed. The colour white is also representatively present everywhere, heavily symbolizing condolence, absence and ultimately shared anonymity.

As for the technical side, which is always basic in the field of ceramics, it also seems essential for me to bring up the author's words again so as to better outline her intentions and aims:

"The construction technique I usually use is white paste plates (refractory, porcelain, stoneware) with plastic hardness and configured based on counter-moulds, or refining them by pressure and friction, with hardly any handling, since at least for me, that sensation of evident simplicity is very important, thanks to the basic forms systematically assumed, which play openly with the white of the same pastes that I use and that predominates in the scenography put forward as a whole.

Moreover, this chromatic absence or reduction of the work as a whole is also reinforced through the lights, reflections and shadows projected in the exhibition space of the montage itself.

All of these construction demands, which frame and characterize my works, are without a doubt the result of my constant evolution and search, of the mental restlessness I feel and experience in the continuous seeking that all genuine artistic creation involves".⁵

I have always thought that this playful dimension, which all truly creative activity involves and demands, has become one of the fundamental notes in Carmen Ballester's ceramic works in various senses, which can be assigned to the term *playing*. In one sense, I mean *playing* as an essential strategy of combination and calculation in any process undertaken. In another, *playing* as a determined commitment and evident risk, to defeat and win in the corresponding creative challenge. Finally, I also mean *playing* as a recreational exaltation, a spontaneous and celebratory commitment to free and personal reminiscences, as a rehearsal, learning and preparation for life, which was already clearly taken on in childhood, when trying to discover the world and its multiple meanings and turns.

Reconsidering her works again now, I confess that I have felt directly attracted by these intertwined facets, based on creation as playfulness, in the three-fold sense mentioned above. Both as a researcher and as a teacher involved in ceramic work,

which has always been the occupational make-up of her existence, she herself has been in charge of justifying and exhibiting in an exemplary way that inexhaustible experience of playing that is so directly contagious, active and transformative.

Ultimately, in her hands ceramic materials therefore play, always programmatically, with other materials, while the resulting objects also become plural elements of suggestive expressive ensembles, transformed into open symbolic installations. It should also not be forgotten that the simplified, intense plasticity of each of her pieces never ceases to advance at the same time towards a personal narrative full of secret and shared stories of life and emerging memories.

For years, I can say that in my opinion the impressive works of Carmen Ballester have been progressively and intentionally losing material weight and gaining, in compensation, greater weightlessness and a surprising poetic strength. *Llit Mari* is without a doubt an excellent example and summary of what has been described here.

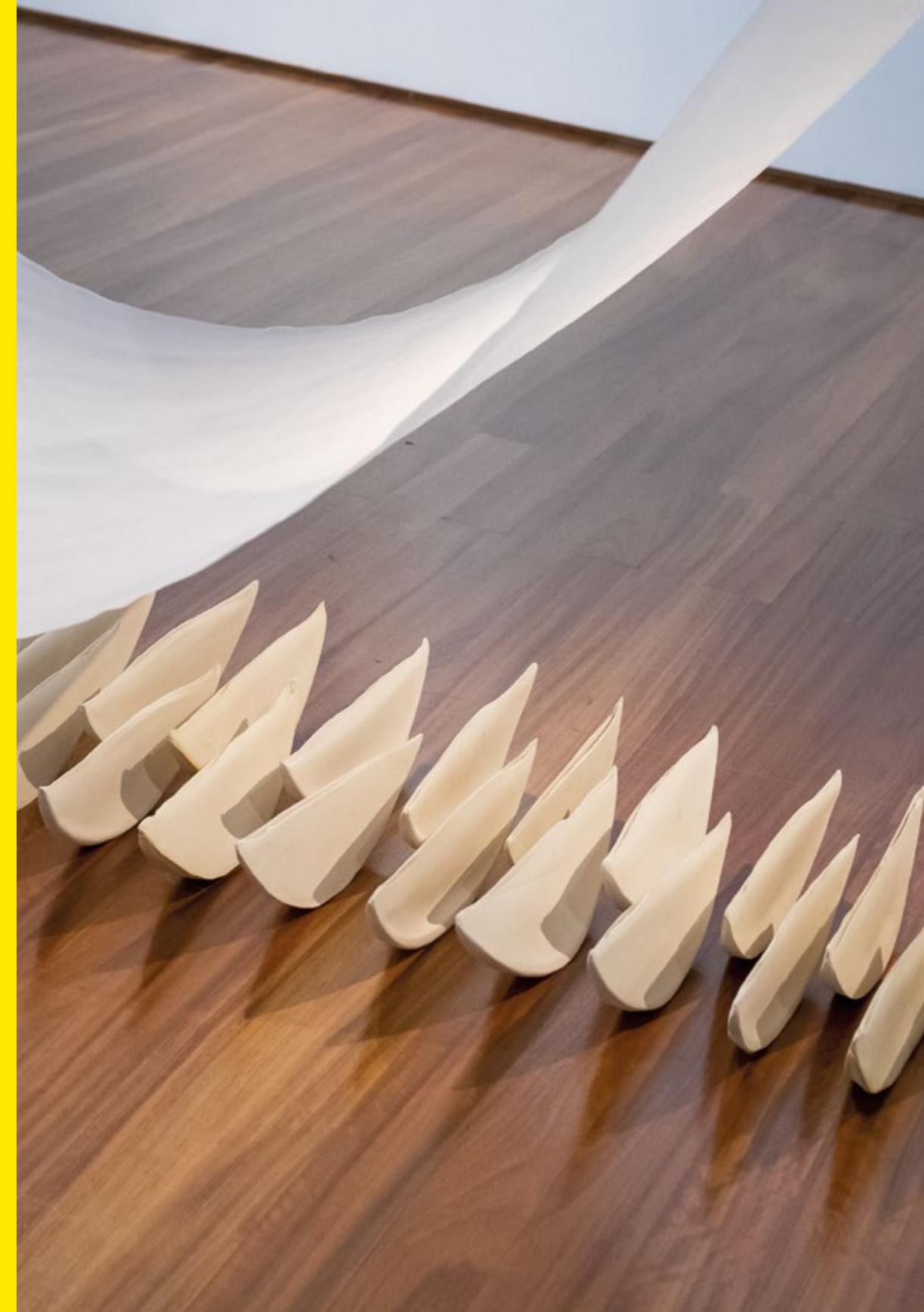
¹The exhibition was inaugurated at Las Atarazanas in Valencia, and then moved on to the Museum of the University of Alicante. After its exhibition at the Spanish Academy in Rome, it was later transferred to the Shanghai Museum of Arts, all in the same year. The exhibition was curated by José Pérez Camps and myself. Sixteen artists from various generations of Valencian ceramic artists took part in the group.

²Carmen Ballester Remolar studied ceramics and interior decoration at the Valencia School of Arts and Crafts (1974-1982). Since 1983, she has combined her work as a ceramic artist with teaching, first as a workshop monitor at the El Molí occupational centre in Onda and later teaching ceramics at the Talavera de la Reina School of Art. *Docendo discimus...*

³Testimonies of Carmen Ballester in the volume *Cerámica Valenciana. Fin de siglo*. Consorcio de Museos, Generalitat Valenciana. Valencia, 2000. Page 91.

⁴In fact, depending on the cases and requirements arising, on setting up the sculpture as a whole it could be adapted to different spaces with readjustments, taking into account the number of ceramic plates used in the pertinent composition. That has happened in some exhibitions already launched by the Consortium of Museums.

⁵Carmen Ballester, *Ibidem*.



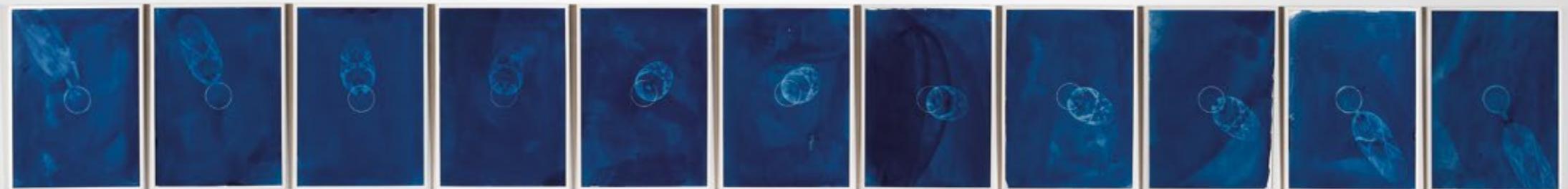
L'ombra es mida de la llum i la vida. 2019

Cianotipia sobre paper // 11 unitats de 36 x 55 cm c/u

Clara Sánchez Sala (Alacant, 1987)



56





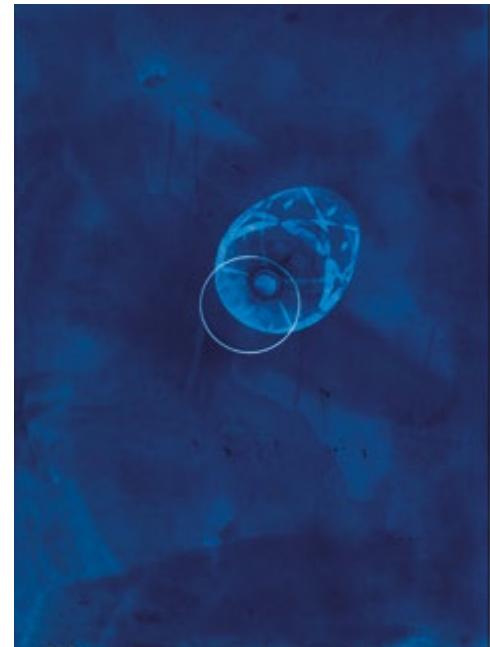
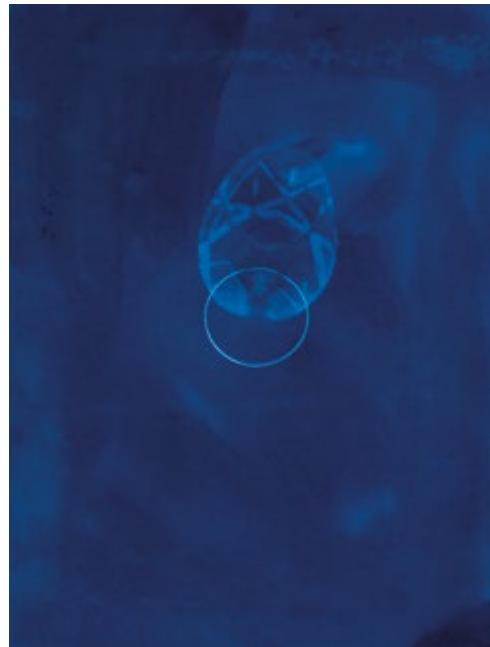
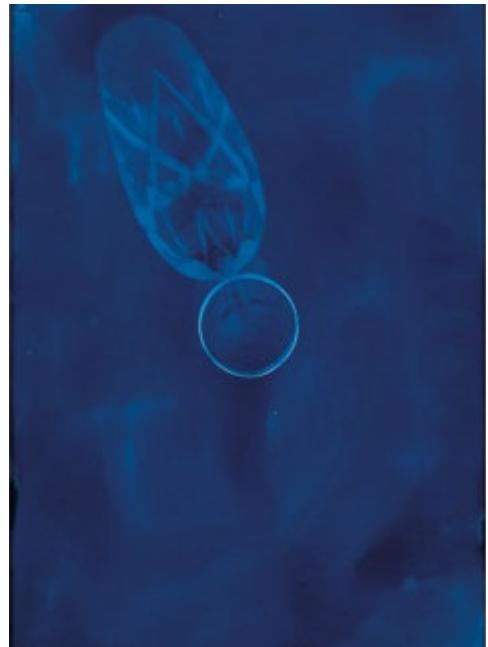
L'ombra és mida de la llum i la vida

Rosa María Castells

L'ombra és mida de la llum i la vida és la inscripció que corona el rellotge de sol d'un mas a la vall de Guadalest, als peus de la serra d'Aitana. Molt prop de la casa familiar de Clara Sánchez Sala on passa llargues temporades. Un lloc màgic, símbol del paradís i refugi on sempre tornar, que va ser motiu d'inspiració per a tota una generació d'intel·lectuals alacantins que allí es reunien en llibertat en els anys 20 i 30 del segle XX, abans de la diàspora i l'exili provocat per la guerra civil. Amfitrió excepcional d'aquest grup d'amics germans va ser Òscar Esplà i el mas del rellotge és propietat de la seua germana Isolda, una dona culta i sensible que es va educar en un ambient de complicitat creativa que es va veure truncat. Malgrat això, els paisatges, bellíssims, romanen incòlumes encara hui carregats de connotacions artístiques, de poesia, música i pintura. Paisatges descrits per Gabriel Miró, es despenya el silenci en un torrent d'anys...¹ o pintats una i mil vegades per Emilio Varela, igual que l'exceptional *Retrat d'Isolda* de 1929, un dels més bells retrats que jo haja vist mai.

I en aquest lloc [detingut] per sempre en aquell temps feliç, Clara Sánchez Sala titula de la mateixa manera, *L'ombra és mida de la llum i la vida*, aquesta obra que realitza entre 2019 i 2020. Un temps també [detingut] per la pandèmia que reclou l'artista a la seua casa/estudi/taller i que obliga a reflexionar sobre l'espai de treball, mentre obri una deliberació sobre com és de subtil per a un artista el límit entre l'esfera privada i l'esfera laboral. A vegades, un límit inexistent.

Escriure és intentar saber què escriuriem si escrivuérem –només ho sabem després–.² Aquesta reflexió és l'inici de tot projecte. I és que Clara Sánchez Sala indaga en l'àmbit personal o en el seu entorn més immediat per a arribar a l'universal, prenent com a matèria d'investigació artística les coses que guarda o que l'envolten.



I així conforma aquesta peça, amb els objectes presents en la seua vida quotidiana, i
60 (es) deté (en) el pas del temps, literalment. **És una doble mirada.**

La de perdre el temps. L'artista observa continuadament, a vegades fins al fàstic o l'avoriment, les coses que té al voltant, per a gästar, passar, perdre o matar el temps. I és en l'avoriment, *no tindre cap argument... Una immensitat buida. Un llibre possible. Davant de res*,³ quan el seu cervell descobreix una imatge poètica que la commou o una estranya connexió que seran punt de partida de les seues peces més singulares.

La de plasmar el temps. Diverses copes antigües de cristall tallat, testimoniatge d'una època d'aixovars heretats, reposen en un prestatge de la casa de Clara mentre ella observa, cada dia, com la llum màgica d'Aitana hi incideix i projecta la seua ombra sobre la paret, ombra que es va modificant des de l'alba fins al vespre. Mesurant el temps solar, mesurant el temps verdader. Mentre les copes són un element estàtic, a través de la seua projecció es converteixen en virtual rellotge que evidencia el recorregut del sol i el moviment de la terra.

Ja té la matèria pictòrica necessària per a desenvolupar tota una investigació conceptual entorn del pas del temps i la seua plasmació estètica. Partint del seu entorn familiar, del paisatge més íntim que deixa una petjada efímera. Des de l'autobiografia. *I descobrint obres que ella mateixa desconeixia i que no havia plasmat ningú.*⁴

61 Clara treballa en observació directa de la naturalesa, apuntalant un paradís domèstic que atrapa mitjançant la tècnica de la cianotípia, una tècnica de fotografia primitiva que permet la impressió de negatius en monocrom. En el procés de cianotípia, la reacció de la llum ultraviolada a una mescla química de citrat fèrric amoniacial i ferrocianur potàssic estesa sobre el paper o la tela, provoca la impressió de qualsevol objecte en contacte sobre la superficie. En entrar en contacte amb la llum, la dissolució aquosa fotosensible canvia de color i dona lloc a un blau anomenat blau cian o de Prússia.

En aquest blau Prússia, Clara Sánchez ha estampat aquestes velles copes de cristall tallat que marquen el pas del temps. Una per cada hora, des de les 9 del matí (l' hora en què es desperta) fins a les 7 de la vesprada (hora en què acaba la seua jornada laboral) fins a completar una seqüència d'11 cianotípies que registren el moviment de la terra. I medita després de l'observació detallada de cada ombra i de la seua mesura, allargada o zenital, segons l' hora del dia.

Fer les coses a poc a poc. Sánchez Sala reflexiona sobre el transcurs del temps, de la llum i de l'ombra amb aires de científica, prenen dades i fent mesuraments, reivindicant un temps quasi geològic que escapa a la velocitat antropocènica actual.⁵ A vegades arqueòloga, ens conta històries a través dels objectes i a vegades paleontòloga, atorga a cada objecte la categoria de cosa que *mai no és qualsevol*

cosa, sinó un fossil en el qual una constel·lació de forces s'ha petrificat.⁶ D'alguna manera, Clara construeix un paisatge personal, el més pròxim i quotidià, i se situa dins d'aquest. I el cartografia a la seu manera. Per a l'artista, els mapes sempre són presents com a forma d'unir la dimensió espacial i temporal, de tal manera que ens trobem alhora davant de territoris futurs i davant d'instants remots.

L'ombra és mida de la llum i la vida és un treball significatiu dins de la trajectòria de l'artista, en què fa ús de nou la cianotípia, tècnica amb la qual ha fet importants obres amb aquest blau tan característic de la ciutat on va nàixer (Alacant) i que es queda pres en gran part de la seu producció artística. Formada en Belles Arts per la Universitat de Castella-la Manxa, va ampliar estudis amb diferents màsters i importants residències en la Fundació Marso de Mèxic, l'Orbital Residency. Programa internacional de residències per a artistes de Santander; la residència ADDAYA, del Centre d'Art Contemporani de Palma; la residència Hangar de Lisboa o la PLUS II, del Museu de la Universitat d'Alacant o *A quemarropa* a Alacant.

Amb diverses exposicions individuals a Porto, Torí i Gijón la seu obra s'ha vist, 62 sobretot, en exposicions col·lectives com "Una història de l'art recent 1960-2020" al Museu d'Art Abstracte de Conca en 2021; "Una conversa sensible al poder" a la Casa Natal de Cervantes, Madrid, 2021; "Col·lecció XX: Història de l'Art" al CA2M de Móstoles en 2020; "Anotacions per a un temps geològic" a la Galeria Àngeles Baños de Badajoz en 2019; "Encreuament: Art i pensament", Madrid 2018; "Adventus" a ATM Galeria, Gijón en 2017; "Anàbasi" a Mustang Art Gallery d'Alacant en 2017; "Casa Leibniz", Madrid 2016; "La Vietnamita" a OTR, Madrid 2014 i "En col·lectiu" a la Fundació Antonio Pérez de Conca en 2012, entre altres.

¹Gabriel Miró: "Imágenes de Aitana" en *Años y leguas*, 1932.

²Marguerite Duras plasma en el seu llibre *Escribir* algunes reflexions que es poden associar a la pràctica de Clara Sánchez Sala i que anirem apuntant entre el text. Marguerite Duras, 1993: *Escribir*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, p. 56.

³Marguerite Duras, 1993: *Op. cit.* p. 22.

⁴Ibidem, p. 15.

⁵Així ho apunta molt encertadament en 2019, Virginia Torrent comissària de l'exposició "Anotacions per a un temps geològic Sergi Carronha, Maria Laet, Clara Sánchez Sala" en el text de presentació de la Galeria Àngeles Baños de Badajoz.

⁶Així ho afirma l'artista Fita Steyerl analitzant un text de Walter Benjamin titulat *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*. Hito Steyerl, *El lenguaje de las cosas*. [Consultat en <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es.html>].

L'ombra és mida de la llum i la vida

Rosa María Castells

L'ombra es mida de la llum i la vida es la inscripción que corona el reloj de sol de una masía en el valle de Guadalest, a los pies de la sierra de Aitana. Muy cerca de la casa familiar de Clara Sánchez Sala donde pasa largas temporadas. Un lugar mágico, símbolo del paraíso y refugio donde siempre volver, que fue motivo de inspiración para toda una generación de intelectuales alicantinos que allí se reunían en libertad

63 en los años 20 y 30 del siglo XX, antes de la diáspora y el exilio provocado por la guerra civil. Anfitrión excepcional de ese grupo de amigos-hermanos fue Oscar Esplá y la masía del reloj es propiedad de su hermana Isolda, una mujer culta y sensible que se educó en un ambiente de complicidad creativa que se vio truncado. A pesar de ello los paisajes, bellísimos, permanecen incólumes todavía hoy cargados de connotaciones artísticas, de poesía, música y pintura. Paisajes descritos por Gabriel Miró, se despeña el silencio en un torrente de años...¹ o pintados una y mil veces por Emilio Varela, al igual que el excepcional *Retrato de Isolda* de 1929, uno de los más bellos retratos que yo haya visto nunca.

Y en ese lugar [detenido] para siempre en aquel tiempo feliz, Clara Sánchez Sala titula del mismo modo, *L'ombra es mida de la llum i la vida*, esta obra que realiza entre 2019 y 2020. Un tiempo también [detenido] por la pandemia que recluye a la artista en su casa/estudio/taller y que obliga a reflexionar sobre el espacio de trabajo, mientras abre una deliberación sobre lo sutil que es para un artista el límite entre la esfera privada y la esfera laboral. A veces, un límite inexistente.

*Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos -solo lo sabemos después-*². Esa reflexión es el inicio de todo proyecto. Y es que Clara Sánchez Sala indaga en lo personal o en su entorno más inmediato para llegar a lo universal.



tomando como materia de investigación artística las cosas que guarda o que le rodean. Y así conforma esta pieza, con los objetos presentes en su vida cotidiana, y (se) detiene (en) el paso del tiempo, literalmente. **Es una doble mirada.**

La de perder el tiempo. La artista observa continuadamente, a veces hasta el hastío o el aburrimiento, las cosas que tiene alrededor, para gastar, pasar, perder o matar el tiempo. Y es en el aburrimiento, *no tener ningún argumento... Una inmensidad vacía. Un libro posible. Delante de nada³*, cuando su cerebro descubre una imagen poética que le conmueve o una extraña conexión que serán punto de partida de sus piezas más singulares.

La de plasmar el tiempo. Varias copas antiguas de cristal tallado, testimonio de una época de ajuares heredados, reposan en un estante de la casa de Clara mientras ella observa, cada día, cómo la luz mágica de Aitana incide sobre ellas y proyecta su sombra sobre la pared, sombra que se va modificando desde el amanecer hasta el anochecer. Midiendo el tiempo solar, midiendo el tiempo verdadero. Mientras las copas son un elemento estático, a través de su proyección se convierten en virtual reloj que evidencia el recorrido del sol y el movimiento de la tierra.

65 Ya tiene la materia pictórica necesaria para desarrollar toda una investigación conceptual en torno al paso del tiempo y su plasmación estética. Partiendo de su entorno familiar, del paisaje más íntimo que deja una huella efímera. Desde la autobiografía. *Y descubriendo obras que ella misma desconocía y que no había plasmado nadie⁴.*

Clara trabaja en observación directa de la naturaleza, apuntalando un paraíso doméstico que atrapa mediante la técnica de la cianotipia, una técnica de fotografía primitiva que permite la impresión de negativos en monocromo. En el proceso de cianotipia, la reacción de la luz ultravioleta a una mezcla química de citrato férrico amoniacial y ferrocianuro potásico extendida sobre el papel o la tela, provoca la impresión de cualquier objeto en contacto sobre la superficie. Al entrar en contacto con la luz, la disolución acuosa fotosensible cambia de color dando lugar a un azul denominado azul Prusia.

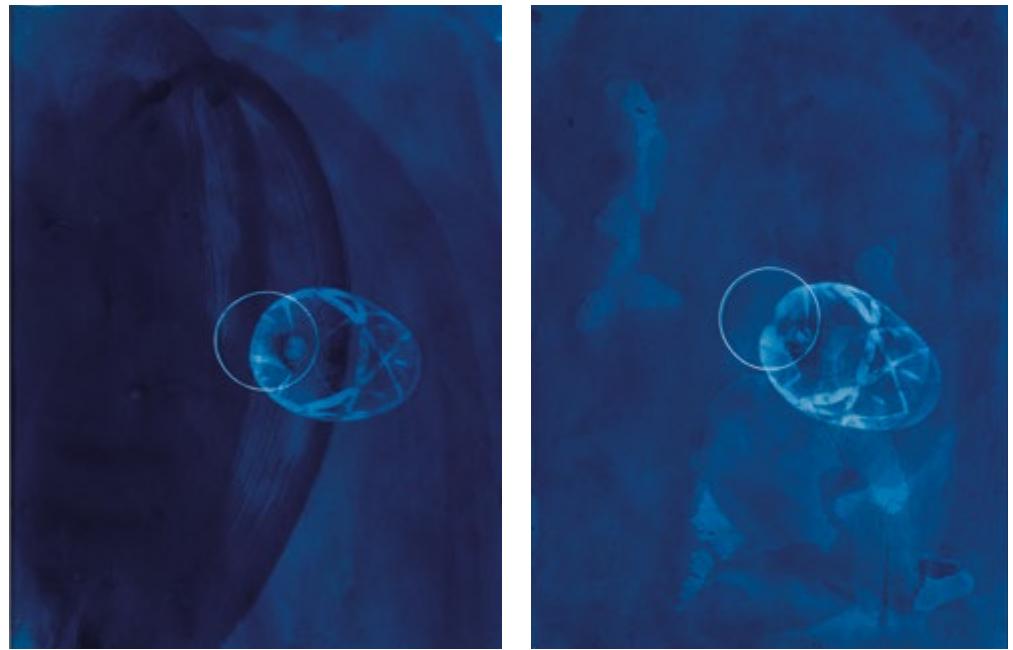
En este azul Prusia, Clara Sánchez ha estampado esas viejas copas de cristal tallado que marcan el paso del tiempo. Una por cada hora, desde las 9 de la mañana (la hora en que se despierta) hasta las 7 de la tarde (hora en que termina su jornada laboral) hasta completar una secuencia de 11 cianotipias que registran el movimiento de

la tierra. Y medita tras la observación detallada de cada sombra y de su medida, alargada o cenital, según la hora del día.

Hacer las cosas despacio. Sánchez Sala reflexiona sobre el transcurso del tiempo, de la luz y de la sombra con aires de científica, tomando datos y haciendo mediciones, reivindicando un tiempo casi geológico que escapa a la velocidad antropocénica actual⁵. A veces arqueóloga, nos cuenta historias a través de los objetos y a veces paleontóloga, otorga a cada objeto la categoría de cosa que *nunca es cualquier cosa, sino un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado*⁶. De alguna manera, Clara construye un paisaje personal, el más cercano y cotidiano, y se sitúa dentro del mismo. Y lo cartografía a su manera. Para la artista, los mapas siempre están presentes como modo de unir la dimensión espacial y temporal, de tal manera que nos encontramos a la vez, ante territorios futuros y ante instantes remotos.

L'ombra es mida de la llum i la vida es un trabajo significativo dentro de la trayectoria de la artista empleando de nuevo la cianotipia, técnica con la que ha realizado importantes obras con ese azul tan característico de la ciudad donde nació (Alicante) y que se queda prendido en gran parte de su producción artística. Formada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla La Mancha, amplió estudios con diferentes másteres e importantes residencias en la Fundación Marso de México, la Orbital Residency. Programa internacional de residencias para artistas de Santander; la residencia ADDAYA, del Centre d'Art Contemporani de Palma de Mallorca; la residencia Hangar de Lisboa o la PLUS II, del Museo de la Universidad de Alicante o A quemarropa en Alicante.

Con varias exposiciones individuales en Oporto, Turín y Gijón su obra se ha visto, sobre todo, en exposiciones colectivas como "Una historia del arte reciente 1960-2020" en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 2021; "Una conversación sensible al poder" en la Casa Natal de Cervantes, Madrid, 2021; "Colección XX: Historia del Arte" en el CA2M de Móstoles en 2020; "Apuntes para un tiempo geológico" en la Galería Ángeles Baños de Badajoz en 2019; "Cruce: Arte y pensamiento", Madrid 2018; "Adventus" en ATM Galería, Gijón en 2017; "Anábasis" en Mustang Art Gallery de Alicante en 2017; "Casa Leibniz", Madrid 2016; "La Vietnamita" en OTR, Madrid 2014 y "En colectivo" en la Fundació Antoni Pérez de Cuenca en 2012, entre otras.



¹ Gabriel Miró: "Imágenes de Aitana" en *Años y leguas*, 1932.

² Marguerite Duras plasma en su libro *Escribir* algunas reflexiones que se pueden asociar a la práctica de Clara Sánchez Sala y que iremos apuntando entre el texto. Marguerite Duras, 1993: *Escribir*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, p. 56.

³ Marguerite Duras, 1993: *Op. cit*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵ Así lo apunta muy acertadamente en 2019, Virginia Torrente comisaria de la exposición "Apuntes para un tiempo geológico Sergio Carronha, María Laet, Clara Sánchez Sala" en el texto de presentación de la Galería Ángeles Baños de Badajoz.

⁶ Así lo afirma la artista Hito Steyerl analizando un texto de Walter Benjamin titulado *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*. Hito Steyerl, *El lenguaje de las cosas*. [Consultado en <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es.html>].



Shadow is measured with light and life

Rosa María Castells

69

L'ombra es mida de la llum i la vida (Shadow is measured with light and life) is the inscription crowning the sundial on a farmhouse in the Guadalest Valley at the foot of the Sierra de Aitana, very near Clara Sánchez Sala's family home, where she spends long stretches of time. It is a magical place, a symbol of paradise and a refuge to always return to, which was a source of inspiration for a whole generation of Alicante intellectuals who would meet there in freedom in the 20s and 30s of the 20th century, before the diaspora and exile caused by the Civil War. The exceptional host to that group of friends-siblings was Oscar Esplá, and the farmhouse with the clock was owned by his sister Isolda, a cultivated and sensitive woman who grew up in an atmosphere of creative complicity that was cut short. Despite this, the beautiful landscapes remain untouched, even today brimming with artistic connotations, poetry, music and painting. They are landscapes described by Gabriel Miró ("...silence falls away in a torrent of years..." ("...se despeña el silencio en un torrente de años..."))¹ and painted a thousand times by Emilio Varela, like the exceptional *Portrait of Isolda* from 1929, one of the most beautiful portraits I have ever seen.

And in that place halted forever in that happy time, Clara Sánchez Sala gives the same title, *L'ombra es mida de la llum i la vida (Shadow is measured with light and life)*, to the work she produced in 2019 and 2020. It is also a time halted by the pandemic that has confined the artist to her home/studio/workshop, and which has forced her to reflect on the work space, while opening up a discussion on the subtlety of the border between an artist's private and work spheres. Sometimes, it is a non-existent border.

Writing means trying to know what we would write if we wrote—we only know that later². This reflection is at the beginning of every project. The fact is that Clara Sánchez Sala looks into what is personal or in her most immediate environment to reach what is universal, taking as matter for artistic research the things she keeps or that are around her. And thus she has created this piece, with the objects present in her daily life, and she halts the passage of time, literally. **It is a twofold look.**

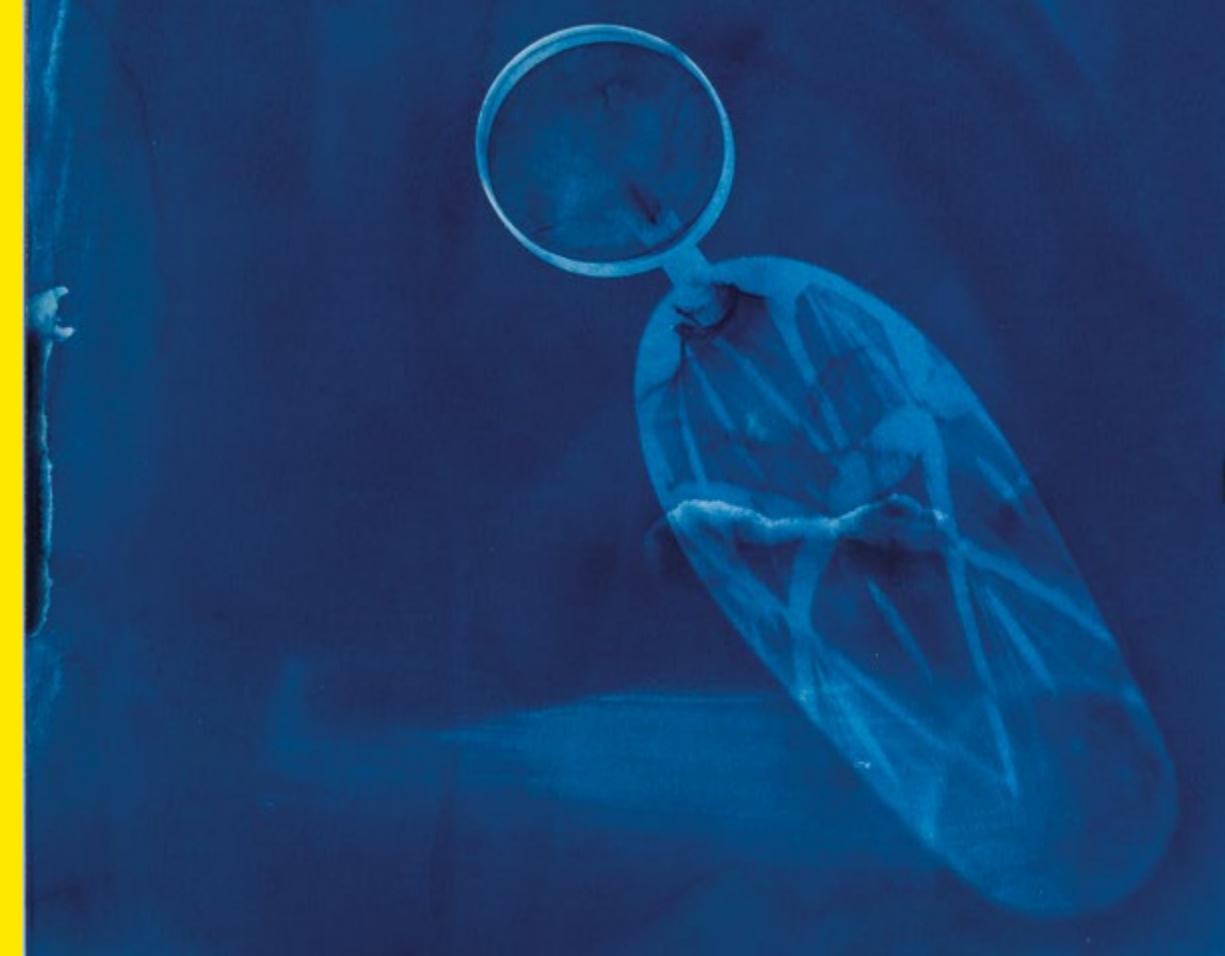
Wasting time. The artist continuously observes the things around her, sometimes to the point of weariness or boredom, in order to spend, pass, waste or kill time. And it is in boredom, *having no plot... An empty immensity. A possible book. Faced with nothing³*, when her brain discovers a poetic image that moves her, or a strange connection that will become the starting point for her most unique pieces.

Capturing time. Several old cut-glass goblets, a testimony to an era of inherited heirlooms, rest on a shelf in Clara's house while she watches, every day, how Aitana's magical light falls on them and casts its shadow on the wall, a shadow that changes from dawn to dusk. Measuring solar time, measuring true time. Although the goblets are a static element, via their projection they become a virtual clock that shows the path of the sun and the movement of the earth.

She now has the necessary pictorial material to carry out a whole conceptual study on the passage of time and its aesthetic expression, based on her family environment, on the most intimate landscape that leaves an ephemeral mark, and on the autobiography. *And discovering works that she herself did not know and that no one had captured⁴.*

Clara works by directly observing nature, bolstering a domestic paradise that she captures with the cyanotype technique, a primitive photography technique that enables negatives to be printed in monochrome. In the cyanotype process, the reaction of ultraviolet light to a chemical mixture of ammonium ferric citrate and potassium ferrocyanide spread out on paper or cloth leads to any object in contact with the surface being imprinted. Upon contact with light, the photosensitive aqueous solution changes colour, giving rise to a blue known as cyan blue or Prussian blue.

In this Prussian blue, Clara Sánchez has imprinted those old cut glass goblets that mark the passage of time; one for each hour, from 9 in the morning (the time she wakes up) to 7 in the afternoon (when her workday ends) until a sequence of 11



cyanotypes are completed that record the movement of the earth. And she meditates after a detailed observation of each shadow and its size, elongated or zenithal, depending on the time of day.

Doing things slowly. Sánchez Sala reflects on the passage of time, of light and shadow, with the air of a scientist taking down data and measurements, staking a claim for an almost geological time that escapes the current pace of the Anthropocene⁵. At times like an archaeologist, she tells us stories through objects, and at others like a paleontologist, she gives each object the category of a thing that is never just anything, but a fossil that has become petrified under a constellation of forces⁶. In some way, Clara builds up a personal landscape of the most familiar and everyday, and places herself within it. And she maps it her way. For this artist,

maps are always present as a way of uniting the spatial and temporal dimensions in such a way that we find ourselves facing future territories and remote moments at the same time.

L'ombra es mida de la llum i la vida is a significant work within the artist's career using cyanotype again, a technique with which she has made significant works with that blue so characteristic of the city where she was born (Alicante) and to which she remains attached in much of her artistic work. Educated in Fine Arts at the University of Castilla La Mancha, she broadened her studies with different master's degrees and important residencies at the Marso Foundation in Mexico, the Orbital Residency; Santander International Artist Residency Programme; the ADDAYA residency, at the Centre d'Art Contemporani in Palma de Mallorca; the Hangar residency in Lisbon; the PLUS II of the Museum of the University of Alicante, and A Quemarropa in Alicante.

Although she has had several individual exhibitions in Porto, Turin and Gijón, her work has been seen above all in group exhibitions such as "A history of recent art 1960–2020" at the Museum of Abstract Art of Cuenca in 2021; "A conversation sensitive to power" at the Casa Natal de Cervantes, Madrid, 2021; "20th Collection: History of Art" at the CA2M in Móstoles in 2020; "Notes for a geological time" at the Ángeles Baños Gallery in Badajoz in 2019; "Crossroads: Art and Thought", Madrid 2018; "Adventus" at the ATM Gallery, Gijón in 2017; "Anábasis" at the Mustang Art Gallery in Alicante in 2017; "Leibniz House", Madrid 2016; "La Vietnamita" at OTR, Madrid 2014; "En colectivo" at the Antonio Pérez Foundation in Cuenca in 2012, and more.

¹ Gabriel Miró: "Imágenes de Aitana" ("Images of Aitana") in *Años y leguas*, 1932.

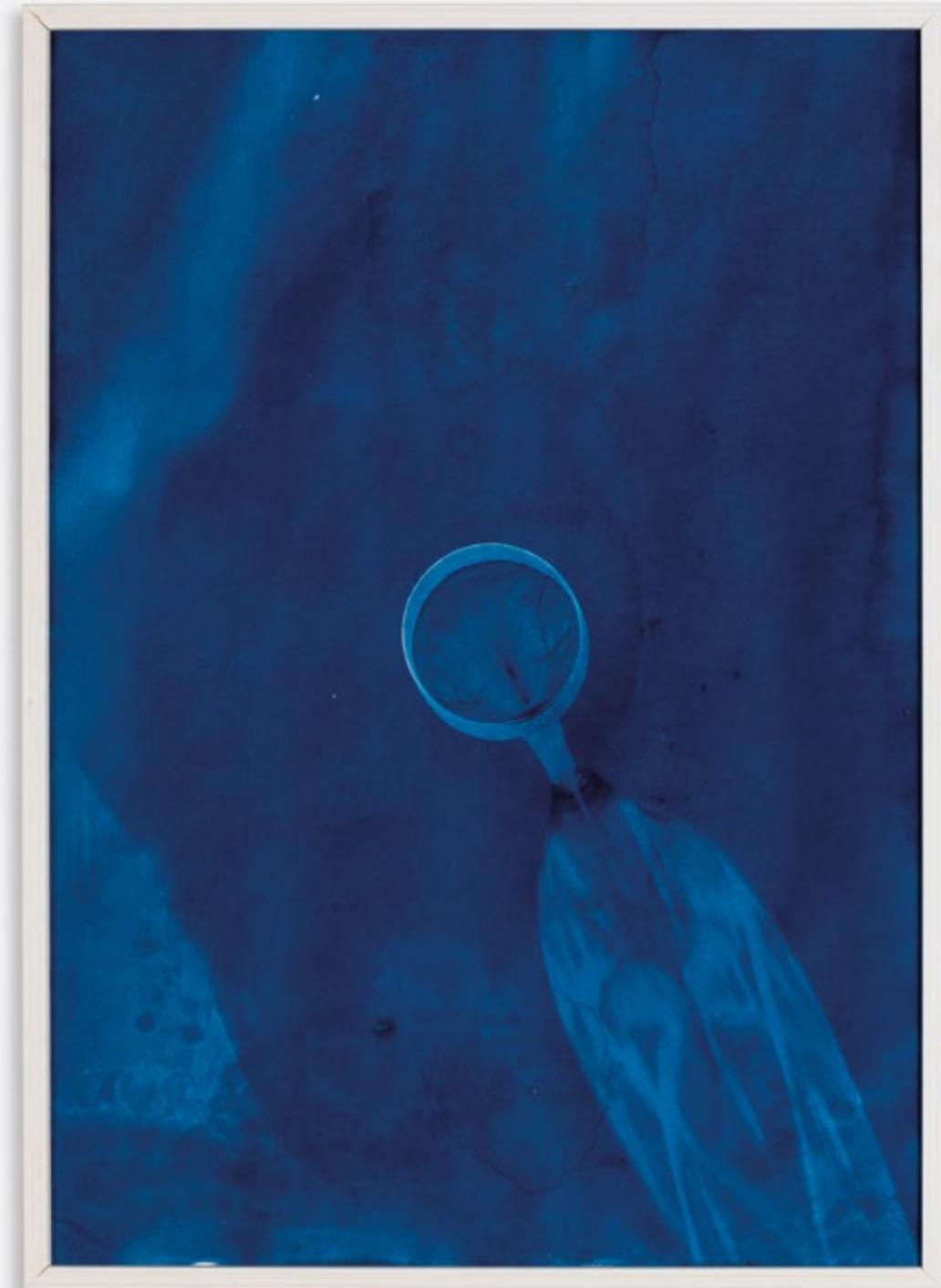
² In her book *Writing*, Marguerite Duras describes some reflections that can be associated with the work of Clara Sánchez Sala and that we shall point out throughout this text. Marguerite Duras, 1993: *Escribir (Writing)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, p. 56.

³ Marguerite Duras, 1993: *Op. cit.* p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵ This was very correctly pointed out in 2019 by Virginia Torrente, curator of the exhibition "Apuntes para un tiempo geológico (Notes for a geological time) Sergio Carronha, María Laet, Clara Sánchez Sala" in the presentation text for the Ángeles Baños Gallery in Badajoz.

⁶ So says the artist Hito Steyerl analyzing a text by Walter Benjamin entitled *On language as such and on the language of man*. Hito Steyerl, *El lenguaje de las cosas (The language of things)* [Seen at: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es.html>].

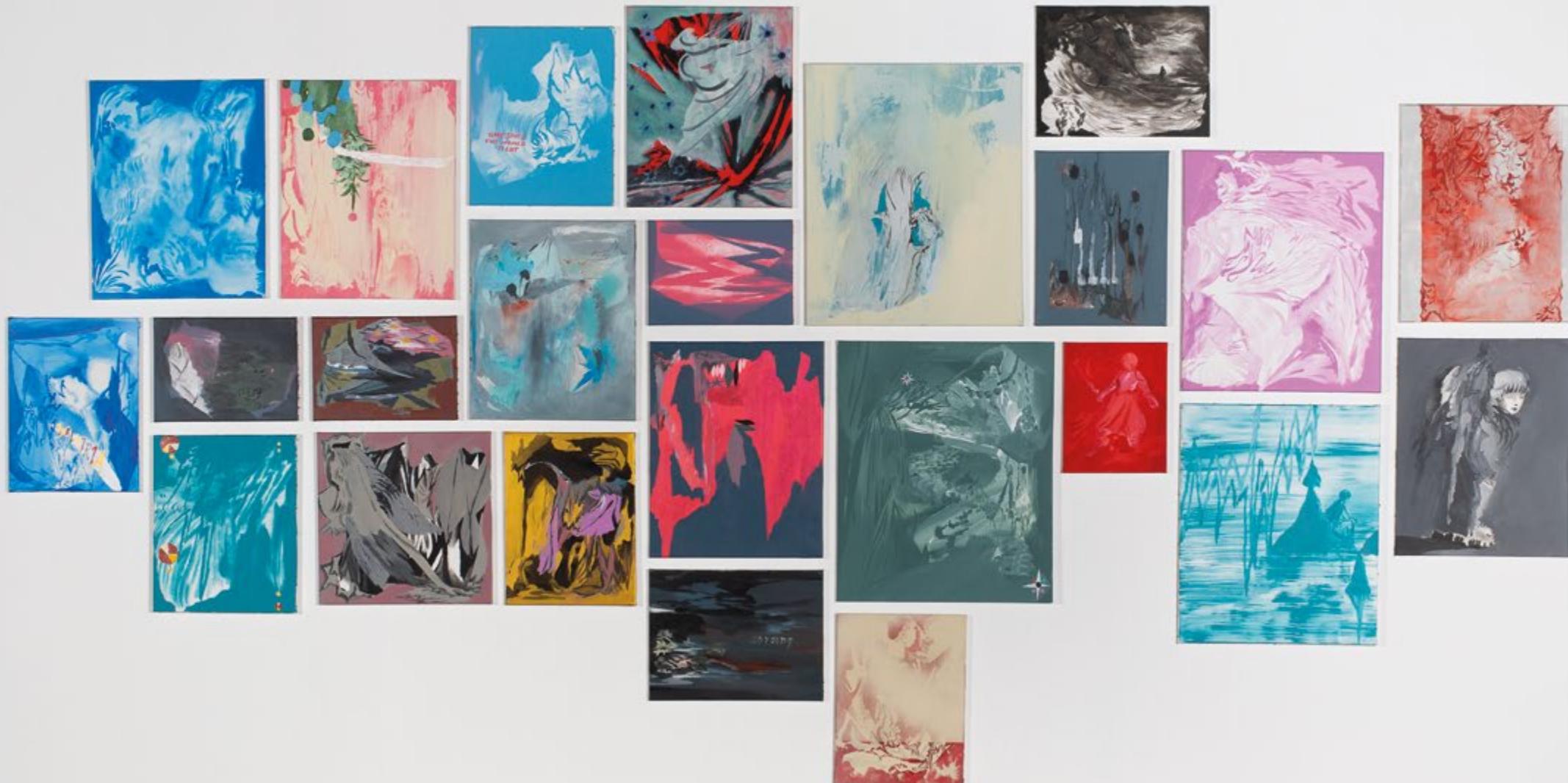


Lieder. Flores y centellas. 2018-2020

Diferent tècniques sobre llenç // mesures variables

Eduardo Infante (Girona, 1973)

74





Eduardo Infante, Flors i centelles. Lieder

Pilar Tébar

77

En aquesta ocasió ens trobem davant d'un conjunt d'obres signades per l'artista nascut a Girona, en 1973, però establert a Alacant des de ben menut, Eduardo Infante Alberola.¹ He de confessar que, malgrat conéixer-nos –per veïnatge i amistat familiar– des de la més tendra infància, és la primera vegada que m'enfronte al paper en blanc per a escriure sobre la seua producció. Ja poden intuir el compromís que sent a l'hora de redactar aquest text sobre *Flors i centelles. Lieder*, obres adquirides per la Generalitat Valenciana per a la –cada vegada més important– *Col·lecció d'Art Contemporani*, en la seua ja cinquena edició.

Flors i Centelles. Lieder, és un conjunt de 24 peces realitzades entre 2017 i 2020, en diferents tècniques, però que conformen un cicle pictòric complet. Les mesures són variables. L'obra de major format té 60 x 49 cm i la menor, 24 x 33 cm, però la majoria dels quadres tenen un format de 40 x 30 cm.

Denominades genèricament com *lieder*, paraula que fa referència al terme donat en la història de la música clàssica a cançons líriques breus, que estan compostes per poemes breus –com aquests xicotets formats plàstics–, als quals escriu música i que interpreta un solista acompañat generalment al piano. Malgrat sorgir durant el classicisme, tenen la seua etapa culminant entorn del romanticisme alemany, quan poemes de Goethe, Schiller, Brentano, Arnim, Rückert o Heine, són brillantment musicats per Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler o Richard Strauss. Eduardo Infante titula *Winterreise* ('viatge d'hivern') moltes d'aquestes obres, com el cicle de *lieder* compost per Franz Schubert (Viena, 1797 – 1828) inspirat en els poemes de Wilhelm Müller (Dessau, 1794 – 1827). Aquest *Winterreise* està compost al llarg d'un any, l'últim de la vida del compositor, i recentment mort el poeta, en el qual s'acosta

psicològicament a icones del romanticisme com poden ser la pictòrica de Friedrich, o la filosòfica de Schopenhauer. També trobem referències en els títols al poeta líric alemany del romanticisme Friedrich Hölderlin i al seu *Götterdämmerung*, òpera de Richard Wagner.

És important ressenyar –segons ens indica l'autor– que aquestes obres *Lieder* de format breu, constitueixen la línia central i principal del treball que ha anat desenvolupant durant els últims anys. Al mateix temps, considera que són, d'una banda, "obres troncals", ja que totes les subsèries i desenvolupaments posteriors naixen i parteixen d'aquestes xicotetes obres *Lieder* realitzades sota la influència del romanticisme, en qualsevol de les seues manifestacions literària, artística filosòfica, musical, etc. I, d'altra banda, indica que són "un cicle" en tant que hi estan representats tots els interessos, totes les investigacions i moltes de les seues conclusions estètiques. Per tant, podem afirmar que estem davant d'una sèrie principal en la producció plàstica d'Infante Alberola inspirada en el seu estudi i investigacions sobre el romanticisme.

78

Dins del seu ideari plàstic, el nostre artista reflexiona sobre dos dels moments més inquietants de la història de la pintura, el romanticisme i el posterior simbolisme, amb origen en els natzarens i prerafaelites. Són dos moviments de clara ruptura amb les etapes anteriors, amb el predomini de la llibertat creativa, la investigació i l'experimentació artística, poètica i musical, la mateixa que trobem en els *Lieder* que conformen aquestes *Flors i centelles*. Aquests dos moviments són punts de partida dels corrents d'avantguarda. Art i poesia, literats i artistes es reuneixen, s'inspiren i caminen de la mà. L'exaltació de la llibertat de l'home, del predomini dels sentiments per damunt de la raó, el drama romàntic, l'exòtic i l'extrauat, seran temes de conversa en les nombroses tertúlies que freqüenten els creadors. Literats com Goethe, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, o els espanyols Gustavo Adolfo Bécquer o Espronceda, al costat de pintors com el solitari Friedrich, Füssli, Ingres, Gros, Turner o Delacroix –entre altres–, donen pas al simbolisme, a poetes com Baudelaire –considerat el primer crític d'art–, el comte de Lautréamont, Mallarmé o Rimbaud, i a pintors com Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavanne, Odilon Redon o els escultors Rodin, Aristides Maillol o Medardo Rosso, artistes tots que, amb identitat pròpia, seran la inspiració per al modernisme, l'impressionisme o el surrealisme.

En aquest conjunt *Lieder* titulat *Flors i centelles*, que naix d'aquestes tendències

que augúren la modernitat, l'autor reflexiona sobre el que significa per a ell el concepte de *ficción* i totes les llibertats creatives que poden expressar-se a través del llenguatge, del còmic, els videojocs –d'aquí l'obra titulada *Altered beast*, que homenatja el videojoc d'Arcade de 1988–, les sèries –un altre dels quadres es titula, *Sunnydale*, com la ciutat fictícia de Califòrnia on es desenvolupa la trama de la sèrie de televisió *Buffy, la caçavampirs*–, les pel·lícules japoneses –*Roujin Z*, del realitzador japonès Katsuhiro Otomo, n'és un altre dels títols– o les cançons populars, i com la ironia, la mentida o el sarcasme es basen, precisament, en una relectura de l'espiritu romàntic a través del prisma i la revisió estètica del segle XXI.

Les 24 obres *Lieder* estan realitzades sobre llenç, amb diferents tècniques com l'oli, acrílic i oli, esmalts acrílic (6), vinílic (8), vinílic i esprai, gesso, acrílic i pintura daurada, gesso i vinílic, esmalts acrílic i pastel, acrílic i pintura platejada, acrílic i gesso, acrílic, gesso i pintura al tremp, varietat que ens mostra un domini de la tècnica i un ric món plàstic basat en l'experimentació i en el joc de textures, d'empastaments i lluentors de la superfície del llenç amb l'ús de monocromies o diferents gammes de vius colors.

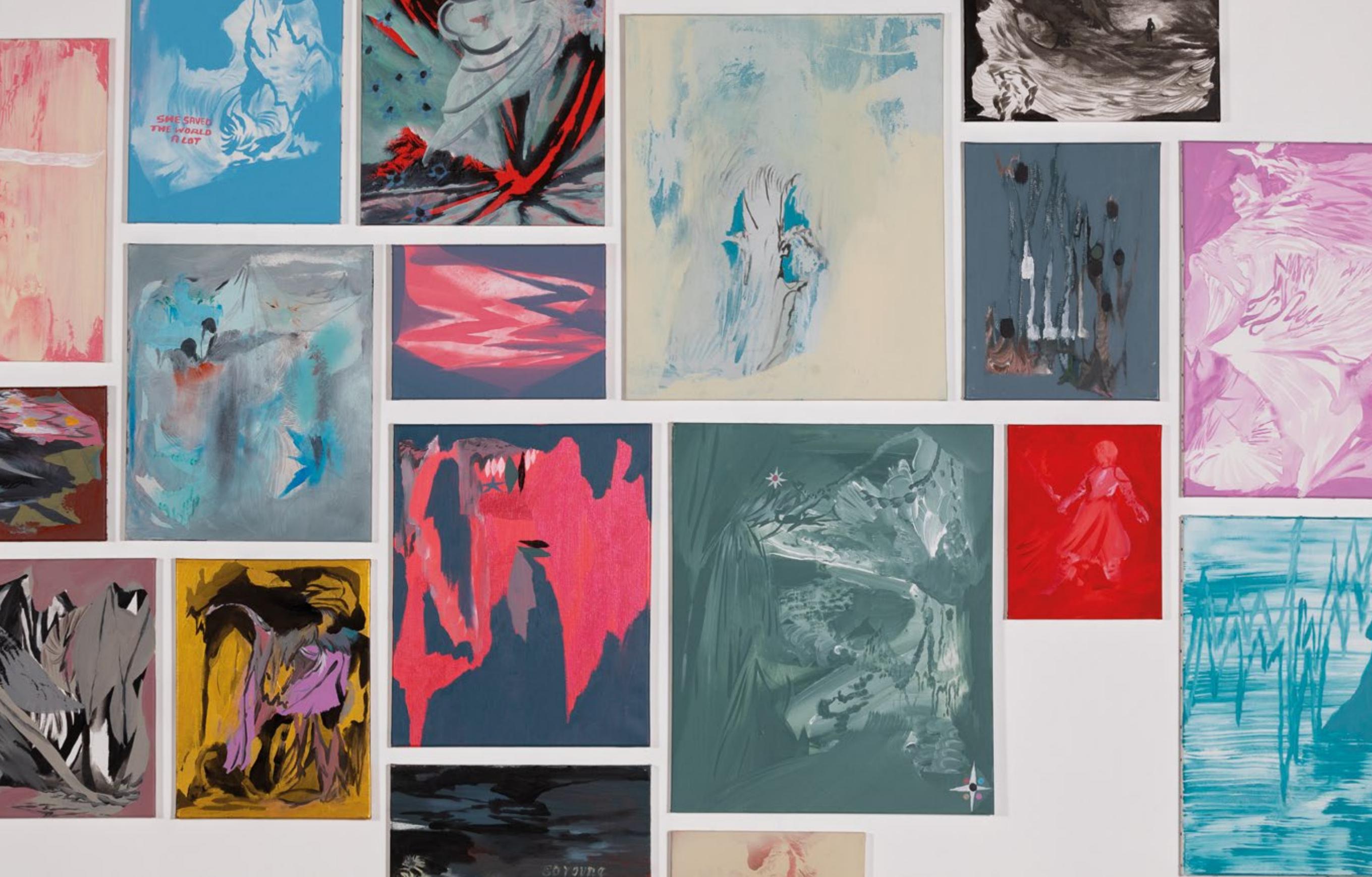
79

També escriu paraules dins de l'obra, com *walkiria* –en referència a la mitologia nòrdica– o pinta figures misterioses, que ofereixen un resultat bell i harmoniós, un conjunt líric, rítmic, melodiós, de composicions dinàmiques, breus i enèrgiques, emocions que l'autor vol transmetre amb la seua poètica *Lieder*.

¹ Eduardo Infante té estudis de Disseny Gràfic Industrial en l'EASD Alcoi i és titulat en el Cicle Superior d'Arts Plàstiques i Disseny per l'Escola d'Art i Superior de Disseny d'Alcoi. En 1997 va fundar amb els artistes Aurelio Ayela, David Delgado i Ester Ferrández, l'«Equipo Gloria», que naix amb l'objectiu d'investigar, promoure i desenvolupar noves formes de dibuix; va arribar a exposar a CALART, a Los Angeles (EUA) en 1997-1998.

Ha fet més de quinze exposicions individuals a Alacant, Sant Sebastià, Bilbao, València, Palma o Barcelona, sent les dues últimes en 2015, "Cotton in Furs" Palau Altea Centre d'Arts i, en 2014, "La mar és més que el cel" Pàrquing Gallery, Alacant. Ha participat en més de quaranta col·lectives tant nacionals com internacionals, com les del 2022, "Bolcats amb La Palma", a la Llotja del Peix. Alacant, en 2021, en "Ficcions Compartides" projecte de Rubén Gomez Radioboy, a l'Assecador, del CC Les Cigarreres. Alacant, o en 2020, en "L'assaig abans de l'actuació", projecte de Diana Guijarro, al CC Les Cigarreres. Alacant.

Al llarg de la seua trajectòria ha rebut nombrosos premis, mencions i beques i té obra en importants col·leccions, com l'Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, l'Ajuntament d'Alcoi, la Diputació d'Alacant, el Centre 14, Regidoria de Joventut de l'Ajuntament d'Alacant, l'Ajuntament de Sant Joan d'Alacant, l'Ajuntament d'Aspe, la Diputació de Barcelona, la Col·lecció Ars Citerior, l'Addaya Col·lecció, l'Arxiu de Poesia Experimental de la Diputació de Badajoz i la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana.



Eduardo Infante, Flors y centelles. Lieder

Pilar Tébar

En esta ocasión nos encontramos ante un conjunto de obras firmadas por el artista nacido en Girona, en 1973, pero afincado en Alicante desde bien pequeño, Eduardo Infante Alberola¹. He de confesar que, a pesar de conocernos –por vecindad y amistad familiar– desde la más tierna infancia, es la primera vez que me enfrento al papel en blanco para escribir sobre su producción. Ya pueden intuir el compromiso

que siento al redactar este texto sobre *Flores y centellas. Lieder*, obras adquiridas por la Generalitat Valenciana para la –cada vez más importante– *Colecció d'art Contemporani*, en su ya quinta edición.

Flores y Centellas. Lieder, es un conjunto de 24 piezas realizadas entre 2017 y 2020, en diferentes técnicas, pero que conforman un ciclo pictórico completo. Las medidas son variables. La obra de mayor tamaño tiene 60 x 49 cm y la menor, 24 x 33 cm, pero la mayoría de los cuadros tienen un tamaño de 40 x 30 cm.

Denominadas genéricamente como *lieder*, palabra que hace referencia al término dado en la historia de la música clásica a canciones líricas breves, que están compuestas por pequeños poemas –como estos pequeños formatos plásticos–, a los que se les escribe música y que interpreta un solista acompañado generalmente al piano. A pesar de surgir durante el clasicismo, tienen su etapa álgida en torno al romanticismo alemán, cuando poemas de Goethe, Schiller, Brentano, Arnim, Rückert, o Heine, son brillantemente musicados por Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler o Richard Strauss. Eduardo Infante titula *Winterreise. –Viaje de invierno*–, a muchas de estas obras, como el ciclo de *lieder* compuesto por Franz Schubert (Viena, 1797 – 1828) inspirado en los poemas de Wilhelm Müller (Dessau, 1794 – 1827). Este *Winterreise* está compuesto a lo largo de un año, el último de la vida del compositor, y recién

fallecido el poeta, en el que se acerca psicológicamente a iconos del romanticismo como pueden ser el pictórico de Friedrich, o el filosófico de Schopenhauer. También encontramos referencias en los títulos al poeta lírico alemán del romanticismo, Friedrich Hölderlin y a su *Götterdämmerung*, ópera de Richard Wagner.

Es importante reseñar, según nos indica su autor, que estas obras *lieder* de pequeño formato, constituyen la línea central y principal del trabajo que ha ido desarrollando durante los últimos años. Al mismo tiempo, considera que son, por una parte, “obras troncales”, puesto que todas las subseries y desarrollos posteriores nacen y parten de estas pequeñas obras *lieder* realizadas bajo la influencia del romanticismo, en cualquiera de sus manifestaciones literaria, artística filosófica, musical, etc. Y, por otro lado, indica que son “un ciclo” en cuanto que están representados todos los intereses, todas las investigaciones y muchas de sus conclusiones estéticas. Por lo tanto, podemos afirmar que estamos ante una serie principal en la producción plástica de Infante Alberola inspirada en su estudio e investigaciones sobre el romanticismo.

83 Dentro de su ideario plástico, nuestro artista reflexiona sobre dos de los momentos más inquietantes de la historia de la pintura, el romanticismo y el posterior simbolismo, con origen en los nazarenos y prerrafaelistas. Son dos movimientos de clara ruptura con las etapas anteriores, con el predominio de la libertad creativa, la investigación y la experimentación artística, poética y musical, esa misma que encontramos en los *lieder* que conforman estas *Flores y centellas*. Estos dos movimientos son puntos de partida de las corrientes de vanguardia. Arte y poesía, literatos y artistas se reúnen, se inspiran y caminan de la mano. La exaltación de la libertad del hombre, del predominio de los sentimientos por encima de la razón, el drama romántico, lo exótico y lo extravagante, serán temas de conversación en las numerosas tertulias en las que frecuentan los creadores. Literatos como Goethe, Víctor Hugo, Edgár Allan Poe, o los españoles Gustavo Adolfo Bécquer o Espronceda, junto a pintores como el solitario Friedrich, Füssli, Ingres, Gros, Turner o Delacroix –entre otros–, dan paso al simbolismo, a poetas como Baudelaire –considerado el primer crítico de arte–, el Conde de Lautréamont, Mallarmé, o Rimbaud y a pintores como Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavanne, Odilon Redon o los escultores Rodin, Arístides Maillol o Medardo Rosso, artistas todos que, con identidad propia, serán la inspiración para el modernismo, el impresionismo o el surrealismo.

En este conjunto *lieder* titulado Flores y centellas, que nace de estas tendencias que auguran la modernidad, el autor reflexiona sobre lo que significa para él el concepto de *ficción* y todas las libertades creativas que pueden expresarse a través del lenguaje, del cómic, los videojuegos, —de ahí la obra titulada *Altered beast*, que homenajea al videojuego de arcade de 1988—, las series —otro de los cuadros se titula, *Sunnydale*, como la ciudad ficticia de California donde se desarrolla la trama de la serie de televisión *Buffy, la cazavampiros*—, las películas japonesas —*Roujin Z*, del realizador japonés Katsuhiro Otomo es otro de los títulos—, o las canciones populares, y cómo la ironía, la mentira o el sarcasmo se basan, precisamente, en una relectura del espíritu romántico a través del prisma y la revisión estética del siglo XXI.

Las 24 obras *lieder* están realizadas sobre lienzo, con diferentes técnicas como el óleo, acrílico y óleo, esmalte acrílico (6), vinílico (8), vinílico y spray, gesso, acrílico y pintura dorada, gesso y vinílico, esmalte acrílico y pastel, acrílico y pintura plateada, acrílico y gesso, acrílico, gesso y témpora, lo que nos muestra un dominio de la técnica y un rico mundo plástico basado en la experimentación y en el juego de texturas, de empastes y brillos de la superficie del lienzo con el empleo de monocromias o distintas gamas de vivos colores. También escribe palabras dentro de la obra, como *walkiria* —en referencia a la mitología nórdica—, o pinta figuras misteriosas ofreciendo un resultado bello y armonioso, un conjunto lírico, rítmico, melodioso, de composiciones dinámicas, breves y energéticas, emociones que el autor quiere transmitir con su poética *lieder*.

¹Eduardo Infante tiene estudios de Diseño Gráfico-Industrial en la EASD Alcoy y es titulado en el Ciclo Superior de Artes Plásticas y Diseño por la Escola d'Art i Superior de Disseny d'Alcoi. En 1997 fundó con los artistas Aurelio Ayela, David Delgado y Ester Ferrández, el «Equipo Gloria», que nace con el objetivo de investigar, promover y desarrollar nuevas formas de dibujo, llegando a exponer en CALART, en Los Ángeles (USA) en 1997-1998.

Ha realizado más de quince exposiciones individuales en Alicante, San Sebastián, Bilbao, Valencia, Palma de Mallorca o Barcelona, siendo las dos últimas en 2015, "Cotton in Furs" Palau Altea Centre d'Arts y, en 2014, "El mar es más que el cielo" Parking Gallery. Alicante. Ha participado en más de cuarenta colectivas tanto nacionales, como internacionales, como las del 2022, "Volcados con La Palma", en la Lonja del Pescado. Alicante, en 2021, en "Ficciones Compartidas" proyecto de Rubén Gómez Radioboy, en el Secadero, del CC las Cigarreras. Alicante, o en 2020, en "El ensayo antes de la actuación", proyecto de Diana Guijarro, en el CC las Cigarreras, Alicante.

A lo largo de su trayectoria ha recibido numerosos premios, menciones y becas y tiene obra en importantes colecciones, como el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, el Ayuntamiento de Alcoy, la Diputación de Alicante, el Centro 14, Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Alicante, el Ayuntamiento de San Juan, el Ayuntamiento de Aspe, la Diputación de Barcelona, la Colección Ars Citerior, la Addaya Col·lecció, el Archivo de Poesía Experimental de la Diputación de Badajoz y la Colección de Arte Contemporáneo de la Generalitat Valenciana.



Eduardo Infante, Flowers and sparks. Lieder

Pilar Tébar

On this occasion we find ourselves before a set of works signed by the artist born in Girona in 1973, but who has lived in Alicante since he was very young: Eduardo Infante Alberola¹. I have to confess that, despite knowing each other—through neighborhood and family friendship—since our earliest childhood, it is the first time that I am faced with a blank paper to write about his work. You may already intuit

86 the commitment I feel upon writing this text on *Flores y centellas. Lieder*, artworks acquired by the Valencia regional government or Generalitat Valenciana for the increasingly important *Colecció d'art Contemporani* (Contemporary Art Collection), in its fifth edition.

Flores y Centellas. Lieder, is a set of 24 pieces made between 2017 and 2020 using different techniques, but which make up a complete pictorial series. The dimensions vary. The biggest work is 60 × 49 cm and the smallest 24 × 33 cm, but most paintings are 40 × 30 cm.

Generically they are referred to as *Lieder*, a word which in turn refers to the term given in the history of classical music to short lyrical songs made up of small poems such as these small plastic formats, for which music is written and performed by a soloist generally accompanied by a piano. Despite emerging during the classical era, they peaked around German Romanticism, when poems by Goethe, Schiller, Brentano, Arnim, Rückert, and Heine were brilliantly set to music by Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler and Richard Strauss. Eduardo Infante gives the title *Winterreise* (*Winter Journey*) to many of these works, such as the series of *Lieder* composed by Franz Schubert (Vienna, 1797–1828) inspired by the poems of Wilhelm Müller (Dessau, 1794–1827). This *Winterreise* was composed over a year, the last in

the composer's life, and with the poet recently deceased, in which he psychologically approaches icons of Romanticism such as Friedrich's pictorial one or Schopenhauer's philosophical one. We can also find references in the titles from the German lyrical poet of Romanticism, Friedrich Hölderlin and his *Götterdämmerung*, an opera by Richard Wagner.

It is important to point out, as the artist tells us, that these small format *Lieder* works constitute the central and main line of the work he has been carrying out in recent years. At the same time, he considers that they are, on the one hand, "core works", since all of the subseries and later developments are based on and begin from these small *Lieder* works made under the influence of Romanticism, in any of its literary, artistic, philosophical, musical, etc. manifestations; and, on the other hand, he indicates that they are "a series" insofar as all the interests, all the research and many of his aesthetic conclusions are represented. Hence, we can state that this is a major series in Infante Alberola's plastic production, inspired by his studies and research into Romanticism.

87 Within his plastic ideology, the artist reflects on two of the most disturbing moments in the history of painting: Romanticism and the subsequent symbolism, originating in the Nazarenes and Pre-Raphaelites. They are two movements that made a clear break from the previous stages, with the predominance of creative freedom, research and artistic, poetic and musical experimentation, the same kind that we find in the *Lieder* that make up these *flowers and sparks*. These two movements were starting points for the avant-garde waves. Art and poetry, writers and artists met, inspired each other and took a common path. Exaltation of the freedom of man, of the predominance of feelings over reason, romantic drama, the exotic and the extravagant, were all topics of conversation in the numerous gatherings that the creators frequented. Literati such as Goethe, Víctor Hugo, Edgar Allan Poe and the Spaniards Gustavo Adolfo Bécquer and Espronceda, together with painters such as the solitary Friedrich, Füssli, Ingres, Gros, Turner, Delacroix and more, gave way to symbolism, to poets such as Baudelaire (considered to be the first art critic), the Count de Lautréamont, Mallarmé, and Rimbaud, and painters like Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavanne, Odilon Redon, the sculptors Rodin, Aristides Maillol and Medardo Rosso; all artists who, with their own identity, were to be an inspiration for Modernism, Impressionism and Surrealism.

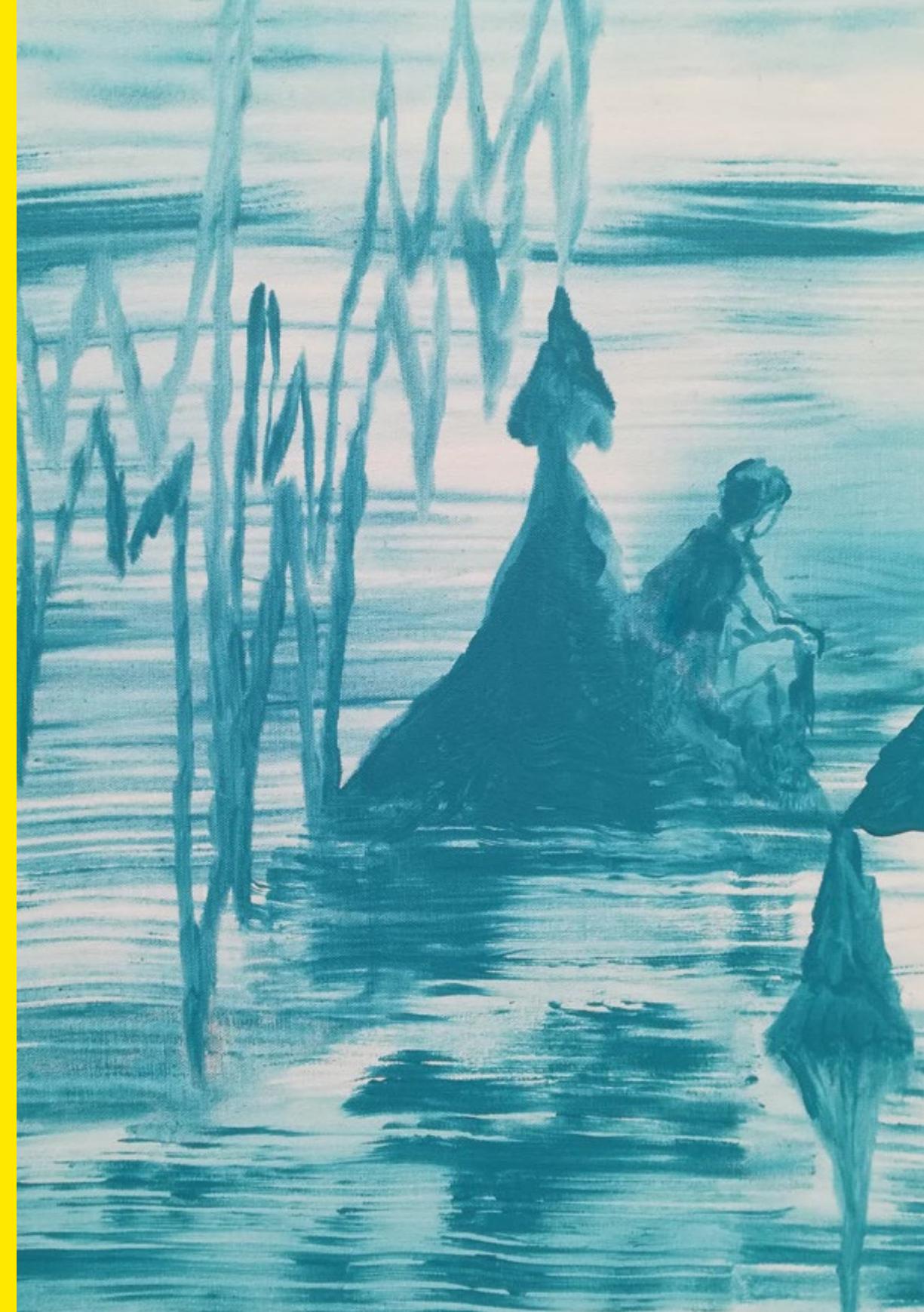
In this *lieder* set entitled *Flores y centellas*, born out of these trends that predicted modernity, the creator reflects on what the concept of *fiction* means to him and all of the creative freedoms that can be expressed through language, comics, video games (hence the work entitled *Altered beast*, which pays tribute to the 1988 arcade video game), series (with another of the paintings entitled *Sunnydale*, like the fictional city in California where the plot of the television series *Buffy the Vampire Slayer* takes place), Japanese movies (*Roujin-Z*, by the Japanese director Katsuhiro Otomo, is another of the titles), popular songs, and how irony, lies or sarcasm are based, precisely, on a re-interpretation of the romantic spirit through the prism and aesthetic revision of the 21st century.

The 24 *lieder* works are made on canvas, with different techniques such as oil, acrylic with oil, acrylic enamel (6), vinyl (8), vinyl with spray, gesso, acrylic and gold paint, gesso and vinyl, acrylic enamel with pastel, acrylic with silver paint, acrylic and gesso, acrylic, gesso and tempera, showing us a mastery of the technique and a rich plastic world based on experimentation and the play of textures, *impasto* and glosses on the canvas surface with the use of monochrome or different ranges of bright colours. He also writes words inside the artwork, such as *walkiria* (*Valkyrie*) in reference to Nordic mythology, or else he paints mysterious figures to give a beautiful, harmonious result; a lyrical, rhythmic, melodious set of dynamic, brief and energetic compositions; emotions that the creator wishes to convey with his *lieder* poetry.

¹Eduardo Infante has studies in Graphic-Industrial Design at the EASD in Alcoy and is a graduate of the Superior Cycle of Plastic Arts and Design through the Alcoy Higher School of Design (Escola d'Art i Superior de Disseny d'Alcoi). In 1997, together with the artists Aurelio Ayela, David Delgado and Ester Ferrández, he founded the "Gloria Team", which was launched with the aim of researching, promoting and developing new forms of drawing, finally exhibiting at CALART in Los Angeles (USA) in 1997-1998.

He has held more than fifteen individual exhibitions in Alicante, San Sebastián, Bilbao, Valencia, Palma de Mallorca and Barcelona, the latter two in 2015, "Cotton in Furs" at the Altea Centre d'Arts and, in 2014, "El mar es más que el cielo" ("The sea is more than the sky") in the Parking Gallery, Alicante. He has taken part in over forty national and international collectives, such as the ones in 2022, "Volcados con La Palma" ("Committed to La Palma"), in the Lonja de Pescado (Fish Market) in Alicante in 2021, ("Ficciones Compartidas") "Shared Fictions", a project by Rubén Gómez Radioboy, in El Secadero, at the Las Cigarreras cultural centre, Alicante, and in 2020, "El ensayo antes de la actuación" ("The rehearsal before the performance"), a project by Diana Guijarro, at the las Cigarreras cultural centre in Alicante.

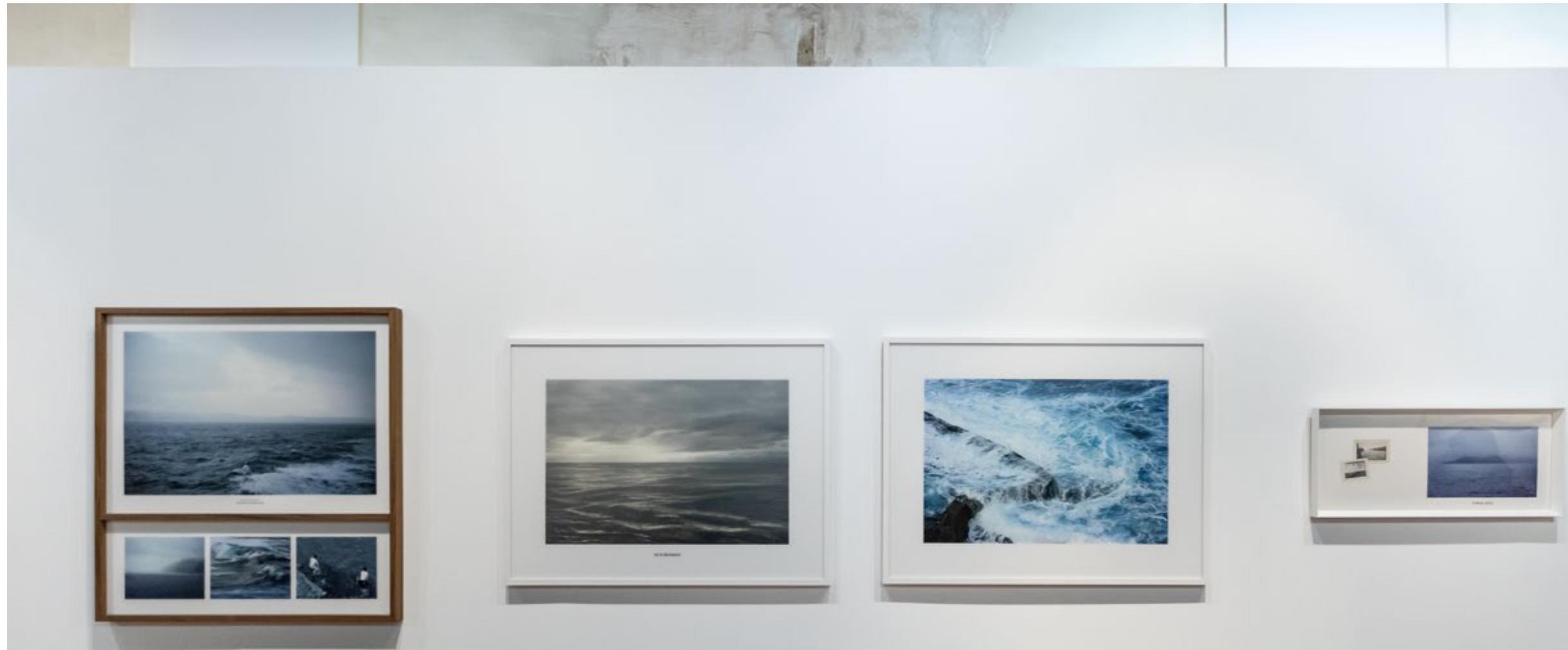
Throughout his career he has received numerous awards, mentions and scholarships and has artworks in important collections such as the Juan Gil-Albert Institute of Alicante Culture, the Alcoy City Hall, the Alicante Provincial Council, Centro 14, the Regional Department of Youth of Alicante City Council, San Juan City Council, Aspe City Council, Barcelona Provincial Council, the Ars Citerior Collection, the Addaya Collection, Badajoz Provincial Council's Experimental Poetry Archive and the Valencia Regional Government or Generalitat's Contemporary Art Collection.



La noche ártica. 2016–2017

Fotografia. Impressió tints pigmentades // 110 x 115 cm; 2 unitats de 90 x 110 cm c.u; 43 x 90 cm

Geles Mit (Castelló, 1969)



90



L'experiència del paisatge

Paloma Palau

Geles Mit desenvolupa els seus projectes amb la mirada que transcendeix la poètica de les relacions visuals. La fotografia com una forma de pensament visual i d'indagació, una manera d'extraure i comprovar idees. El paisatge contemporani concebut com a temps, en el qual la seua essència s'aprecia únicament a través del canvi i la transformació. La paraula 'paisatge' remet a un sentit de canvi i evolució.

- 93 Les seues estratègies narratives apel·len a l'emoció, i reconeix en la poètica del paisatge analogies que al mateix temps cultiven la paradoxa. Al llarg de la seu trajectòria ha participat en nombroses exposicions individuals i col·lectives. El seu treball ha pogut veure's en fires com ARCO Madrid, Estampa, Arts Libris, Arte Lisboa o Arte Santander. El projecte fotogràfic "La nit àrtica" mostra la idea de paisatge que implica l'associació entre les persones i el lloc. A la sensual i estètica. Ofereix la possibilitat de l'experiència estètica, des del concepte artístic i el bagatge històric, les emocions, les associacions, la identitat i les referències culturals. Cadascuna de les fotografies que configuren la peça i, sobretot, les interrelacions que s'estableixen entre unes imatges i altres, conforment a manera de fotoassaig una narrativa visual. Una argumentació que fomenta les possibilitats de les imatges, i no sols la seu funció de representació. Escenes que mostren una experiència de vida en construcció. Des del concepte d'experiència "tant la semblança com la diferència entre una experiència en sentit estrict, i una experiència estètica, a causa d'un èmfasi específic. La primera té una certa qualitat estètica; d'altra manera el seu material no es completaria en una experiència senzilla i coherent. No és possible dividir en una experiència vital, els vessants pràctic, emocional i intel·lectual i confrontar les propietats d'un amb les característiques dels altres. La fase emocional

lliça les parts en un tot; "intel·lectual" simplement denomina el fet que l'experiència té un significat; "pràctic" indica que l'òrganisme està en interacció amb els esdeveniments i objectes que l'envolten" (Dewey, 2008). El paisatge de Geles Mit és una metàfora del descobriment. Les seues fotografies són reflex de l'experimentació i la recerca, i el desig de ser "més imaginatus, que els nostres pensaments siguin més clars, més frescos i més eteris, com el nostre cel; els nostres coneixements més amplis, com les nostres prades; el nostre intel·lecte, en termes generals, d'una escala major, com els nostres trons, els nostres llamps, els nostres rius, muntanyes i boscos; i fins i tot que els nostres cors es corresponguen en amplitud, profunditat i grandesa amb les nostres mars interiors" (Thoreau, 2010). Inspira a reflexionar sobre l'extraordinari, mostra una mirada més enllà de la superfície, en què aprecia els processos que donen forma a l'existència.

La mirada des del punt de vista del viatge, conceptes lligats al turista i al viatger.

Dels dos hi ha abundant literatura que distingeix entre tipus de mirades i viatges. L'origen d'aquesta diferenciació va ser la popularització de l'oci que des del segle XIX es va anar expandint cap a una categoria de turista de la qual els viatgers aspiren a diferenciar-se. Actualment, qualsevol pot ser turista però resulta més complicat ser viatger, les diferències són matisos, segons l'opinió de Carmelo Vega "[...] el turisme és tan sols una variant contemporània del viatge i que, per tant, aquestes categoritzacions distintives no tenen sentit" (Vega, 2011). En termes generals, un turista atresora a través de la fotografia moments i acumula presents, pensant en el futur immediat. El viatger s'enamora del lloc que visita i potser els records són més simbòlics. D'altra banda, els turistes semblen estar més interessats a demostrar que van assistir al lloc que a viure l'experiència. Encara que la paradoxa d'aquesta conquesta és que, en aqueix mateix instant, aqueix moment ja és un altre. La imatge que prova el protagonisme de l'esdeveniment és el testimoniatge gràfic que hi participem. Aquesta mirada disposada per a atrapar un instant que capta la nostra atenció es manifesta intensament quan viatgem, però també en descobrir una cosa nova. Contemplant l'estètic "no com un contrapès de la funcionalitat social de l'art sinó com la seu pedra de toc. L'art és tant més eficaç socialment, com més autònom és i com més autonomia modal produeix." (Dewey, 2008)

El paisatge en l'obra de Mit és una integració i harmonia amb l'art, amb els recursos que li ofereix la geografia natural i amb les proporcions en l'espai. L'artista demostra



amb les seues obres una disposició i sensibilitat per a veure i sentir. Saramago (2017) sabia que el paisatge és "un estat de l'ànima", la qual cosa vol dir que "la impressió causada per la contemplació d'un paisatge sempre dependrà de les variacions temperamentals i de l'humor jovial o atrabiliari que actuen en el nostre interior en el precís moment en què el tinguem davant dels ulls" (Urroz, 2021). Mit esmicola la vivència en imatges que sorgéixen de l'experiència. Treca les preconcepcions ordinàries per estimular l'energia que requereix una experiència estètica. I se situa des de la percepció i el plaer sensorial. Reconstrueix el relat oferint una visió espiritual de l'entorn que l'envolta i del qual inevitablement s'apropia.

REFERÈNCIES

- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
Saramago, J. (2017). *Las Pequeñas Memorias* [The Little Memories]. Debolsillo.
Urroz Kanán, R. (2021). "El sentido del viaje y el paisaje en Saramago", *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografía*, vol. 56, núm. 116, p. 3-18.
Thoreau, H. (2010). *Caminar*. Árdora Exprés.
Vega, C. (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid: Cátedra.



96 GELES MIT



La experiencia del paisaje

Paloma Palau

Geles Mit desarrolla sus proyectos con la mirada que trasciende la poética de las relaciones visuales. La fotografía como una forma de pensamiento visual y de indagación, un modo de extraer y comprobar ideas. El paisaje contemporáneo concebido como tiempo, en el que su esencia se aprecia únicamente a través del cambio y la transformación. La palabra 'paisaje' remite a un sentido de cambio y evolución. Sus estrategias narrativas apelan a la emoción, reconociendo en la poética del paisaje analogías que al mismo tiempo cultivan la paradoja. A lo largo de su trayectoria ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Su trabajo ha podido verse en ferias como ARCO Madrid, Estampa, Arts Libris, Arte Lisboa o Arte Santander. El proyecto fotográfico "La noche ártica" muestra la idea de paisaje que implica la asociación entre las personas y el lugar. A lo sensual y estético. Ofrece la posibilidad de la experiencia estética, desde el concepto artístico y el baúlaje histórico, las emociones, las asociaciones, la identidad y las referencias culturales. Cada una de las fotografías que configuran la pieza y, sobre todo, las interrelaciones que se establecen entre unas imágenes y otras, conforman a modo de Fotoensayo una narrativa visual. Una argumentación que fomenta las posibilidades de las imágenes, y no solo su función de representación. Escenas que muestran una experiencia de vida en construcción. Desde el concepto de experiencia "tanto la semejanza como la diferencia entre una experiencia en sentido estricto, y una experiencia estética, a causa de un énfasis específico. La primera tiene cierta cualidad estética; de otra manera su material no se completaría en una experiencia sencilla y coherente. No es posible dividir en una experiencia vital, lo práctico, lo emocional e intelectual y enfrentar las propiedades de uno con las características

de otros. La fase emocional liga a las partes en un todo; “intelectual” simplemente denomina el hecho de que la experiencia tiene un significado; “práctico” indica que el organismo está en interacción con los acontecimientos y objetos que lo rodean.” (Dewey, 2008) El paisaje de geles Mit es una metáfora del descubrir. Sus fotografías son reflejo de la experimentación y búsqueda y el deseo de ser “más imaginativos, que nuestros pensamientos sean más claros, más frescos y más etéreos, como nuestro cielo; nuestros conocimiento más amplios, como nuestras praderas; nuestro intelecto, en términos generales, de una escala mayor, como nuestros truenos, nuestros relámpagos, nuestros ríos, montañas y bosques; e incluso que nuestros corazones se correspondan en amplitud, profundidad y grandeza con nuestros mares interiores.” (Thoreau, 2010) Inspira a reflexionar acerca de lo extraordinario, muestra una mirada más allá de la superficie, apreciando los procesos que dan forma a la existencia.

La mirada desde el punto de vista del viaje, conceptos ligados al turista y al viajero. De ambos, existe abundante literatura que distingue entre tipos de miradas y viajes. El origen de esta diferenciación fue la popularización del ocio que desde el siglo xix se fue expandiendo hacia una categoría de turista de la que los viajeros aspiran a diferenciarse. Actualmente cualquiera puede ser turista pero resulta más complicado ser viajero, las diferencias son matices, según la opinión de Carmelo Vega “[...] el turismo es tan sólo una variante contemporánea del viaje y que, por tanto, esas categorizaciones distintivas carecen de sentido” (Vega, 2011). En términos generales, un turista atesora a través de la fotografía momentos y acumula presentes, pensando en el futuro inmediato. El viajero se enamora del lugar que visita y quizás los recuerdos son más simbólicos. Por otro lado, los turistas parecen estar más interesados en demostrar que asistieron al lugar que en vivir la experiencia. Aunque la paradoja de esta conquista, es que en ese mismo instante, ese momento ya es otro. La imagen que prueba el protagonismo del acontecimiento, es el testimonio gráfico de que participamos de ello. Esa mirada dispuesta para atrapar un instante que capta nuestra atención se manifiesta intensamente cuando viajamos, pero también al descubrir algo nuevo. Contemplando lo estético “no como un contrapeso de la funcionalidad social del arte sino como su piedra de toque. El arte es tanto más eficaz socialmente cuanto más autónomo es y cuanta más autonomía modal produce.” (Dewey, 2008)

98

El paisaje en la obra de Mit es una integración y armonía con el arte, con los recursos que le ofrece la geografía natural y con las proporciones en el espacio. La artista demuestra con sus obras una disposición y sensibilidad para ver y sentir. Saramago (2017) sabía que el paisaje es “un estado del alma”, lo que quiere decir que “la impresión causada por la contemplación de un paisaje siempre dependerá de las variaciones temperamentales y del humor jovial o atrabiliario que están actuando en nuestro interior en el preciso momento en el que lo tengamos delante de los ojos” (Urroz, 2021). Mit desmenuza la vivencia en imágenes que surgen de la experiencia. Rompe las preconcepciones ordinarias para estimular la energía que requiere una experiencia estética. Y se sitúa desde la percepción y el placer sensorial. Reconstruye el relato, ofreciendo una visión espiritual del entorno que la rodea y del que inevitablemente se apropiá.

99

REFERENCIAS

- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Saramago, J. (2017). *Las Pequeñas Memorias [The Little Memories]*. Debolsillo.
- Urroz Kanán, R. (2021). “El sentido del viaje y el paisaje en Saramago”, *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografía*, vol. 56, núm. 116, p. 3-18.
- Thoreau, H. (2010). *Caminar*. Árdora Exprés.
- Vega, C. (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

The landscape experience

Paloma Palau

Geles Mit carries out her projects with a way of observing that transcends the poetics of visual relationships. She photographs them as a way of visual thinking and inquiry, a means of extracting and testing ideas. Hers is the contemporary landscape conceived as time, in which its essence is appreciated only through change and transformation. The word *landscape* refers to a sense of change and evolution. Her narrative strategies appeal to emotion, recognizing analogies in the poetics of landscape that at the same time cultivate a paradox. Throughout her career she has taken part in numerous individual and collective exhibitions. Her work has been seen at fairs such as ARCO Madrid, Estampa, Arts Libris, Arte Lisboa and Arte Santander. The photographic project "The Arctic Night" shows the idea of landscape that implies an association between people and place. It is sensual and aesthetic. It offers the possibility of an aesthetic experience based on artistic concept and historical baggage, emotions, associations, identity and cultural references. Each of the photographs that make up the piece and, above all, the interrelationships established between some images, make up a visual narrative as a photographic essay. There is a rationale that fosters the possibilities of images, and not only their purpose of representation. There are scenes showing a life experience under construction, based on the concept of experience as "both the similarity and the difference between *one* experience in the strict sense, and an aesthetic experience caused by a specific emphasis. The former has a certain aesthetic quality; otherwise its material would not be complete in a simple, coherent experience. It is not possible to divide the practical, the emotional and the intellectual into a life experience and confront the properties of one with the characteristics of others. The

100



emotional phase binds the parts into a whole; 'intellectual' simply points to the fact that the experience has meaning; 'practical' indicates that the organism is interacting with the events and objects around it." (Dewey, 2008). Geles Mit's landscape is a metaphor of discovery. Her photographs are a reflection of the experimentation, quest and the desire to be "more imaginative, for our thoughts to be clearer, fresher and more ethereal, like our sky; our knowledge wider, like our meadows; our intellect, generally speaking, on a larger scale, like our thunder, our lightning, our rivers, mountains and forests; and even for our hearts to correspond in breadth, depth and greatness to our inner seas" (Thoreau, 2010). She gives inspiration to reflect upon the extraordinary, showing us a way of looking beyond the surface, appreciating the processes that shape existence.

It is a way of looking from the point of view of a journey; concepts linked to the tourist and the traveller. There is abundant literature on both, distinguishing between types of perspectives and journeys. This differentiation originated in the popularization of leisure that has been expanding since the 19th century into a category of tourism which travellers aspire to differentiate themselves from. Anyone can be a tourist today, but it is more complicated to be a traveller; the differences are nuances in Carmelo Vega's opinion "[...] tourism is just a contemporary variant of travel and, therefore, these distinctive categorizations are meaningless" (Vega, 2011). In general terms, a tourist uses photography to treasure moments and accumulates them, thinking about the immediate future. The traveller falls in love with the place they are visiting and perhaps the memories are more symbolic. On the other hand, tourists seem to be more interested in showing that they have been to the place than in living through the experience. However, the paradox of such a conquest is that at that very moment, that moment already becomes another. The image proving one's part in the event is the graphic evidence that we took part in it. That way of observing ready to capture an instant that in turn captures our attention is manifested intensely when we travel, but also when discovering something new. It is contemplating the aesthetic "not as a counterweight to the social functionality of art but as its touchstone. Art is all the more socially effective the more autonomous it is and the more modal autonomy it produces." (Dewey, 2008).

The landscape in Mit's work provides integration and harmony with art, with the resources offered by natural geography and the proportions in space. With

her work, the artist demonstrates a willingness and sensitivity to see and feel. Saramago (2017) knew that the landscape is "a state of the soul", meaning that "the impression caused by contemplation of a landscape will always depend on the temperamental variations and the jovial or melancholic mood acting inside us at the precise moment when it is in front of our eyes" (Urroz, 2021). Mit breaks down the experience lived through into images that arise from the experience. She breaks up ordinary preconceptions so as to stimulate the energy required by an aesthetic experience. And she positions herself based on perception and sensory pleasure. She reconstructs the narrative, providing a spiritual view of the environment around her and which she inevitably appropriates.

REFERENCES

- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia. (Art as experience)*. Paidós.
 Saramago, J. (2017). *Las Pequeñas Memorias (Small Memories)*, Debolsillo.
 Urroz Kanán, R. (2021). "El sentido del viaje y el paisaje en Saramago", *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografía*, vol. 56, núm. 116, p. 3-18.
 Thoreau, H. (2010). *Caminar (Walking)*. Ardora Exprés.
 Vega, C. (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*, Madrid: Cátedra.

Ventilador (tercer movimiento)
i Ventilador (cuarto movimiento). 2009

Carbó, grafit, llapis de color i pastís sobre paper // 2 unitats de 110 x 250 cm c/u

Joan Sebastián (Rocafort, 1962)



104





La imatge persistent

Álvaro de los Ángeles

107

L'aparició de les micropolítiques en l'art va coincidir amb la finalitat dels grans relats en la història i en la societat. Amb la pulsió recarregada de la novetat, el fins llavors titllat de superflu o insignificant, i sens dubte d'abast minoritari, va adquirir la importància del que sap que acabaria ocupant un buit a mida en la història, com encaixat en un estoig exquisit. Es pot tindre la temptació de pensar que l'art és només la superfície de les coses, la cara vista d'un procés en el qual aquest intueix el que està passant, però on no pot o no li permeten intervindre. No obstant això, continua sent un espai (un ofici fins i tot) de resistència, la màxima del qual és aconseguir filtrar qualsevol qüestió a través del cos de qui el fa. A causa d'aquest procés profund i lent, el de traspassar pell, ossos o òrgans i encarnar-se en obra o acció, l'art només pot activar una porció diminuta de la societat, que haurà d'estar disposada a deixar-se travessar —cos a cos— pels assumptes més radicals i oportuns, encara que no els hi parlen directament. Aquesta particularitat és determinant en la distància existent, segurament insalvable, entre art i societat.

La historiadora de l'art Pamela M. Lee ha definit el concepte «cronofòbia» en termes de resistència cultural davant del temps: «L'art dels seixanta [...] va generar una concepció del temps que denomine "cronofòbica", neologisme que suggerix un marcat temor al temporal. L'impuls cronofòbic transcendeix moviments, mitjans i gèneres i dona nom a una insistent lluita amb el temps, la voluntat d'artistes i crítics de dominar el seu transcurs, de detindre la seua acceleració o de donar forma a les seues condicions canviants.»¹ D'acord amb la seua teoria, va haver-hi en la dècada de 1960 una sèrie d'artistes obsessionats amb la noció de temps que es van resistir a utilitzar la tecnologia com a mitjà, «en conjunció amb dos canvis

culturals indissociables entre si després de la Segona Guerra Mundial: d'una banda, la suposada decadència de l'Era de la Màquina i, de l'altra, la simultània arribada de les tecnologies informàtiques».² Per a Lee, «tant si es liquida com si se celebra, tant si s'accelera com si s'alenteix, el temps s'entén com una "resta irracional" (un "residu irracional"), i n'hi va haver qui va tractar incessantment de transformar i controlar els seus moviments i la seu trajectòria en els seixanta».³ Perquè «els anys seixanta són infinitis. Encara hi vivim immersos. No és només una qüestió de balanç històric [...] Els seixanta són infinitis més aviat per portar a escena la infinitud com a fenomen cultural».⁴

Entre altres exemples, Lee analitza la pintura conceptual i cronofòbica d'On Kawara. Com una línia de fugà dins d'aquesta cronologia d'infinitud iniciada en els anys seixanta, el treball de Joan Sebastián sorgeix i s'assenta, encaixa. En l'última de les seues sèries, titulada *Captures* (2018-2020), l'artista ha reunit una selecció d'obres d'art referencials, com una col·lecció particular conformada a partir de les captures de pantalla de pàgines web de galeries o arxius on aquestes poden consultar-se. Entre 108 aquestes hi ha *July 20, 1969, «Man walks on Moon»*, de la sèrie *Today*, així com un telegràma i una postal d'*I'm still alive*, totes de Kawara. També el dibuix senzill d'un teclat d'ordinador. L'aspecte rellevant d'aquesta sèrie és comprovar com J. Sebastián dibuixa no sols les obres que admira, sinó els suports digitals usats, les pàgines web on les obres estan allotjades. Dibuixar amb deteniment qualsevol referent és fer-lo passar per un trànsit que va del cervell a la vista i d'aquesta a la mà, des d'on torna de nou a la vista i al cervell, però convertit ja en obra. És a dir, la imatge travessa el cos de qui la fa i esdevé de nou una imatge altra per a qui l'observa.

Analitzat en perspectiva, el treball de J. Sebastián és una continuada recerca de paralització del temps (d'observació, d'espera, de pensament) o dels objectes mesuradors d'aquest temps. En fer-ho, construeix un límit temporal que ja no pot regir-se per tals mesuradors, diuem-ne tècnics o tecnològics, sinó per l'actitud davant d'una nova manera de sentir-lo; és a dir, una experiència derivada del *kairós* davant de la interposada del *kronos*. En dibuixar cada mínim detall amb excel·lència, buscant una representació mimètica de l'objecte, però incloent-hi la traducció que imposa el dibuix a través dels materials utilitzats (grafit, llapis de color, pastel), la imatge es filtra a través d'ell i ix a l'encontre de qui l'observa. Com a espectadors, no contemplen únicament l'escena, l'objecte, el fragment, sinó un procés més ampli que

inclou les fases d'observació; la captura de la imatge fotogràfica; la seua transposició proporcionada i encaixada en el paper; la delicada factura de les seues formes i els matisos entre el negre i el gris més clar; els pensaments de l'artista i els nostres a través de la mirada atenta. A causa d'aquesta sèrie d'experiències, qualsevol objecte, des d'un sudoku a una reixeta de respiració, de la pàgina manuscrita de l'Ulyses a un exemplar depositat en una biblioteca, un rellotge digital o un ventilador, culmina el pas transcendental existent entre el micropolític i el relat col·lectiu.

Els dos dibuixos *Ventilador (tercer i quart moviment)*, pertanyents a la sèrie *Sala d'espera*, convoquen diversos aspectes relacionats amb l'observació detallada, amb el ritme pausat i amb el que és sonor. Els moviments tercer i quart ens fan pensar en una composició musical, però també en les velocitats de la màquina «que mou l'aire». En evolucionar des del primer al quart, incorporem la velocitat i el so al dibuix estàtic i, en aparença, també mut. Quan Eric Hobsbawm explica el «doble fracàs de les avantguardes» i es refereix al fet que «la història de les avantguardes visuals del segle XX és la lluita contra l'obsolescència tecnològica»,⁵ obri el camp de l'anàlisi estètica i accepta 109 que objectes banals, insignificants, a penes constatables, puguen convertir-se en referències temàtiques protagonistes. El mitjà no és missatge, necessàriament, però afectarà sempre la manera com rebem aquest missatge. És per això que la tasca que Joan Sebastián s'obstina a repetir, per la qual qualsevol objecte observat siga també viscut, experimentat, fet propi, allunyat de l'obsolescència tecnològica i acostat a la pulsió del dibuix primigeni, siga una labor de resistència. Aquesta, no ho és només perquè es mantinga ferma davant del pas accelerat dels esdeveniments, sinó també perquè esquinça un paper; li atorga a la porositat del material una importància essencial que contrasta, lluita i venç les superfícies polides i evanescents pròpies de la societat líquida. En aquest acte de resistència, la particularitat esdevé generalitat i la mirada individual es troba, cara a cara, amb la col·lectivitat.

¹ Lee, Pamela M.: *Cronofobia. Sobre el tiempo en el arte de los años 60*. CENDEAC, Conselleria d'Educació i Cultura, Institut d'Indústries Culturals i de les Arts de la Regió de Múrcia, 2020, p. 43.

² Ibíd., p. 17.

³ Ibíd., p. 75.

⁴ Ibíd., p. 343.

⁵ Hobsbawm, Eric: *A la zaga. Decadència y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2009.

La imagen persistente

Álvaro de los Ángeles

110

La aparición de las micropolíticas en el arte coincidió con el fin de los grandes relatos en la historia y en la sociedad. Con la pulsión recargada de la novedad, lo hasta entonces tildado de superfluo o insignificante, y sin duda de alcance minoritario, adquirió la importancia de aquello que sabe que acabaría ocupando un hueco a medida en la historia, como encajado en un estuche exquisito. Se puede tener la tentación de pensar que el arte es solo la superficie de las cosas, la cara vista de un proceso en el que este intuye lo que está pasando, pero donde no puede o no le permiten intervenir. Sin embargo, sigue siendo un espacio (un oficio incluso) de resistencia, cuya máxima es conseguir filtrar cualquier cuestión a través del cuerpo de quien lo hace. Debido a este proceso profundo y lento, el de traspasar piel, huesos u órganos y encarnarse en obra o acción, el arte solo puede activar a una porción diminuta de la sociedad, que deberá estar dispuesta a dejarse atravesar –cuerpo a cuerpo– por los asuntos más radicales y oportunos, aunque no le hablen directamente a sí. Esta particularidad es determinante en la distancia existente, seguramente insalvable, entre arte y sociedad.

La historiadora del arte Pamela M. Lee ha definido el concepto «cronofobia» en términos de resistencia cultural frente al tiempo: «El arte de los sesenta [...] generó una concepción del tiempo que denomino “cronofóbica”, neologismo que sugiere un marcado temor a lo temporal. El impulso cronofóbico trasciende movimientos, medios y géneros y da nombre a una insistente lucha con el tiempo, la voluntad de artistas y críticos de dominar su transcurso, de detener su aceleración o de dar forma a sus condiciones cambiantes.¹ De acuerdo con su teoría, hubo en la década de 1960 una serie de artistas obsesionados con la noción de tiempo que se



resistieron a emplear la tecnología como medio, «en conjunción con dos cambios culturales indisociables entre sí tras la Segunda Guerra Mundial: por un lado, la supuesta decadencia de la Era de la Máquina y, por otro, la simultánea llegada de las tecnologías informáticas.»² Para Lee, «tanto si se liquida como si se celebra, tanto si se acelera como si se ralentiza, el tiempo se entiende como un “resto irracional” (un “residuo irracional”), y hubo quien trató incesantemente de transformar y controlar sus movimientos y su trayectoria en los sesenta.»³ Porque «los años sesenta son infinitos. Todavía vivimos inmersos en ellos. No es solo una cuestión de balance histórico [...] Los sesenta son infinitos más bien por traer a escena la infinitud como fenómeno cultural.»⁴

Entre otros ejemplos, Lee analiza la pintura conceptual y cronofóbica de On Kawara. Como una línea de fuga dentro de esa cronología de infinitud iniciada en los años sesenta, el trabajo de Joan Sebastián surge y se asienta, encaja. En la última de sus series, titulada *Capturas* (2018-2020), el artista ha reunido una selección de obras de arte referenciales, como una colección particular conformada a partir de los pantallazos de páginas web de galerías o archivos donde estas pueden consultarse. Entre ellas, se encuentra *July 20, 1969, «Man walks on Moon»*, de la serie *Today*, así como un telegrama y una postal de *I'm still alive*, todas de Kawara. También el dibujo sencillo de un teclado de ordenador. El aspecto relevante de esta serie es comprobar cómo J. Sebastián dibuja no solo las obras que admira, sino los soportes digitales empleados, las páginas web donde las obras están hospedadas. Dibujar con detenimiento cualquier referente es hacerlo pasar por un tránsito que va desde el cerebro a la vista y desde esta a la mano, desde donde vuelve de nuevo a la vista y al cerebro, pero convertido ya en obra. Es decir, la imagen atraviesa el cuerpo de quien lo hace y deviene de nuevo una imagen otra para quien la observa.

Analizado en perspectiva, el trabajo de J. Sebastián es una continuada búsqueda de paralización del tiempo (de observación, de espera, de pensamiento) o de los objetos medidores de ese tiempo. Al hacerlo, construye un límite temporal que ya no puede regirse por tales medidores, digamos técnicos o tecnológicos, sino por la actitud frente a una nueva manera de sentirlo; es decir, una experiencia derivada del *kairós* frente a la interpuesta del *kronos*. Al dibujar cada pequeño detalle con excelencia, buscando una representación mimética del objeto pero incluyendo la traducción que impone el dibujo a través de los materiales empleados (grafito,



lápiz de color, pastel), la imagen se filtra a través de él y sale al encuentro de quien la observa. Como espectadores, no contemplamos únicamente la escena, el objeto, el fragmento, sino un proceso más amplio que incluye las fases de observación; la captura de la imagen fotográfica; su trasposición proporcionada y encajada en el papel; la delicada factura de sus formas y los matices entre el negro y el gris más claro; los pensamientos del artista y los nuestros a través de la mirada atenta. Debido a esta serie de experiencias, cualquier objeto, desde un sudoku a una rejilla de respiración, de la página manuscrita del *Ulysses* a un ejemplar depositado en una biblioteca, un reloj digital o un ventilador, culmina el paso trascendental existente entre lo micropolítico y el relato colectivo.

Los dos dibujos *Ventilador (tercer y cuarto movimiento)*, pertenecientes a la serie *Sala de espera*, convocan varios aspectos relacionados con la observación detallada, con el ritmo pausado y con lo sonoro. Los movimientos tercero y cuarto nos hacen pensar en una composición musical, pero también en las velocidades de la máquina «que mueve el aire». Al evolucionar desde el primer al cuarto, incorporamos la velocidad y el sonido al dibujo estático y, en apariencia, también mudo. Cuando Eric Hobsbawm explica el «doble fracaso de las vanguardias» y se refiere a que «la historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica»⁵, abre el campo del análisis estético y acepta que objetos banales, insignificantes, apenas constatables, puedan convertirse en referencias temáticas protagonistas. El medio no es mensaje, necesariamente, pero afectará siempre al modo como recibamos tal mensaje. De ahí que la tarea que Joan Sebastián se empeña en repetir, por la que cualquier objeto observado lo sea también vivido, experimentado, hecho propio, alejado de la obsolescencia tecnológica y acercado a la pulsión del dibujo primigenio, sea una labor de resistencia. Esta, no lo es solo porque se mantenga firme ante el paso acelerado de los acontecimientos, sino también porque rasga un papel; le otorga a la porosidad del material una importancia esencial que contrasta, lucha y vence a las superficies pulidas y evanescentes propias de la sociedad líquida. En ese acto de resistencia, lo particular deviene general y la mirada individual se encuentra, frente a frente, con lo colectivo.

¹ Lee, Pamela M.: *Cronofobia. Sobre el tiempo en el arte de los años 60*, CENDEAC, Consejería de Educación y Cultura, Instituto de Industrias Culturales y de las Artes de la Región de Murcia, 2020, p. 43.

² Ibid., p. 17.

³ Ibid., p. 75.

⁴ Ibid., p. 343.

⁵ Hobsbawm, Eric: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2009.



The lingering image

Álvaro de los Ángeles

The appearance of micropolitics in art coincided with the end of the great tales in history and in society. With the redoubled drive of newness, what until then had been branded as superfluous or insignificant, and without a doubt of minority interest, took on the importance of that which knows it would end up occupying a tailor-made gap in history, as if fitted into an exquisite case. One may be tempted to think that art is only the surface of things, the visible face of a process in which it senses what is happening, but where it cannot or is not allowed to intervene. Nevertheless, it continues to be a space (even a profession) for resistance, whose maxim is to be able to filter any topic through the body of whoever is creating it. Due to this deep and slow process of passing through skin, bones and organs and incarnating itself in a work or action, art can only activate a tiny portion of society, which must be willing to let itself be infiltrated –body to body– by the more radical and relevant issues, even if they do not speak directly to oneself. This peculiarity is decisive in the surely insurmountable distance that exists between art and society.

Art historian Pamela M. Lee has defined the concept “chronophobia” in terms of cultural resistance against time: “The art of the sixties [...] generated a conception of time that I call ‘chronophobic’, a neologism that suggests a marked fear of the temporal. This chronophobic unease cuts across a variety of movements, mediums and genres, and lends its name to the will of artists and critics to dominate its passage, to halt its acceleration or to lend shape to its shifting conditions.”¹ According to her theory, in the 1960s there was a series of artists obsessed with the notion of time who resisted the use of technology as a medium, “in conjunction with two inseparable cultural changes after the Second World War: on the one hand, the

supposed decline of the Machine Age, and on the other, the simultaneous arrival of computer technologies.”² For Lee, “whether it is liquidated or celebrated, whether it speeds up or slows down, time is understood to be an ‘irrational remainder’ (an ‘irrational residue’), and there were those who tried incessantly to transform and control its movements and its trajectory in the sixties.”³ Because “the sixties are infinite. We still live immersed in them. It is not just a matter of historical balance [...] The sixties are infinite rather because they bring infinity into the spotlight as a cultural phenomenon.”⁴

Among other examples, Lee analyses On Kawara’s conceptual and chronophobic painting. Like a line of escape within that chronology of infinity that began in the sixties, Joan Sebastián’s work emerges and settles down; it fits. In the latest of his series, entitled *Captures* (2018–2020), the artist has put together a selection of referential works of art, such as a private collection made up of screenshots of web pages of galleries or archives where they can be consulted. These include *July 20, 1969, “Man walks on Moon”*, from the series *Today*, as well as a telegram and a postcard from *I’m still alive*, all by Kawara. There is also the simple drawing of a computer keyboard. The relevant aspect in this series is to verify how J. Sebastián draws not only the works he admires, but also the digital media used, the web pages where the artworks are hosted. Carefully drawing any reference means making it go through a transit that goes from the brain to the eye and from there to the hand, from where it returns again to the eye and the brain, but now converted into an artwork. That is to say, the image goes through the body of whoever makes it and again becomes another image for whoever observes it.

Analysed in perspective, the work of J. Sebastián is a continuous search for the halting of time (of observation, waiting, thought) or of the objects measuring that time. In doing so, he builds a time limit that can no longer be governed by such measuring devices, let’s say technical or technological ones, but by the attitude towards a new way of feeling it; in other words, an experience derived from *kairos* as opposed to the one put forward by *kronos*. By drawing every little detail with excellence, seeking to mimic a representation of the object but including the translation that the drawing imposes through the materials used (graphite, coloured pencil, pastel), the image filters through it and comes out to encounter whoever is observing it. As viewers, we do not contemplate just the scene, the object or the

fragment, but a broader process that includes the phases of observation; capturing the photographic image; its proportionate transfer that fits on the paper; the delicate creation of its shapes and the nuances between black and the lightest grey; the artist's thoughts and ours through an attentive gaze. Due to this series of experiences, anything from a sudoku puzzle to a ventilation grille, from the handwritten page of *Ulysses* to a copy deposited in a library, a digital clock or a fan, culminates the transcendental step between the micropolitical and the collective narrative.

The two *Fan (third and fourth movements)* drawings belonging to the series *Waiting room (Sala de espera)*, bring together several aspects related to detailed observation, to steady rhythm and to sound. The third and fourth movements lead one to think of a musical composition, but also of the speeds of the machine "that moves air". By evolving from the first to the fourth, we introduce speed and sound to the static, seemingly mute drawing. When Eric Hobsbawm explains the "double failure of the avant-gardes" and refers to the fact that "the history of the visual avant-gardes in [the 20th] century is the struggle against technological obsolescence", he opens up the field⁵ of aesthetic analysis and accepts that banal, insignificant, barely verifiable objects can become leading thematic points of reference. The medium is not necessarily a message, but it will always affect the way we receive such a message. Hence, the task that Joan Sebastián insists on repeating, by which any observed object is also lived, experienced, made one's own, far from technological obsolescence and closer to the drive of the original drawing, is a labour of resistance. This is not only because it stands firm in the face of the accelerated pace of events, but also because it tears a piece of paper; it gives the material's porosity an essential importance that contrasts, fights and defeats the polished, evanescent surfaces typical of liquid society. In this act of resistance, the particular becomes general and the individual gaze comes face to face with what is collective.



¹ Lee, Pamela M.: *Cronofobia. Sobre el tiempo en el arte de los años 60* (*Chronophobia. On time in the art of the 1960s*), CENDEAC, Regional Department of Education and Culture, Institute of Cultural and Arts Industries of the Region of Murcia, 2020, p. 43.

² Ibid., p. 17.

³ Ibid., p. 75.

⁴ Ibid., p. 343.

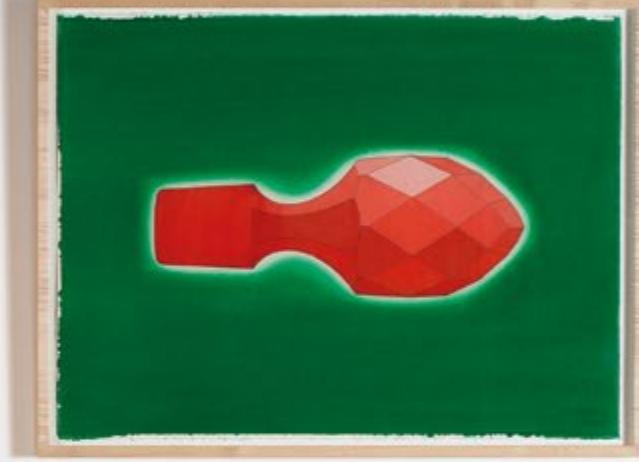
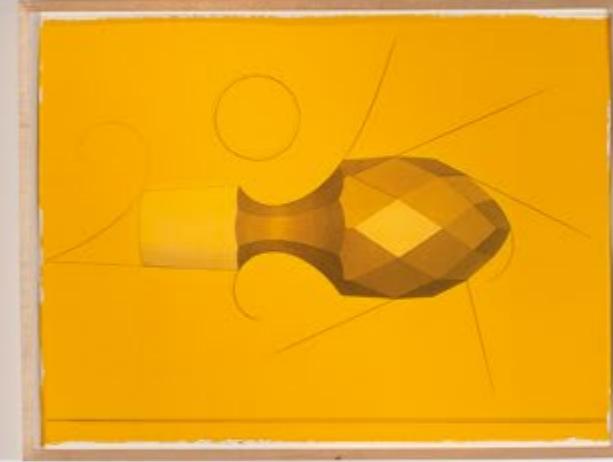
⁵ Hobsbawm, Eric: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (*Behind the Times. The Decline and Fall of the 20th century Avant Garde*), Crítica, Barcelona, 2009.

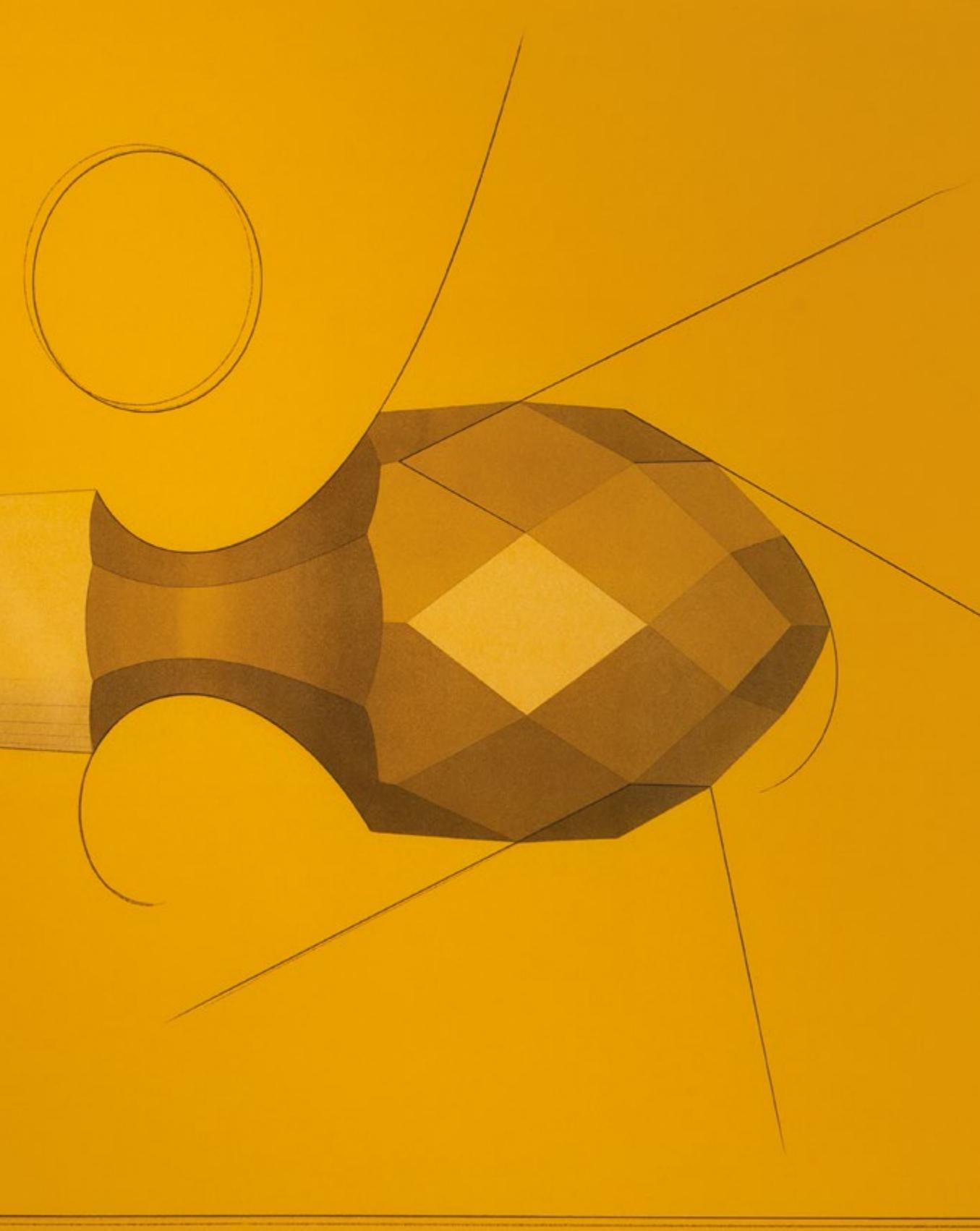
Dios lo ve 7, 8 i 9. 2009

Aquarel·la, grafit i llapis de color sobre paper // 3 unitats de 56 x 76 cm c/u

Manuel Sáez (Castelló, 1961)

120





Manuel Sáez, Déu els veu

Josep Montesinos

Dibuix, pintura i color de Manuel Sáez, pintor de Castelló (nascut en 1961), que ens proposa una mostra centrada en tres espais:

Déu ho veu (7), 2009. Aquarel·la i grafit sobre paper. 56 x 76 cm.

Dios ho veu (8), 2009. Aquarel·la sobre paper. 56 x 76 cm.

Déu ho veu (9), 2009. Aquarel·la i grafit sobre paper. 56 x 76 cm.

123 No és una obra que es repeteix, són tres propostes que s'encadenen a través de la forma i es diversifiquen davant del canvi cromàtic. El color tal com el percebem, està en la naturalesa, en tots els objectes de la nostra vida quotidiana. Ens aproximem al seu significat en paraules del seu autor: "són diferents estats d'ànim. Ací l'aquarel·la permet utilitzar la càrrega psicològica del color, marcar clarament la diferència entre to i matis i oferir una llum inassolible per a qualsevol altre mitjà i suport.". Les tres propostes van formar part de la seua exposició *Ideologia en repòs en l'Espai d'Art Contemporani de Castelló*.

La imatge conté un reticulat, més que ortogonal ho és de través, amb superfícies planes i corbes que s'uneixen en aquest biaix. I conformen entre totes elles un espai tancat. Un objecte delimitat per aquesta aparença i pel color, cada vegada diferent en cadascuna de les formulacions.

El negre, el groc, el verd i el roig. Només en el color de la peça daurada groga, el pas de l'objecte al fons es fa de manera suau, acomodada a la continuïtat cromàtica; en els altres la transició és brusca, ressaltant les línies, il·luminant pel contrast l'objecte. Els colors "aporten emocions fortes i substància a la vida", en paraules de Manuel Sáez.¹ Hi ha un detall que cal destacar: en dues de les propostes l'objecte té aura, per contra, el groc daurat no en té, hi ha algun significat en això?

Són mirades, moments de lectures múltiples, segons la posició i l'estat de l'espectador. No és un canvi de perspectiva focal, sinó una mutació a través de la llum, del color. Objectes definits, sense excés d'informació en un context aïllat, delimitat. Reflectint el motiu de manera hiperrealista, la qual cosa dona lloc a poques conjectures en la seu referència, però a moltes altres en el seu significat com a signe artístic.

Tal vegada l'objecte d'inspiració, podia ser un tap de botella de vidre. Però això no té importància, en l'obra s'utilitza com a excusa, com a oposició, com a contrast... En altres ocasions ha utilitzat objectes del Jardí Botànic de València, com una aixada, fruites; en altres ocasions botons, auricular de telèfon i altres testimonis d'objectes de la quotidianitat.

Manuel Sáez s'ha definit com un artista: "anàlogic, que s'ha adonat de la importància del color quan l'ha introduït en la seua pàgina web i xarxes socials. Manuel Sáez ha assenyalat que, en definitiva, els seus retrats demanen canya i demanen guerra".²

L'artista continua en la seua línia d'aproximació a l'objecte, com a motiu i excusa. 124 És com un joc, en complicitat, en necessària connivència amb l'espectador. El color pur, sense arguments distorsionadors ens dona la informació necessària per a una comprensió anímica, diferent en cada moment, en cada mirada i circumstància. Reflectint l'objecte de manera hiperrealista. Són objectes culturals, identificables i significats per a un espai i un temps. Formen part de les formes de vida i treball d'una col·lectivitat, dels seus quefers, de la seua tecnologia, de les seues creences, de les seues idees. Per això d'una lectura múltiple, des de la història, la sociologia, l'antropologia...

És la memòria compartida d'una societat: "La utilització de l'objecte en l'art pot ser estudiad tant com a document d'una macrohistòria, la de l'art, com d'una microhistòria, la dels objectes comuns. Aquest tipus d'història preserva, en qualsevol cas, tant una memòria compartida com una d'individual".³

És l'art trobat de la nostra actualitat. Una mirada a realitats 'no artistiques', que canvien amb la mirada del creador i la complicitat de l'espectador. Mostra de l'objecte a través de la sensibilitat, el color, la forma, la psicologia de qui mira. La llum en l'espai i en l'objecte. D'on ve la llum? És l'objecte el que dona llum a l'espai, o és l'espai el que es nodreix de la de l'objecte? Perquè el que canvia és la llum que il·lumina l'escena, i amb ella el color que la transmuta completament.

Goethe⁴ adjudicava a cada color un valor simbòlic, psicològic i d'atribut real: el roig el relaciona amb la bellesa, el verd amb la utilitat, el groc amb la bondat. El filòsof alemany, al mateix temps, planteja la foscor no com a absència de llum sinó com a interacció d'aquesta, tal vegada el negre. Si seguim aquests paràmetres significatius, estaríem davant de la bondat (groc) i la bellesa (roig) dels clàssics grecs als quals s'afíg el paradigma de la utilitat (verd), de pragmatisme en la nostra contemporaneïtat.

Amb aquestes solucions l'objecte descontextualitzat adquiereix un valor poètic, una emoció estètica. Objectes sempre vistos en el nostre entorn, però que ara adquereixen una altra perspectiva, un descobriment de la bellesa. Ja el cubisme va aïllar els objectes, els va transformar en una nova mirada. També la poesia dels surrealistes o les aportacions del *ready made* de Duchamp. Cadascun d'aquests corrents amb interessos i objectius diferents, però tots sota el paraigua comú de l'objecte.

Així com l'obra de Duchamp i altres ha servit per a establir nombroses possibilitats reflexives, aquest art contemporani basat en l'objecte, continua produint no pocs espais de discussió i d'anàlisi. L'art de la quotidianitat, la perspectiva de la mirada efímera sobre els objectes que ens envolten, que usen, que ens accompanyen. És possible un art de la casualitat?, de la mirada fugàç en diferents moments? Manuel Sáez ens demostra que sí.

¹ EP/C.G. "POR LAS RAMAS. Manuel Sáez detecta los estados de ánimo del Jardí Botànic en su nueva exposición", Culturplaza, 26/05/2017, <https://valenciaplaza.com/manuel-saez-detecta-los-estados-de-animo-del-jardi-botanic-en-su-nueva-exposicion> (consulta: juny de 2022).

² EP/C.G. "POR LAS RAMAS. Manuel Sáez detecta los estados de ánimo del Jardí Botànic en su nueva exposición", Culturplaza, 26/05/2017, <https://valenciaplaza.com/manuel-saez-detecta-los-estados-de-animo-del-jardi-botanic-en-su-nueva-exposicion> (consulta juny de 2022).

³ Saladini, 2012, p. 481

⁴ 1810

BIBLIOGRAFIA

- GOETHE. JOHANN WOLFGANG VON. 1810: *Teoria del color (Zur Farbenlehre)*. Teoría de los colores, introducción de Javier Arnaldo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, ed. Múrcia, 1992.
 GARCÍA MOLINA, LOURDES. 2017: "Por las ramas, el regreso de Manuel Sáez al Jardín Botánico. La Estufa Fria acoge la nueva muestra del pintor", *Métode*, Universitat de València. <https://metode.es/noticias/por-las-ramas-vuelta-manuel-saez-jardin-botanico.html> (consulta: maig de 2022).
 SALADINI, EMANUELA, 2012: *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, tesi doctoral, Universitat de Santíago de Compostel·la. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5092> (consulta: juny de 2022).

Manuel Sáez, Dios los ve

Josep Montesinos

Dibujo, pintura y color de Manuel Sáez, pintor de Castellón (nacido en 1961), quien nos propone una muestra centrada en tres espacios:

Dios lo ve (7), 2009. Acuarela y grafito sobre papel. 56 x 76 cm.

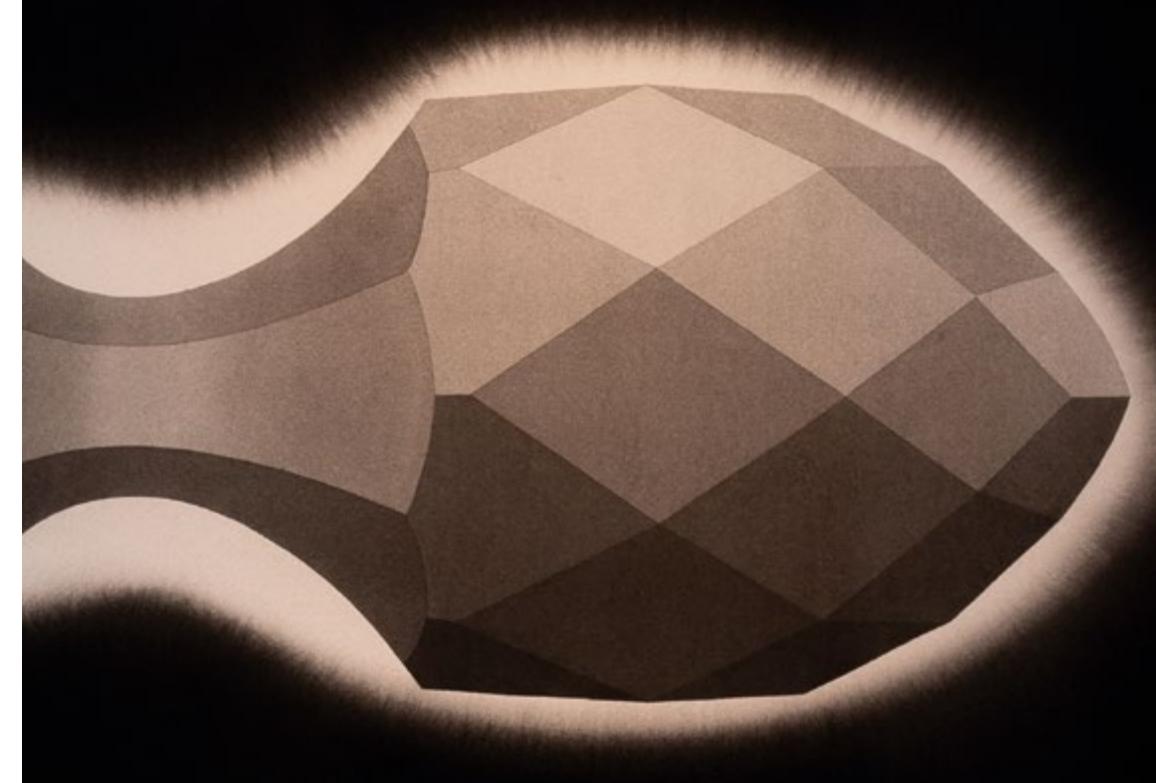
Dios lo ve (8), 2009. Acuarela sobre papel. 56 x 76 cm.

Dios lo ve (9), 2009. Acuarela y grafito sobre papel. 56 x 76 cm.

126 No es una obra que se repite, son tres propuestas que se encadenan a través de la forma y se diversifican ante el cambio cromático. El color tal como lo percibimos, está en la naturaleza, en todos los objetos de nuestra vida cotidiana. Nos aproximamos a su significado en palabras de su autor: "son diferentes estados de ánimo. Aquí la acuarela permite utilizar la carga psicológica del color, marcar claramente la diferencia entre tono y matiz y ofrecer una luz inalcanzable para cualquier otro medio y soporte.". Las tres propuestas, formaron parte de su exposición *Ideología en reposo en el Espai d'Art Contemporani de Castelló*.

La imagen contiene un reticulado más que ortogonal lo es de través, con superficies planas y curvas que se unen en ese sesgo. Conformando entre todas ellas un espacio cerrado. Un objeto delimitado por esa apariencia y por el color, cada vez distinto en cada una de las formulaciones.

El negro, el amarillo, el verde y el rojo. Solo en el color de la pieza dorada-amarilla, el paso del objeto al fondo se hace de manera suave, acomodada a la continuidad cromática; en los otros la transición es brusca, resaltando las líneas, iluminando por el contraste el objeto. Los colores "aportan emociones fuertes y sustancia a la vida", en palabras de Manuel Sáez . Hay un detalle a destacar: en dos de las propuestas el objeto tiene aurea, por el contrario, el amarillo-dorado no la tiene. ¿hay algún significado en ello?



Son miradas, momentos de lecturas múltiples, según la posición y estado del espectador. No es un cambio de perspectiva focal, sino una mutación a través de la luz, del color. Objetos definidos, sin exceso de información en un contexto aislado, delimitado. Reflejando el motivo de manera hiperrealista, lo que da lugar a pocas conjeturas en su referencia, pero a otras muchas en su significante como signo artístico.

Tal vez el objeto de inspiración, pudiera ser un tapón de ampolla de cristal. Pero eso carece de importancia, en la obra se utiliza como excusa, como oposición, como contraste... En otras ocasiones ha utilizado objetos del Jardín Botánico de Valencia, como azada, frutas; en otras ocasiones botones, auricular de teléfono y otros testigos objetuales de la cotidianidad.

Manuel Sáez se ha definido como un artista: "analógico, que se ha dado cuenta de la importancia del color cuando lo ha introducido en su página web y redes sociales. Manuel Sáez ha señalado que, en definitiva, sus retratos piden caña y piden guerra" .

El artista sigue en su línea de aproximación al objeto, como motivo y excusa. Es como un juego, en complicidad, en necesaria connivencia con el espectador. El color puro, sin argumentos distorsionadores nos da la información necesaria para una comprensión anímica, distinta en cada momento, en cada mirada y circunstancia. Reflejando el objeto de manera hiperrealista. Son objetos culturales, identificables y significados para un espacio y un tiempo. Forman parte de las formas de vida y trabajo de una colectividad, de sus quehaceres, de su tecnología, de sus creencias, de sus ideas. Por ello de una lectura múltiple, desde la historia, la sociología, la antropología...

Es la memoria compartida de una sociedad: "La utilización del objeto en el arte puede ser estudiado tanto como documento de una macrohistoria, la del arte, como de una micro-historia, la de los objetos comunes. Este tipo de historia preserva, en cualquier caso, tanto una memoria compartida como una individual."

Es el arte encontrado de nuestra actualidad. Una mirada a realidades 'no artísticas', que cambian bajo la mirada del creador y la complicidad del espectador. Muestra del objeto a través de la sensibilidad, el color, la forma, la psicología del que mira. La luz en el espacio y en el objeto. ¿De dónde viene la luz? ¿Es el objeto el que da luz al espacio, o es el espacio el que se nutre de la del objeto? Porque lo que cambia es la luz que ilumina la escena, y con ella el color que la trasmuta completamente.

Goethe, adjudicaba a cada color un valor simbólico, psicológico y de atributo real: el rojo lo relaciona con lo bello, el verde con lo útil, el amarillo con lo bueno. El filósofo alemán, al mismo tiempo, plantea la oscuridad no como ausencia de luz sino como interacción de la misma, tal vez el negro. Si seguimos estos parámetros significativos estaríamos ante lo bueno (amarillo) y lo bello (rojo) de los clásicos griegos a lo que se añade el paradigma de la utilidad (verde), de lo pragmático en nuestra contemporaneidad.

Con estas soluciones el objeto descontextualizado adquiere un valor poético, una emoción estética. Objetos siempre vistos en nuestro entorno, pero que ahora adquieren otra perspectiva, un descubrimiento de la belleza. Ya el cubismo aisló los objetos, los transformó en una nueva mirada. También la poesía de los surrealistas, o las aportaciones del *ready-made* de Duchamp. Cada una de estas corrientes con intereses y objetivos diferentes, pero todas ellas bajo el paraguas común del objeto.

Lo mismo que la obra de Duchamp y otros ha servido para establecer numerosas posibilidades reflexivas, este arte contemporáneo basado en el objeto continúa produciendo no pocos espacios de discusión y de análisis. El arte de lo cotidiano, la perspectiva de la mirada efímera sobre los objetos que nos rodean, que usamos, que nos acompañan. ¿Es posible un arte de la casualidad? ¿de la mirada fugaz en distintos momentos?. Manuel Sáez nos demuestra que sí.

¹ EP/C.G, "POR LAS RAMAS. Manuel Sáez detecta los estados de ánimo del Jardí Botànic en su nueva exposició", Culturplaza, 26/05/2017, <https://valenciaplaza.com/manuel-saez-detecta-los-estados-de-animo-del-jardi-botanic-en-su-nueva-exposicion> (consulta: juny de 2022).

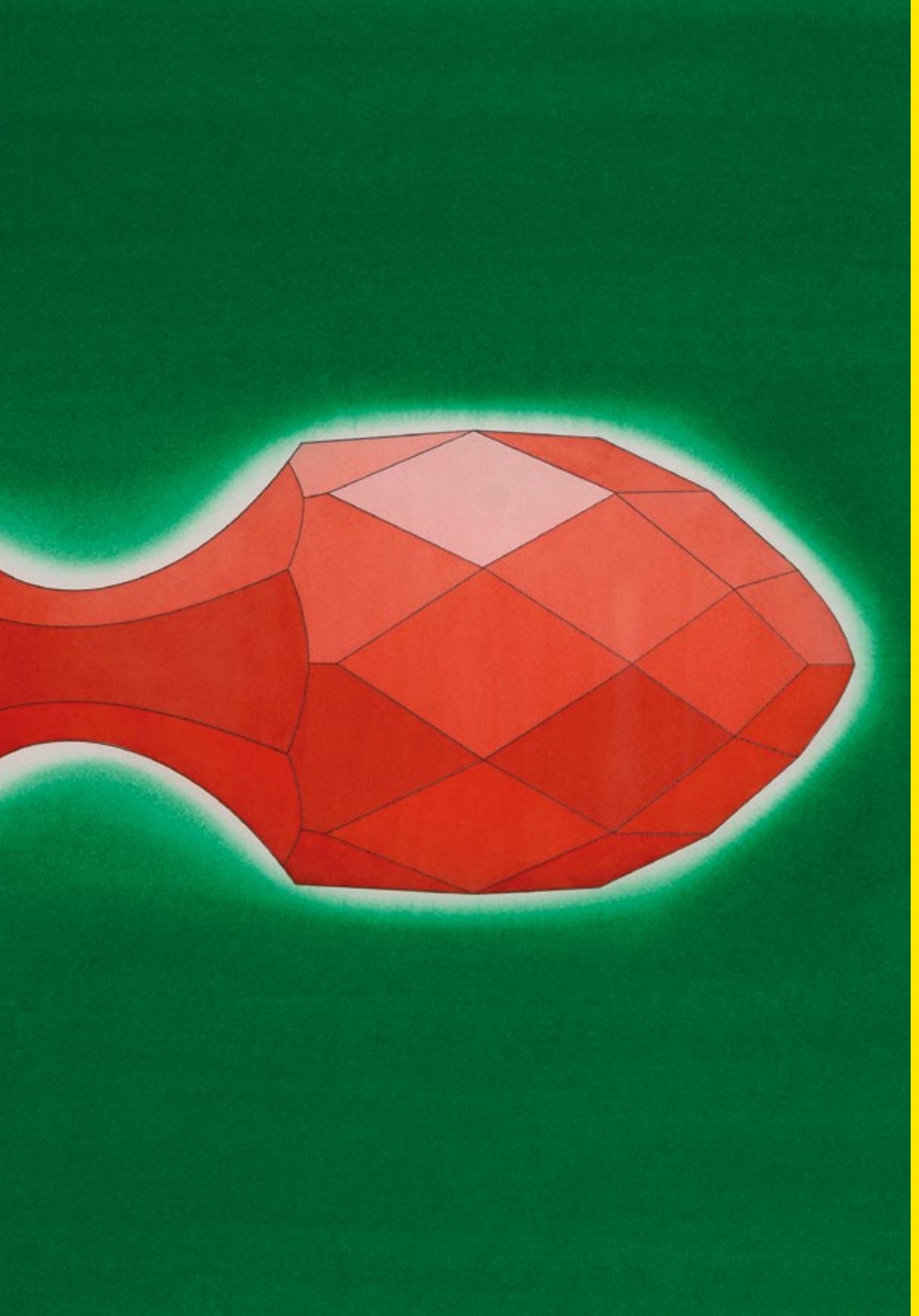
² EP/C.G, "POR LAS RAMAS. Manuel Sáez detecta los estados de ánimo del Jardí Botànic en su nueva exposició", Culturplaza, 26/05/2017, <https://valenciaplaza.com/manuel-saez-detecta-los-estados-de-animo-del-jardi-botanic-en-su-nueva-exposicion> (consulta juny de 2022).

³ Saladini, 2012, p. 481

⁴ 1810

BIBLIOGRAFÍA

- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON. 1810: *Teoría del color (Zur Farbenlehre)*. Teoría de los colores, introducción de Javier Arnaldo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, ed. Múrcia, 1992.
- GARCÍA MOLINA, LOURDES. 2017: "Por las ramas, el regreso de Manuel Sáez al Jardín Botánico. La Estufa Fría acoge la nueva muestra del pintor", *Mètode*, Universitat de València. <https://metode.es/noticias/por-las-ramas-vuelta-manuel-saez-jardin-botanico.html> (consulta: maig de 2022).
- SALADINI, EMANUELA. 2012: *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, tesi doctoral, Universitat de Santigao de Compostela. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5092> (consulta: juny de 2022).



Manuel Sáez, God sees them

Josep Montesinos

Drawing, painting and colour by Manuel Sáez, a painter from Castellón (born in 1961) who brings us an exhibition focusing on three spaces:

Dios lo ve (7), 2009. Watercolour and graphite on paper. 56 × 76 cm.

Dios lo ve (8), 2009. Watercolour on paper. 56 × 76 cm.

Dios lo ve (9), 2009. Watercolour and graphite on paper. 56 × 76 cm.

131

This is not a work that repeats itself; there are three proposals linked through form, and they diversify through a chromatic change. Colour as we perceive it is in nature and in all of the objects in our everyday life. We can approach its meaning in the words of its artist: "they are different states of mind. Here, the watercolour allows use to be made of the psychological power of colour, to clearly mark the difference between tone and hue and provide a light unattainable via any other medium. The three proposals were part of his exhibition *Ideología en reposo* (*Ideology at rest*) in the Espai d'Art Contemporani in Castellón.

The image contains a lattice which, rather than orthogonal, is crosswise, with flat and curved surfaces that join in that bias, forming between them all an enclosed space. An object is delimited by that appearance and by colour, each time different in each of the formulations.

Black, yellow, green and red. It is only in the colour of the gold-yellow piece that the passage of the object in the background takes place smoothly, matched to the chromatic continuity; in the others, the transition is abrupt, highlighting the lines and illuminating the object via contrast. Colours "bring strong emotions and substance to one's life," in the words of Manuel Sáez¹. There is a detail worth highlighting: in two of the works, the object has the golden ratio, whereas in the

yellow-gold it does not. Is there any meaning in that?

They are ways of observing, moments of multiple interpretations, depending on the viewer's position and state. It is not a change of focal perspective, but a mutation through light, through colour. There are defined objects, with no excess information in an isolated, delimited context, reflecting the motif in a hyper-realistic way, which gives rise to few conjectures as regards its reference, but to many others in its significance as an artistic sign.

Perhaps the object of inspiration could be a glass vial stopper. But that is unimportant; in the artwork it is used as an excuse, as opposition, as contrast... On other occasions he has used objects from Valencia's Botanical Garden such as a hoe or fruit; on others, buttons, a telephone receiver and other objects that are witnesses to everyday life.

Manuel Sáez has defined himself as an artist: "an analogue one who has realized the importance of colour when he has used it on his website and social networks. Manuel Sáez has pointed out that, ultimately, his portraits call for harshness and for war."²

132 The artist continues in his line of approach to the object, as a reason and an excuse. It is like a game, in complicity, in necessary collusion with the onlooker. Pure colour, without distorting arguments, gives us the necessary information for an emotional understanding, different at each moment, in each gaze and circumstance, reflecting the object in a hyper-realistic way. They are cultural, identifiable objects, meaningful for a space and a time. They are part of a community's ways of life and work, of their chores, of their technology, of their beliefs, of their ideas. That is why there is a multiple interpretation, through history, sociology, anthropology...

It is the shared memory of a society: "The use of the object in art can be studied both as a document of a macro-history of art and of a micro-history of common objects. This type of history preserves, in all cases, both a shared memory and an individual one."³

It is today's found art; a look at "non-artistic" realities that change under the gaze of the creator and the complicity of the viewer; a sample of the object through sensitivity, through colour, the form, the psychology of the one who is looking; light in space and in the object. Where does the light come from? Is it the object that gives light to the space, or is it the space that is nourished by the light from the

object? Because what changes is the light that illuminates the scene, and with it the colour that completely transmutes it.

Goethe⁴ assigned a value to each colour that was symbolic, psychological and with a real attribute: red relates to what is beautiful, green to what is useful, yellow to what is good. At the same time, the German philosopher posits darkness not as an absence of light but as its interaction, perhaps black. If we follow these significant parameters, we are faced with the good (yellow) and the beautiful (red) of the Greek classics, to which we may add the paradigm of utility (green), of pragmatics in our time.

With these solutions, the decontextualized object takes on a poetic value, an aesthetic emotion; objects always seen in our surroundings, but which now acquire another perspective, a discovery of beauty. Cubism isolated objects, transforming them into a new gaze. So did the poetry of the surrealists, and Duchamp's ready-made contributions. Each of these trends has different interests and objectives, but all of them fall under the common umbrella of the object.

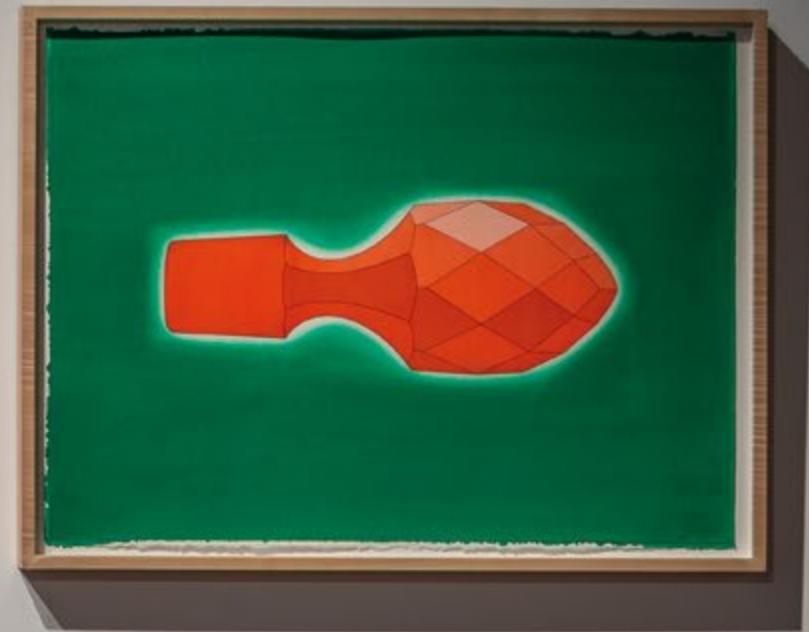
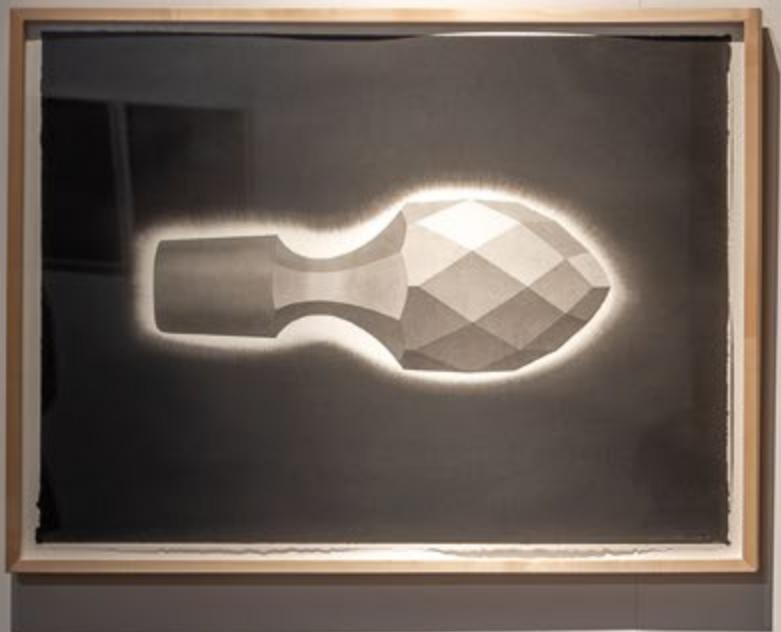
Just as the work of Duchamp and others has served to establish numerous possibilities for reflection, this object-based contemporary art continues to produce more than a few areas for discussion and analysis. The art of everyday life, the perspective of the ephemeral gaze on the objects surrounding us, which we use, which accompany us. Is an art of chance possible? Of the fleeting gaze at different moments? Manuel Sáez shows us that it is.

¹ EP/C.G, "POR LAS RAMAS. Manuel Sáez detecta los estados de ánimo del Jardí Botànic en su nueva exposició", Culturplaza, 26/05/2017, <https://valenciaplaza.com/manuel-saez-detecta-los-estados-de-animo-del-jardin-botanic-en-su-nueva-exposicion> (consulta: juny de 2022).

² EP/C.G, "POR LAS RAMAS. Manuel Sáez detecta los estados de ánimo del Jardí Botànic en su nueva exposició", Culturplaza, 26/05/2017, <https://valenciaplaza.com/manuel-saez-detecta-los-estados-de-animo-del-jardin-botanic-en-su-nueva-exposicion> (consulta juny de 2022).

³ Saladini, 2012, p. 481

⁴ 1810



BIBLIOGRAPHY

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON. 1810: *Teoria de los colores* (*Theory of Colours, Zur Farbenlehre*). Introduction by Javier Arnaldo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, ed. Murcia, 1992.

GARCÍA MOLINA, LOURDES. 2017: "Por las ramas, el regreso de Manuel Sáez al Jardín Botánico. La Estufa Fria acoge la nueva muestra del pintor". ("Out on the branches, the return of Manuel Sáez to the Botanical Garden. La Estufa Fria hosts the painter's new exhibition") *Métode*, Universitat de València. <https://metode.es/noticias/por-las-ramas-vuelta-manuel-saez-jardin-botanico.html> Seen in May 2022.

SALADINI, EMANUELA. 2012: *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, (*The found object and individual memory: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*) doctoral Thesis, University of Santiago de Compostela.

<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5092> Seen in June 2022.

La Bestia i El strip-tease de mi abuela. 2005 i 2006

Vídeo. 2'16" i 1'33"

Maria Llopis (València, 1975)





Maria Llopis, postporno i transfeminisme

Marisol Salanova

139 María Llopis (Castelló, 1975) és una artista multidisciplinària, *performer* i assagista reconeguda internacionalment per liderar el moviment postporno en la primera etapa del segle XXI, a més d'aportar al món de l'art una visió de la feminitat i la maternitat diversa i plural. Mitjançant tallers didàctics, xarrades, conferències, accions artístiques, obra plàstica i llibres de gran interès, ha aconseguit posar en escac el concepte d'"heteronormatiu" a molts nivells. El seu art s'ha exposat a Londres, Berlín i altres capitals abans de ser realment valorat a casa seua. Per fi, el reconeixement a una prolífica carrera que està en el seu millor moment arriba amb l'adquisició de la seu peça per a la col·lecció de la Generalitat Valenciana.

Fem un estudi retrospectiu del recorregut i l'obra de Llopis. S'entén per heteronormativitat la tendència a imposar el patriarcat i les pràctiques heterosexuals mitjançant diversos mecanismes educatius, mèdics, religiosos i jurídics, a través dels quals es presenta l'heterosexualitat com a necessària per al funcionament de la societat, per identificar-la com a únic model vàlid de relació sexual. Aquest terme va ser utilitzat per primera vegada a finals dels anys 70 per l'antropòloga Gayle S. Rubin, que el va introduir durant una investigació sobre els mecanismes historicosocials pels quals sorgeix el gènere i s'imposa l'heterosexualitat.¹ L'autora, que es basava en el treball dels pensadors Karl Marx i Friedrich Engels, que entenien el gènere i les relacions sexuals com a institucions econòmiques, defensa la idea que el gènere divideix en classes i tota classe pressuposa desigualtat.

El feminism radical burgés, blanc, de classe mitjana/alta, rebutja la transsexualitat per això mateix, perquè el fet de sentir-se home o dona contribuiria al sexism; no obstant això, altres corrents feministes reconeixen i reivindiquen els drets de les

dones transsexuals. D'altra banda, moltes feministes negres, com Ángela Davis –política marxista, activista afroamericana i professora de filosofia de la Universitat de Califòrnia–, critiquen que els moviments feministes estiguin dominats des dels seus orígens per dones blanques de classe mitjana-alta, al·legant que això ha provocat, al llarg de la història, que els altres tipus de dones es veïn relegades a la marginalitat.

La teoria queer convergeix amb la lluita dels transsexuals per defensar que les identitats sexuals han de ser electives. El transfeminisme parteix d'una reflexió sobre l'opressió de les dones, però és un tipus de feminism queer que, alhora que advoca per la supervivència de la multiplicitat, té una preocupació transversal per l'opressió (racial, sexual, social i econòmica). Les activitats transfeministes promouen la visibilització de sexualitats dissidents sobretot a través dels mitjans tecnològics, el suport audiovisual i les xarxes socials. En incoar un procés entorn de l'alliberament dels cossos que es neguen a seguir els dictats de la moda i de les pressions socials, aquest corrent feminist reprén la imatge pornogràfica i la utilitza com a eina per la seua capacitat d'esperonar l'atenció de l'espectador, aproximant-lo a una sèrie de problemàtiques directament relacionades amb la representació del sexe.

Les tecnologies de producció de la subjectivitat serveixen per a redefinir el fet pornogràfic sota el signe d'una transgressió, d'una ruptura, d'una subversió. En *La Càmera Lúcida*, Roland Barthes abordava la fotografia des de les perspectives del subjecte observat i del subjecte que observa, entenent que la imatge pornogràfica és unària, és a dir, que aquesta només tracta de mostrar el sexe sense segones intencions, sense connotació.² En la imatge pornogràfica, segons Barthes, no hi ha un *punctum* que capte la nostra atenció.³ L'autor exclou, per tant, la pornografia de qualsevol intent d'abordatge hermenèutic. Davant d'això, els recents Porn Studies assenyalen que la imatge pornogràfica inclou una sèrie de codis culturals de representació que en condicionen la recepció. El transfeminisme i la teoria queer critiquen durament la pornografia sexista perquè reproduceix aquests codis, i proposen l'elaboració de nous discursos sobre la representació dels cossos per al gaudi de sexualitats no normatives. La postpornoGRAFIA sorgeix com una resposta a aquest estímul.

La postpornoGRAFIA no és simplement una manera de representació de la sexualitat humana amb intenció d'excitar sinó que va més enllà, i pretén donar compte de problemes socials com són l'estigmatització de comunitats que practiquen

activitats sexuals que se n'ixen de la norma (homosexuals, bisexuals, transsexuals, relacions liberals o fetitxistes), donant veu a aquesta denúncia des del terreny de l'art contemporani mitjançant, sobretot, la *performance*. En la postpornoGRAFIA es treballa per i per a l'alliberament dels prejudicis entorn del cos. Els seus actors no són persones formades en la interpretació o el cinema a l'ús, encara que sí que són artistes i, majoritàriament, dones que ja havien treballat en altres àrees relacionades amb algun corrent feminist. Les pel·lícules postpornoGRÀFIQUES són curts de videoart o documentals que qüestionen el concepte de gènere i reflexionen sobre la influència dels genitals en el binomi masculí/femeni.

Tot això s'adscriu en un moviment artístic, el postporno, que sorgeix als Estats Units a principis dels 90, i irromp a Espanya una dècada més tard, quan diferents col·lectius establits a Barcelona, entre els quals militava Llopis, se'n fan ressò. Ho fan traduint en imatges determinades idees que exposem ací i que van ser plantejades per filòsofes com Judith Butler i Paul Preciado. Preciado, en plena transició personal, va organitzar en 2003 el primer seminari d'introducció a la postpornoGRAFIA al

140 Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), amb el títol "Marató postporno", durant el qual algunes autoras feministes van debatre sobre les diverses estètiques i polítiques de representació sexual contemporànies. En 2011 es va repetir, també comissariat per Preciado, però aquesta vegada allotjat al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia (MNCARS), més aviat a manera de cinefòrum transfeminista en què es va tractar també el paralelisme entre feminitat i animalitat.

María Llopis, cofundadora, juntament amb Águeda Bañón, del grup d'investigació postpornoGRÀFIQUA Girlswholikeporno.com, va produir la peça de videoart titulada *La bèstia*, en què abordava aquests aspectes. Hi apareix una dona (la mateixa artista) passejant per un jardí tranquil·lament. De sobte es lleva tota la roba i adopta una actitud animal com si s'haguera apoderat d'ella una bèstia interior: gruny, fa gestos amenaçadors, escup i fins i tot s'enfila a un arbre. Però al moment frena, es ruboritza per veure's en aquesta situació i torna a adoptar una actitud civilitzada, correcta i moderada. Tant el comportament pudorós com el bestial estan escenificats per l'artista, que tracta de contraposar el fingit al natural, el civilitzat a l'animal, el disciplinat enfront de l'esportati amb l'objectiu de plantejar com d'igualment construïdes i estereotipades estan les actituds disciplinades i les subversives.



¹RUBIN, G.: "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, Mèxic, 1986, p. 96-107.

²Cf. BARTHES, R.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Lleopard Muntaner, Barcelona, 2007.

³Per a Barthes, el *punctum* permet que la fotografia исca del caràcter unari que té com a primera regla de composició la cerca d'unitat. El *punctum* aconsegueix pertorbar aquesta unitat i fa que els nostres ulls descobrisquen un cert desdoblament de la realitat. El *punctum* no és una cosa que simplement ens sorprengà, inquieta o espante d'una fotografia, sinó allò que fa parlar una imatge, allò que permet reflexionar a través del que ens suggeréix.

María Llopis, postporno y transfeminismo

Marisol Salanova

144 María Llopis (Castellón, 1975) es una artista multidisciplinar, performer y ensayista reconocida internacionalmente por liderar el movimiento postporno en la primera etapa del siglo XXI, además de aportar al mundo del arte una visión de la feminidad y la maternidad diversa y plural. Mediante talleres didácticos, charlas, conferencias, acciones artísticas, obra plástica y libros de gran interés, ha conseguido poner en jaque el concepto de "heteronormativo" a muchos niveles. Su arte se ha expuesto en Londres, Berlín y otras capitales antes de ser realmente valorado en su propio hogar. Por fin, el reconocimiento a una prolífica carrera que está en su mejor momento llega con la adquisición de su pieza para la colección de la Generalitat Valenciana.

Hağamos un estudio retrospectivo del recorrido y la obra de Llopis. Se entiende por heteronormatividad la tendencia a imponer el patriarcado y las prácticas heterosexuales mediante diversos mecanismos educativos, médicos, religiosos y jurídicos, a través de los cuales se presenta la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad, por identificarla como único modelo válido de relación sexual. Este término fue utilizado por primera vez a finales de los años 70 por la antropóloga Gayle S. Rubin, que lo introdujo durante una investigación sobre los mecanismos histórico-sociales por los que surge el género y se impone la heterosexualidad.¹ La autora, que se apoyaba en el trabajo de los pensadores Karl Marx y Friedrich Engels, que entendían el género y las relaciones sexuales como instituciones económicas, defiende la idea de que el género divide en clases y toda clase presupone desigualdad.

El feminismo radical burgués, blanco, de clase media/alta, rechaza la transexualidad por esto mismo, pues el hecho de sentirse hombre o mujer

contribuiría al sexismio; sin embargo, otras corrientes feministas reconocen y reivindican los derechos de las mujeres transexuales. Por otra parte, muchas feministas negras, como Ángela Davis –política marxista, activista afroamericana y profesora de filosofía de la Universidad de California–, critican que los movimientos feministas estén dominados desde sus orígenes por mujeres blancas de clase media-alta, alegando que esto ha provocado, a lo largo de la historia, que los demás tipos de mujeres se vieran relegados a la marginalidad.

La teoría queer converge con la lucha de los transexuales al defender que las identidades sexuales deben ser electivas. El transfeminismo parte de una reflexión sobre la opresión de las mujeres, pero es un tipo de feminismo queer que, a la vez que aboga por la supervivencia de la multiplicidad, tiene una preocupación transversal por la opresión (racial, sexual, social y económica). Las actividades transfeministas promueven la visibilización de sexualidades disidentes sobre todo a través de los medios tecnológicos, el soporte audiovisual y las redes sociales. Al incoar un proceso en torno a la liberación de los cuerpos que se niegan a seguir los dictados de la moda y de las presiones sociales, esta corriente feminista retoma la imagen pornográfica y la utiliza como herramienta por su capacidad de espolear la atención del espectador, aproximándolo a una serie de problemáticas directamente relacionadas con la representación del sexo.

Las tecnologías de producción de la subjetividad sirven para redefinir lo pornográfico bajo el signo de una transgresión, de una ruptura, de una subversión. En *La Cámara Lúcida*, Roland Barthes abordaba la fotografía desde las perspectivas del sujeto observado y del sujeto que observa, entendiendo que la imagen pornográfica es unaria, es decir, que ésta sólo trata de mostrar el sexo sin segundas intenciones, sin connotación². En la imagen pornográfica, según Barthes, no hay un punctum que capte nuestra atención³. El autor excluye, por lo tanto, a la pornografía de cualquier intento de abordaje hermenéutico. Frente a esto, los recientes Porn Studies señalan que la imagen pornográfica encierra una serie de códigos culturales de representación que condicionan su recepción. El transfeminismo y la teoría queer critican duramente la pornografía sexista porque reproduce estos códigos, y proponen la elaboración de nuevos discursos sobre la representación de los cuerpos para el disfrute de sexualidades no normativas. La postpornografía surge como una respuesta a este estímulo.

La postpornografía no es simplemente un modo de representación de la sexualidad humana con intención de excitar sino que va más allá, pretendiendo dar cuenta de problemas sociales como son la estigmatización de comunidades que practican actividades sexuales que se salen de la norma (homosexuales, bisexuales, transexuales, relaciones liberales o fetichistas), dando voz a esta denuncia desde el terreno del arte contemporáneo mediante, sobre todo, el performance. En la postpornografía se trabaja por y para la liberación de los prejuicios en torno al cuerpo. Sus actores no son personas formadas en la interpretación o el cine al uso, aunque sí son artistas y, mayoritariamente, mujeres que ya habían trabajado en otras áreas relacionadas con alguna corriente feminista. Las películas postpornográficas son cortos de videoarte o documentales que cuestionan el concepto de género y reflexionan sobre la influencia de los genitales en el binomio masculino/femenino.

Todo ello se adscribe a un movimiento artístico, el postporno, que surge en Estados Unidos a principios de los 90, irrumpiendo en España una década más tarde, cuando distintos colectivos afincados en Barcelona, entre los que militaba Llopis, se hacen eco del mismo. Lo hacen traduciendo en imágenes determinadas ideas que expondremos aquí y que fueron planteadas por filósofas como Judith Butler y Paul Preciado. Preciado, en plena transición personal, organizó en 2003 el primer seminario de introducción a la postpornografía en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), bajo el título "Maratón postporno", durante el cual algunas autoras feministas debatieron sobre las diversas estéticas y políticas de representación sexual contemporáneas. En 2011 se repitió, también comisariado por Preciado, pero esta vez alojado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), más bien a modo de cinefórum transfeminista en el que se trató también el paralelismo entre feminidad y animalidad.

Maria Llopis, cofundadora, junto a Águeda Bañón, del grupo de investigación postpornográfica Girlswholikeporno.com, produjo la pieza de videoarte titulada *La bestia* abordando tales aspectos. En ella aparece una mujer (la propia artista) paseando por un jardín tranquilamente. De pronto se quita toda la ropa y adopta una actitud animal como si se hubiera apoderado de ella una bestia interior: gruñe, hace gestos amenazantes, escupe e incluso trepa a un árbol. Pero al momento frena, se ruboriza por verse en tal situación y vuelve a adoptar una actitud civilizada.

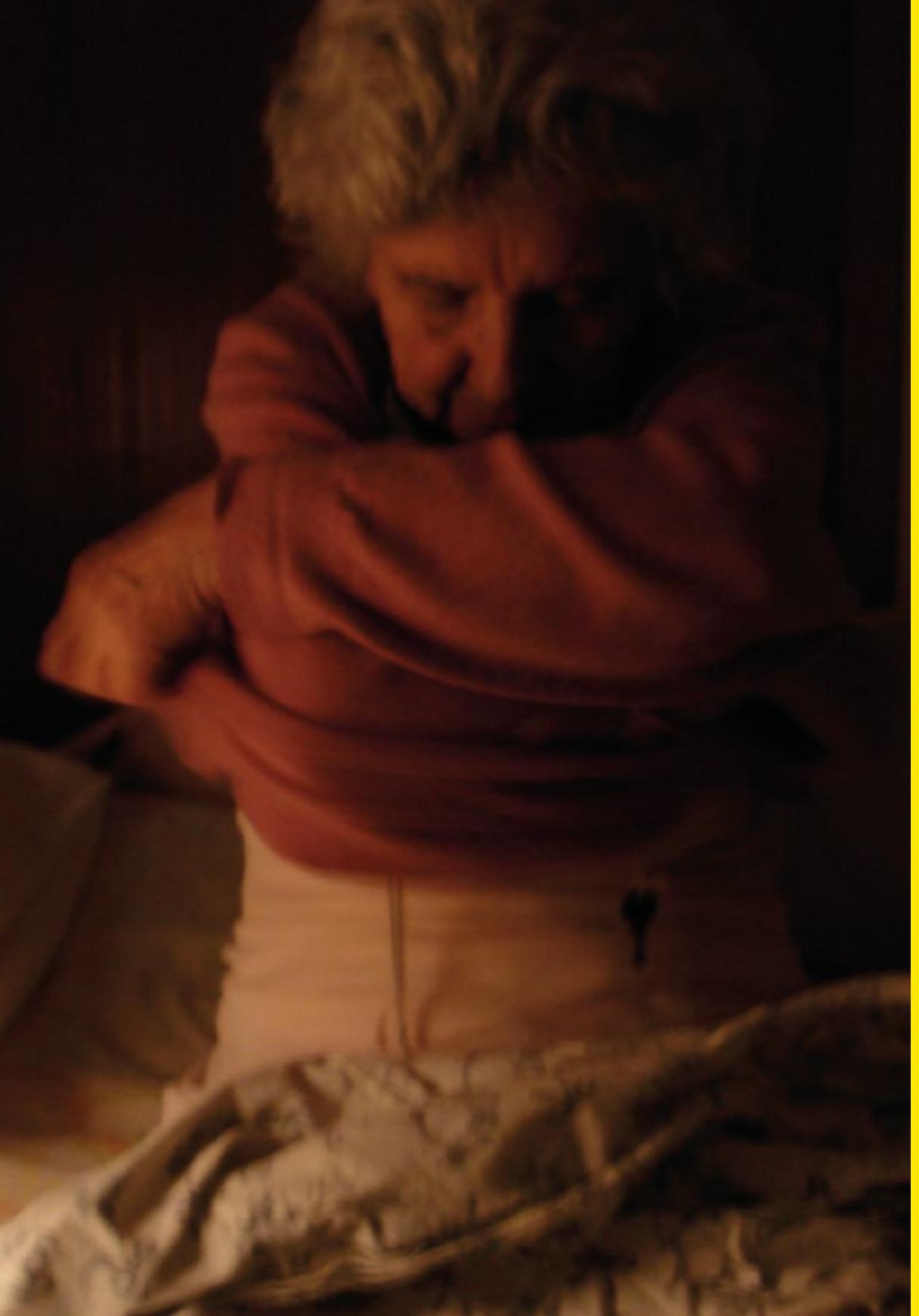


correcta y comedida. Tanto el comportamiento recatado como el bestial están escenificados por la artista, que trata de contraponer lo fingido a lo natural, lo civilizado a lo animal, lo disciplinado frente a lo espontáneo con el objetivo de plantear cómo de igualmente construidas y estereotipadas están las actitudes disciplinadas y las subversivas.

¹ RUBIN, G.: "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, N° 30, Méjico, 1986. Pp. 96-107.

² Cf. BARTHES, R.: *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona, 2009.

³ Para Barthes, el punctum permite que la fotografía salga del carácter unario que tiene como primera regla de composición la búsqueda de unidad. El punctum logra perturbar dicha unidad y hace que nuestros ojos descubran cierto desdoblamiento de la realidad. El punctum no es algo que simplemente nos sorprenda, inquiete o asuste de una fotografía, sino aquello que hace hablar a una imagen, aquello que permite reflexionar a través de lo que nos sugiere.



Maria Llopis, post-porn and transfeminism

Marisol Salanova

149 María Llopis (Castellón, 1975) is a multidisciplinary artist, performer and essayist internationally recognised for leading the post-porn movement in the early stage of the 21st century, in addition to providing the art world with a diverse, plural vision of femininity and motherhood. Through educational workshops, talks, conferences, artistic activities, plastic artworks and books of great interest, she has managed to challenge the concept of "heteronormative" on many levels. Her art has been exhibited in London, Berlin and other capitals before being truly appreciated in her homeland. Finally, the recognition of a prolific career when it is at its best has come with the acquisition of her piece for the Generalitat Valenciana's collection.

Let us take a retrospective look at Llopis' track record and work. Heteronormativity is understood to be the tendency to impose the patriarchy and heterosexual practices by means of various educational, medical, religious and legal mechanisms, by which heterosexuality is presented as necessary for society to function and by identifying it as the only valid model of intercourse. The term was first used in the late 1970s by the anthropologist Gayle S. Rubin, who introduced it during a study into the historical-social mechanisms by which gender arises and heterosexuality is imposed.¹ The author, who based the study on the work of the thinkers Karl Marx and Friedrich Engels, who in turn understood gender and sexual relations as economic institutions, champions the idea that gender divides into classes and every class presupposes inequality.

Radical bourgeois, white, upper-middle class feminism rejects transsexuality for this very reason, since feeling male or female would contribute to sexism; however, other feminist lines of thought recognize and call for the rights of transsexual

women. On the other hand, many black feminists, such as Ángela Davis—a Marxist politician, African-American activist and professor of philosophy at the University of California—criticize the fact that feminist movements have been dominated from their outset by upper-middle-class white women, alleging that throughout history this has led to other types of women being marginalized.

Queer theory converges with the transsexuals' struggle in arguing that sexual identities should be freely chosen. Transfeminism is based on a reflection upon the oppression of women, but it is a type of queer feminism which, while advocating the survival of multiplicity, has a broad concern for oppression (racial, sexual, social and economic). Transfeminist activities encourage the visibility of dissident sexualities, especially through technological means, audiovisual backing and social networks. By initiating a process based on the liberation of bodies that refuse to follow the dictates of fashion and social pressure, this feminist trend takes up the pornographic image and uses it as a tool for its ability to arouse the viewer's attention, familiarising them with a series of problems directly related to the representation of sex.

150 The technologies producing subjectivity serve to redefine what is pornographic in terms of a transgression, a rupture, a subversion. In *Camera Lucida*, Roland Barthes approached photography from the perspectives of the observed subject and the observing subject, understanding that the pornographic image is unary, in other words it only attempts to show sex with no ulterior motives or connotation². In the pornographic image, according to Barthes, there is no punctum to catch our attention³. The author therefore excludes pornography from any attempt at a hermeneutical approach. Contrary to this, recent porn studies indicate that the pornographic image contains a series of cultural codes of representation that affect how it is received. Transfeminism and queer theory heavily criticize sexist pornography because it reproduces such codes, and suggests new discourses should be created regarding the representation of bodies for the enjoyment of non-normative sexualities. Post-pornography emerges as a response to this stimulus.

Post-pornography is not simply a way of representing human sexuality with the intention of exciting, but goes further, attempting to account for social problems such as the stigmatization of communities that practise sexual activities outside the norm (homosexuals, bisexuals, transsexuals, liberal or fetishistic relationships),

giving voice to this indictment through the field of contemporary art and, above all, performance. Post-pornography works towards and for the liberation of prejudices regarding the body. Its actors are not people trained in the usual acting or cinema, though they are artists and, for the most part, women who had already worked in other areas related to some feminist trend. Post-pornographic films are short video art or documentaries that question the concept of gender and reflect on the influence of genitalia in the male/female binomial.

All of this is ascribed to an artistic movement, post-porn, which emerged in the United States in the early 1990s, bursting into Spain a decade later, when different groups based in Barcelona, including Llopis, pointed to it. They did so by translating into images certain ideas that we are describing here and that were put forward by philosophers like Judith Butler and Paul Preciado. Preciado, in full personal transition, organized in 2003 the first introductory seminar on post-pornography at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), under the title "Post-porn Marathon", during which some feminist authors discussed the various aesthetics and contemporary sexual representation policies. It was repeated in 2011, also curated by Preciado, but this time it was hosted at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), rather as a trans-feminist film forum in which the parallelism between femininity and animality was also discussed.

María Llopis, co-founder with Águeda Bañón of the post-pornographic research group Girlswholikeporno.com, produced the video art piece entitled *La bestia (The beast)* to address such issues. It shows a woman (the artist herself) walking quietly through a garden. Suddenly, she takes off all her clothes and takes on the attitude of an animal as if she has been taken over by an inner beast: she growls, makes threatening gestures, spits and even climbs a tree. But she soon stops, blushes at finding herself in such a situation, and again takes up a civilized, proper and measured attitude. Both well-mannered and bestial behaviours are staged by the artist, who attempts to contrast the feigned with the natural, the civilized with the animal, the disciplined with the spontaneous; all with the aim of suggesting how equally constructed and stereotyped disciplined attitudes are, and the subversive kind, too.



¹RUBIN, G.: "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo", ("The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex") in *Nueva Antropología*, Vol. VIII, Nº 30, Mexico, 1986. Pp. 96-107.

²Cf. BARTHES, R.: *La cámara lúcida (Camera Lucida)*, Paidós, Barcelona, 2009.

³For Barthes, the punctum enables photography to escape from the unary nature whose first rule of composition is the search for unity. The punctum upsets this unity and forces our eyes to discover a certain splitting of reality. The punctum is not something that simply surprises, worries or scares us about a photograph, but rather what makes an image speak, allowing us to reflect through what it suggests to us.

Salinas Rosa. 1986

Pigments naturals i marmolina sobre tela de cotó // 162 x 324 cm

Maria Dolores Mulá (Cerçs, 1957)





La poètica de l'aigua

Maria Marco

La naturalesa i el caràcter poètic de les seues peces són dues constants en el treball artístic de M. Dolores Mulá. Tot està en connexió amb el seu origen, amb la seua infància. Envoltada d'un bell paisatge a la comarca del Berguedà, obri per primera vegada els ulls en una casa de pedra a Sant Josep de Cercs, habitatge dels treballadors de les mines de carbó. D'ací, la família es trasllada a Sant Salvador de la 157 Vedella, assentament romànic presidit pel monestir que li dona nom. Després de la decisió política de construir el pantà de la Baells, abandonen el lloc per a establir la seua residència a Elx. Tots els records, les vivències, els amics i la infantesa queden soterrats sota el pantà. Únicament el monestir, coneğut com "Es Castell", continua dret, com un guaita surant sobre les aigües. Aquest fet marca totalment la seua vida i la seua obra, perquè en M. Dolores l'una i l'altra estan íntimament enllaçades en un tot indissoluble.

Inicia la seua formació pictòrica en l'Escola de Pintura Hort del Xocolater, on té com a professors Sixto Marco, Albert Agulló, Ulises Blanco i Ramón Díaz Padilla. A l'inici dels anys huitanta produueix la seua primera sèrie pictòrica, que dedica a Alfonsina Storni. Aquarel·les que evoquen, amb les seues formes i cromatisme, la profunditat del mar. Aquoses, de motius orgànics, rememoren la mort de la poetessa. Alfonsina, submergida en el Mar del Plata, desapareix com el xicotet poble català. En els dos casos l'aigua adquireix un sentit tràgic, dolorós i al mateix temps poètic. En aquestes primeres peces hi ha una clara influència de Sixto Marco, que s'observa en les formes sinuoses i orgàniques. A poc a poc, es va allunyant del deixant del seu mestre i consolida el seu propi estil: matèric, d'acordillament i amb una paleta cromàtica rica. En la carrera artística de M. Dolores es pot parlar de dues etapes: la primera, pictòrica

i expressionista, es desenvolupa durant la dècada dels huitanta. A partir dels noranta comença la segona, en la qual, sense deixar d'utilitzar la pintura, introduceix noves tècniques i disciplines: instal·lacions, fotografies, costures, objectes, etc.

En "Salines rosa"¹ també l'aigua i la naturalesa són els eixos centrals de l'obra. Tota la sèrie mostra el bell paisatge de les salines marines de Santa Pola, amb les seues dunes i grans extensions d'aigua que contenen una àmplia riquesa de flora i fauna, indispensable per a mantindre l'equilibri mediambiental. Amb aquestes pintures posa en valor la naturalesa del seu lloc d'accolliment: el mar, les muntanyes i els arbres autòctons, com el xop d'Elx. Però no es tracta únicament de mostrar la bellesa del paisatge, sinó també de denunciar la seuva destrucció. En l'obra de M. Dolores hi ha sempre un compromís, un crit d'atenció davant de la devastació que pateix l'entorn. En aquesta primera època les sèries dedicades a la naturalesa i la seuva protecció van ser definides, per ella mateixa, com a "expressionisme ecològic". D'enorme força expressiva, destaca la materialitat de l'obra, a base d'arenes, terres i pigments treballats amb pinzell, espàtula i brotxa. Pinzellades àmplies, pastoses, enèrgiques, que no es limiten al marc, sinó que van més enllà.

158

En els huitanta hi ha una tornada a la pintura com a resposta a la imposició conceptual dels setanta. Tant la transavantguarda italiana com el neoexpressionisme alemany influeixen en la pintura espanyola, amb figures com Gordillo, Sicilia o Barceló, aquest últim amb una obra expressionista, matèrica i de gest violent. Aquests moviments van calant en els joves que, a poc a poc, s'allunyen de la pintura informalista per a experimentar noves propostes. A Alacant, alguns pintors com Vicente Rodes, María Chana o Elena Aguilera realitzen obres abstractes de caràcter expressiu i poètic. En aquesta línia de la poesia i l'expressió, unida a un gust pel gest i la matèria, s'emmarca l'obra pictòrica de M. Dolores Mulá.

L'aigua és símbol de vida. Posseeix, com el foc, un poder purificador i destructor. Indispensable per al manteniment de l'ecosistema i la supervivència de les diferents espècies, la seuva força és incontrolable i es rebel·la amb ira davant de l'acció humana. La temàtica de l'aigua es troba també en la sèrie "Aigua congelada" realitzada amb motiu d'un viatge a l'Argentina el 2006. Es tracta d'un conjunt de fotografies i pintures que retraten les cascades de l'Iguaçú i les glaceres de la Patagònia. Aci, M. Dolores exposa una naturalesa enèrgica i poderosa que trenca en cascada o s'estén com un mar de gel blau. Un paisatge romàntic, inabastable i sublim. En 2016



realitza, al Museu de la Universitat d'Alacant, l'exposició "Terra inundada", en què l'aigua aconsegueix una dimensió poètica. Les fotografies mostren, d'una banda, una naturalesa majestuosa i extensa, i d'una altra banda retraten xicotets fragments d'aquesta mateixa naturalesa: llacs volcànics, tolls, ones rompent sobre l'arena o contra les roques. Instantànies de diferents viatges per Islàndia, la Patagònia, Sitges i Galícia, però cap de la seuva vall natal.² Conscientment o inconscientment l'aigua és present en la majoria dels seus treballs. Amb les seues peces trau a la llum el que la seuva memòria sempre ha ocultat, la llar perduda, la seuva infantesa, cada record afonat sota el pantà.³

Totes les obres de M Dolores Mulá posseeixen un caràcter narratiu resultat de la seuva pròpia experiència. Viatges, descobriments, lectures, vivències personals o problemes socials formen part de tot l'engranatge poètic del seu treball. "Salines rosa" expressa la força i la bellesa del paisatge de Santa Pola, amb les seues àmplies i pastoses pinzellades. La seuva estructura oberta i dinàmica, a base d'impulsos,

intensifica la imatge d'una naturalesa salvatge, bella i pura. Cada pintura mostra la llum i el color de les diferents estacions. El rosa de l'aigua correspon a l'estiu. En aquesta època l'evaporació per calor fa que siguin més visibles els microorganismes que proporcionen el color rosa a l'aigua. Com els pintors impressionistes, M. Dolores pinta les salines amb un coneixement de la pintura a l'aire lliure que li va proporcionar la seua formació en l'Hort del Xocolater.

Fa un any, a la vall de Cercs, M. Dolores travessava el pantà de la Baells en direcció al bell monestir romànic. Sepultat sota l'aigua quedava el record del poble desaparegut. Per primera vegada s'enfrontava a tot allò que desitjava oblidar i que la seua obra contínuament reproduïa. M. Dolores pinta les salines de Santa Pola amb les muntanyes de la serra de Crevillent i el Picatxo al fons. Descobreix un paisatge de làmines d'aigua sobre les quals, com en el pantà català, s'alça una torre de pedra, la torre de Tamarit. Novament es fonen l'art i la naturalesa, l'aigua i la memòria.

160

¹Aquesta obra pertany a la sèrie "Salines" que juntament amb "Xop Il·licità", són part de la investigació realitzada amb la beca atorgada per la Diputació de Granada l'any 1985, de la qual va ser jurat Andreu Alfaro, Francesc Català Roca i Manuel Rivera, exposades per primera vegada al palau dels comtes de Gabia. Posteriorment es van mostrar a la Galeria 11 d'Alacant, dirigità per Carmen Cazaña. Com a artista de la Galeria 11, M. Dolores Mulà va ser present en la fira internacional ARCO durant els anys 1987-88 amb les sèries "Salines" i "Temps i espai", respectivament.

²El juliol de 2021 "Terra inundada" s'exhibeix a l'Escola de Sant Salvador de Sant Jordi, població que es crea després de la desaparició de Sant Salvador de la Vedella. El fet de poder exposar al seu poble natal, la porta a viure un dels moments més emotius de la seua carrera.

³El novembre de 2019, a l'escala renaixentista del castell fortalesa de Santa Pola, exposa la mostra fotogràfica "Aigua", continuació de "Terra inundada". En aquesta ocasió, les peces estan estretament relacionades amb el Museu del Mar. Es tracta d'un homenatge als elements essencials de la seua obra: l'aigua i la terra.

BIBLIOGRAFIA

DE LA CALLE, R. 2019: Experiència estètica i crítica d'art. Alacant: Universitat d'Alacant, Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani.

1986: María Dolores Mulà [Catàleg d'exposició]. Granada: Diputació Provincial de Granada.

2016: Terra inundada. María Dolores Mulà fotògrafa. [Catàleg d'exposició]. Alacant: Museu de la Universitat d'Alacant.

2021: Terra inundada. María Dolores Mulà fotògrafa. [Catàleg d'exposició]. Cercs: Ajuntament de Cercs.

<https://museodelmarsantapola.com/exposiciones/permanente/maria-dolores-mula/>

<https://aquiemediosdecomunicacion.com/2019/11/12/soy-artista-desde-que-naci/>



La poética del agua

María Marco

La naturaleza y el carácter poético de sus piezas son dos constantes en el trabajo artístico de Mª Dolores Mulá. Todo está en conexión con su origen, con su infancia. Rodeada de un hermoso paisaje en la comarca de Berguedà, abre por primera vez los ojos en una casa de piedra en Sant Josep de Cercs, vivienda de los trabajadores de las minas de carbón. De ahí la familia se traslada a San Salvador de la Vedella

162 asentamiento románico presidido por el monasterio que le da el nombre. Tras la decisión política de construir el embalse de la Baells, abandonan el lugar para establecer su residencia en Elche. Todos los recuerdos, las vivencias, los amigos y la niñez quedan sepultados bajo el pantano. Únicamente el monasterio, conocido como "El Castell", sigue en pie, como un vigía flotando sobre las aguas. Este hecho marca totalmente su vida y su obra, porque en Mª Dolores la una y la otra están íntimamente enlazadas en un todo indisoluble.

Inicia su formación pictórica en *L'Escola de Pintura Hort del Xocolater* teniendo como profesores a Sixto Marco, Albert Agulló, Ulises Blanco y Ramón Díaz Padilla. A principio de los años 80 produce su primera serie pictórica que dedicada a Alfonsina Storni. Acuarelas que evocan, con sus formas y cromatismo, la profundidad del mar. Acuosas, de motivos orgánicos, rememoran la muerte de la poetisa. Alfonsina sumergida en el Mar de Plata desaparece como el pequeño pueblo catalán. En los dos casos el agua adquiere un sentido trágico, doloroso y al mismo tiempo poético. En estas primeras piezas hay una clara influencia de Sixto Marco que se observa en las formas sinuosas y orgánicas. Poco a poco se va alejando de la estela de su maestro y consolida su propio estilo: matérico, de empaste y con una paleta cromática rica. En la carrera artística de Mª Dolores se puede hablar de dos etapas: la primera, pictórica

y expresionista, se desarrolla durante la década de los 80. A partir de los 90 comienza la segunda en la que, sin dejar de utilizar la pintura, introduce nuevas técnicas y disciplinas: instalaciones, fotografías, cosidos, objetos, etc.

En "Salinas rosa"¹ también el agua y la naturaleza son los ejes centrales de la obra. Toda la serie muestra el hermoso paisaje de las salinas marinas de Santa Pola, con sus dunas y grandes extensiones de agua que contienen una amplia riqueza de flora y fauna, indispensable para mantener el equilibrio medioambiental. Con estas pinturas pone en valor la naturaleza de su lugar de acogida: el mar, las montañas y los árboles autóctonos como el chopo ilicitano. Pero no se trata únicamente de mostrar la belleza del paisaje sino también de denunciar su destrucción. En la obra de Mª Dolores existe siempre un compromiso, una llamada de atención ante la devastación que sufre el entorno. En esta primera época las series dedicadas a la naturaleza y su cuidado fueron definidas, por ella misma, como "expresionismo ecológico". De enorme fuerza expresiva, destaca la materialidad de la obra a base de arenas, tierras y pigmentos trabajados con pincel, espátula y brocha. Pinceladas amplias, pastosas, energéticas que no se limitan al marco, sino que van más allá de él.

163 En los 80 hay una vuelta a la pintura como respuesta a la imposición conceptual de los 70. Tanto la Transvanguardia italiana como el Neoexpresionismo alemán, influyen en la pintura española con figuras como Gordillo, Sicilia o Barceló, este último con una obra expresionista, matérica y de gesto violento. Estos movimientos van calando en los jóvenes que, poco a poco, se alejan de la pintura informalista para experimentar nuevas propuestas. En Alicante algunos pintores como Vicente Rodes, María Chana o Elena Aguilera realizan obras abstractas de carácter expresivo y poético. En esta línea de la poesía y la expresión unida a un gusto por el gesto y la materia, se enmarca la obra pictórica de Mª Dolores Mulá.

El agua es símbolo de vida. Posee, como el fuego, un poder purificador y destructor. Indispensable para el mantenimiento del ecosistema y la supervivencia de las distintas especies, su fuerza es incontrolable revelándose con ira frente a la acción humana. La temática del agua se encuentra también en la serie "Agua congelada" realizada con motivo de un viaje a Argentina en el 2006. Se trata de un conjunto de fotografías y pinturas que retratan las cataratas de Iguazú y los glaciares de la Patagonia. En ellas Mª Dolores expone una naturaleza energética y poderosa que rompe en cascada o se extiende como un mar de hielo azul. Un paisaje romántico,

inabarcable y sublime. En 2016 realiza, en el Museo de la Universidad de Alicante, la exposición "Tierra inundada" donde el agua alcanza una dimensión poética. Las fotografías muestran, por un lado, una naturaleza majestuosa y extensa, mientras por otro retratan pequeños fragmentos de la misma: lagos volcánicos, charcos, olas rompiendo sobre la arena o contra las rocas. Instantáneas de distintos viajes por Islandia, la Patagonia, Sitges y Galicia, pero ninguna de su valle natal². Consciente o inconscientemente el agua está presente en la mayoría de sus trabajos. Con sus piezas saca a la luz lo que su memoria siempre ha ocultado, el hogar perdido, su niñez, cada recuerdo hundido bajo el pantano³.

Todas las obras de Mª Dolores Mulá poseen un carácter narrativo resultado de su propia experiencia. Viajes, descubrimientos, lecturas, vivencias personales o problemas sociales forman parte de todo el engranaje poético de su trabajo. "Salinas rosa" expresa la fuerza y belleza del paisaje de Santa Pola con sus amplias y pastosas pinceladas. Su estructura abierta y dinámica, a base de impulsos, intensifica la imagen de una naturaleza salvaje, hermosa y pura. Cada pintura muestra la luz y el color de las distintas estaciones. El rosa del agua corresponde al estío. En esta época la evaporación por calor hace que sean más visibles los microrganismos que proporcionan el color rosa al agua. Como los pintores impresionistas, Mª Dolores pinta las salinas con un conocimiento de la pintura al aire libre que le proporcionó su formación en el *Hort del Xocolater*.

Hace un año en el valle de Cercs, Mª Dolores atravesaba el pantano de la Baells en dirección al hermoso monasterio románico. Sepultado bajo el agua quedaba el recuerdo del pueblo desaparecido. Por primera vez se enfrentaba a todo aquello que deseaba olvidar y que su obra continuamente reproducía. Mª Dolores pinta las salinas de Santa Pola con las montañas de la sierra de Crevillente y el Picacho al fondo. Descubre un paisaje de láminas de agua sobre las que, como en el pantano catalán, se alza una torre de piedra, la torre de Tamarit. Nuevamente se funden el arte y la naturaleza, el agua y la memoria.



¹ Esta obra pertenece a la serie "Salinas" que junto a "Chopo Illicitano", son parte de la investigación realizada con la beca otorgada por la Diputación de Granada en el año 1985, siendo jurado de la misma Andreu Alfaro, Francesc Català Roca y Manuel Rivera, expuestas por primera vez en el Palacio de los Condes de Gabia. Posteriormente se mostraron en la Galería 11 de Alicante dirigida por Carmen Cazaña. Como artista de la Galería 11, Mª Dolores Mulá estuvo presente en la feria internacional de ARCO durante los años 1987-88 con las series "Salinas" y "Tiempo y espacio" respectivamente.

² En julio de 2021 "Tierra inundada" se exhibe en la Escuela de San Salvador de Sant Jordi, población que se crea tras la desaparición de San Salvador de la Vedella. El hecho de poder exponer en su pueblo natal, le lleva a vivir uno de los momentos más emotivos de su carrera.

³ En noviembre de 2019, en la escalera renacentista del Castillo Fortaleza de Santa Pola, expone la muestra fotográfica "Agua" continuación de "Tierra inundada". En esta ocasión las piezas están estrechamente relacionadas con el Museo del Mar. Se trata de un homenaje a los elementos esenciales de su obra, el agua y la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

DE LA CALLE, R. 2019: *Experiència estètica i crítica d'art*. Alicante: Universitat d'Alacant, Catedra Antoni Miró d'Art Contemporani

1986: María Dolores Mulá [Catálogo de exposición]. Granada: Diputación Provincial de Granada

2016: Tierra inundada. María Dolores Mulá fotógrafa. [Catálogo de exposición]. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante

2021: Tierra inundada. María Dolores Mulá fotógrafa. [Catálogo de exposición]. Cercs: Ajuntament de Cercs

<https://museodelmarsantapola.com/exposiciones/permanente/maria-dolores-mula/>

<https://aquimediosdecomunicacion.com/2019/11/12/soy-artista-desde-que-naci/>



The poetics of water

María Marco

167

The nature and poetic character of María Dolores Mulá's pieces are two constants in her artistic work. Everything is connected to her origins, to her childhood. Surrounded by a beautiful landscape in the region of Berguedà, she opened her eyes for the first time in a stone house in Sant Josep de Cercs, home to coal miners. From there the family moved to San Salvador de la Vedella, once a Romanesque settlement presided over by the monastery that gave it its name. After the political decision to build the Baells reservoir, they left the area to set up home in Elche. All of her memories, experiences, friends and childhood were sunk beneath the reservoir. Only the monastery, known as "El Castell", is still standing, like a lookout floating on the waters. That event has completely marked María Dolores' life and her work, because the two are intimately linked in an inseparable whole.

She began her pictorial education in *L'Escola de Pintura Hort del Xocolater* school with the teachers Sixto Marco, Albert Agulló, Ulises Blanco and Ramón Díaz Padilla. In the early 1980s, she produced her first pictorial series dedicated to Alfonsina Storni. They are watercolours that evoke the depth of the sea with their shapes and colours. Watery, with organic motifs, they commemorate the death of the poet. Alfonsina, submerged in the Mar de Plata, disappeared like the small Catalan town. In both cases, water takes on a tragic, painful and at the same time poetic meaning. In these early pieces, a clear influence of Sixto Marco can be seen in the sinuous, organic forms. Little by little, she shifted out of the wake of her teachers and established her own style: material, *impasto* and a richly-coloured palette. In María Dolores' artistic career, we can identify two stages: the first, a pictorial and expressionist one, unfolding during the 1980s. As of the 90s, the second one began in which,

while continuing to use painting, she introduced new techniques and disciplines: installations, photographs, sewing, objects, etc.

In *Salinas Rosa*¹, water and nature are also the central themes of the work. The entire series shows the beautiful landscape of Santa Pola's salt flats, with its dunes and large expanses of water containing a wide wealth of flora and fauna, essential for keeping the environmental balance. With these paintings, she highlights the nature of the place that welcomed her: the sea, the mountains and the native trees such as the Elche poplar. However, it is not only about showing the beauty of the landscape, but also about denouncing its destruction. In the work of María Dolores, there is always a commitment, a wake-up call to confront the devastation suffered by the environment. In that early period, she herself defined the series dedicated to nature and caring for it as "ecological expressionism". With enormous expressive power, the materiality of the work stands out, based on sand, earth and pigments worked with spatula and thin and thick brushes. Hers are broad, pasty, energetic brushstrokes that are not restricted by the frame, but go beyond it.

168

In the 80s there was a return to painting as a response to the conceptual imposition from the 70s. Both the Italian Transavantgarde and German Neo-expressionism influenced Spanish painting with maestros such as Gordillo, Sicilia and Barceló, the latter with work of Expressionism, Matterism and violent gestures. These movements influenced young people who, little by little, turned away from Informalist painting to experiment with new ideas. In Alicante, some painters such as Vicente Rodes, María Chana and Elena Águilera created abstract works of an expressive and poetic nature. Along these lines of poetry and expression, together with a taste for gestures and materials, we can find the context for the pictorial work of María Dolores Mulá.

Water is a symbol of life. Like fire, it has a purifying yet destructive power. It is indispensable for maintaining different species' ecosystem and survival; its force is uncontrollable, revealing itself with rage in the face of human activity. The theme of water is also to be found in the series *Agua Congelada* (*Frozen Water*) made on the occasion of travels in Argentina in 2006. This is a set of photographs and paintings portraying the Iguazu falls and the glaciers of Patagonia. Here, María Dolores exhibits an energetic, powerful nature that breaks into a cascade or sprawls out like a sea of blue ice. It is a romantic, boundless and sublime landscape. In 2016, the Museum



of the University of Alicante held her exhibition *Tierra inundada* (*Flooded land*), where water attains a poetic dimension. The photographs show, on the one hand, a majestic and expansive nature, while on the other they portray small fragments of it: volcanic lakes, puddles, waves breaking on the sand or against rocks. They are snapshots of different journeys through Iceland, Patagonia, Sitges and Galicia, but none of her native valley². Whether consciously or unconsciously, water is present in most of her works. With her pieces, she brings to light what her memory has always concealed: the lost home, her childhood, every memory sunk under the reservoir³.

All of María Dolores Mulá's works have a narrative nature resulting from her own experience. Travels, discoveries, readings, personal experiences and social problems are all part of the entire poetic workings of her art. *Salinas rosa* expresses the strength and beauty of the Santa Pola landscape with its broad, pasty brushstrokes. Its open and dynamic structure, based on impulses, intensifies the image of a wild, beautiful and pure nature. Each painting shows the light and colour of the different seasons. The pink of the water appears in summer. At that time of year, the pink

colour given by the microorganisms to the water is made more visible by evaporation due to heat. Like the Impressionist painters, María Dolores paints the salt flats with knowledge of outdoor painting given by her education in the *Hort del Xocolater*.

A year ago in the Cercs valley, María Dolores crossed the Baells reservoir towards the beautiful Romanesque monastery. Submerged under the water was the memory of the disappeared village. For the first time, she faced everything she had wanted to forget and which her work had continually reproduced. María Dolores paints the salt flats of Santa Pola with the mountains of the Sierra de Crevillente and El Picacho in the background. She reveals a landscape with expanses of water on which, as in the Catalan reservoir, a stone tower stands: the Tamarit Tower. Once again, art and nature, water and memory merge.

¹This work belongs to the *Salinas* (*Salt Flats*) series which, together with *Chopo Illicitano* (*Elche Poplar*), are part of the research carried out with the scholarship granted by the Granada Provincial Government in 1985, with Andreu Alfaro, Francesc Català Roca and Manuel Rivera, exhibited for the first time in the Palacio de los Condes de Gabia. They were later shown at Galería 11 in Alicante, directed by Carmen Cazaña. As one of Galería 11's artists, María Dolores Mulá was present at the ARCO international fair in 1987 and '88 with the series *Salinas* and *Tiempo y espacio* respectively.

²In July 2021 *Tierra inundada* was exhibited at the school in San Salvador de Sant Jordi, a town that was created after the disappearance of San Salvador de la Vedella. Being able to exhibit in her hometown led her to experience one of the most emotional moments of her career.

³In November 2019, on the Renaissance staircase of the Santa Pola Castle-Fortress, she exhibited the photographic display *Agua* (*Water*), a continuation of *Tierra inundada*. On this occasion, the pieces were closely related to the Museo del Mar (*Museum of the Sea*). It was a tribute to the essential features of her work: water and land.

BIBLIOGRAPHY

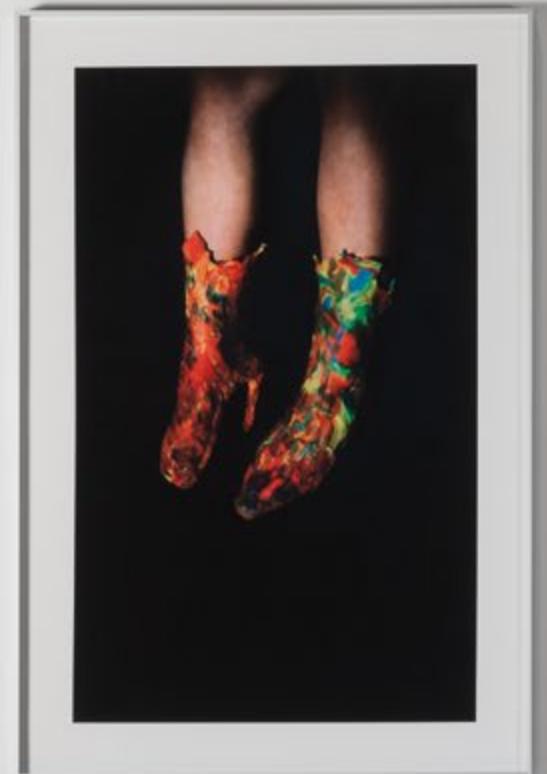
- DE LA CALLE, R. 2019: *Experiència estètica i crítica d'art*. Alicante: Universitat d'Alacant, Catedra Antoni Miró d'Art Contemporani.
1986: *Maria Dolores Mulá* [Exhibition catalogue]. Granada: Diputación Provincial de Granada.
2016: *Tierra inundada*. María Dolores Mulá photographer. [Exhibition catalogue.] Alicante: Museo de la Universidad de Alicante.
2021: *Tierra inundada*. María Dolores Mulá, photographer. [Exhibition catalogue.] Cercs: Ajuntament de Cercs.
<https://museodelmarsantapola.com/exposiciones/permanente/maria-dolores-mula/>
<https://aquimediosdecomunicacion.com/2019/11/12/soy-artista-desde-que-naci/>



Únicas y colgadas. 2021

Plastilina, espill i suport metàl·lic; Fotografia – Impressió Ultrachrome
// 30 x 36 x 36 cm; 110 x 74 cm

Maria Zárraga (València, 1963)



172





Úniques i Penjades: dones davant l'espill distorsionat de l'art

Ester Alba

En la nostra cultura, les imatges femenines no són un mer reflex de les idees dominants sobre la identitat i el lloc social de la dona; són, per contra, part d'un procés de creació de la identitat o, més aviat, d'una puïga entre la imposició externa d'una identitat i la cerca subjectiva d'aquesta mateixa identitat. Rastrejar el procés de creació, difusió i recepció de les representacions de la dona en l'art ens permet entendre com s'han construït la noció de femení que assumim hui dia. Per a construir una crítica o una alternativa al discurs dominant cal, primer de tot, comprendre tant l'origen dels seus mites com el perquè de la seu hegemonia. En l'actualitat són freqüents les publicacions que, dedicades a la divulgació artística, s'aproximen a la crítica sobre l'escassa presència de les dones en les exhibicions artístiques, especialment en els museus més tradicionals. Es posa l'accent sobre el fet constatat que "és més fàcil entrar en un museu com a musa nua que com a artista amb nom femení".¹ Efectivament, en fer l'exercici de buscar la imatge tradicional,² la imatge característica de la representació femenina, segurament el camí de la nostra memòria ens portarà a la imatge d'un cos nu.³ En l'actualitat, des del camp de l'art i des de l'àmbit museístic s'ha intensificat una mirada crítica que té com a objectiu la reflexió. Aquesta nova manera d'enfrontar-se als processos de la creativitat i al seu objectiu final forma part d'una manera proactiva d'entendre la pràctica caracteritzada per la reflexivitat crítica, que ha contribuït a una major autoconsciència en l'àmbit de l'art. Aquesta crítica reflexiva és la que comparteixen alguns col·lectius d'historiadors, crítiques d'art, dones compromeses i artistes que pretenen estimular la reflexió social. La seua acció no sols es desenvolupa en el camp de l'art, sinó més enllà, perquè inclou les nostres pròpies motivacions com a espectadors i com a participants del món de l'art.

En aquest alineament es troba la poètica plantejada en *Úniques i Penjades* (2021) de María Zárraga. Una obra a través de la qual crea una estranya simbiosi entre el misteri i la demostració: des de la fotografia i l'escultura ens presenta un parell de botes marbrejades que potser pertanyien a una dona-monstre o a una dona elèctrica, o una dona "penjada". Aquesta dualitat, l'escultura i el seu reflex en la fotografia, ofereix una mirada específica, en què l'estranyament es produeix a través de la deformació de la imatge projectada.

La bota escultòrica se situa al cimaci del pedestal del museu, per a ser contemplada sense reflexió, entesa com a objecte de veneració estètica. La idea parteix de l'asseveració que l'objecte de museu està fet per a ser mostrat, exhibit i contemplat, per les seues qualitats artístiques i estètiques. L'escultura es transmuta en llenç de color i amb això se situa com a artefacte per a ser visualitzat per les seues qualitats formals (escultura) i cromàtiques (color). Això es fa amb tot el ventall de connotacions implícitament associades, ja que es presenta com a art per a emocionar i ser gaudit sense generar la inquietud que suposa interrogar-se sobre l'objecte exhibit i mostrat. Aquesta operació de *mostració* –per utilitzar un terme més genèric que el d'exposició– és tan essencial que és el que, creant la distància, fa de la cosa un objecte, mentre que, en el procés d'investigació o reflexió, per contra, prima l'exigència de rendir comptes de les coses en un context universalment intel·ligible. El pedestal es converteix en artifici, com la vitrina o el cimaci, separadors entre el món real i el món imaginari de l'espai expositiu, que no són altra cosa que rètols d'objectivitat que serveixen per a garantir la distància (crear un distanciament, com assenyalava Bertold Brecht en l'àmbit del teatre) i assenyalar que el que es presenta no pertany més a la vida, sinó al món tancat dels objectes i del museu.

No obstant això, aquesta lectura es trenc a manera dicotòmica en confrontar l'escultura amb el reflex específic de la fotografia que mostra, no l'artifici escultòric de l'objecte sinó la imatge real del model utilitzat. Un estranyament que es produeix com a oxímoron, com a confrontament amb la brutalitat de les botes de rics colors inserides en unes cames que pengen. Sense donar a conéixer el cos que les porta ni el context de la suspensió que s'hi reflecteix. La visió específica s'articula com a reflex d'una alteritat que conduceix a la inquietud i, per tant, a la reflexió sobre la violència exercida sobre el cos de la dona, però també sobre la seua pròpia existència. Això ens remet als espais de representació, entesos com als espais

viscuts i que conjuminen, per tant, els espais físics i la seua codificació simbòlica que vehicula la seua mutació cap a imatges projectades i imaginaries socials i culturals del col·lectiu.⁴ En aquesta mirada ampliada hi ha la vocació d'entendre que "tot és espill", com deia Octavio Paz, base de la mirada específica, que adquireix una dimensió exofòrica en què l'enigma és la constant en el problema irresolut de la identitat de l'ésser humà.⁵ Aquest gir interpretatiu atorga a l'espill, per tant a la fotografia específica, una capacitat simbòlica de l'alteritat del jo, un doble extern o desdoblament, tal com recull Richter en el seu *Siebenkäse: el Doppelgänger*. Aquesta mirada reflexiva busca generar inquietud, incomoditat, interrogació. Un tipus de coneixement que pot enfocar-se a les nostres suposicions, desafiar les perspectives que prevaleixen sobre el món i instigar un procés de reflexió en una zona de no identitat.

En aquest sentit, *Úniques i penjades* ens trasllada a aquest univers que se separa de l'aprenentatge i la comprensió canònica i ens situa en el paradigma d'Emmanuel Levinas, que reconeix forces violentes en un nivell transcendental de percepció i d'ensenyament, en allò que Jacques Derrida denomina «violència transcendental» o formes inquietants de coneixement. La dona penjada, anònima, és representació retòrica, a manera de sinècdoque, del col·lectiu femení i de la seua percepció estereotipada com a ésser inquietant, com a monstre. Com aquest altre permanent sobre el qual s'exerceix una violència ancestral. Rememora les sabates roges de la bruixa en el *Mag d'Oz*, el misteri de la dona-monstre o l'encarnació d'aquest món situat més enllà de l'especular, el situat darrere de l'espill, però que al cap i a la fi no és més que un reflex inquietant de la nostra pròpia realitat.

A través d'aquest joc de la contraposició entre la bellesa i la inquietud, l'artista es desliga del principi clàssic del *prósopon*, és a dir, de l'associació amb la bellesa i el reflex de la mateixa imatge, per a convertir-se en capacitat refractària, en essència al concepte artístic del reflex doble i de l'alteritat mutada a través de la qual es mostra aquesta altra realitat oculta i no mostrada. En aquest joc d'imatges, l'espill encarna l'experiència de naturalesa mixta que participa, segons Foucault,⁶ tant dels *locus heterotòpics* (reals) com *utòpics* (il·lusoris), una simultaneïtat de dues dimensions, la realitat i la illusió, que té lloc amb el procés de l'acte visual, en el qual el subjecte perceptiu coincideix en la mirada del que hi ha davant l'espill i que és contemplat, però sobretot revelat. En aquest joc específic la distorsió és major

perquè situa la utopia en la realitat tangible de l'art expressat a través de l'escultura i la realitat en la dimensió de la imatge percebuda.

Aquesta veritat revelada és el cos com a metàfora: la dona penjada com a víctima al llarg de la història de la violència exercida, la dona com aquest altre permanent, com a monstre temible. Una projecció que adquireix la dimensió de reflex de l'inconscient col·lectiu i de l'angoixa vital del quotidià,⁷ però també les pors ancestrals i actuals projectades en la superfície refractària o d'absorció. Certament, en el reflex duplicat, el diàleg entre el subjecte i l'objecte representat (jo/l'altre) indaga en qüestions de l'inconscient des d'una perspectiva psicoanalítica: l'estranyat, la projecció monstruosa, bestial o traumàtica, l'enigma, com a expressions romanents en aquest nou univers de l'exploració humana,⁸ en què el cos de la dona, com molt bé ha estudiat Pilar Pedraza, és expressió d'aquesta fantasia tenebrosa del fet de ser dona, com a objecte de percepció: màquines d'estimar, nines, histèriques, monstres, dones pantera, vampirs, ciborgs, prodigis estranys i tenebrosos, en definitiva, figures d'una alteritat permanent violentada.

178

¹ Exret de *PlayGround*: <www.playgroundmag.net> (Data de consulta: 4-10-2021)

² LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2000

³ NOCHLIN, 1971, p. 145-177

⁴ LEFEBVRE, 1974: 42-43 i 48-49

⁵ BAPTISTA, 2010: 25

⁶ FOUCAULT, 2007

⁷ LENAERS, 2013

⁸ BAUDRILLARD, 1984

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

BAUTISTA NARANJO, Esther: «Todo es espejo»: arte y duplicidad en dos cuentos fantásticos de Hoffmann y Poe», *The Grave*, 2010, núm. 17.

LENAERS Cases, Sylvia: «El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte», en *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 1, 2013, p. 139-150.

LEFEBVRE, Henri: *La production de l'espace social*, Barcelona: Anthropos, 1974.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. Mèxic DF: Siglo XXI, 2007.

LÓPEZ FERNÁNDEZ Cao, M. (ed.): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

NOCHLIN, Linda: "Why Have There Been No Great Women Artists?" en *Art News*, gener de 1971, p. 22-39 (reimpres en *Women, Art, and Power and Other Essays*. Londres, Thames and Hudson, 1989, p. 145-177), 1971.

PEDRAZA, Pilar: *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. València, 1991.

PEDRAZA, Pilar: *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*, Madrid: Valdemar, 1999.



Únicas y Colgadas: mujeres ante el espejo distorsionado del arte

Ester Alba

En nuestra cultura, las imágenes de lo femenino no son un mero reflejo de las ideas dominantes sobre la identidad y el lugar social de la mujer; son, por el contrario, parte de un proceso de creación de la identidad o, más bien, de una pugna entre la imposición externa de una identidad y la búsqueda subjetiva de esa misma identidad. Rastrear el proceso de creación, difusión y recepción de las representaciones de la mujer en el arte nos permite entender cómo se han construido las ideas de lo femenino que asumimos hoy en día. Para construir una crítica o una alternativa al discurso dominante es preciso, antes que nada, comprender tanto el origen de sus mitos como el porqué de su hegemonía. En la actualidad son frecuentes las publicaciones que, dedicadas a la divulgación artística, se aproximan a la crítica sobre la escasa presencia de las mujeres en las exhibiciones artísticas, especialmente en los museos más tradicionales. Se hace hincapié sobre el hecho constatado de que "es más fácil entrar en un museo como musa desnuda que como artista con nombre femenino".¹ Efectivamente, al realizar el ejercicio de buscar la imagen tradicional², la imagen característica de la representación femenina, seguramente el camino de nuestra memoria nos llevará a la imagen de un cuerpo desnudo.³ En la actualidad, desde el campo del arte y desde el ámbito museal se ha intensificado una mirada crítica que tiene como objetivo la reflexión. Esta nueva manera de enfrentarse a los procesos de la creatividad y a su objetivo final forma parte de una manera proactiva de entender la práctica caracterizada por la reflexividad crítica, que ha contribuido a una mayor autoconciencia en el ámbito del arte. Esta crítica reflexiva es la que comparten algunos colectivos de historiadoras, críticas de arte, mujeres comprometidas y artistas que pretenden estimular la reflexión social. Su acción no

sólo se desarrolla en el campo del arte, sino más allá, pues incluye nuestras propias motivaciones como espectadores y como participantes del mundo del arte.

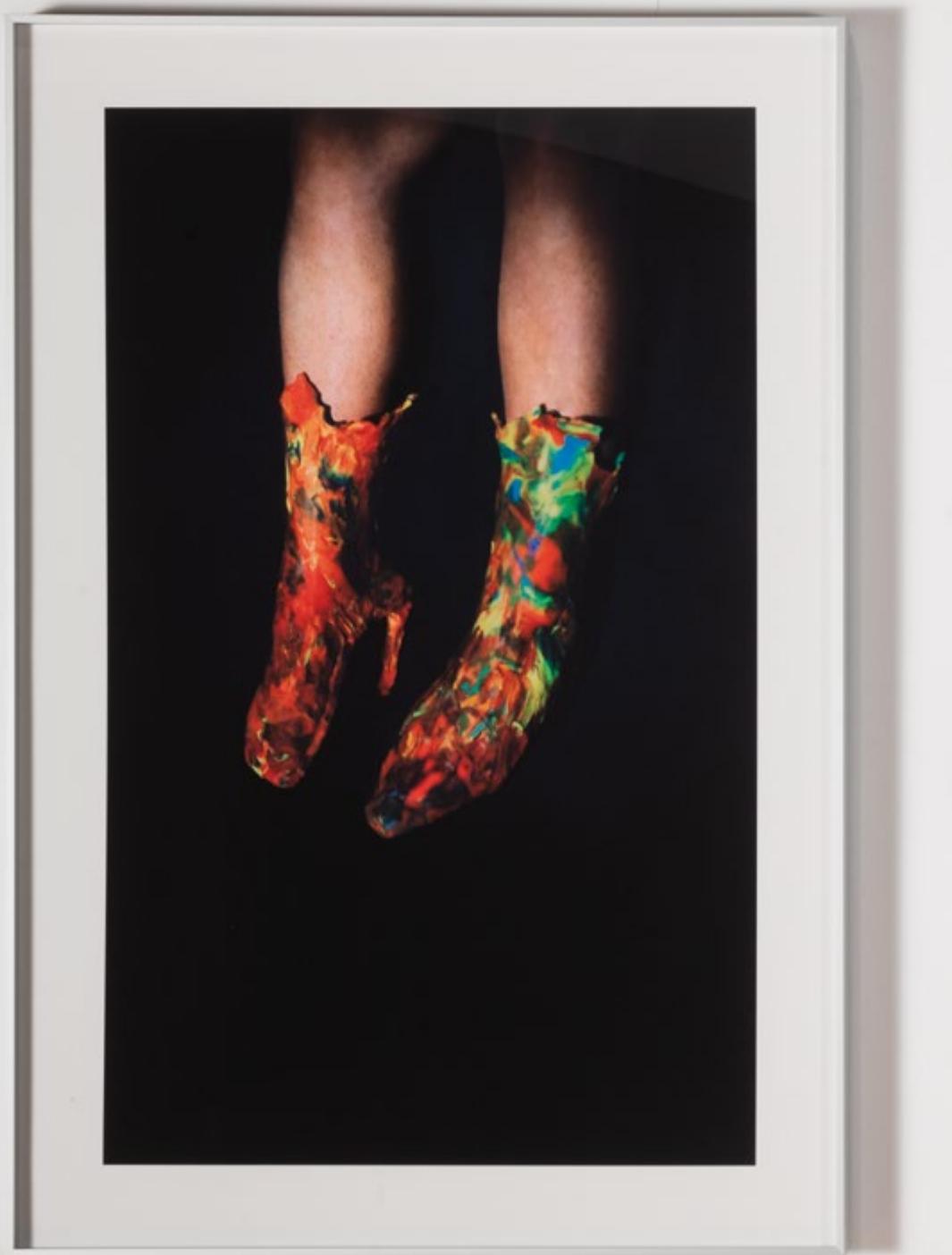
En este alineamiento se encuentra la poética planteada en *Únicas y Colgadas* (2021) de María Zárraga. Una obra a través de la que crea una extraña simbiosis entre el misterio y la demostración: desde la fotografía y la escultura nos presenta un par de botas marmoleadas que quizás pertenezcan a una mujer-monstruo o a una mujer eléctrica, o una mujer "colgada". Esta dualidad, la escultura y su reflejo en la fotografía, ofrece una mirada especular, en el que el extrañamiento se produce a través de la deformación de la imagen proyectada.

La bota escultórica se sitúa en el cimacio del pedestal del museo, para ser contemplada sin reflexión, entendida como objeto de veneración estética. La idea parte de la aseveración de que el objeto de museo está hecho para ser mostrado, exhibido y contemplado, por sus cualidades artísticas y estéticas. La escultura se transmuta en lienzo de color y con ello se sitúa como artefacto para ser visualizado por sus cualidades formales (escultura) y cromáticas (color). Esto se hace con todo el abanico de connotaciones implícitamente asociadas, ya que se presenta como arte para emocionar y ser disfrutado sin generar la inquietud que supone el interrograrse sobre el objeto exhibido y mostrado. Esta operación de mostración, por utilizar un término más genérico que el de exposición, es tan esencial que es el que, creando la distancia, hace de la cosa un objeto, mientras que, en el proceso de investigación o reflexión, por el contrario, prima la exigencia de rendir cuentas de las cosas en un contexto universalmente inteligible. El pedestal se convierte en artificio, como la vitrina o el cimacio, separadores entre el mundo real y el mundo imaginario del espacio expositivo, que no son otra cosa que rótulos de objetividad que sirven para garantizar la distancia (crear una distanciación, como señalaba Bertold Brecht en el ámbito del teatro) y señalar que lo que se presenta no pertenece más a la vida, sino al mundo cerrado de los objetos y del museo.

No obstante, esta lectura se rompe de manera dicotómica al enfrentar la escultura con el reflejo especular de la fotografía que muestra no el artificio escultórico del objeto, sino la imagen real del modelo utilizado. Un extrañamiento que se produce como oxímoron, como enfrentamiento con la brutalidad de las botas de ricos colores insertas en unas piernas que penden. Sin dar a conocer el cuerpo que las porta ni el contexto de la suspensión que se refleja. La visión especular se articula como

180

181



reflejo de una alteridad que conduce a la inquietud y, por tanto, a la reflexión sobre la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer, pero también sobre su propia existencia. Ello nos remite a los espacios de representación, entendidos como los espacios vividos y que aúnán, por tanto, los espacios físicos y su codificación simbólica que vehicula su mutación hacia imágenes proyectadas e imaginarios sociales y culturales del colectivo.⁴ En esta mirada ampliada existe la vocación de entender que “todo es espejo”, como decía Octavio Paz, base de la mirada espectral, que adquiere una dimensión exofórica en la que el enigma es la constante en el problema irresoluto de la identidad del ser humano.⁵ Este giro interpretativo otorga al espejo, por tanto a la fotografía espectral, una capacidad simbólica de la alteridad del yo, un doble externo o desdoblado, tal y como recoge Richter en su *Siebenkäs: el Doppelgänger*. Esta mirada reflexiva busca generar inquietud, incomodidad, interrogación. Un tipo de conocimiento que puede enfrentarse a nuestras suposiciones, desafiar las perspectivas que prevalecen sobre el mundo, e instigar un proceso de reflexión en una zona de no-identidad.

183 En ese sentido, *Únicas y colgadas* nos traslada a ese universo que rompe con el aprendizaje y la comprensión canónica y nos sitúa en el paradigma de Emmanuel Levinas, quien reconoce fuerzas violentas en un nivel trascendental de percepción y de enseñanza, en lo que Jacques Derrida denomina «violencia trascendental» o formas inquietantes de conocimiento. La mujer colgada, anónima, es representación retórica, a modo de sinécdoque, del colectivo femenino y de su percepción estereotipada como ser inquietante, como monstruo. Como ese otro permanente sobre el que se ejerce una violencia ancestral. Rememora los zapatos rojos de la bruja en el Mago de Oz, el misterio de la mujer-monstruo o la encarnación de ese mundo situado más allá de lo espectral, el situado tras el espejo, pero que al fin y al cabo no es más que un reflejo inquietante de nuestra propia realidad.

A través de este juego de la contraposición entre lo bello y lo inquietante, la artista rompe con el principio clásico del *prosopon*, es decir de la asociación con la belleza y el reflejo de la propia imagen, para convertirse en capacidad refractaria, en esencia al concepto artístico del reflejo doble y de la alteridad mutada a través de la que se muestra esa otra realidad ocultada y no mostrada. En este juego de imágenes, el espejo encarna la experiencia de naturaleza mixta que participa, siguiendo a Foucault⁶, tanto de los *locus* heterotópicos (reales) como utópicos (ilusorios), una

simultaneidad de dos dimensiones, lo real y lo ilusorio, que tiene lugar bajo el proceso del acto visual, en el que el sujeto perceptor coincide en la mirada del que está ante el espejo y que es contemplado, pero sobre todo desvelado. En este juego especular la distorsión es mayor al situar lo utópico en la realidad tangible del arte expresado a través de la escultura y lo real en la dimensión de la imagen percibida.

Esa verdad desvelada es el cuerpo como metáfora: la mujer colgada como víctima a lo largo de la historia de la violencia ejercida, la mujer como ese otro permanente, como monstruo temible. Una proyección que adquiere la dimensión de reflejo del inconsciente colectivo y de la angustia vital de lo cotidiano,⁷ pero también los miedos ancestrales y actuales proyectados en la superficie refractaria o de absorción. Ciertamente, en el reflejo duplicado, el diálogo entre el sujeto y el objeto representado (yo/otro) indaga en cuestiones del inconsciente desde una perspectiva psicoanalítica: lo extrañado, la proyección monstruosa, bestial o traumática, el enigma, como expresiones remanentes en este nuevo universo de la exploración humana,⁸ en el que el cuerpo de la mujer, como muy bien a estudiado Pilar Pedraza,

184

es expresión de esa fantasía tenebrosa del hecho de ser mujer, como objeto de percepción: máquinas de amar, muñecas, histéricas, monstruos, mujeres pantera, vampiros, ciborgs, prodigios extraños y tenebrosos, en definitiva, figuras de una alteridad permanentemente violentada.



¹ Extraído de *PlayGround*: <www.playgroundmag.net> (Fecha de consulta: 4-10-2021)

² LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2000

³ NOCHLIN, 1971, p. 145-177

⁴ LEFEBVRE, 1974: 42-43 i 48-49

⁵ BAPTISTA, 2010: 25

⁶ FOUCAULT, 2007

⁷ LENAERS, 2013

⁸ BAUDRILLARD, 1984

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós: 1978.

BAUTISTA NARANJO, Esther: «Todo es espejo»: arte y duplicitud en dos cuentos fantásticos de Hoffmann y Poe», *The Grave*, 2010, núm. 17.

LENAERS Cases, Sylvia: «El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte», en *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 1, 2013, p. 139-150.

LEFEBVRE, Henri: *La production de l'espace social*. Barcelona: Anthropos, 1974.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. México DF: Siglo XXI, 2007.

LÓPEZ FERNÁNDEZ Cao, M. (ed.): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

NOCHLIN, Linda: "Why Have There Been No Great Women Artists?" en *Art News*, gener de 1971, p. 22-39 (reimpres en *Women, Art, and Power and Other Essays*. Londres, Thames and Hudson, 1989, p. 145-177), 1971.

PEDRAZA, Pilar: *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. València, 1991.

PEDRAZA, Pilar: *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar, 1999.



Unique and hanging: women in the distorted mirror of art

Ester Alba

187

In our culture, images of what is feminine are not a mere reflection of the dominant ideas about women's identity and social place. On the contrary, they are part of a process of identity creation or, rather, of a struggle between the external imposition of an identity and the subjective search for that same identity. Tracing the process of creation, dissemination and reception of the representations of women in art enables us to understand how the ideas of what is feminine that we assume today have been constructed. To build up a critique or an alternative to the dominant discourse, it is first of all necessary to understand both the source of its myths and the reason for its hegemony. Nowadays there are frequent publications dedicated to disseminating art that come close to criticising the scarce presence of women in artistic exhibitions, especially in the more traditional museums. Emphasis is placed on the proven fact that "it is easier to enter a museum as a naked muse than as an artist with a female name".¹ Indeed, when searching for the traditional, characteristic image² of female representation, most certainly the path of our memory will lead us to the image of a naked body.³ Today, through the sphere of art and museums, a critical perspective has intensified whose goal is reflection. This new way of addressing the processes of creativity and its ultimate goal is part of a proactive way of understanding the practice characterised by critical reflexion, which has contributed to greater self-awareness in the field of art. Such reflexive criticism is shared by some groups of historians, art critics, committed women and artists who seek to stimulate social reflection. Their activity not only takes place in the sphere of art, but beyond, since it includes our own motivations as spectators and as participants in the art world.

Along these lines, one can find the poetics put forward in *Únicas y Colgadas* (*Unique and Hanging*, 2021) by María Zárraga. This is an artwork through which she creates a strange symbiosis between mystery and demonstration: through photography and sculpture she presents us with a pair of marbled boots that perhaps belonged to a monster-woman or an electric woman, or else a "hanging" woman. This duality of the sculpture and its reflection in photography provides a specular perspective in which unfamiliarity appears by deforming the image projected.

The sculptural boot is placed atop the museum's pedestal to be contemplated without reflection, understood to be an object of aesthetic veneration. The idea is based on the assertion that an object in the museum is made to be shown, exhibited and contemplated, due to its artistic and aesthetic qualities. The sculpture is transmuted into a coloured canvas and thereby positioned as an artifact to be observed for its formal (sculpture) and chromatic (colour) qualities. This is done with the full range of implicitly associated connotations, since it is presented as art to create emotions and to be enjoyed without arousing the uneasiness of questioning the object exhibited and shown. This action of displaying, to use a more generic term than that of *exhibition*, is so essential that by creating a distance it is what makes the thing an object, whereas in the process of research or reflection, on the contrary, the need to account for things in a universally intelligible context prevails. The pedestal becomes an artifice, like a showcase or cymatium, separating the real world and the imaginary world of the exhibition space, which are nothing more than labels of objectivity that serve to ensure a distance (create a distance, as Bertold Brecht said in the world of theatre) and point out that what is being presented no longer belongs to life, but to the closed world of objects and the museum.

However, this interpretation breaks up dichotomously by confronting the sculpture with the specular reflection of the photograph that shows not the sculptural artifice of the object, but the real image of the model used. This unfamiliarity occurs like an oxymoron, like a confrontation with the brutality of richly coloured boots with dangling legs inside them, without revealing the body wearing them or the context of hanging that is being reflected. The specular view is articulated as a reflection of an alterity that leads to unease and therefore to reflection upon the violence exerted on the woman's body, but also on her very existence. This reminds us of the spaces for representation, understood as the spaces experienced and which therefore

combine the physical spaces and their symbolic codification that conveys their mutation towards projected images and the social and cultural imaginaries of the collective.⁴ Within this expanded perspective, there is the intention to understand that "everything is a mirror", as Octavio Paz said, the basis of the specular gaze, which acquires an exophoric dimension in which the enigma is the constant in the unresolved problem of the identity of a human being.⁵ This twist in interpretation gives the mirror—and therefore specular photography—the symbolic capacity of the alterity of the self, an external or split double, as Richter maintains in his *Siebenkäse*: the *Doppelgänger*. This reflective view seeks to generate unease, discomfort and questioning. It is a type of knowledge that can confront our assumptions, challenge prevailing perspectives about the world, and instigate a process of reflection in an area of non-identity.

In that sense, *Unique and hanging* takes us to the universe that breaks with learning and standard understanding, placing us in the paradigm of Emmanuel Levinas, who recognises violent forces at a transcendental level of perception and teaching, in what Jacques Derrida calls "transcendental violence" or disturbing forms of knowledge. The anonymous hanging woman is a rhetorical representation, as a synecdoche, of the female collective and its stereotyped perception as a disturbing being, as a monster, like the permanent other on which ancestral violence is practised. It recalls the red shoes of the witch in the Wizard of Oz, the mystery of the woman-monster or the incarnation of that world found beyond the specular, the one behind the mirror, but which after all is nothing more than a disturbing reflection of our own reality.

Through this game of contrast between the beautiful and the disturbing, the artist breaks with the classic principle of *prosopon*, in other words, the association with beauty and the reflection of the image itself, to become a refractory capacity, in essence the artistic concept of the double reflection and the mutated alterity through which that other hidden, unshown reality is shown. In this game of images, the mirror embodies the experience of mixed nature that participates, following Foucault⁶, in both the heterotopic (real) and utopian (illusory) *loci*, a simultaneity of two dimensions, the real and the illusory, which takes place within the process of the visual act, in which the perceiving subject coincides within the gaze of the one who is in front of the mirror and who is being contemplated, but above all revealed.

In this speculating game, the distortion is greater by placing what is utopian into the tangible reality of art expressed through sculpture and what is real into the dimension of the perceived image.

That truth revealed is the body as a metaphor: the woman hanging as a victim throughout the history of the violence exerted; the woman as that permanent other, as a fearsome monster. It is a projection that takes on the dimension of reflecting the collective sub-conscious and the vital anguish of everyday life,⁷ but also the ancestral and present fears projected onto the refractory or absorbent surface. Without a doubt, in the duplicated reflection, the dialogue between the subject and the object represented (self/other) looks into issues of the sub-conscious from a psychoanalytic perspective: the strange, the monstrous, bestial or traumatic projection, the enigma, as expressions remaining in this new universe of human exploration⁸ in which the woman's body, as Pilar Pedraza has studied very well, is an expression of that dark fantasy of being a woman, as an object of perception: love machines, dolls, hysterical ones, monsters, panther women, vampires, cyborgs, strange and dark prodigies; in short, figures of a permanently violated alterity.

190

¹ Taken from PlayGround: <www.playgroundmag.net> (Date seen: 4-10-2021)

² LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2000

³ NOCHLIN, 1971, p. 145-177

⁴ LEFEBVRE, 1974: 42-43 i 48-49

⁵ BAPTISTA, 2010: 25

⁶ FOUCAULT, 2007

⁷ LENAERS, 2013

⁸ BAUDRILLARD, 1984

BIBLIOGRAPHY

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós: 1978.

BAUTISTA NARANJO, Esther: «Todo es espejo»: arte y duplicidad en dos cuentos fantásticos de Hoffmann y Poe», *The Grave*, 2010, núm. 17.

LENAERS Cases, Sylvia: «El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte», in *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 1, 2013, p. 139-150.

LEFEBVRE, Henri: *La production de l'espace social*, Barcelona: Anthropos, 1974.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. México DF: Siglo XXI, 2007.

LÓPEZ FERNÁNDEZ Cao, M. (ed.): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

NOCHLIN, Linda: "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Art News*, January 1971, p. 22-39 (reprinted in *Women, Art, and Power and Other Essays*. London, Thames and Hudson, 1989, p. 145-177), 1971.

PEDRAZA, Pilar: *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. València, 1991.

PEDRAZA, Pilar: *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*, Madrid: Valdemar, 1999.



La mujer de agua sigue cantando. 2015

Instal·lació. Sabates, plom // 30 x 80 x 60 cm

Pamen Pereira (Ferrol, 1963)

192





Pamen Pereira. La dona d'aigua continua cantant

Isabel Tejeda

El cor té raons que la raó ignora

Blaise Pascal

195 El plom és un element que posseeix una gran elasticitat molecular dependent de la temperatura del context en què es troba. És, segons el seu entorn. Aquesta elasticitat no elimina una altra de les seues característiques, popularment coneぐada, el seu elevat pes. D'aquest material, que ha accompanied la humanitat des de la prehistòria i que ha sigut utilitzat, tant per alquimistes i màgs com per a facilitar la nostra vida quotidiana en els més diversos objectes, ha realitzat l'artista gallega Pamen Pereira (Ferrol, La Corunya, 1963) l'escultura *La dona d'aigua continua cantant* (2015). Aquesta peça va ser creada per a un moment especial, una exposició individual de Pereira a la galeria Trinta de Santiago de Compostel·la en el seu 30 aniversari en 2016; la mostra va amprar el líric títol d'aquesta escultura.

Pamen Pereira es caracteritza per l'elaboració de peces poètiques, generalment fetes amb materials presents en la naturalesa i amb objectes del nostre entorn quotidià que ella resignifica per a convertir-los en una altra cosa; mai perden, no obstant això, l'essència del que són en origen; cosa que serveix a l'artista per a saltar a un'altra banda. La forma resultant es presenta de manera dramatitzada, en què resulten fonamentals tant l'espai circumdant com, sobretot, la llum, que es converteixen en parts expressives i actives de l'escultura. L'obra que m'ocupa representa un parell de sabates femenines de taló la pell de les quals s'assembla a les escates d'un peix o d'una serp, però que alhora gaudex de les ales d'un ocell en ple vol. Aquests talons han participat també en una rellevant exposició retrospectiva de Pereira al MUSAC de Lleó (comissariada per Kristine Guzmán) que es va titular "La dona de pedra s'alça i balla", una referència a un cant budista (el budisme és la seua font fonamental, que participa de la seua idea del continuu entre vida i obra). Els

dos títols, el de l'obra i el de la mostra, es coalitzaven i enviaven aquestes sabates pesants a l'aigua, a la terra, a l'aire, però també al sol, a la calor i al foc.

L'artista se serveix de les emocions i de la forma creativa com a vehicles de transcendència en el sentit que donara Bergson a la producció artística: com una intuïció que ofereix la visió de l'espirit des de l'espirit. I és que Pamen Pereira entén com un ritual el seu procés creatiu en l'estudi. S'ha servit de l'analogia de l'alquimista o la màga en recordar un saber oblidat que conjuminava la metal·lúrgia, la física, l'astrologia, la medicina, el misticisme i l'art en un complex màgma de coneixement; ens retrotrau a un moment anterior al pensament il·lustrat, una època en què regnaven les taxonomies populars, següent Michel Foucault. Pereira parteix en moltes ocasions d'elements quotidians, inerts, als quals amb un cert sentit litúrgic fa despertar "i ballar" a través d'un llenguatge, el del *ready made aidé*, que ha travessat els discursos artístics des de principis del segle XX. Després d'aquest ritu que succeeix en l'estudi, les obres queden insuflades d'energia. És *l'élan vital* del qual parla Bergson en *L'evolució creadora* (1907) que emana de la naturalesa i identifica tant l'animat

196 com a l'inanimat, que crea consciència. A més, relacionat amb aquesta peça i amb els discursos que travessen l'obra de l'artista gallega, hem d'esmentar, juntament amb Bergson, la categoria estètica d'"el sublim" teoritzada per Kant: l'existència d'aspectes de l'humà inabastables per a la raó, màgnes, que poden sumar a un temps angoixa i plaer en sentit màxim. Una categoria que, des del segle XVIII, ha atrapat innombrables artistes que han intentat tocar les seues tecles i aprofundir en les seues melodies, en les seues capacitats de despertar passions i de comunicar d'un cop.

Aquestes sabates de plom –metall que s'emmota al calçat per fora, com els músculs i ossos del peu ho fan per dins– són peix, serp i ocell; també en la seua específica relació entre matèria i forma juguen amb la figura retòrica de l'antítesi, ja que són tant pes com levitat. És el "Es hielo abrasador, es fuego helado", del sempre gran Francisco de Quevedo que representa com un impossible, a partir de figures contradictòries, el que no es pot descriure, les emocions, i en el cas del poeta del Segle d'Or, l'amor. És el "colpo di fulmine", enfrontar-se a una cosa tan gran que ens esclata dins i catapulta per a créixer, i provoca que el que no és rellevant s'efume.

La dona d'aigua continua cantant ha tingut diferents fòrmules de presentació. A Trinta es va exposar sobre una làmina de coure que reflectia les sabates fent-les bussejar alhora que levitaven sobre la superfície. Estaven dins i fora en una nova

antítesi poètica. En aquest sentit, la peça té un antecedent que m'agradaria esmentar i amb el qual trobe concomitànies simbòliques, el *Poisson de Brancusi* (1926) que hui està en la col·lecció de la Tate Modern. L'escultor romanès se serveix d'eines similars a les de Pamen Pereira per a introduir els públics dins de l'obra, una estratègia barroca perquè el món sencer, en la seua immensitat, puga ser acollit en un microcosmos, en la superfície espeular d'un element diminut. En l'actual exposició del Centre Cultural del Carme, les sabates repten verticalment per una paret auxiliant-se de les seues ales, però també per una matèria que reuneix diferents elements possibles, i que transcendeix, gràcies a les llicències poètiques, les lleis de la física. Harmonitza així el conflicte entre la pesantor i la levetat que, a més, té un potent imaginari femení tant en la mitologia com en la mística i en la història de l'art.

M'agradaria acabar parlant de les sirenes, imatge que si bé no està en el patrimoni de Pamen Pereira, va vindre a la meua ment immediatament carregada de sentiments emancipadors quan vaig veure aquesta escultura. En l'antiguitat, les sirenes eren éssers alats que solcaven els céls, i això les convertia en éssers autònoms femenins i, per tant, perversos; la seua veu, el seu cant, s'entenia com a amenaça, atreia seductorament els homes, generalment marins, cap a la mort. Un encanteri en la veu, una capacitat màgica, la del femení, que captivava el masculí cap al seu destí fatal. Sens dubte una figura simbòlica mil·lenària sobre com era de necessari lligar curt les dones i projectar-les necessàriament en clau positiva com a éssers submisos. A partir de l'edat mitjana les sirenes transmuten les ales per les cues de peix, no obstant això el seu lligam amb l'inframón, amb la mort i amb el malígne es manté. El contrapunt positiu a la sirena, que s'eleva de manera deliberada i que, com les bruixes en les seues grangeres, vola sobirana, són les verges catòliques –ascendides als céls de manera involuntària–. Dones que volen, bussegen i "corren amb els llops", dones salvatges que no han sigut ensinistrades i que, per això, l'imaginari heretat titla de perill. La història l'escriuen els vencedors; obviament es tracta dels mateixos que han creat durant segles les imatges.

Pamen Pereira. La mujer de agua sigue cantando

Isabel Tejeda

El corazón tiene razones que la razón ignora

Blaise Pascal

El plomo es un elemento que posee una gran elasticidad molecular dependiendo de la temperatura del contexto en el que se encuentra. Es, según su entorno. Dicha elasticidad no elimina otra de sus características, popularmente conocida, su elevado peso. De este material, que ha acompañado a la humanidad desde la Prehistoria y que ha sido utilizado tanto por alquimistas y magos como para facilitar nuestra vida cotidiana en los más diversos objetos, ha realizado la artista gallega Pamen Pereira (Ferrol, La Coruña, 1963) la escultura *La mujer de agua sigue cantando* (2015). Esta pieza fue creada para un momento especial, una exposición individual de Pereira en la galería *Trinta* de Santiago de Compostela en su 30 aniversario en 2016; la muestra tomó prestado el lírico título de esta escultura.

198

Pamen Pereira se caracteriza por la elaboración de piezas poéticas, generalmente realizadas con materiales presentes en la naturaleza y con objetos de nuestro entorno cotidiano que ella resignifica convirtiéndolos en otra cosa; nunca pierden, no obstante, la esencia de lo que son en origen; lo que le sirve a la artista para saltar a otro lado. La forma resultante se presenta de forma dramatizada resultando fundamentales tanto el espacio circundante como, sobre todo, la luz, que se convierten en partes expresivas y activas de la escultura. La obra que me ocupa representa un par de zapatos femeninos de tacón cuya piel asemeja las escamas de un pez o de una serpiente, pero que a la vez goza de las alas de un pájaro en pleno vuelo. Estos tacones participaron también en una relevante exposición retrospectiva de Pereira en el MUSAC de León (comisariada por Kristine Guzmán) que se tituló “La mujer de piedra se levanta y baila”, una referencia a un canto budista (el budismo es su fuente fundamental, participando de si idea del continuum entre vida y obra).



Ambos títulos, el de la obra y el de la muestra, se coaligaban y enviaban esos pesados zapatos al agua, a la tierra, al aire, pero también al sol, al calor y al fuego.

La artista se sirve de las emociones y de la forma creativa como vehículos de trascendencia en el sentido que le diera Bergson a la producción artística: como una intuición que ofrece la visión del espíritu desde el espíritu. Y es que Pamen Pereira entiende como un ritual su proceso creativo en el estudio. Se ha servido de la analogía de la alquimista o la maga, al recordar un saber olvidado que aunaba la metalurgia, la física, la astrología, la medicina, el misticismo y el arte en un complejo maagma de conocimiento; nos retrotrae a un momento anterior al pensamiento ilustrado, una época en la que reinaban las taxonomías populares, siguiendo a Michel Foucault. Pereira parte en muchas ocasiones de elementos cotidianos, inertes, a los que con un cierto sentido litúrgico hace despertar "y bailar" a través de un lenguaje, el del *ready-made aidé*, que ha atravesado los discursos artísticos desde principios del siglo XX. Tras ese rito que sucede en el estudio, las obras quedan insufladas de energía. Es el *élan vital* del que habla

200 Bergson en *La evolución creadora* (1907) que emana de la naturaleza e identifica tanto a lo animado como a lo inanimado, que crea conciencia. Además, relacionado con esta pieza y con los discursos que atraviesan la obra de la artista gallega, debemos citar, junto a Bergson, la categoría estética de "lo sublime" teorizada por Kant: la existencia de aspectos de lo humano inabarcables para la razón, magnos, que pueden sumar a un tiempo congoja y placer en sentido máximo. Una categoría que, desde el siglo XVIII, ha atrapado a innumerables artistas que han intentado pulsar sus teclas y ahondar en sus melodías, en sus capacidades de despertar pasiones y de comunicar de un golpe.

Estos zapatos de plomo –metal que se amolda al calzado por fuera, como los músculos y huesos del pie lo hacen por dentro–, son pez, serpiente y pájaro; también en su específica relación entre materia y forma juegan con la figura retórica de la antítesis, ya que son tanto peso como levedad. Es el "Es hielo abrasador, es fuego helado", del siempre grande Francisco de Quevedo que representa como un imposible, a partir de figuras contradictorias, lo que no puede describirse, las emociones, y en el caso del poeta del Siglo de Oro, el amor. Es el "colpo di fulmine", el enfrentarse a algo tan grande que nos explota por dentro y catapulta para crecer provocando que lo que no es relevante se esfume.

La mujer de agua sigue cantando ha tenido diferentes fórmulas de presentación. En *Trinta* se expuso sobre una lámina de cobre que espejaba los zapatos haciéndolos bucear al tiempo que levitaban sobre la superficie. Estaban dentro y fuera en una nueva antítesis poética. En este sentido, la pieza tiene un antecedente que me gustaría citar y con el que encuentro concomitancias simbólicas, el *Poisson* de Brancusi (1926) que hoy está en la colección de la Tate Modern. El escultor rumano se sirve de herramientas similares a las de Pamen Pereira para introducir a los públicos dentro de la obra, una estrategia barroca para que el mundo entero, en su inmensidad, pueda ser acogido en un microcosmos, en la superficie espejular de un elemento diminuto. En la actual exposición del Centro Cultural del Carmen, los zapatos reptan verticalmente por una pared auxiliándose por sus alas, pero también por una materia que reúne distintos elementos posibles, y que trasciende, gracias a las licencias poéticas, las leyes de la física. Armoniza así el conflicto entre lo pesado y lo leve que, además, tiene un potente imaginario femenino tanto en la mitología como en la mística y en la historia del arte.

201 Me gustaría acabar hablando de las sirenas, imagen que si bien no está en el acervo de Pamen Pereira, vino a mi mente de inmediato cargada de sentidos emancipadores cuando vi esta escultura. En la Antigüedad, las sirenas eran seres alados que surcaban los cielos, lo que las convertía en seres autónomos femeninos y, por tanto, perversos; su voz, su canto, se entendía como amenaza, atraía seductoramente a los varones, generalmente marinos, hacia la muerte. Un hechizo en la voz, una capacidad mágica, la de lo femenino, que cautivaba a lo masculino hacia su destino fatal. Sin duda una figura simbólica milenaria sobre lo necesario que era atar corto a las mujeres y proyectarlas necesariamente en clave positiva como seres sumisos. A partir de la Edad Media las sirenas transmutan las alas por las colas de pez, no obstante su ligazón con el inframundo, con la muerte y con lo malígno se mantiene. El contrapunto positivo a la sirena, que se eleva de forma deliberada y que, como las brujas en sus escobas, vuela soberana, son las vírgenes católicas –ascendidas a los cielos de manera involuntaria-. Mujeres que vuelan, bucean y "corren con los lobos", mujeres salvajes que no han sido amaestradas y que, por ello, el imaginario heredado tiñe de peligro. La historia la escriben los vencedores; obviamente se trata de los mismos que han creado durante siglos las imágenes.

Pamen Pereira. The water woman goes on singing

Isabel Tejeda

The heart has reasons that reason cannot know.

Blaise Pascal

Lead is an element that has a great molecular elasticity depending on the temperature of the context in which it is found. It is, depending on its environment. Said elasticity does not remove another of its characteristics that is popularly known: its great weight. Using this material, which has accompanied humanity since prehistoric times and has been used by alchemists and magicians in addition to helping us in our everyday lives through the most diverse objects, the Galician artist Pamen Pereira (Ferrol, La Coruña, 1963) has created the sculpture *The water woman goes on singing* (2015). This piece was created for a special moment: a solo exhibition by Pereira at the *Trinta* gallery in Santiago de Compostela on its 30th anniversary in 2016; the display took the lyrical title of this sculpture.

Pamen Pereira characteristically creates poetic pieces, generally made with materials found in nature and with objects from our daily environment that she redefines by turning them into something else. Even so, they never lose the essence of what they originally were, which serves the artist to jump over to another side. The resulting form is presented in a dramatised way, with both the surrounding space and above all the light being fundamental, and which become expressive, active parts of the sculpture. The work that concerns me represents a pair of high-heeled women's shoes whose skin resembles the scales of a fish or a snake, but which at the same time enjoys the wings of a bird in full flight. These heels also took part in a relevant retrospective exhibition by Pereira at the MUSAC in León (curated by Kristine Guzmán) entitled *La mujer de piedra se levanta y baila* (*The stone woman gets up and dances*), a reference to a Buddhist song (Buddhism is her fundamental source, participating in her idea of a continuum between life and work). Both titles, the one of the work and



the one of the exhibition, joined forces and sent those heavy shoes to the water, to the earth, to the air, but also to the sun, to the heat and to the fire.

The artist uses emotions and the creative form as vehicles of transcendence in the sense that Bergson gave to artistic production: as an intuition that offers up the vision of the spirit through the spirit. And the fact is that Pamen Pereira understands her creative process in the studio as a ritual. She has made use of the analogy of the alchemist or the magician, recalling a forgotten knowledge that combined metallurgy, physics, astrology, medicine, mysticism and art in a complex magma of knowledge; this takes us back to a time before thought in the Enlightenment, a time when popular taxonomies reigned, following Michel Foucault. On many occasions, Pereira starts from everyday, inert elements, which, with a certain liturgical sense, she awakens and makes "dance" through a language, the one of *ready-made aidé*, which has run through artistic discourses since the beginning of the 20th century. After this ritual that takes place in the studio, the artworks are infused with energy.

It is the *élan vital* that Bergson talks about in *Creative Evolution* (1907) that emanates from nature and identifies both the animate and the inanimate, which creates consciousness. Furthermore, related to this piece and to the discourses permeating the work of the Galician artist, we must mention, together with Bergson, the aesthetic category of "the sublime" theorised by Kant: the existence of aspects of the human that cannot be addressed with reason, though they are great, and which can bring anguish and pleasure in the utmost sense at the same time. It is a category that, since the 18th century, has trapped innumerable artists who have tried to press its keys and delve into its melodies, into its ability to arouse passions and communicate all at once.

These shoes of lead—a metal that moulds onto the footwear on the outside, as the foot's muscles and bones do on the inside—are fish, snake and bird; also in their specific relationship between matter and form, they play with the rhetorical figure of the antithesis, since they are both weight and lightness. "It is burning ice, it is frozen fire," by the ever great Francisco de Quevedo who, based on contradictory figures, represents as impossible that which cannot be described: emotions, and in the case of poets of the Golden Age, love. It is the *colpo di fulmine*, confronting something so big that it explodes inside us and is catapulted us to grow, causing that which is not relevant to fade away.

The water woman goes on singing has had different formulas for its presentation. In *Trinta* it was exhibited on a copper plate that mirrored the shoes, making them dive down while levitating over the surface. They were inside and outside in a new poetic antithesis. In this sense, the piece has an antecedent that I would like to cite and with which I find symbolic concomitants: the *Poisson* by Brancusi (1926), which is now in the Tate Modern collection. The Romanian sculptor uses tools similar to Pamen Pereira's to introduce the public into the artwork, a baroque strategy so that the entire world in its immensity can be welcomed into a microcosm on the specular surface of a minute element. In the current exhibition at the Centro Cultural del Carmen, the shoes slither vertically up a wall aided by their wings, but also by a material that brings together different possible elements, and which thanks to poetic licence transcends the laws of physics. Thus, she harmonises the conflict between the heavy and the light, which also has a powerful feminine imagery in both mythology and mysticism, as well as in the history of art.

I would like to round off by talking about sirens; an image that while it is not in Pamen Pereira's collection, came to my mind immediately packed with emancipatory meanings when I saw this sculpture. In ancient times, sirens were winged beings that sailed the skies, making them autonomous feminine beings and therefore perverse; their voice, their song, was understood as a threat, seductively attracting men, usually sailors, to death. There was spell in their voice, a magical capability, that of the feminine, which captivated the masculine towards its fatal destiny. Undoubtedly, it is an ancient symbolic figure about how necessary it was to tie women down and necessarily project them in a positive light as submissive beings. As of the Middle Ages, the sirens transmuted their wings into fish tails, although their link with the underworld, with death and with evil remained. The positive counterpoint to the siren, rising deliberately and, like witches on their broomsticks, hovering sovereignly, are the Catholic Virgins, involuntarily ascended to heaven. These are women who fly, dive and "run with the wolves"; wild women who have not been mastered and who the inherited imagery therefore tints with danger. History is written by the victors; obviously they are the same ones who have created images for centuries.

*Las prisas; La culpa; Tercer movimiento;
El banquete; La luna.* 2020

Fotografia. Impressió Inkjet // 3 unitats de 125 x 104 cm c/u; 2 unitats de 125 x 110 cm c/u

Pascual Arnal (Vila-real, 1969)

206





El mite de l'etern retorn: la fotografia de Pascual Arnal com a codi simboliconarratiu

Silvia Tena

«L'home més realista viu d'imatges,
no desapareixen mai els símbols»

Mircea Eliade

209

Un paisatge cotonós dona pas a una estructura polièdrica que s'assembla a un castell, una lona vola al vent mentre algú ha deixat abandonades, a mitjan descarregà, unes plaques d'un vibrant color groc, per a, de sobte, donar-nos pas a ella: a la Reina. La regent mostra la seu corona. Tot en ella és regí, però fràgil alhora, com aquestes copes de cristall disposades en fila, com soldats de la guàrdia reial. Però, darrere del seu plomatge aristocràtic i la seua pell adolescent, la reina amaga alguna cosa. Darrere de l'arbreda s'esmuny el misteri, l'ocell mort. Les fulles i els troncs emmudeixen; el secret no pot ser revelat. El tall d'un ganivet brilla sota el centelleig de la lluna negra. La falsa mare vigila darrere de l'espill: l'encaixeri aguaita, avança com una taca. L'envolta, li eriçona la pell, la crema. Fins que la ferida siga tan profunda que la culpa i el pecat muden la pell de la reina fins a fer-la espellar com la pell d'un conill. Perquè el cor –el secret més recòndit de la reina–, no pot pertànyer a ningú; per això ha de morir, a les mans d'un blanc cigne que la porte ben lluny. Només que això, podria ser només un conte (o no).

Des de l'origen dels temps, l'home ha tractat d'entendre l'inexplicable i desconegut. Així van començar al sorgir les primeres històries que, de boca en boca, van anar adquirint una dimensió llegendària o mítica. El mateix text, que accompanya les imatges que acabem de descriure¹ signades per l'artista i fotògraf **Pascual Arnal** (Vila-real, 1969) ens parla de:

"reflectir el món invertit sobre el fons d'una cova, apinyats, o al voltant del foc, contant el que hem vist durant el dia i que ara es pot alterar [...], fa igual si va esdevindre fora del cos o dins dels nostres caps. Fins que algú va

*anar més enllà i va estipular l'astúcia com a model a seguir per a controlar el poder de l'aigua, la fredor de les roques, la conducció del foc*².

Els d'aquella caverna bé podríem ser qualsevol de nosaltres. Però, abans que nosaltres, uns altres van fer aquest camí: els protagonistes d'aquestes primeres llegendes o mites van ser déus i herois que, com Orfeu, Ulisses o Hèrcules, van fer de pont entre el món dels homes i l'inframón. Després que ells, uns altres lluitarien amb dracs o monstres i mediarien amb les coses sobrenaturals o la mateixa mort, com Tristany, Sigfrid o Parsifal. Tots ells van ser éssers elegits: dotats d'una naturalesa especial que els va permetre enfocar-se al desconegut per a descobrirelixirs que els transformarien no sols a ells, sinó al destí dels homes. Hui ocorre el mateix: el ciutadà del carrer, l'home i la dona del nostre món contemporani, reviuen una vegada i una altra aquest mateix viatge iniciàtic. És l'etern mite de l'heroi com a reparador de la desintegració psicològica, capaç de proporcionar eines regeneradores a través del símbol i de la imatge del qual tant va parlar Campbell en *L'Heròi de les mil cares* (1949). Un mite únic que ha perviscut al llarg de segles, religions i cultures, que parla d'un viatge simbolicoiniciàtic en el qual un protagonista (heroi), sentint la crida a l'aventura, travessa el llindar, abandona la seua zona de confort (antany el ventre de la balena, el bosc ombrívola, la caverna...), per a deixar arrere el seu món conegit i enfocar-se a tota mena de proves en un món iñot on descobrirà aliats i enemics.

Campbell (que va treballar amb Swami Nikhilananda en la traducció dels llibres sagrats hinduistes *Upanishads*, així com amb Heinrich Zimmer (*Mites i símbols de l'Índia*, 1943), o sota la influència de Mircea Eliade (*Tractat de la història de les religions*, 1949), Max Müller (*Els llibres sagrats d'orient*, 1879-1910) i *La branca daurada*, 1890 de James Frazer) parla d'aquest camí simbòlic jalonat d'etapes (Separació, Iniciació i Retorn), en què sempre arriba un moment en el qual l'home (l'heroi del mite) ha de fer front al seu destí en solitari per a culminar o superar una crisi, moment en què mor i renaix per a aconseguir un propòsit o una revelació. A pesar que, com assenyala Mircea Eliade, el mite conserva intacta la seua funció, amb els segles, aquests símbols (precisament per a assegurar-se'n la supervivència), canvién d'aspecte fins al punt que les imatges que utilitzava esdevenen «familiars³ i el mite de l'etern retorn el protagonitzen nosaltres mateixos en el nostre dia a dia, amb el nostre pas per aquesta vida jalonada de proves i girs del destí. I justament



d'imatges familiars (quotidianes) es nodreix Pascual Arnal. Perquè si d'alguna cosa parla *El Corazón*, és d'aquest present ancestral que perviu agotzonat darrere de cada gest, de cada vivència de nostra quotidianitat. No obstant això, en Arnal el mite únic adquireix una característica peculiar: la mirada al·legòrica de qui narra. Per la manera en què Arnal torna a mostrar objectes i accions de caràcter ancestral, estem davant d'una mena de fotografia amb una forta càrrega al·legòrica. Aquesta mirada es fa especialment palesa en *El Corazón*, un treball visual sobre els contes i altres relatius iniciàtics, que és, al seu torn, una reflexió sobre els arquetips visuals, ja que ens parla de construcció d'imaginaris a partir de fets quotidiens o detalls aparentment irrelevants (el cel, un bosc, escales, mans, arbres...). L'aspecte més interessant és que aquesta relectura dels processos arquetípics de representació es fa des del present, amb una sèrie d'imatges rescatades de l'arxiu del mateix artista, fet que converteix aquest treball en un projecte de recuperació de la memòria personal.

Des del punt de vista tècnic, Arnal no utilitza el retoc ni manipula o escenifica la realitat fotografiada. Apel·la a un realisme sense ambages, com també ho van

fer Josef Koudelka, Koldo Chamorro, Robert Frank, Chris Killip, Paul Graham o Manuel Álvarez Bravo. Les seues fotografies són aparentment d'una innocent netedat estètica, però evoquen una atmosfera inquietant, fet que Arnal combina intel·ligentment amb el poder de les imatges triades. En aquest sentit, Arnal treballa com ho fa la poesia, és a dir, a base de la juxtaposició de símbols i imatges, totes d'una potent càrrega metaforiconarrativa. No de bades, el fotolibre (on tot està al servei del relat) es compon d'una sèrie de capítols encapçalats per títols compiladors, que recorden les estructures cronològiques de les trames clàssiques dels contes i les llegendes.

Aquesta càrrega narrativa és el que connecta l'obra d'Arnal amb la naturalesa lingüística de la imatge de la qual parlara Barthes, que, partint de la semiologia i del concepte de signe, posarà el focus en el subjecte-receptor. En aquest sentit, com va assenyalar Barthes, el signe (ja carregat d'un sentit cultural) només torna a ser animat en rebre del subjecte un reconeixement particularitzat.⁴ Així, la fotografia d'Arnal, més enllà d'un registre objectiu d'una realitat concreta, adquireix una polisèmia oberta a la imaginació o baigatge cultural humà, i això la imbueix d'un doble poder: el poder de convertir-se en una proposta que el que persegueix és l'experiència (emocional) de l'espectador i el poder de simbolització del missatge del qual tant van parlar Schaeffer⁵ o Aumont,⁶ que estén la seu narrativitat mes allà dels codis usuals del llenguatge i la insereix en l'estructura mateixa de la imatge.⁷

Ja ho va assenyalar Flüsser: no hi ha una fotografia ingènua, bruta.⁸ Mai n'hi va haver.

212

¹ El Banquet, La Lluna, La Culpa, Les Presses i Tercer Moviment, són cinc de les seixanta-cinc fotografies de les que es compon el fotolibre *El Corazón* (La Documental Edicions, 2020), una edició composta de 250 exemplars numerats, 50 dels quals inclouen una obra impresa en paper Hahnemühle Photo RAG Baryta de 315 grams signada per l'artista.

² DE LOS ANGELES, A. 2020: [Textos per al fotolibre *El Corazón*]. València. La Documental Edicions.

³ ELIADE, M. 1999: *Imágenes y simbólos*. Madrid. Taurus. p. 12.

⁴ BARTHES, R. 1986: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona. Paidós.

⁵ SCHAEFFER, J. 1990: *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Trad. Dolores Jiménez. Madrid. Ediciones Cátedra.

⁶ AUMONT, J. 1992: *La imagen*. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona. Paidós.

⁷ POWER, Kevin (et al.). 2000: *El poder de narrar. Cicle: Set propostes i un epíleg per al final del mil·lenni*. Un projecte de Kevin Power. Castelló. Espai D'Art Contemporani de Castelló. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

⁸ FLÜSSER, Willen. 2001: *Una filosofía de la fotografía*. Trad. Thomas Schilling. Madrid. Síntesis.



El mito del eterno retorno: la fotografía de Pascual Arnal como código simbólico-narrativo

Silvia Tena

«El hombre más realista vive de imágenes,
no desapareciendo jamás los símbolos»

Mircea Eliade

Un paisaje algodonoso da paso a una estructura poliédrica que asemeja un castillo, una lona vuela al viento mientras alguien ha dejado abandonadas, a mitad descarga, unas placas de un vibrante color amarillo, para, de repente, darnos paso a ella: a la Reina. La regente muestra su corona. Todo en ella es regio, pero frágil a la vez, como esas copas de cristal dispuestas en fila, cual soldados de la guardia real. Pero, tras su plumaje aristocrático y su piel adolescente, la reina esconde algo. Tras la arboleda se escabulle el misterio, el pájaro muerto. Las hojas y los troncos enmudecen; el secreto no puede ser revelado. El filo de un cuchillo brilla bajo el destello de la luna negra. La falsa madre vigila tras el espejo: el hechizo acecha, avanza como una mancha. La rodea, le eriza la piel, la quema. Hasta que la herida sea tan profunda que la culpa y el pecado muden la piel de la reina hasta hacerla despellejarse cual piel de conejo. Porque el corazón –el secreto más recóndito de la reina–, no puede pertenecer a nadie; por eso debe morir, a manos de un blanco cisne que la lleve bien lejos. Solo que esto, podría ser sólo un cuento (o no).

Desde el origen de los tiempos, el hombre trató de entender lo inexplicable y desconocido. Así empezaron a surgir las primeras historias que, de boca en boca, fueron adquiriendo una dimensión legendaria o mítica. El propio texto, que acompaña las imágenes que acabamos de describir¹ firmadas por el artista y fotógrafo Pascual Arnal (Vila-real, 1969) nos habla de:

“reflejar el mundo invertido sobre el fondo de una cueva, apiñados, o alrededor del fuego, contando aquello que hemos visto durante el día y que ahora se puede alterar [...] da igual si aconteció fuera del cuerpo o dentro

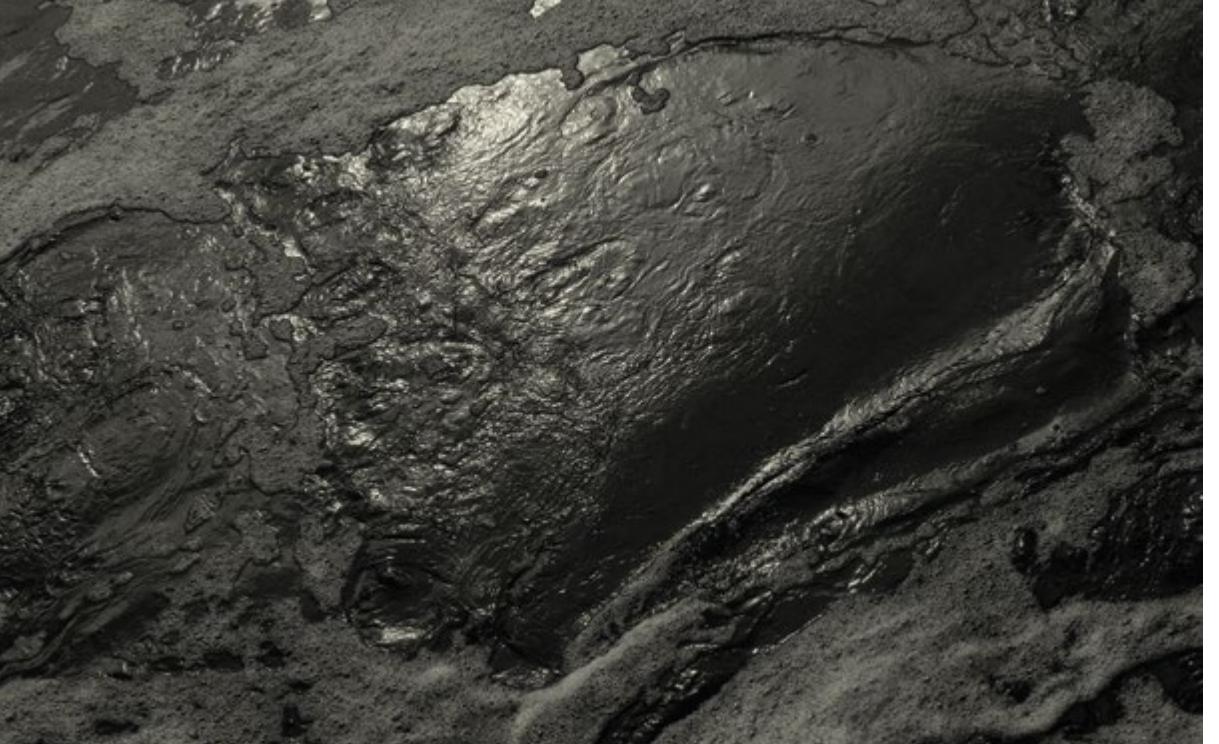
de nuestras cabezas. Hasta que alguien fue más allá y estipuló la astucia como modelo a seguir para controlar el poder del agua, la frialdad de las rocas, la conducción del fuego”².

Los de esa caverna bien podríamos ser cualquiera de nosotros. Pero, antes que nosotros, otros anduvieron ese camino: los protagonistas de estas primeras leyendas o mitos fueron dioses y héroes que, como Orfeo, Ulises o Hércules hicieron de puente entre el mundo de los hombres y el inframundo. Después que ellos, otros lucharían con dragones o monstruos y mediarian con lo sobrenatural o la mismísima muerte, como Tristán, Sigfrido o Parsifal. Todos ellos fueron seres elegidos: dotados de una naturaleza especial que les permitió enfrentarse a lo desconocido para descubrir elixires que les transformarían no solo a ellos, sino al destino de los hombres. Hoy sucede lo mismo: el ciudadano de a pie, el hombre y la mujer de nuestro mundo contemporáneo, reviven una y otra vez ese mismo viaje iniciático. Es el eterno mito del héroe como reparador de la desintegración psicológica, capaz de proporcionar herramientas regeneradoras a través del símbolo y la imagen del que tanto habló Campbell en *El Héroe de las mil caras* (1949). Un mito único que ha pervivido a lo largo de siglos, religiones y culturas, que habla de un viaje simbólico-iniciático en el que un protagonista (héroe), sintiendo la llamada a la aventura, cruza el umbral, abandona su zona de confort (antaño el vientre de la ballena, el bosque sombrío, la caverna...), para dejar atrás su mundo conocido y enfrentarse a todo tipo de pruebas en un mundo ignoto donde descubrirá aliados y enemigos.

Campbell (quien trabajó con Swami Nikhilananda en la traducción de los libros sagrados hindúistas *Upanishads*, así como con Heinrich Zimmer (*Mitos y símbolos de la India*, 1943), o bajo la influencia de Mircea Eliade (*Tratado de la historia de las religiones*, 1949), Max Müller (*Los libros sagrados de oriente*, 1879-1910) y *La rama dorada*, 1890 de James Frazer) habla de ese camino simbólico jalónado de etapas (Separación, Iniciación y Retorno), en el que siempre llega un momento en el que el hombre (el héroe del mito) debe hacer frente a su destino en solitario para culminar o superar una crisis, momento en el que muere y renace para alcanzar un propósito o una revelación. A pesar de que, como señalara Mircea Eliade, el mito conserva intacta su función, con los siglos, esos símbolos (precisamente para asegurar su supervivencia), cambian de aspecto hasta el punto de que las imágenes que utiliza

214

215



216 se vuelven «familiares³ y el mito del eterno retorno lo protagonizamos nosotros mismos en nuestro día a día, con nuestro paso por esta vida jalona de pruebas y giros del destino. Y justamente de imágenes familiares (cotidianas) se nutre Pascual Arnal. Porque si de algo habla *El Corazón*, es de ese presente ancestral que pervive agazapado detrás de cada gesto, de cada vivencia de nuestra cotidaneidad. No obstante, en Arnal el mito único adquiere una característica peculiar: la mirada alegórica de quien narra. Por el modo en que Arnal vuelve a mostrar objetos y acciones de carácter ancestral, estamos ante un tipo de fotografía con una fuerte carga alegórica. Esa mirada se hace especialmente patente en *El Corazón*, un trabajo visual acerca de los cuentos y otros relatos iniciáticos, que es, a su vez, una reflexión sobre los arquetipos visuales por cuanto a que nos habla de construcción de imaginarios a partir de hechos cotidianos o detalles aparentemente irrelevantes (el cielo, un bosque, escaleras, manos, árboles...). Y lo más interesante es que esta relectura de los procesos arquetípicos de representación se hace desde el presente, con una serie de imágenes rescatadas del archivo del propio artista, lo cual convierte a este trabajo en un proyecto de recuperación de la memoria personal del propio.

A nivel técnico, Arnal no utiliza el retoque ni manipula o escenifica la realidad fotografiada. Apela a un realismo sin ambages como también lo hicieron Josef

Koudelka, Koldo Chamorro, Robert Frank, Chris Killip, Paul Graham o Manuel Alvarez Bravo. Sus fotografías son aparentemente de una inocente pulcritud estética, pero evocan una atmósfera inquietante, hecho que Arnal combina inteligentemente con el poder de las imágenes escogidas. En este sentido, Arnal trabaja como la poesía, es decir a base de la yuxtaposición de símbolos e imágenes, todas de una potente carga metafórico-narrativa. No en vano el fotolibro (donde todo está al servicio del relato) se compone de una serie de capítulos encabezados por títulos compiladores, que recuerdan las estructuras cronológicas de las tramas clásicas de los cuentos y las leyendas.

Esa carga narrativa es lo que conecta la obra de Arnal con la naturaleza lingüística de la imagen de la que hablara Barthes, la cual, partiendo de la semiología y del concepto de signo, pondrá su foco en el sujeto-receptor. En este sentido, como señaló Barthes, el signo (ya cargado de un sentido cultural) solo vuelve a ser animado al recibir del sujeto un reconocimiento particularizado.⁴ Así, la fotografía de Arnal, más allá de un registro objetivo de una realidad concreta, adquiere una polisemia

217 abierta a la imaginación o baúaje cultural humano, lo que la imbuye de un doble poder: el poder de convertirse en una propuesta que lo que persigue es la experiencia (emocional) del espectador y el poder de simbolización del mensaje del que tanto hablaron Schaeffer⁵ o Aumont,⁶ extendiendo su narratividad mas allá de los códigos usuales del lenguaje e insertándola en la estructura misma de la imagen.⁷

Ya lo señaló Flüsser: no hay una fotografía ingenua, bruta.⁸ Nunca la hubo.

¹ El Banquete, La Luna, La Culpa, Las Prisas y Tercer Movimiento. son cinco de las sesenta y cinco fotografías de las que se compone el fotolibro *El Corazón* (La Documental Edicions, 2020), una edición compuesta de 250 ejemplares numerados, 50 de los cuales incluyen una obra impresa en papel Hahnemühle Photo RAG Baryta de 315 gramos firmada por el artista.

² DE LOS ANGELES, A. 2020: [Textos para el fotolibro *El Corazón*]. Valencia. La Documental Edicions.

³ ELIADE, M. 1999: *Imágenes y símbolos*. Madrid. Taurus. p. 12.

⁴ BARTHES, R. 1986: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona. Paidós.

⁵ SCHAEFFER, J. 1990: *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Trad. Dolores Jiménez. Madrid. Ediciones Cátedra.

⁶ AUMONT, J. 1992: *La imagen*. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona. Paidós.

⁷ POWER, Kevin (et. all). 2000: *El poder de narrar. Cicle: Set proposades i un epíleg per al final del mil·lenni*. Un proyecto de Kevin Power. Castelló. Espai D'Art Contemporani de Castelló. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

⁸ FLÜSSER, Willen. 2001: *Una filosofía de la fotografía*. Trad. Thomas Schilling. Madrid. Síntesis.



The myth of the eternal return: Pascual Arnal's photography as a symbolic-narrative code

Silvia Tena

The most realistic man lives by images.

[...] Symbols never disappear."

Mircea Eliade

219

A cottony landscape gives way to a polyhedral structure resembling a castle; a canvas flaps in the wind while someone has abandoned—half unloaded—some vibrant yellow plates, to suddenly give way to her: the Queen. The regent shows off her crown. Everything about her is regal, but fragile at the same time, like those crystal glasses arranged in a row like soldiers of the royal guard. However, behind her aristocratic plumage and her adolescent skin, the queen is hiding something. Behind the treeline the mystery slips away: the dead bird. The leaves and trunks fall silent; the secret cannot be revealed. The edge of a knife glimmers under the glint of the black moon. The false mother watches from behind the mirror: the spell lurks, advancing like a stain. It surrounds her, bristling her skin, burning her. Until the wound is so deep that guilt and sin shed the queen's skin till she peels it off like a rabbit's skin. Because the heart—the queen's most guarded secret—cannot belong to anyone; that is why she must die, at the hands of a white swan that will take her far away. Only this could be just a story (or not).

Since the beginning of time, man has tried to understand the inexplicable and the unknown. This is how the first stories began to emerge which, by word of mouth, took on a legendary or mythical dimension. The text itself, which accompanies the images just described¹ signed by the artist and photographer **Pascual Arnal** (Vilareal, 1969), tells us of:

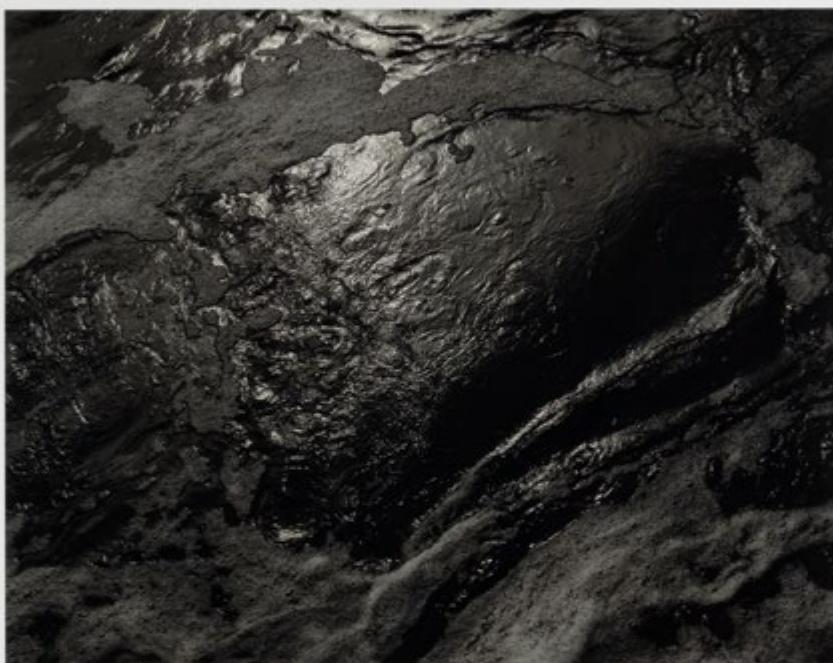
"...reflecting the inverted world onto the back of a cave, huddled together, or around the fire, telling of what we have seen during the day and which can now be altered [...], it does not matter if it happened outside the body or

*inside our heads. Until someone went further and put forward cunning as the model to follow to control the power of water, the coldness of rocks, the conduction of fire*².

The ones in that cave could well be any of us. However, before us, others walked that path: the protagonists of these early legends or myths were gods and heroes who, like Orpheus, Ulysses and Hercules, acted as a bridge between the world of men and the underworld. After them, others would fight dragons or monsters and mediate with the supernatural or death itself, like Tristan, Siegfried and Parsifal. All of them were chosen beings, endowed with a special nature that enabled them to face the unknown so as to discover elixirs that would transform not only them, but the destiny of men. The same thing happens today: ordinary citizens, the men and women of our contemporary world, relive that same initiating journey over and over again. It is the eternal myth of the hero as repairer of psychological disintegration, capable of providing regenerative tools through symbols and images of which

220 Campbell spoke so much in *The Hero with a Thousand Faces* (1949). It is a unique myth that has survived down the centuries, religions and cultures, which speaks of a symbolic-initiatory journey in which a protagonist (hero), feeling the call to adventure, crosses the threshold, leaves his comfort zone (in ancient times, the belly of the whale, the dark forest, the cave...), to leave behind his known world and face all kinds of trials in an unknown world where he will discover allies and enemies.

Campbell (who worked with Swami Nikhilananda on translating the Hindu holy books *The Upanishads*, as well as with Heinrich Zimmer (*Myths and symbols of India*, 1943), or under the influence of Mircea Eliade (*Treatise on the History of Religions*, 1949), Max Müller (*Sacred Books of the East*, 1879–1910) and *The Golden Bough*, 1890 by James Frazer), speaks of that symbolic path staked out in stages (separation, initiation and return), in which there always comes a moment in which man (the hero of the myth) must face his destiny alone to culminate or overcome a crisis, at which point he dies and is reborn to achieve a purpose or a revelation. Although, as Mircea Eliade pointed out, the myth maintains its function intact with the centuries, those symbols (precisely to ensure their survival) change their appearance to the point that the images it uses become "familiar"³ and the myth of eternal return is played out by ourselves in our day-to-day, with our passage through this life marked by



trials and twists of fate. And it is precisely (everyday) family images that Pascual Arnal draws on. Because if *El Corazón* talks about anything, it is about that ancestral present that survives, slinking behind every gesture, every experience of our everyday lives. Nevertheless, for Arnal the unique myth takes on a peculiar characteristic: the narrator's allegorical point of view. Due to the way in which Arnal once again shows objects and actions of an ancestral nature, we are dealing with a type of photography with a heavy allegorical side. This perspective is especially evident in *El Corazón*, a visual work about stories and other initiating stories, which is, in turn, a reflection about visual archetypes insofar as that it tells us about the construction of imaginations based on daily events or seemingly irrelevant details (the sky, a forest, stairs, hands, trees...). And the most interesting thing is that this re-reading of the archetypal processes of representation is done through the present, with a series of images salvaged from the artist's very own archive, which turns this work into a project to recover his own personal memory.

Technically, Arnal does not use retouching or otherwise manipulate or stage the photographed reality. He appeals to unambiguous realism, as did Josef Koudelka, Koldo Chamorro, Robert Frank, Chris Killip, Paul Graham and Manuel Alvarez Bravo. His photographs have an apparently innocent aesthetic neatness, but they evoke a disturbing atmosphere; a fact which Arnal intelligently combines with the power of the images chosen. In this sense, Arnal works like poetry, in other words, based on the juxtaposition of symbols and images, all of them with a powerful metaphorical-narrative content. There is a reason why the photobook (where everything is at the service of the story) consists of a series of chapters headed by compiling titles that recall the chronological structures of the classic plots of stories and legends.

This narrative side is what connects Arnal's work with the linguistic nature of the image that Barthes spoke of, which, based on semiology and the concept of signs, focuses on the subject-receiver. In this vein, as Barthes pointed out, the sign (already loaded with a cultural meaning) only becomes animated again when it receives a particularised recognition from the subject⁴. Hence, Arnal's photography, beyond an objective record of a concrete reality, acquires a polysemy open to the imagination or human cultural baggage, which imbues it with a twofold power: the power to become a proposal that what he pursues is the onlooker's (emotional) experience, and the power of symbolising the message that Schaeffer⁵ or Aumont⁶ talked so

much about, extending his narrativity beyond the usual codes of language and placing it within the very structure of the image⁷.

Flüsser pointed it out before: there is no photography that is naive or crude⁸. There never was.

¹ *El Banquete* (*The Banquet*), *La Luna* (*The Moon*), *La Culpa* (*Guilt*), *Las Prisas* (*Rushing*) and *Tercer Movimiento* (*Third Movement*) are five of the sixty-five photographs that make up the photobook *El Corazón* (*The heart*, La Documental Edicions, 2020), an edition made up of 250 numbered copies, 50 of which include a work printed on 315 g Hahnemühle Photo RAG Baryta paper signed by the artist.

² LOS ANGELES, A. 2020: [Texts f DE or the photobook *El Corazón*]. Valencia. La Documental Edicions.

³ ELIADE, M. 1999: *Imágenes y simbolos*. Madrid. Taurus. p. 12.

⁴ BARTHES, R. 1986: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Translation: C. Fernández Medrano. Barcelona. Paidós.

⁵ SCHAEFFER, J. 1990: *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Translation: Dolores Jiménez. Madrid. Ediciones Cátedra.

⁶ AUMONT, J. 1992: *La imagen*. Translation: Antonio López Ruiz. Barcelona. Paidós.

⁷ POWER, Kevin (et. all). 2000: *El poder de narrar. Ciclo: Set propostes i un epíleg per al final del mil·lenni*. A project by Kevin Power. Castelló. Espai D'Art Contemporani de Castelló. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

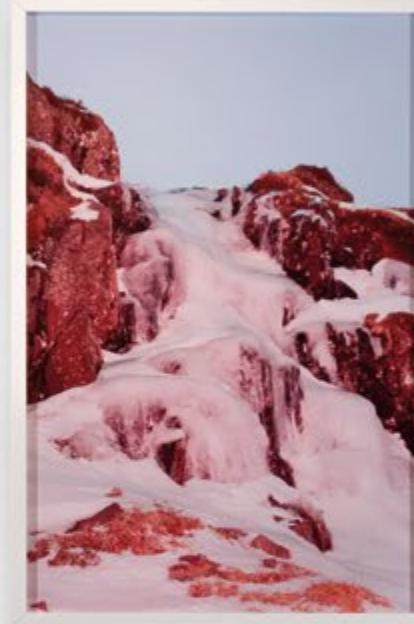
⁸ FLÜSSER, Willen. 2001: *Una filosofía de la fotografía*. Translation: Thomas Schilling. Madrid. Síntesis.

Colored landscape; Sunset over rocks II;
Summer sky; Pale hands. 2015

Fotografia. Impressió per raig de tinta // 90 x 60; 24 x 16; 49,5 x 33 i 24 x 16 cm

Paula Prats (Ontinyent, 1986)

224





Instants de llum

Irene Gras

El meu primer record és llum – la lluminositat de la llum – llum al voltant.

Georgia O'Keeffe

Paula Prats (Ontinyent, 1986) ens descobreix a través de la seu mirada com a estrangera una terra i, sobretot, una llum única. La seu sèrie *Still light* (2015) explora la llum d'Islàndia mitjançant quatre fotografies, *Colored landscape*, *Sunset over rocks II*, *Summer sky* i *Pale hands*. Tota la peça gira a l'entorn de l'estudi d'una llum que està en constant canvi, ja que, pel fet de pertànyer a les altes latituds, cada dia 227 és diferent. És a dir, la llum augmenta gradualment fins que pràcticament no es veu el sol amagar-se a l'estiu i disminueix fins que no es veu més que un feble crepuscle a l'hivern, i amb això canvia tant el color com el paisatge. La percepció de les persones, per consegüent, també canvia en funció de la il·luminació de l'espai que ens envolta.

La finalitat de l'artista és captar i plasmar el desconcert que provoca aquesta nova apreciació de la llum, així com observar el seu efecte en el propi cos. El conjunt narratiu visual intenta transmetre l'estranyesa del món desconegut, la inestabilitat de les hores de sol i l'impacte de la seu absència. Un fet que propicia el predomini d'una gamma cromàtica vermellosa i terrosa en contrast amb la netedat nívia de la neu.

L'originalitat d'aquestes quatre peces rau en la investigació i l'estudi de la llum mitjançant la fotografia, i com Prats aconsegueix seduir l'espectador/a amb la seu mirada a través de l'objectiu. Un tractament que assoleix el seu objectiu gràcies al dinamisme que li atorga l'artista amb la disposició d'ona en tota la composició. De la mateixa manera que crea un ritme i un moviment que combina i contrasta molt bé amb les diferents textures que ens transmet amb cadascuna de les imatges que ens proposa.

Quotidianitat, intimisme i delicadesa es veuen clarament reflectits en l'obra de la fotògrafa valenciana, com una part indissoluble i integrant d'aquesta. Composicions,

paisatges i retrats. L'artista estampa i configura el seu entorn, les seues vivències i la seuà propria realitat. Observar les seues imatges és sentir i deixar-se transportar a un món màgic, quasi eteri, que ella mateixa ha recreat detenint el temps. Tot al seu voltant s'alenteix i es paralitza per un moment, i brinda al visitant la possibilitat d'admirar els breus instants que, a vegades, passen desapercebuts: un centelleig, una carícia, etc.

Minuciositat, delicadesa i preciosisme al servei de l'ull humà. Prats fa perceptible l'imperceptible, eleva la bellesa dels elements que conformen les seues fotografies, siguin paisatges o no. Qualsevol objecte, paratge o situació resplendeix gràcies a l'objectiu de la seuà càmera.

La seuà mirada és neta, senzilla i fresca, mentre que el seu treball és equilibrat i harmònic: tot flueix amb naturalitat. Així doncs, ofereix tant imatges fixes, estàtiques, com en moviment, i en això es percep una certa inquietud cultural i vital, com en el cas dels núvols. El públic sent i comparteix aquesta (micro)visió del món, on els xicotets detalls enlluernen la càmera. Imatges que reflecteixen un joc de tensió existent entre la soledat que evidencia la càmera, però també l'alegria de viure noves experiències. Un treball que denota innocència i puresa, ja que les seues imatges no enganyen ni admeten manipulacions. Paula Prats expressa el que sent: instants íntims. Poesia visual en estat pur.

El tema fonamental i predominant en la sèrie és subratllar la importància dels gestos que se'n escapan en el nostre dia a dia gràcies al ritme frenètic al qual ens veiem abocats en l'actualitat. Així mateix, tant l'aïllament i la melancolia com l'expectació i l'excitació per descobrir una cultura nova, hi són presents gràcies a la força de la tensió existent entre els dos sentiments i als contrastos de textures i colors que observem amb la superposició de capes. En la seuà obra hi ha, sense cap mena de dubte, la dualitat i l'ambigüïtat, ja que el que es veu i el que se sent davant de les seues imatges no sempre és el mateix. És un treball vetlat al mateix temps que revelat, un joc de mostració i ocultació, on es palpen les ganes de conéixer i viure en un país diferent, alhora que la inquietud i la por per explorar una manera de viure diferent. Per aquest motiu, en concret, busca constantment l'experiència del que ens és conegit, però alhora és nou, com els núvols al cel, el tacte d'unes mans entrelaçades, la terra... i l'atrapa i atresora en una instantània. Una circumstància que està molt present en la seuà obra mitjançant el concepte o idea de transitar i

deambular, viatjar. Una constant en la seuà vida, en què el viatge s'articula com el motor principal a l'hora de desenvolupar els seus projectes artístics.

Una obra amb un gran caràcter poètic, en què la sublimitat del llenguatge contemporani li atorga atemporalitat. La quietud en moviment que respira i interactua amb l'espai, que elles mateixes alteren, fa d'aquestes peces un conjunt únic, on la quotidianitat i les coses senzilles esdevenen els protagonistes d'excepció. S'hi intueix el seu propi desenvolupament, ja que no pretén narrar-nos el seu viatge ni contar-nos una història, sinó més aviat busca transmetre sensacions que ella mateixa ha experimentat durant la seuà estada a Islàndia. En aquest sentit, commou i provoca emocions gràcies a la simplicitat de la seuà bellesa. Amb un sol cop d'ull, la fotògrafa, és capaç de condensar l'essència i la cultura de tot un país.

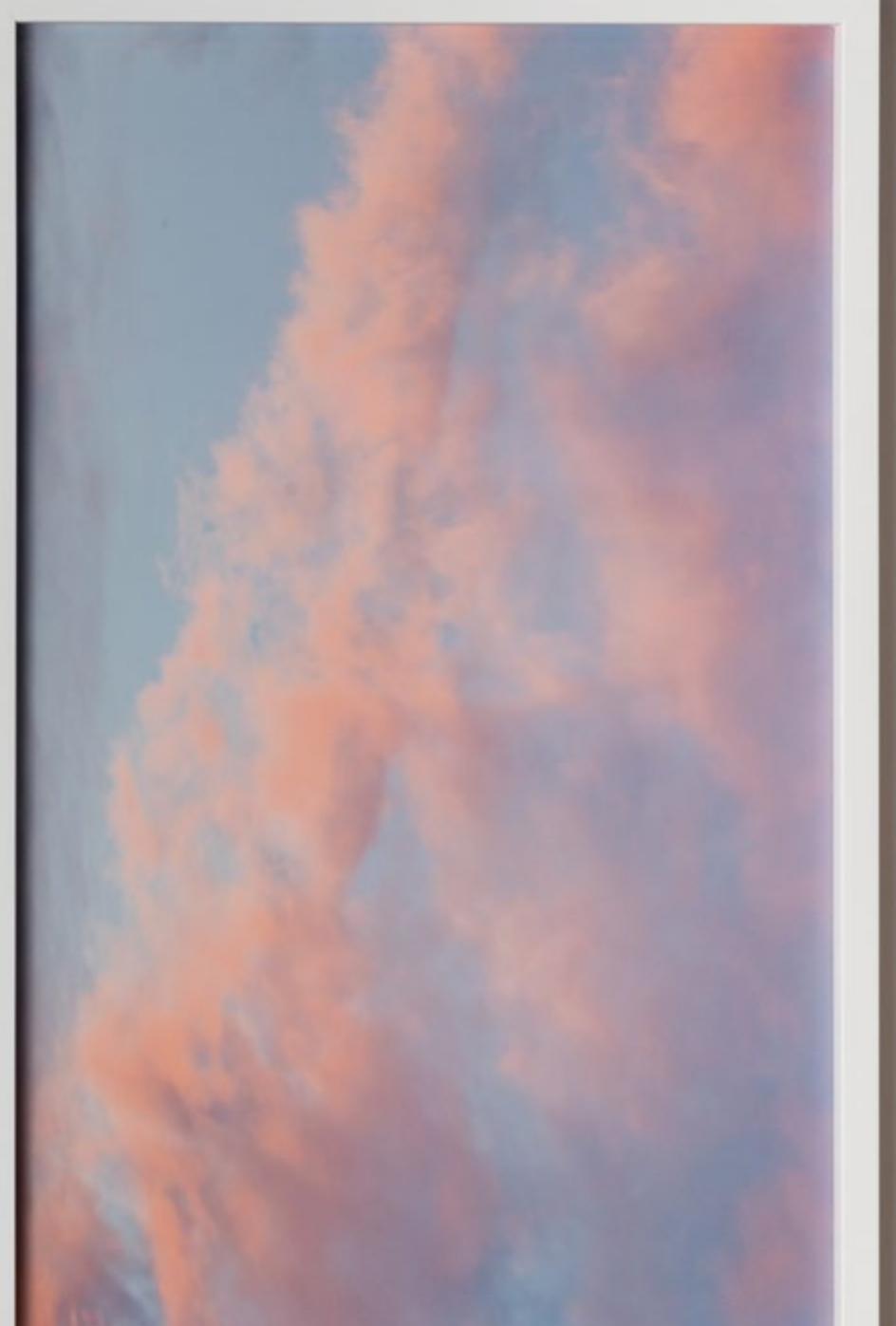
Una trajectòria que tracta de revelar i evidenciar diferents conceptes i sentiments, universalment reconeguts, gràcies a la seuà eina de treball, la fotografia. Un treball pensat i meditat, després d'una investigació prèvia, on els materials i els procediments triats tenen en compte el missatge que vol transmetre i compartir. Per tant, tota la composició visual és un procés en si mateix que s'integra i es nodreix de la mirada del públic, formant-se i completant-se. Una execució artística que amplifica el resultat, tècnicament i estilísticament de *Still light*, en què l'objecte terrós i corpori, representat pel matís humà, contraresta amb la fredor del clima, blanc de la neu i, sobretot, on la llum juga un paper indiscutible en qualsevol època de l'any.

228

229

BIBLIOGRAFIA

GRAS CRUZ, I. 2015: *IS*. Vila-real: TEST, Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Vila-real.



Instantes de luz

Irene Gras

Mi primer recuerdo es la luz – la luminosidad de la luz – la luz alrededor.

Georgia O'Keeffe

Paula Prats (Ontinyent, 1986) nos descubre a través de su mirada como extranjera una tierra y, sobre todo, una luz única. Su serie *Still light* (2015) explora la luz de Islandia mediante cuatro fotografías, *Colored landscape*, *Sunset over rocks II*, *Summer sky* y *Pale hands*. Toda la pieza gira en torno al estudio de una luz que está en constante cambio, ya que, al pertenecer a las altas latitudes, cada día es diferente. Es decir, la luz aumenta gradualmente hasta que casi no se ve el sol esconderse en verano y disminuye hasta que no se ve más que un débil crepúsculo en invierno, cambiando con ello tanto el color como el paisaje. La percepción de las personas por consiguiente también cambia en función de la iluminación del espacio que nos rodea.

La finalidad de la artista es captar y plasmar el desconcierto que provoca esta nueva apreciación de la luz, así como observar su efecto en el propio cuerpo. El conjunto narrativo visual intenta transmitir la extrañeza de lo desconocido, la inestabilidad de las horas de sol y el impacto de su ausencia. Un hecho que propicia el predominio de una gama cromática rojiza y terrosa en contraste con la pulcritud nívea de la nieve.

La originalidad de estas cuatro piezas radica en la investigación y el estudio de la luz mediante la fotografía y cómo Prats consigue seducir al espectador/a con su mirada a través del objetivo. Un tratamiento que obtiene su cometido gracias al dinamismo que le otorga la artista con la disposición de onda en toda la composición. De la misma manera que crea un ritmo y un movimiento que combina y contrasta muy bien con las diferentes texturas que nos transmite con cada una de las imágenes que nos propone.

Cotidaneidad, intimismo y delicadeza se ven claramente reflejados en la obra de la fotógrafa valenciana, como una parte indisoluble e integrante de la misma. Composiciones, paisajes y retratos. La artista estampa y configura su entorno, sus vivencias y su propia realidad. Observar sus imágenes es sentir y dejarse transportar a un mundo mágico, casi etéreo, que ella misma ha recreado deteniendo el tiempo. Todo a su alrededor se ralentiza y paraliza por un momento, brindando al visitante la posibilidad de admirar los pequeños instantes que, en ocasiones, pasan desapercibidos: un destello, una caricia, etc.

Minuciosidad, delicadeza y preciosismo al servicio del ojo humano. Prats hace perceptible lo imperceptible, eleva la belleza de los elementos que conforman sus fotografías, ya sean paisajes o no. Cualquier objeto, paraje o situación resplandece gracias al objetivo de su cámara.

232 Su mirada es limpia, sencilla y fresca mientras que su trabajo es equilibrado y armónico, todo fluye con naturalidad. Así pues, ofrece tanto imágenes fijas, estáticas, como en movimiento, percibiendo en ello una cierta inquietud cultural y vital, como en el caso de las nubes. El público siente y comparte esa (micro)visión del mundo, donde los pequeños detalles deslumbran a la cámara. Imágenes que reflejan un juego de tensión existente entre la soledad que evidencia la cámara, pero también la alegría de vivir nuevas experiencias. Un trabajo que denota inocencia y pureza, ya que sus imágenes no engañan ni admiten manipulaciones. Paula Prats expresa lo que siente: instantes íntimos. Poesía visual en estado puro.

El tema fundamental y predominante en la serie es subrayar la importancia de los gestos que se nos escapan en nuestro día a día debido al ritmo frenético al que nos vemos abocados en la actualidad. Asimismo, tanto el aislamiento y la melancolía como la expectación y la excitación, por descubrir una cultura nueva, están presentes gracias a la fuerza de la tensión existente entre ambos sentimientos y a los contrastes de texturas y colores que observamos con la superposición de capas. En su obra existe, sin lugar a dudas, la dualidad y la ambigüedad, ya que lo que se ve y lo que se siente frente a sus imágenes no siempre es lo mismo. Es un trabajo velado a la par que rebelado, un juego de mostración y ocultación, donde se palpan las ganas de conocer y vivir en un país diferente, a la vez que la inquietud y el miedo por explorar un modo de vida diferente. Por ese motivo, en concreto, busca constantemente la experiencia de lo que nos es conocido, pero al mismo tiempo es nuevo, como las nubes en el cielo, el

tacto de unas manos entrelazadas, la tierra... y lo atrapa y atesora en una instantánea. Una circunstancia que está muy presente en su obra mediante el concepto o idea de transitar y deambular, viajar. Una constante en su vida, donde el viaje se articula como el motor principal a la hora de desarrollar sus proyectos artísticos.

Una obra con un gran carácter poético, donde la sublimidad del lenguaje contemporáneo le otorga atemporalidad. La quietud en movimiento que respira e interactúa con el espacio, que ellas mismas alteran, hace de estas piezas un conjunto único, donde la cotidaneidad y las pequeñas cosas se vuelven los protagonistas de excepción. Se intuye su propio desarrollo, ya que no pretende narrarnos su viaje ni contarnos una historia, sino más bien, busca transmitir sensaciones que ella misma ha experimentado durante su estancia en Islandia. En este sentido convive y provoca emociones gracias a la simplicidad de su belleza. Con un solo golpe de vista, la fotógrafa, es capaz de condensar la esencia y la cultura de todo un país.

233 Una trayectoria que trata de desvelar y evidenciar diferentes conceptos y sentimientos, universalmente reconocidos, gracias a su herramienta de trabajo, la fotografía. Un trabajo pensado y meditado, tras una investigación previa, donde los materiales y los procedimientos escogidos tienen en cuenta el mensaje a transmitir y compartir. Por tanto, toda la composición visual es un proceso en sí mismo que se integra y se nutre de la mirada del público, formándose y completándose. Una ejecución artística que amplifica el resultado, técnica y estilísticamente de *Still light*, donde lo terroso y corpóreo, representado por el matiz humano, contrarresta con la frialdad del clima, blanco de la nieve y, sobre todo, donde la luz juega un papel indiscutible en cualquier época del año.

BIBLIOGRAFÍA

GRAS CRUZ, I. 2015: *ÍS*. Vila-real: TEST, Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Vila-real.



Instants of light

Irene Gras

"My first memory is light—the brightness of light—light all around."

Georgia O'Keeffe

Through her way of observing as a foreigner, Paula Prats (Ontinyent, 1986) reveals to us a land and, above all, a unique light. Her series *Still light* (2015) explores the light of Iceland through four photographs: *Colored landscape*, *Sunset over rocks II*, *Summer sky* and *Pale hands*. The piece as a whole revolves around the study of a light that is constantly changing, since, on belonging to high latitudes, each day is different. In other words, the light gradually grows until the sun can hardly be seen hiding away in summer, and diminishes until only a faint twilight can be seen in winter, thereby changing both the colour and the scenery. People's perception therefore also changes depending on the way the space around us is illuminated.

The artist intends to capture and show the confusion caused by this new appreciation of light, as well as to observe its effect on one's own body. The visual narrative as a whole tries to convey the strangeness of the unknown, the instability of the sunlight hours and the impact of its absence. This fosters the predominance of a reddish, earthy range of colour in contrast to the snowy neatness.

The originality of these four pieces lies in the research and study of light through photography and how Prats manages to seduce the onlooker with her way of looking through the lens. This achieves its purpose thanks to the dynamism the artist lends to it with the wave-like layout throughout the composition. It does so in the same way that she creates a rhythm and movement that combines and contrasts very well with the different textures she conveys to us with each one of the images she puts forward.

Everyday life, intimacy and delicacy are clearly reflected in the work of the Valencian photographer, as an indissoluble and integral part of it. Compositions,

235

landscapes and portraits. The artist puts her hallmark on her environment and arranges it, her experiences and her own reality. Observing her images means feeling and allowing oneself to be transported to a magical, almost ethereal world that she herself has recreated by stopping time. Everything around her slows down and halts for a moment, giving the visitor the opportunity to admire those small moments that sometimes go unnoticed: a glint, a caress, etc.

It is meticulousness, delicacy and preciousness at the service of the human eye. Prats makes the imperceptible perceptible and heightens the beauty of the elements that make up her photographs, whether they are landscapes or not. Any object, place or situation shines thanks to the lens of her camera.

Her way of observing is clean, simple and fresh while her work is balanced and harmonious; everything flows naturally. Hence, she offers both still, static images and moving images, perceiving in this a somewhat cultural and vital restlessness, as in the case of clouds. The audience feels and shares that (micro-)vision of the world, where the small details dazzle the camera. They are images that reflect a play 236 of tension between the solitude shown by the camera and the joy of living through new experiences. It is work that denotes innocence and purity, since its images do not deceive or allow for manipulation. Paula Prats expresses what she feels: intimate moments. Visual poetry in its purest form.

The fundamental, predominant theme in the series is to underline the importance of the gestures that escape us in our day-to-day life due to the hectic pace into which we are thrown today. Likewise, both isolation and melancholy, as well as expectation and excitement in discovering a new culture, are all present thanks to the strength of the tension between both feelings and for the contrasts of textures and colours we can observe with the overlapping layers. Without a doubt, in her work there is duality and ambiguity, since what one sees and what one feels when faced with her images is not always the same. It is a veiled, rebellious work, a game of showing and hiding, where the desire to know and live in a different country is palpable, as well as the unease and fear of exploring a different way of life. For this reason specifically, she constantly seeks the experience of what is known to us, but which at the same time is new, like the clouds in the sky, the touch of intertwined hands, the earth... and she captures and treasures it in one shot. This circumstance is very much present in her work through the concept or idea of transit and wandering.

travelling. It is a constant in her life, where the journey is used as the main drive behind carrying out her artistic projects.

It is an artwork of great poetic character, where the sublimity of contemporary language lends it timelessness. The stillness in movement that drinks in and interacts with the space, which these pieces themselves alter, makes them a unique set, where everyday life and small things become the exceptional protagonists. One intuits its own development, since she does not intend to narrate her journey or tell us a story, but rather, seeks to convey sensations that she herself has experienced during her stay in Iceland. In this sense, it moves us and elicits emotions thanks to the simplicity of its beauty. With a single glance, the photographer is able to condense the essence and culture of an entire country.

There is a trajectory that attempts to reveal and highlight different concepts and feelings that are universally recognized, thanks to her work tool, photography. It is a thoughtful and meditated work, following prior research, where the materials and procedures chosen take into account the message to be conveyed and shared.

237 Therefore, the entire visual composition is a process in itself that is integrated and fed by the gaze of the onlooker, shaping and completing itself. There is an artistic execution that technically and stylistically amplifies the result in *Still light*, where the earthy and the corporeal, represented by a humane nuance, counterbalances the coldness of the climate, the whiteness of the snow and, above all, where light plays an indisputable role at any time of year.

BIBLIOGRAPHY

GRAS CRUZ, I. 2015: *IS*. Vila-real: TEST, Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Vila-real.

La pell es pot cosir i el cor no. 2021

Tècnica mixta sobre tela // 195 x 130 cm

Perceval Graells (Elx, 1983)

238





Perceval Graells, la puntada i el dolor de l'ànima

Irene Ballester

Les pintures de Perceval Graells (Alacant, 1983) són abstractes. La seu pinzellada llarga és definida pel seu moviment, proper a les embranzides que venen de dins, d'allò considerat més profund i que ha ocasionat dolor. Un gest ampli, llarg i de grans dimensions que provoca una reacció i que dona lloc a diverses formes expressives carregades de veladures, entre les quals destaquen els colors blanc i negre en contrast amb el fil roig. El tamany del seus llenços és el suport per a expressar el seu sentiment sota ferramentes artístiques diverses, entre les quals es combinen els pinzells, les espàtules, les àgules i el fil. Formada acadèmicament entre Alacant, Barcelona, Milà i València, Perceval Graells és llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, Màster de Producció Artística per la Universitat Politècnica de València i ha dut a terme diferents estades artístiques en ciutats com Nova York, Berlín i Leipzig, en aquesta última ciutat alemanya l'any 2020, a una antiga fàbrica de filatures.

241 Les tres obres que formen part de la cinquena adquisició de la col·lecció d'art contemporani de la Generalitat Valenciana són *La pell es pot cosir* i *El cor no es pot cosir I i II*, un tríptic de l'any 2021 que ens parla dels sentiments que es queden en el nostre interior quan el cor s'agita pel dolor. El que no es pot dir amb paraules perquè no hi ha llenguatge que ho comunique. No obstant això, Perceval Graells ho trasmet a les seues pintures des del seu interior, convertint la seu pinzellada en escriptura, i amb ella, les ferides romanen visibles, sota traumes que han de ser sanats i curats, decidint cosir-les amb el fil roig que la caracteritza, el mateix que l'acompanya des dels inicis de la seu carrera artística i amb el qual s'identifica per estar proper a les seues ancestres.

Les puntades de fil roig són puntades resilientes, cosides sota la pell d'una carn que ha patit i que encara patix. És el que la pintora ens vol mostrar: com de poderoses han sigut les dues ferramentes considerades femenines pel patriarcat, i que no són

altres que el fil i l'àgulla. Els seus orígens es perdren en els temps i entre els dits de les dones els quals han servit per teixir, brodar i cosir en els espais privats de les cases, conformant llocs que tenen els seus orígens en els gineceus de l'antiga Grècia o en habitacions per a les dones. Aquest és l'espai que ocupà Penèlope, acompanyada de les seues dotze criades, esperant a Ulisses una vegada finalitzada la guerra de Troia, teixint i desteixint el sudari del seu sogre Laertes i resistint l'assetjament dels seus, cada vegada més nombrosos, pretendents.

D'altra banda, el fil i l'àgulla també han unit, reparat, intervingut i creat. I des de l'art, han sigut ferramentes artístiques que continuen formant part de la genealogia feminista. Alguns dels nostres referents els trobem amb els brodats de Judy Chicago (Chicago, 1939) i la seu intenció de reivindicar-los com a matèria artística, amb els teixits de Louise Bourgeois (París 1911-Nova York 2010), i la seu relació amb la mare i les aranyes, les grans protectores i teixidores de la llar, i amb les instal·lacions de grans dimensions de fils rojos que evoquen el cosmos de la japonesa Chiharu Shiota (Osaka, 1972), referent per a Perceval Graells junt a Aurelia Masanet (Alcoi, 242 1955), mestra en el llenç del teixit, del doblatge i de l'ús del paper de seda. Totes elles, artistes que han posat en el centre del seu treball creatiu, el fil i l'àgulla des del qual parlar de feminismes teixint emocions, empoderaments i remendant dolors.

Perceval Graells cus el llenç pintat com si es tractara de la pell, la pell que sí es pot cosir, la mateixa amb la qual el fil unix, embasta i repara. Els títols de les seues obres ja ho diuen, la pell queda cosida però el cor no. El roig és el color utilitzat, un color amb el qual embasta les petjades doloroses de la vida, guardades entre silencis i reconvertides en aprenentatges que ens fan avançar. El roig és el color de la sang, de la menstruació i del dolor, però també és el color de l'amor i de la passió. El roig és un color resilient amb el que Perceval Graells cus per poder avançar, embastant allò que ha romàs en els margès d'un món patriarcal que ha sigut cruel amb les dones. Convertida en una Penèlope contemporània, Perceval Graells és qui conta els relat íntims mitjançant els seus llenços. L'*Odissea* descriu a Penèlope com a l'abnegada i fidel esposa que durant vint anys espera reclosa en els murs del palau d'Ítaca al seu marit Ulisses, qui passà la meitat dels anys combatent en la guerra de Troia i l'altra meitat tornant a casa i vivint les seues pròpies aventures, també sexuals. Amb Perceval Graells el silenci es queda enrere i cobren protagonisme les dones teixidores i les seues històries. L'artista ja s'ha encarregat que així siga rescatant de la memòria

oblidada dels calaixos els fils i les àgules de temps passats, però no massa llunyans. Ha derribat els murs de l'enclaustrament femení i amb la seu pintura ens ha mostrat un nou llenguatge encoratjador, innovador i vibrant que expressa nous mestissatges plens de significats, mitjançant un tríptic integrador que ens fa reflexionar.

Perceval Graells ha après de la memòria del passat per realitzar el seu treball i per a fer-ho, ha acudit al relat de la història que no està en els llibres i on les dones són les protagonistes com a sostenidores de la vida de la mà de les cures. Amb elles, es construeix un relat col·lectiu que ha estat minvat d'importància però imprescindible per a l'avanc de la vida. Com a transmissores de coneixements, elles han cosit, brodat i apedaçat. Han ajudat a parir i han amortallat, han cuinat i cuidat. Han sigut intercanviades, invisibilitzades, endolades i silenciades. Han estat privades dels seus referents i de la seuia pròpia història. Mentre, el fil i l'àgulla, junt amb la paraula, han sigut teixides per conformar noves narratives que ens qüestionen i ens fan pensar. És el que Perceval Graells persegueix en el seu treball, no deixar-nos indiferents. I no ho fa perquè les seues pintures ens conviden a entendre la narració de la història entre fils, cercles de dones i veus en femení que contaven o recitaven mentre teixien. L'escriptora Irene Vallejo al seu llibre *El infinito en un junco* ens indica que la història de la literatura comença amb el nom d'una dona, Enheduanna, poeta i sacerdotissa, filla del rei Sargón I d'Acad, molt abans que Homer suposadament escriguera *La Ilíada* i l'*Odissea* i que fora escrit el poema de Gilgamesh¹. Tal vegada, i com assenyala l'escriptora, les metàfores de la costura i del telar utilitzades per narrar les històries en els primers moments de l'oralitat, estiguin lligades al fil i a l'àgulla. El silenci imposat ha generat discursos de resistència. La creació ha estat escindida en les dones. Dur-la a terme i expressar-la, fins a l'actualitat, podem considerar-la un acte de resistència.

¹VALLEJO, I.: 2020: *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela, Madrid, 164-165

Perceval Graells, la patada y el dolor del alma

Irene Ballester

Las pinturas de Perceval Graells (Alicante, 1983) son abstractas. Su pincelada larga es definida por su movimiento, próximo a los impulsos que vienen de dentro, de aquello considerado más profundo y que ha ocasionado dolor. Un gesto amplio, largo y de grandes dimensiones que provoca una reacción y que da lugar a varias formas expresivas cargadas de veladuras, entre las que destacan los colores blanco y negro en contraste con el hilo rojo. El tamaño de sus lienzos es el soporte para expresar su sentimiento con herramientas artísticas diversas, entre las que se combinan los pinceles, las espátulas, las agujas y el hilo. Formada académicamente entre Alicante, Barcelona, Milán y València, Perceval Graells es licenciada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona, máster de Producción Artística por la Universitat Politècnica de València y ha llevado a cabo diferentes estancias artísticas en ciudades como Nueva York, Berlín y Leipzig, en esta última ciudad alemana en 2020, en una antigua fábrica de hilaturas.

244

Las tres obras que formen parte de la quinta adquisición de la colección de arte contemporáneo de la Generalitat Valenciana son *La pell es pot cosir* y *El cor no es pot cosir I* y *II*, un tríptico del año 2021 que nos habla de los sentimientos que se quedan en nuestro interior cuando el corazón se agita por el dolor. Lo que no se puede decir con palabras porque no hay lenguaje que lo comunique. Sin embargo, Perceval Graells lo transmite a sus pinturas desde su interior, convirtiendo su pincelada en escritura, y con ella las heridas permanecen visibles, bajo traumas que tienen que ser sanados y curados, decidiendo coserlas con el hilo rojo que la caracteriza, el mismo que la acompaña desde los inicios de su carrera artística y con el que se identifica por estar próximo a sus ancestros.

Las puntadas de hilo rojo son puntadas resilientes, cosidas bajo la piel de una carne que ha sufrido y que todavía sufre. Es lo que la pintora nos quiere mostrar:





246

lo poderosas que han sido las dos herramientas consideradas femeninas por el patriarcado, y que no son otras que el hilo y la aguja. Sus orígenes se pierden en los tiempos y entre los dedos de las mujeres que han servido para tejer, bordar y coser en los espacios privados de las casas, que han conformado lugares que tienen sus orígenes en los gineceos de la antigua Grecia o en habitaciones para las mujeres. Este es el espacio que ocupó Penélope, acompañada de sus doce criadas, esperando a Ulises una vez finalizada la guerra de Troya, tejiendo y destejiendo el sudario de su suegro Laertes y resistiendo el acoso de sus, cada vez más numerosos, pretendientes.

Por otro lado, el hilo y la aguja también han unido, reparado, intervenido y creado. Y desde el arte, han sido herramientas artísticas que continúan formando parte de la genealogía feminista. Algunos de nuestros referentes los encontramos con los bordados de Judy Chicago (Chicago, 1939) y su intención de reivindicarlos como materia artística, con los tejidos de Louise Bourgeois (París 1911-Nueva York 2010), y su relación con la madre y las arañas, las grandes protectoras y tejedoras del hogar, y con las instalaciones de grandes dimensiones de hilos rojos que evocan el cosmos de la japonesa Chiharu Shiota (Osaka, 1972), referente para Perceval Graells junto a Aurelia Masanet (Alcoi, 1955), maestra en el lienzo del tejido, del doblado y del uso

247

del papel de seda. Todas ellas, artistas que han puesto en el centro de su trabajo creativo el hilo y la aguja desde el que habla de feminismo tejiendo emociones, empoderamientos y remendando dolores.

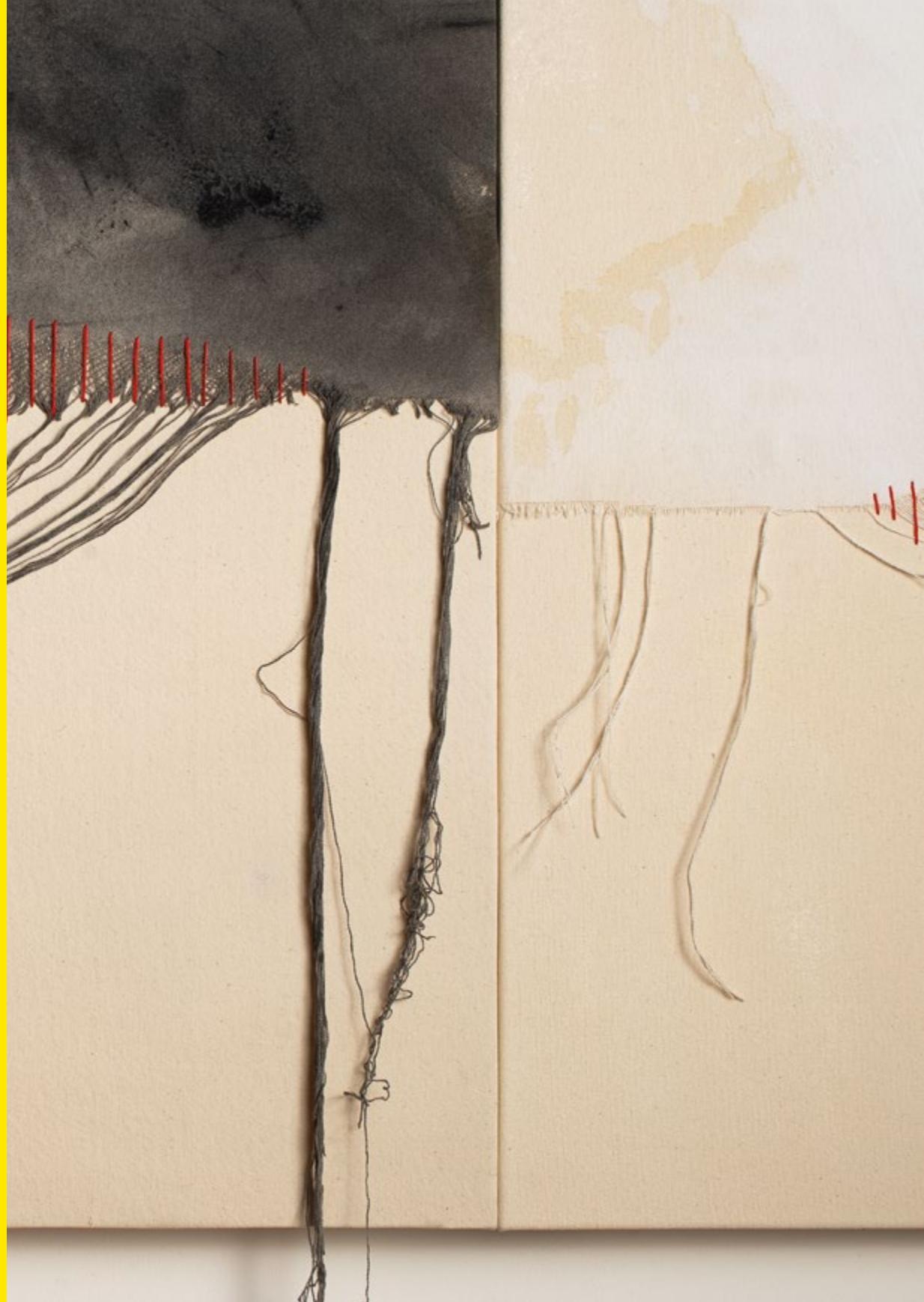
Perceval Graells cose el lienzo pintado como si se tratara de la piel, la piel que sí se puede coser, la misma con la que el hilo une, hilvana y repara. Los títulos de sus obras ya lo dicen, la piel queda cosida pero el corazón no. El rojo es el color utilizado, un color con el que hilvana las huellas dolorosas de la vida, guardadas entre silencios y reconvertidas en aprendizajes que nos hacen avanzar. El rojo es el color de la sangre, de la menstruación y del dolor, pero también es el color del amor y de la pasión. El rojo es un color resiliente con el que Perceval Graells cose para poder avanzar, hilvanando lo que ha permanecido en los márgenes de un mundo patriarcal que ha sido cruel con las mujeres. Convertida en una Penélope contemporánea, Perceval Graells es quien cuenta los relatos íntimos mediante sus lienzos. La *Odisea* describe a Penélope como la abnegada y fiel esposa que durante veinte años espera recluida en los muros del palacio de Ítaca a su marido Ulises, el cual pasó la mitad de los años combatiendo en la guerra de Troya y la otra mitad volviendo a casa y viviendo sus propias aventuras, también sexuales. Con Perceval Graells el silencio se queda



atrás y cobran protagonismo las mujeres tejedoras y sus historias. La artista ya se ha encargado que así sea rescatando de la memoria olvidada de los cajones los hilos y las agujas de tiempos pasados, pero no demasiado lejanos. Ha derribado los muros del enclaustramiento femenino y con su pintura nos ha mostrado un nuevo lenguaje alentador, innovador y vibrante que expresa nuevos mestizajes llenos de significados, mediante un tríptico integrador que nos hace reflexionar.

Perceval Graells ha aprendido de la memoria del pasado para realizar su trabajo y para hacerlo, ha acudido al relato de la historia que no está en los libros y en el cual las mujeres son las protagonistas como sustentadoras de la vida de la mano de los cuidados. Con ellas, se construye un relato colectivo que ha sido menguado de importancia pero imprescindible para el avance de la vida. Como transmisoras de conocimientos, ellas han cosido, bordado y remendado. Han ayudado a parir y han amortajado, han cocinado y cuidado. Han sido intercambiadas, invisibilizadas, enlutadas y silenciadas. Han sido privadas de sus referentes y de su propia historia. Mientras, el hilo y la aguja, junto con la palabra, han sido tejidas para conformar 249 nuevas narrativas que nos cuestionan y nos hacen pensar. Es lo que Perceval Graells persigue en su trabajo, no dejarnos indiferentes. Y no lo hace porque sus pinturas nos invitan a entender la narración de la historia entre hilos, círculos de mujeres y voces en femenino que contaban o recitaban mientras tejían. La escritora Irene Vallejo en su libro *El infinito en un junco* nos indica que la historia de la literatura empieza con el nombre de una mujer, Enheduanna, poeta y sacerdotisa, hija del rey Sargón I de Acad, mucho antes que Homero supuestamente escribiera *La Ilíada* y la *Odisea* y que fuera escrito el poema de Gilgamesh¹. Tal vez, y como señala la escritora, las metáforas de la costura y del telar utilizadas para narrar las historias en los primeros momentos de la oralidad, estén ligadas al hilo y a la aguja. El silencio impuesto ha generado discursos de resistencia. La creación ha sido escindida en las mujeres. Llevarla a cabo y expresarla, hasta la actualidad, podemos considerarla un acto de resistencia.

¹VALLEJO, I.: 2020: *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela, Madrid, 164-165



Perceval Graells, the stitch and the pain of the soul

Irene Ballester

The paintings by Perceval Graells (Alicante, 1983) are abstract. Her long brushstrokes are defined by their movement, similar to the drives that come from inside, from that which is considered to be deeper and have caused pain. It is a broad, long and large gesture that causes a reaction and gives rise to different forms of expressive drives of glazes, among which the colours black and white stand out in contrast to the red thread. The size of her canvases is the medium for expressing her feeling using a variety artistic tools, including the combination of paintbrushes, spatulas, needles and the thread. Academically educated in Alicante, Barcelona, Milan and Valencia, Perceval Graells has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona, a Master's degree in Artistic Production from the Polytechnic University of Valencia, and has also completed different artistic work placements in cities such as New York, Berlin and Leipzig, in the latter German city in 2020, in an old yarn factory.

The three works that make up the fifth acquisition by the Generalitat Valenciana's collection of contemporary art are *La pell es pot cosir* (*Skin can be sewn*) and *El cor no es pot cosir I i II* (*The heart cannot be sewn I and II*), a triptych from 2021 that speaks of the feelings that are left inside us when our heart is shaken with pain. Such is the one that cannot be said with words because there is no language to communicate it. Even so, Perceval Graells conveys it in her paintings from inside her, turning her brushstrokes into writing, and in doing so, the wounds remain visible, beneath traumas that have to be healed, deciding to sew them up with a red thread that characterises her, the same one that has accompanied her from the outset of her artistic career and with which she identifies for being closer to her ancestors.

The stitches in red thread are resilient stitches, sewn beneath the skin of a flesh that has suffered and is still suffering. That is what the painter wishes to show: how powerful the two tools have been that are considered feminine by

251

the patriarchy, which are no other than the thread and needle. Their origins have been lost in time and through the fingers of the women who have served to weave, embroider and sew in the private spaces of homes, creating places that originated in the *gynaeceum* of ancient Greece or rooms for women. This is the space occupied by Penelope, accompanied by her dozen maids, waiting for Ulysses when the Trojan War was over, weaving and unweaving the shroud of her father-in-law Laertes and resisting the siege by her increasingly numerous pretenders.

On the other hand, the thread and needle have also united, repaired, intervened and created. Through art, there have been artistic tools that continue to be a part of feminist genealogy. Some of our points of reference can be found in the embroideries of Judy Chicago (Chicago, 1939) and her intention of brandishing them as artistic material; in the works of Louise Bourgeois (Paris 1911 – New York 2010), and her relationship with the mother and the spiders, the great protectors and weavers of the home; and in the large installations of red threads evoking the cosmos by the Japanese Chiharu Shiota (Osaka, 1972), a point of reference for 252 Perceval Graells together with Aurelia Masanet (Alcoy, 1955), a maestro in the woven canvas and in folding and using silk paper. All of them are female artists who have stood at the centre of their creative work, with the thread and needle through which to speak of feminism weaving emotions, empowerments and patching up pains.

Perceval Graells sews the painted canvas as if it were skin; skin that can be sown, the same one with which the thread unites, threads and repairs. The titles of her works explain it: skin gets sewn but not the heart. Red is the colour used; a colour with which she sews up the painful marks of life, preserved between silences and turned into lessons that help us move on. Red is the colour of blood, menstruation and pain, but it is also the colour of love and passion. Red is a resilient colour that Perceval Graells uses to be able to move on, sewing up everything that has been torn on the margins of a patriarchal world that has continued to be cruel to women. Turned into a contemporary Penelope, Perceval Graells is the one who tells the intimate stories through her canvases. *The Odyssey* describes Penelope as the self-sacrificing, faithful wife who for twenty years waits imprisoned in the walls of the Palace on Ithaca for her husband Ulysses, who spends half that time fighting in the Trojan War and the other half returning home and experiencing his own adventures, including sexual ones. With Perceval Graells, the silence falls behind, while the

weaving women and their stories take prominence. The artist has taken it upon herself to continue salvaging from the forgotten memory of drawers the threads and needles of times that are in the past, but not so far. She has knocked down the walls of female confinement and, together with her painting, she has shown us an encouraging, innovative and vibrant new language that expresses new messages full of meanings, by means of an integrating triptych that makes us reflect.

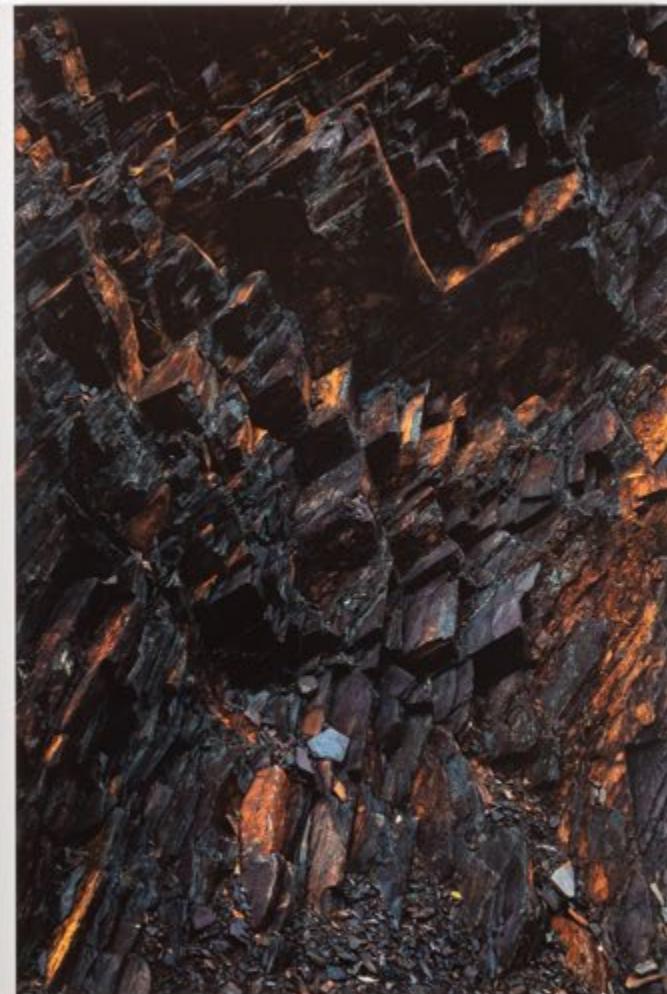
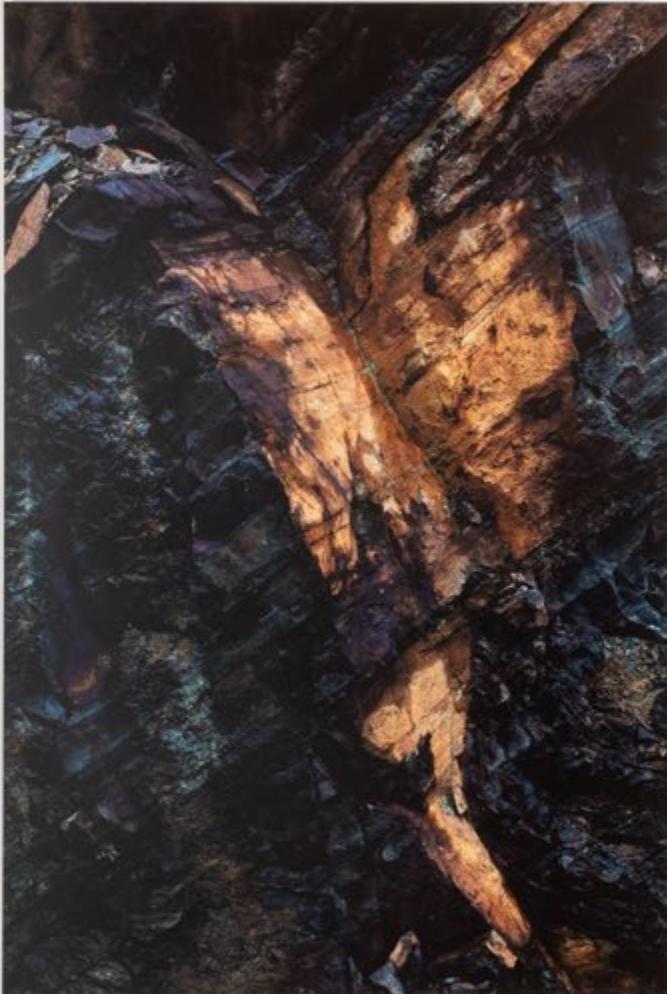
Perceval Graells has learned from memory of the past in order to carry out her work. To do so, she has turned to the tale of history that is not in books and where women are the protagonists as the sustainers of life through healing. With them, she constructs a collective story whose importance has been undermined but is essential to move on in life. As conveyors of knowledge, they have sewn, embroidered and patched up. They have helped to give birth and they have made shrouds; they have cooked and taken care. They have been exchanged, ignored, aggrieved and silenced. They have been deprived of their examples to follow and of their own history. Meanwhile, the thread and the needle, together with the word, have been weaved to create new narratives that question us and make us think. That is what Perceval Graells seeks in her work, which does not leave us indifferent. And that is because her paintings invite us to understand the narration of history amid threads, circles of women and female voices who tell or recite whilst they weave. The writer Irene Vallejo in her book *El Infinito en un junco* (*Infinity in a reed*) points out that the history of literature begins with the name of a woman, Enheduanna, a poet and priestess, daughter of King Sargon I of Akkad, long before Homer supposedly wrote *The Iliad* and *The Odyssey* and before the poem of *Gilgamesh* was written¹. Perhaps, as Vallejo points out, the metaphors of sewing and weaving used to narrate the stories in the earliest times of oral tradition are linked to the thread and needle. The silence imposed has generated discourses of resistance. Creation has been bestowed upon women. Carrying it out and expressing it, until today, we can consider to be an act of resistance.

¹VALLEJO, I: 2020: *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo. (Infinity in a reed. The invention of books in the ancient world.)* Siruela, Madrid, 164–165

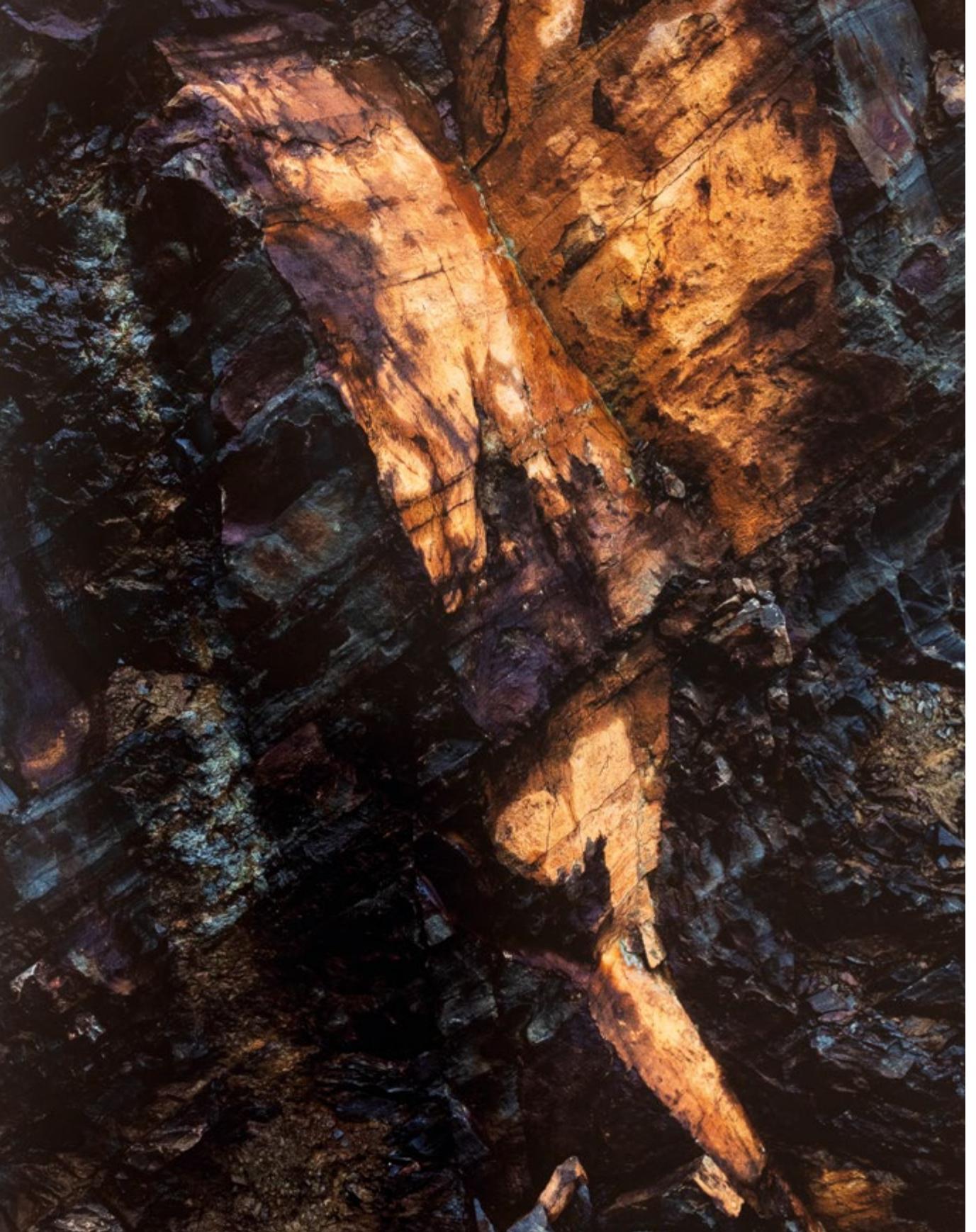
Muros de pizarra. 2019

Impressió Inkjet amb tints pigmentades // 3 unitats de 150 x 100 cm c/u

254



Raúl Belinchón (València, 1975)



Allà on creixen els brucs

Ricard Silvestre

Amb l'aportació austera d'un cert paisatgisme va començar a sucumbir aquell romanticisme d'immensitats, boires i horitzons. En part, els espais ombrívols es van imposar estèticament a la sublimitat com a categoria filosòfica, però també en el que posseeix de terroritzadora la tragèdia humana. Les de Sòfocles, no obstant això, van equilibrar els dos aspectes, perquè no hi ha res més heroic que allò que s'observa situat a l'interior de la foscor. El festeig fúnebre és callat, de dolor tranquil, teatralitzat, sempre de creativa falsedad i, a vegades, d'alegre humilitat en els centellejos del record endolcit. "Les cireres¹ no són dolces", va escriure J. Bramhs sobre la seua quarta simfonia i en relació amb les dificultats de recepció que el compositor intuïa per a la seua música.² I va afegir que "ningú voldria menjar-se-les". Raúl Belinchón sí que se les ha menjades, però continuen sense endolcir-se i l'aspror de la pissarra és la seua textura.

257 Allà on creixen els brucs, el fotògraf assaboreix de nou el viatge. No documenta Las Hurdes, però pensa en Buñuel, introspectivament, al voltant del temps, la història, la fragilitat, les cicatrius ancestrals de l'Espanya negra i ultratogada, la republicana i censuradora. Belinchón és quasi un maqui de la imatge. Camina, amb emotivitat i supervivència, cap a la muntanya refugi, la que atorga una "certesa tangible i una impressió sensorial immediata".³ Però no s'hi perd. Camina, sense la necessitat d'un itinerari materialitzat creativament a la Hamish Fulton, ni una cartografia a la Richard Long. No es tracta d'un deambular escènic, ni tampoc de retrobar l'erosió provocada per la naturalesa. No hi ha ciutats subterrànies o escenaris urbans. Tampoc santuaris sagrats, tribals. El que preexisteix en aquest viatge de reterritorialització⁴ és un etern retorn a una terra pensada sense crítica, amb dobles, sense il·lustració. Amb foscor, sense pa i amb la malaltissa passió per la incultura.

En les tres fotografies de Belinchón hi ha aquella paredassa, aquell mur. El mur hispànic del present, encara amb la paradoxal absència de l'estereotip antropològic. No importa, perquè la pedra retalla l'ésser humà parapetat en la gruta del temps, en la tàpia que fortifica la casa i pareda el pensament amb la finalitat que els espectres no abandonen aquesta casa i continuen en la caverna. Així, continguts i detinguts, l'artista ens ensenya que ha arribat a veure'ls en el caminar progressiu. Únicament després de detindre's, la imatge ja és un mètode. En termes creatius, l'exploració ha donat els seus fruits quan el temps deixa de ser un problema. L'espai guanyat a través de les imatges acull el ressò de la narració de Paco Rabal, els textos de Mauricio Legéndre, els aversments del doctor Marañón, l'assassinat de Ramón Acín... Veus ja seculars, però també posteriors als viatges d'Unamuno i d'Alfons XIII.

Per tot això, Belinchón no certifica, ni accredita limitants rúbriques d'avaluació.

Encara que en el conjunt del projecte –*Viaje a Las Hurdes de Buñuel*– sí que ho fa, en *Muros de piedra* no assaja cap registre ni documenta els habitants de Las Hurdes, ni detalla què va ocórrer a Aceitunilla; no obstant això, sí que es transforma en un

258 Cualladó més deshabitat, impulsat a anar darrere dels passos de la imprescindible deriva surrealista. Tal vegada en aquesta arriscada comparativa amb el creador de Massanassa, està la condició que dona sentit a la veracitat d'un radical realisme social que, juntament amb el mostrar subtil i dissident, institucionalitza, almenys, dos paradígmnes en el si del quefer artístic del valencià que, amb aquest tríptic, entra a formar part de la present col·lecció. Són paradígmnes que, en aquesta ocasió, reafirmen la seu poètica que es construeix entre les muntanyes de Càceres. El primer, aquell que suggerix el temps⁵ com a marc de denúncia social. I, el segon, de naturalesa errabunda, un progressiu descobriment de la bellesa com a eloquent silenci sobre la vida humana. Els dos, s'originen deambulant en el paisatge visualitzant una nova naturalesa, a pesar que transforma el seu sentit reiterant a l'espectador les ferides infligides.

Poesia i periodisme, cinema i etnografia, fotografia i Història de l'Art, s'ocupen de percutir políticament en els territoris calents hispànics. Els de la contraindicació il·lustrada. Belinchón teoritza iconogràficament aquesta realitat. Ho fa amb prudent veu baixa perquè ja no es tracta de cridar amb el timbre de les avantguardes cinematogràfiques dels anys 30 del segle passat. Però sens dubte assumeix una estètica política –relacional, en diríem ara– més profunda del que agradarà a

alguns i discutir i haver d'argumentar. En realitat, destaquem un desplaçament cap a llocs de descans formal, psicogeogràfics i fins a un cert punt amables, però les partides bucoliques del qual, tan presents per absents, estan assenyalant el desemparament dels qui les van poblar. Cita, després de la pregunta per la seu desaparició, els habitants sense pa, els afusellats sense clemència, els legitimadors de la conquesta, els predicadors antihumanistes, els genocides de l'art. De ben segur, traços de la patologia hispànica, la que ha coronat dictadures militars, exiliats demòcrates, lliurepensadors i poetes expatriant el pensament, circumscrivint-se a la uniformització nacional hispanocatòlica.

L'enutjosa realitat precedent, amb la seu furiosa, aferriada i intractable violència, és la que mereix i fa créixer, dia a dia, la seu llegenda negra, i no la bolcada sobre Las Hurdes o sobre el miemetratge de Buñuel. L'escabrosa pissarra simbòlica de Belinchón va quedar sedimentada gràcies a l'argila pretèrita, la de l'endarreriment decadent, tosc, rude i agre, que guia la cultura castellana des del segle XVIII. El problema no és la foscor de la pedra metamòrfica, sinó l'obscurantisme fet pedra desplaent. En aquests termes, el tríptic planteja una consciència precrítica on les harmonies tonals i la seu rígida naturalitat, guarden la suficient força experimental i transformadora per a abocar-nos a constatar el col·lapse de tota temptativa de canvi. És l'avertiment sobre el gèn inquisitorial. La negritud espiritual⁶ no està en la manipulació de rucs, pans, esmorzars o enterraments de joves xiquetes. Tampoc en l'espenyament de les cabres. Ni tan sols en el contrast lumínic a través del qual del fotògraf tradicionalment s'apropia de la seu personal sensibilitat. El món ennegrit, a més, és aquell que impulsa al viatge post filmic. Segurament el de la manifestació més crua d'una consciència dramàtica i negativa que, per imposada, es pretén superar des de l'art. La conseqüència és, tot i subjectes al mur, una llibertat de pensament que s'allunya, es perd entre les muntanyes i els arbustos.



¹És al director de l'Orquestra Meiningen, Hans von Bülow, a qui Brahms escriu, referint-se a la seu simfonia: "Tem que xoquen amb l'ambient d'aquest país; les cireres no són dolces i sospite que ningú voldria menjar-se-les". La metàfora fruitera s'empra de nou quan el compositor va demanar l'opinió a la seua amiga Elizabeth von Herzogenberg:

"Puc atrevir-me a enviar-li un fragment de mi mateix? Com que les cireres tarden a madurar per aquests llocs, no li importe dir-me si no li agrada el seu sabor. No estic tan impacient com per a escriure una pessima número 4". Curiosament, les cireres són un dels principals cultius a Las Hurdes, i també a Gátova (Camp de Túria), l'origen ancestral de le qual podria remuntar-se a un primer poblat situat a la zona de Marmalé, a l'interior de la Serra Calderona, i al llogaret de la qual es va filmar, en els anys 60 del segle passat, un breu però important document etnogràfic de l'última família que va habitar el lloc. En la gravació poden observar-se les lamentables condicions de vida d'aquelles persones, arrossejant-se per les eres per a fer algunes de les seues activitats. En certa manera, evocar Las Hurdes sempre implica fer aflorar aquella realitat hispànica no tan llunyana.

Vegeu: <https://dosostenidomenor.wordpress.com/2010/01/29/sinfonia-numero-4-brahms/>

²Alguns compassos de la simfonia núm. 4 en mi menor, op. 98, de Johanes Brahms (1833-1897), va servir a Luis Buñuel (1900-1983) com a banda sonora per al miègmetratge *Las Hurdes. Tierra sin pan*, filmat en 1933 a la regió extremenya d'aquest nom, i la travessia del qual va fer seu Belinchón amb el seu projecte *Viaje a Las Hurdes de Buñuel*. El tríptic *Muros de pizarra*, forma part del projecte esmentat (https://www.raulbelinchon.com/6748641-29757_viaje-a-las-hurdes-de-bunuel), plasmat en més d'una cinquantena d'imatges fotogràfiques.

El to ombrívola de l'obra musical del compositor d'Hamburg s'ha vinculat a les lectures dels textos de Sòfocles, perquè les tragèdies del poeta tràgic grec van ser traduïdes a l'alemany pel seu amic el filòleg berlines i professor de secundària Gustav Wendt (1827-1912), qui va posar a l'abast de Brahms les miserables desgràcies que la ironia tràgica podia articular literàriament.

³ Considerant el fet de passejar a través d'una orografia específica, on la naturalitat de les percepcions obrin l'experiència espiritual, Karl Gottlob Schelle descriu amb l'expressió esmentada al passejant que s'endinsa en l'"efector estètic" de les muntanyes. Vegeu: Schelle, K.G. (2013). *El arte de pasear*. Madrid, Diaz & Pons. p. 80.

⁴ A la idea de *reterritorialitzar* es refereix el professor Francesco Careri en el sentit de considerar-la un procés en curs, i hi argumenta que "llavors es mesura la qualitat territorial i política de la investigació, la seu capacitat transformadora. La fase més important de la investigació és la seu reterritorialització: com, on i quan comunicar tot el que hem entès, i a través de quines accions, llenguatges o pràctiques compartir amb el territori estudiat els resultats de la nostra investigació". Vegeu: Careri, F. (2019). *Pasear, detenerse*. Barcelona, CG, p. 130.

⁵ De fet, al factor cartogràfic tractat amb rigor, cal esmentar-lo sens dubte en el conjunt de la poètica de Belinchón, a la qual és aplicable la sentència: "La necessitat de resumir en una imatge la dimensió del temps juntament amb la de l'espai està en l'origen de la cartografia". Vegeu: Careri, F. (2013) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, CG, p. 127.

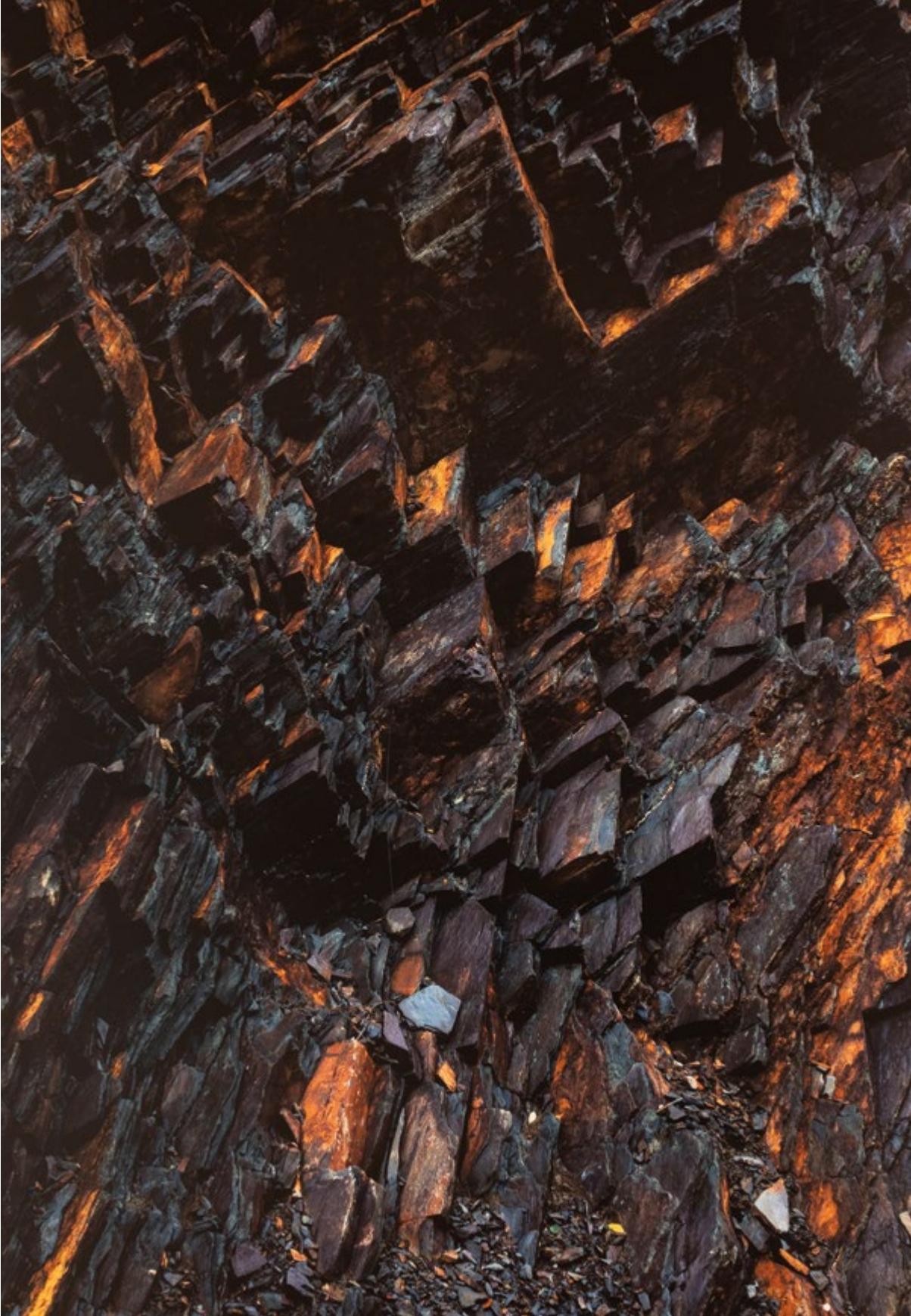
⁶ Cal recalcar la idea en termes vinculats amb la tradició inquisitorial i religiosa hispànica, i no en relació amb l'humor negre al qual, amb eficaç freqüència surrealista, sol recorrer Buñuel en la seua pel·lícula. L'anticlericalisme forma part del desenvolupament irònic que va sustentar el film. Sobre aquest aspecte de *Las Hurdes* reproduim el breu fragment que Emmanuel Larraz redacta en un text publicat en les actes resultants de les V Jornades entorn de Luis Buñuel –celebrades al Museu de Terol-, i en les quals vaig poder assistir a la projecció, per primera vegada a Espanya, d'una còpia restaurada de *L'Age d'Or*. Comenta l'autor: "Tota la pel·lícula està impregnada d'humor negre, d'aquesta ironia que fa que queden associades en el muntatge la vaca que ix d'una casa i la inscripció a la casa veïna a la glòria de la Mare de Déu sense pecat concebuda". Vegeu Larraz, E. (1994). *Buñuel el afrancesado*. V Jornades entorn de Luis Buñuel. València. *Túria, Revista Cultural*, núm. 28 i 29, p. 152.

Donde crecen los brezos

Ricard Silvestre

Con la aportación austera de un cierto paisajismo empezó a sucumbir aquel romanticismo de inmensidades, brumas y horizontes. En parte, los espacios sombríos se impusieron estéticamente a lo sublime como categoría filosófica, pero también en lo que posee de aterrorizadora la tragedia humana. Las de Sófocles, sin embargo, equilibraron ambos aspectos, porque no hay nada más heroico que aquello que se observa situado en el interior de la oscuridad. El cortejo fúnebre es callado, de dolor quedo, teatralizado, siempre de creativa falsedad y, en ocasiones, de alegría humildad en los destellos del recuerdo dulcificado. "Las cerezas¹ no son dulces", escribió J. Bramhs sobre su 4^a sinfonía y en relación con las dificultades de recepción que el compositor intuía para su música². Y añadió que "nadie quería comerlas". Raúl Belinchón sí las ha comido, pero siguen sin dulcificarse y la aspereza de la pizarra es su textura.

262 Allí en donde crecen los brezos, el fotógrafo saborea de nuevo el viaje. No documenta Las Hurdes, pero piensa con Buñuel, introspectivamente, alrededor del tiempo, la Historia, la fragilidad, las cicatrices ancestrales de la España negra y ultratogada, la republicana y censuradora. Belinchón es casi un maqui de la imagen. Camina, con emotividad y supervivencia, hacia la montaña refugio, la que otorga una "certeza tangible y una impresión sensorial inmediata"³. Pero no se pierde en ella. Anda, sin la necesidad de un itinerario materializado creativamente a lo Hamish Fulton, ni una cartografía a lo Richard Long. No se trata de un deambular escénico, ni tampoco de reencontrar la erosión provocada por la naturaleza. No hay ciudades subterráneas o escenarios urbanos. Tampoco santuarios sagrados, tribales. Lo que preexiste en este viaje de reterritorialización⁴ es un eterno retorno a una tierra pensada sin crítica, con dogmas, sin ilustración. Con oscuridad, sin pan y con la enfermiza pasión por la incultura.



En las tres fotografías de Belinchón está aquel paredón, aquel muro. El muro hispánico del presente, aún con la paradójica ausencia del estereotipo antropológico. No importa, porque la piedra recorta al ser humano parapetado en la gruta del tiempo, en la tapia que fortifica la casa y tabica el pensamiento con el fin de que los espectros no abandonen esa casa y sigan en la caverna. Así, contenidos y detenidos, el artista nos enseña que ha llegado a verlos en el andar progresivo. Únicamente tras detenerse, la imagen ya es un método. En términos creativos, la exploración ha dado sus frutos cuando el tiempo deja de ser un problema. El espacio ganado a través de las imágenes acoge el eco de la narración de Paco Rabal, los textos de Mauricio Legendre, las advertencias del doctor Marañón, el asesinato de Ramón Acín... Voces ya seculares, pero también posteriores a los viajes de Unamuno y de Alfonso XIII.

Por todo lo anterior, Belinchón no certifica, ni acredita limitantes rubricas de evaluación. Aunque en el conjunto del proyecto -*Viaje a las Húrdes de Buñuel*- sí lo hace, en *Muros de piedra* no ensaya ningún registro ni documenta a los jurdanos, ni detalla qué ocurrió en Aceitunilla, sin embargo, sí se transforma en un Cualladó más deshabitado, impulsado a ir tras los pasos de la imprescindible deriva surrealista. Tal vez en esta arriesgada comparativa con el creador de Massanassa, esté la condición que da sentido a la veracidad de un radical realismo social que, junto al mostrar sutil y disidente, institucionaliza, al menos, dos paradigmas en el seno del quehacer artístico del valenciano que, con este tríptico, entra a formar parte de la presente colección. Son paradigmas que, en esta ocasión, reafirman su poética construyéndose por entre las montañas cacereñas. El primero, aquel que sugiere al tiempo⁵ como marco de denuncia social. Y, el segundo, de naturaleza errabundo, un progresivo descubrimiento de la belleza como elocuente silencio sobre la vida humana. Ambos, se originan deambulando en el paisaje visualizando una nueva naturaleza, a pesar de que transforma su sentido reiterándole al espectador las heridas infligidas.

Poesía y periodismo, cine y etnografía, fotografía e Historia del Arte, se ocupan de percutir políticamente en los territorios calientes hispánicos. Los de la contraindicación ilustrada. Belinchón teoriza iconográficamente esta realidad. Lo hace con prudente voz baja porque ya no se trata de gritar con el timbre de la Vanguardias cinematográficas de los años 30 del siglo pasado. Pero sin duda asume una estética política -relacional, diríamos ahora- más profunda de lo que

a algunos les gustaría discutir y tener que argumentar. En realidad, destacamos un desplazamiento hacia lugares de descanso formal, psicoogeográficos y hasta cierto punto amables, pero cuyas partidas bucólicas, tan presentes por ausentes, están señalando el desamparo de quienes las poblaron. Cita, tras la pregunta por su desaparición, a los habitantes sin pan, a los fusilados sin clemencia, a los legitimadores de la conquista, a los predicadores antihumanistas, a los genocidas del arte. A buen seguro, trazos de la patología hispánica, la que ha coronado dictaduras militares, exiliado demócratas, librepensadores y poetas expatriando el pensamiento, circunscribiéndose a la uniformización nacional hispanocatólica.

La enojosa realidad precedente, con su furiosa, enconada e intratable violencia, es la que merece y hace crecer, día a día, su leyenda negra, y no la volcada sobre Las Húrdes o sobre el mediometraje de Buñuel. La escabrosa pizarra simbólica de Belinchón quedó sedimentada gracias a la arcilla pretérita, la del atraso decadente, tosco, rudo y avinagrado, que guía a la cultura castellana desde el siglo XVIII. El problema no es la oscuridad de la piedra metamórfica, sino el oscurantismo hecho piedra desapacible. En estos términos, el tríptico plantea una conciencia precrítica en donde las armonías tonales y su rígida naturalidad, guardan la suficiente fuerza experimental y transformadora como para abocarnos a constatar el colapso de toda tentativa de cambio. Es la advertencia sobre el gén inquisitorial. La negritud espiritual⁶ no está en la manipulación de burros, panes, almuerzos o entierros de jóvenes niñas. Tampoco en el despeñarse de las cabras. Ni siquiera en el contraste lumínico a través del cual del fotógrafo tradicionalmente se apropió de su personal sensibilidad. El mundo ennegrecido, además, es aquel que impulsa al viaje postfílmico. Seguramente el de la manifestación más cruda de una conciencia dramática y negativa que, por impuesta, se pretende superar desde el arte. La consecuencia es, aun sujetos al muro, una libertad de pensamiento que se aleja, se pierde entre las montañas y los arbustos.



¹Es al director de la Orquesta Meiningen, Hans von Bülow, a quien Brahms escribe, refiriéndose a su sinfonía: "Temo que choque con el ambiente de este país: las cerezas no son dulces y sospecho que nadie querría comerlas". La metáfora frutal se emplea de nuevo cuando el compositor pidió la opinión a su amiga Elizabeth von Herzogenberg: "¿Puedo atreverme a enviarle un fragmento de mí mismo? Como las cerezas tardan en madurar por estos lares, no le importe decirme si no le gusta su sabor. No estoy tan impaciente como para escribir una pésima número 4". Curiosamente, las cerezas son uno de los principales cultivos en Las Hurdes, y también en Gátova (Camp de Túria), cuyo origen ancestral podría remontarse a un primer poblamiento ubicado en la zona de Marmalé, en el interior de la Sierra Calderona, y en cuya aldea se filmó, en los años 60 del siglo pasado, un breve pero importante documento etnográfico de la última familia que habitó el lugar. En la grabación, pueden observarse las lamentables condiciones de vida de aquellas personas, arrastrándose por las eras para realizar algunas de sus actividades. En cierto modo, evocar Las Hurdes siempre implica hacer aflorar aquella realidad hispánica no tan lejana.

Véase: <https://dosostenidomenor.wordpress.com/2010/01/29/sinfonia-numero-4-brahms/>

²Algunos compases de la sinfonía nº 4 en mi menor op. 98 de Johannes Brahms (1833-1897) sirvió a Luis Buñuel (1900-1983) como banda sonora para el mediometraje *Las Hurdes. Tierra sin pan*, filmado en 1933 en la región cacereña de este nombre, y cuya travesía hizo suya Belinchón con su proyecto *Viaje a las Hurdes de Buñuel*. El tríptico *Muros de pizarra*, forma parte del citado proyecto (https://www.raulbelinchon.com/6748641-29757_viaje-a-las-hurdes-de-bunuel), plasmado en más de una cincuentena de imágenes fotográficas.

El tono sombrío de la obra musical del compositor de Hamburgo se ha vinculado a las lecturas de los textos de Sófocles, pues las tragedias del poeta trágico griego fueron traducidas al alemán por su amigo el filólogo berlines y profesor de secundaria Gustav Wendt (1827-1912), quien puso al alcance de Brahms las miserias desgracias que la ironía trágica podía articular literariamente.

³ Considerando el hecho de pasear a través de una orografía específica en donde la naturalidad de las percepciones abren la experiencia espiritual, Karl Gottlob Schelle describe con la expresión citada al paseante que se adentra en el "efector estético" de las montañas. Véase: Schelle, K.G. (2013). *El arte de pasear*. Madrid. Diaz & Pons. Pg. 80.

⁴ A la idea de *reterritorializar* se refiere el profesor Francesco Careri en el sentido de considerarla un proceso en curso, argumentando que "entonces se mide la calidad territorial y política de la investigación, su capacidad transformadora. La fase más importante de la investigación es su reterritorialización: cómo, dónde y cuándo comunicar todo lo que hemos entendido, y a través de qué acciones, lenguajes o prácticas compartir con el territorio estudiado los resultados de nuestra investigación". Véase: Careri, F. (2019). *Pasear, detenerse*. Barcelona. CG. Pg. 130.

⁵ De hecho, al factor cartográfico tratado con rigor, hay que mencionarlo sin duda en el conjunto de la poética de Belinchón, a la cual se es aplicable la sentencia: "La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía". Véase: Careri, F. (2013) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona. CG. Pg. 127.

⁶ Cabe recalcar la idea en términos vinculados con la tradición inquisitorial y religiosa hispánica, y no en relación con el humor negro al que, con eficaz frecuencia surrealista, suele recurrir Buñuel en su película. El anticlericalismo forma parte del desarrollo irónico que va sustentando el film. Sobre este aspecto de *Las Hurdes* reproducimos el breve fragmento que Emmanuel Larraz redacta en un texto publicado en las actas resultantes de las V Jornadas en torno a Luis Buñuel –celebradas en el Museo de Teruel–, y en las que pude asistir a la proyección, por primera vez en España, de una copia restaurada de *L'Age d'Or*. Comenta el autor: "Toda la película está impregnada de humor negro, de esa ironía que hace que queden asociadas en el montaje la vaca que sale de una casa y la inscripción en la casa vecina a la gloria de la Virgen María 'sin pecado concebida'". Véase Larraz, E. (1994). *Buñuel el afrancesado*. V Jornadas en torno a Luis Buñuel. Valencia. *Túria. Revista Cultural*. N° 28 y 29. Pg. 152.



Where the heather grows

Ricard Silvestre

269

With the austere contribution of some landscaping, the romanticism of immensities, mists and horizons began to succumb. Partly, the dark spaces were aesthetically imposed on the sublime as a philosophical category, but also on what is terrifying about human tragedy. Those of Sophocles, however, balanced both aspects, because there is nothing more heroic than what is observed found within the darkness. The funeral procession is silent, with quiet pain, dramatized, always with creative falseness and, occasionally, cheerful humility in the flashes of softened memory. "The cherries¹ are hardly sweet," wrote J. Brahms about his 4th symphony and regarding the difficulties upon reception that the composer intuited for his music². And he added that "you would want to eat them." Raúl Belinchón has indeed eaten them, but they have still not sweetened and their texture has the roughness of slate.

There where the heather grows, the photographer savours the journey again. He is not documenting Las Hurdes, but thinks about Buñuel, introspectively, about time, history, fragility, the ancestral scars of the black and ultra-shirted Spain, the Republican and censorious one. Belinchón is almost a maqui of the image. He walks, with an air of emotion and survival, towards the sheltering mountain, which gives a "tangible certainty and an immediate sensory impression"³. But he doesn't lose himself in it. He walks without the need for a creatively materialized itinerary à la Hamish Fulton, nor cartography à la Richard Long. It is not about scenic wandering, nor about rediscovering the erosion caused by nature. There are no subterranean cities or urban landscapes. Neither are there sacred, tribal shrines. What pre-exists in this journey of reterritorialization⁴ is an eternal return to a land thought up without criticism, with dogmas, without illustration. With darkness, without bread and with a sick passion for ignorance.

In Belinchón's three photographs there is that firing squad wall. The Hispanic wall of the present, even with the paradoxical absence of the anthropological stereotype. It does not matter, because the stone cuts out the human being sheltering in the grotto of time, in the wall fortifying the house, and partitions the thoughts so that the spectres do not leave that house but stay in the cave. Thus, contained and detained, the artist shows us that he has come to see them in the progressive gait. Only after stopping is the image now a method. In creative terms, the exploration has paid off when time ceases to be an issue. The space gained through the images welcomes the echo of Paco Rabal's narration, the texts of Mauricio Legendre, the warnings of Dr. Marañón, the murder of Ramón Acín... Voices that are now secular, but also after the journeys of Unamuno and Alfonso XIII.

Due to all of the above, Belinchón does not certify or accredit restrictive signatures of evaluation. Whereas in the project as a whole—*Viaje a Las Hurdes de Buñuel*—he does so, in *Muros de Piedra* (Stone walls) he does not rehearse any register or document the locals, nor does he detail what happened in Aceitunilla; 270 however, he does transform into a more uninhabited Cualladó, driven to follow in the footsteps of the essential surrealist drift. Perhaps in this risky comparison with the creator from Massanassa, there is the condition that lends meaning to the veracity of a radical social realism which, together with being subtle and dissident, institutionalizes at least two paradigms at the core of the Valencian's artistic work which, with this triptych, becomes part of the current collection. They are paradigms which, on this occasion, reaffirm their poetics by being constructed among the mountains of Cáceres. The first, the one that suggests time⁵ as a context for social denunciation. And the second, of a wandering nature, a progressive discovery of beauty as an eloquent silence about human life. Both originate by wandering in the landscape visualizing a new nature, despite the fact that he transforms its meaning by reiterating to the viewer the wounds inflicted.

Poetry and journalism; cinema and ethnography; photography and art history; all are intended to have political impact in the hotspot Hispanic territories, those of the enlightened contraindication. Belinchón iconographically theorizes this reality. He does so with a cautious, quiet voice because it is no longer a question of shouting with the timbre of the cinematographic vanguards of the 1930s. But he certainly takes on a political aesthetic-relational, we would say now—deeper than what some

would like to argue and have to reason. In reality, we are highlighting a displacement towards places of formal rest, which are psychogeographical and to a certain extent friendly places, but whose bucolic plots of land, so present because they are absent, are signalling the helplessness of those who populated them. He quotes, following the question about their disappearance, the inhabitants without bread, those shot without mercy, the legitimizers of the conquest, the anti-humanist preachers, the perpetrators of artistic genocide. Most certainly, there are traces of the Hispanic pathology, the one that has crowned military dictatorships, exiled democrats, free-thinkers and poets so as to expatriate thoughts, circumscribing itself into the Hispano-Catholic national standardization.

The annoying previous reality, with its furious, bitter and intractable violence, is the one that deserves and makes its black legend grow, day by day, and not the one concentrating on Las Hurdes or on Buñuel's medium-length film. Belinchón's rugged symbolic slate was sedimented thanks to the past clay, that of the decadent, coarse, rough and vinegary backwardness, which has guided Castilian culture since the 18th century. The problem is not the darkness of the metamorphic stone, but rather the obscurantism turned into a disagreeable stone. In these terms, the triptych poses a pre-critical consciousness where the tonal harmonies and their rigid naturalness retain enough experimental and transformative force to lead us to verify the collapse of any attempt at change. It is a warning about the inquisitorial gene. Spiritual blackness⁶ lies not in handling donkeys, bread, lunches or the funerals of young girls. Nor is it in the fall of goats off cliffs. It is not even in the contrasting light with which the photographer traditionally appropriates his personal sensibility. The blackened world, moreover, is the one that drives the post-film journey. It is surely the one with the crudest manifestation of a dramatic, negative conscience which, by being imposed, is intended to be overcome through art. The consequence, even when stuck to the wall, is a freedom of thought that distances itself, becoming lost among the mountains and the shrubs.



¹It was to the conductor of the Meiningen Orchestra, Hans von Bülow, that Brahms was writing, referring to his symphony: "I fear it tastes of the local climate; the cherries are hardly sweet here and you wouldn't eat them." The fruit metaphor was used again when the composer asked his friend Elizabeth von Herzogenberg for her opinion: "Can I dare to send you a fragment of myself? Since cherries are slow to ripen around here, don't mind telling me if you don't like the taste of them. I am not so impatient as to write an awful number 4." Interestingly, cherries are one of the main crops in Las Hurdes, and also in Gátova (Camp de Túria), whose ancestral origins may hark back to an early settlement in the Marmalé area, within the Sierra de Calderona, and in whose village a brief but important ethnographic document of the last family that inhabited the place was filmed in the 1960s. In the recording, those people's dreadful living conditions can be seen, heaving themselves over the threshing floors to carry out some of their tasks. In a way, evoking Las Hurdes always involves bringing to the surface that not-so-distant Hispanic reality.

See: <https://dosostenidomenor.wordpress.com/2010/01/29/sinfonia-numero-4-brahms/>

²Some bars of Symphony No. 4 in E minor, Op. 98 by Johannes Brahms (1833–1897) served Luis Buñuel (1900–1983) as the soundtrack for the medium-length film *Las Hurdes. Tierra Sin Pan* (*Land Without Bread*), filmed in 1933 in the area of the same name in the region of Cáceres, and whose journey Belinchón made his own with his project *Viaje a Las Hurdes de Buñuel* (*Journey to Buñuel's Las Hurdes*). The triptych *Muros de pizarra* (*Slate walls*) is part of said project (https://www.raulbelinchon.com/6748641-29757_viaje-a-las-hurdes-de-bunuel), shown in more than fifty photographs.

The sombre tone of the Hamburg composer's musical work has been linked to readings of Sophocles' texts, since the tragic Greek poet's tragedies were translated into German by his friend, the Berlin philologist and secondary school teacher Gustav Wendt (1827–1912), who showed Brahms the wretched misfortunes that tragic irony was able to articulate in literary terms.

³Considering the fact of walking through a specific orography where the naturalness of perceptions opens up a spiritual experience, Karl Gottlob Schelle describes the walker who enters the "aesthetic effector" of the mountains by using the quoted expression. See: Schelle, K.G. (2013). *El arte de pasear. (The art of walking.)* Madrid. Díaz & Pons. Pg. 80.

⁴Professor Francesco Careri refers to the idea of *reterritorializing* in the sense of considering it to be an ongoing process, arguing that "then the territorial and political quality of the research, its capacity for transformation, is measured. The most important phase of the research is its reterritorialization: how, where and when to communicate everything we have understood, and via what actions, languages or practices to share the results of our research with the territory studied." See: Careri, F. (2019). *Pasear, detenerse. (Walking, Pausing.)* Barcelona, CG. Pg. 130.

⁵In fact, without a doubt the meticulously handled cartographic factor must be mentioned in all of Belinchón's poetics, to which this sentence is applicable: "The need to summarize in an image the dimension of time together with that of space is in the origins of cartography." See: Careri, F. (2013) *Walkscapes. El andar como práctica estética. (Walking as an aesthetic practice.)* Barcelona. C.G. Pg. 127.

⁶It is worth stressing the idea in terms linked to the Hispanic inquisitorial and religious tradition, and not in relation to the black humour to which Buñuel often resorts in his film, with effective surrealist frequency. Anti-clericalism is part of the ironic development that sustains the film. Regarding this aspect of *Las Hurdes* we reproduce a brief excerpt that Emmanuel Larraz has written in a text published in the resulting proceedings of the 5th Conference on Luis Buñuel, held at the Museum of Teruel and at which I was able to attend the first screening in Spain of a restored copy of *L'Age d'Or*. The author comments: "The entire film is impregnated with black humour, with that irony in the montage that sees the cow coming out of a house associated with the inscription on the neighbouring house honouring the glory of the Virgin Mary 'conceived without sin'. See Larraz, E. (1994). *Buñuel el afrancesado. (The Frenchified Buñuel.)* V Conference on Luis Buñuel. Valencia. Turia. Revista Cultural. No. 28 and 29. Pg.152.Nº 28 y 29. Pg.152.

La força de la natura. 2019
Tècnica mixta sobre llenç // 200 x 450 cm

Rebeca Plana (Albalat de la Ribera, 1976)



274



La força de la natura

Amparo Zacarés

En el panorama de l'art contemporani valencià, Rebeca Plana (Albalat de la Ribera, València, 1976) ha aconseguit ser coneguda com una pintora que articula la seu sensibilitat autoativa a través de pinzellades cromàtiques de gran força expressiva. Formada acadèmicament entre les Facultats de Belles Arts de Sant Carles de València i la de Lisboa, així com en el Col·legi d'Espanya a París, es va llicenciar fa més de vint anys i en l'actualitat compta amb una dilatada trajectòria professional. Sobre aquest tema, cal ressenyar que la seu obra ha sigut contemplada en fires d'art significatives com són JUSTMAD, ARCO, ESTAMPA, Artfair i MARTE. Un fet que no resulta fútil quan el muntatge i el comissariat de les exposicions són l'ocasió per a potenciar la trobada entre art i públic. D'altra banda, en el context expositiu de les galeries d'art, ha participat també en diverses exposicions individuals i col·lectives. No obstant això, són les Galerías Álvaro Alcázar de Madrid i la Galeria Benlliure de València les que hui la representen com a artista, que contribueixen així a difondre la seu obra en l'àmbit nacional i europeu. Quant al circuit internacional, aquesta labor de donar a conéixer les seues creacions recau en Walter Otero Contemporary Art. Amb tot, cal destacar que diverses de les seues obres formen part de col·leccions nacionals i internacionals de notable autoritat en el món de l'art. Un prestigi que ha vingut augmentant amb la distinció de diversos premis rebuts i molt merescuts.

En línies generals, des dels seus inicis la pintora ha rebut progressivament el reconeixement de la crítica, que ha valorat la composició rítmico-harmònica i la relació color-forma que aplica a les seues obres quasi sempre realitzades sobre llenç de gran format. És més, en les seues creacions destaca el segell abstracte-expressionista del qual se sent partícip, ja que reconeix entre els seus referents artistes com Robert Motherwell, Mark Rothko, Willem De Kooning, Paul Jackson Pollock i Hans Hartung. És en aquesta línia que l'artista intensifica els

elements formals de la composició mitjançant el traç dinàmic amb què treballa el color. És per això que en els seus quadres sol dominar una mena de cal·ligrafia artística en la qual projecta les seues sensacions i emocions. Aquesta intensitat expressiva s'observa en els seus paisatges abstractes en què, des de la seu renúncia a l'objectual, dona visibilitat a l'harmonia pròpia de la naturalesa. Una intenció que deixa al descobert en l'obra que titula *La força de la natura*, que recentment ha sigut adquirida per a formar part de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana.

D'acord amb gran part de l'art actual, l'artista lluny de buscar la representació de la bellesa, s'inclina per la categoria estètica que va definir Kant com a sublim dinàmica per a referir-se a la infinita potència de la naturalesa.¹ Una categoria que troba la seuva motivació en la dificultat d'imaginar l'immens que s'obre a tot el que és informe o no té forma determinada. Per aquest motiu, la seuva pretensió artística no és aconseguir que un objecte siga representat, sinó indagar en els límits de la sensibilitat per a crear universos pictòrics que expressen el fons i les profunditats de l'humà. Una motivació que desenvolupa no sols com a pintora sinó també en el seu vessant d'investigadora. Al cap i a la fi, la manifestació plàstica d'aquest procés cognitiu interior, en el qual el sentiment de la sublimitat predomina sobre la bellesa, és pròpia de la imàginació vívida i de la mirada creadora que la caracteritza. L'artista sap bé que existim dins d'un paisatge i que aquest és, sobretot, un estat d'ànim. En essència, aquesta manera de crear, associada a l'escriptura pictòrica i automàtica que el surrealisme va defensar, pren presència en Rebeca Plana que reconeix beure de la influència de William Baziotes. No obstant això, els automatismes i les improvisacions que usa, estan precedits d'un instant de concentració o planificació que determina la peculiaritat del seu món oníric sense que per això perda espontaneïtat o deixe d'anteposar la impulsivitat a la reflexió.

En aquesta línia, l'artista fa seuva una manera de pintar, emocional i abstracta, en què el traç i el color són igual de determinants. Aquesta voluntat d'expressar les sensacions internes a través d'una pintura gestual va arribar a l'art contemporani de la mà de l'*Action Painting*. I és en aquesta manera de fer on l'artista extrau un univers paisatgístic que, al marge de la distinció entre pintura abstracta i figurativa, permet descobrir el tema de la naturalesa entre els centellejos de color que utilitzà, com també va fer en la seuva època Pollock.² Així, doncs, la manera de vincular l'impuls accional al seu propi procés creatiu desemboca en una realitat imàginativa plàstica que va més

enllà del que es manifesta davant dels seus ulls. En realitat, si alguna cosa destaca en la seuva obra és l'impacte esteticovisual que aconsegueix amb el color, que dona alhora consistència i moviment a l'estructura composicional del quadre. Aquesta modulació en el ritme del traç, que aconsegueix amb les qualitats específiques de colors, càlids i freds, s'ha convertit en el tret distintiu de la seuva producció artística, que la fa fàcilment recognoscible i identifiable al públic espectador al qual l'artista no deixa fora de la seuva obra i amb el qual estableix comunicació i diàleg.

Els seus quadres deixen palés la capacitat del color per a expressar l'inefable. Fins a tal punt és així, que pot dir-se de la seuva pintura que l'indeterminat es produceix en el color o bé, parafrasejant Lyotard, que «el color és el quadre».³ És més, la vivor dels seus colors donen mostra de l'empremta mediterrània d'un llenguatge pictòric en el qual s'aventura cada vegada que la seuva mà sent l'alliberament motor de crear de manera inevitable. Sigui com sigui, amb més o menys obligació, la seuva gràfia estètica respon a un llenguatge plàstic amb el qual, per utilitzar la terminologia derridiana, és possible desconstruir el logocentrisme imperant i obrir-se a una poètica visual, intensificada pel color, amb la qual celebrar el món en connexió amb la vida i la naturalesa. Rebeca Plana és una dona artista que, com a pintora, persisteix en el llenguatge pictòric, senzill i directe, de coloració vigorosa sobre grans superfícies, que va crear el moviment expressionista per a donar curs creatiu a les propies vivències internes. Però, sobretot, és aquest impuls vital, creador i espontani, el que no l'abandona mai i el que l'ha portada a ser reconeguda i valorada com una de les pintores més suggeridores del panorama artístic local, nacional i internacional.

279

¹ En la seuva *Critica del Judici* (1790), Kant distingeix entre el sublim matemàtic i el sublim dinàmic com a categories estètiques diferents de la categoria de bellesa, que se cenyexa a les coses xicotetes i harmòniques. Mentre que el sublim matemàtic es refereix a una extensió immensa i a l'absolutament gran, el sublim dinàmic fa referència a aquestes mateixes característiques d'immensitat, però hi afegí la idea de la potència infinita de la naturalesa, que es presenta com un ésser viu les manifestacions del qual commou l'espectador que les contempla.

² Caroli, Flavio., 2009: *Il volto e l'anima della natura*, Mondadori, Milà, p. 99.

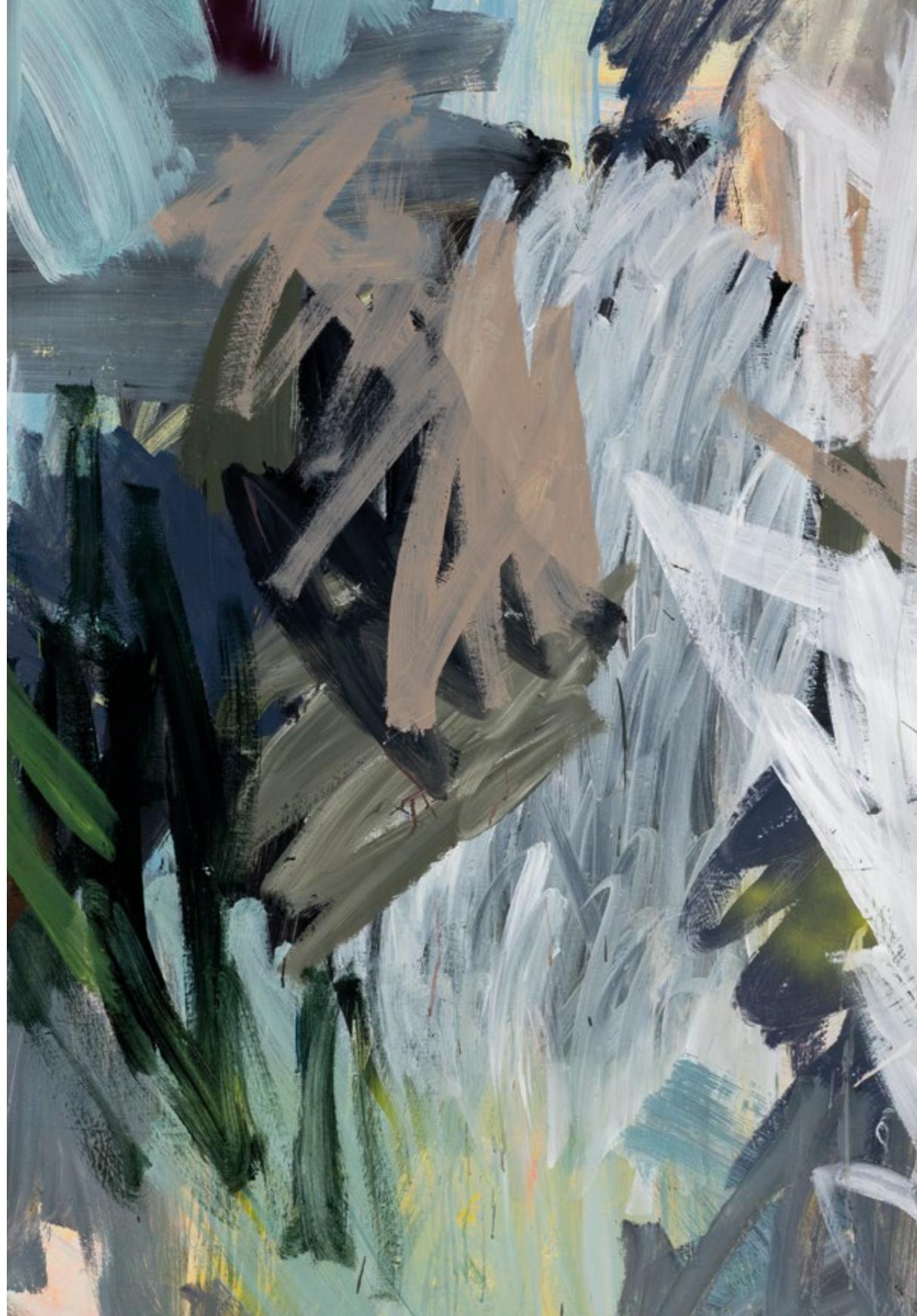
³ Lyotard, J. F., *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milà, 2001, p.127.

La fuerza de la natura

Amparo Zacarés

En el panorama del arte contemporáneo valenciano, Rebeca Plana (Albalat de la Ribera, Valencia, 1976) ha logrado ser conocida como una pintora que articula su sensibilidad autorecreativa a través de pinceladas cromáticas de gran fuerza expresiva. Formada académicamente entre las Facultades de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la de Lisboa, así como en el Colegio de España en París, se licenció hace más de veinte años y en la actualidad cuenta con una dilatada trayectoria profesional. Al respecto, cabe reseñar que su obra ha sido contemplada en ferias de arte significadas como son JUSTMAD, ARCO, ESTAMPA, Artfair y MARTE. Algo que no resulta baladí cuando el montaje y el comisariado de las exposiciones son la ocasión para potenciar el encuentro entre arte y público. Por otra parte, en el contexto expositivo de las galerías de arte, ha participado también en diversas exposiciones individuales y colectivas. Sin embargo, son las Galerías Álvaro Alcázar de Madrid y la Galería Benlliure de Valencia las que hoy la representan como artista, contribuyendo así a difundir su obra a nivel nacional y europeo. En cuanto al circuito internacional, esta labor de dar a conocer sus creaciones recae en Walter Otero Contemporany Art. Con todo, hay que destacar que varias de sus obras forman parte de colecciones nacionales e internacionales de notable autoridad en el mundo del arte. Un prestigio que ha venido aumentando con la distinción de varios premios recibidos muy merecidos.

En líneas generales, desde sus inicios la pintora ha recibido progresivamente el reconocimiento de la crítica que ha valorado la composición rítmico-armónica y la relación color-forma que aplica a sus obras casi siempre realizadas sobre lienzo de gran formato. Es más, en sus creaciones destaca el sello abstracto-expresionista del que se siente partícipe al reconocer entre sus referentes a artistas como Robert Motherwell, Mark Rothko, Willem De Kooning, Paul Jackson Pollock y Hans Hartung.



Es en esa línea, en la que la artista intensifica los elementos formales de la composición mediante el trazo dinámico con el que trabaja el color. Es por ello que en sus cuadros suele dominar una suerte de caligrafía artística en la que proyecta sus sensaciones y emociones. Esta intensidad expresiva se observa en sus paisajes abstractos en los que, desde su renuncia a lo objetual, da visibilidad a la armonía propia de la naturaleza. Una intención que deja al descubierto en la obra que titula *La força de la natura* que recientemente ha sido adquirida para formar parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Generalitat Valenciana.

En consonancia con gran parte del arte actual, la artista lejos de buscar la representación de lo bello, se inclina por la categoría estética que definió Kant como sublime dinámico para referirse a la infinita potencia de la naturaleza¹. Una categoría que encuentra su motivación en la dificultad de imaginar aquello inmenso que se abre a todo cuanto es informe o no tiene forma determinada. Por este motivo, su pretensión artística no es lograr que un objeto sea representado sino indagar en los límites de la sensibilidad para crear universos pictóricos que expresen el fondo y las profundidades de lo humano. Una motivación que desarrolla no solo como pintora sino también en su vertiente de investigadora. A fin de cuentas, la manifestación plástica de este proceso cognitivo interior, en el que el sentimiento de lo sublime predomina sobre lo bello, es propia de la imaginación vívida y de la mirada creadora que le caracteriza. La artista sabe bien que existimos dentro de un paisaje y que éste es, sobre todo, un estado de ánimo. En esencia, esta forma de crear, asociada a la escritura pictórica y automática que el surrealismo defendió, toma presencia en Rebeca Plana que reconoce beber de la influencia de William Bazotes. Sin embargo, los automatismos y las improvisaciones que usa, vienen precedidos de un instante de concentración o planificación que determina la peculiaridad de su mundo onírico sin que por ello pierda espontaneidad o deje de anteponer la impulsividad a la reflexión.

En esa línea, la artista hace suya una forma de pintar, emocional y abstracta, en la que el trazo y el color son igual de determinantes. Esa voluntad de expresar las sensaciones internas a través de una pintura gestual, llegó al arte contemporáneo de la mano del Action Painting. Y es esta forma de proceder donde la artista extrae un universo paisajístico que, al margen de la distinción entre pintura abstracta y figurativa, permite descubrir el tema de la naturaleza entre los destellos de color

que emplea, del mismo modo que hizo en su época Pollock.² Así, pues, la manera de vincular el impulso accional a su propio proceso creativo desemboca en una realidad imaginativa plástica que va más allá de lo que se manifiesta ante sus ojos. En realidad, si algo destaca en su obra es el impacto estético-visual que consigue con el color dando a la vez consistencia y movimiento a la estructura composicional del cuadro. Esta modulación en el ritmo del trazo que logra con las cualidades específicas de colores, cálidos y fríos, se ha convertido en el rasgo distintivo de su producción artística que la hace fácilmente reconocible e identifiable al público espectador al que la artista no deja fuera de su obra y con el que establece comunicación y diálogo.

Sus cuadros dejan patente la capacidad del color para expresar lo inefable. Hasta tal punto es así que puede decirse de su pintura que lo indeterminado acontece en el color o bien, parafraseando a Lyotard, que «el color es el cuadro»³. Es más, la viveza de sus colores dan muestra de la impronta mediterránea de un lenguaje pictórico en el que se aventura cada vez que su mano siente la liberación motriz de crear de forma inevitable. Sea como sea, con mayor o menor apremio, su grafía estética responde a un lenguaje plástico con el que, para utilizar la terminología derridiana, es posible deconstruir el logocentrismo imperante y abrirse a una poética visual, intensificada por el color, con la que celebrar el mundo en conexión con la vida y la naturaleza. Rebeca Plana es una mujer artista que como pintora persiste en el lenguaje pictórico, sencillo y directo, de coloración vigorosa sobre grandes superficies, que creó el movimiento expresionista para dar curso creativo a las propias vivencias internas. Pero, sobre todo, es ese impulso vital, creador y espontáneo, el que no la abandona nunca y el que le ha llevado a ser reconocida y valorada como una de las pintoras más sugerentes del panorama artístico local, nacional e internacional.

¹En su *Critica del Juicio* (1790) Kant distingue entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico como categoría estéticas diferentes a la categoría de lo bello que se ciñe a lo pequeño y armónico. Mientras que lo sublime matemático se refiere a una extensión inmensa ya lo absolutamente grande, lo sublime dinámico hace referencia a estas mismas características de inmensidad pero añade la idea de la potencia infinita de la naturaleza que se presenta como un ser vivo cuyas manifestaciones conviene al espectador que las contempla.

²Caroli, Flavio., 2009: *Il volto e l'anima della natura*, Mondadori, Milano, p.99.

³Lyotard, J. F., *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milano, 2001, p.127.



The Force of Nature

Amparo Zacarés

In the panorama of Valencian contemporary art, Rebeca Plana (Albalat de la Ribera, Valencia, 1976) has managed to achieve renown as a painter who bases her self-creative sensitivity on chromatic brushstrokes of great expressive force. Academically educated at the San Carlos Faculties of Fine Arts in Valencia and Lisbon, as well as at the Colegio de España in Paris, she graduated over twenty years ago and by now has a long professional career behind her. In this regard, it is worth noting that her work has been seen at significant art fairs such as JUSTMAD, ARCO, ESTAMPA, 285 Artfair and MARTE. This is no small matter when one considers that setting up and curating exhibitions are an opportunity to encourage encounters between art and the public. Furthermore, as for exhibitions in art galleries, she has also taken part in various individual and group exhibitions. However, it is the Álvaro Alcázar Gallery in Madrid and the Benlliure Gallery in Valencia that today represent her as an artist, helping spread her work throughout Spain and Europe. As for the international circuit, the task of raising awareness about her creations falls on the Walter Otero Contemporary Art Gallery. All in all, it should be noted that several of her artworks are in national and international collections of noteworthy standing in the world of art. Such prestige has also been growing with the distinction of receiving several well-deserved awards.

Generally speaking, ever since her beginnings the painter has gradually earned recognition from critics who have appreciated the rhythmic-harmonic layout and the colour-shape relationship she applies in her works, almost always executed on large canvases. Furthermore, the abstract-expressionist hallmark stands out in her creations, to which she feels she belongs, acknowledging artists such as Robert Motherwell, Mark Rothko, Willem De Kooning, Paul Jackson Pollock and Hans Hartung as her exemplaries. It is along these lines that the artist intensifies the

formal elements of the composition by means of the dynamic strokes with which she works with colour. That is why a kind of artistic calligraphy usually dominates in her paintings, in which she projects her sensations and emotions. Such expressive intensity is can be seen in her abstract landscapes in which, by renouncing the object, she lends visibility to the harmony of nature. It is an intention that she reveals in the work entitled *La força de la natura*, which has recently been acquired to become part of the Generalitat Valenciana's Contemporary Art Collection.

In line with much current art, far from seeking the representation of beauty, the artist leans towards the aesthetic category that Kant defined as "dynamic sublime" to refer to the infinite power of nature.¹ It is a category whose justification lies in the difficulty of imagining the immenseness that opens up to everything that is shapeless or does not have a determined shape. Hence, her artistic goal is not to represent an object but to investigate the limits of sensibility to create pictorial universes with which to express the depths and background of what is human. It is a rationale that she implements not only as a painter but also as a researcher. After 286 all, the plastic manifestation of this inner cognitive process, in which the feeling of the sublime predominates over the beautiful, is typical of the vivid imagination and the creative perspective that characterizes it. The artist knows very well that we exist within a landscape and that this is, above all, a state of mind. In essence, this way of creating, associated with the pictorial and automatic writing that surrealism championed, can be found in Rebeca Plana, who recognizes that she draws on the influence of William Baziotes. However, the automatisms and improvisations she uses are preceded by a moment of concentration or planning that determines the peculiarity of her dream world without losing spontaneity or ceasing to place impulsiveness before reflection.

In this vein, the artist creates her own emotional and abstract way of painting, in which the strokes and colours are equally decisive. This desire to express internal sensations through gestural painting came to contemporary art thanks to action painting. And it is this way of working from which the artist extracts a scenic universe which, regardless of the distinction between abstract and figurative painting, enables us to discover the theme of nature among the flashes of colour she uses, in the same way that Pollock did in his time.² Hence, the way of linking the drive for action to her own creative process leads to a plastic imaginative

reality that goes beyond what appears before her eyes. In truth, if anything stands out in her work, it is the aesthetic-visual impact she achieves with colour, lending consistency and movement to the compositional structure of the painting at the same time. This modulation in the rhythm of the strokes that she achieves with the specific qualities of warm and cool colours has become the distinctive feature in her artistic work, making it easily recognizable and identifiable to the viewing public, who the artist does not leave outside her work and with whom she establishes communication and dialogue.

Her paintings make it clear that colour has the ability to express the ineffable. This is true to such an extent that it can be said of her painting that the indeterminate occurs in colour or, paraphrasing Lyotard, that "the colour is the picture"³. Moreover, the vividness of her colours shows the Mediterranean imprint of a pictorial language into which she ventures every time her hand feels the liberation of movement in creating in an unavoidable way. In any case, with greater or lesser urgency, her aesthetic graphics respond to a plastic language with which, to use Derrida's terminology, it is possible to deconstruct the prevailing logocentrism and open up to visual poetics, intensified by colour, with which to celebrate the world in connection with life and nature. Rebeca Plana is a female artist who, as a painter, persists in simple and direct pictorial language with vigorous colouring on large surfaces, which the expressionist movement created to give a creative rein to one's own internal experiences. But above all, it is that vital, creative and spontaneous drive, the one that never leaves her and which has led her to become recognized and valued as one of the most suggestive painters on the local, national and international art scene.

¹In his *Critique of Judgement* (1790) Kant distinguishes between the mathematical sublime and the dynamic sublime as aesthetic categories different from the category of the beautiful, which pertains to the small and harmonic. Whereas the mathematical sublime refers to an immense extension and the absolutely large, the dynamic sublime refers to these same characteristics of immensity but adds the idea of the infinite power of nature presented as a living being whose manifestations emotionally move the viewer contemplating them.

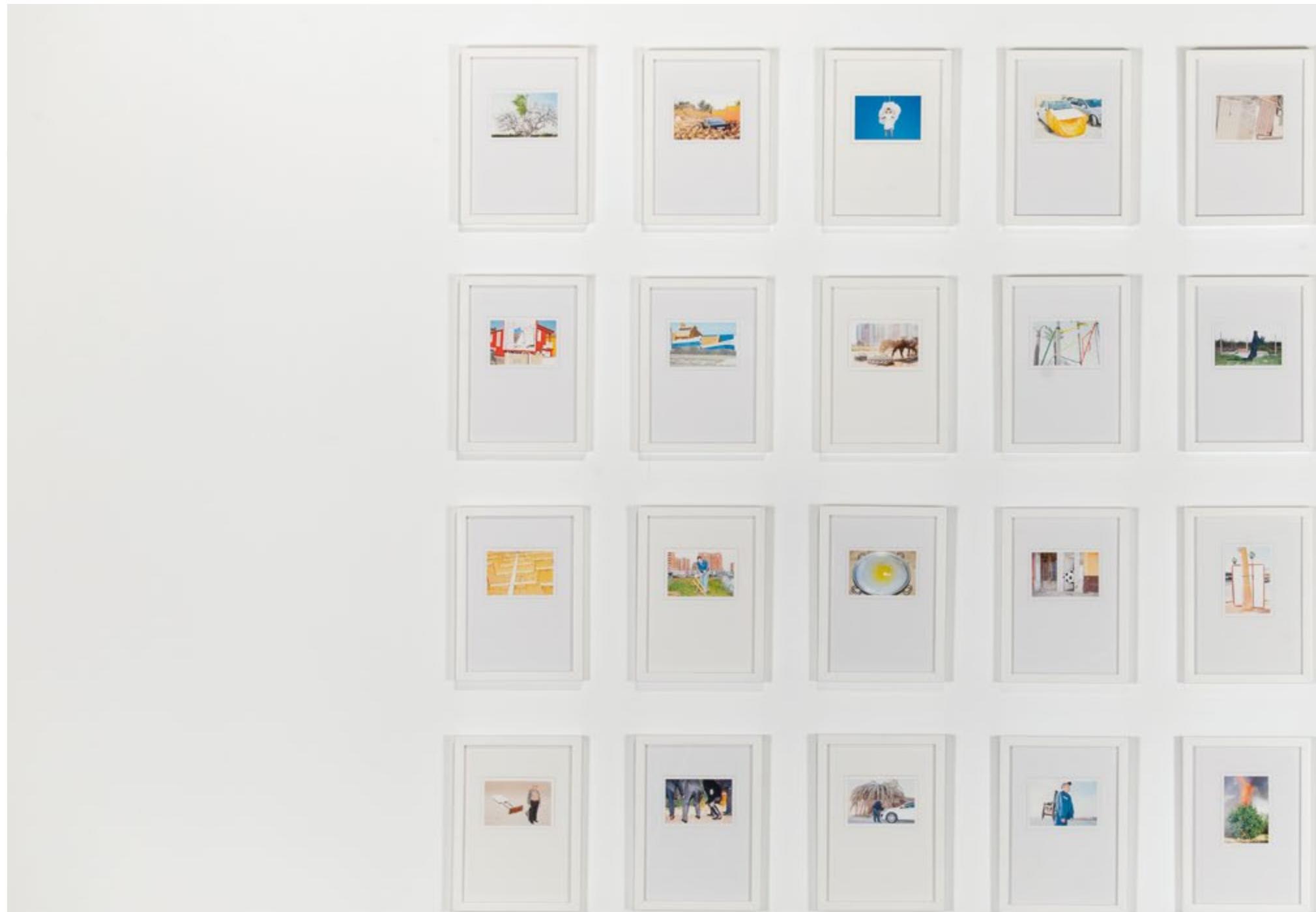
²Caroli, Flavio, 2009: *Il volto e l'anima della natura*, Mondadori, Milan, p.99.

³Lyotard, J. F., *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, Lanfranchi, Milan, 2001, p.127.

El porqué de las naranjas. 2014
Fotografia color // 20 unitats de 29 x 21 cm c/u

Ricardo Cases (Orihuela, 1971)

288





Moments erràtics de les taronges

Enric Mira

A vegades, s'ha sol·licitat a la fotografia que siga capaç d'entreveure una cosa essencial darrere del registre de moments transitoris i fragmentaris, de mostrar un sentit universal a partir de la representació de l'empíric i contingent. Aquest anhel ha sigut una manera de rescabalar el déficit semàntic que retalla les imatges fotogràfiques. A causa de la seu escàrda ontologia, les fotografies mostren més que no diuen: són signes d'existència més que no signes d'essència (Barthes, 2011; Dubois, 1986; Schaeffer, 1990). Altres vegades, per a encarar la seu condició esquiva, el llenguatge fotogràfic ha recorregut a la màscara de la paraula, al context comunicacional, al muntatge, a la posada en escena o a la seqüència narrativa com a mitjans per a construir –abans que descobrir– significats amb, i per a, les imatges. Ricardo Cases (Orihuela, 1971), com altres autors de la seu generació, ha trobat en el fotollibre el mitjà d'expressió amb el qual concebre i desenvolupar els seus projectes fotogràfics. La publicació en 2011 de *Paloma al aire* va significar un plantejament visual innovador que va aportar reconeixement nacional i internacional al nostre fotògraf. Per a Cases, el fotollibre constitueix una eficaç manera d'articular una proposta discursiva la sintaxi icònica de la qual done sentit a les infinites arestes de l'entorn amb què se les hau diàriament. En *La ciudad que soy* (2008), *Belleza de barrio* (2008) i *Serrano Boogie* (2010), el teixit humà dels barris de la capital madrilenya, amb la seu disparitat cultural i socioeconòmica, va ser motiu de la seu mirada, per moments tendra però quasi sempre càustica. Amb la posterior publicació d'*El porqué de las naranjas* (2014), *Podría haberse evitado* (2015), *Sol* (2017), *Estudio elemental del Levante* (2020)¹ i el seu últim *TOT* (2022), el nostre fotògraf s'allunya del nucli urbà, enllaçant una sèrie de treballs estretament relacionats en què retrata els intersticis antropològics i socials d'un àmbit perifèric que s'estén, sense límits precisos, per camps de cultiu, assagadors i noves construccions urbanes, transitant

291

entre zones turístiques, residencials i rurals de la franja mediterrània.

La sèrie *El porqué de las naranjas*, que ha entrat a formar part de la col·lecció de la Generalitat Valenciana, va veure la llum com a fotolibre en 2014. Pot semblar retòric formular una pregunta per a la qual la fotografia no pot oferir cap resposta. No obstant això, és una qüestió amb trampa perquè, en realitat, pel que Ricardo Cases s'interroga és per la panòplia d'esquemes cognitius incorporats a la nostra retina, aquests que associem a una sèrie de llocs, paisatges i personatges específics. Les taronges han servit de metonímia del que és valencià –o almenys d'una certa imatge lligada a les comarques centrals i costaneres de la Comunitat Valenciana per les quals s'estén el cultiu de cítrics– i utilitzat com a element figurat de la seua identitat, en un sentit més folklòric que polític. *El porqué de las naranjas* ens col·loca en el context del paisatge cultural i humà que identifiquem amb l'àrea metropolitana de València. Un territori de límits imprecisos on l'expansió urbana i l'especulació urbanística col·lideixen amb els terrenys tradicionals de cultiu; on la implacable lògica del desenvolupament capitalista s'entremescla amb les restes d'una manera de viure per la qual transitent jubilats i pensionistes, quasi sempre ocupats en alguna tasca. Ricardo Cases documenta aquests llocs i els seus personatges com un observador participant –no neutral– en què mostra, entre la sornegueria i la fascinació, un microcosmos esguïtat de vestigis agraris i icones de modernitat. Figures pòstumes d'una cultura que resisteix en la seua àgonia. Amb el seu talent iconoclasta desconeix estereotips estètics i culturals per a reinventar-los a través de la troballa d'inesperades metàfores visuals, on les taronges queden reduïdes a una presència imprevisible dins de la seqüència narrativa. En un cert sentit, fotografiar es converteix per al nostre autor en un procediment per a generar estranyament en l'espectador, ja que converteix cada imatge en un esdeveniment tan real com inversemblant, tan absurd com simbòlic, tan natural com artificial. Aquesta és la seua personal manera de concebre el document fotogràfic.

La factura estètica de la fotografia de Ricardo Cases és central en aquesta concepció documental. Els colors de les seues imatges, intensos i brillants, embolcallen la llum natural amb el centelleig del flaix, per a brindar un toc al·lucinatori a les seues imatges. El resultat és una composició icònica sense profunditat (Fernández, 2018), d'una espacialitat roma, on el paisatge i els seus habitants es retallen com a fragments d'un *collage*, en una relació inestable de la configuració de figura/fons en

deriva envers l'abstracció. Les figures se superposen adherides les unes a les altres per una il·luminació que a penes deixa escletxa a lesombres, només línies, contorns i superfícies de color, com la fotografia d'una roda de radis rojos que s'incrusta en un paisatge de matolls i arbustos, o la d'una estructura metà·lica de colors taronja, groc i verd, que traça una figura impossible entre les palmeres.

Ricardo Cases enlaira els signes del context comunicacional en el qual habitualment circulen per a fer fotografies que destilen un residu d'irrationalitat, però sense que perden res del seu poder semiòtic. Una taronja atrapada entre la vorada i la roda d'una automòbil, una paellera amb una escanyolida cuixa de pollastre sobre l'oli; una xiqueta disfressada d'àngel es retalla sobre el cel blau, un senyor d'edat que es bolca en la cura del seu flamant cotxe davant d'una resseca palmera abatuda pel morrut. Les imatges de la sèrie descriuen moments truncats que, no obstant això, se sincronitzen amb la totalitat, per a establir una narrativa rizomàtica, sense centre de gravetat ni punt de fuga que determine un ordre necessari de la seqüència fotogràfica. En descompondre el món en aquests moments erràtics, les imatges sorgeixen com suspeses en el temps.

292 Si usualment les fotografies fan sorgir el temps com a passat, les de Ricardo Cases semblen clausurar aquesta clivella reforçant el temps com a presència. Una sensació de precarietat enfunda aquestes imatges fotogràfiques. L'estructura narrativa articulada en *El porqué de las naranjas* procedeix per interconnexió i fricció, teixint una trama de conjuncions i derivacions, bandejant una “mecànica del caos” (López Navarro, 2014) que sembla apoderar-se de tot.

¹ En 2018 el festival PhotoEspaña va presentar l'exposició *Ricardo Cases. Estudio elemental del Levante*, comissariada per Horaci Fernández, en la qual es recollien tots els seus projectes fotogràfics des de 2011. Poc després, en 2020, publicava el fotolibre del mateix títol, el contingut del qual ja s'havia avançat en la mateixa exposició.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. 2011: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- CASES, R. 2008: *Belleza de barrio*. Badajoz: Universitat d'Extremadura.
- 2011: *Paloma al aire*. Utrera/Colonia/Stockport: Photovision/Schaden/Dewi Lewis Press.
- 2014: *El porqué de las naranjas*. Londres: Mack Books.
- 2020: *Estudio elemental del Levante*. Madrid/Tokyo/Los Angeles: Dalpine/Torch Press/The Ice Plant.
- DUBOIS, PH. 1986: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, H. 2018: “Pasacalles furioso” en *Ricardo Cases. Estudio elemental del Levante* [catàleg de l'exposició Sala Canal de Isabel II]. Madrid: Comunitat de Madrid.
- LÓPEZ NAVARRO, L. 2014: “El porqué de las naranjas” en CASES, R. 2014.
- SACHAEFFER, J.M. 1990: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Momentos erráticos de las naranjas

Enric Mira

294

En ocasiones, se ha solicitado a la fotografía que sea capaz de atisbar algo esencial tras el registro de momentos transitorios y frágilmentarios, de mostrar un sentido universal a partir de la representación de lo empírico y contingente. Este anhelo ha sido una manera de resarcir el déficit semántico que cercena a las imágenes fotográficas. Debido a su escueta ontología, las fotografías muestran más que dicen: son signos de existencia más que signos de esencia (Barthes, 2011; Dubois, 1986; Schaeffer, 1990). Otras veces, para encarar su condición esquiva, el lenguaje fotográfico ha recurrido a la máscara de la palabra, al contexto comunicacional, al montaje, a la puesta en escena o a la secuencia narrativa como medios para construir –antes que descubrir– significados con, y para, las imágenes. Ricardo Cases (Orihuela, 1971), como otros autores de su generación, ha encontrado en el fotolibro el medio de expresión con el que concebir y desarrollar sus proyectos fotográficos. La publicación en 2011 de *Paloma al aire* significó un planteamiento visual innovador que aportó reconocimiento nacional e internacional a nuestro fotógrafo. Para Cases, el fotolibro constituye un eficaz modo de articular una propuesta discursiva cuya sintaxis icónica dé sentido a las infinitas aristas del entorno con el que se las ve a diario. En *La ciudad que soy* (2008), *Belleza de barrio* (2008) y *Serrano Boogie* (2010), el tejido humano de los barrios de la capital madrileña, con su disparidad cultural y socio-económica, fue motivo de su mirada, por momentos tierna pero casi siempre cáustica. Con la posterior publicación de *El porqué de las naranjas* (2014), *Podría haberse evitado* (2015), *Sol* (2017), *Estudio elemental del Levante* (2020)¹ y su último *TOT* (2022), nuestro fotógrafo se aleja del núcleo urbano, enlazando una serie de trabajos estrechamente relacionados en los que retrata los intersticios antropológicos y sociales de un ámbito periférico que se extiende, sin límites precisos, por campos de cultivo, cañadas y nuevas construcciones urbanas,



transitando entre zonas turísticas, residenciales y rurales de la franja mediterránea.

La serie *El porqué de las naranjas*, que ha entrado a formar parte de la colección de la Generalitat Valenciana, vio la luz como fotolibro en 2014. Quizá pueda parecer retórico, formular una pregunta para la que la fotografía no puede ofrecer respuesta alguna. Sin embargo, es una cuestión con trampa porque, en realidad, por lo que Ricardo Cases se interroga es por la panoplia de esquemas cognitivos incorporados a nuestra retina, esos que asociamos a una serie de lugares, paisajes y personajes específicos. Las naranjas han servido de metonimia de lo valenciano –o al menos de cierta imagen ligada a las comarcas centrales y costeras de la Comunidad Valenciana por las que se extiende el cultivo de cítricos– y utilizado como elemento figurado de su identidad, en un sentido más folclórico que político. *El porqué de las naranjas* nos coloca en el contexto del paisaje cultural y humano que identificamos con el área metropolitana de Valencia. Un territorio de límites imprecisos donde la expansión urbana y la especulación urbanística colisionan con los terrenos tradicionales de cultivo; donde la implacable lógica del desarrollo capitalista se entrevera con los restos de un modo de vida por el que transitan jubilados y pensionistas, casi siempre ocupados en alguna tarea. Ricardo Cases documenta estos lugares y sus personajes como un observador participante –no neutral– mostrando, entre la socarronería y la fascinación, un microcosmos salpicado de vestigios agrarios e iconos de modernidad. Figuras póstumas de una cultura que resiste en su agonía. Con su talento iconoclasta destruye estereotipos estéticos y culturales para reinventarlos a través del hallazgo de inesperadas metáforas visuales, donde las naranjas quedan reducidas a una presencia imprevisible dentro de la secuencia narrativa. En cierto sentido, fotografiar se convierte para nuestro autor en un procedimiento para generar extrañamiento en el espectador, al convertir cada imagen en un evento tan real como inverosímil, tan absurdo como simbólico, tan natural como artificial. Esta es su personal manera de concebir el documento fotográfico.

La factura estética de la fotografía de Ricardo Cases es central en esta concepción documental. Los colores de sus imágenes, intensos y brillantes, envuelven la luz natural con el destello del flash, brindando un roce alucinatorio a sus imágenes. El resultado es una composición icónica sin profundidad (Fernández, 2018), de una espacialidad romá, donde el paisaje y sus moradores se recortan como fragmentos de un collage, en una relación inestable de la configuración de figura/fondo en

deriva hacia la abstracción. Las figuras se superponen adheridas unas a otras por una iluminación que apenas deja resquicio a las sombras, solo líneas, contornos y superficies de color, como la fotografía de una rueda de radios rojos que se incrusta en un paisaje de matojos y arbustos, o la de una estructura metálica de colores naranja, amarillo y verde, que traza una figura imposible entre las palmeras.

Ricardo Cases despega los signos del contexto comunicacional en el que habitualmente circulan para realizar fotografías que destilan un residuo de irracionalidad, pero sin que pierdan nada de su poder semiótico. Una naranja atrapada entre el bordillo y la rueda de una automóvil, una paellera con un escuálido muslo de pollo sobre el aceite; una niña disfrazada de ángel se recorta sobre el cielo azul, un señor de edad que se vuela en el cuidado de su flamante coche ante una reseca palmera abatida por el picudo. Las imágenes de la serie describen momentos truncados que, sin embargo, se sincronizan con la totalidad, estableciendo una narrativa rizomática, sin centro de gravedad ni punto de fuga que determine un orden necesario de la secuencia fotográfica. Al descomponer el mundo en esos momentos erráticos, las imágenes

297 surgen como suspendidas en el tiempo. Si usualmente las fotografías hacen surgir el tiempo como pasado, las de Ricardo Cases parecen clausurar esa hendidura reforzando el tiempo como presencia. Una sensación de precariedad enfunda a estas imágenes fotográficas. La estructura narrativa articulada en *El porqué de las naranjas* procede por interconexión y fricción, tejiendo una trama de conjunciones y derivaciones, orillando una “mecánica del caos” (López Navarro, 2014) que parece apoderarse de todo.

¹ En 2018 el festival PhotoEspaña presentó la exposición *Ricardo Cases. Estudio elemental del Levante*, comisariada por Horacio Fernández, en la que se recogían todos sus proyectos fotográficos desde 2011. Poco después, en 2020, publicaba el fotolibro del mismo título, cuyo contenido ya se había adelantado en la misma exposición.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. 2011: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- CASES, R. 2008: *Belleza de barrio*. Badajoz: Universitat d'Extremadura.
- _____. 2011: *Paloma al aire*. Utrera/Colonia/Stockport: Photovision/Schaden/Dewi Lewis Press.
- _____. 2014: *El porqué de las naranjas*. Londres: Mack Books.
- _____. 2020: *Estudio elemental del Levante*. Madrid/Tokyo/Los Ángeles: Dalpine/Torch Press/The Ice Plant.
- DUBOIS, PH. 1986: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, H. 2018: “Pasacalles furioso” en *Ricardo Cases. Estudio elemental del Levante* [catàleg de l'exposició Sala Canal de Isabel II]. Madrid: Comunitat de Madrid.
- LÓPEZ NAVARRO, L. 2014: “El porqué de las naranjas” en CASES, R. 2014.
- SACHAEFFER, J.M. 1990: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.



Erratic moments of oranges

Enric Mira

Occasionally, photography has been called on to be able to glimpse something essential behind the recording of transitory and fragmentary moments, to show a universal meaning based on the representation of what is empirical and contingent. This yearning has been a way to compensate for the semantic deficit that truncates photographic images. Due to their concise ontology, photographs show more than they say: they are signs of existence rather than signs of essence (Barthes, 2011; Dubois, 1986; Schaeffer, 1990). At other times, in order to face up to its elusive condition, photographic language has resorted to the mask of the word, to the communicational context, to montage, to staging or to the narrative sequence as a means to build—before discovering—meanings with, and for, the images. Ricardo Cases (Orihuela, 1971), like other authors from his generation, has found in the photobook the means of expression with which to conceive and undertake his photographic projects. The publication of *Paloma al aire* (*Dove in the air*) in 2011 represented an innovative visual approach that brought the photographer national and international recognition. For Cases, the photobook is an effective way of articulating a discursive proposal whose iconic syntax gives meaning to the infinite edges of the environment which he encounters daily. In *La ciudad que soy* (*The city I am*) (2008), *Belleza de barrio* (*Neighbourhood beauty*) (2008) and *Serrano Boogie* (2010), the human fabric of the neighbourhoods in the capital city of Madrid, with its cultural and socio-economic disparity, was the subject of his gaze, at times tender but almost always caustic. With the subsequent publication of *El porqué de las naranjas* (*The reason for oranges*) (2014), *Podría haberse evitado* (*It could have been avoided*) (2015), *Sol* (*Sun*) (2017), *Estudio elemental del Levante* (*Elementary study of the Levant*) (2020)¹ and his last work, *TOT* (2022), this photographer shifted away from the urban hub, linking a series of closely related works in which he portrays

299

the anthropological and social interstices of a peripheral area that sprawls with no precise borders through agricultural fields, creeks and new urban constructions, transitioning between residential, tourist and rural areas of the Mediterranean strip.

The series *El porqué de las naranjas*, which has become part of the collection of the Valencia regional government (Generalitat Valenciana), was released as a photobook in 2014. It may perhaps seem rhetorical to ask a question to which photography cannot provide any answer. However, it is a tricky question because in reality what Ricardo Cases is questioning is the panoply of cognitive schemes incorporated into our retina, those that we associate with a series of places, landscapes and specific characters. Oranges have served as a metonym for everything Valencian, or at least for a certain image linked to the central and coastal regions of the Valencia Community region with citrus cultivation running through them. As such, they have been used as a figurative element of its identity, in a more folkloric than political sense. *El porqué de las naranjas* places us within the context of the cultural and human landscape that we identify with Valencia's metropolitan area. It is a territory of imprecise

300 borders where urban expansion and speculation clash with traditional agricultural farmland; where the relentless rationale of capitalist development intertwines with the remains of a way of life that retired people and pensioners pass through, almost always busy with some chore. Ricardo Cases documents these places and their characters as a participating observer—not a neutral one—showing, with sarcasm and fascination, a microcosm sprinkled with agrarian vestiges and icons of modernity. These are posthumous figures of a culture that is resisting within its agony. With his iconoclastic talent, he deconstructs aesthetic and cultural stereotypes so as to reinvent them through the discovery of unexpected visual metaphors, where oranges are reduced to an unpredictable presence within the narrative sequence. In a certain sense, for this artist, taking photographs becomes a procedure to catch the viewer unawares by turning each image into an event that is as real as it is implausible, as absurd as it is symbolic, as natural as it is artificial. This is his personal way of conceiving a photographic document.

The aesthetic creativity in Ricardo Cases's photography is central in such documentary conception. The colours of his images, intense and brilliant, envelop the natural light with the glare of the flash, giving a hallucinatory touch to his images. The result is an iconic composition with no depth (Fernández, 2018), using a

blunt spatiality, where the landscape and its inhabitants are cut out like fragments of a collage, in an unstable figure/background relationship of a layout drifting towards abstraction. The figures are overlaid, adhering to each other by lighting that barely leaves a nook for shadows, only lines, contours and coloured surfaces, like the photograph of a wheel with red spokes embedded in a landscape of bushes and shrubs, or the one of a metallic structure of orange, yellow and green colours, which traces out an impossible figure among the palm trees.

Ricardo Cases detaches the signs from the communicational context in which they usually move in order to take photographs that distil a residue of irrationality, yet without losing any of their semiotic potency. An orange stuck between the curb and a car wheel; a paella pan with a scrawny chicken thigh in oil; a girl dressed up as an angel standing out against the blue sky; an old man busying himself in caring for his brand-new car in front of a parched palm tree defeated by weevils. The images in the series describe moments cut short which, even so, are synchronized with the whole, establishing a rhizomatic narrative with no centre of gravity or vanishing point to determine a necessary order for the photographic sequence. By breaking down the world into such erratic moments, the images emerge as if suspended in time. Whereas photographs usually make time emerge as the past, the ones by Ricardo Cases seem to close that gap, reinforcing time as a presence. A sense of precariousness envelops these photographic images. The narrative structure articulated in *El porqué de las naranjas* works via interconnection and friction, weaving a web of conjunctions and derivations, bordering on "mechanics of chaos" (López Navarro, 2014) that seem to take over everything.

¹In 2018, the PHotoESPAÑA festival presented the exhibition *Ricardo Cases. Estudio elemental del Levante*, curated by Horacio Fernández, showcasing all of his photographic projects since 2011. Shortly afterwards, in 2020, he published the photobook of the same title, the content of which had already been previewed in the same exhibition.



BIBLIOGRAPHY

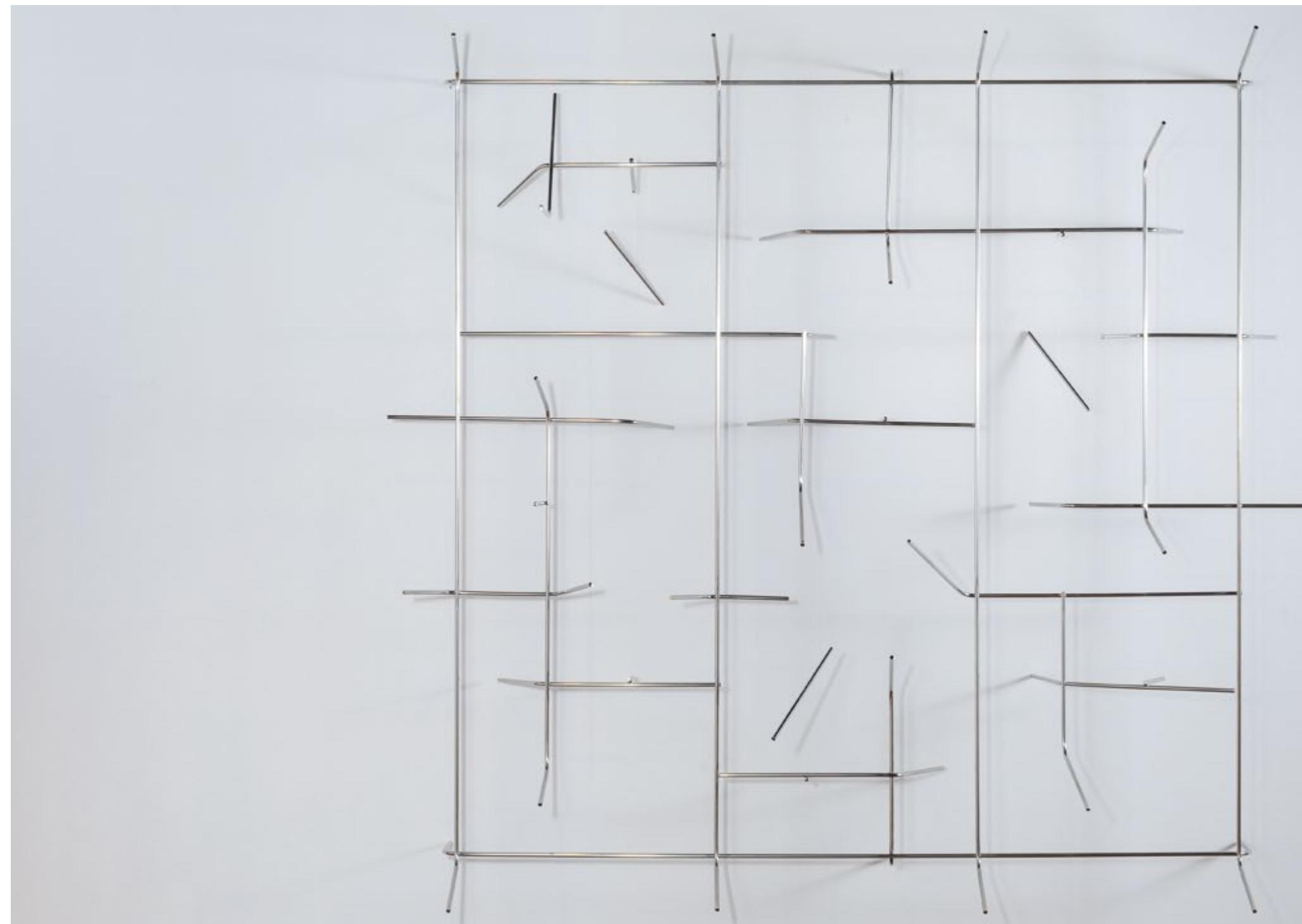
- BARTHES, R. 2011: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- CASES, R. 2008: *Belleza de barrio*. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- _____. 2011: *Paloma al aire*. Utrera/Colonia/Stockport: Photovision/Schaden/Dewi Lewis Press.
- _____. 2014: *El porqué de las naranjas*. Londres: Mack Books.
- _____. 2020: *Estudio elemental del Levante*. Madrid/Tokyo/Los Angeles: Dalpine/Torch Press/The Ice Plant.
- DUBOIS, PH. 1986: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ, H. 2018: "Pasacalles furioso" en Ricardo Cases. *Estudio elemental del Levante* [catálogo exposición Sala Canal de Isabel II]. Madrid: Comunidad de Madrid.
- LÓPEZ NAVARRO, L. 2014: "El porqué de las naranjas" en CASES, R. 2014.
- SACHAEFFER, J.M. 1990: *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.



Modulaciones. 2019

Escultura. Acer // 171x 173 cm

Robert Ferrer i Martorell (València, 1978)



304



La representació del buit

Rafael Gil

Des de l'antiguitat els escultors s'han haçut d'enfrontar a nombrosos reptes tècnics. I un dels principals desafiaments de l'escultura ha sigut històricament la representació del buit. Per a aconseguir-ho s'ha recorregut, per exemple, a l'ús de la llum i l'aparent materialitat que la seuva projecció genera. No obstant això, cal reconéixer que els artistes s'han acostat a aquesta problemàtica fent ús de diferents tècniques.

Robert Ferrer i Martorell (València, 1978) representa una de les firmes més interessants i destacades del panorama actual de l'art contemporani. L'artista valencià, 307 que resideix a Palma des de fa més de quinze anys, és un fidel defensor del constructivisme, aquell corrent artístic que es va difondre al llarg dels anys 20 del segle passat, caracteritzat per una estètica creada amb components dinàmics que celebraven la tecnologia, amb reflectors i pantalles de projecció. Gran part de l'obra de Ferrer i Martorell reflecteix clarament l'estètica del moviment sorgit a Rússia l'any 1914. Així doncs, la seuva producció artística es caracteritza per una demostració del coneixement de l'artista de corrents com el constructivisme, però també de l'art cinètic i de l'Op Art.

L'obra de Robert Ferrer comprén les codificacions de Pablo Palazuelo (1915-2007) en la producció de les quals el nombre, el dibuix, la línia, el pla, l'espai i el color són elements primordials i estan al servei de la geometria. En 1976 Palazuelo explicava el sentit de la seuva obra com "l'operació dels punts, línies, superfícies i colors és llarga, lenta, tortuosa, plena d'errors, de cegueses, de dubtes, angoixa i perill, però també es donen, al llarg d'aquesta, pau, equilibri, profunda satisfacció, plaer i llibertat exhilarant, perquè es tracta de xifrar la convergència de l'afecte del que pinta amb el sentir de la naturalesa".

Però, a més, l'obra de Ferrer i Martorell, com ell mateix ha reconegut, s'inspira en la geometria espanyola dels anys 60, protagonitzada per Eusebio Sempere Juan (1923-1985) i Manuel Barbadillo Nocea (1929-2003). L'obra de Sempere, com és

coneït, està definida per l'abstracció, la repetició geomètrica i la linealitat que evoluciona cap al Pop Art i el constructivisme amb elements de l'art cinètic. La seua principal aportació a aquest moviment va consistir en unes sèries de construccions geomètriques abstractes en les quals va imprimir l'efecte de la il·lusió de vibració i el moviment. Mentre que Barbadillo és una figura capital de l'Art Normatiu a Espanya i pioner de l'Art Automatitzat, que es va iniciar al Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid. Les seues obres de primera època, dins d'una "abstracció informalista", són d'una gran variació cromàtica i fins i tot d'una gran complexitat formal per la utilització d'elements i objectes que s'incorporen al llenç. Des dels anys seixanta s'aprecia en les seues obres una tendència clara a repetir estructures i formes iguals, en què abandona el color fins a arribar, pràcticament, al monocromatisme. Ja l'any 1964, la seua incessant recerca d'una expressió racional i equilibrada el va portar a dividir el llenç en zones per a treballar amb mòduls que va utilitzar repetidament en les seues obres, explorant ritmes i aplicant simetries, manera de fer que seguirà en evolució en tota la seu obra. El seu treball, doncs, es caracteritza pel seu gran rigor i per l'ús del blanc i negre en la major part de la seu producció, només alternat, en molt comptades ocasions, per l'ús del color marró.

308

Robert Ferrer en els seus inicis va experimentar amb diversos materials, com acrílics o plàstics. Les seues primeres obres sorprenden per la tímida aparició del color, per a passar, posteriorment, a deixar de ser planes les superfícies, i convertir-se en dobles materials, que creaven espais interns, on el color romanía plasmat en les formes en un joc de llums iombres. I, la veritat és que en la seu obra s'aprecia una evolució en el seu treball. Actualment, en les seues peces una distància separa l'obra d'uns fils molt primis que formen una trama, que és el cos de l'estructura interna de l'obra. De fet, l'última obra de Robert Ferrer es caracteritza per l'ús de la dialèctica del metall doblegat, l'enfrontament de colors, la construcció de subtils murs que suggeren moviment, la qual cosa es coneix com a cinetisme tridimensional.

Modulacions, és el títol d'una gran peça d'acer realitzada a partir de repetitions, les mateixes que s'observaven en els seus treballs amb tascons de fusta, en les quals ja va treballar fa més de díhuit anys, i en què jugava amb les llums i les ombres. El títol de l'obra fa referència, d'una banda, a la música, al canvi de tonalitat durant el desenvolupament d'una obra, però també a l'ús de mòduls, d'àtoms formals idèntics que, no obstant això, comuniquen cadascun la seu particular relació amb la resta.

Amb aquesta obra aconsegueix diferents ritmes a partir de la repetició del mateix element. Feta en plecs d'acer sense cap color, en aquesta peça, els eixos i els punts precisos estableixen la distància entre els diversos plans, per a crear el buit i perfilant la resolució espacial. El mateix artista afirmava que "l'estudi dels canvis d'un cos hi permet diversos acostaments. El de la vibració, per exemple, una força impacta sobre l'objecte, que produeix una pertorbació que, si no es tractara d'un cos perfectament elàstic, una vegada apaivagada ha causat ja variacions en l'estructura interna".¹ Els materials industrials, peces d'alumini i derivats, amb formes etèries i singulars estructures geomètriques, on la lleugeresa en els volums aporta una lluminosa visualització realitzada mitjançant proporcions compromeses, en què el factor equilibri adquiereix una significació integradora, tant en les presències com en les absències, per a crear un joc de llums i ombres que conjuminen peça i espai en una exquisida formació escultòrica.

Un dels principals atractius de l'obra de Robert Ferrer resideix en una espècie d'aparença de fràgil equilibri geomètric. Cada element de les seues obres està tractat de manera delicada perquè l'espectador quede atrapat contemplant-lo en una aparent senzillesa. En aquest tractament tan subtil, les ombres adquereixen un paper protagonista, de manera, que l'ús de la llum fa que les ombres formen part integradora de l'aparença final de l'obra. Tota la peça és un exercici entre els conceptes de ple i buit, moviment i quietud, harmonia i desequilibri, entre el que és bidimensional i el tridimensional.

La seu obra resulta quasi hipnòtica i transmet una serenitat que ha sigut construïda a força de repetitions de diferents elements, la combinació dels quals proporciona un ritme i un especial moviment. I, encara que res no es mou, l'efecte òptic que aconsegueix proporciona una franca bellesa per la simplicitat de les formes geomètriques perfectament estudiades i executades.

Les principals preocupacions de Robert Ferrer són el moviment, l'equilibri, la repetició de seqüències i el desdoblatament de plans. Com hem assenyalat, el seu treball s'assenta en l'exploració de les formes geomètriques, la llum i el reflex de les ombres. Fusiona l'obra amb l'espai; de fet, les seues construccions abstractes envaeixen tot l'espai i, a més, en la seu obra està molt present la idea de transparent. El buit esdevé contundent i infranquejable. Temps i espai es converteixen en els autèntics protagonistes de la producció artística de Robert Ferrer. Un artista que no pretén

comunicar la seua pròpia impressió, sinó que el que li interessa és que l'espectador cree la seua pròpia visió. El mateix artista ha definit el seu treball com "la geometria és una depuració de concepte, el resum d'un resum, simplificar les coses". De manera que les obres es depuren i les peces són cada vegada més arquitectòniques.

A més, en la seua obra es fa palesa la idea del temps suspés que aconsegueix a través de l'abstracció geomètrica on són protagonistes les formes pures. Les seues obres evoquen un món abstracte, espais de memòria, fragments de records, una tensió entre la contemporaneïtat i la melancolia del record. En la seua obra roman la idea del temps detingut, una idea que obliga a reflexionar, necessàriament, l'espectador.

310

¹MORAGUES, G., 2019: "Variaciones en la estructura interna", en *Ultima hora*, Palma: 27 d'octubre, 16.

BIBLIOGRAFIA

- BARRERO LÓPEZ, P., 2009, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid: CSIC.
BRIHUEGA, J., 1981, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid: Istmo.
CASTAÑOS ALÉS, E., 1995, *Manuel Barbadillo. Obra modular 1964-1994*, Málaga: Fundació Picasso.
DE LA TORRE, A. 2015, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*, Madrid: Fundació Azcona.
LÓPEZ JUAN, A. (coord.), 2006, *Homenaje a Eusebio Sempere: de la experiencia del centro de cálculo (1968-1972) al binomio arte y tecnología actual*, Alacant: Fundació General de la Universitat d'Alacant.
MORAGUES, G., 2019: "Variaciones en la estructura interna", en *Ultima hora*, Palma: 27 d'octubre, 16.
Pablo Palazuelo. Escritos y conversaciones, 1998, Murcia: Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics.
RAMIREZ, P. 1998, *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981* (Alacant, Llotja del Peix, 27 febrer-5 d'abril de 1998), Alacant: IVAM-Diputació Provincial d'Alacant-Ajuntament d'Alacant.



La representación del vacío

Rafael Gil

Desde la antigüedad los escultores se han tenido que enfrentar a numerosos retos técnicos. Y uno de los principales desafíos de la escultura ha sido históricamente la representación del vacío. Para conseguirlo se ha recurrido, por ejemplo, al uso de la luz y la aparente materialidad que su proyección genera. Sin embargo, hay que reconocer que los artistas se han acercado a esta problemática haciendo uso de distintas técnicas.

Robert Ferrer i Martorell (València, 1978) representa una de las firmas más interesantes y destacadas del panorama actual del arte contemporáneo. El artista valenciano, que reside en Palma desde hace más de quince años, es un fiel defensor del constructivismo, esa corriente artística que se difundió a lo largo de los años 20 del siglo pasado, caracterizada por una estética creada con componentes dinámicos que celebraban la tecnología, con reflectores y pantallas de proyección. Gran parte de la obra de Ferrer i Martorell refleja claramente la estética del movimiento surgido en Rusia en 1914. Así pues, su producción artística se caracteriza por una demostración del conocimiento del artista de corrientes como el constructivismo, pero también del arte cinético y del Op Art.

La obra de Robert Ferrer comprende las codificaciones de Pablo Palazuelo (1915–2007) en cuya producción el número, el dibujo, la línea, el plano, el espacio y el color son elementos primordiales y están al servicio de la geometría. En 1976 Palazuelo explicaba el sentido de su obra como *"la operación de los puntos, líneas, superficies y colores es larga, lenta, tortuosa, llena de errores, de cegueras, de dudas, angustia y peligro, pero también se dan, a lo largo de ella, paz, equilibrio, profunda satisfacción, placer y libertad exhalante, porque se trata de cifrar la convergencia del afecto del que pinta con el sentir de la naturaleza"*.

Pero, además, la obra de Ferrer i Martorell, como él mismo ha reconocido, se inspira

en la geometría española de los años 60, protagonizada por Eusebio Sempere Juan (1923–1985) y Manuel Barbadillo Nocea (1929–2003). La obra de Sempere, como es conocido, está definida por la abstracción, la repetición geométrica y la linealidad evolucionando hacia el Pop Art y el constructivismo con elementos del arte cinético. Su principal aportación a este movimiento consistió en unas series de construcciones geométricas abstractas en las cuales imprimió el efecto de la ilusión de vibración y el movimiento. Mientras que Barbadillo es una figura capital del Arte Normativo en España y pionero del Arte Computerizado, que se inició en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Sus obras de primera época, dentro de una "abstracción informalista", son de una gran variación cromática e incluso de una gran complejidad formal por la utilización de elementos y objetos que se incorporan al lienzo. Desde los años sesenta se aprecia en sus obras una tendencia clara a repetir estructuras y formas iguales, abandonando el color hasta llegar, prácticamente, al monocromatismo. Ya en el año 1964, su incesante búsqueda de una expresión racional y equilibrada le llevó a dividir el lienzo en zonas para trabajar con módulos que utilizó

312 repetidamente en sus obras, explorando ritmos y aplicando simetrías, manera de hacer que seguirá en evolución en toda su obra. Su trabajo, pues, se caracteriza por su gran rigor y por el empleo del blanco y negro en la mayoría de su producción, solo alternado, en muy contadas ocasiones, por el empleo del color marrón.

313 Robert Ferrer en sus inicios experimentó con diversos materiales como acrílicos o plásticos. Sus primeras obras sorprendían por la tímida aparición del color, para pasar, posteriormente, a dejar de ser planas las superficies, y convertirse en dobles materiales, que creaban espacios internos, donde el color permanecía plasmado en las formas en un juego de luces y sombras. Y, lo cierto es que en su obra se aprecia una evolución en su trabajo. Actualmente, en sus piezas una distancia separa la obra de unos hilos muy finos que forman una trama, que es el cuerpo de la estructura interna de la obra. De hecho, la última obra de Robert Ferrer se caracteriza por el uso de la dialéctica del metal doblado, el enfrentamiento de colores, la construcción de sutiles muros que sugieren movimiento, lo que se conoce como cinetismo tridimensional.

Modulaciones, es el título de una gran pieza de acero realizada a partir de repeticiones, las mismas que se observaban en sus trabajos con cuñas de madera, en las que ya trabajó hace más de dieciocho años, y en las que jugaba con las luces y las sombras. El título de la obra hace referencia, por una parte, a la música,



al cambio de tonalidad durante el desarrollo de una obra, pero también al uso de módulos, de átomos formales idénticos que, sin embargo, comunican cada uno su particular relación con el resto. Con esta obra consigue diferentes ritmos a partir de la repetición del mismo elemento. Hecha con pliegues de acero sin color alguno, en esta pieza, los ejes y los puntos precisos establecen la distancia entre los diversos planos, creando el vacío y perfilando la resolución espacial. El propio artista afirmaba que "el estudio de los cambios de un cuerpo permite diversos acercamientos. El de la vibración, por ejemplo, una fuerza impacta sobre el objeto, produciendo una perturbación que, de no tratarse de un cuerpo perfectamente elástico, una vez apaciguada ha causado ya variaciones en la estructura interna"¹.

Los materiales industriales, piezas de aluminio y derivados, conformas etéreas y singulares estructuras geométricas, donde la ligereza en los volúmenes aporta una luminosa visualización realizada mediante proporciones comprometidas en las que el factor equilibrio adquiere una significación integradora, tanto en las presencias como en las ausencias, creando un juego de luces y sombras que aúnan pieza y espacio en una exquisita formación escultórica.

316

Uno de los principales atractivos de la obra de Robert Ferrer reside en una especie de apariencia de frágil equilibrio geométrico. Cada elemento de sus obras está tratado de forma delicada para que el espectador quede atrapado contemplándolo en una aparente sencillez. En este tratamiento tan sutil, las sombras adquieren un papel protagonista, de manera, que el uso de la luz hace que las sombras formen parte integradora de la apariencia final de la obra. Toda la pieza es un ejercicio entre los conceptos de lleno y vacío, movimiento y quietud, armonía y desequilibrio, entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Su obra resulta casi hipnótica y transmite una serenidad que ha sido construida a base de repeticiones de diferentes elementos, cuya combinación proporciona un ritmo y un especial movimiento. Y, aunque nada se mueve, el efecto óptico que consigue proporciona una franca belleza por la simplicidad de las formas geométricas perfectamente estudiadas y ejecutadas.

Las principales preocupaciones de Robert Ferrer son el movimiento, el equilibrio, la repetición de secuencias y el desdoblamiento de planos. Como hemos señalado, su trabajo se asienta en la exploración de las formas geométricas, la luz y el reflejo de las sombras. Fusiona la obra con el espacio, de hecho, sus construcciones abstractas

invaden todo el espacio y, además, en su obra está muy presente la idea de lo transparente. El vacío se vuelve contundente e infranqueable. Tiempo y espacio se convierten en los auténticos protagonistas de la producción artística de Robert Ferrer. Un artista que no pretende comunicar su propia impresión, sino que lo que le interesa es que el espectador cree su propia visión. El mismo artista ha definido su trabajo como "la geometría es una depuración de concepto, el resumen de un resumen, simplificar las cosas". De manera que las obras se depuran y las piezas son cada vez más arquitectónicas.

Además, en su obra se hace patente la idea del tiempo suspendido que consigue a través de la abstracción geométrica donde son protagonistas las formas puras. Sus obras evocan un mundo abstracto, espacios de memoria, fragmentos de recuerdos, una tensión entre la contemporaneidad y la melancolía del recuerdo. En su obra permanece la idea del tiempo detenido, una idea que obliga a reflexionar, necesariamente, al espectador.

¹ MORAGUES, G., 2019: "Variaciones en la estructura interna", en *Última hora*, Palma: 27 d'octubre, 16.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERO LÓPEZ, P., 2009, *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid: CSIC.
- BRIHUEGA, J., 1981, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid: Istmo.
- CASTAÑOS ALÉS, E., 1995, *Manuel Barbadillo. Obra modular 1964-1994*, Málaga: Fundación Picasso.
- DE LA TORRE, A. 2015, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*, Madrid: Fundación Azcona.
- LÓPEZ JUAN, A. (coord.), 2006, *Homenaje a Eusebio Sempere: de la experiencia del centro de cálculo (1968-1972) al binomio arte y tecnología actual*, Alicante: Fundación General de la Universidad de Alicante.
- MORAGUES, G., 2019: "Variaciones en la estructura interna", en *Última hora*, Palma: 27 de octubre, 16.
- Pablo Palazuelo, *Escritos y conversaciones*, 1998, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- RAMIREZ, P. 1998, *Eusebio Sempere. Una antología 1953-1981*(Alicante, Lonja de Pescado, 27 febrero-5 de abril de 1998), Alicante, IVAM-Diputación Provincial de Alicante-Ayuntamiento de Alicante.



Representation of the void

Rafael Gil

Since ancient times, sculptors have had to face numerous technical challenges. One of the main ones in sculpture has historically been found in representing emptiness. To achieve this, for example, sculptors have resorted to the use of light and the apparent materiality generated by its projection. Even so, it has to be acknowledged that artists have tackled this problem using different techniques.

319 Robert Ferrer i Martorell (Valencia, 1978) is one of the most interesting and outstanding artists in today's panorama of contemporary art. The Valencian artist, who has lived in Palma for over fifteen years, is a faithful supporter of constructivism, the artistic trend that spread during the 1920s, characteristic for aesthetics created with dynamic components that made use of technology, with reflectors and screens for projection. Much of Ferrer i Martorell's work clearly reflects the aesthetics of the movement that emerged in Russia in 1914. Hence, his artistic work is characteristic for demonstrating the artist's knowledge of trends such as constructivism, but also of kinetic art and Op Art.

Robert Ferrer's work includes the codifications of Pablo Palazuelo (1915–2007) in whose work numbers, drawings, lines, planes, spaces and colours are essential elements at the service of geometry. In 1976, Palazuelo explained the meaning of his work thus: "*The working of points, lines, surfaces and colours is long, slow, tortuous; full of mistakes, blind spots, doubts, anguish and danger, but there is also peace, balance and deep satisfaction throughout; pleasure and exhilarating freedom, because it is about encrypting the convergence of the affection from the one who paints with the feeling of nature.*"

Furthermore, the work of Ferrer i Martorell, as he himself has acknowledged, is inspired by the Spanish geometry of the 1960s, headed by Eusebio Sempere Juan (1923–1985) and Manuel Barbadillo Nocea (1929–2003). The work of Sempere, as

he is known, is defined by abstraction, geometric repetition and linearity evolving towards pop art and constructivism with elements of kinetic art. His main contribution to this movement involved a series of abstract geometric constructions with which he created the effect of an illusion of vibration and movement.

Barbadillo, on the other hand, is a significant figure in normative art in Spain and a pioneer of computerized art, which began in the Computing Centre at the University of Madrid. His works from the early period, within an "informalist abstraction", have great chromatic variation and even great formal complexity thanks to the use of elements and objects introduced into the canvas. Since the 1960s, a clear tendency to repeat the same structures and shapes can be seen in his works, abandoning colour to the point where monochromatism is practically reached. By 1964, his ceaseless search for rational, balanced expression led him to divide the canvas into zones to work with modules that he used repeatedly in his works, exploring rhythms and applying symmetries in a way of working that would continue to evolve throughout his life's work. His work, then, is characteristic for its great meticulousness and for the use of black and white in most of his artworks, only alternating very rarely with the use of brown.

320

In his beginnings, Robert Ferrer experimented with various materials such as acrylics and plastics. His early works were surprising with their timid appearance of color. They would later go on to change from being flat surfaces to become twofold materials, creating internal spaces where the colour remained embodied in the shapes in a play of light and shade. And the fact is that an evolution can be seen in his work. In his pieces today, there is a distance separating the artwork from some very fine threads that form a network, which is the body of the work's internal structure. In fact, Robert Ferrer's latest artwork is characterised by the use of a dialectic of bent metal, a clash of colours and the construction of subtle walls suggesting movement, in what is known as three-dimensional kineticism.

Modulaciones (Modulations) is the title of a large piece of steel made from repetitions, the same ones seen in his work with wooden wedges on which he worked over eighteen years ago, and in which he played with light and shadow. The title of the work refers on the one hand to the music, to the change of tonality as the work develops, but also to the use of modules, of formal atoms that are identical but even so each communicates its particular relationship with the others. With this

work of art, he achieves different rhythms based on repeating the same element. Made with completely colourless steel folds, in this piece the axes and precise points set out the distance between the various planes, creating a void and outlining the spatial resolution. The artist himself stated that "the study of changes in a body allows for various approaches. There is vibration, for example: a force impacts on the object, causing a disturbance which, on not being a perfectly elastic body, when it dampens it has already caused variations in the internal structure."¹

These are industrial materials, pieces of aluminum and their derivatives, ethereal forms and unique geometric structures, where the weightlessness of the volumes provides a luminous visualization created by means of committed proportions in which the factor of balance acquires an integrating significance, both in the presences and in the absences, creating a play of light and shadow that brings together the piece and space in an exquisite sculptural formation.

One of the main attractions of Robert Ferrer's work lies in a kind of look of fragile geometric balance. Each element in his works is dealt with delicately so that the viewer is entrapped contemplating it in apparent simplicity. In this subtle treatment, the shadows take on a leading role, with the use of light making the shadows an integral part of the work's final appearance. The entire piece is an exercise between the concepts of full and empty, movement and stillness, harmony and imbalance, and between the two-dimensional and the three-dimensional.

His work is almost hypnotic, conveying a serenity that has been built on the basis of repetitions of different elements, the combination of which provides a rhythm and special movement. And although nothing is actually moving, the optical effect he achieves provides an honest beauty due to the simplicity of the perfectly studied and executed geometric shapes.

Robert Ferrer's main concerns are movement, balance, the repetition of sequences and the splitting of planes. As we have pointed out, his work is based on exploring geometric shapes, light and the reflection of shadows. He fuses the work with space; in fact, his abstract constructions invade the entire space and, furthermore, the idea of transparency is very present in his work. The void becomes potent and insurmountable. Time and space become the true protagonists of Robert Ferrer's artistic work. He is an artist who does not intend to communicate his own impression; rather, what interests him is for the viewer to create their own vision.

The artist himself has defined his work thus: "the geometry is a purging of concepts, the summary of a summary, simplifying things." Hence, the works get purified and the pieces become increasingly more architectural.

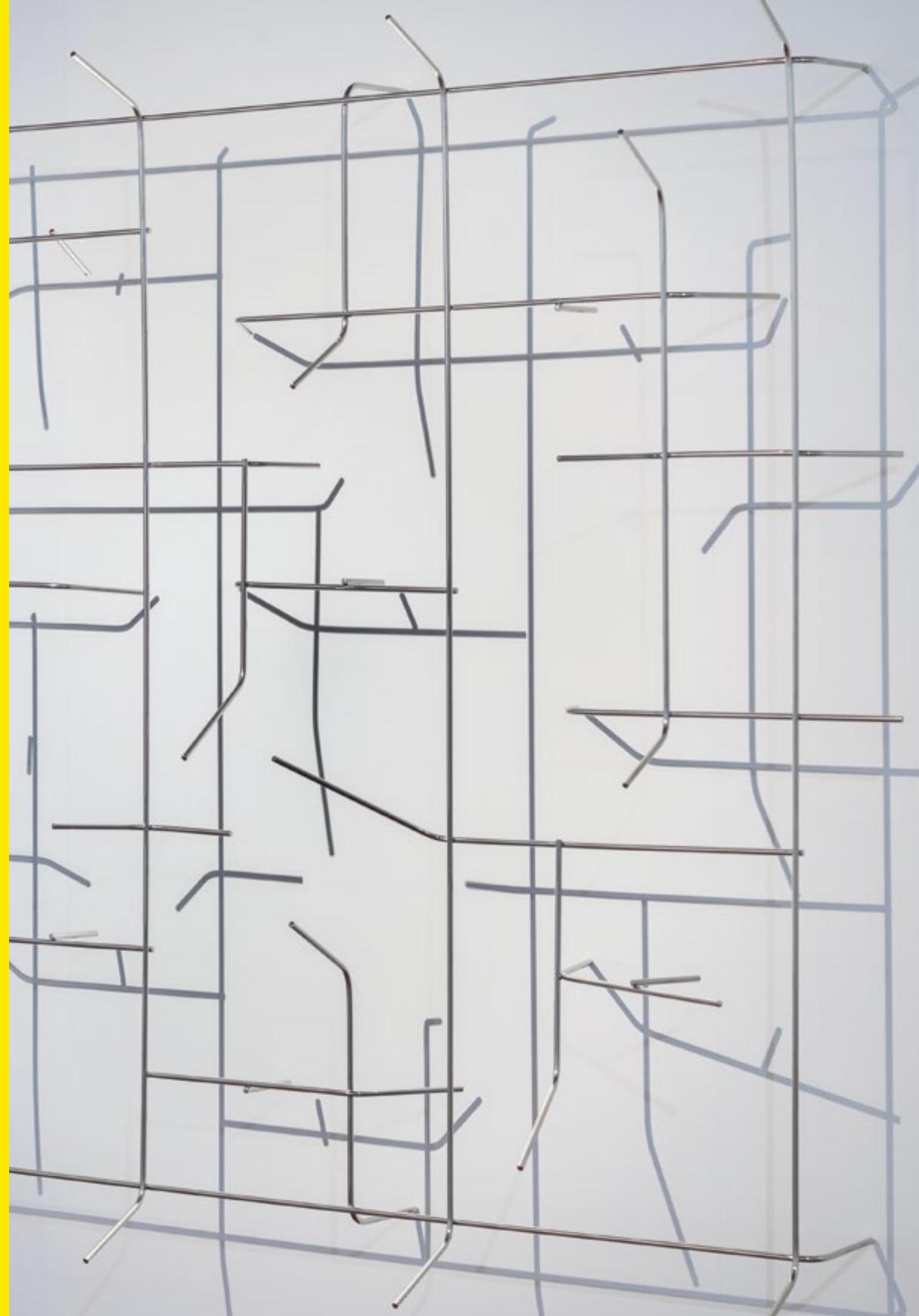
In addition, the idea of suspended time is evident in his work, which he achieves via geometric abstraction where pure forms take up the leading roles. His artworks evoke an abstract world, spaces of memory, fragments of memories, a tension between contemporaneity and the melancholy of memories. The idea of halted time remains in his work; an idea that necessarily forces the viewer to reflect.

322

¹MORAGUES, G., 2019: "Variaciones en la estructura interna", en *Ultima hora*, Palma: 27 d'octubre, 16.

BIBLIOGRAPHY

- BARRERO LÓPEZ, P., 2009, *La abstracción geométrica en España (Geometric abstraction in Spain), 1957-1969*, Madrid:
- BRIHUEGA, J., 1981, *Las vanguardias artísticas en España (The artistic avant-gardes in Spain) 1909-1936*, Madrid: Istmo.
- CHESTNUTS ALÉS, E., 1995, *Manuel Barbadillo. Obra modular (Modular work) 1964-1994*, Málaga: Picasso Foundation.
- DE LA TORRE, A. 2015, *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado (Reasoned catalogue)*, Madrid: Fundación Azcona.
- LÓPEZ JUAN, A. (coord.), 2006, *Homenaje a Eusebio Sempere: de la experiencia del centro de cálculo (1968-1972) al binomio arte y tecnología actual (Tribute to Eusebio Sempere: from the experience of the computing centre (1968-1972) to the binomial of art and current technology)*, Alicante: Fundación General de la Universidad de Alicante. (General Foundation of the University of Alicante)
- MORAGUES, G., 2019: "Variaciones en la estructura interna" ("Variations in the internal structure"), in *Última Hora*, Palma: 27 October, 16.
- Pablo Palazuelo, *Escritos y conversaciones*, 1998 (Pablo Palazuelo, Writings and conversations), 1998, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- RAMIREZ, P. 1998, *Eusebio Sempere. Una antología (An anthology) 1953-1981*(Alicante, Lonja de Pescado, 27 February - 5 April, 1998), Alicante, IVAM-Provincial Government (Diputación) of Alicante- Alicante City Council.



Oro. 2019

Escultura. Tècnica mixta // 157 x 180 x 140 cm

Rosalía Banet (Santiago de Compostela, 1972)

324





Matèria comestible i qüestions ecològiques. Sobre la comensalitat com a política del món

Johanna Caplliure

En 2016 Timothy Morton triava la figura helicoidal o bucle recursiu –tal com esgrimira Edgàr Morin– per a explicar la retorçadíssima situació planetària en la qual vivim a principis del segle XXI. Un “problema retorçat per al qual se’ns acaba el temps”.¹ Aquesta figura complexa, en permanent moviment i facetada en diferents cares fa de la nostra situació una paradoxa irresoluble. L’esbós de Morton anuncia com conviu la transició cap a una nova època de consciència ecològica, que posa fi a l’era de l’antropocè juntament amb la complexa reparació de l’escissió dicotòmica entre vida natural / vida cultural que és inextricable de l’existència humana. Perquè, com podríem erradicar el problema si en som part? I, com actuar si cada moviment executat té les seues conseqüències directes sobre Terra?

La pensadora Isabelle Stengers albira en la *cosmopolitique* una via d’activació de solucions a través de la responsabilitat, el compromís i l’anàlisi dels diferents punts de vista. Donna Haraway consolida el seu contacte simbiòtic amb les forces còtiques “seguint amb el problema”, construint *worlding* com a noves formes de vida sobre el nostre planeta. Terra és la nostra llar, la nostra font nutritiva i energètica. I, no obstant això, sense una revolució dels éssers que l’habitam mal auguri es planteja per a aquesta. Per això, és important comprendre la transversalitat del constructe de tal problema, com és de retorçada la “cinta de Moebius” de Morton o la qüestió integral que l’ecologia profunda proposa i, així, discernir com les raons ecològiques es fonen amb altres problemàtiques, que fan d’aquesta una qüestió quasi aporètica. Per això, també, és important compartir pràctiques activistes i artístiques que insten la població a observar el problema des de les seues diferents cares. Aquest és el cas de Rosalía Banet, que reuneix en els seus treballs una sensibilitat ecològica a través de l’aliment, el seu cultiu, el seu consum i les polítiques que l’envolten.

Al llarg del transcurs de deu anys va pintar uns éssers monstruosos, bicèfals,

bessons i siamesos que de manera cobejosa i góluda engolien els seus temors, desitjos, frustrations i esperances. En la seu relació directa amb el menjar connectaven amb un imaginari fruïtiu en què les natures mortes, seguint un estil pop de colors vius i formes edulcorades, es transformaven –a través dels seus protagonistes i els aliments sobre la taula (llàgrimes i sang envasades, pastissos com a mamelles i galletes amb ulls, hot dogs que són penis)– en un medi àcid i crític per a l'artista. Aquelles siameses góludes, així com la resta de companys d'aventures monstruosos, advertien de la profunda esquizofrènia del subjecte del capital: éssers no acceptats, anormals i d'identitat doble que emfatitzen el caràcter dual de la nostra existència. Aquestes pintures, objectes i primeres instal·lacions de Rosalía Banet, amb un major sentit narratiu que altres peces, van ser produïdes a començaments dels anys 2000 donant origen a la seua investigació sobre la comensalitat. Un terme que els últims anys està recobrant la importància d'antany com a lloc de contacte entre les relacions familiars, socials, econòmiques i polítiques al voltant de l'acte de menjar i la seua comunitat. Així, la taula transcendeix a un camp de forces on la crítica a la indústria

328 alimentària, les teories sobre els efectes psicosomàtics emparentats amb les "relacions emocionals" amb el menjar, la política de la *slow food vs fast food* i la dieta es col·loquen en primera línia d'actuació i anàlisi en els seus treballs. D'aquesta manera, Banet traça un eix on tres temes queden imbricats en les seues obres més recents: el cos i les seues malalties, el territori i l'aliment. Però, a més, aquests es dirigeixen cap a una missió: "una política ecològica de les coses" que reflexiona sobre els modes de producció i consum. "El menjar apareixerà com un actant que opera dins de i al costat d'éssers humans (...) i com un inductor-productor d'importants efectes socials".²

Aproximant-nos acuradament, podem observar com aquestes vies d'investigació han adquirit una altra dimensió en un salt cap a l'àmbit performatiu i instal·latiu en un altre ordre diferent de les seues obres anteriors que fan de l'acte de menjar una acció política, segons afirma la mateixa Banet en entrevistes i articles. Així *Or* (2017), peça pertanyent a la col·lecció de la Generalitat, se situa en aquest entramat entre el cos, l'aliment i el territori. *Or* és una instal·lació produïda amb materials sintètics que simula l'atresorament glutinós de bombons, pastissos, palmeres de pasta fullada i xocolate, galletes, maduixes, bescuitets o flams d'or. És a dir, una menja góluda que podria evocar-nos una divisa clàssica en paraules d'Hipòcrates i a un refrany popular: "deixa que el teu aliment siga la teua medecina i que la teua medecina

sigà el teu aliment" i "no és or tot el que lluu". Aquest banquet almivarat ens alerta sobre l'abús de productes alimentaris que, no sent nutrients, poden convertir-se en el pitjor dels verins per al cos humà. De fet, si seguim el llenguatge que empra la mateixa artista podem dir que *Or* s'identificaria amb la idea de pas d'un "paisatge comestible" a un "paisatge intern alterat". Els dos conceptes inscrits en d'altres dels seus treballs construirien un correlat directe amb aquesta peça. Fem referència a *Mukbang infinit* (2021) o a *S/T (intestins)* (2022), però també a *Banquet cremat* (2017). *Mukbang infinit* és un vídeo que remet al fenomen d'origen coreà del mateix nom, *mukbang*, de gran transcendència actualment per la seua difusió viral en xarxes socials. En l'acció de la peça, igual que en les gólfres originàries retransmeses, es presenta una taula plena d'aliments que són engolits per la comensal de manera compulsiva fins al cansament. L'acumulació de menjar, principalment *fast food*, es presenta com una muntanya, un "paisatge comestible" entre l'ingent apilament i la barreja dels residus ocasionats per l'ésser humà.

Tota una serralada de deixalles. Aquesta idea d'una natura morta desbordada per 329 la immundícia revela com la mateixa alimentació és nociva per al cos i el planeta. En aquest sentit, el paisatge s'estendria cap a una interioritat pertorbada. Cadenes muntanyoses d'entranyes, caramells de microbiota i motilitat peristáltica que en *S/T (intestins)* s'impulsen mostrant-nos els danys produïts al nostre segon cervell. Finalment, *Banquet cremat*, precedent d'*Or*, tant en els seus recursos materials com en la seua concepció, recolliria la idea de l'exuberant excés a través de la sublimitat dels banquets del baix Imperi romà, on el menjar ha quedat calcinat i el comensal ha mort; les parets del mural han pres tal catacumba en època clàssica. Tant *Banquet cremat* com *Or* són els *vanitas* de la nostra era on l'aliment confitrat per la toxicitat de les indústries alimentàries només deixa lloc a la dieta. En alguns llibres i assajos de nutrició s'apunta a l'origen grec de la paraula "dieta" amb l'expressió 'una manera de viure'. Aquesta idea activaria l'affirmació de la nostra artista, quasi fins a convertir-se en una divisa de la seua obra, "menjar és un acte polític". Com que les maneres de viure, les formes d'existència posen sobre la taula una acció radicalment política de com estar en el món.

¹ MORTON, T. 2016: *Dark Ecology*. Columbia University Press, p. 37.

² BENNETT, J. 2009: *Vibrant Matter*. Duke University Press, p. 39.

Materia comestible y cuestiones ecológicas. Sobre la comensalidad como política del mundo

Johanna Caplliure

En 2016 Timothy Morton escogía la figura helicoidal o bucle recursivo –tal y como esgrimiera Edgár Morin– para explicar la retorcidísima situación planetaria en la que vivimos a principios del s. XXI. Un “problema retorcido para el que se nos acaba el tiempo”¹. Esta figura compleja, en permanente movimiento y facetada en diferentes caras hace de nuestra situación una paradoja irresoluble. El bosquejo de Morton anuncia cómo conviven la transición hacia una nueva época de conciencia ecológica poniendo fin a la era del Antropoceno junto a la compleja reparación de la escisión dicotómica entre vida natural/ vida cultural que es inextricable a la existencia humana. Pues, ¿cómo podríamos erradicar el problema si somos parte de él? Y, ¿cómo actuar si cada movimiento ejecutado tiene sus consecuencias directas sobre Tierra?

330

La pensadora Isabelle Stengers vislumbra en la *cosmopolitique* una vía de activación de soluciones a través de la responsabilidad, el compromiso y el análisis de los diferentes puntos de vista. Donna Haraway consolida su contacto simbiótico con las fuerzas chtónicas “siguiendo con el problema”, construyendo *worlding* como nuevas formas de vida sobre nuestro planeta. Tierra es nuestro hogar, nuestra fuente nutricia y energética. Y, sin embargo, sin una revolución de los seres que la habitamos mal augurio se plantea para esta. Por ello, es importante comprender la transversalidad del constructo de tal problema, lo retorcida que es la “cinta de Moebius” de Morton o la cuestión integral que la ecología profunda propone y, así, discernir cómo las razones ecológicas se funden con otras problemáticas haciendo de esta una cuestión quasi aporética. Por eso, también, es importante compartir prácticas activistas y artísticas que instan a la población a observar el problema desde sus diferentes faces. Este es el caso de Rosalía Banet quien reúne en sus trabajos una sensibilidad ecológica a través del alimento, su cultivo, su consumo y las políticas que lo rodean.



A lo largo del transcurso de diez años pintó unos seres monstruosos, bicéfalos, gemelos y siameses que de forma codiciosa y glotona engullían sus temores, deseos, frustraciones y esperanzas. En su relación directa con la comida conectaban con un imaginario fruitivo donde los bodegones, siguiendo un estilo pop de colores vivos y formas edulcoradas, se transformaban –a través de sus protagonistas y los alimentos sobre la mesa (lágrimas y sangre enfrascadas, pasteles como senos y galletas con ojos, *hot dogs* que son penes)– en un medio ácido y crítico para la artista. Aquellas siamesas glotonas, así como el resto de compañeros de aventuras monstruosos, advertían de la profunda esquizofrenia del sujeto del capital: seres no aceptados, anormales y de identidad doble que enfatizan el carácter dual de nuestra existencia. Estas pinturas, objetos y primeras instalaciones de Rosalía Banet, con un mayor sentido narrativo que otras piezas, fueron producidas a comienzos de los años 2000 dando origen a su investigación sobre la comensalidad. Un término que en los últimos años está recobrando la importancia de antaño como lugar de contacto entre las relaciones familiares, sociales, económicas y políticas alrededor del acto de comer

332

y su comunidad. Así, la mesa trasciende a un campo de fuerzas donde la crítica a la industria alimentaria, las teorías sobre los efectos psicosomáticos emparentados con las “relaciones emocionales” con la comida, la política de la *slow food* vs *fast food* y la dieta se colocan en primera línea de actuación y análisis en sus trabajos. De esta manera, Banet traza un eje donde tres temas quedan imbricados en sus obras más recientes: el cuerpo y sus enfermedades, el territorio y el alimento. Pero, además, estos se dirigen hacia una misión: “una política ecológica de las cosas” que reflexiona sobre los modos de producción y consumo. “La comida aparecerá como un actante que opera dentro de y junto a seres humanos (...) y como un inductor-productor de importantes efectos sociales”².

Aproximándonos cuidadosamente podemos observar cómo estas vías de investigación han adquirido otra dimensión en un salto hacia lo performativo e instalativo en otro orden diferente a sus obras anteriores que hacen del acto de comer una acción política, según afirma la propia Banet en entrevistas y artículos. Así *Oro* (2017), pieza perteneciente a la colección de la Generalitat, se sitúa en ese entramado entre el cuerpo, el alimento y el territorio. *Oro* es una instalación producida con materiales sintéticos que simula el atesoramiento glutinoso de bombones, pasteles, palmeras de hojaldre y chocolate, galletas, fresas, bizcochitos o flanes de oro. Es decir,

un manjar glótón que podría evocarnos a una divisa clásica en palabras de Hipócrates y a un refrán popular: “deja que tu alimento sea tu medicina y que tu medicina sea tu alimento” y “no es oro todo lo que reluce”. Este banquete almibarado nos alerta sobre el abuso de productos alimenticios que no siendo nutrientes pueden convertirse en el peor de los venenos para el cuerpo humano. De hecho, si seguimos el lenguaje que emplea la propia artista podemos decir que *Oro* se identificaría con la idea de paso de un “paisaje comestible” a un “paisaje interno alterado”.

Ambos conceptos inscritos en otros de sus trabajos construirían un correlato directo con esta pieza. Hacemos referencia a *Mukbang infinito* (2021) o a *S/T (intestinos)* (2022), pero también a *Banquete quemado* (2017). *Mukbang infinito* es un video que remite al fenómeno de origen coreano del mismo nombre, *mukbang*, de gran trascendencia hoy día por su difusión viral en redes sociales. En la acción de la pieza, al igual que en las comilonas originarias retransmitidas, se presenta una mesa plena de alimentos que son englutiados por la comensal de forma compulsiva hasta el hartazgo. La acumulación de comida, principalmente *fast food*, se presenta como una montaña, un “paisaje comestible” entre el ingente acopio y el abigarramiento de los residuos ocasionados por el ser humano. Toda una cordillera de desechos. Esta idea de un bodegón desbordado por la inmundicia desvela cómo la propia alimentación es nociva para el cuerpo y el planeta. En este sentido el paisaje se extendería hacia una interioridad perturbada. Cadenas montañosas de entrañas, carámbanos de microbiota y motilidad peristáltica que en *S/T (intestinos)* se impulsan mostrándonos los daños producidos en nuestro segundo cerebro. Por último, *Banquete quemado*, precedente de *Oro* tanto en sus recursos materiales como en su concepción, recogería la idea del exuberante exceso a través de la sublimidad de los banquetes del Bajo Imperio Romano donde la comida ha quedado calcinada y el comensal ha muerto tomando las paredes del mural tal catacumba en época clásica. *Banquete quemado* como *Oro* son los *vanitas* de nuestra era donde el alimento confitado por la toxicidad de las industrias alimenticias solo deja lugar a la dieta. En algunos libros y ensayos de nutrición se apunta al origen griego de la palabra “dieta” bajo la expresión “una manera de vivir”. Esta idea activaría la afirmación de nuestra artista, casi hasta convertirse en una divisa de su obra, “comer es un acto político”. Puesto que las maneras de vivir, los modos de existencia ponen sobre la mesa una acción radicalmente política de cómo estar en el mundo.

333



¹MORTON, T. 2016: *Dark Ecology*, Columbia University Press, p. 37.

²BENNETT, J. 2009: *Vibrant Matter*, Duke University Press, p. 39.



Edible matter and ecological issues. On commensality as world policy

Johanna Capliure

In 2016, Timothy Morton chose the helical shape or recursive loop—just as Edgar Morin proposed it—to explain the extremely twisted planetary situation in which we are living at the start of the 21st century. A “twisted problem for which we are running out of time”¹. This complex shape, in permanent movement and faceted on different sides, makes our situation an unsolvable paradox. Morton’s picture describes how the transition to a new era of ecological awareness, ending the Anthropocene era, co-exists with the complex repair of the dichotomous split between natural life and cultural life that is inextricable from human existence. So, how can we eradicate the problem if we are a part of it? And how should we act if every movement made has direct consequences on Earth?

The thinker Isabelle Stengers glimpses in the *cosmopolitique* a way of activating solutions through responsibility, commitment and an analysis of different points of view. Donna Haraway establishes their symbiotic contact with chthonic forces by “following the problem,” constructing via *worlding* like new forms of life on our planet. Earth is our home, our source of nutrition and energy. And yet, without a revolution of the beings that inhabit it, a bad omen is arising for it. That is why it is important to understand the broad nature of the construct of such a problem, how twisted Morton’s “Moebius strip” is or the comprehensive issue that deep ecology poses and, thus, to discern how ecological reasons merge with other problems, making a quasi-aporetic issue out of it. For this reason, it is also important to share activist and artistic practices to urge the populace to observe the problem from its different sides. This is the case of Rosalía Banet, who brings to her works an ecological sensitivity through food, its cultivation, its consumption and the policies related to it.

Over ten years, she painted monstrous, two-headed Siamese twin beings that greedily and glutonously gobbled up their fears, desires, frustrations and hopes. In

their direct relationship with food, they connected with a fruitful imaginary world where still lifes, following a pop style of bright colours and sweetened forms, were transformed—through their protagonists and the food on the table (bottled tears and blood, cakes like breasts and biscuits with eyes, hot dogs that are penises)—into an acidic, critical medium for the artist. Those gluttonous Siamese twins, as well as the rest of their monstrous companions in adventures, warned of the deep schizophrenia in the matter of capital: non-accepted, abnormal beings with a two-fold identity that underline the dual nature of our existence. These paintings, objects and early installations by Rosalia Banet, with a greater narrative sense than other pieces, were produced in the early 2000s, giving rise to her research into commensality. It is a term that in recent years is regaining the importance it had in the past as a point of contact between family, social, economic and political relations regarding the act of eating and its community. Hence, the table transcends a field of forces where criticism of the food industry, theories about psychosomatic effects related to “emotional relationships” with food, the politics of slow food vs fast food, and the diet are all driven to the forefront of action and analysis in her work. Thus, Banet traces out a common thread where three topics are intertwined in her most recent artworks: the body and its illnesses, territory and food. Furthermore, these are aimed at a goal: “an ecological policy of things” that reflects on the ways of production and consumption. “Food will appear as an actant inside and alongside [...] human beings [...] and as an inducer-producer of salient social effects”².

Looking at the matter carefully, we can see how these avenues of research have acquired another dimension in a leap towards performance and installations in a different way from her previous works that make the act of eating a political action, according to Banet herself in interviews and articles. Hence, *Oro* (Gold, 2017), a piece belonging to the Generalitat's collection, is to be found in those workings between the body, food and territory. *Oro* is an installation made with synthetic materials that simulates the glutinous hoarding of chocolates, cakes, puff pastry and chocolate tarts, cookies, strawberries, biscuits and golden flans. In other words, a gluttonous delicacy that could evoke a classic motto in the words of Hippocrates and a popular saying: “let your food be your medicine and your medicine be your food” and “all that glitters is not gold”. This sweetened feast warns us of the abuse of food products which, not being nutrients, can turn into the worst of poisons

for the human body. In fact, if we follow the language used by the artist herself, we could say that *Oro* could be identified with the idea of shifting from an “edible landscape” to an “altered internal landscape”. Both concepts found in other works of hers could create a direct correlation with this piece. I am referring to *Mukbang infinito* (2021), *S/T (intestinos)* (2022), and *Banquete quemado* (*Burnt feast*, 2017). *Mukbang infinito* is a video recalling the phenomenon of Korean origin of the same name, *mukbang*, which is of great importance today, having gone viral in the social networks. In the action of the piece, as in the original broadcast feasts, a table full of food is shown that is compulsively gobbled up by the diner until she is full up. The accumulation of food, mainly fast food, is presented as a mountain, an “edible landscape” between the huge hoard and the jumble of waste caused by human beings. A whole mountain range of waste. This idea of a still life overflowing with filth indicates how food itself is harmful to the body and the planet. In this vein, the landscape could spread towards a disturbed interior nature. Mountain ranges of entrails, icicles of microbiota and peristaltic motility, which in *S/T (intestinos)* are driven by showing us the harm caused in our second brain. Finally, *Banquete quemado*, a forerunner of *Oro* in its material resources and its conception, takes up the idea of exuberant excess via the sublimity of the banquets of the Later Roman Empire where the food has been burnt and the diner has died, taking the walls of the mural like a catacomb in classical times. *Banquete quemado* and *Oro* are the *vanitas* of our era, where the food sugared by the toxicity of the food industries only leaves room for a diet. In some books and essays on nutrition, the Greek origin of the word “diet” is mentioned using the expression “a way of living”. This idea would activate our artist's affirmation, almost to the point of becoming a motto for her work, that “eating is a political act”, since the ways of living and modes of existence lay on the table a radically political activity of how to behave in the world.

¹ MORTON, T. 2016: *Dark Ecology*, Columbia University Press, p. 37.

² BENNETT, J. 2009: *Vibrant Matter*, Duke University Press, p. 39.

Evitables. 2010

Instal·lació // Mesures variables

Silvia Molinero Domingo (Jaén, 1973)

340





Evitables. Consciència crítica des de l'esfera pública

Aïda Antonino

La maternitat és una opció, almenys en certs països. En els que no, la maternitat és una obligació i, per tant, una fatalitat. Les dones moren durant l'embaràs, durant i després del part perquè no reben l'atenció mèdica necessària per a frenar hemorràgies o infeccions, previndre la preeclàmpsia o garantir l'avortament. Es tracta de complicacions conegeudes i amb protocols d'actuació fixats, però que no sempre reben. La solució no està per inventar, no és inassolible. Es tracta de garantir l'accés a la sanitat universal, de facultar personal sanitari, de proporcionar infraestructures i instrumental. De fer valdre la vida de la meitat de la població a la qual s'exigeix, per imposició patriarcal, que s'entregue a la seua raó de ser pel mer fet de posseir un úter. Amb tot, les dones que s'enfronten a la maternitat poden morir. Hi ha maternitats privilegiades i maternitats funestes. Com també existeixen els països desenvolupats i els –mal anomenats– països en vies de desenvolupament. En els segons com més risc d'embaràs, més risc de mort. Encara que, al remat, en tots els llocs en què es prohibeix l'avortament i no es garanteix la maternitat, les dones són una vegada més defenestrades del sistema i, per tant, de l'interès general. Quant costa la nostra vida? Som d'un sol ús? Per què sistemàticament es menystenen els nostres drets humans fonamentals?

Ja en 2005 l'artista Silvia Molinero Domingo abordava la desigualtat de la salut maternal en el projecte *Evitables*. Encara que en 2022 aquest continua sent un problema de flagrant actualitat convertit en arma política llancívola, per descomptat contra les dones, fins al punt de ser necessària la seua inclusió en l'àgenda d'acció global a través de l'*Estratègia mundial per a la salut de la dona, l'infant i l'adolescent 2016-2030*. D'aquí l'actualitat d'*Evitables* presentada en l'exposició col·lectiva *Desitjos. Promeses. Realitats. 8 objectius* en el deixant dels Objectius de Desenvolupament Sostenible, ODS, promoguts per l'ONU en 2000 i que, entre altres

343

ítems, aspirava en 2015 a reduir en tres quartes parts la mortalitat materna.

L'obra de Moliner té agitació social i denúncia política, ja que s'insereix en l'espai públic des del qual fomenta la consciència crítica. Com si d'una llança al centre de la diana es tractara, l'artista es dirigeix sense vacil·lacions a la problemàtica dels contextos en què intervé, com ja fera en 2008 amb l'obra *Amb alguna dificultat*, en la qual es va submergir en la dificultat d'un col·lectiu, en aquest cas, el dels treballadors de la cultura. És partícip de l'acció veïnal com va succeir davant l'amenaça del Cabanyal-Canyamelar, barri de la ciutat de València en perill pels plans urbanístics de l'Administració consistorial de finals dels anys noranta i principis dels anys dos mil. En aquest cas, l'artista va desenvolupar expressament *Equip Salvem El Cabanyal*, 2005-2013, i *Brodat l'Ordre Ministerial CUL/ 3631/2009 de 29 de desembre per al seu compliment*, 2015-2019, aquests projectes van requerir la participació ciutadana prolongada en el temps. I és que la concepció de l'art de Moliner implica buscar l'associació de les persones espectadores per a, precisament, dotar-les de capacitat d'obrar, deixar de ser subjectes passius i decidir, proclamar i intervindre des de l'esfera pública, bé portant una samarreta com succeïra en *Ferides*, 2008, en què l'artista oferia l'opció a la persona portadora de mostrar o no el lema inscrit en la peça. O ser les executants de la pròpia obra com succeïa en *Teixint converses*, 2017-actualitat.

344

Ja des dels seus inicis Moliner ha demostrat interès per transcendir l'espai expositiu i arribar a l'esfera pública com es constata en *Hui no sé qué posar-me*, 2004-2005. Per a això se serveix de peces i objectes dús quotidià i per això, en lliure moviment, com les samarretes de cotó *Ferides i secrets de butxaca*, 2012. O els fulards portadors en *Evitables*. En aquest últim projecte l'artista compon una sèrie de dotze teles amb sengles inscripcions a manera d'emblemes que posen de manifest la inequitat de la salut maternal, que depén de la procedència de la dona embarassada i del lloc on aquesta desenvolupa la seua gestació. Moliner presenta les teles com a artefacte accompanyades d'una sèrie de fotografies que mostren la seua funció. Es tracta de recreacions en què dones porten els seus bebés en actitud relaxada, fora de perill. A aquestes dones-mare se'ls pressuposa privilegiades en poder situar-se vives davant de l'objectiu de Moliner, encara que les inscripcions de les teles denuncien que això no sempre és així. "Les causes mèdiques de les defuncions maternes són similars a tot el món. Una de cada 22 dones mor per complicacions tractables de l'embaràs a

l'Àfrica subsahariana, mentre que 1 de cada 7.300 mor en regions desenvolupades. Els drets humans comprenen l'accés de les dones a serveis que garantisquen un embaràs i un part sense riscos. La mortalitat materna no és només un conflicte femení, afecta més sectors socials". Són algunes de les evidències que Moliner subratlla, recorda i perpetua en la memòria col·lectiva. Explica l'artista que per a un estat adequat de l'embaràs són fonamentals l'assistència sanitària, el control de la natalitat, la planificació familiar, l'accés als mètodes anticonceptius i la lliure decisió de ser o no ser mare, suposòsits als quals milers de dones hui dia encara no tenen accés.

En paraules de Josep L. Barona, "la salut és el principal indicador de desenvolupament humà i per això l'excés de malalties, la mortalitat evitable, és un factor de degradació de la dignitat humana que reflecteix la falta de desenvolupament social i l'absència de les condicions necessàries per a realitzar-se com a persona (1)". La salut, com un dels eixos, si no el més important i bàsic de la humanitat, està en perill. L'embaràs, el part i la maternitat han sigut i continuen sent un risc per a la dona, i més quan es troba subordinada a l'home, és convertida en mercaderia de canvi entre homes, els seus amos, i la maternitat és la seua esclavitud i principal risc de mort, com succeeix en molts llocs d'Occident, apunta Barona.

345

Hi ha una evidència òbvia: les dones moren a conseqüència del seu embaràs. L'embaràs en si no és una opció per a moltes dones, sinó una imposició, un deure, la seua raó de ser en societat. Els homes tenen el dret. Les dones tenen l'obligació. Els primers de gaudir de la seua sexualitat. Les segones de complir amb la funció de l'aparell reproductiu amb què està dotat el seu cos. La mortalitat és un risc intrínsec a la seua condició de dona. En altres paraules, la maternitat com a privilegi i alhora càstig.

Silvia Molinero ha construït la seua trajectòria artística en el vèrtex de l'acció social evidenciant el poder de denúncia de l'art com a eina per al foment del judici crític i el pensament autònom des de la col·lectivitat.

FONTS

- 1.PÉREZ PONT, J.L. (COM.) 2009: Deseos. Promesas. Realidades. 8 objetivos. [Catàleg exposició] Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat.
- 2.<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/maternal-mortality> [Consulta: 28-VI-2022]
- 3.<https://www.paho.org/es/temas/salud-materna> [Consulta: 28-VI-2022]
- 4.<https://www.medicosdelmundo.org/actualidad-y-publicaciones/noticias/todas-las-mujeres-tienen-derecho-decidir-sobre-su-cuerpo> [Consulta: 28-VI-2022]



Evitables. Conciencia crítica desde la esfera pública.

Aïda Antonino

La maternidad es una opción, al menos en ciertos países. En los que no, la maternidad es una obligación y por ende una fatalidad. Las mujeres mueren durante el embarazo, durante el parto y tras él porque no reciben la atención médica necesaria para frenar hemorragias o infecciones, prevenir la preeclampsia o garantizar el aborto. Se trata de complicaciones conocidas y con unos protocolos de actuación fijados, pero que no siempre reciben. La solución no está por inventar, no es inalcanzable. Se trata de garantizar el acceso a la sanidad universal, de facultar a personal sanitario, de proporcionar infraestructuras e instrumental. De poner en valor la vida de la mitad de la población a la que se le exige, por imposición patriarcal, que se entregue a su razón de ser por el mero hecho de poseer un útero. Con todo, las mujeres que se enfrentan a la maternidad pueden morir.

Hay maternidades privilegiadas y maternidades funestas. Como también existen los países desarrollados y los –mal llamados– países en aras de desarrollo. En los segundos a mayor riesgo de embarazo, mayor riesgo de muerte. Aunque a fin de cuentas en todos los lugares en que se prohíbe el aborto y no se garantiza la maternidad, las mujeres son una vez más defenestradas del sistema y por ende, del interés general. ¿Cuánto cuesta nuestra vida? ¿Somos desecharables? ¿Por qué sistemáticamente se menoscaban nuestros derechos humanos fundamentales?

Ya en 2005 la artista Silvia Molinero Domingo abordaba la desigualdad de la salud maternal en el proyecto *Evitables*. Aunque en 2022 este sigue siendo un problema de flagrante actualidad convertido en arma política arrojadiza, por supuesto contra las mujeres, hasta el punto de ser necesaria su inclusión en la agenda de acción global a través de la *Estrategia mundial para la salud de la mujer, el niño y el adolescente 2016–2030*. De ahí la actualidad de *Evitables* presentada en la exposición colectiva *Deseos. Promesas. Realidades. 8 objetivos en la estela de los Objetivos de Desarrollo*

Sostenible, ODS, promovidos por la ONU en el 2000 y que entre otros ítems aspiraba para 2015 a reducir en tres cuartas partes la mortalidad materna.

La obra de Molinero tiene de agitación social y de denuncia política por cuanto se inserta en el espacio público desde el que fomenta la conciencia crítica. Como si de una lanza en el centro de la diana se tratase, la artista se dirige sin vacilaciones a la problemática de los contextos en que interviene, como ya hiciese en 2008 bajo la obra *Con alguna dificultad*, en la cual se sumergió en la dificultad de un colectivo, en este caso, el de los trabajadores de la cultura. Es partícipe de la acción vecinal como sucedió ante la amenaza de El Cabanyal-Canyamelar, barrio de la ciudad de Valencia en peligro por los planes urbanísticos de la administración consistorial de finales de los años noventa y principios de los años dos mil. En este caso la artista desarrolló ex profeso *Equip Salvem El Cabanyal*, 2005–2013, y *Bordando la Orden Ministerial CUL/3631/2009 de 29 de diciembre para su cumplimiento*, 2015–2019, estos proyectos requirieron de la participación ciudadana prolongada en el tiempo. Y es que la concepción del arte de Molinero pasa por buscar la asociación de las personas espectadoras para, precisamente, dotarlas de capacidad de obrar, dejar de ser sujetos pasivos y decidir, proclamar e intervenir desde la esfera pública, bien portando una camiseta como sucediese en *Heridas*, 2008, en que la artista ofrecía la opción a la persona portadora de mostrar o no el lema inscrito en la prenda. O ser las ejecutantes de la propia obra como sucedía en *Tejiendo conversaciones*, 2017–actualidad.

349

Ya desde sus inicios Molinero ha demostrado interés por trascender el espacio expositivo y alcanzar la esfera pública como se constata en *Hoy no sé qué ponerme*, 2004–2005. Para lo cual se sirve de prendas y objetos de uso cotidiano y por ello, en libre movimiento, como las camisetas de algodón *Heridas y secretos de bolsillo*, 2012. O los fulares porteadores en *Evitables*. En este último proyecto la artista compone una serie de doce telas con sendas inscripciones a modo de emblemas que ponen de manifiesto la inequidad de la salud maternal, la cual depende de la procedencia de la mujer embarazada y del lugar en el que esta desarrolle su gestación. Molinero presenta las telas como artilugio acompañadas de una serie de fotografías que muestran su función. Se trata de recreaciones en que mujeres portean a sus bebés en actitud relajada, a salvo. A estas mujeres-madre se las presupone privilegiadas al poder situarse vivas frente al objetivo de Molinero, aunque las inscripciones de las telas denuncian que esto no siempre es así. "Las causas médicas de las defunciones

maternas son similares en todo el mundo. Una de cada 22 mujeres muere por complicaciones tratables del embarazo en el África Subsahariana, mientras que 1 de cada 7.300 fallece en regiones desarrolladas. Los derechos humanos comprenden el acceso de las mujeres a servicios que garanticen un embarazo y un parto sin riesgos. La mortalidad materna no es sólo un conflicto femenino, afecta a más sectores sociales". Son algunas de las evidencias que Molinero subraya, recuerda y perpetua en la memoria colectiva. Explica la artista que para un estado adecuado del embarazo son fundamentales la asistencia sanitaria, el control de la natalidad, la planificación familiar, el acceso a los métodos anticonceptivos y la libre decisión de ser o no ser madre, supuestos a los que miles de mujeres hoy en día todavía no tienen acceso.

En palabras de Josep L. Barona, "la salud es el principal indicador de desarrollo humano y por eso el exceso de enfermedades, la mortalidad evitable, es un factor de degradación de la dignidad humana que refleja la falta de desarrollo social y la ausencia de las condiciones necesarias para realizarse como persona (1)". La salud, como uno de los ejes cuantos no el más importante y básico de la humanidad, está en peligro. El embarazo, el parto y la maternidad han sido y siguen siendo un riesgo para la mujer, y más cuando se encuentra subordinada al varón, es convertida en mercancía de cambio entre varones, sus dueños, y la maternidad es su esclavitud y principal riesgo de muerte, como sucede en muchos lugares de occidente, apunta Barona.

350

Existe una evidencia obvia: las mujeres mueren a consecuencia de su embarazo. El embarazo en sí no es una opción para muchas mujeres sino una imposición, un deber, su razón de ser en sociedad. Los hombres tienen derecho. Las mujeres tienen obligación. Los primeros a disfrutar de su sexualidad. Las segundas a cumplir con la función del aparato reproductivo con que está dotado su cuerpo. La mortalidad es un riesgo intrínseco a su condición de mujer. En otras palabras, la maternidad como privilegio y a la vez castigo.

Silvia Molinero ha construido su trayectoria artística en el vértice de la acción social evidenciando el poder de denuncia del arte como herramienta para el fomento del juicio crítico y el pensamiento autónomo desde la colectividad.



FUENTES

- 1.PÉREZ PONT, J.L. (COM.) 2009: Deseos. Promesas. Realidades. 8 objetivos. [Catálogo exposición] Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat.
- 2.<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/maternal-mortality> [Consulta: 28-VI-2022]
- 3.<https://www.paho.org/es/temas/salud-materna> [Consulta: 28-VI-2022]
- 4.<https://www.medicosdelmundo.org/actualidad-y-publicaciones/noticias/todas-las-mujeres-tienen-derecho-decidir-sobre-su-cuerpo> [Consulta: 28-VI-2022]



Avoidable. Critical awareness through the public sphere.

Aïda Antonino

Motherhood is an option, at least in certain countries. In those where it isn't, motherhood is an obligation and as a result a fatality. Women die during pregnancy, when giving birth and afterwards because they do not get the necessary medical care to stop bleeding or infections, prevent preeclampsia or ensure an abortion. These are well-known complications with established guidelines to act on them, but which are not always given. The solution is not something yet to be invented; it is not unattainable. It involves guaranteeing access to universal healthcare,

353 empowering healthcare staff and providing infrastructure and instruments; valuing the life of the half of the population that is required through patriarchal imposition to surrender to their *raison d'être* due to the mere fact of having a uterus. Owing to all of this, women facing motherhood can die.

There are privileged motherhoods and fatal motherhoods, just as there are also developed countries and the misnamed developing countries. In the latter, a higher risk of pregnancy means a higher risk of death. In the end, anywhere that abortion is forbidden and motherhood is not guaranteed, women are once again ejected from the system and therefore from general interest. How much does our life cost? Are we disposable? Why are our fundamental human rights systematically undermined?

Back in 2005 the artist Silvia Molinero Domingo was already addressing the inequality of maternal health in the project *Avoidable*. Nevertheless, in 2022 this is still a flagrantly newsworthy problem that has been turned into a political weapon, of course against women, to the point where it is necessary to include it in the global action agenda through the *Global strategy for women's, children's and adolescents' health 2016–2030*. Hence the current relevance of *Avoidable* presented in the collective exhibition *Deseos. Promesas. Realidades. 8 objetivos (Wishes. Promises. Realities. 8 goals)* in the wake of the Sustainable Development Goals.

SDGs, promoted by the UN in 2000 and which, among other items, aspired to reduce maternal mortality by three quarters by 2015.

Molinero's work contains social agitation and political denunciation insofar as it is placed in the public space through which it fosters critical awareness. Like a spear in the bullseye of the target, the artist does not hesitate to address the problems of the contexts in which she works, as she did in 2008 with the artwork *Con alguna dificultad* (*With some difficulty*), in which she immersed herself in the difficulty of a collective, in this case, one of cultural workers. She takes part in neighbourhood action, as occurred when faced with the threat to El Cabanyal-Canyamelar, a district in the city of Valencia endangered by the urban plans of the city council administration in the late 1990s and early 2000s. In this case, the artist expressly created the *Equip Salvem El Cabanyal* (*Save El Cabanyal Team*), 2005–2013, and *Embroidering Ministerial Order CUL /3631/2009 of 29 December for compliance with it*, 2015–2019, both of these projects requiring prolonged participation from citizens over time. And the fact is that Molinero's conception of art involves seeking

354 association from onlookers precisely in order to endow them with the ability to act, to no longer be passive subjects but to decide, proclaim and intervene through the public sphere, whether that means wearing a t-shirt as happened in *Heridas* (*Wounds*), 2008, in which the artist offered the wearer the option of showing the motto inscribed on the garment or not, or if it is the creators of the work itself, as happened with *Tejiendo conversaciones* (*Weaving conversations*), 2017–today.

Since her beginnings, Molinero has shown an interest in transcending the exhibition space and reaching the public sphere, as can be seen in *Hoy no sé qué ponerme* (*Today I don't know what to put on*), 2004–2005, for which she uses garments and objects that are of everyday use and thus in free movement, such as the cotton t-shirts for *Heridas y secretos de bolsillo* (*Wounds and pocket secrets*), 2012, or the baby slings in *Evitables* (*Avoidable*). In this latest project, the artist has composed a series of twelve fabrics with two inscriptions as emblems to highlight the inequity of maternal healthcare, which depends on the pregnant woman's place of origin and where her gestation takes place. Molinero presents the fabrics as a contraption accompanied by a series of photographs showing how they work. These are recreations in which women are carrying their babies in a relaxed, safeguarded attitude. These women-mothers are presumed to be privileged in order to be able to

pose alive in front of Molinero's lens, though the inscriptions on the cloth denounce that this is not always the case. "The medical causes of maternal deaths are similar all over the world. One out of 22 women die from treatable pregnancy complications in Sub-Saharan Africa, whereas 1 in 7,300 die in developed regions. Human rights include women's access to services that ensure safe pregnancy and childbirth. Maternal mortality is not just a female conflict; it affects other social sectors." These are some of the forms of proof that Molinero underlines, recalls and perpetuates in collective memory. The artist explains that healthcare, birth control, family planning, access to contraceptive methods and the freedom to decide to be a mother or not are all essential to be in a suitable state of pregnancy. Yet they are situations which thousands of women today still they have no access to.

In the words of Josep L. Barona, "Health is the main indicator of human development and therefore an excess of diseases and avoidable mortality is a factor indicating a degradation of human dignity that reflects a lack of social development and the absence of the necessary conditions to fulfil oneself as a person (1)".

355 Healthcare, one of the most important and basic foundations of humanity, is in danger. Pregnancy, childbirth and motherhood have been and continue to be a risk for women. This is even more so when they are subordinated to men, turned into goods to be exchanged between men, their owners, with motherhood meaning their slavery and main risk of death, as happens in many places in the West, says Barona.

There is clear evidence: women die as a result of their pregnancy. Pregnancy itself is not an option for many women but an imposition, a duty, their *raison d'être* in society. Men have rights. Women have a duty. The former have rights to enjoy their sexuality. The latter have a duty to comply with the purpose of the reproductive apparatus with which their body is endowed. Mortality is an intrinsic risk in their condition as women. In other words, it is motherhood as a privilege and at the same time as a punishment.

Silvia Molinero has built her artistic career at the apex of social action, demonstrating the power of art for indictment, as a tool for encouraging critical judgement and independent thought through the community.

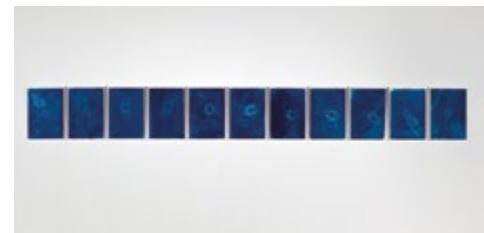


SOURCES

- 1.PÉREZ PONT, J.L. (COM.) 2009: *Deseos. Promesas. Realidades. 8 objetivos.* [Exhibition catalogue] Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat. (Valencia Museum of Illustration and Modernity)
- 2.<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/maternal-mortality> [Consulta: 28-VI-2022]
- 3.<https://www.paho.org/es/temas/salud-materna> [Consulta: 28-VI-2022]
- 4.<https://www.medicosdelmundo.org/actualidad-y-publicaciones/noticias/todas-las-mujeres-tienen-derecho-decidir-sobre-su-cuerpo> [See: 28-VI-2022]



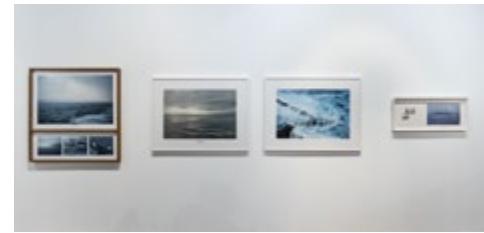
Núm. Inv. 144091
Carmen Ballester
Llit mari



Núm. Inv. 144093
Clara Sánchez Sala
L'ombra es mida de la llum i la vida



Núm. Inv. 144098
Eduardo Infante
Lieder. Flores y centellas



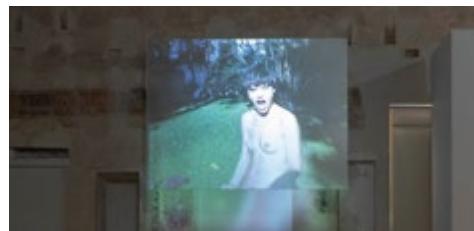
Núm. Inv. 144105
Geles Mit
La noche ártica



Núm. Inv. 144122
Joan Sebastián
*Ventilador (tercer movimiento)
i Ventilador (cuarto movimiento)*



Núm. Inv. 144137
Manuel Saéz
Dios lo ve (7); Dios lo ve (8); Dios lo ve (9)



Núm. Inv. 144270
María Llopis
La bestia / El strip-tease de mi abuela



Núm. Inv. 144269
María Dolores Mulá
Salinas Rosa



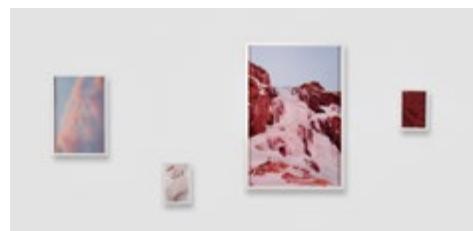
Núm. Inv. 144271
María Zárraga
Únicas y colgadas



Núm. Inv. 144335
Pamen Pereira
La mujer del agua sigue cantando



Núm. Inv. 144336
Pascual Arnal
*Las prisas / La culpa / Tercer movimiento /
El banquete / La luna*



Núm. Inv. 144337
Paula Prats
*Colored landscape / Sunset over rocks II /
Summer sky / Pale hands*



Núm. Inv. 144343
Perceval Graells
La pell es pot cosir i el cor no



Núm. Inv. 144344
Raúl Belinchón
Muros de pizarra



Núm. Inv. 144345
Rebeca Plana
La força de la natura



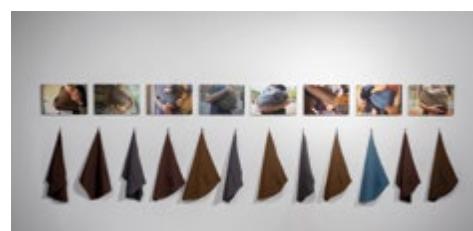
Núm. Inv. 144346
Ricardo Cases
El porqué de las naranjas



Núm. Inv. 144347
Robert Ferrer i Martorell
Modulaciones



Núm. Inv. 144348
Rosalía Banet
Oro



Núm. Inv. 144349
Silvia Molinero Domínguez
Evitables

**CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

Presidenta

Raquel Tamarit Iranzo
Consellera d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot

President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual

Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García

President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos

President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell

Representant del Consell Valencià de Cultura

Mª Carmen Amoraga Toledo

Directora General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport i Presidenta de la Comissió Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretària

Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

**CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Cap d'Unitat de Coordinació de l'Àrea Expositiva

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions

Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Cap d'Unitat Coordinació Museística

Inmaculada Monfort Martín

Cap de Suport Gestió Publicacions

Carmen Claudia Hernández Pérez

Administració

Nicolás S. Bugeda Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava
Ana Viña Sanchis

Tècnics Programa EPRIEX

Sara Cortés Ferri
Ana María Montaña Zanón
Graciela Nácher Martínez
Israel Pérez Gil
Fátima López Montesinos
Nathaniel Sola Rubio

Administratius Programa EPRIEX

Nerea Boscá Castelló
Génésis Giménez Calaforra
Ioana Lucaci

EXPOSICIÓ**Organització**

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Direcció

José Luis Pérez Pont

Artistes participants

Carmen Ballester

Clara Sánchez Sala

Eduardo Infante

Geles Mit

Joan Sebastián

Manuel Sáez

María Llopis

María Dolores Mulá

Maria Zárraga

Pamen Pereira

Pascual Arnal

Paula Prats

Perceval Graells

Raúl Belinchón

Rebeca Plana

Ricardo Cases

Robert Ferrer i Martorell

Rosalía Banet

Silvia Molinero Domingo

Coordinació tècnica

Lucía González

Assistència coordinació tècnica

Sara Méndez

Nathaniel Sola

Disseny gràfic

Juárez Casanova estudi

Disseny i direcció de muntatge

La f@ctoria_innovació i disseny

Muntatge

JoseArte

Assegurances

Hiscox

CATÀLEG**Textes**

Aïda Antonino

Álvaro de los Ángeles

Amparo Zacarés

Enric Mira

Ester Alba

Irene Ballester

Irene Gras

Isabel Tejeda

Johanna Caplliure

Josep Montesinos

María Marco

Marisol Salanova

Paloma Palau

Pilar Tebar

Rafael Gil

Ricard Silvestre

Román de la Calle

Rosa María Castells

Silvia Tena

Coordinació catàleg

Lucía González

Fotografia

Juan Peiró

David Zarzoso (179, 186)

Pamen Pereira (203)

Pascual Arnal (211, 216, 218)

Paula Prats (226)

Ricardo Cases (290, 295, 298, 302)

Silvia Molinero (342, 352, 356)

Traducció al valencià

Maria Delfina Lloret Galiana

Traducció anglesa

Gary Smith

Disseny i maquetació

Juárez Casanova estudi

Impressió i enquadrernació

Martin Impresores

Les obres d'aquesta exposició van ser adquirides per la Conselleria de Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana en 2021, con a resultat de la selecció duta a terme per un grup d'experts en art contemporani integrat per Ester Alba Pagán, Román de la Calle, Rosa María Castells González, Nuria Enguita Mayo, Irene Gras Cruz, María Marco Such, Josep Montesinos i Martínez, Paloma Palau Pellicer, José Luis Pérez Pont, Ricard Silvestre Vañó i Pilar Tebar Martínez.

© dels textos: els autors

© de les imatges: els propietaris i/o depositaris

© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2022

ISBN: 978-84-482-6746-9

Depòsit Legal: V-2834-2022

