

ENTRE LAS FORMAS
QUE VAN HACIA
LA SIERPE
Y LAS FORMAS
QUE BUSCAN
EL CRISTAL

BETWEEN THE FORMS THAT GO TOWARDS THE SERPENT
AND THE FORMS THAT SEEK THE GLASS

Introducción / Introduction

Al amparo de un verso de Federico García Lorca, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo reúne la obra de doce jóvenes artistas andaluces. El título, extraído de «Vuelta de paseo», primer poema de *Poeta en Nueva York*, adelanta la variedad de intereses del trabajo que realizan los artistas que conforman esta exposición.

La serpiente y el cristal son elementos contrapuestos, pero no antónimos: si uno alude a lo sinuoso, a lo veloz y a una cierta fortaleza, el otro nos remite a lo plano, lo transparente y lo frágil. La referencia al poemario de Lorca también esconde una declaración de intenciones: no se pretende reivindicar una manera andaluza de hacer arte, sino apuntar hacia lo heterogéneo, lo formalmente diferente y lo semánticamente complejo a través de las propuestas de los artistas andaluces de hoy, que asumen lo propio y lo vernáculo mediante las lógicas de los lenguajes artísticos contemporáneos.

La exposición plantea un diálogo con el espacio y el territorio que, al igual que la serpiente y el cristal, establece afinidades y diferencias. Algunas propuestas, todas producidas específicamente para la exposición, interpelean directamente a referentes cercanos y reconocibles, mientras otras se alejan proponiendo realidades incluso inexistentes. El trabajo de Mercedes Pimiento y Florencia Rojas ahonda en la arquitectura e historia de este edificio, mientras que Álvaro Escalona busca establecer un vínculo entre esa historia y el poemario, por medio de la abstracción sonora. Si bien las propuestas de Valle Galera y Ana Barriga son distintas, ambas se adentran en el universo lorquiano. En sus instalaciones, Irene Infantes y Christian Lagata emplean, respectivamente, elementos textiles e industriales, entablando un diálogo constante entre la naturaleza de los materiales con los que trabajan y el sentido que estos cobran tras su transformación y ubicación en un nuevo contexto. La aparente simplici-

dad de los cuadros de Manuel M. Romero introduce en la exposición una reflexión sobre las posibilidades internas de la propia pintura, comparable a la de José Manuel Martínez Bellido sobre la fotografía misma como disciplina artística. Moreno & Grau con sus fotografías y esculturas, trasladan al espectador a otra realidad, geográfica y temporalmente lejana, mientras que las obras de Pablo Capitán del Río y Álvaro Albaladejo dialogan directamente con el espacio en el que han sido dispuestas.

The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo presents the work of twelve young Andalusian artists under a title taken from “Return from a Walk”, the first poem in Federico García Lorca’s *Poet in New York*, a verse that eloquently expresses the varied interests of the participants in this exhibition.

Serpent and glass are contrasting but not antonymous terms: the former suggests sinuousness, speed and strength, while the latter evokes images of smoothness, transparency and fragility. The reference to Lorca’s poetry is also a subtle statement of intent: rather than presenting a typically Andalusian approach to art, this show aims to illustrate the heterogeneous, formally different and semantically complex nature of the work of today’s Andalusian artists, who embrace the local and the vernacular through the logic of contemporary artistic languages.

The exhibition posits a dialogue with space and territory which, like the serpent and glass, reveals affinities and differences. All of the pieces were created specifically for the occasion: some appeal directly to familiar, recognizable elements, while others propose distant and even non-existent realities. The work of Mercedes Pimiento and Florencia Rojas delves into the architecture and history of this building, while Álvaro Escalona attempts to establish a connection between that history and Lorca’s poetry through sound abstraction. The proposals of Valle Galera and Ana Barriga, though quite different, both explore the Lorcan universe. In their installations, Irene Infantes and Christian Lagata use textile and industrial elements, respectively, establishing a constant dialogue between the nature of the materials they use and the meaning they acquire when they are transformed and placed in a new context. The deceptive simplicity of Manuel M. Romero’s paintings offers a

reflection on the internal possibilities of painting itself, in the same way that José Manuel Martínez Bellido reflects on photography as an artistic discipline. The photographs and sculptures of Moreno & Grau transport us to a geographically and chronologically distant reality, while the works of Pablo Capitán del Río and Álvaro Albaladejo converse directly with the space they occupy.

Roxana Gazdzinski Gutiérrez
Joaquín Jesús Sánchez
Curators of the exhibition

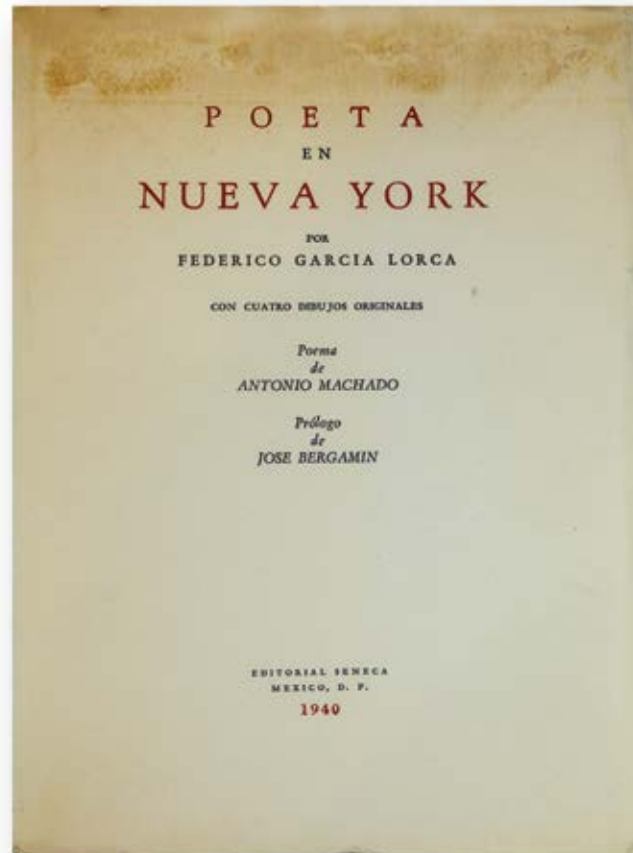
FEDERICO GARCÍA LORCA

Poeta en Nueva York

Primera edición, con cuatro dibujos originales. Poema de Antonio Machado.

Prólogo de José Bergamín, México, Séneca, 1940

CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA, Granada



VUELTA DE PASEO

ASESINADO por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!

FEDERICO GARCÍA LORCA

The Poet in New York and Other Poems of Federico García Lorca

First edition. The Spanish text with an English translation by Rolfe Humphries,
New York, W.W. Norton & Company Inc. Publishers, 1940

CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA, Granada

RETURN FROM A WALK

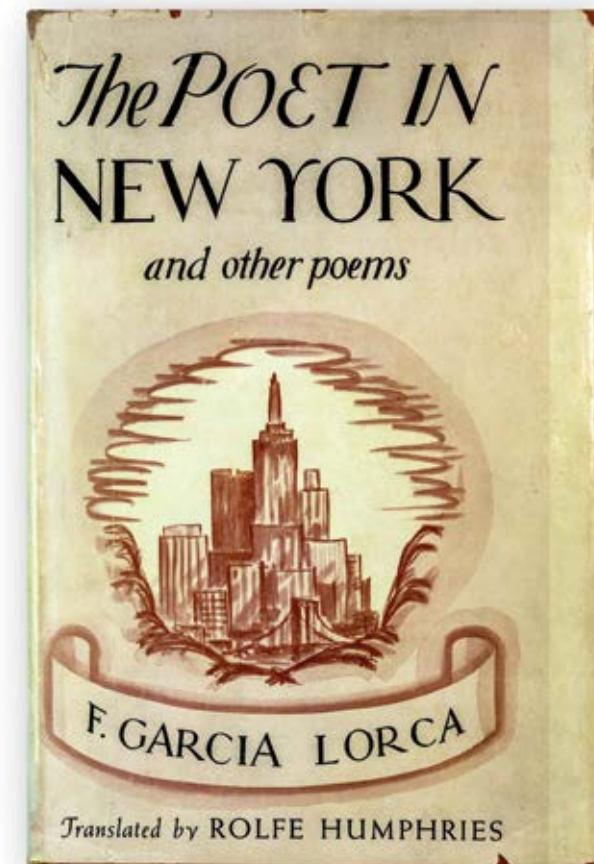
ASSASSINATED by the sky,
between the forms that go towards the serpent
and the forms that seek the glass,
I shall let my hair grow.

With the tree stump that does not sing
and the child with the blank face of an egg.

With the small animals with broken heads
and the ragged water of dry feet.

With all that has deaf-mute weariness
and the butterfly drowned in the inkwell.

Bumping into my face that is different every day.
Assassinated by the sky!



Álvaro Albaladejo

Ana Barriga

Pablo Capitán del Río

Álvaro Escalona

Valle Galera

Irene Infantes

Christian Lagata

Manuel M. Romero

José Manuel Martínez Bellido

Moreno & Grau

Mercedes Pimiento

Florencia Rojas

Álvaro Albaladejo

13

Granada, 1983

@alvaroalbala

Dinámica de la descomposición, 2020

Moldura de Alfamolde, permanganato de potasio y cultivo de cristal, 600 x 230 x 4 cm



La instalación de Álvaro Albaladejo se esconde del espectador. Para verla, hay que entrar en la sala y levantar la mirada. Este preámbulo esquivo y, hasta cierto punto seductor, sirve para sorprender al visitante, que de pronto se da de bruces con una pieza de escayola instalada en el techo de la sala, a modo de una moldura. *Dinámica de la descomposición* se inspira en una forma ornamental muy habitual en las rejas y las cancelas andaluzas y está recubierta parcialmente con cristales de permanganato de potasio, que, dependiendo del estado de secado, pueden ser violetas, rojos o negruzcos. La obra, una vez instalada, ha sido rociada con una solución de permanganato y sulfato para favorecer el florecimiento de nuevas cristalizaciones, de modo que irá evolucionando de una manera imprevisible a medida que transcurre la exposición. Esta combinación entre *forma que va hacia la serpe* y cristales de permanganato tiene una razón de ser curiosa, ya que este compuesto se usaba como remedio contra las mordeduras de víbora.

Vista desde abajo, la obra tiene el carácter dramático esperable en una masa mineral que pende sobre la cabeza del espectador. Pero, superada esta primera impresión, en los colores y en la forma rizada se puede apreciar algo onírico. La extraña ubicación de la pieza favorece esta interpretación: uno puede imaginarse tumbado, viendo líneas ondulantes y coloridas que no sabe si son parte del sueño o de la vigilia.

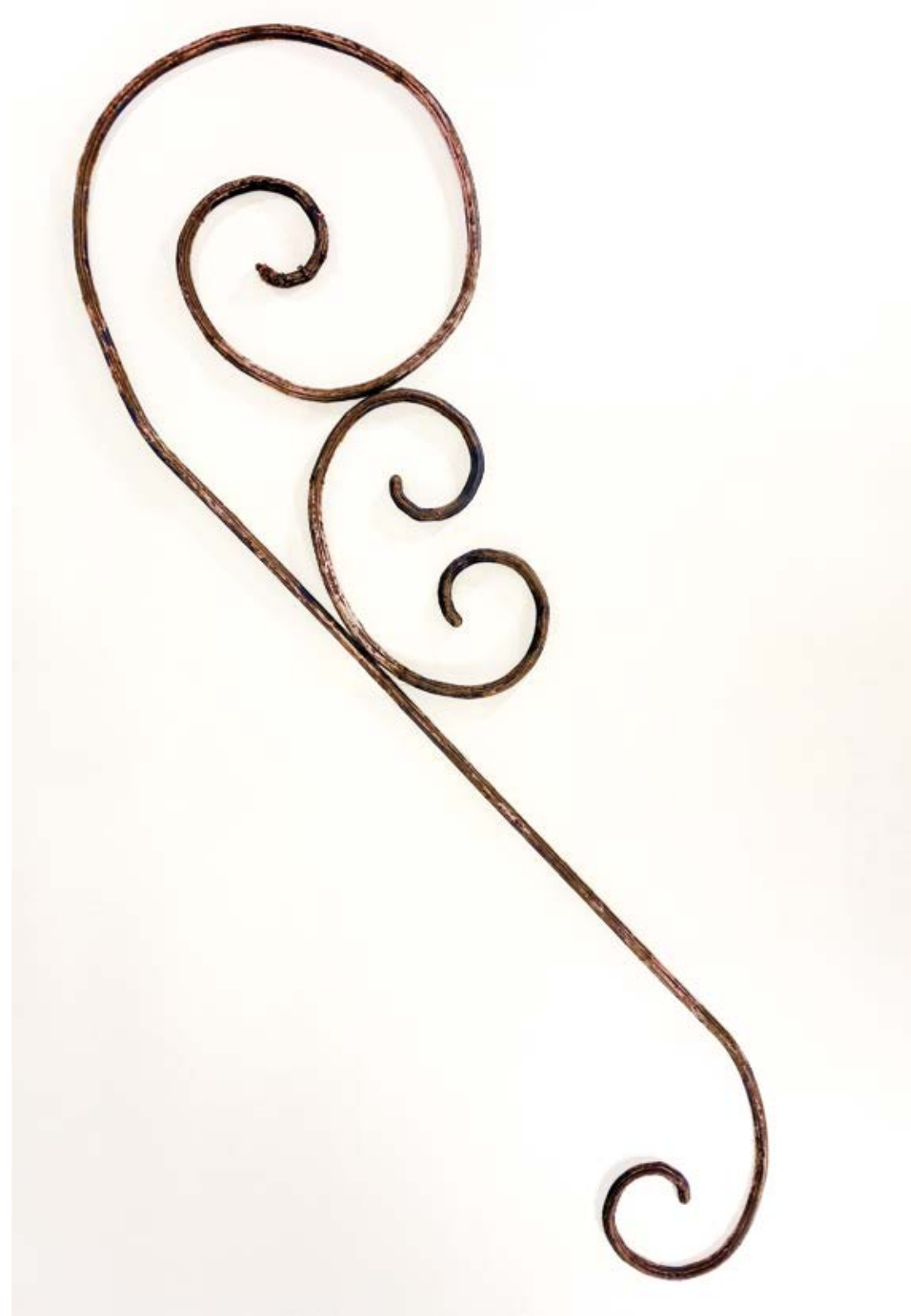


Decomposition Dynamic, 2020

Alfamolde moulding, potassium permanganate and crystal cultivation, 600 x 230 x 4 cm

Álvaro Albaladejo's installation hides itself from us. In order to see it, we have to walk into the room and look up. This elusive and, to a certain extent, seductive preamble takes visitors by surprise when they suddenly realize that the work is a piece of plaster installed on the ceiling, like a moulding. *Dinámica de la descomposición* (Decomposition Dynamic) is inspired by a common ornamental motif on Andalusian grilles and gates and is partially covered in potassium permanganate crystals which, depending on how dry they are, can be purple, red or blackish. After installation, the work was sprayed with a permanganate and sulfate solution to facilitate the growth of new crystals, meaning that it will evolve unpredictably as the exhibition continues. The combination of a *form that goes towards the serpent* and permanganate crystals has a curious rationale: this compound is used as a snake-bite remedy.

Viewed from below, the work has the dramatic impact one might expect of a mineral mass hanging over the spectator's head. But once that first impression fades, we can detect a dreamlike quality in the colours and curling forms. The unusual location of the piece promotes this interpretation: we can imagine lying down and gazing at those colourful wavy lines, not knowing if we are awake or dreaming.



Ana Barriga

Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984

@anabarrigaoliva

Junto a ti, 2020

Instalación. Óleo, esmalte, rotulador, espray sobre lienzo de 240 x 155 cm y pintura mural de dimensiones variables

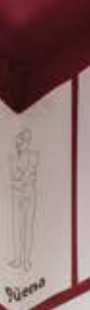


El poema «Vuelta de paseo», del cual proviene el verso que da título a esta exposición, se manifiesta en esta sala traducido por la artista en formato de símbolos y colores. Para Ana Barriga el juego es un factor indispensable tanto en su obra como en su modo de trabajar. Aunque se mueva en el ámbito de la pintura, la artista hace uso de la escultura y de objetos decorativos o de uso cotidiano que representa en sus piezas pictóricas, donde los configura de manera que los pinta, rompe, mutila, ensambla o compone de una forma u otra, como si estuviese jugando con ellos.

Nos encontramos ante una interpretación caleidoscópica y aparentemente inocente y lúdica de «Vuelta de paseo», perteneciente a *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, donde cada color y cada símbolo representa un verso del poema. El criterio de selección para la creación de este nuevo lenguaje se reduce a los colores que la artista asocia a ciertas palabras clave de cada verso: «asesinado» (rojo) por el «cielo» (azul) equivale a marrón. Ana Barriga nos invita a entender el poema a través de las asociaciones que podamos extraer de las columnas de colores y las cenefas con ilustraciones a modo de viñetas. Adentrándose en el terreno del humor, el juego y la ironía, Barriga rompe patrones comunes al posicionarnos ante la realidad con un enfoque distinto e inesperado.

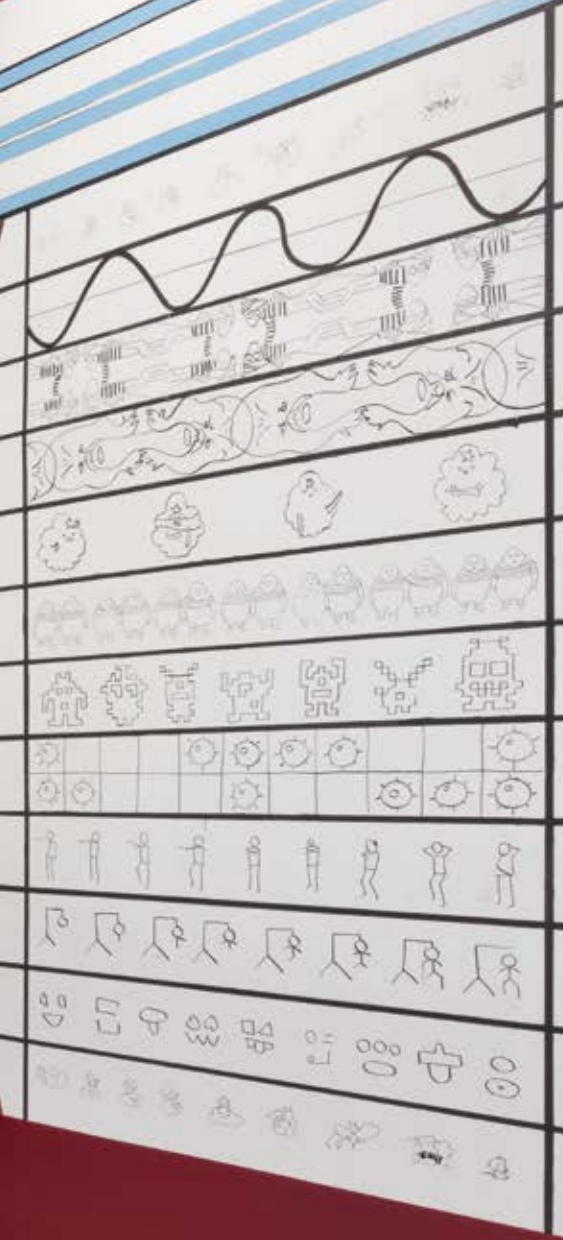


es pá dare



a egr'a

p...

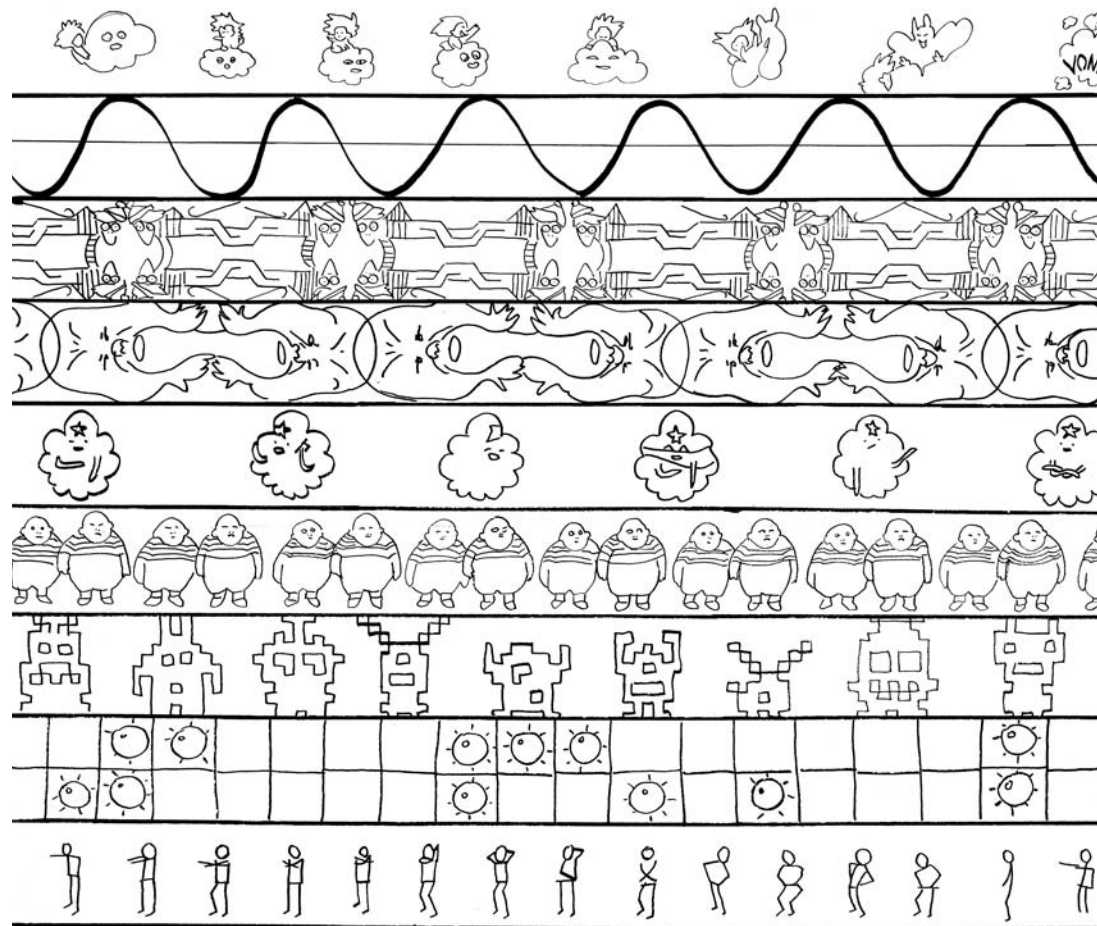


By Your Side, 2020

Installation. Oil, enamel, marker and spray paint on canvas, 240 x 155 cm and mural painting. Variable dimensions

The poem "Return from a Walk", from which the title of this exhibition was taken, is translated in this room into symbols and colours by the artist. For Ana Barriga, play is an indispensable factor in both her oeuvre and her way of working. Although she operates in the pictorial realm, the artist uses sculptures and decorative or commonplace objects in her paintings, where she paints, breaks, mutilates, combines and rearranges them in different ways, as if playing with them on the canvas.

She offers us a kaleidoscopic and seemingly innocent, playful interpretation of "Return from a Walk", published in Federico García Lorca's anthology *Poet in New York*, where every colour and every symbol represents a line of the poem. The selection criteria used to invent this new language boils down to the colours which the artist associates with certain key words in each verse: "assassinated" (red) by "the sky" (blue) equals brown. Ana Barriga invites us to read the poem based on the associations we are able to extract from the columns of colours and the friezes with cartoon-like illustrations. Venturing into the territory of humour, play and irony, Barriga defies established patterns by making us see reality from a different and unexpected angle.



güena



dale



a tu boca



alegría



papichulo



HHHA¡



HHHÉ¡

Pablo Capitán del Río

Granada, 1982

www.pablocapitandelrio.com

Sin título, 2020

- Hierro colado, cristal y felpudo de fibra natural. Dimensiones variables. 1
- Hierro, madreperla y corcho, 47 x 43 x 25 cm. 2
- Hierro, aluminio, masilla epoxi y óleo, 56 x 24 x 60 cm. 3
- Hierro, bengalas y emulsión, 230 x 83 x 42 cm. 4

Junto a uno de los antiguos hornos de la fábrica de cerámica de la Cartuja, Pablo Capitán del Río despliega una gran pieza metálica que se asemeja a un crucifijo pero que realmente es una estufa. Desglosada de un modo similar a esos juegos infantiles en los que se recortan y se construyen figuras geométricas, Capitán establece un diálogo de opuestos entre el horno (el humo, la vertical, la altura, lo cerrado) y la estufa (el humo, la horizontal, el suelo, lo diseccionado).

Capitán ha optado por una propuesta de una cierta unidad cromática, en la que pequeños elementos destacan con mucho vigor: el brillo del extensor de la cortina, un huevo, el nácar o la fibra del felpudo. Estas oposiciones se dan de distinto modo entre las piezas de la instalación: el reflejo del acero inoxidable con su sombra, la fragilidad del huevo sobre la pila de láminas metálicas o los contrastes de tamaño entre las distintas partes de la estufa.



2

Las obras quieren dialogar con el espacio en el que han sido dispuestas: la sala menos aséptica de todo el claustro en el que se distribuye la mayor parte de esta exposición. Lo hacen mediante referencias simbólicas (el fuego del horno, las bengalas de la cortina y la estufa desmantelada) y formales (las piezas que se descuelgan desde los techos, en sentido gravitacional y opuesto al horno).



3



Untitled, 2020

- Cast iron, glass, natural fibre mat. Variable dimensions. 1
- Iron, mother-of-pearl, cork, 47 x 43 x 25 cm. 2
- Iron, aluminum, epoxy putty, oil paint, 56 x 24 x 60 cm. 3
- Iron, sparklers, emulsion, 230 x 83 x 42 cm. 4

Beside one of the old pottery kilns of the Cartuja ceramics factory, Pablo Capitán del Río has set up a large metal piece that looks like a crucifix but is actually a stove. Broken down in a manner similar to children's games that involve cutting out and constructing geometric shapes, Capitán establishes a dialogue of opposites between the kiln (smoke, vertical, height, closed) and the stove (smoke, horizontal, ground, dissected).

Capitán's proposal has a certain chromatic unity in which smaller details stand out vigorously: the brightness of the curtain's extender, an egg, mother-of-pearl and mat fibres. The contrast between the parts of the installation is expressed in different ways: the gleam of stainless steel versus its shadow, the fragility of the egg on the stack of metal plates or the size contrasts between the different parts of the stove.

The works aim to converse with their setting: the least aseptic gallery of the entire cloister that houses the bulk of this exhibition. That conversation is achieved by means of symbolic references (the fire of the kiln, the sparklers of the curtain and the dismantled stove) and formal elements (the pieces hanging from the ceiling, pulled downward by the gravity that the tall stove defies).





Álvaro Escalona

25

Ronda, Málaga, 1985

www.alvaroescalona.com

Autorretrato, 2020

Instalación. Composición electroacústica cuadrafónica, madera y espejo vinílico, 12' 30"

La obra de Álvaro Escalona, compositor y artista sonoro, se caracteriza por la utilización de grabaciones de campo con las que crea nuevos paisajes sonoros de carácter inmersivo. Durante un viaje a Nueva York, el artista grabó sonidos en los puentes de Manhattan y Brooklyn (cruzando el East River), a través de micrófonos de contacto e hidrófonos, que captan vibraciones de las superficies y recogen sonidos acuáticos. Este fue el inicio a partir del cual Escalona se inspiró para crear una instalación que busca establecer un estado de transición en el espacio donde se encuentra. La Capilla de Afuera de la antigua Cartuja de Santa María de las Cuevas, espacio para el cual ha sido específicamente creada esta instalación, funciona como un limbo, una sala de espera donde lo transitable y el cambio es el sonido: un puente entre dos mundos.

Esta capilla, en el intersticio entre los dos arcos de la puerta de acceso al CAAC, está apartada del edificio principal, que albergó la Orden de los Cartujos desde finales del siglo XIV hasta mediados del siglo XIX. Ésta era conocida por llevar una vida austera de meditación, soledad, trabajo y oración alejados del exterior.

Asimismo, los sonidos que envuelven este espacio y los bancos, con su reflejo distorsionado que recuerdan al río, invitan a experimentar una contemplación sonora y aluden a un estado de reflexión e introspección donde a su vez se pretende entablar un diálogo con la capilla y su entorno. Los sonidos grabados en los puentes neoyorquinos (que unen las dos islas), presentan una forma de conectar dos conceptos o dos mundos. Por una parte, la instalación se presenta en el CAAC, ubicado en la Isla de la Cartuja, entre los dos brazos del río Guadalquivir y conectado por puentes al centro de la ciudad. Por otra, estas circunstancias, esta sensación de transición, de no estar ni en un sitio ni en otro, nos remiten al verso que da nombre a la exposición.

Self-Portrait, 2020

Installation. Quadraphonic electroacoustic composition, wood and mirror vinyl, 12' 30"

The work of composer and sound artist Álvaro Escalona is characterized by the use of field recordings to create immersive new soundscapes. During a trip to New York City, the artist recorded sounds on the Manhattan and Brooklyn bridges over the East River using contact microphones and hydrophones, which capture surface vibrations and un-

derwater sounds. That gave Escalona the idea of creating an installation that attempts to establish a transitional state in the space it occupies. The Outer Chapel of the former Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, the setting for which this installation was specifically designed, is a kind of limbo, a waiting room where the traversable space and change are sound: a bridge between two worlds.

This chapel, tucked between the two arches of the entrance to the CAAC, is separate from the main building, which housed Carthusian monks from the late 14th to the mid-19th century. Members of this order were known for leading an austere life of meditation, solitude, work and prayer, isolated from the outside world. The sounds that envelop this space and the benches, whose distorted reflective surfaces recall a rippling river, invite us to engage in auditory contemplation and suggest a state of quiet reflection and introspection which aims to initiate a dialogue with the chapel and its surroundings.

The sounds recorded on the New York bridges that link Manhattan Island and Long Island are also a way of connecting two concepts or two worlds. On the one hand, the installation is presented at the CAAC on the Island of La Cartuja, between the two channels of the Guadalquivir River and connected by bridges to the city centre. On the other, these circumstances, that sensation of in-betweenness, of being neither here nor there, alludes to the poetic verse from which the exhibition takes its title.



Valle Galera

Jaén, 1980

www.vallegalera.com

Dejaré crecer mis cabellos, 2020

Instalación. Pelo natural, técnica mixta. Dimensiones variables



La capilla de San Bruno, uno de los espacios más singulares del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, acoge *Dejaré crecer mis cabellos*. Valle Galera se ha centrado en una de las 18 imágenes que García Lorca entregó a José Bergamín junto con el manuscrito de *Poeta en Nueva York*: una tarjeta postal en la que se veía una persona negra linchada. El empleo de esta imagen suponía una explicitación del horror por parte de Lorca, como si las palabras no fuesen testimonio suficiente.

Aunque no conocemos exactamente qué imagen era la que Lorca quería publicar, que estas postales circularan libremente hasta 1908 (35 años antes habían sido censuradas las obscenas) puede ayudarnos a imaginar el Nueva York que se encontró el poeta y, más concretamente, la situación de exclusión y opresión en que se encontraban en ese momento las comunidades afrodescendientes. Lorca sintió pronto interés por esa cultura marginal, tal como le había ocurrido con los gitanos en España. Galera se sirve de este punto de partida para reflexionar sobre la imagen y la violencia, empleando a su vez los elementos preexistentes en la capilla en que se dispone la instalación, como los frescos de símbolos pasionales y los escudos con cinco llagas que aún se conservan.

Una cuerda hilada con pelo de la artista se enmarca en un vano que se asemeja a una hornacina. *Sierpe* nos remite a la soga del ahorcado, pero también a las ligaduras, al cuerpo, a la caída y al cabo que se lanza para rescatar a alguien. Este elemento simbólico se complementa con la reproducción literal de una imagen similar a la que Lorca entregó a Bergamín: la postal (el *souvenir*), la reproducción de la imagen en un periódico destinado a la comunidad negra (la resignificación) y la proyección, mediante un ambrotipo modificado, de esta estampa en el hueco recortado del poema «Norma y paraíso de los negros» (la restitución).





I Shall Let My Hair Grow, 2020

Installation. Natural hair, mixed media. Variable dimensions

The Chapel of Saint Bruno, one of the most remarkable spaces at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, contains *Dejaré crecer mis cabellos* (I Shall Let My Hair Grow). Valle Galera has focused on one of the 18 images that García Lorca gave José Bergamín along with the manuscript of *Poet in New York*: a postcard of a lynched black person. Lorca presumably selected this image as an explicit expression of a horror too great to be described in mere words.

Although we do not know exactly which image Lorca wanted to publish, the fact that such postcards circulated freely until 1908 (35 years after obscene pictures had been banned) allows us to imagine New York as the poet found it, and more specifically the exclusion and oppression suffered by African Americans at the time. Lorca was immediately drawn to that marginal culture, just as he had been fascinated by the

gypsies in Spain. Galera uses this point of reference to reflect on the image and violence, taking advantage of existing elements in the chapel where her installation is displayed, such as the frescoes of Passion symbols and armorial bearings with the Five Holy Wounds.

A cord woven from the artist's own hair is framed in a niche-like opening. *Sierpe* (Serpent) recalls the hangman's noose, but also the bindings, the body, the fall and the lifeline tossed to rescue someone. This symbolic element is complemented by the literal reproduction of an image similar to the one Lorca gave Bergamín: the postcard (souvenir), the image reprinted in a newspaper for the black community (resignification) and the projection, by means of a collodion positive, of this image in the cut-out hollow of the poem "Norm and Paradise of the Blacks" (restitution).



2. *Las Negras*

PARA ÁNGEL DEL RÍO



NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría

Odian la flecha sin cuerpo
el pañuelo exacto de la despedida
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíscuo rubor de la sonrisa

Aman el cielo desierto
las vacilantes expresiones bovinas
la mentirosa luna de los polos
la danza curva del agua en la orilla

THE WACO HORROR

7



THE TORTURE (With the "Frenzied" Mob.)

that woman?" He answered, "No." "If it had been a colored boy and a colored woman? No." "We would not have stopped the niggers doing anything they wanted to." "Do you think they would?" "No." "Then, they prove their superior civilization." "Then he began to tell me how he knew all about the niggers and how northerners do not. He said that as an old southerner he knew perfectly well how to handle the colored population. He told me how he was raised with them, had a colored man-servant, married a colored woman, etc."

"There is a bunch of people in Waco who are dying to see someone go forward and make a protest, but no one in Waco would do it. Ex-Mayor Mackaye and Colonel Hamilton both said, 'We do not know what to do. We are not organized to do it. It is a case of race and politics.'"

"I put out a lot of wires for a lawyer to take up the case, but no human



being in Waco would take it up. I wrote to a friend in Austin and he, in Houston, and the Austin friend telegraphed me that he would send the word as soon as he had found someone. I had a letter from the Houston friend who gave me the names of three lawyers, but am not sure whether they would take up a case of this kind. All

have their doubts of ever getting the case into court.

"I did not dare ask much about lawyers."

"As a result of the lynching a Sunday School Convention which was to have met there, with 15,000 delegates, had been stopped."

"W. A. Braselton, the foreman of the Jury, was very outspoken against the whole affair and blames the officials for it. He felt that as foreman of the Jury he could not lead in a protest but thought some protest ought to be made."

"Mr. Almsworth, one of the newspaper men, seemed the



Irene Infantes

Sevilla, 1989

www.ireneinfantes.com

***El equilibrio del arropo I*, 2020. [1]**

Lana sobre papel de algodón, 6 x 2,5 m

***El equilibrio del arropo II*, 2020. [2]**

Lana sobre papel de algodón, 6 x 2,5 m

***Sin título*, 2020. [3]**

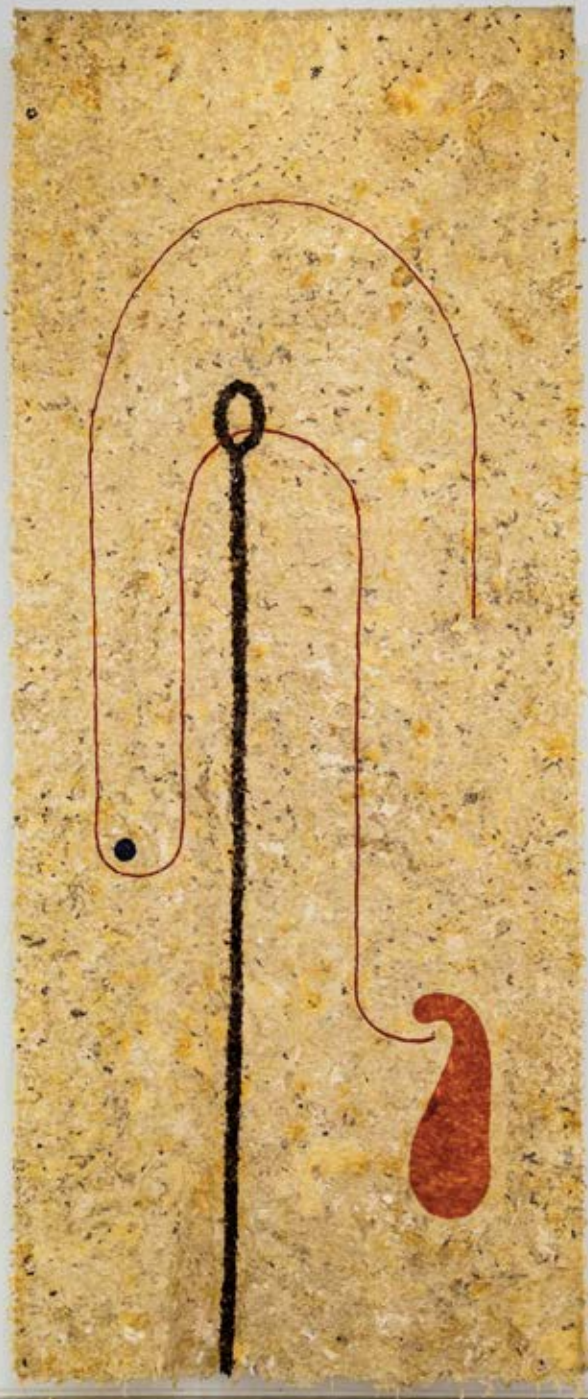
Elementos textiles. Dimensiones variables

Agradecimientos de la artista a Pepe Cobo y Cía.



El proyecto de Irene Infantes se centra en los usos más ordinarios que se le ha dado a la lana a lo largo de la historia y la transición de material noble a producto de mercado, fijándose en dos de los más cotidianos y reconocibles: manta y colchón. Los dos están directamente asociados con la protección e intimidad, brindan seguridad, posicionan siempre al objeto entre ambos. En el poema «Vuelta de paseo», Federico García Lorca se encuentra en el medio, en equilibrio entre dos caminos: «entre las formas que *van*» y «las formas que *buscan*». Las formas que *van*, lo que conocemos, en este caso los objetos corrientes, se contrarrestan y se equilibran en esta instalación con lo desconocido, la transformación, el nuevo comienzo, en las formas que *buscan*.

Las obras de gran tamaño, hechas principalmente a partir del interior de colchones antiguos, están cargadas de historia y del mismo



2



modo que el textil más primitivo, el fieltro, no está ni hilado ni tejido, se presentan compactas pero semi-translúcidas. Se descubre el interior de estos colchones de lana y borra, se muestra sin pudor su olor, su suciedad y restos de su trayectoria, transformados en un nuevo objeto que revaloriza un material que yacía escondido. Los textiles apilados, cargados de vivencias, se exponen doblados en sí mismos, independientes pero formando un solo objeto, sin dejar ver pero dejándonos adivinar su procedencia e historia a través de sus señales. En esta superposición la parte visual cobra mucha importancia por tratarse de textiles repletos de estampados que definen épocas y conforman nuestro imaginario popular, aquí convertidos en objeto de culto.

En *Equilibrio del arropo I y II* se representan balance y dualidad a través de figuras y elementos que beben de esos estampados y colores populares, presentados en textiles sencillos como las mantas de cama antiguas. Cuando el espectador se posiciona en el centro de la sala entre las obras, se encuentra en un lugar donde ya ha estado antes.

***The Balance of Bedding I*, 2020. 1**

Wool on cotton paper, 6 x 2.5 m

***The Balance of Bedding II*, 2020. 2**

Wool on cotton paper, 6 x 2.5 m

***Untitled*, 2020. 3**

Textile elements. Variable dimensions

Artist's acknowledgements to Pepe Cobo y Cía.

Irene Infantes's project focuses on the most ordinary uses of wool throughout history and its transition from noble material to market commodity by examining two of its most familiar and commonplace forms: the blanket and the mattress. Both are directly associated with protection and intimacy, offering security by cocooning the object between them. In the poem "Return from a Walk", Federico García Lorca finds himself in the middle, walking a fine line between two paths: "forms that go *towards*" and "forms that *seek*". The forms that approach, which we already know—in this case everyday objects—are offset and counterbalanced in this installation by the unknown, the transformation, the new beginning, in the forms that seek.

Infantes's large-format works, mostly made from the stuffing of old mattresses, are steeped in history; and just as the oldest textile, felt, is neither spun nor woven, so they are presented to us as compact yet semi-translucent. The innards of these wool and flock mattresses are revealed, shamelessly displaying their stench, filth and traces of their past, transformed into a new object that restores value to a material which lay hidden within. The stacked textiles, laden with life experience, are folded in half, separate yet forming a single object, concealing yet offering hints that allow us to guess their provenance and history. In this layering, the visual part is very important, as the textiles are covered with print patterns that define certain eras and shape our popular imagery, now become an object of veneration.

Equilibrio del arropo I and *II* (The Balance of Bedding I and II) represent equilibrium and duality with figures and elements that draw on those popular prints and colours found on simple textiles like old-fashioned blankets. When viewers stand in the centre of the gallery, surrounded by the works, they find themselves somewhere they have been before.



Christian Lagata

Jerez de la Frontera, Cádiz, 1986

www.christianlagata.com

Gran serpiente pequeña serpiente, presa, 2020

Instalación. Acero, látex, cáñamo, materiales de derribo recuperados, cristal, mortero y azulejos. Dimensiones variables



La estética industrial y urbana es habitual en el trabajo de Christian Lagata. Materiales como el cemento, los azulejos, el acero, el látex, esparto, PVC o caucho aparecen en su obra sin artificios ni refinamientos, logrando que estos elementos que normalmente veríamos como despojos o como material de derribo, jueguen un papel protagonista. Mediante su empleo, Lagata logra situar al espectador en esas ruinas que también forman parte de las ciudades.

Gran serpiente pequeña serpiente, presa es una instalación configurada por varias esculturas de acero, unos vaciados de tubería hechos con cemento, piezas de látex impregnadas con óxidos y residuos, azulejos y una pieza central y elevada que cuenta con su propia iluminación.

Las esculturas verticales recuerdan, por un lado, a figuras totémicas; por otro, encontramos en ellas elementos que las conectan con la tradición escultórica del siglo XX, como el empleo de estructuras modulares. A pesar de las soldaduras poco disimuladas y de las aristas puntiagudas, son obras que no resultan frías, quizás porque esas imperfecciones pueden ser leídas por el espectador como signos de vulnerabilidad.





En buena medida, el trabajo de Lagata establece un diálogo constante entre la supuesta aspereza de los materiales con los que trabaja y la innegable familiaridad que tenemos con ellos. En este sentido, en su producción encontramos una «escala humana», unas proporciones y unos rastros del paso de nuestros semejantes.

La instalación ofrece una lectura puramente formal, en la que verticales y horizontales se intersecan, generando lecturas de arriba abajo y de izquierda a derecha. También, otra que alude a las reflexiones en torno a la construcción de la ciudad moderna y contemporánea y cómo los lugares ya preestablecidos en los que habitamos ahorman nuestras vidas. La preocupación por la ciudad no es nueva en el ámbito de las artes. Desde la *flânerie* decimonónica hasta la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, lo urbano ha ocupado buena parte de las reflexiones contemporáneas. Al fin y al cabo, nuestro ecosistema no son los montes ni los valles, sino el asfalto y el hormigón.





Big Snake Little Snake, Prey, 2020

Installation. Steel, latex, hemp, reclaimed demolition materials, glass, mortar and tiles. Variable dimensions

The urban industrial aesthetic is common in Christian Lagata's work. Materials like cement, tiles, steel, latex, esparto grass, PVC and rubber appear without artifice or refinement in his work, giving a starring role to elements we would normally view as waste or rubble. By using them, Lagata situates the spectator in those ruins that are also an integral part of cities.

Gran serpiente pequeña serpiente, presa (Big Snake Little Snake, Prey) is an installation comprising several steel sculptures, cement casts of pipes, latex pieces covered with rust and residue, tiles and a central elevated piece with its own lighting.

The vertical structures recall totem figures, but certain elements, such as their use of modular structures, are also associated with 20th-century sculpture. Despite the unpolished welding and sharp edges, the works do not seem cold, perhaps because those



imperfections can be interpreted by viewers as signs of vulnerability. To a large extent, Lagata's work establishes an ongoing dialogue between the supposed roughness of the materials he works with and our undeniable familiarity with them. In that sense, his production offers us a "human scale", proportions and vestiges of the past actions of men and women like us.

The installation presents a purely formal aspect of intersecting vertical and horizontal planes, inviting us to read them from top to bottom and left to right. However, it also posits reflections on the construction of the modern and contemporary city and how the pre-established places we now inhabit mould our lives. The city is not a novel theme in the arts. From 19th-century *flânerie* to Merleau-Ponty's phenomenology of perception, the urban world has been the subject of many contemporary musings. After all, our ecosystem is no longer hills and valleys but asphalt and concrete.

Manuel M. Romero

Sevilla, 1993

@manuel_m_romero

Sin título, 2020

- Esmalte, óleo, espray y ceras sobre lino, 240 x 195 cm c/u. 1
- Carbón sobre papel, 29 x 20,5 cm c/u. 2
- Óleo y esmalte sobre papel, 28 x 20 cm. 3
- Cera sobre tela, 30,5 x 20,5 cm. 4

Es difícil explicar la obra de Manuel M. Romero empleando recursos extrapictóricos. En su trabajo no encontramos elaboraciones discursivas ni teóricas, sino una exploración de las posibilidades que la misma pintura ofrece, en la que se recogen también todos los avatares que ocurren en el lugar en el que «sucede»: el taller. Así, es habitual ver en su producción el empleo de soportes doblados, manchados, con marcas de pisadas, etcétera. Estas contingencias no aparecen en su obra como accidentes o errores, sino como parte constitutiva de la misma.

Nos encontramos aquí ante dos obras de gran formato que parecen, en un primer vistazo, dos monocromos: uno blanco y uno negro. La propuesta de Romero marca, en esta ocasión, un compás de espera en el frenesí de imágenes con las que nos apabulla la contemporaneidad. Esta reducción esencial, que podría tener una lectura inicial un tanto ascética (el cuadrado, el blanco y el negro, la pintura sola en la pared), deja paso, a medida que el espectador se aproxima y se detiene, a un rico espectáculo de detalles pictóricos ejecutados con elementos tan dispares como el esmalte, la cera, la tinta, el óleo o el espray.



Se trata de dos obras comenzadas y realizadas a la par que tienen, como se ve, finales distintos. Las indecisiones, las afirmaciones, los distintos desvíos que han ocurrido durante el proceso quedan expuestos al espectador, que puede abismarse en ellos, ensimismado. Se trata de dos obras que generan no solo un espacio singular, lleno de quietud, sino también una cristalización de todo el tiempo en que han sido pintadas. Una cristalización de todo aquello que, pudiendo no ocurrir, sin embargo, sucedió.

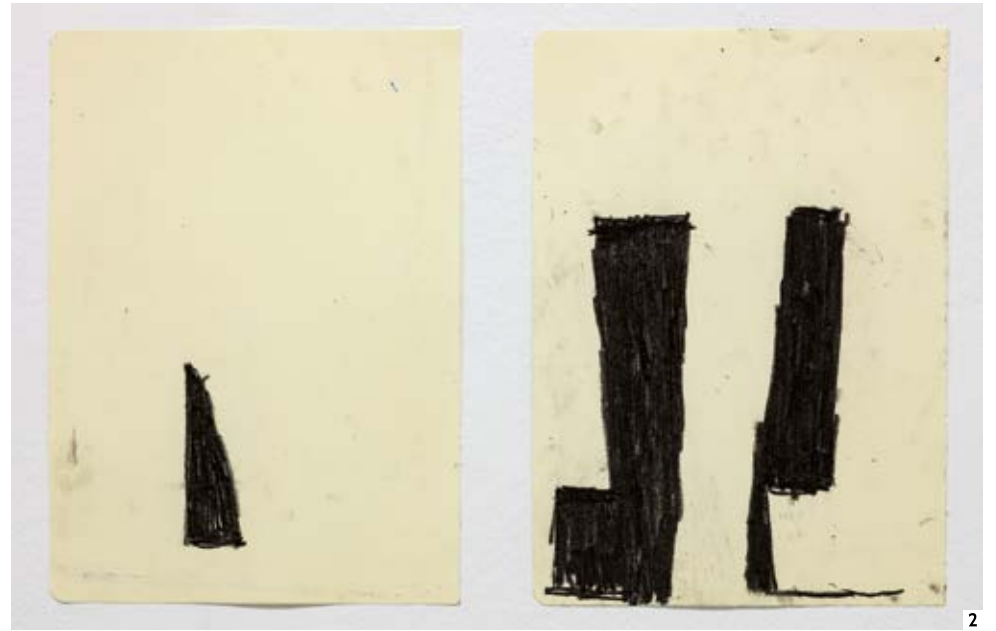
Untitled, 2020

- Enamel, oil, spray paint and wax on linen, 240 x 195 cm each. ^[1]
- Charcoal on paper, 29 x 20.5 cm each. ^[2]
- Oil and enamel on paper, 28 x 20 cm. ^[3]
- Wax on canvas, 30.5 x 20.5 cm. ^[4]

It is difficult to explain the work of Manuel M. Romero in extra-pictorial terms. There are no discursive or theoretical constructs, only an exploration of the possibilities of

painting itself, including all the ups and downs that transpire in the place where painting “happens”: the studio. Thus, his production often incorporates support surfaces that are bent, stained, marked by footsteps, etc. These contingencies are presented, not as accidents or mistakes, but as a constituent part of his work.

At first glance, these two large-format works appear to be monochromes, one white and one black. Romero proposes, on this occasion, a measure of pause amid the frenzied barrage of images we face in contemporary society. This essential reduction might initially seem rather spartan (the square, black and white, the painting alone on the wall), but as we come closer and stop before it, that impression gives way to a lavish show of pictorial details created with such disparate media as enamel, wax, ink, oil paint or spray paint. Both pieces were begun and executed at the same time, but they clearly have different endings. The hesitations, affirmations and different diversions that arose during the process are laid bare before viewers, inviting us to lose ourselves in them. Not only do these two works create a singular space of quietude, but they also crystallize the entire time in which they were painted: everything that might not have happened but did.





3



4

José Manuel Martínez Bellido

51

Cádiz, 1992

@martinez_bellido

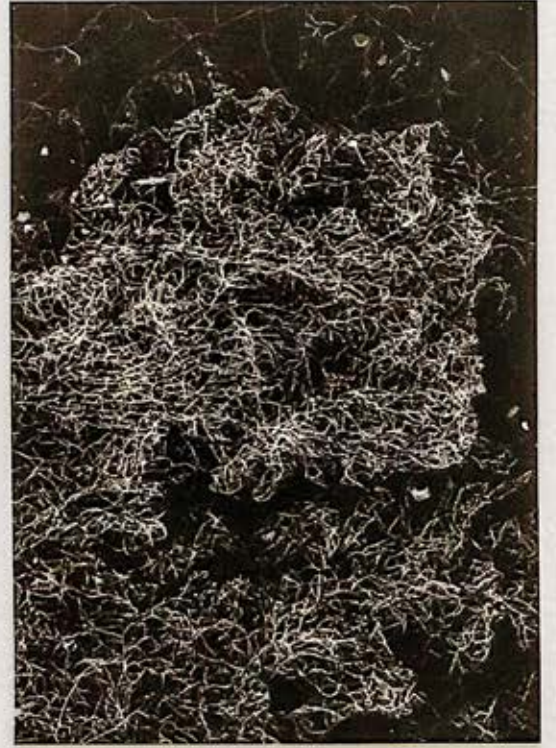
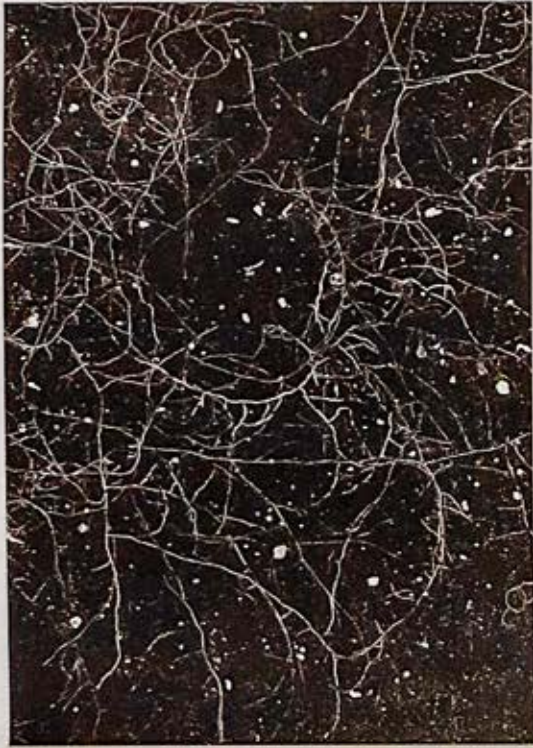
Flora, 2020

8 fotografías a la gelatina de plata sobre papel baritado, 70 x 50 cm, 34,5 x 25 cm y 30 x 20 cm



Históricamente, la fotografía no interesó mucho a los fotógrafos. Surgió y se popularizó como un instrumento para reflejar el mundo, es decir, como un medio orientado a un fin y, por tanto, con un interés subordinado a ese objetivo. Posteriormente, las prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con la fotografía han vuelto los ojos sobre sí mismas.

En esta fotografía que se ocupa de la propia fotografía puede enmarcarse la obra de José Manuel Martínez Bellido. Con el nombre de *Flora*, presenta tres grupos de trabajos en los que se indaga en esas «otras cosas» que también suceden en la foto. Dicho de otro modo, Martínez Bellido propone un juego de relaciones formales y semánticas entre elementos fotografiados y otros que «viven» de la fotografía. Por ejemplo, los hongos que crecen en las superficies de las placas fotográficas. Observándolos, aumentándolos y retratándolos, se nos ofrecen unas imágenes que recuerdan a vegetación, vegetación que parece un hongo o un muestrario de filamentos que, ordenados apropiadamente, pareciera que crecen y se multiplican.





Estos sutiles ejercicios tienen algo lúdico (las comparaciones) y algo fascinante (ver, al fin, lo invisible sin artilugios). El trabajo del artista se asienta sobre una minuciosa investigación, con la que logra estos hallazgos.

Este rigor a la hora de buscar y estudiar contrasta con el modo en que exhibe sus obras, jugando con el desvelamiento y la ocultación: muchas veces sus imágenes se esconden a simple vista, bajo la apariencia de cosas que no son.



***Flora*, 2020**

8 gelatin silver photographs on barium paper, 70 x 50 cm, 34.5 x 25 cm and 30 x 20 cm

Historically, photographers were not particularly interested in photography. It was invented and popularized as a means of reflecting the world—in other words, a means to an end, with an interest subordinate to that primary purpose. Later, however, contemporary artistic practices related to photography became more introspective.

The work of José Manuel Martínez Bellido is an example of that self-reflective photography. Under the title *Flora*, he presents three sets of works which explore those “other things” that also happen in a photo. We might say that Martínez Bellido proposes an interplay of formal and semantic relations between photographed elements and others that “live” on photography. For instance, mushrooms grow on the surfaces of photographic plates. The artist observes, enlarges and portrays them in images reminiscent of vegetation, flora that resemble a fungus or sample of filaments which, properly ordered, seem to grow and multiply.

These subtle exercises have an aspect of playfulness (comparisons) and fascination (ultimately seeing the invisible without the aid of contraptions). The artist’s work is based on painstaking research that allows him to make these discoveries. His rigorous inquiry and study contrasts with the way his pieces are displayed, playing with revelation and concealment: his images are often hidden in plain sight, appearing to be something they are not.

Moreno & Grau

57

Málaga, 1985 y 1989

www.morenograu.com

La Piel contra La Roca, 2020

Instalación. Fotografía, vidrio, cobre, resina y madera. Dimensiones variables



Alba Moreno y Eva Grau son dos artistas visuales que trabajan conjuntamente desde 2012. Su obra parte de su propia interacción como dúo colaborativo, puesto que observan un mismo hecho o piensan sobre un mismo concepto desde dos perspectivas diferentes. Además, indagan en las interrelaciones personales y la conexión entre el ser humano y su entorno; la psicogeografía, la etnografía y la antropología. Aluden permanentemente a sus experiencias y observaciones directas del paisaje como activadores emocionales y utilizan de forma casi constante el agua como hilo conductor.

El proyecto para esta exposición se forma conceptualmente a través de la identidad y la memoria; la vivencia en primera persona, en soledad, en silencio, de un recuerdo, una experiencia que lucha por permanecer en nuestra mente. ¿Cuánto de nosotros hay en nuestros recuerdos? ¿Cómo se modifica la memoria de un lugar? ¿Cómo influye el entorno natural en nuestra identidad? Estas son solo algunas de las cuestiones que presenta la instalación de Moreno & Grau, y que surgen de una mano que sostiene un trozo de hielo, que lo esculpe y moldea con su calor mientras éste pasa de sólido a líquido, o de una piedra que presenta un agujero causado de forma natural por la raíz de un árbol. En definitiva, huellas fotográficas y esculturas que apelan a lo sensorial por encima de lo meramente racional.



Las artistas ahondaron en estos dos conceptos por medio de un acercamiento eco-fenomenológico y experiencias espontáneas en un viaje al glaciar Vatnajökull (Islandia). Sin saber qué se encontraba bajo sus pies, caminaron a través del hielo que se mezclaba con la tierra, viajaron a un lugar recóndito, un paisaje extraño, con la intención de experimentar y sentir el desarraigo, la vulnerabilidad ante lo desconocido, para descubrir si el paisaje podía cambiarlas tanto como ellas lo cambiaron.

Moreno & Grau relatan visualmente un «acontecimiento» –más allá de la representación o la reflexión– en el que se producen sensaciones y emociones que tienen que ver con la fenomenología de la naturaleza y que se construye y desarrolla a través de un proceso creativo, un «camino» intuitivo, subjetivo y en relación directa con el entorno.



Skin against Rock, 2020

Installation. Photography, glass, copper, resin and wood. Variable dimensions

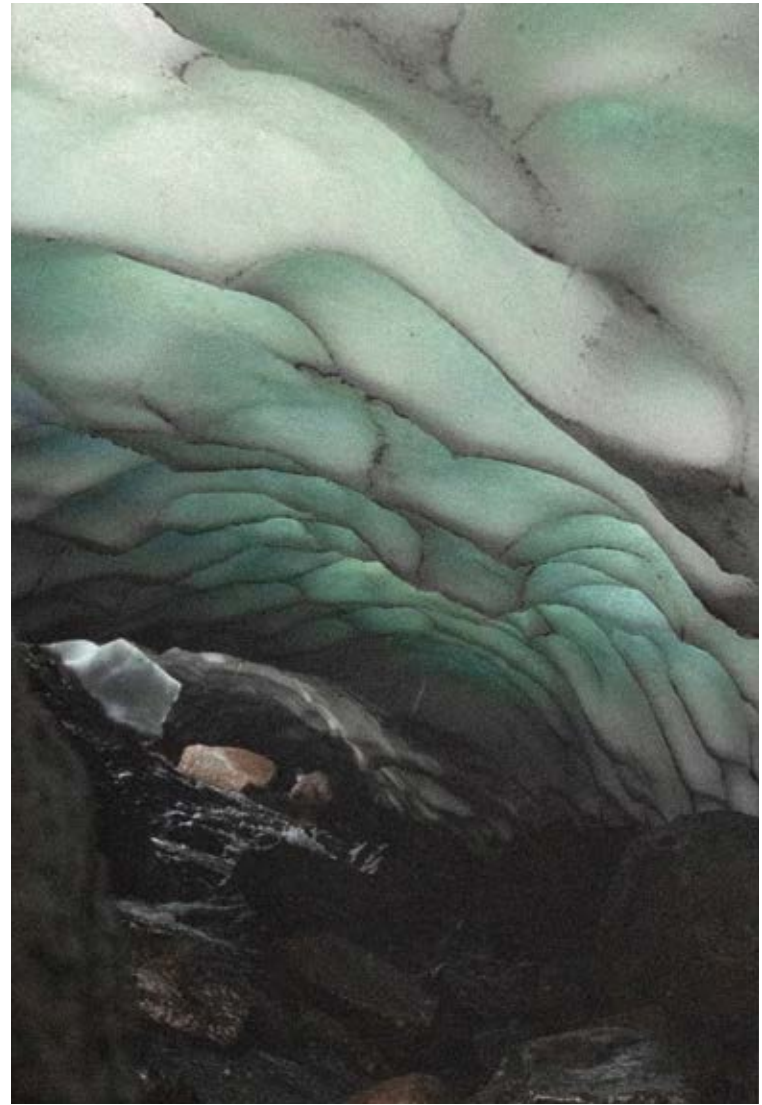
Alba Moreno and Eva Grau are two visual artists who have worked together since 2012. Their oeuvre is informed by their own interactions as a collaborative duo, as they see things or think about concepts from two different perspectives. They also explore personal relationships and the connection between humans and their environment: psychogeography, ethnography and anthropology. Moreno & Grau constantly rely on their first-hand observations and experiences of the landscape as emotional triggers and almost always use water as a unifying theme.

Their project for this exhibition is conceptually predicated on identity and memory: the personal, solitary, silent act of reliving a recollection, an experience that struggles to endure in our minds. How much of us exists in our memories? How is the memory of a place altered? How do our natural surroundings influence our identity? These are just some of the questions raised in Moreno & Grau's installation, by a hand holding a chunk of ice, sculpting and shaping it with its warmth as the water goes from a solid to a liquid state, or by a rock that presents a hole bored naturally by a tree's root. These photographic traces and sculptures appeal to the senses rather than the strictly rational mind.

The artists investigated these two concepts by means of an eco-phenomenological approach and spontaneous experiences on a trip to Vatnajökull Glacier in Iceland. Without knowing what lay beneath their feet, they walked over a mixture of ice and earth, travelling to a remote, strange corner of the planet in order to experience a feeling of rootlessness, vulnerability before the unknown, and find out if the landscape could change them as much as they changed it.

Moreno & Grau visually narrate an "event"—something beyond representation and reflection—that elicits sensations and emotions related to the phenomenology of nature: an event constructed and developed through a creative process, an intuitive, subjective "path" directly related to the environment.







Mercedes Pimiento

Sevilla, 1990

www.mercedespimiento.com

Como un monumento al colapso, 2020

Instalación en espacios interiores y exteriores del CAAC.

Escayola, silicona, granito, arcilla, resina, loza, loza sin cocer, loza esmaltada, acero, DM hidrófugo, cera de abeja, parafina, mármol y cobre. Dimensiones variables



El trabajo de Mercedes Pimiento se centra en investigar la manera en que construimos y nos relacionamos con los espacios que habitamos, prestando especial atención a los procesos de construcción y fabricación mediante los cuales definimos nuestro entorno. El interés de la artista reside en entender el conjunto arquitectónico donde muestra su obra como una construcción permeable, en la que distintas capas y fragmentos van emergiendo y sumergiéndose en sus superficies. Esto provoca una reflexión sobre las formas de construcción del pasado y la materialización de la memoria en medio de un momento de colapso (ecológico, económico, etc.) como el que vivimos.

Partiendo de la base de que el antiguo Monasterio de la Cartuja es un espacio definido –a nivel simbólico y material– por diferentes estratos de la historia, Mercedes Pimiento lleva a cabo una relectura de este edificio-monumento en el que se cruzan numerosos relatos históricos.

A partir de un capitel original ubicado en el atrio de la entrada a la iglesia, la artista ha generado varias copias mediante procesos de

reproducción de moldes y contramoldes. Las piezas huecas resultantes están hechas de varios materiales vinculados con el edificio, en estado más o menos poroso y permeable. Éstas se han colocado en distintos espacios interiores y exteriores, en línea recta, creando una traza ficticia que atraviesa el edificio desde el atrio hasta la huerta del claustro.

El claustro alberga dos piezas: una de cobre y loza esmaltada que actúa como vaso comunicante y otra compuesta por una reproducción hueca del capitel original hecha de cerámica sin cocer sobre dos losetas de granito rosa. La permeabilidad de la pieza hueca, al disolverse y finalmente desaparecer por la humedad y la lluvia, se yuxtapone con los restos de columnas que parecen emerger de las paredes exteriores de la iglesia y el suelo. Sensible a los cambios y en constante negociación con su entorno, la obra irá evolucionando hasta que las placas de granito sean los únicos indicadores de la dirección de la traza.

En el claustro, además de las tres obras en diagonal que siguen la traza que empieza en el atrio, encontramos piezas que encuadran el inicio y final de la galería central, vincu-



ladas a los propios procesos de fabricación, en referencia a las líneas de producción que albergó el espacio durante su época fabril. La pieza situada al final de la galería consiste en un molde de escayola por partes, como los que aún a día de hoy se utilizan para fabricar piezas huecas de loza en la Fábrica de la Cartuja (ahora en Salteras), junto con una pieza de loza producida con la materia prima proveniente de la misma fábrica.

En su conjunto, la instalación se plantea como una conexión entre el interior y el exterior del edificio. La traza ficticia creada por la artista se cruza con las existentes (la de los hornos y el claustro), generando otro tiempo más que se superpone y que, a su vez, invita a apreciar el edificio de otra forma.

Como un monumento al colapso plantea un acercamiento a los estratos de la arquitectura del lugar, a desdoblar esos pliegues y mostrarlos de manera simultánea, donde el pasado, presente y futuro coinciden. Condicionado por los usos y por las decisiones de conservación y renovación a lo largo de los siglos, el conjunto se muestra ante nosotros como un palimpsesto en el que distintas capas de materia y de sentido coexisten.









Like a Monument to Collapse, 2020

Installation in CAAC's indoor and outdoor spaces.

Plaster, silicone, granite, clay, resin, earthenware, unfired earthenware, steel, water-repellent DM, beeswax, paraffin, marble, glazed earthenware and copper. Variable dimensions

Mercedes Pimiento's work focuses on investigating how we construct and interact with the spaces we inhabit, paying special attention to the building and manufacturing processes by which we shape our surroundings. The artist wants to understand the architectural setting of her work as a permeable structure where different layers and fragments gradually emerge from and sink into its surfaces. This triggers a reflection on the construction methods of the past and the materialization of memory in a time of collapse (environmental, economic, etc.) like the present moment.

Considering the old Carthusian Monastery as a space defined, both symbolically and materially, by different layers of history, Mercedes Pimiento offers a rereading of this monument-building where various historical narratives intersect.

The artist made several replicas of an original column capital in the atrium of the entrance to the church by creating moulds and negative moulds. The resulting hollow casts are made of different materials associated with the building in more or less porous, permeable states. These casts have been lined up in various indoor and outdoor spaces, creating a fictional straight line that crosses the building from the atrium to the cloister garden.

The cloister houses two works: one made of copper and glazed earthenware that acts as a communicating vessel and another consisting of a hollow cast of the original capital, made of unfired pottery on two pink granite slabs. The permeability of the earthenware, which

dissolves and eventually disappears due to the effects of moisture and rain, is juxtaposed with the remnants of columns that seem to emerge from the church's outer walls and the floor. Sensitive to changes and constantly negotiating with its environs, the work will gradually change until the granite slabs are all that remains to indicate the direction of the line. In the South Cloister, in addition to the three diagonal works that follow the line beginning in the atrium, we find pieces that frame the beginning and end of the central gallery. These pieces are linked to manufacturing processes, recalling the assembly lines that the space housed when it was a ceramics factory. The work at the end of the gallery is a plaster of parts mould, like those still used today to manufacture hollow wares at the La Cartuja Factory (now in Salteras), alongside a ceramic piece made with raw material from the same factory.

As a whole, the installation aims to materialize a connection between the building's interior and exterior. The fictional line drawn by the artist crosses the existing lines of the kilns and the cloister, generating yet another time that is superimposed and simultaneously invites us to view the building in a different light.

Como un monumento al colapso (Like a Monument to Collapse) examines the layers of the place's architecture, folding those wrinkles in time to show where the past, present and future converge. Shaped by its various uses and conservation and renovation decisions over the centuries, today the monument appears before us as a palimpsest where multiple layers of matter and meaning coexist.



Florencia Rojas

71

Córdoba, Argentina, 1984

www.florenciarojas.com

Les mauvaises terres à traverser, 2020

Las tierras malas que atravesar

Instalación. Fotografía analógica, madera de haya, cristal y agua del río Guadalquivir. Dimensiones variables

Agradecimientos de la artista a Vicky Schwarzer, Jardín Botánico El Albardinal



Florencia Rojas presenta un proyecto relacionado con la forma de vida solitaria y reclusa de la Orden de los Cartujos, donde indaga en su vinculación con el paisaje: el paisaje espiritual y metafórico del desierto y el paisaje que habitaron a orillas del río Guadalquivir. Este último les sirvió de muralla para aislarse de la ciudad, pero se tornó enemigo por las constantes inundaciones que sufrieron a lo largo de los siglos. Esta orden monástica residió –desde 1401 hasta 1836– en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, hoy sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

La conexión entre el cristianismo y el desierto se remonta a una tradición de figuras como Jesús de Nazaret o los Padres del Desierto. En el año 1084, San Bruno, fundador de la orden cartuja, toma el relevo de este legado y decide retirarse junto a sus compañeros a un bosque en la zona de Saint-Pierre-de-Chartreuse, en los Alpes franceses, –desde entonces conocido como «el desierto de Chartreuse»*– lejos de la sociedad, para llevar una vida eremítica.







En este contexto, el desierto establece una analogía de la forma de vida cartujana en la que prima la austeridad, la quietud, el silencio y la soledad en la celda, especialmente difícil de «atravesar» durante los primeros años de aislamiento en el monasterio.

Rojas interpreta esta tradición monástica con una selección fotográfica de especies vegetales que sobreviven a las duras condiciones que se dan en verano en el desierto de Tabernas en Almería. El tipo de paisaje de esta zona recibe el nombre de *badlands*, también conocido históricamente como *les mauvaises terres à traverser* (tierras baldías o las tierras malas que atravesar).

Estas piezas se intercalan en la pared con los recipientes llenos de agua proveniente del río Guadalquivir, sintetizando los elementos topográficos que formaron parte de la vida de los cartujos en Sevilla. Los recipientes están colocados a distintas alturas en la pared, aludiendo a las marcas que dejaba el agua en los azulejos del edificio como huellas del caudal que alcanzaba cada inundación. Los cuencos, en combinación con las fotografías, forman un conjunto relativo al encuentro de ambos paisajes: un desierto espiritual a orillas de un río que no dio tregua.

* En este lugar San Bruno fundó el primer monasterio cartujo, casa madre de la orden, que recibe el nombre de «Cartuja» por la zona «Chartreuse». Dicho monasterio sigue operativo, albergando la vida cartuja tal como sería en Sevilla en los siglos del monasterio,



Les mauvaises terres à traverser, 2020
The Bad Lands to Cross

Installation. Analog photography, beech wood, glass and water from the Guadalquivir River.
 Variable dimensions

Artist's acknowledgements to Vicky Schwarzer, El Albardinal Botanic Garden

Florencia Rojas presents a project that explores the solitary, secluded lifestyle of the Carthusian Order and its connection with landscapes: the desert or wilderness as a spiritual and metaphorical landscape and the landscape they inhabited on the banks of the Guadalquivir River. The latter isolated the monks from the city but was also a formidable foe due to constant flooding they experienced through the centuries. This monastic order resided from 1401 to 1836 in the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, now home to the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

The connection between Christianity and the wilderness is an ancient one, going back to Jesus of Nazareth and the Desert Fathers. In the year 1084, Saint Bruno, founder of the Carthusian Order, decided to follow their example and retreat with his companions to a forest near Saint-Pierre-de-Chartreuse in the French Alps—known ever since as the “Desert of Chartreuse”^{*}—to live as hermits, far from worldly society. In this context, the desert is analogous to the Carthusian way of life marked by austerity, stillness, silence and solitude in the cell, something particularly hard to “cross” during the first years of isolation in the monastery.

Rojas interprets this monastic tradition with a selection of photographs of plant species that can withstand the harsh summers of the Tabernas Desert in Almería. This region has a type of landscape known as badlands, derived from the historical term *les mauvaises terres à traverser* (the bad lands to cross).



These pieces alternate on the wall with the vessels containing water from the Guadalquivir River, summarizing the topographical elements that were part of the lives of the Carthusians in Seville. The vessels are placed at different heights on the wall, alluding to the marks left on the building's tiles at different times when the river rose and flooded the monastery. The bowls, in combination with the photographs, form a whole related to the meeting of the two landscapes: a spiritual desert on the banks of a river that gave no quarter.

* It was here that Saint Bruno founded the first Carthusian monastery, the order's motherhouse, known as the Grande Chartreuse. This monastery is still operational today, and its inhabitants lead the same Carthusian lifestyle practised by the monks in Seville for centuries.

Una serpiente de vidrio, un azul crujiente

Joaquín Jesús Sánchez

Se cuentan historias asombrosas en las que el arte se sobrepone a la adversidad. Cuando Shostakóvich comenzó a componer su séptima sinfonía, los alemanes ya estaban cercando Leningrado. Los músicos, famélicos, se desmayaban durante los ensayos y los trompetistas no tenían fuelle para terminar los solos. Gran parte de la orquesta murió antes del estreno y hubo que buscar reemplazos entre los músicos militares. Una hora antes del estreno, la artillería soviética lanzó una feroz andanada para que los enemigos estuviesen ocupados reorganizándose y no interrumpiesen el concierto a cañonazos. «La gente que acudió en masa a la sala de la filarmónica lucía sus mejores galas, acaso por última vez. Las extremidades esqueléticas de las mujeres se ocultaban bajo sus trajes de concierto de antes de la guerra; los hombres, bajo sus chaquetas ajadas. “Estaban flacos y distróficos. No sabía que pudiera haber tanta gente hambrienta de música, aunque estuviera muriéndose de hambre. Fue en ese momento cuando decidimos tocar lo mejor que pudiéramos”»¹. Menos precisa pero más simpática es la *boutade* del personaje de Orson Welles en *El tercer hombre*: «En Italia, en 30 años de dominación de los Borgia no hubo más que terror, guerras y matanzas, pero surgieron Miguel Ángel, Leonardo da

Vinci y el Renacimiento. En Suiza, por el contrario, tuvieron 500 años de amor, democracia y paz. ¿Y cuál fue el resultado? El reloj de cuco».

Aunque hemos trabajado en circunstancias difíciles, nuestro apocalipsis ha sido menos épico y más burgués. Lorca escribe, en el poema que sigue al que da título a la exposición, «No preguntarme nada. He visto que las cosas | cuando buscan su curso encuentran su vacío»². Cuando empezamos, a principios de este año, a pensar este proyecto, no sabíamos aún que estos versos nos orientaban con sabiduría. Ni someterse ni resistirse: estar abiertos de par en par a lo que, con nosotros y sin nosotros, suceda.

Sin duda, el contexto en el que se ha gestado esta exposición la habrá condicionado, si bien sospecho que todavía nos falta distancia para saber cómo. Puede que el aislamien-

1 Brian Moynahan, *Leningrado. Asedio y sinfonía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 25.

2 Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 106.

to y la incertidumbre hayan propiciado propuestas más contenidas y sobrias; quizás el confinamiento haya pesado en la elección de los temas, formatos o materiales. Quién sabe. Evidentemente, las dificultades para viajar (cuando no la sencilla imposibilidad) nos obligaron a hacer un seguimiento de las obras *en la distancia*, sin más remedio que suplir la conversación cara a cara y las visitas con esos sucedáneos tan prácticos que nos regala este siglo.

Lo *generacional* es una cuestión espinosa. Al aceptar el encargo de comisariar una exposición que contase *qué hacen hoy los artistas andaluces*, quisimos disipar, en la medida de lo posible, la solemnidad que gravitaba sobre nuestras cabezas. Hemos procurado, después de estudiar las convocatorias y exposiciones que se han sucedido en los últimos años, hacer una selección que reuniese a artistas *consolidados* (si es que esto puede decirse de un artista menor de 40 años) con otros que, no por menos conocidos son menos interesantes. Como no puede ser de otro modo, se trata de una selección contingente, circunscrita a los condicionantes propios de este tipo de muestras, que responde a nuestro criterio y que no quiere ser tomada como canónica ni definitiva. El *arte* que hacen *los artistas andaluces* es, afortunadamente, difícil de esquematizar. No hemos hecho una hipótesis genealógica, en la que se intente rastrear qué hay de común bajo la aparente variedad de temas y disciplinas. Hemos preferido apuntar hacia la riqueza de lo heterogéneo, huyendo de la búsqueda de algo así como *una forma andaluza de hacer arte*. En este sentido, el *Poeta en Nueva York* nos prestó una ayuda doble. Por un lado, la experiencia americana de Lorca nos servía para espantar cualquier tentación regionalista o folclórica. Por otro, nos brindaba un título hermoso, en el que encontramos unas alegorías con las que hilvanar la exposición: dos conceptos de cuya tensión dialéctica podíamos servirnos. Es interesante detenerse en la finura de los dos versos. Además de la bifurcación «entre» la serpiente (lo sinuoso, esquivo, enérgico) y el cristal (lo trans-

parente, frágil, estático), Lorca emplea dos verbos distintos para las acciones de «las formas»: unas *buscan* y otras *van*. No se plantea una oposición entre aquello que sea la serpiente o el cristal (no se trata, en definitiva, de conceptos antagónicos), como tampoco lo hacen las acciones que conducen a ellos. No hay enfrentamiento, sino apertura; a ello nos agarramos.

• • •

Como se sabe, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo ocupa el espacio de la antigua fábrica de cerámica de Pickman, que se fundó en la cartuja de Santa María de las Cuevas tras su excomunión. Digamos que las particularidades del edificio son difícilmente disimulables: los espacios, en especial los sagrados, se niegan a dejar de ser lo que son por mucho que se les agrede. Con esto no quiero decir que alguna divinidad actúe, asustadamente, fastidiando los planes de reforma, sino que el edificio fuerza a sus nuevos usuarios a seguir sus antiguas normas. Las construcciones sagradas, es decir, aquellas que quieren consagrar un espacio para que los dioses puedan habitar en él, son esencialmente simbólicas: sus elementos no responden simplemente a una función, sino que encierran una superposición de significados. Aunque una escalera *solo* sirve para salvar una diferencia de altura, la escalinata del altar de un templo puede representar la ascensión del alma, una montaña santa, distintos grados de perfección, las virtudes, etcétera. Se trata, en resumen, de «la reproducción terrestre de un modelo trascendente»³.

Aunque la mayor parte de la exposición se ha distribuido por las salas del Claustro Sur, también hemos ocupado dos capillas y el claustro, de modo que varios artistas han

3 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 48.

tenido que encarar esta *resistencia* del espacio. La Capilla de Afuera tiene un nombre lo suficientemente expresivo como para que nos entretengamos en precisar su ubicación. Lo de «afuera» es, sin embargo, significativo: en la mentalidad religiosa, los límites, los umbrales y las fronteras son fundamentales⁴. En este espacio intersticial, encontramos la instalación de Álvaro Escalona, que reproduce –tratados y compuestos– sonidos grabados en los puentes neoyorquinos que cruzan el East River. El visitante se encuentra con unos bancos dispuestos en triángulo que apuntan hacia el retablo barroco que aún preside el espacio. Fabricados en madera, están cubiertos con un vinilo espejado, de modo que reflejan (y desdibujan) los elementos preexistentes en la capilla y, llegado el momento, al propio espectador. Escalona pensó su instalación como un limbo, un lugar donde se está de tránsito aunque no se sepa muy bien hacia dónde. En muchas mitologías aparecen el canto y la música: los ángeles entonan y los astros suenan en su devenir armónico por los cielos; lo del *tráfico* es una innovación. Esta «belleza nueva» de los coches y los puentes, parafraseando a Marinetti, no desafía la belleza *antigua* del lugar, sino que, mediante la extrañeza, se une a ella.

Rudolf Otto afirma en *Lo santo* que en la presencia de lo divino se experimenta «un terror de íntimo espanto, que nada de lo creado, ni aun lo más amenazador y prepotente puede inspirar»⁵. No es casual que el rito de consagración de las iglesias comience repitiendo las palabras de Jacob, el patriarca: «Terribilis est locus iste»⁶. Cuán terrible es este lugar⁷. La capilla de san Bruno aún conserva restos de su azulejería, un calvario gris y modesto pintado en una hornacina, la heráldica de la Cartuja con llagas en vez de estrellas y fauces de dragón en las nervaduras de la bóveda. Donde alguna vez estuvo el retablo, Valle Galera ha colocado una cuerda hecha con sus cabellos. Nos acordaríamos de aquella princesa del cuento infantil si no fuera por la gravedad del lugar y porque, por su disposición, parece que cae desde el Gólgota. Sabemos que Lorca entregó 18 foto-

grafías a José Bergamín junto con el manuscrito de *Poeta en Nueva York*. Una de ellas, la de un negro linchado y quemado, nunca se publicó en el poemario. Seguramente, esta imagen llegó a Lorca en forma de postal, ya que hasta la primera década del siglo XX estos suvenires tuvieron alguna popularidad. Baste mencionar que en la misma época circularon, también en postales, las horripilantes imágenes de la ejecución de Fu-zhu-li por el procedimiento llamado «muerte de los mil cortes», que consiste en trocear vivo al reo. La detestable circulación de estas estampas nos da una idea de hasta qué punto los *representados* (es decir, los cosificados, maltratados, fetichizados y asesinados) no se conciben como un *alguien*, sino como un *otro*. Galera ha reconstruido la imagen del negro quemado en un ambrotipo, que se proyecta contra la pared discreta y fantasmagóricamente, intentando con este gesto restituirla en el lugar donde Lorca la quiso. «La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima “sacrificable”, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, lo que ella pretende proteger a cualquier precio»⁸, escribe Girard. Estas barbaridades, que hoy nos horrorizan, responden a un planteamiento propagandístico muy elemental. La violencia busca presas incansablemente; para salvaguardar a *los nuestros* hay que «desviarla hacia la víctima sacrificial, la única a la que se puede herir sin peligro, pues no habrá nadie para defender su causa»⁹. Hay que exhibir los cadáveres en la plaza pública para que todos sepan que se ha hecho *lo que se tenía que hacer*. Nosotros, en un gesto similar (pero con

4 Cfr: Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 24.

5 Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza, 2001, p. 23.

6 Gn 28,17.

7 Gn 28,17, (RVR1960).

8 René Girard, *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 2016, p. 14.

9 René Girard, *op. cit.*, p. 23.

intenciones claramente opuestas) hemos suspendido una cuerda de pelos¹⁰ en el hueco dejado por el altar: la soga del ahorcado, las ligaduras, un cuerpo en caída, una amarra o una fisura. «No busquéis, negros, su grieta | para hallar la máscara infinita»¹¹.

Hablábamos de obras que han tenido que *negociar* con el espacio; ahora, hablemos de una que lo atraviesa. Dibujando un meridiano, una columnata hueca cruza el edificio. Como un monumento al colapso emplea la reproducción de un capitel (que se conserva en el atrio) y sus moldes y contramoldes para proponer una arqueología que podríamos llamar *semántica*. No es ocioso que la pieza reproducida sea, a la vez, un elemento de sustentación y de ornato, como tampoco lo es que los materiales con los que se han construido guarden relación directa con el edificio y su historia. La propuesta de Mercedes Pimiento altera, de un modo sutil pero efectivo, las coordenadas del espectador: no solo caminamos *encima de los pilares*, sino que entrevemos en ellos momentos pasados y futuros. Esta lectura temporal se explicita en el hecho de que algunas de las piezas se descompondrán en el transcurso de la exposición por la acción de los elementos, dejando como testimonio un residuo o un hueco. Podemos *presentirlo* («siguiendo las líneas de fragilidad actuales, para llegar a captar lo que es, y cómo lo que es podría dejar de ser lo que es»¹²), como podemos advertir que los moldes (reconvertidos en obra) son en realidad una *imagen del pasado* de la obra.

Las piezas de Irene Infantes hablan de la memoria, que no es, en rigor, lo mismo que el pasado. Es un lugar común pensar que lo textil va de la mano de una cierta calidez; sirvan, como desmentido, los armiños de los reyes o los uniformes militares. Sin embargo, sorprende cómo *Equilibrio del arropo* causa una sensación acogedora a pesar de su monumentalidad. Se trata de unas piezas confeccionadas con la lana del interior de colchones viejos y en ellas se han dibujado unas pocas formas redondeadas y coloridas con

las que la artista demuestra una formidable habilidad compositiva. Hay, en estas figuras y líneas, algo amable que despierta una inmediata sensación de simpatía. Conviene reparar en el cauto acto de exhibicionismo que supone mostrar el interior de unos objetos tan privados como los colchones (¿hay algún lugar donde quedemos más vulnerables?). «Arropar» es, en definitiva, un verbo íntimo: cubrir con amor y cuidado. Hay un tipo de afecto que se manifiesta mediante la delicadeza, porque doblar con atención y guardar con primor no son simplemente actividades de intendencia, sino acciones *domésticas*. Por eso, en las pilas de mantas, cromáticamente ordenadas, tiernamente amontonadas, recordamos la seguridad del hogar. Como escribe Bachelard, «la casa ya no conoce los dramas del universo. A veces el viento viene a romper una teja para matar a un transeúnte en la calle. Ese crimen del tejado solo apunta al peatón tardío. El rayo enciende un instante los vidrios de la ventana. Pero la casa no tiembla bajo el trueno. No tiembla con nosotros y por nosotros. En nuestras casas, apretadas unas contra otras, tenemos menos miedo»¹³.

Foucault, en la famosa conferencia «Des espaces autres», llamó heterotopías a lugares que son un «contra-emplazamiento». «Lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables»¹⁴, como los cementerios, los

10 («Entre las formas que van hacia la sierpe | y las formas que buscan el cristal | dejaré crecer mis cabellos»), Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 105.

11 *Ibid.*, p. 123.

12 Michel Foucault, *Obras esenciales*, volumen III. Barcelona, Paidós, 1999, p. 325.

13 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 45.

14 Michel Foucault, «Des espaces autres», en https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault_heterotopia.fr/ [consultado 20/12/20].

barcos, las bibliotecas, los museos, las prisiones, los geriátricos o los sanatorios. Aunque Foucault diga que el trabajo de Bachelard (que justo acabamos de citar) concierne «al espacio del adentro» y mientras que él quisiera hablar «del espacio del afuera», creo que a nuestro posestructuralista favorito le interesaría el estudio de un caso *interior*. Pertenezco a una generación *sin casa*, que vive entre continuas mudanzas, habitando espacios sin domesticar, donde ni el mobiliario, ni la disposición de las salas, ni el color de las paredes nos *pertenece*. En las grandes ciudades, donde el capitalismo ha impuesto su velocidad feroz, es habitual encontrar espacios que conservan restos de otros inquilinos y usos. No quisiera hablar de *arqueología* –un término demasiado grandilocuente– sino más bien de *rastro*. Este panorama de azulejos a medio quitar y PVC sin cubrir es nuestro paisaje: aquello que se divisa desde nuestras ventanas. Aunque le pese a los nostálgicos del buen salvaje y a los lectores de los románticos alemanes, nuestro hábitat no está entre robles, montañas y riachuelos, sino en medio del acero y el hormigón. Este es el entorno que evoca *Gran serpiente pequeña serpiente, presa*, una instalación alicatada donde se han dispuesto esculturas de acero, látex con óxido y residuos, vaciados de tubería hechos en cemento y un fluorescente. El trabajo de Christian Lagata juega con la sensación casi contradictoria que nos provocan estos materiales: de una parte, las aristas afiladas y la rotundidad de los elementos nos los hacen ajenos e incluso, intimidantes; a la vez, reconocemos con familiaridad su aridez e insensibilidad.

El trabajo escultórico de Lagata se sirve de recursos muy reconocibles dentro de la tradición escultórica reciente, como el empleo de estructuras modulares o la oposición entre lo orgánico-cálido con lo industrial-frío. Más allá de las lecturas formales que podemos hacer de su instalación, se nos propone una reflexión sobre cómo el entorno urbano, que ya se nos da *definido*, ahorma nuestras vidas; y sobre cómo la ciudad se va reha-

ciendo a sí misma, añadiendo capas a un mismo esqueleto, integrando ese ruido (esos *rastrros*) como otro elemento constructivo más.

En la tradición occidental, la ciudad se ha empleado a menudo como metáfora de la corrupción y la podredumbre moral. San Benito se hizo monje porque al llegar a Roma se espantó de ver tanto pecado; en el siglo III, unos hombres que leyeron la parábola del joven rico se marcharon al desierto para alejarse (espiritual y espacialmente) de la condenación eterna. Sobre la oposición *desierto* y *mundo* se han edificado (al menos) dos tercios de la espiritualidad cristiana. Sospecho que lo que hace malvada a la ciudad es, justamente, el desorden. «A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. [...] Esta ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque sea en un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz»¹⁵. Estas consideraciones del personaje protagonista de «El inmortal» de Borges nos revelan, por su exageración, la lógica que opera en este razonamiento, que es la de los trascendentales: el desorden no es bueno, ni bello, ni verdadero. Los cartujos son unos eremitas singulares, que se juntan por economizar esfuerzos. Consagran su vida al silencio y a la soledad de la celda: al desierto. Siguiendo este símil, Florencia Rojas viajó hasta el desierto de Tabernas para fotografiar la flora del lugar. *Les mauvaises terres à traverser* (Las tierras malas que atravesar) es una instalación compuesta por fotografías en blanco y negro enmarcadas entre enormes paspartús y baldas con cuencos de agua del Guadalquivir en equilibrio. Las imágenes procuran mostrar no solo la planta, sino también el entorno en que viven, rodeando todo en una inmensidad blanca que potencia la sensación de aislamiento.

15 Jorge Luis Borges, «El inmortal» en *El Aleph*. Barcelona, Destino, 2004, p. 19.

Resulta imposible no recordar los versos de Eliot:

¿Cuáles son las raíces que agarran, qué ramas crecen
en esta basura pétrea? Hijo del hombre,
no puedes saberlo ni imaginarlo, pues conoces solo
un montón de imágenes rotas, donde el sol bate,
y el árbol muerto no da sombra, ni el grillo alivia,
ni hay rumor de agua en la piedra seca [...]»¹⁶.

El frágil equilibrio del que depende la supervivencia en condiciones extremas se explora simbólicamente en la sucesión de cuencos, que aluden a la historia del monasterio. Si se presta atención, en los recipientes se verá una fecha grabada sobre el cristal: se trata de una retahíla de años en los que la cartuja fue inundada por las crecidas del río, que se producían con tanto ímpetu que lograban ahogar a los monjes. Es irónica la contraposición de significados entre el desierto, las riadas y sus distintas alegorías: el agua y el manantial son, en la tradición cristiana, símbolos de la acción de Dios, que se ve que también anega celdas y mata cartujos.

Los exégetas creen que el «desierto» no hace referencia a un páramo lleno de arena y escorpiones, sino a un lugar donde no vive nadie. Creo que no pondrían pegas a incluir un glaciar como el Vatnajökull. El hielo no es de fiar: uno camina sobre él o dentro de él con temor a que, de repente, todo colapse. Tiene, por así decirlo, una solidez fáctica, pero inverosímil. Moreno & Grau nos ofrecen unas imágenes de este glaciar en las que los colores y las formas tienen un aspecto irreal: hay lugares que nos hacen dudar de su existencia. La propuesta de las artistas integra estos elementos paradójicos: lo vemos en la línea de cobre que parece que se dobla, refractada en el charco del tocón. Tam-

bién en las gotas suspendidas, fijadas en el momento justo de su caída (¿qué hay más extraño que un movimiento que no se mueve?). Hay, en toda su instalación, un cierto componente cinético que se ve muy a las claras en la serie de fotografías en las que una mano sujeta un trozo de hielo. El peso del hielo se opone al impulso del brazo levantado (notamos, en esa quietud, la contraposición de dos fuerzas) mientras que la adecuación progresiva de los dos elementos (el hielo y la mano) genera una sensación de progreso.

«Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegado el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también esas parejas de peces [...] que navegan juntos, como unidos por un coito eterno»¹⁷. Como en estas historietas con moraleja, el gran prodigio de la fotografía —su capacidad técnica para reproducir *fielmente* la *realidad*— terminó siendo su maldición. El estrecho vínculo entre la técnica y su objeto, esa relación fatal según la cual no hay fotografía sin *algo* o *alguien*, hizo entender hasta a los propios fotógrafos que lo interesante de su disciplina era solo su utilidad. Dicho de otro modo, la fotografía rara vez ha sido entendida como un fin en sí misma, sino como un medio para tomar retratos de familia, estampas de actualidad o escenas costumbristas. Afortunadamente, las prácticas contemporáneas han ido disolviendo ese grillete, independizando a los fotógrafos de los entes concretos del mundo. Resulta curioso cómo la aparición de la cámara liberó a los pintores de pintar burgueses y señores ilustres justo en la misma medida en que traspasó la obligación al señor que se escondía detrás de la cortinilla negra y sujetaba el *flash*. Hay un fantasma que recorre Europa:

16 T. S. Eliot, *La tierra baldía*. Barcelona, Lumen, 2015, p. 87.

17 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2009, p. 27.

el fantasma de la figuración. José Manuel Martínez Bellido juega con lo que las cosas *parecen*. Las fotografías que vemos en esta exposición, discretamente pegadas contra la pared, retratan hongos que viven sobre placas fotográficas, de tal modo que parecen vegetación, madejas, algas o esas formas que dibujan las ciudades cuando se sobrevuelan de noche. Este triple alejamiento del ser (no la cosa misma, ni la imagen de la cosa, sino la imagen de la cosa que parece otra cosa) enfurecería a Platón. En nosotros, por el contrario, despierta la emoción del desvelamiento: miramos algo extraño que ha sido encontrado mediante una búsqueda minuciosa. Es un enigma inofensivo, que nos enfrenta ante una imagen de lo real (el hongo existe con la misma dignidad ontológica que un ministro o una bicicleta) desconcertante. A estas imágenes les conviene la negrura, que nos priva de referencias: uno desea abismarse en ellas, entrar «más adentro en la espesura»¹⁸.

Apenas hay solemnidad o *misterio* en el trabajo de Ana Barriga, que ha pintado un mural en el que ha colgado un cuadro. Se trata de una intervención colorida, vitalista y socarrona en la que Barriga interpreta (o más bien, glosa) «Vuelta de paseo», el primer poema de *Poeta en Nueva York* del que se ha extraído el título de la exposición. El empleo de abundantes elementos de la cultura popular (la cara de Chewbacca, un Wally recostado como una odalisca, marcianitos, *cartoon* y un Lorca bailando la «Macarena») tiene algo macarra e iconoclasta que choca con la premonición lúgubre del poema («Asesinado por el cielo»), asunto que se retoma en el lienzo, en cuyo centro leemos un *memento mori*. El alegre batiburrillo de referencias resulta por una parte desconcertante y por otra, liberador. Habrá quien lo discuta, pero el *cachondeo* es un arma de eficacia comprobada contra las grandes calamidades de esta vida: ahí están las danzas macabras, los chistes de judíos y las novelas sobre cómo se perdió el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles.

Los sacerdotes de todas las religiones han sido muy aficionados a quemar cosas para contentar a sus dioses, así que un claustro lleno de chimeneas tiene un airecillo poético. La instalación de Pablo Capitán del Río, que se sitúa en torno a la panza de uno de los hornos de la antigua fábrica de loza, podría sintetizarse con aquella enseñanza de Heráclito: todas las cosas surgen del fuego. El ejercicio retórico alrededor a la idea de combustión y sus satélites (la luz, el calor y el humo) compone un recorrido visual dinámico, que va de la chispa a la mecha y, de ella, a la lumbre. Capitán se sirve de tensiones muy elementales, y por tanto muy eficaces, como las que surgen al oponer el peso con la liviandad, las verticales con las horizontales y lo débil con lo recio. En este sentido, las endebles varillas de la cortina (bengalas que se han soldado al prenderse juntas) miran a las láminas duras, rugosas y apretujadas de la pieza del huevo; la estufa desmantelada sobre el felpudo parece la consecuencia natural y contraria de la chispa levitante de la madreperla. Notamos en estas obras una velocidad congelada, un proceso suspendido para que se pueda examinar con tranquilidad. Podríamos establecer una relación, por contrarios, con la pieza de Álvaro Albaladejo, en la que una moldura que imita el adorno de una reja se descompone, parsimoniosamente, ante los ojos del espectador. La mezcla de escayola con permanganato de potasio reacciona (secretamente) cambiando de color y de textura, exudando cristales que se oxidan sobre la cabeza del visitante. *Dinámica de la descomposición* desarrolla *literalmente* el título de la exposición: la forma serpenteante que vemos en el techo de la sala terminará por cristalizar según lo permitan el calor y la humedad. Se trata de una pieza *en proceso* (calificarla de *viva* me parece una exageración y un agravio a los minerales) que se concluirá, o al menos se detendrá, con su destrucción durante el desmontaje, ya que por las condiciones en que se ha instalado resulta imposible preservarla. La obra busca un encuentro dramático con el

18 San Juan de la Cruz, *Poesía*. Madrid, Cátedra, 2015, p. 257.

espectador, que no puede verla hasta que se da de bruces con ella. Este carácter esquivo (serpentino) guarda una anécdota simpática: el permanganato sirve como antídoto para las mordeduras de víbora.

Kandinsky escribe: «Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma»¹⁹. Dejando a un lado los excesos de su prosa, es interesante cómo se entiende la autonomía de la obra en *De lo espiritual en el arte*. Si lo resumimos, la pintura solo debe depender de sus propias cualidades internas (color, forma, etcétera) para no hipotecarse con la caducidad de las cosas que representa: «Miles de lienzos que reproducen por medio del color trozos “naturales”: animales en luz y sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, andando, de pie, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata, retrato del Consejero N; anochecer; dama en rosa; patos volando; retrato de la baronesa X; gansos volando; dama en blanco, terneras a la sombra con manchas de sol amarillas, retrato de su excelencia el señor Y; dama en verde»²⁰. Los dos grandes cuadros que Manuel M. Romero ha preparado para esta exposición participan de esta emancipación de la pintura, procurando al espectador (*nada más que*) una admirable destreza compositiva y un brillante uso del color, que se manifiesta en detalles prolijos y en gestos delicados y hábiles. Estos dos lienzos, que de un primer vistazo parecen dos monocromos contrapuestos (el uno blanco, el otro negro), ofrecen al que se detiene en ellos eso que torpemente se nombra como «la sensualidad de la pintura» y que Kandinsky, que sabía que solo se puede hablar impropriamente del color y de la forma (esto es, que la escritura no puede acercarse con precisión a ellos) describió en términos musicales. Las cosas puras, aquellas que solo dependen de sí mismas, son herméticas al lenguaje.

19 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 21.

20 Vasili Kandinsky, *op. cit.*, p. 23.

A Glass Serpent, a Crackling Blue

Joaquín Jesús Sánchez

There are amazing tales of art overcoming adversity. When Shostakovich began composing his Seventh Symphony, the Germans were already besieging Leningrad. The starving musicians fainted during rehearsals, and trumpeters didn't even have the breath to finish their solos. Many of the orchestra members died before the premiere, and regimental bands were scoured to find replacements. One hour before the premiere, Soviet artillery launched a ferocious barrage to keep the enemy busy regrouping so that their guns would not interrupt the concert. "The people who flocked to the Philharmonia wore their glad rags, perhaps for the last time. The women's stick-insect limbs were hidden beneath their pre-war concert dresses, the men in fading jackets. 'They were thin and dystrophic [...] I didn't know there could be so many people, hungry for music even as they starved. That was the moment we decided to play the best we could.'"¹ Less accurate but more amusing is the witticism of Orson Welles's character in *The Third Man*: "In Italy, for thirty years under the Borgias, they had warfare, terror, murder and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci and the Renaissance. In Switzerland, they had brotherly love, they had five hundred years of democracy and peace—and what did that produce? The cuckoo clock."

Although we have worked in difficult circumstances, our apocalypse has been less epic and more bourgeois. In the poetry anthology from which the exhibition title is taken, Lorca wrote, "Don't ask me anything. I've seen that things | find their void when they search for direction."² In early 2020, when we began thinking about this project, we had yet to discover how wise the counsel of those lines would prove. They told us to neither submit nor resist, to simply be wide open to whatever happens, with or without us.

The context in which this exhibition was conceived will undoubtedly affect it, though I suspect it will be some time before we fully understand how. Isolation and uncertainty may have inspired more restrained, sober proposals, and perhaps confinement has been a factor in the choice of themes, formats or materials. Who knows? Obviously, the dif-

1 Brian Moynahan, *Leningrad: Siege and Symphony* (New York: Grove Atlantic, 2014).

2 Federico García Lorca, *Poet in New York*, trans. Pablo Medina and Mark Statman (New York: Grove Press, 2008), 7.

faculty (if not impossibility) of travelling forced us to monitor the progress of the works *remotely*, with no choice but to exchange face-to-face conversations for the eminently practical substitutes this century has to offer.

The generational question is a thorny one. When we accepted the mission of curating a show that would illustrate *what Andalusian artists are doing today*, we wanted to dispel, as much as possible, the cloud of gloom and doom hanging over our heads. After reviewing the art competitions and exhibitions of recent years, we managed to come up with a selection of *established* artists (if such a term can be applied to any artist under the age of 40) and others who, though not as well-known, are no less interesting. Naturally, it is a contingent selection, subject to the limitations typical of such exhibitions, which reflects our personal criteria and makes no claim to being canonical or definitive. The *art* created by *Andalusian artists* is, fortunately, difficult to summarize succinctly. We have not devised a genealogical hypothesis that attempts to trace the commonalities underlying the apparent variety of themes and disciplines. Instead, we decided to focus on the richness of the heterogeneous, deliberately avoiding the search for a pat definition of *an Andalusian way of making art*. In this respect, *Poet in New York* proved doubly helpful. On the one hand, Lorca's American experience helped us to avoid folk and regionalist pitfalls. On the other, it gave us a beautiful title in which we found allegories that we could weave into the exhibition: two concepts whose dialectical tension we could put to good use. The refinement of the two verses deserves careful consideration. In addition to the fork "between" the serpent (sinuous, elusive, energetic) and glass (transparent, fragile, static), Lorca uses two different verbs for the actions of "the forms": the former *seek* while the latter *go towards*. There is no hint of opposition between serpent and glass (in short, they are not antithetical concepts), nor between the actions that lead to them. Instead of confrontation, we find openness—and we seized on that idea.

• • •

As most readers will know, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo occupies the former Pickman ceramic factory, which took over the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas after its secularization. It would be safe to say that the building's idiosyncrasies are hard to ignore: no amount of aggression can force the spaces, particularly the sacred ones, to stop being what they are. By this I do not mean to say that some deity astutely intervenes to upset plans for renovation and reform; rather, the building forces its new occupants to follow its age-old rules. Sacred structures—buildings intended to consecrate a space so the gods can dwell in it—are essentially symbolic: their elements are not merely functional, for they also contain layered meanings. Even if a staircase "merely" serves to overcome a difference in height, the steps leading up to a temple altar can represent the ascension of the soul, a holy mountain, different degrees of perfection, the virtues, etc. In short, it is "the earthly reproduction of a transcendent model".³

Although the majority of the exhibited works are distributed among the halls of the South Cloister, we have also occupied two chapels and the cloister, which means that several artists have had to deal with the space's *resistance*. The Outer Chapel's name is expressive enough to preclude the need for describing its location. Yet the concept of "outer" is in itself significant: in religious mentality, limits, thresholds and boundaries are fundamental.⁴ In this interstitial space we find Álvaro Escalona's installation, which

³ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, trans. Willard R. Trask (Orlando: Harcourt, 1959), 58.

⁴ See Eliade, 25.

reproduces processed and recomposed sounds recorded on the bridges over the East River in New York City. Visitors encounter benches forming a triangle that point to the Baroque altarpiece which still presides over the space. The wooden benches are covered in mirrored vinyl, allowing them to reflect (and blur) the pre-existing elements in the chapel and, at a certain point, the viewers themselves. Escalona designed his installation as a kind of limbo, a place one passes through on the way to somewhere else, though that destination may be uncertain. Song and music figure in many mythologies: angels sing and celestial bodies ring in their harmonious progression through the heavens; the idea of *traffic* is an innovation. This “new beauty” of cars and bridges, to paraphrase Marinetti, rather than challenging the *old* beauty of the place, joins with it in alienation.

In *The Idea of the Holy*, Rudolf Otto stated that in the presence of the divine, one experiences “a terror fraught with an inward shuddering such as not even the most menacing and overpowering created thing can instil”.⁵ It is no coincidence that the church consecration rite begins by reciting the words of the patriarch Jacob: “*Terribilis est locus iste*”.⁶ How fearsome is this place!⁷ The chapel of Saint Bruno still retains traces of its original decorative tiles, a modest grey Calvary scene painted in a niche, the heraldic device of the Carthusian monastery with stigmata in lieu of stars and dragon’s jaws on the ribs of the ceiling vault. In the space once occupied by the altarpiece, Valle Galera has hung a rope made from strands of her own hair. It might remind us of that long-haired fairytale princess, if not for the solemnity of the location and the fact that the rope seems to descend from Golgotha. We know that Lorca gave 18 photographs to José Bergamín along with his manuscript of *Poet in New York*. One of them, a picture of a lynched and burnt black man, was never published in the poetry collection. Lorca probably acquired this image as a postcard, given that such grisly souvenirs remained fairly popular until

the early decades of the 20th century. To illustrate the point, suffice it to say that the horrifying images of the execution of Fu-zhu-li in a procedure known as “death by a thousand cuts”, where the prisoner was hacked to pieces while still alive, were also being circulated during that period. The reprehensible circulation of such pictures gives us an idea of the degree to which the *depicted* subjects (objectified, mistreated, fetishized and murdered human beings) were not viewed as *someone* but as an *other*. Galera has reconstructed the image of the burnt black man in a collodion positive, discreetly and spectrally projected on the wall in an attempt to put it where Lorca had originally intended. “Society is seeking to deflect upon a relatively indifferent victim, a ‘sacrificeable’ victim, the violence that would otherwise be vented on its own members, the people it most desires to protect,” Girard writes.⁸ These barbaric acts, which horrify us today, are the product of a very elementary propagandistic strategy. Violence relentlessly seeks new prey, and to safeguard *our own* we must divert it “toward the sacrificial victim, the creature we can strike down without fear of reprisal, since he lacks a champion”.⁹ The corpses must be displayed in a public place so everyone knows that *what had to be done* was in fact done. We, in a similar act (but with clearly opposite intentions), have hung a cord of hair¹⁰ in the empty space vacated by the altar: the hangman’s noose, the bonds,

5 Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*, trans. John W. Harvey (Oxford: Oxford University Press, 1958), 14.

6 Genesis 28:17.

7 Genesis 28:17 (KJ21).

8 René Girard, *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory (London: Bloomsbury, 2013), 4.

9 Girard, 14.

10 (“Between the forms that go towards the serpent | and the forms that seek the glass | I shall let my hair grow”). “Return from a Walk” by Federico García Lorca, translated in Betty Jean Craige, *Lorca’s Poet in New York: Fall into Consciousness* (Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1977), 12.

a falling body, a mooring line or a crevice. “Do not seek, blacks, its crevice | to find the infinite mask.”¹¹

Up until now we have been discussing works that have had to *negotiate* with the space; now let us turn to one that cuts through it. Drawing a meridian, a hollow colonnade marches across the building. *Como un monumento al colapso* (Like a Monument to Collapse) uses the replica of a column capital (kept in the atrium) and its positive and negative moulds to posit an archaeology of what we might call *semantics*. It is not a coincidence that the replicated piece is both a load-bearing and decorative element, nor that the materials used to make it are directly related to the building and its history. Mercedes Pimiento’s project subtly yet effectively alters the spectators’ coordinates: we walk *over the pillars*, but we also glimpse past and future times in them. This temporal reading is manifested in the fact that some of the pieces will decompose in the course of the exhibition due to the effects of the elements, leaving only a vestige or gap in their place. We can *sense* it beforehand (“by following the lines of fragility in the present [and so] managing to grasp why and how that which is might no longer be that which is”¹²), just as we can feel that the moulds, transformed into a new work, are actually an *image of the past* of the piece.

Irene Infantes’s pieces talk about memory, which is not, strictly speaking, the same thing as the past. People often think of textiles as associated with a certain warmth; think, for instance, of royal ermines or military uniforms. Yet, despite its monumental size, *Equilibrio del arropo* (The Balance of Bedding) conveys a surprisingly cosy feeling. These pieces, made from the wool stuffing of old mattresses, are decorated with a few rounded, colourful shapes drawn by the artist, demonstrating her remarkable compositional skill. There is something amiable about those figures and lines that immediately appeals to

us. Revealing the innards of objects as private as mattresses (is there anywhere we are more vulnerable?) is a cautious act of exhibitionism. The Spanish word *arropo*, for which there is no exact translation in English, comes from the verb *arropar*, meaning to wrap, tuck up or shower with love and attention. There is a kind of affection that is shown through delicacy, because neatly folding and fastidiously storing are not just household chores; they are *domestic* actions. For this reason, the piles of blankets, chromatically ordered and lovingly stacked, remind us of the safety of home. As Bachelard wrote, “Our houses are no longer aware of the storms of the outside universe. Occasionally the wind blows a tile from a roof and kills a passer-by in the street. But this roof crime is only aimed at the belated passer-by. Or lightning may for an instant set fire to the window-panes. The house does not tremble, however, when thunder rolls. It trembles neither with nor through us. In our houses set close one up against the other, we are less afraid.”¹³

In his famous lecture “Des espaces autres”, Foucault used the term heterotopias to describe places that are “something like counter-sites”, places that are “outside of all places, though it may be possible to indicate their location in reality,”¹⁴ such as cemeteries, boats, libraries, museums, prisons, retirement homes or sanatoriums. Although Foucault says that Bachelard’s work (which we have just quoted) primarily concerns “internal

11 García Lorca in Craige, 54.

12 Michel Foucault, “Structuralism and Post-Structuralism” in *The Essential Works of Michael Foucault, Vol. 2, Aesthetics, Method and Epistemology*, ed. James D. Faubion (New York: New Press, 1983), 449–50.

13 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994), 48.

14 Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, trans. Jay Miskowicz; originally published in French as “Des espaces autres” in *Architecture /Mouvement/ Continuité* (October 1984), <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> [accessed 20/01/21].

space” whereas he prefers to speak of “external space”, I believe that our favourite post-structuralist would be interested in studying an *internal* case. I belong to a *homeless* generation that is forever moving, dwelling in undomesticated spaces where neither the furniture nor the arrangement of the rooms nor the colour of the walls *belongs* to us. In the big cities, where capitalism has imposed its mercilessly fast pace, one often finds spaces that retain vestiges of previous occupants and uses. More than *archaeology*—too grand a word—I would call it *trace*. This panorama of partly tiled walls and exposed PVC pipes is our landscape, what we glimpse from our windows. However much it may dismay those who think nostalgically of the noble savage and read the German Romantics, our habitat does not lie among oak groves, mountains and brooks, but in the midst of steel and concrete. This is the setting evoked by *Gran serpiente pequeña serpiente, presa* (Big Snake Little Snake, Prey), a tiled installation featuring steel sculptures, latex covered in rust and residue, cement pipe casts and a fluorescent light. Christian Lagata’s work plays with the almost contradictory sensation inspired by these materials: on the one hand, the sharp edges and solid elements make them seem foreign and even intimidating; but on the other, we recognize their familiar aridity and insensibility.

Lagata’s sculptural work incorporates devices commonly found in recent sculpture, such as the use of modular structures or the opposition between organic/warm and industrial/cold. Beyond the possible formal interpretations of his installation, this piece invites us to reflect on how the urban environment, which is given to us already *defined*, moulds our lives, and how the city is constantly remaking itself, adding layers to the same skeleton and absorbing that noise (those *traces*) as yet another constructive element.

In Western tradition, the city has often been used as a metaphor for corruption and moral decay. Saint Benedict became a monk because, when he arrived in Rome, he was

appalled to see such rampant sin; in the third century, some men who read the parable of the rich young man went out into the desert to distance themselves (spiritually and geographically) from eternal damnation. At least two-thirds of Christian spirituality is predicated on the opposition between the wilderness and the world. I suspect that disorder is precisely what makes the city evil. “The impression of great antiquity was joined by others: the impression of endlessness, the sensation of oppressiveness and horror, the sensation of complex irrationality. [...] *This City*, I thought, *is so horrific that its mere existence, the mere fact of its having endured—even in the middle of a secret desert—pollutes the past and the future and somehow compromises the stars. So long as this City endures, no one in the world can ever be happy or courageous.*”¹⁵ The hyperbolic musings of the lead character in Borges’s short story “The Immortal” reveal the logic behind this reasoning, which is the logic of the transcendental: disorder is neither good, nor beautiful, nor true. The Carthusians are remarkable hermits who live together to economize their efforts. Their lives are devoted to silence and the solitude of the cell: to the desert. Following in their footsteps, Florencia Rojas travelled to the Tabernas Desert to photograph local flora. *Les mauvaises terres à traverser* (The Bad Lands to Cross) is an installation comprising black and white photographs framed in enormous mounts and shelves with bowls of water from the River Guadalquivir in perfect balance. The images show not only the plants but also the environment in which they thrive, surrounded by a vast white expanse that heightens the feeling of isolation. It is impossible not to recall Eliot’s lines:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,

¹⁵ Jorge Luis Borges, “The Immortal”, in *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley (London: Allen Lane/Penguin Press, 1999), 188.

You cannot say, or guess, for you know only
 A heap of broken images, where the sun beats,
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
 And the dry stone no sound of water...¹⁶

The fragile balance that makes survival in extreme conditions possible is symbolically explored in the sequence of bowls, which allude to the monastery's history. If we look closely, we can see a date etched on the glass vessels: a list of years when the monastery was flooded by the river waters, which rose so swiftly that some monks even drowned. The contrasting significance of the desert, the floods and their different allegories is ironic: water and springs are, in the Christian tradition, symbols of the hand of God, which apparently also floods cells and kills Carthusians.

Exegetes believe that the word “desert” does not actually refer to a vast expanse of sand and scorpions, but rather to an uninhabited place, a wilderness. I don't think they would object to including even a glacier like Vatnajökull in this category. Ice cannot be trusted: one walks on or through it with the constant fear that it will suddenly collapse. We might say that it has a factual yet implausible solidity. Moreno & Grau offer us images of this glacier where colours and shapes look quite unreal: there are places that make us doubt their existence. The artists' proposal integrates these paradoxical elements: we see it in the copper line that seems to bend, refracted in the puddle of the tree stump, and in the suspended droplets, frozen in mid-fall (is there anything stranger than motionless movement?). The entire installation has a kinetic quality that is particularly apparent in the series of photographs of a hand holding a chunk of ice. The weight of the ice counters the upward impulse of the raised arm (in that stillness, we can sense the struggle between opposing forces),

while the gradual adaptation of the two elements (ice and hand) creates a sensation of progress.

“It is as if the Photograph always carries its referent with itself, both affected by the same amorous or funereal immobility, at the very heart of the moving world: they are glued together, limb by limb, like the condemned man and the corpse in certain tortures; or even like those pairs of fish [...] which navigate in convoy, as though united by an eternal coitus.”¹⁷ Like those stories with a moral, the great marvel of photography—its technical ability to *faithfully* reproduce *reality*—ended up being its great curse. The close bond between the medium and its object, that lethal relationship which dictates there can be no photograph without *something* or *someone*, made even photographers understand that the only interesting thing about their discipline was its utility. To put it another way, photography has rarely been viewed as an end in itself; more often it was considered a means of taking family portraits, snapshots of current affairs or genre scenes. Fortunately, contemporary practices have gradually dissolved those shackles, freeing photographers from the concrete entities of the world. It is curious to note how the appearance of the camera freed painters from the obligation to paint bourgeois citizens and enlightened men and simultaneously transferred that burden to the man hiding behind the black curtain holding the flash bulb. There is a ghost that haunts Europe: the ghost of figuration. José Manuel Martínez Bellido plays with how things *seem*. The photographs we see in this exhibition, discreetly pasted on the wall, portray fungi that live on photographic plates in such a way that they look like vegetation, yarn skeins, algae or the shapes we

¹⁶ T. S. Eliot, *The Waste Land* (New York: Boni and Liveright, 1922), 10–11.

¹⁷ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1980), 5–6.

glimpse when flying over a city at night. This threefold alienation of the entity (not the thing itself, nor an image of the thing, but an image of the thing that looks like another thing) would infuriate Plato. In us, however, it elicits the thrill of revelation: we see something strange that has been discovered by persistent searching. It is a harmless enigma that confronts us with a disconcerting image of the real (the fungi exists with the same ontological dignity as a minister or a bicycle). Blackness suits these images, denying us points of reference: we long to sink into them, to “enter into the heart of the thicket”¹⁸

There is hardly any solemnity or *mystery* in the work of Ana Barriga, who has painted a mural and hung a picture on it. In this colourful, vibrant, ironic intervention, Barriga interprets (or, more accurately, glosses) “Return from a Walk”, the first poem in *Poet in New York*, from which the exhibition takes its title. There is something uncouth and iconoclastic about her use of abundant pop culture elements (Chewbacca’s face, a Wally reclining like an odalisque, little Martians, a cartoon and Lorca dancing the “Macarena”) that clashes with the sombre premonition of the poem (“Assassinated by the sky”), a theme revisited in the canvas, where we find a *memento mori* in the middle. The cheerful hotchpotch of references is at once disconcerting and liberating. Some may disagree, but “taking the piss” has proven to be an effective weapon against the great calamities of this life: we see this in macabre dances, Jewish humour and novels about how the second book of Aristotle’s *Poetics* was lost.

Priests in every religion have always loved burning things to appease their gods, so there is something rather poetic about a cloister full of chimneys. Pablo Capitán del Río’s installation, arranged around the fat belly of one of the old ceramic factory’s kilns, could be summed up in Heraclitus’s famous premise: all things come from fire. The rhetorical exercise revolving around the idea of combustion and its satellites (light, heat and

smoke) composes a dynamic visual itinerary, from spark to fuse to flame. Capitán makes good use of very elementary—and therefore highly effective—tensions, like those between heaviness and lightness, vertical and horizontal, or weakness and strength. For instance, the flimsy curtain strips (sparklers that were lit simultaneously and fused together) stare at the hard, rough, squashed plates of the egg piece; the dismantled stove on the mat seems to be the natural and opposite consequence of the levitating spark of the mother-of-pearl. In these works we sense a frozen velocity, a process suddenly halted so that it can be calmly examined. We might see this as related, by opposition, to Álvaro Albaladejo’s piece, in which a moulding imitating a gate ornament slowly and deliberately decomposes before the viewer’s eyes. The mixture of plaster with potassium permanganate reacts (secretly), changing colour and texture and oozing crystals that oxidize above visitors’ heads. *Dinámica de la descomposición* (Decomposition Dynamic) is a *literal* enactment of the exhibition title: the serpentine form we see on the ceiling will, with the help of heat and humidity, eventually crystallize. It is a work in progress (I think calling it a *living* work would be an exaggeration and an insult to the minerals) that will conclude, or at least come to halt, when it is destroyed and taken down, as the conditions in which it was installed make preservation impossible. This piece seeks a dramatic encounter with spectators, who don’t even see it until they suddenly run straight into it. There is a fascinating factoid behind this (snaking) elusiveness: permanganate is an antidote for snakebites.

Kandinsky wrote, “Like ourselves, these pure artists sought to express inner truths in their work and, in consequence, automatically repudiated all consideration of external

¹⁸ St. John of the Cross, *A Spiritual Canticle of the Soul*, trans. David Lewis, https://ccel.org/ccel/john_cross/canticle/canticle.iv.html [accessed 20/01/21].

accidents.”¹⁹ Looking past Kandinsky’s flowery prose, *Concerning the Spiritual in Art* makes a very interesting point about the autonomy of the work of art. Basically, it argues that painting should rely solely on its own intrinsic qualities (colour, form, etc.) so its validity is not contingent upon the ephemeral *things* it represents: “Visualize [...] all the walls of the rooms covered with small, large and medium sized canvases. Through the medium of colour, items of ‘nature’ are represented: animals—drinking water or lying in the grass in light or in shade; next to them a crucifixion, painted by an artist who disbelieves in Christ; flowers; or human figures sitting, standing, walking, frequently naked, many naked women (often fore-shortened from behind); apples on silver dishes, the portrait of Councillor N; a sunset; a lady in Pink; flying ducks; the portrait of Baroness X; flying geese; Lady in White; calves, dotted by the bright yellow sunlight; the portrait of His Excellency Y; another lady in Green.”²⁰ The two large pictures that Manuel M. Romero has prepared for this show also embody this emancipation of painting, offering viewers (*nothing but*) an admirable display of compositional skill and brilliant use of colour, manifested in countless meticulous details and delicate, masterful strokes. At first glance, these two canvases appear to be contrasting monochromes (one white, the other black), but to the careful observer they reveal what has been awkwardly named “the sensuality of painting”, which Kandinsky, who knew one could only roughly discuss the concepts of colour and form (in other words, writing cannot give a precise notion of them), described in musical terms. Pure things, those that are utterly self-reliant, are impervious to language.

19 Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, ed. Hilla Rebay (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946), 10.

20 Kandinsky, 11–12.

JUNTA DE ANDALUCÍA / GOVERNMENT OF ANDALUSIA

Presidente / **President**
Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO MINISTRY OF CULTURE AND HISTORIC HERITAGE

Consejera / **Minister**
Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejero / **Deputy Minister**
Alejandro Romero Romero

Secretaria General de Innovación Cultural y Museos
General Secretary of Cultural Innovation and Museums
Mar Sánchez Estrella

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Director / **Director**
Juan Antonio Álvarez Reyes

Conservadora Jefe del Servicio de Actividades y Difusión
Head of Activities and Communication
Yolanda Torrubia Fernández

Conservador Jefe del Servicio de Conservación / **Head of Conservation**
Bosco Gallardo Quirós

Jefe del Servicio de Administración / **Head of Administration**
Luis Arranz Hernán

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal
Between the forms that go towards the serpent and the forms that seek the glass

4 de diciembre de 2020 – 9 de mayo de 2021
4 December 2020 – 9 May 2021

Comisariado / **Curators**
Roxana Gazdzinski Gutiérrez
Joaquín Jesús Sánchez

Coordinación general / **General Coordination**
Yolanda Torrubia Fernández

Coordinación / **Coordination**
Roxana Gazdzinski Gutiérrez

Restauración / **Restoration**
José Carlos Roldán Saborido

Coordinación de montaje / **Exhibition Production Coordination**
Faustino Escobar Romero

Asistencia de montaje / **Production Team**
Dámaso Cabrera Jiménez
José Cala Hermoso
Jesús de la Casa Álvarez
Juan José Chamorro
Alfonso López Fernández
Juan José Molina Gómez
Sergio López García

Prensa y difusión / **Press Office and Media Relations**
Marta Carrasco Benítez

Diseño gráfico / **Graphic Design**

Luis Durán Aristoy

Gestión administrativa / **Administration**

María Álvarez Carpintero

Nieves Cano Pérez

Cristina García Montañés

Magdalena Roldán Escudero

Francisco Tirado Gil

Educación y visitas guiadas / **Education and Guided Visits**

Felipa Giráldez Macías

M^a Felisa Sierra Ríos

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / **Texts**

Roxana Gazdzinski Gutiérrez

Joaquín Jesús Sánchez

Coordinación / **Coordination**

Roxana Gazdzinski Gutiérrez

Traducciones / **Translations**

Deirdre B. Jerry

Corrección de textos / **Texts Editor**

Roxana Gazdzinski Gutiérrez

Raquel López Rodríguez

Diseño / **Design**

Luis Durán Aristoy

Imágenes / **Images**

Luis Durán Aristoy

Christian Lagata

Manuel M. Romero

Moreno & Grau

Pepe Morón

Mercedes Pimiento

Florencia Rojas

Impresión y encuadernación / **Printing and Binding**

Gandulfo Impresores s.l.

Proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Editorial and exhibition project by Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

www.caac.es

Obras de la exposición cortesía de los artistas. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo quiere agradecer su colaboración a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición y catálogo.

Works in the exhibition courtesy of the artists. The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo would like to thank all the individuals and institutions whose cooperation made this exhibition and catalogue possible.

Edita: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

JUNTA DE ANDALUCÍA

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

ISBN. 978-84-09-32875-8

Depósito legal: SE-1258-2021