nuevanueva
proyecto d-mencia2004
JUAN ANTONIO BAÑOS / ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN / RUI GOMES / SERGIO OJEDA / GLORIA RUBIO / PEPO RUIZ / MIGUEL SOLER

FUNDACIÓN PROVINCIAL
DE ARTES PLÁSTICAS
RAFAEL BOTÍ

PRESIDENTE
Francisco Pulido Muñoz

VICEPRESIDENTE
Serafín Pedraza Pascual

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN
Rafael Botí Torres
Jaime Brihuega Sierra
Tomás Egea Azcona
José Guirao Cabrera
Manuel Ángel Jiménez Arévalo
Enrique Prieto Calero
Juan Serrano Muñoz
María Dolores Villatoro Carnecero
Francisco Wenceslá Ruiz

COMISIÓN TÉCNICA
Luis Vicente Álvarez Gómez
Rafael Botí Torres
Francisco Javier Flores Castillero
Miguel Gómez Losada
Mercedes Mudarra Barrero
Manuel Muñoz Morales
Mariano Navarro Herranz
Javier Pérez Segura
Diego Ruiz Alcubilla
Teresa Sánchez Alberti

UNIVERSIDAD DE CORDOBA

RECTOR
Eugenio Domínguez Vilches

VICERRECTOR RESPONSABLE DEL ÁREA ECONÓMICA
José Roldán Cañas

VICERRECTORA RESPONSABLE DEL ÁREA POLÍTICA
Margarita Clemente Muñoz

VICERRECTOR RESPONSABLE DEL ÁREA ACADÉMICA
Enrique Aguilar Benítez de Lugo

VICERRECTOR DE ESTUDIANTES Y ENSAÑANZAS PROPIAS
Manuel Torres Aguilar

SECRETARIO GENERAL
Enrique Aguilar Gavilán

DECANO FACULTAD DE DERECHO
Rafael Casado Raigón

FUNDACIÓN EL MONTE

PRESIDENTE DE LA CAJA DE AHORROS EL MONTE
José María Bueno Lidón

PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN EL MONTE
Ángel María López y López

DIRECTORA GENERAL DE LA CAJA DE AHORROS EL MONTE
María Luisa Lombardero Barceló

SECRETARIO DE LA FUNDACIÓN
José Manuel Giménez Fernández

DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN
José Villa Rodríguez

EXPOSICIÓN

ORGANIZAN
Universidad de Córdoba
Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botí»
Fundación El Monte

COLABORA
Ayuntamiento de Doña Mencía

COMISARIO Y DISEÑO DE MONTAJE
Francisco Javier Flores Castillero

COORDINACIÓN GENERAL
Juana Baena Alcántara
Diego Ruiz Alcubilla

COORDINACIÓN ADMINISTRATIVA
Vicente Rabasco Bravo

MONTAJE E ILUMINACIÓN
Emilio Calderón Márquez
Daniel Egea Peña
Juan Marín Gil
Francisco Rubio Rodríguez
José Antonio Ruiz Caballero

SEGURO
Aon Gil y Carvajal

TRANSPORTE
Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botí»

CATÁLOGO

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Zum creativos s.l.

TEXTOS
Francisco Javier Flores Castillero
Michel Hubert Lépicouché

FOTOMECÁNICA
Fotograbados Casares s.l.

FOTOGRAFÍA
Manuel Muñoz Morales
Francisco Javier Flores Castillero
Los autores

IMPRESIÓN
Imprenta San Pablo

D.L. CO-1691-04
I.S.B.N. 84-8154-105-2

AGRADECIMIENTOS

Jurado VI edición Proyecto D-Mencia
Juan Antonio Bernier
Nacho Muñiz Jaén
Ricardo Marín Viadel

O R G A N I Z A N

fundación provincial
de artes plásticas
Rafael Botí
Diputación de Córdoba

UNIVERSIDAD D CORDOBA
VICERRECTORADOS DE ESTUDIANTES Y ENSEÑANZAS PROPIAS
Y RELACIONES INSTITUCIONALES E INTERNACIONALES

Fundación
EL MONTE

C O L A B O R A

Ayuntamiento de Doña Mencía

proyecto d-mencia

En una provincia como Córdoba todo es posible. Por un lado nos encontramos con siglos de historia, testimonio de tiempos pasados, de épocas más o menos gloriosas. Por otro una necesidad de mirar el presente y quizás de adivinar el futuro. El artista busca en el caos de lo cotidiano una fuente de inspiración, para una obra anclada en el presente, aunque con pretensiones de proyección hacia el futuro. El arte contemporáneo, lo más actual, no se para en contemplaciones banales, ni quiere ser complaciente con el espectador. Existe una vehemencia, una fuerza arrolladora capaz de llamar a la puerta de las conciencias más adormecidas, para lanzar un grito de rebeldía, de angustia o de desesperación. Los jóvenes artistas emergentes de este tiempo, nada fácil para la vida en general, y menos para el arte, no tienen en principio ningún interés por la componenda. De ahí una expresión radical, siempre digna de agradecer en un panorama general de la cultura que busca demasiadas veces lo acomodaticio cuando no lo comercial.

Buen ejemplo de estas afirmaciones de un simple espectador, desde luego nada especialista en artes plásticas, es la nueva exposición de la sala Puerta Nueva. Siete creadores, con soportes distintos, y visiones que no tienen en muchos casos nada de convergente, nos traen su mundo interior materializado en obras plagadas de mensajes y referencias. Siete artistas, un número ya mágico de por sí, portadores de la fuerza que inspira la contemplación de un mundo contradictorio, ruidoso, cada día más alejado de la sabiduría y a menudo inmerso en la vulgaridad más censurable.

Desde Doña Mencía hasta Puertanueva el recorrido es corto, pero necesario para traer hasta la capital el resultado de una de las experiencias más interesantes, de esta provincia, en lo que a arte contemporáneo se refiere. No es normal que un Ayuntamiento tenga una apuesta de este tipo, fuera de los grandes circuitos siempre reservados para las ciudades de cierta envergadura. En nuestros pueblos, donde siempre hay alguna prioridad básica, es difícil imponer un arte que, reconozcámoslo, no siempre está al alcance de todos. Mayor razón para felicitar de una manera muy especial por esta feliz iniciativa. Doña Mencía se ha convertido, en estos años, en un referente claro, con una propuesta arriesgada pero seria. Algo debiéramos aprender todos de esa voluntad que incita a tomar decisiones, a veces discutidas, aunque con el tiempo la razón siempre les dará solidez. Y ahora, esa muestra colectiva, presentada anteriormente como una sucesión de exposiciones individuales, se acerca hasta Puertanueva para seguir removiendo sensibilidades.

Como ya quedó claro desde el principio, en la sala Puertanueva cabe casi todo, siempre y cuando el planteamiento parta de presupuestos serios. No se teme al proyecto arriesgado, ni la posible incomprensión, ni tampoco estamos obsesionados por la cantidad. Lo importante es el proyecto global, y cada una de las partes debe encajar sin demasiadas dificultades. Así ocurre con esta exposición colectiva, de visiones múltiples, buscando miradas plurales, libres de ataduras y de juicios precipitados. Cada aportación, por muy personal que sea, se acopla con las demás formando un todo que no tiene por qué ser de una homogeneidad evidente. Sin olvidar que existe un hilo conductor común más fuerte: la vida y el mundo circundante. Un mundo en continua metamorfosis, donde la velocidad de cambio a menudo nos sitúa al margen de los hechos. Todo va cada día más rápido, con lo cual la capacidad de captación está sometida a un esfuerzo mayor.

Una vez más, para la Fundación Provincial de Artes Plásticas, junto a la Universidad de Córdoba y la Fundación El Monte, es el inicio de una nueva tarea expositiva. En este caso, tenemos la suerte de partir de esa magnifica iniciativa plástica llamada D-Mencia. Afortunado juego de palabras para un intento de penetrar en el mundo de lo más contemporáneo, con esa actualidad que no ha sido todavía influida por el paso del tiempo. Nos acercamos para ver, y nos encontramos con un recinto conocido pero cambiado desde la anterior muestra. El juego está en la capacidad para sorprender y despertar el espíritu crítico que todos debemos ejercer más a menudo. Las obras artísticas en general, y más en los tiempos actuales, deben abrir caminos al discurso, a la palabra. La comunicación, en este planeta, es un diálogo de sordos. Mucho ruido y poco más. Quizás con esta exposición colectiva, que ya entabla un diálogo dentro de su propia existencia, seamos capaces de entender la necesidad de una comunicación mas fluida entre seres vivientes. Si enviamos y recibimos mensajes de las antípodas, gracias a las nuevas tecnologías, no es menos cierto que nuestro vecino más cercano en el espacio pasa a menudo totalmente desapercibido.

S E R A F Í N P E D R A Z A P A S C U A L

Diputado-Delegado de Cultura y Vicepresidente de la Fundación de Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí

Una de las constantes del actual equipo de gobierno de la Universidad a lo largo de su mandato ha sido acrecentar las relaciones con el ámbito provincial y profundizar en las ya establecidas. Se trataba de romper cierta concepción "urbana" de la institución universitaria, llevar su acción formativa allí donde fuera demandada y contribuir al desarrollo económico, social y cultural del entorno más próximo como un deber hacia la sociedad que la hace posible y a la que se debe.

En este propósito la Universidad ha tenido la fortuna de encontrar la más amplia variedad de colaboraciones y toda una gama de canales y vías de actuación enormemente fructíferas. Y lo que es más importante: extraordinariamente gratificantes para todas las partes. Desde los cursos de verano, a la Cátedra Intergeneracional, pasando por toda clase de iniciativas de extensión universitaria, proyectos de investigación y desarrollo y una extensa lista de actividades, la Universidad de Córdoba y su provincia están hoy más entrelazadas que nunca.

Se trata de una realidad en la que juegan un importante papel tanto los ciudadanos como las instituciones; bien directamente, bien a través de colaboraciones previas. Y desde este punto de partida arranca la exposición con la que la sala Puertanueva cierra el año 2004. Una Muestra que no sólo es una síntesis de las individuales que a lo largo de los últimos doce meses se han desarrollado dentro del proyecto D-Mencia, auspiciado por el Ayuntamiento de Doña Mencía, sino también un buen ejemplo de las iniciativas e inquietudes que, en el ámbito de la creatividad y de la expresión plástica, se desarrollan en las localidades de

nuestra provincia. Actividades que ni mucho menos son nuevas pero que quizá no sean todo lo conocidas que su esfuerzo y calidad merecen.

De nuevo, pues, la conjunción de esfuerzos institucionales se ha mostrado fructífera y con el apoyo de la Fundación Botí, de El Monte y de la Universidad, Córdoba tiene estos días la oportunidad de contemplar una manifestación de gran calidad y riqueza expresiva, en la que el espectador puede adentrarse en toda clase de códigos, inquietudes y planteamientos, y de un conjunto de obras que contribuyen con sus sugerencias, reflexiones o visión crítica a mantener la conciencia activa sobre la sociedad actual en sus múltiples facetas.

Mi enhorabuena al comisario de la exposición y a todos cuantos han contribuido a ella, cuyo trabajo, a buen seguro, servirá de estímulo y acicate para que la sala Puertanueva siga albergando en el futuro muchas más muestras de la rica actividad artística que genera nuestra geografía provincial.

E U G E N I O D O M Í N G U E Z V I L C H E S

Rector de la Universidad de Córdoba

Alimentar la motivación hacia el arte y mantenerlo vivo y abierto sin ningún tipo de fronteras, es una labor que requiere una apuesta constante por los jóvenes valores, y exige la complicidad entre los distintos vectores de la sociedad que propicie circunstancias como –en nuestro caso- el proyecto expositivo que a través del convenio de colaboración entre la Fundación de Artes Plásticas "Rafael Botí", la Universidad de Córdoba y la Fundación El Monte, se ha venido desarrollado en la ciudad de Córdoba a lo largo de este año, con la programación de cinco muestras de arte contemporáneo, cerrando esta primera serie con la exposición proyecto D-Mencia 2004.

Para la Fundación El Monte, una vez analizado el recorrido de este proyecto a lo largo de las cuatro muestras anteriores, fruto de la expresión plástica más representativa de las últimas tendencias creativas, entre las que se incluye una selección de obras de los fondos de la Colección El Monte, es motivo de satisfacción comprobar el gran interés que ha suscitado cada una de ellas.

Se hace imprescindible, por tanto, que nuestra Fundación, que en todo momento apuesta por la revitalización del arte y de la cultura, siga en esta línea de colaboración en próximos convenios, para contribuir, en nuestra medida, a que la creación artística dentro de la diversidad y la multiplicidad de voces -cercanas pero también lejanas en los sentidos geográfico y cualitativo que apunta Flores Castillero, comisario de esta exposición-, siga teniendo un lugar preferente en el ámbito cultural de la ciudad de Córdoba.

A todos cuantos han colaborado y participado en cada una de ellas, nuestra felicitación y agradecimiento por su complicidad en este evento.

Á N G E L M . L Ó P E Z Y L Ó P E Z

Presidente Fundación El Monte

Cuando el mundo que nos rodea está constantemente salpicado por el elemento material, son necesarios mecanismos sólidos que revaloricen otros aspectos de la vida susceptibles de la contemplación más pura, pura por lo simple y directa ya que sólo serían necesarios la mirada y el horizonte limpio para colmarse de contenidos con la simple mirada hacia una obra de arte, como es el caso que nos ocupa.

Con esto, cuando hablamos del arte contemporáneo, el aprendizaje está servido, porque asistimos a la exposición más valiente de la sociedad y del mundo que nos rodea, siempre eternos provocadores de grandes proyectos, tras la atenta mirada de la mano que los ejecuta.

Así pues si se propician lugares de encuentros expositivos, en donde tengan cabida iniciativas nacidas en torno al arte contemporáneo, en donde se ofrezca un argumento que revalorice la contemplación de una obra y esto es lo que hoy celebramos, la aclamación es doble porque el impulso de las instituciones muy necesario, se presenta como referente que viene a consolidar esta expresión actual del arte, no siempre todo lo entendida ni ofrecida para su contemplación.

Por ello, la presentación del presente catálogo, viene a ser una importante tarea, no sólo por lo que ésta representa sino también por el trascendental significado, ya que estamos asistiendo a una buena puesta en valor del proyecto D-Mencia con el reconocimiento no sólo a los siete artistas que han conformado esta sexta muestra sino también con el que debemos profesar a todas y cada una de sus ediciones, y como no, a los colaboradores y puntales que han hecho a lo largo de sus años de andadura, que este proyecto haya ido creciendo y definiéndose como punto de referencia artística andaluza.

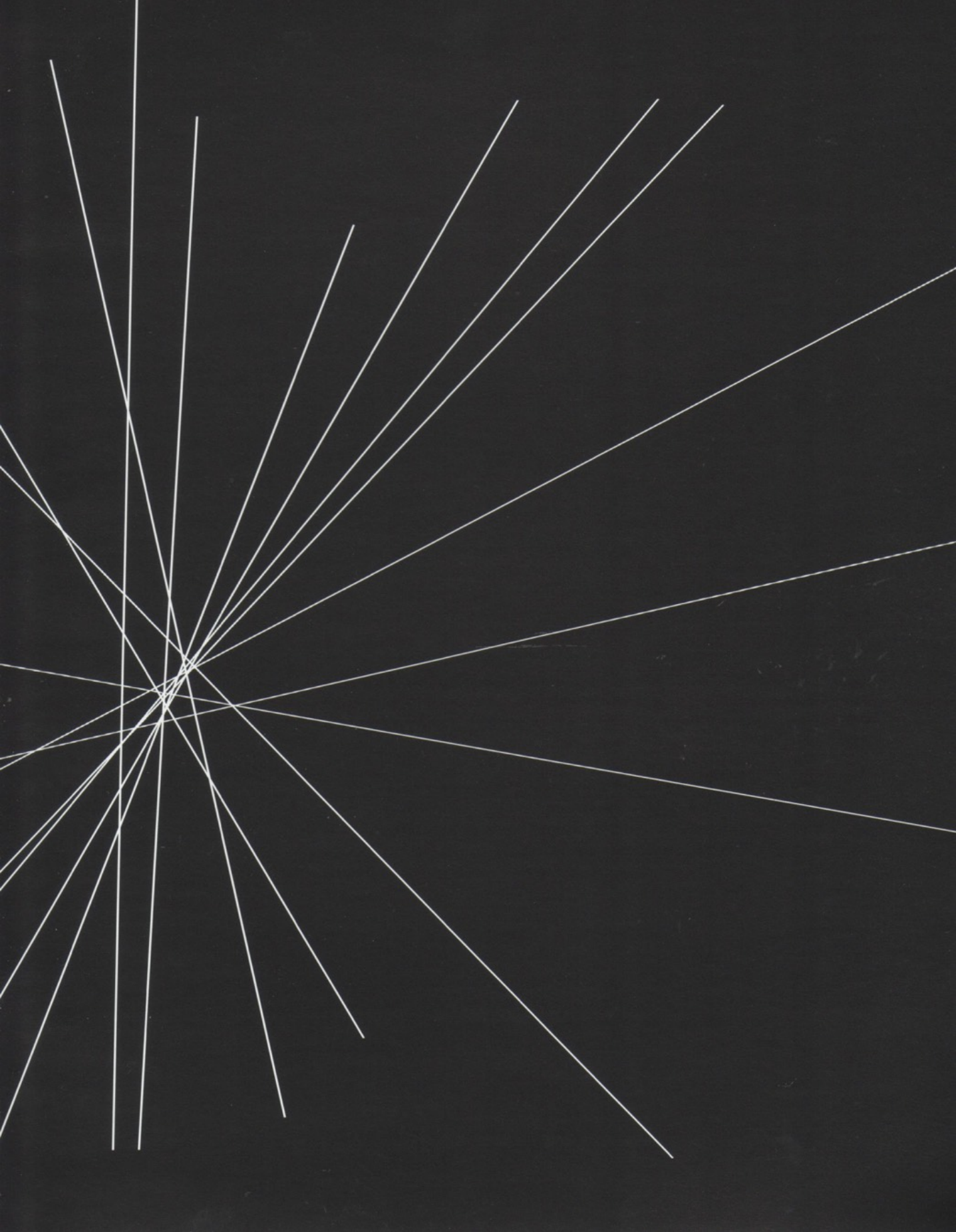
Cuando desde nuestro Ayuntamiento venimos organizando encuentros dentro del arte contemporáneo de las dimensiones del proyecto D-Mencia, cuando ponemos todos los recursos posibles en pos del arte más actual, son muchos los elementos que se tienen que tener en cuenta para que el arte no se invada ni contamine.

Con ello, el tratamiento debe estar marcado por el respeto y la sensibilidad. Nos congratulamos de que estos atributos sean los que hayan marcado las relaciones que han propiciado todos los encuentros con los artistas que han hecho este proyecto, ya sea desde el primer contacto telefónico hasta la despedida culminada, después de todo el trabajo que secunda un evento de este tipo.

En el respeto y en la sensibilidad que profesamos al arte, está la perdurabilidad y la continuidad de este proyecto que nació de la inquietud de un artista amigo para el conocimiento en el arte de tantos amigos artistas.

J U A N A B A E N A A L C Á N T A R A

Delegada de Cultura y Educación. Ayuntamiento de Doña Mencía



Todo proyecto espiritual precisa ser continuamente renovado.

Rosa Queralt

Lo que sentimos por experiencia estética es un trozo de realidad que se ha convertido en signo de una existencia posible, deseable y lejana.

José A. Marina [1]

Posible, deseable y lejana. D-Mencia2004

Francisco Javier Flores Castillero

Posible, deseable y lejana son tres adjetivos que bien pudieran servirnos para condensar casi todas las vertientes de estas seis muestras de arte contemporáneo que, desde 1996 se vienen celebrando en la sala de exposiciones de la casa de la cultura de Doña Mencía. Bajo el título proyecto D-Mencia, y de un modo no exento de ironía, se quiso poner de relieve la ambigüedad semántica de los términos Dª Mencía (localidad perteneciente a la mancomunidad de municipios de la sierra subbética cordobesa) y demencia (trastorno de la razón). La exposición colectiva ante la cual nos encontramos pretende ser un resumen de las siete últimas individuales que han tenido lugar a lo largo de 2004, durante la sexta edición del proyecto.

Antes que nada, hay que destacar el carácter posible, factible, viable de esta idea que, a pesar de múltiples inconveniencias, ha planteado desde sus comienzos un diálogo entre el colectivo de los artistas plásticos, por un lado, y las instituciones difusoras de cultura, por otro. El Ayuntamiento de Doña Mencía, y más concretamente su Área de Cultura, es la entidad primera que acoge en su seno la gestión del proyecto, otorgando el apoyo indispensable y poniendo a su disposición los medios necesarios para llevarlo a cabo. La Junta de Andalucía y la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí han contribuido decisivamente a su consolidación. En esta filosofía de integración de las actitudes individuales, los creadores han aportado sus imaginativos planteamientos, una visión crítica de la sociedad, su libertad y espontaneidad creativa, su capacidad de irradiar ideas hacia el mundo; a su vez, las tres instituciones antes mencionadas han aportado los mecanismos ineludibles para llevar a cabo las propuestas y ofrecerlas al conjunto de la sociedad.

El proyecto D-Mencia, desde un principio, ha procurado constituirse en el lugar de encuentro de los artistas, en una suerte de ágora pública para la reunión de los individuos con inquietudes creativas. A su vez, podemos considerarlo como un laboratorio o espacio destinado a la experimentación artística, en el que los procesos de reflexión, indagación conceptual y búsqueda de soluciones es tan importante o más que el resultado final. De igual modo, podemos imaginarlo co-

mo un observatorio, una atalaya desde la que poder otear las preocupaciones, movimientos y pareceres dentro del arte emergente, así como el afloramiento de nuevos medios. En estos cometidos, es indispensable destacar que D-Mencia no está ni mucho menos sólo, sino que forma parte de un rosario de proyectos ubicados en distintas localidades de la geografía provincial entre los que podíamos citar Sensxperiment (festival de música, video y artes plásticas de Lucena), el Certamen de Creación Audiovisual de Cabra, la beca Alfonso Ariza de la Rambla, las conferencias sobre el paisaje dentro de los Cursos de Pintura de Priego, las Jornadas de Intervención Artística sobre el Paisaje en el Carpio o el proyecto Arte y Patrimonio, que próximamente se va ha llevar a cabo en Almedinilla en colaboración con el Ecomuseo y la Villa Romana de El Ruedo. Proyectos provinciales, nada provincianos por cierto, que revelan una preocupación social hacia el arte de nuestros días y que, en su conjunto, suponen un fenómeno cultural digno de consideración.

A grandes rasgos, la percepción de la obra de arte puede ser apreciada según los esquemas del acto comunicativo. Nos encontramos en primer lugar al artista que de modo individual o colectivo crea el mensaje, y para ello toma decisiones determinantes como adoptar un código y un canal de transmisión. Este código funciona dentro del esquema comunicativo como un sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender dicho mensaje. Ya en los comienzos de un proceso de comunicación, en la propia génesis de la obra de arte, la codificación supone una simplificación del pensamiento porque se elige un grupo determinado de ideas que conscientemente se pretende afrontar, y por otro lado, se produce un enriquecimiento debido a la carga subconsciente implícitamente expresada. La obra de arte es la señal que ha materializado los posibles mensajes, actuando como nexo físico que relaciona emisor con receptor. Este receptor en última instancia, es el público interesado que asiste a las exposiciones, canalizadas en el espacio y en el tiempo a través de la propia sala.

IBLE DESEABLE

Los procesos de codificación y decodificación son extraordinariamente ricos y complejos dentro del campo artístico, ya que tienen un carácter abierto. El margen de creatividad es obviamente enorme dentro del arte, al contrario de lo que sucede con otros campos, ya que ni es finito, ni está limitado a unas correspondencias ajustadas. El lenguaje artístico tiene unas bases más complejas que las de otros lenguajes, debido a diferentes causas como son una reducción de la iconicidad (grado de parecido con la realidad), la polisemia que puede aportar una misma señal y los matices interpretativos según su relación con el contexto, la capacidad metafórica como recurso de representación abstracta, y un larguísimo etcétera, que se aparta del hilo conductor de este texto y por lo tanto, dejamos a los especialistas en semiótica.

Lo que aquí nos importa es poner de manifiesto la existencia de un filtro cultural, esto es, que la señal dada por el artista no siempre puede ser decodificada o descifrada por el público. No ha llegado a su destino por falta de conocimiento del código común, dando lugar a una entropía o perdida de información. La frase "no lo entiendo" está perfectamente justificada, ya que buena parte del público que asiste a las exposiciones no dispone de unos elementos de conocimiento suficiente sobre el asunto. La educación clásica es en buena medida responsable de esta situación, al estar basada casi exclusivamente en el lenguaje oral y escrito, relegando a últimos lugares el lenguaje icónico. Otro factor negativo es la facilidad con que la sociedad no versada en arte tiende a emitir juicios de valor, sin ni tan siquiera haberse parado a realizar una lectura pausada de la imagen. La percepción de la obra de arte es un acto individual que conduce

a la experiencia estética y que puede concluir o no, con un juicio de valor. Suele ocurrir demasiado frecuentemente que quien no siente esa experiencia estética emite juicios de valor injustamente negativos, sobre obras que sencillamente no ha entendido. Opinar es un ejercicio de libertad de expresión que nunca debiera confundirse con la expresión de la ignorancia.

Desde el proyecto D-Mencia hemos considerado que lo deseable, nuestro anhelo y, por lo tanto, el primero de los objetivos sería incentivar el conocimiento del público en general hacia los lenguajes creativos actuales. "Una alfabeticidad visual se hace en todo punto necesaria para la comprensión de la cultura de nuestros días" [2] teniendo como fines compartir los posibles significados sugeridos por un cuerpo de información mediante la identificación, creación y comprensión de los mensajes visuales. Es por ello que las inauguraciones son orientadas no como un acto social, sino como una jornada de convivencia con el artista y así llevar a cabo, si éste lo cree conveniente, comentarios y diálogos en relación a las obras. Es también muy razonable la actitud de muchos artistas que prefieren que sean las obras las que "hablen" por sí mismas y por su parte no realizar comentarios susceptibles de ser entendidos como justificaciones o explicaciones coaccionantes de las posibilidades interpretativas. Se trata sobre todo de establecer una puesta en situación donde lo importante es sugerir más que afirmar, buscar connotaciones por encima de las denotaciones y ejercitarse en la lectura de imágenes y el debate crítico, utilizando la sala de exposiciones como taller para esos fines. Se produce de este modo la necesaria retroalimentación, que posiblemente sea uno de los más interesantes elementos dentro del esquema comunicativo. Cuando el emisor constata la recepción de su mensaje, la pertinencia del código adoptado y lo más importante, una respuesta crítica, puede disponer de elementos suficientes para rehacer la labor creativa. Más allá de los encorsetados límites de la teoría comunicativa, y sirviéndonos de ésta sólo como argumento para exponer el deseo de divulgación que motiva al proyecto D-Mencia, se trata de situar al espectador en posición de percibir el " empuje vital, la densidad existencial de las obras contemporáneas que, ciertamente, no representan nada pero comunican mucho, aunque sea de una manera informe; es decir, expresiva y no discursiva ". [3]

[1] MARINA, José Antonio. Crónicas de la ultramodernidad. Anagrama. Barcelona. 2001

[2] DONDIS, Donis A. La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Gustavo Gili. Barcelona. 1995

[3] ARANGUREN, José Luis. La comunicación humana. Tecnos S.A. Madrid. 1992

LEJANA D-MENCI

Un tercer aspecto, el de la lejanía, nos acerca al proyecto D-Mencia como una muestra de arte en la periferia. Y este carácter periférico lo podemos constatar en dos sentidos, uno geográfico y otro cualitativo. El primero es muy evidente, ya que he citado anteriormente que tiene su sede en una localidad de la sierra subbética cordobesa. Aunque bien comunicado, se trata de un entorno apartado del mundanal ruido, de los museos y centros donde normalmente se exhibe el arte contemporáneo. Esta afirmación, no obstante, debe ser matizada por el curioso fenómeno del surgimiento de los distintos proyectos que también cité anteriormente, agrupados en su mayoría en el sur de la provincia y que en su conjunto dan buena cuenta de esa preocupación social hacia el arte en sus manifestaciones más contemporáneas. La globalización debiera ser un hecho no estrictamente económico, sino que por el contrario debería tener otras caras y entre ellas la cultural. No hay razones para entender que el arte actual sea una experiencia exclusivamente urbana, y sí como algo que puede llegar a todos,

cuando se ponen los medios necesarios. Por otro lado, al afrontar el arte actual desde el medio rural se pueden buscar otras implicaciones como son la simbiosis arte-naturaleza, la relajación apropiada para la reflexión, la ausencia de contaminaciones visuales...

La periferia se manifiesta en un segundo sentido, el cualitativo, ya que se atiende especialmente al arte emergente, aquel situado en las afueras del panorama. Se concede un trato absolutamente ecuánime a las propuestas que anualmente son seleccionadas. Artistas consagrados y artistas de la escena tienen igual consideración que los artistas emergentes, ya que se mira más intensamente la calidad y vitalidad de las propuestas, que las trayectorias y currículos. Es por ello que para escoger las exposiciones que concurren en cada edición (previa convocatoria públicamente especificada en unas bases) se hace imprescindible un criterio. En este sentido apuntamos a exponer la contemporaneidad, entendiéndose como tal a las artes plásticas realizadas dentro de unas pautas creativas actuales, frente al anacronismo o a la incongruencia de presentar como de hoy obras de planteamientos desfasados. Se antepone la experimentación dentro del arte como un proceso de reflexión, indagación y documentación, búsqueda de soluciones, toma de decisiones y de posturas de riesgo, frente a lo que pudiera ser convencional, falto de originalidad y acomodaticio con lo socialmente conveniente o políticamente correcto. La originalidad y singularidad, esto es, mostrar lo nuevo y creativo frente a lo mimético, a la pura imitación. Se prioriza la profesionalidad, entendida como la postura de quienes asumen este trabajo como oficio o facultad, frente a obras propias de meros aficionados. En la programación de las exposiciones tiene especial acogida la multidisciplinaridad (libertad de medios y disciplinas que concurren a las muestras) frente a lo sectario e intransigente. Finalmente, y contra cualquier tipo de localismo provinciano o chauvinista, se impone la atracción hacia la multiculturalidad, la mirada abierta a lo diverso y plural, el sentido de acogida y de encuentro cultural.

Un proyecto de estas características entiende por "rentables" las acciones que contribuyen al enriquecimiento de la sensibilidad de los ciudadanos que visitan las muestras, por encima de la cantidad de las mismas o los índices de afluencia. Todo proyecto cultural, por muy alejadas que estén situadas sus coordenadas, es también un proyecto del espíritu y una fuente de enriquecimiento.

A 2004

Desde sus comienzos hacia noviembre de 1996 hasta hoy, han discurrido por las salas de Doña Mencía un total de setenta artistas distribuidos en treinta y ocho exposiciones, mayoritariamente individuales. Queda testimonio de los mismos a través de una obra que se adquiere en cada ocasión y que pasa a engrosar los fondos de la colección de arte contemporáneo, propiedad del Ayuntamiento.

La exposición que aquí presentamos, D-Mencia 2004, correspondiente a la última edición del proyecto, es una colectiva que sintetiza las siete individuales ya vistas en Doña Mencía. Los artistas fueron seleccionados por un jurado reunido al efecto en Diciembre de 2003. Como comisario de esta exposición, mi labor no ha consistido, pues, en escoger a los artistas, sino en seleccionar las piezas entre todo el material expuesto, para ofrecer una visión de conjunto, lo bastante completa para comprender por separado el trabajo de cada autor y extrayendo el máximo de posibilidades al espacio de la sala Puerta Nueva. No se trata de una exposición de tesis, ni sobre alguna cuestión concreta dentro del panorama actual, ni a propósito de la utilización de una determinado medio. Es por el contrario una muestra que atiende al concepto de pluralidad como hilo conductor, y a la búsqueda de relaciones dentro de la diversidad como estrategia.

Tú eres sólo un mortal.

Por tanto, tu espíritu está obligado a alimentar

dos pensamientos a la vez.

Bacquílides

Una estrategia de la diferencia

Michel Hubert Lépicouché

La acción de ver implica siempre una relación de distancia entre el observador y lo observado. Por tanto, ver puede equipararse a un movimiento que "nos" transporta desde nuestros ojos hacia lo que vemos por muy lejos que esté, y la inmediatez de esta operación sólo se puede explicar por la propia inmediatez de los efectos luminosos. La distancia nunca impide una relación directa, por eso nada se opone a que una exposición colectiva pueda ser considerada con los mismos parámetros con que se contempla una galaxia aislada y perdida en el cosmos al unísono de miles de millones de otras galaxias: a pesar de su diversidad y de su lejanía, a sus componentes los une una misma fuerza centrípeta que hace que la suma de sus luces pueda ser visible inmediatamente en nuestro telescopio.

En la exposición colectiva en Puerta Nueva que nos ocupa ahora, su posición de artistas emergentes dentro del actual panorama artístico es la que sirve de fuerza centrípeta a sus siete componentes para unirlos después de haber sido seleccionados y expuestos uno por uno en Doña Mencía. Además de que repetir supone un evidente reconocimiento del valor artístico de sus obras, este salto, de lo individual a lo colectivo, les permite solicitar nuestra atención desde el postulado de la diversidad que tanto caracteriza la modernidad, junto a la velocidad, lo inacabado, la contradicción, la violencia y el caos, es decir, junto a todo lo que nos llevó a proclamar la muerte de Dios y el fin de la filosofía. Nadie mejor que Nietzsche para ayudarnos a comprender que el pensamiento moderno rechaza la existencia de cualquier posición central en el conjunto de las especulaciones, más aún si estas son frutos de un colectivo de artistas para quienes cualquier certidumbre debe sólo legitimarse a partir de la aceptación implícita de su propia contradicción expresada por sus compañeros. Estos deben saber que si aún viviera Nietzsche, sólo lograríamos alegrarle mediante nuestra férrea oposición a cualquiera de sus afirmaciones más legítimas.

No es que en arte, como en cualquier otra disciplina, todo valga y pueda ser defendido contra viento y marea. La degradación del hombre por el capitalismo nunca puede dejar de ser condenable, por supuesto ni desde la posición de Nietzsche y ni tampoco desde la de Heidegger. Sin embargo, parece que la mitificación del superhombre, según Blanchot, con la voluntad de poder, conduce a defender a ese mismo capitalismo en su estadio más desarrollado. En realidad, más allá de esta contradicción propia de Nietzsche, el superhombre es quien sólo lleva al hombre a ser lo que es: es el hombre de la superación capaz de arriesgar su propia integridad humana (Heidegger).

Este desvío por el mito del superhombre no tendría ningún sentido aquí si no fuera porque toda fuerza implica el concepto de diferencia. Cualquier fuerza se relaciona esencialmente con otra fuerza. Sería absurdo, pues, pensar la fuer-

za como si fuese una entidad ajena a la pluralidad (Deleuze). El escenario de una exposición colectiva es un buen ejemplo de esa pluralidad de fuerzas implicada por la noción de diferencia, desde la pintura al arte objetual, o desde la fotografía al arte de vídeo. Es más, de la misma manera que cualquier noción contradictoria, como blanco y negro, esclavo y patrón, alto y bajo, no tiene sentido ni valor por sí mismos, ninguna relación de fuerzas mantenida por un colectivo de obras puede ser considerada negativamente. Las que exponen estos siete artistas jóvenes no escapan a esa ley de la diferencia que las ponen a prueba dentro de una relación de fuerzas sólo válidas para el escenario artístico concebido por el comisario. Él es ese director de orquesta que da sentido a las relaciones de fuerzas de un conjunto de "egos" mediante una estrategia de la diferencia aplicada a colores, formas y conceptos.

La extrañeza entre los artistas que el comisario presenta es lo que le permite crear las relaciones con las cuales se justifica la composición de la exposición colectiva, detectando la no-identidad de lo mismo y creando un movimiento distanciador entre el uno y el otro cuando el segundo no es más que el substituto del primero (Blanchot) [1]. Por ello, este movimiento distanciador no impide que la diferencia entre los artistas se funde en el intercambio, en la transacción y el compromiso. Quizás la verdadera labor del comisario consista en interrogarse sobre la significación de la palabra "entre", es decir, contribuir al enriquecimiento de la comunidad humana haciendo que hablen los "otros" para que sean ellos los que contesten sobre esta relación de extrañeza entre el hombre y el hombre. En cierto sentido, podemos considerarle como el gran catalizador de la palabra plural, alguien que maneja varias esferas del habla dentro de una simultaneidad del lenguaje.

Pero el uso de esta palabra plural no es exclusivo del comisario de arte. Cualquier persona que habla puede ser sospechosa de recurrir a la duplicidad para salir ganando. Así pues, vemos que la palabra plural del hombre, su duplicidad, con los meandros de sus frases llenas de sombras, se opone en general a la rectitud de los Dioses que no necesitan ningún subterfugio lingüístico para imponerse a los humanos. Dicho de otro modo, la palabra plural es la de los mortales, ella es la que les hace mantenerse vertiginosamente distanciados de la unicidad divina. Por eso el poeta Bacquílides, tío de Esquilo y sobrino de Simónides, le hizo decir a Apolo cuando se dirigía a Admeto [2]: <<Tú eres sólo un mortal. Por tanto, tu espíritu está obligado a alimentar dos pensamientos a la vez>>.

En consecuencia, con esta palabra plural que toma prestada de los artistas, el comisario sería el más "mortal" de todos los mortales, tanto más "mortal" cuanto más plural y diversa resulte la composición de la muestra ideada por él, como la que nos interesa ahora: desde el montaje escénico de Juan Antonio Baños Arjona y sus iconos de santos, a las pinturas acrílicas de Gloria Rubio Largo en las que pincha alfileres; desde las bolsistas de té reunidas por Ángel García Roldán en sus composiciones plásticas, a la representación de ojos que Miguel Soler utiliza metafóricamente para hablarnos del arte; desde los encajes de Pepo Ruiz Dorado, o desde los cuentos de hada pintados por Rui Gomes Matosinhos como si estuvieran destinados a un público de niños, a los fotogramas y videos realizados por Sergio Ojeda para materializar la memoria de sus intensas y sobrecogedoras performances. Cada uno de ellos logra ocupar con mucha personalidad el registro que le ha sido asignado dentro de esta estrategia de la diferencia, sus posiciones son firmes e inconfundibles y reflejan suficiente madurez para lograr convencernos de la legitimidad de su presencia como buenos embajadores del actual arte emergente.

Notas:

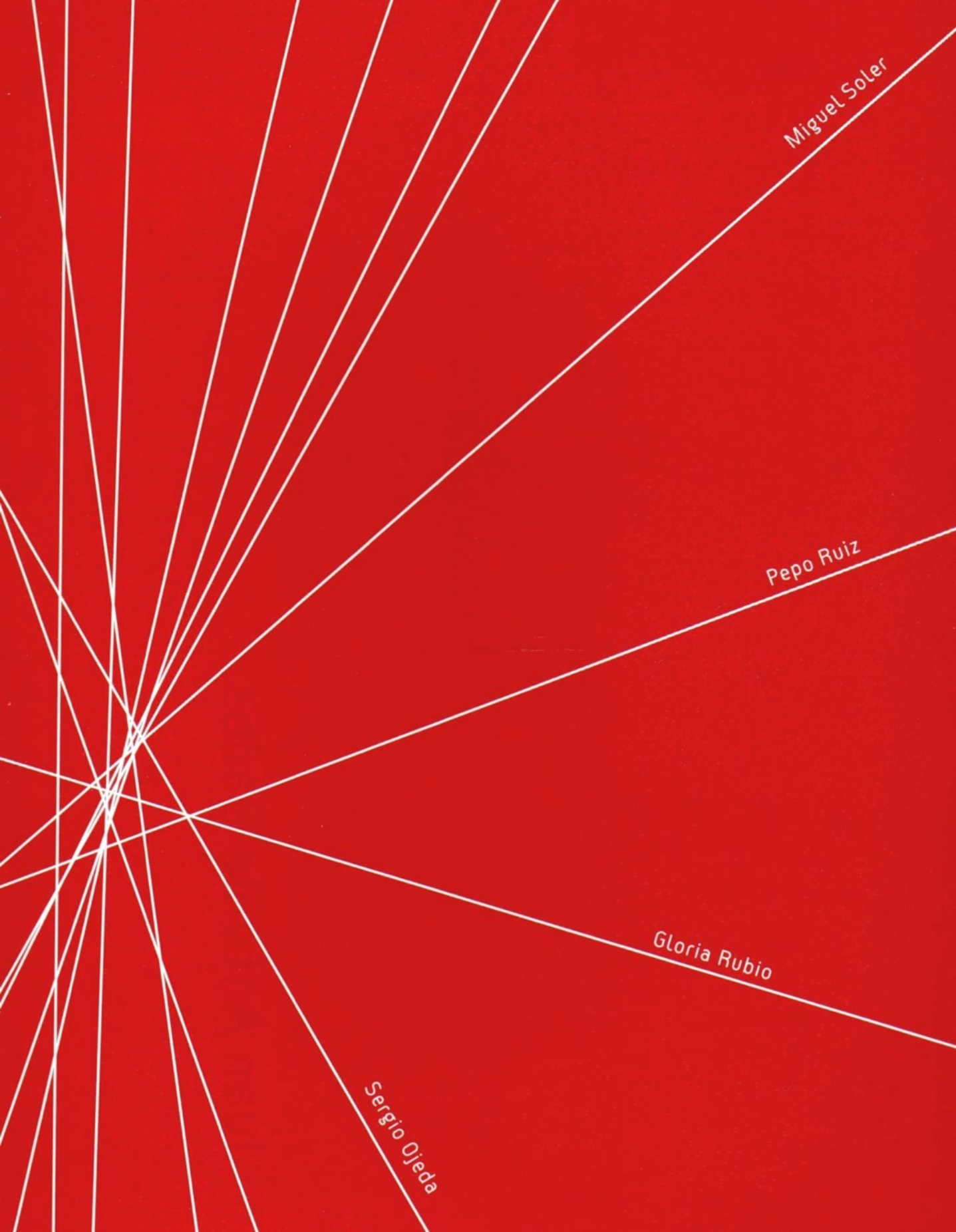
[1] Maurice Blanchot, *L´entretien infini*, Ediciones Gallimard, París, 1969. Libro de referencia para la articulación de este texto.

[2] Admeto, príncipe de Feras de Tesalia, había tenido a su servicio a Apolo, obligado por Zeus a servir a un mortal como castigo por haber matado a los cíclopes a flechazos. En reconocimiento por el buen trato que le dispensó Admeto, Apolo obtuvo de las Parcas que éste, llegado el día que el destino le tenía señalado para morir, pudiera librarse de la muerte si alguien voluntariamente estuviera dispuesto a morir en su lugar. Nadie aceptó, salvo su esposa Alcestis. Acababa ésta de ser enterrada cuando llegó Hércules que, al enterarse del suceso, corrió a alcanzar la muerte que aún no se había sumergido en las profundidades de la tierra, para arrancarle a Alcestis de sus brazos después de una heroica lucha y devolverla viva a su esposo.

Juan Antonio Baños

Ángel García Roldán

Rui Gomes


Miguel Soler
Pepo Ruiz
Gloria Rubio
Sergio Ojeda

El hombre es la mirada del deseo que busca otra imagen detrás de todo lo que ve.

Pascal Quignard

"Le marié mis à nu" por el humor de Juan Antonio Baños.

Michel Hubert Lépicouché

No podemos comprender la evolución de la modernidad sin relacionarla con el comportamiento iconoclasta de muchos artistas, que se dedicaron a desmitificar sistemáticamente los grandes valores estéticos heredados de la historia del arte desde que ésta empezó en constituirse en "museo imaginario", tal como lo entendía Malraux. Generalmente este comportamiento se limita a "ensuciar" irónicamente la pureza del icono cuestionado (los bigotes o las letras LHOOQ añadidos a la sonrisa de Monna Lisa) o a desplazar el contenido semántico de cualquier obra jugando con su imagen o con su título para relegarlos a un mero papel de referencia (la Venus de los trapos, de Michelangelo Pistoletto, que cuestiona las representaciones clásicas de la diosa, o el Hombre vestido bajando la escalera, un cuadro de Eduardo Arroyo pintado para burlarse del famoso desnudo de Duchamp). En este tipo de recursos iconográficos, muy pocas veces se ve una manipulación de dos o más obras de un mismo autor a la vez, puesto que su valor de referencias disminuye proporcionalmente al aumento del número de las fuentes utilizadas, como ocurre a menudo en los cuadros de Equipo Crónica, pensados como collages de muchos detalles al servicio de una trama que los absorbe para diluirlos dentro de un único mensaje.

Llama por tanto la atención el "atrevimiento" de Juan Antonio Baños en mezclar para su instalación dos de las obras fundamentales de ese príncipe de los iconoclastas que fue Marcel Duchamp: La mariée mise à nu par ses célibataires, même et Etant donné, pues, parece que con esta fusión consigue multiplicar por dos el valor iconoclasta de su obra. Sorprende aún más la sencillez de su dispositivo, comparada con la tremenda complicación de estas dos obras de Duchamp aisladas del público por la espesa cortina de su esoterismo. En cambio, no hay nada más claro que sus intenciones: elevar al cuadrado las del gran Marcel, devolviéndole lo pertinaz de sus críticas: crítica del mito de la virgen y de sus derivados que se convierte en crítica del mito de Duchamp, con todo el arsenal de ironía y erotismo utilizado por éste; crítica de la crítica que Duchamp hace... de la crítica.

A partir de esto, el camino se perfila seguro, tan sencillo y certero que para Juan Antonio Baños seguirlo significaba ni más ni menos que limitarse a estructurar su obra en función de la organización del Grand verre: sobre una mesa que sirve de plan neutral divisorio, una maqueta de iglesia alzándose para corresponder con la parte superior de la obra de Duchamp dedicada a la novia y, por tanto, a todo lo sagrado que encarna la Virgen, cuya pureza, en términos cristianos, encuentra su alegoría más evidente en las escenas de la Ascensión; para la parte inferior (¿infierno?) que Duchamp dedicó a los solteros, una fotografía de recientes casados, en la que el novio exhibe su sexo en erección al lado de su novia envuelta en la blancura de sus velos, y sólo visible dentro de un diminuto monitor de televisión empotrado en la mesa. Con este dispositivo, Juan Antonio Baños consigue dinamitar la sofisticada maquinaria de Duchamp, en la que se confunde el amor con la gasolina y el esperma con la pólvora fulminante, para devolver a la cruda realidad de lo natural la función del deseo. "Muy bien, le dice a Duchamp, si tú crees que has conseguido con tu Grand verre una representación bufona del amor moderno o, como insiste Octavio Paz [1], de lo que el hombre moderno ha hecho del amor, yo te demuestro que los misterios de Dioniso no han muerto, y que la reactivación de la potencia sexual "a lo Picasso" [2] es el remedio más eficaz para salir del "castillo de la pureza" en el que vagan los fantasmas más patéticos de la impotencia artística"...

Pero este diálogo que Juan Antonio Baños mantiene con la obra de Duchamp quedaría incompleto en su instalación sin la evidente referencia al voyeurismo, mediante la incorporación del televisor, cuya diminuta pantalla hace de ventana, con una función totalmente similar a la del agujero que permite descubrir lo que la puerta de Etant donné esconde al espectador. Octavio Paz tiene razón cuando dice que el erotismo es la condición de la videncia y que, además de ser conocimiento, la visión erótica es creación: <<son los que miran los que hacen los cuadros>> [3]. La pantalla del televisor nos introduce en el mundo de la fascinación por lo prohibido, por lo escondido. El deseo fascina: el "fascinus", nos advierte Pascal Quinard, es la palabra que los romanos empleaban para nombrar el falo [4]. También este autor nos dice que el hombre es la mirada del deseo que busca otra imagen detrás de todo lo que ve, y que el sexo masculino, según Aristóteles, es lo que aumenta o disminuye de volumen: metamorphôsis, concluye, es el deseo masculino. Así que detrás de la imagen del falo que se esconde dentro de su televisor, no es sólo una interpretación de los solteros del Grand verre la que Juan Antonio Baños nos desvela. Guiando nuestra mirada, también nos pide que rematemos su obra con la inclusión del objeto del deseo del novio, es decir, con la visión recordada de la mujer desnuda y expuesta a la mirada de los mirones detrás de la puerta de Etant donné.

Quizás la clave que nos permite enlazar esta reflexión con sus trabajos pictóricos sea el carácter nostálgico de la vinculación de la foto de novios con el pasado. Si bien, como dice Roland Barthes, toda fotografía es un certificado de presencia, esta presencia es la de un sujeto que, en el momento de ser fotografiado, sintió que estaba convirtiéndose en un objeto, es decir, en un ser muerto: dándome el pasado absoluto de la pausa, la fotografía me habla al futuro de la muerte [5]. Desde luego llama la atención que las pinturas de Juan Antonio Baños expuestas en Puerta Nueva sean todas retratos y, por supuesto, es imposible hallar más privación de futuro que la que les impone su autor. De ahí que podamos pensar que su posición crítica de la pintura está mucho más cerca del nostálgico Christian Boltanski que del frío e impertinente iconoclasta que fue Duchamp. Y si mezcla a veces la técnica fotográfica con la pintura en el mismo soporte, no es para oponerlas en ese duelo a muerte que refleja tantas veces la historia contemporánea del arte, sino para injertar en sus composiciones pictóricas esta nostalgia que se desprende de las fotos.

Para reafirmar estos rasgos de nostalgia en su pintura, trata sus fondos como si fueran desgastados por el pasar del tiempo, al igual que el desgaste de la emulsión de viejas fotografías. Además, estos retratos no se parecen en nada a los que pudiéramos relacionar con los grandes hitos de la historia. Pueden ser de santos, pero únicamente en el sentido en que el tiempo es el que "santifica" a los humildes personajes cuyos recuerdos se van confundiendo poco a poco en los rincones más obscuros de nuestra memoria. Al igual que Boltanski, lo que le interesa es la pequeña memoria, lo que nos diferencia a unos de otros. Y, como este artista francés, sabe perfectamente que en esta lucha que ha emprendido contra el olvido no hay esperanza: <<Hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía>> [6]. Podríamos limitar estas reflexiones sobre el desgaste del tiempo a estos retratos, pero no creo demasiado atrevido pensar que, con ellos, es la pintura en tanto que género la que sirve de blanco a la crítica de Juan Antonio Baños. Pero, a diferencia de su asesinato por Duchamp, lo que la salva aquí es la emoción que sentimos ante su desesperada lucha para resistir a los avatares del tiempo.

Notas:

[1] Marcel Duchamp, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp, el castillo de la pureza*, traducidos al francés por Monique Fong. Les Editions Gallimard, nerf essais, París, 1990. Pág. 74.

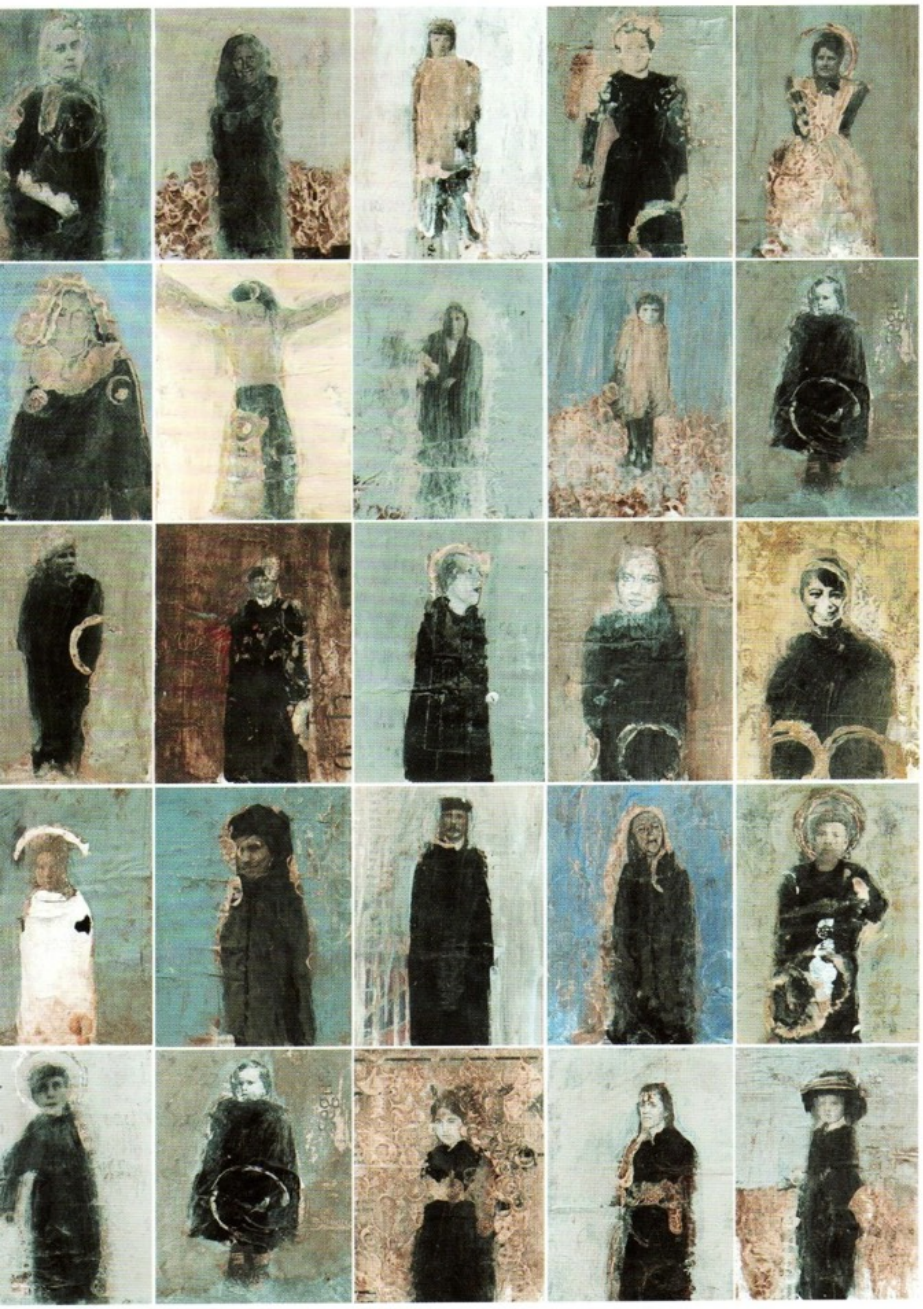
[2] Picasso es entendido aquí como la otra vertiente de la genialidad del siglo veinte, diametralmente opuesta a la de Duchamp.

[3] Octavio Paz, opus cit., pág. 118.

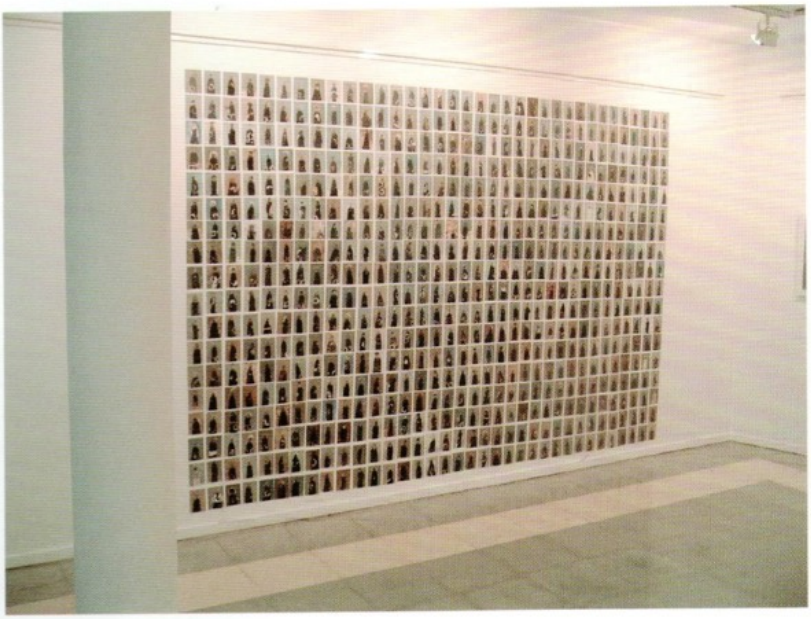
[4] Pascal Quinard, *Le sexe et l´effroi*, col. Folio, Les Editions Gallimard, París, 1994. Pág 74.

[5] Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Les Editions Gallimard Seuil, París, 2003. Págs. 135, 30, 150.

[6] Entrevista con Christian Boltanski realizada por Gloria Moore. Catálogo de la exposición *Adviento y otros tiempos*, Ediciones Polígrafa S.A., C.G.A.C. Xunta de Galicia. Pág. 107.



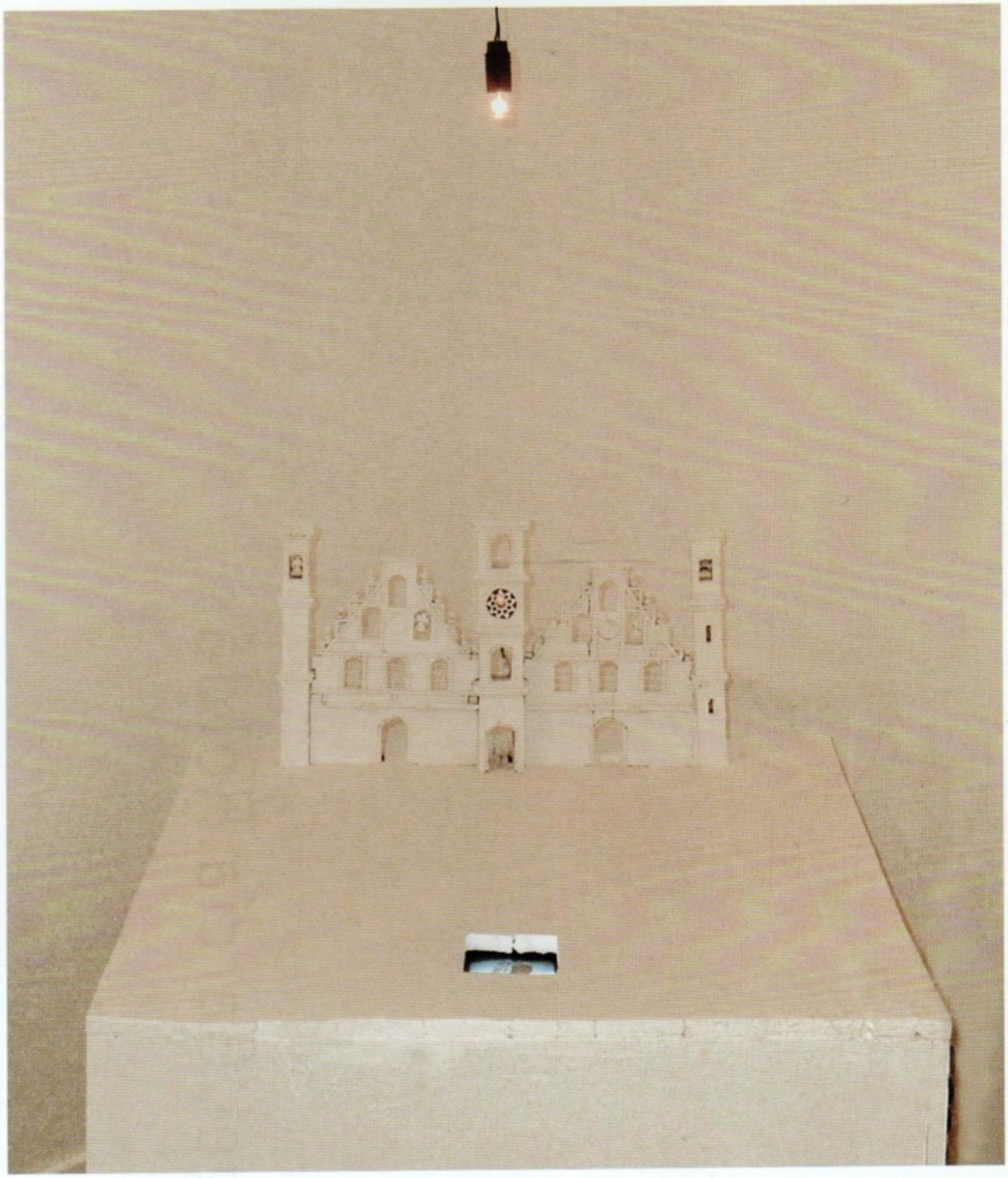
Hieroglhyfica (detalle)
Mixta sobre papel
2500 piezas de 5 x 7 cm



Hieroglhyfica (vista general)
Mixta sobre papel
Dimensiones variables

S.T
Mixta sobre papel
Dimensiones variables

Tragedia-póstumo-monocromo
Madera, luz y monitor con animación
110 x 100 x 100 cm



Encuentro rubíes y esmeraldas en

un montón de estiércol.

Rembrandt

Ángel García Roldán: La alquimia disfrazada.

Michel Hubert Lépicouché

A primera vista, los trabajos que presenta Ángel García Roldán nos resultan bastante sorprendentes si los comparamos con otras líneas de su creación artística, como por ejemplo su actualización de la técnica pictórica mediante el uso previo de fotografías digitales tratadas posteriormente mediante un programa de ordenador. En efecto, sus composiciones hechas con bolsitas de té recuperadas después de su uso distan mucho del culto a las nuevas tecnologías que caracterizan cada vez más al actual mundo creativo. Pero luego, con más detenimiento, nos viene la sospecha de que este artista usa este material más por su valor estético que por su valor de desecho, con lo cual reafirma el carácter posmoderno de sus proposiciones artísticas que le llevan a este tipo de pintura, a años luz de las que defendían los Nuevos Realistas o los artistas de Arte Povera con su técnica de la recuperación.

Con esto no quiero decir que huye de las implicaciones sociales en su trabajo. Presentes están, desde luego, pero sólo en segundo plano, mientras eran de primera importancia hace sesenta años, cuando la sociedad de consumo industrial y urbana empezó a ser el tema dominante en el arte contemporáneo. Aunque se sigue pensando que la profusión es la abundancia despreciada, desde luego sería absurdo creer que nuestra percepción de la práctica del arte pudiera ser la misma que en esos "años basura", una expresión bastante acertada para calificar los treinta años de constante expansión económica que sucedieron a la segunda guerra mundial y que proporcionaron a los neodadaistas más radicales todo lo que necesitaban para su invención del anti-arte. ¡Lejos estamos, pues, de las declaraciones de Tàpies para quien las materias sucias y estropeadas le parecían entonces mucho más nobles que todos los productos de la higiene burguesa! Tan lejos como estas actuales bolsitas de té lo están de los sanguinolentos tampones higiénicos utilizados entonces por Gina Pane a modo de autorretrato.

Para reafirmarme en lo dicho anteriormente respecto a la dimensión estética de estos trabajos hechos con bolsitas de té, basta con hacer hincapié en las estructuras de sus composiciones cuando están muy ordenadas, como en su espectacular instalación en el suelo Utopía, o en su serie de obras tituladas Aras en las que los estratos formados por las bolsitas de té tienen mucho más que ver plásticamente con la Réserve de 1990 de Christian Boltansky (pilas de ropas arrugadas en estanterías de madera) que con las acumulaciones de Arman sometidas al capricho del azar y por tanto hechas un caos dentro de unas urnas. La paciencia de Ángel García Roldán para unir estas bolsitas hasta formar grandes superficies alfombradas, como en Utopía, es digna de una labor de hormiga cuyo empeño consiste en la anulación de cada unidad, en tanto que objeto particular y definido, para beneficiar al conjunto. Es bien sabido que el número produce siempre una pérdida de identidad e incluso de realidad (necesita reunir más de 400 bolsitas de la firma Hornimans [1] para cubrir una superficie más o menos equivalente a un m^2). Arman supo perfectamente expresarse en este sentido cuando dijo que "la cantidad logra crear una emoción y un cambio cualitativo". Y lo cualitativo aquí es lo que estas bolsitas ganan en estética una vez unidas, formando preciosas combinaciones de color miel y ámbar.

Pero estas preocupaciones por la estética tampoco lo son todo en estos trabajos, ya que, como cualquier desecho, estas bolsitas nunca pierden su condición de objeto de la memoria. Pero, ¿a qué categoría de desechos pertenecen? ¿A los secos y limpios, como los papeles y los cartones, o a los húmedos susceptibles de fermentar? En un principio, parece obvio que su paso por las tazas de los consumidores nos hacen verlas como desecho del segundo grupo, húmedas e inestables, y así merecerían ser clasificadas si para ellas el paso siguiente fuera ir a la basura de los bares, con lo cual Ángel García Roldán estaría obligado en hurgar con demasiado frecuencia en ellas siguiendo la costumbre del Trash Art más duro. Pero los tiempos han cambiado, felizmente para él, hasta permitirle la economía de una implicación personal en su trabajo que, con toda seguridad, le hubiera resultado a la larga demasiado agobiante y traumática: el remedio consiste en un acuerdo con los camareros de los bares a los que visita de vez en cuando para llevarse el botín de bolsitas que le han guardado.

Pero la consecuencia más interesante de esta estrategia de la recolección es su facultad para modificar la condición de desechos de estas bolsitas, otorgándoles un valor de sofisticación que les hubiera negado su fatal paso por la basura. Otra contradicción sería la que me obliga a desmentir mi afirmación anterior respecto a la ausencia del azar como condicionante del resultado plástico definitivo de

estas obras, pues, si bien es cierto que la unión de las bolsitas que forman unos mosaicos exige un mínimo de control, piezas tras piezas, en cambio no puedo dejar de admitir que la coloración de estas bolsitas es bastante aleatoria puesto que depende de parámetros en los que el artista es totalmente incapaz de influir, tales como el tiempo de infusión del té, el tamaño de la taza en la que el consumidor lo sumergió o su lugar de procedencia, cuando no se trata de infusiones de tila o de manzanilla o de mezclas tipo menta poleo. Quizás este modo de coloración haya sido la particularidad que más ha influido en la determinación de este artista para seguir cosechando sus bolsitas por los bares de la ciudad donde vive, a pesar de lo lenta que forzosamente esta operación ha de resultar, pues, con esta dedicación ha conseguido trascender el arte sólo de objeto, bajo forma de meras acumulaciones, para vincularlo con esa dimensión alquímica propia de la pintura y desde luego mucho más fascinante. Visto así, resulta legítimo pensar que el azar al que está sometida la tela de estas bolsitas cuando se colorean es el mismo que condicionó la aparición de huellas antropomorfas en el sudario de Turín.

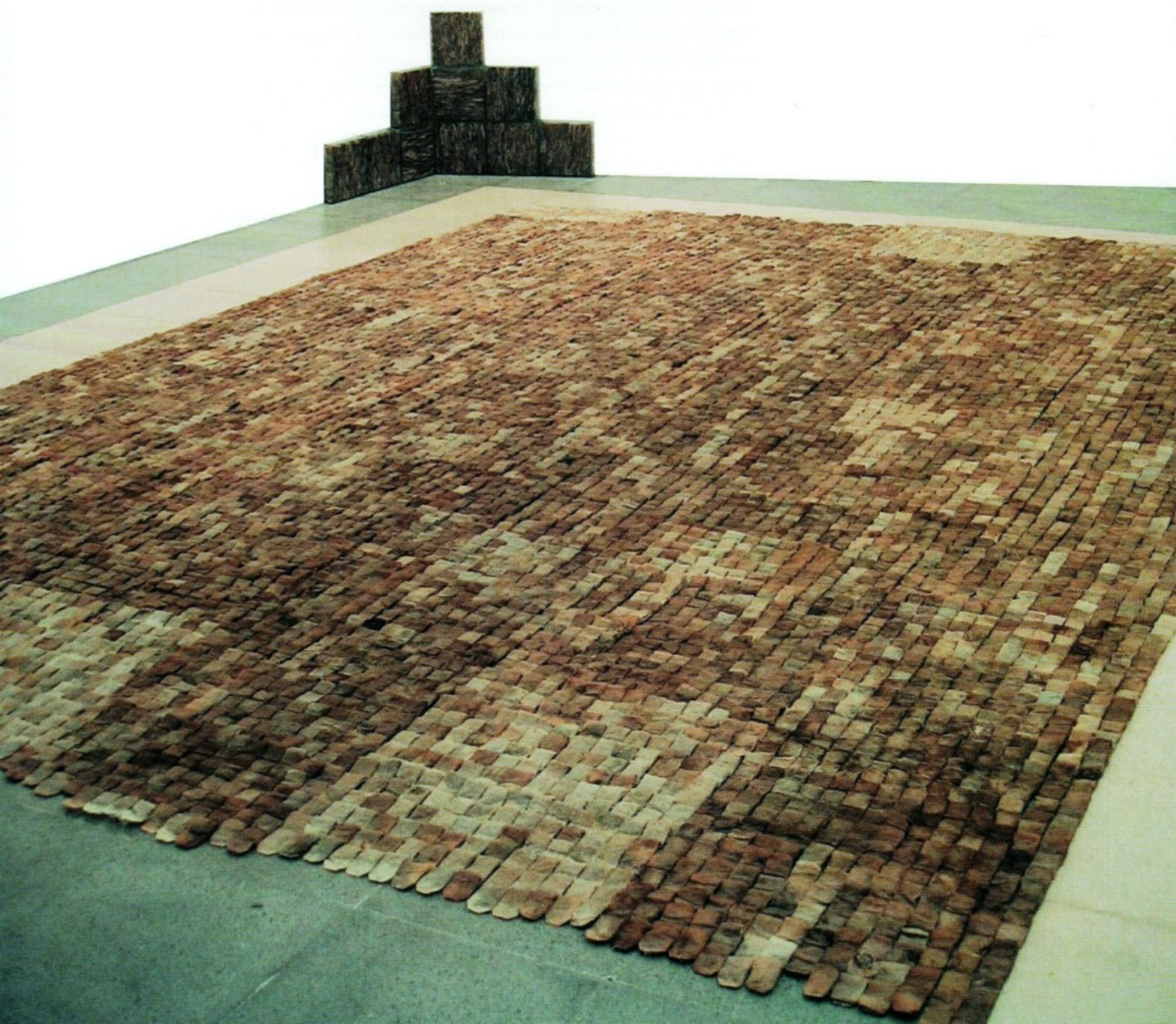
Otra dimensión no menos interesante de estos trabajos es la que les vincula con el pasar del tiempo. No se trata tanto de la experiencia temporal y humana que consiste en relacionarse personalmente con unos camareros que el artista debe volver a visitar bastante frecuentemente, en charlar con ellos incluso tomándose unas tazas de té o aguantando sus posibles e irónicas manifestaciones de incomprensión, ni tampoco de la carga de memoria contenida en estas bolsitas tras su derretir en las tazas humeantes que se preparan a absorber los consumidores, sino del afán que siempre le empuja a añadir más y más piezas a su acumulación. La repetición de su persecución del botín que le espera en los bares sólo puede mantenerse gracias al impulso de un deseo que comparten todos los coleccionistas y que encuentra su arquetipo más famoso en Don Juan. Para el Burlador no puede haber una última mujer, ya que la pervivencia de su deseo constantemente cambiante es su garantía para vencer a la muerte mediante el infinito estiramiento del tiempo. Por muy insignificantes y despreciables que parezcan estas bolsitas una vez usadas, para Ángel García Roldán esconden dentro de su tela un potencial artístico infinito. La taza en la que se derritió cada bolsita puede servirnos de metáfora para un arte que se nutre indirectamente del secreto de su interior, y si bien alguien se limitó a beber el resultado de la infusión, para el artista fue el inicio de una transmutación capaz de convertir este secreto en oro.

Nota:

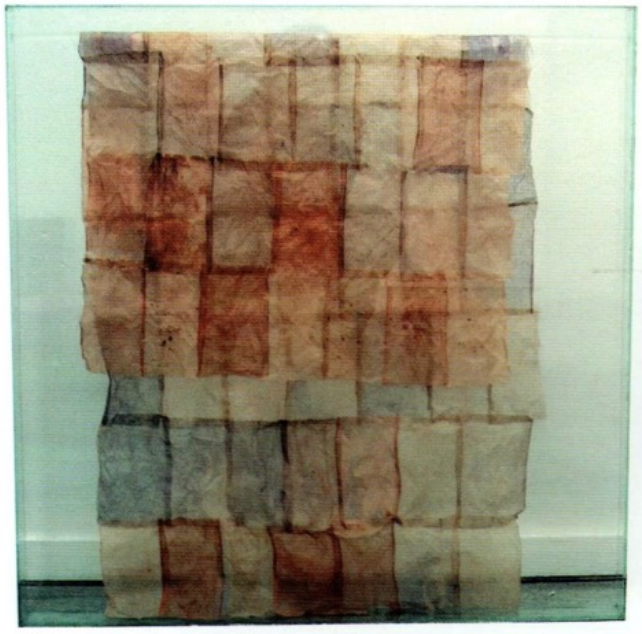
(1) Es el momento de recordar que Arman ya utilizó bolsitas de té Hornimans, junto con otros desechos bajo plexiglás, en su obra *Pequeños desechos burgueses* fechada en 1959.

Utopía
Bolsas de té instaladas sobre el suelo
Dimensiones variables

Hortus conclusus
10 urnas de vidrio con bolsas de té
40 x 40 x 4 cm



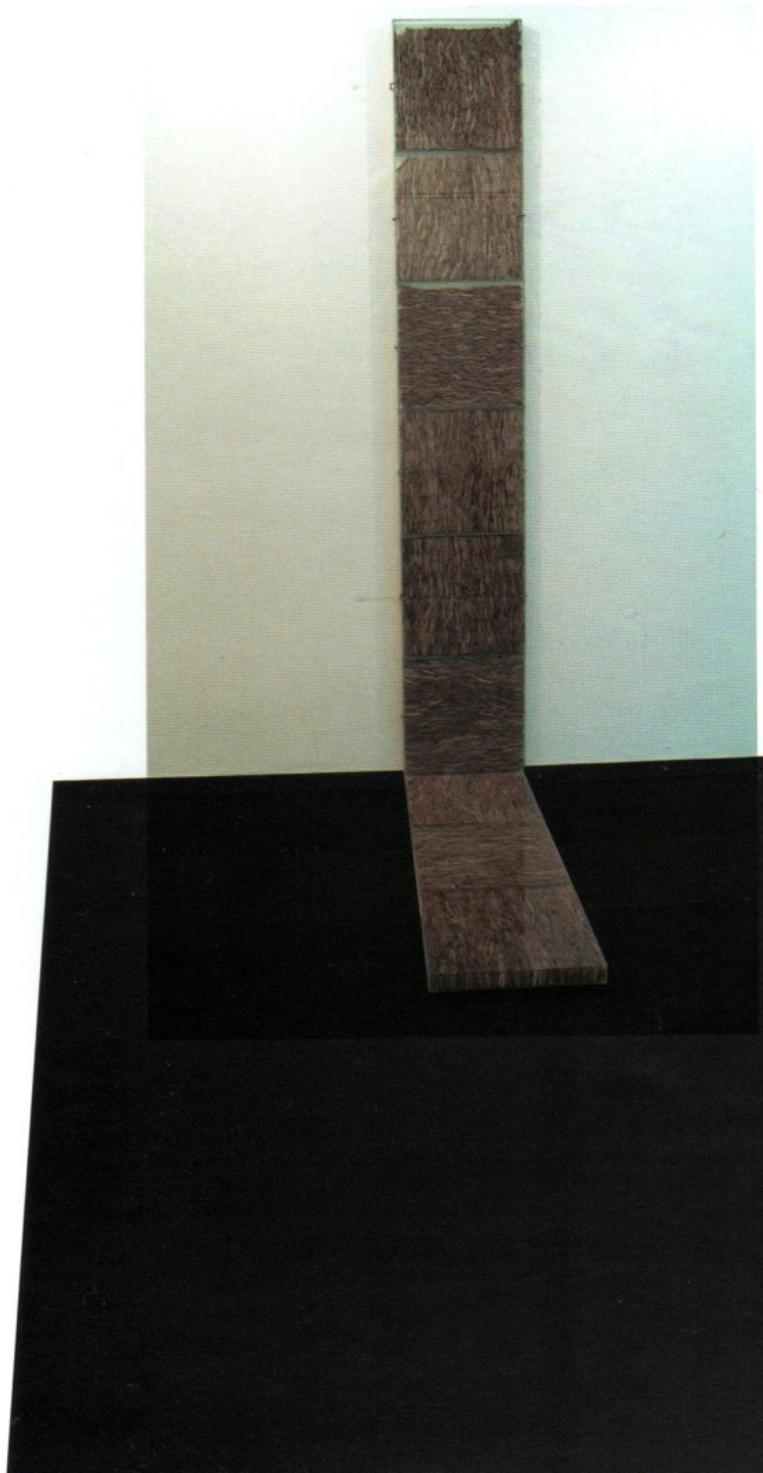
Utopía (detalles)
Bolsas de té instaladas sobre el suelo
Dimensiones variables



Tex-idos
3 urnas con bolsas de té desplegadas
75 x 75 x 5 cm
Colección Ayuntamiento de Doña Mencía (una urna)

El portador de reliquias
Bolsas de té y estructura metálica
200 x 200 x 40 cm
Colección de la Universidad de Granada

Hortus conclusus
9 urnas con bolsas de té
40 x 40 x 4 cm



El pequeño lleva al mayor atado.

Jean Arp

Rui Gomes: La pintura al servicio de una nostalgia de la infancia.

Michel Hubert Lépicouché

De todos los artistas de esta exposición colectiva, Rui Gomes es el único en dedicarse exclusivamente a la pintura. Nacido en la ciudad portuguesa de Matosinhos, adquirió su formación artística en la Escuela de Artes Decorativas de Soares dos Reis para finalizarla en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto. Desde hace algún tiempo vive y trabaja en Girona. A pesar de que la modernidad acabó con las fronteras en la mente de sus fieles defensores y que la única patria de los artistas es la del arte, sin centro ni periferia, desde el punto de vista de la pura objetividad Rui Gomes no es más que un expatriado.

Pregunta: en estos trabajos realizados en Cataluña, ¿en qué medida su origen portugués resiste en dejarse olvidar para quedar permanentemente presente en sus cuadros? A primera vista nada de portugués se deja entrever en su figuración encantada para que pudiéramos pensar en la posibilidad de cualquier incidencia de su origen en estos trabajos. Sus recursos pictóricos no son muy distintos a los de Pilar Molinos cuando esta artista se dedicaba a una pintura más narrativa: son ni más ni menos los heredados por cualquier pintor figurativo después de la aventura del Pop y de los neo-expresionistas de los 80, entre los cuales la evocación de Ferrán García Sevilla podría resultar la más útil aquí. Por otra parte, sus composiciones no dan señales de una necesaria admiración por la poesía filosófica de Fernando Pessoa habitada por la nostalgia del mar y de los barcos. Las casas que pinta, si bien son pequeñitas, no tienen nada que ver con la cantada en la famosa canción portuguesa, y en cuanto al gato casi omnipresente, la referencia a Tom perseguidor de Jerry o a los cuatro felinos de los catalanes puede resultar mucho más verosímil que la nostalgia por el famoso vino verde de botella redonda. Y, desde luego, se encuentra infinitamente más cerca de la anécdota humorística de Mompó que de la académica "naïveté" de un José de Guimaraes. Sin embargo, creo poder afirmar que a pesar de que queda totalmente invisible, Portugal se impone como el verdadero motor de estos cuadros, vía la nostalgia por su infancia que no deja de perseguir a su autor y que, por tanto, hace que su país de origen se encuentra siempre presente en ellos.

Para convencernos de la validez de tal afirmación, nada mejor que dedicarse a la lectura de Bachelard, sobre todo cuando este filósofo se dedica a investigar la poética de los ensueños siguiendo los imperativos de la pura fenomenología [1]. Dice Bachelard que "permanece en el alma humana un núcleo de la infancia, una infancia inmóvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida de los demás, disfrazada en historia cuando es contada, pero sólo real en sus breves ratos de iluminación", es decir, en los instantes de su existencia poética. Así que estos cuadros de Rui Gomes no son nada más ni nada menos que el disfraz historiado de este núcleo de infancia que perdura inmóvil en su alma. Portugal permanece invisible no sólo debido a la capacidad de disfrazar de estas pinturas, sino también porque los ensueños no sirven para contar, "nos ayudan a bajar tan profundamente dentro de nosotros que nos vacían de nuestra historia. Ellos nos liberan de nuestro nombre. Nos devuelven, desde las soledades de hoy, a las soledades primerizas de la infancia". Además de ser generalmente felices, estas soledades primerizas son el marco de sueños con carácter cósmico para el niño.

Bachelard se atreve a decir que las raíces de la amplitud del mundo se sumergen dentro de la infancia. En su feliz soledad, el niño soñador se sumerge en el sueño cósmico, que es el que nos une al mundo. Dentro del recuerdo de esta soledad cósmica es donde debemos buscar el núcleo de infancia que permanece en el centro de la psiquis humana y donde se anudan más estrechamente la imaginación y la memoria. Los cuadros de Rui Gomes como *Respirar, Pasado y recuerdos, Dueño de mis ojos, Pensamientos llenos, Caja de tesoros, La tranquilidad del espacio* demuestran estar vinculados con una clara referencia a la dimensión cósmica: estrellas que profundizan las noches surcadas por pájaros nocturnos; pueblos organizados como microcosmos, con sus propias leyes de fantasía para servir de escenario a los sueños del autor; alusión al útero materno como morada protectora del ego o como paraíso perdido, y al mismo tiempo alusión a la mandorla cristiana como santuario y fuente regeneradora del todo; extraña presencia de un sol de media noche cuyos rayos [2] vertebran la totalidad de la superficie del cuadro.

recuperación de la realidad tratada por artistas fenomenológicos como Vostell (realidad de la guerra fría, del Vietnam, de Sarajevo, etc.), ya que la mayoría de sus imágenes son el resultado del tratamiento de una ficción en la que se implica personalmente como protagonista. Así lo evidencia su acción Propaganda, en la que asume con su presencia el riesgo de ser confundido con un provocador neonazi. Es más, sin esta posibilidad de confusión no podría provocar a la gente caminando por la calle como lo hace. También resulta lógico que los miembros de la policía irrumpan en su acción por que creen que se trata de una manifestación neonazi, engañados por la cruz gamada de su brazalete y los panfletos que pega en el muro, cuando sólo deberían hacerlo porque el orden que ellos defienden, a cambio de su sueldo, es el que Sergio Ojeda intenta denunciar utilizando el pasado nazi como metáfora.

En esta acción, la provocación neonazi, es la que asume el papel transgresor que tanto caracterizaba a las actuaciones de Otto Muehl, en las cuales el sexo y la sangre eran exhibidos con una obscenidad muy chocante. Estas actuaciones de los austríacos eran concebidas a partir de la necesidad de servir de rituales, espontáneos y efímeros, dando más importancia a la inmediatez que a su posible reactivación en el futuro. Vistos desde esta perspectiva, los trabajos de Sergio Ojeda se alejan bastante de esta idea de utilizar ritualmente el cuerpo como último refugio de la autenticidad, muy propia de la década de los 60 del pasado siglo y, debido a su componente ficticio, se presentan más como una herencia de los años 90, en los que el cuerpo se convirtió en soporte privilegiado de lo falso, de lo artificioso y del engaño, en perfecta sincronización con la evolución de una sociedad "gobernada por la informática, la genética y la industria de las imágenes" [5], y en la que la mayoría de los artistas no destacó desde luego por el grado de su compromiso social y político. Tanto en la acción Valentine´s day como en Propaganda, el bozal, el collar de perro y las cadenas son herramientas sadomasoquistas al servicio sólo de una ficción concebida como denuncia metafórica de la dominación por el poder, y no de una realidad que, para existir y ser sentida como tal mediante una acción, puede prescindir de su dependencia ulterior de la imagen reproducida.

Sin embargo, hay una excepción con la que Sergio Ojeda ha querido distanciarse abiertamente de la ficción propia de la última década del siglo veinte, para volver a entroncar con la época fundadora de la performance, basada en la ritualidad y la autenticidad. Y es que, si no hubiera aceptado pasar por esta excepción arriesgaba su credibilidad como artista comprometido. Me refiero a la palabra FRAUDE, escrita en la piel de su espalda mediante una incisión con un bisturí y que exhibe en su acción Valentine´s day. Denunciar el fraude mediante un derrame fraudulento de sangre sustituido por cosméticos era quizás rizar demasiado el rizo de lo ficticio, a pesar de encontrarse muy en la línea del amaneramiento posmoderno. Con esta concesión a lo auténtico, Sergio Ojeda parece querer reafirmar que el mundo que nos rodea debería ser obra del espíritu (ein geistiges Gebilde), como lo sugería Husserl [6], dentro de nosotros y en nuestra vida histórica, y no el imperio de una artificialidad, como la del día de San Valentín en el que se nos exige manifestaciones de afecto casi por decreto.

Notas:

[1] Maurice Blanchot, opus cit., pág. 302.

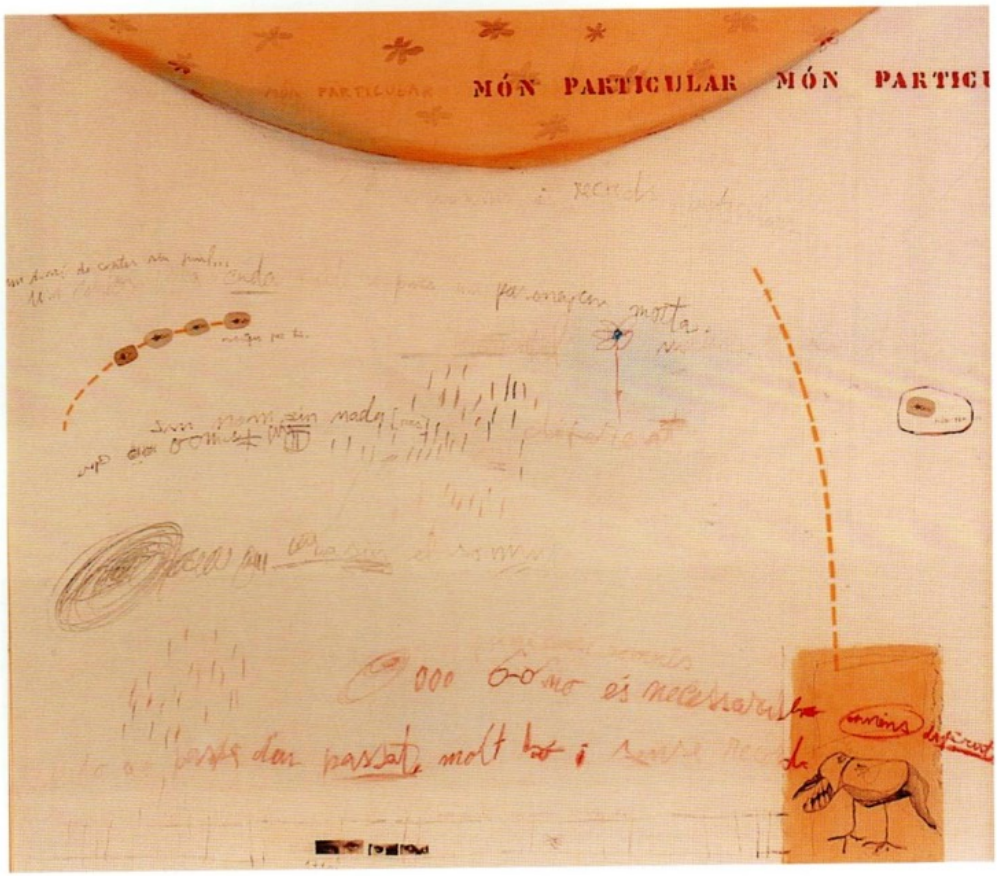
[2] "Un orden muerto y aplastante", así lo subraya Lydie Pearl en *Corps, sexe et art, Dimension symbolique*, además de recurrir a las palabras de Otto Muehl que hablaba muy a menudo de la necesidad de "desnazificar" Austria. Les Editions de l´Harmatan, París, 2002. Pág. 48.

[3] Edmund Husserl, *La crise de l´humanité européenne et la philosophie*, col. Philosophie de l´esprit, Les Editions Aubier, Paris, 1987. Págs. 103 y 105.

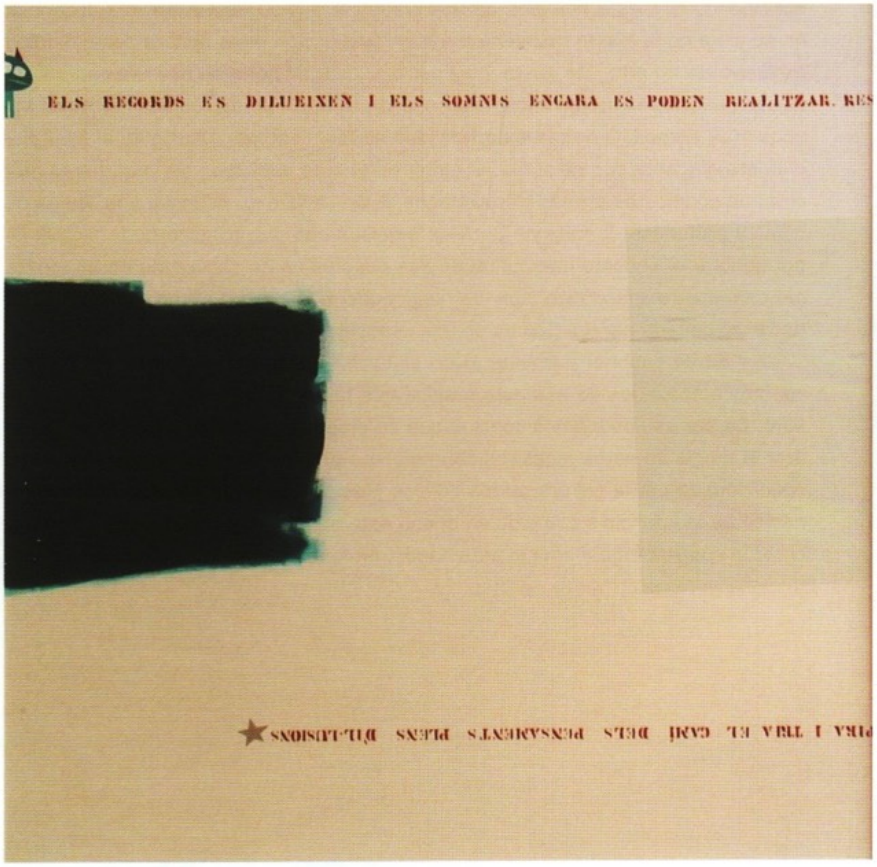
[4] Walter Benjamin, *Teorías del fascismo alemán*, Obras, Tomo II, Col. Folio Essais, Les Editions Gallimard, París, 2000. Págs. 198 y 199.

[5] Robert Feck, *L´actionnisme viénois, in L´Art au corps*, citado por Henri-Pierre Jeudy *in Le corps comme objet d´art*, Les Editions Armand Colin, París, 1998. Pág. 121.

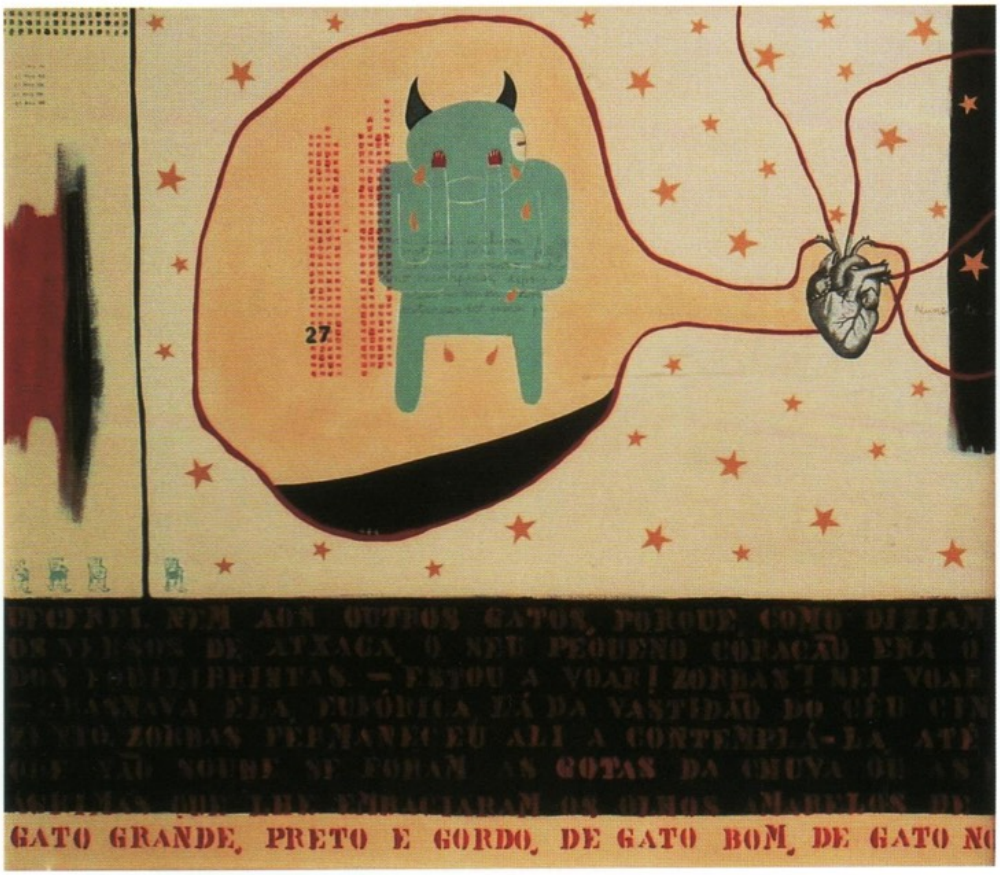
[6] Edmund Husserl, ibid., pág. 25.



Pasodo y recuerdos
Mixta sobre tela
114 x 130 cm
Colección Adele Fumagally

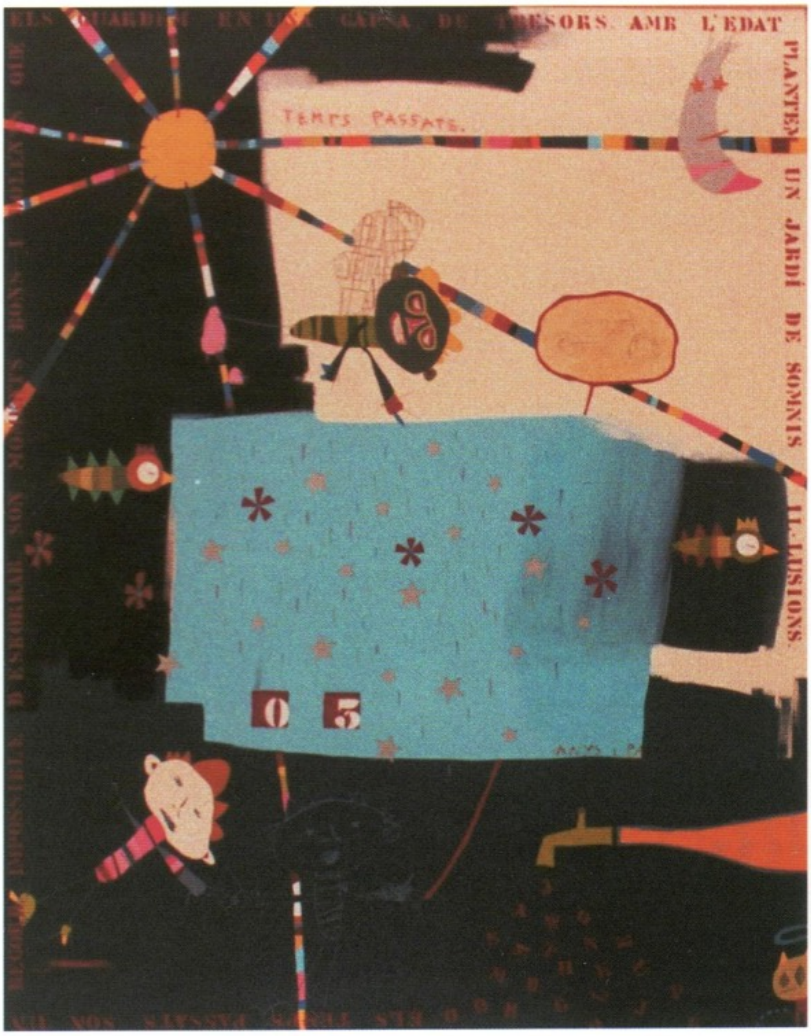


Respirar
Mixta sobre tela
162 x 162 cm



Dueño de mis ojos
Mixta sobre tela
114 x 130 cm

Pensamientos llenos
Mixta sobre tela
150 x 150 cm



Caja de tesoros
Mixta sobre tela
146 x 114 cm

La tranquilidad del espacio
Mixta sobre tela
146 x 146 cm

Y sin embargo las ideas son más fuertes

que todas las potencias empíricas.

Edmund Husserl

Sergio Ojeda: el fraude desenmascarado.

Michel Hubert Lépicouché

Las imágenes de Sergio Ojeda sorprenden. Sorprenden y provocan porque se sitúan en el límite de lo soportable. Dice Blanchot que la experiencia límite es la respuesta del hombre cuando ha decidido ponerse radicalmente en tela de juicio [1]. Pero aquí quien se somete a juicio mediante la experiencia artística no es el artista, puesto que su arte se limita sólo a ser el crudo reflejo de una realidad social y política que el actual capitalismo neoliberal está llevando cada vez más hacia la catástrofe y que gran parte de los sujetos que gozan del bienestar occidental se niegan a ver o, si aceptan abrir los ojos, su total dependencia del sistema les impide actuar en contra del orden impuesto. Esta dominación del sujeto por el poder político es lo que Sergio Ojeda intenta reflejar en sus trabajos mediante la utilización de múltiples medios lingüísticos y plásticos (acciones, fotografías, videos, textos, etc.) que permiten apreciar la alteración psicológica de las personas atrapadas entre la afirmación de su yo y su estado de total subordinación.

Pero, de todos estos medios, las acciones, tanto en lugares cerrados como en calles, son las que evidencian mejor la utilización sadomasoquista de su cuerpo como agente dinámico, para expresar el estado de alienación esquizofrénica del individuo con respecto al poder, que decide por él el marco en el que ha de transcurrir su vida. No sólo este estado de alienación está reflejado por la "trama narrativa" de estas acciones, que colocan al individuo en una situación límite, también intuimos que tiene mucho que ver con el montaje de los videos en los que abundan los breaks, los cambios de ritmo de las imágenes y los enfoques con unos ángulos muy arriesgados.

Debido a este carácter sadomasoquista de sus acciones, estas parecen proceder del mismo espíritu de sacrificio que imperaba en el "teatro del exceso" montado por el Accionismo vienés en los años sesenta del pasado siglo, arcaico y orgiástico, para criticar el inmovilismo del orden social austríaco, mientras el movimiento situacionista francés se diferenciaba de los vieneses con la creación de "situaciones" (según la feliz fórmula de Guy Debord), que consistían en una escenificación de la vida para captar la energía y los movimientos de la sociedad. Ahora bien, llama la atención que, cuarenta años después del Accionismo vienés y de los Situacionistas franceses, Sergio Ojeda encuentre motivo para enfocar su arte desde la misma posición crítica de la sociedad [3], como si el tiempo apenas hubiera pasado. En realidad, la actual deriva del neocapitalismo y, como corolario, la del imperialismo americano cada vez más prepotente y hegemónico, no pueden ser comprendidas sin tener en cuenta perspectivas históricas más amplias, capaces de mostrarnos que no son frutos de una recesión momentánea de los valores humanos, sino de la evolución natural de un mal heredado de Europa hace años.

Por lo tanto, además de apoyarnos en las referencias estéticas que le proporcionan los accionistas vieneses y los situacionistas franceses, es necesario convocar aquí a dos de las grandes fuentes históricas del pensamiento moderno sin las cuales difícilmente podríamos hacer una lectura correcta de los trabajos de Sergio Ojeda: Edmund Husserl, con su estudio sobre la crisis de la humanidad europea, escrito en los años treinta del pasado siglo; Walter Benjamin, con sus teorías sobre el fascismo alemán, escogido como tema de provocación por Sergio Ojeda en su acción *Propaganda*, cuyo montaje de video asocia la voz de Hitler, la escritura gótica de textos e imágenes de archivo de los nazis con las secuencias que se grabaron en la calle mientras actuaba. Dice Husserl: "la crisis existencial de Europa (leer occidente) sólo tiene dos salidas: o bien Europa desaparecerá volviéndose cada vez más ajena a su propia significación racional, que es su sentido vital, y se hundirá en el odio del espíritu y en la barbarie; o bien Europa volverá a nacer del espíritu de la filosofía, gracias al heroísmo de la razón que dominará definitivamente la naturaleza" [3]. En cuanto a Walter Benjamin, ya anunciaba en 1930 que, "sin menospreciar la importancia de las causas económicas de la guerra (actualizar aquí leyendo guerra de Irak), se puede afirmar que la guerra imperialista, en su manifestación más dura y más nefasta, es parcialmente determinada por la evidente disparidad entre los medios gigantescos de la técnica y el ínfimo trabajo de elucidación moral que éstos suscitan. En efecto, debido a su naturaleza económica, la sociedad burguesa (leer aquí neocapitalista) debe sustraer la técnica de la esfera espiritual dentro de lo posible, y también debe impedir que el pensamiento técnico participe de la organización social" [4].

Está claro que Sergio Ojeda conoce muy bien lo que debe ser el arte para no caer en la facilidad de una mera visualización de esta realidad catastrófica, con la manipulación de fotografías de guerras y de atentados particularmente representativas de las nefastas consecuencias de la hegemonía de la técnica sobre los valores espirituales. En este sentido, su arte se encuentra muy lejos de la mera

A veces la alusión al ensueño propio de la infancia se hace mediante una representación clara y perfectamente reconocible, como en Pensamientos plenos, donde un cuadro dentro del cuadro está totalmente ocupado por el pensamiento de un niño. Esta particularidad hace que esta obra merezca una dedicación más amplia, sobre todo nos vemos obligados a considerarla con prioridad sobre las demás para reafirmarnos en el camino analítico elegido. Daniel Arasse, en su libro On n´y voit rien [3], recuerda que uno de los méritos de André Chastel ha sido interpretar con mucha lucidez la presencia de un cuadro en otro más grande. Según este último, cuando un pintor pinta un cuadro dentro de un cuadro, el más pequeño presenta el escenario de la producción del cuadro en el que se encuentra. Aplicada esta teoría al cuadro de Rui Gomes, deducimos que el escenario de su producción está hecho no sólo del ensueño de cualquier niño en él representado, sino que de una forma más general proviene del núcleo de la infancia que no deja de pervivir en el alma de su autor y que encarna el niño pintado.

No puedo asegurarlo al cien por cien por no haber tenido la posibilidad de verificarlo directamente con el propio artista, pero no creo equivocarme mucho anticipando que esta fidelidad de Rui Gomes al núcleo de su infancia escondido en su alma es la que le mantiene firme en su elección de la pintura como medium exclusivo de su arte. Me gusta imaginar que este empeño en no traicionar la pintura le puede venir de tan lejos como el disfrute de unos lápices de colores en sus años más tiernos. O quizás esta fidelidad se mantiene por creer que, al igual que el poeta que obra con palabras, el pintor es el más habilitado de los artistas para crear un cosmos de formas y colores que le devuelve a su infancia. Los azules oscuros y profundos, la falta de detalles precisos que, sin ninguna duda, acabarían por quebrar el encanto intemporal de sus cuadros hasta convertirlo en un localismo meramente anecdótico, son los rasgos que más contribuyen a transformar cada lienzo pintado por Rui Gomes en una especie de poema cósmico.

Es de suponer que este joven pintor ha tenido la ocasión de ver muchos cuadros empapados de esa aura mágica que tanto irradia en los de Klee y los de Miró. De ser así, podríamos concluir que su propósito pictórico consiste en actualizar la magia de estos maestros con recursos propios de nuestra posmodernidad condicionada por la cultura de los cómics y de la televisión, haciendo coincidir el núcleo de la infancia escondido en él con este origen en el que nuestro palpitante corazón nos sumerge, hasta lo más hondo, profundamente, según Paul Klee [4].

Notas:

[1] Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, Les Editions Quadrige, Presses Universitaires de France, París, 1993.

[2] "Bien resguardados, los recuerdos vuelven a nacer más como radiaciones del ser que como petrificados dibujos". Gaston Bachelard, ibid., pág. 117.

[3] Daniel Arasse, On n´y voit rien, col. folio essais, Les Editions Denoël, París, 2000. Pág. 152.

[4] Paul Klee, conferencia de Jena. Catálogo de la exposición de Paul Klee en el IVAM Centre Julio González, Valencia, 1998. Pág. 234.

Wanna be your dog
DVD
2'45"

SERGIO OJED

Propaganda>Acción 02
DVD
10' aprox.

Propaganda>Acción 03
DVD
15' aprox.

Valentine's Day
>Fraude 51 fragmentos de 2.5" de duración proyectados en modo aleatorio
>Sesión 01 DVD 50' aprox.
>sin_título_02 DVD 5' aprox.

Sin_título_02
Composición de 13 fotografías digitales
Dimensiones variables

Sufres de finitud, estás despojado del secreto, [62]

regresas, pues, esfúmate en la noche que cae.

Yves Bonnefoy

Los ensueños del horizonte de Gloria Rubio.

Michel Hubert Lépicouché

¿De dónde me viene la extraña sensación (por no calificarla de descabellada) de que las pinturas al acrílico de Gloria Rubio Largo nos piden a gritos que las contemplemos desde los mismos postulados poéticos que condicionan nuestra mirada ante las pinturas de los aborígenes del desierto australiano, ya que la riqueza simbólica de éstas, a pesar de no ser tampoco figurativas (o apenas, con representación tan sólo de flechas y bumerangs muy esquematizadas) dista mucho del espíritu minimalista de aquellas? Desde luego deben de existir otras vías de interpretación que nos permitan centrar el debate estético dentro de un marco mucho más relacionado con la realidad que a esta artista le ha tocado vivir: sus fuentes las tiene en común con otras artistas de la misma generación e igual de conocidas, como Lourdes Murillo o Ana Sánchez, todas ellas implicadas en una estética de un minimalismo que suele admitir interacciones de tipo manual, muy propias de la paciencia femenina, a base de recortes, costuras y pinchazos. Por tanto, el resultado plástico no puede ser más diferente del arte practicado por los aborígenes de Australia. Pero a veces es mucho mejor que prevalezca la vía intuitiva sobre la de la evidencia, siempre que queramos ver estrellas en cielos nocturnos saturados de nubes.

En el caso que nos ocupa, el papel de las nubes más negras lo desempeña la vocación narrativa de los pintores aborígenes, en clara contradicción con la depuración del minimalismo de nuestra pintora. En cambio, donde la intuición consigue rasgarlas es cuando aprovecha la dimensión espiritual de las narraciones aborígenes para hablarnos a través de éstas de lo que esconde cualquier horizonte pintado por Gloria Rubio. La pintura de los aborígenes es un arte sagrado. Los especialistas afirman que es la pintura más antigua: tiene nada menos que cuarenta mil años de historia. Quizás esta información es la que consigue hacer brotar de mi intuición esta visión de las pinturas de Gloria Rubio bajo el prisma de las de los aborígenes: cuarenta mil años es un horizonte totalmente inalcanzable, da igual que sea del pasado o del futuro, es el tiempo del ensueño, del dream time, del nacimiento de la tierra y es el tiempo que quizás esconde la línea de horizonte pintada por Gloria.

Para los aborígenes, el espacio es el tránsito de los caminos y el tiempo el instante eterno del ensueño. El tiempo del ensueño (el Jukurrpa) es la época de la creación en la que mujeres y hombres, así como toda la naturaleza, tomaron su forma actual, quedando eternamente vinculados con sus ancestros totémicos. El aborigen que pinta empieza por ennegrecer un lienzo de dos o cuatro metros cuadrados. Luego pinta unos círculos concéntricos que al final une para representar el viaje de los ancestros de un punto a otro. Estos viajes son el motivo principal de estas pinturas y suponen por parte de su autor presumir de la experiencia de los mismos ancestros mediante la memorización de las historias que se transmiten de boca en boca o, mejor, de pintura en pintura. Estas líneas del tránsito nos devuelven evidentemente a las que Gloria Rubio traza para figurar sus horizontes y que ella prefiere llamar "líneas de tierra", pues también sirven para materializar simultáneamente el recorrido de la mirada de un lado a otro del cuadro. Además, su trazo se corresponde con las líneas de horizonte pertenecientes a paisajes que ella ha podido observar viajando, es decir, no solamente la mirada transita por ellas, sino también la memoria [1].

Pero, entre la capacidad de tergiversación de la memoria y la confabulación del ensueño, el margen que les separa puede volverse muy estrecho. De ahí la acumulación de varias líneas de tierra en el mismo cuadro, que las hace derivar desde sus huellas conservadas en la memoria hacia su recreación en el mundo irreal del ensueño, pues, en la realidad, ningún paisaje frente a nosotros nos puede brindar la contemplación de más de un horizonte a la vez. Quizás podamos comprender mejor esta dimensión surrealista que cobra entonces sus cuadros reflexionando sobre sus implicaciones plásticas en el lienzo. Sin salirse nunca del carácter mínimalista que tanto ha sido subrayado hasta ahora, con esta acumulación de líneas de tierra sus cuadros se vuelven de pronto menos abstractos para dar cabida al significante de un sentimiento relacionado con lo irreal, con la magia y la fantasía propias de los ensueños y que sólo se percibe mediante la impronta de nuestra intuición: son máquinas para soñar, o máquinas "deseantes" concebidas para hacernos soñar, para volver a citar a Deleuze.

Pero al mismo tiempo, esta concentración hace perder a sus horizontes su valor metafórico, al que tanto recurrimos cuando hablamos del destino, pues la vida nunca puede tener más que un horizonte tras el cual es fácil adivinar la muerte. Está claro que la metamorfosis de un sólo horizonte en varias "líneas de tierra" implica por parte de Gloria Rubio un mayor interés por esa dimensión maternal de una tierra creadora de la vida, al contrario que Bonnefoy, que quizás ha sido el poeta que mejor expresó esta implicación trascendental de nuestra finitud frente al horizonte que limita cualquier paisaje que estamos mirando. En

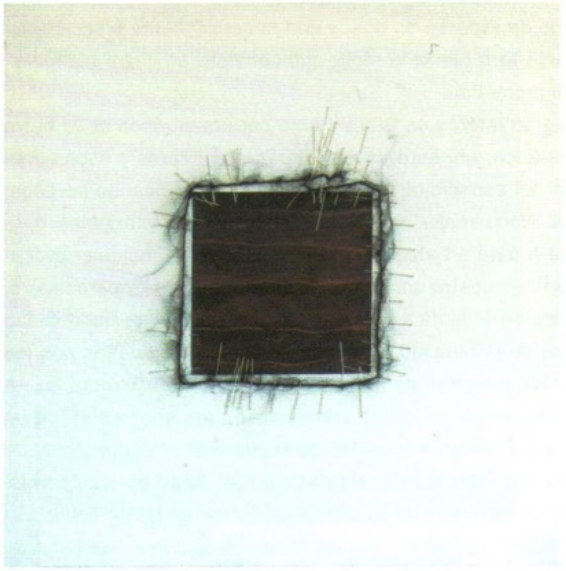
realidad, para él no es tanto la muerte la que se adivina tras el horizonte, también su línea esconde la promesa de un lugar único y maravilloso donde mora la harmonía que tanto deseamos para nuestra vida. En su libro *L´arrière pays* [2], Bonnefoy se sirve de las colinas de Toscana, presentes en numerosas predelas pintadas por los primitivos de esta región italiana para escenificar lo frágil y azaroso de la condición humana: el camino que conduce hacia el horizonte formado por estas colinas se divide de repente en dos, y con la consiguiente elección para seguir avanzando se acierta o hierra la meta que consiste en llegar al "lugar" escondido de la harmonía prometida.

Como prueba del gran interés de Gloria Rubio por una poética de la tierra mucho más sensual y matérica, ahí están esas hileras de alfileres y esos caminos de lana que se salen del espacio pintado para seguir reivindicando su papel de huellas de lo humano. Nada mejor que su presencia en los márgenes para hacernos comprender que a esta artista le interesa mucho más cualquier evocación de lo tangible sacado de nuestro universo domestico, humilde y perecedero, que la más alta especulación filosófica sobre lo inabarcable de la inmensidad cósmica. En los márgenes de la realidad es donde se inician los sueños con los que buscamos olvidarnos de nuestras penas. Seguro que mi atrevimiento en relacionar estas líneas de tierra con las que trazan los pintores aborígenes de un círculo a otro se debe a esta común necesidad de humanizar el camino cuando el entorno se hace demasiado inexplicable, aterrador y frío. Tanto en los aborígenes, como en Bonnefoy o Gloria Rubio, el deseo de dar un sentido armónico a la vida es el que nos hace soñar caminando por las líneas de la tierra. Sufrimos de finitud, estamos despojados del secreto que nos mantiene ciegos y vulnerables, pero aún tenemos los ensueños para esfumarnos en la noche que cae.

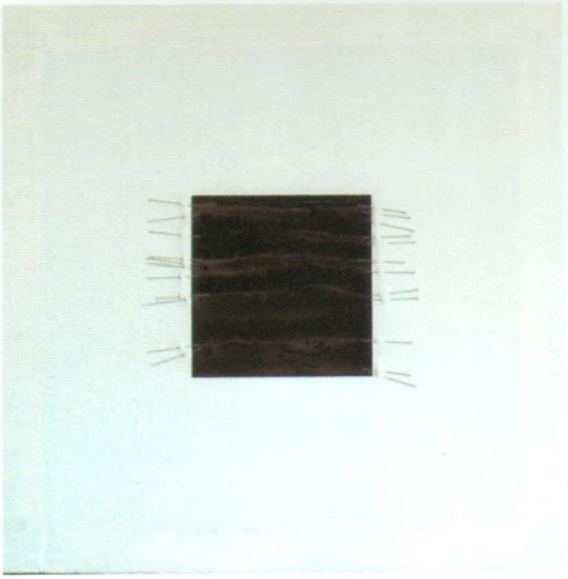
Notas:

[1] ¿Cómo no recordar aquí el interés de Rafael Baixeras y de Mon Montoya por la "mujer dormida", esa línea montañosa que sirve de horizonte al cielo de Segovia?

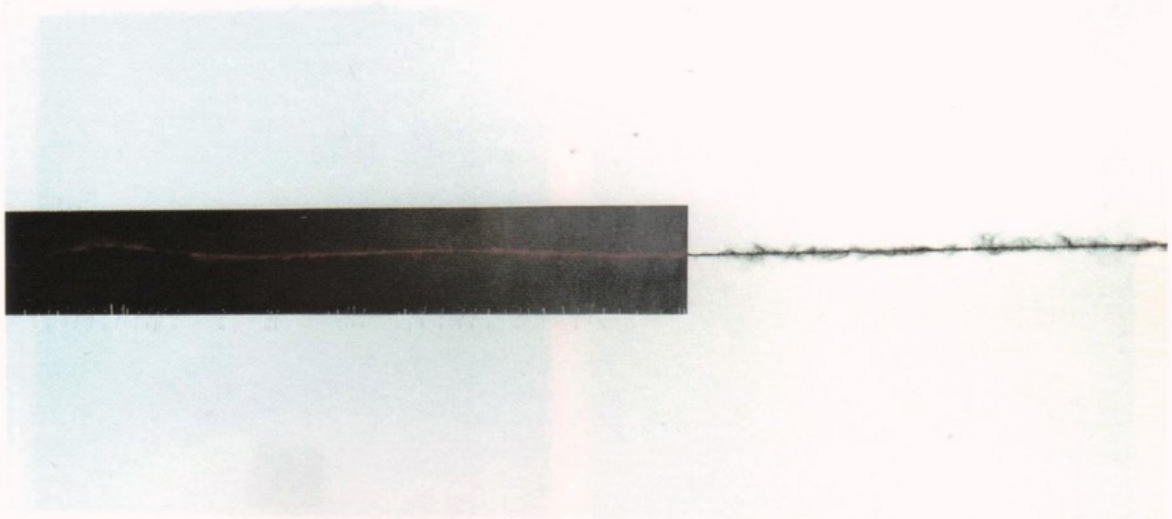
[2] Yves Bonnefoy, *L´arrière pays*, Skira – Les sentiers de la création, Champs Flammarion, París, 1982.



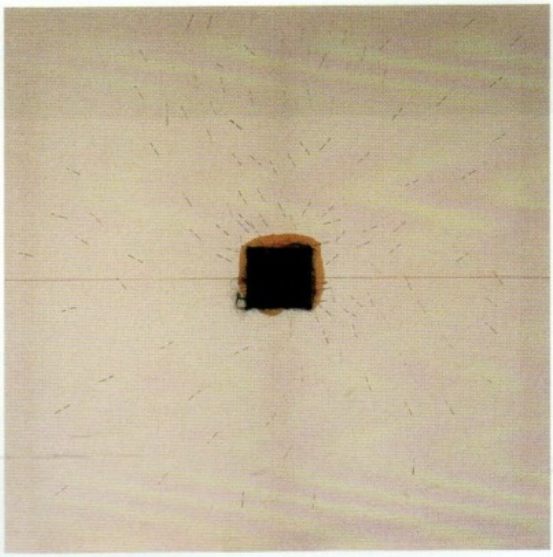
Sin título
Acrílico, lana y alfileres
38 x 38 cm



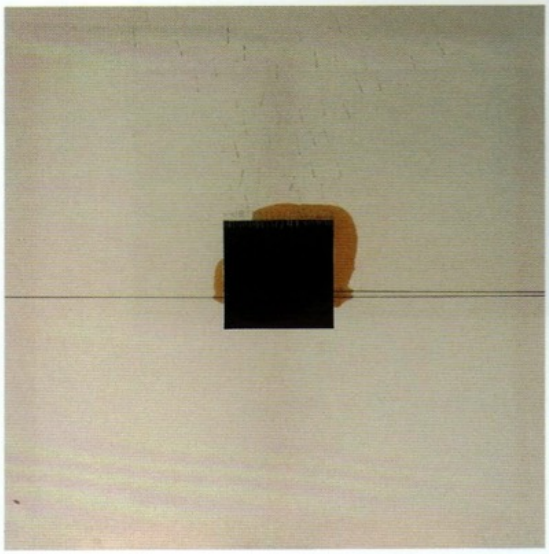
Sin título
Acrílico, lana y alfileres
38 x 38 cm



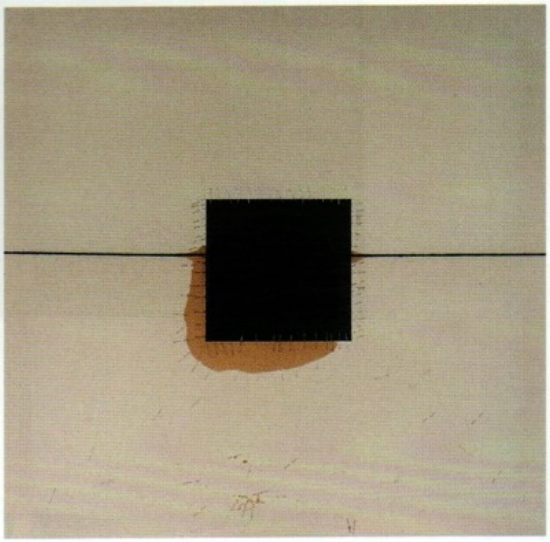
Sin título
Acrílico y lana
200 x 100 cm



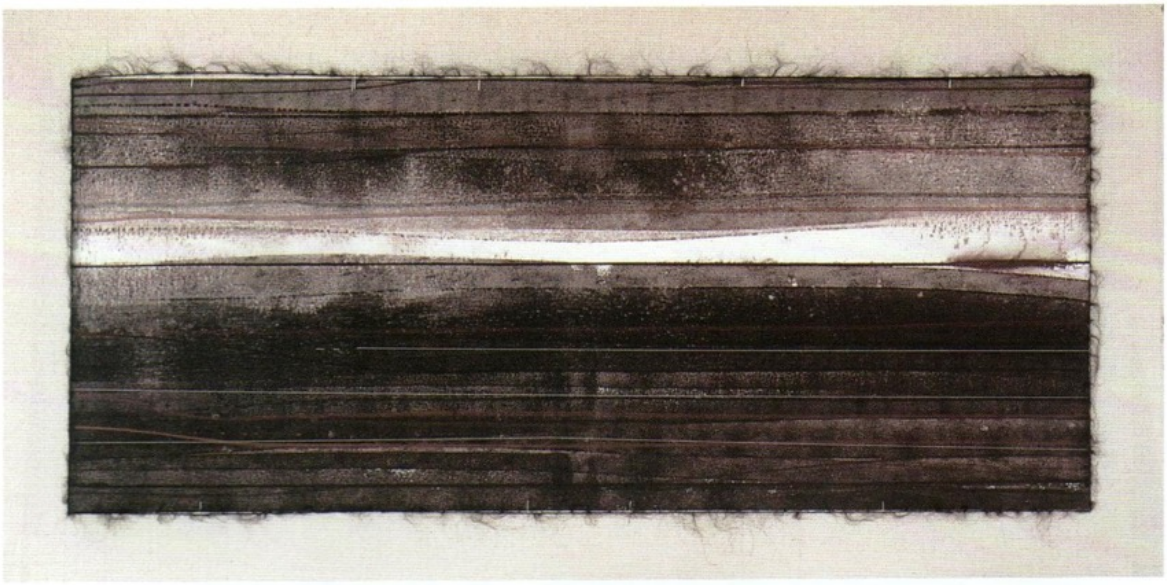
Sin título
Acrílico, barniz, lana y alfileres
100 x 100 cm



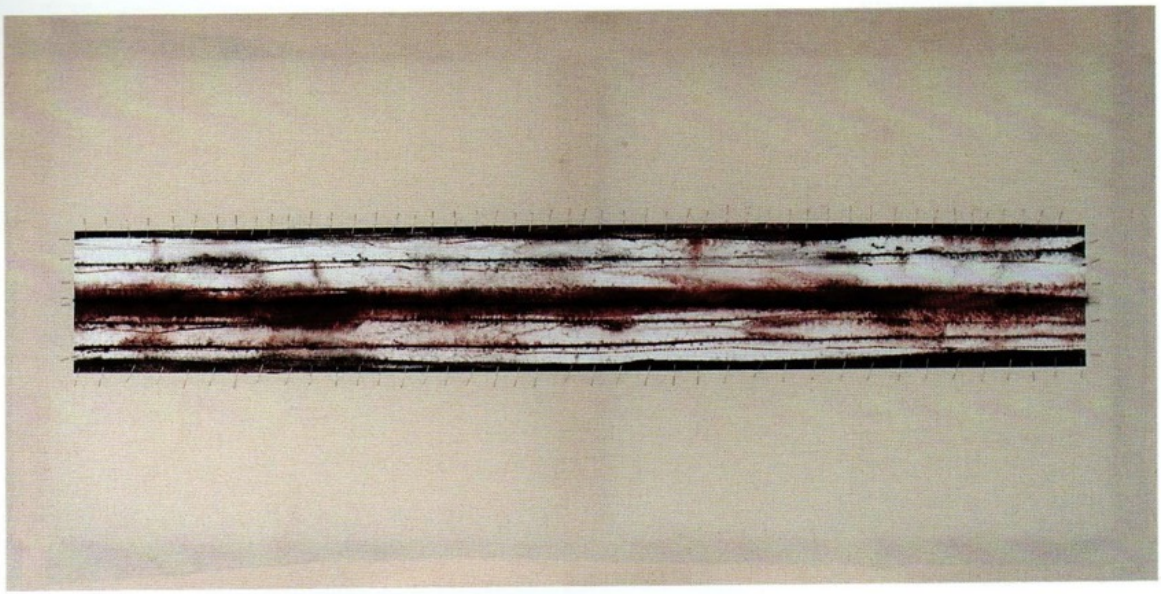
Sin título
Acrílico, lana y alfileres
100 x 100 cm



Sin título
Acrílico, barniz, lana y alfileres
100 x 100 cm



Sin título
Acrílico y alfileres
160 x 80 cm



Sin título
Acrílico y alfileres
160 x 80 cm

Y volver a inventarme, ¡oh encanto de mi celda!, [72]

la historia de Divina que conocí tan poco, la historia

de Nuestra Señora de las flores, y no lo dudéis,

mi propia historia.

Jean Genet

Cajas hechas nenúfares de Pepo Ruiz.

Michel Hubert Lépicouché

De todas las obras expuestas en esta colectiva por Pepo Ruíz Dorado, las que más me llaman la atención y que –creo– nos pueden dar la mejor clave para entender qué se propone este artista con estos trabajos, son sus cajas jardín portátil que él muestra en sus dos fases: cerradas y abiertas. No cabe duda de que las demás obras expuestas deben ser consideradas desde el mismo prisma que las primeras cuando están abiertas por sus cuatro lados, pues, en ambos casos lo más importante es su fundamental carácter decorativo y manierista. Pero antes de llegar a esta eclosión decorativa generalizada es necesario iniciar nuestra reflexión desde el principio, es decir, empezar cuando aún no sabemos nada del interior de estas cajas cuando están cerradas.

Por su tamaño y el tratamiento de su aspecto exterior rotundamente distinto a su interior, la primera idea que nos viene a la cabeza es confrontar estas cajas cerradas con cintas de carga con su referencia mayor: la de Pistoleto titulada Un metro cubico de infinito y hecha con seis espejos cuya cara reflectora está vuelta hacia dentro. No creo necesario entrar aquí en más detalles para convencer al público de esta exposición de que Pistoleto consiguió con esta obra elevar el arte objetual a cota inusual de poesía pura. Es por tanto a partir de esta esencialidad poética del arte que debemos encaminar la confrontación de las cajas de Pepo Ruíz Dorado con la de Pistoleto. Respecto a la poesía en el arte, Germano Celant decía que esta "deriva del hecho de que el objeto (de <<objectum>>, expuesto, puesto delante de nuestros ojos) obtenido no dialoga con las cosas, sino que habla a través de las cosas, expone el carácter y la vida de su autor a través de la elección que él opera en un número limitado de posibles eventos e ideas..." [1].

Pero, al tener que relacionar el arte con la poesía para evidenciar de qué manera cualquier artista ha de implicar su vida en sus obras, ¿por qué no imaginar que la caja más hermética, más rotunda en la oposición de su interior frente a la realidad exterior, es la celda de una cárcel?, para utilizar luego el protagonismo de Jean Genet como referencia, cuando se vió forzado a imaginarse una vía de escape para su imaginación encarcelada, mediante la escritura de su poema Nuestra Señora de las flores. Respecto a la implicación personal de cualquier autor en su obra, en este texto Genet no puede ser más claro cuando proyecta volver a inventarse, para el encanto de su celda, la historia de Divina que conoció tan poco, la historia de Nuestra Señora de las flores, y su propia historia [2]. Este propósito no puede ser más parecido al que se desprende de los comentarios de Pepo Ruíz Dorado cuando dice que "ese mobiliario que habita mi cabeza y que creo y destruyo, compongo y deformo, coso y rasgo, pinto y bordo... es lo que me salva de volverme loco. Es irónico y casi risible, pero realmente creo que esta profesión me ha ayudado a mantenerme en unos límites razonables entre la cordura y la libertad". Esto es lo que tenemos que leer en lugar de los puntos suspensivos que siguen a su intención explicativa en su obra Dummy. 2 donde están escritas estas palabras: el arte es lo único...

En lugar de inventarse una historia como Nuestra Señora de las flores, Pepo Ruíz Dorado transforma el interior de sus cajas en un jardín portátil adornado con nenúfares que puede desplegar en cualquier momento que necesite aliviar las presiones a las que está sometida su vida. Esta idea de movilidad tiene evidentemente algo que ver con las Boites-en-valise de Marcel Duchamp pensadas como museo móvil que podía acompañarle en sus viajes [3]. Llama particularmente la atención esta idea de despliegue de su jardín en la nocturnidad de su imaginación, mediante la "eclosión" de sus cajas, similar a la de los nenúfares cuando despliegan sus pétalos a la luz de la luna. No sé si con darles el nombre de nenúfar a estas flores, en lugar de loto, que es lo mismo, Pepo Ruíz Dorado quiso huir de la función simbólica de esta flor cuando lleva este segundo nombre. Pero no viene nada mal recordar aquí que el loto simbolizó en Egipto la vida naciente, la aparición, y que en la Edad Media se identificó con el centro místico y, en consecuencia, con el corazón [4]. En cualquier caso, y refiriéndonos otra vez a las palabras antes citadas del artista, sería entonces perfectamente lícito decir que al abrir sus cajas vuelve a nacer, vuelve a aparecer lavado de sus preocupaciones cotidianas en el mundo ideal de sus ensueños adornados con nenúfares y mariposas (véase las obras en las que utiliza unas serigrafías como cañamazos para sus bordados, una estrategia mucho más acorde con la representación de

mariposas ya de por sí decorativas, que la elegida por ejemplo por Picasso en su pequeño cuadro Composition au papillon [5], en el que se limitó a pegar una mariposa blanca en el lienzo).

Pero Pepo Ruíz Dorado sabe muy bien que en cualquier jardín de las delicias no todas las flores son rosas (o nenúfares) y que la ingenuidad onírica tiene sus límites, ya que, como dice un poema de Louis Aragon, tarde o temprano algo debe romperse dentro de nosotros para que un buen día dejemos de confundir las inocentes campánulas con las flores de la pasión. Y la vida es así de dura para que ese día llegue desgraciadamente mucho antes de lo esperado. De ahí que una mirada espabilada pueda tener la sorpresa de ver aparecer calaveras del motivo ornamental hecho con amables y neutrales flores, hojas y mariposas, y que el artista utiliza repetitivamente para sus fondos serigrafiados en algunas de sus piezas, una polisemia muy del estilo barroco que tanto caracteriza al conjunto de su obra.

Esta forma irónica de dialogar con lo alegre disfrazando lo severo, con lo insulso disfrazando lo trascendental, le permite hacernos creer que quizás toda esa labor decorativa de bordados y de pinturas tan bien cuidada no tiene más valor que el de un pasatiempo, y a veces tenemos hasta la impresión que él mismo nos pide que no le tomemos demasiado en serio. En realidad se trata de otra faceta de su juego del simulacro, igual de eficaz que sus cajas cuando están cerradas y cuyos recursos son totalmente comparables con el candor y la inocencia de las niñas que Paul Armand Gette fotografía desnudas y cubiertas con pétalos de rosas. Como buen barroco, Pepo Ruíz Dorado sabe muy bien que el arte, una vez puesto patas para arriba por los "Rubenistas" (Fragonard, Boucher, etc.) en contra de los "poussinistas" (Lebrun, Vouet, Le Sueur etc.) de la Academia francesa, no es otra cosa que engaños, simulacros y disfraces, demasiado importante para quedar a cargo de meros imitadores de una realidad demasiada aburrida para ser copiada al pie de la letra. Como Jean Genet viendo una araña que teje una tela en un rincón de su celda, Pepo sabe que si él es su propio destino, también sabe que con el arte del bordado y de la pintura lo que teje es su propio sortilegio [6].

Nota:

[1] Germano Celant, 1968. Un arte crítico, un arte iconoclasta. 1984, catálogo de la exposición *Del arte povera a 1985*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1985.

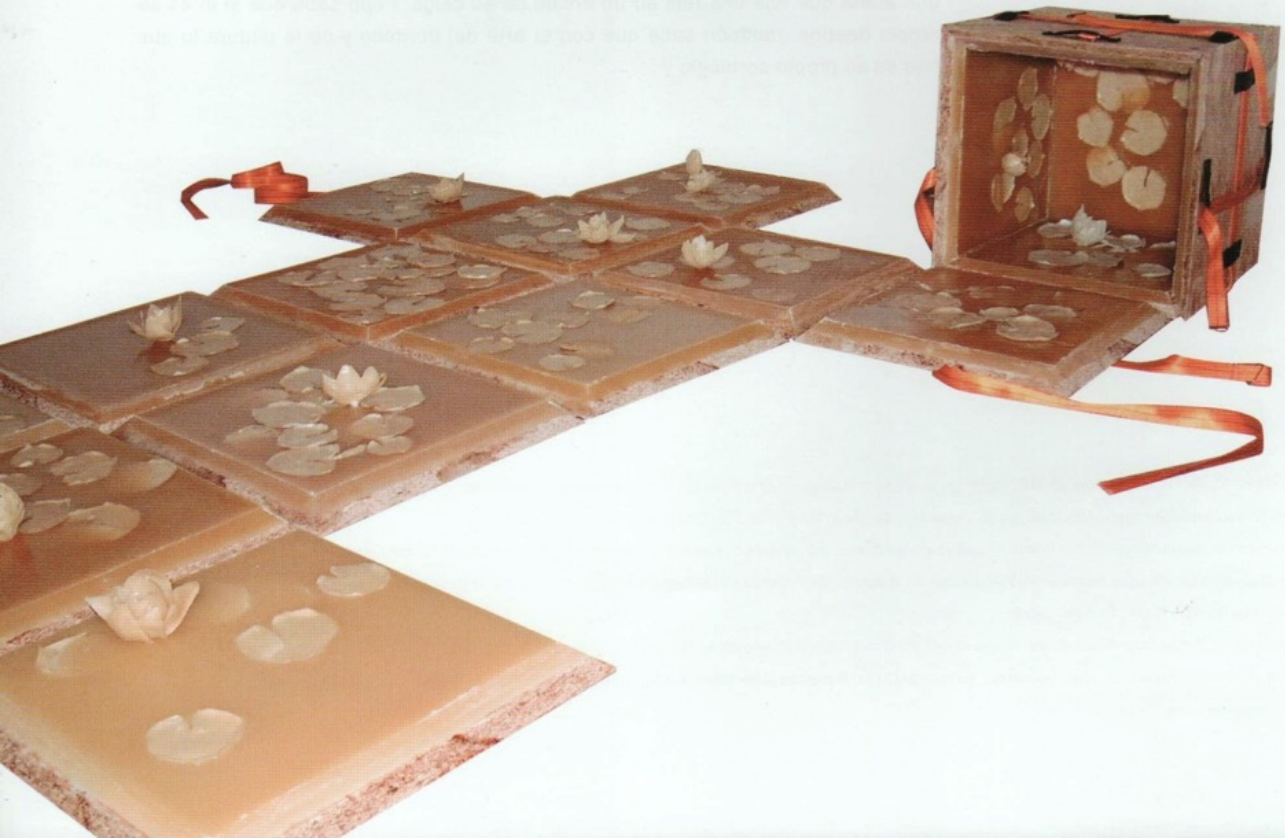
[2] Jean Genet, *Notre Dame des fleurs*, Les Editions de l´Arbalète, Dècines (Isère, Francia), 1966. Pág. 11.

[3] Entre las numerosas aplicaciones de las Boites-en-valise de Duchamp, me limitaré a recordar aquí la obra de Suzanne Themlitz también dedicada a la "movilidad" de paisajes. *Libro colectivo Paisajes transportables de Susanne Themlitz* (María Jesús Avila, Fernando Castro Flores, Mene Gras Balaguer, Michel Hubert, Susanne Themlitz) Ediciones Bores & Mallo, Cáceres, 1998.

[4] Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Nueva colección Labor, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1985. Págs. 281, 282.

[5] *Composition au papillon* (tejido, madera, vegetales, guita, chincheta, mariposa, óleo sobre lienzo), 1932. Museo Picasso, París.

[6] Jean Genet, opus cit., pág. 79.

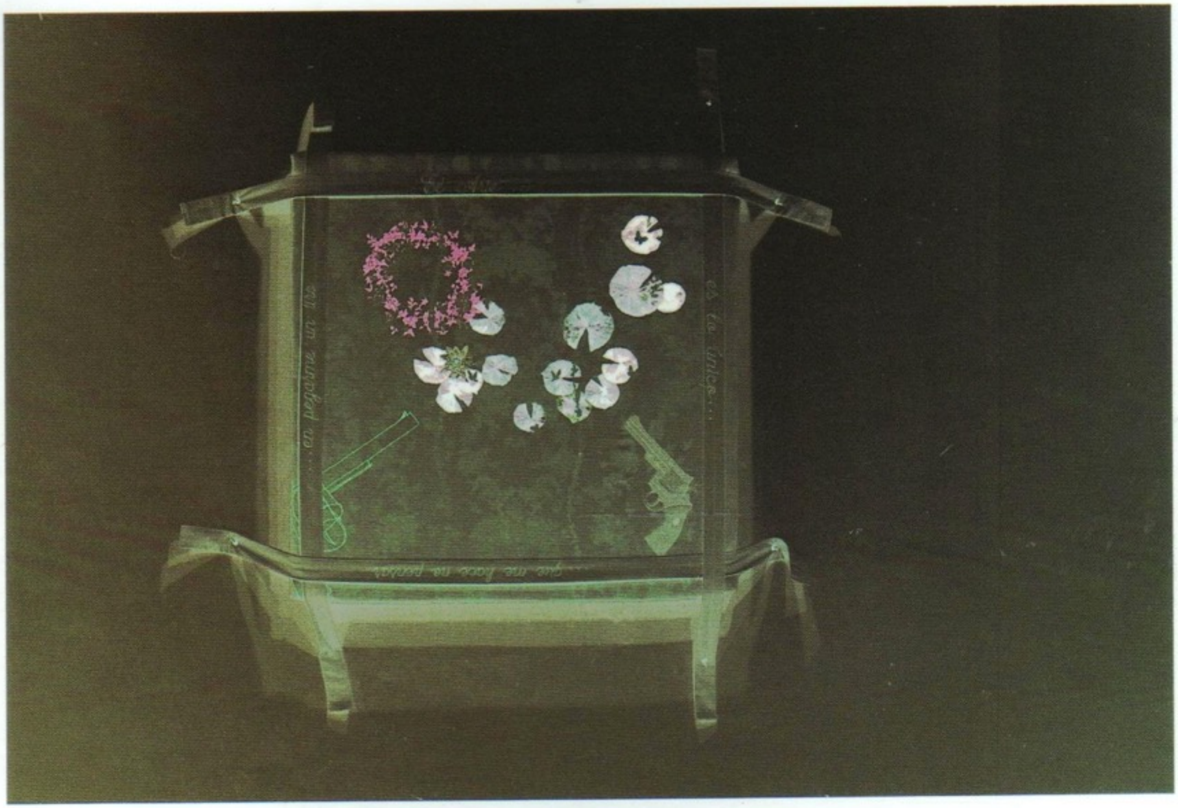


Jardín portátil (cerrado y abierto)
3 cubos desplegables de madera
conteniendo flores de cera y papel
60 x 60 x 60 cm cada uno

Juego de construcción
Formas prismáticas de gomaespuma forradas de tela y serigrafiadas
Dimensiones variables

Dummy 1 (detalles)
Bordado sobre tela serigrafiada y
montado en gomaespuma (2 piezas)
120 x 120 cm cada una<<

Dummy 2
Bordado sobre tela serigrafiada y
montado en gomaespuma (2 piezas)
120 x 120 cm cada una<<


...en pegarme un tiro
es lo único...
...que me hace no pensar

El espectáculo es el capital

a un grado de acumulación tal

que se vuelve imagen.

Guy Debord

El ojo en observación: una reflexión de Miguel Soler sobre la patología de la alienación fotográfica.

Michel Hubert Lépicouché

¿Cuántos ojos? ¿Cien? ¿Quinientos? ¿Más de mil? ¡Cuidado! No es fácil sostener tantas miradas al mismo tiempo, aún totalmente inocente podría usted padecer del síndrome de Caín, cuya culpabilidad por el primer crimen de la humanidad no se le quitaba de la cabeza: escondido en lo más profundo de un agujero cavado en la tierra, según lo imaginó Victor Hugo, el ojo del que lo ve todo seguía aún mirándole fijamente [1]. Pero no, tranquilo, estos ojos no están aquí para intimidar al público, al menos así lo creo, invirtiendo la relación del observador con lo observado para tansformar así al espectador en animal de zoo, ni tampoco para servir de reflexión dentro de una posible dialéctica de la comunicación.

Por su tamaño y el tratamiento de su aspecto exterior rotundamente distinto a su interior, la primera idea que nos viene a la cabeza es confrontar estas cajas cerradas con cintas de carga con su referencia mayor: la de Pistoleto titulada Un metro cubico de infinito y hecha con seis espejos cuya cara reflectora está vuelta hacia dentro. No creo necesario entrar aquí en más detalles para convencer al público de esta exposición de que Pistoleto consiguió con esta obra elevar el arte objetual a cota inusual de poesía pura. Es por tanto a partir de esta esencialidad poética del arte que debemos encaminar la confrontación de las cajas de Pepo Ruíz Dorado con la de Pistoleto. Respecto a la poesía en el arte, Germano Celant decía que esta "deriva del hecho de que el objeto (de <<objectum>>, expuesto, puesto delante de nuestros ojos) obtenido no dialoga con las cosas, sino que habla a través de las cosas, expone el carácter y la vida de su autor a través de la elección que él opera en un número limitado de posibles eventos e ideas..." [1].

Pero, al tener que relacionar el arte con la poesía para evidenciar de qué manera cualquier artista ha de implicar su vida en sus obras, ¿por qué no imaginar que la caja más hermética, más rotunda en la oposición de su interior frente a la realidad exterior, es la celda de una cárcel?, para utilizar luego el protagonismo de Jean Genet como referencia, cuando se vió forzado a imaginarse una vía de escape para su imaginación encarcelada, mediante la escritura de su poema Nuestra Señora de las flores. Respecto a la implicación personal de cualquier autor en su obra, en este texto Genet no puede ser más claro cuando proyecta volver a inventarse, para el encanto de su celda, la historia de Divina que conoció tan poco, la historia de Nuestra Señora de las flores, y su propia historia [2]. Este propósito no puede ser más parecido al que se desprende de los comentarios de Pepo Ruíz Dorado cuando dice que "ese mobiliario que habita mi cabeza y que creo y destruyo, compongo y deformo, coso y rasgo, pinto y bordo... es lo que me salva de volverme loco. Es irónico y casi risible, pero realmente creo que esta profesión me ha ayudado a mantenerme en unos límites razonables entre la cordura y la libertad". Esto es lo que tenemos que leer en lugar de los puntos suspensivos que siguen a su intención explicativa en su obra Dummy. 2 donde están escritas estas palabras: el arte es lo único...

En lugar de inventarse una historia como Nuestra Señora de las flores, Pepo Ruíz Dorado transforma el interior de sus cajas en un jardín portátil adornado con nenúfares que puede desplegar en cualquier momento que necesite aliviar las presiones a las que está sometida su vida. Esta idea de movilidad tiene evidentemente algo que ver con las Boites-en-valise de Marcel Duchamp pensadas como museo móvil que podía acompañarle en sus viajes [3]. Llama particularmente la atención esta idea de despliegue de su jardín en la nocturnidad de su imaginación, mediante la "eclosión" de sus cajas, similar a la de los nenúfares cuando despliegan sus pétalos a la luz de la luna. No sé si con darles el nombre de nenúfar a estas flores, en lugar de loto, que es lo mismo, Pepo Ruíz Dorado quiso huir de la función simbólica de esta flor cuando lleva este segundo nombre. Pero no viene nada mal recordar aquí que el loto simbolizó en Egipto la vida naciente, la aparición, y que en la Edad Media se identificó con el centro místico y, en consecuencia, con el corazón [4]. En cualquier caso, y refiriéndonos otra vez a las palabras antes citadas del artista, sería entonces perfectamente lícito decir que al abrir sus cajas vuelve a nacer, vuelve a aparecer lavado de sus preocupaciones cotidianas en el mundo ideal de sus ensueños adornados con nenúfares y mariposas (véase las obras en las que utiliza unas serigrafías como cañamazos para sus bordados, una estrategia mucho más acorde con la representación de

recuperación de la realidad tratada por artistas fenomenológicos como Vostell (realidad de la guerra fría, del Vietnam, de Sarajevo, etc.), ya que la mayoría de sus imágenes son el resultado del tratamiento de una ficción en la que se implica personalmente como protagonista. Así lo evidencia su acción Propaganda, en la que asume con su presencia el riesgo de ser confundido con un provocador neonazi. Es más, sin esta posibilidad de confusión no podría provocar a la gente caminando por la calle como lo hace. También resulta lógico que los miembros de la policía irrumpan en su acción por que creen que se trata de una manifestación neonazi, engañados por la cruz gamada de su brazalete y los panfletos que pega en el muro, cuando sólo deberían hacerlo porque el orden que ellos defienden, a cambio de su sueldo, es el que Sergio Ojeda intenta denunciar utilizando el pasado nazi como metáfora.

En esta acción, la provocación neonazi, es la que asume el papel transgresor que tanto caracterizaba a las actuaciones de Otto Muehl, en las cuales el sexo y la sangre eran exhibidos con una obscenidad muy chocante. Estas actuaciones de los austríacos eran concebidas a partir de la necesidad de servir de rituales, espontáneos y efímeros, dando más importancia a la inmediatez que a su posible reactivación en el futuro. Vistos desde esta perspectiva, los trabajos de Sergio Ojeda se alejan bastante de esta idea de utilizar ritualmente el cuerpo como último refugio de la autenticidad, muy propia de la década de los 60 del pasado siglo y, debido a su componente ficticio, se presentan más como una herencia de los años 90, en los que el cuerpo se convirtió en soporte privilegiado de lo falso, de lo artificioso y del engaño, en perfecta sincronización con la evolución de una sociedad "gobernada por la informática, la genética y la industria de las imágenes" [5], y en la que la mayoría de los artistas no destacó desde luego por el grado de su compromiso social y político. Tanto en la acción Valentine´s day como en Propaganda, el bozal, el collar de perro y las cadenas son herramientas sadomasoquistas al servicio sólo de una ficción concebida como denuncia metafórica de la dominación por el poder, y no de una realidad que, para existir y ser sentida como tal mediante una acción, puede prescindir de su dependencia ulterior de la imagen reproducida.

Sin embargo, hay una excepción con la que Sergio Ojeda ha querido distanciarse abiertamente de la ficción propia de la última década del siglo veinte, para volver a entroncar con la época fundadora de la performance, basada en la ritualidad y la autenticidad. Y es que, si no hubiera aceptado pasar por esta excepción arriesgaba su credibilidad como artista comprometido. Me refiero a la palabra FRAUDE, escrita en la piel de su espalda mediante una incisión con un bisturí y que exhibe en su acción Valentine´s day. Denunciar el fraude mediante un derrame fraudulento de sangre sustituido por cosméticos era quizás rizar demasiado el rizo de lo ficticio, a pesar de encontrarse muy en la línea del amaneramiento posmoderno. Con esta concesión a lo auténtico, Sergio Ojeda parece querer reafirmar que el mundo que nos rodea debería ser obra del espíritu (ein geistiges Gebilde), como lo sugería Husserl [6], dentro de nosotros y en nuestra vida histórica, y no el imperio de una artificialidad, como la del día de San Valentín en el que se nos exige manifestaciones de afecto casi por decreto.

Notas:

[1] Maurice Blanchot, opus cit., pág. 302.

[2] "Un orden muerto y aplastante", así lo subraya Lydie Pearl en *Corps, sexe et art, Dimension symbolique*, además de recurrir a las palabras de Otto Muehl que hablaba muy a menudo de la necesidad de "desnazificar" Austria. Les Editions de l´Harmatan, París, 2002. Pág. 48.

[3] Edmund Husserl, *La crise de l´humanité européenne et la philosophie*, col. Philosophie de l´esprit, Les Editions Aubier, Paris, 1987. Págs. 103 y 105.

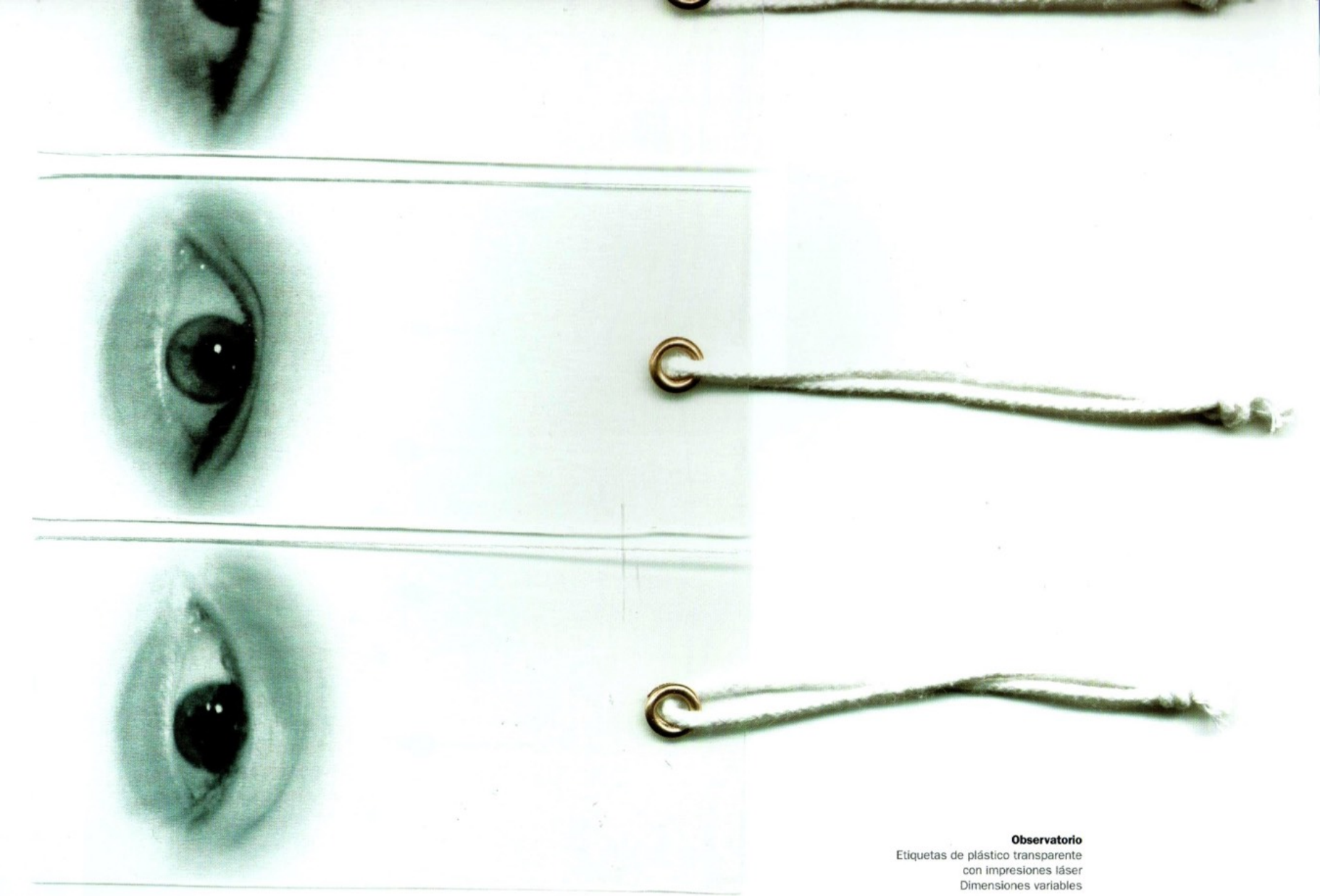
[4] Walter Benjamin, *Teorías del fascismo alemán*, Obras, Tomo II, Col. Folio Essais, Les Editions Gallimard, París, 2000. Págs. 198 y 199.

[5] Robert Feck, *L´actionnisme viénois, in L´Art au corps*, citado por Henri-Pierre Jeudy *in Le corps comme objet d´art*, Les Editions Armand Colin, París, 1998. Pág. 121.

[6] Edmund Husserl, ibid., pág. 25.

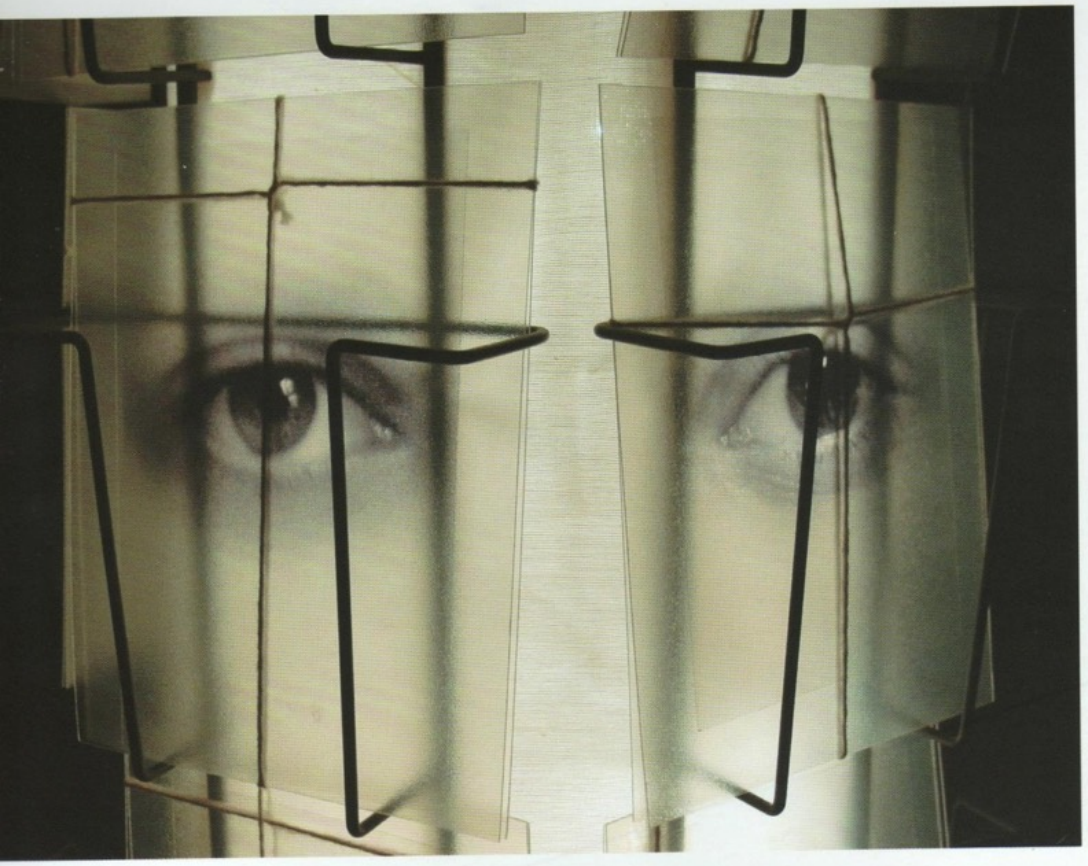
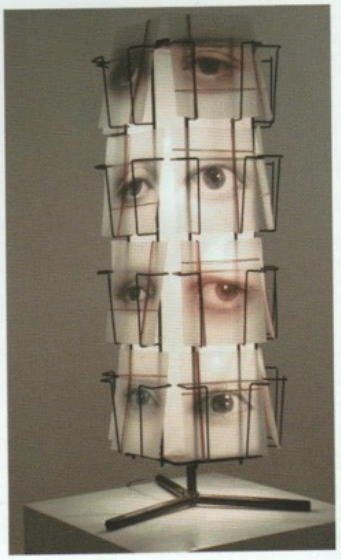
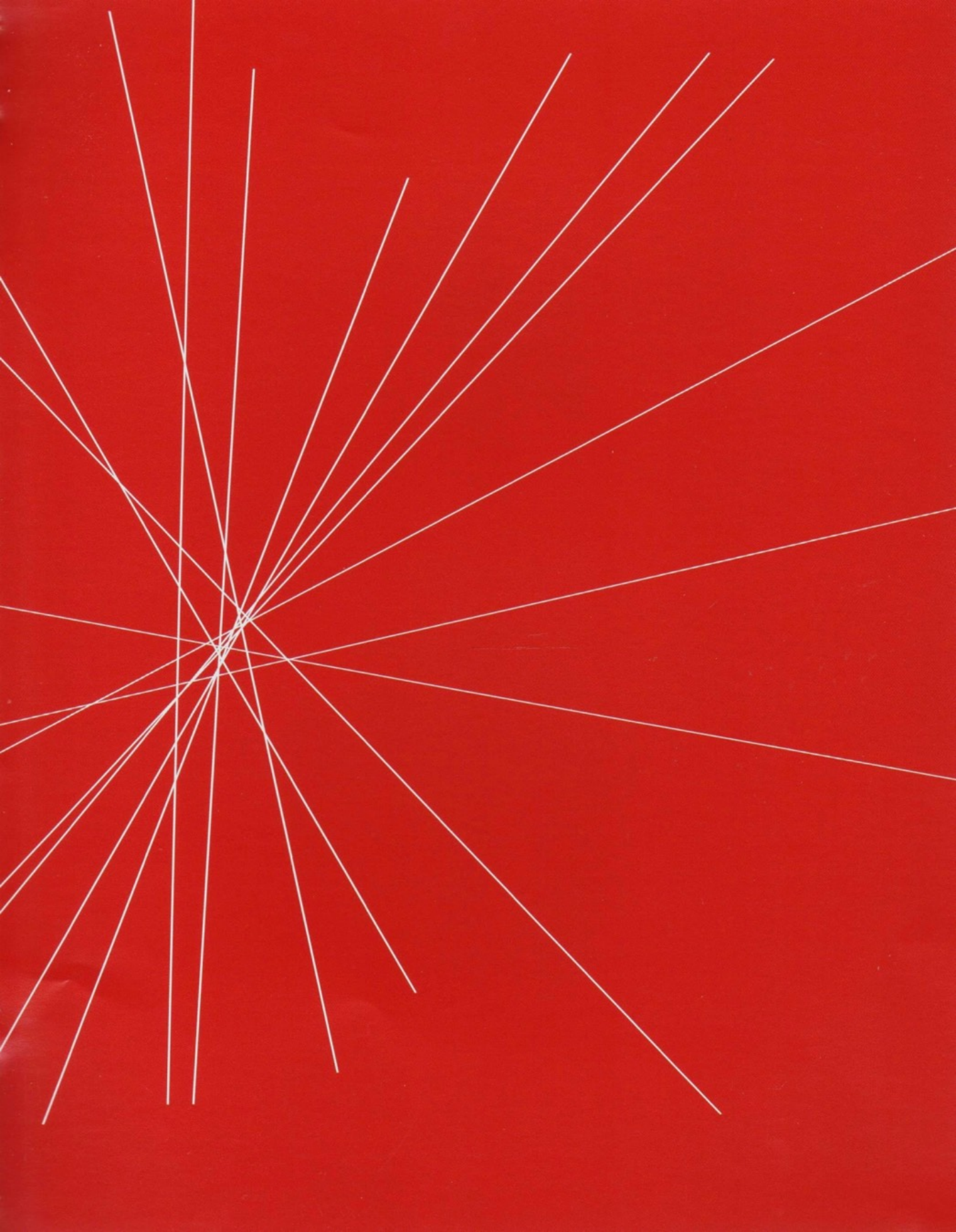
En observación
Impresión digital sobre aluminio
40 x 30 cm

Germinación de sonidos
Tubos de ensayo, bombillas
e impresiones sobre peanas
Dimensiones variables



Observatorio
Etiquetas de plástico transparente
con impresiones láser
Dimensiones variables

Identidad vigilada
Tubos de ensayo, impresión láser y luz
Dimensiones variables



Muestrario de impresiones
Expositor de postales e impresiones
110 x 35 x 35 cm