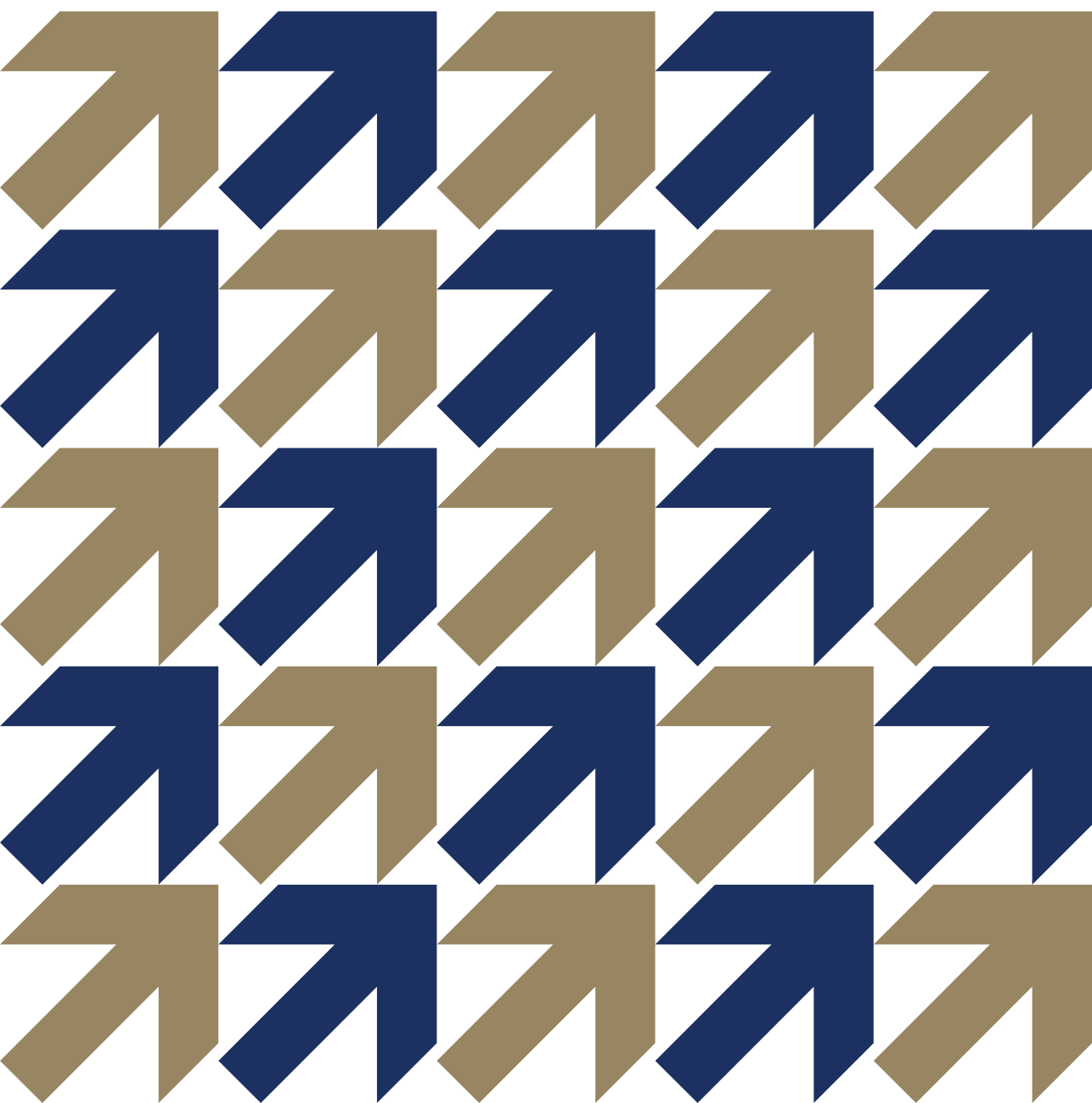


TODAS LAS ÍTACAS

1998-2023

25 AÑOS DE LA
FUNDACIÓN BOTÍ

BOTÍ



BOTÍ

Fundación Provincial
de Artes Plásticas Rafael Botí
Diputación de Córdoba

Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí

Presidenta

María Salud Navajas González

Vicepresidenta

Alba Doblás Miranda

Consejo Rector

Presidenta

María Salud Navajas González

Vicepresidenta

Alba Doblás Miranda

Vocales

Rafael Botí Torres
Felisa Cañete Marzo
Miguel A. Castellano Cañete
María Ángeles Hermosilla Álvarez
José María Molina Caballero
Rafael Saco Ayllón
Manuel Torres Fernández

Secretario

Jesús Cobos Climent

Interventor

Alfonso Augusto Montes Velasco

Gerente

Alfonso Muñoz Fernández

Comisión Técnica

Presidenta

María Salud Navajas González

Vicepresidenta

Alba Doblás Miranda

Vocales

Juan Cantizzani Martínez
Rosario Coronado Pérez
Manuel Garcés Blancart
Fuensanta García de la Torre
Alfonso Muñoz Fernández
María Ortega Estepa
Jacinta Ortiz Miranda
Carmen Osuna Luque
Ángel Ramírez Troyano
Diego Ruiz Alcubilla
Juan Zafra Polo

Secretaría

María del Carmen Correa Moreno

Exposición

Comisariado

Paco Pérez Valencia

Subcomisariado

Abraham Parrón Rivero

Coordinación general

Alfonso Muñoz Fernández

Administración

Rafaela García Blancar
Vicente Rabasco Bravo

Montaje

Emilio Calderón Márquez
Juan Marín Gil
Joaquín Ortega Molina
Juan Carlos Rael Peña
Francisco Rubio Rodríguez

Producción

Fundación Provincial de
Artes Plásticas Rafael Botí

Transporte

Fundación Provincial de Artes
Plásticas "Rafael Botí"
Transportes Lusán
Transportes Casares
Amado Miguel Transporte Técnico

Audiovisuales e Iluminación

Manmaku

Diseño

Jaroriro!

Producción gráfica

Fotograbados Casares
Maingrafor
Fotogallery

Carpintería

Obregón

Seguridad

Protvise

Seguro

XL Insurance (Closa Seguros)

Fecha de celebración

3 marzo – 16 abril de 2023

Catálogo

Edita

Fundación Provincial de Artes
Plásticas Rafael Botí

Diseño y Maquetación

Jaroriro!

Fotografías

Fernando Sendra

Imprime

Grafer Impresores

Depósito Legal

CO-1152-2023

© De esta edición:

Diputación Provincial de Córdoba
y Fundación Provincial de Artes
Plásticas Rafael Botí

© De los textos: sus autores/as

© De las obras: sus autores/as

© De las fotografías: sus autores/as

Sede Administrativa

Fundación Provincial de Artes
Plásticas Rafael Botí

C/ Imágenes 15. 14001 Córdoba

Administración

T 957 49 66 06/07
fboti@dipucordoba.es

Exposiciones

T 957 49 65 20
fboti2@dipucordoba.es

Salas Expositivas

Centro de Arte Rafael Botí
C/ Manriquez, 5. 14003 Córdoba
T 957 48 73 38

fundacionrafaelboti.com
dipucordoba.es/cultura

¿Qué mejor manera de celebrar el veinticinco aniversario de la Fundación Botí que volver a reunir a viejos amigos y compañeros de viaje, a todas las becarias y becarios que la Fundación apoyó a lo largo de estos años? Todos fueron invitados, y todos accedieron a participar en la celebración. Con estas líneas quiero en primer lugar mostrarles mi agradecimiento.

“Todas las Ítacas” no se planteó, sin embargo, como un mero ejercicio de rememoración. La celebración de lo que fuimos, recordar el inicio del camino, solo cobra sentido si miramos al futuro. Por eso la Fundación Botí invitó a cada uno de sus becarios a que crearan una obra ex profeso para la exposición, componiendo con ello una muestra plural que sirve además de panorama del arte actual en la provincia de Córdoba, la confirmación de que la labor de la Fundación Botí cayó en terreno fértil.

Para completar el sentido del relato, el del viaje de la Fundación Botí y de sus veinticinco becarias y becarios, cada uno de los artistas propuso a un crítico, periodista o escritor que contara su historia. La publicación que hoy tiene en sus manos recoge esta colección de textos que alumbró con nuevos significados las piezas que componen la exposición.

El comisario Paco Pérez Valencia ya colaboró con la Fundación Botí coordinando en 2009 la exposición “Un nuevo comienzo”, primera colectiva que reunió a sus becarios. Con “Todas las Ítacas” da continuidad años después a este proyecto, que se entiende a sí mismo como un jalón en un camino todavía inconcluso.

El viaje que hoy celebramos no hubiera sido posible sin la dedicación de los trabajadores de la Fundación Botí. Esta celebración también es de ellos, y quisiera agradecer su compromiso constante a lo largo de todos estos años.

Gracias a los trabajadores, gracias a los artistas que nos acompañaron y al público que de manera constante ha apoyado durante veinticinco años las iniciativas de la Fundación Botí.

Salud Navajas González

Delegada de Cultura de la Diputación de Córdoba

Presidenta de la Fundación Provincial de Artes Plásticas

Rafael Botí

↓ **Giuseppe Bottani**

Atenea, despejando la niebla, revela Ítaca a Ulises. (1775)

Óleo sobre lienzo, 47x72 cm

Pinacoteca Malaspina.

Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo.

© Imagen de dominio público.



Todas las Ítacas

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.

Constantino Cavafis. *Ítaca*, 1911

*Quienes surcan la mar mudan de cielo,
no de alma.*

Horacio. Cartas I, 11, 27 (s. I a.C.)

¿Qué fue de todos aquellos expedicionarios que partieron en busca de su Ítaca, su verdadero hogar? Jóvenes guerreros, llenos de vida, de pasión creadora, de fuerza natural, que iniciaban sus periplos cargados de energía, nada más, con todo el mundo por delante, al que se brindaron sin medir sus riesgos, con honestidad, con lealtad a la vida. Entonces fue “Tú o nadie”. La fuerza motora, el Arte.

Vivir sin más, sin medir peligros, esperanzados, sin miedo. Vivir como si les fuera la vida en ello. Entregados a la creación en tiempos convulsos, frenéticos, se lanzaron a la búsqueda de mínimos destellos, de pequeñas señales que significaran un motivo. Entonces el único afán era crear, crear y crear, en medio de la vida, llenándose de ella, entre conversaciones, las primeras revoluciones, la alegría de festejarlo todo. Eso ya no podrán arrebátárselo ni los dioses.

Han pasado casi tantos años como aquella *Odisea*. Toca cantar este viaje, recordar a los sueños caídos, alabar cada instante maravilloso que les fue propicio, también las heridas de tantos combates y los silencios de sus noches.

“Todas las Ítacas” es el relato de cada uno de los becarios que surgieron con el impulso de la Fundación Botí. Creadores jóvenes que iniciaron sus vidas creativas con todos los sueños de su parte. Les esperaba el mundo. Explorar los caminos que emprendieron, valorar las obras que surgieron, las huellas que dejaron, escuchar sus historias, conocer los miedos, cuanto aprendieron por el camino, es lo que impulsa este proyecto. También es la historia de un deseo, el de una casa matriz que propició el sueño, la Fundación Botí, junto a todos los motivos para impulsar a los creadores de una tierra fértil, en busca de un futuro esperanzado. Esta exposición muestra el punto de partida, la obra con la que la Fundación Botí estimuló un viaje iniciático, un análisis del recorrido vivido, de su trabajo y sus motivos, que desemboca junto con obras finales que sirven de reflexión, en una panorámica plena. De este modo, un público entregado puede conocer por sus verdaderos protagonistas *qué significan todas las Ítacas*.

Un sueño

Todo comienzo es un sueño. Las mentes más preclaras sucumben a lo incierto si hay amor o sed de vida, sin temor aún por las brumas del horizonte. Todas las voces amigas suplican apaciguar esos vientos salvajes que anidan en las entrañas de todo joven y a menudo así sucede, pero algunas veces nos empeñamos en lo imposible y embarcamos para alejarnos de casa o para acercarnos a nuestro propio averno. Sea como sea, es nuestro viaje.

Cuando emprendes tu viaje, desconoces cuán largo es. Quienes abrazamos el Arte lo hicimos por una fuerza desconocida, no exenta de placer hedonista, ese que surge como un regalo, sin atender a estrategias, ni reconocimientos. Esto nos brindaba poder y un placer irredento, partisano, el de mirar a la belleza sin temor a deshonrarla, o el de escuchar los silencios del mismo Hades conmovidos, sin el miedo de los demás. Es un poder inútil, pero inmenso. Es un placer único por inefable. Es la fuerza cuántica de lo que genera el Arte.

Las decisiones para todas aquellas partidas a lo desconocido, frente a la razón, fueron todas honestas. No imagino, exploradores sin osadía, sin el lastre de quienes les quieren y a pesar de ello, embarcados en lo inimaginable. Esperaba el Arte, un día tras otro, sin que parecieran días, un espacio de mar océano inmenso, propio, solo nuestro, con nuestros temores, con nuestros deseos. Bastaba con amanecer y dedicar todo el tiempo a la soledad del estudio, hasta desfallecer o enloquecer. Así, cada momento, sin serenas pausas, más que las de vivir

cada instante. Todos los retos eran apasionantes para uno, aunque el resto del mundo no lo entendiera, porque no había nada que entender. Eran nuestras tripas o el abandono de la vida.

Cada día en el estudio, en el taller, en la caverna, era un viaje interestelar. Cada noche, al regreso, la belleza cansada, nuestra. Noche negra. Para insistir cada mañana, esperando encontrar algún resto del naufragio anterior, algo que nos valiese para seguir, para construir un fuerte defensivo desde el que resistir a todos los peligros que vendrán. Porque los peligros estaban fuera de ese mundo. El lugar donde concebir la obra era la isla segura desde la que soñar, la calle era la tempestad. Por juventud, por desorden natural, por desmesura, nos dejábamos llevar por la tormenta, aprendimos mucho de conversaciones en la noche, de largas paradas en la nada, para volver al estudio tratando de rescatar algo. Muchas veces el premio fue estéril, sentías la pérdida con las armas en la mano, para olvidar pintando, para escapar dibujando, para estar solo. Ese era el verdadero viaje. Ese que no presientes y, sin embargo, te aleja de la costa, de la seguridad, de todo lo sólido.

Al principio sientes la fuerza de la vida y no tienes miedo a nada, a nadie, incluso no temes a los dioses, ni siquiera, al libre albedrío. Al joven le basta ser joven. Los dioses lo saben e incluso les empujan a esa inmensidad extraordinaria, les alientan a seguir avanzando, a seguir provocando a la vida, a seguir en medio de la oscuridad con la firmeza de quien se siente único; deben ver en todos ellos un cierto reflejo de lo que ostentan pero que no pueden vivirlo, porque les falta algo que solo

es nuestro, lo finito, la posibilidad de un fin, ese goce final que les impide su inmortalidad y por ello, envidian nuestra capacidad de morir amando, de morir viviendo.

Sea como sea, fue el soñar el que nos llevó lejos. No esperábamos riquezas, ni premios, solo el deseo de navegar, solo soñar mundos, solo aspirar la vida como el mayor placer, la mayor consumación.

Casi siempre han sido cantadas estas elecciones como un proemio clásico. Estaba escrito: una cartulina blanca que te desafía en las mañanas más felices de tu infancia, que es como dibujar en la arena el infierno de Dante, donde todo es posible en esa galaxia de la que eres su único dios, donde inventar la vida, donde desafiar a los mundos. Dibujar en aquella cartulina blanca fue el comienzo de una aventura irrepetible, solo tuya.

Lestrigones y cíclopes

Lo soportas todo. No es solo por tu fortaleza física, que es cuando más grande se manifiesta en ti, sino por la osadía desconocida que anida en el pecho de cualquier joven, del que surgen poderes de otro mundo –lo saben bien los dioses que juegan con nosotros–, un ánimo nuevo, un ímpetu volcánico, una energía violenta. No hay sentido común, no hay reglas ordenadas, solo pasión, solo una constancia arrítmica, solo tú.

Este viaje nos muestra cómo somos, cómo amamos, cómo vivimos. Los decididos se alejan de la tierra conocida a una velocidad supersónica, los

constantes, a cámara superlenta. Presientes la dicha cuando pintas, cuando dibujas, cuando sueñas, es el momento más álgido. Nada temes, tampoco a la desesperanza.

Este viaje está lleno monstruos. Muchos los llevamos con nosotros y son los que de verdad nos dañan. Surgen desde el mismo inicio. Los más violentos y poderosos se visten de éxito temprano, te acompañan desde muy joven y te hacen creer que esperan sirenas amables, en aguas templadas, pero es tan fácil ser devorados por las palmadas y ovaciones de los otros, que sin darte cuenta, entras en un vacío desconocido del que raras veces se puede salir. Algunos, en cambio, se aferran a las tormentas, a los fracasos insistentes y convierten su nave en todas las razones para existir. Los naufragios son constantes y algunos, incluso, no pueden vivir sin ellos. Lo que verdaderamente importa es no perderse, ser fiel a un rumbo, en el que navegar es el vivir, la pura necesidad de vivir.

Esta travesía se llenó de miedos. Cada uno de nuestros navegantes vivió la posibilidad del viaje como pudo, como debe ser. Algunos aferrados a su honestidad, otros a lo que pudieron asir. Permanecer ya era un triunfo en vida.

El impulso para este viaje les llevó a soñar con la posibilidad de vivir el Arte. Nada les parece una excusa, al contrario, embarcados en sus proyectos de vida, sin mirar hacia el futuro, viviendo solo por cada obra, cada instante, por logros mínimos, pero suficientes para esperar el día siguiente, para volver al estudio. Son los momentos más

bellos de la existencia, los más trascendentes. Ellos no lo saben todavía, pero el peso de sus acciones entonces será el que determine cuanto hagan y cuanto sean. Con el paso de los años comprenderán que aquellas obras fueron el detonante de todo lo que son y que sin ellas, jamás hubieran emprendido un camino.

Cuando uno no lleva consigo los miedos, por desconocidos o por osadía, no los yergue su alma ante sí. Cíclopes y salvajes fieras por todas partes y, sin embargo, continúan en lucha, inspirados, sintiendo el pulso del mundo como propio, con constantes procesos de búsqueda, armados de imaginación y con un hambre desconocido, encontrando posibilidades en cualquier parte. Pintan, dibujan, esculpen, diseñan, exploran, construyen, fantasean con lo que sea, nada les impiden gritar o amar. Son los mejores años, años de combates, de golpes recibidos, de silencios en el estudio que serán la más bella sinfonía para recordar muchos años después. Las primeras obras comienzan a cobrar naturaleza de personalidad, series parcas y duras, pero auténticas, sin mediación, francamente egoístas, ajenas a otros ojos, al mismo mercado.

Algunos tienen suerte y encuentran un faro en la inmensidad de este camino, una sombra, un marino antiguo, que les acompañan, con los que pueden mantener una conversación con la que no caer, con la que sostenerse, con los que llegar hasta libros oscuros y desconocidos, obligados a leer para estar a la altura de sus ideas, con los que temer una airada respuesta, lo suficientemente poderosa como para llegar un poco más lejos, un poco más. Son ánimas, espectros errantes, aunque reverenciados

por los jóvenes que se inician. Artistas, poetas, críticos, escritores, o que un día lo fueron, cobran la dimensión de semidioses para algunos de estos nuevos guerreros, cuya palabra es suficiente como para mantener el rumbo y seguir entre la niebla, como para no hundir tu nave por una mísera excusa como la de hacer de tu vida algo más respetable y seguro. Muchos de aquellos son almas de la noche y no se dejan ver entre los demás seres de la ciudad, pero quienes aman el mundo saben dónde encontrarlos y acuden a ellos para mostrarles sus destrezas, para aprender de ellos. Es el momento de hacerse con todas las conversaciones, con todas las ideas, cual perfumes que perdurarán en nosotros por el paso de los años.

Serán las noches más brillantes que encontrarán nunca, puertos a los que jamás arribarán porque desaparecerán muy pronto de sus mundos, aunque ya los llevarán por siempre con ellos.

Pide que tu camino sea largo

Los años se te echan encima sin darte cuenta. ¿Ya han pasado diez, quince años? Has dejado atrás la emergencia, no apresuras el viaje, al contrario, te sientes infinito, complacido entre el combate. Sintiéndote fuerte, consciente de cada instante, comienzas a saborear las travesías con el mismo afán de un joven, pero aceptando la cadencia del tiempo como algo irresoluble, empiezas a vivir atento, a querer disfrutar lo que tienes, un imperio que aún no ves, que no puedes intuir, porque todavía el león que anida en tu corazón es voraz y siente el deseo como el más poderoso

argumento para tomar la vida por conquista. Es cuando empiezas a querer más, cuando exiges a tu obra la verdad, cuando quieres el tiempo para ti, el de todos si fuera preciso. Has consolidado tu baluarte, eres capaz de reglar tus acciones, de entender los motivos y de prever tu ruta. El centro de todas las cosas está en el estudio, tu fortín, tu nave, tu mundo. Cierras la entrada de esa cueva para permanecer a salvo entre tus piezas, entre tus lápices afilados, tropas de lanceros bengalíes prestos para la carga. Cuando estás dentro, cualquier cosa es posible y lo sabes. El tiempo llega a desaparecer allí, entre tus lienzos, entre tus restos, y durante algunos instantes (instantes maravillosos) acaso presentes que es el momento más maravilloso de tu vida, el punto más alto, y que este no se volverá a repetir. Vives como si cada minuto fuera un descubrimiento y no necesitas nada más para resistir el día.

Has conocido el fracaso y este no ha hecho más que provocarte para seguir, para embestir contra todo lo que se interponga. Has visto naufragar a hermanos que un día te acompañaron en el inicio, siguen con vida, otra vida, por ellos eres consciente de tu soledad creciente, aunque nada te para. También has visto pasar a navegantes más jóvenes, veloces, con buenos vientos, que te hacen pensar en tus limitaciones, en las noches más oscuras. Pero sigues, sigues pensando que tu gran momento llegará, sin presagiar que ese no es el propósito y que este siempre es el mismo: tu Ítaca, siempre en tu mente.

Años que sufragan tu madurez, que moldean tu temperamento y que hacen de ti, todo lo que serás,

todo lo que dejarás. En estos años aguantabas sin dormir, sin comer, pero no sin pintar, sin soñar. No hacía falta nada más que vivir. Encerrados en aquellos viejos paisajes, nunca limpios y, con todo, nuestros, con los que proteger los sueños, con los que iniciar la vida, inventándola. El estudio, el taller, la cueva, eran toda la galaxia. Es cuando llegas a la obra más hecha, más sólida, más inquebrantable. Nunca más volverás a ella, pero nada te quitará el haberla hecho tuya. Dueño del mundo.

Algunas noches, cuando estás solo, presientes el peligro, sospechas de sombras que pueden devorarte como gusanos negros. A veces, temes el hundimiento. Necesitas el consuelo. Ya no tienes contigo a aquél que te regaló frases que fueron sextantes para las estrellas, ni la osada respuesta ante la vida como en tus primeros años. Es en esas noches cuando piensas que podrías haber conseguido algo más de tu arte o que tus huellas son demasiado vanas como para perdurar una vez que no estás cerca de ellas. Pero amanece, resurgen el hambre y la fuerza, basta un color bien bruñido, un gesto dibujado, para atar todo lo sólido, una obra con la que sentirte bendecido. Y sigues.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje

En la travesía reconoces a todos tus hermanos que siguen activos. Cruzas tu nave en medio de un océano, el saludo es agradecido, la admiración es enorme. Ves en ellos gigantes, seres superiores que son premiados con la constancia, a los que no les valen los aplausos. Persisten a pesar de los años. Eres uno de ellos. Son parte de ti.

Ya puedes constatar el rumbo trazado. Ya reconoces el fracaso y, por ello, agradeces la vida. Volverías a embarcarte. Eso es lo que importa. Es justo cuando el amor por tu silencio, por tu obra secreta, por los días que fueron vida en el estudio, por el tiempo retenido allí dentro, cobra su verdadera dimensión y te sientes dichoso. Te sabes enriquecido por tan hermoso viaje y no esperas nada de aquello que te lanzó al mar. El Arte te empujó y te sientes libre, afortunado, honrado. Ítaca no tiene nada que darte, pero hizo posible sentirte como un solemne nadador, quizá sabio por lo recorrido, por lo asumido, porque la llevas contigo. Es el fracaso el que te regala el placer de vivir el Arte, cuando ya no esperas nada.

Un día cualquiera, sin más, surge ante ti una pregunta devastadora: ¿qué haría si no tuviera miedo? Y el mundo conocido se derrumba bajo tus pies por un tiempo indeterminado que te muestra la panorámica de una vida. No hubo nada que provocara tal instante, ya estaba en ti desde el inicio del viaje. ¡Reconocerte! Si ante esta duda que perturba tu mundo, cuando parece que has llegado a algún destino, te reconoces en medio del dolor que sientes en todo tu cuerpo, en tus entrañas, en tu corazón, en tu alma, entonces es la señal definitiva: mereció la pena. Porque en eso consistía la aventura de llegar a Ítaca, en merecerla. No hacen falta honores por el viaje. Fue un viaje incierto, como merecen los héroes, peligroso como la vida, frío inmenso, meses de absoluta oscuridad, dejando atrás a algunos de tus más queridos compañeros de fortuna y, además, sin reconocimiento, pero tuyo. Eres tú, solo tú, quien decide tal merecimiento. A algunos esto les sirve, les basta, a otros, les arrebató la sonrisa.

Fue el empeño de navegar el que te regaló los silencios del estudio, los momentos más reales fuera del mundo, donde permanecer, donde agradecer la dicha de vivir. Mirar tu propia obra era el placer más definitivo que jamás presagiarías, aunque el resto de los hombres no intuyeran siquiera su existencia. Podrías estar ante tus piezas el resto de la vida, escrutando caminos, explorando en otras nuevas veredas, siguiendo rutas desechadas antes, volviendo sobre tu propia estela, era el centro de la tormenta, la tormenta perfecta. ¡Cuántas veces la buscaste! ¡Cuántas veces la temiste! ¡Cuántas veces la amaste!

Algunos abrazamos la posibilidad de regalar nuestro talento, de entregarlo a quien lo necesitara. Era la forma más bella de agradecer el viaje: no llevarnos con nosotros lo aprendido, lo ganado, para que a otros les provoque esa llama como sucedió en ti. Enseñar es la forma más hermosa de seguir aprendiendo, de seguir amando. Ahora eres tú uno de aquellos espectros errantes, sustento de algunos que se inician. Si ser conscientes del todo, repites las mismas formas, sin paternalismo, con exigencia, pero con esmero, porque importa, importan los detalles, las ínfimas señales para marcar los mapas del Arte como cotas, como cordilleras invisibles, como trazos de una canción, como tesoros sumergidos.

Te ves reflejado en ese espíritu joven, porque es igual al tuyo. Así eras. Esa muchacha, ese muchacho, son lo que tú eras y sientes la ternura de un padre, la conmoción del enamorado, la entrega de quien se sabe rico, seguramente sabio.

Alguien con tu mismo espíritu quedará en el mundo que tú amaste, en ese reino que se aleja. Y eso es suficiente para un corazón pleno de vida. Un corazón dichoso. Un corazón errante. *Un hombre busca con alma y corazón, busca por todos los confines. Sabe que encontrará la paz de su espíritu, pero en dónde, ¡oh Señor! en dónde.*

Navega, navega, navega...



← **Theodoor Van Thulden**
La navegación de Ulises
 (según Francesco Primaticcio)
 1632-1633.
 Aguafuerte, 132x192 mm.
 Colección del Rijksmuseum.
 © Imagen de dominio público.

Qué significan todas las Ítacas

Nuestro mundo insignificante en medio de la nada oscura, pequeño reflejo entre las estrellas, *pálido punto azul* de una belleza desmesurada para quienes lo vivimos, lo hicimos nuestro impregnándolo de lo que fuimos, de cuanto amamos y que se ha ido haciendo de tiempos irrepitibles, lentamente. En ese insignificante punto perdido surgió todo lo que somos. Daño y dolor, besos y deseos. Todo eso ha explotado por confines de soles, de lunas, de estrellas. Un manantial de energía que impregnará todo lo que la imaginación puede soñar, que es más grande que la misma inmensidad del infinito.

Cien vidas que me entregaran no bastarían para calmar el deseo de este viaje, porque sigo llegando siempre a lo más elemental. ¿Cuál era la pregunta? No quiero saber qué significan todas las Ítacas. Quiero vivirlas. Empezar con una pregunta. Llegar hasta el final, con nuevas incógnitas. Es sencillamente fascinante.

No lo sé. No lo sabremos nunca. Ítaca está en nosotros y morirá en nosotros. Mi única certeza en lo más recóndito de mi ser es que sé que moriré con una canción, entre mis lápices afilados, lejos del ruido, escondido en vida, preguntándome por Ítaca, la soñada, la vivida, la amada, la que muere conmigo.

Esta exposición es la mayor gesta jamás soñada en los últimos años en una ciudad que pudo ser Ítaca, pero también Troya, una Córdoba resistente; la de Gata Cattana que mereció la vida hasta el

punto que su muerte fue una injusticia; Córdoba, la madre que abrazó a todos sus hijos, ofreciéndoles los medios para salir al mundo, una ciudad culta y bella, la ciudad de la luz mezquita.

No importa el resultado, solo el deseo convertido en realidad, de soñar con mejorar la vida, de mirarla con alma, de despojarla de miedos, para vivir el Arte.

Epílogo (que quiere ser espada)

A la memoria de **Juan Carlos Martínez**

Esta exposición ha sido el trabajo más complejo de mi vida profesional. Acepté el proyecto por razones afectivas, emocionales. Conozco a muchos de sus participantes, he trabajado muy cercanamente con algunos, he visto el crecimiento de otros, soy amigo de unos pocos. Por otra parte, me honra la relación que tengo con la institución que la encarga, la Fundación Botí, con la que mantengo unos vínculos estrechos desde hace muchos años, en la que tengo amigos dispuestos y admirados.

Mi sentido común me decía que no era el momento de acometer un proyecto de esta naturaleza; un proyecto muy amplio por el número de participantes, especialmente arduo en los seguimientos, sobre todo porque implicaba no elegir la obra como comisario, sino encontrar los motivos, concebir y afianzar el relato, incitar a los participantes en buscar esa obra y finalmente, producirla. Se trataba de una exposición de nueva concepción. Sin embargo, mi sentido común tiene poco peso en el

escenario afectivo. Alfonso Muñoz y Javier Flores, me empujaron a este viaje; bastaron las palabras adecuadas.

Contaría con medios, con escaso tiempo para semejante expedición, algo menos de un año, pero con un equipo experto en *combate* museográfico, muy experto. Con la ayuda de Abraham Parrón, imprescindible y decisivo en la coordinación de producción y en la subdirección del montaje, pudimos abordar un patrón de trabajo muy difícil de seguir, pero necesario para su buen fin, primero por la localización de todos los participantes, los becarios de la Fundación Botí. Tardamos en este previo más tiempo de lo deseado, incluso, dos de ellos fueron localizados pasados unos meses desde el inicio del trabajo. Tras las primeras reuniones grupales, tuvimos que abordar negociaciones individuales. No todos tenían intereses en este proyecto, no todos tenían seguridad, no todos ayudaron a su desarrollo. Es la primera vez que la comisaría se amplifica hacia terrenos emocionales.

La principal dificultad de esta exposición ha consistido en armonizar un relato y hacerlo extensivo en todos sus participantes, un relato de retrospección, de reflexión, de valor, sobre lo emprendido y construido desde que se les concedieron sus becas. La idea era proponer la historia de sus propios procesos creativos, que explorasen cómo habían sido esos viajes de vida para cada uno de ellos, produciendo una pieza que aunara todo cuanto son, que tuvieran en cuenta desde dónde partían en sus inicios artísticos, quizá con una obra producida *ad hoc*, con el impulso económico, de nuevo, de la Fundación Botí, o bien

con la exploración de obras que pudieran ofrecer un rumbo. Sea como sea, eran los autores quienes debían reiniciar su viaje. Creadores profesionales, rigurosos y exquisitos con los tiempos han estado dando las pautas con una calidad extraordinaria y lo agradezco profundamente, pero no siempre ha sido así. Las excusas del presente fueron difíciles de entender para argumentar dilatadas propuestas con las que concebir un plan museográfico completo, previo para el diseño integral del mismo y para una posterior asignación de proveedores en su producción. Los artistas piensan en su trabajo, en algunos casos sin atender el cuerpo de la exposición y eso dificulta la travesía. La idea del todo depende de la generosidad de sus partes.

La exposición se ha tenido que diseñar *a riesgo*, con la definición de algunas de las obras finales incompletas hasta la misma semana del montaje. Esto supone una complejidad enorme que no puede imaginar el público y que recae en la Buena Estrella para su buen fin. Sea como sea, se hizo. Y se hizo bien. Es importante señalarlo, porque nosotros concebimos en todo momento la exposición como obra, como una obra autónoma.

El desgaste personal de esta producción es considerable y será definitivo en mis proyectos futuros. Me consta que no se dan a conocer los procesos constructivos de una exposición y que estos son siempre complejos por muy bien que se planteen y ejecuten los calendarios de todos los participantes. Siendo un proceso tan coral, las interdependencias son extremas si, además, el Comisario no elige las piezas del proyecto, sino que espera a la producción de las mismas, los tiempos

son inabarcables al no depender de la toma de decisión propia, sino a la profesionalidad y rigor de los participantes. Ha sido difícil, muy difícil. Esta experiencia me ayudará en otras circunstancias, será una referencia para proyectos de formación especializada y, por supuesto, en los rigores de otros montajes que vendrán.

Este catálogo es el testimonio de un viaje de viajes. Lo honran los Píndaros, los Horacios y Cavafis de un mundo al que pertenecemos. Escritores escogidos por cada artista, con los que comparten una visión de las mismas cosas que disfrutaban o una complicidad secreta, es un muestrario de las letras que más cómodamente dialogan con la plástica. A todos ellos, mi agradecimiento.

A todos los artistas de este proyecto, mi humildad. “Todas las Ítacas” ha sido la exposición más difícil de mi carrera. No ha sido la más compleja de armar, ni la más grande en contenidos, ni escenarios, tampoco las más inverosímil, pero sí la más dolorosa. En todo el proceso, en medio de todas las tormentas, casi al final del viaje, cerca ya del inicio de la exposición, nuestra Ítaca, perdimos a uno de nuestros tripulantes más jóvenes. Juan Carlos Martínez nos dejó abruptamente, demasiado pronto, fue un golpe inesperado. Un artista honesto, sincero, con un mundo propio, auténtico, suyo, profesional y detallista, preciso en los tiempos de producción, uno de nuestros *facilitadores*, siempre activo, agradecido y cercano. El desánimo se apoderó de todos nosotros. Desde la dirección de la institución, aleccionado por esta comisaría, decidimos continuar, precisamente por respeto a Juan Carlos, porque así lo quería él.

Gracias a uno de sus compañeros, otro de los tripulantes en esta exposición, y a su madre, generosa y amante madre, en medio de este dolor, su obra está con la de todos sus hermanos.

Esta exposición está dedicada a él.

Ahora sé qué significan todas las Ítacas. B

Paco Pérez Valencia

Un comisario que soñó con ser Homero



TODAS
LAS ÍTACAS
1998-2023
25 AÑOS DE LA
FUNDACIÓN BOTÍ

El arte de J.M.W. Turner (1775-1851)
El arte de J.M.W. Turner es un ejemplo de la pintura romántica que se centra en la naturaleza y la vida cotidiana. Su estilo es característico por su uso del color y la luz, y su enfoque en la captura de momentos fugaces. Turner es considerado uno de los grandes maestros de la pintura del siglo XIX.

El arte de J.M.W. Turner (1775-1851)
El arte de J.M.W. Turner es un ejemplo de la pintura romántica que se centra en la naturaleza y la vida cotidiana. Su estilo es característico por su uso del color y la luz, y su enfoque en la captura de momentos fugaces. Turner es considerado uno de los grandes maestros de la pintura del siglo XIX.

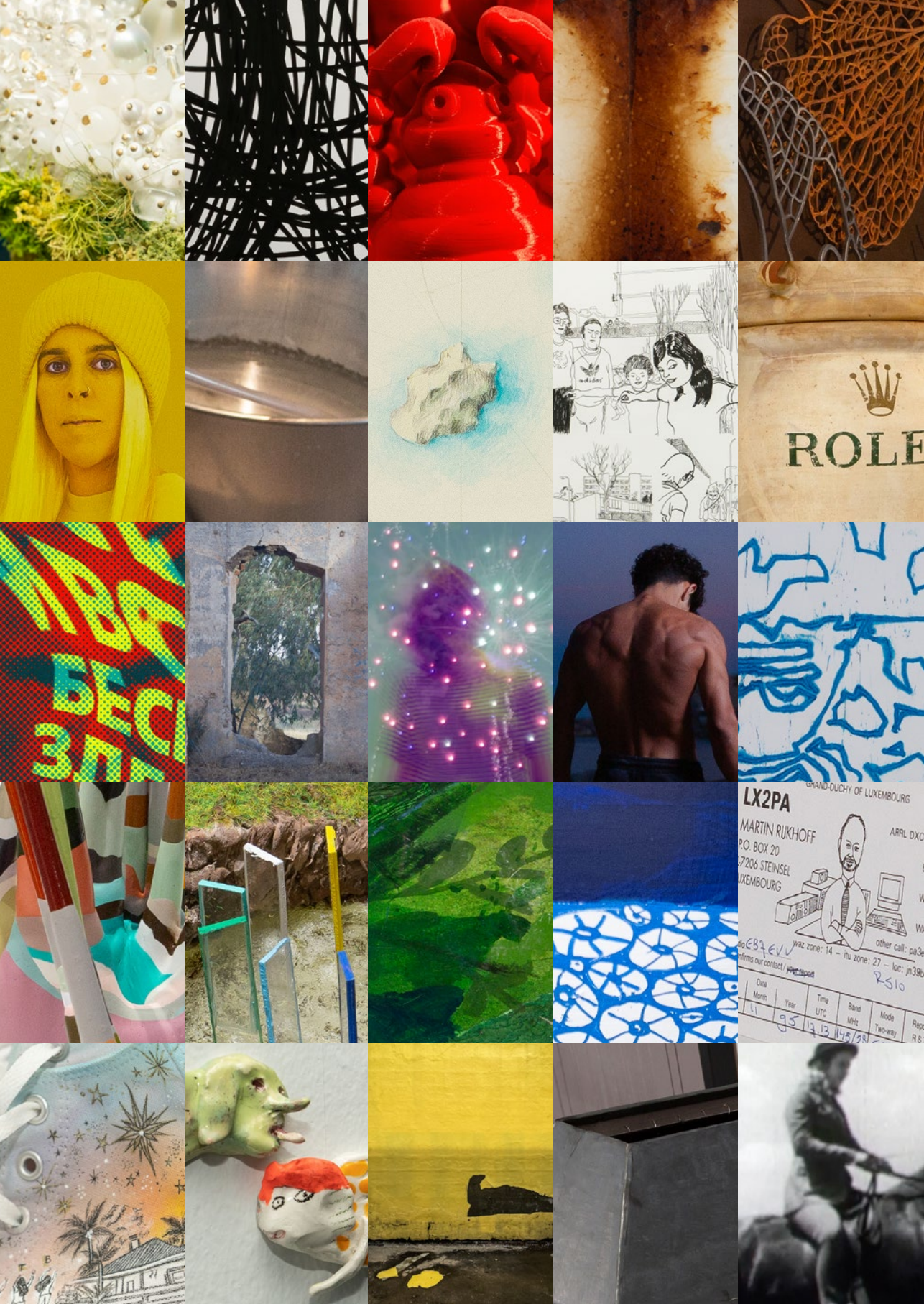
Boti











Concha Adán Zurera x Pablo García Casado	40
Víctor Barrios Eguílaz x Juan Antonio Bernier	48
Manolo Bautista x Ángel Luis Pérez Villén	60
Manuel Castro Cobos x Jesús Alcaide	72
Javier Flores x Manuel Molina González	80
Verónica Ruth Frías x Semíramis González	92
Azahara Gagaliot x Mariana Duffill	102
Nieves Galiot x Juan Bolaños	110
Andrés G. Leiva x Antonio de Egipto	120
Felipe Gutiérrez Díaz x Ernesto Artillo	128
Juanclemente x Carlos Pardo	138
José Jurado Gómez x Juan Ramón Barbancho	148
Juan López López x Pablo García Casado	156
Juan Carlos Martínez x María Zaragoza	164
Fernando M. Romero x Vicente Mora	172
Guillermo Mora x Tiago De Abreu Pinto	180
Miguel Ángel Moreno Carretero x Ángel Luis Pérez Villén	192
María Ortega Estepa x Ana Castro	202
María Parejo x Ignacio Collado	212
Jesús Pedraza Villalba x Galder Herrera	220
Marián Redondo x Alma Andreu	228
Beatriz Sánchez x Antonio R. Montesinos	236
Fernando Sendra x Felipe Ortega Regalado	248
Ana Trillo x Emilio García	256
Rosario Villajos x María Bastaros	266



Concha Adán Zurera / Una casa en el árbol

Pablo García Casado

← **Concha Adán Zurera**
ARN 1 (Área de Recreo
Neuronal). (Detalle)

Técnica mixta. Fibras naturales y sintéticas, piedras semipreciosas, perlas, cristal, nácar, plástico, metacrilato, fotografía digital, madera, metal, acrílico, porcelana, plantas preservadas y especias.

Volvíamos del entierro de la tía Rosa, paraguas y abrigo negro bajo la lluvia inclemente. No quería flores, lo había dejado escrito, solo unas pequeñas coronas de hoja caduca que dejamos sobre el cristal ahumado del tanatorio. Cuando todos se fueron, tomamos las cenizas y fuimos en coche hasta la Casa Grande, allí nos calzamos las chirucas y nos pusimos ropa de montaña para cumplir su último deseo, descansar en la cima de La Romana.

De regreso, con lágrimas en los ojos, volvimos por el sendero de Las Liebres, apartando trabajosamente las zarzas, las mismas

.....

que, de pequeña, se enganchaban a mi vestido, espinas de las que Rosa me liberaba con sus manos recias. Ya crecidos, tendríamos nueve o diez años, nos dejaba caminar solos por el sendero, pero ella permanecía vigilante en un claro mientras íbamos y veníamos hacia ella con tesoros. Flores silvestre, bayas rojas, romero, semillas de colores que íbamos dejando en una caja de latón. Ella nos mantenía alejados, ajenos a la tragedia, a lo que ocurría a escasos metros de allí, ese infierno en que se había convertido la Casa Grande. Habitaciones cerradas, pasillos que no debíamos traspasar, secretos inconfesables, muertes de las que nos enterábamos semanas después, cuando alguien se sentaba frente a nosotros a contarnos con voz grave. Ella nos salvó de ese infierno, de los rumores nocturnos de la casa, de las charlas que subían de tono a la luz de los vasos, de los reproches a mi madre por la ausencia de su marido. “Ese no es lugar para unos niños”, decía mi padre, pero él estaba lejos, de viaje, ganando dinero para el futuro, nuestro futuro. “No hay otra alternativa”, decía mi madre, y ella nos preguntaba si estábamos bien, y yo le decía, “estamos bien, no te preocupes”, teníamos a Rosa,

.....

que siempre sonreía, que siempre tenía un juego, una ocurrencia. Recuerdo los nidos que construimos para los vencejos, para el descanso de su largo viaje hasta África. Recogíamos pequeñas ramas y las enhebrábamos pacientemente con una cuerda fina que extraíamos de una enorme madeja. Debían sentir en su interior “todo el color de la selva”, nos decía, por eso pintábamos de rojo, de verde y de amarillo y las poníamos a secar al viento

solano. Al día siguiente, tía Rosa subía a cada árbol y colocaba los nidos. Pasábamos las tardes asomados a la ventana, mirando las bandadas de aves que emigraban hacia el sur, aguardando el momento en que alguna se separara del resto y se detuviera a descansar. Otras veces, cuando llovía, nos quedábamos en casa, en el sótano, ajenos a la tragedia que asolaba nuestra familia, a la enfermedad y el llanto, al reproche constante de no arrimar el hombro, a la cara de mi madre desencajada y triste preguntándose dónde estaría su marido. Nada de eso traspasaba al sótano, de eso se encargaba tía Rosa, música

.....

de Edith Piaf en el viejo tocadiscos del abuelo. Allí nos abría el cofre con las cuentas, pequeñas bolas de colores que ella guardaba como tesoro, que íbamos uniendo con hilo y pegamento hasta formar una figura. A veces un pez, otras un pájaro, o los nombres de las tías, que a la noche recibían el regalo con una breve sonrisa de aprobación. Entonces era la calma, sabía Rosa cómo convertir una simple cena en ceremonia, en una fiesta de sopa de estrellas y risa compartida. Centros de mesa decorados con flores silvestres, con aroma a romero, pequeños anillos para anudar las servilletas, cada uno su color, a mí me tocaba el malva, a Javier el amarillo. Rosa no era la mayor, pero sabía todas las historias de la familia, y las narraba a la luz de la lumbre, nosotros la escuchábamos con los ojos ardiendo como faros. La leche que llegaba en un carro, el sabor del pan, los baños en el pantano, la miel que extraía el abuelo de un panal de un cobertizo. Repetía las

↓ ARN 1 (Área de Recreo Neuronal)
(Detalle)



historias, las mezclaba entre sí, a veces cambiaba el final para convertir un suceso simple en algo extraordinario. “El cobertizo se lo llevó la lluvia en el 84”, dijo una noche tía Lourdes, alzando la voz más de la cuenta, “todo eso ya no existe”. Rosa se quedó mirándola un momento, agachó la cabeza y se marchó en silencio hasta su cuarto. Dos días estuvo encerrada, mi madre le llevaba la comida y la cena, nosotros hacíamos guardia en la puerta del dormitorio. Al tercer día, una mañana que se levantó con lluvia, nos despertó muy temprano, “venga, las chirucas, vamos a por musgo para el belén”, ese día, bajo el primer aguacero

.....

de noviembre, manchados de barro hasta las rodillas, empezamos a construir nuestra casa. Ya no eran ramas pequeñas, buscábamos troncos fuertes, “tendremos que ir más allá de La Solana”, más allá de la frontera que marcaban las tías. Nunca más allá de La Solana, pero Rosa, “tranquilos, yo hablo con ellas”, gruesas ramas que arrastrábamos trabajosamente por la ladera hasta un árbol que Rosa señaló con su mano poderosa. “Será vuestra casa, vuestro refugio secreto”, ya no finas cuerdas sino gruesas maromas, atadas con destreza de navegante, que ella ataba con fuerza, y enormes clavos que ella mandó traer de una finca cercana. No llegamos nunca a habitarla. Aquella Nochebuena mi padre llegó de Francia con un Citroën reluciente, lo recuerdo bien, era día 24 y ni siquiera nos quedamos a la cena. Tía Rosa nos cortó un trozo de *roastbeef*, lo metió en un *tupper*, pero Lourdes se lo arrebató de un manotazo cuando lo iba a meter en nuestra mochila, “solo

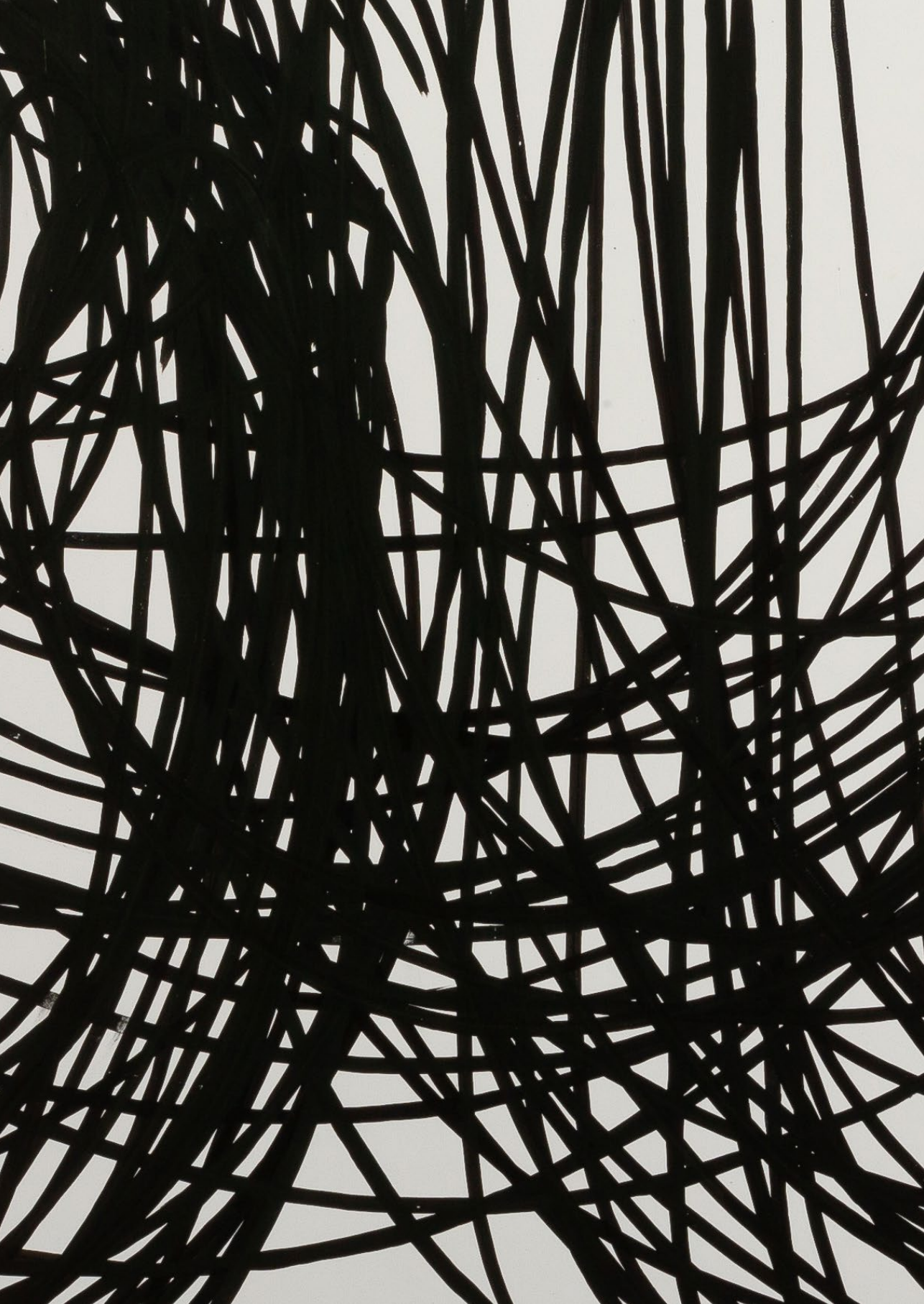
↓ ARN 1 (Área de Recreo Neuronal)

faltaba que encima les demos las gracias”. En el viaje de regreso, papá nos preparó unos bocadillos de mantequilla con unos bollos que había robado de un hotel, “al menos no está manchado por las manos de tus hermanas”, decía mi padre a su mujer, mientras ella trataba de contener las lágrimas. No volvimos nunca a la Casa Grande, mis tías fueron muriendo todas, Lourdes, Teresa, Victoria, no fuimos a ninguno de sus entierros. Pero con Rosa era distinto, fue mi padre el que insistió, “tenéis que ir, es un largo viaje, yo no estoy bien, tengo que cuidar de vuestra madre”, por eso hoy estamos

.....

a los pies del árbol, Javier y yo nos miramos satisfechos, hay una escala para hacer más suave el ascenso. Y allí está, perfectamente preparada, sobre el suelo de tablas, dos sillas y una mesa. Y sobre ella, la caja de latón de los tesoros, repleta de cuentas amarillas, rojas, azules, una gran madeja de hilo, témpera de colores, pinceles, tijeras, todo preparado. Intacto, esperando nuestra llegada. **B**





Víctor Barrios Eguílaz /

Del cuaderno de caligrafía al cuaderno de la naturaleza

Juan Antonio Bernier

El universo es simple.
Se compone de dos elementos:
de vida que genera poemas
y de poemas.

Juan Antonio Bernier

La trayectoria vital de Víctor Barrios Eguílaz discurre por Madrid, su lugar de nacimiento en 1972, Córdoba, Pamplona, donde cursa un pionero Bachillerato de Artes, la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, recién nacida, y el paraje en constante transformación de Castro del Río, donde reside en la actualidad.

Todos estos lugares han supuesto para él entornos singulares de formación y creación y, si me he permitido detenerme, antes de empezar, en estos capítulos biográficos es porque la obra de Víctor habita un *locus* nunca *solus*, sino en gran compañía, aunque su producción artística constituya una intervención individual clara y distinta.

← **Víctor Barrios**
O/a. (Detalle)
Tinta china y acrílico
sobre lienzo.

Existen otros factores necesarios para comprender el desempeño de Eguílaz. Por ejemplo, su profundo desinterés por involucrarse en lo que se conoce como una “carrera artística”, su respetuosa distancia respecto a las posturas estratégicas en su vertiente comercial o la ausencia de motivaciones “periartísticas”.

Esta actitud, natural y sincera, contrasta con la inmediata acogida de las primeras obras del joven artista por parte de prescriptores prestigiosos. Así, muy temprano, entre 1999 y 2001, consigue exponer en el CCCB, en ARCO y una de sus obras es adquirida por el prestigioso premio L’Oreal (actualmente depositada en el centro Conde Duque de Madrid). Lo que para otros supondría un base táctica de operaciones, para Barrios y su entorno sólo supone la confirmación de lo que ya se sabía: la irrupción de un artista pluralmente singular.

Aunque no le faltan reconocimientos posteriores, todos sus esfuerzos se han dirigido hacia “la obra que brota, / diariamente, / de la actitud” (Luis Felipe Vivanco). ¿Pero de qué hablan las obras de Víctor? O, por decirlo de otra manera: *¿sobre qué escribe?*

Si atendiéramos a sus títulos (*El caballo mejor ni verlo, Rayacan, Autorretrato blando, Arte sencillo, Lo mejor de la calle, Madrid-Cuenca 1h 17min, Acércate, Calma histérica, Circo montañoso, Enamorado de tu novia y tú de la mía, Cuanto más te miro más me gustas, Pimpirdú...*), o citáramos las palabras concretas que figuran en el interior de sus trabajos (*Bye, Peta, Get, Yes, Feo, Best, Bistec, Baila ligre...*), el resultado podría arrojar algunos indicios, como son el sentido del humor, cierto lirismo y el alejamiento de cualquier tipo de solemnidad.



↑ *Estrella de nieve.* (Detalle)
Esmalte acrílico sobre lienzo.

Lo cierto es que sus primeras obras tienden hacia lo caligráfico. Entre las más icónicas se encuentra *Yes* (1996), una pieza de gran formato donde se garabatea esta breve palabra en negro sobre blanco en un trazo continuo y ejecutado con el riesgo y la oportunidad de la caligrafía oriental. La representación de palabras y su particular ortografía también está muy presente en su serie de cajas de luces donde transforma los cartones usados por algunos mendigos (¿sublimándolos?) en anuncios luminosos. El carácter plástico de estas representaciones verbales está fuera de toda duda, convirtiéndolas en imágenes pronunciables (“la luz en el sonido o el sonido en la luz”, como diría S. T. Coleridge).



← En la doble página anterior:
Ola

Cada una de sus series, según las declaraciones del propio artista, responde a un procedimiento plástico creado expresamente para unos fines concretos. Y el agotamiento de ese procedimiento es el que le obliga a avanzar. Si avanzáramos en su producción, comprobaríamos que la manera caligráfica inicial parece evolucionar hacia la disolución del binomio significado/significante: los trazos negros sobre fondo blanco comienzan a representarse sólo a sí mismos en composiciones puramente plásticas, sin referente nominal. Más adelante, la continuidad de las líneas se quiebra, ofreciendo segmentos gráciles dotados de significado por la idoneidad de su longitud, disposición y combinación. En un estadio ulterior, aflorarán el color y las formas, con una predilección por las insinuaciones vegetales. Es el trayecto que observamos, por ejemplo, entre obras como *Yes* y *Enredadera* (1997).

La naturaleza, precisamente, protagoniza otras vertientes de la obra de Barrios. Cuando su búsqueda de resultados pictóricos se dirige hacia lo figurativo, suele privilegiar los motivos vegetales y animales. La ausencia de objetos y de seres humanos es evidente y digna de reflexión pero, como escribió Barbara Guest, “la necesidad del artista de dibujar el cuerpo / es como el amor por tres naranjas”. Palabras, animales y plantas dominan su paisaje. Normalmente representados sobre superficies neutras, renunciando a la perspectiva y la profundidad de campo: neutralizando el espacio en torno al objeto de la representación. Lo que aparece en superficie lo hace en primer plano en un ejercicio de concentración y de despojamiento.



↑ *Estrella de nieve*

Pero quizás también sea una manera de recordarnos que lo que vemos es un acto de pintura, es decir, una consecución artística carente de segundas intenciones (morales, políticas, estratégicas).

Pura pintura son sus series de animales (2001) cuyo pelaje parece carne de un pincel multicolor, siendo el manejo del color y del trazo único, decisivo

↓ *Diez sillas Pachecas*
Técnica mixta.



y certero, sus cualidades más destacadas. La sensación de extrañamiento sólo se ve superada por la impresión de belleza.

Es el caso también de las obras *Madrid - Cuenca 1h 17 min* (1999), donde apreciamos franjas horizontales de colores hábilmente combinados. Para conseguir la sensación de velocidad, el artista se alía con la gravedad al permitir que sobre el lienzo colocado en vertical *discurra* la pintura obedeciendo

a sus leyes. Esta técnica de resultados formalistas derivará hacia la representación de figuras, como en *El caballo mejor ni verlo*: imágenes compuestas con líneas graves de color que nos obligan a parpadear como ante un espejismo.

Más adelante vuelve a aliarse con Newton, esta vez para plasmar composiciones geométricas de gran tamaño y belleza, refinando esta técnica hasta la maestría. Para crearlas, es necesario ir girando el lienzo de modo que la gota de pintura pueda tomar la dirección adecuada. Vistas desde lejos, obras como *Estrella de nieve* (2005) adoptan una sorprendente calidad y definición geométrica. Al acercarse, descubrimos los detalles abruptos del discurrir de la pintura sobre el plano, sus matices físicos, humanos. Para pintar este copo, el artista se vale de las mismas leyes de la naturaleza que lo obligan a precipitarse sobre la tierra.

“Paisaje en los pájaros” (Galería Carmen del Campo, 2012) constituye la última exposición individual y la última serie de pinturas sobre lienzo de Víctor Barrios hasta la fecha y supone un compendio de todas las habilidades y procedimientos de sus series anteriores. En ella encontramos aves que eclosionan en su vuelo, paisajes sintéticos, imágenes acústicas y una imponente energía cromática y cinética.

Desde entonces, reparte su dedicación entre la pintura mural y la creación de “sillas pachecas”. Si antes dijimos que apenas había objetos en sus obras, ahora las sillas son el objeto corpóreo sobre el que se interviene. De esta serie en constante marcha (paradójicamente, al tratarse de sillas) podría decirse que sigue la senda de Ho-Kusai, quien pintó los cien aspectos de una montaña. Cuando pienso en ellas, “pienso en el hombre que inventó / la franqueza de sentarse”, en palabras del poeta búlgaro Iván Teófilov.

Vista con perspectiva, parece que la obra de Víctor Barrios transita un trayecto desde la *enredadera* del verbo a la *enredadera* del gesto: del cuaderno de caligrafía al cuaderno de la naturaleza. **B**





Manolo Bautista

Ángel Luis Pérez Villén

Se podría afirmar que la obra de Manolo Bautista permanece fiel al realismo si no fuese porque en muchas ocasiones la propia realidad supera a la ficción. Comencemos por el principio, cuando se apropió y clonó a Bibendum, el muñeco creado a finales del siglo XIX por Marius Rossillon para Michelin. Con este personaje como protagonista surgieron las primeras series fotográficas en las que se revisitaba la historia del arte para rescatar batallas navales y otros salvajes escarceos. La dramática contundencia de las escenas goyescas, la prolijidad tipológica de la abyección que descubrimos en algunas obras del Bosco, incluso la violencia gratuita de las series gore se daban cita en estos desastres de la guerra en series de comienzos de los dosmil como *Los desastres* y *Los horrores*. El siguiente capítulo redobló el artificio: la imagen digitalizada se impregna de una estética retrofuturista y nos habla de un mundo incierto en el que tanto la propia naturaleza como la sintomatología identitaria de la comunidad quedan mancilladas por la presencia inquietante e inconfundible de símbolos procedentes de otro contexto.

← **Manolo Bautista**

Los desastres de la guerra
(Detalle)

Impresión 3D PLA,
madera lacada.

Imágenes en las que aparecen cortijos abandonados en mitad de la nada, construcciones rurales ruinosas, playas desiertas –unos y otras tatuados con logos de alcance planetario– y reclamos de la carne. Y todo ello como una suerte de paisaje arqueológico de la temible globalidad rampante¹. No conviene adelantar ideas, vayamos paso a paso, hablemos del proceso: las imágenes operan en el ámbito de lo virtual y lo hacen con la máxima escrupulosidad en lo que se refiere a su formalización, a la técnica que les permite imbuirse de una supuesta verosimilitud que no obstante se diluye al segundo visionado. Es cierto que este tipo de obras, que añaden una vuelta de tuerca a lo que se conoce como fotografía construida para constituirse en baluarte de una nueva realidad (virtual, de síntesis), se articulan mediante el paradigma de la suspensión voluntaria de la incredulidad que definiese a comienzos del siglo XIX el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge². Pero también lo es que la licencia, aun cuando refrenda la sintaxis con la que dicha imagen se hace explícita, no consigue dotar a la misma de la imprescindible trama semántica que la haga creíble. En otras palabras: la imagen no presenta fisuras, su lectura es lineal, continua, sin desvíos ni interrupciones pero no puede ser posible. Aunque se reviste de la apariencia de lo real su relato es irracional. Y esto nos lleva al universo de los efectos especiales, del que en breve hemos de hablar.

¹ Ángel Luis Pérez Villén: "Crónicas de excepción, apuntes para una nueva era", en *The New Era*. Galería Siboney, Santander, 2006.

² Óscar Fernández: "Suspensión de la incredulidad", en *Manuel Bautista. Salvaje*. X Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba, 2006.

La imposibilidad de que fluya la significación sin impedimento alguno también es responsabilidad de otro recurso: la descontextualización. Habitual del surrealismo, esta operación es la que hace saltar la chispa de la extrañeza, crea una sensación o una atmósfera de realidad diferente de la habitual aunque atrapada entre los pliegues de la verosimilitud. La empresa se culmina con la hiperrealización, la estrategia posmoderna de creación de realidad que consigue que las apariencias siempre engañen, que lo más elemental o natural sea fruto de un arduo proceso de sofisticación, que la máscara que ocluye o disfraza termine siendo lo más auténtico de la representación. Pero esta treta no es gratuita para Bautista porque en su caso viene a evidenciar la faz agónica de la sociedad globalizada y el espectáculo banal de toda experiencia simulada. Desde esta perspectiva los parajes naturales, los edificios erosionados por la ruina y los símbolos decrepitos y abandonados al destino de lo caduco de obras como *Las Negras* (2004) podrían posibilitar una lectura en clave neobarroca de la *vanitas*. Volveremos a ella cuando retomemos el hilo de los efectos especiales.



↑ *Los desastres de la guerra*

El paisaje descrito en su obra delimita un territorio discursivo que se articula mediante “*escenografías para el extrañamiento*”. Un dominio narrativo, una iconografía en la que “*irrealidad, ilusión y posibilidad se mixturán, aun a costa de poner en duda nuestras íntimas certezas*”³. Sutileza y elegancia son los rasgos distintivos de la estética de Bautista, pero la segunda no es sinónimo de afectación o cursilería sino de una exquisita sensibilidad que concilia el uso de la imagen paradójica, la narración suspendida y el humor inteligente⁴. Quizás sea el cambio de escala que sufren algunas figuras con el objeto de implementar su excepcional disfuncionalidad o “*la extraña impudicia de la que hacen gala sin que por ello podamos atrapar el sentido de sus acciones, de la representación fuera de escena –esa otra occlusión del motivo– o de la perniciosa paradoja que no cesa de interferir en lo que debería ser una lectura proverbial de la representación*”⁵, incluso la dificultad para discernir entre fantasía, paradoja y ficción, lo cierto es que la lectura resulta cuando menos una actividad bajo sospecha.

Imagen paradójica, descontextualizada y narración en suspenso: los elementos significantes carecen de la sombra, de la huella –diría Derrida– de su significación original, ya que han sido reunidos en un escenario semántico donde no hay apuntador al que acudir para orientar la trama del relato.

No obstante hay una indudable disposición a enmascarar bajo fútiles apariencias de realidad síntomas de denuncia social: el hastío derivado del consumismo y las trampas cotidianas del aburguesamiento doméstico. No es inmediato el contraste por lo que para facilitar el análisis acudimos a la manifiesta disidencia de Bautista

cuando por ejemplo reconoce su fascinación por el exotismo de autores como H.D. Thoreau, un exotismo que Bautista justifica por la posición agonística del norteamericano respecto a la sociedad civilizada que denota una de las posibles y “*distintas maneras de interacción entre el hombre moderno y el enfoque ecológico*”⁶. Un rasgo, el del perfil crítico de su obra que, sin ser muy evidente, resulta distintivo en segundas lecturas. Iván de la Torre Amerighi⁷ se refiere a la serie *New Era* como una “*melancólica visión de la decrepitud contemporánea*” y a *Tijuana Tex-Mex Invaders* (2007) como trasunto sobre la inmigración ilegal. Y Jesús Alcaide al referirse a su trabajos en vídeo señala que “*mientras The Loser (2004) se construye como una épica galáctica con final capitalista, Imitation of life (2007), tomando el famoso título del melodrama canónico de Douglas Sirk, construye un escenario habitado por el lujo y el deseo de consumo, que en su afilada artificialidad desvela los mecanismos de construcción de nuestra realidad contemporánea*”⁸. Parece lógico el desplazamiento de la fotografía al vídeo, casi natural. Y de este a la videoinstalación si tenemos en cuenta sus inicios como escultor. “*Mis inicios fueron escultóricos, me fascina el trabajo manual, y esto es algo frustrante cuando te dedicas a la fotografía digital y las New Media. He aquí donde aparece la videoinstalación en mi trabajo, como una necesidad*”⁹. Una carencia que suple holgadamente ya que la imagen proyectada viene a solaparse con elementos en tres dimensiones que hilvanan la percepción del conjunto como un todo. La ruta comienza con *Imitation of life* y *Diamond Motel* (2007) y culmina de forma notoria en la serie *Gemstones* (2010). Y así el círculo se cierra porque si en un principio Manolo Bautista era escultor

³ Iván de la Torre Amerighi: *En el Motel Diamante*. ABC de las Artes, 27 de octubre de 2007.

⁴ Iván de la Torre Amerighi: *Manolo Bautista. Elegancia y sutileza*. Revista Exit Express, nº 59. Madrid, junio-julio de 2011.

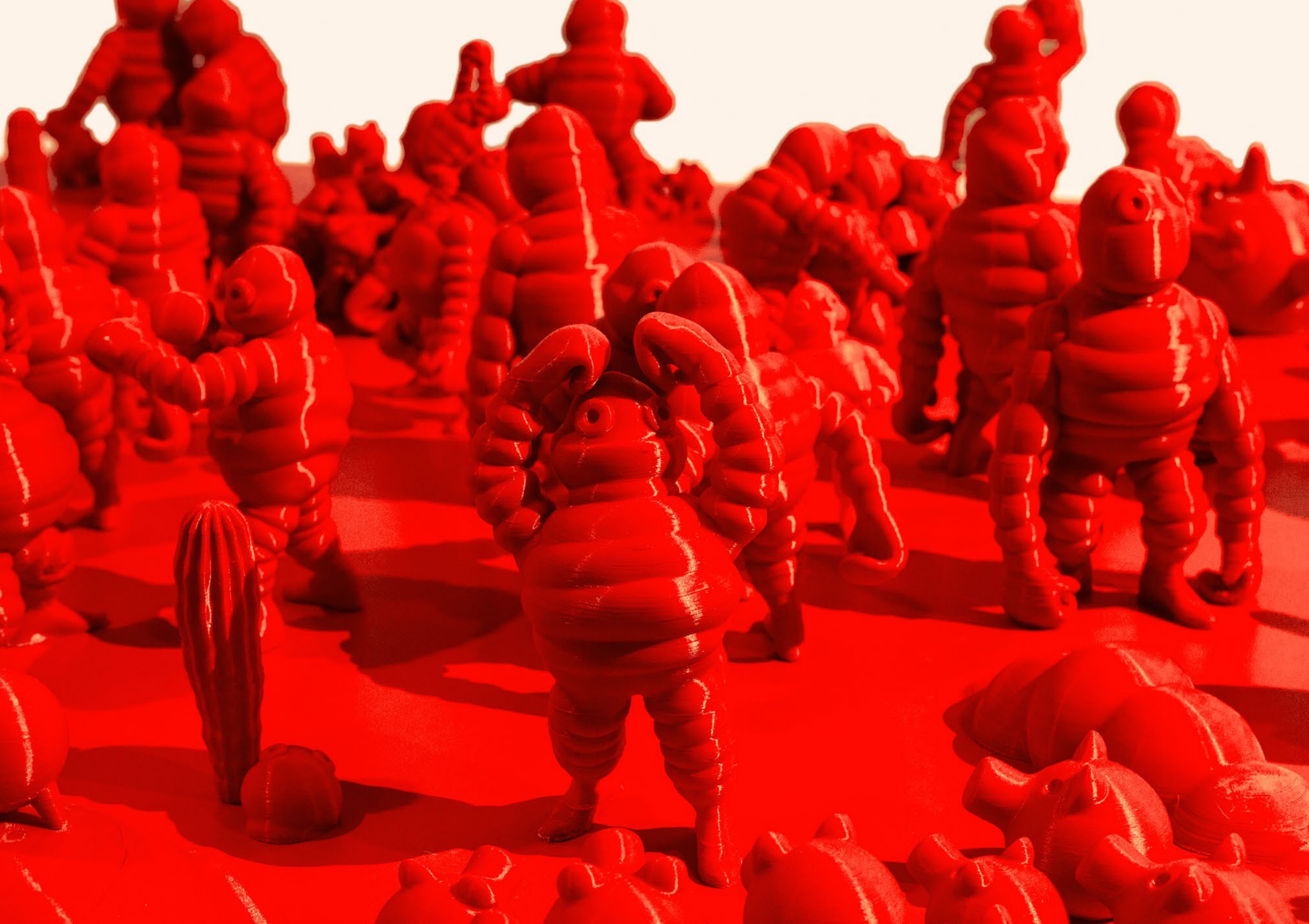
⁵ Ángel Luis Pérez Villén: *Confabulaciones: relatos para armar*, en *Confabulaciones*, FPAP Rafael Botí, Sala Puertanueva. Córdoba, 2008.

⁶ Alfredo Asensi Córdoba: *Manolo Bautista exhibe sus travesías por la naturaleza en PhotoEspaña*. El Día de Córdoba, 29 Mayo, 2014.

⁷ *Manolo Bautista. Elegancia y sutileza*. Revista Exit Express, nº 59. Madrid, junio-julio de 2011.

⁸ *Manolo Bautista, en 60 años de arte contemporáneo en Córdoba*. Córdoba, 2014.

⁹ “Entrevista a Manolo Bautista. Conceptos básicos para acercarse a la obra de Bautista”, en *Manolo Bautista. Images of an Endless Journey (A Human Document)*. Galería Paula Alonso. Madrid, 2014.



← En la doble página anterior:
Los desastres de la guerra
 (Detalle)

es probable que “*le quede aún mucho por decir en trabajos en los que la imagen virtual invada la tercera dimensión*”¹⁰, cuestión que ya sucedió hace más de una década. Desde entonces la faceta puramente artística de Bautista se ha visto menguada y ocluida por otro tipo de menesteres profesionales que le han condicionado a trabajar la imagen de síntesis en movimiento (efectos especiales) para la industria cinematográfica. Pero no todo está perdido para el arte ya que con motivo de esta cita expositiva ha rescatado un proyecto largamente digerido: volver a los muñecos (michelines) de sus inicios pero en esta ocasión en tres dimensiones, como una instalación.

Y aquí rescatamos la referencia a la vanitas, pues resulta palmario que la escena desplegada en *Los desastres de la guerra* (2001-2023) está concebida como una aproximación en algún aspecto simbólica y en otros muchos explícita a la condición humana. Y de nuevo se ciernen las sombras goyescas y las tropelías que relatase el Bosco, adaptadas eso sí a la monocromática iconografía de esta heterogénea figuración modelada mediante impresión 3D. Y como sucedía en las series fotográficas precedentes reclaman nuestra atención los cambios de escala de unas figuras a las contiguas, si bien el propósito del autor no sea otro que destacar el control y el poder que ejercen unas sobre otras. La violencia física y sexual, la barbarie y la desidia, la ruina moral y la devastación de la vida, vejaciones y violaciones, depredadores y cretinos se dan cita en esta celebración de la hilaridad y el desconcierto. Resultaría cómico y cuando menos irónico todo este repertorio de roles y situaciones –mutaciones

entre especies incluidas, decapitaciones– si no fuese porque la turba que las interpreta la tenemos demasiado próxima. Bautista ha vuelto a iluminar el horizonte de expectativas donde se proyecta la parada de los monstruos en un bucle sin fin. Un escenario muy contrastado, de extrema crudeza y fundido a rojo sobre el que se proyecta la terrible duda de si las decisiones que nos conciernen como especie están en manos de personas con raciocinio. **B**

↓ *Los desastres de la guerra*



10

Juan Bosco Díaz de Urmeneta:
 “Manolo Bautista”, en *Arte desde
 Andalucía para el siglo XXI*,
 Consejería de Cultura, Junta de
 Andalucía. Sevilla, 2008.



Manuel Castro Cobos / La fragilidad de unas imágenes

Jesús Alcaide

← Manuel Castro Cobos
280° (Detalle)
Papel sulfurizado y calor.

Cuenta William Carlos Williams en *Spring and all*¹ que Pio Baroja abandonó su profesión de inspector médico en el norte de España para abrir una panadería en Madrid. De un trabajo con cierto carácter burocrático y unos horarios determinados bajo la lógica del tiempo capitalista hacia otro tiempo lento, el del amasar, fermentar, cocer, tiempos que le permiten ir procesando los propios tiempos de la creación y la escritura, de la misma manera que lo ponen en contacto con la realidad de lo cotidiano y el calor de la vida.

Tiempo, vida, calor, cotidiano. Quizás sobre esas palabras orbite este texto. Sobre las maneras en las que el trabajo de Manuel Castro Cobos ha venido conjugando y amasando estos conceptos desde finales de los años noventa, cuando experimentando con las diferentes técnicas gráficas de estampación sobre papel realiza una serie de trabajos sobre páginas de agendas en las que van apareciendo una serie de imágenes de cojines que, ya a comienzos del año 2003, desarrollará en trabajos de carácter más objetual como fueron *Receptores de confort*, en la que un conjunto de cojines serigrafiados sobre tela de algodón nos invitaban a reflexionar sobre ciertos peligros vinculados a la sociedad del bienestar y

¹
William Carlos Williams.
Illuminations. 1970

la confortabilidad. Más que un elogio de la pereza, una invitación a la acción adormecida.

Pero a veces, las lógicas de la vida capitalista intentan imponerse y oprimir los deseos de la creatividad bajo los parámetros de la operatividad y los marcadores del éxito y la productividad y es cuando entran en juego las estrategias de la ocultación y las diferentes formas de subversión. *Soft power*² en el interior de toda una red de proyecciones biopolíticas.

Sentado frente a la pantalla de su ordenador, cumpliendo con su horario laboral, una aplicación informática convierte todos los gestos que su mano realiza sobre el teclado en una serie de imágenes, constelaciones de gestos, mapas de movimiento, que Manuel Castro recopila como “Imágenes ocultas”, diagramas y conexiones que nos enseñan como subvertir maneras impuestas de trabajar de manera creativa desde la lógica capitalista, frente a esa otra noción de la transparencia y la inmaterialidad. No se trata de perder el tiempo, sino de usarlo para nuestros propios deseos.

Esta pausa en su trabajo artístico, esta ocultación o desaparición de la escena expositiva viene determinada por cierto desengaño o decepción hacia ciertas maneras que se ponen en juego en la dramaturgia del arte, relaciones de poder y tramas ocultas con las que Manuel Castro decide no operar, refugiándose de nuevo en la fragilidad de ese otro mundo interior, el de lo cotidiano, el del calor de la experiencia diaria. Su cuerpo tumbado en una cama sobre la que se lee Frágil es más que una metáfora, un *statement* de su trabajo como artista.

² Maria Ptqk (ed). *Soft Power. Biotecnología, industrias de la salud y la alimentación y patentes sobre la vida*. 2012.

Y es ahí, cuando desaparecen las horas de oficina y departamento, el momento en el que aparece la cocina, el espacio del calor y la experiencia diaria, el lugar donde el tiempo pasa de otra manera, el estado mental en el que la creatividad encuentra nuevas palabras. Y en ella, aparece el pan. Calor, fermento, cocción, alimento, huella.

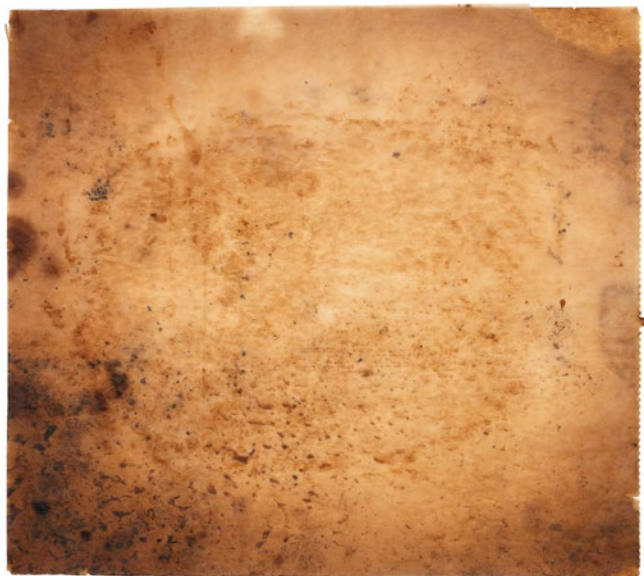
Como señala Julia Morandeira en el texto *Narrativas glutinosas 2*: «Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol dedican en “La invención de lo cotidiano”, un capítulo al pan, al que consideran menos un alimento básico que un símbolo cultural, un monumento sin cesar restaurado para conjugar el sufrimiento y el hambre. Siguiendo a los autores es un elemento indesligable de la clase obrera, portador de una escritura social que tenemos que aprender a leer de una manera correcta»³.

Pensar en el pan como escritura social me devuelve a los últimos trabajos de Manuel Castro Cobos, a esos ideogramas que forman las propias huellas del horneado y cocción del pan sobre el papel, esos residuos de un proceso de transformación, huellas de un devenir-otro en el que aquella masa viscosa de harina, agua, sal y aire se convierte en un objeto para ser digerido en un nuevo proceso de transformación que ahora ocurrirá en el interior de nuestros cuerpos.

Entender que estos procesos están íntimamente relacionados con la producción artística y con la manera en la que los artistas se relacionan con el mundo es un trabajo que implica saber que al igual que las bacterias que fermentan el pan, aquellos que nos dedicamos a los agenciamientos artísticos

³ Julia Morandeira. *Narrativas glutinosas 2*. 2018.

⁴ Ángel González. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. 2000.

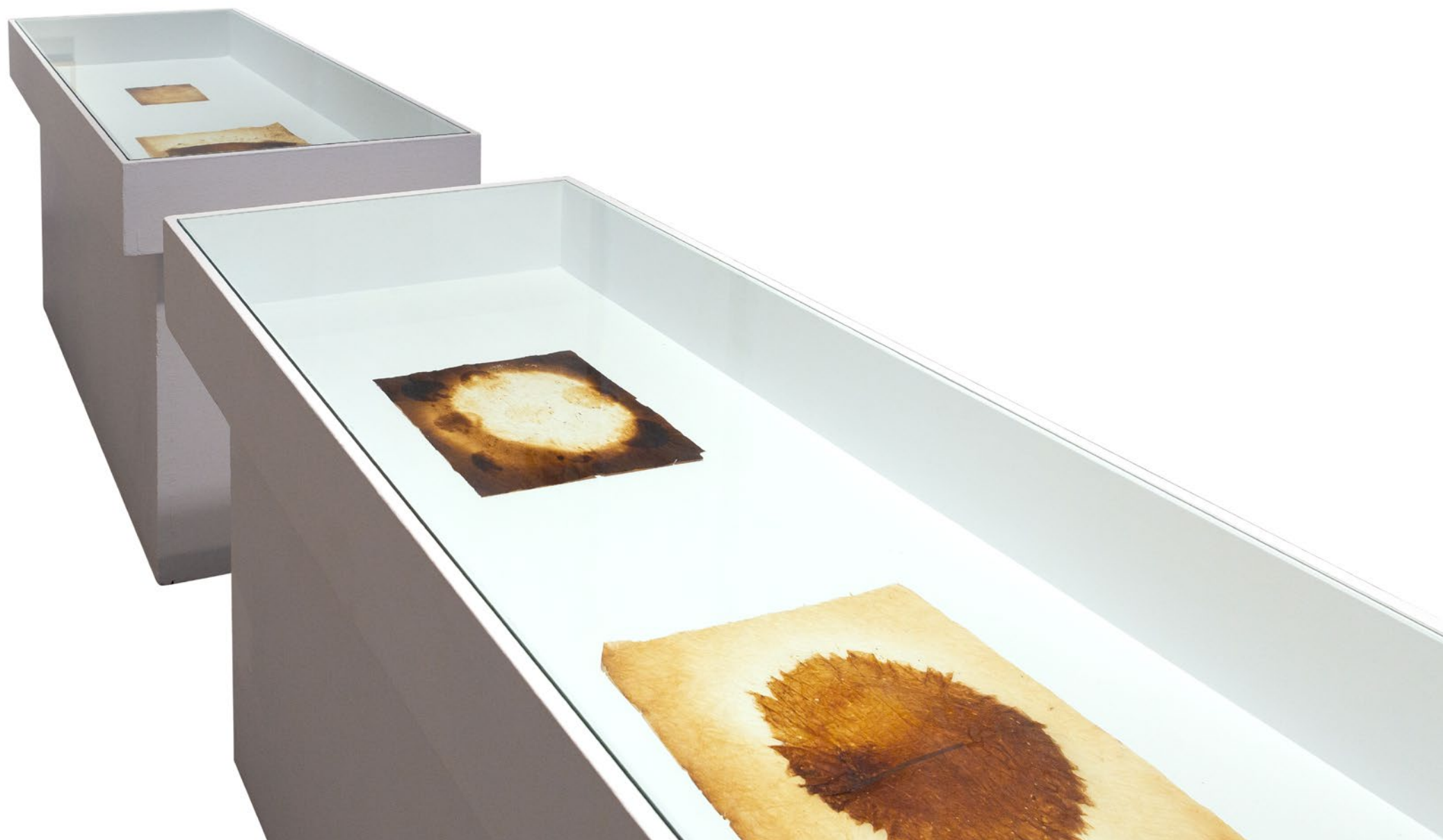


71 160°. 180°. 280°. 300°. Papel sulfurizado y calor.



mantenemos la precariedad de nuestras vidas en una compleja red de afectos e interacciones que muchas veces dejan rastros apenas visibles, pero que van configurando una cierta voluntad residual, aquel resto ⁴ al que se refería Ángel González, como una epifanía hacia lo visible. Ese lugar en el que los papeles quemados de Manuel Castro Cobos encuentran su diccionario. Un diccionario de restos. Un manual de frágiles huellas al borde de la desaparición. **B**

4
 Ángel González. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. 2000.



→
 160°
 180°
 280°
 300°



Los comprometidos caminos laberínticos

y naturales de **Javier Flores**

Manuel Molina González

Sobre la tierra amarga,
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio.

Antonio Machado

← **Javier Flores**
Ad Vitam (Revisión). Poéticas
(Detalle)

Instalación con forma de pasillo transitable de piezas modulares de hierro, conteniendo distintos elementos escultóricos de acero (al carbono, corten e inoxidable) ejemplificadores de las poéticas del artista creadas en los últimos 25 años de trabajo.

La obra de Francisco Javier Flores se ha desarrollado a lo largo de tres ejes principales: el laberinto, las trampas del lenguaje y el compromiso ecológico sobre la naturaleza. Todo ello, a lo largo de un camino que parece haber creado vasos convergentes desde los que se puede acceder del uno al otro, pero sin que se pierda de vista la procedencia o la evolución. En tal devenir el artista menciano no ha renunciado a la indisoluble unión de ética y estética, que desemboca en un compromiso personal y social (*engagement*), desechado el torremarfilismo y el aislamiento contextual, la potencia visual de su arte camina indisoluble con la reivindicación.

El intento de poder despertar emociones profundas y sensibilizar en temáticas delicadas siempre supone un riesgo para el artista, por un lado en el allanamiento excesivo de un didactismo paternalista, que no está dispuesto a practicar; o por otro lado, la renuncia a lo profundo, que requiere un ejercicio librepensante e introspectivo en el receptor. Javier Flores sale airoso del reto porque viene amparado por un largo proceso de génesis en su obra, tanto la parte de *tejnë*, la más material, y en la que se prodiga como perfeccionista; y por otro lado, la epistémica, la de reflexión y preparación con un proceso de desarrollo minucioso a la vez que variado, en su génesis casi al modo artesanal desde la recóndita aldea de Las Sileras en la Subbética cordobesa, donde comienzan periplos que alcanzaron en su vuelo Madrid, París, Lisboa, EE.UU o la India.

Revisa, Javier Flores, una de sus primeras instalaciones, *Ad vitam*. En el proceso de retorno a una obra, en el camino de vuelta con la mochila cargada de varias décadas, se produce la duda y el revisionismo. El artista no es el mismo, ni el público. ¿Qué ha sido capaz de resistir el implacable paso del tiempo? ([...] “sólo es capaz de consagrarnos/ lo que permanece”. R.M. Rilke). El original ofrecía una reflexión poliédrica sobre un trayecto acotado en el que se ofrecían variados medios, (escultura, fotografía, vídeo) donde el espectador se introducía y era sucesivamente interrogado por elementos que le sugerían preguntas o reflexiones sobre su propio yo, su propio interés y devenir, mientras caminaba entre dos límites acerados.



La historia del laberinto en el arte casi aparece unida a este, desde el primero del que tenemos noticia construido en Hawara hace cuatro mil años, pasando por uno de los más famosos construido por Dédalo en Creta, los mosaicos romanos, las iglesias medievales y renacentistas con laberintos en sus suelos, entre las que destacan la de Chartres o Saint Quentin, el maravilloso y misterioso *Parco dei mostri*, creado por el príncipe Pier Francesco Orsini, “El jorobado”, en Bomarzo, cerca de Viterbo (Italia). La jardinería sintió verdadera devoción por la recreación de laberintos como se puede apreciar en la compilación del médico Daniel Loris en 1629 (*Le thresor des parterres de l’univers*) y la de semejantes obras alemanas de la época, alcanzando el culmen en los construidos para el ocio de las

↑ *Ad Vitam (Revisión). Poéticas*
(Detalle)

clases altas inglesas. Siguieron los laberintos románticos con espejos que multiplicaban los espacios, precedentes de los actuales laberintos 3D. Aunque uno de los más conocidos amantes del enredo espacial, como Jorge Luis Borges, nos intentaba trazar una línea divisoria entre lo divino y lo humano en *El Aleph*: “No es preciso erigir un laberinto cuando el universo ya lo es”. Una de las curiosidades al respecto se encuentra en Fontanello (Italia) donde el coleccionista de arte Francisco María Ricci construyó uno en 2005 de seis hectáreas. En el Land art la figura del laberinto es una de las temáticas predilectas, recordemos la *Espiral Jetty* de Robert Smithson en el Gran Lago Salado de Utah o los creados por Richard Long. El artista que nos ocupa reconoce la influencia de los pasillos minimalistas de Richard Serra, por ejemplo *La materia del tiempo* de la colección propia del Guggenheim de Bilbao, así como obras conceptuales, caso de *El espacio del dolor* de Joseph Beuys y la unión que provoca de arte y vida a través de la reflexión. Como se puede apreciar, encontramos laberintos metafísicos, de juego (entre ellos el popular juego de La Oca), matemáticos, hortícolas, y un largo etcétera del que se cargan los símbolos. Podríamos sintetizar en que representa siempre una situación complicada y connota un camino/viaje de lo humano, tanto lo físico, como lo espiritual. Los laberintos de Flores se sitúan en tal síntesis, en la evolución que se produce al atravesarlos y volver a la vida anterior, donde ya nada será igual, se sitúa más allá de lo estético y lo traslada a lo simbólico e incluso ético. Una parte importante del trabajo de Francisco Javier Flores se ha situado en un acercamiento al lenguaje, a la palabra, desde el arte. Las

trampas que ofrece, el caos, la ambigüedad, la representatividad de la palabra han sido abordadas para representarlas como objeto. El pensamiento atrapado en una imagen, a través de su medio. Una reflexión que sobrevolaría las teorías sobre el signo lingüístico y sus componentes en Pierce (la filosofía analítica, la semiótica) en la que significado, significante y realidad conforman el lenguaje. El proyecto de nuestro artista partió de indagar las fronteras entre tales conceptos y así a través de esculturas o performances, que representan versos o expresiones resaltadas en su tipografía, de letras que construyen realidades (y se destruyen) o a través de las que debemos mirar para descubrir posibilidades de significado y connotación, como un ejercicio individual de recepción extrañando el propio lenguaje. Tal circunstancia ofrece una mirada distinta a la capacidad de este, tan propenso en nuestros días a ser manipulado en la corrección política, el eufemismo, la sinonimia domesticada, la elipsis del tabú o la simplificación.

El arte y la palabra han crecido de manera conjunta desde los caligramas de Simias de Rodas hasta los graffiti, en Apollinaire, en la arquitectura y representación religiosa medieval, en los kilométricos versos del chileno Raúl Zurita, en la tríada catalana Miró-Tàpies-Brossa, en Basquiat, en Roy Lichtenstein, Robert Indiana o un larguísimo listado. ¿Qué ha diferenciado a Flores en su propuesta? Tal vez la consciencia de que el lenguaje no es inocente, que la palabra esconde peligros y el discurso dominante lo utiliza modificándolo para su interés. En el acercamiento a la palabra, dentro de ese laberinto que conforma la instalación revisada del artista, no encontramos



un lenguaje que no solo transmite, sino que ha sido manipulado para que ofrezca posibilidades más allá de lo aparente, de su significado esencial y nos adentremos en la parte simbólica, la que demanda un ejercicio de atención, una interposición entre lo expresado y quien lo decodifica. En realidad, es un ejercicio sencillo para apreciar la “renominalización” para trasladar el principio de que podemos crear otras realidades a partir de lo expresado, apreciar que el lenguaje no es nada inocente, que nos puede tender trampas y hacer caer en ellas.

De hecho en el lingüista Austin existe el concepto *performance* para designar “un acto discursivo que genera una nueva realidad”. Una de las prácticas del neoliberalismo consiste en manipular el lenguaje, puesto que su aceptación se convierte en un triunfo cultural del poder dominante. En el extremo opuesto, encontramos quien se esfuerza en la reflexión sobre tal actitud. Flores es machadiano tal vez por convencimiento, pero también por expresión si recordamos los versos del poeta sevillano: “la palabra hablada, es la expresión máxima de la dignidad humana. El hecho de hablar [el lenguaje], coloca al hombre en la cúspide de la evolución”, pero debemos añadir que los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro lenguaje, como afirmó Wittgenstein.

Y nos adentramos en la tercera piedra angular de la instalación y de la obra de Flores: el medio ambiente. Sus creaciones de acero al carbono, corten e inoxidable han ido creciendo no solo en volumen sino en significado, desde las primeras representaciones más miméticas de plantas y

Ad Vitam (Revisión).
Poéticas →
(Detalle)



árboles diseccionados, captados y retornados con mirada a veces microscópica. La evolución incluyó el tamaño, desde la escala casi natural a las creaciones aumentadas, voluminosas y aéreas. El artista intenta transmitir un deseo, en el que la naturaleza sea protagonista, ese misterioso y fascinante mundo de geometrías, fractales y entrecruzamientos de nervaduras y tallos se presenta como una llamada de atención hacia la necesidad de preservarlo, cuidarlo e incluso diríamos que amarlo. No resulta difícil encontrar rastros de Thoreau en nuestro autor, de su ecologismo crítico y activo, en el cual la naturaleza se aprecia como signo externo del interior humano y viceversa, la doble cara indisoluble de nuestro discurrir sobre la tierra, que el propio autor lleva a cabo como decisión incluso vital al haber elegido un lugar de hábitat en el mundo más de aldea que urbano.

Nos aporta una mirada ecológica y cultural, como la del sabio Joaquín Araújo, del que también se perciben ecos en la creación de nuestro autor. Esta variante incorporada quizás pueda ser la mayor novedad y evolución desde la primigenia instalación que ahora se (re)interpreta.

Todo lo expuesto con anterioridad, como entreverado que acerca una instalación anterior y después revisitada, quizás sirva de retroalimentación importante a la hora de acercarnos a la poética de Javier Flores. Nos encontramos una búsqueda e interpretación que indaga a través del arte la reflexión sobre asuntos tanto existenciales como sociales.

En definitiva, encontramos en Flores algo de ese espacio donde transitamos acompañados de la invitación a la duda, de la palabra en el tiempo machadiana, entendida como logos, como comprensión de lo que nos rodea. Tal vez sea la manera de entender el laberinto. **B**



Verónica Ruth Frías / Hechos, no palabras

Semíramis González

Era 1903 y, tras décadas de acciones políticas y legislativas para aprobar el sufragio femenino en Gran Bretaña (todas infructuosas, muy bien recibidas en el parlamento, pero finalmente nunca aprobadas), la activista Emmeline Pankhurst decide separarse del grupo principal y fundar la Unión Social y Política de Mujeres (WSPU), integrada por mujeres de clase trabajadora que llevaron a cabo acciones radicales, incluso violentas, en defensa de algo tan elemental como exigir el voto para la mitad de la población. “Hechos, no palabras” fue el lema de un grupo que cambiaría para siempre la historia.

Pienso mucho en estas mujeres que nos precedieron, que hicieron nuestro camino más fácil y que se dejaron, literalmente, la vida en algo que hoy consideramos tan normal como ir a votar. Pienso en ellas y en escribir este texto sobre el trabajo de una artista comprometida en todas sus facetas (vitales, creativas, personales y políticas); Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978) lleva más de quince años haciendo de la *performance* un instrumento para la

← Verónica Ruth Frías
Women of the World
(Detalle)
Instalación.

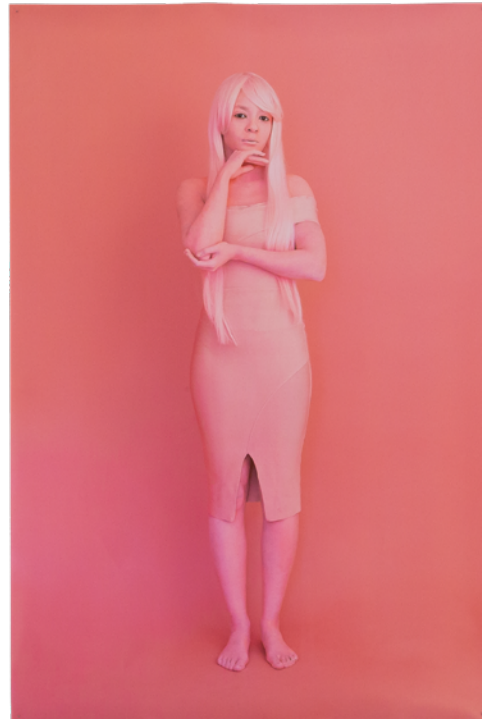
denuncia, para la visibilidad y para el feminismo. Como ella misma señala, “el arte tiene que ser una herramienta política” para cambiar las cosas, y así lo ha demostrado a lo largo de estos años. Para ella, la acción tiene lecturas más allá de las evidentes: el disfraz y el maquillaje son fórmulas para transitar otras identidades y cuestionar aquellos roles culturalmente asumidos por la sociedad, tanto desde la tradición oral y escrita (como, por ejemplo, los cuentos infantiles) como la religión y, por supuesto, la propia historia del arte, tan aparentemente neutra y, sin embargo, tan condicionada por el relato masculino canónico. Es en 2005 cuando Verónica Ruth Frías abandona definitivamente la pintura para entregarse al arte de acción: la artista lleva a cabo la performance *Disfrazando el arte*, en la que se transforma, a través de 16 representaciones, en aquellas artistas (hombres y mujeres) que eran para ella referentes, desde Cindy Sherman a Shirin Neshat, Salvador Dalí, Andy Warhol, Tamara de Lempicka o Frida Kahlo. Este fue, además, el primer proyecto de la artista becado por la Fundación Rafael Botí.

A lo largo de estos años, Frías no sólo ha cuestionado el androcentrismo del arte sino también cómo desde determinados planteamientos artísticos se olvidaban cuestiones tan básicas como los cuidados; así, en la acción *El Método de Marina Abramovic no funciona cuando tienes hijos* la artista se presenta emulando los pasos del método Abramovic mientras su hija aparece en escena e interrumpe cada intento de concentración. La evidente ironía no deja de lado la crítica que subyace en esta pieza y la lectura de clase de esta performance.

Decía la profesora Griselda Pollock que “la tarea inicial de una historia feminista del arte es hacer una crítica a la historia del arte misma”¹ y eso es lo que vemos reflejado en el trabajo de Frías. No sólo cuestiona el sistema social que oprime a las mujeres a través de sus múltiples manifestaciones (el patriarcado) sino que atiende especialmente al androcentrismo de la materia misma del arte, que ha apartado a las mujeres tanto de la historia como del relato y del mercado. En agosto de 1961 se exponía por primera vez (en la Galleria Pescetto de Italia) los 30 gramos que conforman la obra *Mierda de artista* de Piero Manzoni, una obra conceptual que criticaba arte, el culto al artista, el consumismo y el derroche. Revisitando determinadas obras como esta, las feministas en el arte ven también mucho de ego y de autocomplacencia de un artista satisfecho consigo mismo que no es capaz de hacer una crítica más allá de algo evidente, sobre todo en unos convulsos años 60 donde la Segunda Ola feminista tenía tanto que decir. Manzoni sólo podía pensar en su *mierda* pero, *más de cincuenta años después*, Verónica Ruth Frías le responde con la acción *Leche de artista*; en esta performance se extrae leche de los senos con un sacaleches automático, que recogerá en veinte frascos numerados y seriados para poner de relieve, de manera directa pero no por menos poética, el debate sobre ser artista y ser madre, las contradicciones que eso supone y la carrera de obstáculos que una tiene que superar para seguir trabajando en el sector artístico.

Los datos, como ya señalaron las Guerrilla Girls, no mienten, muestran la realidad tal cual es. En el caso español, estas cifras nos dicen que, entre

¹ Pollock, Griselda: “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y el marxismo”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero e Inda Sáenz (compiladoras), Universidad Iberoamericana (Ciudad de México), 2001.



← *Women of the World.* (Detalle)

los 22 y los 65 años, *más del 60% de las mujeres artistas abandona su profesión* ². Aquí está también el foco del trabajo de Frías: la dificultad que sigue sufriendo hoy cualquier mujer artista que, si bien representa en la universidad el 70% de quienes estudian Bellas Artes, luego son minoría a medida que la brecha de género se acrecienta.

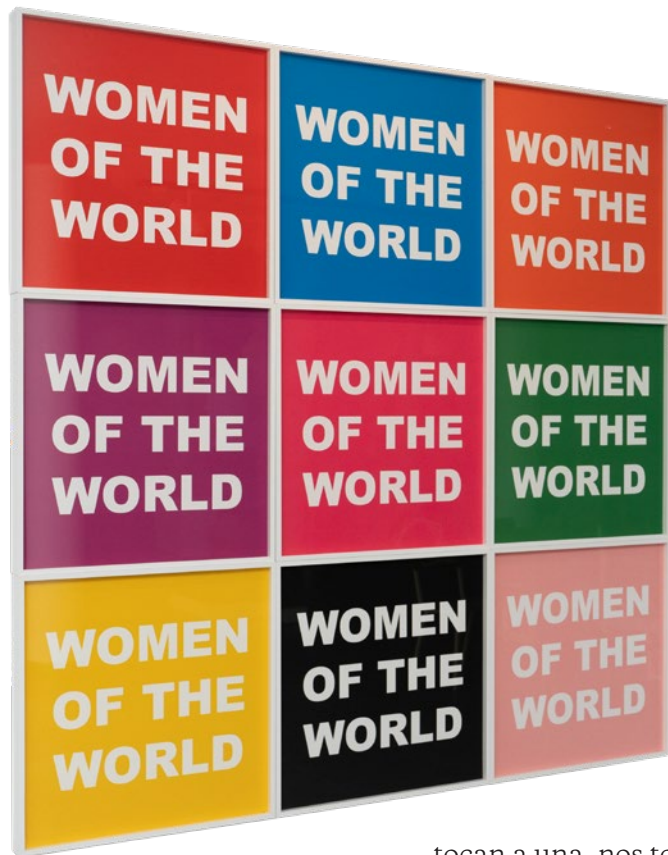
2

Estudio "Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global" por Marta Pérez-Ibáñez e Isidro López-Aparicio, Universidad de Granada.

Sin embargo, el trabajo de Frías no es solamente una denuncia, utiliza con inteligencia la ironía, pero también el empoderamiento como armas para transmitir un mensaje feminista. En la serie *Women of the world* (que podemos ver en esta exposición) la artista recurre a eso, a mujeres del mundo para

retratarlas y representarlas en toda su diversidad, en una paleta de colores llamativa y variada que nos muestra las múltiples formas de ser mujer hoy en el mundo. Mujeres jóvenes, mayores, niñas... pintadas de blanco, rosa, amarillo, azul, morado...

Si en 1848 Karl Marx y Friedrich Engels llamaban a los proletarios del mundo a unirse al fin de su opresión, estas mujeres de Frías son también ciudadanas del mundo, trabajadoras globales, llamadas aquí a hacerse visibles, a hacerse presentes, por ellas y por todas. El color, la unión, la sororidad y la llamada a la acción es una de las características de esa cuarta ola



actual del feminismo que es internacional, que denuncia la violencia que sufren las mujeres en cualquier parte del mundo y entiende que, si nos

tocan a una, nos tocan a todas. En esta pieza en la exposición todas estamos incluidas, todas somos interpeladas, las mujeres del mundo de Frías no tienen fronteras ni clases.

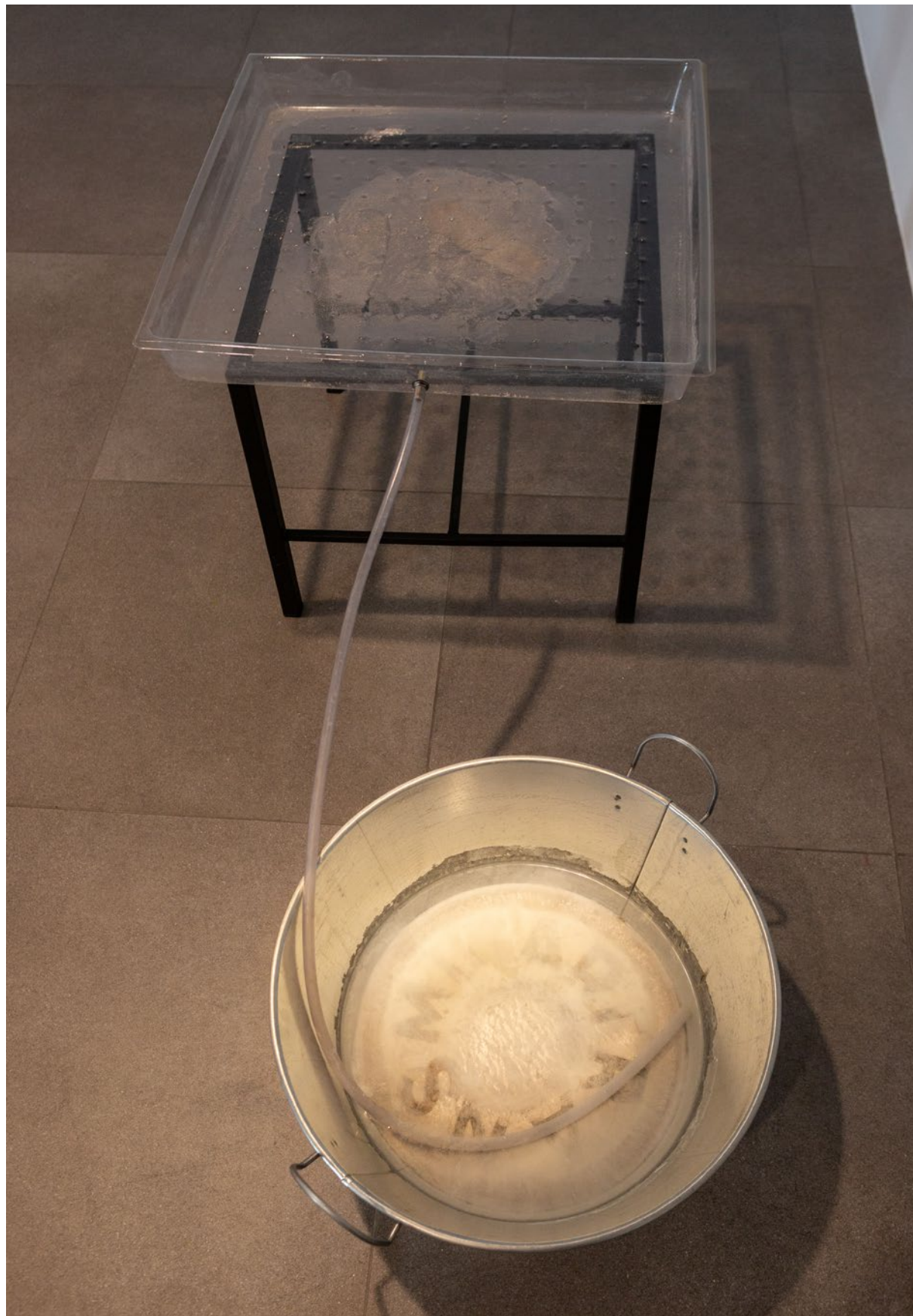
El corpus de trabajo de Verónica Ruth Frías es eminentemente feminista, con todo lo que esto conlleva: ha demostrado ser una persona comprometida con las buenas prácticas, con la transparencia, con el trato justo y con una profesionalización de nuestro sector que, a menudo exigimos pero que pocas veces encuentra quien lo defienda sin miramientos. Este es el caso de Frías, comprometida como feminista no sólo en que las mujeres dejen de ser tratadas como lo que no son, una minoría, y defendiendo las buenas prácticas en todo el sector de las artes.

← *Women of the World.* (Detalle)

En esta exposición, “Todas las Ítacas”, la Fundación Botí celebra su 25 aniversario con veinticuatro jóvenes artistas a los que apoyó con sus becas en algún momento de su carrera. En el caso de Verónica Ruth Frías este apoyo fue tan decisivo como lo fue a aquella primera performance que le llevaría a abandonar la pintura y lanzarse al arte de acción. Una carrera de más de quince años en los que, como he intentado trazar brevemente aquí, su carrera no ha dejado de crecer, de profundizar y de mostrar, a través de la performance, que efectivamente el arte es una herramienta cargada de futuro. Frías representa lo que es una artista total, en todas las facetas de su vida, y lo hace con sus obras, son su ejemplo y con su compromiso; como aquellas sufragistas de principios del siglo XX, en la trayectoria de Frías vemos, sobre todo, hechos, no sólo palabras. **B**



Women of the World →
(Detalle)



Azahara Gagaliot / Patricia Azahara

Mariana Duffill

Nombre

Nombre

Apellido

Apellido

Mi nombre

Apellido

Apellido

Mi nombre

A Apellido

Yo

Artista.

Como una niña

que se descubre en su trazo caligráfico
al escribir por primera vez su nombre.

El juego de descubrir el mundo

a través del juego,

el juego de crear le da aliento, alimento
y a la vez sed.

Una sed insaciable que tan pronto calma como ansia.

Mejor sorbo a sorbo.

← **Azahara Gagaliot**
Transmutar

Instalación. Grabado
sobre metal, papel
impreso, bloque de hielo,
proyección, bandeja de
deshielo y palangana de
metal.

CUBO

Una piel translúcida,
suave, viva.
En ella,
el mundo dentro
el mundo fuera.

Una piel contenedor
un trazo que suaviza las aristas
de la vida,
una vida llena de luz.

A veces leve
a veces intensa
a veces ausente
una piel que invita a salir y a entrar
mientras ella danza.

CAMA

Una luz que atraviesa los retales del alma
rindiéndose
ante una cama de algodones,
donde las palabras ensueñan.

Quería descansar, poner los pies en alto
mecerse con ellas
perderse entre las veladuras que nieblan los ojos
como las capas de una cebolla.

Como una cebolla
desprendiéndose de la piel
que ya no le sirve,
capa a capa
llegó al corazón.
Desnuda.
Ligera.

↓ *Transmutar*



LA FISURA

De nuevo
empezar a caminar,
un delicado equilibrio
una danza tensa
entre lo salvaje
y lo sumiso
entre lo crudo
y lo amable
entre el placer
y el deber
entre el vuelo
y la raíz.

Sacudió la superficie de la tierra
movimientos
hacia dentro de una fisura,
entre luces y sombras
sobre el suelo por dónde camina,
encontró lo cotidiano
una belleza diferente
un nuevo lenguaje
un idioma
que le permite convertir
lo normal
en extraordinario
lo mundano
en sublime
cada momento
en una promesa.

LA FISURA

De nuevo
 empezar a caminar,
 un delicado equilibrio
 una danza tensa
 entre lo salvaje
 y lo sumiso
 entre lo crudo
 y lo amable
 entre el placer
 y el deber
 entre el vuelo
 y la raíz.

Sacudió la superficie de la tierra
 movimientos
 hacia dentro de una fisura,
 entre luces y sombras
 sobre el suelo por dónde camina,
 encontró lo cotidiano
 una belleza diferente
 un nuevo lenguaje
 un idioma
 que le permite convertir
 lo normal
 en extraordinario
 lo mundano
 en sublime
 cada momento
 en una promesa.

EL HOY EFÍMERO

Hoy
 regresa al cubo
 un cubo
 de hielo
 del río
 de lágrimas
 de sudor
 de líquido amniótico
 de lluvia
 de salpicaduras
 que el frío inmovilizó
 en cristales perfectos
 y hoy
 ahora los rayos del sol
 lo suavizan
 gota a gota
 resbalan
 y danzan
 siempre en movimiento.



Nieves Gallot / Autogeografía 1996-2022

Juan Bolaños

En el Cementerio Protestante de Roma se puede leer el epitafio que el joven poeta John Keats pidió grabar sobre su tumba anónima:

Aquí yace uno cuyo nombre fue escrito en el agua.

En esa inscripción en piedra sobre una de las tumbas paradójicamente más célebres del mundo, encontramos una invocación casi literal a Platón: *a los que escriben tomándose en serio los consideraremos unos cretinos, mientras que a los que, como tú y yo, sepan que el que escribe no hace más que trazar rayas sobre las aguas, a ese le llamaremos filósofo y querremos ser su amigo.*

Nadie no sintió alguna vez que la meta es el olvido. Para esa convicción, que a todos nos toca en algún momento de la vida, Keats encontró consuelo en las palabras de un griego que le hablaba desde la distancia de 2.100 años. Llegado el momento, las mudó en un epitafio que ya cualquiera puede sentir como propio. Si no es un cretino.

Posiblemente haya un número limitado de temas a tratar en el arte y en la vida y la historia del arte y la humanidad sea la historia de esas variaciones.

← Nieves Gallot
Autogeografías
(Detalle)
Dibujo a grafito y lápiz
de color sobre papel y objetos.

Una manera de recorrer la biografía de una artista puede ser a través de sus reincidencias y obsesiones. Todo lo que en el fondo no es más que su particular forma de mirar el mundo y combate en cada obra o en cada intervención.

Nieves Galiot (Córdoba, 1968) recibe en el año 2000 la Beca de Artes Plásticas Rafael Botí y vuelve a la Fundación en 2023 con motivo de “Todas las Ítacas”, la exposición que reúne a 25 artistas becados/as por La Botí en 25 años de historia.

Regresa con el firme propósito de desatar lentamente los nudos del hilo en que ha ido enredándose a lo largo de este tiempo. Levantar la niebla que podría envolver cada uno de sus trabajos cuando se observan individualmente y descubrir las conexiones más o menos inesperadas que atraviesan cualquier vida. En este caso, la suya.

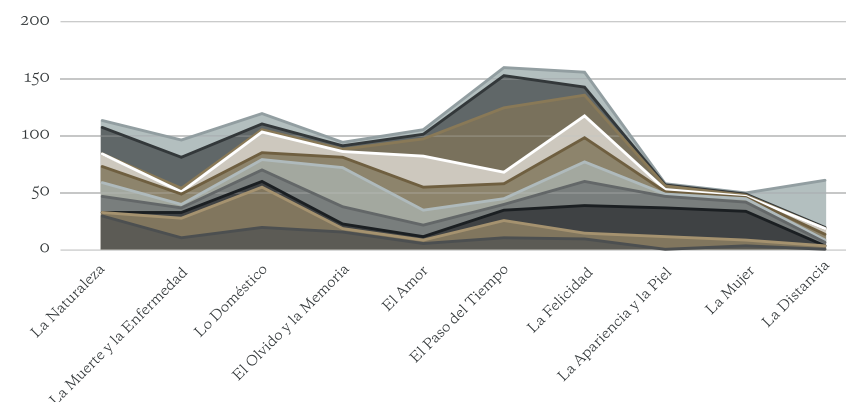
A este perfil de arena y musgo que emerge cuando baja la marea lo llamaremos *autogeografía*.

Esta tarea requiere selectividad e interpretación, por lo que la autogeografía resultante no puede ser más que una de las varias posibles, dependiendo de los acontecimientos en que fijemos la mirada.

En lenguaje matemático podríamos formular el *Teorema de la Persistencia Obsesiva*:

AUTOGEOGRAFÍA

Nieves Galiot, 1996-2022



Donde t es 26 años ganados al olvido (1996-2022)



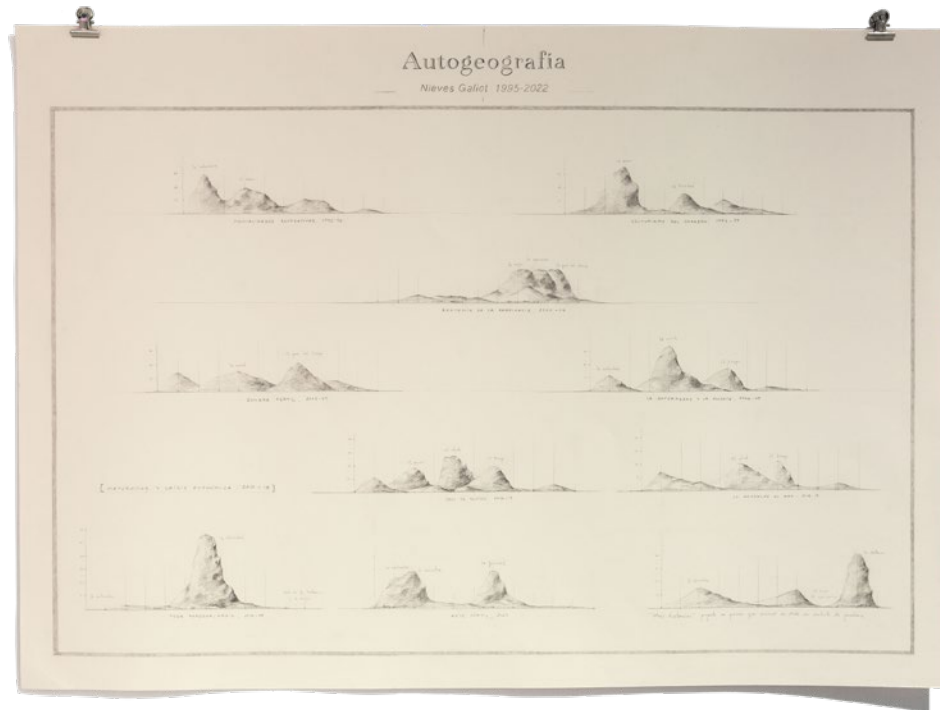
Las 10 obsesiones recurrentes son *la naturaleza, lo doméstico, el amor, la muerte y la enfermedad, el olvido y la memoria, la felicidad, el paso del tiempo, la mujer, la apariencia y la piel, la distancia.*

Los 10 proyectos desarrollados son *Manualidades recreativas, 1996; Culturismo del corazón, 2000; Nuestra sombra fértil, 2003; Anatomías de la apariencia, 2004; La enfermedad, la muerte, 2009; Toda persona. Nadie, 2019; Arte Fértil, 2020; Lo devuelve el mar, 2020; Casi te olvidé, 2021; Bordar la faena, 2022.*

Autogeografía

Nieves Galiot 1995-2022





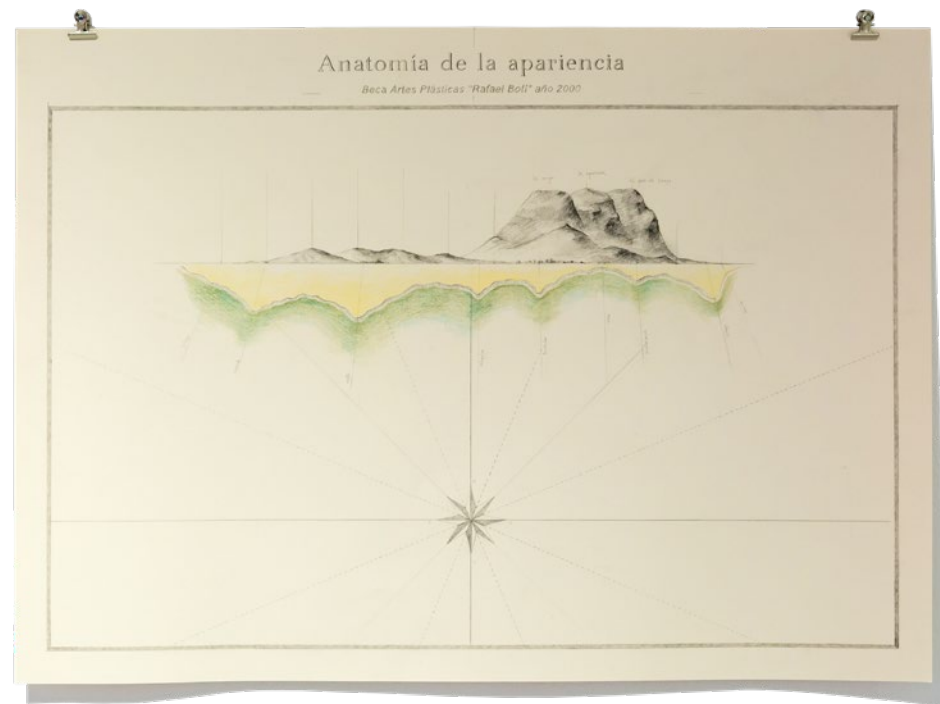
← **Nieves Galíot**

Autogeografías

Dibujo a grafito y lápiz de color sobre papel y objetos.

Para cada proyecto podemos medir la importancia relativa de cada obsesión, obteniendo gráficos de línea y araña que Nieves Galíot ha diseminado en islas, souvenirs, paisajes y mapas de costas.

Para hacerlo más comprensible, este archipiélago propio también se puede condensar



Espacio navegable

Nieves Galíot, 1996-2022

La felicidad

El paso del tiempo

El amor

Veintiséis años después y de regreso a Ítaca, este ha resultado ser el espacio navegable: la búsqueda de la felicidad, la celebración de toda forma de amor (o el lamento de su ausencia).

Y en recuerdo de Keats, la certeza de que nuestro nombre está escrito en el agua.

Nuestros cantos acabarán todos silenciados. No importa. Alguien acaba de poner la bellísima lira en las manos de Demódoco. Continuemos viaje. **B**

Carta Abierta a Andrés G. Leiva

Antonio de Egipto

Rebobinar el hilo de la vida. El primer recuerdo que tengo de Andrés G. Leiva es un recuerdo sin Andrés. Caminaba bajo los árboles de la avenida Gran Capitán cuando me crucé con un amigo, me contó que venía de ver una exposición increíble en la Escuela de Arte Mateo Inurria. Me dijo: «¡Espera, te enseñé el catálogo!», y de camino se cruzaron las manecillas de su reloj de mano. «Ah, no, perdona, voy súper tarde. No puedo pararme. Ve, en serio, te va a encantar...». Y se marchó dando grandes zancadas. La vida ya iba rápida con el inicio del cambio de siglo. En aquellos tiempos yo leía mucho a Paul Auster y creía en las casualidades. Con el tiempo he cambiado de parecer y soy más forofo de las causalidades. Creo que aquel día la causalidad me llevó directo allí. El recuerdo de cruzar la puerta principal de la escuela y seguir al interior de la sala de exposiciones viene ahora a la mente, quizá matizado por todos los recuerdos futuros. Una sensación de ensimismamiento, similar a cuando crucé por primera vez la puerta de su estudio, meses después, me invadió. La obra de Andrés G. Leiva atrapa desde la primera vez, llegues a él a través de sus personajes hechos escayola, a cuatro manos con su inseparable Pilar Mahedero, o tras la lectura de alguna de las páginas de sus álbumes. Porque Andrés lo que hace es cómic (y no novela

← Andrés G. Leiva
Monstruo
Tinta china y lápiz
sobre papel.



gráfica como quieren llamarlo ahora, aunque siga siendo lo mismo), con un dibujo plástico de los que te impiden pasar de página, porque no quieres perder detalle, porque hay más de la historia en cada rostro que en cada palabra.

Hay muchas cosas que Andrés deja ver entre las viñetas de sus tebeos —él siempre los ha llamado así—, son parte de su personalidad, de sus pasiones y aficiones, de su forma de mirar lo que sucede. Diréis que todo creador deja su impronta en su obra... No me refiero a eso. Cuando tienes la suerte de conocer al Andrés de todos los días, te das cuenta de que el Andrés curioso y, a veces, perverso, que arde en deseos de contar historias, está en la mirada de sus personajes, en cada enfoque, en cada perspectiva.

En su obra hay claras influencias cinematográficas. Y, como las buenas películas, los cómics de Leiva se puedan leer olvidando el texto, deleitándose en cada página. Es, precisamente, en la construcción de la página donde, en mi opinión, el artista alcanza sus mejores cotas. Os invito a abrir uno de sus cómics por cualquier página, sabréis ver de lo que hablo. Mi favorito en este aspecto es *Serie B*, donde las viñetas funcionan como fotogramas, alimentando el poder de su narrativa gráfica. Considero, además, que este álbum—no lo he hablado con Andrés, lo hago ahora a ojos de todos vosotros—, supuso un cambio de ciclo en su



trayectoria. Dejó atrás las ceras blandas, sello de identidad donde se maneja como un verdadero maestro y que nos ha regalado personajes tan carismáticos como Electra, Juana de Arco o el doctor Corman.

Las mismas ceras que lo relanzaron en el panorama nacional e internacional del mundo del cómic. Y ese dejar atrás algo tan característico de uno mismo fue un acto de rebeldía valiente y, seguramente, necesario, que sacó su lado más pulp; otorgándole una libertad creativa, en la que la acuarela y la tinta en blanco y negro se han convertido en las protagonistas de sus páginas.

[...]

↑ Vitrina con publicaciones, bocetos y objetos de Andrés G. Leiva



Diferentes vistas de las obras expuestas.

Disculpad que borre el último párrafo escrito. Me estaba desviando de mi propósito, hablando de premios y certámenes, de viajes y álbumes, conmemorativos y propios, de revistas y editoriales que han marcado una época y donde Andrés ha estado muy presente. Mi idea aquí era, solamente, compartir la experiencia de asomarse con los ojos de un niño al imaginario y la obra de Andrés G. Leiva. Su propuesta para “Todas las Ítacas” es dejaros entrar en su estudio y en sus cachivaches, descubrir dibujos, técnicas y páginas. Disfrutad de ello, siempre es un privilegio colarse en la trastienda de un creador con su talento.

Juana de Arco, 2004 →
Ceras sobre papel.
Ediciones Sinsentido.

Pd.: No dije que el amigo del que hablaba al principio del texto se llevó el último catálogo de la exposición. Yo quise el mío. Andrés se encargó de buscarme uno y entregármelo semanas después en un encuentro en la Corredera. Aquel amigo fue el detonante de todo lo que vino después, y de que firme hoy estas líneas. **B**





Felipe Gutiérrez / Volar

Ernesto Artillo

De pequeño, Felipe Gutiérrez (El Carpio, Córdoba, 1980) hacía pasos de Semana Santa, en miniatura, acordes a su tamaño. Con una caja formaba la parihuela y con plastilina, las flores. Luego los exponía en el escaparate de la droguería de su vecina.

Hacer pasos de juguete es algo bastante común en los niños andaluces. En vez de (o además de) jugar con Barbies, PowerRangers, Caballeros del Zodiaco o los muñecos que haya ahora, juegan con una figurilla de la Virgen de la Macarena, del Cautivo, del Cachorro y como pueden les construyen un paso, incluso una procesión completa con el estandarte, los penitentes y toda la marimorena. A los ojos de esos niños, jugar con un tipo de muñeco más normativo o estos otros debe ser parecido. En ambos casos se trata de personajes extraordinarios con una estética excesiva y súper actitudes (o poderes) que aplican tanto a lo más cotidiano como a lo más milagroso. Ambos se convierten en referentes capaces de hacerles creer que hay otra forma posible de actuar, que pueden aspirar a ser más heroicos, excepcionales.

← Felipe Gutiérrez Díaz

Desprendimiento

Terracota esmaltada
hecha a mano.

La diferencia está en que esos niños andaluces que juegan con Cristos, además los ven por todas partes. En la iglesia de su pueblo, en las paredes de su casa, colgados en el cuello de la gente y dentro de las carteras en forma de estampita, entre los *souvenirs* del bazar chino, en la propia calle. De modo que toda esa ensoñación que generan jugando en el ámbito doméstico, les resulta más real si es con la Virgen de las Angustias o el Cristo de la Buena Muerte que con Hércules o una Bratz.

Esos niños crecen a la vez que sus santos muñecos y algunos, como Felipe, no dejan de jugar con ellos. Vistiéndolos, adornando sus altares, diseñándoles un estandarte, un broche, una cruz de mayo hasta acabar inmersos en su versión oficial, una de las performances más improbables que cualquier artista podría proponer, la Semana Santa. Esa expresión creativa y multidisciplinar capaz de cortar el centro de una ciudad y pasear durante una semana Cristos tan semidesnudos como semimuertos sobre pasos de oro y plata y Vírgenes engalanadas al más puro estilo Drag, integrando además a los militares, bandas de música, mantillas y un montón de nazarenos que pagan por participar. Así contado, una propuesta preciosamente demencial.

Según su origen, su herencia familiar, su sensibilidad cada devoto elige una Hermandad. Cada Hermandad tiene a su vez unas particularidades estéticas, ritualísticas, sociales, jerárquicas, empresariales, conceptuales y unas imágenes titulares que la representan, diferenciándolas notablemente de las demás y potenciando esa sensación de pertenencia

que deriva en fervor y en fidelidad. Por lo tanto podríamos decir que en Andalucía, aunque parezca una contrariedad, el cristianismo es en realidad la religión que más celebra el politeísmo. Más que a un solo Dios, cada uno cree en su Virgen y su Cristo, esos iconos que ha idolatrado desde niño.

En el caso de Felipe, tal es su devoción que pertenece a varias Hermandades. Desde que nació lo apuntaron a la cofradía del Prendimiento, luego perteneció a la Virgen de la Cabeza, también es hermano de la Hermandad del Ecce Homo, patrón de El Carpio, de La Borriquita, de El Nazareno que sale en la madrugá y luego en Sevilla, del Gran Poder. Además, es tan devoto de la Virgen del Carmen y las ánimas del purgatorio que con otros amigos del pueblo propiciaron celebrar una novena en su honor y también, sacarla en procesión. A su hija le puso Esperanza por la Macarena y a su hijo Curro por San Francisco de Asís.

Aunque esto pueda parecer excesivo, lo cierto es que todos creemos en iconos más surrealistas –y seguramente menos prácticos– a los que también adoramos ciegamente, en los que invertimos nuestro tiempo y nuestro dinero y que integramos en nuestras costumbres hasta darles carta blanca para determinar nuestra identidad y legitimar nuestros comportamientos. Hablo de las marcas. Nike, Apple, Ikea, Loewe, Mercadona como las cofradías, tienen sus propios followers a los que infieren creencia y fanatismo colmando una necesidad de pertenencia y de determinación social.

No es de extrañar que Felipe, precoz conocedor de las lógicas de la idolatría, al comenzar con

su producción artística deparase en esta misma cuestión referente a las marcas. En ocasiones entendemos mejor ciertas cosas observando otras semejantes con las que podemos tomar distancia.

Desprendimiento →
(Detalle)

En esta línea desarrolla proyectos como *Idolatría s. XXI* en 2005, que incluye la intervención de un retablo barroco en el que sustituye las imágenes por campañas publicitarias. También en 2005, *Mensajes efímeros*, con el que estuvo fotografiando durante un mes un muro de la Plaza de la Encarnación de Sevilla, apreciando cómo se superponían y convivían imágenes de un cartel de Semana Santa con otro de una escuela de yoga, un concierto o una marca de moda. Jesús, Buda, David Bisbal y Louis Vuitton en un mismo retablo urbano. En 2008 presenta *Flooding*, una serie de fotografías de recortes de noticias, anuncios e imágenes de revistas y periódicos que presentó en la Fundación Botí, inaugurando una relación que ahora actualiza con el proyecto que aquí nos ocupa.

Entre los textos de algunos de estos proyectos se encuentran las siguientes ideas:

“Los espacios de ventas se han transformado en lugares de atracción, en “ambientes” emocionales y estéticos”.

“Creo interesante provocar la mirada al corazón mismo de las culturas comerciales desacralizadas fruto de la globalización y del individualismo liberal contemporáneo en el que estamos inmersos.”

En paralelo a su producción artística y su involucración cofrade, en 2010 desarrolla un proyecto empresarial, un estudio de decoración que bautizó con el nombre dual *Cielo y Tierra*. Entre los productos que allí comercializa está Petrus,



una colección de piezas de barro (jarras, jarrones, fuentes) con la que desde 2020 canaliza su pasión por la artesanía desde una mirada contemporánea. El nombre de la marca, Petrus es un homenaje en latín al de su padre, Pedro, quien murió unos meses antes de fundarla y quien siempre le animó a experimentar con la creatividad. “¡Vuela, vuela!” solía decirle. Además, no solo relaciona el barro con el corral de la Posá, la casa en la que creció, si no con la humildad de la propia materia, característica que también le recuerda a su progenitor.

“Petrus contribuye con la artesanía local y el consumo sostenible. Son piezas pensadas para personas con una sensibilidad especial por la cultura, el arte y la estética.”

Siempre crítico con el consumismo y sus promesas de felicidad, apunta hacia las devociones, la ambición y los sacrificios que el comercio genera en cada cual para conseguir sentirse especial, a riesgo de lo superficial. Sin embargo, si releemos todas sus anteriores citas sobre el consumo ¿Podríamos aplicarlas indistintamente a las celebraciones folclóricas del catolicismo? El origen de la Semana Santa como la celebramos hoy en día se remonta al siglo XVI y tenía una intención pedagógica. Fermín Labarga, agregado del Instituto de Estudios Riojanos y doctor en Teología, explica que las procesiones parten del teatro religioso. En sus propias palabras “En la Edad Media se realizaban en las iglesias y en los pórticos los autos de la Pasión, que eran escenificaciones que formaban parte de los oficios litúrgicos”. En un momento en que la mayoría de las personas no sabían leer ni entendían las misas en latín, la Semana Santa ilustraba la Pasión como una especie de comic

viviente que además les invitaba a imitar a Cristo. Esas escenificaciones fueron sustituyendo a los actores por imágenes, de manera que las escenas de la Pasión dejaron de ser vivientes, para convertirse en iconografía, imágenes de madera y tela. Y de ahí a su máxima desarrollo barroco y los pasos de oro y plata, bordados, coronas, puñales y de más enseres.

Más allá de su incalculable valor patrimonial, tradicional, turístico, incluso empresarial Me pregunto cuán importante sigue siendo esa opulenta escenificación religiosa para, como era su intención original, acercarnos a Cristo e imitarlo. Si su objetivo principal ya no fuera ese, quizá conviene revisarlo. Durante la última Semana Santa, en Málaga, fui a ver la salida de la cofradía de Zamarrilla. Las calles próximas a la puerta de su casa hermandad estaban abarrotadas. Cuando salió Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, miré hacia atrás y vi ese gentío de diferentes edades, sexos, profesiones, fisonomías, creencias todos con su atención en un mismo punto, acompañándose sin conocerse. Pensé entonces que si Dios estaba en algún lugar era ahí, en el público, más que lo alto del trono. La imagen era el motivo para que ocurriese aquel encuentro incondicional. Un motivo muy bonito, pero, como advertía aquel mural de la Plaza de la Encarnación que Felipe fotografió durante un mes, un motivo equiparable a una clase de yoga o un concierto de David Bisbal, donde también se produce el hermanamiento de una manera singular. La comunión se da en la unión de lo heterogéneo, ya sea a través de lo más extraordinario o lo más vulgar.

Asumiendo que estamos hablando sobre el catolicismo dadas las creencias religiosas de Felipe, me gustaría acudir a su principal fuente. El Papa Francisco, en la Audiencia General del dos de enero de 2019, hizo alusión a algunas de las últimas ideas que he planteado a través de un análisis del Evangelio, en concreto del origen del Padre Nuestro en el pasaje de San Mateo sobre el discurso de la montaña. Explicó que Jesús se dirigió al círculo de sus discípulos más íntimos y también a una gran multitud de caras anónimas. Y señaló: “Es este conjunto heterogéneo el que recibe por primera vez la entrega del Padre Nuestro.”

A través de otras citas de esta misma Audiencia nos propone, como hablábamos en otro apartado, revisar lo establecido para devolverlo a su sentido original:

“El Evangelio no se queda quieto, en silencio. Nos empuja. Es revolucionario.”

“Desde este portal de entrada que revierte los valores de la historia, surge la novedad del Evangelio. La ley no debe ser abolida, si no que necesita una nueva interpretación, lo que lo lleva a su significado original.”

El Papa describe a Dios como un padre que, como el de Felipe, nos invita a renovarnos siendo creativos. Por último, me gustaría subrayar otra cita:

“El cristiano es simplemente el hombre que se detiene ante la nueva zarza ardiente.”

En la nueva pieza que Felipe presenta a la Fundación Botí, el artista vuelve a detenerse ante la zarza de la sociedad. Esta vez para volver a dialogar con su padre haciéndole un altar que es, a su vez, un autorretrato de su devenir artístico, estético y espiritual. De nuevo, un collage, que yo procurando seguir su estilo he introducido con ideas dispares que se unen al final.

La obra se trata de una pirámide compuesta por sus vasijas de barro Petrus. En la base, doradas y con logotipos de marcas, ascienden deshaciéndose de esos logos de su esmaltado, de su diseño, de su estatus planta por planta hasta llegar a la cima, donde solo queda un trozo de barro, sin más.

Desprendernos de lo accesorio para que aparezca la humildad, entender el arte como un juego, comulgar lo divino y lo superficial, apostar por lo heterogéneo, cuestionar lo que sabemos evitando la dualidad, ver a Dios en lo más próximo parece una buena forma de volar. **B**

Juanclemente / Urgencia del ingenio

Carlos Pardo



La obra de Juan Clemente es una rara mezcla de cualidades y de disimulo de esas cualidades. Iba a decir *humildad*, pero no creo que una palabra tan gastada por el abuso de la medida del tipo de humor afectuoso que desprende cada uno de sus *artefactos*: es la suya, antes bien, una confianza en los recursos propios (el ingenio, por ejemplo) y una profunda incomodidad a pasarse de listo o sobreactuar. En cierto sentido, las suyas serían las características de oro para un diseñador gráfico, incluida la capacidad de borrarse en la obra, por más que en el mundo del diseño creativo haya todo tipo de personalidades más o menos rimbombantes. Y la profesión alimenticia de Clemente es ésta, diseñador, pero limitar sus propuestas a este ámbito las empobrecería.

← Juanclemente

Hell is empty

(El infierno está vacío)

Impresión digital sobre papel.

En parte, a Clemente le debemos algunas de las “marcas visuales” más icónicas de la cultura cordobesa: Cosmopoética, Boronía, Eureka y numerosos proyectos de la Diputación o el Ayuntamiento... Es difícil pensar en el imaginario estético de esta ciudad en los últimos veintipico años sin tener en cuenta sus intervenciones. Y Córdoba le debe una gran parte de su leyenda de ciudad moderna, creativa e irónica, en ciertos ambientes culturales (o contra-culturales). Una ciudad que trata su patrimonio con el desparpajo y el humor radical con que se miran ciudades cosmopolitas. Maticemos: no es que el imaginario de Clemente se limite a una estética internacional, a una cierta anglosajonización irónica. No, su propia imagen del patrimonio español-andaluz-cordobés es tratada con una ironía que va más allá del pop (o más acá, a su raíz: lo popular). Por fin, no es la mirada del turista, que a veces aplicamos sobre nuestra patrias chicas, con complejos. La de Clemente es, antes bien, la perspectiva que esquiva el propio cliché, que parodia la “cordobeidad” a la vez que ama lo parodiado.

Pienso en cierta burla del folclore, como en su *Lola de calor*. O en el mítico personaje chino (o japonés) rockabilly que en la Córdoba del desarrollismo recorría, con su tupé y su gran juego, los billares. Clemente convirtió una fotografía en blanco y negro (encontrada en El Reto) de este misterioso cordobés oriental (probable vecino de Ciudad Jardín) en uno de sus primeros carteles: el chino de los billares sobre un saturado fondo de imaginario pop. Y quizá Clemente es el diseñador (el artista) que de manera más evidente y temprana ha mirado a Córdoba como a una ciudad populosa sin



↑ *Hell is empty (El infierno está vacío)*
Tríptico.

complejo de provincia; o, mejor dicho, como a un barrio pintoresco, a ratos glorioso y a ratos cabezón, de una gran metrópoli. Esa es, qué duda cabe, la clave y la poética de su cosmopolitismo.

Como he sugerido, el ingenio de Clemente es la cualidad de su trabajo que antes nos llama la atención, cuando no da directamente envidia a quienes tenemos anhelos creativos. Un ingenio entendido como la capacidad de alcanzar una visión holística: una intuición del todo. En este sentido, es difícil pensar en una artista que con mayor rapidez sea capaz de sintetizar el potencial y las contradicciones de una imagen. Voy a intentar explicarlo mejor: digamos, que cada cartel, *flyer*, frase o lema que sale de la cabeza de Clemente, o cada una de sus soluciones estéticas a proyectos colaborativos, nace siendo consciente de los

← En la doble página anterior:

Hell is empty

(El infierno está vacío)

Tríptico. Impresión digital sobre papel posteriormente encolado e intervenido por el público.

callejones sin salida a los que nos llevaría su propio discurso. Casi pareciera que tiene el don de trabajar desde las consecuencias, antes que de las buenas o malas intenciones. Aunque quizá su forma de trabajo es más compleja. Es, en cierto sentido, un artista que trabaja mirándose en el espejo de una ironía feliz y potenciadora, que no censura. Y si hay diseñadores que fundamentan cada elección en una meditada disquisición teórica, en Clemente todo parece surgir de ese rayo irónico que sintetiza.

Un ingenio, por tanto, que es más que un talento para el chiste, que posee la rarísima capacidad de condensar en un detalle una compleja visión del mundo. Además, y este no es un detalle menor, Clemente tiene la buena y rara costumbre de no explicar sus bromas. Antes bien, mantiene una confianza en el sobreentendido: su arte presupone que sus espectadores (también sus clientes) no somos del todo tontos ni necesitamos que nos lleven de la mano por el camino de la interpretación correcta. Un ejemplo notable de esto son las viñetas para Cordópolis firmadas por Jaroriro, es decir, creadas junto a su socio (y compañero en ingenio) Pedro Peinado. Humor y política se condensan en breves frases como: “Yo compagino mi bajísima catadura moral con una extraordinaria capacidad para ofenderme por según qué cosas”, dice un hombre, tranquilo, mientras fuma un cigarro.

Pienso en la urgencia con la que trabaja Juan Clemente. Uno estaría tentado de pensar que rinde mejor bajo presión, con unos plazos fijos y abusivos, pero quien ha trabajado con él sabe que este método es tan solo una ilusión, y una condena

compartida con otros profesionales de la cultura. Clemente trabaja por inmersión en el concepto. Una vez que ha conseguido crearse su proyecto, todo encaja y se ramifica como una consecuencia natural. Y es en esta inmersión, o en tratar los proyectos “desde dentro”, como si fueran una experiencia personal, y no como desarrollo de un concepto abstracto, donde Clemente se mueve a sus anchas.

Además, algo de esta urgencia se traslada a la propia poética de sus obras. El gusto por un imaginario de lo percedero, el cartel sobrepuesto, el ritmo urbano. Su obra posee una visión acelerada y efímera de los estratos de la historia: una poética del palimpsesto, de la imagen semiborrada en la que conviven humorísticamente tradición y modernidad, el día de ayer y el de mañana, el calendario entendido como una serie de reclamos y plazos vencidos. Es también un rasgo de carácter convertido en estilo: borrarse en esta superposición, disimular (de nuevo) su autoría.

Pensemos en la exposición “Todas las Ítacas”. Las cualidades de sus trabajos alimenticios se dan (se sueltan) en un tríptico que toma como título una cita de Shakespeare: *El infierno está vacío y todos los demonios están aquí*. Tres carteles con las caras de Putin, Biden y Xi Jinping; los tres con cuernos de demonio. Lo político se ridiculiza a través del pop, pero de un pop que ya viene dado por “el modelo”, por ese peculiar combo entre el poder y el ridículo implícito en estos protagonistas terribles; y, en cierto sentido, en tantas formas de “liderazgo”. Son los malos conscientes de su poder de seducción “a lo Disney”, metamorfoseados en súper villanos.



Y es un terror devenido caricatura: la historia que se repite, primero como tragedia y después como farsa, habría dicho Karl Marx. Pero ese humor los vuelve, sin duda, más terribles: payasos destructivos. Así, podríamos decir que Clemente lleva la farsa propia de estos rostros un poco más allá: un humor superior supera a este humor trágico. Vuelve a darse el efecto de palimpsesto, de imágenes sobreescritas, pero en este caso llevado a los confines de un arte participativo: es el propio espectador quien debe reescribir la obra: un cartel, un cartel callejero, una ruina de la modernidad. Es, por lo tanto, la mano del espectador la que tacha al tirano. Y es el tirano un artículo en promoción, un cartel callejero, con obsolescencia programada. Alguien primero temido y burlado desde el miedo. Finalmente borrado por el humor y el transcurrir del calendario, por un futuro más feliz. **B**

↑ *Hell is empty (El infierno está vacío)*



José Jurado / De vivir en lugares de paso

Juan Ramón Barbancho

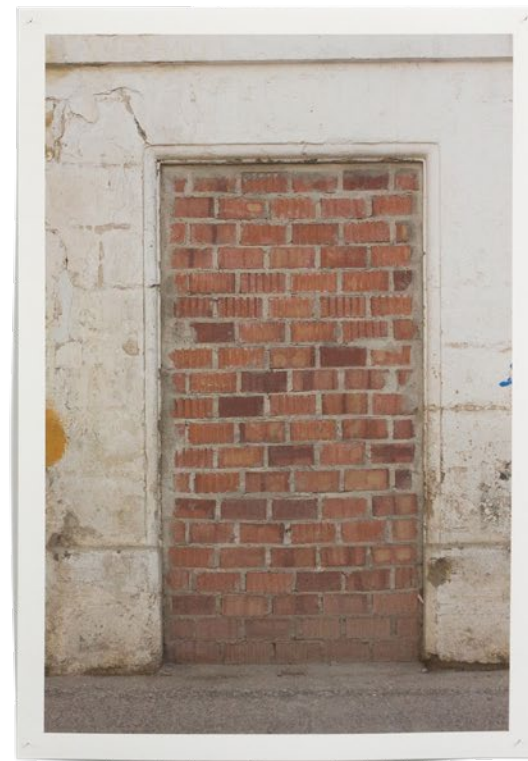
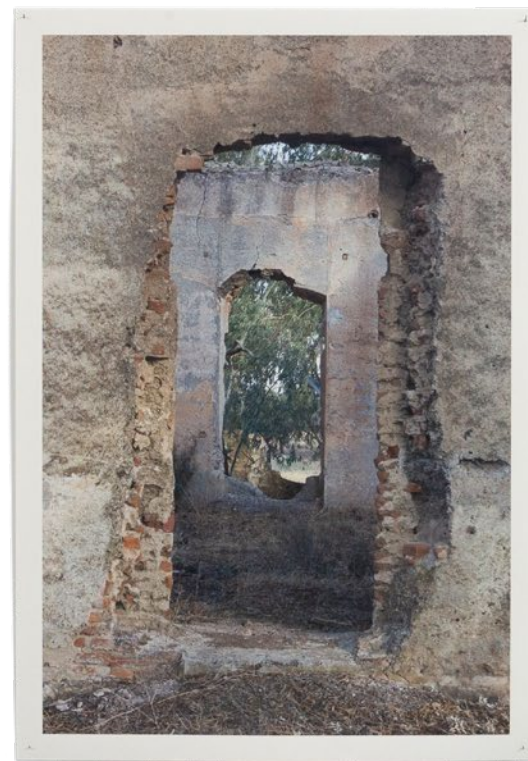
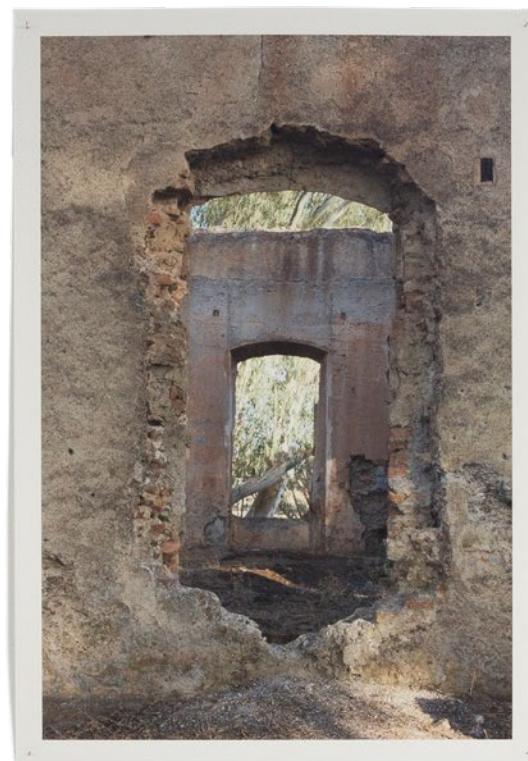
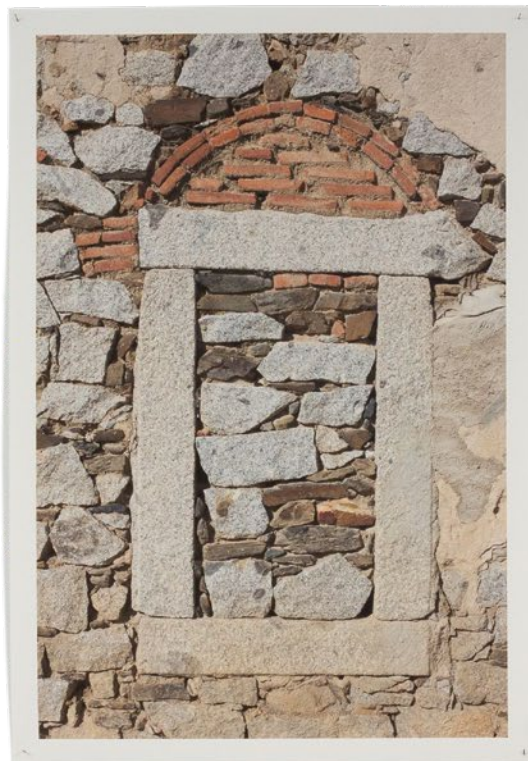
Sociólogos, arquitectos y urbanistas han teorizado sobre la casa como “centro del mundo” y único espacio que garantiza el habitar. Tal vez no sea el centro del mundo, desde luego no así dicho de forma tan rotunda, pero sí lo es de “nuestro” mundo, nuestro pequeño planeta íntimo y personal hecho de nuestros recuerdos y da igual si son recuerdos “recordados” o contados: los primeros aquellos de los que tenemos memoria y los segundos son cosas que nos han contado tantas veces que los hemos asumido como propios, que tanto da una cosa como la otra.

Puede que casa, hogar y vivienda parezca que son algo parecido o como que lo segundo y lo tercero estén dentro de lo primero. En realidad no lo es, mientras que por la casa entendemos el edificio, algo material, los otros conceptos atienden exclusivamente a algo conceptual e incluso psicológico, sobre todo el hogar porque una vivienda no siempre es hogar. Este, según Illich, “es el resultado de una interacción del espacio con el hombre, que lo impregna con su ser y con su vida, es decir, con su habitar; entendido éste como aquello conexo con la vida y no solamente con el mero residir”.

← José Jurado Gómez
Casa tomada
Fotografía color.

También habría que tener en cuenta el entorno, el lugar en el que has nacido, al que sientes que perteneces de una forma física y simbólica. José Jurado y yo somos del mismo lugar, pertenecemos a la misma cultura, nuestro paisaje –tanto físico como conceptual– es el mismo. Él es de Villanueva y yo de Hinojosa, son pocos los kilómetros que nos separan, vinculados hasta con su propio nombre al mismo Duque que los gobernaba. José estudió el bachiller en Hinojosa, porque aquí estaba el bachillerato artístico y no en Pozoblanco que lo tenía más cerca.

Aunque hemos nacido con bastantes años de diferencia el lugar es el mismo, lo era entonces, lo es ahora, lo ha sido y lo será siempre. Realmente no sé bien cómo explicarlo pero es así, ser de Los Pedroches imprime un carácter especial. La tierra, el perfil del tiempo, su forma de transcurrir, la planicie de la meseta, el horizonte que no se acaba... hay algo, tenemos algo que nos hace especialmente duros, resistentes que no resilientes. A las cosas propias del transcurrir del tiempo, a esas dificultades (grandes o pequeñas) de cada día, al avanzar en la vida tenemos una forma peculiar y propia de llamarle: las fatigas. Vivir es pasar fatigas... y no hay otra forma de hacerlo, también ahí se manifiesta el tesón de los habitantes de la zona.



← En la doble página anterior:
Casa tomada

Como decía José y yo somos de edad muy diferente, aún así el Valle de cuando yo nací, en la primera mitad de los sesenta, no era muy diferente del que él conoció, aquí no cambia nunca nada. En cualquier caso a pesar de esa diferencia de años hemos compartido y compartimos vivencias muy parecidas.

No habíamos coincidido nunca y es curioso que habiendo estado tan cerca y trabajando en las mismas cosas nos conociéremos viviendo él en Berlín y yo en Quito. Pero en nosotros hay algo común: la casa-hogar y los recuerdos, la memoria de la casa. Eso que aún estando lejos te marca con un sentido de pertenencia y te da la seguridad de que eres de un lugar, eres un lugar. Las calles por las que paseamos en nuestra infancia, las casas abandonadas, las puertas permanentemente cerradas, las ventanas tapiadas. Las casas que se quedaron paralizadas en el tiempo, a medio construir o a medio derribar están igual en su pueblo que en el mío. Esas ventanas cegadas que acaso son más elocuentes que las abiertas.

Estoy escribiendo esto en mi casa de Hinojosa, a donde siempre vuelvo y de donde en realidad no sé si me he ido alguna vez. Mi casa, mi hogar, mi infancia, mi memoria tiene huellas, huellas indelebles asociadas a nuestra existencia, vivencias de quienes las han habitado que afectan a otras vidas posteriores, a las nuestras. El hogar es la importancia y la necesidad de pertenecer a algún sitio –emocional– que dé una seguridad.

La casa es una expresión de la existencia del hombre. Estar, habitar o residir en ella significa construirla, vivirla, morarla, leerla, sentirla y pensarla; esto implica asociarla con los acontecimientos en el tiempo, es decir, con lo cotidiano, con la permanencia en las rutinas y en los hábitos (p. 35). La casa es también un espacio que permite lo familiar y lo privado, lo individual y lo íntimo, ámbitos que, con el tiempo, hacen que la casa se convierta en un lugar con alto contenido simbólico, condensador de sentidos. La casa, por lo tanto, es uno de los espacios donde se puede tener plena conciencia del ser (Bachelard, 1997).

Tal vez deberíamos plantearnos hasta qué punto el hogar puede ser una ficción construida en el tiempo, mirando hacia atrás, como una necesidad de pertenencia, una sanación del desarraigo. Hasta qué punto idealizamos esos recuerdos. ¿Por qué sientes esta casa como tuya? ¿Cuando llegas sabes que es donde debes estar? Allí está todo lo que has acumulado durante tu vida y otras vidas ¿Cómo te deshaces de todo aquello que significa algo para ti? ¿Qué eres sin tu memoria?

Mi casa es mi hogar. Esté donde esté aquí está mi lugar, aquí pertenezco. La vida de José, como la mía, es transitar por lugares de paso. Hemos sobrevivido porque nuestras raíces están aquí y eso nos ha dado la fuerza para ser. Siempre hemos sabido que había un lugar al que pertenecíamos, al que podíamos volver y que no era simplemente una estructura de ladrillos, tejas, tabiques y puertas, no es eso lo que nos sostiene sino un lugar lleno de afectos, de recuerdos de afectos.



← *Casa tomada*

Fotografía color.

Este lugar al que pertenecemos nos marca de una forma muy particular. Nos hace duros de carácter porque las condiciones de vida así lo exigen. Aunque medien años de diferencia entre él y yo el lugar es el mismo, las circunstancias son iguales, el paisaje es idéntico. Más que avanzar la vida se estira... pero nunca se rompe.

Cuando paseo por estas calles veo caras, las mismas que veía hace cincuenta años, ojos que miran como ventanas tapiadas, pero detrás de las que aun hay vida, la de los recuerdos. **B**

Bibliografía

Bachelard, G. (1997). *La poética del espacio*. Capítulo sexto: los rincones: México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bollnow (1993) *El hombre y su casa*. Revista Camacol, 16 (56)

García, J. L. (1976). *La antropología del territorio*. Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancur.

Illich, I. (1988). *Reivindicaciones de la casa. Alternativas II*. Traducido por Joaquín Mortiz. Santafé de Bogotá: Editorial Planeta.



Juan López López / Tríptico

Pablo García Casado

I

Todo esto lo sabemos ahora. Que no éramos el centro del universo, que solo éramos un eslabón de la cadena.

En otro tiempo, al final de la fiesta, alguien apagaba las luces, el DJ recogía la música y entraban las limpiadoras. Salíamos, el sol estallaba en las Ray-Ban, la boca seca buscando un bar abierto, el que sea, algo que esté abierto, bar La Paloma, desayunos. Empleados de banca, jubilados, una mujer de uniforme pidiendo un café con leche después de dejar a su hijo en la parada. No era para nosotros esa vida. Bodas, bautizos, comuniones, nos reíamos en voz alta de todo aquello, no éramos así, los demás bebían en silencio su café. Nosotros no. Éramos la fiesta perpetua, domingos de funky, cerveza y tapa de ensaladilla. Y tiempos muertos. Ahora ya no hay tiempos muertos, hay

← **Juan López López**
Meditaciones:
"Nunca es ahora". (Detalle)
Vídeo digital y sonido.

II

una máquina enorme que crece y crece, desde antes incluso del primer llanto. Desde el día en que dijeron paseos largos, presión arterial, demasiado azúcar en la sangre. Pasar por el aro, nos decían, y nosotros respondíamos, de acuerdo, sí, pero a nuestro modo, con ropa ancha y soles dibujados en el techo, un móvil de Calder sobre la cuna, vinilos de James Brown, no televisión ni campos magnéticos, pero después la misma mierda. El mismo olor a mierda que tú mismo, cuando tus padres se arrastraban día y noche por un salario, por un futuro mejor. Agacharon el lomo, cerraron la boca, prestaron la obediencia debida, y todo por ti. Les odiaste por ello, tenías, ¿cuántos?, ¿17?, ¿19?, ¿21?, entonces no entendías, por qué la sumisión, por qué el yugo, hay una vida mejor, papá, no esta vida de pocha y Telecinco, hay otra vida, mamá, no todo es pañito de croché y tiendas de ultramarinos. Hay otras vidas. Sí, pero en todas debes echarte a un lado, dejar el foco para esa máquina que crece y crece, a la que debes alimentar, a la que debes obediencia. Y sí, habrá noches de juerga, noches en que volvéis a ser amantes, los más salvajes de la campiña, pero sabes que todo eso es tiempo prestado, porque ella está allí. Durmiendo en la cuna de viaje junto a la cama de tus padres, ha dormido muy bien, ¿ya os vais? ¿no os quedáis, por lo menos a almorzar? Y, quieras o no, repites la ceremonia, y agachas el lomo ante tu jefe, le ríes las gracias, sí, jefe, ja, ja, lo que usted diga. Y vuelves a casa, te acuestas en tu lado de la cama, miras a tu hija y dices, sí, tiene sentido. No el que esperabas, no la respuesta que andabas buscando en bares de copas, en otros cuerpos, en aquella película

de Rohmer o en las flores de Warhol. El sentido es éste, es aquí y es ahora. Es este ser que ahora duerme junto a vosotros, en ese lugar que fuera un día el cuarto de los juegos, antifaz y látigo, botas altas, lubricante con sabor a fresa, ahora es colonia Nenuco y pomada. Biberón de agua tibia, libro en la mesilla, Libertad, Jonathan Franzen, libro que no has abierto desde hace meses. Ahora duerme. Y sí, tiene sentido, has cerrado el círculo, formas parte de algo, vives para algo. Todo tiene sentido, pero hoy,

III

madrugada del 5 de abril de 2020, despiertas y das vueltas por la casa, tropiezas con juguetes, te sientas en el sofá y se activa un peluche con una música, una música que tratas de acallar arrancando las pilas desde lo más profundo de su mecanismo. Nunca antes has mirado así tu casa, quieta, detenida. Nunca antes el insomnio, el miedo, las ganas huir, el deseo inútil de volver, volver a los 17, cuando todo era nuevo. Semen combustible del deseo, semen que abría una puerta y esa puerta a otras puertas, semen que un día germinó en esa máquina que respira en tu dormitorio, que despertará en una hora y se hará dueña del tiempo y del espacio, de este pequeño país que son los 60 metros cuadrados de tu casa. Te preguntas en voz alta, qué he hecho yo, por qué no puedo salir de esta trinchera, qué enemigos invisibles nos aguardan en los parques, en las veredas, por qué debemos permanecer aquí, atrapados como cobayas. ¿Por qué nos encierra en casa el presidente?, dice una señora en la radio.



Tu mujer y tu hija tienen que hacer, querrían salir también, como tú, respirar aire limpio, pero ellas tienen territorio, un por qué, lactancia y primeros pasos, juegos en el baño y puré de verdura, pero tú solo piensas en salir a la carretera. Te has pasado en ella media vida, conduciendo, levantándote a las 6 de la mañana para cruzar el país, Jaén, Albacete, Logroño, Campo de Criptana, la imaginas a esta hora solitaria, apenas cruzada por agentes de tráfico y transportistas. Vacías las estaciones de servicio, vacíos los hoteles, vacíos los puticlubs sin camiones aparcados en la puerta. Conductores, como tú, atrapados como tú, en sus casas de 60 metros, mirando pasar las nubes que llueven en los parques para nadie, para besos que no existen, para

oscuros telediarios, para tristes faenas agrícolas que alimentan los glúteos de los ciudadanos. Tú eres uno de ellos, ciudadano, tus glúteos mullidos de tanta grasa, de tanto azúcar, de tanto mirar por la ventana al infinito, pensando qué hicimos mal, Dios mío, cómo saldremos de ésta, mirando cómo se vacía gota a gota la cuenta corriente. Escuchando en la radio la voz de los agoreros, creyendo el relato de los distópicos, no podremos salir, aseguran, con datos confidenciales, estaremos para siempre en esta burbuja, en este planeta diminuto, en estos 60 metros de protección oficial. Pero a esta hora tu hija sigue durmiendo, ajena a lo que ocurre, ajena a la

↑ *Meditaciones:*

"Nunca es ahora"

"300MM"

"Estructuras: Violeta"



toma conciencia del mundo al que perteneces



inventar otras soluciones



penetrar en la conciencia de cada uno



← Meditaciones:
"Estructuras: Violeta"
"300MM"

catástrofe del 4 de abril de 2020, este 4 de abril que se ha grabado para siempre en vuestras vidas, este 4 de abril en que has dicho a tu mujer exactamente lo que estaba esperando que dijeras. Que no era esto a lo que veníamos, que esperabas mucho más de la vida. Has dejado de quererme, ¿verdad?, ha dicho ella, como un escalofrío, y tú has dudado, has dudado un momento, aunque has repetido por activa y por pasiva que no, cómo no voy a quererte.

Pero eso no es amor, y lo sabes, ha dicho, y se ha encerrado con tu hija en el baño, va a cambiarle el pañal y va a darle crema, y tú vas a permanecer sentado en la terraza, mirando al canario atrapado en la jaula del vecino, a las flores de plástico del tercero C, al rojo desteñido de una bandera que pareciera pedir una tregua sin condiciones. **B**

Juan Carlos Martínez / La mirada que nos humaniza

María Zaragoza

¿Somos acaso capaces de comunicar nuestros anhelos en toda su dimensión? ¿No se pierde algo irrecuperable en cada intento de verbalizarlos? El ser humano es un ser compuesto de deseos; en el deseo reside nuestra diferencia.

La obra de Juan Carlos Martínez nos habla del deseo, pero no sólo del deseo personificado en los cuerpos, sino del deseo de vida, de pertenencia, de esperanza. Toma y resignifica todos los anhelos del ser humano, desde la necesidad de pertenencia hasta la necesidad de disidencia; desde la necesidad de evasión, hasta la necesidad de permanecer, de trascender, de vivir más que el propio cuerpo. En sus fotografías, cada uno de los observados vivirá para siempre, cada vez un poquito más descontextualizado, un poquito más alejado de aquella primera intención del observador que es el fotógrafo. Con el tiempo, sólo quedará el cuerpo, la mirada, el misterio de qué lugar, qué año, qué vida hubo detrás de ese delineador, ese ejercicio al aire libre, de esa peluca. Entonces, quizá, será cuando el tiempo le dé a la fotografía su verdadera significación: el fotografiado persiste aislado de todo lo demás, y la historia, el anhelo, lo que se expresa, correrá a cargo del que mire.

← **Juan Carlos Martínez**
Physical performance
(Detalle)
Fotografía color.

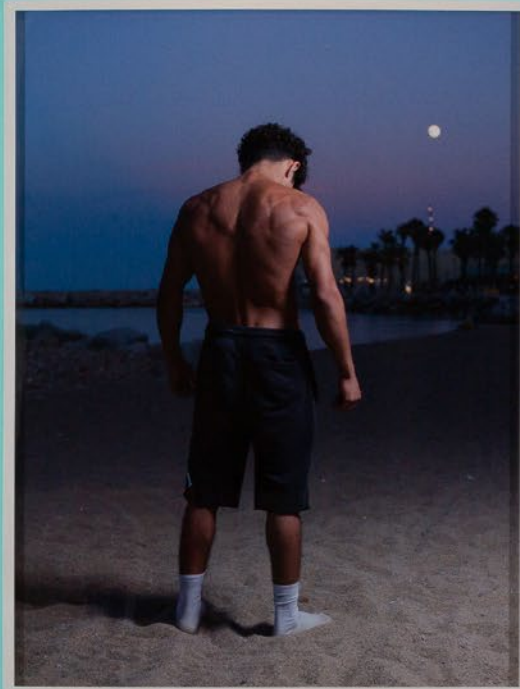
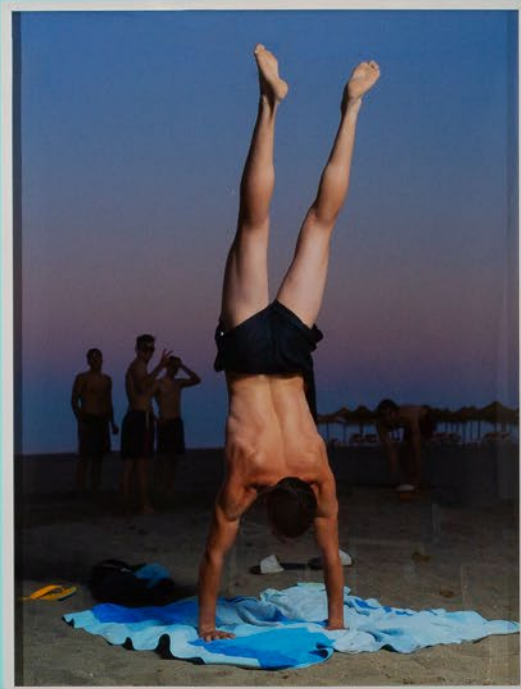
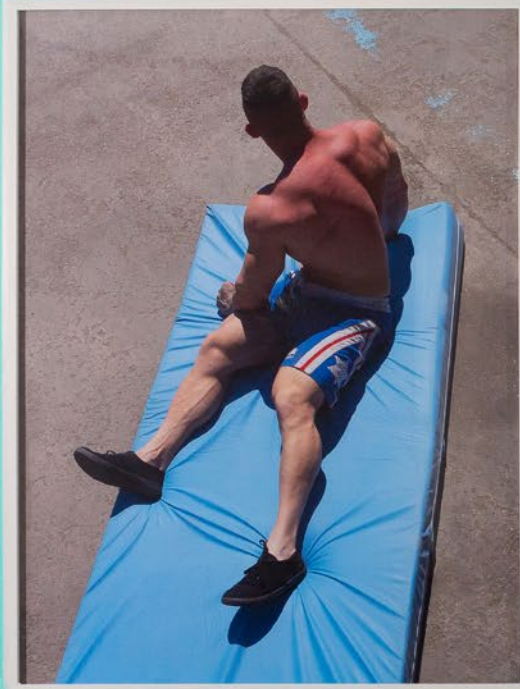


↑ *Physical performance*
(Detalle)

Soy muy aficionada a comprar libros de segunda mano y postales antiguas. De los primeros, adoro encontrar aquellos que tienen dedicatorias complejas en los que me pregunto quién será ese Pedro y por qué elegiría para Eugenia esa novela en concreto; qué deseo, qué historia, qué anhelo habrá detrás de las palabras sencillas que componen una dedicatoria y la elección de ese libro por encima de cualquier otro para hacer un regalo. De las postales, prefiero las ya gastadas, las escritas en las que se puede adivinar una intrahistoria que a veces esquiva la censura, en ocasiones deja entrever una declaración de amor o de intenciones, o incluso una preocupación que no termina de subrayarse en las escasas líneas que componen la misiva. También me gustan las fotografías antiguas en las que no reconozco a nadie.

De hecho, guardo muchas de posibles antepasados o amigos de los antepasados que ningún familiar ha sabido reconocer. Me pregunto a menudo si aquellos que aparecen en ellas, que se preocupan en las postales por una gripe que podría ser la del 18, que declaran sin declarar su amor con un libro sabrían que vivirían por siempre fragmentados, resignificados, en un rastrillo o en las manos de alguien con mucha curiosidad. En esa distancia que da el tiempo que nos separa, en ese desconocimiento quizá, es donde sus anhelos, sus deseos, aquello que no fueron capaces de expresar, cobra su máxima importancia y dimensión. Son y no son lo que queramos hacer de ellos. Es en nuestra mirada donde permanecen, donde se hacen humanos.

La mención a la gripe del 18 no es fortuita. A menudo, en las postales de esa época, se hace referencia a aquella pandemia sin mencionarla de forma precisa. En las fotografías de Juan Carlos Martínez, como si de un espejo que capturase la pandemia de nuestros tiempos, se produce el mismo fenómeno: elige aquello que produce esperanza, que se espera, que se desea durante una cuarentena. Nos habla de los momentos en los que se podía soñar con la libertad —esos cuerpos haciendo deporte—, nos habla de la esperanza que supone que un día todo acabe y haya un nuevo amanecer. Sin embargo, con el tiempo, al no mencionarse específicamente, lo único que quedará será ese ansia de vida que lo envuelve todo en las imágenes que capta: el anhelo y su humanización.



↑ *Physical performance*

Se podría decir que lo hace desde la sensualidad y desde los márgenes, pero eso sería una visión simplista. En sus imágenes, todos los cuerpos son deseables porque hablan del deseo; no sólo el que pueda sentir el que mira, sino el que sienten ellos mismos: un deseo de belleza, de libertad, de vida. En sus imágenes, todos los fotografiados lo son desde el margen porque todo es misterio en ellos, porque todos los cuerpos son disidentes desde el mismo momento en que son distintos. En cada uno es importante algo que los significa: una peca, una forma de mirar, una sombra, la manera de divertirse cuando todo el horror ha terminado. El fotógrafo nos obliga a no apartar la mirada del anhelo de trascendencia, del anhelo de supervivencia quizá. De la idea, casi hipnótica, de que la historia verdadera se perderá en el tiempo y en el espacio, y el relato que vivirá por siempre estará, ya no en los protagonistas de la fotografía, ya no en el ojo de Juan Carlos Martínez, sino en lo que aporte cada observador; en lo que le aporte al espectador esa peluca, esa peca que es ya, de alguna forma, inmortal.

Me pregunto qué significará la fiesta y los que la disfrutan en el futuro, qué pensarán los que nos sucedan de la manera en que Juan Carlos Martínez cuestiona el constructo de la masculinidad, qué será para ellos esa chica que aparta misteriosa la mirada en una de las fotografías.

El anhelo no puede verbalizarse sin que pierda, como no hay forma de traer a la realidad una idea perfecta sin que se roce, se manche con la suciedad del mundo. Sin embargo, en lo que supone una fotografía como aprehensión del instante, se puede intuir algo parecido a todos los deseos del ser humano que la protagoniza, algo parecido a todos los deseos de aquel que mira y captura. La libertad es un imposible, es un abstracto, es una quimera. Sin embargo, en la composición nada fortuita de la obra de Juan Carlos Martínez, hay una narración del anhelo de libertad. Hay una narración del misterio que será esa misma narración para los que, más tarde, cuando se haya olvidado un confinamiento y muchas muertes, miren a los ojos a los protagonistas de una de sus fotografías, o miren un cuerpo sin rostro como se mira las esculturas grecorromanas que el tiempo ha mutilado, y se pregunten quién, cuándo, cómo eran cuando estaban en esa playa, ese campo o esa fiesta. Qué deseaban. Qué misterio intuyó el fotógrafo para elegirlos por encima de tantos otros. Por qué nos miran —o no nos miran— así.

1/02/2023

Hasta aquí el texto que escribí para Juan Carlos, y que él aprobó en su día, pero que hoy toma un significado diferente al no estar él para verlo sobre el papel. Ahora pienso que aquella búsqueda de anhelo, de esperanza en los ojos de los demás, de hacerlos trascender más allá de su propio cuerpo era su propia búsqueda de trascendencia, su propia búsqueda de esperanza, su propia búsqueda del anhelo de vida. Ahora pienso que nos estaba contando esa búsqueda desesperada en cada imagen, y que quedará impresa en cada fotografía elegida por su forma de mirar, como un reflejo, obra a obra. Si no existe el concepto de consuelo terrible, quiero crearlo para la ocasión, un miércoles cualquiera y con el corazón roto por el hueco que nos deja. Consuelo porque, incluso sin estar, él, que tanto trabajaba con la mirada, nos ha obligado a mirar de otra manera. **B**

8/02/2023

Fernando M. Romero / Lap Slap Stick

Vicente Mora



← **Fernando M. Romero**
Fallar, falla, fall. (Detalle)
Óleo sobre papel montado
sobre tela.

1

Giro, vuelta, vara, palo, pincel, pintura, bofetada, bufada, bufón, comedia, caída, falla, fallo, traspies, golpe, derrumbe, M., tropezón, tropezonal, zonal, pezonal, descuido, ¡pillada!, Romero, ¡pillado!, grabado, punzón, matriz, estampa, grabado, Fernando, obra, impresión, impresiones (número de), visualizaciones. No, así no.

2

Plasmar, recrear, imprimir, impresionar, verter, mostrar, enseñar, visualizar, subir, compartir, partir, romper, quebrar, caer, trastabillarse, luxar, reír, ridiculizar, zaherir, herir, errar, equivocarse. No, así tampoco.

3

«The “post-digital” aesthetic was developed in part as a result of the immersive experience of working in environments suffused with digital technology: computer fans whirring, laser printers churning out documents, the sonification of user interfaces, and the muffled noise of hard drives. But more specifically, it is from the “failure” of digital technology that this new work has emerged: glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise, and even the noise floor of computer sound cards are the raw materials composers seek to incorporate into their music.» Kim Cascone, “The aesthetics of failure: Post-digital tendencies in contemporary computer music”, *Computer Music Journal*, 2000, pp. 12-13.

4

M., Romero, Fernando, Romero M. Fernando, M. Romero Fernando, Fernando Romero M.
No, así no.

5

«Como recordando al Yuri M. Lotman que decía que “el arte [...] posee la capacidad de transformar el ruido en información”, el poemario de Martín [el proceso creativo de Fernando M. Romero] incorpora la distorsión como un código expresivo más, dirigido a sacudir nuestra idea misma de lo poético. La rotura de un sitio web [atlas o conglomerado estético] que simboliza al discurso [artístico], unida a la metáfora del *nihiloma* como un tumor metafísico-visual y la de una polilla negra [caída involuntaria] como emblema de la enfermedad [tecnovisual de nuestra sociedad], generan un desasosegante discurso en el que se expresa, como escribe Ana Llurba en un artículo sobre el *glitch*, que “el arte es esa masa inorgánica que fagocita todo lo que toca”. En la línea de recientes trabajos que imbrican computación, [teoría del *slapstick*, atlas de Warburg, *pathos* didi-hubermaniano de la imagen,] biología y matemática, que parten de la idea de que los organismos son entidades informativas y la programación una posible forma de leerlos, la idea de una información corrompida trasladada por un cuerpo corrupto —el *nihiloma*— entronca la obra [en marcha] de Rubén Martín [Fernando M. Romero] con la más inquietante y sólida contemporaneidad. El nihiloma como masa-ruido-corrupción de datos se constituye como el error definitivo, categorial, donde el continuo informe, a medias comunicativo y a medias ilegible, es el discurso que mejor describe lo que somos.»; Vicente Luis Mora, *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Universidad de León, 2021, p. 129.





↑ *Fallar, falla, fall.* (Detalle)

6

«Además, había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la **imagen**-incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte- [...] me parecía no producir más que un **estéril** conjunto de palabras»; Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso, 2008, p. 73.

7

Error, terror, tierra, destierro, extraterror, extraterritorialidad, eros, yerros, errotero, derrotero, derrota, fail, failure, “Evertried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Failbetter” (Samuel Beckett), fallar, falla, *fall*, caída, trastabillar, trasponer, transtierro, trastear, darle vueltas, *laps*, volver, **slapstick**, “stick: (verbo) pegar, golpear, **aguantar**”, volver a intentarlo, seguir intentándolo siempre, incorporar el error al proceso, procerrar, procesual, procesar, no cejar, no rendirse, seguir, proseguir la búsqueda, como hace Fernando M. Romero. **B**



Carta a Guillermo Mora

Tiago de Abreu Pinto

París, 8 de octubre de 2022

Querido Guillermo,

Antaño, me compartiste una referencia epistolar. Me contaste que Ángela de la Cruz escribía cartas a sus obras. Y a continuación añadiste cómo este hecho había sido causa inmediata de otros fenómenos en tu vida. Eso porque estabas muy interesado en los vínculos creados entre artistas y sus obras. Así me hablaste de tu tesis cuyo punto de partida era un relato del siglo diecinueve que ocurría en la ciudad desde donde te escribo esta carta. Te interesaba especialmente saber si el contenido de este relato podía tener cabida en la realidad en la que estamos inseridos, si esta ficción tenía cabida en la producción del siglo XXI, si eso existía realmente en ese ensimismamiento con el trabajo, en ese gesto afectivo. El propio artista se comunica con su obra y le da un sentido vital, me decías. La obra parece no ser más que un objeto corriente para muchos. Sin embargo, en este contexto, pasaba la barrera de la representación y era otra cosa. Era una cosa que estaba viva. Probablemente era este el modo en que Jay DeFeo sentía su *White Rose*. Me contaste más de una vez recurriendo a las imágenes registradas por Bruce

← Guillermo Mora

Giro de cabeza

(Detalle)

Pinceles cubiertos de pintura
acrílica. Instalación.

Conner de cuando ella se tumbó sobre su obra y le susurró. Quizá todo eso tenga relación con los “objetos evocadores” de los que habla Sherry Turkle. Objetos que orientan narrativas, que no son solamente “instrumentos útiles” o “estéticos amuletos de la suerte”, tampoco “síntomas de exceso materialista, afición superficial o fetiche perverso”. Para ella estos objetos “sirven como compañeros para la vida emocional e intelectual”, otras veces “parecen fusionarse en unión con nosotros”. Me contaste muchas historias. Más recientemente de cómo hiciste una concienzuda revisión de tu trabajo. Una especie de ponerse en lugar del otro, de una persona ajena, en el momento de la toma de contacto con tus obras. De cómo buscaste conexiones conceptuales entre proyectos y bocetos que nunca habías mostrado y que quedaron aparcados. Un buen caldo de cultivo, me dijiste. “Lo que te voy a contar va en torno a las herramientas que utilizo para pintar”. Recuerdo ahora que te mostrabas generoso frente al pasado. Te acordabas de tu época de universidad, de tus clases de pintura, de cómo decían los profesores: independientemente a cómo utilizéis las brochas y los pinceles, al final siempre se quedarán compactados con la pintura adentro. La idea brillaba con luz propia: la herramienta cargada, abarrotada, atestada, rebosada de pintura. Y, en medio de este untuoso y cenagoso material, la herramienta iba perdiendo su capacidad de ser y representar. No obstante, seguía siendo una herramienta. Tus profesores insistían en que aunque no tuviesen pelos (el pincel) o cerdas (la brocha) seguían siendo utensilios que podían producir gestos en la pintura. Asimismo esto poseía una relevancia que te llamaba la atención.

Sí, la pintura invadía de repente la herramienta. Comenzaba a acentuarse este pasaje: de un soporte a otro; de cómo la una iba también impregnando a la otra (la propia herramienta). Así te pusiste a imaginar cómo sería si esto fuera una cosa totalmente invasiva, en la que la pintura saltara al soporte y empezara a invadir la herramienta, a anular también su capacidad de pintar, de representar, de hacer. La decisión: trabajar con herramientas de la pintura que quedaban bloqueadas por la misma pintura (ya que cuando estaban cubiertas perdían todo su sentido útil). Me acuerdo cuando me compartiste estas reflexiones. Al final del día apagué la luz y me quedé pensando en modos de responder a esto. Me di cuenta de que siempre estuvo ahí: reverberando con su existencia anterior. Tenía ante mí las imágenes que me enviaste y lo que veía era esta especie de masa que invadía el objeto y de pronto, como que hundiendo el puño en una cavidad de la mente para extraer una memoria distante, me acordé de los libros que desarrollaste en el 2016: composiciones que tenían en su terreno pictórico una geología literaria ya inútil e inaccesible: invisible. Y, aún así, no dejaba de mirar el libro, el esqueleto de aquel nuevo ser: una roca en el tuétano del lodo pictórico. Habías experimentado el impulso de asimilar dos momentos distintos. De pronto reimaginado y fervorosamente modelado y hecho de una manera nueva, recurriendo a un elemento totalmente ligado a la propia pintura, a los materiales con que la hacen. Objetos curiosos que parecían extenderse del pasado al presente. Ellos cuentan con una energía evocadora, lo que Susan Pollak designa (en término prestado de Proust) como la “vasta estructura del recuerdo”.



↑ *Giro de cabeza*

Por un lado, para tí, llevas ya un tiempo trabajando con resultados en su mayoría bi-dimensionales. Aunque, de hecho, no era en absoluto improbable que tú volverías a lo tridimensional. Ahora bien no podías escapar a lo que ocurre en medio de este algo invisible que domina una época. Fue a partir de ahí que traté de considerar la fuerza de la presencia de estas pequeñas y contenidas obras surgidas del recogimiento: entre tus rodillas, hombros y manos. Probablemente sería maternal ya que moverlas dentro de esta escala y acotarlas te permitiría tenerlas más cerca de ti. Me confesaste que las piezas eran parte de ti. Y que además te sentías más cerca de ellas que con otras. Todo se

conectaba a una frase. “Me interesa mucho esta cosa también del camino de vuelta de la pintura”, me dijiste. Más que una frase era la alusión a una operación. Se desarrolló en todo el siglo XX. Me refiero a esta operación contra la pintura, esta especie de fuerza para romperla y atacarla. ¿Y si ahora ella te atacara?, sugeriste, y sin darme el tiempo de objetar reanudaste la especulación. ¿Y si ahora ella te escupiera? ¿Y si ahora ella invadiera tu espacio? Porque siempre el ataque recaía sobre ella; nunca sobre el artista o sobre los objetos que le atacan. Y quizás esta lucha es la de tu tiempo. Ahora, te decía la pintura, yo te invado: a tus herramientas, a tus utensilios y a las partes

de tu estudio; salgo de este soporte y empiezo a ocupar otros. Paseaba la vista por las imágenes digitales que me habías enviado tratando de descubrir algo que pudiera proporcionarme pistas en torno a lo que había en su tuétano: pinceles, palos, hierros, cuerdas. Si bien que de antemano no eran solamente objetos cubiertos. Tampoco había intención de representación. Están ahí, me decías. En un momento determinado reconociste que para ti lo esencial no era pensar a través de las palabras sino más bien por medio de la forma. Ahí es donde buscabas conexiones conceptuales entre proyectos y bocetos que nunca habías mostrado y que quedaron aparcados como quien deja de concluir un pensamiento. Ya sabemos que muchos permanecen incompletos u ocultos en nuestra mente. Brotaban en tramas, se enredaban y se multiplicaban y desvanecían y luego regresaban. Y cuando volvían, querías que estuviesen presentes. Anhelabas verlos. Cuanto más las cubrías, más diluías sus formas. Cuanto más masa tenían más se diluían sus formas internas y menos se veían sus esqueletos, sus estructuras. “No sé qué me piden”, me confesabas mientras mirabas de lejos a una obra. Y, sentía una resonancia animista en el aire, “un comercio intersubjetivo que funda el principio de una sociabilidad sin restricciones, que engloba a humanos y no-humanos en su red universal”, como decía Philippe Descola. La verdad es que pensaba sobre su tuétano por su relación; por la relación entre estos objetos. Sin embargo, ya eran otra cosa cuando paseaba la vista sobre ellos. No se trataba de una fina llovizna de pintura. Había un grueso tejido fibroso en ellas. Eran corpóreamente autónomas. Y, eso me hacía recordar el barroco, de cómo se intentó superar la superficie e intentar que

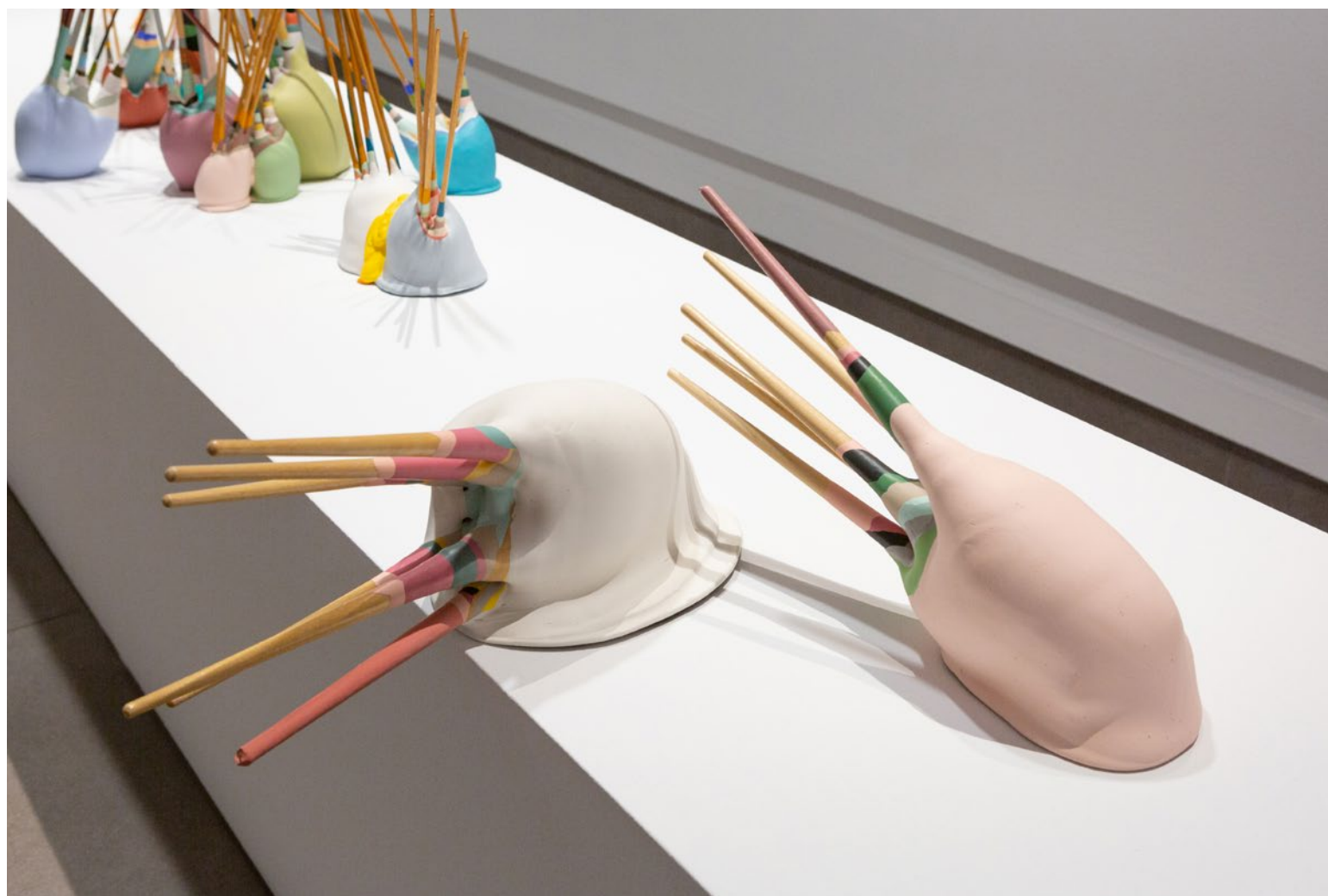
aquello fuera mucho más allá de la pintura plana. De cómo las figuras allí representadas parecían hablarnos; de cómo emanaban una trama fibrosa llena de anhelo. Cuanto más pudieras escucharles tanto mejor. Pero a veces quedaban ahí, en silencio, eran como personajes que cuando están puestas en el espacio expositivo conformaban una sala de espera; un lugar donde todos tienen un objetivo común y entre ellos se miran y se produce una comunicación silenciosa. Cada uno es independiente y autónomo y desconocido uno al otro, pero se observan. Sí, eran ya autónomos pero, ¿por qué entonces pensaba en sus interiores? Por lo que me podrían entregar de sentido a la obra y a su pensamiento. Precisamente por eso pensaba que por veces había más de un objeto que la pintura cerraba en una sola estructura. La propia pintura hacía de cerrojo. No me atreví a preguntar qué le podrían decir, pero las cuestiones que le hacían volvían una y otra vez en nuestras conversaciones. “Hay también nudos cubiertos de pintura que se parecen a manos cerradas”, me decías. Me quedé absorto en recuerdos de la primera vez que fui a tu estudio. Me comentaste que te interesaba mucho que el propio estudio se fuera regenerando con sus restos. Pensamiento que siempre ha estado muy constante en todo tu trabajo; de cómo se puede alimentar de restos. Incluso se podría presumir que fuera una alusión a algo carroñero; que los restos de una pieza quedasen para las otras. Contemplé la pintura que iba cubriendo objetos ya ocultos para mí y pensé en la disimulación y el disfraz y el enmascaramiento. ¿No estaría siempre ahí esta operación? La pintura que a veces se envolvía en sí misma, se contenía y arrinconaba en una esquina, se plegaba con la ayuda de gomas elásticas para

meterse hacia dentro. Y eso, me decías, aludía a los movimientos que dirigen la fuerza hacia tu estómago. Claro. Sentir la vida en el estómago; hacerse consciente de todo por el estómago. “Son piezas de estómago, claro”, me dijiste. Previamente, hace cuatro años, te sentía más mental respecto a la pintura. En el momento presente, parece tener la necesidad de volver a la víscera pictórica. Se producen por consiguiente seres extraños a que ambos miramos en un intento de entender lo que son. ¿Serán insectos o gusanos u órganos? ¿Te contaban lo que eran? Cuando las mirabas o cuando las tenías cerca ¿tus obras hablaban sobre sí mismas? Por supuesto, nos dimos cuenta de que la escala de las obras fue alterada: de lo expansivo de los últimos años te habías vuelto más replegado. Y, eso lo hacías por una simple razón: porque, en palabras de Sara Ahmed, “algunas cosas se tornan buenas *porque apuntan hacia la felicidad*”. Asimismo, “la felicidad también nos vuelve hacia los objetos” o, en otras palabras, ella “funciona como una promesa que nos dirige hacia ciertos objetos”. Y, todo eso, tiene que ver con el “valor afectivo positivo” que radica en –que está atado o vinculado a– estos objetos y que a su vez es transmitido a otras personas. Tus obras me movieron y, al ser movido por ellas, yo te escribo esta carta. Mis palabras, como tus obras, toman su tiempo. Durante el verano, las obras partían de estos tipos de desarrollos que van creciendo orgánicamente, lentamente, como los seres vivos, poco a poco. Y, poco a poco, por su fuerza afectiva, nos contagian, de la misma manera que se prende fuego a algo ya que (en palabras de Anna Gibbs) “el afecto salta de un cuerpo a otro, evocando ternura, incitando a la vergüenza, encendiendo

la ira, excitando el miedo; en resumen, el afecto transmisible puede inflamar los nervios y músculos en una conflagración de todo tipo concebible de pasión”. Me contaste muchas historias, antaño, sobre cómo trabajas en ciclos quinquenales. La primera vez que hablamos estabas al final de tu período en Roma; al comienzo de otro de estos ciclos. Llevabas un año y medio viviendo ahí. Habías llegado en Septiembre de 2010. Fuiste por la beca de la Academia y decidiste quedarte. ¿Por qué no? Estabas a gusto trabajando. Estabas haciendo en ese momento piezas que eran el esqueleto de la pintura: todos los bastidores enrollados sobre sí mismos y, simultáneamente, la pintura sin su soporte. Y te interesaba que la una se enfrentara a la otra. Hablamos sobre cómo nos gustaba la pieza *Signo*. Hablamos de las obras que te “atrapasionaban” (atrapan y apasionan). Hablamos de la pintura que se quedaba en el hueco del bastidor. Hablamos de los colores del cielo, del “cielo cansado”. Hablamos de materializar una cosa que no tiene materia. Hablamos de Blinky Palermo. Me enseñaste las gomas de silicona que comprabas en Portugal. Me contaste que las exposiciones eran para ti el reflejo de un estado mental. Te interesaba este aspecto artesanal de la obra, la factura de la mano, la cosa masticable, cárnica. Y, de pronto, me enseñaste objetos de tu vida (bufandas, calcetines, ropas) con pintura. No sabías qué rumbo tomarían estas piezas (hechas justo al acabar la beca). No lo veías claro, pero te gustaban; te interesaban y querías tenerlas contigo.

Aunque sabías que algún día llegarían a alguna parte. Eran cosas que habían surgido del proceso de untado reiterado en pintura y su posterior lijado a fin de desvelar capas ocultas. No buscabas aciertos porque sabías que en algún momento contarían algo. No querías frenar la posibilidad de hacerlas porque, al estar ahí, abrían caminos para posteriores obras. Los pensamientos se desvanecen y regresan como las obras que me enseñaste. Quizás eso sea un poco fantasmagórico, por eso de esfumarse y diluirse. Sin embargo, lo que siempre

mencionaste es cómo ellas son tomadas, invadidas, usurpadas por la pintura; son otra cosa. La pintura las envuelve y anula su capacidad de objeto. La propia masa pictórica hace que desaparezca su funcionalidad formal y técnica. Invasión que esparce una cubierta de color creadora. Y, claro está, cada vez que añades estás construyendo, pero por otro lado, estás ocultando y velando; creando negatividad. Eso fue lo último que me contaste. A veces me pregunto si eso que te cuento, que me contaste en su momento, no te contaron tus obras a ti. **B**



← *Giro de cabeza.* (Detalle)

Miguel Ángel Moreno Carretero

Ángel Luis Pérez Villén

← Miguel Ángel
Moreno Carretero
Paisaje y teoría del color
Técnica mixta.

Al abordar una aproximación a Miguel Ángel Moreno Carretero resulta difícil dissociar la faceta de gestor cultural de la de artista, sucede igual si se pretende desligar su labor profesional de la fijación por el paisaje que desde el inicio de su trayectoria es manifiesta. Respecto a su implicación en Scarpia, las jornadas que creó y dirigió hasta 2016 en El Carpio (Córdoba), hay que señalar su posición de referencia para los encuentros que sobre intervenciones artísticas en el medio natural y urbano (rural) se han venido desarrollando en España. En relación al paisaje la clave reside en la asunción de la tradición moderna del género como una construcción cultural en la que lo contemporáneo colmata todo tipo de

1 tendencias, reflexiones y posicionamientos. En esta reelaboración tienen cabida tanto los aspectos personales del autor como las aportaciones que a dicha construcción han ido aportando los artistas contemporáneos¹. Y una de estas contribuciones, quizás la más evidente en su trabajo, es la del arte pop, aunque si además de su condición de artista atendemos a su faceta como gestor cultural gana protagonismo la estética relacional².

Juan Fernández Lacomba: *Tender play land*, en Miguel Ángel Moreno Carretero. *Elíseos*. FPAP Rafael Botí. Córdoba, 2004.

Jesús Alcaide: *Miguel Ángel Moreno Carretero*, en *60 años de arte contemporáneo en Córdoba*. Córdoba, 2014.

Paisaje y teoría del color →
(Detalle)

Todos los autores que analizan su obra coinciden en señalar la importancia de la proporción. “La escala no es más que una herramienta de armonía... En términos abstractos la escala nos muestra nuestra situación en el mundo en el que vivimos... La escala analiza el propio hábitat y cómo se han configurado nuestros paisajes para vivir confortablemente en ellos”³. Cambiar el registro, cambiar la escala y todo cambia. No solo de tamaño y configuración, también de sentido. Por otra parte lo que comienza como fotografía termina en tres dimensiones como escultura, instalación o maqueta, mientras que lo que posee volumen y consistencia es muy posible que sea el sostén de una serie de fotografías y vídeos que documentan una acción determinada o un proyecto⁴. La clave está en la escala, en las proporciones; es decir, sobredimensionar el motivo, aumentar la escala, maximizar –como sucede en las intervenciones que concurren en la serie *Dispositivos para territorios de consumo* (2006)– o justo lo contrario, disminuir la escala, miniaturizar, minimizar la referencia como ocurre en obras como *La fuente del desencanto* (2011). No hay problema en este flujo de registros, soportes, técnicas y disciplinas pues en todas ellas confluyen los términos de lo paisajístico, los confines conceptuales del género del paisaje en su acepción más amplia y expandida.

3
Miguel Ángel Moreno Carretero:
Miguel Ángel Moreno Carretero.
El escalador de panoramas,
2015-2019.
Diputación de Huelva, 2019.

4
Juan Francisco Rueda:
Miguel Ángel Moreno Carretero.
El paisajista infinito, en Miguel
Ángel Moreno Carretero. *Paisajes*
indeterminados. Cuaderno de
campo 2006/2015.
Diputación de Huesca, 2015.

Volviendo a las referencias, su obra no deja de apuntar a tendencias artísticas significativas como el surrealismo y el pop art. Respecto a este último es patente el pedigrí popular de buena parte de las formas, figuras y objetos de los que se nutre su trabajo y la puesta en escena con la que con frecuencia se hacen explícitos. Y no es solo el origen



o su contexto, la procedencia o cómo se traman en cada proposición, también el cromatismo, la iluminación y los figurantes –en caso de que los haya– permean esa adherencia pop que los hace tan singulares. Del surrealismo selecciona dos recursos básicos: el *objet trouvé* –que no lo es tanto– y la descontextualización. El segundo se activa al incorporar útiles y objetos cotidianos privados de su habitual función, que cuando aparecen en escena quedan nimbados por un aura artística que los resignifica. Este procedimiento se implementa con el recurso precedente que se asemeja más al *ready-made* que al *objet trouvé*. En cualquier caso gracias a la extrañeza que causa su cometido, se activa el resorte semántico del absurdo y se termina añadiendo una plusvalía inesperada en su recepción. Porque eso sí, Moreno Carretero cuenta con la activa participación del público en la lectura de su obra: “*el espectador es quien construye a través de su mirada el relato*”⁵.

También es apreciable el perfil documental de su trabajo que se articula mediante proyectos en los que se reúne material gráfico –fundamentalmente fotografías– que colmata un extenso y riguroso proceso taxonómico que tiene mucho de cuaderno de campo y que suele ver la luz en distintos *displays*. Las fotografías pueden constituir la base de un posible foto-libro pero también se integran en la sala de exposiciones junto a las esculturas, vídeos, instalaciones y maquetas⁶. Y no podemos olvidar que este ejercicio de miniaturización de la realidad –la maqueta– es la materialización de una mirada dirigida, corregida, que privilegia encuadre y foco sobre un aspecto determinado del territorio y que convierte éste en un simple panorama. La maqueta,

como comenta Moreno Carretero ha estado invariablemente asociada al ejercicio de control por parte de los poderes fácticos siendo “*un instrumento claro de doctrina en las clases políticas o religiosas*”⁷. Aunque en apariencia resulte inocuo, incluso trivial o frívolo, lo cierto es que su trabajo esgrime un perfil crítico que se adhiere a la reflexión que sobre el territorio nos invita a hacer, especialmente en las cuestiones que atañen a la problemática medioambiental y las promociones inmobiliarias asociadas, como queda de manifiesto en obras como *Hidroclastia* (2014) y *Fortalezas de papel* (2006).

El paisaje se convierte de esta manera en la caja negra donde se libran los encuentros por los cuales la naturaleza –mejor dicho, su idealización bucólica, ancestral o cuando menos rural– es intervenida por la publicidad para convertirla en objeto de deseo o ansia de felicidad⁸. Así comienza un ciclo que se ha caracterizado por el señalamiento de los procesos simbólicos que cursan en el paisaje de la periferia cuando en ella se desarrollan actividades relacionadas con el comercio y el consumo, la venta y la publicidad. En este sentido series como las amparadas bajo el rótulo de *Mecanismos inconscientes del horizonte* (2010-2015) sintomatizan a la perfección esa conversión del reclamo publicitario en escultura (pública) y símbolo perentorio de la sociedad mercantil y consumista que nos define. Reclamos, señuelos, anuncios, mecanismos que atrapan nuestra atención en los espacios (abiertos) de tránsito entre poblaciones, obras anónimas “*entre la escultura pública y la publicidad escultórica*”⁹. En este punto la referencia a la obra germinal de Ed Ruscha no puede ser más adecuada, así como a los

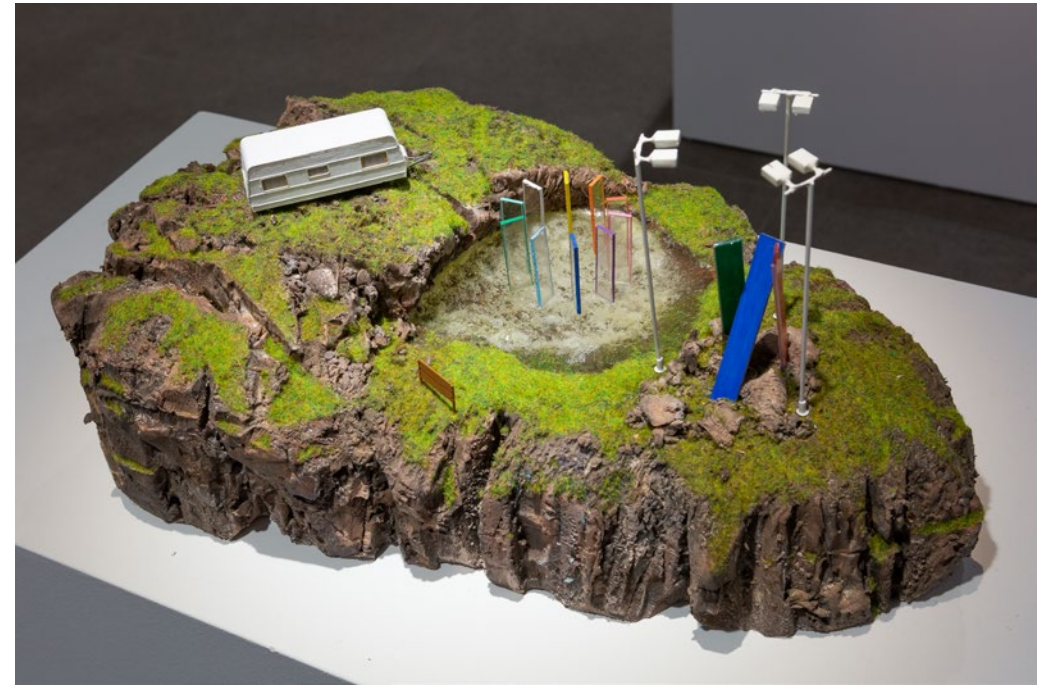
⁵ Miguel Ángel Moreno Carretero. *El escalador de panoramas*, 2015-2019. Diputación de Huelva, 2019.

⁶ Jesús Micó: *De inconscientes, horizontes, escaladores y panoramas... (un viaje crítico a través de las ideas de paisaje, territorio y poder)*, en Miguel Ángel Moreno Carretero. *El escalador de panoramas*, 2015-2019. Diputación de Huelva, 2019.

⁷ Miguel Ángel Moreno Carretero. Opus Cit.

⁸ Noelia Centeno: Miguel Ángel Moreno Carretero. *El paisaje disimulado*. Casa Góngora, Ayuntamiento de Córdoba, 2012.

⁹ Noelia Centeno. Opus Cit.



↑ Paisaje y teoría del color

cambios de escala de la escultura monumental de Claes Oldenburg¹⁰.

Pero tampoco se pueden obviar otras derivas en torno al paisaje que cursan en la segunda mitad del siglo pasado y que de alguna manera se hayan inscritas en las premisas desde las que parte su aproximación al género. Se mencionan los nombres de Richard Long y Michael Heizer como referentes ineludibles en esta estrategia de releer el paisaje¹¹, tensionando las referencias entre el minimal, el arte conceptual y el land art y remitiendo a una suerte de neoromanticismo. Incluso es pertinente evocar la trascendencia de lo vernacular –aún a costa de su idiosincrasia vulgar o rudimentaria, de sus intereses espurios o lucrativos– en la ponderación del paisaje contemporáneo que se efectúa desde la atalaya posmoderna y neopop de *Aprendiendo de las Vegas*¹². Es el espíritu que impregna proyectos como *La nube* (2009), una suerte de catarsis disciplinar en la que participan la fotografía y el vídeo, la acción, la maqueta y la instalación y donde se aprecia una crítica feroz a la publicidad como mecanismo que engendra banalidad, pero en la que también se vislumbra su apego a los valores de la infancia, donde lo comunitario genera franqueza y empatía y la felicidad es el fruto tangible que madura con las relaciones entre iguales.

10

Sema D'Acosta: *La atenta mirada del hijo del camionero*, en Miguel Ángel Moreno Carretero. *Mecanismos inconscientes del horizonte*. Scarpia Ediciones. Córdoba, 2010.

11

Iván de la Torre Amerighi: *Moreno Carretero: cazador de realidades imposibles*, en *La nube* (2009-2010). Proyecto Iniciar, Junta de Andalucía. 2009.

12

Sema D'Acosta. Opus Cit.

A día de hoy Moreno Carretero sigue apegado al territorio, a los juegos de escala, al señalamiento de los procesos simbólicos que se generan al considerar la naturaleza un producto de consumo, pero, a todas estas variables, se ha añadido una más: ahora también es docente además de artista.

Y esta nueva faceta tiene proyección en su trabajo, concretamente en la obra *Islas* (2022) que se muestra en esta exposición, que se compone de un boceto en papel milimetrado y cinco maquetas que representan sendos espacios de naturaleza. Y en dichos escenarios aparecen elementos habituales de propuestas precedentes, como son los carteles¹³, que ya no exhiben reclamos publicitarios sino que se prestan a evidenciar las propiedades de la luz y el color, cómo este se refleja gracias a aquella. Una temática que se relaciona con su nuevo perfil profesional y que trasluce una reflexión como artista.

En otra de las islas y sobre un pequeño lago se erige un prisma alusivo al trabajo de Newton en sus investigaciones sobre la refracción de la luz y en cómo esta se descompone en los colores del arco iris. Precisamente un hinchable con este motivo une dos masas pétreas separadas por un barranco en otra de las islas. Concurren de nuevo las construcciones en espacios naturales –a mitad de camino entre un laberinto y un burlaero– si bien en este caso su función es servir de paramento a las investigaciones sobre la interacción del color de Josef Albers. Y por supuesto el atrezzo que connota lo medioambiental como escenario de consumo: una caravana con una maqueta en su interior, una tienda de campaña, una taquilla portátil. Un repositorio del ajuar y los efectos que suelen confluír cuando el paisaje se desnaturaliza y termina siendo un popular parque de atracciones. **B**

13

Un guiño a Maceta especular (2014).



María Ortega Estepa / Recuerdos que aún no tengo

Ana Castro

Pablo García Casado concluye en uno de sus poemas: “ítaca no es ítaca es San Francisco”. Pero, ¿es Ítaca un viaje, un aprendizaje continuo, un lugar al que llegar o un universo que descubrir? La Ítaca de María Ortega Estepa (Córdoba, 1983) es sencilla, casi cotidiana y precisamente en ello reside la dificultad de aterrizar en ella. Aunque continuamente se cuestione como persona y como artista hacia dónde se dirige, siente que sus objetivos se van cumpliendo paso a paso, desde la alegría y felicidad con la que vive su día a día. He aquí su Ítaca particular: llegar a su estudio y ser feliz con su trabajo, poder ser en este espacio propio simplemente ella misma y zambullirse de lleno en su imaginario, esa “poesía de la tierra que nunca ha muerto” (John Keats). Jugar con los distintos componentes de las piezas y observar la transformación de la obra, cómo es ésta la que se le revela a ella con hallazgos que le otorgan nuevos sentidos..., mientras algunas piezas de Ludovico Einaudi o el álbum *Sacred Spaces* de SYML suenan en su cabeza, y sabiendo que sus hijas la están esperando en casa para abrazarla.

← **María Ortega Estepa**
Recuerdos que aún no tengo
(Detalle)
Papel, acrílico, óleo, spray
y material vegetal/cartón.

No precisa nada más. Esa es la Ítaca que la envuelve, la acompaña y en la que se refugia desde el momento en el que atisbó la mayor belleza y felicidad en ese cielo estrellado del desierto del Sáhara allá por 2008 cuando viajaba a un campamento de refugiados simplemente con su arte, donde este crecería como algo más: un compromiso.

Desde la intimidad de su estudio, de ese espacio propio y natural que ha construido, María se zambulle entre papeles, ramas, pinturas, constelaciones... Su lugar es tan ancestral como la tierra o el agua, porque María parece recién salida de un bosque, con ramas en el pelo y manos verde esmeralda, en las que atesora esa luz que convierte en belleza en cada una de sus obras. Se enfrenta al arte desde su condición de mujer (madre, hija, nieta...), un legado femenino interrumpido por historias llenas de silencios, que nacen y brotan de la Naturaleza, y trata de rescatar en sus obras. De ella y de su tierra natal, Córdoba, toma su lenguaje artístico, tan poético como el aire de las noches frescas de verano. Su pintura suena a silencio, sonidos tenues y recuerdos; es cálida y fría a la vez. También ésta son relatos, versos, fotogramas de películas o conversaciones que ha tenido y que han ido conformando su sensibilidad artística.

A veces, simplemente, algunas cosas nacen y viven en el interior de una misma, sin esperar su llegada. Rembrandt dijo: “Elige solo una maestra; la Naturaleza.” María no la eligió. La vida la condujo sin darse cuenta a ese discurso, a contarse desde la poética de la Naturaleza, a plasmar a través de ella el amor y el dolor más íntimo. Este es su lenguaje

y su cuerpo, un canal para hacer brotar su voz. Esa mirada desde la quietud, con la respiración de fondo como acto necesario, hizo que sus ojos se posaran en esa vida externa que nos rodea para conectarla con su interior. Y así nació su lenguaje, su arte como forma de comunicación con el mundo y consigo misma.

Aunque en la actualidad gran parte de su trabajo se vuelca en lo comunitario, en su entrega a los demás, y en la calle, en el mural -desde 2010, da conferencias y cursos relacionados con el Arte y la Intervención Social, una de sus especialidades y puntos centrales de creación; como arteterapeuta ha impartido talleres de formación en diversas asociaciones de personas en riesgo de exclusión social y en centros educativos, tanto a profesorado como a alumnado, orientados a la mejora de la convivencia escolar; ha realizado intervenciones murales comunitarias en centros penitenciarios, barriadas periféricas, zonas de conflicto (campamentos de refugiados del Sáhara Occidental) y en el ámbito hospitalario (UCI adultos, Oncología y Reanimación) y también en solitario en zonas rurales y distintos festivales; y es coordinadora del taller de Artes Plásticas de Fundación Alalá en el Polígono Sur de Sevilla desde 2017-, para representar su Ítaca precisaba intimidad, dialogar consigo misma y regresar a sus espacios interiores. Crear desde su estudio y abandonarse al proceso, algo de vital importancia en su forma de trabajo. Es a lo largo de él donde se va encontrando pequeños tesoros que rescatar y poner en valor, con los que jugar casi como si fueran un puzzle y que terminan conduciéndola a lugares que no esperaba, como ha sucedido con



← En la doble página anterior:
Recuerdos que aún no tengo
 (Detalle)

esta pieza. Al fin y al cabo, el poso y la fuente de esta introspección continua, incesante, que acompaña el trabajo de María se nutre de todo el trabajo interno y personal que lleva realizando desde hace años como arteterapeuta y de todas sus intervenciones colectivas y queda reflejado, de una forma u otra, en su obra individual. En toda su naturaleza interior, esas ramas que han abrazado tantos cuerpos, tanta rabia e incomprensión, tantas historias de dolor ajeno acalladas, se van colando en su trabajo como nómadas con los que compartimos raíces.

María tenía claro que el punto de partida para *Recuerdos que aún no tengo* tenía que ser la pieza que realizó *site specific* hace unos años para el Centro de Arte Rafael Botí, *The Wardian Cases* –una de las primeras obras suyas que vieron sus hijas, animándose incluso a tocar algunos de los componentes–, con la que invitaba al espectador a penetrar en su espacio interior desde el autoconocimiento. Necesitaba continuar indagando ahí, a través del arte del fragmento que va más allá del soporte y el espacio bidimensional, con el mismo tono intimista que caracteriza su trabajo, para mostrar así su propio crecimiento personal y como artista en los últimos años. De nuevo, el proceso adquiere un protagonismo central: cortó algunos de los componentes de la obra anterior que la interpelaban con la intención de jugar con ellos hasta encontrar el lugar exacto en el paisaje que latía en su interior. Al mismo tiempo, su voz brotaba y adquiriría la forma de colores que emplearía.

Y, entonces, el desplazamiento de una rama. La obra habló por sí misma. La transportó a lugares

donde ella sueña dentro de su propio imaginario. Este hallazgo la hizo sentir algo físicamente en su interior que le confirmaba que, efectivamente, ese era el camino que debía seguir la obra. Algo muy íntimo: la naturaleza más preciosa de su universo interior; la calma... Y los universos por venir. Esa calma que es Ítaca y la belleza y alegría que emana la sonrisa de María: un espacio para jugar, crecer, bailar, pronunciar lo importante y, ojalá, permanecer siempre; donde construir todo aquello por venir. Un lugar con su propia música interior que despierta emociones y funciona como entrada a un jardín propio; abierto a todo en potencia, a lo que vendrá, a lo que construiremos a partir de todo ello.

Pero esta naturaleza, ya con vida y voz propia, continuó brotando durante el proceso de montaje en la propia sala expositiva hasta que sus distintos componentes se asentaron y encontraron su propio lugar en esta estancia. Cuando la obra y la propia María se desplazan, todo se mueve: es un organismo vivo que desborda los límites de la propia composición natural para crecer más allá, expandirse hasta encontrar un espacio donde asentar su respiración.

La parte superior de la obra, la más aérea, la del cosmos, apenas esbozada y planteada en el estudio, es en la sala donde encuentra su propio lenguaje, sin límites formales. Y aquí aparece la faceta de María como muralista, que es en la que se centran en la actualidad muchos de sus trabajos. El pincel es entonces una extensión de su mano y, esta última, del corazón. Esta conexión delimita su voz. De hecho, a veces siente que no es ella la que pinta, sino que los lugares van cambiando con magia



← *Recuerdos que aún no tengo*

propia, como la nostalgia de lo que está por venir.

A través de esta parte de la intervención, el horizonte situado a la altura de los ojos desaparece. El presente se diluye y expande. María ahonda en la noche y nos conecta con el cosmos, con el universo, con lo onírico que vive dentro de nosotros. Esta zona supone una inmersión en todas esas constelaciones propias y colectivas tan relevantes en la obra de María. El lugar presente establece conexiones con el figurado y futuro a través de constelaciones emocionales individuales –a modo de los hilos de araña de Louise Bourgeois–, que invitan a sumergirse en ese universo recogido por María desde el cual proyectarnos más allá de la obra para cuestionarnos acerca de nuestros vínculos y acerca de nuestra Ítaca particular.

De esta forma, crea una sensación inmersiva total, ya que el jardín nos interpela y nos invita a agacharnos para contemplar las distintas capas y detalles, como si caminásemos por un espacio natural suspendido en el

tiempo, sin dejar de lado esa parte lúdica e ilusionante que despierta esta experiencia en nuestro niño interior. Esta puerta de entrada al paisaje emocional de María se abre ante nosotros y nos invita al autodescubrimiento de nuestro propio bosque, para disfrutar de un paseo por él en una noche estrellada en la que, casi sin pretenderlo, las constelaciones plasmadas se alinean para regalarnos emociones que yacían silenciosas en nuestro interior, presentes y aún no reveladas.

Recuerdos que aún no tengo se adentra en ese paisaje que reside en nuestro interior, en permanente construcción (y deconstrucción), entre ramas en movimiento que nos agitan, ráfagas de aire que nos reordenan y un cielo en permanente expansión repleto de galaxias y sueños; todo ello reconfigura el bosque en el que intentamos erigir nuestro refugio total. Aproximarse a Ítaca es adentrarse en esa naturaleza que brota día a día y alzar la cabeza para contemplar las estrellas una noche cualquiera y, a su vez, el recuerdo de ese momento que aún no ha acontecido. **B**



María Parejo / Torno Re—Torno

Ignacio Collado

Al unir cielo y tierra, suelo y techo, arriba es igual que abajo y viceversa, como un reloj de arena que acabas de girar, arena que ha hecho barro, tiempo solidificado.

Eliminado el eje de horizonte, detenido el tiempo, María construye esta arquitectura de barro que evoca cuerpo, una especie de cariátide boca abajo, pues la vida se le ha dado la vuelta.

Trabajar con barro es regresar al niño, antes a la criatura, más atrás incluso, a un lugar arquetipal previo a la separación y al individuo, un espacio inundado por el agua de este pozo, de este esbelto brocal sin boca que ha necesitado de un sol africano (un horno) para que la tierra la contenga. Barro cocido que, como botijo, transpira tanta emoción retenida en figuras y pinturas que emergen de dentro hacia afuera como manchas de agua que han tomado color, y donde el azul ultramar asciendiendo a negro domina. Azul para sumergirse, como si esa agua trascendente, dotara a la pieza de una anfibia vincularidad.

← **María Parejo**
Tótem (detalle)
Macetas de
cerámica coco
liso, típicas de la
cerámica rambleña.
Piezas de cerámica
hechas a mano y
acrílico.

¿Qué inteligencia es la del barro que, ante el contacto, la mano duda a cual de los dos cuerpos pertenece? ¿Quién hace a quién cuando el barro empieza a tomar forma?

María tiene una fábrica, es su escuela de arte para niños, un engranaje único de planos y sensibilidades organizados para el crecimiento. Esta “Maquinita”¹ obra plástica y esculturalmente, siendo el barro el material que más goce proporciona a estos pequeños operarios. De un mismo bloque de arcilla participan todos, experimentando formas, que diferentes, mantienen esa memoria originaria que el material concede, estableciendo una inteligencia compartida y vincular que la fábrica organiza.

Esta inteligencia previa nace en el surco agrícola y evoca un sentir primitivo, antiguo, que es explorado en piezas anteriores con figuras de terracota y cuerda², y visible, sobre todo, en esas golondrinas de hierro que formaron parte de un arado, y en *Hilltopping*³ son transformadas en una especie de macetas que, ordenadamente, componen un jardín vertical de esbeltas flores de Allium, donde la raíz ajo permanece al aire, flotando, deliberadamente arrebatado a la tierra. Algo similar ocurre con alguna de las *Casas con jardín*⁴ atravesadas por plantas cuya raíz no conoce cimiento. La casa es tema recurrente en la obra de María, casas no preparadas para su habitación, y a menudo fuera de escala, casas encendidas o cocidas, oníricas y densas, con frecuencia tentadas por lo orgánico, animal o planta. Casas de interior desconocido, o sin interior, vacías, casas sagrario, quizás mihrab.

1
La Maquinita, es el nombre de la escuela de arte para niños de María Parejo.

2
Ad terram. 2017. Exposición de esculturas de terracota.

3
Hilltopping. 2018. Instalación. 39 flores de *Allium giganteum*, 39 golondrinas de arado y 39 bulbos de *allium*.

4
Casas con Jardín, 2020. Exposición. Técnica mixta, collage y tinta china sobre papel.



Tótem





← *Tótem.* (Detalle)

Contenedores de sentido, de memoria que algún día querrá despertar, como lo hace, de la tierra el barro, y el torno interpreta.

De un bloque de arcilla, nace también esta pieza *Tótem*, con el deseo de tornar y re tornar, para que en ese trance de jirógabo yerga cuerpo, cual fuente vertical o sexo excitado, cuello tatuado por lo no dicho, emociones que no han alcanzado voz.

Una vasija encima de otra, vértebras superpuestas para sujetar, para que el techo no se te venga encima, y en este sentido, hueso, andamiaje.

Faro, columna, sarcófago policromado para retornar.

No es el primer tótem de María. En la primavera del 2021 colaboramos en *Despliegue entretrés*⁵, proyecto en el que, como comisario, reunía a tres artistas de una misma unidad familiar Olivia RPBM, María Parejo y Xosé Garrido, y donde, como instalación, se intentaba desplegar una arquitectura del íntimo vínculo entre cada uno de sus miembros en un muy abierto ejercicio de retratar. María erigió tres totems (uno por cada miembro de la familia), cada uno con tres cubos superpuestos y laminados con imágenes, en el de Xosé, no había interpretación, cada uno de sus cuatro lados era él, tal cual, único y completo. No imaginábamos entonces, que la temprana falta de mi querido amigo haría de esta pieza la de una columna de memoria, como bloque de arcilla que aún compartimos.

Tótem emerge como monumento en el que la inteligencia del barro cede ante la presencia del otro, permea y sostiene. **B**

5
Despliegue entretrés fue una exposición promovida desde la Fundación Botí, en 2021, que reunía varios comisarios y artistas bajo el título común de *Cuatro x Tres*.



Jesús Pedraza

Galder Herrera

Ay, Jesús.

← **Jesús Pedraza**

La necesidad amateur de mostrar una historia gráfica de la radioafición en las tarjetas QSL

Mural de tarjetas QSL 1920-2020 procedentes de las colecciones privadas de: Juan Luis Aranda Plata, EC7B (ex EC7BHX y ex EA7DLC). Andrés Ramos Berlanga, EA7YA. Pedro Luque Soriano, EA7O. URC (Unión de Radioaficionados de Córdoba, miembro de URE). Manuel Salcines López, EA7IK. Isidoro Ruiz Ramos, EA4DO. Archivo Histórico, EA4DO. José María Cristóbal Martínez, EA4BPG. Francisco Javier Ceular Jeremías, EA7 T. URE (Unión de Radioaficionados Españoles).

Te confieso que no quiero escribir este texto. Sabes que intenté esquivar tu propuesta. Intenté descartar esta colaboración, pero fuiste elegante en tu insistencia. Y también seductor. Me lanzaste algún elogio y me dejaste abierta la posibilidad de que fuera lo que me viniera en gana, incluso un cuento. “Ni siquiera tiene que ser sobre mi obra”, me escribiste en tu último correo, en el que me convenciste.

No hay mayor reto para un escritor que escribir lo que quiera, pero tampoco mayor condena. Cuando te enfrentas a la hoja en blanco, a veces echas de menos un manual de instrucciones.

Te cuento que hace mucho tiempo que no escribo de arte. Es curioso, pero las últimas e intermitentes veces que lo he hecho ha sido sobre tu obra. Hay algo interesante ahí, porque en gran parte interpreto tu trabajo en clave de renuncia. Recuerdo que uno de esos textos que escribí sobre ti giraba en torno al concepto de obra menguante, sobre el desaparecer, sobre el dejar de ser, sobre ese movimiento por el cual vamos retirándonos de un lugar al que soñamos llegar. Por cierto: me contaste, en ese primer correo en el que me pedías este texto, que te has mudado al campo. ¿Sabes que coincidimos en eso? Me pregunto si ahí hay también hay un paralelismo con lo que tú y yo hemos hecho con respecto al arte contemporáneo.

He releído lo que en su momento escribí sobre tu trabajo y también los correos que intercambiamos y recordado con mucho cariño tu obra y tu amabilidad. ¿Sabes? Estoy en un momento de mi vida, casi llegado a la cincuentena y con dos hijos, en el que creo que eso es lo más importante: las formas en el trato. Neil Gaiman da tres consejos para triunfar en esto de la creación: ser muy bueno, entregar en plazo y ser amable. Y añade que, en realidad, vale con cumplir dos de ellos. Puedes ser muy bueno y amable, y te permitirán no entregar en plazo. Puedes también ser muy bueno y entregar en plazo, con lo que te perdonarán no ser amable. Pero resulta que, como bien dice Neil Gaiman, casi nadie es muy bueno, por lo que su consejo para triunfar en el arte es ser amable y entregar en plazo.

Digo todo esto porque no fue una buena experiencia la mía en el mundo del arte, Jesús. Tengo muy mal recuerdo del tiempo en que

tecleaba para periódicos y revistas sobre obras de terceros, en el que me alquilaba a museos para catálogos. Al principio el asunto me motivaba. Creo que ese fue mi gran error. Tomarme en serio la cuestión, no marcar distancias, ni escribir al ralentí, no saber enfrentarme a una obra sin mojarme, no ofertar mis elogios al mejor postor. Solía discutir con mis editoras, que me recriminaban mis críticas, que a veces eran rabiosas. Yo respondía que no me pagaban lo suficiente para dictarme lo que debía escribir.

Hice mal, ahora lo sé. Debí comportarme de otra manera.

Tuve algunas malas experiencias. Recuerdo algunas de ellas como fundamentales en mi desapego al mundo del arte. Lo peor no fue la comprobación de la corrupción y el amiguismo que lo gobernaban, que a nadie parecía importar, sino la constatación de que uno, por muy outsider que se entendiera, no era sino un engranaje del sistema. Por eso a veces hoy tiro de humor y reconozco que hubo un tiempo en el que escribía de arte con el gesto de pavor del niño que dice que en ocasiones ve muertos. Y, si y solo si, el interlocutor muestra decidido interés, doy un trago a mi copa y continúo mi historia y le narro la crónica de un desapego paulatino.

Quería haber comenzado este texto con estas palabras de Roberto Arlt en *El escritor fracasado*: “Yo también tuve veinte años, y la sonrisa del hombre sumergido en la perspectiva de un triunfo próximo. Sensación de tocar el cielo con la punta de los dedos”. Porque yo también pensé, Jesús, que merecía la



← En la doble página anterior:
La necesidad amateur de mostrar una historia gráfica de la radioafición en las tarjetas QSL.

pena y creí poder aportar algo en ese mundo que me había fascinado, ese mundo de imágenes y palabras, de templos y maderas y aceites y obras y piezas y propuestas. No en vano fui educado en la máxima de que no hay mayor valor humano que el de la expresión artística, que el arte llegaba donde no lo hacían la literatura o cine o la música.

Pero qué diferente resultó todo en la práctica. Qué cantidad de mala gente cabía en una inauguración.

Por eso guardo con cariño en recuerdo de tu trabajo, tan sutil e inteligente, y de tus formas. Espero haber sido bueno contigo, amable, como recomendaba Gaiman, ya que nunca entrego en plazo (lo sé, tampoco en esta ocasión).

Oh, te tengo que contar que en mi mudanza al campo a alguien se le cayó la pieza que tenía tuya en casa, un poster al que habías borrado la imagen y apenas se leía el nombre de artista cuya obra se reproducía antes de tu intervención. Resultó que, al creer el de la mudanza que era una página en blanco, la tiró a la basura. Espero que no te enfade el saber que una pieza tuya terminó en el contenedor de papel, de donde no pudimos rescatarla, porque si lo piensas bien es un poco como la fábula clásica del trampantojo. Engañaste al mozo de la mudanza y le hiciste pensar que era convencional lo que en realidad era arte. ¡Hiciste el camino inverso a las vanguardias!

Me despido contándote que aún no he abierto la nueva edición de *Los hermanos Karamazov* que me regalaste a cambio del último texto que escribí sobre ti. Han pasado casi diez años y el



↑ *La necesidad amateur de mostrar una historia gráfica de la radioafición en las tarjetas QSL.* (Detalle)

enorme volumen de lomo dorado ahí sigue, en las estanterías, esperando su momento, un momento que quizá nunca llegue. Un libro que no ha sido aún abierto es un buen icono de nuestra relación artista-crítico, de las obras que nos gustan a ti y a mí, de lo poco que nos conocemos en realidad, y de lo mucho que me fascina tu trabajo.

Espero que te guste este texto, Jesús. Te prometo que ha sido lo mejor que he podido hacer. **B**



Marián Redondo

Alma Andreu

Dicen que la ilusión se pierde cuando una deja de vivir primeras veces. Porque desde que nacemos, para (casi) todo hay una primera vez. El primer llanto, la primera palabra, los primeros pasos, el primer amor... Afortunadamente, con el tiempo, te das cuenta de que nunca dejas de aprender cosas nuevas. Nunca dejas de vivir nuevas experiencias. Nunca dejas de abrirte camino en la vida, poco a poco, paso a paso. Unas veces con más confianza, otras veces más temblorosa. Pero siempre hacia adelante. Siempre empujado por el inexorable paso del tiempo.

Algo que me ha obsesionado toda la vida es el avance de los minutos. El *tempus irreparabile fugit*. El tiempo que se nos escapa entre las manos, el tictac inabarcable, el tiempo que perdemos, el tiempo que no aporta. Es por eso que los últimos diez años los he dedicado a aportar. A crear, a construir, a avanzar. A ayudar a caminar a los demás.

← **Marián Redondo**
Zapatos que cuentan historias...
(Detalle)
Vídeo-objeto:
Zapatos y proyectores.
Proyección: Monocanal.



↑ Zapatos que cuentan historias...

Inicié mi andadura junto a otros tantos compañeros de la Fundación Botí y juntos proyectamos nuestros sueños, nuestros anhelos, nuestros propósitos de vida. Y durante todo este tiempo he volcado mis aspiraciones, triunfos –y algún que otro desastre– a través de mis diseños. Pasara lo que pasara, siempre me recuerdo creando. Dibujando, pintando, lanzando ideas y colecciones. He imaginado zapatos para pies imposibles, de los que tropiezan una y otra vez pero siempre se levantan. Zapatillas para pies más sencillos, amantes de la nobleza y la lealtad. Calzado para pies más austeros, de los que (parece que) nunca se equivocan, ni tiemblan, ni vacilan. Pero en el fondo dudan y tienen miedo, como todos. Porque si hay algo que nos une a todos los mortales, es la vulnerabilidad, la incertidumbre. Ese pequeño suspiro antes de lanzarte al vacío y emprender tu propio camino. Ahí, en ese suspiro nos encontramos.

La diferencia está en atreverse a dar el primer paso. De ese primer paso son dueños los valientes. Y éstos siempre, siempre, camiman seguros en sus zapatos.

Desde que era una niña que calzaba la talla 10 ya tuve muy claro que mi sueño era ser artista. Una artista de los pies a la cabeza. Y lo que empezó como sueño continuó como objetivo. Y para alcanzar el objetivo hacía falta un plan. Mi plan comenzaba por pintar y continuaba por crear y usar los pinceles (y más tarde los zapatos) como medio de expresión. Al tiempo que yo contaba historias a través de mis zapatos, otras personas las paseaban caminando con ellos cientos y cientos de kilómetros.

Y en ese triángulo entre el calzado, el arte y las historias que canalizar es donde me hallo en este momento. Diez años después de aquella ‘Odisea’ hoy paso mis días llenando centímetros de seda, cuero y piel con verdades en forma de dibujos, de estrellas y de líneas doradas que, casi sin saberlo, han ido guiando mi camino hasta llegar a donde estoy hoy.

Dónde estaré mañana... para saberlo tendré que seguir caminando. Porque siempre, siempre me gustó vestir al arte comenzando por los pies. **B**



↑ Zapatos que cuentan historias...
(Detalle)



Beatriz Sánchez / Leonera

Antonio R. Montesinos

Beatriz y yo nos conocemos desde hace ya unos veinte años, tiempo suficiente para colaborar en múltiples ocasiones y para forjar una amistad de esas que rozan lo familiar. Podría afirmar que, hasta cierto punto, nos consideramos «familia elegida» y creo que es esta la principal razón por la cual ella me ha confiado redactar este texto.

Es importante atender a cómo esta petición –solicitar un texto a un amigo, cuando otros artistas aprovecharían la ocasión para buscar cierta validación académica, institucional o curatorial– supone, en sí misma, un acto indisciplinado. En este sentido entiendo –seguramente porque la conozco bien– que haya preferido confiar en alguien que conoce bien su trabajo, así como la evolución de sus intereses, prácticas y procesos. Creo además que esta decisión puede servir para comenzar a desenmarañar y comprender la práctica de Beatriz Sánchez.

Para entender el trabajo de Beatriz debemos pensar siempre en esa actitud desobediente con los discursos dominantes y en cómo su trabajo, aún basado muchas veces en la llamada «cultura del proyecto» y estando representado en múltiples instituciones que indudablemente validan su carrera, se contamina continuamente con otro tipo de prácticas *outsiders*, que tienen que ver más

← En la doble página anterior:

Beatriz Sánchez

Arqueológica parafernalia

(Detalle)

Instalación con objetos, vídeo,
esculturas y materiales mixtos.

con la gamberrada, la creación y distribución de memes o la producción de videoclips para bandas musicales ¹. Formatos que permiten reconocer un posicionamiento irrespetuoso hacia las categorías que impone tanto la institución como el mercado del arte.

Esta actitud podría ser entendida como antisistema, pero creo que va más allá de lo reactivo. Beatriz no está en contra del sistema, a Beatriz realmente «se la suda» el sistema del arte. Este posicionamiento la coloca más bien por encima de este, en un lugar que le permite sobrevolar categorías y proponer artefactos culturales que el aparato institucional es incapaz de absorber.

Como ejemplo de este tipo de artefactos –estoy seguro que ella preferiría llamarle «cacharrería»– podríamos mencionar la ingente creación de fotomontajes, *gifs* o vídeos que produce y distribuye libremente en forma de memes, así como los distintos proyectos que se desarrollan en la web y en redes sociales. Proyectos como *EL DUELO: Y murieron con las pelucas puestas* (2013-2014), basado en un intercambio/combate de vídeos con Verónica Ruth Frías, o distintos perfiles ficticios, como el del músico pendenciero *Mateo Pelayo* (2009-2011) o *In_true_sista77* (2021-2022), un avatar que la artista utiliza para comprar en plataformas de venta *online*. Estos inclasificables formatos son difíciles de asimilar por las instituciones o el mercado del arte, pero son a la vez poderosas maquinarias de guerrilla, que –siempre con sorna– utilizan y exageran hasta el absurdo los usos y las plataformas que utilizan. En este sentido

1

Beatriz Sánchez ha realizado numerosos videoclips para grupos como Maika Makovski, Atom Rhumba, CabezaFuego, Guadalupe Plata o Les Lullies.

funcionan de forma parecida a las estrategias de «afirmación subversiva» que describe Luther Blisser –otra identidad falsa, por cierto– en el *Manual de guerrilla de la comunicación* (2000) ².

Quizás el mejor ejemplo de esta estrategia de «afirmación subversiva» es el proyecto *Miss Nudies y el Diente Azul* (2010), que Beatriz realizó a raíz de un trabajo en el que debía editar vídeos eróticos para su difusión en los primeros móviles inteligentes. Su reacción fue productiva e irónica, y se tradujo en la realización de pequeños *clips* que parodian la erótica femenina más normativa. En esta pieza podemos detectar dos aspectos característicos: la actitud burlesca y la constante experimentación, tanto con los formatos como con los medios de distribución. En *Miss Nudies y el Diente Azul* la artista plantea una caricatura de la objetualización del cuerpo femenino, pero además propone un tipo de difusión alternativa a través de *bluetooth*.

Este tono socarrón se ha repetido en cada uno de los formatos que Sánchez ha manejado desde sus inicios. Es todos estos años ha experimentado con medios como el dibujo –siempre con un lenguaje próximo a la caricatura– y con formatos como el fotomontaje, el *collage* –analógico y digital– o el ensamblaje de objetos. A estos formatos se suman múltiples proyectos basados en la experimentación con la imagen en movimiento, el *live cinema* o el vídeo interactivo. Es importante comprender cómo este acercamiento –desde el dibujo hacia el vídeo y los medios digitales– se ha interesado siempre en ciertos momentos en los que la imagen –estática y en movimiento– estaba atravesada por la experimentación, la magia y el humor.

2

Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blisset, Sonja Brünzels. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Ed: Virus, 2000, Barcelona. <https://tinyurl.com/5n7b4rvj>



← En la doble página anterior:
Arqueológica parafernalia
 (Detalle)

Es decir, momentos que podríamos denominar «pre-cine», en los que la imagen en movimiento era considerada aún una atracción de feria (fantasmagorías, máquinas de visión y otros trucos de montaje) y momentos que podríamos calificar como «post-cine», en los que el vídeo se descompone y democratiza a causa de su distribución en redes sociales, generando una inabarcable cantidad de micro-vídeos en *loop*, *gifs* animados y memes. Formatos que han terminado siendo catalogados como «imagen pobre» y que han reivindicado figuras como Hito Steyerl en su texto *En defensa de la imagen pobre* (2014)³.

Beatriz utiliza frecuentemente este tipo de imágenes, unas veces para difundirlas directamente en redes sociales y otras como parte fundamental de piezas de vídeo como *Paraoffelias* (2007), *B*rain* (2008) o *Quelo de Garatas* (2008). Es importante resaltar cómo estos proyectos incorporaban este tipo de formatos años antes del *boom* del formato *gif* en redes sociales o de la llegada a nuestro país de tendencias como la postfotografía o el arte post-Internet⁴.

Este tipo de términos, ligados a las tendencias contemporáneas del arte, pueden ser muy útiles para definir parte de la producción de la artista, pero no debemos olvidar su acercamiento constante a técnicas y estéticas relacionadas con los antecedentes y primeros tiempos del cine. Un momento que coincide con el apogeo de la Modernidad y en el que se comienza a establecer las categorías que ordenan nuestro actual contexto social e histórico. Beatriz siempre se ha resistido a esas categorías, prestando atención a dispositivos

de conocimiento en los que aún tenían cabida lo mágico y lo exótico, lo sucio y lo grotesco. Prueba de ello es el proyecto expositivo *Bazar Milagro* (2015), que tuvo lugar en el Museo provincial de Huelva. Esta exposición se desplegaba como una acumulación heterogénea de dibujos, objetos y vídeos que imitaban un gabinete de curiosidades, un tipo de dispositivo que podemos considerar precursor de los actuales museos y cuya recuperación demuestra un interés por formas de entender la realidad que la Modernidad aniquiló.

Precisamente, en *Bazar Milagro*, se exhibía *Ninguna vida póstuma* (2014), una pieza de vídeo que mostraba las piernas de la artista paseando sobre un vertedero de plásticos y juguetes rotos. Esta pieza se relaciona a su vez con otro vídeo titulado *Fórmulas de cinética doméstica I* (2011), en el que Beatriz abandonaba una serie de objetos en una escalera mecánica para que estos se acumulasen en el extremo opuesto. Ambos vídeos hacen patente cómo su gusto por la acumulación de imágenes se extiende, sobre todo en los últimos años, al mundo de los objetos; que Sánchez encuentra o adquiere en tiendas, rastrillos y plataformas *online* de segunda mano.

Este tipo de procedimientos es muy patente en proyectos expositivos como “Betadine Su Bata” (2018), donde también realiza un gran despliegue de objetos encontrados y figurillas realizadas en cerámica. Estos elementos se presentan ordenados minuciosamente en la pared, imitando un muestrario de objetos que casi no atienden a su condición de pieza de arte. Para Beatriz estos elementos cobraban importancia únicamente

3

La publicación original de este texto se realizó en: Hito Steyerl, *In defense of the poor image*. En inglés en e-flux. Journal #10 de noviembre del 2009. Recuperado: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
 Se puede encontrar en español en: Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*. Ed: Caja Negra, 2014, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

4

Sobre post-fotografía se puede consultar: Joan Fontcuberta. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Ed: Galaxia Gutenberg, 2016, Barcelona. Sobre arte post-Internet es interesante consultar: Gene McHugh. *Post Internet: Notes on the Internet and Art* 12.29.09 > 09.05.10. Ed: lulu.com, 2011, on-line.



momentos lúdicos de colectividad. En este proyecto los objetos se utilizaron para realizar diferentes atuendos y máscaras, que fueron posteriormente mostrados en un desfile que tuvo lugar en el Museo de Reproducciones de Bilbao.

← *Arqueológica parafernalia* (Detalle)

Es interesante destacar cómo en estos proyectos la acumulación de objetos se relaciona con procesos anteriores más vinculados con las prácticas digitales, como la descarga de imágenes procedentes de Internet. Beatriz concibe la adquisición de artículos en Internet como un proceso de descarga, que le permite convertir una imagen alojada en la red en un objeto real. Esta vinculación entre objetos físicos y digitales se da también en otros proyectos más recientes, pero justo al contrario. En *Asqueroids* (2020) y en *Souvenir*

Universo (2020) el proceso de materialización se invierte cuando utiliza técnicas de escaneo 3D y fotogrametría para convertir composiciones realizadas con objetos reales en imagen digital. En *Arqueológica parafernalia* –el proyecto que presenta en la muestra “Todas las Ítacas”– Sánchez continúa explorando estas metodologías que mezclan los objetos, lo monstruoso y la imagen digital. En esta ocasión la propuesta se presenta como una serie de amasijos informes en los que distintas piezas antropomórficas se mezclan con residuos, objetos de segunda mano y materiales

por su participación en el proceso de trabajo –que mostraba en un vídeo ubicado en la misma sala– y en la sesión que compartió con Severine Beata (Marta Peláez)⁵. Podemos decir que el acto creativo estaba localizado más en la interacción con estos objetos que en su forma o materialidad. En esta línea de trabajo encontramos también *EX Tradicional* (2021), una propuesta realizada junto a Koldo Arostegi y Dogartzi Magunagoicoechea que pretendía resignificar los elementos que componen las fiestas populares –vestimentas, pasacalles o bailes– con el objetivo de crear

5 La exposición “Betadine Su Bata” fue clausurada por un video-concierto de la banda musical que daba título a la exposición. Esta banda, que nunca acabaría de formalizarse, reunió a la intérprete de electrónica experimental sin ordenadores Severine Beata y a Beatriz Sánchez, que aportó diferentes proyecciones de vídeo en las que sustituía los efectos digitales por recursos analógicos y en los que intervenía en directo las piezas expuestas.



← *Arqueológica parafernalia*
(Detalle)



diversos. Sobre estos «enjambres escultóricos» —así los denomina la artista— se proyectan varias piezas de video que siguen las lógicas de la «imagen pobre» antes mencionada.

En conjunto, estas piezas son una consecuencia de la trayectoria de Beatriz, constituyéndose como un ejercicio en torno a lo disfuncional ⁶, en el que percibimos un fuerte apego por las estéticas pobres, el *detritus* y lo monstruoso. Podríamos definir estas estéticas en base al *kitsch* —del que nos hablaba Hermann Broch— o al *camp* —definido por Susan Sontag ⁷—, pero lo más significativo del trabajo de Beatriz tiene que ver con la relación de estas estéticas incívicas con el contexto actual: un presente marcado por el exceso material y digital. Estos excesos son expresados mediante una estética de leonera—desaliñada, feroz e irrespetuosa hacia los pulcros valores del proyecto moderno— que nos muestran los desbordes de un modelo en colapso y que convierte la producción de Beatriz Sánchez en una práctica a reivindicar. **B**

6
Elijo este término para hacer referencia Nicolas Bourriaud, que es el que utiliza en su libro *La exforma* (2015) para definir "El universo de lo disfuncional -el de las ideas rechazadas, el de las cosas rechazadas y de las formas de vida marginadas- solo cobra pleno sentido dentro de una visión aleatoria de la Historia, según la cual todo lo que ocurrió podría haber acontecido de otra manera". Consultar: Nicolas Bourriaud. *La exforma*. Ed: Adriana Hidalgo (2015) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. p 91

7
Sobre estas definiciones es muy interesante ver y establecer relaciones con lo que Paul B. Preciado comenta sobre Ocaña en su conferencia *Campconceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española*, que tuvo lugar en las sesiones abiertas del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA en el 2012. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=2XGqXZhRqZs>



Destilar poético en la fotografía de **Fernando Sendra**

Felipe Ortega Regalado

«La buena fotografía ha de ser sencilla, de modesta apariencia, intencionadamente en tono menor».

Gonzalo Juanes

No cabe duda de que la mirada de Fernando Sendra (Córdoba, 1978) es fotográficamente poética. La disciplina que un artista elige a la hora de expresarse es decisiva para sus postulados, aunque me pregunto si uno la elige libremente o esta viene de la mano de algo mucho más hondo y complejo que la propia voluntad. Meterme en elucubraciones metafísicas de cómo se gesta el deseo sobre la materialización estética del artista, sería darme de bruces con el misterio mismo de la creación. Lo claro para mí es que su mirada, configurada de luz y tiempo, ya venía anclada a él, desde antes de él, incrustada en su ADN, como el color de sus ojos o su altura. Sospecho que dicha mirada fue emergiendo hacia fuera, poco a poco, gota a gota, como si se tratara de una fragancia exótica que precisa ir destilándose en el alambique de un alquimista hasta depurarse esencialmente.

← **Fernando Sendra**
Retales de mi memoria
Fotografía digital
sobre papel químico.

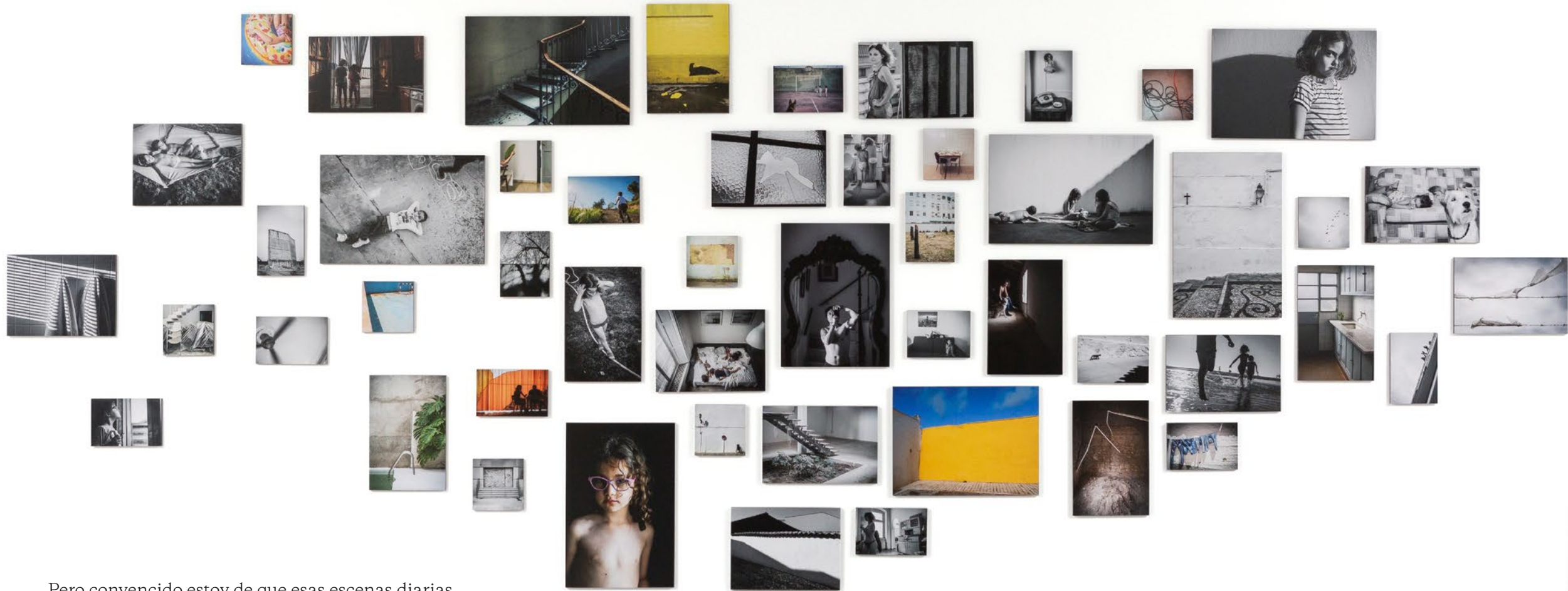
Ser un poeta que hace fotografías, entonces, pareciera ser un mandato divino del propio Universo, que escoge solo a quien sabe que cumplirá con devoción los requisitos indispensables. Así, a Fernando, abocado a tan insigne tarea, lo puedo visualizar disparando fotografías mucho antes de saber que era artista de doble mirada, donde el poema es construido con imágenes.

Sí, quizás estoy yéndome muy lejos, muy atrás, para que imaginemos los ojos de un niño que lo mira todo con un hambre feroz, pero a la vez tímidamente. Me lo imagino con once o doce años, en el colegio, a las cinco de la tarde, encontrando fascinante la escena en la clase de matemáticas donde, más allá de entender aquello de la hipotenusa y los catetos, lo visualizo embelesado ante los destellos surgidos por la refracción del sol sobre la superficie pulida de la pizarra, y cómo la mano con tiza del profesor, danzaba al son del amodorramiento.

Es muy posible que me esté proyectando en él, y sea yo mismo, en mi propio recuerdo, sobre aquellas horas interminables en el colegio. O quizás es algo común en los dos, o de esta educación nuestra, que no acaba de comprender lo enfermizo que resulta pasar horas sentados en esas sillas, cual potros de tortura, como si fuéramos orejas gigantes que deben engullir pasivamente y sin tregua, un institucionalizado alimento alienante y estéril, imposibilitando en gran medida, hacernos con herramientas verdaderamente útiles para vivir mejor con nosotros mismos.

Retales de mi memoria →





Pero convencido estoy de que esas escenas diarias fueron la mejor escuela, el mejor laboratorio que pudo tener. Gracias a todos esos tiempos *muertos*, pudo empezar a dar vida a su propio universo con superhéroes incluidos, cuyos poderes son el amor, la ternura y la sencillez.

En realidad no sé cómo fue la infancia de Fernando, ni tampoco la de sus hijos. Sin embargo se me antojan infancias encadenadas, donde una sin la otra no puede existir; obvio. Quiero decir que sin las horas tediosas que padeció, hoy en día no sería el fotógrafo que es, ni el padre que es a la hora de permitir a sus hijos el regocijo del juego y la exploración natural que emana de toda criatura viva.

↑ *Retales de mi memoria*

Esto lo deduzco gracias a un par de fotografías que, a priori, parecen poco relevantes, sin embargo esconden profundas y deliciosas verdades. En la primera hay sol. Es verano. Sus hijos aparecen relajadamente en un patio. El niño sesteá mientras las hermanas juegan plácidamente.

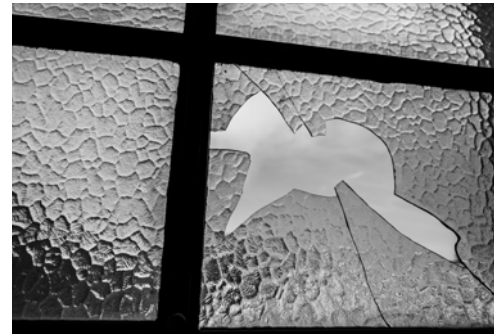
En la segunda, llueve, aquí aparece también la madre, están dentro de casa, mirando nostálgicamente el suelo mojado del patio y el resbalar de las gotas por el cristal de la puerta. En ambas fotos pasan cosas distintas en tiempos diferentes, pero se siente lo mismo: pura aceptación de la melodía que la vida impone. Momentos que jamás podrán ser perdidos, porque fueron compartidos en nuestra vulnerabilidad como humanos vinculados.

Para entender la obra de Fernando, tenemos que considerar que su poética vive dentro del concepto expandido de familia, abarcando mucho más allá de los lazos consanguíneos, donde los amigos y los compañeros también forman parte del clan. Su mirada es amplia y nada queda excluido si su afecto es tocado. Para mí esto es determinante en su obra, pues nos regala belleza desde el amor que hay en su vida, un amor sin artificio ni ornamento. Un amor directo, diario, común. Un amor protagonizado por personajes de carne y hueso convertidos en superhéroes realizando proezas diarias con el poder de su voluntad, compasión

↓ *Retales de mi memoria* →



y empatía. Tanto es así que, en su serie titulada *Mis héroes*, el objetivo fue dignificar las vidas comunes de su entorno, repletas de epopeyas invisibles, como por ejemplo lidiar con las tareas domésticas llenas de retos que, aislados, parecieran pesar pocos gramos, pero que sostenidos en el tiempo suman toneladas. La familia en su más alta vibración posibilita el crecimiento y la emancipación de sus miembros, pero hasta que esto ocurre el trabajo es arduo.



Pero no solo son convertidos en superhéroes los adultos, también los niños, cuyos poderes, la ternura y la vulnerabilidad, son realmente importantes y son apremiantes como sociedad.

En esta serie de fotografías, intervenidas con pintura, Fernando se suelta el pelo y se mancha las manos, literalmente, en un intento de manifestar todo el amor sentido. Es un regalo a sus seres queridos y una muestra de respeto y admiración. Creo que hay detrás toda una declaración de intenciones en la que nos dice: el único poder real es el amor que no excluye. **B**

Después de esto, considero que Fernando está abocado a contagiarnos del sentimiento utópico pero necesario, donde sus pasos nos lleven a considerar a la humanidad como la única familia posible. Debemos llenarnos de compasión ante la gran diversidad que encarnamos, y esforzarnos para que nadie se sienta ajeno en su propia Casa, que es el Mundo. Así nos lo cuenta Fernando, todo eso nos regala su doble mirada hecha de fotografías que son versos.

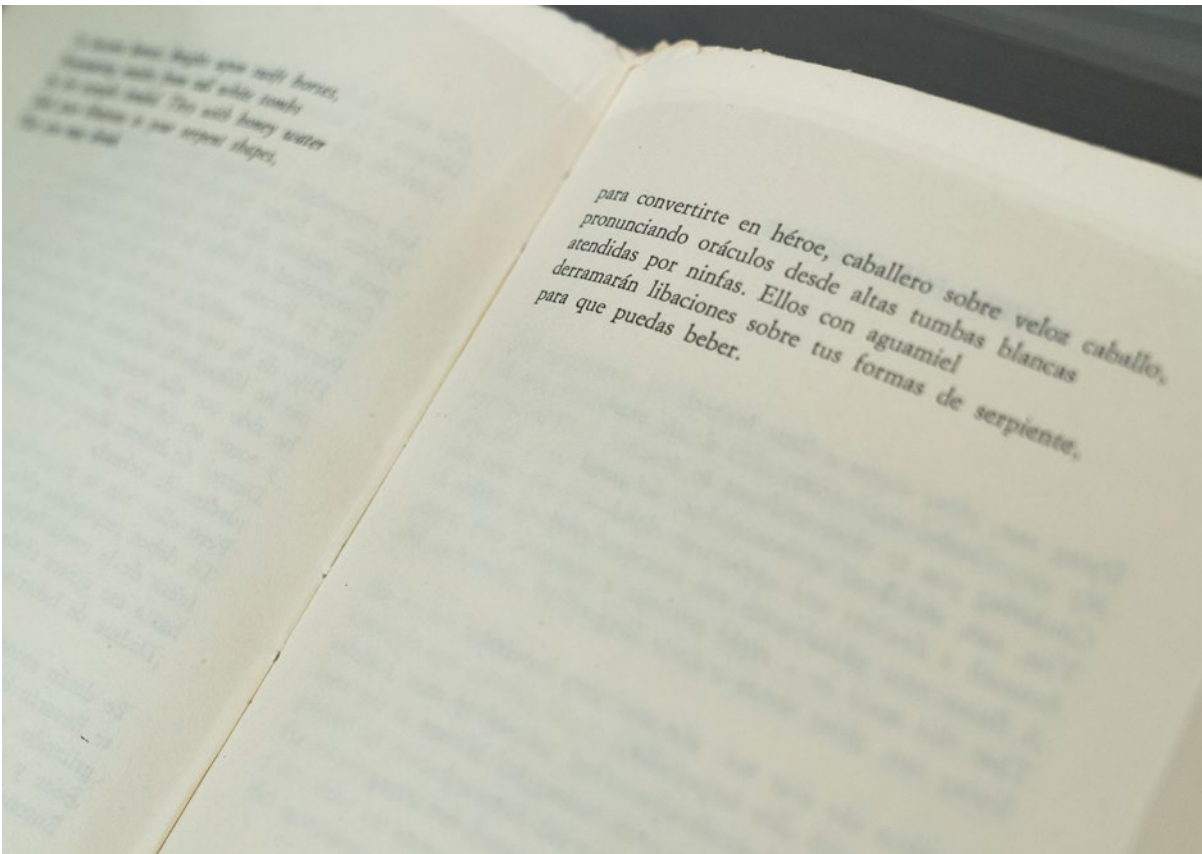


Ana Trillo / Una alegoría del olvido

Emilio García

“Soy un mendigo / que le pide al tiempo / un recuerdo que no se deforme / en el turbio estanque de la memoria”

Jorge Teillier



El diálogo que estableceré con la obra y trayectoria personal de la artista visual Ana Trillo, su pensamiento interior y la poesía de sus obras, lo haré, en la medida de lo posible y por convencimiento, sin un orden cronológico estricto; porque tanto si miramos hacia atrás como si lo hacemos hacia delante con el tiempo se acusan las distancias, hasta que un día nos damos cuenta de que las lejanías han ido desapareciendo y mires donde mires todo es igual de cercano. No es menos cierto que la realidad no se oculta salvo en las palabras que tratan de decirla; así que intentaré que la cuestión más importante de todas, con independencia de la alternancia de elementos narrativos y biográficos, sea dibujar de la forma más completa una obra que resalta por su equilibrio entre emoción e inteligencia, por su rareza y belleza. Atendidas ya las limitaciones objetivas, espero que estas palabras sirvan para que se puedan aunar al fin, la visión y el pensamiento.

← **Ana Trillo**

Fuente del olvido III y Libro de Robert Graves, "Cien poemas" de la editorial Lumen, edición 1986, Barcelona

Pizarra, cuentas de acero y hierro. Obra perteneciente a la Colección Botí.

Desde los inicios, las obras de Ana Trillo designan no solo el poder inspirador de las figuras mitológicas, donde refulgen los hilos de las Parcas y las manos de Ariadna en el laberinto ¹, sino que además insisten en la necesidad de la memoria y se internan en ella como esa luz que deja el polvo de las mariposas entre los dedos o como un manantial de mercurio. Como diría Lope de Vega: “A pesar de la sangre que procura abrir de noche la luz de la memoria”. Releyendo los escritos de Ana Trillo acierta en decir, mientras intenta construir una escultura, que lo que en verdad existe es la multiplicación de espacios, donde cada uno de ellos contiene implícitamente a todos los demás, y como en el juego de la rayuela cada casilla engendra a las demás. En suma, para Ana Trillo: “el juego de la rayuela describe un movimiento lineal, de forma que no se mira atrás hasta que no se termina la última casilla; en ese momento se pierde lo conseguido”. A mi entender con “la rayuela” –una de las obras más reveladoras del proceso creativo de la artista– intentaba salvar las distancias, el tiempo hasta el fulgor o, como diría Cioran, tratar de que cada tiempo incluya todos los otros, influya sobre cada uno de ellos y los corrija; aunque al final seamos vencidos por él.

1

En los últimos tiempos, es cada vez más habitual encontrar piezas textiles, pero antes ha sido considerado un arte menor, por su asociación histórica al ámbito femenino, doméstico y artesanal. Goza en la actualidad de mayor reconocimiento como forma de expresión, técnica y objeto de estudio de primer nivel. Ana Trillo lo utiliza no como una reivindicación, sino como un medio, como puede ser el dibujo, el volumen, etc.

La pieza escultórica perteneciente a los fondos de la colección fundación Botí *Fuente del olvido* (2002) también nos da una clave central de lo que la artista busca con sus obras; según explica es, sobre todo, una intervención contra el olvido. Al igual que las mejores palabras son las que tienen los bordes gastados, en su construcción no trata de disimular el acabado tosco de la piedra de pizarra, o el rumor apagado de unas cuentas de acero; con

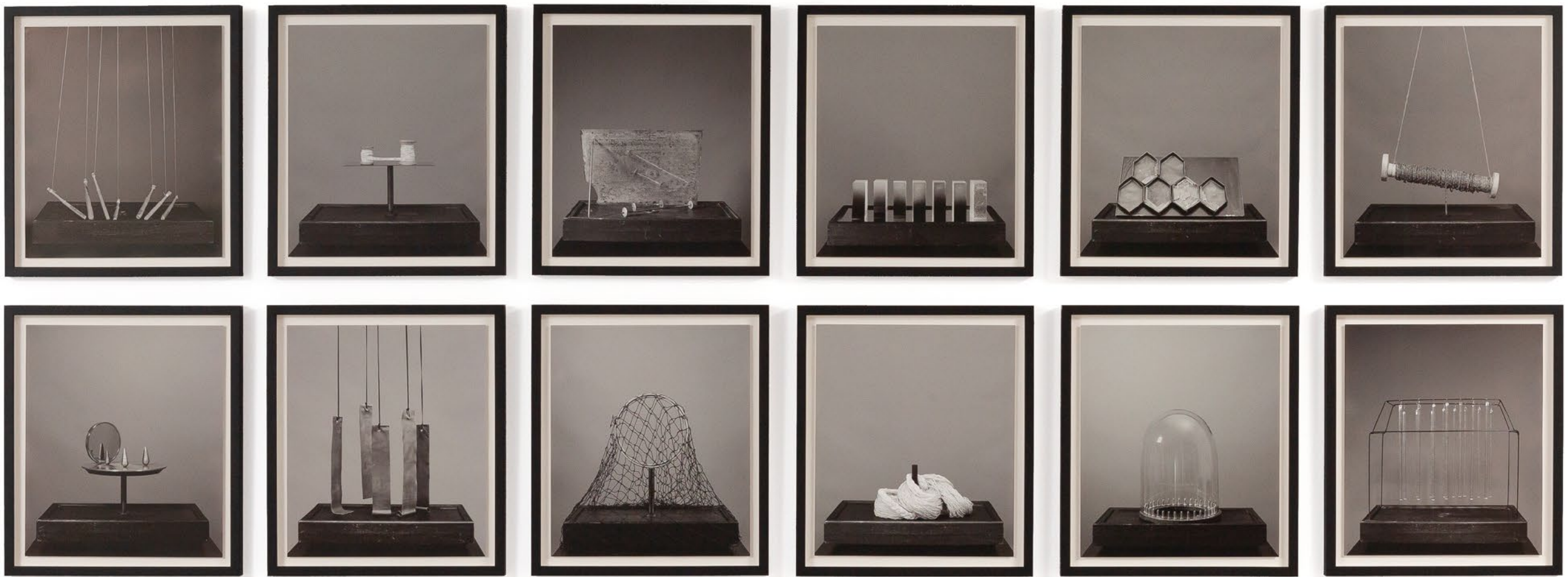
igual lejanía, el resplandor nocturno de una casa y el paciente polvo que la sombra ha invadido en su interior. “La casa” ha sido para muchos artistas una forma simbólica de representar el mundo, en tanto que construcciones provisionales que definen como está organizado nuestro pensamiento. Cabe preguntarse qué hallamos en las casas que nos liga para siempre a los lugares, y cuántas sombras, cuántos pálidos nombres vienen a morir en el fondo de las aguas quietas de sus fuentes. Como expresa el poeta Saint-J. Perse: “No abras tu lecho a la tristeza. Los dioses se reúnen en las fuentes”.

En diferentes etapas ha realizado distintas obras bajo este mismo título, todas ellas basadas e inspiradas directamente en el poema de Robert Graves, *Instrucciones para los adeptos órficos*, que surge probablemente de la lectura atenta de los misterios órficos ² del autor: “A mano izquierda hay burbujas de una fuente negra / Eclipsada con un gran ciprés blanco / Evita esta fuente, que es el olvido / Aunque toda la diáspora se apresure a beber / Evita esta fuente / A mano derecha se encuentra una fuente secreta / Avivada con moteadas truchas y peces de oro / Esta fuente sagrada se nutre del goteo de las aguas, custodios rondan ante ella / Corre a esta fuente / la fuente de la Memoria / Corre a esta fuente”. Esta vuelta a una misma idea que emprendemos con frecuencia, es un ejercicio que combina deseo, repetición y obsesión. Según S. Freud en un ensayo de 1907, describía la obsesión como la repetición compulsiva de un ritual que no cumple con su objetivo.

Ana Trillo encuentra en la lectura atenta de Olga Orozco, Ida Vitale, y en la precisión del lenguaje

2

El orfismo; en griego antiguo, ὄρφικá, romanizado: Orphiká) es el nombre dado a un conjunto de creencias y prácticas religiosas, una corriente religiosa de la antigua Grecia y el mundo helenístico, asociada a la literatura y atribuida al mítico poeta Orfeo maestro de los encantamientos que descendió al inframundo griego y regresó. Al poseer elementos propios de los cultos místicos se le suele denominar también como misterios órficos.



↑ **Ana Trillo**

Gabinete de objetos ingrávidos y mudos

Impresión sobre papel fotográfico Baryta Satin 300 g Hahnemühle. Edición 1/5 + 1 PA. 2022.

del poeta Saint-John Perse sus otras “fuentes”. En la escritura encuentra el modo para anotar las primeras ideas y bocetos en improvisados cuadernos; lee forzando hasta el máximo la vista y el insomnio, aun a plena luz. Siempre halla en las palabras una manera de dibujar los perfiles de unas formas que, con demasiada frecuencia, se borran en prolongadas sombras. Ana lo describe así: “como una línea conduce la mano que tiembla, escribo y dibujo; afortunadamente incluso cuando ya no tengo ideas, sino memoria”. Por otra parte, la relación que existe en su obra entre literatura e imágenes viene dada por la certeza de que la metáfora se ha convertido en

el espacio más amplio para el arte. La unión entre poesía e imagen en muchas de sus obras nos adentra en un nuevo orden de las cosas, un mundo en el que ya no resulta extraño encontrar un ciprés blanco, vendedores de estalactitas o almacenes de estrellas fugaces.

En todas las entrevistas y conversaciones siempre muestra un sentido reconocimiento en sus primeros años de formación y de amistad después, con los artistas plásticos Isabel Jurado Cabañes (Madrid, 1950) y Rafael Aguilera Baena (Lucena, 1943-2021), siempre en permanente actividad creativa. Afirmo Ana, que estos años

fueron fundamentales para una auténtica seguridad en la actitud y en la manera de entender la vida y en particular el arte. Y añade que con el tiempo se aprende que nuestras certezas no pueden devenir inquebrantables; de lo contrario, se rompen. A su modo de ver, lo más importante no es tanto el camino, sino el momento en el que entras en él. Si hablamos acerca del viaje, incluso metafóricamente, no es importante el lugar a donde se llega, lo que es importante es embarcarse en un viaje. Así es como responde Kavafis: “Ítaca te brindó el espléndido viaje. Sin ella no te habrías puesto en camino (...) Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado. Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia, entenderás ya qué significan las Ítacas”.

Ana Trillo guarda objetos y fotografías que retiramos del mundo en cajas, probablemente para preservarlos de la soledad, y le imprimen entusiasmo los expuestos en vitrinas a la oscuridad. Es un modo de reivindicarse coleccionista de todas las cosas, en espera que se tornen fecundas. A este respecto, el filósofo Walter Benjamin escribió que los objetos, las fotografías, adelantan el futuro de un sueño. Comenta en una entrevista personal: “mi propósito como artista visual es expresar una revelación, un sueño; mi inquietud, una zozobra de preguntas e interrogaciones a través de imágenes de una descarnada sencillez formal, que no hay que confundir con simplicidad porque el planteamiento inicial es siempre intenso”.

Entendiendo la paradoja de la fotografía misma, y su relación con lo real, sus imágenes son portadoras de muchas significaciones y los objetos están

cargados de memoria para conseguir que nos interpelen de modo crítico. Lo específico de sus fotografías es la noticia del pasado, la transmisión del recuerdo, y activar la fotografía es su forma de trabajar contra el olvido. Acentuado por la revolución digital, es consciente que el objeto fotografiado, más que un medio artístico, revela también una condición voluble e instrumental que, como el lenguaje mismo, sirve para expresar los complejos entresijos de la representación³.

Según la crítica, Ana Trillo pone el mayor cuidado en juntar las luces del tradicional claroscuro de la pintura española, refiriéndose probablemente a esta opacidad, pero también a exiguos e intensos resplandores en las fibras invisibles de los hilos, o en el sueño recostado de unas cuentas de cristal. Escribe el poeta Eloy Sánchez Rosillo: “A la vez respiramos la luz y la ceniza / Principio y fin habitan en el mismo relámpago”. Podemos afirmar que la obra de Ana Trillo se desenvuelve entorno al olvido y una recuperación fragmentada de la memoria. O como describe Olga Orozco en una frase: “el olvido es apenas un destello invernal de otro reino”. Palabras escritas con serena claridad, y una manera, en suma, de procurar lo imposible⁴. Todos los temas que han inquietado a Ana Trillo en sus obras han tratado de estudiar todas estas sucesivas realidades invisibles, intransitables para una explicación lógica. Por tanto, todas sus imágenes, antes que formen recuerdos poseen una extraña adherencia a lo oscuro, y la luz cuando llega, es ya sin peso, como un espejo que se da la vuelta.

La serie fotográfica que se muestra en la sala de la fundación Botí, por primera vez reunida, conserva

3

La misma idea la plantea Susan Sontag “Sobre la fotografía”, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 157.

4

La autora argentina Olga Orozco participó en el ciclo *Poesía en la Residencia* el 9 de junio de 1997, Madrid. Donde resume sus convicciones y obsesiones, describe que: “creo que supe desde muy temprano que la forma no es el límite, que había prolongaciones invisibles y visibles de esto que llamamos realidad. Y que la forma no era tampoco el fondo que se asoma a la superficie, como creen algunos”.

la tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido. El conjunto no oculta la idea del coleccionismo de objetos y hace referencia a los gabinetes de objetos de curiosidades y/o maravillas ⁵. Construye espacios de cierta teatralidad, donde los objetos añadidos o largamente abandonados, proyectan mensajes enigmáticos y connotaciones pretéritas. Cada uno de los objetos explota, a través de la metáfora o lo alegórico, aspectos relacionados con el tiempo. Esta actividad de *rentrayage* o rehacer el tiempo, tantas veces tejido y destejido, pone el acento en que nada está acabado. Ana trillo añade una idea más reveladora: que no es posible concluir nada porque quizás todo está ya concluso. Y es aquí, en el dramatismo de la posibilidad, donde reside la belleza del tiempo.

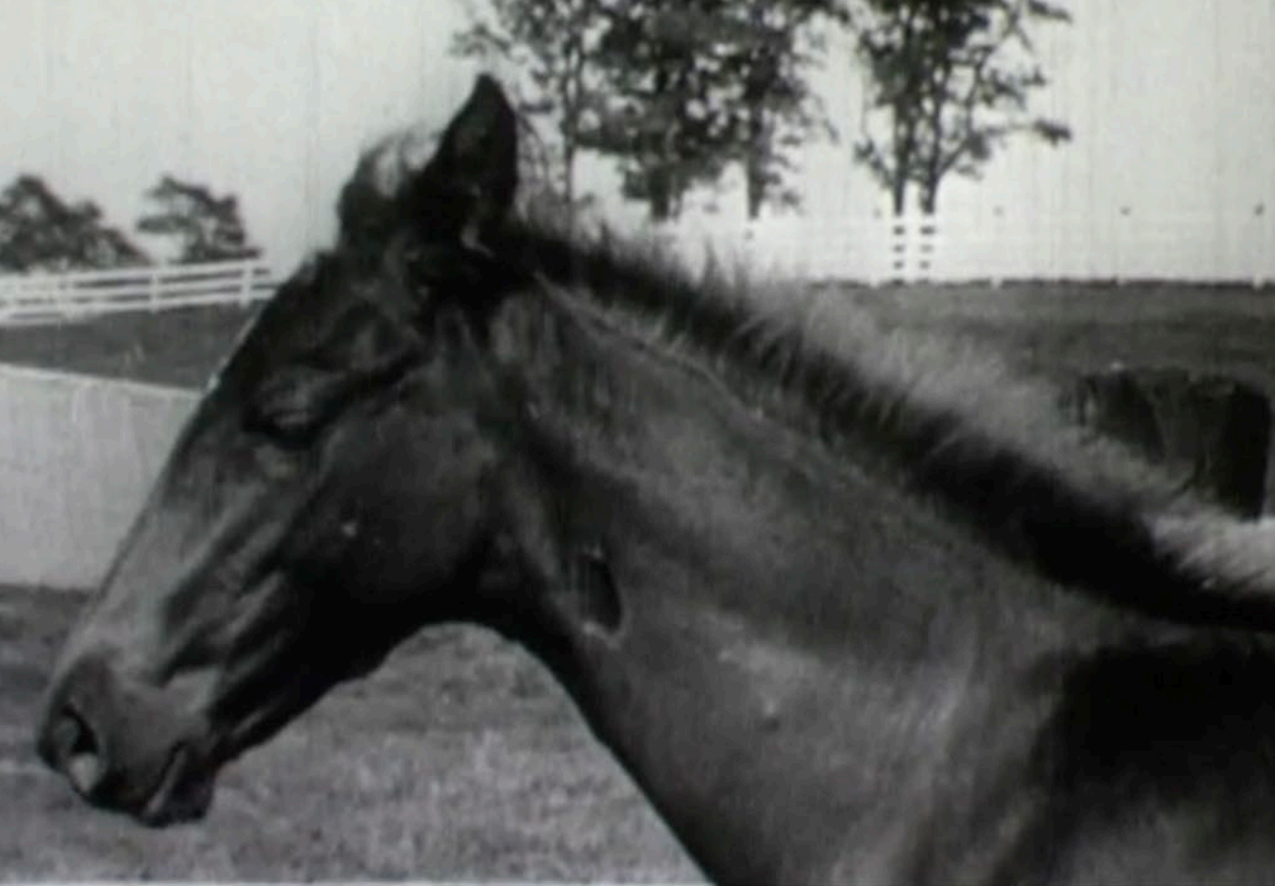
Los objetos comparten espacio, a saber: un espacio habitado, inhabitado o por habitar. Fijan esta idea las palabras de Ana M.^a Matute en su libro *Paraíso inhabitado*: “Porque está vacío, porque nadie entró nunca antes, ni nadie entrará después...”. “Habitar” significa dejar huellas, escribió el filósofo alemán Benjamin, y Ana Trillo no se sirve solo de los objetos fotografiados para producir un significado, al modo de las fotografías objetuales o poesía visual, sino como vehículos que nos llevan a una región que advertimos está en ellos, y como consecuencia nosotros también. Es como si las imágenes solo mostrasen un esquema por fuera, y su complejidad irresoluble por dentro.

El políptico fotográfico *Gabinete de objetos ingravidos y mudos* es un recorrido visual que, en gran medida, se sustenta en la reelaboración de imágenes y objetos

que han formado parte del universo visual de la artista desde la concesión de la beca en el año 2001. Un paciente proceso selectivo de recopilación de materiales que desemboca finalmente en la creación de imágenes con un alto poder de evocación, y que revelan que lo milagroso es siempre lo cotidiano. Como auguraba Jorge L. Borges: “¡cuantas cosas, láminas, umbrales, atlas (...) nos sirven como táticos esclavos, ciegas y extrañamente sigilosas! Durarán más allá de nuestro olvido; no sabrán nunca que nos hemos ido”.

Si con todo, has sentido curiosidad por los objetos “ingravidos y mudos” y necesitas ajustar cuentas con las palabras, el término “ingravidos” podría encajarse como señala Fernando Castro: “a aquella ‘levedad’ que Calvino considerara no puede existir sin gravedad, esto es, no hay una ligereza que no esté marcada por un impulso melancólico que se hunde en lo sombrío”. Y “mudos” porque no todas las imágenes se entregan a la retórica de la expresividad, y podemos, en consecuencia, quedarnos excluidos del relato. Sin embargo, el conjunto de las imágenes pone en marcha un lenguaje de “buena vecindad” que diría Aby Warburg. Es decir, la unión entre las imágenes no está basada en lo similar, sino en la conexión secreta entre las imágenes diferentes. Lo decisivo no es tanto la confrontación como que exista una coexistencia de tiempos distintos. **B**

5 El primero de los gabinetes hay que buscarlo en 1335 fundado por Olivero Forza de Treviso; además de los viajes y los avances técnicos, un factor sobre el que se profundiza menos en las razones que llevan a crear estos gabinetes es la consideración de la curiosidad y el coleccionismo como una virtud intelectual, un instrumento de ampliación del saber. Para el filósofo polaco Krzysztof Pomian se trataría de una pasión, un deseo por ver, aprender y poseer lo único, lo raro, lo nuevo, lo secreto o lo destacado. Aquellas cosas que tienen una relación especial con la totalidad y, por consiguiente, provee los recursos para conseguirlas”.



Rosario Villajos / Soñé que en otra vida era un caballo

María Bastaros

La primera vez que veo un caballo de cerca tengo siete años. Es 1992 y estoy en una feria, no sabría decir dónde. El aire está saturado de canciones infantiles, de chillidos de asombro, de olor a patatas fritas y aceite quemado. Es invierno y todo son madres que remeten abrigos, ajustan capuchas, estrechan bufandas. Esto puedo evocarlo gracias a las fotografías, pero no lo recuerdo. Lo que recuerdo son los ponis: un círculo de lomos bajos desplazándose a paso lento alrededor de un torno. Desde la distancia es una escena digna de un sueño: alguien ha rebuscado en mi cerebro de niña hasta encontrar esa fantasía y la ha reproducido con fidelidad ante mis ojos. Me aplasto contra la cerca que rodea a los ponis igual que contra los escaparates de las pastelerías y las tiendas de juguetes. Mis padres enseguida me animan, —¿quieres subir?—, y sí, por supuesto que quiero, soy todo anhelo de ponis, de ojos oscuros y brillantes igual que aceitunas negras, de larguísimas crines que piden ser trenzadas. Nada podría apetecerme más. ya montada en uno de los caballos acaricio su cuello, me inclino sobre sus orejas esperando algún tipo de comunicación, un saltito perruno, un ronroneo como el de la gata que duerme a mis pies cada noche. Nada de eso sucede: no es difícil entender que mi poni está triste.

← Rosario Villajos

Soñé que en otra vida era una mujer que soñaba que en otra vida fue un caballo

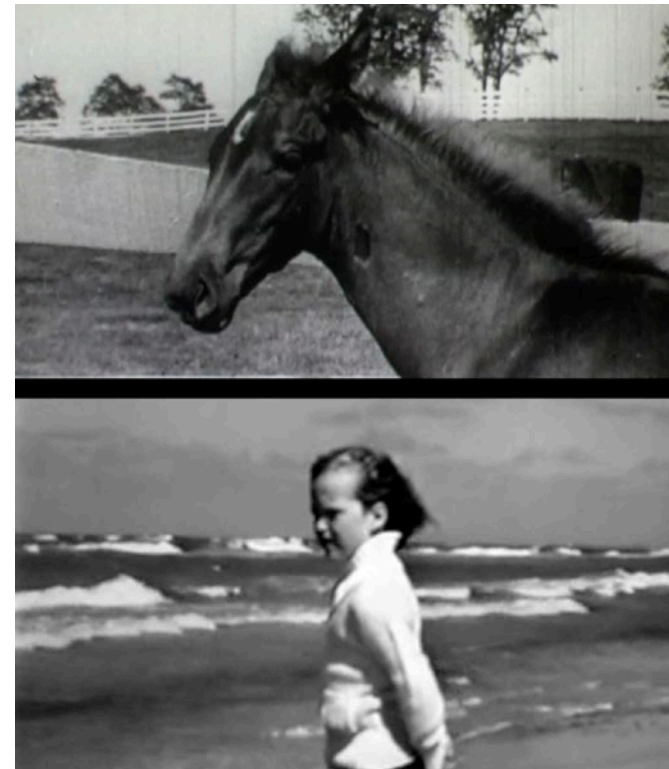
Creación audiovisual a partir de imágenes de archivo.

La mayoría fueron creadas en 1951 y 1952 por Iowa State Teachers' College (Home Economics Story) y Encyclopædia Britannica (Pride The Saddle Horse).

Tal vez sea un poni enfermo, un poni de gustos extraños incapaz de disfrutar de la feria y sus luces y sus casetas, del jolgorio desnortado de los niños y la insólita indulgencia de los adultos. Miro hacia mis padres, buscando una explicación que no llega. Es entonces cuando me fijo en la cuerda, gruesa y basta, que ata a mi poni al torno y lo obliga a caminar a un cierto ritmo, a medir y domesticar sus pasos. Luego observo al resto de ponis, cada uno de un color y hasta de un tamaño pero todos caminando al unísono, un pausado ejército de terciopelo y pezuñas. La certeza llega tan aplastante que en un segundo derrumba toda la incertidumbre que caracteriza la infancia, se hace tan absoluta que elimina cualquier otra hipótesis. Eso que sucede en la feria es terrible, tan terrible como aquel día en que la profesora me dio una bofetada ante el resto de la clase, tan terrible como los fragmentos de películas de terror que ve mi hermano y que atisbo camino al baño cuando ya debería estar acostada, tan terrible como el rato que una amiga y yo anduvimos perdidas durante una excursión del colegio, sin saber si volveríamos a ver a nuestras madres, a pisar nuestros dormitorios. Abrazo el cuello del poni y lloriqueo y le prometo soluciones imposibles a su esclavitud: mis padres van a comprarlo y a llevarlo a casa, yo misma voy a cortar la cuerda que lo ata al torno, vamos a construirle un establo abierto en el jardín de la finca de mis abuelos. Mis padres acaban abriéndose paso entre la rueda de ponis, se me llevan de allí desconcertados.

La primera vez que Rosario Villajos ve un caballo de cerca tiene también siete años. Ha visto muchos en la distancia, en Córdoba son una atracción común: pasean por la calzada tirando de carrozas ocupadas por turistas, se dejan fotografiar junto a niños, perros, parejas enamoradas. Pero este caballo es distinto. Está parado en pleno barrio de su infancia –el de Carlos III–, exhausto, con la cabeza gacha y un silbido en el pecho, la mirada perdida en algún punto del suelo. La niña Rosario se acerca a los hombres que lo acompañan. *Algo le pasa al caballo*, –informa–, *tiene una cosa rara en la boca*. Al caballo le mana del hocico una espuma amarillenta, una espuma que la niña Rosario sabe que no debería estar ahí ni, probablemente, en ninguna otra parte. *No le pasa nada* –espeta uno de los hombres–, *le hemos dado cerveza*. La explicación suma desconcierto a la alarma, ¿pero qué puede hacer ella? Solo es una niña frente a un montón de tipos desconocidos, no explícitamente groseros pero desde luego nada agradables, que por algún motivo inimaginable tienen potestad sobre la vida de ese pobre caballo, cuya postura es ya tan pasiva como encorvada, toda la anatomía convertida en cansancio y dolor y honda pena. La misma certeza la inunda: aquello es irreconciliable con la bondad, algo terrible se está dando entre esos hombres y ese caballo, algo que nunca debería suceder.

No será la última vez que pensemos algo así. Pasaremos el resto de nuestras vidas siendo domesticadas, aprendiendo a transformarnos en



← *Soñé que en otra vida era una mujer que soñaba que en otra vida fue un caballo*

monturas cómodas, a caminar al paso medido del torno. No hay nada más penoso que la doma, tampoco nada más habitual: somos sus productos más antiguos, el primer animal sometido, tanto que hasta lo convencieron de lo natural de su sometimiento.

Ya en edad adulta, Rosario y una de sus grandes amigas mantienen una tensa discusión, un hecho insólito que la primera recordará meses después. El motivo de la disputa es, precisamente, un caballo. No un caballo en concreto, sino varios, muchos, todos los caballos. La amiga va a llevar a su hija a

clase de equitación, junto a otras amigas y otras hijas, todas deseando formarse en el arte de la doma.

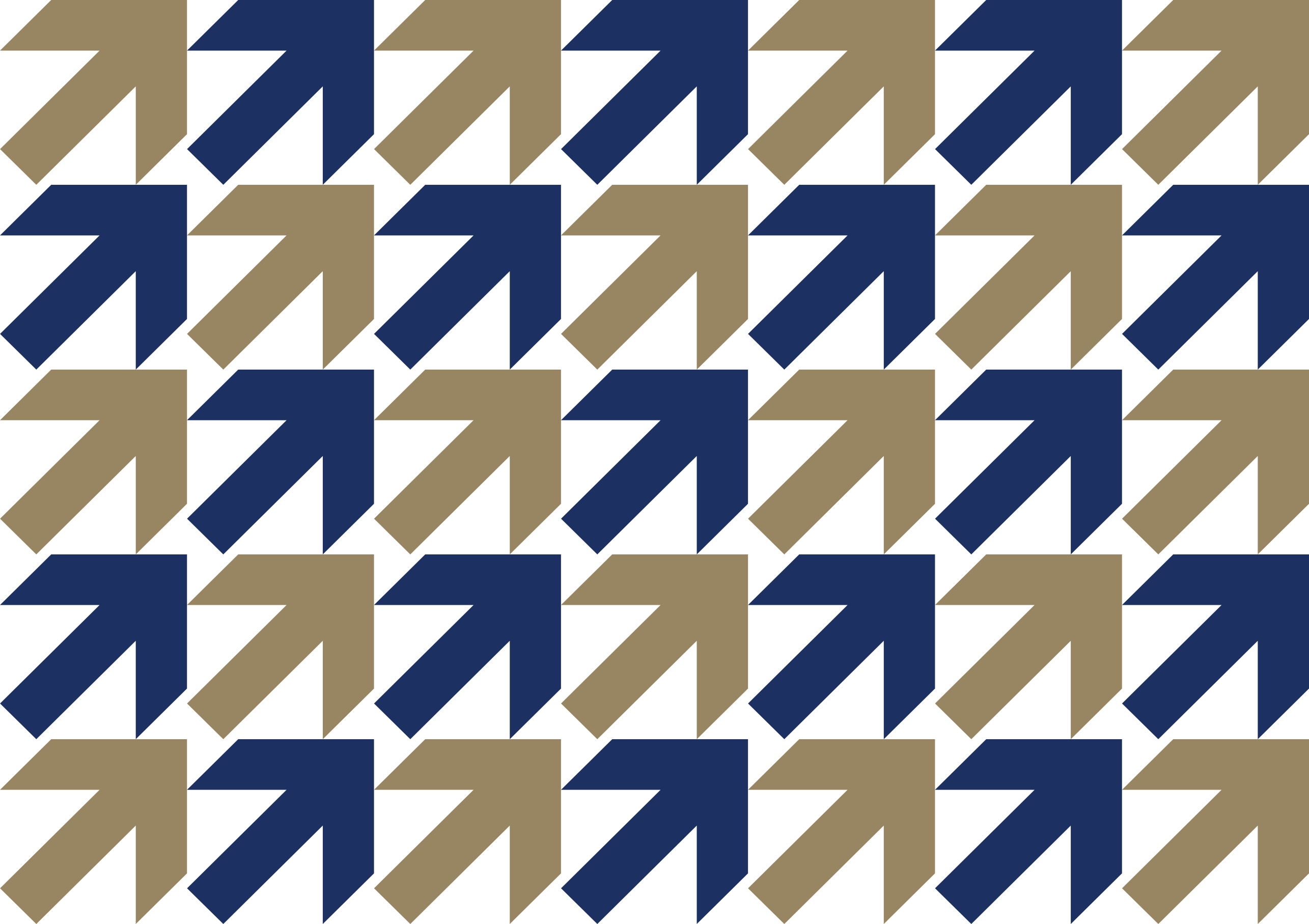
Meses después Rosario recurre al vídeo para explorar esa disputa, para comprender y expresar el malestar alojado en el pecho y en la garganta. No es la primera vez que recurre al vídeo —el hiperactivo eclecticismo de Rosario ha dado a luz desde instalaciones urbanas sobre el cambio climático hasta piezas caseras de stop motion—, pero sí la primera en centrarse en el archivo, tal vez porque esta pieza tiene algo de documental,



← Soñé que en otra vida era una mujer que soñaba que en otra vida fue un caballo

algo de historia comparada. Rosario sueña que es un caballo que sueña que es una mujer, y allí donde el lenguaje no alcanza, donde a las palabras se les exige demasiado —algo que la autora sabe tras publicar dos novelas de gran acogida, *Ramona* (Mrs. Danvers, 2019) y la celebradísima *La muela* (Aristas Martínez, 2021)—, las imágenes despliegan una oratoria incontestable. Pero la capacidad de esta pieza para convencer y conmover no descansa sólo en ellas:

se imagina un dolor porque se conoce y se logra una comunicación porque ese dolor compartido la facilita. Caballo y mujer se encuentran en el fracaso de lo domesticado, en eso que decía Thoreau de que *todo lo bueno es libre y salvaje*, porque nada bueno se levanta sobre una herradura o unos tacones, porque tan artificial y pernicioso son las unas como los otros, igual de destinados a quebrar los pasos, a dominarlos y hacerlos mansos, obedientes y tristes como todo lo obediente. **B**













BOTÍ

Este libro se terminó de diseñar e imprimir en la primavera del año 2023.