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

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

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

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 sierpe 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 sierpe y el cristal, establece afinidades y diferencias. Algunas propuestas, todas producidas específicamente para la exposición, interpelan 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 simplicidad 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

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

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

MERCEDES PIMIENTO (Sevilla, 1990)

***Como un monumento al colapso*,** 2020

Instalación en espacios interiores y exteriores del CAAC

Escayola, silicona, granito, arcilla, resina, loza, acero, DM hidrófugo, cera de abeja, parafina, mármol

Dimensiones variables

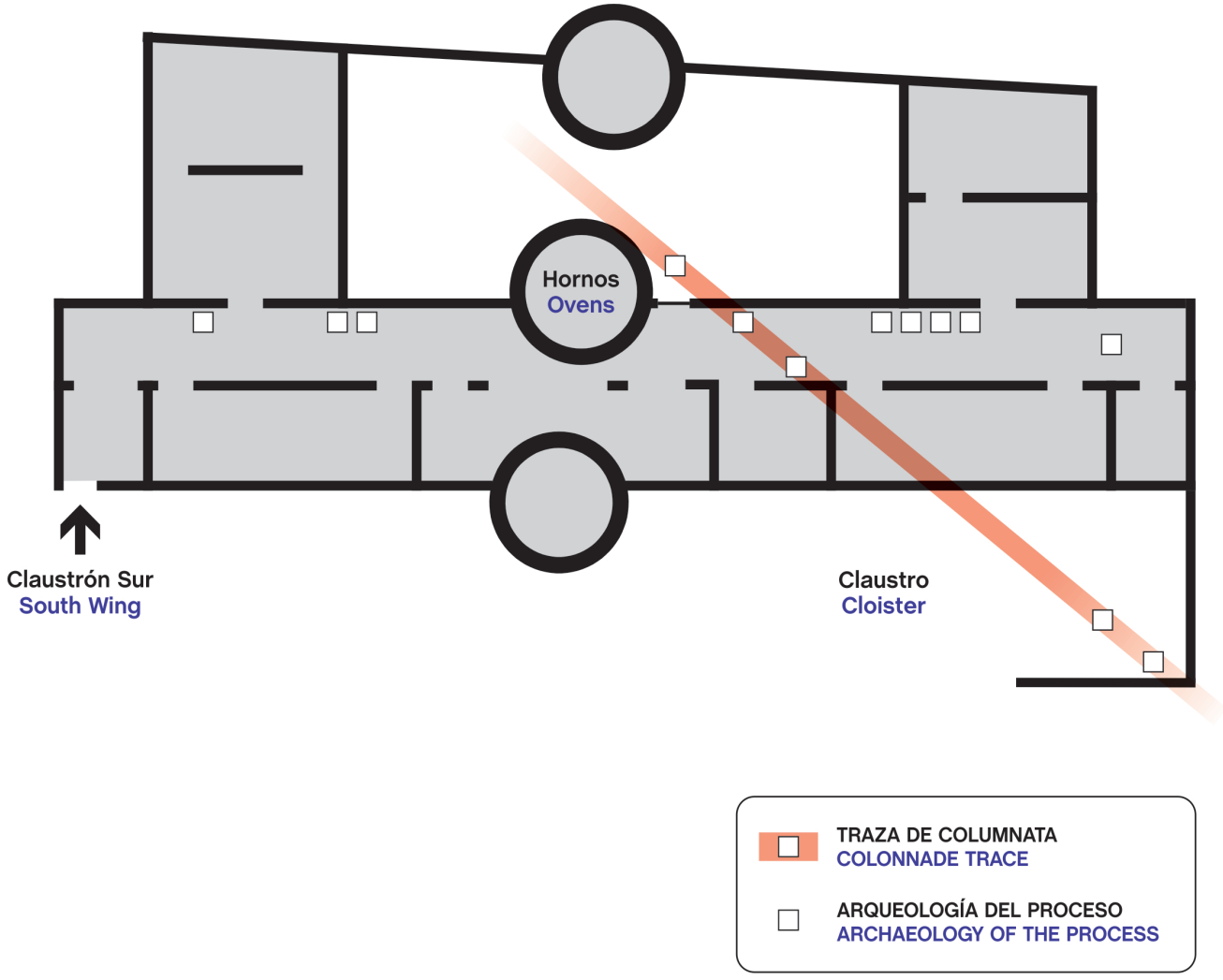
MERCEDES PIMIENTO (Seville, 1990)

***Like a Monument to Collapse*,** 2020

Installation in CAAC's indoor and outdoor spaces

Plaster, silicone, granite, clay, resin, earthenware, steel, water-repellent DM, beeswax, paraffin, marble

Variable dimensions



MERCEDES PIMIENTO (Sevilla, 1990)

***Como un monumento al colapso*,** 2020
Instalación en espacios interiores y exteriores del CAAC
Escayola, silicona, granito, arcilla, resina, loza, acero, DM hidrófugo, cera de abeja, parafina, mármol
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.

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 claustrón.

En este claustrón, 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, vinculadas 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.

***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.**

MERCEDES PIMIENTO (Seville, 1990)

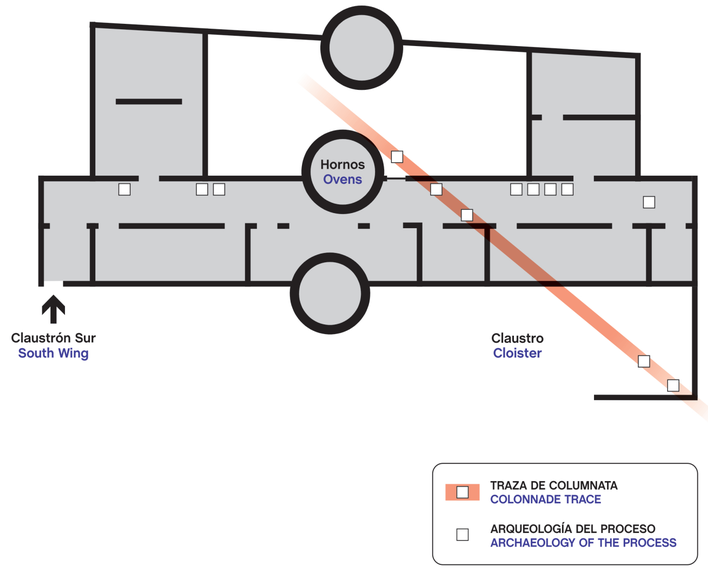
***Like a Monument to Collapse*,** 2020
Installation in CAAC's indoor and outdoor spaces
Plaster, silicone, granite, clay, resin, earthenware, steel, water-repellent DM, beeswax, paraffin, marble
Variable dimensions

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 materialisation of memory in a time of collapse (environmental, economic, etc.) like the present moment.

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.

In this 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.

***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.**



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

ESPACIOS: Claustrón Sur | Capilla de San Bruno | Capilla de Afuera | **Claustro**

MERCEDES PIMIENTO (Sevilla, 1990)

***Como un monumento al colapso*, 2020**
Instalación en espacios interiores y exteriores del CAAC
Loza sin cocer, granito, loza esmaltada y cobre

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. 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 estados más o menos porosos y permeables. Éstas se han colocado en distintos espacios interiores y exteriores, en línea recta, creando una traza ficticia que atraviesa el edificio. En este punto de la traza encontramos 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 cambiando hasta que las placas de granito sean los únicos indicadores de la dirección de la traza.

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 claustrón), generando otro tiempo más que se superpone y que, a su vez, invita a apreciar el edificio de otra forma.

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.

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

SPACES: South Cloister | Chapel of Saint Bruno | Outer Chapel | **Cloister**

MERCEDES PIMIENTO (Seville, 1990)

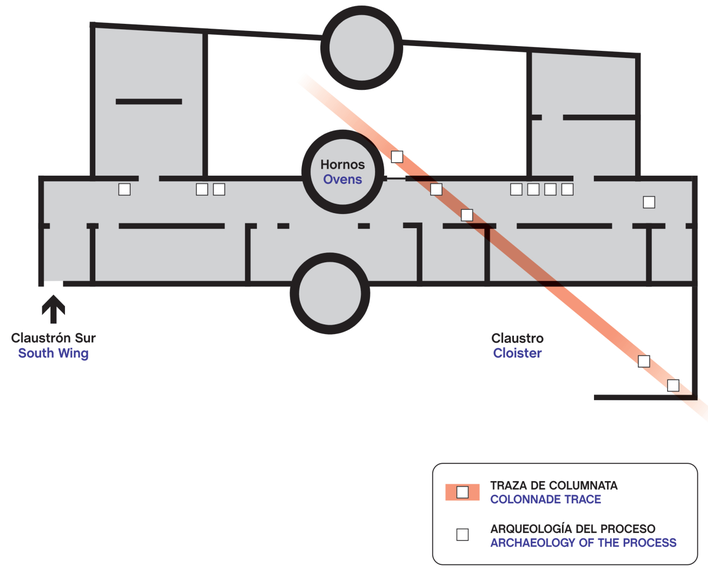
***Like a Monument to Collapse*, 2020**
Installation in CAAC's indoor and outdoor spaces
Unfired earthenware, granite, glazed earthenware and copper

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. 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. At this point on the line we encounter 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.

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.

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.



IRENE INFANTES (Seville, 1989)

***El equilibrio del arropo I*,** 2020
Lana sobre papel de algodón, 6 x 2,5 m

***El equilibrio del arropo II*,** 2020
Lana sobre papel de algodón, 6 x 2,5 m

***Sin título*,** 2020
Elementos textiles, dimensiones variables

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 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, transformado 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.

IRENE INFANTES (Seville, 1989)

***The Balance of Bedding I*,** 2020
Wool on cotton paper, 6 x 2,5 m

***The Balance of Bedding II*,** 2020
Wool on cotton paper, 6 x 2,5 m

***Untitled*,** 2020
Textile elements, variable dimensions

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.**

MANUEL M. ROMERO (Seville, 1993)

Sin título, 2020
Esmalte, óleo, espray y ceras sobre lino, 240 x 195 cm c/u

Sin título, 2020
Carbón sobre papel, 29 x 20,5 cm c/u

Sin título, 2020
Óleo y esmalte sobre papel, 28 x 20 cm

Sin título, 2020
Cera sobre tela, 30,5 x 20,5 cm

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.

MANUEL M. ROMERO (Seville, 1993)

Untitled, 2020
Enamel, oil, spray paint and wax on linen, 240 x 195 cm each

Untitled, 2020
Charcoal on paper, 29 x 20,5 cm each

Untitled, 2020
Oil and enamel on paper, 28 x 20 cm

Untitled, 2020
Wax on canvas, 30,5 x 20,5 cm

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.

ÁLVARO ALBALADEJO (Granada, 1983)

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 transcurra la exposición. Esta combinación entre *forma que va hacia la sierpe* 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.

ÁLVARO ALBALADEJO (Granada, 1983)

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.

PABLO CAPITÁN DEL RÍO (Granada, 1982)

Sin título, 2020
Hierro, bengalas y emulsión
230 x 83 x 42 cm

Sin título, 2020
Hierro, aluminio, masilla epoxi y óleo
56 x 24 x 60 cm

Sin título, 2020
Hierro, madreperla y corcho
47 x 43 x 25 cm

Sin título, 2020
Hierro colado, cristal y felpudo de fibra natural
Dimensiones variables

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.

Las obras quieren dialogar con el espacio en el que han sido dispuestas: la sala menos aséptica de todo el claustrón 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).

PABLO CAPITÁN DEL RÍO (Granada, 1982)

Untitled, 2020
Iron, sparklers, emulsion
230 x 83 x 42 cm

Untitled, 2020
Iron, aluminum, epoxy putty, oil paint
56 x 24 x 60 cm

Untitled, 2020
Iron, mother of pearl, cork
47 x 43 x 25 cm

Untitled, 2020
Cast iron, glass, natural fibre mat
Variable dimensions

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 flares 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).

ANA BARRIGA (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984)

Junto a ti, 2020

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

VUELTA DE PASEO – Federico García Lorca

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!

ANA BARRIGA (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984)

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.

RETURN FROM A WALK – Federico García Lorca

Assassinated by the sky,
between the forms the 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!

MORENO & GRAU (Málaga, 1985 y 1989)

***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.

MORENO & GRAU (Málaga, 1985 y 1989)

***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 present 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 echo-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.

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ BELLIDO (Cádiz, 1992)

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 el trabajo 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.

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ BELLIDO (Cádiz, 1992)

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.

CHRISTIAN LAGATA (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1986)

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.

CHRISTIAN LAGATA (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1986)

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.

FLORENCIA ROJAS (Córdoba, Argentina, 1984)

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 recluida 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.

FLORENCIA ROJAS (Córdoba, Argentina, 1984)

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 acknowledgement 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* (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.

EXPOSICIÓN.

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

ESPACIOS: Claustrón Sur | **Capilla de San Bruno** | Capilla de Afuera | Claustro

VALLE GALERA (Jaén, 1980)

***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 vería 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).

EXHIBITION.

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

SPACES: South Cloister | **Chapel of Saint Bruno** | Outer Chapel | Cloister

VALLE GALERA (Jaén, 1980)

***I Will 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 Will 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).

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

ESPACIOS: Claustrón Sur | Capilla de San Bruno | **Capilla de Afuera** | Claustro

ÁLVARO ESCALONA (Ronda, Málaga, 1985)

***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.

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

SPACES: South Cloister | Chapel of Saint Bruno | **Outer Chapel** | Cloister

ÁLVARO ESCALONA (Ronda, Málaga, 1985)

***Self-Portrait*,** 2020

Installation. Quadraphonic electroaccoustic 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 underwater 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.