

*Superficie  
de ruptura*  
CRISTINA RAMÍREZ

***Superficie de ruptura***

**Cristina Ramírez**

**junio - agosto 2017  
Espacio INICIARTE. Córdoba**



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**

## JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Cultura  
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Córdoba  
Francisco Alcalde Moya

### PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos:

Antonio José Lucas Sánchez, Eva González Lezcano,  
Jesús Alcaide (IAC), Antonio Collados, Óscar Fernández,  
Gloria Martín (UAVA) e Inmaculada Salinas

### EXPOSICIÓN

Espacio INICIARTE Córdoba

Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte

### PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco Fernández Cervantes

Eva González Lezcano

Eva López Clavijo

María Dolores García Pérez

### MONTAJE

MANMAKU

## CATÁLOGO

EDITA

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

### TEXTOS

Víctor Borrego

### TRADUCCIÓN

Deirdre B. Jerry

### FOTÓGRAFO

Juan López

### DISEÑO EDITORIAL

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco José Romero Romero

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL CATÁLOGO

María Larreta Casales

### PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

### IMPRIME

Servigraf Artes Gráficas, S.L.


© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-249-7

Depósito legal: SE 1303-2017

ecoedición			
Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible			
<b>Impacto ambiental</b>	<b>Agotamiento de recursos fósiles</b>	<b>Huella de CO<sub>2</sub> carbono</b>	 reg. n.º: 2017/69 Más información en <a href="http://www.ecoedicion.es">www.ecoedicion.es</a>
por producto impreso	0,41 kg petróleo eq	1,23 Kg CO <sub>2</sub> eq	
por 100 g de producto	0,06 kg petróleo eq	0,19 Kg CO <sub>2</sub> eq	
% medio de un ciudadano europeo por día	8,93 %	4,03 %	

### Presentación

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez  
Consejero de Cultura

5

### Texto crítico

Víctor Borrego

7

### Obras

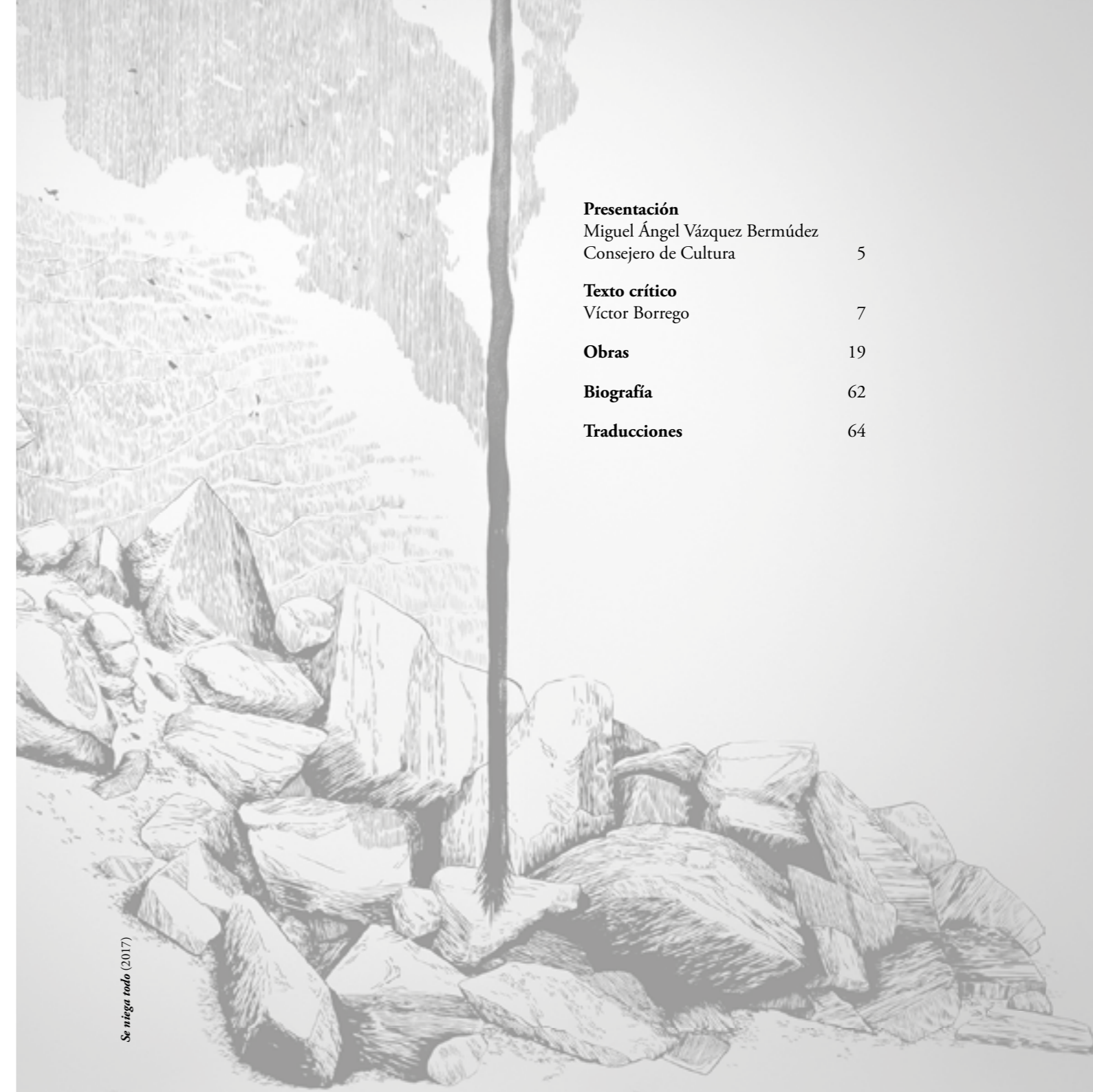
19

### Biografía

62

### Traducciones

64



Cristina Ramírez se acerca al Arte desde la plasticidad del dibujo y el uso de color negro mediante el que plasma diversos planos y espacios tanto reales como imaginarios para así evidenciar con sus efectos las consecuencias de fuerzas invisibles en la Naturaleza. Dibuja montículos, agujeros, ruinas naturales que sugieren portales a otros mundos.

Este proyecto cierra un largo trabajo iniciado hace un año, antes de ser seleccionada por el Programa Iniciararte en la convocatoria de 2016. El programa Iniciararte, que desde el año 2013 selecciona proyectos de jóvenes artistas andaluces, busca con estas producciones tanto la visibilidad de la creación como el apoyo institucional al sector de las artes visuales en Andalucía.

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez  
Consejero de Cultura. JUNTA DE ANDALUCÍA.



## LA EXTINCIÓN<sup>1</sup>

«Y, mientras, dura la llama, la visión de lo viviente, de lo que se enciende por sí mismo. Y luego, por sí mismo también, se apaga y se extingue, dejando en el aire y en la mente su geometría visible»

(MARÍA ZAMBRANO, *Claros del bosque*)

Los antiguos entendían que el mundo que conocemos a través de nuestros sentidos es tan solo el extremo sensible de lo infinito que viene a rozarnos: el borde de la llama; el lado visible de la energía. El mundo de la materia y de la forma se interponen como un velo que une y separa; un velo que debe ser retirado para ver, ya que lo visible no pasa de ser la manifestación de una ceguera ontológica, y urge dejar de ver para ver. Castoriadis lo explica con claridad al referirse a la concepción que tenían los griegos del universo: existe ciertamente un orden aparente, un cosmos basado en la necesidad; pero este cosmos se asienta sobre el caos. El fondo indecible sobre el que se recorta el mundo conocido es misteriosamente complejo. Todo orden se fundamenta en ese desorden primigenio.<sup>2</sup>

En la obra de Cristina Ramírez las cosas se nos presentan con la mayor nitidez, sin golpes de efectos ni ambigüedades formales y, sin embargo, lo que subyace en esta puesta en escena es justamente el mundo de lo informe, el tumulto, el caos, la imprevisibilidad: *el horror*. Para comunicar el horror, en vez de recurrir al desgarramiento de la catarsis, las imágenes parecen suspendidas en una placida imparcialidad, una especie de desierto de la expresión.

Escribir este texto es enfrentarse a esas mismas contradicciones. De un lado el impulso hacia una contención afín a la que mantiene la propia artista, y por otro el vértigo de hacerse permeable a las múltiples divagaciones que me sugiere su obra. Aspirar a un texto mimético, con análogos claroscurros. Un discurso craquelado, hecho de tachaduras y arañazos, que diga sin decir, que oculte al mismo tiempo que revela otro discurso soterrado, apenas visible.

<sup>1</sup> *Extinción*: acción de apagarse una llama, haciéndose cada vez más pequeña. Cese de algo que ha ido desapareciendo gradualmente (subtitular un título, en este caso, responde a una cuestión de coherencia formal; implica una llamada de atención respecto a una obra que demanda un esfuerzo de atención hacia lo que ocurre en los márgenes).

<sup>2</sup> Ápeiron: «lo ilimitado, lo indefinido», concepto clave que Anaximandro utiliza para referirse al sustrato informe sobre el que se asienta la realidad, comparable al *chaos* de Hesíodo.

## ZOZOBRA

«Sé de cielos que estallan en rayos, sé de trombas, resacas y corrientes; sé de noches...»

(ARTHUR RIMBAUD, *El Barco ebrio*)

Las imágenes de Cristina dejan un poso de impresiones que se agolpan y mezclan como despojos en una desembocadura. Tejos de ladrillo, lascas de pedernal, ascuas de carbunclo, fulgores de mica, escamas de pizarra, terrones desgajados, esponjosas turbas, sahumeros sulfurosos de pólvora, cera derretida sobre la piedra, ceremonias profanas. Racimos de frondas, corchos renegridos, fragmentos de redomas y ampollas de farmacia, huesos de cereza y hojas de lentisco entre el fango y la grava que arrastró la acequia, undosas espumas sucias y secas, yedra pútrida y detritus. Ingredientes para una pócima en el fondo de la marmita de una bruja.

Paso la mañana cavando en el huerto. En algún momento he apoyado la cara en la tierra, aspirando su aroma a madera rancia. Veo el agujero negro que ha dejado una planta recién arrancada; orificio de humus, nicho de sombras. Lo minúsculo se socava de infinito. Todo se expande y se transforma en el centro de un universo que gravita alrededor de ese vórtice. Cerca de los ojos, entre la tierra removida, advierto la hoja de un viejo cuchillo semienterrado. Parece una imagen de Cristina. Percibo una suerte de casual isomorfismo entre este *micro-paisaje* y la distribución azarosa de los libros y notas amontonados en mi mesa de trabajo.

Los conceptos se hacen perceptibles al imaginarlos por medio de figuras, y esto no es solo un método mnemotécnico sino una auténtica asimilación nutriente de las ideas. Escribo lo que veo y oigo y escribo para ver y oír. Siempre entendí los mundos visionarios como la quintaesencia del ver y el trasfondo generador de toda óptica, que no es más que un efecto de la imaginación. Georg Groddeck sostenía que el ojo es el producto de la mirada. El ojo es una consecuencia del deseo imaginario de ver. La imaginación crea la mirada y la mirada hace al ojo. En ese sentido, cerramos los ojos para ver. Los párpados son puertas a uno u otro mundo.

## LO IMAGINAL

«Los que están en un estado semejante son próximos entre sí, y los que están en un estado desemejante están alejados entre sí. Los espacios en el cielo no son más que estados externos que corresponden a estados internos. Del mismo modo, los Cielos son distintos entre sí»

(EMANUEL SWEDENBORG, *El Cielo y sus Maravillas y el Infierno*)

Podemos diferenciar la potencia imaginativa como algo independiente de lo que entendemos por fantasía; un proceso relacionado directamente con la acción de ver o más exactamente con la visión. Visión que no necesita del ojo, porque lo precede; siendo el ojo, en cierto modo, su consecuencia. Afirma William Blake que todo aquello que seamos capaces de imaginar es real. El genial visionario concebía la imaginación como un órgano de percepción de las propias realidades que él mismo generaba. El mundo de la imagen, situado entre el mundo de los sentidos y el mundo del intelecto. Un mundo plenamente objetivo y real que comienza precisamente en el instante en que nuestro mundo termina y se diferencia de todo lo que convencionalmente entendemos por imaginario como sinónimo de fantástico e *irreal*. Henry Corbin, en referencia a los relatos visionarios de Sohrawardí y otros místicos persas, lo llama: *mundus imaginalis, octavo clima, «no-dónde»* (Nâ-kojâ) o simplemente *lo imaginal*. Sohrawardí le da el elocuente nombre de: *Nâ-kojâ-Âbâd*, que podría traducirse como: «un *dónde* del *no-donde*» o «un lugar fuera del lugar». Mundo provisto de dimensiones y de extensión que surge al salir del *dónde*. Como si profundizando en lo exterior pudiéramos hallar el acceso hacia un interior hasta entonces oculto, hacia una subjetividad sin sujeto.

Pero, la cuestión de lo real, en lo que se refiere a las imágenes de Cristina, plantea nuevas incógnitas: ¿Puede ser real aquello que ni siquiera somos capaces de imaginar? O, dicho de otro modo: ¿Puede un pintor transmitir una experiencia visionaria que ni siquiera ha experimentado por sí mismo, a través de la mediación de los materiales y las técnicas que le ofrece su oficio?

De igual forma que admitimos la existencia de una realidad potencialmente visible más allá del espectro de lo que, para el ojo humano, es visible; podemos suponer una realidad más allá de nuestros umbrales de percepción e incluso de «aquello que somos capaces de imaginar». Es decir, *una realidad-sin-nosotros*, esencialmente incognoscible; *un mundo otro*. Llegar a ver en esa «noche de los sentidos», abrirse paso en esa opacidad primigenia, en esa oscuridad metafísica, donde ya no hay nada más que ver, supone arrojar al vértigo de la propia vacuidad, de la *no-existencia* como sujetos. Asomarse a nuestra original y definitiva ceguera. Entregarse a un absoluto aniquilador, al *horror cósmico* de lo que no puede ser visto ni pensado. En la doble acepción de no poder: la que nos incapacita para ver y la que sencillamente nos impide la visión por temor a infringir una suerte de prohibición ancestral de espantosas consecuencias.

## A TIENTAS EN LA OSCURIDAD

«Todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que solo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión»

(MARÍA ZAMBRANO, *Claros del bosque*)

Algunos artistas han hecho el esfuerzo de definir intuiciones fugaces en imágenes de minuciosa precisión. Baudelaire advertía que cuanto más excesiva es la imaginación, más concretos necesitan ser los medios para expresarla. Pero no se puede concretar lo demasiado oscuro ni lo deslumbrante. La obra de Cristina más que mostrar un universo visionario elige representar su inminencia; situar al espectador en el lugar que ocupa el vidente, el espacio propiciatorio, el templo de la contemplación, la grieta entre mundos. Llevarlo al borde del abismo, al límite de lo expresable, y desde ahí, instarle a mirar más allá. Lo que pueda verse a través de esa apertura seguirá siendo una incógnita: la visión en sí queda implícita en el negro homogéneo de la tinta o en el blanco inmaculado del papel.

Como ocurre con la mayoría de los mitos, en el famoso relato de la Caverna de Platón concurren tramas paralelas que quedan desdibujadas por el protagonismo de la más evidente. Hay un detalle importante que suele pasar desapercibido, a pesar del cuidado que pone el propio filósofo en destacarlo: «Un hombre sensato reflexionará que la vista puede turbarse de dos maneras y por dos causas opuestas: por el tránsito de la luz a la oscuridad o por el de la oscuridad a la luz». El que regresa de la luz a la oscuridad, deja de ver los objetos familiares que antes veía, su pupila está demasiado abierta, su entendimiento ya no puede admitir lo que hasta entonces le parecían certezas; se convierte en un extraño en su propio mundo. Igualmente, el que sale de la oscuridad a la luz, no puede distinguir nada aparte de un deslumbramiento. La ceguera es la condición del tránsito. En los umbrales quedamos absortos, pasmados, separados de cualquier cosa que podamos llamar *nuestro mundo*.

En los umbrales, ya no estamos dentro y todavía no estamos fuera; lo exterior parece tomar la apariencia de lo interior y esa interioridad nos sobrecoge como un hecho que ya no nos pertenece; del mismo modo que ocurre en los sueños. Alguien que habita en los umbrales será siempre un extranjero.

Todos hemos vivido la experiencia de llegar al final de un paisaje, al punto más alto de un cerro, al extremo de un acantilado, a la orilla de un continente y, bien afianzados sobre el suelo, mirar hacia el infinito inaccesible que se abre frente a nosotros. Es un acto

reflejo, inherente a lo humano, el instinto de ser centinelas del más allá, escenificando la separación entre conciencia y mundo. Asociamos este tópico a las pinturas de Caspar David Friedrich, de las que *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) se erige como arquetipo. Pertenece a esa clase de imágenes que aglutinan a otras imágenes. Imágenes vistas en la infancia que han modelado nuestra sensibilidad y organizan nuestras emociones. Sin embargo, las imágenes de Cristina –que parecen compartir estas mismas concepciones– me llevan a otra obra muy distinta de Friedrich, aún más enigmática y extraordinaria: *El mar de hielo* (1824); un auténtico paisaje mental situado en climas inhumanos, en un escenario en el que nadie osaría aventurarse. La paradoja de estar presenciando un mundo sin el hombre, donde el poder de las fuerzas naturales aturde y anula las presunciones de la razón. ¿Quién está mirando realmente estas escenas que nos excluyen? ¿Miramos o somos mirados? Ajena a nosotros, procedente de un mundo extremo, la imagen nos atraviesa con su indiferencia. Indefensos, asistimos a la emergencia devastadora del caos, a la descomunal omnipotencia de lo inconsciente.

## LO IMPOSIBLE

«Vivimos en una isla de placida ignorancia, rodeados por los negros mares de lo infinito»

(H. P. LOVECRAFT, *La llamada de Cthulhu*)

Cristina se pregunta: «¿cómo puede un pintor mostrar ese infinito desconocido, sin alterar la esencia inefable de una exterioridad impersonal que nos acecha con su *algo más?*» Llegar a transmitir una existencia verdadera que solo alcanza a ser sugerida. Usar la imagen como vía negativa, en un sentido *apofático*. Como índice de lo que no es. Del mismo modo que podemos concebir una existencia más plena que trascienda la realidad física y el entendimiento humano. Un absoluto que se nos niega, como si fuera incompatible con nuestra propia presencia. Como si para conocer verdaderamente, hubiera que dejar de ser. Ella es consciente de la posibilidad de hacer una pintura trascendente que surja de las afueras de lo pictórico; una pintura especulativa en diálogo con el pensamiento y la literatura. En su proceso de trabajo los libros son fundamentales. Cada nuevo proyecto le permite profundizar en determinadas lecturas que elige como punto de partida. Otras veces toma como referencia una imagen por la que siente una especial empatía; en esta ocasión ciertas estampas tradicionales japonesas de temática bélica, de la era Meiji, conocidas como *Ukiyo-e* («pinturas del mundo flotante»). Poco a poco van apareciendo las primeras representaciones a través de múltiples bocetos, descartes y aproximaciones. En la obra final desaparece el rastro de estas laboriosas investigaciones y todo parece producirse de una forma acabada y sencilla. Sus imágenes se reconocen por un grafismo claro y neutro, de un blanco y negro puro, sin medios tonos. Un estilo que podríamos asociar al de artistas del comic o la ilustración como Stephane Blanquet, Daniel Clowes o Charles Burns, sobre todo por su mítico *Black Hole*. Incluso en las pinturas de gran formato y en los murales adapta los métodos de la ilustración y traslada la narrativa temporal, propia de la novela gráfica, a una narrativa sincrónica y espacial, apropiándose del espacio expositivo como extensión de la propia imagen.

## EL ÓRGANO *KUNDABUFFER*<sup>3</sup>

«Del Hades esta hoja negra es imagen

No hay estrellas, ni campos

No hay sonidos humanos aquí, ni cantos de pájaros  
Ni el murmullo del arroyo a lo largo del verde valle...»

(JUSTINUS KERNER, *Kleksografías*)

El arte puede sublimar las pasiones, distraer de la muerte, hacer la vida más fácil, pero también puede atraer el horror de la plena consciencia, con la honestidad de anunciar que lo que está mostrando es pura ilusión, una representación que no debe confundirse con la realidad aunque ayude a comprenderla.

Entrever nuestro más profundo misterio como consecuencia de un destello de clarividencia nos puede hacer perder *suelo*, nos deja –como diría Peter Wessel Zapffe– «sin anclajes», esos elementos prefabricados que nos ayudan a mantener la sensación de un mundo estable y seguro, sin los cuales surgiría lo impredecible que siempre acecha por debajo. Para el filósofo sueco, la conciencia necesita limitar su propia lucidez para poder sobrevivir. Si no lo hiciera, sería incapaz de soportar la existencia. Anhelemos saber, anhelamos ver y al mismo tiempo hacemos todo lo posible por permanecer en la más ciega y confortable ignorancia. Imaginamos la realidad que habitamos a partir de una suma de sensaciones claramente insuficientes. Ponemos a flote un mundo de apariencia estable sobre el infinito océano de lo desconocido. En los momentos en que la venda parece rasgarse, cuando el suelo mismo sobre el que se sustentan nuestras convicciones se desvanece, empezamos a vislumbrar la realidad tal cual es, en el terrible esplendor de su «infinito turbulento».

¡Ay de aquel que exhiba la desnudez de su alma!

¡Oh llama!

<sup>3</sup> El mito del órgano *Kundabuffer* es descrito por Gurdjieff como un dispositivo mítico que ciertos *demonios* implantaron en los hombres para limitar su comprensión y así minimizar el dolor de adaptarse a una existencia espantosa en una época marcada por terribles catástrofes. Cuando los conflictos terminaron, el órgano fue extirpado, sin embargo su influencia persiste aun, por puro hábito, como un efecto placebo que impide ver las cosas tal cual son.





## LA ZARZA ARDIENTE

«Y se le apareció el Ángel de Jehová en una llama de fuego en medio de una zarza; y él miró, y vio que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía»

(Éxodo 3:2)

Los de fuera II (2016)

El pasaje describe una clásica *teofanía* en la que la manifestación de lo trascendente aparece vinculada al fuego; una visión de lo viviente que se enciende por sí mismo. El fuego como introducción al trance, como síntoma de una consciencia predispuesta a lo visionario. Aprender a ver con la *mirada del fuego* en la que los objetos se incendian y transmutan: por ahí empieza todo. En el mundo antiguo las teofanías tienden a identificarse con experiencias terroríficas que provocan un temor reverencial en testigos que a menudo se tapan el rostro, como un modo figurado de afirmar la necesidad de despojarse de la propia identidad para acceder a una realidad superior: «entonces Moisés cubrió su rostro, porque tuvo miedo de mirar a Dios».

Alrededor de la parte visible de la llama, continúa habiendo un fuego invisible que podría quemarnos. También en torno a lo inteligible hay una realidad desconocida que podría destruirnos. En *Los de fuera II* (2016) la hoguera que ocupa el centro del dibujo está rodeada por una cercado que cierra el paso frontalmente con su inexplicable fulgor. Parece dotar de fisicidad a esa segunda epidermis del fuego que, aunque no alcanzamos a ver, quema igualmente, al mismo tiempo que impone la distancia que la representación exige para mantener su embrujo. Más cerca significaría constatar que se trata de un simple simulacro de papel y tinta.

Manos impresas en la roca, manos que arden y atraviesan el fuego, manos avanzando a tientas en la oscuridad, empujando las puertas, atravesando las paredes... Escapar, adentrarse, beber de las fuentes, pisar las hogueras, rodear los cercados. Entre la luz y la oscuridad arden cientos de hogueras. Las lejanas fumarolas son los espíritus de los muertos, terrones de azúcar que absorben la tinta negra y tienen la voz grave del soplo que aviva las brasas. El instante ultrarrápido del chasquido. Arde, agita las ramas, rompe los cristales, quema las ropas de tu infancia, quema la casa, sube a los mástiles, pisa las hojas, escarba con el tacón en la tierra seca. Siente como si te partieras en dos, muévete hacia lo desconocido, elige siempre lo más salvaje. Que de todo ese hormigueo solo quede una imagen quieta y muda. Permanece contra la pared, sin otra vía de escape que un inmenso horizonte interior.

## LO SUBLIMINAL

«Existen lugares que la mayoría de los hombres han evitado... y ante los cuales han experimentado temor y espanto por que recuerdan a cada cual su pasajera y precaria existencia en el mundo»

(REMO BODEI, *Paisajes sublimes*)

La auténtica salida debe buscarse por los callejones sin salida. Por la otra cara de la *superficie*: por la *infraficie*. Böhme se refería constantemente al cielo que se abre bajo las cosas: «el auténtico cielo está por todas partes». El cielo que nos rodea, el cielo en el que nos sumergimos.<sup>4</sup> Dar visibilidad a lo que está en los márgenes no deja de ser una forma más de hacer visible lo invisible, de modo que lo que *no deseamos* ver (inmundicias, excrecencias, despojos, basuras, ruinas) se iguala con lo que *no podemos* ver (lo invisible, lo etéreo, lo imaginario). En los dos casos se precisa una sensibilidad visionaria. En los dos casos estas visiones nos conmocionan. Dionisio el Areopagita propone que la representación de los misterios divinos puede darse a través de formas abyectas, asegurando que: «las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente al reino del espíritu» y justifica el uso de una imaginería grotesca para expresar lo trascendente.

Asociamos lo sublime a lo elevado e inalcanzable; «lo inaprensible que nos aprehende» –dirá Longino. Pero, en su origen, lo *sub-lime* parece referirse más bien a lo *sub-terráneo*, aquello que se encuentra bajo (*sub*) el fango (*limo*). Lo *sublime* nos hace sentir que la propia tierra que pisamos, se ha vuelto un lugar extraño, inestable y peligroso: *Loca horribili*, lugar desolador, vasto y estéril, más allá del dominio del hombre. «Todo lo que es en cierto modo terrible, o que actúa de manera análoga al terror es una fuente de lo sublime» –afirma Edmund Burke en su célebre ensayo.

El concepto de *sub-liminal* señala igualmente hacia lo que está por debajo de los límites –en este caso, de lo perceptible– y, sin embargo, es asimilado de modo inconsciente, influyendo en nuestro comportamiento. El contenido subliminal de una imagen tiene que ver con ciertos movimientos del ánimo que no se corresponden con lo que se está mostrando. Hay una *doble visión*; un mundo y su complementario: *mundus imaginális*. Esto ocurre a menudo al enfrentar las obras de Cristina; bajo la aparente atmósfera de silencio y calma, intuimos algo intangible y estremecedor que al mismo tiempo provoca una intensa excitación. En aquello en lo que nos perdemos, nos encontramos.

<sup>4</sup> *Caelum*: del griego *koilon*, «cóncavo, hueco, vacío».

## KATASTROPHÉ<sup>5</sup>

«Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir; más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo su amenaza»

(MAURICE BLANCHOT, *La escritura del desastre*)

Las obras de Cristina Ramírez nos sitúan en las fronteras de lo desconocido, en la *tierra de nadie* entre dos mundos. Exploran una geografía desoladora que coincide con el fin de un universo y el principio de otro; que es simultáneamente *Apocalipsis* y *Génesis*. Final como retorno al origen: *Apocatástasis* (*restitutio in pristinum statum*, «restauración a la condición original»). Periferias que se nos presentan como miradores, aperturas desde las que asomarse a una oscuridad homogénea y absoluta o a una claridad igualmente cegadora. Lo que hay al otro lado sigue siendo un enigma que la artista se esfuerza en no revelar. Lo que alcancemos a ver depende de nuestra imaginación y nuestra intención. Un *umbral* no es una *puerta*, es lo que antecede a la puerta y la anuncia, surge del impulso a transitar, implica las condiciones que preceden a dar el primer paso. Es un matiz muy sutil pero determinante: no es lo mismo estar en el umbral de dar un paso que darlo. Las grandes meditaciones se hacen desde los umbrales; más allá, desde el otro lado, ya no hay posibilidad de comunicación con lo que dejamos atrás. Antes de entrar, todavía podemos hacer hipótesis, inferir, atisbar y hasta dar expresión a nuestras expectativas; después todo es incierto, penetramos, con horror reverencial, en esa «nube del no saber». El deseo es umbral, satisfacerlo significa atravesar una puerta sin retorno.

En este *mundo-sin-nosotros*, las formas también son llevadas al límite; elementos y acciones tensan la figuración hacia el punto, la línea y el plano. No existe una perspectiva única, los distintos puntos de fuga se entremezclan, trasladándonos a puntos de vista dispares. Al tratarse de un mundo ajeno al hombre, no hay escalas, distancias ni proporciones, se impone la desubicación y lo inconmensurable. No existe un marco de referencia, la eliminación de límites produce una fuerte impresión de incertidumbre y discontinuidad. El espacio se expande, se ladea, se quiebra, atravesado por otros espacios. Nos sentimos excéntricos, taladrados, porosos; al borde de un territorio erizado de impactos. Abundan los escorzos que perforan y anulan la superficie de representación. Las luces y las sombras se extreman en blancos y negros puros que aplanan los volúmenes y parecen detener el tiempo. Las cosas se nos aparecen de forma entrecortada, a medias, como si las viéramos a través de un parapeto. Los objetos a menudo son tratados tan escuetamente, tan descarnados y desnudos, como si fueran despojos

<sup>5</sup> *Katastrophé*: «Ruina, trastorno», término formado a partir de *kata*, «hacia abajo», y *strephein*, «dar la vuelta»; cuarta y última parte de la tragedia griega en la que los acontecimientos se tornaban desdichados, lo que suponía un golpe inesperado para el espectador. .

de un mundo extinguido. En este exilio cósmico todo parece vestigio de lo que fue o presagio de lo que podría ser. Como si algo hubiera ocurrido o estuviese a punto de ocurrir.

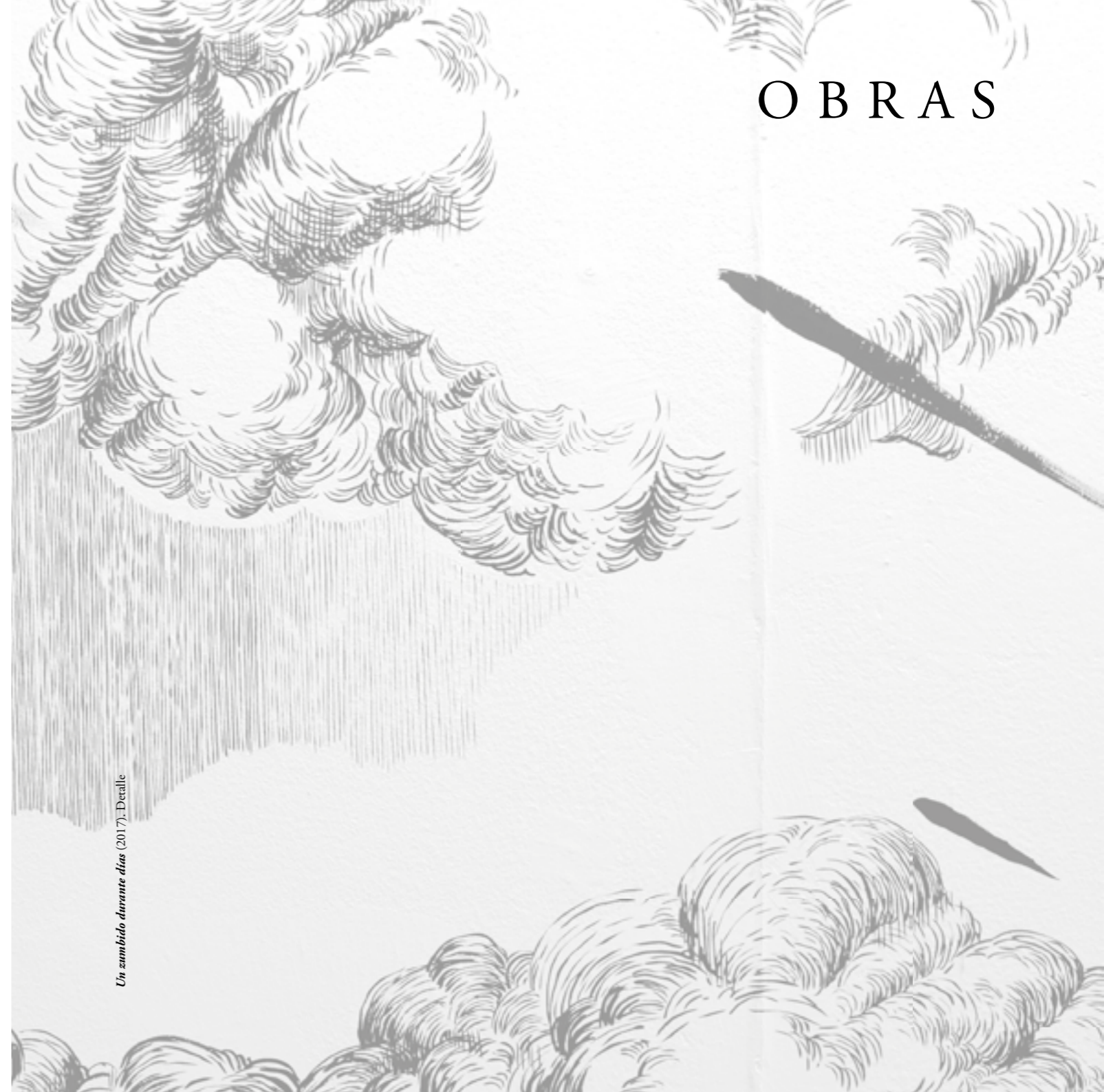
Haría falta una hermenéutica de la *transparencia* para abrirse paso *a-través-de-la-apariencia*. Hacer la superficie *penetrable* evocando lo penetrante con los recursos de la imagen plana. Lo *penetrable* y lo *penetrante*; pues de eso se trata. Sugerir la disolución del soporte, del lienzo, del muro, de la pared de la cueva; a través de atmósferas evanescentes, nocturnas, deslumbrantes, con relámpagos, humo y hogueras... taladrando, rompiendo, agujereando, rasgando, excavando con estacas punzantes, cristales rotos, líneas oblicuas, triangulaciones, trazas que se adentran, perspectivas fugadas, meteoritos, chispas, proyectiles... abriendo agujeros, orificios, rendijas, grietas, rajaduras, brechas, fisuras, hoyos, hundimientos, huecos o cráteres. Cristina incorpora la acción a los recursos propios de la representación, manteniéndose en la disciplina de lo pictórico; como si el muro fuera realmente penetrado por la imagen que se pinta sobre él. Como si la imagen implosionara por la combinación de sus elementos plásticos, dejando entrever lo que hay al otro lado. Volver al uso *mágico* de las imágenes para disolver los límites entre realidad y representación, entre lo interior y lo exterior. Tradición que va de las pinturas rupestres al *cuadro ventana* renacentista, pasando por el *trampantojo* barroco hasta la experimentación de mediados del XX, para retornar a la insuperable eficacia de la simple pared, el carbón y la tinta.

El mundo de Cristina provoca una constelación de asociaciones. Lo que vemos es solo el principio de una vasta onda expansiva que me ha llevado del *horror cósmico* de Lovecraft, al *horror manifiesto* que recorre las *Voces de Chernóbil* de Svetlana Aleksievich. De la *filosofía del horror* de Eugene Thacker o el *nihilismo trascendental* de Ray Brassier, a la *no-filosofía* del filósofo clandestino François Laruelle, o esa otra *filosofía sin mundo* de Emmanuel Lévinas. De la *teología negativa* de Dionisio el Areopagita y Scoto Erigena, al *suicidio redentor* de Philipp Mainländer y al *suicidio persuasivo* de Carlo Michelstaedter. Del *órgano espiritual* de Frans Hemsterhuis, al *órgano de los sueños* de Schopenhauer. Del *sueño de Polifilo*, a la *pequeña pasión* de Pilar Pedraza y a los *textos conspiradores* de Thomas Ligotti. De las *visiones* de Sohravardí, a las de Böhme, Swedenborg o Blake. De la *nostalgia de lo invisible* de Novalis, a la *plácida demencia* de Hölderlin o la *sólida nada* de Leopardi. De las *celestografías* de August Strindberg, a las *imágenes suprasensibles* que Alfred Kubin ansiaba retener. De los *Aforismos* de Mesmer, a las *Kleksografías* de Justinus Kerner o la *mente eidética* de Tesla. Del *cerebro de la caverna* de Lewis-Williams, a la *cueva de Chauvet-Pont-d'Arc* que exploraron John Berger y Werner Herzog. De la serie *Twin Peaks*, a la serie *True Detective*. De la *eterna melancolía* de la música de William Basinski, a las *micropolifonías sinéstesis* de György Ligeti... Y aún siento que deo tantas vías abiertas, tantas lecturas pendientes, tantas obras a la espera de ser atendidas... por no parar de escribir, *re-escribir, pre-escribir, des-escribir, sobre-escribir...* para dejar de escribir.

Y eso es todo.

Víctor Borrego

# OBRAS



*Un zumbido durante el día (2017). Detalle*

*Le pareció oír una voz* (2017)

140 x 190 cm

Tinta china y acrílico sobre papel



*Advenimiento* (2016)

140 x 190 cm

Tinta china y acrílico sobre papel



*Espera* (2016)

140 x 190 cm

Tinta china y acrílico sobre papel

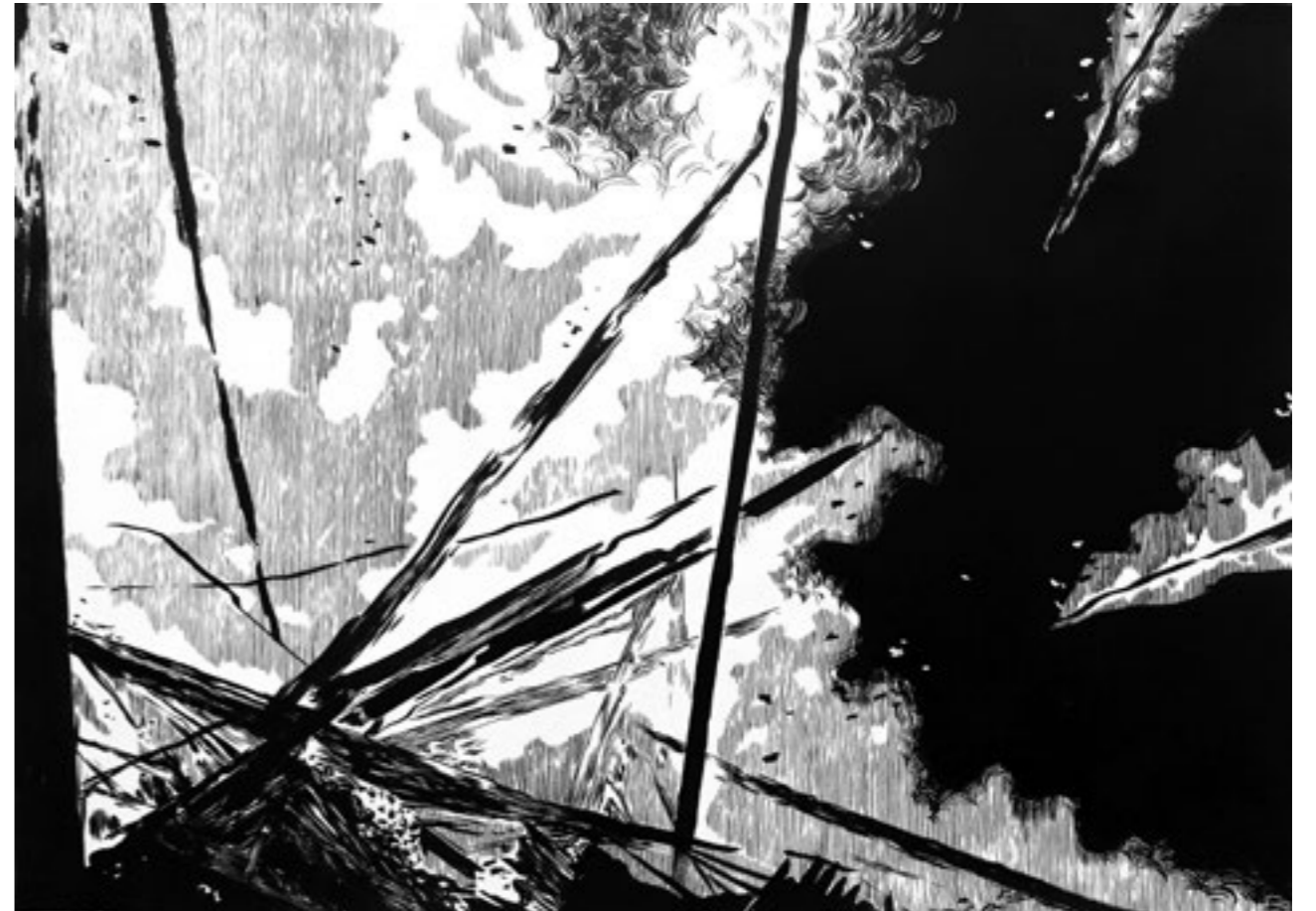
Colección DKV



*Fenómeno* (2016)

86 x 120 cm

Tinta china y acrílico sobre papel



*Reunión* (2016)

86 x 120 cm

Tinta china y acrílico sobre papel

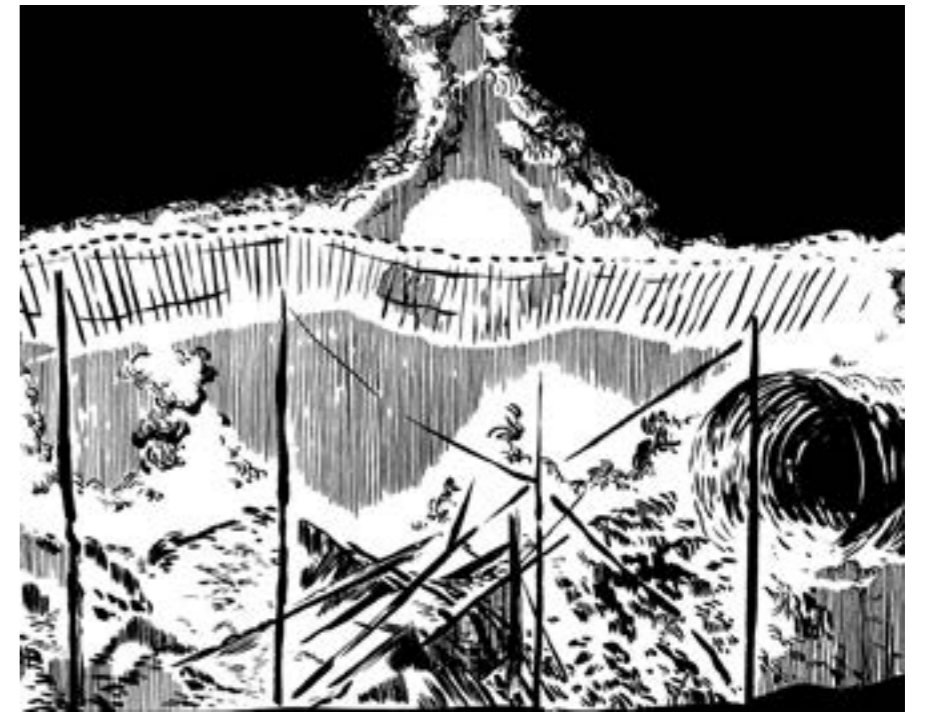






*En el silencio se hace grande.  
Variación XVI (2017)*

16 x 20 cm  
Tinta china sobre papel  
(izquierda)



*En el silencio se hace grande.  
Variación XVII (2017)*

16 x 20 cm  
Tinta china sobre papel  
(arriba)



*En el silencio se hace grande.  
Variación XVIII (2017)*

16 x 20 cm  
Tinta china sobre papel  
(abajo)

*Eczema* (2017)

140 x 190 cm

Tinta china y acrílico sobre papel



*Eczema* (2017) Detalle

140 x 190 cm

Tinta china y acrílico sobre papel



*Se niega todo* (2017)

140 x 190 cm

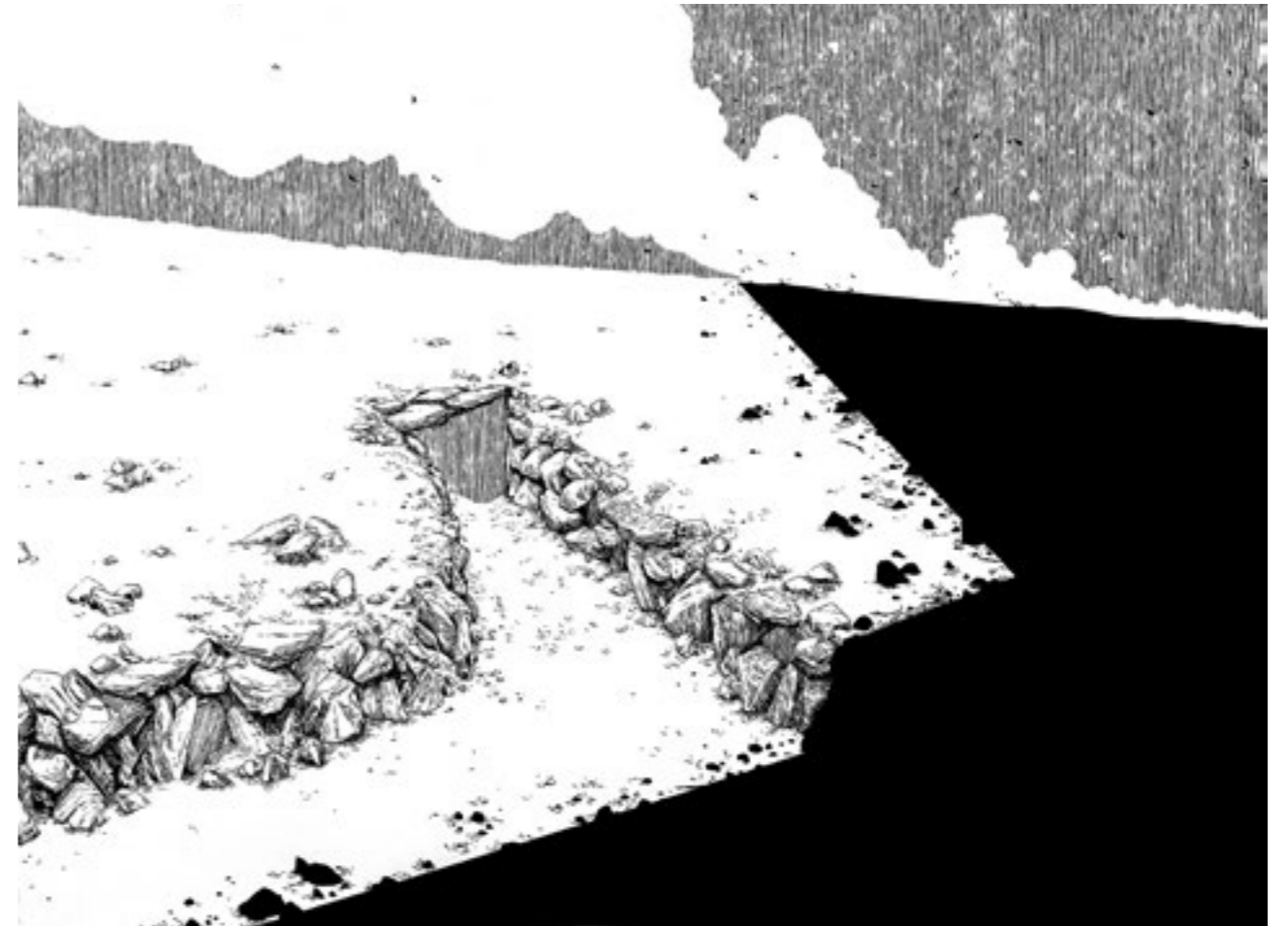
Tinta china y acrílico sobre papel



*Ningún curso natural* (2017)

140 x 190 cm

Tinta china y acrílico sobre papel



*Superficie de ruptura* (2017)

42 x 42 cm

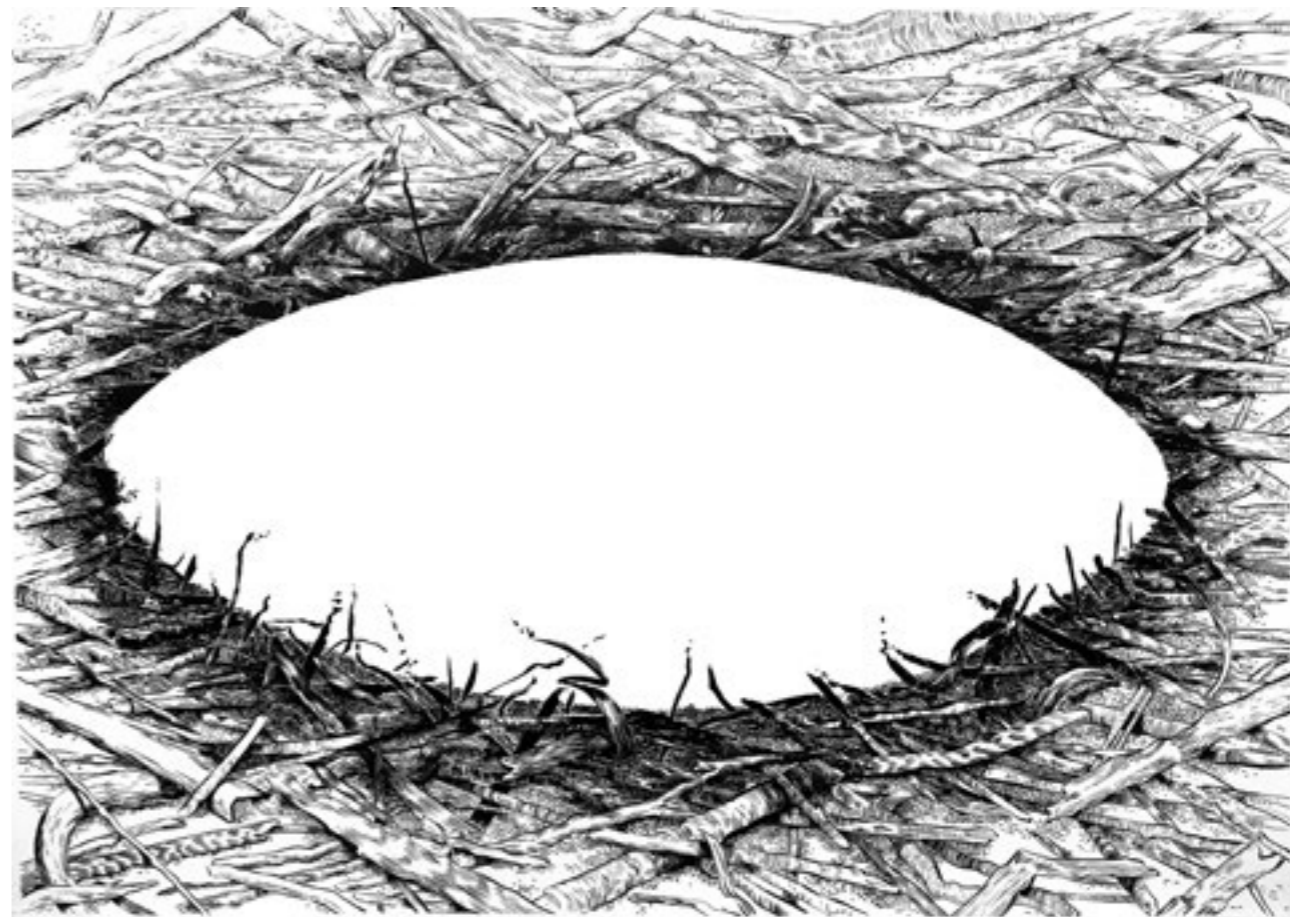
Tinta china sobre papel



*Pábilo* (2016)

86 x 120 cm

Tinta china sobre papel



*Todavía arde* (2017)

100 x 100 cm

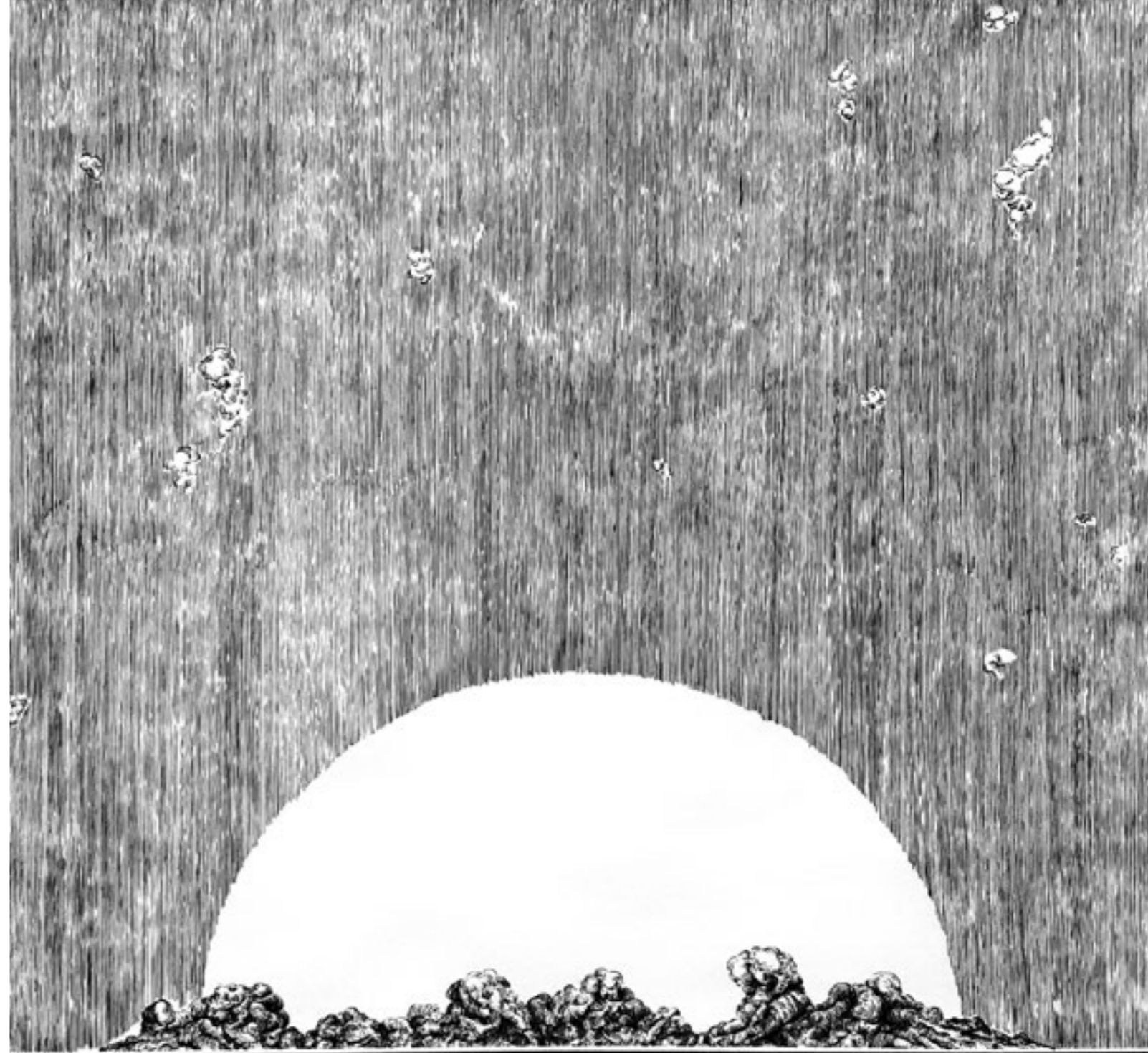
Tinta china y acrílico sobre papel

Págs. 46 a 55:

*Un zumbido durante días* (2017)

3,24 x 16 m

Acrílico sobre muro

























# BIOGRAFÍA

Cristina Ramírez (Toledo, 1981)

Licenciada en Historia del Arte (2005) por la Universidad Complutense de Madrid y Bellas Artes (2010) por la Universidad de Granada. Vive y trabaja en Granada.

Su investigación reciente se centra en la representación del horror cósmico. El miedo a unas fuerzas de orden sobrenatural que irrumpen en el plano de la existencia ordinaria. Para ello se sirve de la naturaleza, del paisaje como único testigo de la acción de esas fuerzas invisibles en un universo no antropocéntrico. El dibujo es la herramienta fundamental con la que aborda este conflicto entre lo real y lo impensable.

*Nueve Ángulos* (Granada, 2016) supuso la primera muestra de esta tesis. *La muerte y el ciego* (Granada, 2017) y *Superficie de ruptura*, proyecto expositivo planteado para el programa Iniciararte, son la consecución de los planteamientos de su investigación.

Cristina ha participado en diversas exposiciones colectivas como *Donde ocurren cosas* en la Galería La Gran (Valladolid, 2016); *Fin* comisariada por Pedro Alarcón para Columna JM (Málaga 2015); *Me, myself and I* de la Fundación Centenera en la sala La lonja (Madrid 2013); *JustMad 2* con Galería ASM28 (Madrid, 2011); *Exposición colectiva Casa Falconieri*, Galería Hemingway (Cagliari 2011); o *XX Certamen de dibujo Gregorio Prieto* como mención de honor (Valdepeñas, 2010). Recientemente ha obtenido el premio de dibujo DKV-Makma con el que ha realizado su tercera exposición individual, *Negro Humo* (Valencia, 2016).

# TRADUCCIONES TRANSLATIONS

## EXTINCTION <sup>1</sup>

“And, meanwhile, the flame endures, the vision of the living, of that which blazes into being of its own accord. And then, also of its own accord, it dies and is extinguished, leaving its visible geometry in the air and in the mind”

(María Zambrano, *Claros del bosque*)

The ancients understood that the world we perceive with our senses is only the sensible tip of the infinite that brushes up against us: the edge of the flame, the visible side of energy. The world of matter and form intervenes like a veil that unites and divides, a veil that must be drawn aside to see, for the visible is nothing more than the manifestation of an ontological blindness, and it is imperative that we stop seeing in order to see. Castoriadis explained it clearly when he described the ancient Greek conception of the universe: there is undoubtedly an apparent order, a cosmos based on necessity, but that cosmos rests upon the foundation of chaos. The indescribable background against which the known world stands out is mysteriously complex. All order is rooted in that primeval disorder. <sup>2</sup>

In Cristina Rodríguez’s work, things are presented to us with crystal clarity, devoid of *coups de théâtre* and formal ambiguities, and yet what lies beneath this careful staging is in fact the world of formlessness, tumult, chaos and unpredictability: in a word, *horror*. Rather than resorting to the ragged ripping of catharsis, horror is conveyed by images that seem frozen in a placid impartiality, a kind of desert of expression.

In writing this text, I am forced to grapple with those same contradictions: on the one hand, I feel the need to show a restraint similar to that exercised by the artist, and on the other, I long for the heady thrill of being permeable to the myriad digressions that her work suggests to me. I aspire to a mimetic text, with analogous patches of light and shadow: a fissured discourse, full of strikethroughs and scratches, that tells without telling, that conceals and simultaneously reveals another buried, barely visible discourse.

## CAPSIZING

“I know heavens pierced by lightning, the waterspouts and undertows and currents: I know night...”

(Arthur Rimbaud, *The Drunken Boat*)

Cristina’s images deposit a sedimentary layer of impressions that tumble and churn like flotsam at a river mouth. Brick bits, flint flakes, carbuncle embers, flashing glints of mica, slivers of slate, broken clods, spongy peat, sulphurous dust censers, molten wax on stone, profane ceremonies. Leafy clusters, dusky corks, fragments of pharmacy ampoules and flasks, cherry stones and mastic leaves amid the mud and gravel carried downstream, dry, dirty billows of surging foam, putrid ivy and detritus. Ingredients for a potion in the bottom of a witch’s cauldron.

I spent the morning digging in the kitchen garden. At some point I lowered my face to the soil, inhaling its aroma of old rotted wood. I see the black hole left by a newly uprooted plant: orifice of humus, niche of shadows. The minuscule is undermined by the infinite. Everything expands and transforms at the centre of a universe which rotates round that vortex. Close to my eyes, amid the overturned clumps of earth, I spy the half-buried blade of an old knife. It looks like an image of Cristina. I perceive a kind of chance isomorphism between this *micro-landscape* and the random distribution of books and notes heaped on my desk.

Concepts become perceptible when we imagine them as figures; this is not just a mnemonic device but a genuinely enriching assimilation of ideas. I write what I see and hear and I write to see and hear. I always understood visionary worlds as the epitome of seeing and the ultimate source of every viewpoint, which is nothing but a figment of the imagination. Georg Groddeck held that the eye is a product of the gaze. The eye is a consequence of the imaginary desire to see. Imagination creates vision and the vision makes the eye. In that sense, we close our eyes to see. Eyelids are gateways to one world or another.

## THE IMAGINAL

“Those are near each other who are in like states, and those are at a distance who are in unlike states; and spaces in heaven are simply the external conditions corresponding to the internal states. For the same reason the heavens are distinct from each other.”

(Emanuel Swedenborg, *Heaven and Its Wonders and Hell*)

We can distinguish imaginative power as something independent from our idea of fantasy, as a process directly related to the action of seeing or, more precisely, to vision. This vision does not need the eye because it precedes it; in a way, the eye is a consequence of vision. William Blake stated that anything we can imagine is real. That gifted visionary saw imagination as an organ for perceiving the very realities it invents. The world of the image is situated halfway between the world of the senses and the world of intellect. This fully objective and real world begins at the very moment our world ends and is not to be confused with our conventional idea of the imaginary as something fantastic and *unreal*. Speaking of the visionary tales of Sohrawardi and other Persian mystics, Henry Corbin called it the *mundus imaginalis*, the *eighth clime*, “*non-where*” (*Nâ-kojâ*) or simply *the imaginal*. Sohrawardi gave it the elegant name of *Nâ-kojâ-Âbâd*, which might be translated as “a *where* of *non-where*” or “a place out of space”. It is a world that possesses extension and dimension but only exists outside of *where*. The intimation is that, if we dig deep into the exterior, we could find an entrance to a hitherto hidden interior, a subject-less subjectivity.

But the question of the real, with regard to Cristina’s images, poses new doubts: Can something we are not even able to imagine be real? Or, to put it another way, can a painter convey a visionary experience which she has not actually experienced for herself, merely by utilising the media and methods of her profession?

If we admit the existence of a potentially visible reality beyond the spectrum of what is visible to the human eye, then we can presume the existence of a reality beyond the

limits of our perception and even beyond “what we are capable of imagining”. We can accept, in other words, the existence of an essentially unknowable *reality-without-us*, an *other world*. Managing to see in that “dark night of the senses”, pushing through that primeval gloom, that metaphysical darkness where there is no longer anything to see, requires that we leap into the whirling abyss of emptiness itself, of our *non-existence* as subjects. We must reach out to embrace our original and definitive blindness, surrender to an annihilating absolute, to the *cosmic horror* of what cannot be seen or imagined. That “cannot be” operates on two levels: one which deprives us of the power of sight, and another which simply blocks our vision for fear of breaking some ancient taboo with ghastly consequences.

## FUMBLING IN THE DARK

“All is revelation, all would be revelation if it were embraced in a nascent state. The vision that comes from without, banishing the darkness of meaning, the sight that opens, and only truly opens if vision opens beneath and with it simultaneously.”

(María Zambrano, *Claros del bosque*)

Some artists have made an effort to define fleeting intuitions in images of meticulous precision. Baudelaire warned us that the more extravagant our imagination, the more specific the means of expressing it must be. But it is impossible to specify what is too dark or too brilliant. Rather than showing a visionary universe, Cristina’s work represents its imminence by putting the spectator in the seer’s place, the propitiatory space, the temple of contemplation, the crack between worlds. It brings viewers to the edge of the abyss, to the outer limit of the expressible, and from there urges them to look beyond. What can be seen through that opening will remain a mystery: vision itself is implicit in the uniform black of the ink or the pristine white of the paper.

As in most myths, Plato’s famous Allegory of the Cave contains several parallel plots whose details are blurred by the predominance of the most obvious storyline. Although

the philosopher took pains to emphasise it, one important detail is often overlooked: “A sensible man would remember that the eyes may be confused in two ways, and for two reasons—by a change from light to darkness, or from darkness to light.” He who returns from light to darkness can no longer see the familiar objects he saw before: his pupils are too dilated, his mind can no longer accept what formerly seemed to be certainties, and he becomes a stranger in his own world. In the same way, a man who steps from darkness into the light can make out nothing but a dazzling glare. Blindness is the state of transition. On the thresholds we are entranced, dumbfounded, cut off from anything we might call *our world*.

On the thresholds, we are no longer inside but we are not yet outside; the exterior seems to take on the appearance of the interior, and we are startled to find that that interiority no longer belongs to us, as happens in dreams. One who lives on the threshold will always be a stranger.

We have all had the experience of coming to the end of a landscape, of reaching the highest point on a hill, the edge of a cliff, the shore of a continent and, feet firmly planted on the ground, gazing out at the unattainable infinity that spreads before us. This instinctive urge to be sentinels of the great beyond, personifying the separation between sentience and world, is an automatic, inherently human reflex. We tend to associate this idea with the paintings of Caspar David Friedrich, particularly his archetypal *Wanderer above a Sea of Fog* (1818). It is one of those images that represents and condenses a host of other images: things seen in childhood that shaped our sensibility and organised our emotions. However, Cristina’s images—which seem to share these same notions—remind me of another very different and even more enigmatic and extraordinary work by Friedrich. *The Sea of Ice* (1824) is a veritable mental landscape that depicts an inhuman climate, a place where no sane person would dare to venture. Paradoxically, this work shows us a world without humans, where the sheer power of nature’s forces stuns and humbles the presumptions of reason. Who is really looking at these scenes from which we are excluded? Are we the observers or the observed? Oblivious to us, this

image from an extreme world pierces us with its indifference. And we helplessly witness the devastating emergence of chaos, the staggering omnipotence of the insentient.

## THE IMPOSSIBLE

“We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity”

(H. P. Lovecraft, *The Call of Cthulhu*)

Cristina asks herself, “How can a painter show that unknown infinity without altering the ineffable essence of an impersonal exteriority that stalks us with its *something more?*” She wonders how to convey a genuine existence that can only be faintly suggested, how to use the image as a negative route—negative in an *apophatic* sense, as an indication of what is not—in the same way we can envision a fuller existence that transcends physical reality and human understanding, an absolute denied to us as if it were incompatible with our very presence, as if we could only truly know by ceasing to exist. She knows it is possible to create a transcendent painting that springs from the fringes of the pictorial, a speculative brand of painting that converses with philosophy and literature. Books are fundamental in her working process. Each new project is a chance to delve into the reading materials she selects as her starting point. At other times, her benchmark is an image for which she has a special affinity: in this case she chose traditional Japanese prints on military themes from the Meiji period known as *ukiyo-e* (“pictures of the floating world”). Little by little, the first representations take shape in multiple rough sketches, discards and attempts. In the final work, all traces of this painstaking preliminary research vanish and everything seems to come together in a smooth, simple manner. Her images are characterised by clear, neutral drawing in unadulterated black and white with no half-tones, a style we might associate with the work of graphic novelists or illustrators like Stephane Blanquet, Daniel Clowes and Charles Burns, particularly his legendary *Black Hole*. Even in her large-format paintings and murals, she adapts the illustration methods and transposes the

chronological narrative of graphic novels into a synchronic spatial narrative, appropriating the exhibition space as an extension of the image itself.

### THE KUNDABUFFER ORGAN<sup>3</sup>

“This black leaf is the image of Hades  
There are no stars, nor fields  
No human sounds here, nor birdsong,  
Nor stream gurgling across the verdant valley...”  
(Justinus Kerner, *Kleksographien*)

Art can sublimate the passions, take our minds off death and make life easier, but it can also awaken the horror of full awareness if it is honest enough to announce that what it is showing is pure illusion, a representation that should not be mistaken for reality although it can help us to understand it.

Glimpsing our profoundest mystery in a sudden flash of clairvoyance can make us lose our *footing* and deprive us of what Peter Wessel Zapffe calls “anchoring mechanisms”, those prefabricated elements which help us to maintain the feeling of a stable, secure world, without which the unpredictable that always lurks beneath the surface would emerge. According to the Swedish philosopher, human consciousness needs to limit its own lucidity in order to survive. Otherwise, existence would be unbearable. We long to know, we long to see, yet at the same time we do everything possible to remain in the blindest, most comfortable ignorance. We imagine the reality we live in based on a bunch of patently insufficient sensations. We create a seemingly stable world and set it afloat on the endless ocean of the unknown. At times when the blindfold seems to rip, when the very ground on which our convictions rest starts to tremble and fade, we begin to glimpse reality as it truly is, in all the terrible splendour of its “infinite turbulence”.

Woe to he who exposes the nakedness of his soul!

Oh flame!

### THE BURNING BUSH

“And the angel of the LORD appeared unto him in a flame of fire out of the midst of a bush: and he looked, and, behold, the bush burned with fire, and the bush was not consumed”  
(Exodus 3:2)

This passage describes a classic *theophany* in which the divine is manifested in the form of fire: a vision of the living thing that blazes into being of its own accord. Fire is the prelude to a state of trance, the sign of a mind predisposed to visionary experience. Everything begins by learning to see with “fire vision”, where objects burst into flame and are transformed. In the ancient world, theophanies tended to be terrifying experiences that inspired awe-struck fear in witnesses, who often covered their faces as a figurative expression of the need to shed the self in order to attain a higher plane of reality: “and Moses hid his face, for he was afraid to look upon God.”

Around the visible part of the flame, there is an invisible fire with the power to burn us. Likewise, around the intelligible there is an unknown reality with the power to destroy us. In *Los de fuera II* [The Outsiders II, 2016], the bonfire in the centre of the drawing is ringed by a fence with inexplicably incandescent posts and rails that cut across the front. It seems to be a physical materialisation of the fire’s second skin, which burns even though we cannot quite see it, and at the same time it establishes the distance this image requires in order to maintain its bewitching power. If we drew closer, we would realise that it is just a simulation made of paper and ink.

Hands imprinted on the rock, hands that burn and pass through the fire, hands groping in the dark, pushing doors, going through walls... Escape, penetrate, drink from the fountains, tread on the hearths, circle the fences. Between light and darkness, hundreds of bonfires blaze. The distant columns of smoke are the spirits of the dead, sugar cubes that absorb black ink and speak in the deep voice of the breath that stokes the embers. The split second of a crackle. Burn, shake the branches, shatter glass, incinerate your baby

clothes, burn down the house, climb up the masts, crush the leaves, dig your heel into the dry earth. Feel as though you are splitting in two, move towards the unknown, always choose the wildest option. Let a still, silent image be all that remains of all that tingling. Keep your back to the wall, with no way out except your vast inner horizon.

### THE SUBLIMINAL

“There are places that most men have avoided [...] and to which they have reacted with fear and trembling because they remind each one of his fleeting and precarious existence in the world”

(Remo Bodei, *Paesaggi sublimi*)

The real way out can only be found in blind alleys, on the other side of the *sur-face*: the *sub-face*. Boehme constantly referred to the sky that yawns beneath things: “the true heaven is everywhere”, the heaven around us, the heaven in which we are immersed.<sup>4</sup> Giving visibility to what lies in the margins is still just another way of making the invisible visible, putting what we *do not wish* to see (filth, excrescence, debris, rubbish, ruin) on the same level as what we *cannot* see (the invisible, the ethereal, the imaginary). In both cases, a visionary sensibility is needed. And in both cases, these visions affect us deeply. Dionysius the Areopagite sustained that the divine mysteries can be represented by base forms, arguing that dissimilarities are more useful than similarities for elevating our mind to the realm of the spirit and justifying the use of grotesque imagery to express the transcendental.

We associate the sublime with the lofty and unattainable, the “ungraspable that grasps us”, as Longinus might say. Yet at its root, the *sub-lime* seems to refer more to the *sub-terranean*, to what lies beneath (*sub*) the silt (*limus*). The *sublime* makes us feel that the very earth we tread has become a strange, unstable, dangerous place: *loci horribili*, a vast, barren, desolate expanse beyond human control. As Edmund Burke wrote in his famous essay, “Whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime.”

Similarly, the concept of *sub-liminal* points to something that exists below the limits—in this case, the limits of the perceptible—and yet is assimilated unconsciously, influencing our behaviour. An image’s subliminal content has to do with certain movements of the mind that do not correspond to what is being shown. There is a kind of *double vision*: a world and its complement, *mundus imaginalis*. This often occurs when facing Cristina’s works; beneath the appearance of silence and calm, we sense something intangible, disturbing and at the same time intensely thrilling. There where we lose our way, we find ourselves.

### KATASTROPHE<sup>5</sup>

“We are on the edge of disaster without being able to situate it in the future; it is rather always past, and yet we are on the edge or under the threat”

(Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*)

Cristina Ramírez’s works take us to the edge of the unknown, to the *no-man’s land* between two worlds. They explore a bleak landscape that marks the end of one universe and the beginning of another, a place which is simultaneously *Apocalypse* and *Genesis*. The end as a return to the origin: *Apocatastasis* (*restitutio in pristinum statum*, “restoration to the original condition”). These peripheral zones are presented to us as viewing platforms, windows opening onto a uniform, absolute darkness or an equally blinding clarity. What lies on the other side remains a mystery which the artist takes pains not to unveil. What we manage to see will depend on our imagination and our intentions. A threshold is not a doorway: it precedes and announces the door’s presence, springs from the urge to move forward and establishes the prerequisites for taking that first step. The difference is very subtle yet highly significant: standing on the threshold is not the same as stepping over it. All great meditations are made from thresholds; beyond, on the other side, we can no longer communicate with what we left behind. Before crossing over, we can still formulate hypotheses, infer, glimpse and even articulate our expectations; afterwards everything is uncertain as we step, with reverential horror,

into that “cloud of unknowing”. Desire is a threshold; to satisfy it we must pass through the doorway, and know that there is no turning back.

In this *world-without-us*, forms are also taken to the limit; elements and actions stretch figuration taut, pulling it into point, line and plane. There is not just one perspective; different vanishing points mix and mingle, shifting us to disparate points of view. As a world alien to humanity, it has no scales, distances or proportions, only disorientation and the immeasurable. There are no points of reference, and the absence of limits creates a powerful impression of uncertainty and discontinuity. Space expands, bends and breaks, pierced by other spaces. We feel eccentric, perforated, porous, on the edge of a shell-shocked territory. Abundant foreshortening bores through and negates the surface of representation. Light and shadow are extremes of pure black and white that flatten volumes and seem to make time stand still. Things appear to us in fragments and halves, as if glimpsed through the balusters of a parapet. Objects are often rendered so starkly, so gauntly and nakedly, that they look like the remnants of an extinguished world. In this cosmic exile, everything seems to be a vestige of what once was or a portent of what might be, as if something had happened or was about to happen.

A hermeneutic of *trans-parency* is needed to make our way *through-appearance*, to make the surface *penetrable* by evoking the *penetrating* with the resources of the two-dimensional image. *Penetrable* and *penetrating*: that is precisely the point. To suggest the dissolution of the support surface, the canvas, the partition, the cave wall, by means of evanescent, dazzling nocturnal atmospheres riddled with lightning bolts, smoke and bonfires... boring, breaking, piercing, tearing, digging with sharp stakes, broken glass, oblique lines, triangulations, trails leading inwards, vanishing perspectives, meteorites, sparks, projectiles... opening holes, orifices, clefts, cracks, gashes, rifts, fissures, pits, sinkholes, hollows or craters. Cristina adds action to the standard devices of representation, remaining within the discipline of the pictorial. It almost seems as if the wall is actually penetrated by the image painted on its surface, as

if the combination of plastic elements causes the image to implode, offering a glimpse of what lies on the other side. Like others before her, she uses the *magic* of images to erase the boundaries between reality and representation, between interior and exterior. This long tradition, from prehistoric rock art to Renaissance “window paintings”, Baroque *trompe l’oeil* and mid-20th-century experimentation, has finally returned to the unsurpassed efficacy of the bare wall, charcoal and ink.

Cristina’s world triggers a constellation of associations. What we see is only the beginning of a vast shock wave that has carried me from Lovecraft’s *cosmic horror* to the *manifest horror* articulated in Svetlana Alexievich’s *Voices from Chernobyl*; from Eugene Thacker’s *horror of philosophy* and Ray Brassier’s *transcendental nihilism* to the *non-philosophy* of clandestine philosopher François Laruelle and that other *world-less philosophy* proposed by Emmanuel Levinas; from the *negative theology* of Dionysius the Areopagite and Scotus Eriugena to Philipp Mainländer’s *redemptive suicide* and Carlo Michelstaedter’s *persuasive suicide*; from the *moral organ* of Frans Hemsterhuis to the *dream organ* of Schopenhauer; from the *dream of Poliphilus* to Pilar Pedraza’s *little passion* and Thomas Ligotti’s *conspiratorial texts*; from the *visions* of Sohrawardi to those of Boehme, Swedenborg and Blake; from Novalis’s *nostalgia for the invisible* to Hölderlin’s *placid madness* and Leopardi’s *solid nothing*; from the *celestographs* of August Strindberg to the *suprasensible images* that Alfred Kubin longed to retain; from Mesmer’s *aphorisms* to Justinus Kerner’s *kleksographs* and Tesla’s *eidetic memory*; from Lewis-Williams’s *mind in the cave* to the *Chauvet-Pont-d’Arc Cave* explored by John Berger and Werner Herzog; from TV’s *Twin Peaks* to *True Detective*; from the *eternal melancholia* of William Basinski’s music to the *synaesthetic micropolyphonies* of György Ligeti... And I still feel that I have passed by so many open doors, so many unexplored readings, so many works waiting to be dealt with, enough to never stop writing, *re-writing*, *pre-writing*, *un-writing*, *over-writing*... to stop writing.

And that is all.

Víctor Borrego

---

<sup>1</sup> Extinction: the act of extinguishing a flame, making it smaller and smaller; the end of something that has been slowly disappearing (the decision to subtitle a title, in this case, is a matter of formal consistency; it is essentially a wake-up call, warning that this work requires careful attention to what is happening on the sidelines).

<sup>2</sup> *Apeiron*: “the unlimited, the indefinite”, a key concept that Anaximander used to describe the formless bedrock of reality, comparable to Hesiod’s *chaos*.

<sup>3</sup> The Kundabuffer is described by Gurdjieff as a legendary organ implanted in humans by certain *demons* to limit their understanding and thus minimise the pain of adapting to a terrifying existence in an age of horrible catastrophes. When the conflicts ended the organ was removed, yet its influence still endures, by sheer force of habit, as a placebo effect which prevents us from seeing things as they truly are.

<sup>4</sup> Heaven: in Latin *caelum*, from the Greek *koilon*, meaning “concave, hollow, void”.

<sup>5</sup> *Katastrophé*: “ruin, disaster”, from *kata*, “down”, and *strephein*, “to turn”; the fourth and final part of a Greek tragedy in which events take an unfortunate turn, dealing spectators an unexpected blow.

### Cristina Ramírez (b. Toledo, 1981)

Ramírez has a BA in Art History (2005) from the Complutense University of Madrid and another in Fine Arts (2010) from the University of Granada. She lives and works in Granada.

Her recent research is centred on the representation of cosmic horror, a fear of supernatural forces that burst into the plane of ordinary existence. To this end she casts nature, the landscape, as the sole witness to the actions of those invisible forces in a non-anthropocentric universe. Drawing is her instrument of choice for taking on this conflict between the real and the inconceivable.

*Nueve Ángulos* (Granada, 2016) was her first show dedicated to this concept. *La muerte y el ciego* (Granada, 2017) and *Superficie de Ruptura* [Fracture Surface], her exhibition project for the Iniciarte programme, represent the culmination of her research.

Cristina has participated in various group shows such as *Donde ocurren cosas* at Galería La Gran (Valladolid, 2016); *Fin*, curated by Pedro Alarcón for Columna JM (Málaga 2015); *Me, Myself and I* with Fundación Centenera at La Lonja (Madrid 2013); *JustMad 2* with Galería ASM28 (Madrid, 2011); *Casa Falconieri Group Show* at Spazio Hemingway (Cagliari 2011); and the 20th Gregorio Prieto Drawing Competition, where she received an honorary mention (Valdepeñas, 2010). She recently won the DKV-Makma Drawing Prize, thanks to which she held her third solo exhibition, *Negro Humo* (Valencia, 2016).

