

c

b

n

Revista de Estética y
Arte Contemporáneo

Número 5



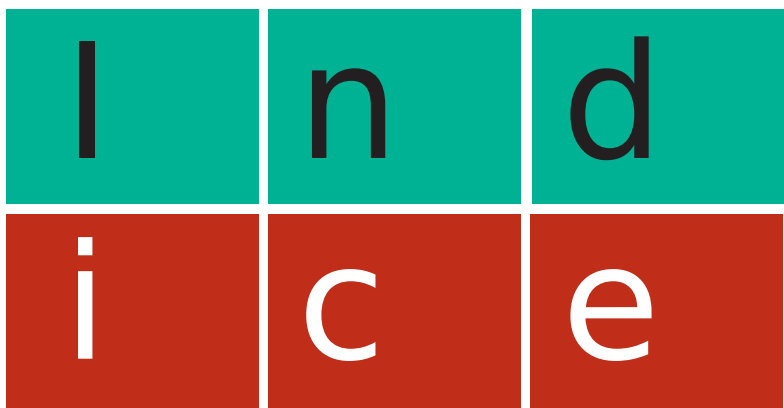
c

b

n

Revista de Estética y Arte Contemporáneo





Editorial	7
Coll Blanc, cinco años de experiencias contemporáneas <i>Elena Pérez Elena</i>	8
Stefan Calarasanu. Sonidos de la escultura rumana <i>Begoña Fernández Cabaleiro</i>	22
Luces de neón <i>María Novas Ferradás y Sofía Paleo Mosquera</i>	32
Poeticidad en el arte. La experiencia de Mar Arza <i>Irene Gras Cruz</i>	40
Arte censurado en el País Valencià. Un itinerario por algunos casos de nuestro vigilado siglo XXI <i>Ricard Silvestre</i>	50
Homa Arkani: la poética de los espacios <i>Nieves Alberola Crespo</i>	60
Del dolor que quedó preso en las cárceles del goce: Nth Screen, las estampas de Narciso Echeverría y la otra digitalidad <i>José Antonio Palao Errando</i>	70
Arte y territorio: fronteras e intersticios <i>Mauricio Vera Sánchez</i>	82
Post-fractales <i>Antoni Albalat</i>	94

coll blanc

nº 5, diciembre 2013

Editora/Directora:

Rosalía Torrent

Promoción y dirección técnica:

Mariano Poyatos

Consejo de redacción:

Juncal Caballero Guiral,
Aurélien Demars,
Joan Manuel Marín,
Carmen Ochoa Bravo,
Carmen Senabre Llabata.

Consejo asesor:

Carmen Lidón Beltrán,
Antonio Crespo Massieu,
Carmen Gracia,
Ciprian Vălcan,
Amparo Zacarés Pamblanco.

Imagen de portada:

Mariano Poyatos y Pepe Beas, *El beso del agua*, 2001.

Diseño y maquetación:

Joan Callergues

Fotomecánica e Impresión:

Llar Digital

Printed in Spain

Depósito legal: CS-275-2008

ISSN: 1888-9719

Pide tu ejemplar en:

cbn@collblanc.es

EDITORIAL

Ya han pasado cinco años desde que se gestara el proyecto Coll Blanc. Este número de CBN inicia sus páginas con un recorrido por las exposiciones y actividades que han tenido lugar en la galería a lo largo de este espacio temporal. Nombres muy conocidos y otros que se están abriendo ahora camino en el mundo del arte, han pasado por esta inusual sala dirigida por Mariano Poyatos. Todos, sin embargo, tienen en común su calidad y ese sentimiento diferenciador que solicita Poyatos. Pasado un tiempo más que prudencial para hacer un balance, éste no puede ser sino positivo, a pesar de los tiempos difíciles de los que ya hablábamos en la anterior editorial de la revista. Junto a la necesaria referencia al contexto Coll Blanc, de nuevo la revista se ocupa de mirar hacia más allá de nuestro país, bien sea a través de la obra del escultor rumano Stefan Calarasanu (fallecido cuando se ultimaba el artículo a él dedicado), o de artistas que de algún modo hablan sobre las distancias y el límite. Recientemente los discursos sobre las fronteras han reavivado su actualidad. Esos lugares que en realidad no existen, entelequias en el espacio, cobran vida con cada una de las que se pierde en ríos o alambradas. De los cruces de caminos, del aquí y del allá, también se habla en el artículo que tiene como eje la frontera mexicana. Por su parte, la referencia a la iraní Homa Arkani, supone la contribución de este número tanto a un arte desconocido en España como a los discursos de género, a los que siempre dedicamos un espacio desde estas páginas.

El texto *Luces de neón* representa aquí las manifestaciones de esa estética multiplicada en nuestros extrarradios de los clubes llamados de alterne, imágenes de lo desafortunadamente popular, formas y fórmulas de una ornamentación fallida. Las manifestaciones visuales de nuestra contemporaneidad deben entenderse también desde lo anodino o incluso lo decididamente feo; al fin y al cabo fue el siglo XX quien glorificó esta categoría estética, siendo nosotros sus hijos y herederos. Quizá la censura, que también ocupa un lugar en estas páginas (porque impensablemente tiene un lugar más que visible en la sociedad actual) busca ampararse en el feísmo para defender sus manifestos. Para los censores, aquello que es rechazable desde su peculiar punto de vista (lo que les puede perjudicar en sus intereses) se vuelve para ellos susceptible de ser eliminado, feo.

Pero la belleza (o al menos ciertas expresiones de orden que la acompañan) sigue existiendo como objetivo artístico, y así no podemos por menos que recoger parte de ellas con poéticas como la de Mar Arza o con las oníricas formulaciones que nos presta Narciso Echeverría. A este grabador de lo concienzudo a conciencia, le acompañan sin embargo –en la paradoja que tanto nos atrae– imágenes de momentos fotográficos captados por el móvil. Toda una declaración de nuestro tiempo. Como lo son los poemas post-fractales con los que en esta ocasión cerramos *CBN*.

Rosalía Torrent



Coll Blanc: el inicio de la aventura. Noviembre de 2008. Exposición de Pepe Beas.

COLL

BLANC

CINCO AÑOS DE EXPERIENCIAS CONTEMPORÁNEAS

Elena Pérez Elena
Universitat Jaume I de Castellón

Es extraordinario comprobar cómo las personas somos capaces de recordar con tantísima claridad los momentos que nos han causado una fuerte emoción. Nuestros más profundos recuerdos son los que están cargados de sentimientos y que todavía albergan esa chispa, esa magia, que algo o alguien nos causó en el pasado.

Para mí, uno de los recuerdos que ha logrado vencer la batalla al tiempo está directamente relacionado con el arte. Siendo todavía una niña, éste ya me provocaba fascinación y yo, a falta de cámara fotográfica, papel y lápiz en mano, recorría de arriba a abajo el Museu de Belles Arts de Castelló intentando plasmar en mis dibujos las obras que más me conmovían y que intentaba llevarme a casa en las páginas de un cuaderno. Un día, con el Museu a punto de cerrar, me hallaba enfrascada intentando reproducir el cuadro de un Cristo crucificado; era consciente de que tenía que abandonar el lugar; pero no quería marcharme sin haber terminado mi dibujo. La guardia de seguridad, ante mi apuro, me ayudó a terminar mi empresa, mi pequeña obra de arte. Ese momento y ese Cristo se quedaron para siempre grabados en mi memoria.

Pasaron los años y por diversas circunstancias no volví al Museo hasta la Nit de les Arts del año 2013. Y ahí seguía el mismo Cristo, clavado en su cruz, al igual que continuaban, impertérritas, la gran variedad de piezas cerámicas que pueblan los primeros pisos y que también se hallaban en mis libretas de niña. ¿Había vuelto al pasado? La respuesta era, obviamente, no; pero a pesar de las exposiciones temporales del lugar, para mí este paso por el Museo fue un viaje atrás en el tiempo, un viaje al mismo arte que me fascinó en mi niñez y que seguía ahí, perpetuo.

De alguna manera, este regreso al Museo me hizo pensar si el pasado no seguía dominando el arte de nuestra ciudad, si la activa modernidad no una era anécdota en el conjunto de la misma. No por falta de obras y artistas –que los hay y buenos– sino por su escasa integración en el tejido social que los acoge.

El arte contemporáneo (y me refiero con estos términos no a todo el que se hace hoy, sino al que tiene vocación de novedad y cambio) no es de fácil lectura. No se llega a él sin conocimiento; pero muchas veces esta es la excusa en la que se apoya el populismo político para dejarlo al margen. Ciertamente, la metáfora de la *Fontaine* de Marcel Duchamp todavía hoy funciona como paradigma de lo que estamos exponiendo. Sin duda, falta una verdadera educación artística y estética que nos aproxime a lo que al fin y al cabo son las manifestaciones singulares de nuestra contemporaneidad.

Esta carencia quizá se vive de manera especial en lugares pequeños o con escasa tradición artística a sus espaldas, caso de la ciudad en que vivimos. Porque, a pesar de los esfuerzos más que loables por articular nuevos discursos,



Mariano Poyatos. *La sonrisa del arquitecto*, 1999.

estos no han llegado a calar en el público, aunque sí han abierto un hueco para el que, con curiosidad, haya querido saber cuáles son los nuevos discursos creativos. Así, espacios como la galería Cànem, con cuarenta años de vida, o el Espai d'Art Contemporani, con casi quince, siguen intentando ofrecernos las lecturas artísticas más actuales. Estos lugares *históricos* no sólo han tenido que hacer frente a la dificultad de integrar un arte no convencional, sino que además han tenido que redoblar sus esfuerzos ante la crisis económica en la que nos encontramos, que ha reducido de forma muy notoria los presupuestos que, para arte y cultura, tienen tanto los particulares como las entidades públicas. A esta oferta de arte contemporáneo en la provincia de Castellón se añadió hace unos pocos años un nuevo nombre: Coll Blanc, el proyecto de Mariano Poyatos, un soñador que sin embargo tiene los pies bien anclados en la tierra; una tierra que, por otra parte, parece absorber en sus obras cerámicas. Se trata de una galería aislada, en la vaguada de Tomás, en la zona rural del Maestrazgo de Castellón, en el municipio de Culla, que en el pasado mes de noviembre de 2013 cumplió su quinto aniversario. Una galería que sigue avanzando y que ha permitido una fuerte interacción entre el paisaje, la arquitectura y el arte. Una galería muy diferente a las acostumbradas, también por el espacio en el que está ubicada. Una ubicación especial y un proyecto que han querido ser distintos *en todos los sentidos* (como ya nos explicaba Juncal Caballero en el primer número de la revista *CBN*, al hacerse eco del nacimiento del espacio). Distinta por la integración e interacción de muchos factores: por una filosofía definida por su ambiente paisajístico y por la misma idea del arte que tiene su promotor: la aceptación de la diversidad de propuestas plásticas, siempre



Joan Callergues. *Un i tres paisatges*. Gicleé. Coll Blanc, 2010.

que nos digan algo más de lo que propiamente determine su forma. Es curioso cómo su ubicación, en el paisaje de pinos y almendros de la vaguada de Tomás (y en contra de lo que pudiera pensarse) potencia la exhibición del arte. Cuando se va a la galería, además de ver la obra, el visitante puede observar lo cambiante de las estaciones, o asistir a una casi romántica puesta en escena. A Coll Blanc se va al encuentro del arte, pero también de la experiencia que allí se vive. En este sentido, es inestimable el apoyo musical que, cada exposición, recibe por parte de un grupo o cantante que ponen el sonido a la parte visual que configura la propia exposición.

Se da así una nueva relación entre el artista, su obra y el visitante. La galería parece adherirse a un peculiar juego entre arte y naturaleza –y también entre arte y melodías. Es un espacio que busca potenciar la creación contemporánea, y su especial situación geográfica le otorga unas cualidades singulares para ello. Qué mejor sitio para la contemplación estética que un lugar alejado del ruido, de las prisas, donde el tiempo se detiene y la obra puede iniciar el camino de un diálogo. Y no sólo es un entorno idóneo para el visitante, sino también para los artistas, como el mismo Poyatos, que tiene allí instalados sus hornos cerámicos; o para quienes, por ejemplo, acudieron a la llamada de los Encuentros Internacionales Cerámicos de los que hablaremos más adelante.

Porque, a pesar de la lejanía de la ciudad, cosa que en principio puede parecer un obstáculo, Coll Blanc ha sido un polivalente centro de encuentros. Si la crisis frenó los apoyos y algunas actividades se han ralentizado, nos encontramos ante un proyecto que no deja de buscar retos que siempre tienen una proyección de futuro. Y entre

los retos, inicialmente, se situaron las actividades de los Encuentros Internacionales de Cerámica; o la edición de la revista de estética y arte contemporáneo *CBN*, que anualmente presta atención a las nuevas manifestaciones creativas. Antes de abordar las exposiciones de la galería, haremos una breve incursión en cómo se gestó Coll Blanc. Todo comenzó cuando el escultor y ceramista de Santisteban del Puerto (Jaén), Mariano Poyatos, decide iniciar una nueva etapa que podríamos definir como de activista en el mundo del arte, que compaginará con su faceta propiamente creativa. Escultor que domina forma y materia cerámica; preciso, y con la difícil cualidad de lo sencillo, su obra, llena de alegorías, había sido ya ampliamente reconocida. Seguramente necesitaba otros retos. Quizá, con ser mucho, no le eran suficiente para su talento emprendedor, esas sobrias construcciones suyas, que bien pueden recordarnos a elementos arquitectónicos de nuestro entorno, o quizá transportarnos a lejanas culturas, tal vez mesopotámicas, construcciones ancestrales como las de *La sonrisa del arquitecto*: limpias, técnicas y llenas de matices que escapan a nuestro tiempo. Un trabajo, el suyo, que (para Rosalía Torrent) «construye construcciones» siempre poéticas, llenas de la vida de la historia y de la vida del presente. Es de este artista, de trayectoria ceramista, del que parte la iniciativa de crear una nueva galería de arte contemporáneo, un proyecto difícil de emprender pero que, como venimos diciendo, ya cuenta con más cinco años de experiencias: lo que parecía algo complicado, ha triunfado y se ha consolidado.

Una galería que, no obstante, no comenzaba desde cero, pues si se inauguraba en el 2008, por las mismas fechas se celebraba en el Museo Nacional de Cerámica González Martí, de Valencia, una exposición resultado de los «I Encuentros Internacionales de Arte. Culla contemporánea», promovidos por Mariano Poyatos en el mismo espacio donde después se situó la galería. Los Encuentros partieron de su idea de convertir el Maestrazgo en un lugar de encuentro en torno a la cerámica, en el que la creación con esta materia se convirtiese en un eje central e indiscutible. La intención: promover una apuesta creativa ligando Oriente con Occidente a través de esta actividad creativa: «Los encuentros se plantean como momentos de convivencia donde cada uno de los artistas muestra su trabajo, el proceso de realización y, sobre todo, sirven como plataforma para el intercambio de ideas», decía Juncal Caballero. Trabajaron para los Encuentros una serie de artistas que durante un tiempo vivieron experiencias conjuntas, aun a pesar de sus *inputs* individuales. El mismo Mariano se presentaba como un hacedor vinculado a los dos mundos en los que se basaba la propuesta, con ese *quehacer* suyo tan orientalmente puro como mediterráneamente occidental.

La lista estaba conformada por ceramistas de diversas nacionalidades: el alemán Gerd Knäpper, artista galardonado con el premio de cerámica más codiciado en Japón; el japonés Matsuo Takashi, evocador de las formas de la naturaleza con el gres y los dedos; la portuguesa Sofia Beça, de poéticas visiones naturales; la italiana Gabriella Sacchi, que inicia sus obras a partir de la palabra escrita; el belga Mark Verbruggen, que trata de plasmar sus sentimientos más íntimos, mostrándonos incluso *portrait series*; el también español Juan Ortí, dominador del torno. Junto a ellos, como invitados a la fiesta cerámica, María José Mulet, cuya obra conformaba un mural, y Pepe Beas, nacido en Argentina pero afincado en Castellón, pionero en España del vídeo de autor. Comisarió la exposición el teórico y pintor Wenceslao Rambla.

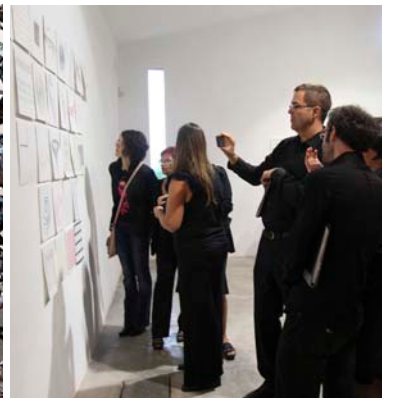
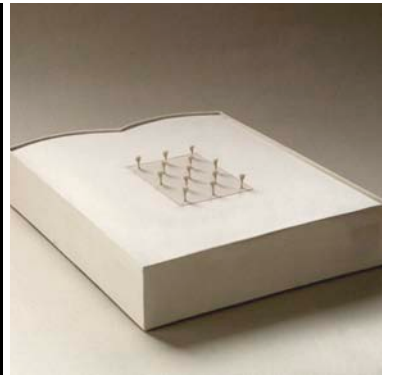
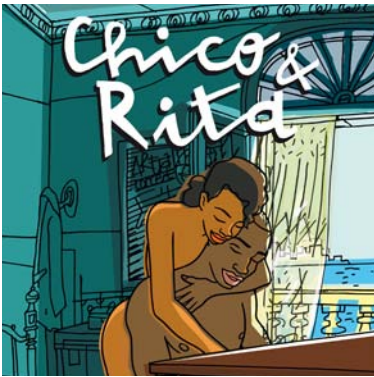
Seguramente el éxito de estos encuentros hizo que Mariano Poyatos fuera perfilando la idea de abrir la galería; al fin y al cabo contaba con un espacio que se había mostrado idóneo para la creación y el debate, ¿por qué no para la exposición de obras? Pepe Beas nos recuerda: «En referencia a Coll Blanc, es un proyecto de Mariano Poyatos al que nuestra amistad (y colaboración anterior en *El Beso del Agua*, 2001) me ha unido desde el inicio».

Un proyecto que a día de hoy está consolidado. Ya es estrictamente una galería de arte, peculiar pero integrada en los circuitos comerciales de exposición y venta de arte contemporáneo. El singular espacio, situado en dos plantas y con una amplia superficie expositiva, se ha consolidado como proyecto y está presente en distintas ferias de arte, buscando una mayor visibilidad. En este sentido se han abierto otras líneas, como la colaboración establecida con la Fundación Laxeiro de Vigo, con la cual se intercambian exposiciones.

Ramón Roig. *Febrer al faro*. Expone en Coll Blanc en 2011.

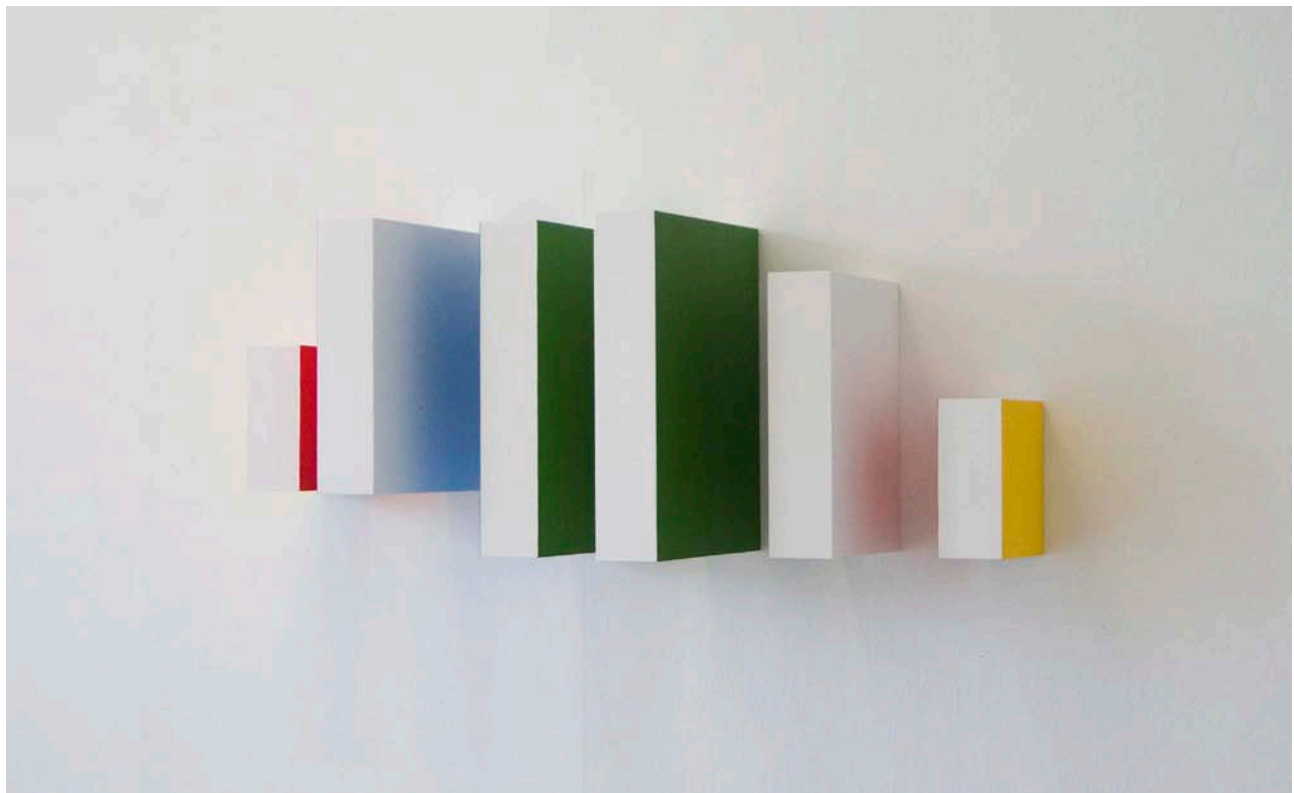






Vamos ahora a adentrarnos en los artistas que, durante estos años, han acompañado la trayectoria de la galería. Se abrió, como quizá no podía ser de otra manera, con el artista Pepe Beas. Era noviembre del año 2008 y el proyecto llevaba un inusual título: «La realidad es serial como algunos asesinos». He aquí el inicio del texto que lo resume, escrito por el mismo Beas «Según Henri Bergson, la ley fundamental de la vida es no repetirse. Donde quiera que hallamos repetición, sospechamos que algo mecánico funciona detrás de lo viviente. De esa desviación a lo mecánico, repetitivo y serial de nuestra existencia hablan estas imágenes...». En efecto, a lo que una y otra vez acontece en el discurrir humano, estaban dedicadas unas imágenes que ya atrapaban a los espectadores desde los mismos muros exteriores de la galería, inusual soporte y contenedor de las imágenes del artista, tan experimentado en el campo del vídeo analógico como en el digital y en la disciplina fotográfica. Ahora, estaba explorando la tendencia a lo mecánico que hay en el ser humano, tanto en sus actos como en sus pensamientos. La conclusión que extraemos es que soportamos lo mecánico porque en algún momento se insertará en él instantes de plenitud que compensarán el tiempo yermo de una vida repetitiva.

En marzo de 2009, una vez cerradas las seriaciones de Beas, expone Julia Galán una muestra titulada *ro*; fotografías y video para unas imágenes transgresoras y repletas de ambigüedades que partían de *El sabor de la sandía*, un *remake* de Tsai Ming-Liang, pero con el cual se construye una historia bien diferente. En mayo del mismo año, el escultor ceramista Enric Mestre, uno de los más internacionales y sin duda más interesantes artistas contemporáneos españoles, presentaba *El desasosiego del espacio*, una exposición con su habitual precisión objetual en busca de la armonía entre el color y la forma. Sus piezas geométricas y limpias han hecho escuela en nuestro país. Dos propuestas muy diferentes para estos primeros pasos de la galería. En el primer caso, una cierta provocación y arte



Mar Vicente. *En paralelo III (R)*. Coll Blanc, 2011.



Juan Ortí. *Silencio Blanco*. Expone en Coll Blanc, 2011.

con perspectiva de género; en el segundo, la constancia de un trabajo avalado por una larga trayectoria y, sobre todo, una demostración del interés del galerista-ceramista por la obra de todo un referente en esta materia.

Una nueva exposición, colectiva en este caso, tuvo lugar en julio, bajo el nombre genérico de *Verano'09*. Precederá a la que tendrá lugar en octubre-noviembre, la del vizcaíno Julio Nieto y su *Piel de metal*, esta vez una oferta escultórica que viene a corroborar el interés del galerista por diversificar las disciplinas artísticas de la sala. Las esculturas, de metal, mostraban seres antropomórficos llenos de expresividad y dinamismo, movimiento e incluso contorsionismo. La última exposición de este año fue la de la valenciana Cuqui Guillén, con *Misión cumplida*. Se trataba de una muestra de nuevo totalmente distinta a las anteriores: pinturas de colores intensos, llenas de contrastes donde siempre aparece la figura humana, especialmente mujeres y niños, estos últimos tratados con cierto aspecto de juguete. Todos ellos representados en su mayoría de forma alegre, espontánea, recordándonos las figuras de antiguos anuncios publicitarios.

Pasamos al año 2010 y la galería ya ha dejado de ser el inicio de un proyecto. En este año los artistas que exponen son cuatro. El primero de ellos, en marzo, es Joan Callergues con *Tractar de fixar la imatge del paisatge*. Volcado actualmente en el diseño gráfico –de hecho a él se debe la imagen de *CBN*– sigue, sin embargo, desarrollando su

primera faceta creativa, la propiamente artística. Fotografía digital, pintura y diversos mecanismos dadores de luz, componían esta serie estrenada en Coll Blanc y que refiguraba paisajes adustos, extrañamente devastados y artificiales. En mayo, la canadiense Mercedes Vandendorpe presentaba las experiencias neo-expresionistas y neo-surrealistas *Magma y Psique*.

En los días iniciales de agosto ya estaba montada la exposición de Carles Santos. El que seguramente es uno de los músicos más decisivos de nuestra contemporaneidad, nos acercaba imágenes fotográficas impactantes, transgresoras, como lo es su propia obra musical. Sus fotografías, de impresiones formales incluso clásicas, rompen sin embargo ese tipo de sensaciones a través de un contenido francamente irreverente. Es altamente significativa esta exposición, que corrobora el gusto de Mariano Poyatos por un arte que no se quede en la mera contemplación estética. Ese carácter de juego irónico que acompaña al músico, es otra de las facetas que, a pesar de las apariencias, forma parte también de la idiosincrasia propia del director de Coll Blanc.

La siguiente exposición será en septiembre. Ramón Roig, el nuevo ocupante de la galería, se sitúa en las antípodas de la poética santiana. A pesar de su común lugar de procedencia (tanto Santos como Roig son del Alto Maestrazgo) sus respectivas maneras no comparten punto de vista alguno, si no es por la calidad que envuelve sus discursos. Ramón, que ha vivido durante largo tiempo en Pekín, seguramente veía en China el lugar donde el grafismo –elemento central de sus propias composiciones– ha ganado terreno a cualquier otra fórmula pictórica. El vocabulario organicista de este pintor, junto con una peculiar dosis de surrealismo, le convierten en una de las figuras más destacadas del panorama pictórico nacional.

Ya nos acercamos al año 2011. La galería Coll Blanc va incorporando a nuevos creadores, entre ellos al diseñador gráfico e industrial Javier Mariscal, al que nos referiremos más adelante con motivo de otro proyecto en el espacio de la vaguada de Tomás. Por el momento, a caballo entre 2010 y 2011, presentaba *Mariscal en el Maestrazgo*, un título afectuoso para quien, con poco más de treinta años, llevara a la Lonja de Valencia sus *Cien años de Mariscal*. Ya en febrero, Agustín Serisuelo presentó la exposición *In memoriam*. En los últimos años hemos asistido al interés de los artistas por los llamados no-lugares, esos espacios aparentemente despersonalizados y que sin embargo han sabido encontrar sus intérpretes entre los creadores actuales. Las ruinas de las sociedades industriales, o de los lugares del extrarradio, se reformulan ahora ante unas miradas que saben captar no sólo la actual soledad de los no-lugares, sino la huella de lo vivido. Esclavos de un tiempo que se lo come todo, poetas de nostalgia fotográfica como Serisuelo le dan una nueva oportunidad al vacío.

Será ya para marzo cuando expongan conjuntamente el italiano Willy Darko y el esloveno *Matjaž Prešeren*. Los dos artistas aúnan su trabajo y sus fuerzas y nos presentan una exposición con el cuerpo femenino como protagonista. Les sigue en mayo el francés big discipline-Charles Bignon con la exposición *I don't love NY*, una necesaria dosis de vacuna pictórica contra la sociedad capitalista en la que vivimos. Exposición con un título demoledor que se alza en contra de aquello que llamamos «el sueño americano».

La exposición de Mar Vicente, artista de Lugo, sería en julio. Su presencia supone una novedad en el proyecto global de la galería: la idea de «Entre Mares», que nace de un acuerdo entre la Fundación Laxeiro de Vigo y el espacio de Culla. Su objetivo es el intercambio de artistas e ideas, que ahora viajarán de mar a mar, del Mediterráneo al Atlántico. Si la artista gallega es la primera que alcanza el Mediterráneo, Pepe Beas será el primero que llegue al Atlántico. Ni que decir tiene lo efectivas que son estas acciones para el conocimiento de lo que se hace cerca, pero a la vez lejos, de una y otra costa. Es sin duda uno de los aciertos de Coll Blanc.

En su exposición, titulada *Azul y verde sobre rojo*, Mar hace convivir pintura, escultura y construcción, dentro de fórmulas minimalistas, ofreciendo relaciones complementarias entre forma y espacio en unas figuras enmarcadas dentro de la geometría. La pureza de sus formas contrastaba con la propuesta *Traga*, del valenciano Toño Camuñas. De nuevo la irreverencia entra en escena, reafirmado una política expositiva que gusta del contraste. Pintor, grabador y dibujante, el trabajo de Camuñas difícilmente deja indiferente, provocándonos perplejidad y fascinación simultánea,



Claudia Martínez. *La Medusa*. Coll Blanc, 2013.

un sinfín de colores para plasmar un mundo ciertamente extravagante y hasta grotesco, recogiendo esa cualidad que el arte contemporáneo ha explorado de manera tan significativa.

De nuevo como contrapunto la galería recoge, a partir de noviembre, el *Silencio Blanco* de Juan Ortí García. Este artista ya había participado en los Encuentros Internacionales de Cerámica y su planteamiento estético debía necesariamente gustar en Coll Blanc. Una serie de cilindros totalmente blancos, albinos, en ocasiones con una nota de color, pequeños huecos que nos llevan a preguntarnos la existencia de algo en su interior... un trabajo limpio, pulcro. La complejidad de lo aparentemente simple.

Llegamos al 2012. Mariscal repite experiencia y encontramos cuatro exposiciones más, la primera a cargo de Art al quadrat, grupo compuesto por las hermanas Mónica y Gema del Rey Jordà. Estas artistas, que exploran su condición de gemelas a través de sus obras, titularon su propuesta *De falsas gemelas a gemelas verdaderas*. Una historia emocionante en la que la desnudez de los sentimientos cobra un sentido especial. Es sin duda, de entre todas las exposiciones de la galería, la que más ha explorado el camino autoexpresivo, contribuyendo así a una nueva dimensión de las propuestas de la sala, que no rehúye los aspectos más íntimos de los planteamientos estéticos.

También en la intimidad se sitúan las propuestas del fotógrafo valenciano Josep Maria Escuin quien en mayo presentó *Les fulles mortes*, una exposición que consta de tres series fotográficas con el hilo común de las relaciones de pareja. Lejos de toda complacencia, los desnudos, aun en su belleza, se exponían en situaciones en las cuales la separación, la incomprensión, se convertían en el motivo dominante. Ya en pleno verano, en el mes de julio, veremos



Mira Bernabeu. De la Serie *Genealogía de la consciencia*. Expuesta en Coll Blanc en 2013.

al artista de Vigo, Din Matamoro, con su propuesta *Niebla*, una exposición de matices, acrílicos sobre lienzo, con ese manto neblinoso que unifica el conjunto aun en su diversificada explosión de colores. Es el segundo invitado de la galería dentro de «Entremares».

Una de las cualidades que definen un buen proyecto galerístico contemporáneo es su coherencia expositiva; una coherencia que puede expresarse de múltiples maneras. En el caso de Coll Blanc, los supuestos que le guían están muy claros: diversidad de disciplinas, calidad de los artistas, mensajes y formas con poder de evocación y/o comunicación y, finalmente, montajes muy pensados. Y es que no resulta sencilla, dadas las características del arte contemporáneo, la labor de disposición de las obras en la sala. En el caso de Eduardo Alonso Rico, que en septiembre presentaba *Días futuros*, esa disposición no era fácil, por las mismas características de una obra que admitía varios soportes: bien en peanas, bien en pared. Sus esculturas, cercanas a la visualización de la maqueta, debían disponerse de un modo que preservara su identidad artística. El resultado fue excelente.

A finales de diciembre de este año llega a Coll Blanc la exposición *Mariscal. Chico y Rita*, en la que se nos presentaban los dibujos del tan conocido film que Fernando Trueba hizo junto al diseñador valenciano, una película estrenada en nuestro país en el 2010. En esa diversificación de disciplinas que antes citábamos entra ahora el cine, a través de

las imágenes que conformaron el film. La enorme proyección que tuvo este trabajo, encuentra eco en un espacio sin duda poco habitual para el ámbito cinematográfico: el de una galería. Los personajes animados se detienen para que podamos advertir todas sus cualidades. Javier Mariscal, que con el Cobi de las Olimpiadas de Barcelona popularizó una nueva forma de «contar» los personajes, ha seguido investigando en sus formas y movimientos, creando en esta ocasión toda una galería de seres a los que da vida con las líneas.

Entramos de pleno en el año 2013. Vicente Ortí propone, a partir de marzo *El latido de piedra*, esculturas que evocan por su material lo primitivo, al tiempo que manifiestan el cuerpo fragmentado, recordando, en esta dicotomía, objetos cargados de magias ancestrales. En mayo entra en escena el colectivo Señor Cifrián, formado por Esther Señor y Carmen Cifrián. Su trabajo parte de la más estricta delicadeza, que sin embargo parece que se altera con un contenido de bordes extraños, cercano a mundos oníricos. Señor Cifrián ha encontrado una manera de hacer las cosas decididamente personal. Resulta sorprendente cómo logran mantener una unidad poética a pesar de la irrupción de lo absurdo.

Finalizada esta exposición, encontramos la muestra fotográfica del artista alicantino Mira Bernabeu *Genealogía de la consciencia I, II, III*. Tratan, estas genealogías, de las relaciones que los seres humanos tienen con sus semejantes y con su entorno. El poder político como fórmula opresora, el teatro y el texto como escenificación de esa realidad, o el espacio público como especie de gran teatro al aire libre: todas esas ideas y fórmulas entran en contacto en unas series de franco impacto visual.

A la vuelta del verano llega a Coll Blanc el *Ilo veyou* de la argentina Claudia Martínez. Muchas artistas contemporáneas, en un afán reivindicativo, han explorado las posibilidades de una actividad hasta muy recientemente alejada de los circuitos artísticos: el bordado. Considerado como artesanía o arte menor, el trabajo con hilo se ha minusvalorado sistemáticamente. Obras como las de esta artista, que llevan el enigma y la misma vida (recordemos las rojas arterias de sus composiciones) a sus obras, vienen a romper la falsa distancia entre trabajos artísticos y artesanos.

Por último, a finales de año, encontramos *De lo social a lo personal*, de Tono Carbajo, una nueva muestra del proyecto «Entre mares». La esfera de lo interior y la relación con el entorno son, al decir del mismo artista, los ejes sobre los que se desliza su obra. La evocación de lo personal se efectúa a través de objetos tan cotidianos como los dinteles de puertas y ventanas. Desde que a inicios del siglo XX las vanguardias históricas llevarán lo cotidiano hacia el arte, numerosas experiencias han girado en este sentido. Lo novedoso de estas propuestas, además de la más estricta contemporaneidad, es la multiplicación de procedimientos artísticos que presentan. En el caso de Carbajo la heterogeneidad es parte fundamental de las historias que nos cuenta. Y en un futuro inmediato, coincidiendo con el 8 de marzo y dentro del Festival Miradas de Mujeres, se inaugurará en Coll Blanc la exposición «Tiempo de flores», de Miryam Jiménez y Rocío Garriga, una colaboración con la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) que tantas y fructíferas actividades está realizando desde hace unos años.

Hasta aquí el recorrido anunciado por las exposiciones que han venido jalonando la historia de Coll Blanc. Hemos visto a un buen número de artistas, unidos en torno a un proyecto muy sólido. Algunos de ellos –los más– con una amplia trayectoria a sus espaldas. Otros que comienzan ahora a exponer de forma individual. Hay lugar para las distintas generaciones, las ideas diversas y las diversas disciplinas. Y hay un lugar para la emoción, pues quien visita la galería «reincide», a pesar de su lejanía, a pesar de las frías tardes invernales que acogen alguna de sus inauguraciones. Creo que un espacio como el de Coll Blanc es único y difícilmente puedes olvidarte de él. Sé que muchos y muchas de sus visitantes guardan las experiencias de este lugar en su memoria, quizá sintiendo algo parecido a lo que yo viví, siendo niña, ante aquel Cristo crucificado en el Museu de Belles Arts de Castelló.



Stefan Calarasanu, *Piano n° 1270 (Viena 1873)*. Timisoara, 2006.
Todas las imágenes de este artículo pertenecen a esta misma obra.

*Todas las fotografías de este artículo son de Titus Balan.

Stefan Calarasanu.

Sonidos de la escultura rumana

Begoña Fernández Cabaleiro

Departamento de Teoría del Conocimiento, Estética e Historia del Pensamiento

Universidad Complutense de Madrid

Cuando inicié este artículo lo hice debido a mi gran estima e interés hacia la obra de Stefan Calarasanu. Al establecer contacto con él supe que estaba muy enfermo. Justo cuando terminé el artículo, recibí la autorización para el uso de las imágenes el 2 de diciembre por la mañana y él fallecía esa misma tarde. Se escribió cuando él estaba vivo pensando en un artista vivo. Mi recuerdo y respeto para este gran artista.

Stefan Calarasanu (1947-2013) realizó su *Piano n° 1270 (Viena 1873)* en el año 2006. La obra se expuso por primera vez en Timișoara, en la Romanian Opera's Hall. Desde ese momento inició su periplo. En 2008, cuando la ciudad rumana de Sibiu fue declarada capital europea de la cultura, se expuso durante varios meses en el Thalia Theater. Posteriormente fue llevada a Bucarest, al Palace Hall y, durante el Festival Enescu de Piano se expuso en el Ateneul Român. Tras este recorrido volvió a Timisoara, su ciudad de origen. Por un breve periodo de tiempo se mostró en la Banatul State Philharmonic. Se expondría en Budapest en 2009 solicitada por la Hungarian Academy, y posteriormente en el Romanian Cultural Centre, de Budapest. En noviembre de 2009 *Piano n° 1270* volvió a Timisoara, donde se puede visitar en el Capitol Hall.

Al contemplar esta obra de Calarasanu nos encontramos frente a una pieza que resume el conjunto de su trabajo pero también algunos de los principales cuestionamientos artísticos de las últimas décadas. Aunque a simple vista no parece que nos enfrentemos a una gran ruptura de los planteamientos clásicos o más tradicionales, tras un análisis pormenorizado advertimos una serie de elementos rompedores que hacen distintiva la obra.

La escultura se puede presentar como una intervención sobre un piano. Una ruptura/unificación se produce al elegir como elemento de actuación precisamente un piano. Escultura y sonido se encuentran. No solo sonido, concretamente escultura y música. La música es modelada escultóricamente. La escritura musical se transforma en volumen. Al contemplar la obra podríamos hablar de «música esculpida, escultura para ser oída».

Pero vayamos por partes, a primera vista lo que percibimos es EL PIANO. En la Historia del Arte/ Artes Visuales, este instrumento se presenta como un elemento significativo y controvertido que forma parte de los grandes metarrelatos anteriores –y también pertenecientes– a la modernidad. Parece difícil por tanto, vincularlo a rupturas de índole posmoderna. Fue el instrumento representativo del romanticismo musical y tuvo un papel relevante en la sociedad, especialmente entre las clases más acomodadas de los siglos XVIII y XIX. La historia social del piano es la historia del papel del instrumento en la sociedad. Desde que se inventó, su uso se fue generalizando en la sociedad occidental de finales del siglo XVIII y sigue siendo ampliamente interpretado en los siglos XX y comienzos del XXI.

Este origen social del piano, vinculado siempre a la sociedad acomodada, ha dado lugar a cuestionamientos del instrumento y de su función social en distintas manifestaciones artísticas. Una de las más polémicas y crudas fue la realizada por Salvador Dalí y Buñuel en *Un perro andaluz*, la película que dirigieron ambos en el año 1929 y que se considera uno de los símbolos y resumen más claros del surrealismo.

La *putrefacción* es uno de los primeros conceptos de naturaleza estética que aparecen en Dalí. Él y Lorca planearon hacia 1925 un libro sobre la putrefacción. Lo putrefacto es lo arcaico, lo conservador, lo tradicional, lo sentimentaloides. El piano, su música, su ubicación social más usual, entra dentro de estos parámetros. Representa la decadencia del arte al servicio de las clases altas, del arraigo burgués biempensante y de las emociones



sensibles. En carta a Pepín Bello del 17 de diciembre de 1925 Dalí escribía: «En el fondo, la putrefacción es el sentimiento...» (Carnero, 2005).

En *Un perro andaluz*, este ataque incluye también y quizás más claramente a la poesía, esa poesía de sensiblería ñoña que era para ellos por ejemplo el *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, aunque también Lorca se sintió aludido por el término «andaluz». En cualquier caso, y pensando en la película y su significado, vemos los cadáveres de los burros muertos sobre un piano: un hombre avanza hacia la figura femenina arrastrando dos maromas que llevan enlazadas las dos tablas de la Ley, dos melones y a dos religiosos hermanos maristas (Dalí y Jaume Miravittles, antiguos alumnos de los Maristas) y dos pianos con dos burros muertos. El esfuerzo del arrastre simboliza la frustración sexual debida a la religión y la norma social impuesta por ella, y al sentimentalismo putrefacto.

Este planteamiento del instrumento, cuya música había inspirado a lo largo de su historia momentos de gran sentimiento a las clases más acomodadas parece hacernos pensar en un cierto significado similarmente sentimental ante la obra de Calarasanu, que actúa sobre un piano histórico vienés.

Otra relectura del piano es la realizada por Joseph Beuys, *Infiltration for Piano*, en 1966. Se trata de un piano completamente envuelto en fieltro sobre el que se ha impreso una cruz roja. El piano desaparece y lo adivinamos solo por su forma. Es imposible que produzca aquello para lo que fue creado, música. La obra presenta el sonido atrapado de un piano. Un instrumento hecho para producir sonido pero cuyo sonido permanece inaccesible. Es ahora un elemento silencioso, poseedor de la sonoridad potencial que puede producir pero condenado al silencio. El silencio de su música, de su apariencia brillante, sugerente, de su carga de emotividad tradicional. Una cruz roja. Un piano herido o un piano llamado a ser «curador» desde su silencio. Se trata de nuevo de un instrumento que en vez de ser utilizado como un producto estético, sentimental, parece destinado a provocar una reflexión. Otro lenguaje más sereno que puede ir más allá del lenguaje habitual.

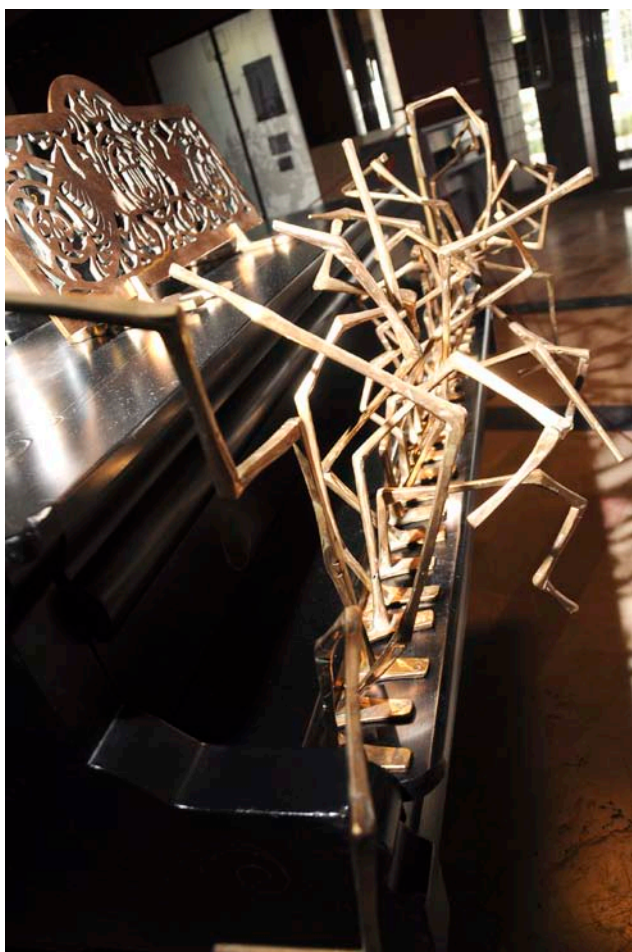
En el piano que analizamos hay que tener en cuenta que se hace una intervención sobre una pieza de valor

patrimonial, piano para concierto N. Nimitschk, fabricado en Viena en 1873. Hay en él una carga histórica y posiblemente de sentimiento nacionalista que rompe con el simple elemento sentimental que se puede vincular a la música de piano y a su uso «socialbiempensante» o «socialbiensintiente». ¿Quién puede considerar un elemento putrefacto la defensa de Polonia realizada por Chopin a través de esta herramienta musical?

Calarasanu utiliza este piano de valor histórico para crear una obra plástica en un país también sometido a presiones de otras nacionalidades y realiza una actuación sobre él. Stefan Calarasanu vive en la ciudad de Timisoara, situada en la región de Banat, que parece querer asumir como símbolo este piano. En una lectura gadameriana de la obra tendríamos que tener presente también el marco histórico y de circunstancias que marcan la ejecución de una obra de arte. En este caso tendríamos que remontarnos a la historia de la región en la que se encuadran artista y obra, datos que quizás pueden explicar la intervención de un artista rumano sobre un piano vienés.

El Banato o Banat es una región histórica del sudeste de Europa, dividida hoy día entre tres países, el Banato rumano, que pertenece a Rumania; el Banato serbio, que pertenece a Serbia y el Banato húngaro, que pertenece a Hungría. Su capital histórica es la ciudad de Timișoara, situada en el distrito de Timiș, en Rumania. El término *Banato* designaba en principio una provincia fronteriza gobernada por un ban. En el reino de Hungría había varios banatos pero el Banato por excelencia es el de Timisoara.

En el siglo XVII algunas zonas del Banato son conquistadas por los Habsburgo de Austria. En 1716 se culmina la conquista y tras el Tratado de Passarowitz se convierte en provincia independiente de la monarquía de los Habsburgo, bajo administración civil, que se mantendrá como tal hasta 1778. En 1779 el Banato volvió a pasar al Reino de Hungría. En 1918 se proclama en Timișoara la República del Banato, cuya independencia es reconocida por el gobierno húngaro. No obstante, a los pocos días de la proclamación las tropas serbias entran en la región y la finiquitan. Llegará entonces el «Periodo rumano», en virtud del Tratado de Trianon. La mayor parte del Banato pasa a formar parte de Rumania.



La parte sudoccidental y un tercio de Temes cayeron bajo dominio serbio y una pequeña zona alrededor de la ciudad de Szeged fue atribuida a Hungría. En la actualidad, el Banato se reparte entre los distritos de Timiș, Arad y Caraș-Severin, en Rumania.

Efectivamente, el origen del piano puede vincularse a esos elementos sociales «putrefactos» a los que nos hemos referido, y especialmente si pensamos en la sociedad aristocrática del Imperio Austrohúngaro, que fue además dominador político y cultural. Pero sobre él actúa el artista cargándolo de elementos propios de la vida cultural, popular y rural rumana, cambiando el símbolo de una nación que dominó a Rumanía por otros propios de la nación rumana.

El elemento sentimental queda superado por otros factores donde además, se produce un importante intercambio de lenguajes, grafías y sonidos. El lenguaje escrito de la música sobre el pentagrama, el sonido de la música, se transforman en esculturas. De cada tecla del piano emerge una pieza volumétrica que representa un sonido y que constituyen junto con las piezas de todas las demás teclas una melodía visual.

En el piano el sonido se produce al hacer vibrar las cuerdas golpeadas mediante pequeños martillos. Las cuerdas están encerradas en una caja de madera que actúa como una caja de resonancia. Este proceso de producción de sonido es transformado por Stefan Calarasanu en un conjunto compositivo de esculturas e

imágenes. Las cuerdas son sustituidas por piezas escultóricas que resuenan en recipientes de vidrio. Estos vidrios fueron realizados a mano por el artista Ioan Nemtoi.

La caja de madera que produce la resonancia cuenta ahora con un espejo que al elevarse multiplica las imágenes, el brillo de los recipientes de vidrio y las piezas de bronce que sustituyen a cada cuerda del piano. Se produce la resonancia de las imágenes y luces de la composición escultórica del mismo modo que se producía en otro tiempo la del sonido al utilizar el instrumento.

Desde sus afinidades materiales, los cristales se nos presentan como primos hermanos de los espejos, pues estos últimos se componen de una superficie de cristal a la que se le ha añadido una capa de azogue.

Sobre los aspectos técnicos y científicos del espejo, y sobre su papel en el arte, la cultura y las costumbres, se ha investigado a menudo. En este caso podemos señalar su papel en el ámbito de esta instalación como modo de incidir en la estrategia de la multiplicidad y fragmentariedad. Gombrich, en *La imagen y el ojo*, dedica un artículo al espejo y al mapa, en el que afirma que los mapas nos proporcionan información selectiva sobre el mundo físico mientras que los cuadros, como los espejos, nos presentan la apariencia de un aspecto de ese mundo, variable en función de las condiciones de iluminación. Podría decirse entonces que dan información sobre el mundo óptico.

El planteamiento de Calarasanu utiliza al espejo como imagen sonido, como mapa de múltiples representaciones tridimensionales que el espejo bidimensionaliza a la vez que multiplica los elementos visuales en que se expresa el

sonido que tradicionalmente produce el piano. Calarasanu traduce la melodía a vidrio y escultura. El espejo, como la caja de resonancia, multiplica el efecto.

La asociación que establece Gombrich entre el espejo y el cuadro nos introduce en la capacidad de representación bidimensional tal como percibe el cono de la visión. El espejo se halla íntimamente relacionado con la noción de perspectiva, tal como la hemos heredado del Renacimiento. Sin embargo, el autor insiste en que no podemos dejar de ver como mapas muchas representaciones bidimensionales. El conocimiento del espectador, previo a la visualización de una pintura, los condicionamientos culturales y otros aspectos influyen para que comprendamos numerosas obras de arte que toman en cuenta la cartografía (en el sentido que la trata Gombrich) y no tanto la perspectiva renacentista que, hipotéticamente, se acerca más al mecanismo de nuestra visión. El espectador, en el mismo acto de ver, también *comprende* y en este caso además *escucha*. Viendo, mirando la composición escultórica, *oye* la melodía.

Respecto a las instalaciones, el uso del espejo proporciona la posibilidad de una visualización al mismo estilo del cono visual, pero a este uso se añaden otros que sobrepasan esta acepción. Por un lado, recordemos la propiedad del espejo de proporcionarnos imágenes cambiantes. Por otro, estas imágenes variarán según la posición del visitante de la instalación. La idea de recorrido, alrededor de los elementos de la instalación, propone a través del espejo, la creación de un espacio imaginario e infinito en un mundo físico que incluye lo óptico y el sonido expresado como visualidad. Cuando Fontana rasgaba los lienzos, deseaba encontrar, como Alicia, el interior del espejo. Pero la obra sola es incapaz de reproducir la variabilidad del espejo, que asume y refleja la dialéctica entre lo interior y exterior a él mismo, dando la oportunidad de que la instalación oculta se refleje en su superficie. Aparece traducida en el juego de vidrio- espejo-metal- pulido, que es a su vez espejo, todo el conjunto de la pieza musical que, de otra forma quedaría a medias.

Lo reflejado serían esas cuerdas del piano que al vibrar producen el sonido. Las cuerdas del piano son aquí múltiples piezas escultóricas, la campana en numerosas variantes, el aro, las formas múltiples que puede adoptar el sonido. Introducidas en variados cilindros de vidrio reflejan ese sonido y dan nueva luz a las piezas esculpidas que, en conjunto, producirían sonido por sí mismas aunque de manera distinta al tradicional de las cuerdas del piano. Calarasanu recoge en estos recipientes-cuerda un casi resumen de muchos de sus trabajos escultóricos a los que da el brillo del bronce y la luz del cristal que los envuelve. La misma paleta del pintor aparece como un elemento más dentro del conjunto de pequeñas esculturas. Es una más. No es la mayor ni se destaca como algo fundamental.

En todo este conjunto se abren estrategias de creación y de lectura. No hay un único camino sino una forma de apertura donde lo aparentemente tradicional, lo validado artísticamente en los últimos siglos, se mezcla con el resto y se hace mínimo creando todo junto, una obra plena de fluidez de sentido y apertura de interpretación. No



hay detrás un corpus teórico o un conjunto determinado de principios y reglas que puedan encerrarse dentro de un unívoco camino de lectura. Se cuestiona la cerrazón, la clausura, en un intento de emancipación de metas y principios. En su aparente simplicidad, un piano no plantea caminos sencillos de comprensión sino todo lo contrario, plantea la diferencia dentro de un camino de aparente univocidad.

Cada pieza lleva además una caligrafía que la acompaña. Es la caligrafía del lenguaje que ha acompañado casi toda la obra del artista y que no pertenece a ningún lenguaje concreto. Distinta de cualquier otra. Calarasanu crea una obra personal a partir de un lenguaje propio. Su lenguaje escultórico supone una caligrafía implícita –y explícita– en su escultura. Rompe por tanto los moldes que separaban la expresión escrita de las artes plásticas visuales, especialmente de la escultura, unificando escultura y escritura. En su obra aparecen algunos aspectos de la escritura –grafía, huella, gesto, expresión musical...– que, en conjunto, proponen al lector un juego visual sugerente de múltiples conexiones entre las imágenes. Esto genera diferentes discursos con/sin uso de la verbalidad.

No estamos ante un hecho novedoso en tanto en cuanto ya desde las primeras vanguardias los artistas empezaron

a introducir letras escritas, números, en su obra con fines diversos, tanto compositivos como cargados de significado. Escritura y escultura aparecen juntas en la obra de Calarasanu. Son llamadas juntas a comparecer ante el tribunal del logos como integrantes de un discurso donde ambas hablan. La imagen escultórica y las palabras componen el conjunto de la obra. Palabras que, en realidad son la grafía de la palabra, su escritura. La grafía de la música. Su escritura, no su sonido. Pero, a la vez, esas palabras escritas son ininteligibles, son un alfabeto solo conocido por el autor del mismo por lo que sus posibilidades de comunicación – al contrario de lo que sucede habitualmente con la escritura– son menores incluso que las de la obra plástica. Se pone de manifiesto entonces el carácter mixto, ambiguo de la escritura. La escritura pierde su carácter de logos y del sentido obvio del que habitualmente la hemos visto cubierta para empezar a oscilar desde representación de lo verbal «inteligible» hacia lo visual «difícilmente inteligible». Es en esta relación entre la escritura como representación de una verbalidad significativa o como imagen donde se confunden las fronteras. ¿Dónde están las fronteras entre ambos aspectos?

«¿Está lo “escribible” asociado siempre y necesariamente a la cultura del libro (biblos) a pesar de haber nacido fuera de ella y haber salido de ella (al menos en gran medida) en la actualidad? La respuesta está únicamente en



desnudar los conceptos de “escritura”, “arte” o “imagen” de las connotaciones históricas y culturales que contienen y tomarlos como conceptos neutros o, al menos, no aproximarnos a ellos desde el positivismo taxonómico para tratarlos a todos por igual: huellas de humanos, de la historia, restos de acciones y gestualidad». (Carrasco, 2013: 64)

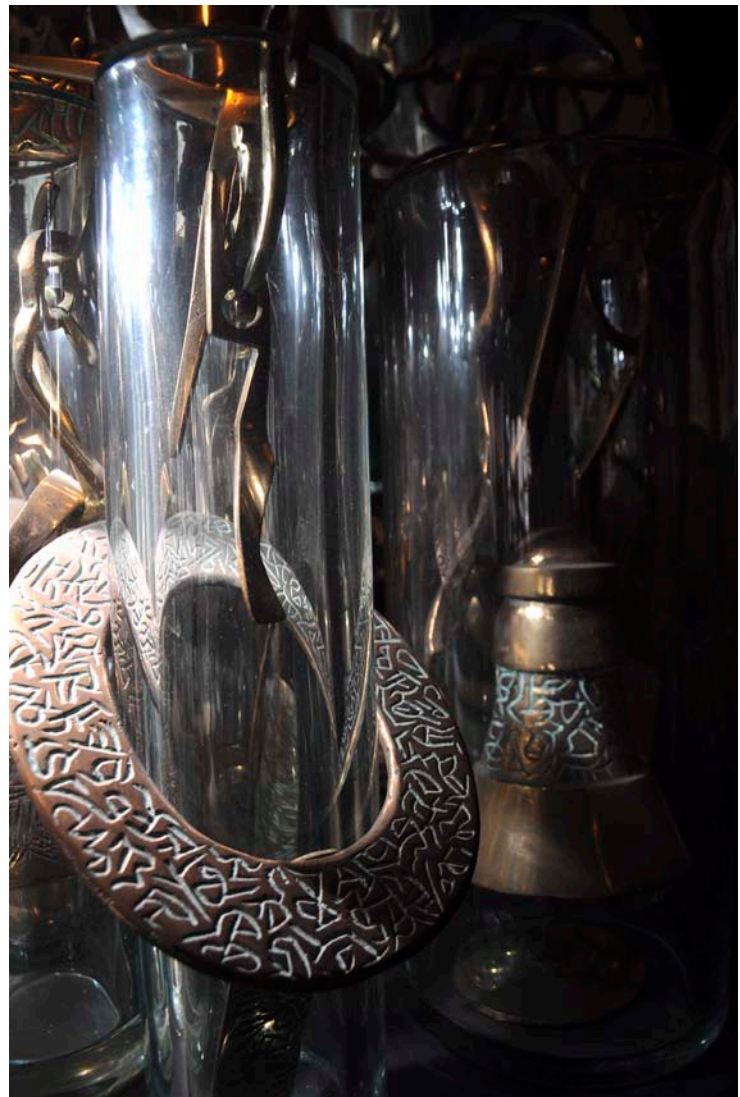
Esta caligrafía fija definida por Calarasanu y que acompaña el conjunto de su obra la hace personal y convierte cada una de sus creaciones en un elemento identificable. Pero el artista nos está poniendo frente a un problema esencial: normalmente consideramos mensaje claro el escrito que leemos o, si no podemos leerlo, lo respetamos por corresponder a un alfabeto que no conocemos pero sí conocen otras culturas. Su «alfabeto» se expresa y completa sus obras pero para el espectador es más legible la obra plástica que el texto en alfabeto Calarasanu.

Por otra parte, el alfabeto es una grafía que corresponde a un sonido. Stefan Calarasanu usa este alfabeto personal para simbolizar sonidos como el de una campana, difícilmente alfabetizables. O, en este caso, el de un piano. Es verdad que entramos entonces en un nuevo aspecto del problema. La música tiene su alfabeto de escritura, las notas musicales y el pentagrama. Para ellos crea el artista también una escritura desnuda, carente del logos que habitualmente acompaña a los textos musicales para atribuir a cada tecla, a cada nota una/otra escritura propia. Se trata en todos los casos de una escritura dignificada, escritura que se ejecuta sobre las obras artísticas que la toman como un elemento puramente visual.

La escritura en la obra de Calarasanu es una constante personal. En esta obra se entrelaza con la escritura musical convirtiéndose ambas en la materialización del sonido que emite el instrumento, sonido óptimo de una obra de arte histórica, un piano vienés del año 1873 que además es transformado de «piano putrefacto» en símbolo del patrimonio cultural de un país Rumania/Banat a través de los elementos de la acción escultórica que ejerce sobre él el artista.

Aquí pues, escritura y escultura caminan de la mano. De nuevo son llamadas juntas. Ante la obra, ambas son interrogadas como representantes de un habla, como encubridoras de unas palabras, depositarias de un discurso. Pero en esta representación parece darse una lucha invertida, la imagen siempre deseosa de ser entendida –traducida en palabras que la hagan inteligible, comprensible– parece más inteligible que la escritura, despojada de significado, que se hace un lugar en el mundo de la sola imagen.

Escritura, escultura, sonido, palabras... caminan juntos. Los pies como apoyo. Los zapatos, caminar, soporte, desgaste, cansancio, la vida. El piano, la música, la escritura... todo descansa sobre unos sólidos pies, sobre los



fuertes y rudos zapatos de un campesino, de un hombre habituado a largos caminos y que, por tanto debe ir provisto de un fuerte par de zapatos o botas.

El campo rumano, el hombre rural rumano, el artista rumano trabajador. En algunos instrumentos de cuerda, cuya longitud es fija, mediante unos pedales se modifican las condiciones de vibración de las cuerdas, por lo que se enriquece el número de sonidos a emitir. Aquí es el fuerte camino del trabajador artista el que va a fijar el «sonido» final de la obra.

En principio los zapatos parecen elementos ajenos a la tradición áurica de la obra de arte, no obstante, especialmente en el último siglo, han sido un elemento cargado de simbolismo al que artista y filósofos han prestado no poca atención. Heidegger utilizará el ejemplo de un par de botas de campesino realizadas por Van Gogh para tratar de esclarecer las relaciones entre las cosas y las obras de arte, ¿qué nos dice el cuadro de las botas de campesino sobre un par de botas? Desvelamiento de lo oculto. Apertura de un mundo.

Schapiro publicaría unas breves notas sobre la conferencia de Heidegger en torno a este tema. Trata de esclarecer cuál es el cuadro de Van Gogh al que se refiere el filósofo y afirma que este cuadro no muestra los zapatos de una campesina sino los del propio artista: «para un artista aislar sus zapatos gastados como tema de un cuadro significa expresar su preocupación sobre las fatalidades de su ser social». (1999: 149).

Afirmación de carácter distinto a la de Heidegger y una polémica hartamente conocida en la que no vamos a entrar más que para introducimos en toda la posible simbología y significado del elemento zapatos en la obra de arte. Derrida, en desacuerdo con las dos posturas anteriores, rechazaría la dicotomía campo-ciudad, hombre mujer y responde al debate Heidegger-Schapiro abriendo la multiplicidad de lecturas y significados, dudas más que certezas, que nos colocan frente a todo un mundo, el que abre ante nosotros la obra de arte.

Rápida y sobriamente hemos pasado ante tres posibilidades de lectura provocadas por la representación pictórica de unos zapatos: el mundo de una vida campesina contenido en ellos. El mundo del propio artista, el mundo todo que abre ante los ojos del observador una obra de arte. Argumentos aplicables a los pies/zapatos del piano de Stefan Calarasanu.

Los pies del piano parecen hacer un fuerte contraste con los pies y zapatos que habitualmente acuden a los conciertos de este instrumento, con los zapatos «putrefactos» de la música putrefacta. En *Piano nº 1270* los pies rudos y fuertes aparecen como son los pies, la botas, de un rudo campesino. Pueden ser también los zapatos del artista que para llegar a la conclusión de la obra debe caminar con esfuerzo, trabajo duro (similitud entre caminar y pensar que señalaba Martin Heidegger), zapatos que también contienen una vida escrita sobre ellos con los signos de la caligrafía constante en la obra del artista. Pero esta vez los zapatos en otro tiempo tallados sobre ruda madera, al modo de muchos zapatos propios de campesinos, aparecen cubiertos del brillo pulimentado del bronce. Se «visten» de gala para el acontecimiento musical pero en su brillo no pueden ocultar la rudeza/dureza de sus formas, preparados para el desgaste de su caminar a lo largo de la vida. En aparente contraste con la armónica finura del conjunto son, sin embargo, el soporte sobre el que todo se sostiene sujetando las finas patas del piano y dándoles solidez. La obra no caerá porque la seguridad de un duro caminar la mantiene. Ese desgaste del trabajo y de la vida se «viste» del mismo color que la música esculpida que emerge del piano, bronce pulimentado, porque no parece posible una obra plena de significado sin ese soporte fuerte del trabajo duro.

El trabajador, Calarasanu, rompe con el mito del artista romántico, con el mito del artista burgués o aburguesado por el éxito. Él es sólo un rudo trabajador manual, artesano, hombre de taller ajeno al carácter mundano del que se revisten la vida artística y el mercado del arte. Vive alejado de la reproductibilidad técnica, inmerso en el mundo natural del contacto humano, de la naturaleza y la materia... Calza los zapatos desgastados pero fuertes del trabajo constante de toda una vida. Trabajo rudo y duro como el de un campesino en un país de fuertes campesinos. No obstante, ofrece una obra que halaga la mirada del receptor burgués, acomodado, que se resiste a «ver» el duro mundo del trabajo en los momentos de deleite artístico/social y prefiere pensar el artista creador como genio de inspiración cuasi divina. Pero esta es la simple apariencia de la obra intervenida que comunica la diferencia frente a la

lectura unívoca esencialista y que lleva en sí las huellas del autor, rudo trabajador, y del caminar de un pueblo.

Arte/Historia del Arte/ Cultura visual. ¿En qué ámbito se puede incluir esta obra de Stefan Calarasanu? El artista en el conjunto de su obra ha trabajado distintos campos artísticos. En sus trabajos hay una presencia, quizás más plástica que literaria, de la escritura por lo que parece salirse del campo de lo estrictamente escultórico o artístico para relacionarse con otros aspectos de la comunicación. Algunos teóricos prefieren utilizar expresiones como «cultura visual» aparentemente más amplia aunque también excluye otros aspectos como la literatura o la música. Es por tanto difícil encontrar una palabra o expresión única para referirse a las obra de Calarasanu, escultor pero también pintor –hasta aquí estamos en el concepto tradicional de las artes plásticas– que, no obstante, crea en esta obra una relación con la música, la escritura, la manipulación de un objeto considerado en sí mismo una obra artística de valor histórico, el piano, y la instalación. Se trata de un planteamiento multidisciplinar en el ámbito del arte contemporáneo que se inserta en el mundo global del siglo XXI «recogiendo el guante» de los elementos tradicionales de la historia del arte. Este sistema global y esta obra global no pueden ser analizados a través de un único modelo teórico porque ya no se da una distinción rotunda entre arte, historia, teoría y crítica en la cultura visual.



Referencias y bibliografía

CARRASCO CASTRO, María Isabel (2013) *Escrituras para ver e imágenes para leer*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctoral inédita dirigida por Ana María Leyra Soriano.

CARNERO, Guillermo (2005) «Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y Viaje a la Luna de García Lorca», en *Arte y Parte* nº 56, abril-mayo. [Consultado en línea el 1 de diciembre de 2013] <http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/2/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html>

CUNILLS, Inmaculada «El significado del espejo en las instalaciones y las video instalaciones». <http://huespedes.cica.es/aliens/gittcus/espejo.html> [Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2013].

HEIDEGGER, Martin (1995) *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.

SCHAPIRO, Meyer (1999) «La naturaleza muerta como objeto personal. Unas notas sobre Heidegger y Van Gogh», en *Estilo, artista, sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.



LUCES de NEON

María Novas Ferradás y Sofía Paleo Mosquera
Arquitectas

Lo *kitsch* y lo *pornokitsch*

«Dicho de un objeto artístico: Pretencioso, pasado de moda y considerado de mal gusto». De este modo define el diccionario de la lengua española de la RAE la palabra *kitsch*, que a pesar de no contar con un claro origen etimológico, lleva implícita, incluso en su descripción, una connotación peyorativa. Pero lejos de esta aparente y simple significación, lo *kitsch* también implica muchas otras acepciones; poder, extravagancia, lujo, seducción..., quieren ser algunos de sus significados, y no sólo eso.

Lo *kitsch* como expresión estética resulta complejo. No pertenece a un sistema social, económico o político concreto. Tampoco a una clase social. Es híbrido y multiforme, se reinventa continuamente, y acepta infinidad de mezcolanzas y artificios. Es, en definitiva, una categoría caprichosa y mudable y, paradójicamente, difícil de categorizar.

Para facilitar la comprensión del sistema *kitsch*, recurrimos a Tanya Maluenda, que de manera taxonómica formula los principios sobre los que se asienta, a saber: a) La mitagogia y el fetichismo, o cómo los nuevos mitos y fetiches surgen de nuestro entorno sociocultural para manifestarse; b) la inadecuación o desvirtuación entre la forma y su estética y su función; c) la simulación, siendo entendida ésta como la producción a través de la imitación vulgar; d) la sinestesia o acumulación ecléctica de elementos simbólicos, alegorías y metáforas; e) el consumo en el contexto socioeconómico del sistema capitalista, objetivo, en definitiva, por el cual que se crea y difunde; f) el *mal gusto* y la confluencia de diversos significados y representaciones; g) la *cultura pop*, igualmente arte popular de visualización de los medios de producción y consumo de masas; h) La complacencia y la evasión que emite su lenguaje emocional, condescendiente y alejado de toda actitud crítica.



Si además reorientamos estos fundamentos al ámbito de lo erótico-sexual, empleando para ello el cuerpo sexuado (dentro de los límites tolerados por nuestra sociedad), emerge lo *pornokitsch*. Así lo explica la misma autora en su original tesis de 2010, *Pornokitsch. El cuerpo femenino como fetiche*. Este neologismo, acuñado por Ugo Volli en el año 1973, cocina a fuego lento los ingredientes de la seducción sexual y la atracción estética para excitar, de manera eufemística, lo obsceno e indecente. La cultura en la cual nos hallamos inmersos, al menos, así lo admite. Los estímulos estéticos y sexuales están al orden del día -lo han estado a lo largo de toda la historia del arte-, y en un contexto patriarcal como el nuestro, en donde la mirada masculina impera, esta lujuria artística resulta irremediable evidencia de desigualdad.

Lo *pornokitsch* y los clubs de alterne

Prostíbulo, club de alterne, club nocturno, burdel, mancebía, lupanar o puticlub. Todas fórmulas válidas para denominar estos espacios acerca de los cual la RAE, de nuevo, nos ilustra: «bar de alterne donde se favorece o se ejerce la prostitución». Cabría añadir quizás: la prostitución ejercida, en su inmensa mayoría, por mujeres.

Al margen del debate sobre la prostitución en nuestro país –sobre cómo muchas mujeres ven reducidos sus cuerpos a simple mercancía mientras se vulneran sus derechos más elementales, sobre cómo la trata de personas, los abusos y la violencia física llevada al extremo forman parte de esa cruda realidad, o sobre



cómo las alternativas, desde la regulación de Holanda y Alemania a las posturas abolicionistas de los países nórdicos, merecen ser estudiadas–, haciendo de tripas corazón y ciñéndonos de manera frívola a su manifestación formal más palpable, el club, lo cierto es que en los volúmenes en que se ampara prevalece lo *pornokitsch*.

Y es que a excepción de algunos trabajos profesionales como el *Bar-Hotel Erótico* en Terrassa, de la innovadora interiorista Lola Lago, o las modernas instalaciones del establecimiento *La vie en rose* en Barcelona, en el que prima la exclusividad, resulta más que evidente que la mayoría de estos locales deben su diseño a la más rigurosa espontaneidad popular.

Así, la cultura de masas aparece representada de manera vulgar y ambigua en estos espacios, que no dejan de ser expresión de nuestra sociedad. El gusto se corrompe apelando al espectáculo, la distracción y el entretenimiento. De igual manera que sucede en aquellos edificios asociados al ocio y al consumo –como los centros comerciales, las atracciones de feria o los parques temáticos–, las formas y colores se desatan, dando lugar a la más absoluta excelencia de lo excéntrico y estrafalario.

Los clubs de alterne y el diseño de arquitectura

La *arquitectura* es soporte de la estética *pornokitsch* de los *clubs de alterne*. De manera casi natural, el simbolismo enaltecido de estos «lugares de placer» requiere de esta tendencia. La imagen materializada

arquitectura resulta un traje hecho a medida, atractivo, complaciente y seductor. Como símbolo nos ofrece su consumo, llama al éxito, y lo hace a través de letreros con luces de neón.

Como características comunes, esta arquitectura representacional acostumbra a emplazarse a lo largo de las carreteras en la periferia de las ciudades, y sus letreros, concebidos para altas velocidades, suelen visualizarse antes que el edificio mismo. Esta ubicación no es casual, responde a su funcionalidad; se evita incomodar (o expulsar, según como se mire) al tiempo que se aíslan los posibles conflictos en el medio de la nada. En segunda instancia y, una vez nos aproxi-



mamos, el aparcamiento se suele posicionar delante como reclamo extenso y visible. Están concebidos para el acceso en vehículo privado, resultando su emplazamiento, por lo tanto, doblemente estratégico: en vías concurridas y próximos a polígonos, por las que trabajadores (en su mayoría) masculinos circulan y se trasladan a diario. Finalmente el volumen de fachada principal paralela a la vía –o, en todo caso, orientado al carril de circulación–, es exento, evidente, diferenciado.

Si bien el tipo edificatorio de los clubs de carretera no dista gran cosa de las construcciones de vivienda comunes que nos encontramos en sus alrededores, y mucho menos de los hoteles o restaurantes al pie de la ruta, si algo los distingue entre el resto de construcciones es el color: fachadas rosa chicle, azul cielo o rojo sirven de distintivo, sobre todo durante el día. Y si los hay más discretos, que hasta pueden pasar inadvertidos, esto solo dura hasta que cae la noche y sacan a relucir sus exageradas luces parpadeantes. Además del empleo de colores deslumbrantes y estampados llamativos, la mezcla de materiales diversos y su empleo un tanto tosco suele ser otro de los reclamos presentes en su fachada.

En cuanto a las características tipológicas, normalmente suelen implicar volúmenes de marcada horizontalidad, apaisados, que dependen en su longitud del tamaño y envergadura del negocio. La cubierta de teja árabe a dos aguas y los huecos estándar, con carpintería de aluminio, como los de cualquiera construcción corriente de su entorno; la forma como un sutil disimulo. Sin embargo, la altura de bajo más uno, suele ser una característica común a todos ellos: en la planta baja, el bar y en las superiores, las habitaciones. Cabe destacar como los interiores contrastan con la festiva iluminación exterior: son oscuros y cerrados. En penumbra, persiguen que el cliente se aísle y se sumerja -la comodidad y el escapismo-, pretendiendo con mayor o menor éxito, dar paso a un mundo sensorial de percepciones visuales, cromáticas, auditivas... absorbiendo todo atisbo de consciencia sobre el paso de las horas.

Pero de todos los elementos enumerados los más importantes son, sin duda, los rótulos de neón. Estas lámparas de descarga de gas que encierran neón a baja presión se vienen empleando en anuncios desde la explosión publicitaria en los años '50 y '60. Su color llamativo y fluorescente destaca aquello que pretendamos resaltar, lo convierte en atractivo y sugerente. Se trata, en definitiva, de una muestra más de como la luz se ha empleado siempre para definir objetos, aunque paradójicamente no los conforme. A lo largo de la historia del arte, numerosos artistas no han sido ajenos a esta fascinante realidad: Andy Warhol y el Pop Art, su influencia en la música en los '70, '80, '90... y aún en nuestros días nos engalanamos a la moda con perturbadores colores neón. Sin embargo, la influencia que ha tenido en el entorno urbano resulta algo más compleja de analizar: su empleo combina estadios de sugestiva magia y artificio con situaciones de clara contaminación visual. La sobresaturación y caótico descontrol derivado de su uso excesivo puede llevar incluso a desembocar en polémicas ordenanzas de regulación y prohibición, como la acontecida recientemente en Madrid.

Pero, en todo caso, este no es el caso de los apartados clubs nocturnos de carretera. Aquí, los rótulos se transfiguran en exentos hitos reconocibles, se convierten en puntos de referencia. Su composición es mixta: pueden contener palabras, imágenes o incluso esculturas; en todo caso, se trata de símbolos eufóricos que promueven la persuasión comercial.



En referencia a las palabras, son principalmente los nombres de los locales los que suelen aparecer. Se trata de alusiones a imaginarios que refuerzan la idea de exotismo y evasión: *oasis, luna, noche, Amazonas, séptimo cielo, capricho, rívera, cachas locas, pecado, tropical, sunset*, etc, son algunos ejemplos de esos términos recurrentes.

Por otro lado están las imágenes simbólicas que aluden al «paraíso terrenal» que ofertan, en las que el cuerpo de la mujer resulta ser el elemento más habitual. Se pretende captar la mirada fetichista al tiempo que se refuerzan estereotipos, y se hace subjetivamente a través de recursos como el tamaño, el color, la innovación y el dinamismo e impacto visuales. Desde luego, la carga connotativa y la tasa de erotización resultan también fundamentales en el contexto de una cultura sexualizada como la nuestra. De este modo, se cosifica a la mujer bien a través de fragmentos corporales (senos, boca, nalgas o pies), bien a través de cuerpo entero.

El diseño de arquitectura y los estereotipos

La *arquitectura* es soporte de esta estética que no deja de ser comunicación publicitaria y que, como tal, tiene la función social de proyectar y difundir un discurso ideológico que no hace sino modificar las creencias, actitudes y conductas del público al que va destinada. Hablamos de propaganda y concienciación. Se trata de persuadir y fascinar a través de un lenguaje de representaciones idealizadas y, en este caso, hipersexualizadas, que construyen el imaginario colectivo sobre los modos de alcanzar felicidad o poder. Y para esto se emplean estereotipos de género.

El cuerpo de las mujeres se muestra una y otra vez como mero reclamo sensual y erótico buscando el impacto: la mujer como un valor estético i/o sexual resulta ser el principal estereotipo ligado a los roles sociales. Sumado a esto, suelen aparecer como recurrentes los ligados a características de personalidad como la obediencia, la docilidad, la ternura, la sumisión o la complacencia. En el contexto de una palpable cultura androcéntrica, la dominante masculinidad ejemplifica el control sexual versus la pasividad sexual femenina, normalizando situaciones de poder desigualitarias.

El modelo de mujer aquí representado es la *Pandora* de la Grecia Clásica, ahora resignificada como la *femme fatale*: la mujer en el rol de lasciva, bella y sensual, deshonesto e inhumano. Y, por supuesto, siempre cachonda. Cabe destacar como los *clichés* derivados de mitos misóginos, como el texto de Hesíodo, tan enraizados en nuestra cultura occidental, perviven todavía en nuestros días.

Y, de nuevo, el mito se exterioriza en lo *pornokitsch*.

Del mismo modo que se exhibe la doble moral de una sociedad que, al tiempo que expulsa estos espacios del ámbito urbano, los acepta cómplice y callada. Desvergonzada como el brillo en la carretera de las luces de neón.

Bibliografía

BERGER, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

DORFLES, Gillo (1973) *El kitsch. Antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen.

GARCÍA NIETO, María Teresa et al. (2008) *Guía de intervención ante la publicidad sexista*. Madrid: Instituto de la Mujer.

LAGO, Lola (2001) *Bar-Hotel Erótico en Terrassa*. <http://www.lolalagointeriores.com/obrasDetalle.php?id=15> [fecha de consulta 3 de diciembre de 2013].

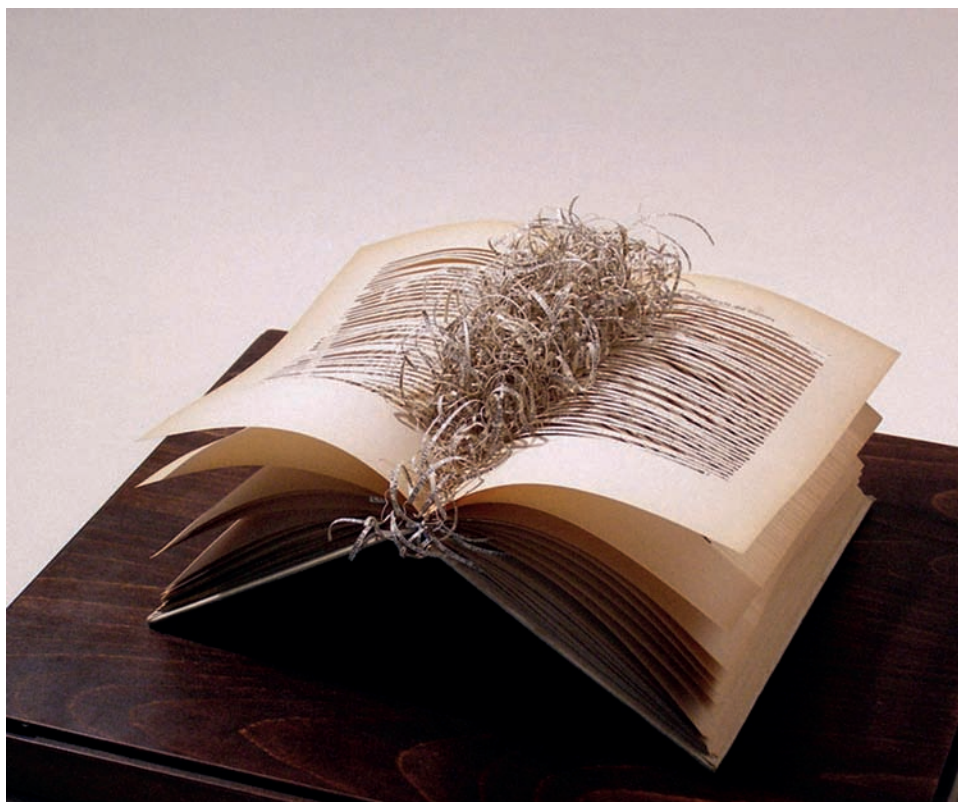
MALUENDA TOLEDO, Tania (2010) *Pornokitsch. El cuerpo femenino como fetiche*. Granada: Universidad de Granada.

Real Academia Española (2001, 22ª edición) *Diccionario de la lengua española (DRAE)*.

SCOTT BROWN, Denise et al. (2011) *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.



email: dexeneroconstrucion@gmail.com



Mar Arza, *De sus largas conjeturas...* (Serie asombros). Papel, madera, cristal.
Del libro *Filosofía del espíritu*, 55 x 40 x 38. cm. Colección particular G.B. Bélgica, 2010

POETICIDAD EN EL ARTE.

LA EXPERIENCIA

DE MAR ARZA

Irene Gras Cruz

Historiadora y crítica de arte

La relación y la comparación entre la poesía y la pintura se han dado a lo largo de la historia en los tratados de arte, sobre todo durante el Renacimiento. Muy conocido es el término horaciano «ut pictura poesis», de su *Ars Poetica* (v.361) versus «ut rhetorica picturas». Pero, en realidad es en el siglo VI y V a. C. cuando surge el concepto de poesía como un arte equiparable a la pintura o escultura. El poeta Simónides de Ceos (c. 556-468 a.C.) describe la pintura como una poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla, tal y como apunta la profesora Neus Galí en su libro *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Hoy no es de extrañar esta relación, pero hay que tener en cuenta el contexto en el que surge y el giro tan radical que se origina en la concepción y función de la poesía, puesto que la establece como «arte», como una disciplina sujeta a la destreza técnica del ser humano, rompiendo con la concepción que se tenía de la palabra poética de carácter sagrado. Así pues, Galí apunta que: «La equivalencia entre estas dos prácticas representativas, la figuración pictórica (o escultórica) y figuración poética, obedece, pues, a una fractura del hombre griego con su pasado, a una radical transformación de los vínculos que lo ligaban a modo de pensar y de ver el mundo, a una ruptura con un tipo de mentalidad cuya “superación” depende en gran medida de una nueva delimitación entre el terreno humano y el divino. La desacralización de la palabra poética, favorecida (si no determinada) por la introducción de la escritura, es fundamentalmente lo que permitirá la equiparación, relativa antes de Platón (c. 427-347 a. C.), absoluta con y después de él (en lugar de Platón), entre pintura y poesía» (1999: 20). Dicho esto, es primordial concebir esta ruptura y ser conscientes de la repercusión que tuvo en la época, y comprender qué se entendía por poesía y qué se entendía por arte en la civilización griega. Asimismo, resulta particularmente curiosa la representación tan diferente para los griegos, de la poesía y la pintura, que poco a poco acabaron convergiendo gracias a la teoría de la imagen de Platón. Y, es precisamente esa confluencia la que origina, según Neus Galí, una concepción del arte en cuyo territorio, precisado y delimitado por el pensamiento platónico, habitarán tanto la poesía como las artes figurativas. Se considera que fue Platón, hasta el siglo XIX, quien inventa y define por primera vez el concepto mismo de «arte», y lo hace a través de

un proceso negativo, es decir, eliminándolo de un campo que él consideraba propio de la razón. La relación latente entre poesía y razón, ha sido debatida por el filósofo griego de forma muy cuidadosa, como se puede observar en los escritos recogidos por Aristóteles (384-322 a. C.) en su *Poética*. Gracias a Platón la poesía dejaba de ser considerada algo divino y sagrado y se profesionaliza en *tekne*, y con ella el concepto de autoría que hoy conocemos, tal y como remarca Galí en su libro. Por ende, la nueva función y concepto de poesía viene limitado por la importancia de la creación e introducción paulatinamente de la escritura por los griegos, por consiguiente, la simbiosis o conjunción entre la poesía y la pintura (artes plásticas en general) solo es viable en un mundo de escritura. Del mismo modo, no se completará la sinergia hasta que la práctica de la

lectura aparezca en el siglo V, aunque no es hasta el período alejandrino que empieza a destinarse la composición de poemas al lector en lugar de al oyente, como era costumbre. La escritura permite conservar lo que antes era competencia de la memoria, transmitida de forma oral, que a su vez, provoca que caiga en desuso la palabra poética como vehículo de comunicación, y se transforme con el paso del tiempo en un «juego estético», que dará lugar a la literatura.

«La palabra, cuando se escribe, es percibida como un objeto frente a un sujeto» (1999:37), señala Neus Galí, una afirmación que me parece esencial para el desarrollo de mi discurso, en el que trato de aunar la poesía y las palabras que, como observamos, se crean y construyen alrededor de la figuración escultórica de la artista castellonense Mar Arza. Con dicha enunciación se podría reflexionar acerca de la «objetualización» de la palabra en todas sus consecuencias, es decir, como único vínculo de comparación entre dos prácticas que durante tiempo se creían autónomas e incluso opuestas, como la poesía y las artes plásticas.

Siguiendo la tesis de la profesora Galí, si: «el poeta de la escritura dispone de su material, su capital de imágenes, procedentes de “estampas del pasado” mítico, y elige, descarta, oscurece,



Mar Arza, *Incis 2. Fragmento de texto revelado*.
Detalle. Papel algodón y lino. 170 x 120 cm., 2012

destaca, varía, en suma, inventa el poema y lo escribe según un programa» (1999:40) no veo diferencia alguna con el proceso o programa creativo y de elaboración de artistas como Mar Arza (Castellón, 1976) a la hora de realizar sus piezas. De modo que, perfectamente, podemos referirnos a sus obras como elementos u objetos que surgen de la propia escritura, a modo de poemas. Por esa misma regla de tres, se podría hablar de poeticidad en el arte. Si por poeticidad entendemos el componente «estético-sentimental» que poseen la literatura y el arte, la sensación que producen sus obras (en el sentido de objetivo, propósito y determinación, cuyos mejores rasgos residen en el intercambio cultural, las conexiones, construcciones, identidades del ser humano, etc., a través de libros, vivencias y experiencias). Es un inmenso complejo de recuerdos y emociones,



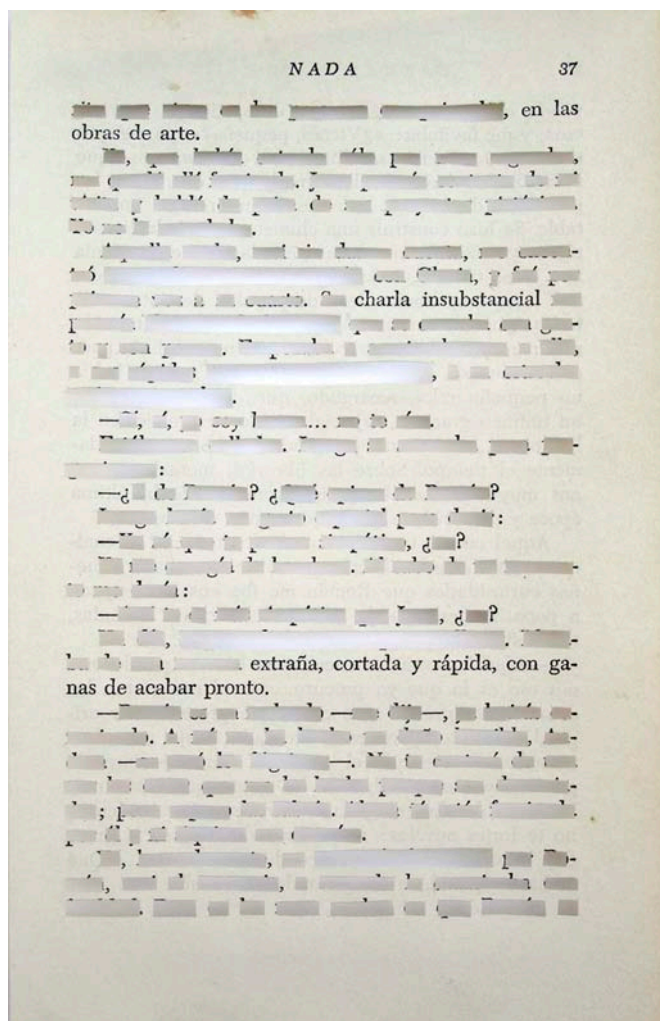
Mar Arza, *Femme gaine*. Vaina de catalpa, pan de oro y pan de letras. 82 x 30 x 10 cm., 2011-2013

una cultura poética así como una vida llena de formas y sueños (que nos produce una sensación, que llega hasta dentro, y que invade nuestros sentidos). Sensaciones y efectos como los que nos traslada con sus títulos, evocadores y sugerentes, que encierran y construyen un poema en sí mismo como ocurre en *Incís* (2011-2013) o *Femme gaine* (2011-2013).

Centrándome en la figura de Mar Arza, podremos sumergirnos en la relación intrínseca del arte y la literatura. A pesar de que uno de los discípulos más aventajados de Stéphane Mallarmé (1842- 1898), conocido como uno de las piedras angulares de la «poesía pura», Paul Valéry (1871- 1945), comentase en *Teoría poética y estética* que en nuestra literatura existía una notable voluntad de aislar definitivamente la poesía de cualquier otra esencia ajena, podemos observar que en la obra de la castellonense, en pleno siglo XXI, no existe dicho aislamiento de la esencia tanto en la poesía como en la literatura, ni elemento ajeno o dispar a cualquier otra disciplina. Mar Arza poco a poco empezará a trabajar y a determinar su carrera hacia proyectos como una serie de cartas que titula *...letterscape... (triada del valatinero)* del 2003, o esculturas, más elaboradas, con el libro como elemento principal en piezas como *...tempos... (avatar)* del 2007, que nos recuerdan a las obras de principios de los noventa de la artista valenciana Elena del Rivero (Valencia, 1949),

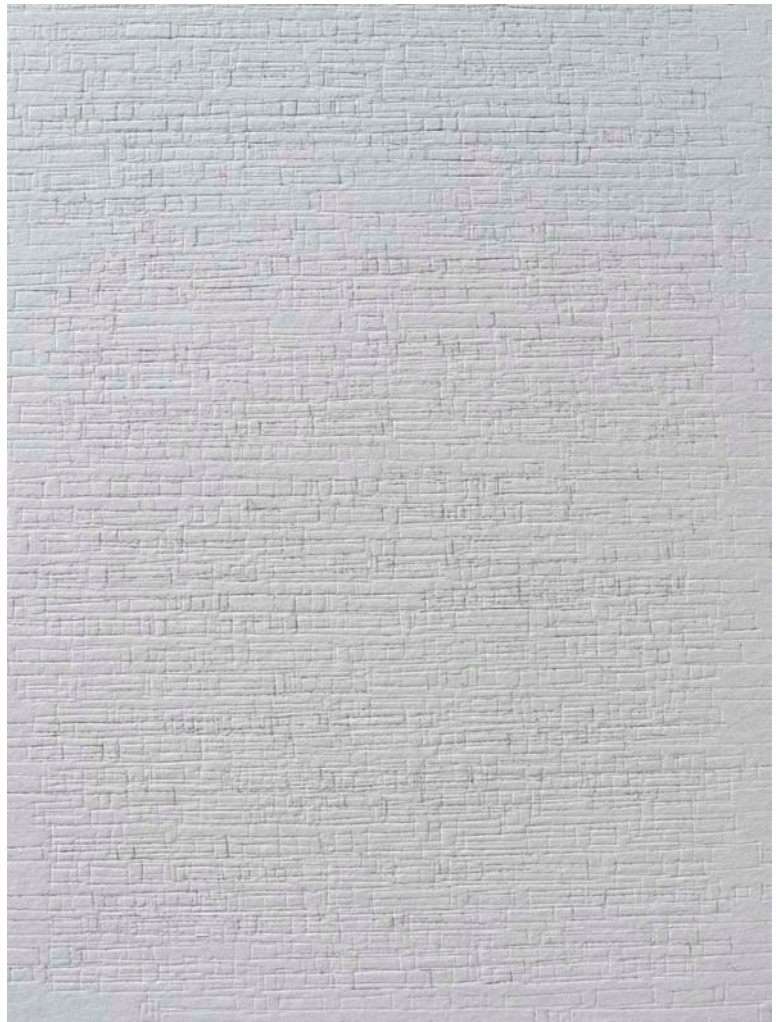
a la que tuvo el placer de conocer en New York en 1998, con un lenguaje más depurado, más próximo al minimalismo y en el que el color se reduce a gamas neutras –blancos, negros–. Una de las obras más distinguidas de Del Rivero son sus series de *Cartas*, a modo de reflexiones poéticas acerca del sentido del tiempo, de la intimidad y de lo femenino, y en las que el papel y el bordado cumplen una función fundamental. Dentro de dicha serie se podría destacar *Cartas a la madre*, inspirada en la *Carta al padre de Kafka*, o *Carta a la novia* –serie 027– de 1996, donde de nuevo entra en juego la palabra, la escritura y por supuesto, la literatura. No es de extrañar que tras conocer personalmente a Del Rivero y su estancia en Inglaterra, Mar Arza diera un giro en su trayectoria hacia un mundo más poético y literario.

¿Hasta que punto podemos considerar a una artista plástica una poetisa? No es fácil romper las barreras y los prejuicios que, todavía al día de hoy, existen en torno a la fragmentación y especialización, que con el tiempo, se ha originado en el campo de las humanidades. Pero si de algo podemos estar seguros es que el genio del poeta y su confianza siguen intactos en esas promesas de eternidad que se plasman en los trabajos de artistas como la valenciana Anna Talens (Carcaixent, 1978), la asturiana Beatriz Díaz Ceballos (Oviedo, 1971), la joven castellanense Altea Grau (Castellón, 1985) y editoriales como HilaTina, creada en 2010 con el fin de promover el libro de artista bajo el que se agrupan varios editores y artistas independientes. Sin embargo, sí que se aprecia una interconexión multidisciplinar en todas ellas. Un ejemplo de ello, es la serie *Nada era la herida* (2005-2006) de Mar Arza, donde la misma artista nos explica que: «el díptico se compone de dos piezas simétricas en las que aparece “nada” con dos fachadas: una “nada” fehaciente; y una “nada” aparente que requiere de una mirada atenta para descartarla» (ver referencias). En primer lugar, vemos una hoja recortada donde unas pocas palabras permanecen y forman la frase: «NADA /en las obras de arte/ charla insubstancial». Junto a ésta, sorprende encontrar un marco exactamente igual, con un espacio totalmente blanco, donde aparentemente, si se mira con más detenimiento, aparecen señales, muy sutiles de cortes, que inciden en la superficie de papel blanco. Se crean unas tenues sombras en su parte central como resultado de haber recortado sobre ella palabras, de forma que se marcan cada una de las heridas correspondientes a las palabras ausentes. Observándose una reincidencia, que ironiza sobre la ‘nada’ de forma aparente. Sin lugar a dudas, es un poema en el que la creatividad de la artista marca la diferencia.



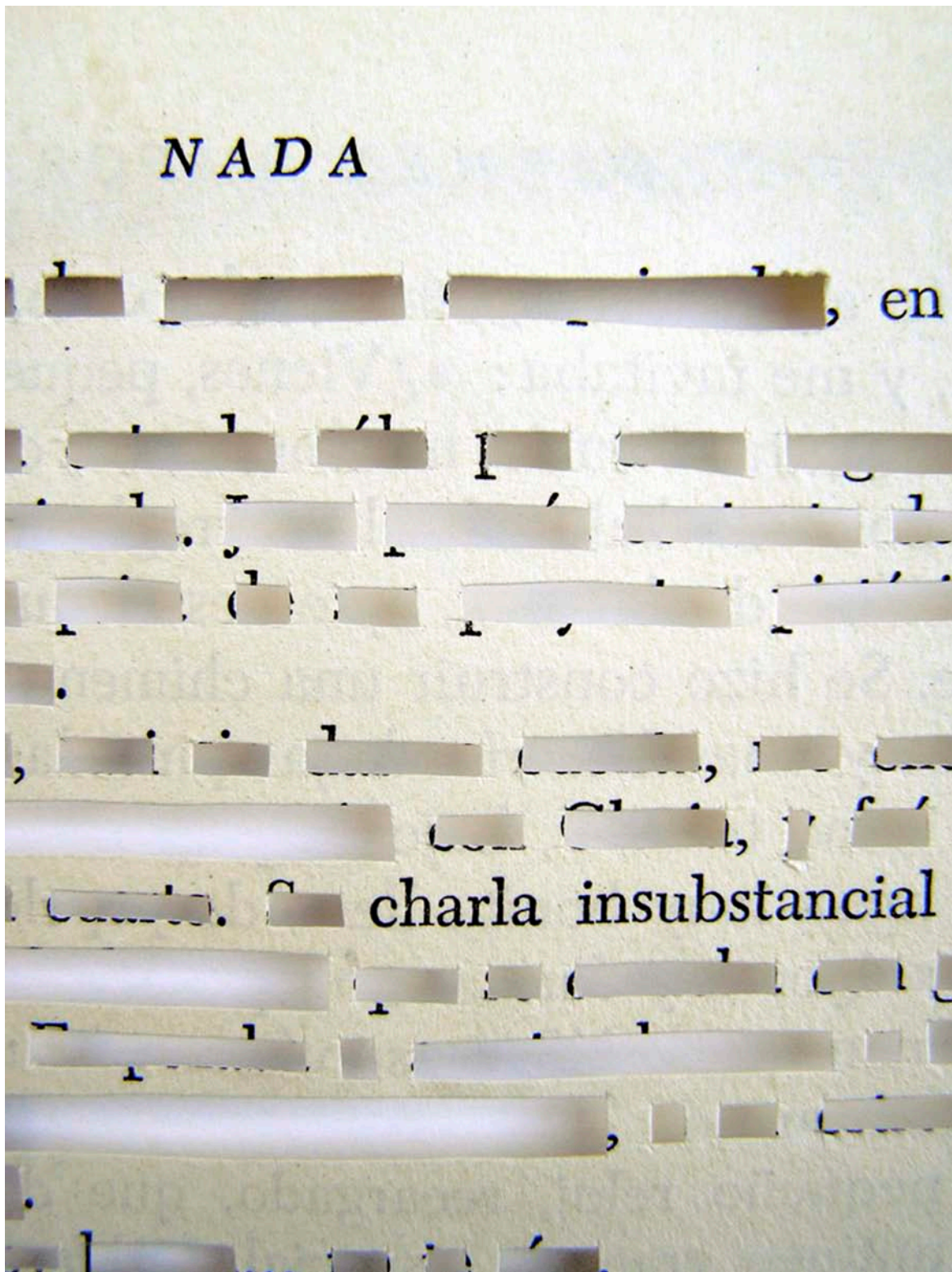
Mar Arza, *Nada Era la herida* 1. Detalle. Papel (del libro *Nada* de Carmen Laforet), madera y cristal. En vitrina 30x30x34 cm., 2006.

Si volvemos la vista a los orígenes, Platón entendía por «creación» el «paso del no ser al ser» utilizando el término *poiêsis*. Para determinar dicho proceso creativo, esta pieza representaría en sí un poema visual, en el que el vacío y el silencio son los protagonistas. Arza hiere a la palabra para crear una sensación aún mayor de incompreensión, que invade al espectador e invita a reflexionar sobre el poder evocador que tiene en nosotros la poesía. A esta serie del 2005-2006, le sigue otra del mismo período, titulada *En lugar de nada*, donde, una vez más, aunque resulte sorprendente, la «nada» es una parte esencial del decir, una oquedad en la que alojar significados nuevos, ideas inesperadas o sentimientos profundos, tal y como apreciamos en una de sus obras *Nada reiterada*... en la que vuelve a jugar con el espacio y la escritura, con vacíos que llenar, espacios que transformar, que silenciar, etc. La artista crea una pieza donde refleja que las cosas son y no son al mismo tiempo, dejando la interpretación abierta, bajo el hipnotismo de la belleza de la «nada». Aunque para esta ocasión hace referencia al libro homónimo de Carmen Laforet (1921-2004), que en palabras de Gemma del Olmo Campillo es: «Difícil de expresar en palabras, la nada despierta un sentimiento de verdad y libertad del que quizá no sea posible desprenderse porque estimula una mirada que permite ver lo que antes estaba en penumbra, oculto, apenas dibujado. Lo que antes parecía impenetrable, en un instante comienza a apreciarse, balbuceante, nace la atracción por el misterio [...] Es en la contemplación de una verdad tan viva e íntima donde se puede oír la voz que responde al deseo, reflejo de la singularidad de cada cual, para formar parte de lo infinito, en una perfecta imbricación de lo humano y lo divino, porque lo espiritual trasciende el mundo, pero se revela en el mundo, en la vida cotidiana, en el cuerpo. Esto se puede apreciar extraordinariamente en la relación que tuvieron las místicas con la nada, sus escritos muestran momentos de éxtasis donde son arrebatadas por lo divino después de abrazar la nada, instantes en los que alcanzan la felicidad» (ver referencias).



Mar Arza. *Nada era la herida, 2*. Del libro *Nada*. Detalle. Díptico. 2 hojas de 72 x 58 cada una, 2005.

En ambas series, me aventuraría a afirmar que –dejando al margen las atribuciones e interpretaciones divinas de Gemma del Olmo Castillo–, como persona inquieta que es, plasma la preocupación y la sensación de inmensidad y desolación cuando uno mismo se enfrenta al vacío, al silencio, en definitiva, a la «nada». Esa



«nada» que diversos filósofos y teólogos han estudiado como concepto de la inexistencia. Pensadores griegos como Parménides (540-470 a. C.), pasando por Friedrich Hegel (1770-1831), Martin Heidegger (1889-1976), o existencialistas como Jean-Paul Sartre (1905-1980) o el mismo empirismo lógico, sostenían que todo lo que tenía que ver con el concepto de «nada» era un contrasentido, un mal uso sintáctico del lenguaje. De hecho, en cierta forma, la artista castellanense omite o destroza la palabra en ambas series, imposibilitando el uso sintáctico del mismo, es decir, de la comunicación. De la misma manera, si tenemos en cuenta la raíz etimológica de «nada», *res nata* («cosa nacida»), llegamos a la conclusión que, en la actualidad, es contradictoria al significado actual que normalmente se le otorga. Aunque paradójicamente, en el juego tan sugerente de la artista, realmente no se sabe a ciencia cierta si oculta o crea, por lo que se podría considerar que mantiene la esencia ontológica de la «nada», ya que inhabilita el lenguaje sintáctico pero crea el visual, a través de un «poema visual». Si profundizamos en el campo de la física, descubrimos que la idea de Isaac Newton (1642-1727) sobre el espacio/vacío gira en torno a lo infinito e inmutable, no exento de elementos místicos. Así pues, la noción del vacío como «nada» estaba considerada como un espacio en el que las partículas materiales habitaban un concepto mucho más próximo al que Mar Arza trabaja en sus series y obras más existencialistas –como *Lugar en nada...*–, en el que el espacio cobra un doble sentido, de abandono, en cierta manera, mutilado, y otro de habitado, por pequeñas cicatrices, heridas o huellas. Cautivar y seducir por y mediante las palabras.

Mar Arza basa su trabajo e investigación en los libros. Éstos son su materia prima, a la par que la esencia de su producción. La raíz de la profundidad e intensidad de sus «poemas visuales» radica en su pasión por la literatura, con la que mantiene una relación especial, intrínseca e íntima.

Esos «poemas visuales» que surgen de su interior generan una serie de musicalidad rítmica en las palabras, que convergen en textura sonora, una textura que transpira en sus obras, y en los títulos que las envuelven y sugieren su poeticidad. De sus piezas emana la sencillez, la delicadeza y la pureza, metáforas visuales que se crean gracias a ese guardián de la palabra, el libro.

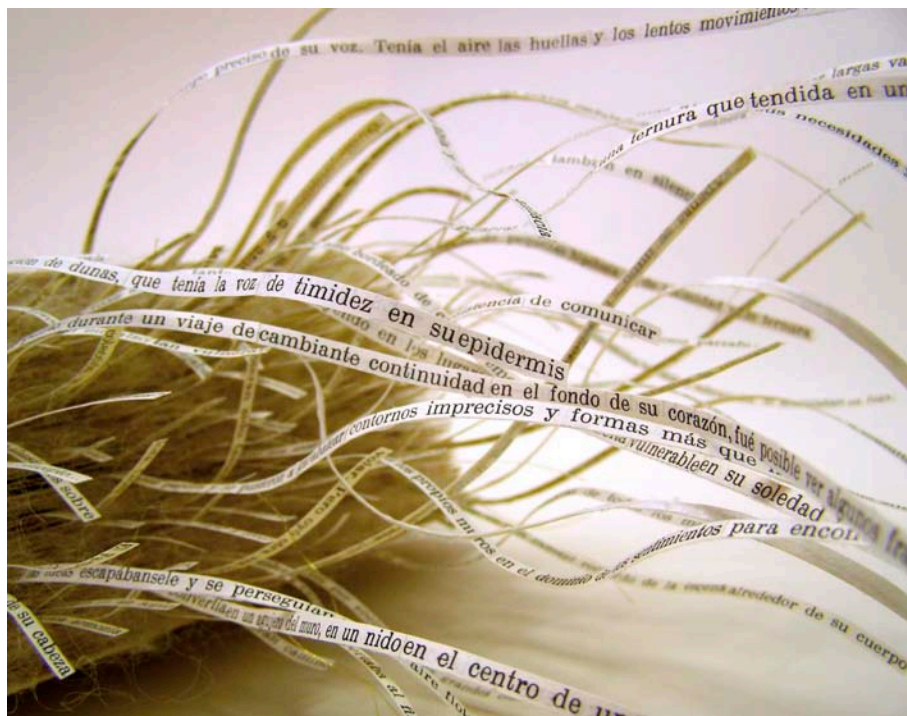
Su trabajo no juzga ni concibe la separación entre arte y literatura, más bien se entrelazan, tal y como he apuntado anteriormente, no hay diferencia entre ambas porque son iguales, se consideran distintos idiomas para un mismo pensamiento.

Sus obras son un reflejo de una intimidad que aflora en una atmósfera que crea la armonía necesaria para el diálogo con las palabras. Y es que esas palabras son el hilo conductor de su quehacer artístico, que impulsa y alcanza la libertad creativa al tiempo que se torna una realidad visible ante nuestros ojos como en su serie *Avenç* (2010-2011) o su versión de la obra homónima de la francesa Louise Bourgeois (1911-2010), *Femme couteau* (2011-2013). Es fundamental para comprender la obra de Mar Arza, que en ningún momento, pretende apropiarse del libro –de manera objetual– o del contenido –de forma intelectual–, sino más bien reinterpretarlo y compartir su experiencia, para que otros aprehendan y adquieran conocimiento, como se puede observar en su serie *Asombros* (2007-2009). Digamos que actúa a modo de puente en nuestra cultura, como una figura mediadora entre la literatura, la poesía y el arte, a través del lenguaje (teniendo en cuenta que se trata de la manera de expresarse propia de cada ser). Un lenguaje que se desarrolla y evoluciona en el campo artístico, y lo hace, curiosamente, bajo una mirada pictórica o escultórica ya que gran parte de sus esculturas están trabajadas desde una perspectiva bidimensional, donde mayoritariamente suele destacar el equilibrio, la quietud, la belleza y el silencio. Es por ello que la podríamos considerar una pintora-escultora, además de poeta.

Pero si por algo se caracteriza la obra de Arza, es por la tensión latente entre el objeto y la palabra que provoca el juego, que a su vez, origina la poeticidad. La poeticidad de su lenguaje no viene exclusivamente constituida por la mera incorporación de la palabra, sino que se forma, desarrollándose en cada caso de forma

particular, en un poema. Sin embargo, podríamos relacionarla con su capacidad de producir sensaciones, por lo que habría que hablar de sinestesia en sus obras -piezas sinestésicas. Consistiría en producir sensación a través de un medio distinto al que se propone y conoce, no en su forma de insistir en la búsqueda de lo poético de un poema, sino que también, y esto es lo importante, constituye un ejercicio poético en sí mismo, en el cual se realiza ese esfuerzo, en pos de algo esencial, que reposa en la sensibilidad. Dicho de otro modo, el punto de partida sería la misma experiencia poética.

Para terminar he creído oportuno remarcar el efecto que se produce al contemplar sus obras, sirviéndome de Odilon Redon (1840-1916), quien decía que: «El sentido del misterio consiste en permanecer siempre en el equívoco, en las interpretaciones dobles, triples, en las apariencias (imágenes en las imágenes), formas que toman cuerpo o que tomarán según el estado de ánimo de quien las contempla» (Redon, 1922: 18), sensación que Mar Arza consigue con sus creaciones. Puesto que sus obras son sutiles y sugerentes, misteriosas y, por extensión, están abiertas a diversas interpretaciones y acepciones, al igual que se plantean infinidad de combinaciones y apariencias posibles, ya que puede parecer un objeto cuando en realidad es un poema o, viceversa. Tal como comentó Redon, sus piezas adquieren la forma de quien las traza, de quien las contempla, reflejando el estado de ánimo o sensación(es) -de forma inherente-.



Mar Arza, *De la curva de tus fiebres...* (Serie asombros). Detalle. Papel, papel de arroz, hilo metálico, lana, oro, madera y vidrio.
Y el libro *Siempre ocurre lo inesperado*, 50x34 x 32 cm. Con vitrina. Colección Artphilein Foundation. Vaduz FL., 2008

Referencias

ARZA, Mar, «Nada era la herida», <http://www.mararza.com/index.php?/2005-2008/nada-era-la-herida/>. [Consultado el 18 de octubre 2013].

DEL OLMO CAMPILLO, Gemma, «En lugar de nada», <http://www.mararza.com/index.php?/2005-2008/en-lugar-de-nada/>. [Consultado el 21 de enero 2013].

GALÍ, Neus (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado.

GRAS CRUZ, Irene, «Poeticidad en el lenguaje... Entrevistando a Mar Arza», <http://irenegrascruz.com/2013/02/06/poeticidad-en-el-lenguaje-femenino-charlando-con-mar-arza/>. Publicado el 6 de febrero de 2013. [Consultado el 20 de noviembre 2013].

LAFORET, Carmen (1944) *Nada*. Madrid: Espasa, 2006.

REDON, Odilon (póstumo, 1922), «À soi-même» *Journal, 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: José Corti, 1989.

VALERY, Paul (1957) «*Teoría poética y estética*» (traducción Carmen Santos). Madrid: Machado Libros, 2009.

*Todas las imágenes y su reproducción son cortesía de la artista y la galería Cànem de Castellón, excepto *Femme gaine* (2011-2013), de la autora del artículo.



Mar Arza, *De la curva de tus fiebres...* (Serie asombros). Papel, papel de arroz, hilo metálico, lana, oro, madera y vidrio.
Y el libro *Siempre ocurre lo inesperado*, 50x34 x 32 cm. Con vitrina. Colección Artphilein Foundation. Vaduz FL., 2008.



Arte censurado en el País Valencià.

CENSURADO

Un itinerario por algunos casos de nuestro vigilado siglo XXI

Ricard Silvestre

Institut de Creativitat i Innovacions Educatives.

Universitat de València - Estudi General

En nuestros días, puesto que el poder del sistema establecido marcha hacia el abandono de toda cultura y hacia la más oscura barbarie, el círculo de la verdadera solidaridad se halla, por lo demás, harto restringido. Por cierto que los enemigos, los señores de este período de decadencia, carecen de lealtad y solidaridad.

Max Horkheimer, *Teoría crítica*.

La subordinación del arte a los postulados del poder es algo inherente a la defensa, nunca evidente, de un concepto limitado de democracia. Bien sabemos que históricamente se ha manifestado en regímenes totalitarios conforme a imposiciones jurídicamente reguladas, y que incluso definían características formales o técnicas en cuanto a la creación de la obra de arte. De todos son conocidas las restricciones formales y compositivas señaladas por el papado de turno, el trono de la época, o el dictador gobernante, pues el sometimiento inquisitorial resulta consustancial para la impresión de los dogmas y la oscuridad en ese alejamiento de todo pensamiento crítico. Si no conllevara la intervención de lo autoritario, quizá habría algo de cómico en imaginarse la tarea de ir camuflando genitales en la Sixtina u observar cómo las Majas son enjuiciadas desde la corrupción y el atraso secular focalizados injustamente en el alma de un afrancesado libre. Visto así, es lógico que tiempos pasados, vinculados con la ignorancia y el terror a partir de nuestra actual y frágil atalaya humana de progreso tecnocientífico, puedan entenderse como lejanos lugares de desdibujadas civilizaciones despóticas atravesadas por la tiranía sectaria y la esclavización de la razón. La libertad coartada se explicaría, desde esta perspectiva, a través de la conversión de la historia en anécdota superada y a la cual referirse, tan sólo, con el fin de distanciarse, alejándose así de la intolerancia por el mero hecho de describirla con postmodernidad y alevosía.



Art al Quadrat, *Innocència violada*, Instalación La condemna del Paradís. Vila-real, 2009

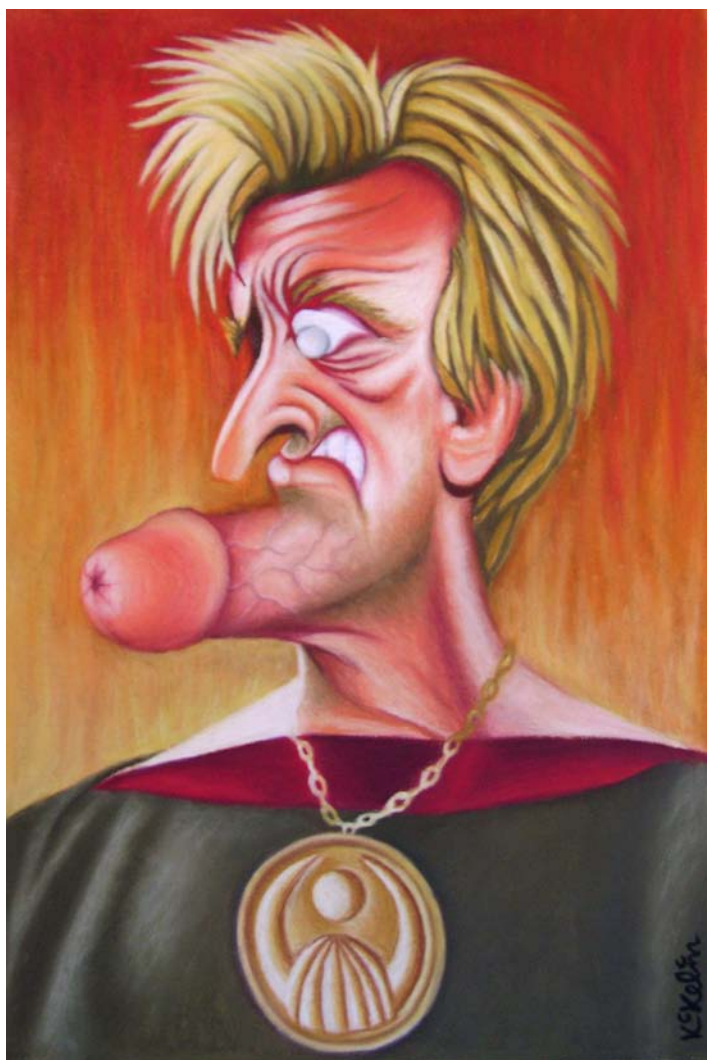
La debilidad de ese distanciamiento prepotente de la historia, con sus ejemplos de arte censurado, contiene la vana suposición de que la definición kantiana sobre la belleza se ha incorporado ampliamente a todas las instancias de la contemporaneidad. Sin embargo, ese «goze universal sin concepto» al que se refiere el filósofo de Königsberg se escapa claramente de la comprensión sobre lo artístico que se expresa en determinados ámbitos de poder en nuestra sociedad, transida por los envites antidemocráticos de la doble moral enquistada en ancestrales dogmas eclesiásticos, que siempre cerraron el paso al pensamiento ilustrado europeo en España, salvo exiliadas excepciones. Por ello, en este contexto intelectual, ese distanciamiento del concepto, propuesto por el pensador alemán para el arte, acaba transformándose en caudillaje interpretativo. Es decir, que el hecho de plantear un placer desinteresado y, por tanto, liberado de todo concepto epistemológico y también práctico, no solo no consuma un arraigo cultural, sino que en ocasiones nunca llega a culminar ni en un imaginario popular ni en las instituciones de gobierno, reacias a la idea de juzgar las obras de arte sin asociarlas manifiestamente con un concepto lógico o explicitando

una determinada moral con un concepto ético. Así, en la Crítica del Juicio, la construcción kantiana que se expresa en el segundo momento de la Analítica de lo Bello, diríamos que supone una fuerza determinante y esclarecedora del error: la pretensión de formular un juicio estético con criterios que no sean tales. La cuestión tiene que ver con la coherencia, pues si bien sabemos de la heterogeneidad de las obras de arte y, por tanto, de la posibilidad de que sean juzgadas con criterios éticos, esto no significa que tal determinación se nos argumente como si se tratara de un juicio estético, pues la argucia estaría servida. El abuso de esta estrategia pertenece, por antonomasia, a la imposición religiosa en general, que en el contexto ibérico sobrevive en la tradición oscurantista del catolicismo –hecho historia sin reformar– en las estructuras políticas, jurídicas e incluso académicas o intelectuales. Es en nombre de la ética que se cercena o coarta la libertad de expresión artística, la libre expresión de lo estético. Los preceptos moralistas se convierten entonces en las cadenas del individuo y la colectividad, relegan la tolerancia bajo la continua queja sobre los temas «incómodos» y tratan de construir una sociedad hipócrita producto a su vez de un público a gusto con el acriticismo y ausente de los consensos compartidos, a la larga espacios sociales de redefinición de criterios y conceptos.

El atraso ilustrado español ha dado alas a la intolerable intromisión en la libertad creativa. Enseñándonos hasta hoy sus fauces, esta amenaza perpetua nos permite calibrar hasta qué punto nuestra crisis actual, que en lo económico viene marcada por la codicia y la desmesura, supone un eslabón más en la mal digerida idea de libertad pactada, paradójicamente limitada, y vigente durante el periodo democrático posterior a la muerte del dictador. Un arte censurado que en la primera década del siglo XXI sigue siendo un instrumento disuasorio en manos de las estructuras del franquismo sociológico, estructuras mentales que en este periodo de tiempo van ligadas al derrumbe de un proyecto estatal cuyo laboratorio tuvo en el País Valenciano sus mejores experimentos. El arte es, sin duda, anticipatorio. Pero la censura que se ejerce sobre su práctica resulta mucho más que premonitoria. Las evidencias que avalan esta afirmación, pasan por repasar tan solo algunos casos flagrantes de un abundante repertorio seguido cronológicamente.

Como precedente, podemos señalar la censura ejercida en la exposición de Teresa Arcos, artista valenciana que ya retiró en 1996 su muestra, titulada «Generaciones», del Centro Juvenil de Algirós. La que era la primera exposición individual de la artista, hacía emerger el afecto entre diferentes miembros de una familia en fotografías cuya sensibilidad transcurría a través del tacto como lenguaje universal. Los desnudos de padres, madres, hijas, hermanos y hermanas, fueron tildados de libidinosos e inmorales por la entonces concejal del Ajuntament de València. Una primera lección de moralidad que evidenciaba la retrograda municipalidad en el poder.

En 2001, de nuevo la retratística fotográfica se vía coartada, ahora con argumentos políticamente incorrectos, cuando el consistorio de la capital valenciana rechazó la exhibición de un total de once obras del fotógrafo Toni Sanchís de la muestra «Famosos y trajes de España», entre ellas, imágenes del expresidente Lerma o del alcalde franquista Rincón de Arellano. El autor, retiró sus instantáneas y denunció el caso. Aquellos hechos, fijándonos quizá en el destino y la memoria, nos permiten ironizar con el título de la muestra, pues ocho años más tarde, en el MuVIM, otro lamentable episodio de censura edificó su obscenidad sobre otros «trajes de España» de algún que otro famoso. Pero llegaremos a estos lares en breve, pues los «silencios inducidos» podrían ser iniciales bloqueos tecnológicos, como el ocurrido en 2003 cuando el rector de la Universitat d'Alacant decidió el cierre de la web e-valencia.org. Así, en tanto que uno de los primeros fóruns abierto a la crítica cultural, los indicios de las causas reales de tal decisión señalaron a las presiones realizadas por la Generalitat Valenciana y la dirección del IVAM, desdibujándose la excusa oficial de la institución académica, que alegó un reajuste técnico. Un año después, la espesura política se cernía sobre el EACC de Castellón cuando desde la Conselleria de Cultura se censuraba «Tinieblas. Poéticas artísticas de la violencia». Una injerencia perpetrada declarando que «la violencia nunca puede ser poética», evidenciándose, por parte del responsable público, la doble ignorancia, relativa, por un lado, respecto de la importancia histórica de un tema clásico del arte, y, por otro, sobre la noción de *poética*, erróneamente entendida como un enaltecido lirismo bucólico del asesinato, relegándose así el sentido creativo de la *poiesis* griega, común en el lenguaje crítico y divulgativo sobre el hecho artístico contemporáneo.



Kike Payá, *Kirk, príncipe de los vikingos*, 2011

diversas sensibilidades». La temática del Festival, centrada en el concepto de ídolo, facilitó construir una imagen de complejidad iconográfica que nivelaba a la rana Gustavo con Marilyn Monroe y otros mitos de una composición de carácter sincrético presidida por un Michael Jackson divinizado, con trompa de elefante, orejas de Mickey Mouse, y cabeza cubierta por la mitra papal.

También en el ámbito publicitario de lo cartelístico, esta vez fue Teatres de la Generalitat que comunicó a la compañía Pot de Plom, a través del encargado de la Sala Arniches de Alacant, que debían suprimirse los dibujos incluidos en el afiche, respetándose únicamente la tipografía. Las caricaturas de E. Zaplana, M. Abradelo, la Fallera Mayor y Felipe V eran algunos de los personajes retratados en una composición que hacía propaganda, con la sátira habitual del grupo teatral, de la obra titulada «L'estrany viatge! Una fantàstica aventura!». Y ese mismo año 2006, insistiendo en la «popularización» censora de lo autóctono en su versión satírica, la Junta Central Fallera hizo lo propio con un grupo de figuras compuesto por tres monjas que observaban un consolador, invitando al artista a sustituir el lúdico instrumento por un cirio. El hecho, que tuvo lugar durante la exposición del Ninot, supuso que la comisión

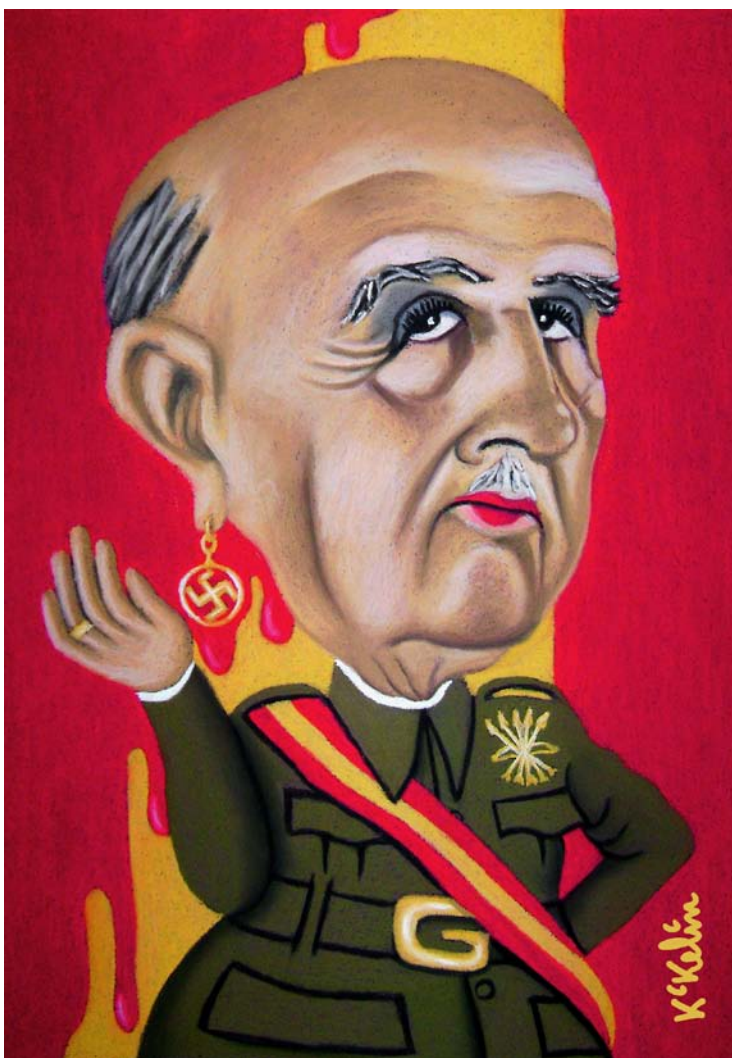
Si con las intromisiones en museos u otros espacios institucionales se ejerció el «orden y mando» con semejante desconsideración y radicalidad, haciendo caer además a estos centros culturales en los riesgos del desprestigio, no es extraño que las mutilaciones de la libertad de expresión se extendieran también al espacio público. Manifestaciones artísticas proyectadas fuera de la sala institucional acostumbrada vieron también cercenadas sus propuestas.

En 2005, con ocasión de una jornada de reivindicación *en y de* las calles del Barri del Carme de València como espacio para expresar diferentes modos de vivir y pensar, distintos movimientos sociales se reunieron en «Pintem Junts» para intervenir, plásticamente y sin vandalismo, sobre determinados muros de ciertos solares del barrio. Poco tiempo después, los servicios municipales de limpieza hacían desaparecer selectivamente aquellos murales en los que se trataban cuestiones sociales o políticas. Los temas higienizados abrían un amplio abanico de denuncia que iba desde la especulación urbanística del propio barrio o la mala gestión del conocido como «Pla Riva», pasando por la represión o la precariedad laboral. Ese año, el cartel publicitario del Festival Internacional de Investigación Artística de València «Observatori» sucumbió a otra limpieza, ésta previa a su distribución, pues se entendió que el colectivo Vasava se había excedido a la hora de tratar de ilustrar el acontecimiento con un diseño que «podía resultar ofensivo y herir

fallera a la cual pertenecía la obra, retornara el *dildo* a su emplazamiento originario en la falla para una ardiente *cremà*.

Los últimos casos aluden a las limitaciones y precariedades intelectuales del poder establecido, pero también reflejan el intento de homogeneización cultural bajo los parámetros nacionalcatólicos, cuya puesta en práctica jamás queda en la trivialidad. El espectáculo despótico de este poder siniestro fue palpable despropósito en aquella fatua y pretenciosa Biennial de València de 2007. Otros divertimentos sobre las aproximaciones mostrencas a la estética y al arte se habían producido en anteriores ediciones y se producirían después, pero cerrar la Sala La Gallera aduciendo la existencia de una gotera fue suficiente para satisfacer a sectores de la Iglesia valenciana, que vio en el cuadro *Los funerales de Atahualpa*, del pintor peruano Marcel Velaochaga, una escena condenable. La obra, que formaba parte de una muestra titulada «Lo impuro y lo contaminado», incluía la figura del papa dimisionario Benedicto XVI sosteniendo en su mano la cabeza decapitada del Che Guevara, al tiempo que aparecía flanqueado por un marine estadounidense. En realidad, el juego interpretativo del cuadro se incardinaba en una iconografía cuestionadora, y a la vez potenciadora, de su referente artístico, con el mismo título, pintado en el siglo XIX por el también peruano Luís Montero.

Que los tabúes no se diluyen en el escenario hispánico parece obvio, aunque siempre es posible llegar más lejos en el elitismo antidemocrático que cae en lo grotesco. Y así fue cuando el alcalde de la población alicantina de Verger exigió a los festeros de una de las peñas, que en el veraniego agosto disfrutaban de las fiestas populares, borrar de la fachada de su casal el dibujo que reproducía la caricatura de Felipe de Borbón y Leticia Ortiz publicada en la revista *El Jueves*, publicación secuestrada no hacía mucho por un insigne juez de la Audiencia Nacional, quién sabe si ejercitándose prospectivamente en la salvaguarda de la castidad real. De hecho, el tema monárquico sucumbía en 2008 a la pulcritud estigmatizadora de la belleza censora. Todavía sin Corinas, elefantes, fraudes solidarios y otras distracciones coronadas, Metro València decidió cancelar la exposición del grupo «La Mancha Revolution» compuesto por los artistas I. Pérez, C. Obrador, J. Ugalde y D. Cañas. Las directrices censoras se basaron en el contenido de dos videos cuya crítica a determinadas estructuras institucionales, entre ellas el ejército español, soliviantaron la conciencia preilustrada de los representantes públicos, cuyas mentes preclaras, previamente a



Kike Payá, *El generaliiiiisimo*, 2011

tomar la decisión de no permitir la muestra, ya habían conseguido que se retiraran unas líneas del texto del catálogo cuya redacción era la siguiente: «Hay teóricos empecinados en usar los retretes de la universidades para sus cagadas teóricas. La corona es intocable, en la Madre Iglesia las moscas se ponen el velo. Los pingüinos de la política cacarean la felicidad de todo dios !Voten, voten, voten cabrones, voten!». Cualquier fragmento de algunos manifiestos vanguardistas sería concomitante al anterior, y a nadie extrañaría que se pudieran establecer paralelismos con pronunciamientos dadaístas o de las poéticas conceptuales, por citar solo un ejemplo.

Como se ha podido ver hasta aquí, las más detestables aplicaciones distorsionadas de las vertientes política y religiosa han obrado con la finalidad de embrutecer cualquier atisbo de evolución ante las regurgitadas tendencias del pasado. La vigilancia de lo artístico, desde posiciones de privilegio e influencia, se ha impuesto con arreglo a esa fidelidad administrativa insensible que lleva a entorpecer la superación de la ceguera intelectual, pues toda iluminación, de no ser divina, es considerada decadente. Estos caminos de vigilancia desde el dogma católico y el lifting normativo del antidemocrático acerbo hispánico, volvieron a manifestarse en 2009 cuando la crítica a la pederastia en la Iglesia fue silenciada en la galería Espai Assaig de Vila-real, cuando la «presión social» obligó a las artistas Gema y Mónica del Rey a clausurar la muestra «La condena del Paradís» en la cual se incluía una obra construida por un traje de comunión suspendido del techo e iluminado con luz roja, sobre el cual se proyectaban recortes de prensa alusivos a los escándalos de pederastia eclesiástica. Paradójicamente, la ruptura de la inocencia que simbólicamente planteaba la pieza instalada, terminó por declarar culpables a las creadoras saguntinas bajo un atento escrutinio social y mediático, cuyas consecuencias no hicieron más que asentar la investigación crítica de «Art a Quadrat» en relación con el amplio espectro de estereotipos sociales y culturales del presente. Y, en semejante forzada autorepresión moral y estética, debemos situar la eliminación de la obra *Mi regla*, de la artista Mar Cejas, incluida en el evento «Valetudo Artístico», que fue retirada del Mercado de Fuencarral de València a raíz de, según se dijo: «no ser

del gusto de los comerciantes». La obra, que pretendía generar una reflexión alrededor de la invisibilización de la mujer, ponía de manifiesto esta experiencia personal a través del control del cuerpo femenino. No fue, sin embargo, la única obra retirada, pues a ella se sumaron dos más, de los artistas L. Sandoval y M. Campos. El acontecimiento censor evidenciaba la idiotización *per se*, pero sin duda anquilosaba aún más una mentalidad como sustrato de ulteriores despropósitos. Hoy, pendientes de la aprobación de la ley del aborto en el Congreso de los Diputados, es clarificador hablar de las prohibiciones ejercidas sobre el arte, pues ciertamente son anuncio del ciclo histórico regresivo que ciertas fuerzas políticas pretenden imponer a la sufrida sociedad española.

La profunda involución legislativa del presente no se entendería sin la negación y enterramiento de la libertad de expresión ocurrida en el pasado. Libertad de la que el arte se nutre y al tiempo reformula y ofrece dinámicamente al contexto cultural que lo acoge. Ironías del lenguaje y de la subordinación terminológica, lo anterior no tuvo un camino desbrozado en el MuVIM, dado que la precaria ilustración que el museo incluía en su acrónimo terminó por desaparecer cuando en 2010 se censuró la exposición fotoperiodística «Fragments d'un Any», en la cual algunas imágenes hacían transparentes las auténticas e indisimuladas actitudes ignominiosas y despreciables de ciertos políticos del actual partido gobernante en el País Valencià. El indigno episodio terminó formalmente con la dimisión de Romà de la Calle, entonces director del museo, y un debate cultural, político, social y académico, cuyas consecuencias están todavía por valorar en profundidad. La primera década del siglo terminó así su remate de condenas sobre lo artístico, pero en los tres años siguientes la cadena de supresiones, desaprobaciones y borrones de obras denostadas por el legado cavernícola y censorio del centralismo estatal que contamina las instituciones de autogobierno de nuestro pequeño País, siguen con paso firme en la oscuridad antiliberal contra el arte y la estética. Así, el 2010 se cerró con las imágenes censuradas a la artista María Silvestre «Lolita's. 10 años de retratos de inocencia y perversión», un trabajo investigador que fue en parte retirado de la Sala de Exposiciones de la Junta Municipal de Ciutat Vella de València.



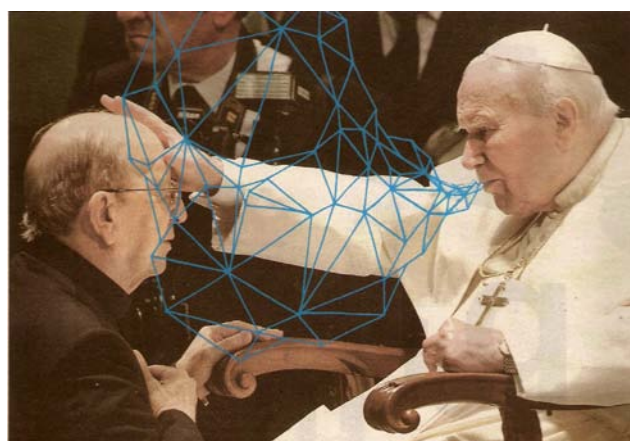
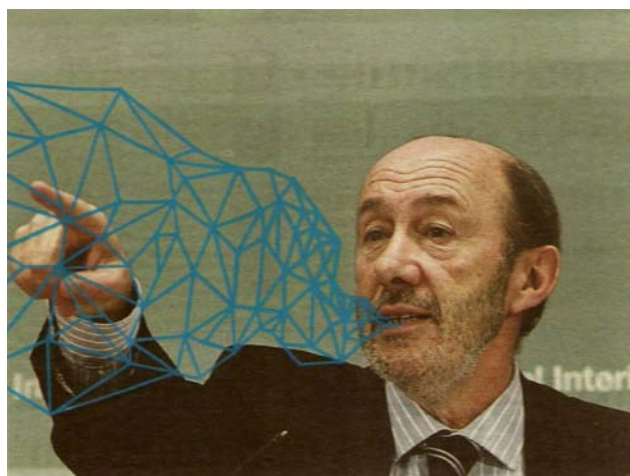
Julia Puyo, Fotografía del montaje de la obra *Cúmulos discursivos*. Serigrafía sobre fotografía de prensa. 30 láminas. 32 x 24 cm c.u., 2011



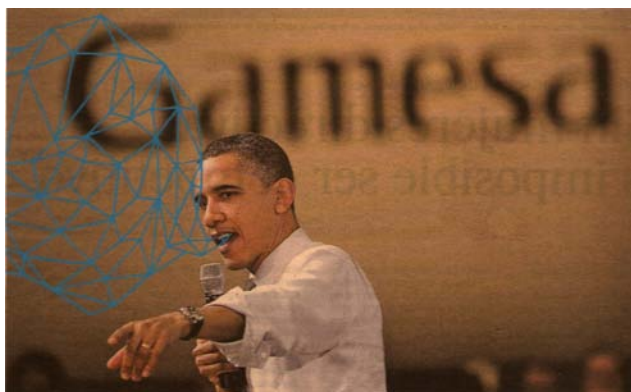
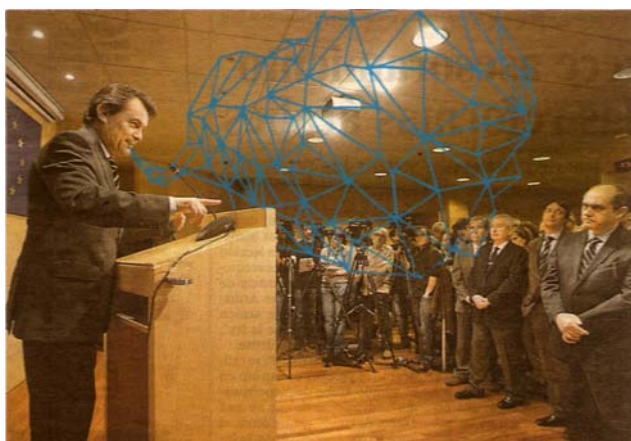
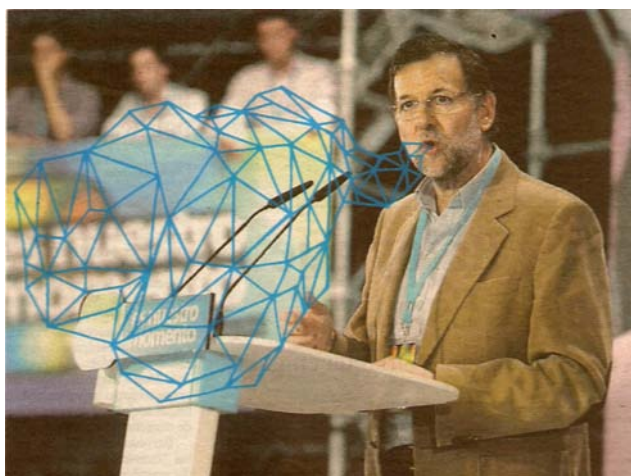
Julia Puyo, *Cúmulos discursivos*. Fotografía del mismo montaje de la imagen anterior tras sufrir la censura en la Fundación Cajamurcia, Valencia (25 láminas censuradas), 2011

Apresurándose en acrecentar la dominación, los excesos continuaron en 2011 con la censura en el Centre Cultural d'Alcoi de parte de una muestra dedicada a las agresiones urbanísticas al medio ambiente realizada por el artista Emili Blanes. También las presiones que partieron del Casino de Orihuela hacia el dibujante Kike Payá, vetándole dos obras pertenecientes a una más amplia exposición de sus trabajos –«Caricaturas políticamente incorrectas»–, que acabo con la anulación de la misma tras la negativa del artista a descolgar ambas imágenes: la del actor estadounidense Kirk Douglas, cuya barbilla se alarga convirtiéndose en un contundente pene, y la del dictador Francisco Franco, feminizado al estar representado con labios carmesí y un pendiente con forma de esvástica sobre una bandera española en proceso de descomposición. Igualmente, la retirada y ocultación se convierten en censura planificada cuando de la plaza Jaume I de Gandía se quita la obra *No pasarán*, del artista setabense Artur Heras, un trabajo escultórico conocido popularmente como «Los Pinochos», hoy todavía bien custodiado en las dependencias municipales del Ayuntamiento de la capital de la Safor. Otro ayuntamiento, esta vez el de Burjassot, censuró las obras expuestas en el Centre Municipal Polivalent Isaac Peral realizadas por el artista Fermín Reyes y basadas en las últimas fotografías de Agustí Centelles. Se consideraron la quejas de algunos ciudadanos, y el recurrido argumento sobre el «herir la sensibilidad» fue suficiente para flotar en lo acrítico y despreciar un planteamiento cuestionador de la violencia.

La banalidad del discurso político, esa insípida retórica del lenguaje público que tiene en el engaño sonoro su asidero pseudodemocrático, fue el planteamiento que denunciaba Julia Puyo con la obra que se incluyó en la exposición realizada en la Fundación Cajamurcia de Valencia, y cuya responsable de cultura decidió censurar. En la pieza, titulada *Cúmulos discursivos*, aparecían distintas fotografías de personajes públicos, con frecuente protagonismo en prensa, de la boca de los cuales surgía un entramado lineal a modo de vacía estructura lingüística. De las 30 fotografías únicamente cinco se salvaron de la quema. Silenciar estos rostros puso en evidencia que el «riesgo» del artista es sin duda saludable para la vida cultural y social, además de



Julia Puyo, Fotografías del montaje de la obra *Cúmulos discursivos*, 2011



Julia Puyo, Fotografías del montaje de la obra *Cúmulos discursivos*, 2011

reforzarse específicamente el montaje, que se vehiculó con la visión filosófica de D. Innerarity sobre la inerte previsibilidad del discurso público.

Citaré, para terminar el recorrido de obstáculos, tan sólo algunos de los casos más recientes que ponen de manifiesto las inclinaciones en favor de la supervivencia hispánica del *homo censor* en territorio valenciano, pues este artículo es tan solo una aproximación que forma parte de un trabajo investigador más extenso. Así, cabe recordar la supresión de los murales del artista Vinz Feel Free a manos de la policía. Unas obras realizadas en 2012 dentro de la categoría de Street Art en el Festival Incubarte de València, que homenajeaban a las mujeres de los mineros afectados por los recortes económicos y sociales de las cuencas españolas. Ya durante el verano de ese año, la Mustang Art Gallery de Elx censuró las obras políticamente corrosivas de María Cañas –un video titulado *Fuera de serie*– y de Eugenio Merino, en la cual el enano de la serie televisiva *Twin Peaks* baila sobre la tumba de Franco.

El año pasado nos deparó la denuncia pública, por parte de la comunidad artística, de las Bases del Certamen 3CMCV organizado por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, justificada fundamentalmente a raíz del sesgo temático dado al concurso con temas de tanta actualidad como el cuento de *Blancanieves*. El último de los episodios censores, por desgracia nos devuelve a la patria de Joanot Martorell, pues el primer edil de Gandía pretende trasladar una escultura del artista Antoni Miró, dedicada a conmemorar la Batalla de Almansa de 1707, a otro emplazamiento menos privilegiado al que ocupa actualmente. La preilustrada iniciativa se basa en un enunciado ausente de la Estética Transcendental Kantiana, a saber: «los madrileños no entienden la escultura». Lamentablemente, a día de hoy algunos siguen ahí, detenidos. Ya sea hormigonados en su insidia sobre un invasor catalanismo, en cuidar y dirigir nuestros espíritus descarriados, en ofrecernos nuevas glorias a España, o incluso contener nuestras tendencias sexuales. Por una vez, creo que Paul Virilio se equivocó, y que la Estética de la desaparición no era la de la velocidad, sino la del silencio.

email: ricard.silvestre@uv.es



Scrambled Eggs. Pintura al óleo, 200x100 cm., 2010.

HOMA ARKANI.

LA POÉTICA DE LOS ESPACIOS



Hace poco más de un año, navegando por internet, encontré una obra pictórica titulada *Scrambled Eggs* (*Huevos revueltos*) cuya poética me atrapó por su frescura y originalidad. Una joven sujeta con sus manos un arco de cuerda y una sartén, curiosamente transformada en violín, que tapa parte de su rostro. La muchacha, cuya mirada se oculta bajo unas grandes gafas, lleva puesto un pañuelo estampado que cubre parte de su frondoso y largo cabello. Pero si algo llamó verdaderamente mi atención fue el fondo sobre el que se proyecta el torso de la joven: unos hilos de tender ropa de los que cuelgan mediante pinzas unos huevos fritos. Me pregunté qué tipo de melodía nos invitaba a escuchar. El silencio era la única palabra que resonaba en mi mente.

Fascinada e intrigada por el diálogo que yo misma había generado, me dispuse a buscar información. *Scrambled Eggs* había formado parte de una exposición colectiva comisariada por Behnam Kamrani en la Galería Mohsen (Teheran, Irán) en 2010. Pero todavía me faltaba un dato crucial: la autoría de esta seductora creación. Para mi sorpresa descubrí que se trataba de una joven pintora iraní nacida en Teherán en 1983 llamada Homa Arkani que había estudiado en la Facultad de Arte y Arquitectura de Azad University (Central Teheran) y se había graduado en Bellas Artes en la rama de diseño gráfico en 2005.

Homa Arkani, conocedora de la obra de Roy Lichtenstein y Andy Warhol, confiesa en una entrevista con Alain Renon estar influenciada por el arte pop, estilo que considera el más adecuado para hacerse eco, entre otras temáticas, de la crisis de identidad que sufren las jóvenes iraníes. Esta nueva generación se encuentra atrapada entre una tradición rotunda, un mundo globalizado y su propio futuro impredecible y cambiante. En la esfera de lo privado, las muchachas iraníes de clase media que viven en la ciudad al sentirse fuertemente atraídas por las modas y tendencias occidentales adoptan y disfrutan de una apariencia modernizada. Sin embargo, Combiz Moussavi-Aghdam, profesor de Arte en la Universidad de Teherán y autor de *Entropy: Between Artistic Form and Formlessness, With Special Reference to Contemporary Art in Iran*, opina que «a diferencia de lo que aparentan, piensan y actúan de forma tradicional en muchos referentes».

Arkani ha trabajado dos largos años en esta temática dando como fruto la serie *Share Me* (*Compárteme*) que se expuso en la Galería Mohsen en 2011 y en la que encontramos, entre otros, *Just for You* (2010), *Dance with Me* (2010) o *Share Me* (2011). En *Just for You* (2010) vemos a tres jóvenes colegialas frente al espejo de unos lavabos; todas ellas llevan puesto un *makhné* –una especie de escafandra que utilizan colegialas,

universitarias, dependientas o azafatas– que deja al descubierto sus bronceados y muy maquillados rostros. Las tres se están aplicando inyecciones de botox (una en los labios, otra en un párpado y la tercera en un pómulos) y parece que dos de ellas se han sometido a intervenciones de cirugía estética para retocarse la nariz¹.

Arkani explora en esta obra la frontera entre la belleza y la vulgaridad a través de esos rostros distorsionados, desfigurados y grotescos. Gracias a internet y a la televisión por satélite, las jóvenes iraníes nacidas tras la revolución (1979) y la Guerra Irán-Iraq (1980-1988) consumen vorazmente la cultura de las *celebrities*. Siguen las vidas y carreras de las estrellas hollywoodienses. Desean imitarlas en su forma de vestir y de maquillarse aunque implique perder todo sentido crítico y sumergirse en un mundo de fantasía que no existe. «Vanidad, excesos, artificio y extravagancia son las primeras palabras que me vienen a la mente cuando pienso en esas mujeres» confiesa la pintora iraní, quien lamenta que esa huida a un mundo irreal se deba a la urgencia de romper con anquilosadas y desfasadas formas de organización social que impiden el desarrollo de las personas e incluso la posibilidad, en palabras de María Jesús Merino, de «sentirse pertenecientes y partícipes de una ciudadanía mundial».



Dance with Me. Pintura al óleo, 100x100 cm., 2010.

Otro de los cuadros de esta serie es el titulado *Dance with Me* (2010) en el que una mujer sujeta con su mano derecha unos cascos de música mientras que con la izquierda está limpiando los fogos de una cocina de gas. El fondo es un plato de cerámica que le da un cierto toque kitsch. Esta pose y el título (*Báila conmigo*) apuntan al menos dos posibles interpretaciones: una invitación a limpiar la cocina y por lo tanto a que el espacio privado y las tareas que se realizan en el mismo sean compartidas por todas las personas que lo habitan; y por otro lado la posibilidad de que esta mujer, en sus ratos libres los fines de semana, trabaje de pinchadiscos, interpretación poco (o nada) realista si tenemos en cuenta el «aquí» y el «ahora» de un país en el que las mujeres todavía han de recorrer un largo camino para disfrutar de ciertas libertades y derechos.

Miembros de una subcultura, las jóvenes iraníes de clase media/alta prefieren los espacios virtuales a los que acceden mediante

los productos tecnológicos de reciente creación que las grandes compañías acaban de sacar a la venta. Sus móviles y ordenadores les permiten conectarse y entrar en Facebook, plataforma para compartir imágenes e información personal, como nos muestra en *Share Me* (2011) en el que una joven con mirada desafiante y gesto seductor se auto-fotografía en un ascensor utilizando su teléfono móvil. A Arkani le preocupa esa obsesión por las apariencias, por tener rostros y cuerpos ideales, en detrimento de cualquier actividad intelectual. Critica el consumo, la superficialidad y la vanidad como nuevos valores en alza y nos habla de la pérdida de la dignidad, la virtuosidad o la modestia.

1 A pesar de las estrictas pautas morales implantadas, la cirugía estética se permite en Irán. Por ejemplo, más de 60.000 mujeres iraníes se operan la nariz al año.



+ Me. Pintura al óleo, 100x70 cm., 2011.

Recientes estudios han demostrado que los espacios virtuales no son tan seguros para compartir información personal y que pueden generar una adicción que aisle a las/os jóvenes de su entorno y familia y como consecuencia sus habilidades sociales queden reducidas y atrofiadas. De todas maneras, todo depende del uso que de internet y las redes sociales se lleve a cabo ya que a nivel profesional pueden llegar a ser excelentes herramientas para trabajar al permitirnos acceder *in situ* a bases de datos o asistir a conferencias y todo tipo de cursos educativos online que se lleven a cabo en otros países sin tener que desplazarnos.

El tema de la libertad de la que las mujeres disfrutan queda expresado metafóricamente en *Free* (2011). En esta obra, que todavía no se ha mostrado en ninguna exposición, una mujer con gafas de sol –pañuelo y gorro de piel cubren su cabeza– abre su largo abrigo o capa para descubrir que su cuerpo está totalmente cubierto de candados de muchos colores –unos dorados, otros verdes, azules o rojos, algunos de color rosa con el motivo de un corazón. ¿Cómo interpretar el significado de estos candados? ¿Son símbolo de las limitaciones impuestas por la familia, el estado, la escuela o la religión? ¿Cómo escapar de esas limitaciones? Al no hallar repuestas a estas preguntas, nuestros pasos no cesan hasta detenerse ante otra de sus enigmáticas obras, *+Me* (2011), en la que se nos muestra a una mujer dentro del cristal de una bombilla de la luz. Su rostro se oculta tras un feto cuyo cordón umbilical atraviesa el cristal y se extiende en el espacio exterior. En ese espacio cerrado y limitado visibiliza a la mujer artista –recluida quizá en su «estudio» por la necesidad de crear– quien gracias a su imaginación disfruta de un espacio y un tiempo de libertad representado por el candado abierto a sus pies.



Mousetrap. Pintura al óleo, 190x100 cm., 2013.



Family Circus. Pintura al óleo, 80x120 cm., 2013.

comportamiento se asienta en respetar y proteger a las mujeres, salvaguardar su honor y su dignidad. Estos hombres no están a la altura de las circunstancias, no respetan las buenas costumbres que son parte de la riqueza histórica y cultural de su país. Pierden su humanidad al dejarse llevar por sus instintos animales. En el cuadro aparece un fragmento de texto en farsi en el que podemos leer cómo una mujer virtuosa debe comportarse. A ellas se les recuerda constantemente su papel y lugar en la sociedad, ¿por qué no se les recuerda a ellos también?

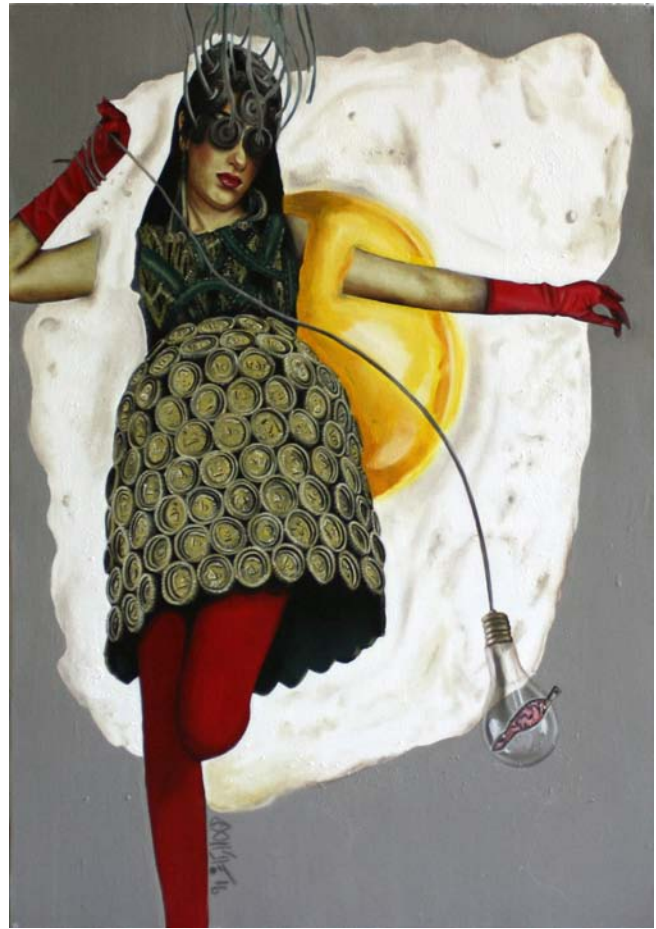
Otra de las obras de esta serie titulada *Mousetrap* (2013) nos conduce al interior de una vivienda, a la sala de estar. Utilizando el humor como herramienta principal, nos presenta una enorme ratonera sobre la que descansa un hombre con rostro risueño y los ojos cerrados en un extremo mientras que la mujer, quien podría ser su esposa, se encuentra en tensión, como si estuviera haciendo abdominales,

Tradicción y modernidad, pluralidad y ambivalencia recorren la obra de esta artista iraní que se vuelve más comprometida y combativa si cabe en las obras que componen la serie titulada *Aesthetics of a Zebra* (2013) con la que la artista se dio a conocer en Londres en una exposición individual que tuvo lugar el pasado mes de mayo en la galería TIL (The Invisible Line). Las paradojas y ambigüedades de la situación social y política de las mujeres, hombres y niñas/os así como el declive de la cultura iraní son temáticas sobre las que la pintora iraní ha seguido reflexionando y trabajando desde 2012. Mujeres y hombres, niñas y niños, se debaten entre la tradición y lo que se percibe como moderno en una sociedad en la que han de observarse estrictas pautas morales. En *Angry or Hungry* (2012) nos muestra el rostro de un hombre que no se sabe si está enfadado o hambriento o las dos cosas. Ese mismo rostro lo veremos de nuevo en otros dos cuadros: con un chupete y los ojos cerrados en uno y en el otro con cuerpo de bebé y cabeza de hombre.

La masculinidad también está en crisis y queda de manifiesto no solo en estos cuadros sino en el titulado *Rape at the Metro* (2013) que muestra a dos hombres acosando a una joven en el vagón de un metro, conducta que es interpretada como un abuso de poder ya que se supone que el código de



Speed Limit. Pintura al óleo, 80x120 cm., 2013.



Lady Gaga. Pintura al óleo, 100x70 cm., 2012.

sujetando la pinza de hierro de la ratonera para no ser aplastada por la misma. La mujer lleva puesto un pañuelo sobre su cabeza; viste unos pantalones vaqueros ajustados y un blusón ancho que cubre sus caderas; va maquillada, las uñas pintadas, pero es ella la que lleva la carga de la familia y la casa. La división de roles es patente. El hombre no trabaja ni realiza tarea alguna en el espacio de lo privado. Los atuendos modernos y occidentalizados de esta pareja contrasta con la riqueza de los elementos decorativos tradicionales iraníes (grandes cojines, alfombras, una cachimba, y un juego de té). Si bien las mujeres son la fuerza, el motor del cambio social, ese cambio solo podrá darse si hombres y mujeres participan en el mismo.

En *Family Circus* (2013) vemos a una joven haciendo juegos malabares y entre los elementos que echa al aire se encuentran sus abuelos. Con la mirada fija en los elementos, de nuevo encontramos a una joven en un momento de máxima tensión. En este caso no lleva el cabello cubierto, lleva puesto un vestido floreado que nos permite conocer cómo las mujeres visten en el ámbito privado en el que la intervención del estado no es imperativa. Hay una gran brecha entre la generación de la joven y la de sus abuelos, por ello para convivir con armonía hay que hacer malabares. En la búsqueda de un equilibrio entre el pasado y el presente las mujeres iraníes saldrán fortalecidas, modernizadas y con autonomía propia.

También formó parte de la exposición *Aesthetics of a Zebra* la obra *Speed Limit* (2013). Una joven rubia se encuentra orando o meditando en la postura de loto vestida con un conjunto amarillo de blusa y pantalón en el centro de la estancia exquisitamente decorada que podría ser del palacio Golestan. Lo que llama nuestra atención es que lleva puesto un casco de carreras de motos (o coches) en lugar de una escafandra. El título (*Límite de velocidad*) y el casco nos recuerdan una vez más que existen muchos límites que condicionan las vidas de las mujeres y las pertenecientes a una familia acomodada o pudiente no serán la excepción.

Todas las culturas poseen una riqueza que las caracteriza y pueden aportar mucho entre sí. Para Arkani no hay una cultura mejor que otra. En *Pani Monroe* (2011) se divierte parodiando la famosa escena de la película *La tención vive arriba* en la que Marilyn Monroe se encuentra sobre la rejilla del metro; en *Lady Gaga* (2012) nos presenta su propia versión de la famosa cantante estadounidense Lady Gaga conocida por sus cambiantes y extravagantes atuendos quizá por ello le coloque como capa un huevo frito; en *Thriller at the Imam Zadeh* (2012) puede ser que al mismo tiempo que rinde tributo a Michael Jackson parodia el destino de esas jóvenes obsesionadas por el botox.

Homa Arkani ha expuesto su obra en Irán, Estados Unidos, Alemania, Polonia, Bélgica, Grecia, Polonia e Inglaterra. Con su singular estilo nos abre una ventana a través de la que accedemos a otros espacios privados, públicos o virtuales habitados por mujeres, hombres o adolescentes cuyas voces y experiencias no nos dejan indiferentes. Tara Aghdhashloo, directora artística y comisaria de la galería TIL (The Invisible Line) comenta: «No hace falta ser iraní para sentir este espacio intermedio de lucha entre pasado y presente de la sociedad. Las obras de Homa Arkani son un clamor para quienesquiera que las contemple».

Bibliografía

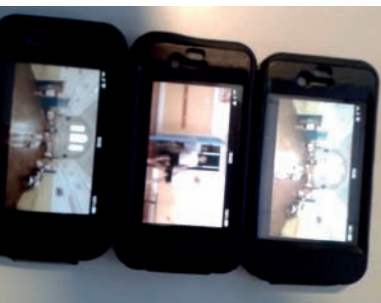
- BOGDAN, Cristina (2013) «Homa Arkani's *Aesthetic of a Zebra*. Interview with Tara Aghdashloo», *Glass Magazine*.
MERINERO, María Jesús (2007) *Resistencia creadora en Irán*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
MOUSSAVI-AGHDAM, Combiz (2009) *Enthropy: Between Artistic Form and Formlessness, With Special Reference to Contemporary Art in Iran*. Manchester: University of Manchester.
RENON, Alain (2013) «Interview with Homa Arkani». *Hey! Modern Art and Pop Culture* #13, Paris: Halle Saint Pierre.



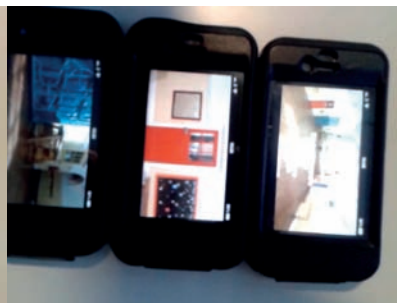
I'm a Virgin. Pintura al óleo, 100x200 cm., 2012.

email: alberola@uji.es

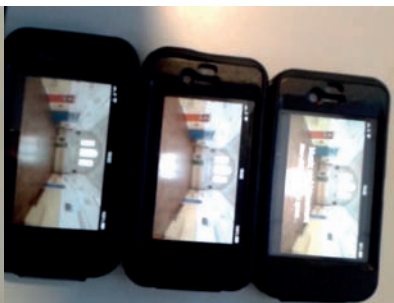
Nth Screen, Mandm



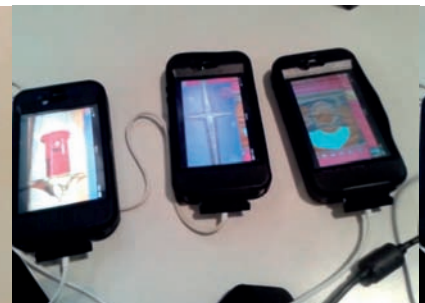
Nth Screen, Mandm



Nth Screen, Mandm



Nth Screen, Trip



Del dolor que quedó preso en las cárceles del goce:

Nth Screen, las estampas de
Narciso Echeverría y la otra
digitalidad¹.

1 El presente estudio ha sido financiado con la ayuda del Proyecto de Investigación de la convocatoria Universitat Jaume I-Bancaja, con el título «Análisis de los flujos de transferencia de conocimiento entre los sistemas educativos superiores y la industria del videojuego», código 11I301.01/1, para el periodo 2012-14, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici y a través de una estancia de tres meses en el DCRC de Bristol, becada por la Generalitat Valenciana.

Nth Screen, Trip

Nth Screen, Element

Nth Screen, Element

Nth Screen, Dart



José Antonio Palao Errando

Universitat Jaume I – Departamento de Ciencias de la Comunicación

I. La digitalidad ubicua y la continuidad del mundo

Cuando lo digital empezó a salir de las catacumbas tecnológicas y se convirtió en cultura, esto es, en un canal informativo, comunicativo e interactivo, parece que los primeros imaginarios que generó postulaban que la realidad virtual era el futuro. Se acabaron las pantallas, las mediaciones, las exclusiones del espectador del espacio de la representación. El *ciberespacio* era una realidad alternativa de pleno derecho. Pero esa no ha sido la evolución de las tecnologías digitales, ni mucho menos. El viejo encuadre occidental, nacido con el cuadro pictórico en perspectiva, volvió a plantar sus reales y a ejercer su papel de *ventana abierta al mundo*, de acceso privilegiado del sujeto a lo existente. Estamos atrapados en una red de encuadres y de interfaces, en las que cada pantalla se ofrece como término, como detención del flujo de todas las pantallas: la de cine, la de la televisión, la del ordenador, la del teléfono...

Ahora bien, todas las pantallas modernas, son herederas del encuadre pictórico en perspectiva y de la pantalla cinematográfica, y todas se ofrecen como receptáculo de mundo para un sujeto soberano que podría disponer de él a través de sus representaciones. Dicho en términos cercanos al psicoanálisis, las imágenes atrapan el goce y, en su versión institucional, niegan cualquier elemento que cuestione esta homeostasis. Por eso, la proyección masiva de la tecnología digital es indisoluble de la progresiva *iconización* de la interfaz, que no hace más que acercarla al ideal albertiano (no en vano, el sistema operativo más popular se llama *Windows*), correlativamente a la implantación de un sistema general de continuidad, que bajo el protocolo de transferencia de hipertexto, ha subsumido todas las variantes de lo digital en la red de redes bajo la forma de la llamada World Wide Web. Así, cuando hablamos de lo digital, hablamos de *LA Red*, como si digitalidad e Internet, con la bendición de las industrias culturales clásicas, fueran prácticamente sinónimos.

La Web 2.0 ha traído nuevas formas de interacción y comunicación a través de los las pantallas táctiles y los llamados *pervasive media* y con ellos, nos hallamos ante un escenario de múltiples influencias entre medios, y de *hibridaciones* y contaminaciones discursivas que permiten hablar de la intermedialidad y de la transcodificación



Nth Screen, Mandm



Nth Screen, Mandm



Nth Screen, Mandm

como rasgos característicos de los discursos visuales contemporáneos. El objeto de este artículo son dos manifestaciones en principio muy alejadas entre sí. Primero, el proyecto *Nth Screen*, desarrollado por Tim Kindberg y Charlotte Crofts en el ámbito del *Pervasive Media Studio* en *Bristol*. Y, segundo, la trayectoria del grabador Narciso Echevarría, que desemboca en una versión muy compleja de la estampa digital.

II. Nth Screen

Los nuevos dispositivos inteligentes que vehiculan los llamados *pervasive media*, en principio entran de lleno en la estela del imaginario global internáutico que se sustancializa en la vocación del contacto constante. En este sentido la vinculación y la dependencia de Internet y de la Web parece haber convertido a los dispositivos móviles en una especie de mini-ordenadores personales que repiten a pequeña escala las tareas más sencillas que éstos puede realizar. Sin embargo, su ubicuidad, las microrredes como *Watsapp*, los *hashtag*, que tanto han ayudado a la movilización en las protestas políticas, y en general la novedosa relación que establecen entre lo virtual y lo material, lo global y lo local (y que han convertido a los geógrafos en el gremio de referencia en las ciencias humanas anglosajonas, por ejemplo) puedan ser el germen de una digitalidad distinta.

Nth Screen es un proyecto desarrollado por el ingeniero Tim Kindberg y la profesora de la UWE y cineasta Charlotte Crofts (con la colaboración puntual de otros artistas como Anna Farthing o Hazel Grian) en el marco del trabajo experimental de *Pervasive Media Studio* de Bristol, distribuido por la plataforma *App.Furnace* y pensado para la interacción audiovisual entre dispositivos conectados por la misma red (*router* inalámbrico). En términos generales, se trata de pequeñas

piezas audiovisuales que van trasvasándose de un dispositivo a otro (teléfono móvil, tableta, también un ordenador convencional, si se quiere...) y que permiten el juego y la interacción entre varios usuarios en la misma red. Ciertamente que *Nth Screen* (N (en el sentido matemático que suele tener esta expresión) pantallas) aún depende de un servidor y aún tiene Internet y la *www* como sus horizontes, pero *Nth Screen* trata a los teléfonos móviles en su especificidad como dispositivo y los independiza de su uso internautico, propiciando un modo de desenvolverse en el entorno reticular digital que resulta claramente alternativo al protocolo hipertextual y puede promover el germen de una nueva digitalidad específica y distinta del modelo <https://www>. Analicemos pues alguna de sus principales aplicaciones, para ver además cómo hacen referencia a la deconstrucción de la continuidad cinematográfica, que es el suelo en el que se planta el anverso infinito en que consiste el ciberespacio intertextual.

- **Dart**

Se trata de una imagen de un paisaje (casa y bosque) filmada al pasar con una barca por delante. Al ejecutar la aplicación, simplemente, el paisaje se va desplazando de un dispositivo a otro. Lo importante es ver que *Dart* fija sus raíces en el cine de los orígenes, pues la imagen puede recordar, en su estructura, a muchos de los primeros documentales de los Lumière. Pero, sutilmente, invierte aquel dispositivo porque lo fijo es el paisaje, el objeto filmado, no la cámara. Ante el objeto que se escapa el cine inventó un dispositivo que lo constituyó como arte institucionalmente reconocible. Gracias al *montaje* una sola pantalla puede ejercer como receptáculo para poner el ente a disposición del subjectum. En *Nth Screen* es el ente, la secuencia, la que se halla fragmentada y la única forma de recomponerla es el encuentro interactivo.

- **Element**

Aquí ya nos encontramos con la deconstrucción de dos figuras claves en la narrativa audiovisual, que constituyen el embrión de todo relato: la *dialéctica plano contraplano* y el *sintagma alternado*. En tres dispositivos vemos tres planos de un río desde un puente. El punto de vista es el mismo, pero se dan tres escalas distintas. Inmediatamente, y con perfecta obediencia a la cinematográfica *ley del eje*, vemos, respectivamente, una chica en plano medio con una cámara en la mano, mirando al derecha e izquierda; en el centro del puente, un hombre en primer plano, que mira y anda hacia la izquierda, y una mujer que mira y anda hacia la derecha. La chica se lleva la cámara fotográfica el ojo y volvemos a ver un plano subjetivo del río. Los tres personajes se encuentran y en cada dispositivo se recoge una perspectiva distinta del grupo. Los dos paseantes se miran y se separan caminando en la dirección de sus respectivas miradas. Planos del puente y del río, es decir, *establishing shots*.

- **Trip**

Esta vez, se trata de unos personajes que avanzan por la nave central de una iglesia hacia el altar. Se abre con una triple perspectiva convergente que entre los tres teléfonos constituye un auténtico *establishing shot*. Dos funden a negro y el central se traslada al izquierdo. En el central, plano subjetivo de unos pasos en picado (sonido de los pasos) Cámara avanzando hacia el altar enfocando cada dispositivo una bancada. Comienza de fondo una música de órgano. Laterales, funden a negro. Los pasos del central, pasan al izquierdo. Funden todos a negro.

Aparecen tres perspectivas: un águila (ornamento de un atril), los asientos del coro vistos desde la barandilla y un candelabro. Estas imágenes van pasando como una secuencia continua (un *travelling* que se escande entre las tres pantallas) y que acaba encuadrando un icono. De ahí pasamos a un plano general del altar escandido entre las tres pantallas. Los laterales se abren con una cortinilla y funde a negro.



Nth Screen, Dart

• Mandm

Probablemente es el más complejo de todos, porque hasta ahora hemos visto la escansión en diversos planos pero aquí nos llegamos a encontrar secuencias enteras dentro de cada dispositivo, a su vez *raccordadas* (sus planos son coherentes respecto a) con las que vemos en los demás. Se trata de un grupo de niños haciendo una serie de ejercicios mímicos en un gimnasio o sala de ensayo. La aplicación comienza con un plano general de la sala en los tres: en uno, de ellos van pasando los créditos, con lo cual la referencia al relato audiovisual estándar es evidente. Entran los niños: deconstrucción en diversas escalas y puntos de vista, pero siempre coherentes espacialmente: tras varias descomposiciones el plano general sincronizado vuelve a ocupar simultáneamente las tres pantallas. Estamos pues de nuevo con un juego tipo *puzzle* en relación al montaje analítico. La dialéctica de toda la pieza es la alternancia entre los planos cercanos (analíticos) y la vuelta al plano general orientador. En ocasiones, vemos el mismo plano en dos dispositivos y uno distinto en el tercero.

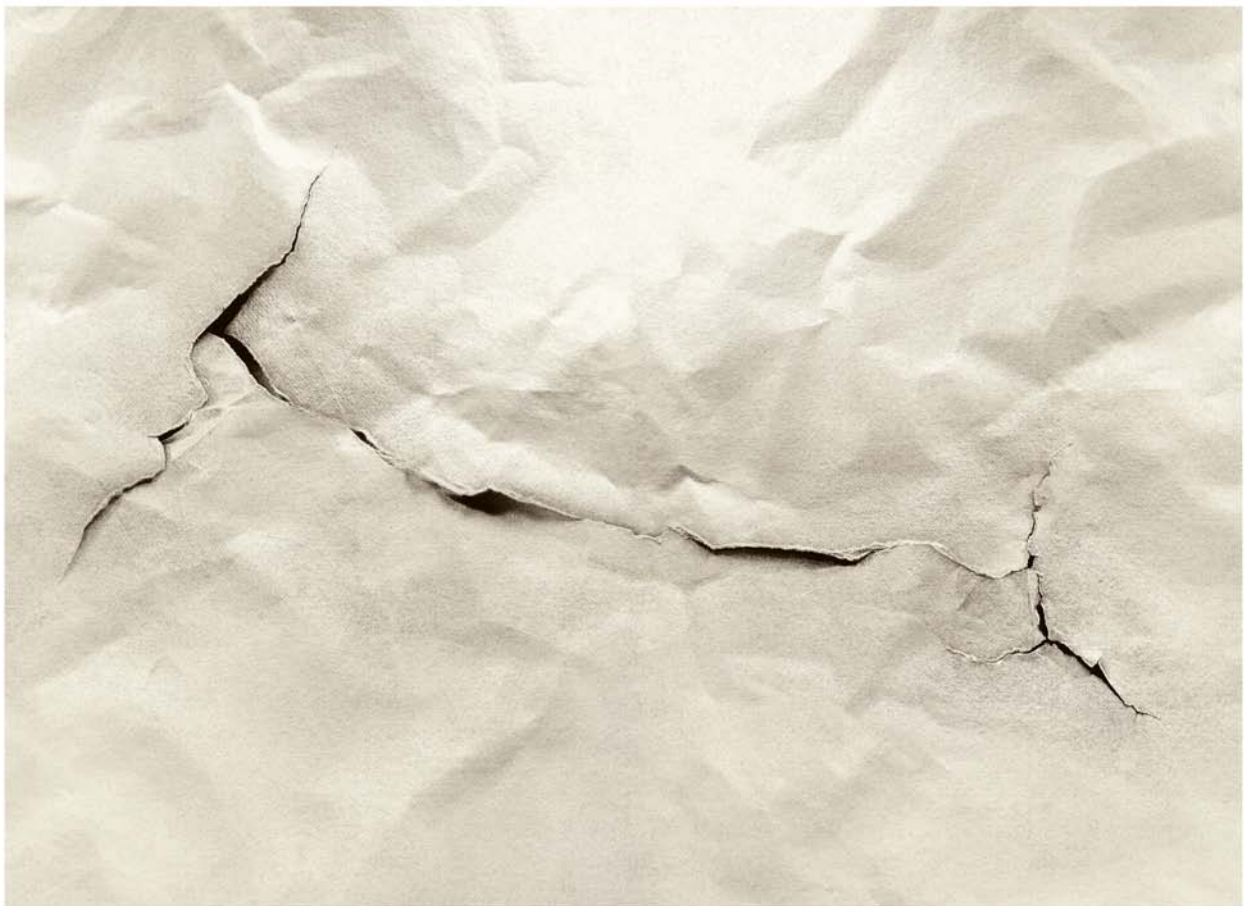
Lo relevante es el efecto *puzzle* (el goce del espectador de saberse siempre orientado en la secuencia, en la escena y de que las piezas encajan) gracias a la deconstrucción entre pantallas, que permite siempre la relación de los planos cortos con el plano general de referencia. Podríamos hablar pues de *raccord ontológico*.

Como vemos en Nth Screen siempre hay un espacio off recreable por el espectador. Y ello nos lleva a preguntarnos ¿puede haber una interactividad no hipertextual? La pregunta no nos parece baladí porque incide sobre la posibilidad de la práctica artística en un ámbito que el mercado ha colonizado haciendo inviables los modelos de negocio de las industrias culturales clásicas (piénsese en el cine o la música). El negocio es el ámbito donde lo experimental se filtra de sus componentes subversivos y se convierte en masivo. Ése es su interés para un abordaje crítico y hermenéutico.

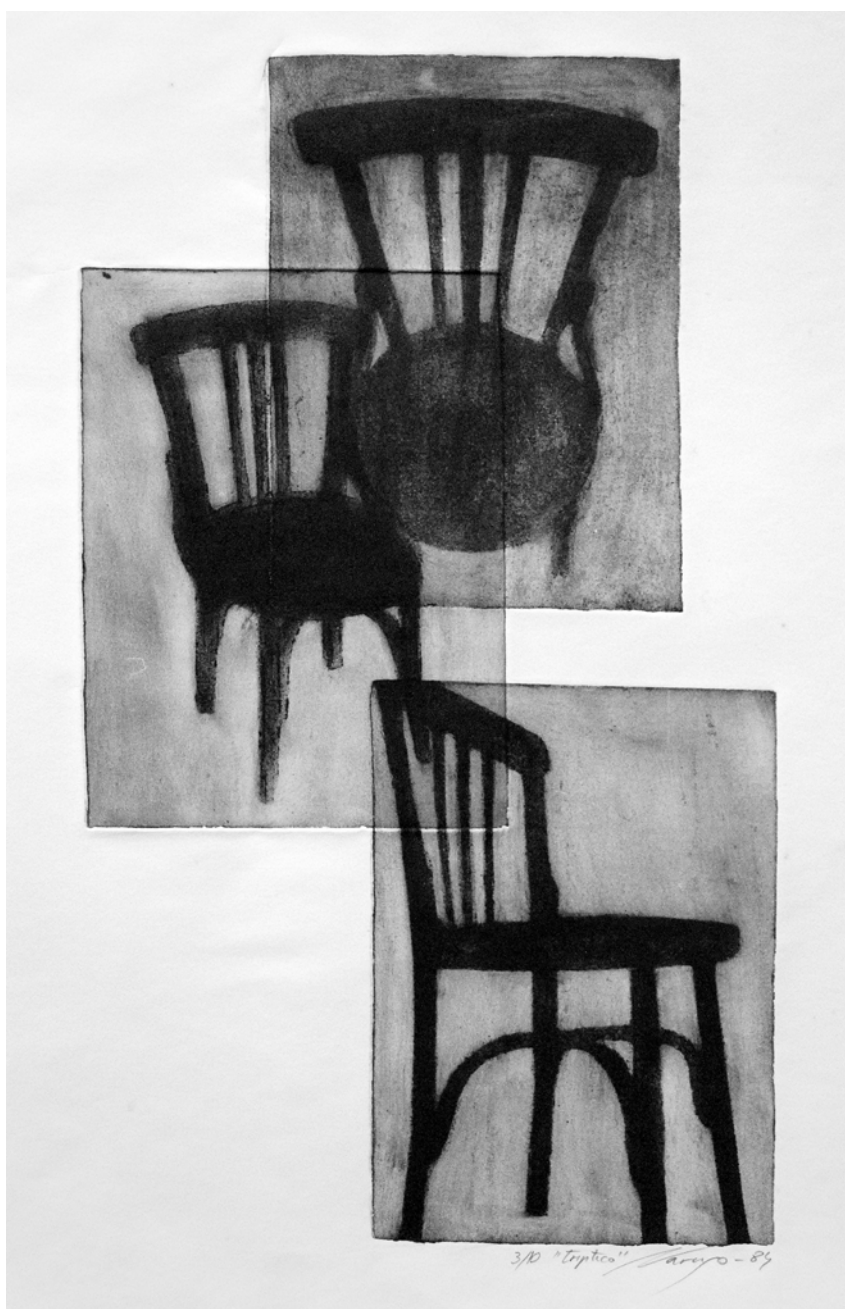
III. Las estampas de Narciso Echeverría

Narciso Echeverría (1960) es un grabador valenciano que se dedica a la estampa de forma exclusiva. Esta dedicación, además, se sustancializa en una serie de elementos temáticos y de investigación técnica que han ido signando su trayectoria a lo largo de las tres últimas décadas. Narciso ha pasado de las técnicas tradicionales de la estampa, grabadas a mano, entintadas e impresas en el tórculo, a una investigación sobre la relación entre la imagen fotográfica e infográfica que le llevó a pergeñar procedimientos de impresión como los fotopolímeros y que, de momento, ha desembocado en la estampa genuinamente digital.

Inextricablemente unida a esta deriva técnica tenemos su deriva plástica y temática. Antes que nada, su preocupación por el encuadre y la mirada como su rehén. Los primeros grabados de Narciso muestran el encuadre y su contingencia respecto al fuera de campo. Sin embargo, en la última época el encuadre se deglute, el encuadre se desvela en el detritus de los objetos que se derruyen y corrompen sin hedor, sin representar su tragedia más que para el ojo, señalando su ineptitud para, embalsamando el tiempo, capturar la vida. Se trata (y escribir sobre la obra de Narciso es tener que recurrir continuamente a la antinomia, la paradoja y el oxímoron) del encuadramiento de la inquietud de sí, de la prístina representación de lo mortífero a través de la belleza fractal del óxido y la herrumbre exacta. Si el problema



Tabula Rasa III, 2013



Tríptico, 1986

de su carrera, pues para él la exposición ha sido siempre un dispositivo de articulación significativa que se despliega tanto en el título de las mismas y de cada una de las obras, como en su disposición secuencial explícita, que invita al lector a entrar en la *fábula*.

del encuadre es al principio el problema del recorte en la última época, es el *encuadre en sí*, su fondo como soporte ontológico, el que se ha vuelto siniestro. Es el papel, la tierra en la que la imagen se asienta, la que devora a sus hijos, los objetos.

Hay que contar también con otros elementos que son constantes en su obra. El género predilecto de Narciso es el bodegón, también conocido como *vanitas*, que es el molde adecuado para recoger su obsesión por el paso del tiempo y su fascinación por lo viejo, lo que, desprovisto de utilidad, no puede ofrecernos ya más que la belleza de su corrupción infinita, y en general por el mundo rural. Paraísos perdidos, pues, donde los objetos eran realmente consustanciales a la mano del hombre. La aldea, la casona, el objeto no industrial. El objeto único como impregnación de la vida y a su vez como patencia de la muerte, como huella huérfana de un haber existido. No hay azar, hay el *fatum*. El tiempo corrosivo y el dolor, los velos y las formas que designan el encuadre como cárcel y como trampa.

Las tres grandes exposiciones

Nuestro comentario se va a centrar ahora en un breve recorrido por las tres exposiciones principales que ha realizado Narciso a lo largo



Schola Doctrina VII. 2013

Vilafamés, 1986

Es su presentación como grabador en 1986 y aunque la base técnica sea tradicional (aguafuerte, aguafuente, manera negra, punta seca...) ya entonces, Narciso muestra un claro interés en la combinación de estas técnicas con la fotografía, obviamente fotoquímica. En tanto que pre-digital, lo que más nos interesa de esta colección es el apunte de ciertas preocupaciones que van a estar presentes en su obra el cuarto de siglo siguiente. El entintado en blanco y negro muestra una clara intención de colocarse en la estela de las artes gráficas: el grabado como técnica pre-industrial, conquistando su autonomía artística frente a su valor como ilustración. Pero además tenemos ya los primeros juegos con el encuadre. Primero el punto de vista. En los grabados *Ángulo 1, 2 y 3* se encuadran unas sillas descontextualizadas, pura idealidad del objeto, cada uno desde un punto de vista distinto, con lo que la serialidad de la obra gráfica viene auto-referenciada por la multiplicidad de la perspectiva. Ello va más allá en *Árboles*, donde lo que vemos son las bases de unos supuestos cilindros, que son troncos serrados y numerados. Algo del orden de lo mortífero en el nombrar y en el representar: atrapar en el concepto se subsume con la noción de atrapar en el encuadre.

Empieza un juego autorreflexivo y metadiscursivo que, inspirándose en Magritte, de alguna manera lo trasciende. Porque si Magritte juega a la deconstrucción del platonismo (la idea de pipa, la representación de la pipa), la posición de Narciso es más aristotélica, más terrestre. Es en el camino de la idealidad objetual, hacia la concreción de la representación donde la mimesis se revela como simulacro. En *Autopsia* realiza un agrupamiento de los cuatro cacharos de Zurbarán, para mostrar que ese movimiento no es sin consecuencias: al quedar desagrupados, las partes del objeto invisibles en la perspectiva anterior quedan como huecos, como heridas del objeto que nos recuerdan la impotencia del ojo. A su vez, *Ventregada* (un ventilador que también flota en el espacio, y tras el que se abre un diccionario en el que aparece la palabra que da título al grabado) o *El Retablo de las Maravillas* (un cruce entre Escher y Magritte, en el que unas manos sostienen una pipa mientras pintan un paquete de "Ideales", con todo el doble sentido jocoso de la palabra,) nos vuelven a hablar del *lapsus*, del escape y el deslizamiento del sentido. A la vez que otros nos hablan desde *la mise en abyme* de las dificultades de los objetos con la prisión a los que la representación los somete (*El espectador*, *el Gato Negro*, *Cestas fragmento*, *Sin palabras*)

Imprimatur (Puerto de Sagunto, 2010)

Ésta es ya una exposición plenamente contemporánea en la que el componente digital, si bien aún no independizado de plancha (a través de técnicas de foto impresión) es esencial. Para comenzar, un total de cinco grabados, que representan los instrumentos de trabajo del grabador. El papel, materia sobre la que se asienta la representación, es recortado y negado y así se hace presente (recordemos que en la ventana albertiana era esencial la negación de la superficie del cuadro). La materialidad del encuadre se presenta como enemiga del mundo-imagen y viceversa: no hay síntesis, acople, ratio entre la materia y la mirada. La mirada es siempre fantasmática

La muestra continúa con un juego con la tradición en seis grabados: dos sobre La Victoria de Samotracia, dos sobre la Venus de Milo, y dos sobre Las Meninas. Es importante el fondo geométrico euclidiano del que parece emerger la figura. Sobre un fondo sucio de la pared urbana, transitado, atiborrado de trazos, huellas, marcas, redes, grafitis. Se produce así una fusión icónica, pared, geometría, materia escultórica. Los espacios de la representación se amontonan. Es una nítida representación de lo sucio que podríamos calificar de Nihilismo hiperrealista.

Viene después toda la colección de antigüedades con un marcado sabor rural: un tiempo y un mundo perdidos cuyas huellas son trazos de perfección estética inerte. El papel es la escena. El arte no triunfa sobre la muerte, triunfa siendo la muerte. La loza y la alfarería se exfolian, es el propio estertor del encuadre sublimado en la perfección de lo que sin demora no cesa de romperse, de triturarse, de disgregarse, de desmenuzarse. Todo a la vista, todo tiempo que ya no. La alfarería tiene claramente un valor metafórico: es la tierra que emerge en forma, el fondo telúrico y



Vanitas II, 2013



Vanitas I, 2013

terroso construyendo el contorno de un vacío para ofrendarse a la mirada. Es el emblema de la diferencia ontológica, del ente emergiendo, como un lapso, como un parpadeo, del magma heraclítico. Estas ánforas, envolturas visibles del vacío, aparecerán deconstruidas en fragmentos, en encuadres descentrados, contra la suciedad indiferenciada de las paredes que hace su belleza lineal aún más dolorosa. Eso hasta que lleguemos de nuevo a las recreaciones de Zurbarán, donde comienza el regusto hiperrealista por la fractalidad de la descomposición, por las texturas que se hacen línea. Hasta que en Alfarería IX es el propio papel el que se ha fracturado.

Así conectamos con la serie de los libros. Lo interior al libro no es el vacío sin luz, es el vacío de los signos, es el vacío del sentido. Son libros cerrados en estantes siendo carcomidos. Nihil Obstat es un título que no podemos ceder a la tentación de leer literalmente: es la nada lo que obstaculiza. Junto a estos libros carcomidos por los años, aparece la reflexión sobre la escritura. Las letras borrosas o «mal encuadradas» el signo incómodo en el encuadre, como las pinturas y rasgaduras sobre los muros blandos. Pero lo que nos llama aquí la atención es la reflexión sobre lo digital: máquinas de escribir antiguas (analógicas) que producen código máquina, un pesa-cartas que intenta emerger de la indiferencia del muro, de la materia que se resiste a regurgitar su forma, pero que no tiene nada que pesar.

Evidentemente, toda la reflexión de Narciso pivota alrededor de los adagios *memento mori*, y la idea de *vanitas*, es decir, la idea de *tempus fugit*. Las cosas se derruyen ante el ojo, que sólo puede captar a cámara lenta lo vano de su embalsamamiento icónico. Luces apagadas, copas de vino en las que el placer es un destello, relojes levitantes en la nada, con su piel desgarrada mostrando el esqueleto estático de su maquinaria, esencia misma de la muerte. Los grabados *Carpe diem*, ilustrados por una calavera –invirtiendo completamente el sentido del adagio– y sobre todo



Tempus Fugit III. 2013

In icto oculi, que no puede dejar de evocarnos el cuadro de Valdés Leal, pero que aquí se sustancia en un objetivo fotográfico que resume perfectamente toda la exposición: intentando él mismo emerger de la tachadura de la nada para ser testigo inerte de lo que, sin movimiento, no deja de ir a toda prisa hacia el no-ser de su propio origen. La muerte es un eternidad detenida que sin descanso desfallece, que es la nada que todo lo obstaculiza.

Tabula rasa. (León/Castellón, 2013)

Todos los *topoi* de la exposición anterior se repiten en esta última. La diferencia es que aquí todo está trágicamente sistematizado, es patéticamente pulcro, diáfano, mortalmente nítido, horrible, tremenda, abominable cristalización bella del espanto. Las estampas, ahora ya digitales, sin la mediación mineralizadora, corporal, de la plancha, se organizan en cinco series y ahora ya el auténtico protagonista no es ese muro de arcilla del que los objetos pugnan por desprenderse para conquistar su esencia de formas visibles. Ahora ya, junto a la elegía por su visibilidad, el gran protagonista es el papel. En *Schola doctrina* (ocho grabados) vuelve a ser una revisión de la cuestión de la escritura y la mirada. En el primero, la punta de una pluma contra la hoja

el blanco ya se nos desvela el secreto: el papel tiene espesor, está compuesto por capas, por costras que son el suelo matérico, el magma pútrido sobre el que la forma asienta sus falsas raíces. Por eso es imposible de borrar (la goma perfecta ante una pizarra ante la que sería totalmente inoperante). Las gafas, en evocación eisensteniana, y las máquinas de escribir ahora están ubicadas en el hoyo intocable de la estampa que las devora con su sombra matérica.

Y de nuevo la alfarería, el placer, y el tiempo. El juego con el vacío de la vasija, deconstruido y recompuesto, embalsamado, que puede ser llenado del elixir de la vida, y que al convertirse en forma, objeto y luz vuelve a recordarnos a la muerte. Ese papel que devora la forma del mango de un violín como Saturno devoraba a sus hijos, y de nuevo los relojes y su perfecta herrumbre de calavera triste. Para mí, la clave de toda la exposición, la da *Tabula rasa III*. Esa grieta perfectamente real en un papel arrugado que no existe, persistente como un mortífero aleph borgiano.

IV. Las fisuras de la continuidad totalitaria

Evidentemente hemos tratado dos manifestaciones de la cultura digital que a simple vista poco tienen que ver entre sí, pero que hemos unido por un nexo común: la conculcación del encuadre como emblema del totalitarismo de la expresión icónica y plástica. *Nth Screen*, promoviendo la emergencia de microrredes colaborativas que deconstruyen el imaginario cinematográfico en que se basa la visión del mundo occidental, esto es, una realidad sumisa al *Principio de Razón Suficiente* y al *Principio de Identidad*. Las estampas de Narciso Echeverría, mostrando en su bella exhibición

que el encuadre no es un hábitat hospitalario para una mirada fácil, porque no es una superficie, ni una plácida ventana abierta. Es el grosor de la tierra en la que todo arte se funda. Nadie como Borges explicó esta emergencia esquizoide del sujeto del arte en el reino mecánico del sujeto de la ciencia: ««El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?». Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso» (Jorge Luis Borges, *Avatares de la tortuga*)

Webgrafía

Sobre Nth Screen

<http://champignon.net/>

<http://www.watershed.co.uk/pmstudio/news/2013/06/07/the-nth-screen-with-tim-kindberg-and-charlotte-crofts-lunchtime-talk-write-up>

<http://i-docs.org/2013/05/20/the-nth-screen-technology-that-brings-us-together-in-the-real-world/>

<http://vimeo.com/65305393>

<http://www.react-hub.org.uk/the-nth-screen/>

Algunos grabados de Narciso Echeverría.

http://www.tripleartgallery.com/galeria_virtual/narciso_echeverria/narciso_echeverria.htm

Aquí recogemos unos clips alojados en YouTube donde se pueden visionar todas las piezas aludidas en este artículo.

Nth Screen, Dart: <http://www.youtube.com/watch?v=0ddHpJwmQcE>

Nth Screen, Element: <http://www.youtube.com/watch?v=jM--jc83P5M>

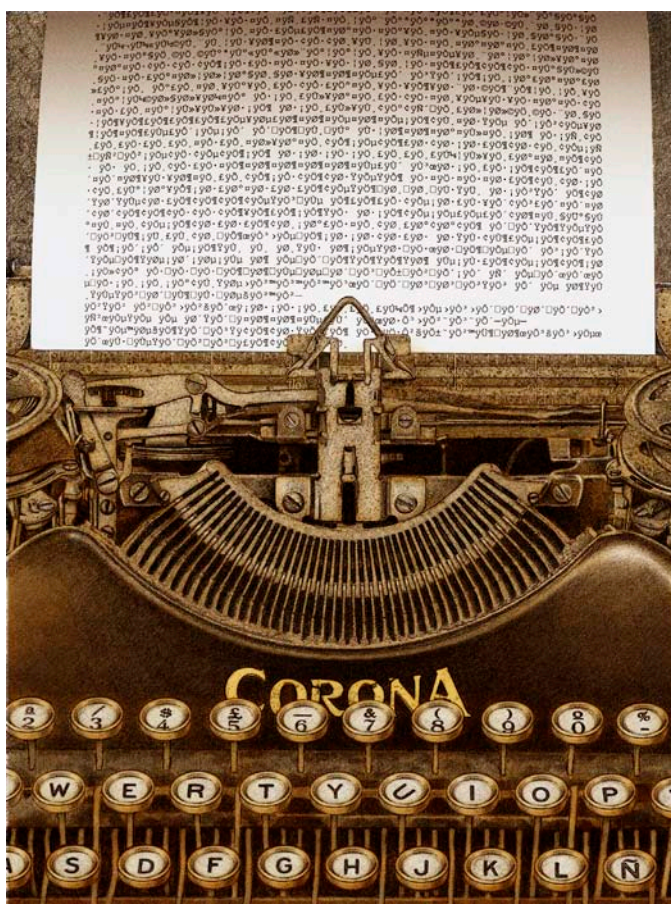
Nth Screen, Trip: <http://www.youtube.com/watch?v=KRwLZnne7U0>

Nth Screen, Mandm: <http://www.youtube.com/watch?v=bkLdShK0J0o>

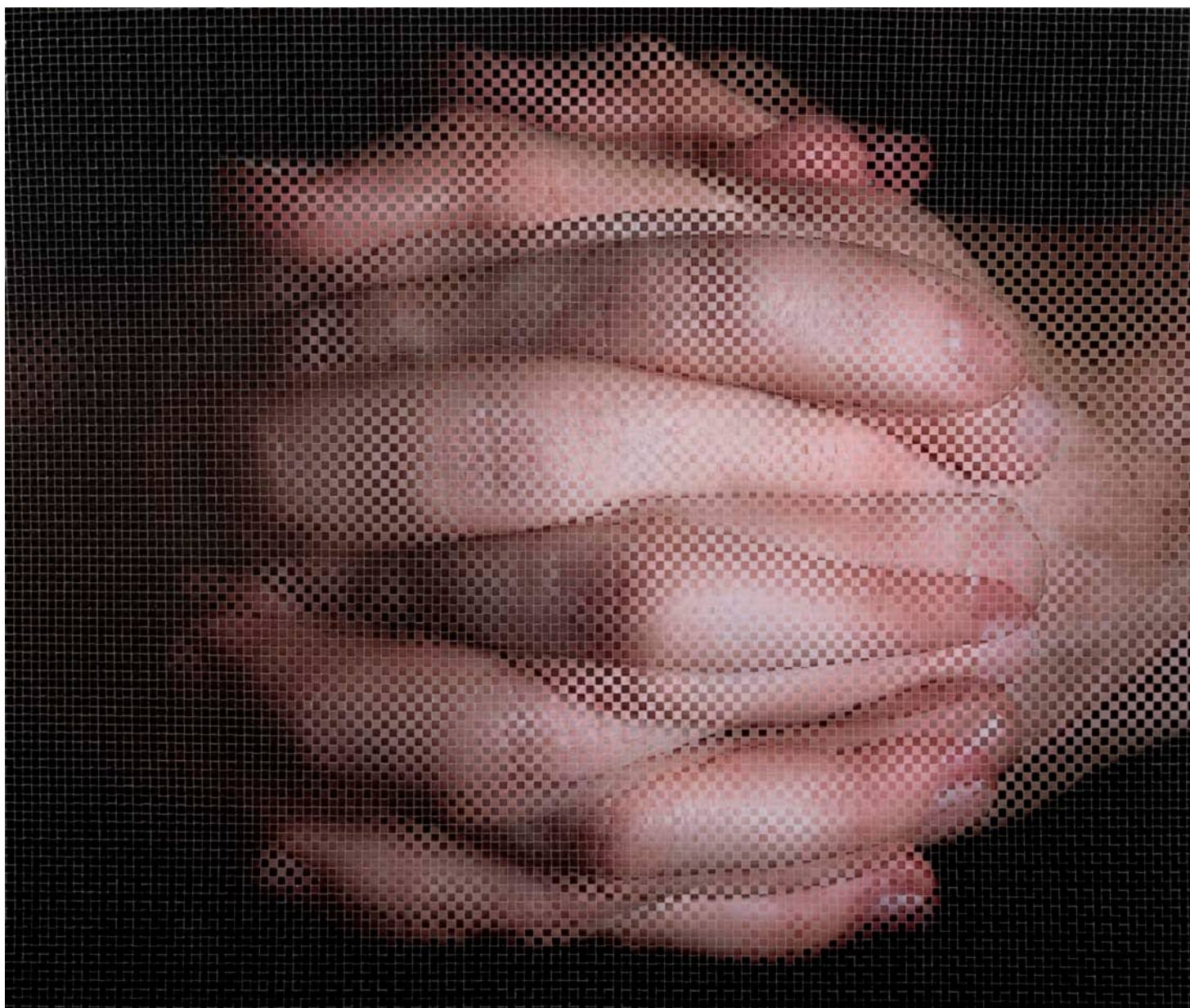
Narciso Echeverría, Vilafamés (1986): http://www.youtube.com/watch?v=o4kgM-_ekSI

Narciso Echeverría, Imprimatur (2010): <http://www.youtube.com/watch?v=Cq8DYt0sqVW>

Narciso Echeverría, Tabula Rasa (2013): <http://www.youtube.com/watch?v=l31mv5niQTA>



Máquina de escribir, 2010



Julie Anand y Damon Sauer. *Interlace*. Tiras de fotos entretrejidas a mano. Acrílico y resina, 2007.

ARTE Y TERRITORIO:

FRONTERAS E INTERSTICIOS

Mauricio Vera Sánchez

*Decano de la Facultad de Diseño, Comunicación y Bellas Artes,
Fundación Universitaria del Área Andina, Seccional Pereira, Colombia.*

El arte, como el territorio, son siempre al mismo tiempo y de la misma manera fronteras, intersticios que juntan y separan; resultados de contactos entre algo o alguien; residuos de afectos encontrados o des-encontrados que se entienden más allá de la pura racionalidad lingüística. El arte, como el territorio, acercan entonces aquello que se hallaba separado, o distancian aquello que se hallaba junto para hacerlo sensible, es decir, estético.

Se hace arte, se construye el territorio, para hacernos sensible al otro en la doble pretensión de sentir y ser sentido, o con mayor profundidad y espesor, para poder vivir. Y si vivir significa, como lo siente José Luis Pardo, no estar nunca sólo, estarse desviviendo o muriendo por algo o por alguien, estar inclinado. Bien entendido –precisa el filósofo– que «este morirse no significa para nada abrazar la muerte, ni necesariamente ir al paredón o a la cámara de gas: es, sí, *un tormento*, el del apasionado o el enamorado que se muere por tal cosa o por tal persona, *una tentación*, pero no un instante o una hora privilegiados, sino un cierto estado sostenido, [...] un tormento que puede ser ligero o ridículo» (Pardo, 1996: 150). Así, es en las fronteras e intersticios que son el arte y el territorio donde transcurre, fluye, la vida.

El arte y el territorio como fronteras e intersticios que son, se podrán entender en su condición duplicada y simultánea: primero, como pura geometría de las reglas y los estilos, de la política y las leyes, de la asepsia. Desde esta perspectiva serán, si se quiere, asuntos estrictamente de la racionalidad geopolítica. Cada superficie «puede ser entendida como plano geométrico; cada piel como película lisa, como envoltorio rasante, abstracto. [...] Obrando mediante esta concepción, el globo terráqueo puede ser traducido a simple superficie esférica, [...] mundo insensible, solo inteligible, superficie medible o técnicamente cuantificable» (Mesa, 2010: 21).

Segundo, se podrán entender como pura geografía, como tierra labrada, superficies de inscripción afectiva, impredecibles espacios de la mezcla, des-reglados, sin estilos predeterminados, superficies sucias, lugares de la creación, de la poiesis, de la geopoética. La tierra «también es posible comprenderla estéticamente y de manera expandida, es decir no sólo como manifestación sensible de lo inteligible, [...] sino además y ante todo, como variedad de configuraciones o tejidos afectivos, como diversidad de capas decorativas que hacen la diferencia –y las indiferencias– entre lugar y lugar, gesto y gesto, cosa y cosa» (Mesa, 2010: 21).

Podríamos hablar entonces que arte y territorio son constructos estéticos, cuya materialidad u objetividad –entendida como el hacerse objeto sensible, forma palpable– se definen en esencia en sus texturas afectivas, emocionales, sensoriales, más que en procesos enteramente racionales. Siguiendo la ruta de Andre Leroi-Gourhan, señalada en el ya clásico libro *El gesto y la palabra*, en el arte y el territorio podríamos decir que convergen eso que él denomina el trípode de la cultura, es decir, que en niveles distintos éstos –arte y territorio– están habitados por, y son entendidos desde, el lenguaje (de orden lineal, racional, geométrico, geopolítico), la técnica (como condición para existir en las formas y la materialidad) y la estética (como producto del sentir y ser sentido, como geopoética). Constructos estéticos que configuran lugares, objetos, espacios y conceptos por y para la inserción afectiva del individuo humano a su grupo, a la naturaleza, a su entorno, a lo otro (Leroi-Gourhan, 1964).

Al considerarlos como estrategias de inserción afectiva, es decir, como afección, en el arte y el territorio «se inscriben los cuerpos tangentes, cuerpos del roce; inscripción del sentir y ser sentido. Inscripción emotiva, animada, Inscripción mutua de los seres necesitados de algo o de alguien. Inscripción de los seres necesitados de ser alguien y no más bien nada» (Pardo, 1996: 65).

Qué expresiones más potentes para mostrar los intersticios y las fronteras que las de Joan Brossa. La regularidad y limpieza de la línea curva de la hostia en su obra *Eclipse* de 1988 (<http://joanbrossa.blogspot.com/2008/12/lhomenatge-de-la-carme-rosanas.html>) da cuenta de la geopolítica de la frontera que define, a su vez, su interior para protegerla y marca el límite con un exterior amenazante. Sobre la hostia se sobrepone la irregularidad grasosa del borde de un huevo frito gelatinoso que dice de otra geografía, no la geométrica sino la geopoética, sorprendente, creativa, afectiva.

Traslapados en el eclipse, analiza Carlos Mesa, «pero reflejados mutuamente en razón de su proporción y de igual tamaño, el huevo y la hostia son cuerpos carnal y vegetal, mundano y celestial, de un único “alimento espiritual”...cuerpo y alma. Inmediatez de contacto con la naturaleza en el huevo; relación mediática de la hostia al estar separada de la naturaleza. Grafía táctil y sangrante la del huevo; metría óptica y perfecta la de la hostia. En su semejanza filética, ninguno de los dos es primero el uno que el otro, son cuerpos intercambiables: El traslape de Brossa configura un “alimento completo”, compuesto a la vez de inclinaciones y privaciones: la geografía del contacto parece ser la regla del huevo frito, carnal, y la geometría de separación la de la hostia, aséptica. Tanto el uno como la otra son en sí mismas hábitos superficiales, simplemente con diferente espesor estético de separación y contacto» (Mesa, 2010: 51-52).

Deambulan en la obra de Brossa dos concepciones simultáneas, no excluyentes entre sí, sobre el arte y el territorio que nos permiten posar la mirada en algunas producciones artísticas más contemporáneas que se hacen, precisamente, en una de las fronteras más potentes en América: México-Estados Unidos. Manifestaciones sensibles en las que se junta el arte y el territorio, o más exactamente, arte que se hace para re-configurar creativamente el territorio, para entenderlo, para re-crearlo y sentirlo más allá de lo geopolítico y geométrico, de lo prohibido y policivo, del poder militar y económico del uno sobre el otro, como un espacio de inserciones afectivas y tensiones emocionales, de encuentros y des-encuentros, no solo entre estos dos países, sino entre Estados Unidos y todos los que se encuentran al sur del Río Bravo.

Frontier border

En la introducción a su libro historiográfico *La frontera que vino del norte*, su autor, el mexicano Carlos González Herrera, cuenta de manera anecdótica cómo «un día se encontraba haciendo puente» para cruzar la frontera internacional entre Ciudad Juárez, en Chihuahua, México, y El Paso, Texas, en Estados Unidos, y poco antes de someterse a la revisión migratoria de rutina se descubrió realizando un ritual de apariencias para librar mejor el escrutinio visual y corporal al cual son sometidos constantemente quienes cruzan de sur a norte, especialmente aquellos que portan pasaportes en cuya portada se lee: Estados Unidos de México.

«Me enderecé en el asiento –relata–, ajusté el cinturón de seguridad, bajé los cristales de las ventanas y liberé los seguros de las puertas de mi automóvil; me quité los anteojos oscuros, preparé mi visa y deseé haber lavado el carro». Para Carlos, esto era la auténtica representación de un ceremonial contemporáneo de relaciones de poder interiorizadas. Este sencillo acto de cruzar una línea divisoria daba cuenta –y continúa dando cuenta, por supuesto– de una relación asimétrica entre dos estados-nación que asumen su vecindad con cargas históricas y memorias colectivas muy distintas (González, 2008: 13).

Este paso de un lado al otro de la frontera está regulado y mediado por tratados geopolíticos que establecen límites y reglas claras para poder acceder a cualquiera de los dos territorios que conforman este intersticio que se llama frontera. Es lo geométrico, medible, identificable de un documento-visa lo que se impone en este ejercicio de tránsito de un lugar a otro. La visa como garantía de rastreo: se sabe quién cruza, su nombre, sus apellidos, su fecha de nacimiento, su grupo sanguíneo. Es el cruce objetivo, lineal, racional, lingüístico, mediado y certificado en el lenguaje.

Sin embargo, este ritual corporal y cosmético descrito da cuenta de la manera en que nos estetizamos para el otro, es decir, en la manera en que nos hacemos sensibles al otro para podernos insertar afectivamente. Acá, la sensibilidad no es –como lo plantea Emanuele Coccia en *La vida sensible*– una mera cuestión gnoseológica, ya que sabemos y podemos vivir sólo a través de lo sensible. La sensibilidad «no sólo es una de nuestras facultades cognoscitivas. Sensible es, en todo y para todo nuestro propio cuerpo. [...] Somos para nosotros mismos y podemos ser para los otros sólo una apariencia sensible. Nuestra piel y nuestros ojos tienen un color, nuestra boca tiene un determinado sabor, nuestro cuerpo no deja de emitir luces, olores o sonidos al moverse, comer, dormir» (Coccia, 2011: 15).

El cuerpo enderezado de Carlos en su asiento, bien puesto, los vidrios bajados para hacer del carro un espacio transparente, casi aéreo, sin nada que esconder, sus ojos descubiertos de gafas oscuras para mirar al otro –o mejor para que el otro lo mire– sin la mediación de unos lentes opacos, es el puro ejercicio estético de cosmetizar su paso por la frontera, de entrar en el ritmo del otro quien escudriña para aliviar la sospecha. No sólo es un ritual que pretende despertar en ese otro una sensación: soy confiable, un buen tipo, no soy un *alien*, otro, extraño. Es un modo, una manera, un estilo, una forma que se adopta para darse –así sea de manera temporal– al mundo del otro, o con mayor complejidad, para construir temporalmente un espacio en el cual habitar un mundo compartido, el del intersticio, que es distinto, de hecho, a sus mundos originarios, a las cargas de sus memorias y pasados, de sueños y afectos cotidianos. Y será en lo habitual de este paso fronterizo, día tras día, donde se irá definiendo la esencia de eso que se llama frontera, que no es ni México ni Estados Unidos en sentido estricto sino algo distinto, un tercer cuerpo.

La aproximación a eso que llamamos territorio de frontera da cuenta, entonces, de la manera en que se construye la otredad. Como anota González, para el siglo XIX la historia del suroeste estadounidense es la de una región de identidades –de otros– diferentes a los anglosajones: unas indígenas despreciadas y diezmadas por siglos de presencia europea de la Nueva España, así como mestiza del México independiente; otras hispánicas ufanas de ser la cultura «civilizada y dominante» de esa región, identidades confrontadas por un espíritu anglosajón de crecimiento y desarrollo sin freno. Así, El Estado y una parte de la sociedad

estadounidense se han empeñado históricamente en convertir la región en una gran zona de difusas fronteras culturales, es decir en *frontier*, así como en un auténtico límite de su soberanía nacional-territorial e identidad étnico-cultural, es decir en *border*.

Así, el acicalamiento de Carlos en el ritual cosmético nos pone en un primer plano la presencia del *frontier* y, simultáneamente, sus documentos al día, la visa lista para ser mostrada y sellada, nos dice de la imposición del *border*. Como en la obra de Brossa, ni el *frontier* ni el *border* son primero el uno que el otro, son al mismo tiempo, como las dos caras de un mismo proceso: la primera, de orden estético, afectivo, creativo, geopoético, gestual, aparente; la segunda, de orden geométrico, geopolítico, legal, conceptual y racional.

Arte en frontera

En un esfuerzo por entender la frontera más allá de lo político y económico, de comprenderla fundamentalmente como un hecho cultural, surge en el 2010 la primera Bienal Fronteriza de arte cuyo objetivo es el de crear un diálogo a través de las artes plásticas y dar voz a las múltiples manifestaciones que en ambos lados de la frontera se dan. Con el respaldo y auspicio de El Paso *Museum of Art* –localizado en la ciudad de El Paso, Texas, Estados Unidos, y el Museo de Arte del INBA, de Ciudad Juárez, en Chihuahua, México–, este primer ejercicio de juntar artistas de los dos países evidenció con contundencia la preocupación que gravita en buena parte de los artistas participantes alrededor de la problemática fronteriza. Como lo anotaban en su momento los directores los dos museos (Michael A. Tomor y Rosa Elva Vázquez), los trabajos presentados invitan a reflexionar acerca de lo que ocurre entre la frontera de México y los Estados Unidos, a desentrañar las complejidades del mundo cercano a la débil línea que los divide.

Es de esta *Border Art Biennial 2010* de donde proviene una de las obras más provocadoras para examinarla desde una perspectiva estética, planteando, como hasta ahora se ha hecho, que el arte y el territorio son en esencia fronteras, intersticios, resultados del encuentro de dos, que no son ni el uno ni el otro sino algo distinto hecho, eso sí, como diría el arquitecto y esteta colombiano Carlos Mesa, de pellejos del uno y del otro, pero diferente.

La línea abstracta y geométrica que separa los Estados Unidos de América con los Estados Unidos de México se materializa, adquiere forma física para imponerse políticamente como frontera. Su estabilidad, sin embargo, su regularidad de consecuencias predecibles para quienes la cruzan, se interrumpe cuando, simultáneamente, observamos una frontera, o mejor, una *border* recompuesta de miradas de ambos lados: Julie Anand y Damon Sauer construyen en su obra fotográfica un espacio distinto al físico que les toca habitar; sus imágenes de acrílico y resina se convierten en un territorio distinto al político, en una imagen-espacio de orden estético.

Tiras de distintas fotografías producidas de norte a sur y de sur a norte a lo largo de toda la frontera son entretejidas a mano para luego conformar dos fotografías finales que componen *Espejismo* (Sonora/Arizona) y *Cruce fronterizo*, o *Mirage and Border Crossing*, en las que podemos ver –en su perspectiva óptica aparente– un único punto de vista sobre el muro que divide los dos países. Como señalan los artistas, se busca situar al observador a ambos lados del muro al mismo tiempo, orientando al norte y al sur de manera simultánea, así, la barrera se vuelve traslúcida. Los límites como los entendemos como tú y yo son sólo convencionalismos pragmáticos reforzados por el lenguaje y, dentro de esta perspectiva trabajan para suavizar la frontera y hacerla sensible de otra manera.

Se equilibra aquí –según la propuesta de Panofsky– la relación entre la importancia concedida a la «idea» y la atribuida a la «forma», la cual se da con elocuencia, permitiendo que la obra manifieste su «contenido» de manera contundente. Este contenido –complementará Pierce–, en cuanto distinto del tema tratado o descrito, se da en aquello que la obra transparente pero no exhibe.



Julie Anand y Damon Sauer. *Border Crossing*, Naco, Arizona, 2008. Tiras de fotos entretreídas a mano. Acrílico y resina.

Las imágenes-espacio de Anand y Sauer ponen en primer plano –para revitalizarlo– el problema estético en la relación exterioridad-interioridad. En su exterioridad, es decir aquello que está por fuera del cuadro, dan cuenta de las tensiones propias y cotidianas de quienes viven separados por el orden geopolítico. Señalan sobre lo inverosímil de un muro que bloquea y distancia los afectos de aquellos que se mueven en el día a día a su alrededor. La obra se acerca, si se quiere, a la función de la reportería periodística que muestra, representa, el desbalance del poder y la condición estricta de la impotencia. Es en ese muro donde se manifiesta la diferencia del uno con el otro, la imposibilidad del toque mutuo.

Sin embargo, será la vida la que se colará por sus paredes siempre porosas, es decir humanas, para abrirse paso. Así, en su interioridad, las imágenes-espacio también nos versan sobre algo distinto a lo geométrico y geopolítico: sus tiras entretreídas son el resultado del encuentro de dos seres –los artistas–, donde cada uno desde su lugar a cada lado de la frontera, trae sus miradas, sus afectos para fundirlos en uno sólo. Ya no es ni el uno ni el otro, ni lo uno ni lo otro, ni USA ni México, es algo distinto.

En *Espejismo* se evidencia una manera particular de hacer el territorio desde el arte, territorio de creativities que generan múltiples sentidos, de la inutilidad y debilidad de lo geopolítico frente a lo geopoético. O mejor, su mutua necesidad. Acá, en la obra, la vida se manifiesta en un intensidad distinta, no

es alguien acomodándose sus lentes, enderezando su silla del coche, alistando su visa para cruzar, en acción cosmética, es un mundo vital –diría José Luis Pardo– que se nos aparece compuesto de lo uno y de lo otro que se hallaban tremendamente separados.

No son solo las tiras procedentes de diferentes fotografías las que se fusionan, entretejen en una sola imagen, es el ejercicio de estar vivo el que se impone, ejercicio que consiste, «obsesiva y obstinadamente, en tratar de fundirse, y un hacer o hacerse el uno del otro, el otro del uno. No nos queda alternativa: la visión de la vida crea seres separados. Pero el deseo de vivir deviene, por fortuna, en artilugios para reunir estos seres divididos. Se arma así el juego de lo vivo –del arte–, su realidad imaginaria, su condición estética: inventar dobles, versiones de Unos y de Otros, reunidos o separados, idénticos o distintos, indiferentes o diferentes» (Mesa, 2011: 75).

Los intersticios y las fronteras, que son el arte y el territorio como hasta ahora se ha planteado, son los puntos de conexión de la relación simbiótica entre la exterioridad –el otro, el extraño, el extranjero, al *alien*– y la interioridad –el uno, el y lo conocido, el propio–; relación que los condiciona y determina mutuamente: no puedo ser sino en y con el otro; intersticios y fronteras que versan del afuera y del adentro, pero no es



Julie Anand y Damon Sauer, *Mirage* (Sonora/Arizona), 2008. Tiras de fotos entretejidas a mano. Acrílico y resina.

estrictamente la representación de lo exterior, o el mundo propio de lo interior lo que el territorio y el arte nos dan, sino la mezcla creada a sí misma, de la doble versión, y que obra más contundente que las fotografías que conforman *Espejismos* para manifestar el juego de *autopoiesis* en el cual nos entretenemos mutuamente, es decir nos tenemos los unos a los otros, nos necesitamos para no aburrirnos, y es precisamente los que el arte posibilita en un territorio tan complejo como la frontera entre Estados Unidos y México.

Dos paredes hechas de irregulares varas de madera entretejidas atrapan la silueta de un cuerpo humano hecho de una rústica tela. La verticalidad activa de cada pared, que se auto potencian al estar cerca, se impone frente la horizontalidad pasiva de quien yace en su medio. En *Muros*, la artista española radicada en México Marta Palau, establece las coordenadas de la relación indisoluble e inevitable de la vida y la muerte. Su obra nos refiere, al igual que lo hacen las fotografías de Anand y Sauer en *Espejismos*, a la realidad tensa, sufrida –especialmente para quienes tratan de cruzar ilegalmente de México hacia Estados Unidos– y desesperanzadora que habita cotidianamente las fronteras de los dos países.

La forma regular del muro, su geometría predecible y policiva, es puesta en cuestión al ser construido con la irregularidad de los materiales maderosos. A la regularidad, asunto del orden, del *ethos*, de la ley, se le opondrán –siempre– las irregularidades de la naturaleza, del *bios*, del des-orden. Y es en este contraste, en el rompimiento del orden establecido, donde la obra alerta, precisamente, a nuestra percepción. Como nos dice Gombrich en su *Sentido del orden*, «cualquiera que sea el análisis de la diferencia entre lo regular y lo irregular, finalmente debemos poder justificar el hecho más básico de la experiencia estética, el hecho de que el deleite se encuentra en algún lugar entre el aburrimiento y la confusión» (Gombrich, 1999: 9).

Es en los cambios de ritmo de *Muros*: verticales versus horizontales, donde la obra provoca y evoca una de las cuestiones más radicales del vivir en frontera, y en particular en la de México y Estados Unidos: la muerte. La condición estética de la vida, es decir el sentir y ser sentido al cual remite José Luis Pardo, el buscar permanente la inserción afectiva con el otro o los otros, trae también explícita la posibilidad sempiterna de morir en el intento.

En su extraversión, la obra de Palau invita a la reflexión obligada sobre el sentido de la vida y la muerte que se juegan a diario quienes tratan de pasar de sur a norte de manera ilegal e indocumentada y terminan muertos a manos de la *Border Patrol*. El cuerpo que yace entre los muros de palo tiene, precisamente, el tamaño real de la silueta trazada alrededor del cadáver de un joven mexicano que trató de cruzar la frontera y recibió varios disparos. Es la imposición más atroz de la geopolítica del poder, que privilegia y fomenta la distancia, la separación, el des-afecto entre los cuerpos fronterizos.

En su intraversión, en *Muros* se hace sensible una profunda concepción del cuerpo como la primera –y quizás única– frontera; en este, el cuerpo, así como en el territorio, pero con espesores estéticos distintos, se confronta la relación exterior-interior y se confirma la condición individual de la vida: son seres únicos los que luchan en la frontera que bloquea, y esta frontera, como lo diría Carlos Mesa, está hecha de pellejos de los unos y de los otros, de quienes dejan sus cuerpos allí. Así como las aves de Magritte están hechas de cielo y el cielo de aves, la frontera estará hecha de cuerpos, será, en sentido estricto, y por siempre, el único lugar posible para la vida, por ello habrá que pensar en más fronteras, porque son la posibilidad de más encuentros. Fronteras no geopolíticas y geométricas, sino geográficas, de inscripción de cuerpos, geopoéticas, de creación, y éstas sólo son posibles a través del arte. Son estas fronteras, libres, en las que se juntará lo separado y se separará lo que junto estaba, y eso, siguiendo el pensamiento de Mesa, será labor de arte, vivir en arte, o si se quiere, el arte de vivir.

La polémica que le es propia a la geopolítica lo es de similar manera a las polémicas de las geopoéticas, de las propuestas artísticas y estéticas. En este sentido, la monumental X, instalada en Ciudad Juárez, México, en el mismo borde que la separa de la ciudad de El Paso, Texas, ha generado espacialmente en los juarenses inquietudes en las que se cruza, precisamente, otra de las fronteras más discutibles y difíciles de deslindar teóricamente : arte versus decoración.



Marta Palau. Museo del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Instalación en 2012.



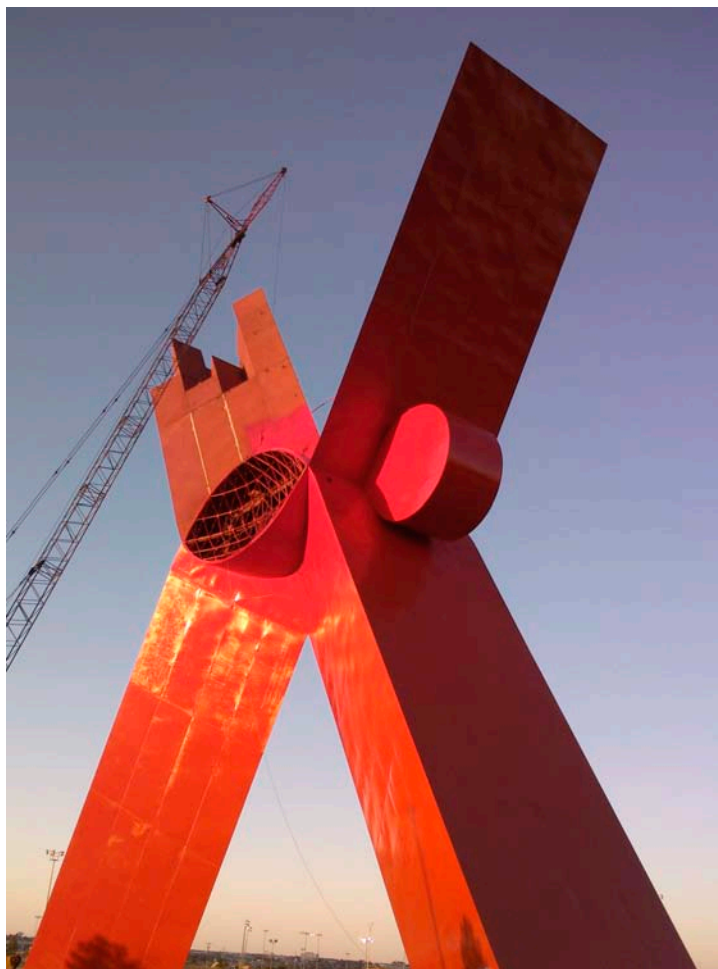
Marta Palau, Doble muro. Museo del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Instalación en 2012.

Sebastián Carbajal, el autor de esta obra, nos dice que la idea de esta X fue rendirle un homenaje al mestizaje, es decir, a la mezcla entre dos culturas: la española y la indígena. Es, además, una letra representativa para los mexicanos y un símbolo de identidad. Representa el Nahui Ollin, Quinto Sol, imagen del centro del Calendario Azteca. Uno de los brazos de la X se encuentra inconcluso simbolizando el interminable esfuerzo por alcanzar los ideales tanto de la ciudad como de México.

La X se presenta como un objeto, monumento, que se erige para impactar visualmente, para hacer un llamado de atención, para decorar el borde, para hacerlo sensible. Es, desde la perspectiva decorativa, puro cosmético urbano que no necesitaría, como lo diría Gombrich, justificarse ante los tribunales de la razón y el gusto. Entendida así, su imponente materialidad de acero pintado de rojo estaría vaciada de discurso real, de fondo, sólo artificialidad, despliegue de lujo y pompa, exigente de poca o nula reflexión, sólo funcional a lo sensible y no a lo racional, puro sentido visual.

Pareciera que con la X la ciudad estuviera reclamando su derecho a decorarse, a maquillarse sin justificación alguna, sólo por el placer de tener un objeto llamativo para ser contemplado desde la distancia, fotografiado para ser recordado por quienes a diario lo vistan, abrazado. Objeto que, ciertamente, puede ser experimentado y apreciado en sentido estético, es decir, sin referirlo ni intelectual ni emocionalmente a nada que sea ajeno a él mismo (Panofsky, 1975).

A esta X buena para nada se le opondrá la poderosa sociología del gusto, presente siempre en las realidades del arte y la estética, para cuestionarla. Desde esta otra perspectiva, este monumento contemporáneo que se posa sobre las arenas fronterizas, que rompe la horizontalidad, regularidad y monotonía del muro de hormigón y metal que separa los dos países, es, por su desmedida dimensión, un aparato vulgar, una decoración innecesaria y engañosa, propia de la cursilería e ingenuidad *Kitsch*, es decir, de mal gusto. Así, frente a la aspereza y la inaccesibilidad de la obra de arte auténtica –señala Francisco Castillo Vargas–, «el objeto kitsch es esencialmente llamativo, accesible, exhibicionista, superabundante en efectos calculados, disfrutable y decorativo, prototípico en cuanto a su afán de convertirse en símbolo sensacional y fácil» (Castillo, 2001).



Sebastián Carbajal. Monumento a la mexicanidad. La X de Juárez, 2013. Ciudad Juárez. México.

Esta lectura alrededor de la X ha llevado a considerarla como una expresión de «mal gusto», casi de nuevo rico que se hace sensible al otro a través de la ostentación de sus objetos vacíos de contenido, de la vulgarización de sus comportamientos. Esta mirada sobre la X estaría plegada a la más radical concepción adorniana sobre la distancia –casi genética– de aquellos objetos y conceptos provenientes de la alta cultura y aquellos desprovistos de valor y originalidad de la baja cultura; asimismo, a la concepción kantiana –trazada en su *Crítica de la facultad de juzgar*– de darle una valoración superior al arte que motiva la reflexión y no aquel que se queda en la mera contemplación de los sentidos.

Para muchos en Ciudad Juárez, así como lo condenaba el muy polémico Adolf Loos en la Austria de comienzos del siglo XX frente a la inutilidad de lo decorativo en la arquitectura –y en este caso en el diseño urbanístico–, es un despropósito que el gobierno municipal haya subvencionado la construcción de semejante monumento a la inutilidad, teniendo la ciudad problemas más serios que atender. Monumento que, por supuesto, diría Loos, no aumenta la alegría de vivir de las personas cultas.

La metáfora de la X es poderosa. Al decorar la tierra el monumento se impone para decirnos que es éste el lugar del intersticio. La X se hizo para maquillar la ciudad, para

cosmetizarla y de esta manera hacerla sensible a los otros, a los del norte; pero también para reflexionar acerca de las desigualdades que se viven de un lado y del otro, del desequilibrio del poder, de la resignación. La X no es obra y decoración, o mejor, es obra decorativa urbana que le abre paso al arte, ya que en la intersección de sus dos columnas de acero se diseñó un espacio para que artistas fronterizos puedan presentar sus trabajos. Nos está diciendo que sólo en el encuentro es posible el arte, la vida.

Será entonces en los hábitos donde se definen las esencias de las cosas y de los hombres. Así, la X es ya un habitante de Ciudad Juárez, ya configuró su hábitat y se convirtió en un hábito para los habitantes de la urbe, incluso para los de El Paso que la ven cotidianamente desde el otro lado: como habitante, como hábitat, como hábito, la X está re-definiendo la esencia de la ciudad.

En distintos niveles y espesores estéticos, *Espejismo y cruce fronterizo*, *Muros* y *La X* dan cuenta de una frontera distinta: la del encuentro, y no tanto la de la separación arbitraria; de la necesaria creatividad vital que aliente a la inserción afectiva con los otros. No dicen más allá del lenguaje y el tecnicismo que les subyace a las políticas migratorias que el asunto de la frontera, como el del arte y el territorio, es esencialmente el de la mezcla inevitable que define la condición humana.

Que es en los intersticio y fronteras que son, a su vez, el arte y el territorio, los lugares de la poética, de la poiesis, de la creación, y amplia y extensamente diremos al unísono con José Luis Pardo, que esto puede «significar producción, trabajo, imitación, falsificación, simulación, invención. “Trabajo”: más bien labor: pero elaborar la tierra es labrarla, y labrarla es pintarla, tatuarla, maquillarla, cosmetizarla, ponerle una máscara, un disfraz, teñirla de sangre o de sudor, hincharla de signos, duplicarla, esconderla, ocultarla, suplantarla. “Imitación”, “Falsificación”: la tierra –la profunda, la natal, la primera, la mítica– no proviene de un pasado remoto, prehistórico o inmemorial cuyas huellas pueden rastrearse en los Mitos [...]; la sociedad, a través de sus poetas inspirados, inventa su pasado como inventa su tierra natal: invención y producción, finalmente, pero no como creación *ex nihilo* sino como retoque, recomposición, parcheamiento, disfraz. Y como retoque e invención que jamás encuentra su origen en el sujeto o en un sujeto colectivo voluntario y consciente, sino en los hábitos, en los hábitats, en los Espacios en los que nacen tanto los sujetos individuales como los colectivos» (Pardo, 1991: 25).

Referencias y bibliografía

CASTILLO VARGAS, Francisco (2001) *La tecnología lo ha hecho viable, El Kitsch, estética de la superabundancia*, <http://www.computerworld.com.mx>.

COCCIA, Emanuele, en *La vida sensible* (2011) Buenos Aires: Editorial Marea.

GOMBRICH, E.H (1999) *El sentido del orden*. Madrid: Debate.

GONZÁLEZ HERRERA, Carlos (2008) *La frontera que nos vino del norte*. México DF: Taurus.

KANT, Emmanuel (1991) *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

LEROI-GOURHAN, André (1971) *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

LOOS, Adolf (1976) *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

MACCANNELL, Dean (2007) *Lugares de encuentros vacíos*. Madrid: Editorial Melusina.

MESA, Carlos (2011) *Carcasas y motores. La doble imagen en la configuración de la espacialidad maquina*. Medellín: Mesa Editores.

— *Superficies de contacto. Adentro en el espacio* (2010). Medellín: Mesa Editores.

PANOFSKY, Erwin (1975) *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

PARDO, José Luis (1996) *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.

— *Las formas de la exterioridad* (1992) Valencia: Pre-textos.

— *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (1991) Barcelona: Ediciones del Serbal.

POST

Let It Snow! Holiday Greetings From
The Martian Arctic: NASA's Phoenix Mars Lander
wrapped up a successful mission in November
of 2008. Science gifts included confirming the
presence of water ice and watching the first
Martian snowfall.

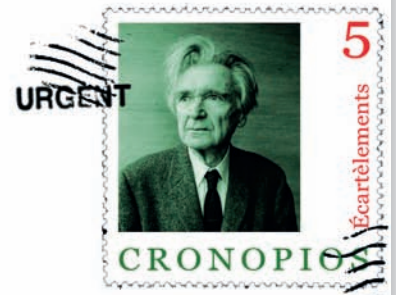
Mariano,

Ya sabes lo que decía Cortázar, que en toda espiral hay un cronopio escondido. Yo no lo sabía hasta que se lo leí y ya era tarde: ya me encantaban las espirales. Así que hemos de convenir que en Coll Blanc, en Culla, hay cronopios; porque tienes una escalera de espiral por la que a veces se desliza Sthepanie de Leng (menos de lo que quisiéramos). Y hay también espirales en los rizos de Rosalía Torrent y en la manera de escribir Cioran, Cioran... de Juanma y en los zarcillos de las vides con que hace su vino de Rafa Mayo, en los caracolitos y las vaquetas del secano, en la música que nos pones por las noches... y en la sonrisa de tanta gente buena como nos juntas allí arriba...

Dice la wikipedia esa (y yo no me lo creo, no hay que hacer caso a todo lo que pone en Internet) que nadie ha visto un cronopio, aunque suponemos que son verdes, metafísicos y a mí me gustaría que fueran incluso patafísicos. Porque soy más de la risa y la tontería (ambas cosas, lo reconozco son de lo más serio que hay). No sé si los cronopios serán muy payasos, pero creo que sí. Así que con tinta verde cronopia quería darte las gracias por mantener ese sitio tan especial de tu Coll Blanc para que puedan seguir escondiéndose (cronopios y arte) y los podamos ver juntos algún día y, de paso, agradecerte la amabilidad de haber dado a la imprenta estos poemillas míos post-fractales, que tengo que ir acabando ya, porque se me pasa el dead-line. Nada, nos vemos este fin de semana en Coll Blanc. Un abrazo!

Antoni Albalat

Image Credit: NASA/JPL-Caltech/University of Arizona

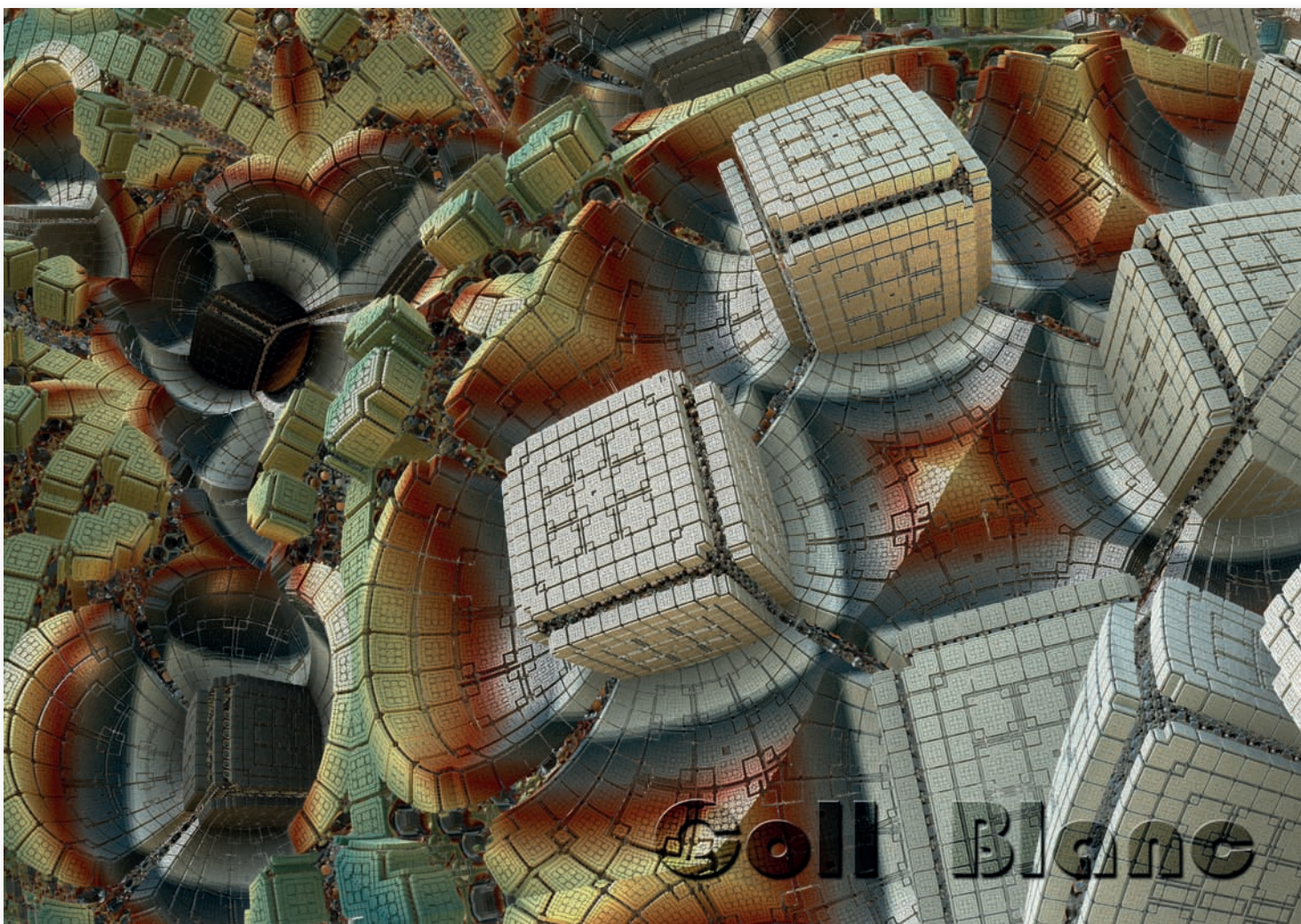


<http://phoenix.lpl.arizona.edu>

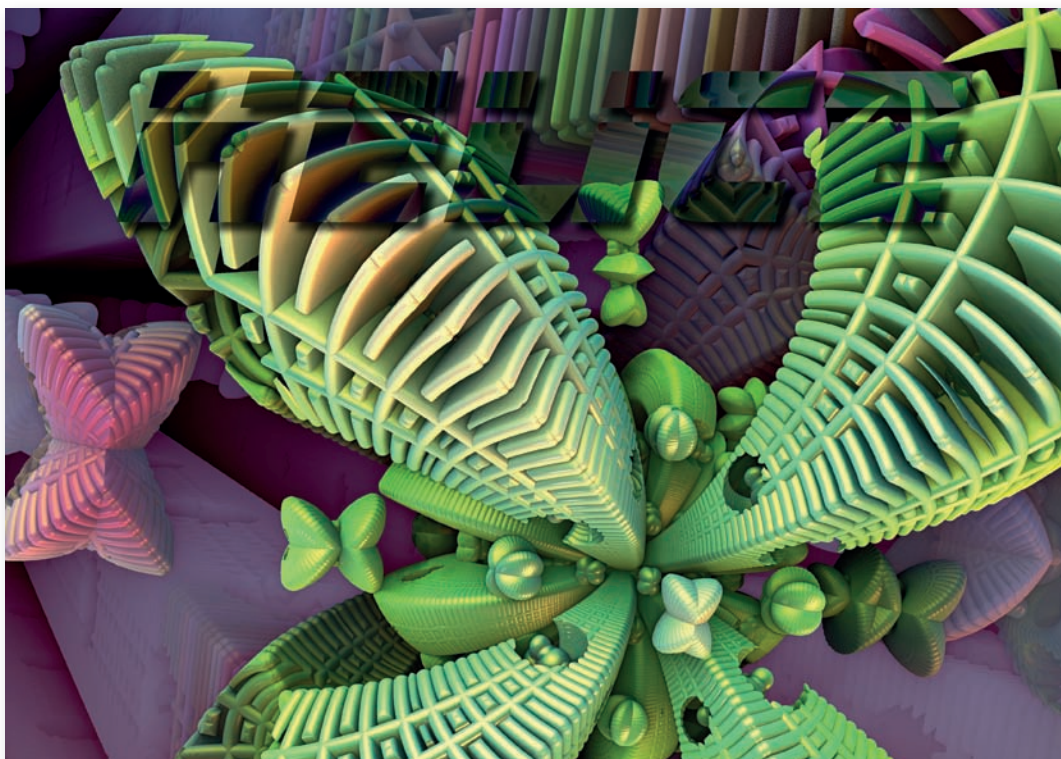
Sr. Mariano Poyatos
Coll Blanc
Culla

The Phoenix mission is led by the University of Arizona on behalf of NASA.
Project management of the mission is by NASA's Jet Propulsion Laboratory.
Spacecraft development is by Lockheed Martin Space Systems.

--- FRACTALES



Antoni Albalat



IAA - International Ariidentist Association
(Helix aspersa) Garden Snail

Del pangrama como una de las Bellas Artes:

*El veloz murciélago hindú comía feliz cardillo y kiwi.
La cigüeña tocaba el saxofón detrás del palenque de paja.*

*Aquel biógrafo se zampó un extraño sándwich de vodka
y ajo.*

*El viejo Señor Gómez pedía queso, kiwi y habas, pero le
ha tocado un saxofón.*

*Jovencillo emponzoñado de whisky: ¡qué figurata
exhibe!*

Whisky bueno: ¡excitad mi frágil pequeña vejez!

Quiere la boca exhausta vid, kiwi, piña y fugaz jamón.

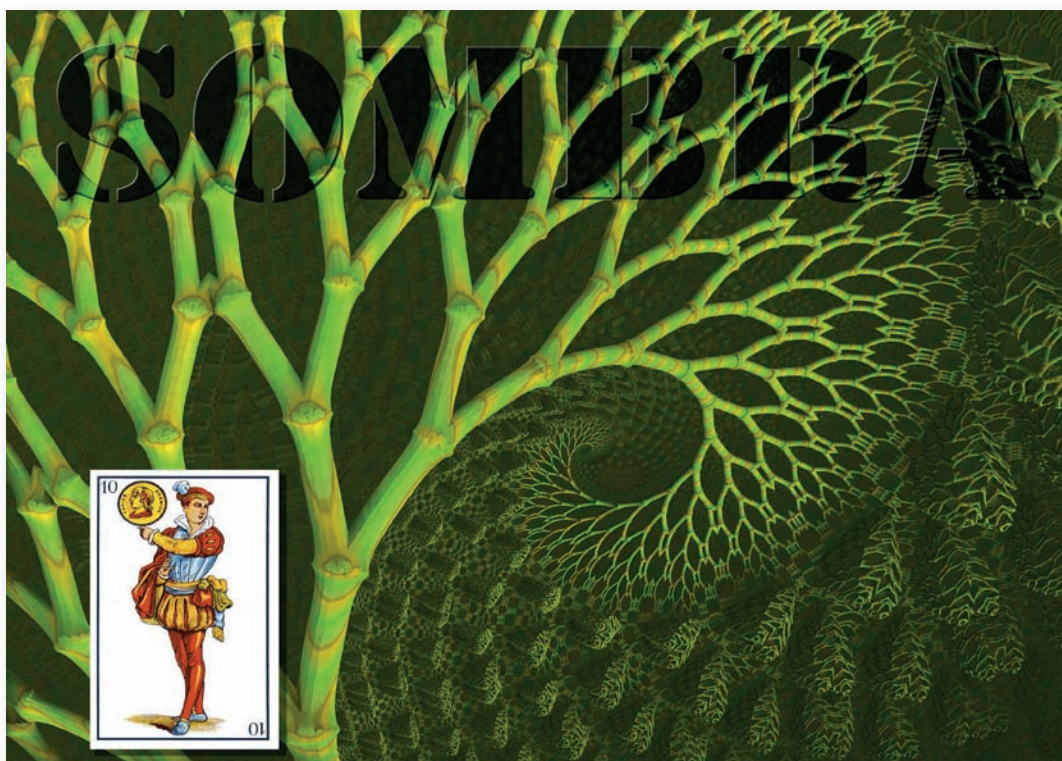
**Suyo afectísimo,
Sr. Gómez**

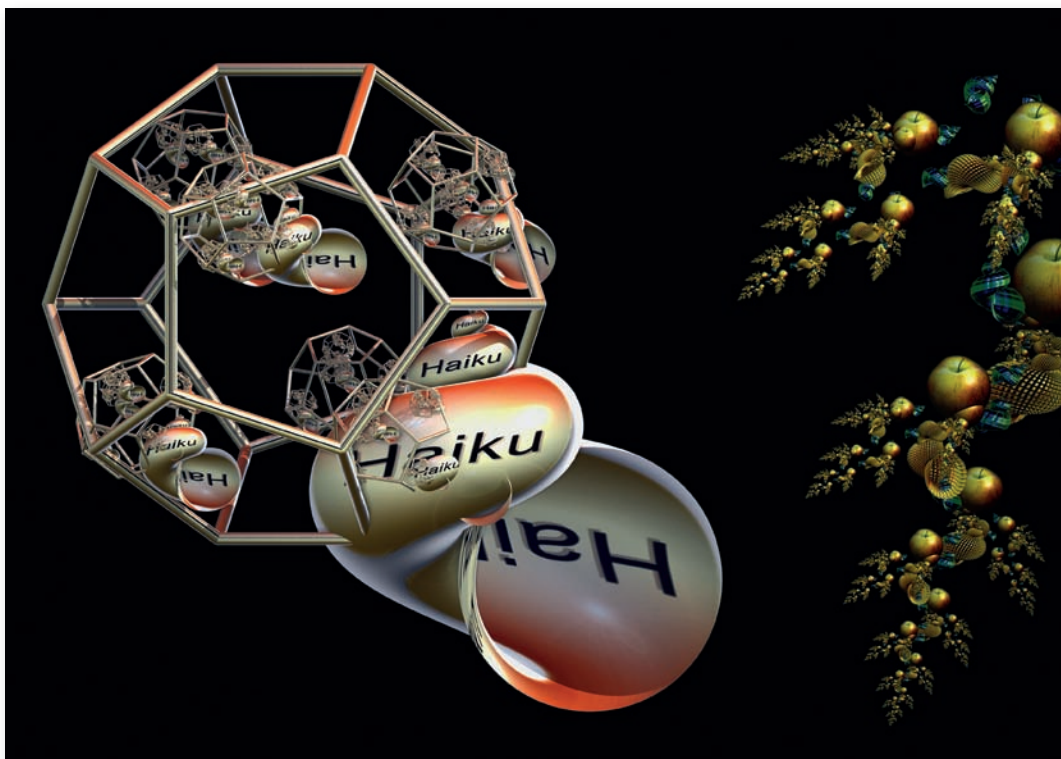


Sr. Törkylempijä Vongahdus

Särkänniemi, 426

33230 Tampere
Finlandia





Postcard

Londres, 13 de març de 2014

Claudia ha inaugurat avui a l'Affordable Art Fair de Battersea, la porten de la Galeria ArtDog, una xicota molt simpàtica que es diu Pippa Graber. La mateixa fira se celebrarà al juny a Hampstead i després qui sap... Ens estem a un hotelet de la Russell Square i, com sempre, ací plou un dia sí i l'altre també. Està ple de caragols per tot arreu. Malgrat l'aigua, la primavera ha esclatat. Així que, sense comptar les síl·labes, assage una provatura de haiku:

Caragols
Pomes i caragols
i l'infinit.

Tornarem abans que t'arribe la postal,
Records,

Toni Albalat



Personalised Postcards by Butterfly Lullaby Ltd.

Muy ilustre Sra.

Teresita Lampérez Alonso

Bulevard de les Pasteres, 69

12003 Castelló de la Plana



Jardines de Pedregal
Mexico, D. F.

Some of the most modern architecture in the world is
found in this beautiful new section of Mexico City.
Mexican Starlet Kitty de Hoyes poses for the camera.
Ektachrome by Lloyd B. Stearns

Hemos localizado el hongo del que
hablaba R. Gordon Wasson de forma
enigmática. María Sabina nunca quiso
mostrárselo y ya dudábamos de su
existencia. Evidentemente no se trata de
un Psilocibe. con toda probabilidad
habrá que asignarle un género nuevo.
Eso se lo dejaremos a los taxónomos.
Lo probamos hace tres días y tiene la
rara virtud de disociar el subconsciente
del yo y del ello. Claro que eso
simplificar demasiado, pero por ahí van
los tiros; actúa sobre el onirismo de
una manera estremecedora.
Avisad a Emilio Rodríguez, que esto le va
a interesar mucho.

Juan Hoffmann

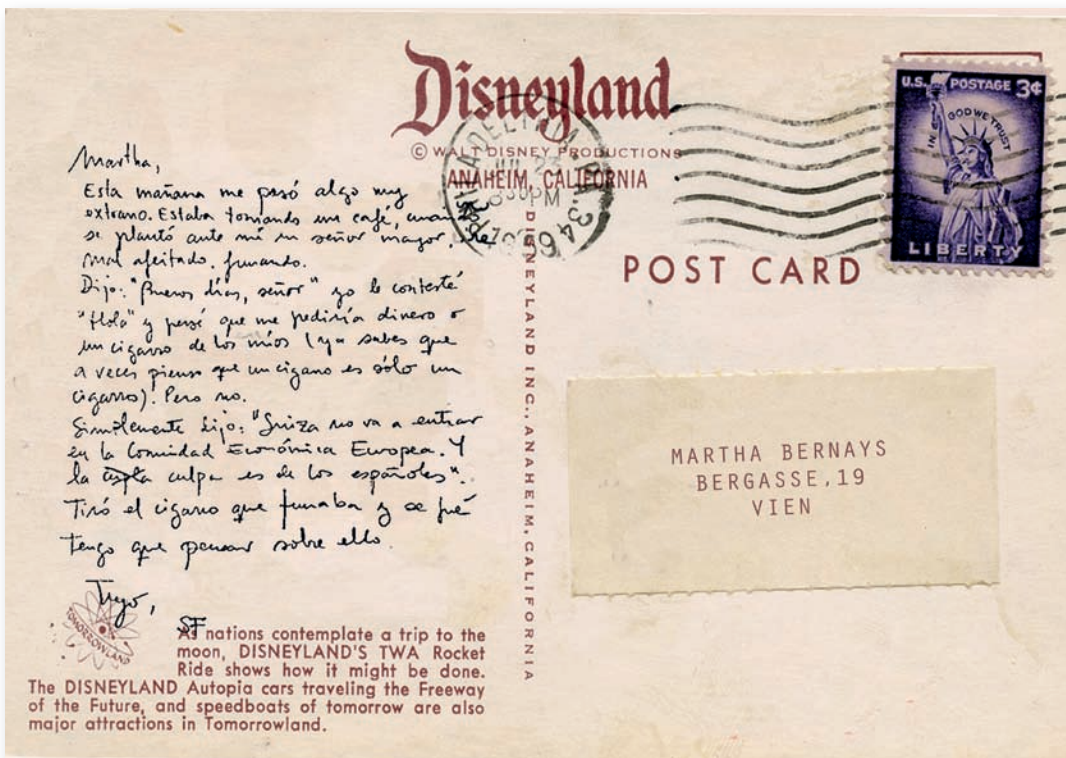
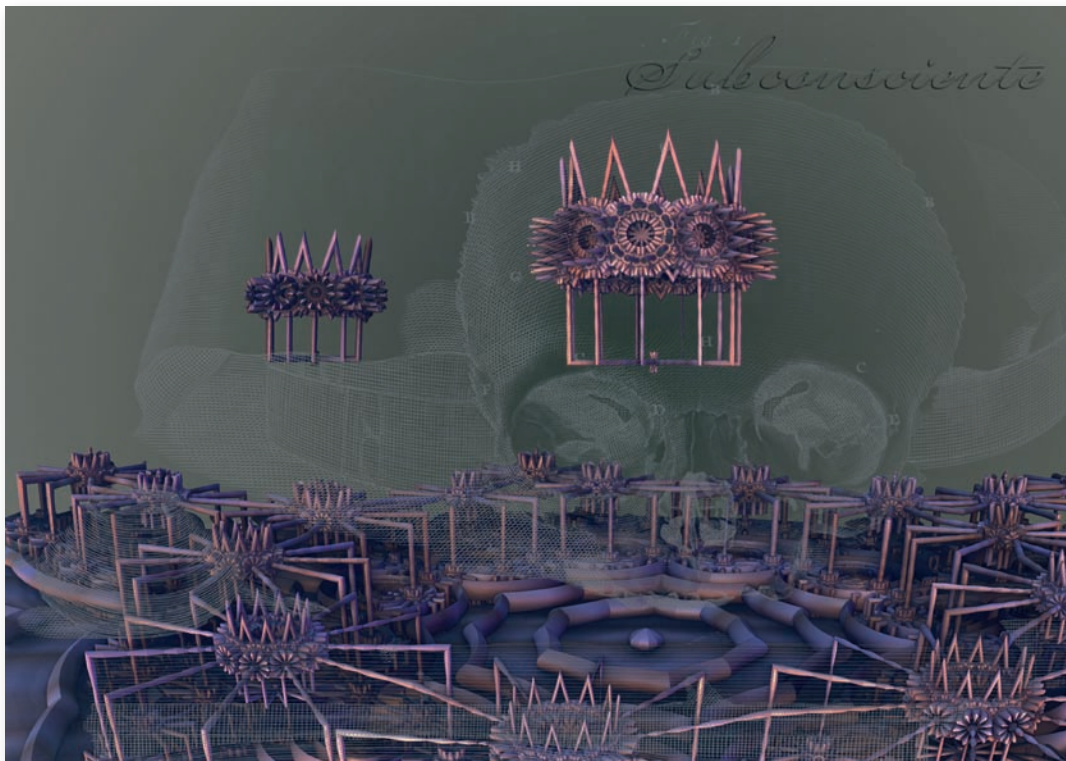


TARJETA POSTAL

Arnaldo Raspcovsky

Avenida de Rayuela, 723
Buenos Aires, Ciudad Autónoma
República Argentina

Pub. por Foto-Arte, Apartado 21998, Mexico, D. F.





27.05.4015

Hoy hemos descendido a lo que
parecen ser las ruinas de una
extraña civilización sumergida
en esta insólita Falla de las
Paellas. Ni rastro de vida,
tan sólo desolación, ni un extraterrestre.
Ni en los ambientes más hostiles
encontramos tanta corrupción,
o añosanos,



Mr. Charles Dexter Ward

Estacion de Investigaciones
Arqueoceanograficas

Departamento de Exoplanetas
Extintos

Mintaka
(Delta Orionis
/ 8 Ori /
34 Orionis)

Falla Abisal de las Paellas
Toma submarina del Peco del Palau de les Arts (2005 AC)
3.000 bajo el nivel del mar

Batallas de Orión

 remitimos informe

email: albalat@sg.uji.es

AGRADECIMIENTOS Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Las imágenes del primer artículo son del archivo de la galería Coll Blanc. Agradecemos a los familiares de Stefan Calarasanu el permiso de reproducción de las obras de este artista, y a Titus Balan su labor como fotógrafo. Igualmente nuestro agradecimiento a María Novas Ferradás y Sofia Paleo Mosquera, que han hecho las imágenes que ilustran su artículo; a la galería Cànem por la cesión de las imágenes de Mar Arza, así como a la misma autora del artículo, Irene Gras, que aporta una imagen. A los y las artistas del artículo escrito por Ricard Silvestre: Kike Payá, Julia Puyo y las integrantes de Art al Quadrat: Mònica del Rey Jordà y Gema del Rey Jordà; a Homa Arkani, que nos ha enviado todas las imágenes integradas en el artículo a ella dedicado; a Narciso Echeverría y NTH Screen; a Julie Anand y Damon Sauer, que nos han facilitado reproducciones fotográficas de sus obras, así como al Museo del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, que nos ha cedido las imágenes de Martha Palau. La imagen de Sebastián Carbajal está extraídas de Wikimedia, en formato libre. Finalmente, agradecer a Antoni Albalat los post-fractales, elaborados especialmente para este número de *CBN*.

LA PUBLICIDAD EN CBN

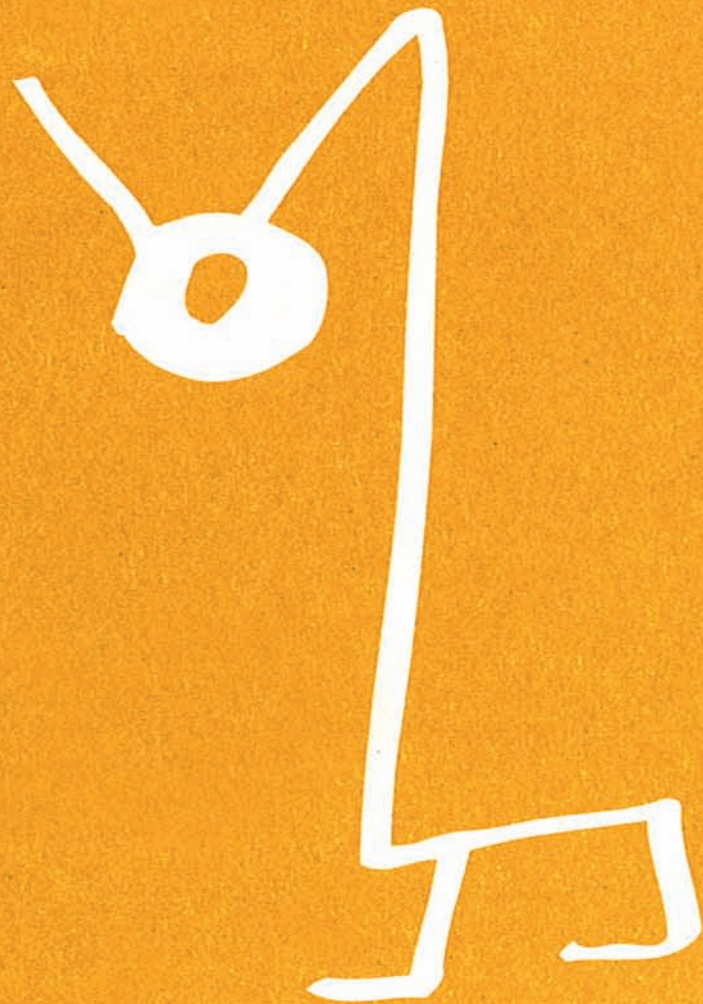




MAYO
garcía
VIÑEDOS Y BODEGAS


aldearOqueta

slow
maestrat






creatividad




innovación



diseño



drip
studios



imaginación

Marketing y comunicación integral

C/ Huesca 6, entr. izq. • 12540 • Vila-real • Tel: 964 521 632 • www.dripstudios.es



CULLA
RATLLANT EL CEL



UNIVERSITAT
JAUME • I



MARTE

Feria de Arte Contemporáneo
de Castellón

LLAR*digital*

IMPRESA • DISEÑO GRÁFICO • IMPRESIÓN GRAN FORMATO

