Fundación ONCE

Complejo El Águila
Ramírez de Prado, 3 - Madrid

17 septiembre - 9 noviembre 2008

PRESIDENCIA DE HONOR / *HONOR PRESIDENCY*

S.A.R. la Infanta Dña. Cristina DE BORBÓN

COMITÉ DE HONOR / *HONOR COMMITTEE*

Excma. Sra. Dña. Esperanza AGUIRRE
PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
PRESIDENT OF THE COMMUNITY OF MADRID

Sr. D. Manuel BORJA-VILLEL
DIRECTOR, MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
DIRECTOR, NATIONAL MUSEUM CENTER OF ART REINA SOFÍA

Sra. Dña. Consuelo CÍSCAR CASABÁN
DIRECTORA, INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO (IVAM)
DIRECTOR, VALENCIAN INSTITUTE OF MODERN ART (IVAM)

Sr. D. Rafael DOCTOR RONCERO
DIRECTOR, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LEÓN
DIRECTOR, CONTEMPORARY ART MUSEUM OF LEÓN

Sr. D. Fernando FRANCÉS GARCÍA
DIRECTOR, CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA
DIRECTOR, CENTER OF CONTEMPORARY ART OF MÁLAGA

Sr. D. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN
PRESIDENTE, CÍRCULO DE BELLAS ARTES
PRESIDENT, CIRCLE OF FINE ARTS

Sr. D. Bartomeu MARÍ RIBAS
DIRECTOR, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA
DIRECTOR, CONTEMPORARY ART MUSEUM OF BARCELONA

Sr. D. Manuel OLVEIRA PAZ
DIRECTOR, CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DIRECTOR, CENTER OF CONTEMPORARY ART OF GALICIA

Sr. D. Guillermo SOLANA DÍEZ
CONSERVADOR JEFE DEL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
HEAD CURATOR OF THE MUSEUM THYSSEN-BORNEMISZA

Sr. D. Vicente TODOLÍ
DIRECTOR, TATE MODERN DE LONDRES
DIRECTOR, TATE MODERN OF LONDON

Sr. D. Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ
DIRECTOR GENERAL, MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO
GENERAL DIRECTOR, GUGGENHEIM MUSEUM OF BILBAO

COMISARIA / *CURATOR*

Mercedes REPLINGER

ORGANIZA / *ORGANIZES*

Fundación ONCE:

Dirección de Accesibilidad Universal

· Departamento de Cultura y Ocio

PRESIDENCIA / *PRESIDENCY*

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

DIRECCIÓN / *DIRECTION*

Jesús HERNÁNDEZ GALÁN

COORDINACIÓN GENERAL / *GENERAL COORDINATION*

Mercè LUZ ARQUÉ

COORDINACIÓN TÉCNICA / *TECHNICAL COORDINATION*

Ester BUENO FERNÁNDEZ

Sonia GARCÍA-FRAILE CÁMARA

Esperanza AGUIRRE GIL DE BIEDMA

PRESIDENT OF THE COMMUNITY OF MADRID

The celebration in Madrid of the II Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation is a further demonstration that our region is a place always open to the most innovative cultural events.

We all know the vast social scheme that the ONCE Foundation carries out in favour of people with disabilities and this path serves as a guarantee of quality for all projects this institution leads. And, in the same way as it has demonstrated it in fields such as sports or communication, Art can also be an appropriate method to dismantle the barriers that, unfortunately, are still standing in the way of a full social integration of people with any kind of disability.

It's good to remember that no one measures the beauty of a poem by Borges, of a portrait by Toulouse-Lautrec or of a symphony by Beethoven in terms of the physical disabilities these three geniuses had. Art is the purest expression of the artist´s inner genius, therefore, a disabled art neither exists nor may it exist, as evidenced by the work of all artists participating in this exhibition.

The ONCE Foundation Biennial offers visitors the opportunity to enjoy Art without inhibitions or adjectives and it is an honour for the Government of the Community of Madrid to collaborate with an initiative that, among other venues, extends its programmed schedule to the regional cultural complex "El águila" (The eagle), with activities carried out by artists as important as Pérez-Mínguez, Miguel Agudo or Paloma Navares. A multi-disciplinary and always surprising schedule, in which I encourage all people of Madrid –and all our visitors– to participate, so that they have the opportunity to discover a top-level artistic event.

Esperanza AGUIRRE GIL DE BIEDMA

PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

La celebración en Madrid de la II Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE es una muestra más de que nuestra región es un espacio siempre abierto a las más innovadoras manifestaciones culturales.

De todos es conocida la inmensa empresa social que la Fundación ONCE lleva a cabo en favor de las personas con discapacidad y esa trayectoria sirve como aval de calidad para todos los proyectos que esta institución lidera. Y, al igual que ya lo ha demostrado en campos como el deporte o la comunicación, el Arte puede ser también un medio idóneo para desmontar las barreras que, por desgracia, se interponen aún en la plena integración social de las personas con algún tipo de discapacidad.

Es bueno recordar que nadie mide la belleza de un poema de Borges, de un retrato de Toulouse-Lautrec o de una sinfonía de Beethoven en función de las discapacidades físicas que estos tres genios sufrían. El Arte es la expresión más pura del genio interior del artista, razón por la que no existe ni puede existir un arte discapacitado, como lo prueba el trabajo de todos los creadores que participan en esta muestra.

La Bienal de la Fundación ONCE ofrece a sus visitantes la oportunidad de disfrutar del Arte sin complejos ni adjetivos y es un honor para el Gobierno de la Comunidad de Madrid colaborar con una iniciativa que, entre otros espacios, extiende también su programación al complejo cultural regional de El Águila, con actividades a cargo de artistas de la talla de Pérez-Mínguez, Miguel Agudo o Paloma Navares. Una programación multidisciplinar y siempre sorprendente, en la que animo a todos los madrileños –y a todos nuestros visitantes– a participar, para que tengan la ocasión de descubrir una cita artística de primer nivel.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO
PRESIDENT OF THE ONCE AND ITS FOUNDATION

THE WEALTH OF DIFFERENT PERCEPTIONS

In the 70-year history of the ONCE and 20-year trajectory of the ONCE Foundation, there have been two main lines of action: on the one hand, employment and training and, secondly, the promotion of universal accessibility in all aspects of daily life. Within these actions, access to culture and leisure by people with disabilities constitute a priority and the Second Biennial of Contemporary Art of Foundation ONCE forms part of such goal, it is a real demonstration of the abilities of these people to contemplate art and also, why not, to create.

Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights underlines that "everyone has the right to participate freely in the cultural life of the community, to enjoy arts and to take part in scientific advancement and the benefits resulting therefrom", a maxim which is also included in the article 30 of the recent United Nations Convention on the Rights of People with Disabilities.

The fact of creating, and giving our particular interpretation of the world, is often thwarted by the own prejudices and of the society, which do not allow us to appreciate that the difference is precisely a quality and that the difference, as part of the nature of human being, is not exclusive but inclusive.

The concept of disability speaks of difference and particularity, of similar but distinct worlds. To appreciate in art other ways of seeing the world enriches and broadens our horizon and helps us to find another way of looking at our existence and prejudices are so faded, blurred, forgotten.

Accessibility has the leading role of the Foundation ONCE's Second Biennial of Contemporary Art. Accessibility for all in the exhibition design, accessibility in its contents and accessibility, of course, in its purpose: to show fragments of life of artists that, whatever their type of disability or without it, show their interpretation of the world, sometimes spontaneously, other times in a rational way, but what is clear is that in this great variety of proposals there is a constant feature in all of them, which is the need to communicate.

The Second Biennial of Contemporary Art aims to be an exhibition that, promoted by the ONCE Foundation, gathers multiple glances and voices. They are glances from different fields which have accompanied us throughout all this time working; they are voices that tell us about the need to redefine the goal and to redirect it to some diversity parameters.

Therefore, this exhibition seeks to combine in a single space, the glance of the sighted person and the glance of the blind person; the listener's voice and the voice of the deaf; the walking of the disabled and of the one who is not. We do not want to explain how each and every one of them see, but that this event will lead us by the richness of other perceptions. This is not an exhibition for people with or without disabilities, but a global project which aims to collect multiple disabilities who surround and include everyone of us.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO
PRESIDENTE DE LA ONCE Y SU FUNDACIÓN

LA RIQUEZA DE PERCEPCIONES DIFERENTES

En los 70 años de historia de la ONCE y 20 de trayectoria de la Fundación ONCE, dos han sido nuestros principales ejes de actuación: por un lado, el empleo y la formación y, por otro, el fomento de la accesibilidad universal en todos los ámbitos de la vida diaria. Dentro de estas actuaciones, el acceso a la cultura y el ocio por parte de las personas con discapacidad constituyen una prioridad y es en este objetivo donde se enmarca la II Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE, toda una demostración de las capacidades de estas personas para contemplar el arte y también, por qué no, para crear.

El artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos subraya que "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten", máxima que se incorpora también en el artículo 30 de la reciente Convención de Naciones Unidas sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad.

El hecho de crear, de dar nuestra particular interpretación del mundo, muchas veces se ve frustrada por los prejuicios propios y de la sociedad, que no nos permiten apreciar que la diferencia es precisamente una cualidad y que la diferencia, como parte de la naturaleza del ser humano,

no es excluyente sino integradora.
El concepto de discapacidad nos habla de diferencia y de particularidad, de mundos similares pero distintos. Apreciar en el arte otras formas de ver el mundo enriquece y amplía nuestro horizonte, nos ayuda a encontrar otra forma de ver nuestra existencia y los prejuicios quedan así desdibujados, difuminados, olvidados.

La accesibilidad ostenta el protagonismo de la II Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE. Accesibilidad para todos en el diseño de la muestra, accesibilidad en sus contenidos y, por supuesto, en su finalidad: mostrar fragmentos de vida, de artistas que, independientemente de su tipo de discapacidad o sin ella, muestran su interpretación del mundo, a veces de una manera espontánea, otras de forma racional, pero lo que es evidente es que en esta gran variedad de propuestas hay una constante en todas ellas, que es la necesidad de comunicarse.

La II Bienal de Arte Contemporáneo pretende ser una exposición que, impulsada por Fundación ONCE, recoja multiplicidad de miradas y voces. Son miradas procedentes de diferentes campos y que nos han acompañado a lo largo de todo este tiempo de trabajo; son voces que nos hablan de la necesidad de resituar el objetivo y reconducirlo hacia unos parámetros de pluralidad.
Por todo ello, esta exposición trata de agrupar en un único espacio la mirada del vidente y la mirada del ciego; la voz del oyente y la voz del sordo; el caminar del discapacitado y del que no lo es. No queremos explicar cómo miran unos y otros, sólo que este evento nos conduzca por la riqueza de otras percepciones. No se trata de una exposición para personas con o sin discapacidad, sino de un proyecto global donde se pretende recoger la multiplicidad de discapacidades que nos envuelven e incluyen a todos.

Consuelo CÍSCAR CASABÁN
DIRECTOR, VALENCIAN INSTITUTE OF MODERN ART (IVAM)

HARMONY IN THE OPPOSITE

> *"It is a big and beautiful spectacle to see a man, in some way, coming out of nowhere by himself; dispelling the darkness in which nature had wrapped him with the lights of his reason; rising above himself; and being launched towards the celestial regions thanks to his spirit (…)"*
>
> **Jean Jaques Rousseau**
> *Discourse on science and arts*

Nature itself stages its future within a force of opposite phenomena, with opposing terms. In that opposition, as Heraclitus already announced in Classical Greece, there is a harmony as a result of a dynamic balance of such opposing forces against each other. In such dilemma there is an order, therefore, the disappearance of one of the opposing terms could mean the disappearance of the other one and the disorder of nature unleashing an unprecedented chaos.

The idea of opposite pairs, acting in the world as the essence of reality, is a constant in the traditional Greek thought. This opposition is resolved dialectically in the unity of the world with pairs which are "one" due to their mutual convertibility: awake / asleep, cold / hot. There are other oppossites that become "one" because they highlight the "other one" such as: health / disease.

When I devised the first and second edition of Valencia´s Biennial, I understood that each and every one of the proposals, as it happens in this second edition of the ONCE´s Art Biennial, predict that the framework of the twenty-first century is perfectly compatible with the values associated with multiculturalism and innovative ways of social participation and interaction.

Therefore, I am pleased that this second edition of the Art Biennial organized by the ONCE Foundation has focused its speech on this alliance of contrasts where artistic ideas find a resistant engine to launch creative stimuli. In this sense, the call is wide and it attracts artists with and without disabilities, such as Chuck Close, Paloma Navares, Luis Pérez-Mínguez, Martín Chirino, Jaume Plensa, Eugenio Ampudia, Jan Fabre, Ouka Leele, among others, but somehow, in their artistic poetical,

they reflect the nuances that differentiate everyday life from one perspective or another.

This solidarity organization is expressing, rigourously and since its birth, the need to activate spaces in society for people who have mental, physical or sensory deficiencies. It maintains a daily fight so that this social sector has the same opportunities and participates of all the satisfactions that life offers with the same intensity that is enjoyed by people who do not suffer disabilities.

With the initiative of this biennial art event, the organizers have taken into account what seems a clinically confirmed fact, which is that artistic expressions may cause in the human being some emotional reactions to help them heal or relieve deficiency states of health. In art there is a stimulating role that could be understood as a form of therapy that helps to improve the physical and mental state of individuals in society.

Science and art are two disciplines in parallel, and even interrelated, they are well qualified in its continued research to provide significant results in the regulation of certain diseases. The art serves not only to deal with emotional problems, but has also been proved effective as an aid in treating various physical ailments. According to some surveys undertaken, art affects the autonomic nervous system, the hormonal balance and the neurotransmitters. For this reason, it produces a change in the attitude, in the emotional state and in the pain perception, bringing a person from a stress state to a relaxation and creativity state.

Being disability, either directly or indirectly, the protagonist in this new biannual exhibition, I appreciate people who, with effort and interest, obtain results that cannot find neither equivalent nor parallel in the world of conventional art. In this game of opposites, between ability / disability, there is a strong relationship by which both sides are recognized and permeabilized of their various essences. Thanks to this duality, we can know the effort that creation requires when the limits of a body are reduced by any sensory ailment or any physical or mental disability.

To achieve integration into society through the creative capabilities that people with disability problems have is one of the objectives of the organizers and which we share from the IVAM. When we discover the artistic works that are part of the route that the biennial offers, we forget the human condition that has made them and we focus on the delicacy of language and perfection of techniques. If we did not know that the artist has suffered greatly and has had to strive to overcome their physical or mental difficulties, the viewer could hardly realize it because the work itself represents

a model or a universal pattern that overcomes differences between men.

To develop art in unfavourable conditions involves overcoming personal challenges. If an artistic production, by itself, is usually accompanied by the word risk, in these cases the challenge and commitment is greater, since there are pitfalls to overcome sometimes complicated. The sound energy these art athletes radiate, given the need to communicate, disseminate their experiences and be heard in the world, allows them to move forward and find interesting artistic ways.

It's truly exciting to know how art provokes in people with disabilities a seduction, so impressive, that leads them to consummate the desire to know beyond the limits of his body, leaving in the path a learning and an adventure that encourages their quality of life.

As we know, art is an extraordinary tool to broaden horizons, break down barriers and spread personal experiences. Therefore, it is imperative to think about the role art can play in the human and social growth of people with disabilities.

They are artistic proposals that apply and, most importantly, implement values that are universally accepted in the world without any exclusion:

artistic interrelationship, imagination, dynamism, interculturalism, mixture of influences and dialogues crossing, so that art, culture and civility are not hermetic capsules in their own asepsis.

Art enables the expression of thoughts, feelings and desires, because it allows the manifestation of the individual, beyond disabilities, and for some of them, the encounter of a new direction in their lives. As for me, I hope that there will be even more men and women who will congregate at the head of the advocacy of noble causes and their solidarity will dictate the future of mankind. In this way, nature, will be ongoing, between opposites, in which all of us will feedback and support each other so that we can achieve, responsibly, an emotional balance in universal harmony.

Consuelo CÍSCAR CASABÁN
DIRECTORA, INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO (IVAM)

ARMONÍA DE CONTRARIOS

> *Grande y bello espectáculo es ver al hombre salir de alguna manera de la nada por sus propios recursos; con las luces de su razón disipar las tinieblas en las que la naturaleza le había envuelto; elevarse por encima de sí mismo; gracias a su espíritu lanzarse hacia las regiones celestes (…)*
>
> **Jean Jaques Rousseau**
> *Discurso sobre las ciencias y las artes*

La propia Naturaleza escenifica su devenir en una fuerza de fenómenos contrarios, contrapuestos en sus términos. En esa contrariedad, tal como nos anunció Heráclito ya en la Grecia Clásica, existe una armonía como consecuencia de un equilibrio dinámico de esas fuerzas opuestas entre sí. En esa disyuntiva hay un orden, por lo que la desaparición de uno de los términos opuestos podría significar la desaparición del otro y el desorden de la naturaleza desatando un caos sin precedentes.

La idea de los pares opuestos, que actúan en el mundo como esencia de la realidad, es una constante en el pensamiento griego tradicional. Esta oposición se resuelve dialécticamente en la unidad del mundo con parejas que son "uno" por su mutua convertibilidad: despierto/dormido, frío/caliente. Existen otros contrarios que son "uno" porque ponen de relieve al "otro" como por ejemplo: salud/enfermedad.

Cuando ideé la primera y segunda edición de la Bienal de Valencia, entendí que todas y cada una de las propuestas, tal y como sucede en esta segunda edición de la Bienal de Arte de la Once, avanzan la posibilidad de que el marco del siglo XXI es perfectamente compatible con los valores derivados de la multiculturalidad y las innovadoras fórmulas de participación e imbricación social.

Celebro, pues, que esta segunda edición de la Bienal de Arte organizada por la ONCE haya centrado su discurso en esta alianza de contrastes donde las ideas artísticas encuentran un motor resistente para poner en marcha los estímulos creativos. En este sentido, la convocatoria es amplia y a ella acuden artistas con y sin discapacidad tales como Chuck Close, Paloma Navares, Luis Pérez-Mínguez, Martín Chirino, Jaume Plensa, Eugenio Ampudia, Jan Fabre, Ouka Leele, entre otros, pero que de alguna manera, en sus poéticas artísticas, reflejan los matices que diferencian la vida cotidiana desde una perspectiva u otra.

Esta organización solidaria viene manifestando con rigor desde su nacimiento la necesidad de activar espacios en la sociedad para aquellas personas que tienen carencias psíquicas, físicas o sensoriales. Mantiene un combate diario para que este sector social tenga las mismas oportunidades y participe de todas las satisfacciones que ofrece la vida con la misma intensidad que lo disfrutan las personas que no sufren discapacidad.

Con la iniciativa de este encuentro bienal artístico, los organizadores han tenido en cuenta lo que parece un hecho clínicamente constatado, y es que las manifestaciones artísticas pueden provocar en el ser humano reacciones emotivas que le ayuden a sanar o aliviar estados carenciales de la salud. En el arte existe una función estimulante que podría entenderse como una forma de terapia que colabora en la mejora del estado físico y psíquico de las personas en sociedad.

La ciencia y el arte son dos disciplinas que en paralelo, e incluso interrelacionadas, se presentan bien calificadas en su constante investigadora para ofrecer importantes resultados en la regulación de ciertas enfermedades. El arte no sólo sirve para tratar problemas emocionales, sino que también ha resultado eficaz como ayuda en el tratamiento de diversas dolencias físicas. Según estudios realizados, el arte afecta al sistema nervioso autónomo, al equilibrio hormonal y a los neurotransmisores. Por esta razón, produce un cambio en la actitud, el estado emocional y la percepción del dolor, consiguiendo llevar a una persona desde un estado de estrés a otro de relajación y creatividad.

Siendo la discapacidad, de manera directa o indirecta, la protagonista en esta nueva muestra bianual, valoro a las personas que con esfuerzo e interés obtienen resultados que no pueden encontrar equivalente ni parangón en el mundo del arte convencional. En ese juego de contrarios, entre capacidad/discapacidad, existe una fuerte relación por la que ambas partes se reconocen y se permeabilizan de sus distintas esencias. Gracias a esta dualidad se puede conocer el esfuerzo que exige la creación cuando los límites de un cuerpo están cercenados por alguna afección sensorial o minusvalía física o psíquica. El creador ha dejado, pues, de ser un hacedero del formal, concienzudo, repetitivo y metódico que se imita a sí mismo en cada una de sus creaciones. Afortunadamente, ha logrado reivindicar su condición de hombre libre, conquistador de su autodeterminación.

Conseguir una integración en la sociedad a través de las capacidades creativas con que cuentan las personas con problemas de minusvalía es uno de los objetivos

de los organizadores y que compartimos desde el IVAM. Al encontrarnos con las obras artísticas que forman parte de este recorrido que ofrece la bienal, nos olvidamos de la condición humana que las ha elaborado para centrarnos en la delicadeza de los lenguajes y en la perfección de las técnicas. Si no conociéramos que el artista ha sufrido sobremanera y ha tenido que esforzarse hasta superar sus dificultades físicas o psíquicas, el espectador difícilmente podría percibirse de ello puesto que la propia obra representa un modelo o patrón universal que supera las diferencias entre los hombres.

Desarrollar arte en condiciones desfavorables comporta la superación de retos personales. Si la producción artística, por sí misma, va habitualmente acompañada de la palabra riesgo, en estos casos el desafío y el compromiso es mayor, ya que hay que vencer escollos en ocasiones complicados. La sólida energía que derrochan estos atletas del arte, ante la necesidad de comunicarse, difundir sus experiencias y hacerse oír en el mundo, les permite avanzar y encontrar caminos artísticos interesantes.

Es verdaderamente emocionante conocer cómo el arte provoca en las personas discapacitadas una seducción, tan impresionante, que les lleva a consumar el deseo de conocer mas allá de los límites de su cuerpo, dejando por el trayecto un aprendizaje y una aventura que fomenta su calidad de vida.

Como sabemos, el arte es una herramienta extraordinaria para ampliar horizontes, derribar barreras y divulgar experiencias personales. Por eso, es imprescindible reflexionar acerca del papel que puede jugar el arte en el crecimiento social y humano de las personas con discapacidad.

Son propuestas artísticas que aplican y, lo que es más importante, ponen en activo valores que son universalmente aceptados sin exclusión en el mundo: interrelación artística, imaginación, dinamismo, interculturalidad, mixtura de influencias y cruce de diálogos; por lo que, el arte, la cultura y el civismo no son cápsulas herméticas protegidas en su propia asepsia.

El arte posibilita la expresión de ideas, sentimientos y deseos, porque posibilita la manifestación del sujeto, por encima de discapacidades, y para algunos el encuentro de un nuevo rumbo en sus vidas. Por mi parte, tengo la esperanza de que cada vez serán más los hombres y mujeres los que se congreguen al frente de la defensa de causas nobles y que serán sus conciencias solidarias las que dicten el futuro de la humanidad. De esta manera, la naturaleza, seguirá su curso, entre contrarios, en el que unos y otros debemos retroalimentarnos y apoyarnos para, con responsabilidad, conseguir un equilibro emocional en armonía universal.

Fernando FRANCÉS GARCÍA
DIRECTOR, CENTER OF CONTEMPORARY ART OF MÁLAGA

REALITY VERSUS KNOWLEDGE

Art has evolved over the millennia in parallel to society, discovering its needs and revealing its illusions.

At first, it had a magical role, then mystical and now social. One of the parameters that discovers the idiosyncrasy of Contemporary Art, its role of being, is its own critical capacity, its possibility to analyze the world we live from political, economic, cultural and social parameters and in what way it can change and be objectively better. War, forced migration, poverty, hunger, a different catalogue of violence, diseases, all kind of discrimination from the economic one to the racial, the sexual and gender one, the fundamentalisms, even religious and the nationalisms, different ways of marginalization, the insensitivity… are some of the unresolved matters of our civilization.

Also disability in its different sizes and characteristics is still a work field and a meeting place where all of us must do our homework. The Contemporary Art is sensitive to this reality in a direct and collateral way. And it can be even more. Undoubtedly, this Biennial is a way of connection between two worlds that are still, unfortunately, little known.

But in today's society and in art there are also those who work to destroy the inequalities between continents, countries, societies and individuals, even among citizens of the same country. There, from a social parameter and from a personal commitment, we can find one of the centers of attention of the Biennale this year. A reminder to the entire society that change is necessary but also good for everyone, change is not an illusion. This is not something virtual but a fact that may be possible. It is not a hypothesis but a plausible goal. It is not invisible; in any case, it has often been ignored. It is not a metaphor but the confirmation of what is irrefutable. It is not the poetic or metaphysical scene but a real territory. It should not be understood as the screenplay for a movie but as the subject of a chronicle. It is not fiction, it is life.

For years in the Málaga CAC, the only centre of Spanish Contemporary Art dependent on a city hall and therefore perhaps more sensitive to the problems of citizens and social realities, we have been working with the disabled in cooperation with the Carrefour Solidarity Foundation, discovering art and discovering each other. In mutual understanding, which is one of the aims of the Biennale of Contemporary Art of the ONCE Foundation, tolerance, coexistence and solutions, are found.

Fernando FRANCÉS GARCÍA
DIRECTOR, CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA

REALIDAD VERSUS CONOCIMIENTO

El Arte ha evolucionado a lo largo de los milenios, en paralelo a la sociedad descubriendo sus necesidades y revelando sus ilusiones.

Primero tenía una función mágica, luego mística y hoy social. Uno de los parámetros que descubre la idiosincrasia del Arte Contemporáneo, su función de ser, es su propia capacidad crítica, su posibilidad de analizar desde parámetros políticos, económicos, culturales y sociales el mundo que vivimos y de qué forma, éste puede cambiar, ser objetivamente mejor. La guerra, la emigración forzosa, la pobreza, el hambre, el variado catálogo de violencias, la enfermedad, todas las discriminaciones desde la económica hasta la racial, sexual y de género, los fundamentalismos, incluso religiosos y nacionalismos, las diferentes maneras de marginación, la insensibilidad… son alguna de las asignaturas pendientes de nuestra civilización.

También la discapacidad en sus diferentes magnitudes y características es aún hoy un campo de trabajo y de encuentro donde todos debemos hacer los deberes. El Arte Contemporáneo es sensible, directa y colateralmente a esta realidad. Y, aún lo puede ser más. Indudablemente esta Bienal es un camino de conexión entre dos mundos que aún, desafortunadamente, se conocen poco.

Pero en la sociedad actual y en el arte también hay quien trabaja por destruir las desigualdades entre continentes, países, sociedades e individuos, incluso entre los ciudadanos de un mismo país. Ahí, desde un parámetro social y de compromiso personal, podemos encontrar uno de los centros de atención de la Bienal de este año. Un recordatorio a toda la sociedad de que el cambio es necesario pero además positivo para todos. El cambio no es ilusión. No se trata de algo virtual sino de un hecho que puede ser. No es una hipótesis sino un objetivo plausible. No es invisible, en todo caso, muchas veces fue ignorado. No es una metáfora sino la constatación de lo que es irrefutable. No el escenario poético o metafísico sino un territorio real. No debe entenderse como el guión de una película sino como el tema de una crónica. No es ficción, es la vida.

Desde hace años en el CAC Málaga, el único centro de Arte Contemporáneo Español dependiente de un ayuntamiento y por tanto quizá más sensible con los problemas de los ciudadanos y de las realidades sociales, venimos trabajando con discapacitados en colaboración con la Fundación Solidaridad de Carrefour, descubriendo el arte y descubriéndonos los unos a los otros. En el conocimiento mutuo, uno de los objetivos de la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, se encuentran la tolerancia, la convivencia y las soluciones.

Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN
PRESIDENT, CIRCLE OF FINE ARTS

ART AND SENSORY PERCEPTION

Within the admirable work that the ONCE Foundation has been developing in the framework of integration and improvement of the living conditions of people with disabilities, art and culture occupy a privileged place, not only because of the projection and visibility of their activities –which put us in contact with the reality of some lives which have to find other means for personal fulfillment– but also because art takes advantage and encourages a different sensory perception, which finds a unique way of expression with its own and distinctive identity.

Art builds, by nature and by vocation, bridges between the senses. Already from Simonides of Ceos times, who mentioned the famous statement quoted by Plutarch "poetry is painting that speaks and panting is mute poetry", the artistic genres mix themselves, become confused, thus merging the senses which encourage or receive the works. Therefore, it is especially significant that the activities of this II Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation are developed not only with the participation of artists with any kind of disability, either physical, intellectual or sensory, but also with the participation of creators whose works are conceived as a polisensory experience, that is to say that they generate a different sensorial perception, which broadens horizons and diversifies such perception.

From our experience of last edition, in which the Circle of Fine Arts hosted the First Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation and where were events, activities, exhibitions, theatre representations and immersion workshops in arts, in which new technologies, the fusion between genres and the invitation to perceive reality of other forms had a key role, we can say that at a time like this, in which diversity represents a wealth that we are just beginning to explore, the approach to these other viewpoints is at the very essence of the vital and it should serve us as an incentive for the expansion of our capacity to receive and, through it, of our knowledge. For Emmanuel Levinas, "existence is pluralistic. The plural in this case does not appoint a multiplicity of the existing, but it appears in the own existence". This plurality finds in art perhaps its most complete and perfect realization and it is the ground in which communication can be sublimated making us really move forward, because –quoting Levinas again–"the future is the other one. The relationship with the future is the own relationship with the another one."

Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN
PRESIDENTE, CÍRCULO DE BELLAS ARTES

EL ARTE Y LA SENSORIALIDAD

Dentro de la admirable labor que viene desarrollando la Fundación ONCE en el marco de la integración y mejora de las condiciones de vida de personas con discapacidades, el arte y la cultura ocupan un lugar privilegiado, no sólo por la proyección y visibilidad de sus actividades –que nos ponen en contacto con la realidad de unas vidas que han de encontrar otros cauces de realización personal– sino también porque el arte aprovecha y potencia una sensorialidad diferente, que encuentra así un medio de expresión único con su propia y singular identidad.

El arte tiende, por vocación y por naturaleza, puentes entre los sentidos. Ya desde los tiempos de Simónides de Ceos, quien pronunciara la conocida aseveración citada por Plutarco "la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda", los géneros artísticos se mezclan, se confunden, fusionando así los sentidos que alientan o reciben las obras. Por ello, es especialmente significativo que las actividades de esta II Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE se desarrollen no sólo con la participación de artistas con cualquier tipo de discapacidad, ya sea física, intelectual o sensorial, sino también de creadores cuyas obras son concebidas como una experiencia polisensorial, es decir, son generadoras de una sensorialidad distinta, que amplía horizontes y diversifica la percepción.

Desde nuestra experiencia de la pasada edición, en que el Círculo de Bellas Artes acogió la I Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE y se promovieron encuentros, actividades, exposiciones, representaciones teatrales y talleres de inmersión en el arte en los que las nuevas tecnologías, la fusión entre géneros, y la invitación a percibir la realidad de otras formas tuvieron un papel fundamental, podemos afirmar que, en un tiempo como el actual, en que la diversidad supone una riqueza que estamos apenas comenzando a explorar, el acercamiento a estos otros puntos de vista se encuentra en la esencia misma de lo vital y debe servirnos de aliciente para la ampliación de nuestra capacidad de recepción y, a través de ella, de nuestro conocimiento. Para Emmanuel Levinas, "la existencia es pluralista. Lo plural no designa en este caso una multiplicidad de existentes, sino que aparece en el existir mismo". Dicha pluralidad encuentra en el arte tal vez su realización más acabada, más perfecta, y es el terreno en que puede darse una comunicación sublimada que nos haga de verdad avanzar, puesto que –citando de nuevo a Levinas– "el porvenir es lo otro. La relación con el porvenir es la relación misma con otro".

Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ
GENERAL DIRECTOR, GUGGENHEIM MUSEUM OF BILBAO

ART AS AN ACTION

Few terms are as complicated to deal with as the phenomenon we call art. In the philosophical tradition art was a practical dimension of knowledge. From this point of view, art involved the reconstruction and representation of human being actions, going beyond the threshold of the pure material construction, to become an element which confronted man to his place in the world. This conception moves art away from the mere technical issues, or from the perfection in the imitation or in the representation and it relates it directly to freedom.

Authors like Gombrich have come to support this humanistic approach to art. Thus, in the beginning of his known History of Art, Gombrich asserts that "art as such does not really exist. Only artists exist". This point of view defends how the essence of this phenomenon is not its categorization, what really matters is the personal nature of both the artist's creative action and the perception of the viewer, that is, art as a reflection of human experience: the personal experience of the artist and of the viewer.

Although this is a key that has been repeated throughout history, in the contemporary art field there are many works that emphasize, in a direct way, this aspect of active exchange in art. This is true in our installation "La Materia del Tiempo" (The matter of time), made for the Guggenheim Museum in Bilbao by Richard Serra, one of the most important exponents of contemporary sculpture, and whose artistic object is the own time of the aesthetic experience of the viewer; another example is "Instalación para Bilbao" (Installation for Bilbao), by Jenny Holzer, which presents texts in motion that surprise the public by its content, language and form, as it is also the time series "Haciendo Tiempo" (Making Time) by Thomas Struth, facing the viewer with his own experience of the contemplation of art by photographing visitors in museum spaces. Another example is the piece Irrintzi (communication ancestral cry) by Meredith Okariz included in an exhibition organized by the Guggenheim Museum in Bilbao last fall. It contains a video projection of a performance by the own artist in which she interprets and intones an Irrintzi on an ongoing basis in different spaces of the Museum. During the exhibition, his voice invaded, with this ancestral cry, the whole atmosphere of the building, transgressing the museum and deconstructing the museum itself as she plays with the spaces, echoes and silence. Since its entry into the Atrium, the viewer was aware of being before a sensory call, an indecipherable cry that defied the usual pattern of the presentation of an artistic work. In the end, the observer who was in the facility came to know physically her interpreter and creator. The piece had the ability to appeal to different senses: it could be felt withouot seeing her; it could be understood without hearing her, with a great irony based precisely on the search for answers of the own viewer.

Art is not just received in a strictly intellectual or technical way and these works serve as an example to understand this fundamental dimension of communication and polisensory exchange implicit in it. They agree with Steiner's theory which says that "art exists because the other one exists", where that other one is all of us, regardless of the conditions of the one that emits, the one that receives or the one interacting with the message. We are all invited to participate through an empathy driven by the artist.

With this view of art as human communication, I believe that the initiative of the Once Foundation through its Art Biennial serves and energizes an area of artistic exchange. It is already the second edition of this Biennial and I believe it has achieved a dual purpose. Firstly, to integrate within the normal artistic practices, escaping from artificial separations. The art of the disabled, art made for the disabled, whose artistic dimensions have sometimes been forgotten or the one inspired by the polisensory perception, as the works mentioned above, falls perfectly into this broad and open reception of art. Secondly, this initiative supports a creative field that deserves attention and commitment and that cannot be separated neither at creators level nor at viewers level. We all have to be able to see and feel the different forms of art, because art is in itself a manifestation of society life and of the freedom that characterizes it.

Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ
DIRECTOR GENERAL, MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO

EL ARTE COMO ACCIÓN

Pocos términos son tan complicados de abordar cómo el del fenómeno que llamamos arte. En la tradición filosófica el arte era una dimensión práctica del conocimiento. Desde esta visión, el arte consistía en reconstruir y representar acciones del ser humano, traspasando el umbral de la pura construcción material, para llegar a ser un elemento presencial que enfrentaba al hombre a su lugar en el mundo. Esta concepción aleja al arte de las meras cuestiones técnicas, o de la perfección en la imitación o en la representación, y lo relaciona directamente con la libertad.

Autores como Gombrich han venido a defender este acercamiento humanista al arte. Así, en el comienzo de su conocida Historia del Arte, Gombrich afirma que "no existe, en realidad, el arte como tal. Sólo existen los artistas". Esta visión defiende cómo lo esencial de este fenómeno no es su categorización, lo realmente importante es el carácter personal, tanto de la acción creativa del artista como la de la percepción del espectador, es decir, el arte como reflejo de la experiencia humana: la experiencia personal del artista y la del espectador.

Aunque ésta es una clave que se ha repetido a lo largo de la historia, en el campo artístico contemporáneo existen multitud de obras que enfatizan, de una forma directa, este aspecto de intercambio activo en el arte. Así ocurre en nuestra instalación "La Materia del Tiempo", realizada para el Museo Guggenheim Bilbao por Richard Serra, uno de los exponentes más importantes de la escultura contemporánea, y cuyo objeto artístico es el tiempo mismo de la experiencia estética del espectador; otro ejemplo es "Instalación para Bilbao", de Jenny Holzer, que presenta textos en movimiento que sorprenden al público por su contenido, lenguaje y forma; como lo es igualmente la serie "Haciendo Tiempo" (Making Time) de Thomas Struth, que enfrenta al espectador con la propia experiencia de la contemplación del arte fotografiando a visitantes en espacios museísticos. También es ejemplo de ello la pieza de Itziar Okariz Irrintzi incluida en una exposición que organizó el Museo Guggenheim Bilbao el pasado otoño. En ella se recoge una proyección en vídeo de una performance protagonizada por la propia artista en la que interpreta y entona un irrintzi de forma continua en distintos espacios del Museo. Durante la exposición, su voz invadía con este ancestral grito toda la atmósfera del edificio, transgrediendo el espacio museístico y deconstruyendo el propio Museo al jugar con los espacios, los ecos y los silencios. Desde su entrada en el Atrio, el espectador era consciente de estar ante una llamada sensorial, un grito indescifrable que desafiaba las pautas habituales de presentación de la obra artística. Finalmente al encontrarse la instalación, el observador llegaba a conocer de forma física la obra y a su intérprete y creadora.

La pieza tenía la capacidad de apelar a diversos sentidos: se podía sentir sin poder verla; se podía entender sin llegar a oírla, con una gran ironía basada en, precisamente, la búsqueda de la respuesta del propio espectador.

El arte escapa a la recepción estrictamente intelectual o técnica, y estas obras sirven de ejemplo para entender esa fundamental dimensión comunicativa y de intercambio polisensorial implícita en él. Coinciden con la teoría de Steiner de que "el arte existe porque existe el otro", donde ese otro somos todos, sin tener en cuenta las condiciones del que emite, del que recibe o del que interactúa con el mensaje. Todos estamos invitados a participar a través de una empatía impulsada por el artista.

Partiendo de este prisma del arte como comunicación humana, considero que la iniciativa de la Fundación Once a través de su Bienal de Arte atiende y dinamiza un ámbito artístico de intercambio. Esta Bienal cumple ya su segunda edición y creo que ha logrado un doble objetivo. Primeramente, el de integrar dentro de la normalidad prácticas artísticas, escapando de separaciones artificiales. El arte de los discapacitados, el arte realizado para los discapacitados, cuyas dimensiones artísticas a veces han sido olvidadas, o el que se inspira en la polisensorialidad, como las obras anteriormente mencionadas, entra perfectamente en esta recepción amplia y abierta del arte. En segundo lugar, esta iniciativa apoya un ámbito creativo que merece atención y compromiso, y que no puede estar separado ni a nivel de creadores ni a nivel de espectadores. Todos tenemos que ser capaces de ver y sentir el arte de diferentes formas, porque el arte es, en sí mismo, una manifestación de la vida en sociedad y de la libertad que la caracteriza.

Marcus DICKEY-HORLEY

CURATOR ACCESS PROJECTS, TATE MODERN OF LONDON

Tate Modern would like to extend its support to this project that investigates the contribution of disabled artists to the contemporary modern art movement. Many artists draw upon their own life experience to inform the work they create, and for many artists a sense of identity is closely linked to a personal experience of disability.

Many artists on display at Tate Modern have or had a disability and this should contribute to the notion of diversity which sits at the heart of the Tate Modern collection.

Marcus DICKEY-HORLEY

COMISARIO ACCESIBILIDAD DE PROYECTOS, TATE MODERN DE LONDRES

A la Tate Modern le gustaría hacer extensivo su apoyo a este proyecto que investiga sobre la contribución de artistas con discapacidad al movimiento de arte contemporáneo. Muchos artistas crean sobre su propia experiencia vital para informar acerca de sus creaciones y para muchos, un sentido de identidad se une estrechamente con una experiencia personal en torno a la discapacidad.

Muchos artistas expuestos en la Tate Modern tienen o han tenido alguna discapacidad, y esto debería contribuir a la noción de diversidad que se asienta en el corazón de la colección de la Tate Modern de Londres.

“ Decir y callarse
son al sonido
lo que mostrar y esconder
son a la visibilidad ”

Paul Virilio

Mercedes REPLINGER
CURATOR

CROSSED GLANCES:

Appearance of our time seems to be marked by the sign of an unsettled reality where misunderstanding, light-and-shade and reflections disturb the distant stillness of images. The perception of the art work has truly become unstable; from a fixed and unchangeable presence it has come to express itself as the fluid that is spilled through countless slits causing multiple glances, the dizziness that the rupture of a single viewpoint imposes. A heterogeneous perception, a split vision that has traditionally been reinforced by dualisms, by pairs of opposing ideas which kept the independence of each element, despite the relationship. In the context of this exhibition, however, it is not about showing oppositions, pairs of contrasts, but to set, quite the opposite, the space created by dilemma; the place that no longer belongs neither to one or another of the elements that come into confrontation. Connective situation and not opposition situation reflecting concepts such as chiasmus, under-slight or even the old expression of the *coincidentia oppositorum*, the identity of the opponents, also what Jose Angel Valente calls *interstitial space*, where the poem, the knowledge, the art work are generated; an unknown location or essentially unknown, says the poet, where gods and demons face: *this is the territory of the work: not the visible or invisible, but the subtle space adjacent to both, the interstitial space*[1]. Mediation places that, for example, nullify the contrast between surface and depth as both are on the same level as in the glass, generating a third dimension next to what Victor Burgin calls psychic space, as opposed to physical space, where *different objects can occupy the same space in the same (not) instant, like in the condensation of dreams, or the subject and the object can dissolve one another*[2]. The perceptual model of this new space is no longer based in the traditional cone of vision, an arrow straight into the eye, but in those figures which, as a loop or a curl, erase the boundaries between glance and consciousness. The works of this exhibition aim precisely to make that space *between* things visible, the knot that links the positive and negative, the absence and presence or the invisible and visible of the images, where the dichotomy, then, becomes overlapping and intersecting. As highlighted by Francois Cheng, every true glance is a crossed glance, an *inter-penetration precisely between what looks and what is looked… crossed glances are the only ones that can cause the spark which illuminates*[3].

Passage, rather than division, between the material and the immaterial, between light and darkness as in the translucent fabric that **Sagra Ibáñez** proposes with a work entitled precisely, *Transparencia* (*Transparency*) (2006). A curtain of fabric and paper that causes the disturbing experience of the uncertain of a look that is first turned on, literally attached between the ramifications of the threads of fabric, and then, free from the trap that was holding, it goes to the bottom that is hardly seen. As highlighted by the own artist, the texture of this work allows *the game to transform the vision into divination*. In this game of clairvoyance, the act of looking, then, expresses a receptive openness toward another area that is not of material nature but mental: *when fixing my eyes on an object, my field of vision isolates it and ignores what surrounds it, forcing it to be my imagination the one that rebuilds it in a new dimension full of shapes, spaces, volumes, textures, colors*. The translucent fabric, in this sense, acts as a hinge that projects the inner glance of the artist towards the exterior of this translucent veil that hides and reveals at the same time. This curtain is as diaphanous as an aquarium, as if we suddenly observed the world through the crystallized ramifications of seaweed and coral vegetation; a universe of aquatic dreams that the artist knows by his explorations of the seabed along the coast of Cadiz. The pulp of cotton and the knotted threads weave, then, a lace with the appearance of marine fossils, calcareous skeletons and trees of a mysterious plot that takes the form of a membrane like a draught-board, with rectangles arranged in light-and-shade; the front and back of a game that provokes what Ernst Jünger called, stereoscopic perception, a glance where an only sense splits in two, where as in this case as important as the sight, the sense of touch works, skin sensations of shapes and colors that cause, he says, among others, the incarnate, the fallen of leaves, the color of clay, the grains of wood and, above all, evanescent materials such as the colorless enamel, the transparence or the varnish and the backgroun00000000000d. A sensitivity that comes from a mixture of two senses and the way to capture images: *its effectiveness consists of grabbing things with inner tweezers* that cause the dizziness and hallucination of the wonderful, *as we taste in depth an impression that, in the beginning, we were offered on the surface. As in a joyful fall, between amazement and fascination, we shudder with a shiver that hides a certainty at the same time; we experience the game of senses with its slight movement, as a veil of mystery, like a curtain behind which the wonderful lies ahead of us*[4]. A curtain intertwined and animated which transforms our glance in a wave, a flow and swinging between the perceived and self-perception. A veil, a lattice of glance, therefore, at the beginning of this exhibition that is unfold as a passage towards a wobbly way of looking, a vibration that goes through the images and things transfigured in memory and suspended time.

I. GLANCE ALPHABETS: BETWEEN LANGUAGE AND PERCEPTION

The first slippery territory for glance could not be otherwise, it is in the transit between image and word. The unstable space that the relationship *between* the field of visualization and language generates when, however, certainties are sunk, the security that words should convey; when signs, unable to catch what they mention, can just offer bits and pieces, unsteady movements of a writing which, with the same gesture, opens and closes the world, as in the work of **Ruperto Cabrera**, *De las ausencias y presencias (from presences and absences)* (2008), a dark screen pierced by signs in Braille language that barely suggest the background landscape, occupied by the artist himself walking through a garden, opening, closing and half-closing the eyes successively. One piece that, literally, talk to us, not about what lies behind images but of what there is, in fact, behind language. Braille writing has become transparent, windows that are actually holes through which the meaning of some images amazes completely disfigured by the instability of the script points; as if it were a graffiti, the marks, the scratches as Braille knives surface a landscape that is both hidden and distorted. The very format of this video encourages this intangible and changing vision of Braille writing; with this procedure we seem to be returned to the presentation of ancient writing in rolls, a continued volume, where the glance slid without finding any interruption, any obstacle that stopped it, any break that delayed the compulsive desire to see. The video screen is transformed into a loop, a roll without beginning or end where it is difficult to codify a fixed and immutable truth because it lacks the rectangular geometry, bounded by the four sides, which holds the writing on the printed sheet. Points writing in video support, quite the opposite, becomes smooth trying, in vain, to hunt the remnants, the fragments of the background figures that move as ghosts, floating, unattainable behind the characters from one language on the verge of silence. However, if an invisible hand or a really tactile eye was able to slip into the surface of the screen as if it were a paper, some phrases like the following, among others, could be read: *recall the presence of light and*

1 Quoted in Antonio Monegal: **En los límites de la diferencia**. Madrid, ed. Tecnos, 1998, p. 178

2 Victor Burgin: *Geometría y abyección* (1987) in **Ensayos**. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2004, p. 86

3 François Cheng: **Cinco meditaciones sobre la belleza** . Madrid, ed. Siruela, 2007, p. 75

4 Ernst Jünger: **El corazón aventurero. Figuras y caprichos**. Barcelona, ed. Tusquets, 2003, p. 37.

its absence; or darkness of silence and silence of cold and heat. The love and hate of how to remember that everything in life are presences and absences. Melancholic expressions whose sense doubles the shadows that surround the incomplete, trimmed reality, of some almost abstract images[5]. The language of this encrypted writing is actually a mask that further darkens the surface of the video screen. Not by chance, Charles Barbier de La Serre, inventor of a reading system for the blind which formed the background for the Braille method, defined the invention of his embossed language as *night writing*.

Nocturnality of the script for the blind that does not come back to light when it is a question of the alphabet becoming a visual object as in the work of **Miguel Agudo Orozco**: *Poem-Problem* (2005) where the clarity of writing is questioned with the thickness, the intrinsic opacity of the image. Immersed in the tradition of what has been called visual poetry, Miguel Agudo establishes a link within the words, between evocative thinking and poetry, a border art between two different regimes of artistic creation whose uniqueness lies, precisely, in the clash of the two procedures, the emergence of an outbreak, an inevitable tension in the conversion of words into pictures and letters into icons: *to make visual poetry is to blow the common language into the air by placing in the meanings of the words depth charges that will instantly explode when such poetry is picked up by the viewer-reader*[6]. Certainly, the words and images explode in this work, a piece of apparent simplicity, a nearly empty canvas occupied by degraded horizontal scales of gray that combine the black from the top to the almost white on the bottom, where they are inscribed in two colors, black and red, and the words *poem* and *problem*, one engendered in the other as if writing was fertilized by its own signs; hence the word problem is achieved using the letters r, b, l in red which shoot out and are interspersed with the letters of the word poem. A process which, in my opinion, owes more to the experimental poetry than strictly to the figurative or visual world. Therefore, the artist himself states: *the word poem beats within the word problem. It is not concealed or hidden, it is within sight and hearing. You just have to listen to it*. In fact, it recalls some motives we find, for example, in the poetry of Carlos Edmundo de Ory, a poet with the very taste of Miguel Agudo Orozco, who plays with the images and sounds emanating from the words thereby suggesting that the verse needs, perhaps, another vocabulary, another syntax to express itself: *sin duda soy un lo un co un malabárico/desatando las sílabas lavadas en la música/Nochemente en primera persona oigo yorar/y en el arrullo del silencio discrimino/ los timbres inauditos de mi acústica estética/ Tristoy tristestoy por eso hablo increíble /como un ángel borracho de onomatopeyas*[7]. Words always contain other ones inside giving rise, as in this poem, to endless and suggestive combinations between praying and mourning, between night and mind, between sadness or glass, or creating an insurmountable interval within the word *crazy*. With a similar effect, the words printed on the canvas by Miguel Orozco Agudo talk about how only poets can decipher the world weighing heavily on the language. Only poets, certainly, can pronounce the sounds of the universe, to make the questions that, like steam, are uplifted in an uncertain journey into the darkness of poetry. A successful image of what Fernando Millan qualifies as an essence of visual poem: *the utopian search of a materialization of the poetic*[8]. Disturbing metamorphosis of the words where the problem becomes a poem and vice versa, as if the words were, literally, alive and were able to jump from one another, it is only necessary for the reader-viewer to watch and hear. A glance at stalking that cannot stop for long in the retina: *it is about a vision that is always on our way, on the way to the other. And it is the fleeing nature of that vision, the mystery that surrounds it and the inability to access to it so immediately, without the help of the transfiguration, what unites the work of the painter to the one of the poet… Arts cohabit in the "unstable space", changing and under stress, which sets such trans from the transfiguration*[9]. The certainty of an encoded language, fixed once and forever in the unpolluted page of the printed sheet is thus dismantled on the canvas so that, from the inside of this fracture, another stranger and better expression emerges.

The problem is that the poem bears an empty space, the silence hanging over and threatening the meaning of every word. A danger that Octavio Paz finds as a necessary passage for the wealth of every poem: *poetry feeds us and annihilate us, gives us the word and condemns us to silence... poetry is a language back on itself and which devours and annuls itself to bring up the other, what is to excess, the dizzying basement, the abysmal grounds of the measure*[10], the reverse of the language, says the Mexican poet, it is a definitive end to say that it can become a doodle, an illegible stroke of the word converted into a tangle as in the work of **Daniel Miller**, *Sin título* (*Untitled*) (2007) where the text has become a whirlwind of signs, letters and images, which can only be expressed fiercely. In this work, the writing is superfluous and is, at the same time, a rest; a waste that has been detached from the gesture to write and paint. Unlike the visual poem, here, the two territories, letter and image run different ways towards their immediate dissolution: writing towards doodle and image towards the stain unable to reach the outlines of a defined shape. Ink and pigment are displayed in this work within the limits of their own expression. Writing then takes the appearance of a capricious stroke, a crooked line as a mark and incomprehensible drawing of the first act of creation. The artist, isolated in his own world, locked in a certain isolation accumulates in the same space numerical series, the repetition of objects that obsesses him, such as light bulbs and sockets, or words that refer to the place where he lives in the *Bay Area* of California, all merged into a single magma that hides and shows at the same time. An illegible text, gibberish that comes from the repetition of words and objects arranged as layers, strata of words that break, each one hiding the previous one. At the end of the journey what we find is, undoubtedly, the doodle, something definitely unfinished; wonderful figures of the writing to which not enough attention has been devoted, as indicated by Orlando Gonzalez: *we have not achieved enough distance from our scribbles to understand them. If we could establish the proper perspective someday, we would discover that these scribbles, as the Nazca lines, draw a meaning*[11]. As the Cuban poet points out, if every stain is hiding an image inside; every nonsense, every apparently capricious feature of the writing encourages a logic, a cryptographic order ready to be deciphered. Truly, the calligraphy of this work seems to be looking for the original language, the first language that came from the undifferentiated chaos of the world; hence, the palimpsest appearance of this work, stratification of an archaeological search of the first name. Modernity has already accustomed us to the imbalance, loss of sense of language by looking for another more profound and original one but totally unknown; as Artaud pointed out explaining the origin of his drawings, it is about gestures, *a verb, a grammar, a whole conjecture... search for a lost world and which no human tongue integrates*[12]. Oddness of the world to which the artist responds with a traumatic language, where words do not totally connect with reality, in a never-ending path that goes from the emergence of signs to its extinction in the gibberish broken all correspondence between language and the world.

A conversion of the writing into doodle, but also a change of the language into babble, a passage towards the unintelligible sounds that surround words and transform them into grumbling, complaints, guttural signs such as those issued by *Alfabeto* (*Alphabet*) (1999) by **Marcel.lí Antúnez**, a strange aspect machine, a wooden column with eight sides containing a series of touch and pressure sensors. From far away we cannot guess that this hermetic column, when a user gets closer, the term spectator here becomes completely inappropriate, it triggers recordings, sounds prior to the emergence of language expressing different moods, different emotions such as despair, happiness, tenderness, distress or pleasure. The software can combine these sounds in different ways and, at the same time, deform them so that the machine is personalized and reacts differently depending on the individuals who touch it. Marcel.lí Antúnez makes its willingness clear to place this sensitive device in the long tradition of relations between machines and men *as a generator of emotions by other elements*[13]. An ironic thought of how machines can help us feel and how they adopt a pre-human format to fulfill such role. It is not a coincidence that the external appearance of this device, which from a technical viewpoint is extremely sophisticated and complex, is made of wood with the veining of the knots within sight, as if it were the trunk of a tree; a material which denies or questions the minimalist appearance of this work. The gesture that the user of this work adopts feeling and encircling with his arms such a strange geometric figure, in fact, is very similar to those images of people *hugging trees*, an ancient practice that seeks a primitive way of communication linking *the natural*, the energy of the earth with humans.

Now, sarcastically, machines and not nature are the ones playing such role of shelter and connection to a fundamental world; as if only the technique could again link man to myth. However, as

5 The procedure, in another sense, has been developed by Ruperto Cabrera in some pictorial series as Mr.President (2002) and Portrait of a President (2003), where the motif of the portraits of U.S. presidents disappears completely darkened under layers of a mesh of lattices and black circles that overlap like a mosaic on the portraits, turning these paintings into totally abstract works. See **Ruperto Cabrera**. Madrid, Tiym Publishing Company, 2004

6 Rafael Marín in José-Carlos Beltrán: **El color en la poesía visual. Antología consultada**. Madrid, Colección Icono, Información y producciones, 2001, p. 27

7 Carlos Edmundo de Ory: *Tristal Tristeza* in **Miserable ternura.Cabaña**. Madrid, ed. Hiparión, 1981, p. 65

8 Quoted in José-Carlos Beltrán: **El color**…op.cit., p. 27

9 Antonio Monegal: **En los límites**…op.cit., p. 173

10 Octavio Paz: **El mono gramático**. Barcelona, ed. Seix Barral, 1990, p. 114

11 Orlando González Esteva: **Elogio del garabato**. Valencia, ed. Pre-Textos, 2004, p. 29

12 Quoted in Jean-Clarence Lambert: **La imaginación material** (1991). Vol.II. Barcelona, ed. Polígrafa, 1993, p. 157

13 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía**. Madrid, Fundación Telefónica, 1999, p. 98

Mario Perinola states: *"the artificial feeling" is not a replica of the natural feeling, but the entry into a different feeling in a different sexuality, neutral, not focused on the identity of consciousness, but overflowing and excessive*[14]. Machines, therefore, are no longer instruments outside individuals, they are not two separate worlds from each other but they are not neutral devices either; they impose an excessive way of demonstration which means the elimination of what we understand by human identity. Machinery and human beings, in this work, have taken a big step to eliminate the distance separating them at the expense, however, of a suspect abandonment because it is about voices: *prior to the very meaning of words*[15]. The alphabet that is being built here has no memory. Hence, Claudia Giannetti found in this work a connection with the communication systems of the first hominids that, as some theories point out, had no consonants, *but only vocal intonations expressing an action or feeling, such as exultation shouts, fear screams and so on. Therefore, in the prehistoric stage, vocal expressions indicated feelings especially, while gestures should have been used to express rational thoughts usually associated with concrete actions*[16]. In this sense, this link between technology and pre-civilized stadiums of man's life confirms the maxim by Macluhan who pointed out the interesting phenomenon regarding the fact that the more sophisticated the new technologies are, the more and better they connect us with a pre-civilized world of relationships close to magic. In fact, in my opinion, what this machine refers to is to the nostalgia of an Adam´s language, the perfect language that existed before the *confusio linguarum* after the fall of Babel, another apparent reference to this wooden and metal sentimental tower. This native alphabet connects with the language of nature such as the German mystic Böhme proposed, a *sensual language* with which Adam named everything and which is now only understood by birds and animals[17]. Interestingly, this humanized machine but that emits ancestral and native pre-human sounds, is a column, a pure faceless trunk, as if only the articulated speech deserved a face; as if only the geometry of writing could draw the facial pattern of a face.

14 Mario Perinola: **El arte y su sombra**. Madrid, ed. Cátedra, 2002, p. 40
15 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía**…op.cit., p. 98
16 Claudia Giannetti: *Epifanía. De microcosmos, homo faber y homo syntheticus* in **Marcel.lí Antúnez Roca**…op.cti., p. 87
17 Umberto Eco: **La búsqueda de la lengua perfecta**. Barcelona, ed. Grijalbo-Mondadori, 1996, p. 157-158

II. THE FACE AND ITS IDENTITIES

The famous *Mirror stage* from Lacan´s study regarding the formation of identity has made difficult to define the ego without including the other in the same wording. To know oneself, said the French psychoanalyst, is to know one´s double, to access to the identity of the body as an image outside ourselves, inscribed in the mirror as *another*[18] who inaugurates a distance that foreshadows his alienated fate, filled with ghosts such as the automaton, the shadow or the double. When we recognize ourselves in a mirror and we point with our forefinger at the one that appears in the reflection, we get to know our identity *looking at ourselves* in the strange identity reflected in front of us. Ultimately, we are building ourselves as individuals through a device that transforms us into pure fiction. Definitely, as the well-known Rimbaud´s maxim stated, *the I is an Other* (je est un autre). Painters have always been aware of this duality since, they also have always exercised the art to look at themselves like strangers, precisely through a mirror or a photograph, such as **Chuck Close**. The American artist has made of this genre, the self-portrait and the portrait, the only reason for his painting. To insist on conducting a gender not respected by the anti-figurative vanguard does not mean that the portrait comes out victorious. On the contrary, the work of Chuck Close, again and again, comes to highlight the failure of the face in the modernity but… by other means. Mainly forcing an immobility, a hieratic attitude which rejects the psychological depth or the personality of the face painted; a strangeness of the face close to the mask which is also introduced to the viewer's glance through a fearsome monumental scale. Jacques Aumont pointed out quite rightly that while miniaturization causes a mockery impacting on the comic effect, the enlargement of the scale of a face provokes anxiety, even terror[19]. The eloquence of the face suffers, therefore, in this artist´s works, a short circuit that eliminates any possibility of intimacy with the person of the painted portrait; any empathy between the

18 Lacan, J. ; *The mirror stage as the creator of the role of the ego as it is revealed in the psychoanalytic experience* (1949) in **Escritos I**. México, ed. Siglo XXI, 1971, p. 93
19 Jacques Aumont: **The face in the movies**. Barcelona, Paidós, 1997, p. 170

painted face and the viewer's own face. However, Chuck Close is not exactly as inexpressive when using paint as when he uses photography like in the work *Self-Portrait/ Quad (Autoretrato/cuadrángulo)* (2006) a portrait in color, divided into four large Polaroid photographs arranged in the form of T. This self-portrait[20], certainly presents a very different nature from the photographs that the artist himself took as the basis and model for subsequent enlargement in portrait painting. In both of them there is a fragmentation into smaller elements that must acquire unity in the end; in both cases, some excessive formats are used to neutralize the facial expression. But the photography lacks the material thickness that Chuck Close uses when painting, the process of applying incremental units, discs of cotton pulp, fingerprints, abstract little squares, eventually gives the entire face a liquid appearance, as if we saw the figures through a curtain of water or, as the artist says, behind *the glasses of a chandelier*[21]. In the photographic self-portrait, quite the contrary, we are seeing an exacerbation of realism, an extreme taste for details, like the emphasis in the pores and stains of the skin, in the texture of the curls of the beard, in the reflection of the bent glance by the transparency of the glasses that, in addition, with the scale used, makes us feel like Gulliver in the country of Brobdingnag. Chuck Close uses photography as an artistic instrument in itself, through two peculiar procedures: large Polaroid, the so-called *20 x 24 studies* made with a special big camera, such as the self-portrait that we are commenting and the daguerreotype, both used because of the qualities of detail and higher realism they offer compared to other photographic techniques. In the photograph the tension between reality and artificiality comes from the method used, adjusting the depth of the face field against a white or dark background so that the details which are very close or relatively far from the forefront of the picture are out of focus: *due to the limited depth of field, the bulk of the photograph is out of focus. It is as if it went out of darkness and was dissolved in it. That is why there is such band ranging from the very sharp to the totally out of focus*[22]. A disturbing process that converts the face into a spectrum, something ghostly which doubles when each of the four pictures focuses on separate segments of the face: half a cheek, half an eye, the centrality of the nose, lonely and prominent, as if they were the remains of a catastrophic autopsy. If intuition, stroke spontaneity and pictorial illusionism were denied in Chuck Close brush with the mosaic procedure which is also applied as if it were a pointer, attached to the arm of the artist; now the aim of reality of photography is denied gathering together photos of parts of the face, slightly out of position, leaving the peculiar texture edges visible, vibrant and with traces of the chemical process from the developing of the Polaroid pictures. It is a double rupture because there are also two missing pieces to achieve the complete portrait of the artist as if it were an unfinished jigsaw puzzle, definitely unfinished, or a map which lacks a piece to follow the itinerary. An anatomical quartering process that conflicts with the viewer due to a very unusual detail in the work of Chuck Close, whether photographs or paintings, which is that the mouth is slightly open as if the camera had frozen the very moment in which a smile was being initiated, what gives this portrait a strange impermanent aspect, a malicious and contradictory nature, as if the artist, making fun of us, was about to make a question.

Certainly, a gesture, any facial change, always draws a different physiognomy, it builds *another* face like in the photographs by **Luis Pérez-Mínguez**: *Naujlupa, ocultos, distorsionados I y II (Naujlupa, hidden distorted I and II)* (1990-1992), splitting games from the own title, where JuanLupa is converted as a result of a kind of mirror reversal into *Naujlupa*. It is about the modified portraits of a young person by the superposition of a large magnifying glass with a circular shape. A photographic project where the artist looks for the image of himself in others, especially adolescents in the age when he suffered a traumatic accident that changed his life completely. When he explains the reasons which led him to take pictures, the basis of his artistic practice, Luis Pérez-Mínguez underlines, precisely, the autobiographical connection with a certain time and environment of friends and relatives: *the nude in adolescence as a tribute to my lost youth and, above all motivations, my attachment to my friends, to all people who have been and are important in my life*[23]. Metamorphosis of the artist's face across the disfigurement-reconstruction of the ones that best

20 Less well known than his pictorial production, Chuck Close has plenty of photographic work, almost always self-portraits, which could be seen recently in the Exhibition *Chuck Close: Self-Portraits 1967-2005* in San Francisco Museum of Modern Art, November 2005- February 2006. Some of them closely linked to this work such us *Self-Portrait/Quad* (2007) in black and white.
21 Chuck Close: Interview with *Mercedes Vicente. Reinventing the portrait* in **Pencil**, nº145 (July 1998), p. 52
22 Chuck Close: *in conversation with Richard Shiff* in **Chuck Close. Painting 1968-2006**. Madrid, National Museum Centro de Arte Reina Sofía, May-September 2007, p. 58
23 Luis Pérez-Mínguez: Conversation with P.P.M (Madrid, November 1983) in **Luis Pérez-Mínguez. Veinte años aprendiendo a mirar 1965-1984**. (Twenty years learning to look) Madrid, General Directorate of Fine Arts and Archives. Ministry of Culture, January-March 1984, p. 149

know him, as if he had been engraved on them the desired and complete portrait of the artist. The whole photographic project by Luis Pérez-Mínguez reflects the need to construct a possible biography; they are, literally, an extension of his own face, in this case, through a paradoxical transparent mask which hides and deforms at the same time, as the title stands out, the portrayed face. A metamorphosis effect that this artist has used many times, precisely, through translucent materials. The transformation that produces, for example, the sea or water that covers half of the face in a bathtub, the plastic that doubles and melts the folds of this flexible material with the lines of the body and face in the series *Transparentes* (*Transparent*) from the 70´s; diving goggles transforming the child´s face in strange batrachians or photographs with an unusual glass which splits the face in multiple perspectives: *the work was completed on the day in which, while making my first self-portrait, the glass fell to the floor and it was shattered*[24]. All of them were transparent masks, or perhaps according to the artist´s taste, *mask transparencies*[25]. The face, therefore, is an easily manipulated object as if it were a sculpture, where the artist is carving different versions of himself not necessarily needing the use of a distorting material; in other occasions he achieves the same effect by focusing the camera either very closely or very far away, or thrown on the ground looking for surprising foreshortened figures. This magnifying glass is definitely a mirror that restores an image of the own artist, transformed: *perhaps it is an exacerbated narcissism, not nostalgic, as the constant in my own work is to see myself reflected in it, because I try to capture or impregnate my daily experiences. My intention is not only being a photographer but to be photographed in my own space*[26]. The power of these deformed faces perhaps makes us forget that what this young man holds in his hands is a lens like the one that would use a giant camera. The idea that works of art *look* at us here becomes literal; the distorted face captures, absorbs the photographer's own face inside the reflections of the lens. These photographs, therefore, are like genuine and literal
self-portraits making faces, constructed, as Antoni Socías points out, *from a crooked perspective*[27].

As Elias Canetti reminds us, in societies such as the Western one, in which gesticulation and mimic are frowned upon, *any metamorphosis is made difficult and finally completely prevented*[28]. In our culture, in fact, the freedom of the face has always been restricted and to show intense soul movements is considered vulgar and not too decent, whether they are movements of joy or pain; it is an almost pathological fear to grimace, which breaks the immutable facial mask as an expression of the power and control over oneself that everyone should have. A revulsion that is based, among other things, in the fear to madness as an expression of a dangerous mess for our own stability. As highlighted by Miguel Angel Cortés, society has protected itself from what is not understood and therefore from what is terrifying, marginalizing it, concealing it or making it invisible: *because everything that appears as different is "impure" and represents a challenge to the status established*[29]. The photographic project by **David Sardaña** is in the context of this problematic relationship with the distorted face of the other who is ignored and hidden: *Hay palabras que ahogan* (*There are words that stifle*) (2006), 150 glass jars filled with water that encapsulate faces of people who gesture, scream and make faces. It is about, says the artist: *mad people who shout faced with the anguish of the word not properly said, recrimination, the incomprehension of the other, exclusion and, ultimately, the lack of interest towards what is different*. They are faces which alternate with other photographs, they are images of half a body that stage the senses with which this incomprehension is made, through postures and gestures. If Tullio Pericoli is right and the fact of being frequently with the others is what models our face[30] and not the opposite, if there is no character or individuality which has not been created in the look that the others direct to ourselves, then, the work that David Sardaña is creating is a peculiar self-portrait that directs us an accusing look. In this sense, John Berger pointed out the decline of portrait painting as a pictorial genre, precisely, after the arrival of direct portraits, looked frontally, of madmen and classless people from the nineteenth century society in the Théodor Géricault´s paintings. The faces of the marginalized, of the dispossessed and of those who are beside themselves deprive any confidence in the safety of one's own face: *when*

24 Luis Pérez-Mínguez: *Autobiography* in **Luis Pérez-Mínguez. Veinte años**…op.cit., p. 205
25 Like a photograph under water entitled *agua de máscara* (water of mask) 2003
26 L.P.M: Conversation with Julio L. Hernández. Madrid, November 1983 in **Luis Pérez-Mínguez. Veinte años**…(Twenty years), p. 61
27 Antoni Socías: *En torno al Maestro de la intensidad* in **Luis Pérez-Mínguez**. Madrid, Editora La Fábrica-TF editores, 1999 (Around the master of intensity)
28 Elias Canetti: **Masa y Poder**. (Mass and Power) Barcelona, Muchnik Editores, 1981, p. 372
29 José Miguel G. Cortés: **Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte**. (Order and chaos. A cultural study on the monstrous in art) Barcelona, ed. Anagrama, 1997, p. 35
30 Tullio Pericoli: **El alma del rostro**. (The face´s soul). Madrid, ed. Siruela, 2006, p. 63

we look at them, they look at us[31]. Precisely, this project is the continuity of another very similar one, significantly entitled, *They are us*[32]. It is about people diagnosed as mentally ill together with others such as health professionals, volunteers or relatives not diagnosed which, placed side by side, can be clearly compared, they would be the sick ones and we would be the healthy ones. The glass jar is the perfect metaphor to point out, at the same time, the isolation these people have suffered and the desperate desire they feel to be able to communicate, to connect and to be understood. The glass jar, as an airtight capsule, marks a boundary, a separation between exterior and interior but, at the same time, as a transparent container which communicates and makes helplessness and anger visible. They are faces that, with each sudden movements, with each grimace, seem to be erasing the memory of the face they were imposed; with every gesture they write and draw their own physiognomy, thus breaking with that regrettable lunatic iconography that, since the late XIX century and precisely through photography, had reduced them to a list, to a classification by type of the abnormal, associated with the monstrous.

This process of breaking the medical look on the disease is particularly complex when it is made from the very inside of the medical institution as in **Carlos Canal** and **Rosa S. Ramiro**´s project: *Recuperar la luz* (*Regaining Light*) (2005). It is about a diary of a terrible disease, leukemia, articulated in panels, which show the photograph of the patient´s face, Rosa S. Ramiro, day by day, performed by the doctor, Carlos Canal, for as long as the treatment lasts, threaded with photos and texts that the patient selects among the objects, people or situations which affect her and which draw her attention in the hospital space where she is provisionally living. A cross dialogue of images and stories which talk to us about the reconstruction of a life and about the mark the disease leaves in it. We are faced with a complex work that moves, in my opinion, in two fields which are different in nature and intensity: one which particularly interests both the doctor and the patient, the idea of photography as a therapy like a positive method to tackle the disease and improve the quality of life of these patients[33] and the other, the one convened in an exhibition hall, the staging, the representation of the evolution of pain and suffering as a picture that goes far beyond the clinical document or report. However, with this work, the viewer inevitably enters a strange territory, like a poacher, as it happens with all those artistic projects concerning terrible diseases as in the work of the photographer Nicholas Nixon or Rosalind Solomon who tried in a very controversial and questioned way, to give a face to AIDS patients. It is about a border area where the most intimate becomes a representation and, as such, it may fall under the influence of sham and manipulation. That is why Douglas Crimp said, referring specifically to the photographic works mentioned, that the goal should not focus on the *truth* of the picture but in *the conditions in which it was made and its social effects*[34]. The project *Recuperar la luz* (*Recovering the light*), whose complete montage is in a publication with the same title[35], shows an observer who displays the disease from the outside; Rosa S. Ramiro has never left the perception she has about herself and the leukemia disease and its ravages are shown within the context, not isolated. Therefore, it is not about looking at the disease but about listening to the patient who developed a story which is not intended to make us feel sorry or to encourage mercy. In this sense, Carlos Canal´s participation is very illustrative as he is a photographer with his own[36] interesting creative work that here, however, disappears completely as if he wanted to give evidence of his refusal to impose a medical look; he declines any relationship of power of the one who looks over the *object looked*[37]. The process of recovering the identity of the patient, altered and transformed by the disease, starts, first of all, by establishing this distance of the doctor regarding the representation of the disease. The sequence of portraits which should account for the progress of the transformed face by the disease is, in this sense, an incredible reserve. There are, undoubtedly, alterations: with hair and without hair, with and without mask; but the changes in the expression of the face are minimal: she is always facing

31 John Berger: **Sobre las propiedades del retrato fotográfico**. (On the properties of the photographic portrait) Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2006 p. 27
32 Most photographed people have some connection with Alberto Celdrán´s project, which has formed a theater company called *Locos por el teatro* (*Mad about theater*), which began in 1999 within the activities of AFEMA (Asociación de Familias y Enfermos Mentales de Alicante) (Association of Families and the Mentally Ill of Alicante) which was created as an instrument to vindicate the rights of people with mental illness and to change the distorted image *madmen* usually have. The group has evolved into a real theater company. Among the recent stagings we can highlight *Tragicomedia de 1 loco ó 10 jaulas para cuerdos* (2007) (*Tragicomedy of 1 madman or 10 cages for sane men*), a play by Antonio Crespo and Alberto Celdrán.
33 Canal has thought carefully about the therapeutic use of the photographic image as well as about the study of facial prototypes regarding the disease. He particularly quotes the work of Ekman and Frieser who, in the 70´s, even codified the facial activity: *Facial action Coding*.
34 Douglas Crimp: *Portraits of people with aids* in **Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad** (**Critical Positions. Essays on the policies of art and identity**). Madrid. Ed. Akal, 2005, p. 149
35 Carlos Canal and Rosa S. Ramiro: **Recuperar la luz** (**Recovering the light**). Málaga, ed. Visión & Tranfusión, 2004
36 His own and very interesting work as it was contemplated, for example, in the exhibition **Carlos Canal. Hacia adentro** (**Towards the inside**). County Council of Malaga, January-February 2001
37 Cristóbal Pera: *Too see and look at the body: the medical look* in **Pensar desde el cuerpo** (**Thinking from the body**). Madrid, ed. Triacastela, 2006, p. 210

us with a slight smile hardly suggested, sometimes a bit more open, but she never appears to be serious or distressed. In fact, the entire face in these pictures is made to prevent us from reading the disease in this face. Eyes are the only ones that express and show the expressions that make the difference between before and after the illness. Actually, the face of Rosa S. Ramiro remains almost unchanged so that everything else *talks*: the text that reflects the true evolution of feelings, anxieties and hopes and, above all, the objects, the space or the people in which she fixes her look as if they were the only ones who had the solution to the riddle raised by his illness. Only those objects seem to have an order and to give a meaning to her suffering. The inexpressive face that hardly lets her show her feelings is a vacuum, it marks a silence in the collage so that objects and text can talk, as Rosa S. Ramiro writes, the trip *is being an inward journey but also an excursion to the outskirts*[38].

By confusing identity and physiognomy, the face has been one of the privileged spaces for reflection in the Western culture, which is obsessed with finding a correspondence between inner life and facial expression; a goal pursued both by the former treaties of physiognomy divination and by the gaze of Cartesian rationalism regarding the expression of passions reaching, through photography, to the physiognomy of the disease since the early nineteenth century. Theories and treaties, which, no doubt, from different perspectives, tried to penetrate in the secret of human´s face. The face, as the concept of human being, therefore, has a history. In the famous end of Michel Foucault´s book *Las palabras y las cosas* (*Words and things*) (1966) he stressed precisely the fictional component of the creation of man´s concept, a recent invention, he said, which could have an end nowadays: *then, we could bet that man would be eradicated, as a sand face in the limits of the sea*[39]. We can think, therefore, in a contemporary tradition that has looked at the face as an anachronism tired of interrogating the human features as the basis of a transcendental sense which reflects the interior, a code of signs that turns the face into a moral reading. To eradicate the face or to create a face without organs, as far as the appropriate Artaud´s expression, reveals the contemporary experience of the face as a hollow, as an empty force where *human expression, has not found, has not discovered his face yet*[40]. One way to search for a new face is, paradoxically, suspending it, hiding it among the regular rhythm of a repetition as in the drawings of **Donald Mitchell**: *Sin título* (*Untitled*) (2001). This artist began drawing little faces hidden under overlapping layers of lines and stripes which finally obliterated completely any figure. Gradually, he began to remove the strata of this blur to make the figures and faces visible uncovering these little beings looking mysterious which, like dolls, are being overlapped creating a line in motion, a ripple that occupies the entire space of the composition, a kind of *horror vacui*, which plays with the alternation of black and white of these strange and fascinating figures. A work process that recalls the poem by Pablo Neruda on how to build the image of a deep identity: *we must unravel, / scratch in-depth / and as in a fabric / lines concealed, / with the colour, the weave / of the fabric, / I erase the colours / and look for until I find / the deep fabric, / and I also encounter / the unity of man*[41]. The expressive wealth, almost decorative, of this composition is expressed, precisely, in the repetition, in the regular symmetry of these beings as if they were lines on a stave. They are bodies that seem to be starting a dance, marking a rhythm, something natural if we consider the relationship of this artist with music. Somehow, he seems to be drawing the movement and the sound of a melody that gives the body a new freedom, some new movements: *you can then return to teach him to dance upside down as in the enthusiasm of festivals and this wrong side will be his true place*[42]. To dance upside down, certainly, in the drawings of Donald Mitchel who organizes space as far as his own rules. It is definitely *a possible way of the world*, a choreography where the progression of bodies eventually erases the face.

There is a reiteration and a concealment of the face, in a totally different sense, on the thought posed by the proposal of **Conchita Jiménez** and **Chema Montesino**: *Cabezas Negras* (*Black Heads*) (2007). The montage, a convincing metaphor about the disappearance of the female face and body in Islamic culture, consists of eight photographs printed on

38 Carlos Canal y Rosa S. Ramiro: **Recuperar la luz**… (Recovering the light) op.cit., p. 73

39 Michel Foucault: **Las palabras y las cosas** (Words and things) México, Siglo XXI Editores, 1985, p. 375.

40 Antonin Artaud: *El rostro humano* (The human face) (1947) reproduced in **Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia** (**The forms of abyss. The body and its extreme representation in France**) (**1930-1960**). Local Council of Guipuzcoa, Koldo Mitxelena, October 1994-January 1995, p. 259

41 Quoted in Juan José Gómez Molina: *Dibujo y profesión* (*Drawing and profession*) in **La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música**.(**Representation of the representation. Dance, theater, cinema, music**.) Madrid, ed. Cátedra, 2007, p. 75

42 Antonin Artaud: *Para acabar de una vez por todas con el juicio de Dios* (*To end once and for all with God´s judgement*) (1947) in **Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia** (**Forms of the abyss. The body and its extreme representation in France** (**1930-1960**). Local Council of Guipuzcoa, Koldo Mitxelena, October 1994-January 1995, p. 269

canvas with the secretive, silent and powerful image of some women that have agreed to cover themselves completely with a *burqa*, without being Muslim. A doubly secretive montage due to the gloomy tone of the black and white photo that emphasizes the isolation, the loneliness with which these images of confined women are presented. Seven of these photos contain, in the inside, an image of the same woman without the veil that hides her. The viewer can lift up the photo of the *burqa* a few centimeters, but the entire face can only be contemplated by tearing the photograph inside, destroying the person. The eighth photograph hides a fractured mirror that will multiply, distorting her own face. The *burqa*, different from the *chador*, which covers the whole body but leaves the face within sight, or the *niqab* which only leaves the eyes uncovered, completely covers the body of the woman who must look through a very dense grille. A wrapping that, in fact, no longer shelters the body. The veil becomes a separation, of course. But what this terrible clothing impedes is not just that women are not able to see and access to the world, but it also prevents them from the possibility of an exchange, a dialogue of glances. What this veil impedes is the link, created by glance, between the interior and the exterior. Jean Paris makes an interesting distinction between sight and glance, the first examines the world mechanically, the second, he says, is worth much more, because to look *is to be in the space voluntarily where the face and the whole body take part…everyone involved in the act of looking, is spilt, is ejaculated, is released out of himself/herself. The head is emptied, as if the orbits widened, as if the bones were pierced from the forehead to the jaws, as if the face became a window*[43]. The lack of a glance and not of the sight is a different thing which favours precisely the lack of space, turning these women, in all senses of the word, into ghosts, spectres, as the authors themselves point out: *the fabric you have before you, which should be touched, shows darkness. Because Light is not in her; the woman shown, is also turned off.* In front of this no *glance* of fainting women; in front of these black heads, the only thing the viewer can do is, overwhelmed, to remain in the area of fascination, a form of paralysis where you feel trapped and forced to an unanswered look; a kind of hypnosis that ultimately will be transformed into blindness.

Regarding **Javier Roz**´s work, there is a difficult relationship between face and glance, between darkness and light:

43 Jean Paris: **El espacio y la mirada**. (**Space and glance**) Madrid, ed. Taurus, 1967, p. 58

Catálogo (*Catalogue*) (2006) is a sequence of six photographs with a sepia tone and slightly scratched on the surface, where each of them is divided into parts with the image of an H seen from the front and from the side, as in police records or in a medical record. A sequence where he articulates and combines a decline of blindness until a total darkness is reached. The character H, which Javier Roz has used in other works, will firstly look inside himself, opening the chest, to just find an impenetrable darkness that moves to the face; the expression becomes a night face that will close the eyes in successive photographs by a fast motion which blurs sight, he will wrap his head with a cushion or earmuffs that will place some restrictions on the vision and, finally, he will tie his look with a black bandage. In a way, it appears that what we really have are just some ways to close the eyes but blindness of different *texture*. It is a catalogue of blindness that does not leave the rest of the face indifferent; undoubtedly, darkness of glance imposes a gap to the rest of the face. That is why the montage ends up with a totally black plate, as if it were a blurred photograph; literally, an eclipse of the face. In the composition, *Cuatro ciegos* (*Four Blind persons*) (2006), closer to drawing than to painting, some blindness gestures are repeated from the *Catálogo* (the *Catalogue*) interpreted by the same H, but abandoning the neutral background of photography, to inscribe the figures in a desolate environment, hardly drawn; a place of gentle hills and a lonely and skeletal tree almost in the center of the composition, recalling, not by coincidence, the landscape of the known picture by Brueghel, *La parábola de los ciegos*[44] (*The parable of the blind*) (1568), a painting that, as Moshe Barasch has studied, not only refers to the concept of blindness as a sin, but also more importantly, this parable is connected with the concept of pilgrimage, on its way through life without knowing the route and stages of the trip, an issue that played an important role in the late medieval imagination. It is about moving forward blindly *through an extensive and unknown territory that is combined with a scathing feeling of ignorance regarding where such path is taking us exactly*[45]. The landscape of *Cuatro ciegos* (*Four blind persons*) appears to respond to that idea of moving forward blindly, hesitating on a desolate territory where the only thing defined strongly is, precisely, the darkness, the heavy black marks on the bandages, of the uncovered chest, of the earmuffs or a

44 An artist to which Javier Roz has honored in compositions such as *Alter Brueghel I y II*.

45 Moshe Barasch: **La ceguera. Historia de una imagen mental**. (Blindness. A history of a mental image) Madrid, ed. Cátedra, 2003, p. 153

black rectangle as the screen of a summer cinema observed by some solitary chairs; also black indefinite signals that seem to expand like guidance signs, enigmatic and unknown, of an impossible map. It is worth stopping about who might be the only character who is shown by the first letter of the word *hombre* (*Man*) and who appears, in two works, split in multiple figures. Certainly, given the preferences of the artist for Samuel Beckett´s literature, this H is the lost man in permanent exile which obsessed the Irish writer. But I find a close encounter with the enigmatic Thomas el Oscuro by Maurice Blanchot, another author appreciated by the artist, a character who could perceive better and more intensely when he closed his eyes, introducing another way of looking which involved the merge with the *nocturnal mass* which surrounded and integrated him completely: *the images of his dark inundated him. He did not see anything, but far from worrying about this, he converted this lack of vision into the highest point of his glance. His eye, useless to see, acquired extraordinary proportions, was developed in a disproportionate manner and, spreading over the horizon, left the night to penetrate his heart to receive the day*[46]. For Blanchot, the light must be sufficiently dazzling as to blind, to override the compulsive desire to see. Blindness in Javier Roz is, of course, another way of seeing: *Blind / Blind on the edge of the abyss / summary Image / closing Image / And all this work to know / If I pretend to be blind / Or If I pretend to see / I would like to know what happens / After the last frame*[47].

46 Maurice Blanchot: **Thomas el Oscuro**. (Thomas the Dark) Valencia, ed. Pre-Textos, 1982, p. 13

47 A text which appears almost at the end of Javier Roz´s video *Blindfold / blind alley* (2000) (*Lo que no te deja ver/callejón ciego*)

III. METAMORPHOSIS: THE BODY AND ITS SHADOW

The theory of vision that Goethe develops in its famous *Farbenlehre* (1810) may be questionable from the point of view of the empirical truth of his statement and, perhaps, the scientific nature of his experiments is not very convincing but, as Jonathan Crary pointed out clearly, the German poet laid the groundwork for a theory of the *subjective vision* which, for the first time, turned the observer into an active producer of the optical experience; for the first time, the relationship of the vision with the world was not dependent on the place in which the observer was situated. The subjectivity of the individual body, excluded from the perceptual model of the camera obscura which separated into two different and isolated spaces the observer and the observed, becomes the center of the location of the vision now: *it is about a moment in which the visible escapes from the eternal order of the camera obscura and it is inscribed in another device, inside the unstable physiology and temporality of the human body*[48]. A subjective glance, a glance *of* and *from* the body that erases the boundaries between interior and exterior creating a link between the sensory organs of the viewer and the object gazed. An important change in the vision that means the beginning of our modernity in this field. If the discourse on the visuality had suppressed and concealed, said Jonathan Crary, anything that threatened the transparency of the optical system, *Goethe points to his investment by proposing the opacity of the observer as a necessary condition for the emergence of phenomena. Perception occurs within the scope of what Goethe called das Trübe: the blurred, the cloudy or the dark*[49] . The vision which activates the whole body is, after all, an opaque glance made of flesh and penumbra: in short, the vision of a blind person. Gerardo Nigenda[50], a blind photographer, reminds the sceptic that there are other senses which are dulled in most people,

48 Jonathan Crary: **Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX.** (The techniques of the observer. Vision and modernity in the XIX century) Murcia, Centre of Documentation and Advanced Studies of Contemporary Art) CENDEAC, 2008, p. 100

49 Ibid, p. 102

50 Gerardo Nigenda was gradually losing sight because of a diabetic retinopathy until he became totally blind when he was 26 years old and this is what, precisely, led him to photography. As an employee of the Library for the Blind Jorge Luis Borges, which is in the same building as the Photography Center Manuel Álvarez Bravo, in Oaxaca, he felt curious about this photographic environment and asked the director of the center, Cecilia Salcedo, how would she teach a blind person to take photographs. She, in response, gave him a camera. Since then, he is dedicated to professional photography.

other ways to get to perception: *I do not see but I hear, I touch, I feel, I smell, I try*[51].

To photograph like touching and smelling, like hearing and feeling; the glance at the tips of the hands is the way **Gerardo Nigenda** works in *Desnudos* (*Naked*) (September 2007), a series about the naked female body doubly caressed, by the camera and by the hands of the artist, with which he measures the distance, locates the bodies, feels the smell and the touch of flesh and he shapes, like a sculptor, what he wants to photograph. *My photographs,* says Gerardo Nigenda, *are not visual. What I take is emotional, is what I feel.* He subtracts the image from visuality, denies the relationship between the eye and the world as pure transmission so that, instead, other relationships and other perspectives turn up, in which he participates with all his sensory organs. The artist, therefore, will draw a topology of the camera which does not necessarily need to be located at eye-level; in most cases the camera rises above his head, is placed on one side or leans on the ground, a way to participate and get involved with all his heart in the photographic act, while breaking the linearity of the direct vision: *I point the camera lens towards what I want to take, imagining first the photo I want to take… I have to take photographs of what I perceive, feel and provokes me. It does not matter if the picture is not framed or is not clear; those technical issues are not my priority".* He never repeats a photograph and he needs to feel with intensity what he wants to photograph: *You have to throw yourself into what you are going to take*[52]. You have to melt, to get involved *in* and *with* the subjects because, as the artist never gets tired of explaining, photography for him is not born and ends in the shot; photography is a continued process that begins before and after the moment of the snapshot. Words take part of this process through Braille writing which transcribes titles directly on the photo, together with sensations, description and sound. As Alfredo Morales points out: *the spoken or written words play the role of a second developing*[53]. A writing that is a title and a description at the same time, words that reflect the feelings of the photographer and, he says, *are part of the visual image*[54]. Sensuality of the sight which is translated into some surrounding texts, like little poems, most of them on the voluptuousness of the sensations that the photographer receives from the female body as *It induces to sensual evocation or protecting the hidden sensuality, also, silky and docile coincidence of sensations or And a pleasant and sublime regression*, others ironic, seem to be addressed to that suspicious viewer who does not totally understand the insistence on photography of this artist, like a *blindly taken photograph* and others which talk about the specific conditions under which the picture was taken: *The image, the shape, the encounter, Awaiting to be seen or Between the invisible reaching the emotional homeostasis, Looking at what is unusual.* They are titles which emphasize, even more, the odd interchange of looks and ties, the complexity of relationships established between Gerardo Nigenda and the model whose visibility and seduction with the artist keeps the space permanently tense. There is conflict, first of all, with the eyes of the model which disappear completely in this series: sometimes it is the hair on her face that hides her eyes, other times the framing is responsible for leaving the head outside the lens, in many of them the model is presented with her back to us and, in others, she is in the shadows and can hardly be seen. As if all this were not enough, when the model is presented from the front, then the photographer puts an eye-mask on her. Gerardo Nigenda in a process of natural empathy gives the photographed women the same features of his own face causing a correspondence between the darkness of both the photographer and the model. However, I consider it a tautological resource, since the young woman, as we can see from the performance in the short *Whisper of light*[55], has closed her eyes and has turned her glance inside herself when she has heard the camera shot, adopting the photographer´s blind and stamped glance as if it were hers[56]. A double circuit of blindness, the photographer´s one and the model´s one, so that the body in these photographs is not built by the vision but by the touch. Blindness prevents the model from becoming an image, or from imitating herself in the pose or, as Roland Barthes would say, she turned *into image in advance*[57]. By eliminating the eye, the photographer and the model build another kind of body that no longer depends on the mock of the glance. Quite the opposite, it is the silky flesh, the body made out in light-and-

51 Interview with *Gerardo Nigenda. Blind Photographer. La visión de la tolerancia* (*The vision of tolerance*) by Anasella Acosta in **Revista Cuartoscuro** (Cuartoscuro Magazine) Num. 79 . Tuesday 01 August 2006. http://www.cuartoscuro.com.mx/articulos.php?id_sec=11&id_art=77

52 Ibid

53 Alfredo Morales: *Las fotos cruzadas de Gerardo Nigenda* (*The crossed photos of Gerardo Nigenda*) in **Luna Córnea** (Cornea Moon) México, nº17 (January-April 1999). Monographic Number devoted to the relationship between blindness and photography, p. 99

54 Alberto Reséndiz: **Whispers of Light** (short on Gerardo Nigenda). 15' Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, (University Center of Film Studies), 2008

55 Ibid

56 A gesture that is repeated between the models of blind photographers such us Evgen Bavcar or Paco Grande. Regarding this subject, please see, Mercedes Replinger: *Evgen Bavcar: mechanisms for simulation and the concept of photografic index* in **Caminos de la Semiótica en la última década del s. XX** (Semiotic ways in the last decade of XX century), (Coordinator David Pujante). Buendía Center, University of Valladolid, 2002

57 Roland Barthes: **La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía** (1980). (Camera Lucida. A note on photography) Barcelona, ed. Paidós, 1999, p. 43

shade, the link between the skin of the body and the skin of the hand that outlines the figure, the absolute protagonist of these photographs. What we are witnessing here is the construction of a different body: *the importance the exchange has when there is a contact with the skin. In a figurative sense, this refers to how my fingers and the woman´s skin begin to have a dialogue, which starts showing an expressive reciprocity, with which both denote different sensations*. The photographer's hand appears in all the photos extended over the body, a hand that caresses, more than touches. The caress, as Levina recalls, is a relationship with the other that goes beyond the concept of contact. The contact is like a light and belongs to the world of light, to possession, while the caress is mysterious, it takes place in the shadows, in the dark, because he does not know exactly what it is or what he seeks, waiting for new perspectives on what it is inapprehensible[58]. The caress, in this sense, is a shadow over the bodies, a transforming energy; the hand darkens and reveals, much better than the eye, the intensity, the beat inside the body.

It is relationship between the eyes and the blindness which really turns the body into a mirror. In the famous letter to the blind by Diderot, the illustrated philosopher was fascinated with the young lady from Salignac, a gifted young woman able to distinguish *brown voices from blond voices*, which in view of Diderot´s insistence to know how she perceived reality, she told him that her body behaved like a sensitive mirror. A quality that she thought everybody should also have: *if all the bodies are not mirrors is because of a defect in their peculiar texture that turns off the reflection of the air*[59]. The idea that there are bodies of a peculiar texture which can reflect the world on the surface of their skin, is precisely the proposal of **Ouka Leele** in *Continente* (*Continent*) (1985), a black and white photograph of a female body with long hair that with her back to the lens, holds a glass door whose reflections turn her, at the same time, into a transparent body and into a mirror, into a container and into a sparkle. Specular plays which draw, as an stiletto on the woman's body, the shadow of a man seen from the side who is absorbed looking towards the hole-window where he directs his glance; the female body that is made, in some parts, of the same texture as the rough walls and bricks surrounding her. At the end of the back, next to the brightness of the old furniture in the balcony, there is a crystal ball lamp which is overlapped by the self-portrait of the artist, almost in darkness, with the camera: *my eye, the camera eye and her lower eye coincide in a chance encounter… strange and disturbing coincidence of three eyes in one*. Three eyes, in fact, three glances that come together in the body and cancel the difference between interior and exterior, between reality and representation, between the photographer and the photography. An awareness of the permeability of every living creature which, perhaps, is caused by a childhood experience which the artist has always considered important, when crossing the street she feels like part of everybody she sees. *I remember a lot of light…and the feeling that I was all the ones that were crossing at that moment. I was inside the lady, inside the child, inside the young man, inside all of them at the same time…it was a very intense emotion and it has always been present*[60]. The fixed forms are, therefore, replaced by the fluid of life in a body that avoids any defined representation; they are vague and indeterminate images, unstable perceptions about the real outline of this figure. A nude, therefore, which does not want to be an isolated frame of the world but a surface covered by forces which are seen on the skin. It is a body, therefore, with memory whose beauty is not external, away from the world surrounding it, as if it was in tension towards an ideal shape, which is typical of the nude in the Western culture, says Francois Jullien[61]. There is something in this enigmatic and hieratic pose of primitive idol which encourages Ouka Leele to contemplate this continent woman, as a territory and shelter, as a great mother, the ancestral woman which would have done a trip towards us from the forgotten and dark depths of the the early days: *I can see a goddess who watches in silence, she does not judge anything because she is creator of everything and of anything contained therein*. She could be, she says, the Virgin or the Virgin of the Door (La Virgen de la Puerta), she could even be the Mona Lisa facing backwards as she poses an enigma. Ouka Leele dedicates a beautiful poem to her, the one who blends the visible and the invisible: *There is a hidden image of the creation therein / Lady of life / the one that keeps the door of the ascending dimensions /… My eye is stuck to your entrance / female door that keeps the secrets of all creation / past and upcoming / mother of all, creative uterus / inside you there is another one and another one and another one towards infinity / I am also there / hidden between your long hair, which is blue as the night, / and your smile, as mysterious as the moon, rising through the haze. / The future man raises his head eager to know himself / from your innermost being, for those which blinded him / for so much time… / perfumed woman / I can smell and feel the aroma of nowhere / where everything begins*. A poem that is spelt out like a litany, challenging the integrity of forms, which builds a permeable body, crossed by life.

58 Emmanuel Levinas: **El tiempo y el Otro (Time and the Other)**. Barcelona, Paidós Ibérica Publications 1993, p. 133

59 Denis Diderot: **Carta sobre los ciegos**. (Letter on the blind) Valencia, Pre-Texts publications and Once Foundation, 2002, p. 77

60 J. D. Álvarez: **Ouka Leele. Biography. Esa luz cuando justo da el sol**.(That light just when it gets the sunlight) Madrid, Neverland Publications, 2006, p. 21lii

61 François Jullien: **De la esencia o del desnudo**. (About essence or about nude) Barcelona, ed. Alpha Decay, 2004. A work on different conceptions about the body in the East and in the West.

Photography has certainly been associated with magic since its birth, like a spell, and it seemed to be the proper format so that very old traditions were exhibited again both in the art world and in the photographic project of **Cristina García Rodero** with the photos *Huella* (*Footprint*) (2002) and *Velación para el amor. Entre la Luna y el Sol (Vigil for love. Between the Moon and the Sun)* (1999) which belong to the cycle that the artist, for ten years, has made about the followers of the worship to Maria Lionza[62] inside the jungle of Venezuela, in the mountains of Sorte in Yaracuy. A worship able to absorb almost everything, where some indigenous rites, the Catholic religion, some religious practices from the Caribbean, the Santeria and the spiritualism converge. As Francisco Ferrándiz outlines, despite the connection that many devotees want to see with an ancestral and mysterious tradition from an essential pre-Columbian past, *some of the fundamental characteristics of María Lionza´s heterogeneous world are their relative modernity, their lack of clear orthodoxy, their daily nature and their enormous capacity for recycling*[63]. It is not by chance that the worship, as it is known today, emerged in parallel with the Venezuelan modernity of oil and, although it has its followers from all walks of life, its main roots are found in the most problematic popular urban areas. On the other hand, the astonishing flexibility of this worship has resisted all attempts to act coherently, giving a hierarchical structure to *las cortes* (*the courts*) or by determining the role of mediums, significantly called *materias* (matters) since they are bodies ready to be borrowed by the spirits. Among the most striking practices there are the so-called *Velaciones* (*vigils*) which is a ritual that serves both to generate some new matter or to ask for the cure or for the solution of any love problem, as it seems to be the case of this *Velación para el amor. Entre la Luna y el Sol* (1999) (*Vigil for love. Between the Moon and the Sun*) (1999) where the believer, who is thrown on the ground, finds herself inside a chalk heart-shaped drawing; some plants and rocks and candles mark the outline of that heart which welcomes the body ready to the arrival of the spirit. In these rites, the *bank* (master of ceremonies and assistant to the medium that conveys the messages from the spirits) makes drawings around his body with dust and chalk, then some candles are lighted along the lines of the figures and some flowers are thrown out as well as blood of slaughtered animals, or they blow some tobacco or they water some herbal essences or rum on the body as far as supernatural instructions or as far as the bank orders. As Francisco Ferrándiz points out, *these mystical bodies only feel comfortable in highly sensual environments, modulated by specific smells, sophisticated acoustic and visual codes, focal heat points of heat (candles) and, finally, purified bodies and minds*[64]. A sensuality that is, precisely, the goal of Cristina García Rodero in this photographic project. The artist is not doing photojournalism or a documentary, no matter how much these these images could be used from the perspective of the anthropologist, the scholar of folklore or the religious behavior in contemporary societies. In this sense, the artist avoids two dangers that threaten these arguments: on the one hand, the exotic *costumbrism* or picturesqueness and, on the other, the accomplice glance of what Hal Foster describes as the *ethnographic artist*. The strength of these ceremonies, the manifestation of the contortions, often violent, of the body in the rites of possession, the unconscious abandonment to the spirit that advises him and cures him, are not presented as remnants of a primitive world missed or extravagant. There is no nostalgy, but presence. Indeed, the photographs on the worship of Maria Lionza are part of a bigger project that she calls *Entre el cielo y la tierra* (*Between Heaven and Earth*), where she intends to gather body demonstrations in communities able to reintegrate the mystery, the thickness of flesh, a *transforming energy* in contemporary society. In the worships of Maria Lionza what is presented, alongside with the mass delirium which are more or less eccentric scenes of religious behavior, is precisely that its adepts are genuine *body technicians* as Ferrándiz calls them, able to activate the sensual potential of the rite preparing the believers, opening up their bodies at the utmost to receive the spiritual fluids: *in the warm twilight of candles, the rhythmic drum roll, the litanies of songs, the cheering of the faithful invoking forces, the gradation of perfumes, liquors and flowers… they wrap the bodies of the mediums leaving a mark on them for the intimate experience of the sacred*[65]. If, for example, Michaelle Ascencio

62 María **Lionza**, is a mythical character whose origins are not very clear, as far as mestizo versions, she was the daughter of a Spanish man, as far as the indigenous versions, she was a princess who was abducted by an anaconda snake, owner of a pond. God punished the animal, causing him to swell to burst resulting in a flood that killed all Indians from the tribe of the maiden. The girl became the owner of the pond, of the rivers, of the jungle and of the wild animals. Her original name was lost and the name Mary emerges from the syncretism with the Virgin.

63 Francisco Ferrándiz: *Poseídos: Laberintos entre el cuerpo y la mirada* (*Possessed. Labyrinths between body and glance*) in Cristina García Rodero: **María Lionza. La Diosa de ojos de agua**. (María Lionza. A Goddess with Water eyes). Madrid, Community of Madrid, 2008, p. 36

64 Ibid, p. 42

65 Ibid, p.43

only sees in these rites, a pragmatic element, a therapeutic worship focused on the illness problems and diseases, which is always outside the individual, an injury which needs to be expelled, Ferrándiz, taking into account the implication of very young generations, asks himself if, under the folklore mask that covers *Maria Lionza´s worship, there is just one of the cooler and autonomous niches, more intense in the end, of the debate, reprocessing and cultural production in Venezuelan society today*[66]. A question which, I think, is answered by Cristina García Rodero´s photographs since she still believes in the world that she is photographing. As Hans Belting points out, photographic images become less valuable when the meaning of the things with which we intend to own the world disappears: *the loss of a referent, as it happens in the current use of photography, has its origins in ourselves, because, in the meantime, we prefer to dream about intangible worlds and, perhaps, also about shadows of the kind which the body no longer need the body to exist*[67]. The shadows that the artist is photographing, on the contrary, require a body like the photo *Huella* (*Footprint*) (2002), a carbonized trail of a believer in search of healing. A footprint that is a burnt vestige of the energy which has been used in these rites of purification and transformation; the shadow of a body that leaves the testimony that there was a person there who has been transformed into pure energy, which has, literally, been consumed.

There is a concern about the presence of myth in the contemporary world; a problematic transit from the popular myth to the myth that some artists, like Beuys, tried to embody in the figure of the artist as a redeemer. A fictitious myth conception that, as Eckhard Neumann indicates, *just reflects the world opposed to a conscience which is tired of civilization. Beuys´ recourse, to Old History regardless the present, seeks to revive a fiction of the mythical, in the way in which he does not want to acknowledge the transformed but immediate social existence of myth*[68]. The unreal dimension of the figure of this artist is what we find in the work of **Eugenio Ampudia**: *Beuys*. 2006. A video-installation where, as an apparition, the image of Beuys is projected onto a gush of water under pressure that is only visible from a certain viewpoint. It is Beuys, like a evanescent figure, of course, because as the German artist sentenced: *I have been dragging a body with me too much time*[69]. This installation is part of the reflection that Eugenio Ampudia has done on some representative figures of the twentieth century vanguard such as Dalí, Pablo Picasso, Miró and Beuys himself. Dan Cameron points out, gratuitously in my opinion, that the artist imposes a senseless shape *as the only permissible meaning, denying any possibility of a consistent interpretation to the reader*[70]. But if these installations do have a meaning and not just, as Mariano Navarro points out, as part of a demystification of the genealogy of contemporary art: *the loss of heroes condition in the imagination of the contemporary artists and critics*[71]. The insistence to *undress them*, as Eugenio Ampudia says, suggests that, even as ghosts, they are still more dangerous. The more interesting couple is the pairing represented by Picasso and Beuys. About the first, he makes an installation where the viewer could move the eyes of Picasso as much as he liked in a plasma screen, speaking ironically about the exalted status of a sighted person and of being a pure eye that traps and creates, which always accompanies any study about the painter from Malaga: *for a century, we have all watched what he was doing and how he did it, now Picasso is the one that looks at you*[72]. Opposite to the visual artist with a pure plastic look, there is another referent of the vanguards, Beuys and his status as conceptual artist, creator of the *expanded understanding* of the *extended* sculpture as an idea; opposite to clarity as a vision which is not muddy, as Hegel would say, the darkness of the concept. Eugenio Ampudia certainly laughs, but the ironic element in this piece is more complex insofar as it also affects himself directly as part of the tradition that the German opened in contemporary art. As a hard-working student, he writes in his notebook: *to write a hundred times on a blackboard: I am not Beuys, I do not want to be Beuys*[73]. An appropriate and necessary spell if we bear in mind that the German artist, as a shaman, presaged his future influence: *We may start from the fact that I may collapse, I must descend to the grave, but resurrection will come from such grave*[74]. From this hodgepodge of artistic originality and poetic vision, next to transcendentalism, pseudo-messianism and romantic nostalgy on the illuminated role of the artist, who was Beuys, it

66 Ibid, p.49
67 Hans Belting: **Anthropology of the image**. México, Katz Publishers, 2007, p. 267
68 Eckhard Neumann: **Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad**. (Artist Myths. Psycho-historical study on creativity) Madrid, Tecnos publishers, 1992, p. 95

69 Quoted in Donald Kuspitt: **Signos de psique en el arte moderno y posmoderno**. (Psyche signs in Modern and Post-Modern Art) Madrid, Akal publishers, 2003, p.245
70 Quoted in Mariano Navarro: *Una constelación de fuerzas objetivas* (*A constellation of objective forces*) in **Eugenio Ampudia... Sólo una idea devoradora**. (Only a ravenous idea) Vitoria, ed. Artium,2008, p. 34-35
71 Ibid
72 Quoted in **Sólo una idea devoradora**… (Only a ravenous idea) p. 56
73 Quoted in Mariano Navarro: *Una constelación… (A constellation)*, p. 34-35
74 Joseph Beuys: *Discurso sobre el propio país: Alemania* (*Speech on one´s own country: Germany*) (1985) in **Ensayos y entrevistas**. (Essays and Interviews) Madrid, Sintesis publications, 2006, p. 199

stands the ghost of this installation which necessarily requires a *believing* spectator. Eugenio Ampudia uses an image of Beuys in the action he carried out in the basement of the Academy of Fine Arts in Dusseldorf, *Action Dead Mouse* (November 24th, 1970). An important aspect of this performance, according to the description of the photographer Ute Klophaus, was the extravagant aspect that Beuys presented with a felt suit, which had the sleeves of the jacket and the trousers lengthened, placed over his usual clothes. It seemed as if he had a blanket on, says the photographer, which conferred him a strange and familiar air at the same time: *the exaggerated dimensions were equivalent to a superego. That is how I saw it*[75]. This oversized appearance of Beuys, including the misleading reading of that *superego* in a Nietzsche sort of way, is precisely what the evanescent piece of Eugenio Ampudia is suggesting. Uthe Klophaus adds, regarding to one of the photos on this action: *when I took this photograph I wanted to turn the shadow into a body and Beuys into a shade, hence the emphasis on the shade which, apparently, comes off the wall and window and on the floor degradation: the shadows have no feet*[76]. Undoubtedly, the shadow of Beuys in the interior of a cave is elongated as it is not totally the past, once and for all.

Ghosts and shadows have always accompanied photography since its birth. Nadar, fun and amazed tells what Balzac felt for the new procedure because he believed that all bodies are composed of layers of ghostly images, *an infinite number of foliform skins placed over each other… whenever someone was taken a photo, one of the spectral layers of the body was ripped off and transferred to the photograph*[77]. The tangible demonstration of this theory can be found in the photographic project of **Germán Gómez**: *Condenados I, VII y VIII* (*Convicted I, VII and VIII*) (2008), inspired by the figures of the convicted from the Sistine Chapel. The powerful figures in the composition of Michelangelo, are built from a combination of several different bodies, of friends and family that end up offering the face of the artist himself. To decompose and rebuild is an operation with an autobiographical character; it is about, he says, a private diary written with images, an autobiography composed of faces of friends who *have agreed to be the "support" to tell my life*[78], a self-portrait reinvented over and over again. This project is the result of the fascination the artist felt for Michelangelo during his stay in Rome as an intern of the Academy. From the Italian artist he is especially interested in what Michelangelo called the terribilitá, in the excessive greatness both in the austere and lonely character as in the excessive work of a modernity which is still alive: *the eyes of his characters are penetrating, with robust anatomy and fierce gestures, with tense postures, twisted and nervous. This consistency between his life and work, this terrible force, the impressive beauty and uncontrollable sensuality of his characters, have turned Michelangelo into an obsession for me*[79]. It is strange that in an era that distrusted the power of the bodies, an artist contemplates Michelangelo again as a contemporary artistic ideal. Strangeness that is dissipated when we return to the fresco of the Sistine Chapel and remember, as Tolnay outlines, that what is being told on the Last Judgment is the conflict between freedom and fate. Michelangelo´s man *is a Titan who rebels against the forces of destiny to which he submitted despite the efforts made to free himself*[80]. In the vacuum of a universe without answers, the man, fragile and wounded, remains with the same struggle. In fact, Germán Gómez has respected the weightlessness of the great fresc, placing the photographs without a frame, scattered on the wall, where they stand out a few centimeters, in a montage that rescues the strange atmosphere of the composition of the Sistine, an area which is not limited geometrically and, as Tolnay says, *it is not an imaginary space either: it is a vacuum free from any spatial or temporal contingency, the universe space without limits*[81]. In this floating universe, for example, the *convicted* and the blessed show a striking similarity in their body postures and gestures. The first ones are not represented as guilty or wicked but as rebels, as genuine Titans who save from a distressing battle against their fate; on the contrary, the blessed are presented as survivors of a naufragi, gesticulating and making desperate efforts to put themselves in a safe place. In this context, Michelangelo, who follows Dante´s narrative, however, presents all of them, convicted and saints, as real bodies. The principle of Renaissance Unity banned the separation between alive bodies and dead bodies in the afterlife. Hence, Hans Belting says, the excessive, almost monstrosity of the muscular bodies of this composition: *the alive body, the true ideal of the new art of image, expelled the images of shadows even from the afterlife*[82].

75 Ute Klophaus quoted in **Sólo una idea devoradora**… (Only a ravenous idea) p. 62
76 Quoted in Victor Stoichita: **Breve historia de la sombra**. (A brief history of the shadows) Madrid, Siruela publications, 1997, p. 242
77 Quoted in Geoffrey Batchen: **Arder en deseos. La concepción de la fotografía**. (To have a burning desire. The conception of photography) Barcelona, Gustavo Gili publications, 2004, p. 207
78 Germán Gómez: *Texto proyecto ABCD* (*Project ABCD text*) in **Los géneros. El cuerpo. Conceptos y representaciones**. (The genres. The body. Concepts and representations). Caja Madrid´s Charitable Work. September 2004.

79 Interview with Julio Criado, Interview made by Julio Criado in the **Gallery Full Art** of Seville. http://www.dosdoce.com/continguts/entrevistas/vistaSola_cas.php?ID=35
80 Charles de Tolnay: **Miguel Ángel . Escultor, pintor y arquitecto**. (Michelangelo. Sculptor, painter and architect.) Madrid, Alianza Editorial Publications, 1985, p. 55
81 Ibid, p.50
82 Hans Belting: **Antropología de la imagen**. (Antropology of the image) México, Katz Publishers, 2007, p. 256

Germán Gómez´s project seems to have reintroduced, thanks to photography, that separation between the alive body and the dead body in the afterlife. The plasticized bodies, encapsulated, when they overlap they create some blurred zones, as if it were a translucent skin that concealed some parts creating a sense of duplicates, shadows or spectra of the bodies. The *Convicted*, certainly, cannot have a real body when they enter into hell: *but the naked souls began to tremble and fade*[83]. In this representation, Germán Gómez returns the character of a *naked soul* to the bodies, placing, next to the muscular and powerful figures, the pale spectre like shadows, as defined by the pagan and medieval eschatology, absent in Michelangelo's fresco and still visible in Dante´s text. But now, the recovery of the naked soul´s shadow takes place outside the sacred space, the photographs of this composition, almost sculptural pieces, are bitten, torn and sewn again emphasizing a typically contemporary confusion. The line of threads that puts the pieces of flesh together *makes its way through the image, the picture eats the pieces of photographic flesh*[84]. These characters have faces and bodies that split in two without finding a clearly-defined contour which lets them to be fixed in a posture, in moment of security. These *Condenados* (*Convicted*), inspired by a great fresco that was intended, precisely, to establish the mythical man into a cosmos, have now been literally undone, as the weft of a fabric. As Carlo Sini recalls, the contemporary man *has consumed the world inside himself, he has completely internalized it, getting disoriented in himself*[85].

But in Western culture we have other visions of Hell that do not fitwith Dante´s orthodox vision, as it is the case of *Coelo et Inferno* (*Heaven and Hell*) by Swedenborg, which, in turn, would influence the satirical text *Matrimonio del Cielo y del Infierno*[86] (*Marriage of Heaven and Hell*) by William Blake, where the English poet considers, as the title underlines, that both of them are related. In this sense: *man does not have a Body which differs from his Soul, because what we call Body is a portion of the Soul discerned by the five senses, which are the main entrances to Soul in our times. Energy is the only Life and emanates from the Body. The reason is the boundary or the external circumference of energy. Energy is the Eternal Delight*[87]. A wonderful text that, for **Jaume Plensa,** as he underlines repeatedly, is an authentic treaty on sculpture. Sculpture, certainly, understood not as much as volumes but as extensions of ideas like this piece of cast iron, entitled, *Beg* (1988) a sketch of a human being reduced to the outline of a head and the torso which ends up in a pointed and hollow shape, as if it were ready to receive a liquid. As the artist points out, the body rather than the human figure is the one implicit in all his work: *the relationship with it, together with the liking I have for working within a concept of opposites, has been the great engine of my life*[88]. They are bodies tattooed with words, in this case the word is *Beg*, which would respond to the imperative of the verb to beg: to beg pardon, to beg forgiveness, to beg for money or to beg for mercy. A supplication, which later in 1989, will turn directly into the word *Prière*, in French, supplication and prayer. In this sense, regarding the role of words in his works, he tells us: *We all have a tattooed body, but with transparent ink. We get tattooed through out life and, suddenly, we find someone who can read this tattoo on our body*[89]. The word is, therefore, like another material of the sculpture, such as iron or stone: *the word, as any other material, is a large container of memory and is, in this aspect, how I use it, not to be read or to illustrate, but rather as a presence, the presence of the word both visual and audible… the word must also be felt and sculpture is a great vehicle of sensations*[90]. The word becomes a noise from the body, says Jaume Plensa, an energy with which you can carve, shape, for example, this anthropoid figure that generates an space in tension between what is convex and what is concave, between what is solid and what is full of holes. A game of oppositions which is based on opposites, on the friction that comes up from joining two antagonistic elements or concepts: *things are born from friction… opposites are above the taste of the time. I use opposites of a wider, general and perhaps universal concept such as love-hate, day-night, light-darkness, father-mother, matter-spirit, desire-dream… it is something implicit in our own nature and, since man is man we are are trying to unravel this mystery, which interests so much to me. These opposites help me to grow*[91]. It is the unity of the opposites, of the contrary, inspired in the

83 Dante Alighieri: **Comedia. Infierno**. Canto III, 100-101 (Comedy: Hell. Singing III, 100-101) (translation and notes by Ángel Crespo). Barcelona, Seix Barral Publishers, 1973, p. 33

84 Germán Gómez: *Texto proyecto ABCD…* (*Project ABCD text*). The artist talks, in the context, about a series called *Compuestos* (*Compound*) and about the role that tearing, drawing, sewing and the use of translucent papers play in his work.

85 Carlo Sini: **Pensar el signo**. (Thinking the sign) Madrid, Mondadori España Publications, 1989, p. 325

86 La expresión del matrimonio del Cielo y el Infierno (The expression of the Marriage of Heaven and Hell) comes from Willian Law, a follower of Boehme.

87 William Blake: *Las bodas del cielo y el infierno* (*The Marriage of Heaven and Hell*) (1790) in **William Blake. Poesía completa**. (Complete Poetry) Barcelona, Orbis publications, 1986, p. 214-215

88 **Jaume Plensa: Conversation with Alicia Chillida in Jaume** Plensa. Chaos-Saliva. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio Velázquez, (National Museum: Centre of Art Reina Sofía. Velazquez palace) February-April 2000, p. 53

89 Jaume Plensa: *Conversation with Montse Badia* in **Jaume Plensa**. Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, (Malaga's Center of Contemporary Art).October 2005 - January 2008, p. 25

90 Jaume Plensa: *Conversation with Alicia Chillida*, p. 59

91 Jaume Plensa: *Conversation with Montse Badia*, p. 24

theories of William Blake that, unlike the Christian theories, he argued that the existence of opposites was necessary to keep progress in human life: *there is no progression without the contrary. Attraction and revulsion; Reason and energy, love and hate, are necessary for human existence*[92]. Jaume Plensa will take this concept of creative oppositions to his sculpture works. *For example, the fact that a piece weighs a lot but you do not notice it, fascinates me…we would not exist without the opposite…for me, the opposite represents human beings´ frailty*[93]. Perhaps, that is why this piece carries some very heavy handles to suggest it is an easily transportable work, such as a chest or a sarcophagus. They are handles which deny the rest, as a static figure, of that body, of that corporeal figure. In fact, this work is a corporeal receptacle more than a body, it is a place for the body as a living organism that gets opened and closed, composed of thousands of scattered cells, which suddenly get joined, finally founding a place, says Jaume Plensa: *each women, man, child, old man is a living space itself that moves and grows; a "place" in time, in geography, in size and color. / Each time a human being dies, a house is closed and loses a "place" / My work is his memory. The frozen fixing of so many bodies developing and disappearing into the volatility of light*[94]. In *Beg*, without doubt, we are asked for a prayer, a plea for those bodies which live and then disappear; a plea to conserve that space when someone dies and his place is lost.

The human body as a container which, in **Marcel.lí Antúnez´s** work: *Réquiem* (*Requiem*) (1999), ironically, can continue emitting gestures even after his death. The machine, as a shroud of the human body, as a mechanical sarcophagus, says the artist, which *kept me alive after death*. Only the machine, that articulated *exoskeleton* can reflect the gestures, the positions of human beings; only an artifact, paradoxically, can maintain the memory, can be the holder of that place that has left a disappeared body. It is about a pneumatic and mobile exoskeleton, made of polished aluminum plates and stainless steel. The mobility comes from a series of powerful pneumatic pistons that allow the metal frame to move its knees, thighs, groins, hips, shoulders, elbows, jaw, hands and to turn the body completely. This exoskeleton responds, in its movements, to the position viewers have at every moment, who, unconsciously, start the photosensitive cells that are found in the room. Regarding its meaning, it gets the title from the symphonic genre *Missa pro defunctis (Requiem mass) symphonic genre, and it spreads the idea of prostheses until its ultimate consequences, keeping the appearance of life and its mechanical movements after death. The inevitable fact of death, which imposes immobility, is sarcastically mocked by a mechanism that incorporates different programmed behaviors: gesture, greeting and dancing*[95]. This piece completes the cycle that Marcel.lí Antúnez started with body orthopedics such us Epizoo, Satèl. lits Obscens and which has recently been treated in *Afasia*, each of them designed to address different issues affecting human beings, the difficult relations between pleasure and pain, the ownership of a foreign body, the relationship with the language, all of them, in any case, always associated with an alive body. Claudia Giannetti analyzes this piece as a robot which is halfway between sculpture, prosthetics, puppet or exoskeleton. In this sense, she says: *With its ironic positioning on the sought immortality, Requiem brings about a series of questions about the creation of artificial beings, a constant issue in the human imagination (as in the old myth of Pygmalion) and which is present in the investigations and speeches of techno-science and robotics at this moment*[96]. Certainly, this mortuary machinery refers to the contemporary prostheses and to the post-human bodies, but it also connects with the meaning of the baroque, so beloved by this artist, who feels close to the dramatic, even tragic, tradition, of the Mediterranean world. A tragic, sacrificial and ritual vision, he says, which relates him to Goya, Valle Inclán, Buñuel: *bridging gaps, there is something of that which relates me to this tradition; I feel closer to Buñuel than to Miró*[97]. An affiliation with the baroque tradition, which is evident when we talk of corpses and their symbols. *Requiem* is a scenery, a theater staging where *the body, already transformed into a corpse, becomes ornament, and the machine is the only generator of life*[98].

92 William Blake: *Las bodas del cielo y el infierno* (*The marriage of Heaven and Hell*) p. 214

93 Jaume Plensa: *conversation with Montse Badia* p. 24

94 Jaume Plensa: *Escritos* (*Writings*), Barcelona 2000 in **Jaume Plensa**. Barcelona, Polígrafa publications, 2003, p. 263

95 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía** (**Epiphany**). Madrid, Telefónica Foundation, 1999, p. 96

96 Claudia Giannetti: *Epifanía. De microcosmos, homo faber y homo syntheticus* (*Epiphany. Of microcosm, homo faber and homo syntheticus*) in **Marcel.lí Antúnez Roca: Epifanía**.(Epiphany) Madrid, Telefónica Foundation, 1999 ,p. 78

97 *Conversation between Marcel.lí Antúnez and Claudia Giannetti* in **Marcel.lí Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos.** (Performances, objects and drawings) Barcelona, Media Centre d'Art i Disseny, 1998, p. 46

98 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía** (**Epiphany**) p. 96

IV. REFLECTIONS AND TRANSPARENCIES

When Sophie Calle asked people who had been born blind what they considered the most beautiful or lovely thing in their lives, the most frequent answer was, surprisingly, the sea, or something related to the sea. Thus, for one person, answering with what I would imagine was a certain irony: *The sea as far as the eye can see*. For another person, the beauty arises from language, from how the sea had been described to them; for a young woman, the loss of contours is what interests her: *I've been told that on the French Riviera the mountains are reflected in the sea and the landscapes blend with each other. It must be beautiful.*[99] Finally, another person, recreating in their mind a painting of some boats in a harbour, offers one of the most evocative descriptions of the sensations of the sea that I've ever heard: *The sea must be beautiful – I've been told that it's blue, green and that the reflection of the sun hurts the eyes. It must be painful to look at*. Why does the sea hold such a fascination for blind people? We find one possible answer in the work of the blind photographer **Gerardo Nigenda**, *Contactos sublimes* (*Sublime Contacts*) (2000-2007). This series contains many references to the sea, with titles in Braille such as *El mar induce al encuentro con la privacidad y la intimidad* (*The Sea Induces a Contact between Privacy and Intimacy*) portraying two children playing in the sand with their backs to the horizon and a solitary woman, dressed for winter, accompanied by a dog. Or another picture, of a young man with his back to the camera "rowing" on some logs, captioned *La armonía del silencio con el movimiento del agua conduce al sosiego* (*The harmony of silence with the movement of water leads to calm*); and the self-portrait titled *En medio del reposo* (*In the Midst of the Rest*) on the same log boat. As the photographer explains in the film directed by Alberto Reséndiz, *Susurros de luz* (*Light Whispers*) (2008), for him the dark has the same consistency as the air and, above all, as the sea: *The fact that I live in darkness means it's my physical space, like the air. It's the environment in which my ideas, my thoughts and emotions thrive*, and he adds, *I feel better in the dark; it's like an ocean, something I relate to the immensity of the sea. You are tossed around all over the place and you still see it everywhere. It's like infinity*. A correspondence, therefore, between blindness and rest, between the infinity of the sea and darkness. A positive image of the unfathomableness of the sea which contrasts with the ancestral fear of that same sea. Ancient writings presented precisely the sea as the epitome of the enigma and Genesis refers to the great abyss, a place of mystery and shapeless, infinite space: *This kingdom of the inconclusive, the vibrant and vague prolongation of chaos, symbolizes the disorder that existed before civilization*.[100] Michelet, in his classic text on the theme, recalled that in all the ancient writings the sea had the desert and the night as synonyms or analogies.[101] Perhaps only a blind person can really appreciate the beauty of the sea in all its dimension... and not feel fear.

This view of the sea as an impenetrable and empty space underwent an evolution transforming it into something fascinating, seeking analogies with states approaching sleep: *The marine monotony invites sleep, becoming a temptation to sink into its depths*.[102] Indeed, by the sea, it's only possible to descend, wrapping ourselves in the unreality of that mass which is still unknown to us, and to dream. Such is the proposal of **Antoni Socías** in *LPM* (2006), a video projected on two separate screens which show two scenes, as if on a diptych, of the photographer Luis Pérez-Mínguez and his titanic effort to reach the seashore, on the screen to the left, or the side of the swimming pool, on the right-hand screen. This presentation poses a curious correspondence between the format of the screens and the aquatic scenes, as if the one and the other were made of the same liquid. An anguishing sequence of images that reflect the physical difficulties the photographer has in reaching the water, his awkwardness over land, be it because of the stone slabs in a garden or the sand on the beach. Difficulties which disappear when Luis Pérez-Mínguez enters the sea or the pool, a medium which gives him back, for a moment, the movement of his body, floating, dancing. Paradoxically, it's that same water that destroyed his back when, in a tragic accident, he crashed into a rock. That same element allows him to feel the freedom of moving without hindrance. Luis Pérez-Mínguez has himself pointed out that close tie, the need he has to be near, and to look at, the sea: *I think this could be the philosopher's stone of my work, around which my life revolves. THE SEA, the principal motive of the most important moments and experiences of my life*[103]. The sea is at once injury and viewpoint: the cause of his misfortune but also the motor of his activity as a photographer. Despite being presented in homage to Luis Pérez-Mínguez, the artist insists the montage also refers to his own biography. Having known each other for 25 years, and having worked together on several projects, such as *Resnou* (1989), a video lasting several hours which shows the experiences of a crazy journey through the United States, Antoni Socías says that *Luis Pérez-Mínguez's disability has always been, and still is, my own disability... Luis and I form a very special creative partnership, precisely because we share not only ideas, but also his disability. We are like a diptych*. So much so that this work is also an autobiography, an ongoing process of biographical recycling. In fact, the video is part of the method of work the artist calls *accretion*, a term which refers to the action and effect of growth by accumulating matter from the exterior[104]. The artist acts as a magnet which draws procedures, other lives, other viewpoints, even his own works, such as the huge *2034 Cuadrados* (*2,034 Squares*) (1994-1995), which forms a collage, almost a kaleidoscope, of previous works destroyed by the artist. Paintings, drawings or photographs which get stuck to the new work. A multiplicity of procedures which the artist defines as techniques at the service of ideas[105]. Thus, as he says: *Life itself is yet another technique at the service of ideas, of the work*[106]. His own life, and the lives of his acquaintances, his friends or relatives, who are the only ones, moreover, in a position to understand him. Only within the framework of friendship, of those you love and who love you, he says, can the work be created, can life be created.

The transparency of water as a privileged space for reflection allows for all kinds of metaphors referring to the dualism of reality and viewpoints as in the work by **Jan Fabre**, *Château Tivoli* (1991), a photograph of Tivoli Castle, in Mechelen, in the Belgian region of Flanders. The 19th century building is surrounded by extensive parkland with rose gardens, a small classical temple and several educational and sports centres. Using this charming, almost fairy-tale setting, Jan Fabre has carried out several projects including engravings, photographs and a 6-minute video, *Soirée Jan Fabre* (1993), which shows the changes in light reflected on the building over a 24-hour period, filmed from a fixed point. In 1990, he had completely covered the same building with huge sheets of tissue paper on which he had made line drawings in blue ink with Bic ballpoint pens, a task requiring 30 assistants. The photograph shows the building after this *performance art*, and is one of many he took at different times of day and at different stages of the performance. Jan Fabre is well known for this peculiar and unusual artistic procedure which he calls *Bic-art*. As he has himself stated on numerous occasions, his aim was, on the one hand, to explore the relationships between drawing and sculpture – drawn sculpture, as he puts it, and on the other hand, delve deeper into the very nature of drawing. For Jan Fabre, the autonomy of drawing as a self-sufficient medium and its complete independence of any other function which is not drawing itself has led him to the idea that drawing is an extension that can be penetrated and traced, as in this case, to adopt the shape of a building. The result, the appearance of a dream in blue, in which the artist, rather than hide the building, dresses it up. The building dresses up for the evening, and like the insects he loves so much, metamorphoses. Jan Fabre actually associates blue with insects as he originally thought of the blue ballpoint drawings by following insects on paper—the splitting of space. The peculiar ink of the Bic, sticky and very tactile, is truly a secretion of the artist's hand, a liquid expulsed by Jan Fabre's body, converting him into a strange insect. This work is therefore very different from the wrapping of monuments performed by, for instance, *Christo*. For Jan Fabre, it is not a matter of emphasizing the ephimeralness and grandiloquence of the monumental sculpture, but rather to give these significant constructions another life, a true metamorphosis of the history and memory these buildings possess, such as the dust, erosion or cracks. The *Château Tivoli*, as well as being transformed by the blue tissue paper, converts the water in the pond into a mirror, both with the same colour of the night and of stone. A game of duplicities which the artist acknowledges obsesses him: *The photos and films of Tivoli play on the idea that reality is converted into fiction and vice versa. The upper and lower parts of the photo are the negative and positive of the image of reality. They express the existence or the non-existence of my created reality, my physical and mental space. The existence of positive-negative images evokes the presence of an invisible ideal model*[107]. In other words, the mirror image creates a double that turns out to be important, he says, for our own knowledge, for knowing who we are, or at least, who we could become. A very apt reflection for an artist fascinated by the myth of Narcissus as regards duplication and death: *When he tried to kiss his own reflection*

99 All the quotations from **Sophie Calle. Relatos.** Madrid, Fundación La Caixa, December 1996-January 1998

100 Alain Corbin: **El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)**. Madrid, Mondadori España, 1993, p. 14
101 Michelet: **El mar**. Madrid, Miraguano Ediciones,1992, p. 19
102 Alain Corbin: **El territorio del vacío**…op.cit., p. 223
103 Luis Pérez-Mínguez: *Oda a mi madre* in **Luis Pérez-Mínguez**…op.cit., p. 101

104 See Santiago B. Olmo: *Escalas de un proceso turbulento*. Casal Solleric, Palma de Mallorca, December 1999
105 Antoni Socías: *Conversación con Rosa Olivares* in **Lápiz**. Madrid, nº146 (October 1998), p. 29
106 Ibidem, p. 41

107 Jan Fabre at http://www.angelos.be/works-detail.php?lang=EN&id=19

he fell into the water and drowned. We can never meet our own reflection. For us, reality is still ambiguous.[108] Tívoli is therefore a catastrophic symmetry, the reflection of another, more worrying conjunction, that which unites life and death as inseparable twins.[109] It's curious how double images, generally an expression of an existential fracture, are for Jan Fabre the image of a reconciliation: perhaps the bond is made through the colour blue, which for Ernst Jünger is the colour that represents the possibility of overcoming the antithesis between depth and shallowness; the colour of the mysterious depths and the absolute distances: *Blue is the tone of all the extreme places and the last degrees that remain inaccessible to life… this colour penetrates the shade, the twilights and the remote lines of the horizon. It approaches what is at rest and retrocedes from what moves*.[110]

It is, however, difficult, if not impossible, to keep together what is presented fractured, divided, literally dislocated as in the painting by **Ofelia Ontiveros Fernández**: *Interacciones* (*Interactions*) (2008), an evanescent painting in which, as if it were a mirror that has shattered into fragments, the image of a bridge is presented disarticulated from different perspectives. In fact, it's not the representation of *one* bridge but of several, from different places, of different styles and shapes and which are superimposed combining shades of grey and green-blue as if they had adopted the colour of the atmosphere of fog and water wrapped around them. The aquatic tonality of this collage, both in technique and in the theme, is reinforced by the sensation that these beautiful structures of iron and metal are floating in the air without being fixed to the ground. By eliminating the ground as a base, the sky is automatically eliminated as a shelter, and there remains only an indefinite space holding the bridges literally in suspension. The impossibility of crossing them, multiplied as their viewpoints and directions are; the impossibility, likewise, of their serving the purpose of joining two places, two shores, two territories. As Heidegger said, *The bridge swings over the stream with case and power. It does not just connect banks that are already there. The banks emerge as banks only as the bridge crosses the stream. …The bridge does not first come to a location to stand in it; rather a location comes into existence only by virtue of the bridge*.[111] A disruption of the position of the observer which corresponds, as Jonathan Crary points out, to the disruption and disintegration of the very vision of modernity[112]. Ofelia Ontiveros Fernández breaks the concept of space as a place and by so doing leaves the viewer without a firm foothold so that the inevitable outcome is that of feeling shipwrecked, lost among the reflections, the multiple viewpoints that are offered of a multiplicable reality.

The dislocation of the view which has a privileged exposition point in the city, the supreme space of fiction, where reflections are then converted into mirages as in the work of **Rodrigo Raimondi**, who has set his sights on paradigmatic places associated with luxury and pleasure, such as St Tropez and Paris. For this artist, photography is, in his own words, a way of *exploring places and focussing on those things which attract one visually*. The attraction of places which reflect the imagery of the city, places of continuos metamorphosis such as amusement parks, outdoor sculptures, or shop windows, for instance, as in the photographs titled *Piernas blancas y zapatos negros* (*White Legs and Black Shoes*) and *Una rodilla blanca* (*A White Knee*), both from 2007, in which surrealistic legs with no corresponding body stand out from a false ground of lawn, to show off sophisticated shoes and necklaces. The idea that the female neck has been transformed into the volume of legs produces, without a doubt, a worrying strangeness, relating these photographs to the surrealist tradition of interest in shop window dummies and dolls, the only body forms still significant in a space in there is a confluence, through the plate-glass, of the passer-by and the objects of their desire. Shop window dummies, places for exposing the body as merchandise becoming transformed into a game, a diverting show in the photographs titled *Señora Dorada y Señora Azul* (*Mrs Golden and Mrs Blue*) along with *Señora mirando el mar* (*Lady Looking out over the Sea*), both from 2006, and taken in St Tropez. Powerful images that could just as well be effigies from some amusement park as works for the contest for monumental sculptures held every year in the city's Citadelle. Surrealistic, implausible furry heads: golden, blue and red and whose hermeticism recalls ancestral idols. They are the festive version of those terrifying figures that came out from the night in mythological times. Something of their old function has however rubbed off on these fairground figures, which although tamed in their misleading appearance of toys, with striking, eye-catching colours, if we look closely at them still produce terror, as if the myths were once again present. It's curious that the artist has, in

108 Ibidem
109 See Eckhard Schneider: *Death as life's twin* in **Jan Fabre. The Great confinement messengers of the death Sanguis/Mantis**. Salzburg-Vienna, Mario Mauroner Contemporary Art, 2004
110 Ernst Jünger: **El corazón aventurero**…op.cit., p. 180
111 Martin Heidegger: *Construir, habitar, pensar* in **Conferencias y artículos**. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 135
112 Jonathan Crary: *Modernización de la visión* in **Poéticas del espacio**…op.cit., p. 137

two places characterized by glamour and the exhibition of the body as pure appearance, photographed dolls, sculptures, shop window dummies, as if these figures of fiction were the only real bodies in the contemporary city.

Fascination with the reflections and ripples in water, for mirrors, for shop windows, but the most dazzling transparencies are to be found in the privileged matter accompanied by associated terms such as clear, crystalline, diaphanous, clean, pure or serene, words which by merely pronouncing them, immediately evoke images of a perfect life. For María Zambrano, glass is an island which awakens memories of a yearning, a dream of the incorruptible where nothing happens if it's not for the pure action of seeing: *the pure reality of vision, as if seeing could, in the end, see itself, and the look, returning to its starting point, could see itself fulfilled. When we look at glass we get that strange impression that we have at last found the object adjusted to our vision, what the sight looks for and never finds*[113]. However, the philosopher goes on to add, in the interior of the glass there sometimes appear shadows which cloud the pure vision of the crystalline. Such is the case in the work of **Carme Ollé i Coderch**, *Jaque Mate* (*Checkmate*) (2008), a photograph with the features of a kaleidoscope, a play of mirrors which merge and break, at the same time, the space, the objects and the figures which are to be found within this evanescent space. The photograph, not by chance, belongs to a series titled *Irreality's* (sic), of which the author says *[They are images in which,] by means of supports which reflect realities, I evoke unrealities or reflected visions through screen elements able to reproduce images of a certain fragility*. Fragility of the images since it is not possible to read the photograph in its totality. We do not know the place, nor the position taken up by the chairs and tables in this room reticulated by a chequered ceiling, which could well be a floor reflected in the glass. Neither do we know the consistency of the walls, pierced by a spotlight which converts the background into an open screen, an immense window of light. This world of unstable appearances is the perfect stage for the apparition of that female figure converted into a shadow, transformed into a ghost, moving in we know not which direction, whether away from us towards the background or towards us. The artist considers it a metaphor for the problematic situation of women in the contemporary world forced to play according to rules which they didn't draw up, and which therefore don't apply to them. Hence the expressive title, *Checkmate*, referring to the last move in chess in which the king dies. It is indeed what Picabia would have called *psychological transparency*, in that it has more to do with emotional space than with optics, the desire to make the images tremble under the artist's appalled gaze.

Transparency is indeed of an ambivalent nature in that it relates to the properties of certain materials that let light pass through them, but it also alludes to a mental state, and even to a situation of the look itself, as in the work of **Joan Descarga** in *Muscae volitantes* (2006), four photographs which play on the relationship between transparency and opacity from within the eye itself, as the Latin term, meaning 'flying flies', of the title points out. What in Ophthalmology are known as *floaters*, these are floating shapes which may come between the eye and the reality in a variety of shapes: specks, spots, sparks of light, strands in the shape of small threads or fragments of cobwebs. The scientific explanation coincides, for once, with the poetic, since the medical description for these phenomena of the visual system says that floaters are *opaque remnants of embryonic structures in the vitreous humour* which block the passing of light to the retina. The allusion to darkness and the crystalline in the same phrase triggers the imagination provoked by these photographs, each of which stresses the limits and the instability of our perceptions, lost among the reflections of the patches of oil floating on the water. Projections, reflections on drawings made on smoked laminates; fugitive images, inaccessible to those hands which, through the frosted glass, try desperately to grasp reality; sparkling objects in constant metamorphosis which only exist, like flying flies, on our retinas. As the artist himself puts it: *it all occurs within the confines to which the sight alludes, metaphorically, to the concept of limit*. The transparency itself is not a real space. It's only an illusion, a confine withdrawn into itself and with oscillating features which destroy any certainty over the consistency of things. The view is trapped, hypnotized by the *vertigo* of the transparency and the metamorphosis of light, unable to gauge the dimension or to determine the exact location of these representations in space. Even more so when the viewer is reflected in the thick plate of methacrylate covering the photographs. In this work, indeed, with its very title, we are actually posed with a question: What do we see when we close our eyes? An action that comes remarkably close to the appearance of the *muscae volitantes*. According to Henri Bergson, on closing our eyes, there is a process, a series of stages. First of all, we only see *A black background. Then spots of varying colours,*

113 María Zambrano: **Orígenes**. México, Ediciones del Equilibrista, 1987

some dull but others singularly bright, The spots dilate and contract, change shape and nuance, invading each other[114]. Whatever the scientific explanation for such phenomena, what is important is not the name we assign them but rather to point out that these phenomena are, according to Henri Bergson, made of the same material as *many of our dreams*.

As the title of the work by **Rocío Antona Illanes** ironically proposes, *La realidad es una ilusión persistente* (*Reality is a Persistent Illusion*) (2005). It refers to a famous quotation by Einstein when, on writing to offer his condolences to the family of his close friend Michele Besso, he stated: *People like us, who believe in physics, know that the distinction between past, present, and future is only a stubbornly persistent illusion*. Rocío Antona Illanes, in fact, plays with the relationship between different spaces and times on the same photographic plane, where the exterior image of a patio with a row of trees between blocks of flats, a shot taken from inside a room, is superimposed over the image of an antiquated room, painted as a still life; at the same time, weaving together these figures from different periods and moments, the same interior from which the shot was taken is to be found, decorated with some pieces of furniture such as a cane chair and a sideboard with a white lace cloth, on top of which is a tray and a tea set with six porcelain cups; three spaces kept together thanks to the reticule which the ornament of a building imposes on the photograph. As the artist herself says: *Reflections, transparencies and shadows are one and the same thing*. A speculative game of division of spaces which goes back to, among other references, traditional genres of painting such as the Baroque trompe l'oeil, a visual illusion that leads to the alteration and confusion of perspective. Closer to our times, the procedure used by the artist approaches the model of the stereoscopic view, in the sense used by Ernst Jünger, and where the conflicting shallowness and depth are annulled in a third space that combines on the same plane as the transparent surfaces of the glass. As Jünger indicated: *Could not the world, both in its vastness and in its minuteness, be formed according to the model of glass, but in such a way that our eye were only rarely able to penetrate that crystalline property?*[115] It seems that Rocío Antona Illanes indeed possesses that rare quality of being able to observe the world according to the model of glass. A perfect example of the subjective vision which, according to Jonathan Crary, characterizes modernity as a way of observing from the body: *Subjective vision turns out to be clearly temporal, a display of processes which lie in the body, in such a way that the ideas of a direct correspondence between perception and the object are annulled*.[116] The result of this operation leads to, in the final instance, the loss of the exterior object and the eclipse of the subject itself, the viewer who attends the return of the vision towards him or herself, as if the work were but that circulation, that continuous and broken transit through multiple perspectives, between the looking and the object to be looked at. As the author herself stresses, quoting Antonio Machado: *I have seen many things in my life that are not true*.

V. ARABESQUES, SPIRALS AND CALLIGRAPHIES

Among the most eye-catching ornamental patterns we can highlight, undoubtedly, undulating figures, intertwined geometrical drawings, the tendency towards vegetal curves and windings found in the decoration of classic vegetable vine shoots[117], some of them inhabited by figures and animals, and in the Islamic decoration of arabesques; they are ornamental figures which, in subsequent periods, would be related to medieval zoomorphic tangles, Renaissance grotesques or Rococo-style rock gardens. They are complex decorative figures because of the multiplicity of facets offered and the variety and fluidity of its components. They are ornamental models that have always been under suspicion as they move through unstable spaces as if their turns, swinging, twists and counter-twists were, actually, a trap for the unwary eye. In a sense, these figures could belong to the field of that kind of knowledge that Vernant calls *metis* (Metis), using the name of the mother goddess Athena, an oblique reasoning which is applied to unstable, ephemeral, even ambiguous realities. Its powers, not by chance, are concentrated in the knot, in the trap and in the meshes: *the net, composed of invisible interlaced ligatures, is one of metis´ favorite weapons ... it seizes everything and does not let itself to be seized by anything ; it has the most fluid and mobile shape*[118]. Ligatures and interlaces are complex figures, they are metaphors of a type of knowledge that does not try *to represent things* but rather, says Vernant, to hold them. The bow, in fact, is a tie and and a bond, it refers to the desire to catch and keep united at the same time; an image or a secret, entangled between the threads and knots of the ligatures, always end up falling prey, as in the oil paintings on embroidered canvas by **Ruth Contreras**, both entitled, *La mirada imperfecta I y II* (*Imperfect glance I and II*) (2008), two canvases embroidered with a plant ornamentation, a warp of volutes among which there are female heads and busts, some of them alone and others forming small groups in a mysterious dialogue. The plant interlaces overlap with these figures but they also draw a hidden geometry that hold these heads together where hairs seem to be extended in the stems and roots of the plants. They are female figures from another era, somewhat timeless as those appearing in the decoration of the Renaissance grotesques. An obvious relation because Ruth Contreras´ paintings are, literally, *grottesche* (*grotesque*)[119], they belong to the tradition of ornamental motifs that appeared on the periphery of the great artistic scene, as padding in wall decorations, furniture, carpets, wallpaper and, above all, in the design of sumptuous fabrics like *Genoa Velvets*, Lucca damasks or Sicilian silks. André Chastel will highlight the anti-classic and unnatural side of these ornamental figures: *a vertical world entirely defined through a set of lines, without any weight or thickness, a mixture of rigor and unconsciousness, which suggests the world of dreams, and on this linear emptiness, beautifully articulated, a world of semi-plant and semi-animal forms and of "unnamed" figures arise and blur into one another, through the graceful or tormented movement of the ornament*[120]. The charm and disruption of Ruth Contreras´ paintings, is based precisely on the denial of space for the traditional perspective, on the merger of organic and inorganic elements and on forms which seem to float in a Sea of sinuous curves, like these heads. They are paintings which also play with the seduction of shapes which have always been under suspicion as places of visual trickery. An aesthetics, as well as a moral condemnation: *decoration was not only squandered license, but also an offense against reason*[121]; the ornamental excess as a vicious manner, was associated in the ancient world, for example, with the tricks and ornaments of the oratory of the Sophists and it was rejected, in general, because it referred to the charms of the feminine as a capricious and provocative waste. There is a danger, which seems to be hidden, in the randomness of the rolled spiral thin lines of this decoration, as if they were, in their unstable presence, the gateway to misleading images for being seductive, and to dark images for not having the diaphanous and accurate measure and, finally, to gratuitous images for failing to respond to a rational approach. Ruth Contreras, not by chance, has resorted to a decorative image and to a practice, such as embroidery, traditionally associated with women. The artist feels participate in the tradition of contemporary art that claims the female glance, precisely, through those elements, such as women's needlework and art generally made by women, which had served, in the past, to condemn them as a sub-cultural and banal product, lacking rational beauty, or power. It is in the ornamental embroidery, precisely, where the artist places a mysterious dialogue of glances belonging to inexpressive faces, almost idols. Hermetic figures even when it seems that they communicate amongst themselves or that they are directed towards the viewer using the plant volutes as a lattice. They are glances, in fact, that are incomplete. For the artist, the imperfect condition of glance corresponds to the imperfect condition of the pictorial space, so that the viewer is the one responsible for completing the work; an idea which Ruth Contreras acknowledges that it is inspired by the definition of an *incomplete image* that Gombrich developed when he pointed out, regarding Eastern art, that *the empty surface of the bright silk is part of the painting, as much as the touches of a paintbrush*[122].

Incomplete glances which can also be glances of the invisible or of what is hardly suggested like in the work that **Paloma Navares** presents: *Kwaiken*. *A la mujer del Samurai* (Kwaiken = a Japanese type of sword). *To Samurai´s wife* (2008) . A complex photograph, made up of multiple overlapping where what is not shown is as significant as what is visible. Thus, only the gaze, still and watchful, allows us to *glimpse*

114 Henri Bergson: *El ensueño* (1911) in **La energía espiritual**. Madrid. Espasa Calpe, 1982, p. 96
115 Ernst Jünger: **El corazón aventurero**. . . op.cit., p. 16
116 Jonathan Crary: *Modernización de la visión* in **Poéticas del espacio**. . . op.cit., p. 137
117 Alois Riegl: **Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación**. (Style problems. Foundations for a history on ornamentation) Barcelona, Gustavo Gili publications, 1980, p. 154 and ss
118 Marcel Detienne and Jean Pierre Vernant: **Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua**. (Tricks of intelligence. Metis in ancient Greece) Madrid, Taurus, 1988, p.49
119 The name of these ornamental figures comes from the discovery of the paintings among the ruins of The Esquiline Palace, which had been buried. That is, these motifs appeared in the *grotte (the cave), which were underground stays of the Domus Aurea of Nero*. (Nero´s Golden House). So, there is a kind of association with infernal gods, which are the motifs to decorate these hellish dens.
120 André Chastel: **El Grutesco**. (The Grotesque). Madrid, Akal publications, 2000, p. 25
121 Ernst H. Gombrich: **Sentido de Orden**. (Sense of Order) Barcelona, Gustavo Gili publications, 1980, p. 47
122 Ernst H. Gombrich: **Arte e Ilusión**. (Art and Illusion) Barcelona, Gustavo Gili publications, 1982, p. 185

the female figures that the leaves of these excessive three flowers contain, they are large white hibiscuses intertwined together to form an authentic arabesque of flowers somewhat funerary, they are like dead flesh, which skin is tattooed with drawings from Japanese prints. It is about hidden female figures, practically diluted among the petals contours, which show an almost inexpressive serenity that characterizes the so-called bijinga beauties, whether noble or court ones, where the wrapper, the dress, is more important than any other individual characterization[123]. One of these images belongs to the historical based legend called *Seichû gishi den*, that is *a history of the sincere loyalty of the samurai* (1847-1848)[124] by Utagawa Kuniyoshi, who, among the 51 sheets which compose his work, he illustrates the tragic fate of women of these samurai´s wives who defended their homes when their husbands were absent and they wore loyalty to the point of following their husbands to death when they fell into disgrace, like the wife of Onodera Junai, who is preparing to make the Jigai, a similar practice to seppuku, the ritualized male suicide, making herself a cut in the neck with a double-edged dagger called Kwaiken. In Kuniyoshi´s illustration we can see the peace of the preparations including the terrifying effect of the woman who is tying her ankles with a rope to avoid having the shame of dying with her legs open. In her latest works, Paloma Navares is interested in a study of customs, habits and rituals of women from different cultures. So, in this case, it seems almost natural that she wraps these female figures among the petals of a flower. Flower painting, is a favorite genre of Japanese engraving and a fundamental symbol of Japanese culture. The flower is one of the three beauties that nature gives us together with the snow and the moon, gathered in the term setsugekka (Setsu, snow; ge, Moon and ka, flower)[125]. The beauty of these spectacular hibiscuses, somewhat deathly-looking, is expressed in *the own shape of the petals, which is a very specific shape, curved inwards and, at the same time, turned outwards in a gesture of offering*[126]. The flowers, Jacques de Bourbon Busset pointed out, are the *splendor of flesh, the shadow of spirit*. As required by Junichiro Tanizaki for Japanese art, in the well-known *Elogio de la sombra* (*Praise of shadows*) (1933), these images are dispersed and hidden among the petals and they are designed to be guessed in the darkness. The fading of these female figures, almost imperceptible, could be associated with the concept of *blandness*, which Francois Jullien defines as an aesthetic category in the Eastern world where it is recognized as a quality and as an ideal of artistic creation because the lack of taste enables the emergence of all tastes. Where the sensitive experience appears to be weaker and faded, what is actually produced is a jump to the ineffable: *flavor ties us, tastelessness unties us… interiority, which can catch the world's tastelessness recovers, at the same time, the stillness and serenity, and moves freely within it*[127]. In blandness, nothing attempts to seduce or retain glance, nor coerce attention. From that position, Paloma Navares´ glance goes towards the history of the feminine, which is present and absent at the same time; the story of a woman´s way of being which has been veiled; traditionally hidden. The female figures interwoven with the petals do not exhibit defined contours, but rather seem to have lost intensity and density, as if they were not entirely present, as if they were to disappear at any moment, as if they were about to leave. Some figures which are only traces, diffuse presences who do not totally set their drawing on the flowers, as in the poem Sikong Tu, from the nineteenth century: *She finds herself without deepening into herself. / Is she looking for herself? She is increasingly tenuous… / If she finally gets a shape / it is hardly seized, it flees*[128].

Nature and art seem to flow together in the image of the arabesque. In this way, there are the plant volutes and the curved forms begetting more curves in a movement which ends up trapping and drawing leaves and flowers inside and birds attached to the branches as in **Iván Molinero Lucas**´s work: *Flores en la pared* (*Flowers on the wall*) (2007), a gouache where light projects, as evanescent shadows, some trees, some branches with birds posed there and some flowers of a garden within a space transformed into nature. As the artist points out, it is *about what is visible from the window of his room*. The garden outside becomes, literally, the ornamentation of the walls making the room to become transparent. It is a representation of a room at that time of day in which darkness and light exchange their roles and their location and so, the landscape perceived from the window darkens, branches and leaves become an opaque material like dark lines on the bright sun; inside the room, by contrast, those same branches become an almost translucent white, when they go through the space of the room. The image serves as an area of contact between lighting and disappearance. A work where abstraction is juxtaposed to figuration; a shared territory, bordering as the windowsill, which is a union hinge between the garden and the bedroom. It is an area of affection, of the daily life, transfigured by light and shadows games coming through the window. An experience of the pleasant because, as Gastón Bachelard points out, there is *a geometry of privacy*[129]. The whirlwind of the shadows like a climbing plant, allows the boundaries of this room to disappear transforming the whole space into a place to rest and to live. The artist has always been drawing, this is the first picture that he makes and it is not strange that the subject chosen is about flowers. As Christine Buci-Glusksmann points out, there is a history of flower painting, flowers are a metaphor, even the allegory of painting, of time and of the fragility of painting which intensity lasts the same as the moment of flowering.

The triumph of scrolls, volutes and sinuous curves is also the triumph of spirals. The spiral, a figure that appears in the history of almost every culture as a symbol of sun, fertilization, femininity or eternity is the suitable sign to represent, says Jorge Wagensberg, the continuity and the packaging of space[130]. We will find the spiral, as a wrapper and protection, in **Martin Chirino**´s work: *Mi patria es una roca III y IV* (*My homeland is a rock III and IV*) (2006) and *Santa Teresa* (*Saint Teresa*) (2007), a revision and variation of earlier pieces. The first version of Avila´s saint in 1962, belonged to the thought, common to the group El Paso, to connect the avant-garde work to Spanish cultural reality, says Tomas Llorens, linking history, with its ghosts and obsessions, with popular culture, the anthropological way: *the flow of energy which would nourish the modernization of Spanish culture should be generated between the two*[131]. *Santa Teresa* (*Saint Teresa*) is made simultaneously with the heads of the *Inquisitors*, and was formally an iron bar that bent along the contour of the head of the saint whose face becomes transparent. The gesture, in the 2007 version, has been internalized and the stroke has been solidified in a head that seems to withdraw into itself, leaning into a deep meditation. It is part of a series that Chirino had begun in the mid-eighties with the title of *Crónica del s. XX* (*Twentieth Century´s Chronicle*). It is a convincing oval figure whose forms refer to the Baroque tradition of fold, says Francisco Calvo Serraller, where the concave and convex fit causing a *pendulum-like dynamics of a fold as it folds, which means: spreading oneself out withdrawing into oneself*[132]. The spiral gets bent, gets folded on the female face. There is also a former piece from 1987 of *Mi patria es una roca* (*My homeland is a rock*), a semi-sphere of concentric rings that form a closed vault. This return to previous subjects, as the artist himself admits, is a process that has begun in recent years, suggested by the reading of *Finnegan´s Wake* by Joyce, where the Irish author expressed the need, at certain times of life, to retrace our steps: *He talked about to retrace, to disengage, it is very beautiful. That is, when you start to review everything that happened, and you reinterpret it after dislocating it.*[133]. When we look back to previous works, there is no doubt that Martin Chirino spins around himself and designs the stroke of his own life, just like a spiral. A figure, the spiral that is also present in *Mi patria es una roca* (*My homeland is a rock*) (2006), but here the curve of the metal does not expand suggesting slightness and lightness, as in most of the works by this author, but, quite the opposite, it is withdrawn into itself building a solid vault, a static and forceful piece. The reason of this is, perhaps, because this book deals with his own identity in relation to the land he comes from; the trace of what he calls *personality of the place*[134]. He is linked to his land since the beginning of his career: *here is where my work starts. In the unstable ground I am walking on which is a solid reference. I try to conceive it serenely and keeping a balance. I place it in the infinite landscape like the tree or the stone. Within this similarity, my work is not a gesture but a presence*[135]. These ring-shaped vaults, indeed, are a strong presence like the stone, like the rock. The title also reinforces this connection as it recalls the famous poem *Canarias* (*The Canary Islands*) (1878) of the peculiar character Nícolas Estévanez, a nomadic traveler who died in exile in Paris. It is a long poem which highlights the monologue of a peasant who declared himself alien to

123 Pilar Cabañas Moreno: *Woman´s leading role* in **Hanga. Imágenes del mundo flotante**. (Hanga. Images of the floating world). Madrid, National Museum of Decorative Arts, March-May 1999, p. 51

124 This is about a historic event that happened in the Genroku era, between 1701 and 1703, which talks about the loyalty of 47 samurai who, when their master, Asano, died, decide to avenge his death killing the traitor, Kira, because they had become rônin (samurai with no master), but, despite their illegal actions, the nobility and correction of such act, gave them the privilege to take their own life. From then, until now, this story is still worshiped by the Japanese Samurai people, without master. See **Hanga. Imágenes del mundo flotante**. . . (Hanga. Images of the floating world.) op.cit., p. 126

125 Sergio Navarro Polo: Ukiyo-e in the Library of the Faculty of Fine Arts (Complutense University of Madrid) in **Flores de Edo. Samuráis, artistas y geishas**. (Edo flowers. Samurais, artists and geishas). Madrid, Complutense University Publications, November 2004-January 2005, p. 25

126 François Cheng: **Cinco meditaciones sobre la belleza** (Five meditations on beauty). Madrid, Siruela Publications, 2007, p. 31

127 François Jullien: **Elogio de lo insípido**. (In Praise of blandness) Madrid, Siruela Publications, 1998, p. 34

128 Ibid, p. 95-96

129 Gaston Bachelard: **Poética del espacio**. (Poetics of space) México, Ecomomic Culture Fund, 1986, p. 256

130 Jorge Wagensberg: **La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta**. (**Rebellion of the Forms or what perseveres when uncertainty functions as a constraint**) Barcelona, Tusquets Publications, 2005, p. 206

131 Tomas Llorens: *Martín Chirino y la escultura en hierro del siglo XX* (Martin Chirino and Iron sculpture from the Twentieth century) in **Martín Chirino. Escultor**. (Sculptor) Valencia, IVAM, 2006, p. 29-31

132 Francisco Calvo Serraller: *Dinámica en espiral* (*Dynamics in an spiral*) in **Martín Chirino**. Madrid, State Society for State Cultural Action, Seacex, 2002, p. 39

133 Interview with Antonio Astorga in Digital Edition ABC.es, Madrid, 15th July 2008

134 Quoted in Emmanuel Guigon: *La floración del cielo* (*Flowering the of sky*) in **Martín Chirino**, p. 55-56

135 Martín Chirino: *La reja y el arado* (*The Ploughshare and the Plough*) in the magazine **Papeles de Son Armadans**. Year IV, Volume XIII, number XXXVII, April 1959 (Monograph dedicated to *El Paso*), p. 77-78

the state, to history and even to utopia, he just feels part of a tree, of a shadow, of dawn, of soil, in short, of the place where he opened his eyes for the first time: *the motherland is a path and a hut. / The motherland is the spirit, / the motherland is the memory, / the motherland is a cradle, / the motherland is a chapel and a pit. / My spirit is islander / as the homelands in the coast, / where sea crashes /in foams and notes and it breaks itself. / My homeland is an island, / my homeland is a rock, / my spirit is islander / as the cliffs where I saw dawn*. Domingo Pérez Minik considered this poem *the building of an insular metaphysics and moral*. Insularity is, certainly, part of the thinking of Martín Chirino, a different way to be and to look because, as pointed out by Iván de la Nuez, islands represent a contradictory space where *the world gathers and where the world escapes*[136]. Transit and crossing places where the artist has connected with the previous culture to European presence, precisely, through the spiral figure: *a subject that always attracted me from the Aboriginal Guanches of my land was the circular drawing, the spiral . One day I learned that the wind was moving in spiral and that the germ of life is wind and spiral: this could be the emblem of my sculpture*[137]. A spiral which, in the works we are talking about, form rings that are closed in a vault which is cracked at the top by a cross, in positive and negative; a geometric sign, similar to some of the Celtic solar wheels or discs, which, in my opinion, refers to the indigenous culture of Canary Islands, specifically to the *pintaderas* in the area, which are terra-cotta stamps with geometric reliefs of circles, diamonds, triangles or crosses which seem to be used to decorate the bodies or the entrances of barns and buildings. In fact, in *Mi patria es una roca* (*My homeland is a rock*) there is a metamorphosis where the metal becomes mud, clay. The wrought iron covered by the patina of rust and wax gives these sculptures, not by chance, an aspect of ceramics, of clay construction, of a vessel´s belly, an oven, a shack or a house. All of this because the dome or vault symbolizes, at the same time, a house and a cave, firmament, sky, the expression of the immanence of cosmos in *a divine contour that immunizes us*[138], a place of protection and connection at the same time.

For some enthusiastic theoreticians, the spiral holds, as a mobile shape that implies an inside as well as an outside direction, a special significance as a natural and universal *principle of vitality and beauty*[139]. Theodore Cook, for example, known for a treatise on the spirals in nature and art, defined them as *las curvas de la vida* (*Life curves*) (1914), an expressive title to introduce, precisely, the work of **Diego Canogar**: *Tetramorfo III* (*Tetramorph III*) (2008), a beautiful coiled structure made of welded iron and painted in black which vaguely recalls a plant, the seeds of a plant growing. A piece where the rigidity of the geometry comes into contact with the organic fluid of nature. It is a process, the *germinal and morphological power of matter*, which makes me think of theories on the plastic control of the inorganic by the architect Louis H. Sullivan, who, from a visionary, even mystical, perspective, studies geometry as an energy force, a radial power, he says, extensive and intensive so that *the inorganic and rigid can flow, through its powers*[140]. A harmonious relationship, a parallelism between art and nature, says the architect, leading to a theory of flowering from a central idea, able to be transformed into a mobile element which develops towards infinity. This structure, in fact, allows a larger scale; as a matter of fact, the artist believes that, with this structure, he has achieved a model suitable to move or *to face monumental projects*[141]. A piece where iron takes the figure of a stroke, a scheme that is cut on space because, like Martin Chirino, this young sculptor feels close to the Julio González´s work: *My work deals with iron treated like lines drawn in space. It is a concept directly inherited from Julio González. I like them to be floating, because such weightlessness keeps them away from materiality and they become almost concepts*[142]. Certainly, Julio González, has made a tradition of Spanish sculpture whose main innovation was to make the transition from one closed sculpture to another open sculpture using space itself as a sculptural material: *the union of matter and space for the union of real forms with the imagined and suggested forms… these forms have to be confused and be invisible to each other, as the body and spirit are of each other*[143]. Within this tradition of matter and vacuum fusion, is Diego Canogar, where space invades the object and the object invades space, designing a plastic rhythm of figures which consist of outgoing and

136 Iván de la Nuez: *El mundo está en otra parte* (*World is somewhere else*) in **Islas. Islands II**. (Islands. Islands II) Government of Andalusia and Atlantic Center of Modern Art, 1997-1998, p. 452

137 **Martín Chirino. Escultor** (Sculptor)…op.cit., p. 17

138 See Peter Sloterdijk: **Esferas II.** (Spheres II) Madrid, Siruela Publications, 2004, p. 396

139 Philip Steadman: **Arquitectura y Naturaleza. Las analogías biológicas en el diseño**. (The Evolution of Designs. Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts) Madrid, H. Blume Publications, 1982, p. 35

140 Louis H. Sullivan: **Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre**. (A system of architectural ornament according with a philosophy of man´s powers) Murcia, Official College of Quantity Surveyors and Technical Architects of Murcia, 1985 (Arquilecturas Collection)

141 Indeed, some previous works based in the same principle of incremental growth processes, branched works like *Enroscada aritmica o Enroscada Helicoide* (**Arithmic Coiled, Helicoidal Coiled**) are fragile if we think of them on a monumental scale.

142 Quoted in http://www.sundaygallery.com/MTG/DIEGO%20CANOGAR.htm

143 Quoted in Alfons Roig: *Julio González. Antología* (*Antology*) in **Kalias**. (IVAM Julio González´s Centre), nº9 (1993), p. 104

incoming incomplete circles, of which the artist believes they bring the meaning of the work: *a vaguely totemic figure which is the result of applying some huge spherical bites intersecting in a dodecahedrical layout. I wanted to build an elegant and modular piece, where empty spaces bring the whole meaning*. The emptied space, therefore, is the real sculpture; the incomplete circles, bitten, says the artist, are presented as a perversion of the geometrically perfect shapes, an ironic denial of the minimalist appearance of the industrial product. It is a role of vacuum which becomes explicit in another work of Diego Canogar in this exhibition: *Lectura invisible* (*Invisible reading*) (2008). One piece, unlike the previous one, clearly anti-monumental that subverts the idea of vertical sculpture to transform it directly into floor or wall. An irregular framework, as if had suffered the action of erosion, made of welded and painted iron, which is pierced by internal tensions, conflicts and fissures that allude, says Diego Canogar, *to a fractured and eroded slab, with eliminated grooves and fragments to be discovered when moving through the forms*. It is a ruined sculpture, with a strange appearance of spider web or torn veil, which has its origins, as the works *Losas y Columnas* (*Slabs and Columns*) from year 2005, in the stay of the artist in the Academy of Rome´s boarding school, fascinated by the archeological remains of the Roman Empire, a perfect subject, he says, to *implement my plastic language and try to convey the merger caused by the passage of centuries between objects made by human hands and those created by nature*. They are ruins of contemporary sculpture that, certainly, spell the invisibility of the inexorable passage of time.

It is an invisible reading of cracked iron that is transformed into a transparent language in the work of the piece by **Jordi Alcaraz**: *Caligrafía*. (*Calligraphy*) (2008), a strange work of wrought iron and cardboard that seems designed, like other works of this artist, to break the visual certainties of the viewer; a complex manner to frustrate his expectations. To begin with because, despite appearances, this work belongs to and is *of* painting. It is not about the fact that he merges different processes, from sculpture, drawing, engraving or writing itself, but also about the fact that he poses problems and painter´s attention with different materials and processes. In case this could raise doubts, the artist himself points out this pictorial nature of his work: *my work does not speak of anything in particular; if anything, it speaks of the craft of painting itself, of the creative processes*. Thus, among the creative processes, we find that this composition seems a wrought iron sculpture which, however, is embedded in a two-dimensional cardboard surface as if it were an engraving or a drawing; the line going through the surface becomes a solid material by the direction´s force, it is an iron bar that tears, as a blade, the paper surface leaving us see the other side of the picture; a hole that breaks the illusionism, the idea of autonomy and enclosed space of painting. On the other hand, when the line of iron is folded, it goes beyond the limits of the framework exceeding it. Finally, it seems like a debtor composition of a rigid geometric tradition, for example, of Russian Constructivism when, quite the opposite, it is a voluptuous piece, tremendously sensual, which plays with the textures of the torn paper, with the tonalities of the rusted iron bar, which, when it folds, it also projects the drawing of fluctuating shadows on the white paper. A composition that is, literally, the calligraphy of metamorphosis, the drawing of a language where silence and emptiness exchange; a writing of shadows. In fact, this piece refers to the myth of the origin of painting as skiagraphia. Undoubtedly, as a writing of shadows it is related to a misleading fiction of entangling words, labyrinth words as if they were built by Dédado[144]. Painting is, therefore, a passage into the shadows, into the disappearance as in *Proceso para dibujar una ausencia* (*Process to draw an absence*) (2007), where the succession of black spots end up in a hole, in a bulge of methacrylate covering this piece that draws the contour of an absence. A work, where the eye can do little because only by touching it, we know that there is a transparent inflammation of the surface and, depending on the position of the viewer, it will project a white shadow, an evanescent stain as the destination of the bulges of black pigment. Joaquin Lomba Fuentes, recalls, how in the classical world, in the field of Greek culture, there was not a separation between the sense of sight and hearing because both were united by the sense of touch. Before philosophy founded a visual metaphysics model, imposing the eye as pattern of knowledge, the sense of touch was the privileged instrument of knowledge in so far as it affected the whole body *when there is no specific organ in the body but simply the body as such, the naked flesh, then we can talk about a sensitive touch which is different from the other senses*[145]. I do not resist the temptation to appreciate in this work a veiled ironic allusion

144 About words that fascinate and deceive at the same time in the ancient world. See, Pedro Azara: **La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón**. (Image and oblivion. Art as a deception in Plato´s philosophy) Madrid, Siruela Publications, 1995, p. 69

145 Joaquín Lomba Fuentes: **Principios de Filosofía del Arte Griego**. (Principles of the Philosophy of Greek Art) Barcelona, Anthropos publications, 1987, p. 127

to automatism of informal trends and Tachism trends which proclaimed the independence of the stain as an autonomous painting. Looking at these works, I recall a brief poem by Joan Brossa, an artist that Jordi Alcaraz likes, when he says: *Looking outside through / the window gives the impression / of a framed picture. / Ah! Where does a poem begin / and where does it end?*[146]

If the journey through this exhibition began with a translucent but impenetrable curtain, a threshold that is only possible to go through the eye; now I wish to conclude with another curtain that, as **Paloma Navares**´s piece, can be crossed with the whole body. A curtain made of rows of flowers that breaks the geometry of the door; a curtain like an interlace and a ligature, an authentic *chiasmus*, the rhetorical figure of reflection which consists of the specular or reverse arrangement of the elements of two confronted phases such as, *to want what you believe in and to believe in what you want or the space of genre and the genre of space*. A chiasmus, therefore, is not a repetition, it is not a tautology, but a duplication that allows us to contemplate the same situation from a completely different dual perspective. Etymologically, the term chiasmus comes from Greek and means, crossed location, as embodied in the letter *X*.

146 Joan Brossa: *Halo* in **El Tentetieso**. (The Tumbler) Madrid, Plaza Janés publications, 1998, p. 80

Mercedes REPLINGER
COMISARIA

MIRADAS CRUZADAS:

La apariencia de nuestro tiempo parece marcada por el signo de una realidad inestable donde el equívoco, el claro oscuro y los reflejos perturban la quietud distante de las imágenes. La percepción de la obra de arte, verdaderamente, se ha vuelto movediza; de una presencia fija e inamovible ha pasado a expresarse como el fluido que se derrama por innumerables rendijas provocando una multiplicidad de miradas, el vértigo que la ruptura de un único punto de vista impone. Percepción heterogénea, visión desdoblada que se ha afirmado tradicionalmente mediante dualismos, por parejas de ideas enfrentadas que mantenían, a pesar de la relación, la independencia de cada uno de los elementos. En el contexto de esta exposición, sin embargo, no se trata tanto de señalar oposiciones, parejas de contrastes, como de fijar, todo lo contrario, el espacio que genera la disyuntiva; el lugar que no pertenece ya ni a uno ni a otro de los elementos que entran en confrontación. Situación conjuntiva y no de oposición que reflejan conceptos como quiasmo, infraleve o, incluso, la antigua expresión de la *coincidentia oppositorum*, la identidad de los contrarios; también esto que José Ángel Valente denomina *espacio intersticial*, allí donde se genera el poema, el conocimiento, la obra de arte; un lugar desconocido o esencialmente ignoto, dice el poeta, donde se enfrentan dioses y demonios: *es ése el territorio de la obra: no lo visible ni lo invisible, sino el espacio sutil contiguo a ambos, espacio intersticial*[1]. Lugares de mediación que, por ejemplo, anulan el contraste entre superficie y profundidad pues ambas se dan en el mismo plano, como en el cristal, generando una tercera dimensión próxima a lo que Victor Burgin, denomina *espacio psíquico*, por contraposición al espacio físico, donde *distintos objetos pueden ocupar el mismo espacio en el mismo (no) instante, como en la condensación de los sueños; o sujeto y objeto pueden disolverse uno en otro*[2]. El modelo perceptivo de este nuevo espacio ya no se basa en el cono de visión tradicional, una flecha que se dirige en línea recta hacia el ojo, sino en aquellas figuras que, como un bucle o un rizo, borran los límites entre la mirada y la consciencia. Las obras de esta exposición aspiran, precisamente, a hacer visible ese espacio situado *entre* las cosas; el nudo que enlaza lo positivo y negativo, la ausencia y presencia o lo invisible y visible de las imágenes, donde la dicotomía, entonces, se transforma en superposición y entrecruzamiento. Como subraya François Cheng, toda verdadera mirada es una mirada cruzada, una *interpenetración, precisamente, entre lo que mira y lo que es mirado…las miradas cruzadas son las únicas que pueden provocar la chispa que ilumina*[3].

Pasaje, en lugar de división, entre lo material y lo inmaterial, entre la luz y la oscuridad como en el tejido traslúcido que propone **Sagra Ibáñez** con una obra titulada precisamente, *Transparencia* (2006). Una cortina de tela y papel que provoca la inquietante experiencia de lo incierto de una mirada que, primero queda prendida, literalmente enganchada, entre las ramificaciones de los hilos del tejido, para después, libre de la trampa que la sujetaba, dirigirse hacia el fondo que apenas se deja entrever. Como subraya la propia artista, la textura de esta obra permite *el juego de transformar la visión en adivinación*. En este juego de clarividencias, el acto de mirar, entonces, expresa una apertura receptiva hacia otro espacio que no es de naturaleza material sino mental: *al fijar la vista en un objeto, mi campo visual lo aísla y prescinde de lo que le rodea, forzando a que sea mi imaginación la que lo reconstruya en una nueva dimensión repleta de formas, espacios, volúmenes, texturas, colores*. El tejido traslúcido, en este sentido, actúa como una bisagra que proyecta la mirada interior de la artista hacia el exterior de este velo traslúcido que oculta y revela al mismo tiempo. Esta cortina tiene la diafanidad de un acuario, como si de repente observáramos el mundo a través de las ramificaciones cristalizadas de una vegetación de algas y coral; un universo de ensoñaciones acuáticas que la artista conoce de sus exploraciones por el fondo del mar en el litoral de Cádiz. La pulpa de algodón y el anudado de los hilos tejen, entonces, un encaje con la apariencia de fósiles marinos, esqueletos calcáreos y arborescencias de una trama misteriosa que adopta la forma de una membrana en damero, rectángulos dispuestos en claro oscuro; anverso y reverso de un juego que provoca lo que Ernst Jünger denomina, percepción estereoscópica, una mirada donde un único sentido se desdobla, donde como en este caso tan importante como la vista, funciona el sentido del tacto, sensaciones cutáneas de las formas y los colores que provocan, dice, entre otros el encarnado, la hojarasca, el color de la arcilla, las vetas de la madera y, sobre todo, materias evanescentes como el esmalte incoloro, la transparencia o el barniz y el fondo. Una sensibilidad que procede de la mezcla de dos sentidos y la manera de atrapar las imágenes: *su eficacia consiste en agarrar las cosas con las pinzas internas* que engendra el vértigo y la alucinación de lo maravilloso, *pues saboreamos en profundidad una impresión que, al principio, se nos ofrecía en la superficie. Como en una gozosa caída, entre el asombro y la fascinación, nos estremece un escalofrío que oculta al mismo tiempo una certeza; experimentamos el juego de los sentidos con su leve movimiento, como un velo de misterio, como un telón tras el cual acecha lo maravilloso*[4]. Una cortina entrelazada y en movimiento que transforma nuestra mirada en onda, flujo y vaivén entre lo percibido y la propia percepción. Un velo, una celosía de la mirada, por tanto, en el comienzo de esta exposición que se despliega como un pasaje hacia una manera de ver oscilante, una vibración que atraviesa las imágenes y las cosas transfiguradas en memoria y tiempo suspendido.

I. ALFABETOS DE LA MIRADA: ENTRE EL LENGUAJE Y LA PERCEPCIÓN

El primer territorio resbaladizo para la mirada, no podía ser de otra manera, se encuentra en el tránsito entre la imagen y la palabra. El espacio inestable que genera la relación *entre* el campo de la visualidad y el lenguaje cuando, sin embargo, se hunden las certezas, la seguridad que las palabras deberían transmitir; cuando los signos incapaces de atrapar lo que nombran tan sólo pueden ofrecer retazos, movimientos inestables de una escritura que, con un mismo gesto abre y cierra el mundo, como en la obra de **Ruperto Cabrera**, *De las ausencias y presencias* (2008), una pantalla oscura horadada por los signos del lenguaje en braille que apenas dejan entrever el paisaje del fondo, ocupado por el propio artista paseando por un jardín, abriendo, cerrando y entornando los ojos sucesivamente. Una pieza que, literalmente, nos habla no de lo que se encuentra detrás de las imágenes sino de aquello que, en realidad, está detrás del lenguaje. La escritura de braille se ha vuelto transparente, ventanas que en realidad son agujeros por donde se abisma el significado de unas imágenes totalmente desfiguradas por la inestabilidad de la grafía de puntos; como si se tratara de un esgrafiado, las marcas, los arañazos como navajas del braille sacan a la superficie un paisaje que se presenta a la vez oculto y distorsionado. El propio formato del vídeo propicia esta visión intangible y cambiante de la inscripción en braille; con este procedimiento pareciera que se retornara a la antigua presentación de la escritura en rollos, un volumen continuo, donde la mirada se deslizaba sin encontrar ningún corte, ningún obstáculo que la detuviera; ninguna pausa que demorara el afán compulsivo de ver. La pantalla del vídeo se transforma en un bucle, un rollo sin principio ni final donde es difícil codificar una verdad fija e inmutable pues carece de la geometría rectangular, limitada por las cuatro caras, que sujeta la escritura en la hoja impresa. La escritura de puntos en el soporte del vídeo, todo lo contrario, se vuelve fluida intentando, inútilmente, cazar los restos, los fragmentos de las figuras del fondo que se mueven como fantasmas, flotando, inaprensibles detrás de los caracteres de una lengua al borde del silencio. Sin embargo, si una mano

1 Citado en Antonio Monegal: **En los límites de la diferencia**. Madrid, ed. Tecnos, 1998, p. 178

2 Victor Burgin: *Geometría y abyección* (1987) en **Ensayos**. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2004, p. 86

3 François Cheng: **Cinco meditaciones sobre la belleza**. Madrid, ed. Siruela, 2007, p. 75

4 Ernst Jünger: **El corazón aventurero. Figuras y caprichos**. Barcelona, ed. Tusquets, 2003, p. 37.

invisible o un ojo realmente táctil fuera capaz de deslizarse por la superficie de la pantalla como si se tratara de un papel, se podrían leer, entre otras, frases como: *recordar la presencia de la luz y su ausencia; o la oscuridad del sonido y el silencio del frío y del calor. El amor y el odio de cómo recordar que en la vida todo son presencias y ausencias*. Expresiones melancólicas cuyo sentido duplica las sombras que envuelven la realidad incompleta, recortada, de unas imágenes casi abstractas[5].
El lenguaje de esta escritura cifrada, en realidad, es una máscara que entenebrece aún más la superficie de la pantalla del vídeo. No por casualidad, Charles Barbier de La Serre, inventor de un sistema de lectura para ciegos que sirvió de antecedente para el método Braille, definió la invención de su lenguaje en relieve como *escritura nocturna*.

Nocturnidad de la grafía para ciegos que no se vuelve luminosa cuando de lo que se trata es del alfabeto convertido en un objeto visual como en la obra de **Miguel Agudo Orozco**: *Poema-Problema* (2005) donde se cuestiona la claridad de la escritura con el espesor, la opacidad intrínseca de la imagen. Inmerso en la tradición de lo que se ha llamado poesía visual, Miguel Agudo establece un vínculo, dentro de las palabras, entre pensamiento plástico y poesía; un arte fronterizo entre dos regímenes diferentes de la creación artística cuya peculiaridad radica, precisamente, en el choque de los dos procedimientos, la aparición de un estallido, una tensión inevitable en la conversión de las palabras en imágenes y las letras en iconos: *hacer poesía visual es hacer saltar el lenguaje común por los aires colocando en los significados de los vocablos cargas de profundidad que harán explosión en el instante en que aquella sea captada por el espectador-lector*[6]. Ciertamente, las palabras y las imágenes estallan en esta obra, una pieza de aparente sencillez, un lienzo casi vacío ocupado por un degradado horizontal en escalas de grises que se conjuga desde el negro en la parte superior hasta casi el blanco en la inferior, donde se inscribe en dos colores, negro y rojo, las palabras *poema* y *problema*, una engendrada en la otra como si la escritura estuvieran fecundada por sus propios signos; así, la palabra problema se consigue utilizando las letras r, b, l en rojo que salen disparadas y se intercalan con las letras de la palabra poema. Un procedimiento que, en mi opinión, debe más a la poesía experimental que estrictamente al mundo figurativo o visual. Por ello, el propio artista indica: *la palabra poema late dentro de la palabra problema. No está oculta ni escondida, está a la vista y al oído. Sólo hay que escucharla*.
De hecho, recuerda algunos motivos que encontramos, por ejemplo, en la poesía de Carlos Edmundo de Ory, un poeta muy del gusto de Miguel Agudo Orozco, que juega con las imágenes y los sonidos que se desprenden de las palabras sugiriendo con ello que el verso necesita, quizá, otro vocabulario, otra sintaxis para expresarse: *sin duda soy un lo un co un malabárico/ desatando las sílabas lavadas en la música/Nochemente en primera persona oigo yorar/y en el arrullo del silencio discrimino/ los timbres inauditos de mi acústica estética/ Tristoy tristestoy por eso hablo increíble /como un ángel borracho de onomatopeyas*[7]. Las palabras siempre contienen otras en su interior dando lugar como en este poema a infinitas y sugerentes combinaciones entre orar y llorar, entre noche y mente, entre tristeza o cristal, o creando un intervalo insalvable en el interior de la palabra *loco*. Con un efecto similar, las palabras impresas en el lienzo de Miguel Agudo Orozco hablan de cómo sólo los poetas pueden descifrar el mundo que pesa sobre el lenguaje. Sólo los poetas, sin duda, pueden pronunciar los sonidos del universo, hacer las preguntas que, como el vapor, se elevan en un viaje incierto hacia la oscuridad de la poesía. Una imagen lograda de lo que Fernando Millán califica como esencia del poema visual: *la búsqueda utópica de una materialización de lo poético*[8]. Metamorfosis perturbadora de las palabras donde el problema se convierte en poema y al revés, como si las palabras, literalmente estuvieran vivas y fueran capaces de saltar unas de otras, sólo es necesario que el lector-espectador sepa mirar y oír. Una mirada al acecho que no puede detenerse durante mucho tiempo en la retina: *se trata de una visión que está siempre de paso, en camino a lo otro. Y es el carácter fugitivo de esa visión, el misterio que la rodea y la imposibilidad de acceder a ella de modo inmediato, sin la ayuda de la transfiguración, lo que une la labor del pintor a la del poeta… Las artes cohabitan en el "espacio inestable", cambiante y en tensión, que designa ese trans de la transfiguración*[9]. La certeza de un lenguaje codificado, fijado de una vez para siempre en la página impoluta de la hoja impresa, queda así desmantelada en el lienzo para que, desde el interior de esta fractura, surja otra expresión, más extraña y mejor.

5 El procedimiento, en otro sentido, lo ha desarrollado Ruperto Cabrera en algunas series pictóricas como *Mr.President* (2002) y *Portrait of a President* (2003), donde el motivo de los retratos de los presidentes de EEUU desaparece por completo bajo capas oscurecidas de una malla de retículas y círculos negros que como un mosaico se superponen sobre los retratos, volviendo estas pinturas en obras totalmente abstractas. Ver **Ruperto Cabrera**. Madrid, Tiym Publishing Company, 2004
6 Rafael Marín en José-Carlos Beltrán: **El color en la poesía visual. Antología consultada**. Madrid, Colección Icono, Información y producciones, 2001, p. 27
7 Carlos Edmundo de Ory: *Tristal Tristeza* en **Miserable ternura. Cabaña**. Madrid, ed. Hiparión, 1981, p. 65
8 Citado en José-Carlos Beltrán: **El color**…op.cit., p. 27
9 Antonio Monegal: **En los límites**…op.cit., p. 173

El problema es que el poema soporta un vacío, el silencio que se cierne y amenaza el significado de toda palabra. Un peligro que Octavio Paz encuentra como pasaje necesario para la riqueza de todo poema: *la poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio...la poesía es un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida*[10]; el reverso del lenguaje, dice el poeta mexicano, es un definitivo no decir que puede acabar en el garabato, en el trazo ilegible de la palabra convertida en una maraña como en la obra de **Daniel Miller**, *Sin título* (2007) donde el texto se ha vuelto un torbellino de signos, de letras e imágenes, que sólo pueden expresarse a borbotones. En esta obra, la escritura está de más y es, al mismo tiempo, un resto; un residuo que se ha desprendido del gesto de escribir y pintar. A diferencia del poema visual, aquí, los dos territorios, la letra y la imagen recorren cada una un camino diferente hacia su inmediata disolución: la escritura hacia el garabato y la imagen hacia la mancha incapaz de alcanzar el contorno de una forma definida. Tinta y pigmento se manifiestan en esta obra en los límites de su propia expresión. La escritura adopta entonces la apariencia de un rasgo caprichoso, una línea torcida como marca y dibujo incomprensible del primer acto de la creación. El artista, aislado en su propio mundo, encerrado en una cierta incomunicación acumula en el mismo espacio series numéricas, la repetición de objetos que le obsesionan, como bombillas y enchufes, o palabras que hacen referencia al lugar que habita en la *Bay Area* de California, todos fusionados en un mismo magma que oculta y muestra al mismo tiempo. Un texto ilegible, galimatías que procede de la reiteración de las palabras y objetos dispuestos como capas, estratos de palabras que se deshacen, cada uno ocultando a la anterior.

Al final del trayecto se encuentra, sin duda, el garabato, algo definitivamente inacabado; figuras maravillosas de la escritura a las que no se ha dedicado suficiente atención, como indica Orlando González: *no hemos logrado distanciarnos suficientemente de nuestros garabatos para entenderlos. Si algún día pudiéramos establecer la perspectiva adecuada. Descubriríamos que esos garabatos, como las líneas de Nazca, trazan un significado*[11].
Como señala el poeta cubano, si toda mancha esconde en su interior una imagen; todo disparate, todo rasgo aparentemente caprichoso de la escritura alienta una lógica, un orden criptográfico dispuesto a ser descifrado. Verdaderamente, la caligrafía de esta obra parece que estuviera buscando la lengua original, el primer lenguaje salido del caos indiferenciado del mundo; de ahí el aspecto de palimpsesto de esta obra, estratificación de una búsqueda arqueológica del primer nombrar. La modernidad ya nos ha acostumbrado al desequilibrio, la pérdida de sentido de la lengua por la búsqueda de otra, más profunda y original pero totalmente desconocida; como señalaba Artaud explicando el origen de sus dibujos, se trata de gestos, *un verbo, una gramática, una Cábala entera… búsqueda de un mundo perdido y que ninguna lengua humana integra*[12]. Extrañamiento del mundo al que el artista responde con un lenguaje traumático, donde las palabras no terminan de vincularse con la realidad, en una incesante trayectoria que va de la aparición de los signos a su desaparición en el galimatías, quebrada toda correspondencia entre el lenguaje y el mundo.

Conversión de la escritura en garabato, pero también transformación del lenguaje en balbuceo, un pasaje hacia los sonidos ininteligibles que envuelven las palabras y las metamorfosean en gruñidos, quejidos, signos guturales como los que emite, *Alfabeto* (1999) de **Marcel.lí Antúnez**, una máquina de extraño aspecto, una columna de madera de ocho caras que contiene una serie de sensores al tacto y a la presión. Desde lejos no se puede adivinar esa columna hermética cuando se acerca un usuario, el término espectador aquí se vuelve por completo inadecuado, dispara grabaciones, sonidos anteriores a la aparición del lenguaje que expresan diferentes estados de ánimo, diferentes sentimientos como desesperación, alegría, ternura, angustia o placer. El programa informático permite combinar de diferentes maneras estos sonidos y, al mismo tiempo, distorsionarlos, de forma que la máquina está personalizada y reacciona de una manera distinta según las personas que la tocan. Marcel.lí Antúnez deja clara su voluntad de inscribir este artefacto sensitivo en la larga tradición de las relaciones entre máquinas y hombres *como generadora de emociones por otros elementos*[13]. Una reflexión irónica de cómo nos pueden ayudar a sentir las máquinas y de cómo ellas adoptan un formato prehumano para cumplir con esa función. No es una casualidad que el aspecto exterior de este artefacto, que desde el punto de vista técnico es extraordinariamente sofisticado y complejo, esté realizado en madera con el veteado de los nudos a la vista, como si se tratara del tronco de un

10 Octavio Paz: **El mono gramático**. Barcelona, ed. Seix Barral, 1990, p. 114
11 Orlando González Esteva: **Elogio del garabato**. Valencia, ed. Pre-Textos, 2004, p. 29
12 Citado en Jean-Clarence Lambert: **La imaginación material** (1991). Vol.II. Barcelona, ed. Polígrafa, 1993, p. 157
13 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía**. Madrid, Fundación Telefónica, 1999, p. 98

árbol; una materia que desmiente o cuestiona la apariencia minimalista de esta obra. El gesto que adopta el usuario de esta obra palpando y abarcando con sus brazos esta extraña figura geométrica, de hecho, es muy similar a esas imágenes de gente *abrazando árboles*, una práctica ancestral que busca una forma primitiva de comunicación que vinculara *lo natural*, la energía de la tierra con los seres humanos. Ahora, sarcásticamente, son las máquinas, y no la naturaleza, las que desempeñan ese papel de refugio y conexión con un mundo primordial; como si sólo la técnica pudiera de nuevo enlazar al hombre con el mito. Sin embargo, como Mario Perinola señala: *"el sentir artificial" no es una réplica del sentir natural, sino el ingreso en un sentir diferente, en una sexualidad diferente, neutra, no centrada ya en la identidad de la conciencia, sino desbordante y excesiva*[14]. Las máquinas, por tanto, ya no son instrumentos exteriores a los individuos, ya no forman dos mundos independientes los unos de los otros pero tampoco son artefactos neutrales; imponen una forma excesiva de manifestarse que supone la eliminación de lo que entendemos por identidad humana. La máquina y los seres humanos, en esta obra, han dado un gran paso para eliminar la distancia que les separaba a costa, sin embargo, de un abandono sospechoso pues se trata de voces: *anteriores al propio significado de las palabras*[15]. El alfabeto que se construye aquí carece de memoria. De ahí, que Claudia Giannetti encuentre en esta obra una conexión con los sistemas de comunicación de los primeros homínidos que según destacan algunas teorías no tenían consonantes, *sino sólo entonaciones vocálicas que expresaban una acción o sensación, como por ejemplo gritos de júbilo, chillido de miedo, etc. Por lo tanto, en la etapa prehistórica, las expresiones vocales denotaban sobre todo sentimientos, mientras que los gestos deberían haber sido utilizados normalmente para expresar pensamientos racionales relacionados con acciones concretas*[16]. En este sentido, este vínculo entre tecnología y estadios precivilizados de la vida del hombre, viene a confirmar la sentencia de Macluhan que señaló el interesante fenómeno de que las nuevas tecnologías, cuanto más sofisticadas son, más y mejor nos conectan con un mundo de relaciones precivilizado cercano a la magia. En realidad, en mi opinión, aquello a lo que remite esta máquina es a la nostalgia de una lengua adámica, la lengua perfecta que existía antes de la *confusio linguarum* después de la caída de Babel, otro referente evidente para esta torre sentimental de madera y metal. Este alfabeto originario conecta desde luego con el lenguaje de la naturaleza como el que el místico alemán Böhme proponía, una *lengua sensual* con la que Adán nombró todas las cosas y que ahora sólo comprenden los pájaros y los animales[17]. Resulta interesante que esta máquina humanizada pero que emite sonidos prehumanos, ancestrales y originarios, es una columna, puro tronco sin rostro, como si sólo al lenguaje articulado le perteneciera una cara; como si sólo la geometría de la escritura pudiera trazar el dibujo facial de un rostro.

14 Mario Perinola: **El arte y su sombra**. Madrid, ed. Cátedra, 2002, p. 40
15 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía**…op.cit., p. 98
16 Claudia Giannetti: *Epifanía. De microcosmos, homo faber y homo syntheticus* en **Marcel.lí Antúnez Roca**…op.cti., p. 87
17 Umberto Eco: **La búsqueda de la lengua perfecta**. Barcelona, ed. Grijalbo-Mondadori, 1996, p. 157-158
18 Lacan, J.; *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1949) en **Escritos I.** México, ed. Siglo XXI, 1971, p. 93

II. EL ROSTRO Y SUS IDENTIDADES

El famoso *estadio del espejo* del estudio de Lacan sobre la formación de la identidad ha vuelto complicada cualquier definición del *yo* que no incluya en el mismo enunciado al *otro*. Conocerse, dice el psicoanalista francés, es conocerse doble, acceder a la identidad del cuerpo como una imagen exterior a nosotros mismos, inscrita en el espejo como *otro*[18] inaugurando una distancia que prefigura su destino enajenado, poblado de fantasmas como el autómata, la sombra o el doble. Cuando nos reconocemos en un espejo y señalamos con el índice a aquél que aparece en el reflejo, accedemos a la identidad *mirándonos* en el extraño que se refleja frente a nosotros. En definitiva, nos construimos como individuos mediante un artilugio que nos transforma en pura ficción. Definitivamente, como ya estableció la conocida sentencia de Rimbaud, *yo es otro* (je est un autre). Los pintores siempre han tenido conciencia de esa dualidad puesto que, también desde siempre, han ejercitado el arte de mirarse como extraños, precisamente a través de un espejo o una fotografía, como es el caso de **Chuck Close**. El artista norteamericano ha hecho de este género, el autorretrato y el retrato, el único motivo de su pintura. Insistir en la realización de un género denostado por la vanguardia antifigurativa no quiere decir que el retrato salga triunfante. Todo lo contrario, la obra de Chuck Close, una y otra vez, viene a subrayar el fracaso del rostro en la modernidad sólo que… por otros medios. Principalmente forzando una inmovilidad, un hieratismo que rechaza la profundidad psicológica o la personalidad del retratado; un extrañamiento del rostro próximo a la máscara que, además, se impone a la mirada del espectador a través de una temible escala monumental. Señala muy oportunamente Jacques Aumont que mientras la miniaturización provoca burla, incide en el efecto cómico, la ampliación de la escala de un rostro provoca angustia, incluso terror[19]. La elocuencia del rostro sufre, por tanto, en las obras de este artista un corto circuito que elimina cualquier posibilidad de intimidad con el retratado; cualquier empatía entre el rostro pintado y el rostro del propio espectador. Sin embargo, Chuck Close no sigue exactamente la misma operación inexpresiva cuando utiliza la pintura que cuando emplea la fotografía como en la obra *Self-Portrait/Quad*. (2006) un autorretrato en color, dividido en cuatro grandes fotografías polaroid dispuestas en forma de T. Este autorretrato[20], ciertamente, presenta un carácter muy distinto a las fotografías que el propio artista tomaba como base y modelo para la posterior ampliación en el retrato pictórico. En ambas existe una fragmentación en elementos más pequeños que después deben adquirir unidad en el resultado final; en ambas se recurre a formatos desmesurados que neutralizan la expresión del rostro. Pero la fotografía carece del espesor matérico que utiliza Chuck Close en la pintura, el proceso de unidades incrementales que aplica, discos de pulpa de algodón, huellas dactilares, cuadritos abstractos, terminan por ofrecer al conjunto del rostro una apariencia líquida, como si viéramos las figuras a través de una cortina de agua o, dice el artista, detrás de *los cristales de una lámpara de araña*[21]. En el autorretrato fotográfico, todo lo contrario, asistimos a una exacerbación del realismo, del gusto extremo por los detalles, ese detenerse en los poros y las manchas de la piel, en la textura de los rizos de la barba, en el reflejo de la mirada doblada por la transparencia de las gafas que, además, con la escala utilizada nos hace sentirnos Gulliver en el país de Brobdingnag. Chuck Close utilizará la fotografía como un medio artístico en sí mismo, a través de dos procedimientos peculiares: la polaroid de gran tamaño, la denominada *estudios 20 x 24* realizadas con una cámara especial de gran tamaño, como es el caso del autorretrato que estamos comentando, y el daguerrotipo, ambos utilizados por las calidades de detalle, de realismo superior que ofrecen frente a otras técnicas fotográficas. En la fotografía la tensión entre artificialidad y realidad procede del método empleado, ajustar la profundidad de campo del rostro contra el fondo blanco u oscuro de tal forma que los detalles que se hallan muy cerca o relativamente lejos del primer plano de la imagen quedan desenfocados: *debido a la escasa profundidad de campo, la inmensa mayoría de la fotografía está desenfocada. Es como si salieran de la oscuridad y se disolvieran en la oscuridad. De ahí que haya esa banda que va de lo muy nítido a lo totalmente desenfocado*[22]. Un proceso inquietante que convierte el rostro en un espectro, una fantasmagorización que se duplica cuando lo que cada una de las cuatro fotos de este autorretrato enfocan segmentos separados del rostro: la mitad de una mejilla, la mitad de un ojo, la centralidad de la nariz, solitaria y prominente, como si se tratara de despojos de una catastrófica autopsia. Si la intuición, la espontaneidad del trazo y el ilusionismo pictórico era negado en el pincel de Chuck Close con el procedimiento mosaico que además se aplica como si fuera un puntero, atado al brazo del artista; ahora la pretensión de realidad de la fotografía es negado juntando fotos de partes del rostro, levemente desencajadas, dejando a la vista la peculiar textura de los bordes, vibrantes y con rastros del proceso químico de revelado, de las imágenes Polaroid. Ruptura doble porque, además, faltan dos piezas para conseguir el retrato completo del artista, como si se tratara de un rompecabezas inconcluso, definitivamente sin terminar, o un mapa al que le faltara un trozo para seguir el itinerario. Un proceso de despiece anatómico que entra en tensión con el espectador por un detalle muy poco habitual en la obra de Chuck Close, ya sean fotografías o pinturas, la boca está un poco abierta como si la cámara hubiera congelado el preciso instante en el que se iniciaba una sonrisa lo que le da a este retrato un extraño aspecto de provisionalidad, un carácter malicioso y contradictorio, como si el artista, burlándose, estuviera a punto de realizar una pregunta.

Ciertamente, un gesto, cualquier variación facial, siempre dibuja otra fisonomía, construye *otro* rostro como en las fotografías de **Luis Pérez-Mínguez**: *Naujlupa, ocultos distorsionados I y II* (1990-1992), juegos de desdoblamiento desde el propio título, donde JuanLupa se convierte por efecto de la inversión especular

19 Jacques Aumont: **El rostro en el cine.** Barcelona, Paidós, 1997, p. 170
20 Menos conocida que su producción pictórica, Chuck Close tiene una abundante obra fotográfica, casi siempre autorretratos, que se pudo ver recientemente en la exposición *Chuck Close: Self-Portraits* 1967-2005 en San Francisco Museum of Modern Art, noviembre 2005-febrero 2006. Algunos de ellos muy relacionados con esta obra como *Self-Portrait/Quad.* (2007) en blanco y negro.
21 Chuck Close: *Entrevista con Mercedes Vicente. Reinventar el retrato* en **Lápiz**, nº145 (Julio 1998), p. 52
22 Chuck Close: *en conversación con Richard Shiff* en **Chuck Close. Pinturas 1968-2006**. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mayo-septiembre 2007, p. 58

en *Naujlupa*. Se trata de los retratos modificados de un joven por la superposición de una lente de aumento de gran tamaño y forma circular. Un proyecto fotográfico donde el artista busca la imagen de sí mismo en los *otros*, sobre todo adolescentes en esa edad en la que sufrió un traumático accidente que transformó por completo su vida. Cuando explica las razones que le llevaron a realizar fotografías, el fundamento de su práctica artística, Luis Pérez-Mínguez subraya, justamente, la relación autobiográfica con una época determinada y un entorno de amigos y familiares: *el desnudo en la adolescencia como homenaje a mi juventud perdida y, sobre todas las motivaciones, mi vinculación a mis amigos, a todas las personas que han tenido y tienen importancia en mi vida*[23]. Metamorfosis del rostro del artista a través de la desfiguración-reconstrucción de los que mejor le conocen, como si se hubiera grabado en ellos el retrato deseado y completo del artista. Todo el proyecto fotográfico de Luis Pérez-Mínguez obedece a la necesidad de construir una biografía posible; son, literalmente, una extensión de su propio rostro, en este caso, mediante una paradójica máscara transparente que oculta y deforma al mismo tiempo, como destaca el título, la cara retratada. Un efecto de metamorfosis que este artista ha utilizado en numerosas ocasiones a través, precisamente, de materiales diáfanos. La transformación que produce, por ejemplo, el mar o el agua cuando cubre la mitad del rostro en una bañera; el plástico que duplica y funde los pliegues de este flexible material con las líneas del cuerpo y el rostro en la serie *Transparentes* de los años setenta; las gafas de buceo transformando el rostro infantil en extraños batracios o las fotografías con un peculiar cristal que descompone el rostro en múltiples perspectivas: *el trabajo concluyó el día que al hacerme el primer autorretrato se me cayó el cristal al suelo y se hizo añicos*[24]. Todas ellas máscaras transparentes, o quizá según el gusto del artista, *transparencias de máscara*[25]. El rostro, por tanto, un objeto manipulable, como si se tratara de una escultura, donde el artista va tallando distintas versiones de sí mismo no siendo necesario estrictamente la utilización de un material deformante; en otras ocasiones consigue el mismo efecto de alteración enfocando la cámara desde muy cerca o muy lejos, o echado sobre el suelo buscando escorzos sorprendentes. Esta lente de aumento es definitivamente un espejo que restituye al artista una imagen de sí mismo, metamorfoseada: *quizá sea un narcisismo exacerbado, no nostálgico, ya que la constante en mi propia obra es verme reflejado en ella, porque intento captar o impregnar mis vivencias más cotidianas. Mi intención es no sólo la de ser fotógrafo sino la de ser fotografiado dentro de mi propio espacio*[26]. La potencia de estos rostros deformados quizá nos hace olvidar que lo que sostiene en las manos este joven es una lente como las que utilizaría una cámara fotográfica gigante. La idea de que las obras de arte *nos miran* aquí se vuelve literal; el rostro distorsionado captura, absorbe el propio rostro del fotógrafo en el interior de los reflejos de la lente. Estas fotografías, por tanto, como auténticos y literales autorretratos con muecas, construidos, como señala Antoni Socías, *desde una perspectiva quebrada*[27].

Como nos recuerda Elias Canetti, en sociedades, como la occidental, en que está mal vista la gesticulación y la mímica, *toda metamorfosis es dificultada y finalmente completamente impedida*[28]. En nuestra cultura la libertad del rostro, en efecto, ha estado siempre restringida, se considera vulgar y poco decoroso mostrar movimientos del alma intensos, ya sean de alegría o de dolor; un temor casi patológico al gesto desmesurado, a la mueca que rompe la máscara inmutable del rostro como expresión del poder y el control sobre sí mismo que debería tener todo individuo. Una repugnancia que se fundamenta, entre otras cosas, en el temor a la locura como expresión de un desorden peligroso para la propia estabilidad. Como subraya Miguel Angel Cortés, la sociedad se ha defendido de aquello que no comprende y por ello de lo que le aterroriza, marginándolo, ocultándolo o volviéndolo invisible: *pues todo lo que aparece como diferente es "impuro" y representa un desafío para el estatus establecido*[29]. En el contexto de esta problemática relación con el rostro distorsionado del *otro* postergado y oculto, se inscribe el proyecto fotográfico de **David Sardaña**: *Hay palabras que ahogan* (2006), 150 tarros de cristal llenos de agua que encapsulan rostros de personas que gesticulan, chillan y hacen muecas. Se trata, dice el artista, *de locos que gritan ante la angustia de la palabra mal dicha, la recriminación, la incomprensión del otro, la exclusión y, en definitiva, la falta de interés hacia lo diferente*. Unos rostros que van alternando con otras fotografías, imágenes de medio cuerpo, que escenifican a través de posturas y gestos, los sentidos con los que se realiza esta incomprensión. Si tiene razón Tullio Pericoli y es

23 Luis Pérez-Mínguez: Conversación con P.P.M (Madrid, noviembre 1983) en **Luis Pérez-Mínguez. Veinte años aprendiendo a mirar 1965-1984.** Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura, enero-marzo 1984, p. 149
24 Luis Pérez-Mínguez: *Autobiografía* en **Luis Pérez-Mínguez. Veinte años**…op.cit., p. 205
25 Como una fotografía bajo el agua que titula *agua de mdscara* 2003
26 L.P.M: Conversación con Julio L. Hernández. Madrid, noviembre 1983 en **Luis Pérez-Mínguez. Veinte años**…, p. 61
27 Antoni Socías: *En torno al Maestro de la intensidad* en **Luis Pérez-Mínguez**. Madrid, Editora La Fábrica-TF editores, 1999
28 Elias Canetti: **Masa y Poder.** Barcelona, Muchnik Editores, 1981, p. 372
29 José Miguel G. Cortés: **Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.** Barcelona, ed. Anagrama, 1997, p. 35

la frecuentación con los otros la que modela nuestro rostro[30] y no al revés; si no existe carácter o individualidad que no se haya forjado en la mirada que los otros nos dirigen, entonces, la obra que David Sardaña está construyento es un peculiar autorretrato que nos dirige una mirada acusadora. En este sentido, John Berger señalaba el declive del retrato como género pictórico, precisamente, con la aparición de los retratos directos, mirados de frente, de locos y desclasados de la sociedad decimonónica en la pintura de Théodor Géricault. Los rostros de los marginados, de los desposeídos, de aquellos que *están fuera de sí*, arrebatan cualquier confianza en la seguridad del propio rostro: *cuando los examinamos a ellos, ellos nos examinan a nosotros*[31]. Precisamente este proyecto es la continuidad de otro muy similar, titulado significativamente, *Ellos son nosotros*[32]. Se trata de personas diagnosticadas como enfermos mentales junto a otras como profesionales de la sanidad, voluntarios o familiares sin diagnosticar que puestos unos al lado de los otros rompen la contraposición ellos, los enfermos y nosotros los sanos. El bote de cristal es la metáfora perfecta para señalar, al mismo tiempo, el aislamiento al que han sido sometidas estas personas y el deseo desesperado que sienten por comunicar, por conectar y hacerse entender. El bote de cristal como cápsula hermética, marca una frontera, una separación entre el exterior y el interior pero, al mismo tiempo, como recipiente transparente comunica y hace visibles la impotencia y la rabia. Rostros que con cada movimiento brusco, con cada mueca, parece que fueran borrando la memoria del rostro que otros le impusieron; con cada gesto ellos escriben, dibujan su propia fisionomía, rompiendo así con esa lamentable iconografía maniconial que desde finales del s. XIX y a través precisamente de la fotografía, los había reducido a un repertorio, a una clasificación por tipos de lo anormal, asociado a lo monstruoso.

Este proceso, romper la mirada médica sobre la enfermedad resulta particularmente compleja cuando se hace desde el propio interior de la institución médica como en el proyecto de **Carlos Canal** y **Rosa S. Ramiro**: *Recuperar la luz* (2005). Se trata del diario de una enfermedad terrible, la leucemia, articulado en paneles que muestran la fotografía del rostro de la paciente, Rosa S. Ramiro, día a día, realizado por el médico, Carlos Canal, durante el tiempo que dura el tratamiento, enhebrado con las fotos y los textos que la propia paciente selecciona entre los objetos, las personas o las situaciones que le afectan y llaman la atención en el espacio hospitalario en el que provisionalmente habita. Un diálogo cruzado de imágenes y relatos que nos habla de la reconstrucción de una vida y la huella que la enfermedad deja en ella. Nos encontramos ante un obra compleja que se mueve, en mi opinión, en dos registros de muy diferente signo e intensidad: uno que interesa especialmente al médico y la paciente, la idea de la fotografía como terapia positiva como método para afrontar la enfermedad y mejorar la calidad de vida de estos enfermos[33]; la otra, aquella que la convoca en una sala de exposiciones, la *puesta en escena*, la representación de la evolución del dolor y el sufrimiento como imagen que va mucho más allá del documento o el informe clínico. Sin embargo, con esta obra el espectador inevitablemente entra en un territorio extraño, como un cazador furtivo, como ocurre con todos aquellos proyectos artísticos cuyo referente son enfermedades terribles como en el trabajo del fotógrafo Nicholas Nixon o de Rosalind Solomon que intentaron, de una manera muy conflictiva y cuestionada, dar cara a los enfermos de sida. Se trata de un territorio fronterizo donde lo mas íntimo se convierte en *representación* y como tal puede caer bajo los efectos del simulacro y la manipulación. Por esta razón decía Douglas Crimp refiriéndose precisamente a los trabajos fotográficos mencionados que el objetivo no debería centrarse en *la verdad* de la imagen sino en *las condiciones en las que fue construida y sus efectos sociales*[34]. El proyecto *Recuperar la luz*, cuyo montaje completo se encuentra en la publicación del mismo título[35], renuncia a un observador que desde fuera muestra la enfermedad; Rosa S. Ramiro en ningún momento ha abandonado la percepción que tiene de ella misma y la enfermedad de leucemia y sus estragos se muestran dentro de un contexto, no aisladas, No se trata, por tanto, de mirar la enfermedad como de escuchar al paciente elaborando una historia que no pretende dar lastima o fomentar la piedad. En este sentido resulta muy ilustrativa la participación de Carlos Canal, él mismo fotógrafo con una interesante obra creativa propia[36], que aquí, sin embargo, desaparece por completo como si

30 Tullio Pericoli: **El alma del rostro.** Madrid, ed. Siruela, 2006, p. 63
31 John Berger: **Sobre las propiedades del retrato fotográfico.** Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2006, p. 27
32 Casi todos los fotografiados mantienen alguna relación con el proyecto de Alberto Celdrán que ha formado una compañía de teatro llamada *Locos por el teatro*, iniciado en 1999 dentro de las actividades de AFEMA (Asociación de Familias y Enfermos Mentales de Alicante) que nació como un medio de reivindicar los derechos de personas con enfermedades mentales y cambiar la imagen distorsionada que se suele tener de los locos. El grupo ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera compañía de teatro. Entre los montajes recientes destaca *Tragicomedia de 1 loco y 10 jaulas para cuerdos* (2007), una obra de Antonio Crespo y Alberto Celdrán.
33 Canal ha reflexionado sobre este uso terapéutico de la imagen fotográfica así como sobre el estudio de prototipos faciales respecto a la enfermedad. Mencionando en especial la obra de Ekman y Frieser que en los años setenta llegaron a codificar la actividad facial: *Facial action Coding.*
34 Douglas Crimp: *Retratos de personas con sida* en **Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad.** Madrid, ed. Akal, 2005, p. 149
35 Carlos Canal y Rosa S. Ramiro: **Recuperar la luz.** Málaga, ed. Visión & Transfusión, 2004
36 Un trabajo propio muy interesante como se pudo contemplar, por ejemplo, en la exposición **Carlos Canal. Hacia adentro.** Diputación Provincial de Málaga, enero-febrero 2001

quisiera dejar constancia de su negativa a imponer una mirada médica; renuncia a cualquier relación de poder del que mira sobre el *objeto mirado*[37]. El proceso de recuperar la identidad de la paciente, alterada y transformada por la enfermedad, pasa primero por instaurar esta distancia del médico sobre la representación de la enfermedad. La secuencia de retratos que debería dar cuenta de la evolución del rostro transformado por la enfermedad es, en este sentido, de una reserva increíble. Alteraciones, sin duda, las hay: con pelo y sin pelo, con y sin mascarilla; pero las variaciones gestuales son mínimas: siempre de frente, donde apenas se insinúa una leve sonrisa, a veces un poco más abierta, pero nunca aparece seria, ni angustiada. De hecho, toda la fisonomía en estas fotos está construida para impedir *leer* la enfermedad en este rostro. Sólo los ojos gesticulan, muestran las expresiones que marcan la diferencia entre el antes y el después de la enfermedad. En realidad, el rostro de Rosa S. Ramiro permanece casi inmutable para que todo lo demás *hable*: el texto que da cuenta de la verdadera evolución de los sentimientos, angustias y esperanzas y, sobre todo, los objetos, el espacio o las personas en los que fija su mirada como si sólo ellas contuvieran la solución al enigma que plantea su enfermedad. Sólo esos objetos parecen contener un orden, dotar un sentido al sufrimiento. El rostro inexpresivo que a penas deja mostrar sus sentimientos es un vacío, marca un silencio en el collage para que hablen los objetos y el texto, como escribe Rosa S. Ramiro, el trayecto *está siendo un viaje hacia dentro pero también una excursión por las afueras*[38].

Confundiendo identidad y fisonomía, el rostro ha sido uno de los espacios privilegiados de reflexión en la cultura occidental obsesionada por encontrar una correspondencia entre vida interior y expresión facial; un objetivo perseguido tanto por los antiguos tratados de adivinación fisiognómica, como por la mirada del racionalismo cartesiano sobre la expresión de las pasiones, hasta llegar, a través de la fotografía, a la fisonomía de las enfermedades desde comienzos del s. XIX. Teorías y tratados que, sin duda, desde perspectivas diferentes, intentaron penetrar en el secreto del semblante humano. El rostro como el concepto de ser humano, por tanto, tiene una historia. En el famoso final de *Las palabras y las cosas* (1966) Michel Foucault, subrayaba precisamente el componente ficticio de la creación del concepto de hombre, un invento reciente, dice, que podría tener su fin en la actualidad: *entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena*[39]. Podemos pensar, por tanto, en una tradición contemporánea que ha mirado el rostro como un anacronismo cansado de interrogar las facciones humanas como la sede de un sentido trascendental, reflejo del interior, un código de signos que convierte la cara en una lectura moral. Borrar el rostro o construir un rostro sin órganos según la afortunada expresión de Artaud revela la experiencia contemporánea del rostro como hueco, una fuerza vacía donde *el semblante humano no ha encontrado, no ha hallado aún su cara*[40]. Una forma de búsqueda de un nuevo rostro es, paradójicamente, dejarlo en suspenso, ocultándolo, entre el ritmo regular de una repetición como en los dibujos de **Donald Mitchell**: *Sin título* (2001). Este artista, comenzó dibujando pequeños rostros que ocultaba bajo capas superpuestas de líneas y rayados hasta hacer desaparecer por completo cualquier figura. Progresivamente comenzó a levantar los estratos de este desdibujo para dejar a la vista figuras y rostros hasta llegar al contorno de estos pequeños seres de aspecto misterioso que como muñecos se van solapando creando una línea en movimiento, una ondulación que ocupa todo el espacio de la composición, una especie de *horror vacui*, que juega con la alternancia en blanco y negro de estas figuras extrañas y fascinantes. Un proceso de trabajo que recuerda el poema de Pablo Neruda sobre cómo se construye la imagen de una identidad profunda: *hay que desentrañar, / rascar a fondo/ y como en una tela/ las líneas ocultaron, / con el color, la trama/ del tejido, /yo borro los colores/ y busco hasta encontrar/ el tejido profundo, / así también encuentro/ la unidad del hombre*[41].
La riqueza expresiva, casi decorativa, de esta composición se expresa precisamente en la repetición, en la simetría regular de estos seres como si fueran las líneas de un pentagrama. Unos cuerpos que parecen estar iniciando una danza, marcando un ritmo, algo natural si tenemos en cuenta la relación de este artista con la música. De alguna forma, parece que está dibujando el movimiento y el sonido de una melodía que confiere al cuerpo una nueva libertad, unos nuevos movimientos: *entonces podréis volver a enseñarle a bailar al revés como en el delirio de las verbenas y este revés será su verdadero lugar*[42]. Bailar al revés, sin duda, en los dibujos de Donald Mitchel que organiza el espacio según reglas que le son propias. Es, en definitiva *una forma posible del mundo*, una coreografía donde la progresión de cuerpos termina por hacer desaparecer el rostro.

Reiteración y ocultamiento del rostro, en un sentido totalmente diferente, en la reflexión que plantea la propuesta de **Conchita Jiménez** y **Chema Montesino**: *Cabezas Negras* (2007). La instalación, una contundente metáfora sobre la desaparición del rostro y del cuerpo femenino en la cultura islámica, consta de ocho fotografías impresas en lona con la imagen hermética, silenciosa e impactante de unas mujeres que sin ser musulmanas han accedido a cubrirse por completo con un *burka*. Una instalación doblemente hermética bajo la tonalidad sombría de la foto en blanco y negro que subraya el aislamiento, la soledad con que se presentan estas imágenes de mujeres recluidas. Siete de estas fotos contienen en su interior la imagen de la misma mujer sin el velo que la oculta. El espectador puede levantar unos centímetros la foto del *burka* pero para contemplar por completo el rostro sólo es posible desgarrando la fotografía interior, destrozando a la persona. La octava fotografía oculta un espejo fracturado que multiplicará, deformando, su propio rostro. El *burka*, diferente al *chador*, que cubre todo el cuerpo pero deja el rostro a la vista, o el *niquab* que sólo deja descubiertos los ojos, cubre por completo el cuerpo de la mujer que debe mirar a través de una rejilla muy tupida. Una envoltura que, en realidad, no cobija *ya* ningún cuerpo. El velo se convierte, desde luego, en una separación. Pero lo que esta terrible vestimenta impide no es tanto que la mujer pueda ver, acceder al mundo, sino que también se produzca un intercambio, un diálogo de miradas. Lo que este velo impide es el circuito que la mirada pone en conexión entre el interior y el exterior. Jean Paris hace una distinción interesante entre la vista y la mirada, la primera registra el mundo mecánicamente, la segunda, dice, vale mucho más, porque mirar *es sujetar al ser en el espacio por una operación voluntaria en la que el rostro y el cuerpo enteros participan…toda persona, en el acto de la mirada, se derrama, se eyacula, se lanza fuera de sí. La cabeza se vacía, como si las órbitas se ensancharan, como si los huesos se horadaran desde la frente a las mandíbulas, como si la cara se convirtiera en ventana*[43]. La falta de una mirada, que no de la vista que es una cosa distinta, propicia precisamente la falta de espacio, convirtiendo a estas mujeres, en todos los sentidos de la palabra, en fantasmas, espectros, como señalan los propios autores: *la tela que tienes ante ti, que debe ser tocada, muestra oscuridad. Porque la Luz no está en ella; la mujer que muestra, también está apagada*. Frente a esa *no mirada* de las mujeres desvanecidas; frente a estas cabezas negras, el espectador lo único que puede hacer es, anonadado, permanecer en el ámbito de la fascinación, una forma de parálisis donde se siente atrapado y forzado a un mirar sin respuesta; una especie de hipnosis que al final se transformará en ceguera.

Relación problemática entre el rostro y la mirada, entre la oscuridad y la luz en la obra de **Javier Roz**: *Catálogo* (2006) una secuencia de seis fotografías en un tono sepia y con la superficie ligeramente rayada, donde cada una de ellas está dividida en dos partes con la imagen de H de frente y de perfil, como en las fichas policiales o el archivo médico. Una secuencia donde se articula y conjuga una declinación de la ceguera hasta llegar a la oscuridad total de la última. El personaje H que Javier Roz ha utilizado en otras obras, primer lugar mirará en su interior, abriendo el pecho, para encontrar tan sólo una oscuridad impenetrable que se traslada a la cara; el semblante se transforma en un rostro de noche que en las sucesivas fotos cerrará los ojos mediante un movimiento rápido que desenfoca la vista, se envolverá con un cojín la cabeza o colocará unas orejeras que limiten la visión y, finalmente, atará la mirada con una venda negra. En cierta forma, pareciera que lo que se nos ofrece realmente no es tanto formas de cerrar los ojos como cegueras de *diferente textura*. Catálogo de cegueras que no deja indiferente al resto del rostro; sin duda, la oscuridad de la mirada impone un vacío al resto del rostro. Por esto, la instalación acaba en una placa totalmente negra, como si se tratara de una fotografía velada; literalmente, un eclipse del rostro. En la composición, *Cuatro ciegos* (2006), más próximo al dibujo que a la pintura, se repiten algunos de los gestos de la ceguera del *Catálogo* interpretado por el mismo H, pero abandonando el fondo neutro de la fotografía, para inscribir las figuras en un entorno desolado, apenas dibujado; un lugar de suaves colinas y un solitario y esquelético árbol casi en el centro de la composición recordando, no por casualidad, el paisaje del conocido cuadro de Brueghel, *La parábola de los ciegos* (1568)[44], una pintura que, como ha estudiado Moshe Barasch, no sólo hace referencia al concepto de ceguera como pecado, también y más importante esta parábola está conectada con el concepto de peregrinaje, de camino por la vida sin saber el itinerario y las etapas que conforman el viaje, un tema que desempeñó un

37 Cristóbal Pera: *ver y mirar el cuerpo: la mirada médica* en **Pensar desde el cuerpo.** Madrid, ed. Triacastela, 2006, p. 210
38 Carlos Canal y Rosa S. Ramiro: **Recuperar la luz**…op.cit., p. 73
39 Michel Foucault: **Las palabras y las cosas** México, Siglo XXI Editores, 1985, p.375.
40 Antonin Artaud: *El rostro humano* (1947) reproducido en **Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia (1930-1960)**. Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena, octubre 1994-enero 1995, p. 259
41 Citado en Juan José Gómez Molina: *Dibujo y profesión* en **La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música.** Madrid, ed. Cátedra, 2007, p. 75
42 Antonin Artaud: *Para acabar de una vez por todas con el juicio de Dios* (1947) en **Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia (1930-1960)**. Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena, octubre 1994-enero 1995, p. 269
43 Jean Paris: **El espacio y la mirada.** Madrid, ed. Taurus, 1967, p. 58
44 Un artista al que Javier Roz ha homenajeado en composiciones como *Alter Brueghel I* y *II*.

importante papel en la imaginación tardomedieval. Un avanzar a tientas *por un territorio extenso e ignoto que se combina con un acerbo sentimiento de ignorancia en cuanto a dónde conduce exactamente el camino*[45]. El paisaje de *Cuatro ciegos* parece responder a esa idea de avanzar a tientas, vacilando sobre un territorio desolado donde lo único definido con fuerza es, precisamente, la oscuridad, las marcas en negro intenso de las vendas, del pecho descubierto, de las orejeras o un rectángulo negro a modo de pantalla de un cine de verano observado por unas sillas solitarias; también señales indefinidas en negro que parecen expandirse como signos de orientación, enigmáticos y desconocidos, de un mapa imposible. Merece la pena detenerse sobre quién podría ser el personaje que sólo se manifiesta por la primera letra de la palabra *hombre* y aparece en las dos obras desdoblado en múltiples figuras. Ciertamente, dadas las preferencias del artista por la literatura de Samuel Beckett, esta H responde al hombre extraviado y en exilio permanente que obsesionaba al escritor irlandés. Pero encuentro una cierta proximidad con el enigmático Thomas el Oscuro de Maurice Blanchot, otro autor apreciado por el artista, un personaje que podía percibir mejor y con más intensidad cuando cerraba los ojos, inaugurando otra forma de ver que implicaba fundirse con la *masa nocturna* que le envolvía y le integraba por completo: *las imágenes de su oscuridad le anegaban. No veía nada, pero lejos de preocuparse por ello, hacía de esta ausencia de visión el punto culminante de su mirada. Su ojo, inútil para ver, adquiría proporciones extraordinarias, se desarrollaba de una manera desmesurada y, extendiéndose sobre el horizonte, dejaba que la noche penetrara en su centro para recibir el día*[46]. Para Blanchot, la luz debe ser lo suficientemente deslumbrante como para cegar, anular el deseo compulsivo de ver. La ceguera en Javier Roz, desde luego, es otra forma de ver: *Ciego/Ciego al borde del abismo/ Imagen resumen/ Imagen de cierre/ Y todo este trabajo para saber/ Si finjo ser ciego/ O finjo ver / Me gustaría saber qué ocurre/ Después del último fotograma*[47].

45 Moshe Barasch: **La ceguera. Historia de una imagen mental.** Madrid, ed. Cátedra, 2003, p. 153
46 Maurice Blanchot: **Thomas el Oscuro.** Valencia, ed. Pre-Textos, 1982, p.13
47 Un texto que aparece casi al final del vídeo de Javier Roz *Blindfold / blind alley* (2000) *lo que no te deja ver/callejón ciego*

III. METAMORFOSIS: EL CUERPO Y SU SOMBRA

La teoría de la visión que Goethe desarrolla en su célebre *Farbenlehre* (1810) puede ser cuestionable desde el punto de vista de la verdad empírica de sus afirmaciones y, quizá, no convenza en absoluto el carácter científico de sus experimentos pero, como ha señalado de manera rotunda Jonathan Crary, el poeta alemán sentó las bases de una teoría de la *visión subjetiva* que por primera vez convertía al observador en un productor activo de la experiencia óptica; por primera vez, la relación de la visión con el mundo no dependía del lugar en el que se sitúa el observador. La subjetividad corpórea del individuo, excluida del modelo perceptivo de la cámara oscura que separaba en dos espacios diferentes y aislados al observador y lo observado, se convierte ahora en el centro del emplazamiento de la visión: *se trata de un momento en el que lo visible escapa del orden eterno de la cámara oscura y se inscribe en otro aparato, en el interior de la fisiología inestable y la temporalidad del cuerpo humano*[48]. Mirada subjetiva, mirada de y desde el cuerpo que borra las fronteras entre exterior e interior creando un vínculo entre los órganos sensoriales del espectador y el objeto que contempla. Un cambio trascendental en la visión que inaugura el umbral de nuestra modernidad. Si el discurso sobre la visualidad había reprimido y ocultado, dice Jonathan Crary, todo aquello que amenazara la transparencia del sistema óptico, *Goethe apunta hacia su inversión, al proponer la opacidad del observador como condición necesaria para la aparición de los fenómenos. La percepción acontece dentro del ámbito de lo que Goethe llamó das Trübe: lo turbio, lo nublado o lo sombrío*[49]. La visión que pone en funcionamiento todo el cuerpo es, después de todo, una mirada opaca hecha de carne y penumbra: la visión en definitiva de un ciego. Gerardo Nigenda[50], fotógrafo ciego, recuerda a los incrédulos que existen otros sentidos, dormidos en la mayoría de la gente, otros caminos para llegar a la percepción: *No veo pero oigo, toco, siento, huelo, pruebo*[51].

Fotografiar como palpar y oler, como oír y sentir; la mirada en la yema de las manos es la forma de trabajar de **Gerardo Nigenda** en *Desnudos* (septiembre 2007), una serie sobre el cuerpo desnudo femenino doblemente acariciado, por la cámara y las manos del artista que con ellas mide la distancia, localiza los cuerpos, siente el olor y el tacto de la carne, y da forma, como si fuera un escultor, a aquello que quiere fotografiar. *Mis fotografías*, dice Gerardo Nigenda, *no son visuales. Lo que tomo es emocional, es lo que siento*. Sustraer la imagen de la visualidad, negar la relación entre el mundo y el ojo como pura transmisión, para que, en su lugar, aparezcan otras relaciones, otras perspectivas en las que participa con todos sus órganos sensoriales. El artista, por tanto, dibujará una topología de la cámara que no tiene necesariamente que estar situada a la altura de los ojos; en la mayoría de las ocasiones la cámara se alza por encima de su cabeza, se coloca en un costado, o se recuesta en el suelo, una forma de participar e involucrarse con todo su ser en el acto fotográfico, al tiempo que rompe la linealidad de la visión directa: *apunto el objetivo de la cámara hacia lo que quiero tomar, imaginando antes la foto que deseo tomar…tengo que tomarle fotografías a lo que perciba, sienta y me cause algo. No importa si la foto no sale encuadrada o si no sale nítida; esas cuestiones técnicas no son mi prioridad*". Nunca repite una fotografía y necesita sentir con intensidad aquello que desea fotografiar: *hay que revolcarse con lo que vas a tomar*[52]. Fundirse, revolcarse *en* y *con* los temas porque, como el artista no se cansa de explicar, la fotografía para él no nace y finaliza en el disparo; la fotografía es un continuo, un proceso que empieza antes y sigue después del momento de la instantánea. En ese proceso interviene junto a las sensaciones, la descripción, el sonido, la palabra que, mediante la escritura en braille trascribe los títulos directamente sobre las fotos. Como señala Alfredo Morales: *las palabras escritas o habladas cumplen la función de un segundo revelado*[53]. Una escritura que es título y descripción al mismo tiempo, palabras que recogen los sentimientos del fotógrafo y, dice, *forman parte de la imagen visual*[54]. Sensualidad de la vista que se traduce en unos textos envolventes, como pequeños poemas, la mayoría

48 Jonathan Crary: **Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX.** Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo CENDEAC, 2008, p. 100
49 Ibidem, p. 102
50 Gerardo Nigenda a causa de una retinopatía diabética fue perdiendo progresivamente la vista hasta la ceguera total a los 26 años y justamente esto le llevó a la fotografía. Como empleado de la Biblioteca para ciegos Jorge Luis Borges que se encuentra en el mismo edificio que el Centro de Fotografía Manuel Álvarez Bravo, en Oaxaca, sintió curiosidad por ese medio fotográfico y le pidió a la directora del centro Cecilia Salcedo cómo enseñaría a un ciego a hacer fotos. Ella, por respuesta, le dio una cámara fotográfica. Desde entonces, se dedica a la fotografía profesional.
51 *Entrevista con Gerardo Nigenda. Fotógrafo ciego. La visión de la tolerancia* **por** Anasella Acosta **en Revista CuartOscuro** Núm. 79. Martes 01 de agosto de 2006. http://www.cuartoscuro.com.mx/articulos.php?id_sec=11&id_art=77
52 Ibidem
53 Alfredo Morales: *Las fotos cruzadas de Gerardo Nigenda* **en Luna Córnea**. México, nº17 (enero-abril 1999). Número monográfico dedicado a la relación ceguera y fotografía, p. 99
54 Alberto Reséndiz: **Susurros de Luz** (corto sobre Gerardo Nigenda). 15' Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008

sobre la voluptuosidad de las sensaciones que el fotógrafo recibe del cuerpo femenino como *Induce a la evocación sensual o protegiendo la sensualidad oculta, también, sedosa y dócil coincidencia de las sensaciones* o *Y una placentera y sublime regresión*; otros, irónicos, parecen dirigirse a ese espectador desconfiado que no termina de comprender el empeño fotográfico de este artista, como *Una foto a ciegas* y otros que hablan de las condiciones específicas en las que se ha hecho la foto: *La imagen, la forma, el encuentro, En espera de ser vista o Entre lo invisible llegando a la homeostasis emocional, Mirando lo inusual*. Títulos que subrayan aún más si cabe el extraño juego de miradas y vínculos, la complejidad de relaciones que se establecen entre Gerardo Nigenda y la modelo cuya visibilidad y seducción mantiene con el artista un espacio en permanente tensión. Conflicto, en primer lugar, con la mirada de la modelo que en esta serie desaparece por completo: unas veces es el pelo sobre la cara el que oculta los ojos, en otras el encuadre se encarga de dejar fuera del objetivo la cabeza, en muchas de ellas la modelo se presenta de espaldas y, en otras, rodeada por la penumbra, es apenas visible. Por si todo esto no fuera suficiente, cuando la modelo se presenta de frente, entonces el fotógrafo le coloca un antifaz. Gerardo Nigenda en un proceso de empatía natural imprime a las mujeres que retrata los rasgos de su propio rostro provocando una correspondencia entre la oscuridad del fotógrafo y la de la modelo. Sin embargo, considero que es un recurso tautológico, pues la joven, como vemos en la sesión que aparece en el corto *Susurro de luz*[55], ha cerrado los ojos, ha vuelto su mirada hacia el interior de ella misma, en el momento de oír el disparo de la cámara, adoptando como propia la mirada ciega y sellada del fotógrafo[56]. Un doble circuito de cegueras, la del fotógrafo y la de la modelo, de manera que el cuerpo en estas fotografías no lo construye la visión sino el tacto. La ceguera impide que la modelo se convierta en efigie, o que se imite a sí misma en la pose o que, como diría Roland Barthes, se transforme *por adelantado en imagen*[57]. Al eliminar el ojo, el fotógrafo y la modelo construyen otro tipo de cuerpo que ya no depende de los simulacros de la mirada. Todo lo contrario, es la carne sedosa, el cuerpo entrevisto en claro oscuro, el vínculo entre la piel del cuerpo y la piel de la mano que contornea la figura, la protagonista absoluta de estas fotografías. Lo que aquí presenciamos es la construcción de un cuerpo diferente: *la importancia que representa el intercambio, cuando hay contacto con la piel. Esto se refiere a como, en un sentido figurado, mis dedos y la piel de la mujer entran en un diálogo, en el cual se va manifestando una reciprocidad expresiva, con la cual tanto uno como el otro van denotando diversas sensaciones*. En todas las fotografías aparece la mano del fotógrafo extendida sobre el cuerpo, una mano que más que tocar, acaricia. La caricia, como recuerda Levinas, es una relación con el otro que va más allá del concepto de contacto. El contacto es y pertenece al mundo diáfano de la luz, a la posesión, mientras que la caricia es misteriosa, se realiza en la penumbra, a tientas, puesto que no sabe exactamente qué es o qué busca a la espera de nuevas perspectivas sobre lo inaprensible[58]. La caricia, en este sentido, es una sombra sobre los cuerpos, una energía transformadora; la mano entenebrece y revela, mucho mejor que el ojo, la intensidad, el latido del interior del cuerpo.

Relación de la mirada con la ceguera que, verdaderamente, convierte el cuerpo en un espejo. En la conocida carta a los ciegos de Diderot, el filósofo ilustrado se sintió fascinado con las observaciones de la señorita de Salignac, una dotadísima jovencita ciega capaz de distinguir *las voces morenas de las voces rubias*, que ante la insistencia de Diderot por conocer cómo percibía la realidad, comenta que su cuerpo se comportaba como un espejo sensible. Una cualidad que ella imaginaba deberían tener todas las personas: *si todos los cuerpos no son espejos es por algún defecto de su textura que apaga el reflejo del aire*[59]. La idea de que existen cuerpos de una textura peculiar capaz de reflejar el mundo en la superficie de su piel, es, precisamente, la propuesta de **Ouka Leele** en *Continente* (1985), una fotografía en blanco y negro de un cuerpo femenino de larga cabellera que, dando la espalda al objetivo, sujeta una puerta de cristal cuyos reflejos la vuelven, al mismo tiempo, transparente y espejo, contenedor y destello. Juegos especulares que dibujan, como un estilete sobre el cuerpo de la mujer, la sombra de un hombre de perfil absorto frente al agujero-ventana al que dirige su mirada; cuerpo femenino que en algunas partes está hecho de la misma textura que las rugosas paredes y los ladrillos del muro que la envuelven. En el final de la espalda, junto al brillo de viejos muebles de terraza, aparece una lámpara de bola de cristal al que se superpone el autorretrato de la artista, casi en penumbra, con la cámara fotográfica: *coincidiendo mi ojo, el ojo de la cámara y su ojo más bajo en un encuentro casual…extraña e inquietante coincidencia de tres ojos en uno*. Tres ojos, en realidad, tres miradas que confluyen en el cuerpo y anulan la diferencia entre exterior e interior, entre realidad y representación, entre el fotógrafo y la fotografía. Una conciencia de la permeabilidad de todo lo viviente que, quizá, tenga su origen en una experiencia en la infancia que la artista siempre ha considerado importante, cuando al cruzar la calle siente que forma parte de las personas con las que se cruza: *recuerdo mucha luz… y la sensación de que yo era todos los que cruzaban. Estaba dentro de la señora, del niño, del joven, de todos al mismo tiempo… fue (una emoción) muy intensa y desde siempre permanece presente*[60]. Las formas fijas, por tanto, son sustituidas por el propio fluido de la vida en un cuerpo que elude toda representación definida; imágenes vagas e indeterminadas, percepciones inestables sobre el contorno real de esta figura. Un desnudo, por tanto, que no quiere ser un armazón aislado del mundo sino una superficie recorrida por fuerzas que se transparentan en la piel. Cuerpo, por tanto, contenedor de memoria cuya belleza no se presenta exterior, alejada del mundo que la rodea como si estuviera en tensión hacia una forma ideal que es la característica, dice François Jullien, del desnudo en la cultura occidental[61]. Algo en la pose, enigmática y hierática, de ídolo primigenio propicia que Ouka Leele contemple esta mujer continente, como territorio y cobijo, como una gran madre, la mujer ancestral que, desde el fondo olvidado y oscuro de los primeros días, hubiera hecho un viaje hasta nosotros: *veo a una diosa que observa en silencio, no juzga nada porque ella es creadora de todo y todo lo contiene*. Podría ser, dice, la Virgen o la Señora de la Puerta, incluso la Gioconda de espaldas puesto que plantea un enigma. A ella que compenetra lo visible y lo invisible, Ouka Leele, le dedica un hermoso poema: *Oculta imagen de la creación hay en tu seno/ Señora de la vida/la que guarda la puerta de las dimensiones ascendentes/…Mi ojo se ha quedado pegado a tu entrada/puerta que femenina guarda los secretos de toda la creación/ pasada y venidera/ madre de todo, matriz creadora/ dentro de ti hay otra, y otra, y otra, hasta infinito/ allí también estoy yo/ escondida entre tu melena de azules oscuros como la noche /y tu sonrisa tan misteriosa como la luna creciente entre la bruma./ El hombre futuro levanta su cabeza en ansias de conocerse/ desde tus adentros, para los que le cegaron/ tanto, tanto tiempo…/ olorosa mujer/ huelo y siento el aroma de la nada/ donde todo comienza*. Un poema que se desgrana como una letanía, desafiando la integridad de las formas, que construye un cuerpo permeable, atravesado por la vida.

La fotografía, ciertamente, desde su nacimiento ha estado asociada a la magia, como un conjuro, y pareciera que fuera el formato adecuado para que tradiciones muy antiguas se mostraran de nuevo en el mundo del arte como en el proyecto fotográfico de **Cristina García Rodero** con las fotos *Huella* (2002) y *Velación para el amor. Entre la Luna y el Sol* (1999) que pertenecen al ciclo que la artista, durante diez años, ha realizado sobre los seguidores del culto de María Lionza[62] en el interior de la selva de Venezuela, en las montañas del Sorte en Yaracuy. Un culto capaz de absorber casi todo, donde convergen ritos indígenas, la religión católica, prácticas religiosas procedentes del Caribe, la santería, el espiritismo. Como señala Francisco Ferrándiz a pesar de la conexión que muchos adeptos quieren ver con una tradición ancestral y misteriosa procedente de un pasado esencial prehispánico, *algunas de las características fundamentales del heterogéneo mundo marialioncero son su relativa modernidad, su falta de ortodoxia clara, su cotidianidad y su enorme capacidad de reciclaje*[63]. No por casualidad el culto tal y como se conoce hoy en día emergió en paralelo a la modernidad petrolera venezolana y aunque tiene seguidores de todas las clases sociales su principal arraigo se encuentra en los sectores populares urbanos más problemáticos. Por otra parte, la flexibilidad sorprendente de este culto ha resistido todos los intentos por dar coherencia, jerarquizando las *cortes* o estableciendo el papel de los médiums, significativamente llamados *materias* pues son cuerpos dispuestos para que los espíritus durante un tiempo los tomen prestados. Entre las prácticas más llamativas se encuentran las denominadas *velaciones,* un rito que tanto sirve para generar una nueva *materia* como para pedir la sanación o la solución a algún problema amoroso como parece ser el caso de esta *Velación para el amor. Entre la Luna y el Sol* (1999) donde la creyente echada sobre el suelo se encuentra en el interior de un dibujo con tiza en forma de corazón; plantas y piedras y velas marcan el contorno de ese corazón que acoge el cuerpo presto a la llegada del espíritu. En estos ritos, el *banco* (maestro de ceremonias y asistente

55 Ibidem

56 Un gesto que se repite entre las modelos de fotógrafos ciegos como Evgen Bavcar o Paco Grande. Sobre este tema véase, Mercedes Replinger: *Evgen Bavcar: mecanismos de simulación y el concepto de índex fotográfico* en **Caminos de la Semiótica en la última década del s. XX** (Coordinador David Pujante). Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2002

57 Roland Barthes: **La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía** (1980). Barcelona, ed. Paidós, 1999, p. 43

58 Emmanuel Levinas: **El tiempo y el Otro**. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993, p. 133

59 Denis Diderot: **Carta sobre los ciegos**. Valencia, ed. Pre-Textos y Fundación Once, 2002, p.77

60 J. D. Álvarez: **Ouka Leele. Biografía. Esa luz cuando justo da el sol**. Madrid, Neverland Ediciones, 2006, p. 21

61 François Jullien: **De la esencia o del desnudo**. Barcelona, ed. Alpha Decay, 2004. Un trabajo sobre las distintas concepciones sobre el cuerpo en oriente y occidente.

62 María **Lionza**, es un personaje mítico sobre el que no se ponen de acuerdo sobre su origen, según las versiones mestizas, hija de un español, según las versiones indigenistas, era una princesa quien fue raptada por una serpiente anaconda, dueña de una laguna. Dios castigó al animal, provocándole que se hinchara hasta reventar lo que produjo una inundación que causó la muerte a todos los indios de la tribu de la doncella. La niña se convirtió en la dueña de la laguna, de los ríos, de la selva y de los animales salvajes. Su nombre original se perdió y el de María surge a partir del sincretismo con la Virgen.

63 Francisco Ferrándiz: *Poseídos: Laberintos entre el cuerpo y la mirada* en Cristina García Rodero: **María Lionza. La Diosa de ojos de agua**. Madrid, Comunidad de Madrid, 2008, p. 36

del médium que transmite los mensajes comunicados de los espíritus) hace dibujos alrededor de su cuerpo con polvos y tiza, luego se encienden velas a lo largo de las líneas de las figuras y se echan flores o sangre de animales sacrificados, o se sopla tabaco o se riega esencia de hierbas o ron sobre el cuerpo según las indicaciones sobrenaturales o las órdenes del banco. Como señala Francisco Ferrándiz estas *entidades místicas sólo se sienten cómodas en ambientes de una sensualidad muy acusada, modulados por olores específicos, sofisticadas claves acústicas y visuales, puntos focales del calor (velas) y finalmente, cuerpos y mentes purificados*[64]. Una sensualidad que es, precisamente, el objetivo que persigue Cristina García Rodero en este proyecto fotográfico. La artista, no está haciendo fotoperiodismo o documentalismo, por mucho que estas imágenes se puedan utilizar desde la perspectiva del antropólogo, el estudioso del folklore o del comportamiento religioso en las sociedades contemporáneas. En este sentido, la artista soslaya dos peligros que acechan a estos argumentos: el costumbrismo exótico o el pintoresquismo, por una parte, o la mirada cómplice de lo que Hal Foster califica el *artista etnográfico*, por otra. La fuerza de estas ceremonias, la manifestación de las contorsiones, muchas veces violentas, del cuerpo en los ritos de posesión, el abandono desmayado al espíritu que le aconseja y le sana, no son presentados como restos de un mundo primitivo añorado o extravagante. No hay nostalgia, sino presencia. De hecho, las fotografías sobre el culto de María Lionza forman parte de un proyecto mayor que titula *Entre el cielo y la tierra*, donde piensa recoger manifestaciones del cuerpo en colectividades capaces de reintegrar el misterio, el espesor de la carne, una *energía transformadora* en la sociedad contemporánea. En los cultos de María Lionza lo que se presenta junto al delirio de masas, escenas más o menos excéntricas del comportamiento religioso, es precisamente que sus adeptos son unos auténticos *técnicos del cuerpo* como los califica Ferrándiz, capaces de activar el potencial sensual del rito preparando a los creyentes, abriendo al máximo sus cuerpos, para la recepción de fluidos espirituales: *en la cálida penumbra de las velas, los rítmicos toques de tambor, las letanías de los cantos, el jalear de los fieles invocando las fuerzas, la gradación de perfumes, licores y flores…envuelven los cuerpos de los médiums marcándoles para la experiencia intimista de lo sagrado*[65]. Si, por ejemplo, Michaelle Ascencio sólo ve en estos ritos un elemento pragmático, un culto terapéutico centrado en el problema de la enfermedad y las dolencias que siempre es exterior al individuo, un daño al que hay que expulsar, Ferrándiz teniendo en cuenta la implicación de generaciones muy jóvenes, se pregunta si por debajo de la máscara folclórica que lo recubre, *el culto de María Lionza no es sino uno de los nichos más frescos, más autónomos, más a la postre, intensos, del debate, reelaboración y producción cultural en la sociedad venezolana contemporánea*[66]. Una pregunta a la que creo dan respuesta afirmativa las fotos de Cristina García Rodero pues ella todavía cree en el mundo que fotografía. Como señala Hans Belting, las imágenes fotográficas pierden su valor cuando desaparece el significado de las cosas con las cuales pretendemos apropiarnos del mundo: *la pérdida del referente, como ocurre en el empleo actual de la fotografía, tiene su origen en nosotros mismos, pues mientras tanto preferimos soñar con mundos incorpóreos, y acaso también con sombras del tipo de las que ya no requieren de cuerpo para existir*[67]. Las sombras que fotografía la artista, por el contrario, exigen un cuerpo como la foto *Huella* (2002), rastro carbonizado de una creyente en busca de sanación. Una huella que es un vestigio quemado de la energía que se ha utilizado en estos ritos de purificación y transformación; la sombra de un cuerpo que deja el testimonio de que allí hubo una persona que se ha transformado en pura energía, que, literalmente, se ha consumido.

Preocupación por la presencia del mito en el mundo contemporáneo; un problemático tránsito del mito de raíz popular al mito que algunos artistas como Beuys intentaron encarnar en la figura del artista como redentor. Una concepción del mito ficticia que como indica Eckhard Neumann *tan sólo refleja el mundo opuesto a una conciencia cansada de civilización. El recurso de Beuys a la Historia antigua busca, prescindiendo del presente, reavivar una ficción de lo mítico, en la medida en que no quiere reconocer la transformada pero inmediata existencia social del mito*[68]. La dimensión irreal de la figura de este artista es lo que encontramos en la obra de **Eugenio Ampudia**: *Beuys*. 2006. Una video-Instalación donde como un aparecido, la imagen de Beuys es proyectada sobre un chorro de agua a presión que sólo es visible desde un determinado punto de vista. Beuys como una figura evanescente, desde luego, pues como sentenciaba el artista alemán: *he estado demasiado tiempo arrastrando un cuerpo conmigo*[69]. Esta instalación forma parte de la reflexión que Eugenio Ampudia ha realizado sobre algunas figuras

64 Ibidem, p. 42
65 Ibidem, p. 43

66 Ibidem, p. 49
67 Hans Belting: **Antropología de la imagen**. México, Katz Editores, 2007, p. 267
68 Eckhard Neumann: **Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad**. Madrid, ed. Tecnos, 1992, p. 95
69 Citado en Donald Kuspitt: **Signos de psique en el arte moderno y posmoderno**. Madrid, ed. Akal, 2003, p. 245

representativas de la vanguardia del siglo XX como Dalí, Pablo Picasso, Miró, y el propio Beuys. Dan Cameron, gratuitamente, en mi opinión señala que frente a estas figuras el artista impone una forma sin sentido *como único significado permisible, negando al lector cualquier posibilidad de una interpretación coherente*[70]. Pero estas instalaciones sí tienen sentido y no sólo como apunta Mariano Navarro como parte de una desmitificación de la genealogía del arte contemporáneo: *la pérdida de la condición de héroes en el imaginario de los artistas y críticos contemporáneos*[71]. La insistencia en *desnudarlos* como dice Eugenio Ampudia, hace pensar que, incluso, como fantasmas son todavía peligrosos. La pareja más interesante es el binomio representado por Picasso y Beuys. Sobre el primero realiza una instalación donde el espectador podía mover los ojos de Picasso cuanto quisiera en una pantalla de plasma, ironizando sobre la muy exaltada condición de vidente, de ser un puro ojo que atrapa y crea, que siempre acompaña cualquier estudio sobre el pintor malagueño: *durante un siglo, todos hemos mirado lo que hacía y cómo lo hacía, ahora es Picasso el que te mira a ti*[72]. Frente al artista visual, pura mirada plástica, se encuentra el otro referente de las vanguardias, Beuys y su condición de artista conceptual, creador de la *comprensión expandida* de la escultura *prolongada* como idea; frente a la claridad como visión no enturbiada, que diría Hegel, la oscuridad del concepto. Eugenio Ampudia, sin duda se ríe, pero el componente irónico en esta pieza es más complejo en la medida en que, también, le afecta de una manera directa como parte de la tradición que abriera el alemán en el arte contemporáneo. Como un alumno aplicado, en su cuaderno de notas apunta: *escribir cien veces en una pizarra*: *No soy Beuys, No quiero ser Beuys*[73]. Un conjuro apropiado y necesario si tenemos en cuenta que el artista alemán como chamán presagió su influencia futura : *partamos de que yo puedo hundirme, que he de descender a la tumba, pero de esa tumba vendrá la resurrección*[74]. Sobre esta mezcolanza de originalidad artística, visión poética, junto al trascendentalismo, seudo mesianismo y nostalgia romántica sobre el papel iluminado del artista que era Beuys, se levanta el fantasma de esta instalación que obligatoriamente necesita de un espectador *creyente*. Eugenio Ampudia utiliza una imagen de Beuys en la acción que realizó en los sótanos de la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf, *Action Dead Mouse* (24 noviembre 1970). Un aspecto importante de esta performance, según la descripción de la fotógrafa Ute Klophaus, era el extravagante aspecto que presentaba Beuys con un traje de fieltro, al que se habían alargado las mangas de la chaqueta y los pantalones, colocado encima de su ropa habitual. Parecía que llevara una manta, dice la fotógrafa, que le confería un aire extraño y familiar al mismo tiempo: *las dimensiones exageradas equivalían a un super-yo. Es así como yo lo veía*[75]. Este aspecto sobredimensionado de Beuys, incluida la lectura equívoca de ese *super yo* a lo Nietzsche, es justamente lo que la pieza evanescente de Eugenio Ampudia está sugiriendo. Uthe Klophaus, añade, sobre una de las fotos de esta acción: *al tomar esta fotografía quise convertir la sombra en cuerpo y a Beuys en sombra, de ahí el énfasis en la sombra que aparentemente se despega de la pared y de la ventana y la degradación del suelo: las sombras no tienen pies*[76]. Sin duda, la sombra de Beuys en el interior de una cueva es alargada puesto que no termina de ser, definitivamente, pasado.

Fantasmas y sombras siempre han acompañado a la fotografía desde su nacimiento. Nadar, entre divertido y asombrado, cuenta la extrañeza que Balzac sentía por el nuevo procedimiento pues, según creía, todos los cuerpos están formados por capas de imágenes fantasmales, *un infinito número de pieles foliformes colocadas unas sobre otras. …cada vez que alguien se hacía una foto, una de las capas espectrales era arrancada del cuerpo y transferida a la fotografía*[77]. La demostración palpable de esta teoría la podemos encontrar en el proyecto fotográfico de **Germán Gómez**: *Condenados I, VII* y *VIII* (2008), inspirado en las figuras de los condenados de la capilla Sixtina. Las potentes figuras de la composición de Miguel Ángel, se construyen a partir de la combinación de varios cuerpos diferentes, de amigos y familiares que terminan por ofrecer el rostro del propio artista. Descomponer y reconstruir es una operación de carácter autobiográfico; se trata, dice, de un diario íntimo escrito con imágenes, una autobiografía compuesta con el rostro de los amigos que *han aceptado ser "soporte" para narrar mi vida*[78], un autorretrato reinventado una y otra vez. Este proyecto es el resultado de la fascinación que el artista sintió por Miguel Ángel durante su estancia en Roma como pensionado de la Academia. Del artista italiano le interesa, sobre todo la terribilitá,

70 Citado en Mariano Navarro: *Una constelación de fuerzas objetivas* en **Eugenio Ampudia… Sólo una idea devoradora**. Vitoria, ed. Artium, 2008, p. 34-35
71 Ibidem
72 Citado en **Sólo una idea devoradora**… op.cit., p. 56
73 Citado en Mariano Navarro: *Una constelación*… op.cit., p. 34-35
74 Joseph Beuys: *Discurso sobre el propio país: Alemania* (1985)en **Ensayos y entrevistas**. Madrid, ed. Síntesis, 2006, p. 199

75 Ute Klophaus citado en **Sólo una idea devoradora**…op.cit., p. 62
76 Citado en Victor Stoichita: **Breve historia de la sombra**. Madrid, ed. Siruela, 1997, p. 242
77 Citado en Geoffrey Batchen: **Arder en deseos. La concepción de la fotografía**. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2004, p. 207
78 Germán Gómez: *Texto proyecto ABCD* en Los géneros. **El cuerpo. Conceptos y representaciones**. Obra Social Caja Madrid, Septiembre, 2004

la grandeza desmesurada tanto en el carácter, adusto y solitario, como en la obra excesiva de una modernidad todavía viva: *las miradas de sus personajes son penetrantes, de anatomías rotundas y de gestos fieros, con posturas tensas, retorcidas y nerviosas. Esta coherencia entre su vida y su obra, esta fuerza terrible, la belleza imponente y la sensualidad incontenible de sus personajes, han hecho que Miguel Ángel haya sido casi una obsesión para mí*[79]. Resulta extraño que en una época que desconfiada de la potencia de los cuerpos, un artista contemple de nuevo a Miguel Ángel como ideal artístico contemporáneo. Extrañeza que se disipa cuando volvemos a mirar el fresco de la Capilla Sixtina y recordamos, como señala Tolnay, que aquello que se está contando en el Juicio Final es el conflicto entre libertad y fatalidad. El hombre de Miguel Ángel *es un Titán que se rebela contra las fuerzas del destino a las que queda sometido a pesar de los esfuerzos que hace por liberarse*[80]. En el vacío de un universo sin respuestas, el hombre, frágil y herido, sigue manteniendo la misma lucha. De hecho, Germán Gómez ha respetado la ingravidez del gran fresco, colocando las fotografías sin marco, dispersas por la pared de la que se destaca unos centímetros, en un montaje que rescata la extraña atmósfera que respira la composición de la Sixtina, un espacio que no está limitado geométricamente, ni tampoco, dice Tolnay, es un espacio imaginario: *es un vacío libre de toda contingencia espacial y temporal, el espacio sin límites del universo*[81]. En ese universo flotante, por ejemplo, los *condenados* y los bienaventurados muestran una chocante similitud en sus posturas y gestos corporales. Los primeros no son representados como culpables o malditos sino como rebeldes, auténticos Titanes que libran una angustiosa lucha contra su destino; por el contrario, los bienaventurados son presentados como supervivientes de un naufragio, gesticulando y haciendo desesperados esfuerzos para colocarse en lugar seguro. En este contexto, Miguel Ángel que sigue la narración de Dante, sin embargo, presenta a todos, condenados y santos como cuerpos reales. El principio de unidad renacentista prohibió la separación entre cuerpos vivos y cuerpos muertos en el más allá. De ahí, señala Hans Belting, la excesiva, casi monstruosidad de los cuerpos musculosos de esta composición: *el cuerpo vivo, el verdadero ideal del nuevo arte de la imagen, expulsó a las imágenes de sombras incluso del más allá*[82]. El proyecto de Germán Gómez pareciera que hubiera reintroducido, gracias a la fotografía, esa separación entre cuerpo vivo y cuerpo muerto en el más allá. Los cuerpos plastificados, encapsulados, al superponerse crean zonas veladas, como si se tratara de una piel traslúcida que ocultara algunas partes creando la sensación de duplicados, sombras o espectros de los cuerpos. Los *Condenados*, ciertamente, no pueden tener cuerpo real cuando entran en el infierno: *mas las almas desnudas, a temblar y a perder los colores empezaron*[83]. Germán Gómez devuelve en esta representación a los cuerpos el carácter de *alma desnuda*, situando junto a las figuras musculosas, potentes, el espectro pálido como sombras según fue definido por la escatología pagana y medieval, ausente del fresco de Miguel Ángel, y aún visible en el texto de Dante. Pero, ahora, recuperar la sombra del alma desnuda se realiza fuera del espacio sagrado, las fotografías de esta composición, casi piezas escultóricas, están mordidas, desgarradas y vueltas a coser subrayando un descentramiento típicamente contemporáneo. La línea de hilos que junta los trozos de carne *se abre camino devorando a la imagen, el dibujo se come los fragmentos de carne fotográfica*[84]. Estos personajes presentan cuerpos y rostros que se desdoblan sin encontrar un contorno definido que permita fijarlos en una postura, en un momento de seguridad. Estos *Condenados*, inspirado en un gran fresco que pretendía precisamente fijar al hombre mítico en un cosmos, ahora se han deshecho, literalmente como la trama de un tejido. Como recuerda Carlo Sini, el hombre contemporáneo *ha consumido dentro de sí el mundo, lo ha interiorizado totalmente, descentrándose en sí mismo*[85].

Pero en la cultura Occidental tenemos otras visiones del Infierno que no encajan con la visión ortodoxa de Dante, como es el caso *De Coelo et Inferno* de Swedenborg que, a su vez, influiría en el texto satírico *Matrimonio del Cielo y del Infierno*[86] de William Blake donde el poeta inglés considera, como subraya el título, que ambos están relacionados. En este sentido: *el hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma, pues lo que llamamos Cuerpo es una porción del Alma discernida por los cinco sentidos, principales entradas al Alma en nuestros tiempos. La energía es la única Vida y emana del Cuerpo. La Razón es el confín o circunferencia externa de la energía. La energía es la Delicia*

79 Entrevista con Julio Criado, Entrevista realizada por Julio Criado en la **Galería Full Art de Sevilla**. http://www.dosdoce.com/continguts/entrevistas/vistaSola_cas.php?ID=35

80 Charles de Tolnay: **Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto**. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 55

81 Ibidem, p.+50

82 Hans Belting: **Antropología de la imagen**. México, Katz Editores, 2007, p. 256

83 Dante Alighieri: **Comedia: Infierno**. Canto III, 100-101 (traducción y notas de Ángel Crespo). Barcelona, editorial Seix Barral, 1973, p. 33

84 Germán Gómez: *Texto proyecto ABCD* . . .op.cit. El artista habla en el contexto de una serie denominada Compuestos y sobre el papel que desempeña en su obra la desgarradura, el dibujo, el cosido, la utilización de papeles traslúcidos.

85 Carlo Sini: **Pensar el signo**. Madrid, ed. Mondadori España, 1989, p. 325

86 La expresión del matrimonio del Cielo y el Infierno procede de la obra de William Law, un seguidor de Boehme.

Eterna[87]. Un maravilloso texto que para **Jaume Plensa**, como subraya en numerosas ocasiones, es un auténtico tratado de escultura. La escultura, ciertamente, entendida no tanto como volúmenes sino como extensiones de ideas como esta pieza de hierro fundido, titulada, *Beg* (1988) un esbozo de un ser humano reducido al contorno de una cabeza y el torso que acaba en una forma puntiaguda hueca, como dispuesta para recibir un líquido. Como señala el artista, el cuerpo y no tanto la figura humana está implícita en toda su obra : *la relación con él ha sido, unido al gusto por trabajar dentro de un concepto de opuestos, el gran motor de mi vida*[88]. Cuerpos tatuados con palabras, en este caso *Beg* que respondería al imperativo del verbo *to beg*, pedir perdón, implorar, mendigar o suplicar. Una orden de súplica que, más tarde, en 1989 se convertirá directamente en *Prière*, en francés, plegaria y oración. En este sentido, sobre el papel de las palabras en su obras nos dice: *Todos llevamos el cuerpo tatuado, pero con tinta transparente. La vida nos va tatuando y de pronto encuentras a alguien que sabe leer en tu cuerpo este tatuaje*[89]. La palabra, por tanto, como una materia más de la escultura, como el hierro o la piedra: *la palabra, como cualquier material, es un gran contenedor de memoria y es en este aspecto como la utilizo, no para ser leída o para ilustrar, sino más bien como una presencia, la presencia de la palabra tanto visual como sonora… la palabra también se debe sentir y la escultura es un gran vehículo de sensaciones*[90]. La palabra se convierte en un ruido del cuerpo, dice Jaume Plensa, una energía con la que se puede tallar, modelar, por ejemplo, esta figura antropoide que genera un espacio en tensión entre lo cóncavo y lo convexo, entre lo sólido y lo horadado. Un juego de oposiciones que se fundamenta en los opuestos, en la fricción que surge de unir dos elementos o conceptos antagónicos: *de la fricción nacen las cosas…los opuestos están por encima del gusto de la época. Utilizo opuestos de concepto más amplio, general, quizá universal como amor-odio, día-noche, luz-oscuridad, padre-madre, materia- espíritu, deseo-sueño…es algo implícito en nuestra propia naturaleza y desde que el hombre es hombre estamos intentando desentrañar este misterio que a mí tanto me interesa. Estos opuestos me ayudan a crecer*[91]. Unidad de los opuestos, los contrarios que se inspira en las teorías de William Blake que, a diferencia de las teorías cristianas, sostenía la necesidad para que se mantenga el progreso en la vida humana, de la existencia de los opuestos: *sin contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión; Razón y energía; amor y odio, son necesarios para la existencia humana*[92]. Jaume Plensa llevará este concepto de oposiciones creativas al trabajo de su escultura: *Por ejemplo, que una pieza pese mucho y no te des cuenta, me fascina…sin opuestos no existiríamos… los opuestos para mí representan la fragilidad del ser humano*[93]. Quizá, por eso, esta pieza muy pesada lleva unas asas para sugerir que fuera una obra fácilmente transportable, como un baúl o un sarcófago. Unas asas que niegan el reposo de ese cuerpo, de esa forma corpórea como figura estática. De hecho, esta obra más que un cuerpo es un receptáculo corpóreo, un lugar para el cuerpo como organismo vivo que se abre y cierra, compuesto de miles de células dispersas que, repentinamente, se unen fundando, dice Jaume Plensa, un lugar: *cada mujer, hombre, niño, viejo es un espacio habitable en sí mismo que se desplaza y se desarrolla; un "lugar" en tiempo, en geografía, en volumen y color. / Cada vez que un ser humano muere, una casa se cierra y pierde un "lugar"/Mi obra es su memoria. La fijación congelada de tantos y tantos cuerpos desarrollándose y desapareciendo en la fugacidad de la luz*[94]. En *Beg*, sin duda, se nos pide una oración, un ruego por esos cuerpos que viven y después desaparecen; un ruego para conservar ese espacio cuando alguien muere y *se pierde su lugar.*

El cuerpo humano como contenedor que en la obra de **Marcel.lí Antúnez**: *Réquiem* (1999), irónicamente, puede seguir emitiendo gestos incluso después de muerto. La máquina como mortaja del cuerpo humano, un sarcófago mecánico, dice el artista, que *me mantuviera vivo después de muerto.* Sólo la máquina, ese *exoesqueleto* articulado es capaz de reflejar los gestos, las posiciones, del ser humano; sólo a un artefacto, paradójicamente, le corresponde mantener la memoria, ser el soporte de ese lugar que ha dejado abandonado un cuerpo desaparecido. Se trata de un exoesqueleto neumático, móvil, hecho de planchas pulidas de aluminio y acero inoxidable. La movilidad procede de una serie de potentes pistones neumáticos que permiten que la armadura metálica mueva rodillas, muslos, ingles, cadera, hombros, codos, mandíbula, manos y giro general del cuerpo. Este exoesqueleto responde, en sus movimientos, a la posición que tengan en cada momento

87 William Blake: *Las bodas del cielo y el infierno* (1790) en **William Blake. Poesía completa**. Barcelona, ediciones Orbis, 1986, p. 214-215

88 Jaume Plensa: *Conversación con Alicia Chillida* en **Jaume Plensa. Chaos-Saliva**. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Palacio Velázquez, febrero-abril 2000, p. 53.

89 Jaume Plensa: *Conversación con Montse Badia* en **Jaume Plensa**. Malaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, octubre 2005-enero 2008, p. 25

90 Jaume Plensa: *Conversación con Alicia Chillida* . . .op.cit., p. 59

91 Jaume Plensa: *Conversación con Montse Badia* . . .op.cit., p. 24

92 William Blake: *Las bodas del cielo y el infierno* . . .op.cit., p. 214

93 Jaume Plensa: *Conversación con Montse Badia* . . .op.cit., p. 24

94 Jaume Plensa: *Escritos*, Barcelona 2000 en **Jaume Plensa**. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2003, p. 263

los espectadores que, inconscientemente, ponen en marcha las células fotosensoras que se encuentran en la sala. Sobre su significado *Réquiem*, toma el título del género sinfónico Missa pro defunctis, y *extiende la idea de prótesis hasta sus últimas consecuencias, manteniendo la apariencia de vida y sus movimientos mecánicos después de la muerte. El inevitablemente hecho de la muerte, que impone la inmovilidad, es burlado sarcásticamente por un mecanismo que incorpora distintos comportamientos programados: el gesto, el saludo y el baile*[95]. Con esta pieza se completa el ciclo que Marcel.lí Antúnez iniciara con las ortopedias corporales como Epizoo, Satèl.lits Obscens, y que recientemente ha sido tratada en *Afasia*; cada uno de ellos pensados para abordar temas diferentes que afectan al ser humano, las problemáticas relaciones entre placer y dolor, la apropiación de un cuerpo extraño, la relación con el lenguaje, todos ellos, en cualquier caso relacionados siempre con un cuerpo vivo. Claudia Giannetti analiza esta pieza como un robot que está a medio camino entre la escultura, prótesis, marioneta o exoesqueleto. En este sentido dice: *Con su posicionamiento irónico sobre la ambicionada inmortalidad, Réquiem propicia una serie de interrogantes sobre la creación artificial de seres, una cuestión constante en el imaginario humano (como en el antiguo mito de pigmalión) y presente en estos momentos en las investigaciones y los discursos de la tecnociencia y la robótica*[96]. Ciertamente, esta maquinaria mortuoria remite a las prótesis contemporáneas, a los cuerpos posthumanos, pero también, conectan con el sentido de lo barroco tan querido por este artista que se siente próximo a la tradición dramática, incluso trágica del mundo mediterráneo. Una visión trágica, sacrificial, ritual que, dice, le emparenta con Goya, Valle Inclán, Buñuel: *salvando distancias, hay algo de eso que me emparenta con esta tradición; me siento más cerca de Buñuel que de Miró*[97]. Una filiación con la tradición barroca, evidente cuando hablamos de cadáveres y sus símbolos. *Réquiem* es una escenografía, un montaje teatral donde *el organismo, ya convertido en cadáver, se torna ornamento, y la máquina es la única generadora de vida*[98].

95 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía**. Madrid, Fundación Telefónica, 1999, p.96
96 Claudia Giannetti: *Epifanía. De microcosmos, homo faber y homo syntheticus* en **Marcel.lí Antúnez Roca: Epifanía**. Madrid, Fundación Telefónica, 1999, p. 78
97 *Conversación entre Marcel.lí Antúnez y Claudia Giannetti* en **Marcel.lí Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos**. Barcelona, Media Centre d'Art i Disseny, 1998, p. 46
98 Marcel.lí Antúnez Roca: **Epifanía**. . .op.cit., p. 96

IV. REFLEJOS Y TRANSPARENCIAS

Cuando Sophie Calle le pidió a ciegos de nacimiento qué consideraban lo mas hermoso o bello de sus vidas, resulta sorprendente que la respuesta más frecuente fuera el mar, o algo relacionado con el mar. Así para uno de ellos, supongo que con cierta ironía, lo más bello es el mar, *el mar hasta perderse de vista*; para otro la belleza surge a partir del lenguaje, de cómo le ha sido narrado y descrito el mar; para una joven es la pérdida de los contornos lo que le interesa: *me han dicho que, en la Costa Azul, las montañas se reflejan en el mar y los paisajes se mezclan. Debe ser hermoso*[99]. Para otro, por último, recreando en su imaginación un cuadro de unas barcas en el puerto, ofrece la sensación del mar más sugerente que he escuchado nunca: *el mar, también debe ser muy bello, me han explicado que es azul, verde, y que los reflejos del sol hieren la vista. Debe ser doloroso mirarlo.* ¿Por qué el mar ejerce esa fascinación en personas ciegas? Una respuesta posible la encontramos en la obra del fotógrafo ciego **Gerardo Nigenda** como en la serie, *Contactos sublimes* (2000-2007) donde se encuentran muchas referencias al mar, con títulos en braille como *El mar induce al encuentro con la privacidad y la intimidad*, con dos niños jugando con la arena, de espaldas al horizonte, y una solitaria mujer con traje invernal acompañada por un perro; o aquella otra en donde un joven rema sobre unos troncos, de espaldas a la cámara, con la inscripción: *La armonía del silencio con el movimiento del agua conduce al sosiego*, y el autorretrato titulado *En medio del reposo* sobre la misma barca de troncos. Tal y como declara en la película dirigida por Alberto Reséndiz, *Susurros de luz* (2008), el fotógrafo explica que la oscuridad tiene para él la misma consistencia que el aire y sobre todo que el mar: *el hecho de que yo viva en la oscuridad, es mi medio, es como si fuera el aire, en ese medio se desenvuelven mis ideas, pensamientos, emociones* y añade *me siento mejor en la oscuridad, es así como un océano, lo relaciono con la inmensidad del mar, puedes voltear hacia cualquier parte y lo sigues viendo, es como el infinito*. Correspondencia, por tanto, entre la ceguera y el reposo, el infinito del mar y la oscuridad. Una imagen positiva de lo insondable del mar que contrasta con el temor

99 Todas las citas de este proyeco en **Sophie Calle. Relatos.** Madrid, Fundación La Caixa, diciembre 1996-enero 1998

ancestral al mar hasta no hace mucho. La literatura antigua presentaba el mar, precisamente, como el lugar enigmático por excelencia y en el Génesis se impone la visión del *gran abismo*, lugar de misterios y espacio del infinito sin forma: *este reino de lo inconcluso, vibrante y vaga prolongación del caos, simboliza el desorden anterior a la civilización*[100]. Michelet en un texto clásico sobre este tema, recuerda que en todas las lenguas antiguas el mar tiene como sinónimos o análogos, el desierto y la noche[101]. Quizá, realmente, sólo un ciego pueda apreciar en toda su dimensión la belleza del mar y…no sentir miedo.

Esta visión del mar espacio impenetrable y vacío, sufrió una evolución que se transformó en fascinación buscando analogías con estados próximos al sueño: *la monotonía marina invita al sueño, se convierte en una tentación de hundimiento en lo profundo*[102]. En efecto, frente al mar sólo es posible descender, envolvernos en la irrealidad de esa masa que todavía nos es desconocida y soñar como en la propuesta de **Antoni Socías**: *LPM* (2006) un vídeo que se proyecta en dos pantallas separadas, con dos escenas que, como en un díptico, muestran al fotógrafo Luis Pérez-Mínguez y su titánico esfuerzo por alcanzar la orilla del mar, en la pantalla de la izquierda, o el borde de la piscina, en la pantalla de la derecha. Una disposición que plantea una extraña correspondencia entre el formato de las pantallas y las escenas acuáticas, como si una y otra estuvieran hechas del mismo líquido. Una sucesión angustiosa de imágenes que exponen las dificultades físicas del fotógrafo para sumergirse; torpeza en el medio terrestre, ya sean las losas de un jardín o la arena de la playa, que desaparece cuando Luis Pérez-Mínguez, se introduce en el mar o en el agua de la piscina, un medio que le devuelve por un momento, el movimiento de su cuerpo, flotando, danzando; paradójicamente, el agua que le destrozó la espalda cuando en un trágico accidente se estrelló contra una roca, es el mismo elemento que le permite sentir la libertad de caminar sin dificultades. El propio Luis Pérez-Mínguez ha señalado el estrecho vínculo, la necesidad que siente de estar y mirar el mar: *pienso que podría ser ésta la piedra filosofal de mi obra, en torno a la cual gira mi vida. EL MAR, motivo principal de los momentos y vivencias más importantes de mi vida*[103]. El mar es, al mismo tiempo, herida y mirada; a él debe su desgracia pero, también, la actividad que ha desarrollado como fotógrafo. A pesar de ser una obra que se presenta como homenaje a Luis Pérez-Mínguez, el artista no deja de subrayar que el montaje responde, también, a su propia biografía. Después de veinticinco años de conocimiento mutó, dice Antoni Socías, y de trabajar juntos en numerosos proyectos como, por ejemplo, *Resnou* (1989) un vídeo de varias horas de duración que recoge las experiencias de un disparatado viaje a través de EEUU, siente que *la discapacidad de Luis Pérez-Mínguez ha sido y continúa siendo también mi propia discapacidad…Luis y yo formamos una sociedad creativa muy especial, precisamente porque compartimos, a parte de ideas, su discapacidad. Somos un díptico*. De manera que esta obra es también autobiográfica, un proceso continuo de reciclaje biográfico. De hecho el vídeo forma parte de ese método de trabajo que el artista denomina *acreción*, un término que define, según el diccionario, la acción y el efecto de hacer crecer un cuerpo por la adición de partículas desde el exterior[104]. El artista como una especie de imán al que se le pegan procedimientos, otras vidas, otras miradas, incluso sus propios trabajos como la monstruosa 2034 *Cuadrados* (1994-1995), donde forma un collage, casi un calidoscopio con trabajos anteriores destrozados por el propio artista, pinturas, dibujos o fotografías que se *pegan por contacto* a la nueva obra. Multiplicidad de procedimientos que el artista define como *técnicas al servicio de las ideas*[105]. En este sentido, dice, *la propia vida es una técnica más al servicio de las ideas, de la obra*[106]. Su propia vida y la de sus conocidos, amigos o familiares, los únicos que, además, están en situación de entenderle; sólo en el marco de la amistad, de los que te quieren y tu quieres, dice, se construye la obra, se construye la vida.

La transparencia del agua como espacio privilegiado de reflejos acoge metáforas de todo tipo sobre el dualismo de la realidad y la mirada como en la obra de **Jan Fabre**: *Castle Tivoli* (1991), una fotografía de la Residencia Tivoli, en Mechelen, nombre flamenco de Malinas o Malines, en la región belga de Flandes. Se trata de un edificio del s. XIX en el interior de un extenso parque con rosaledas, un pequeño templete clásico y varios centros educativos y deportivos. Jan Fabre alrededor de este edificio encantador, con un cierto aire de ficticia mansión de cuento de hadas, ha realizado varios proyectos desde grabados, fotografías, hasta un vídeo, *Soirée Jan Fabre* (1993) que recoge en seis minutos

100 Alain Corbin: **El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)**. Madrid, Mondadori España, 1993, p. 14
101 Michelet: **El mar.** Madrid, Miraguano Ediciones,1992, p. 19
102 Alain Corbin: **El territorio del vacío**. . .op.cit., p. 223
103 Luis Pérez-Mínguez: *Oda a mi madre* en **Luis Pérez-Mínguez**. . .op.cit., p. 101

104 Ver Santiago B. Olmo: *Escalas de un proceso turbulento*. Casal Solleric, Palma de Mallorca, diciembre de 1999
105 Antoni Socías: *Conversación con Rosa Olivares* en **Lápiz**. Madrid, nº146 (octubre 1998), p. 29
106 Ibidem, p. 41

y desde un punto fijo, durante 24 horas, los cambios que la luz impone a esta casa que el artista, en 1990, cubrió por completo con enormes cuadrados de papel de seda completamente dibujados con líneas de bolígrafo bic de color azul; una tarea que exigió la colaboración de mas de treinta ayudantes. La fotografía muestra el estado del edificio después de esta *performance*, una de las muchas que realizó a diferentes horas del día y en diferentes momentos de la ejecución de la obra. Jan Fabre es conocido por la utilización de este peculiar y poco habitual procedimiento artístico que le ha llevado a bautizarlo como *bic-art*. Según ha declarado en numerosas ocasiones su intención era, por una parte explorar las relaciones entre dibujo y escultura, y por otra, indagar en la propia naturaleza del dibujo. Para Jan Fabre, la autonomía del dibujo como medio autosuficiente y su completa independencia de cualquier otra función que no sea él mismo le ha llevado a la idea del dibujo como extensión que se puede penetrar y recorrer, como en este caso, al adoptar la forma de una casa. El resultado, la apariencia de un sueño en azul donde el artista mas que ocultar el edificio lo que hace es ponerle un traje. El edificio se viste de noche y, como los insectos que tanto ama, se ha metamorfoseado. Jan Fabre, justamente, asocia el color azul con los insectos pues los primeros dibujos con bolígrafo azul se le ocurrieron observando el trayecto de estos bichos sobre un papel. La peculiar tinta de los Bic, pastosa y muy táctil, es verdaderamente una secreción de la mano del artista; un líquido que expulsa el cuerpo de Jan Fabre, convertido el mismo en un extraño insecto. En este sentido esta obra está muy alejada de la envoltura de los monumentos que, por ejemplo, practica el artista *Christo*. Para Jan Fabre no se trata de subrayar lo efímero y grandilocuente de la escultura monumental, sino de dotar a estas significativas construcciones de otra vida, una auténtica metamorfosis de la historia y la memoria que estas casas soportan, como el polvo, la erosión o las grietas. El *Château Tivoli*, además transformado por el papel de seda azul, se convierte en espejo del agua del estanque, los dos del mismo color noche y piedra. Un juego de duplicidades que, como ha reconocido el artista, le obsesiona: *las fotos y películas de Tivoli juegan con la idea de que la realidad se convierte en ficción y viceversa. La parte superior e inferior de la foto es el positivo y negativo de la imagen de la realidad. Expresan la existencia o la no-existencia de mi realidad creada, mi espacio físico y mental. La existencia de imágenes positivo-negativo evocan la presencia de un modelo invisible ideal*[107]. En otras palabras, la imagen-espejo crea un doble que resulta ser importante, dice, para nuestro propio conocimiento, para averiguar quienes somos o, al menos, quienes podríamos llegar a ser. Una reflexión muy adecuada para un artista fascinado por el mito de Narciso en lo que tiene de duplicación y de muerte: *cuando intentó besar su reflejo cayó al agua y se ahogó. Nunca podremos reunirnos con nuestro reflejo. Para nosotros, la realidad continúa siendo ambigua*[108]. Tívoli, por tanto, una simetría catastrófica, reflejo de otra conjunción mas preocupante, aquella que une la vida y la muerte como gemelos indisolubles[109]. No deja de ser curioso que las figuras del doble, generalmente expresión de una fractura existencial, sean para Jan Fabre la imagen de una reconciliación; quizá el vínculo se realice a través del color azul, que para Ernst Jünger, es el color que representaba la posibilidad de superar la antítesis entre profundidad y superficie; el color de las profundidades misteriosas y de las distancias absolutas: *El azul es la tonalidad de los lugares extremos y de los grados últimos que permanecen inaccesibles a la vida…este color penetra en las sombras, los crepúsculos y las líneas remotas del horizonte. Se aproxima a lo que reposa y retrocede ante lo que se mueve*[110].

Sin embargo, resulta difícil cuando no imposible mantener unido aquello que se presenta fracturado, dividido, literalmente dislocado como en la pintura de **Ofelia Ontiveros Fernández**: *Interacciones* (2008), una pintura evanescente en la que, como si se tratara de un espejo partido en múltiples fragmentos, la imagen de un puente se presenta desarticulada en diferentes perspectivas. De hecho, no se trata de la representación de *un* puente sino de varios diferentes, de distintos lugares, estilos y formas que se superponen combinando tonalidades grises y verdes-azulados como si adoptaran el color de la atmósfera de niebla y agua que los envuelve. Tonalidad acuática de este collage, en la técnica y el tema, reforzada por la sensación de que estas bellas estructuras de hierro y metal flotan en el aire sin ninguna sujeción al suelo. Al eliminar la tierra como soporte, automáticamente se elimina el cielo como cobijo, quedando tan sólo un espacio indefinido que mantiene a los puentes, literalmente, en suspenso. Imposibilidad de recorrerlos, multiplicados sus puntos de vista y direcciones; imposibilidad, también, de que respondan a la función de unir dos lugares, dos orillas, dos territorios. Como apunta Heidegger, *el puente se tiende ligero y fuerte por encima de la corriente. No junta sólo dos orillas ya existentes. Es pasando por el puente como aparecen las orillas en tanto orillas…no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar*[111]. Una quiebra de la posición del observador que se corresponde, señala Jonathan Crary, con la quiebra y la desterritorialización de la propia visión en la modernidad[112]. Ofelia Ontiveros Fernández, rompe el concepto de espacio como lugar y al hacerlo deja sin suelo firme al espectador que, inevitablemente, naufraga, perdido entre los reflejos, las múltiples visiones que se le ofrecen de una realidad multiplicada.

Dislocación de la mirada que tiene un lugar privilegiado de exposición en la ciudad, espacio supremo de ficción, donde los reflejos se convierten entonces en espejismos como en la obra de **Rodrigo Raimondi** que ha posado su mirada sobre lugares paradigmáticos que se asocian con el lujo y el placer como Saint Tropez y París. La fotografía para este artista es, dice, una forma de *explorar lugares* y *de centrarse en las cosas que le atraen visualmente*. Atracción por lugares que reflejan el imaginario de la ciudad, lugares de metamorfosis permanentes como los parques de atracciones, esculturas al aire libre, o los escaparates, por ejemplo, como en esas fotografías tituladas *Piernas blancas y zapatos negros* y *Una rodilla blanca*, ambas de 2007, donde unas surrealistas piernas a las que no les corresponde ningún cuerpo, sobresalen de un falso suelo de césped para anunciar unos sofisticados zapatos y collares. La idea de que el cuello femenino se ha transformado en el volumen de unas piernas produce, sin duda, una inquietante extrañeza y relacionan estas fotografías con la tradición surrealista interesada por los maniquíes y las muñecas de los escaparates, únicas formas corporales todavía significativas, en un espacio donde confluyen, a través del cristal, la mirada del transeúnte y los objetos de su deseo. Maniquíes, lugares de exhibición del cuerpo cómo mercancía que se transforma en juego, espectáculo de divertimento en las fotografías tituladas *Señora Dorada y Señora Azul* junto a *Señora mirando el mar*, todas del año 2006, tomadas en Saint Tropez, poderosas imágenes que tanto podrían ser efigies de algún Parque de Atracciones como obras del certamen de escultura monumental que se organiza todos los años en la Citadelle de la ciudad. Surrealistas cabezas de pieles inverosímiles: doradas, azules y rojas cuyo hermetismo remite a los ídolos ancestrales. Son la versión festiva de esas figuras terroríficas salidas de la noche de los tiempos del mito. Algo de su antigua función, sin embargo, se ha quedado pegada en estas figuras de feria que aunque domesticadas en su engañosa apariencia de juguetes, con colores vistosos y llamativos, si las miramos con detenimiento producen pavor, como si los mitos de nuevo se hicieran presentes. Resulta curioso que en el artista en dos lugares caracterizados por el glamour y la exhibición del cuerpo como pura apariencia haya fotografiado muñecos, esculturas, maniquíes, como si estas figuras de ficción fueran los únicos cuerpos *reales* de la ciudad contemporánea.

Fascinación por los reflejos y quiebros del agua, por los espejos, de los escaparates pero las transparencias mas deslumbrantes se encuentran en el cristal, materia privilegiada de la reflexión acompañada por términos asociados como lo claro, cristalino, diáfano, límpido, puro o sereno, palabras cuya sola pronunciación evoca, desde el principio, la imagen de una vida perfecta. Para María Zambrano, el cristal es una isla que despierta el recuerdo de un anhelo, un ensueño de lo incorruptible donde nada sucede si no es la pura actividad de mirar: *realidad pura de la visión, como si el ver pudiera al fin verse a sí mismo, y la mirada pudiera, volviendo a su punto de partida, verse realizada. Cuando miramos un cristal tenemos la rara impresión de encontrar, al fin, el objeto adecuado de la visión, lo que la mirada persigue y nunca encuentra*[113]. Pero, añade la pensadora, en el interior de los cristales, a veces, se cruzan algunas sombras que entenebrecen la pura visión de lo cristalino como ocurre en la obra de **Carme Ollé i Coderch**: *Jaque Mate* (2008), una fotografía que tiene características de caleidoscopio, un juego de espejos que funde y rompe, al mismo tiempo, el espacio, los objetos y las figuras que se encuentran en el interior de ese espacio evanescente. La fotografía, no por casualidad, pertenece a una serie titulada *Irreality's*, unas imágenes, dice la artista, donde a través de *soportes que reflejan realidades evoco irrealidades o visiones reflejadas a través de elementos pantalla que son capaces de reproducir imágenes con cierta dosis de fragilidad*. Fragilidad de las imágenes pues no es posible leer esta fotografía en su totalidad. Desconocemos el lugar, la situación que ocupan las sillas y las mesas en esa habitación reticulada por un techo ajedrezado que bien podría ser un suelo reflejado en el cristal; desconocemos, también, la consistencia de las paredes, horadadas por un foco que convierte el fondo en una pantalla abierta, una inmensa ventana de luz. Este mundo de apariencias inestables es el escenario perfecto para la aparición

107 Jan Fabre en http://www.angelos.be/works-detail.php?lang=EN&id=19

108 Ibidem

109 Ver Eckhard Schneider: *Death as life's twin* en **Jan Fabre. The Great confinement messengers of the death Sanguis/Mantis.** Salzburg-Vienna, Mario Mauroner Contemporary Art, 2004

110 Ernst Jünger: **El corazón aventurero**…op.cit., p. 180

111 Martin Heidegger: *Construir, habitar, pensar* en **Conferencias y artículos**. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 135

112 Jonathan Crary: *Modernización de la visión* en **Poéticas del espacio**…op.cit., p. 137

113 Maria Zambrano: **Orígenes**. México, Ediciones del Equilibrista, 1987

de esa figura femenina convertida en sombra, transformada en fantasma, que no sabemos en qué dirección se mueve, si se aleja hacia el fondo o avanza hacia nosotros. Para la artista se trata de una metáfora sobre la problemática situación de la mujer en el mundo contemporáneo obligada a jugar con unas reglas que no ha inventado y que, por tanto, no le pertenecen. De ahí, el expresivo título de *jaque mate*, jugada última en el ajedrez donde el rey muere. Desde luego, se trataría de lo que Picabia denominaba *transparencia psicológica*, que más que con la óptica tiene que ver con el espacio emocional, el deseo de hacer temblar las imágenes bajo el peso de la estremecida mirada de la artista.

La transparencia, ciertamente, es de naturaleza ambivalente, se relaciona con la propiedad de determinados materiales que dejan atravesar la luz, pero alude, también, a un estado mental, incluso, a una situación de la propia mirada como en la obra de **Joan Descarga** en *Muscae volitantes* (2006) cuatro fotografías donde se juega con la relación entre transparencia y opacidad desde el interior mismo del ojo como subraya el título, el término latino, de lo que en oftalmología se entiende como *moscas volantes*, cuerpos flotantes que, a veces, se interponen entre el ojo y la realidad adoptando multiplicidad de formas: manchas, puntos, destellos luminosos, filamentos que adoptan la forma de un velo o una telaraña. La explicación científica, por una vez, coincide con la poética, pues la descripción médica de esta alteración de la visión dice que las muscae volitantes son *opacidades que se forman en el humor vítreo* obstaculizando el paso de la luz a la retina. La alusión de oscuridad y cristalino en la misma frase dispara la imaginación que provocan estas fotografías que subrayan, cada una de ellas, los límites y lo inestable de nuestras percepciones, perdidas entre los reflejos de las manchas de aceite flotando sobre el agua, proyecciones, reflejos sobre dibujos realizados en láminas ahumadas; imágenes fugitivas, inaccesibles a esas manos que, a través de cristales esmerilados, intentan desesperadamente agarrar la realidad; objetos centelleantes y en constante metamorfosis que sólo existen, como las moscas volantes, en nuestra retina. Para el artista se trata, dice, de un *ámbito en el cual la visión alude, metafóricamente, al concepto de límite*. La transparencia, ciertamente no crea un espacio real, sino uno ilusorio; un ámbito replegado sobre sí mismo de características oscilantes que destruye cualquier certeza sobre la consistencia de las cosas. La mirada queda atrapada, hipnotizada frente al *vertigo* de la transparencia y las metamorfosis de la luz, incapaz de medir la dimensión o determinar el lugar preciso de estas representaciones en el espacio; máxime cuando, además, el propio espectador se ve reflejado en la gruesa capa de metacrilato que cubre las fotografías. En esta obra, ya desde el título, en realidad, se nos propone una pregunta: ¿qué vemos cuando cerramos los ojos? una acción que se asemeja extraordinariamente a la aparición de las *muscae volitantes*. Según Henri Bergson, al cerrar los ojos, se produciría un proceso, una serie de etapas, en primer lugar, sólo veríamos un *fondo negro. Luego manchas de diversos colores, apagadas a veces, pero otras también con un brillo singular. Las manchas se dilatan y se contraen, cambian de forma y de matiz, se invaden unas a otras*[114]. Con independencia de la explicación científica de estos fenómenos, lo importante no es el nombre con que lo designemos, sino señalar que esos fenómenos están hechos, dice Henri Bergson de la misma materia que *muchos de nuestros sueños*.

Como irónicamente propone el título de la obra de **Rocío Antona Illanes**: *La realidad es una ilusión persistente* (2005) donde se utiliza una famosa cita de Einstein cuando, según se cuenta, al dar el pésame a la familia de su amigo Michele Besso, sentencio: *para nosotros físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro es sólo una ilusión, por persistente que ésta sea*. Rocio Antona Illanes, precisamente, juega con la relación de diferentes espacios y tiempos en un mismo plano fotográfico, donde la imagen exterior de un patio con una hilera de árboles entre bloques de pisos, tomada desde el interior de una habitación, se superpone a la imagen de una estancia decimonónica pintada en un bodegón; al mismo tiempo, enhebrando estas figuras de épocas y momentos diferentes, se encuentra el propio interior desde el que se ha tomado la fotografía, decorado con algunos muebles como un sillón de mimbre y un aparador con un tapete de hilo blanco, sobre el que se posa una bandeja y un juego de té con seis tazas de porcelana; tres espacios que se mantienen unidos gracias a la retícula que el ornamento de un edificio impone a la fotografía. Como señala la artista, *reflejos, transparencias y sombras son una misma cosa*. Un juego especular de división de espacios que remite, entre otras referencias, a géneros tradicionales de la pintura como el *trompe-l'oeil*, una trampa al ojo que fomenta la alteración y confusión barroca de perspectivas. Más cerca en el tiempo, el procedimiento empleado por la artista se aproxima

114 Henri Bergson: *El ensueño* (1911) en **La energía espiritual**. Madrid, ed. Espasa Calpe, 1982, p. 96

al modelo de la mirada estereoscópica, en el sentido en que lo utiliza Ernst Jünger, donde la contraposición de superficie y profundidad son anulados en un tercer espacio que se conjuga en el mismo plano como en las superficies transparentes del cristal. Como indica Jünger: *¿no podría el mundo, tanto en su vastedad como en su miniatura, estar formado según el modelo de los cristales, pero de tal modo que nuestro ojo no lo penetrase sino raramente bajo esa propiedad cristalina?*[115]. Parece que Rocío Antona Illanes posee esa rara cualidad de ver el mundo según el modelo de los cristales. Un ejemplo perfecto de la mirada subjetiva que según Jonhatan Crary caracteriza la modernidad como una forma de contemplar desde el cuerpo: *la visión subjetiva resulta ser claramente temporal, un despliegue de procesos dentro del cuerpo, de tal modo que las ideas de una correspondencia directa entre percepción y objeto quedan anuladas*[116]. El resultado de esta operación, en última instancia, supone la pérdida del objeto exterior y el eclipse del propio sujeto, el espectador que asiste al retorno de la visión hacia sí mismo, como si la obra no fuera sino esta circulación, este tránsito continuo y quebrado por múltiples perspectivas, entre la mirada y el objeto a contemplar. Como subraya la propia artista citando una frase de Antonio Machado: *En mi vida he visto muchas cosas que no son verdad*.

V. ARABESCOS, ESPIRALES Y CALIGRAFÍAS

Entre los patrones ornamentales más vistosos destaca, sin duda, las figuras ondulantes, los dibujos geométricos entrelazados, la inclinación hacia las curvas y sinuosidades de la línea vegetal que se encontraba en la decoración de pámpanos vegetales clásicos[117], algunas habitadas por figuras y animales, y en la decoración islámica de los arabescos; figuras ornamentales que en periodos posteriores estarían emparentadas con las marañas zoomórficas medievales, los grutescos renacentistas o las rocallas del estilo rococó. Figuras decorativas complejas por la multiplicidad de facetas que ofrece, por la variedad y fluidez de sus componentes. Modelos ornamentales que siempre han estado bajo sospecha al moverse en espacios inestables como si sus giros, vaivenes, vueltas y contravueltas fueran, en realidad. una trampa para el ojo incauto. En cierto sentido estas figuras podrían pertenecer al ámbito de esa forma de conocimiento que Vernant denomina *metis*, utilizando el nombre de la diosa madre de Atenea, un razonamiento oblicuo que se aplica a realidades fugaces, movedizas, incluso ambiguas. Sus poderes, no por casualidad, se concentran en el nudo, la trampa, y las mallas: *la red, invisible entrelazado de ligaduras es una de las armas preferidas de la metis ...se apodera de todo y no se deja coger por nada; tiene la forma más fluida, más móvil*[118]. Ligaduras y entrelazos, son figuras complejas, metáforas de una forma de conocimiento que no intenta *representar las cosas* sino más bien, señala Vernant, sujetarlas. El lazo, en efecto, es atadura y vínculo, remite al deseo, a la vez, de atrapar y mantener unido; enredada entre los hilos y nudos de las ligaduras, siempre termina por caer la presa, una imagen o un secreto, como en las pinturas al óleo sobre tela bordada de **Ruth Contreras**, ambas tituladas, *La mirada imperfecta I* y *II* (2008), dos lienzos bordados con una ornamentación vegetal, una urdimbre de roleos entre los que aparecen cabezas y bustos femeninos algunas solitarias y otras formando pequeños grupos en un diálogo misterioso. Los entrelazos vegetales se superponen a estas figuras pero, también, dibujan una geometría oculta que mantienen unidas estas cabezas donde los cabellos parecen prolongarse en los tallos y raíces de las plantas. Figuras femeninas de rostros de otra época, un tanto intemporales como las que aparecían en la decoración de los grutescos renacentistas. Una relación evidente pues las pinturas de Ruth Contreras son literalmente *grottesche*[119], pertenecen a la tradición de los motivos ornamentales que aparecían en la periferia de la gran escena artística, como relleno en las decoraciones murales, en los muebles, tapices, papeles pintados y, sobre todo, en el diseño de tejidos suntuosos como los *terciopelos de Génova*, los damascos de Lucca o las sedas sicilianas. André Chastel destacará de estas figuras ornamentales

115 Ernst Jünger: **El corazón aventurero**…op.cit., p. 16
116 Jonathan Crary: *Modernización de la visión* en **Poéticas del espacio**. . . .op.cit., p. 137
117 Alois Riegl: **Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación**. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1980, p.154 y ss

118 Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant: **Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua**. Madrid, Taurus, 1988, p. 49
119 El nombre de estas figuras ornamentales procede del descubrimiento de las pinturas entre las ruinas del palacio del Esquilino que había estado sepultado. Es decir estos motivos aparecieron en las *grotte* en las estancias subterráneas de la Domus Aurea de Nerón. De manera que existe una especie de asociación con dioses infernales, motivos para decorar antros infernales.

el componente anticlásico y antinaturalista: *un mundo vertical definido enteramente a través de un juego de líneas, sin espesor ni peso, mezcla de rigor y de inconsciencia, que hace pensar en el mundo de los sueños, y sobre este vacío lineal, maravillosamente articulado, surgen y se confunden entre sí, merced al movimiento gracioso o atormentado del ornamento, un mundo de formas semivegetales semianimales y de figuras "sin nombre"*[120]. El encanto y la perturbación de los lienzos de Ruth Contreras, se funda, justamente, en la negación del espacio de la perspectiva tradicional, la fusión de elementos orgánicos e inorgánicos y la ingravidez de las formas que, como estas cabezas, parecen flotar en un mar de curvas sinuosas. Unas pinturas que, además, juegan con la seducción de las formas que en nuestra cultura siempre han estado bajo sospecha como lugares del engaño visual. Una condena estética pero, también, moral: *la decoración no sólo era una licencia dilapidadora, sino también una ofensa contra la razón*[121]; el exceso ornamental como *forma viciosa*, en el mundo antiguo, por ejemplo, se asociaba con los trucos y ornamentos de la oratoria de los sofistas y, en general, se rechazaba porque remite a los encantos de lo femenino como despilfarro caprichoso y provocativo. En lo aleatorio de las finas líneas enrolladas en espiral de esta decoración, parece esconderse un peligro, como si ellas fueran, en lo inestable de su presencia, la puerta de acceso a imágenes engañosas por seductoras, oscuras por no prestarse a la medida diáfana y precisa y, por último, gratuitas por no responder a un criterio racional. Ruth Contreras, no por causalidad, ha recurrido a una imagen decorativa y una práctica, como el bordado, asociada tradicionalmente a las mujeres. La artista se siente partícipe de la tradición contemporánea del arte que reivindica la mirada femenina a través, precisamente, de aquellos elementos, como las labores femeninas y el arte en general hecho por mujeres, que habían servido en el pasado para condenarlas como un producto subcultural de carácter banal, carentes de belleza racional, o potencia. Es en el bordado ornamental, justamente, donde la artista, sitúa un misterioso diálogo de miradas que pertenecen a rostros inexpresivos, casi ídolos. Figuras herméticas incluso cuando parece que se comunican entre ellas o se dirigen hacia el espectador utilizando los roleos vegetales como una celosía. Miradas, en efecto, incompletas. Para la artista la imperfecta condición de la mirada se corresponde con la imperfecta condición del espacio pictórico, de manera que es el espectador el encargado de completar la obra; una idea que Ruth Contreras reconoce inspirada en la definición de *imagen incompleta* que desarrolló Gombrich cuando señalaba sobre el arte oriental que *la vacía superficie de la seda brillante es parte de la pintura, tanto como los toques de pincel*[122].

Miradas incompletas que, también, pueden ser miradas de lo invisible o de aquello que está apenas sugerido como en la obra que presenta **Paloma Navares**: *Kwaiken. A la mujer del samurai* (2008) Una fotografía compleja, hecha de múltiples solapamientos donde lo que no se muestra es tan significativo como aquello que es visible. Así, solo la mirada detenida y atenta permite *entrever* las figuras femeninas que contienen las hojas de estas tres flores desmesuradas, grandes hibiscus blancos enlazados entre sí formando un auténtico arabesco de flores un tanto funerarias, carne muerta, cuya piel está tatuada con dibujos procedentes de grabados japoneses. Se trata de figuras femeninas escondidas, prácticamente diluidas entre los contornos de los pétalos, que muestran la serenidad casi inexpresiva que caracteriza a las denominadas bellezas bijinga, ya sean cortesanas o nobles, donde el envoltorio, el traje es más importante que cualquier caracterización individual[123]. Una de estas imágenes pertenece a la leyenda de base histórica denominada *Seichû gishi den*, es decir *historia de la lealtad sincera del samurai* (1847-1848)[124] de Utakawa Kuniyoshi que, entre las 51 hojas de que se compone la obra, ilustra el destino trágico de las mujeres de estos samurais que defendían el hogar cuando estaban ausentes y llevaban la lealtad hasta el punto de seguir a sus maridos en la muerte cuando caían en desgracia como la esposa de Onodera Junai que se prepara para realizar el Jigai, una práctica similar al seppuku, el suicidio ritualizado masculino, haciéndose un corte en el cuello con una daga de doble filo denominada Kwaiken. En la ilustración de Kuniyoshi vemos el reposo de los preparativos, incluido el efecto aterrador de que la mujer se ata con una cuerda los tobillos para no tener la deshonra de morir con las piernas abiertas. Paloma Navares, en las últimas obras está interesada en un estudio sobre costumbres, hábitos y ritos de las mujeres en diferentes culturas. De manera que, en este caso, parece casi natural que envuelva a estas figuras femeninas entre los pétalos de una flor. Un género,

120 André Chastel: **El Grutesco**. Madrid, Editorial Akal, 2000, p. 25
121 Ernst H. Gombrich: **Sentido de Orden**. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1980, p. 47
122 Ernst H. Gombrich: **Arte e Ilusión**. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1982 p. 185
123 Pilar Cabañas Moreno: *Protagonismo de la mujer* en **Hanga. Imágenes del mundo flotante**. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, marzo-mayo 1999, p. 51
124 Se trata de un hecho histórico que aconteció en la era Genroku entre los años 1701-1703, que cuenta la lealtad de 47 samurais que al morir su amo, Asano, deciden vengar su muerte matando al traidor Kira puesto que ellos se habían convertido en rônin, pero a pesar de su actuación ilegal, la nobleza y corrección de tal acto les valieron el privilegio de poder quitarse ellos mismos la vida. Desde entonces y hasta ahora, esta historia sigue siendo venerada por el pueblo japonés. Samuráis sin amo. Ver **Hanga. Imágenes del mundo flotante**…op.cit., p. 126

la pintura de flores, predilecto del grabado japonés y un símbolo fundamental de la cultura nipona. La flor es una de las tres bellezas que da la naturaleza junto a la nieve y la luna, reunidas en el término setsugekka (setsu, nieve; ge, Luna y ka, flor)[125]. La belleza de estos espectaculares hibiscus un tanto mortecinos se expresa en *la forma misma de los pétalos, forma tan específica, a la vez curvada hacia el interior de sí misma y vuelta hacia el exterior en gesto de ofrenda*[126]. Las flores, indicaba Jacques de Bourbon Busset son el *esplendor de la carne, la sombra del espíritu*. Como exigía Junichiro Tanizaki para el arte japonés, en el conocido *Elogio de la sombra* (1933) estás imágenes dispersas y escondidas entre los pétalos, están pensadas para ser adivinadas en la penumbra. El desvanecimiento de estas figuras femeninas, casi imperceptibles, se podría asociar con el concepto de *lo insípido* que François Jullien define como categoría estética en el mundo oriental donde se reconoce como una cualidad y un ideal de la creación artística pues la falta de un sabor permite la aparición de todos. Allí donde la experiencia sensible aparece más tenue y desvaída se puede producir el salto a lo inefable: *el sabor nos ata, la insipidez nos desata…la interioridad capaz de captar la insipidez del mundo recobra en ese mismo momento la quietud y la serenidad, y evoluciona libremente en él*[127]. En lo insípido nada intenta seducir, o retener la mirada, ni forzar la atención. Desde esa posición la mirada de Paloma Navares se dirige hacia la historia de lo femenino, presente y ausente a la vez; la historia de una forma de estar, la mujer que ha sido velada; tradicionalmente ocultada. Las figuras femeninas entretejidas con los pétalos no exhiben contornos definidos, más bien, parece que han perdido intensidad y densidad, como si no estuvieran del todo presentes, como si fueran a desaparecer de un momento a otro, a punto de irse. Unas figuras que son tan sólo rastros, presencias difusas que no terminan de fijar su dibujo en las flores como en el poema de Sikong Tu, del siglo IX: *Se encuentra sin ahondarse./ ¿se busca? Es cada vez mas tenue…/Si al fin toma alguna forma, / apenas se ase, huye*[128].

Naturaleza y arte parecen conjugarse en el fluido de la imagen del arabesco. Así, los roleos vegetales, las formas curvas engendrándose unas a otras en un movimiento que termina por atrapar y dibujar en su interior hojas y flores, pájaros prendidos entre las ramas como en la obra de **Iván Molinero Lucas**: *Flores en la pared* (2007), un gouache donde la luz proyecta como sombras evanescentes, los árboles, las ramas con los pájaros que allí se posan, las flores de un jardín en el interior de un espacio transformado en naturaleza. Como señala el artista se trata *de aquello que se ve desde la ventana de su habitación*. El jardín exterior se convierte, literalmente, en la ornamentación de las paredes volviendo todo la habitación transparente. Representación de una habitación a esa hora del día en la que la oscuridad y la luz intercambian sus papeles, el lugar que ocupan y así, el paisaje que se divisa desde la ventana se entenebrece, las ramas y hojas se vuelven materia opaca, líneas oscuras sobre el sol luminoso; en el interior, por el contrario, esas mismas ramas al atravesar el espacio de la habitación se vuelven de un blanco casi traslúcido. La imagen funciona como una superficie de contacto entre la iluminación y la desaparición. Una obra donde la abstracción se yuxtapone a la figuración; un territorio compartido, fronterizo como la ventana-umbral, bisagra de unión, entre el jardín y la habitación. Es un espacio del afecto, de lo cotidiano, transfigurado por los juegos de la luz y las sombras que entran por la ventana. Una experiencia de lo acogedor pues como señala Gastón Bachelard, existe una *geometría de la intimidad*[129]. El torbellino de las sombras como enredadera permite que en esta habitación los límites desaparezcan volviendo todo el espacio un lugar donde reposar, donde habitar. El artista siempre ha dibujado, este es el primer cuadro que realiza y no me parece extraño que el tema escogido sean las flores. Como señala Christine Buci-Glusksmann, existe una historia floral de la pintura, las flores son la metáfora, incluso, la alegoría de la pintura, del tiempo y la fragilidad de la pintura cuya intensidad dura lo que el instante de la floración.

El triunfo de las volutas, de los roleos, de las curvas sinuosas es también, el triunfo de las espirales. La espiral, una figura que aparece en la historia de casi todas las culturas como símbolo solar, fecundación, feminidad o eternidad es el signo idóneo para representar, dice Jorge Wagensberg, la continuidad y el empaquetamiento del espacio[130]. Como envoltura y protección encontraremos la espiral en la obra de **Martín Chirino**: *Mi patria es una roca* III y IV (2006) y *Santa Teresa* (2007), una revisión y variación de piezas anteriores. La primera versión de la santa de Ávila de 1962, pertenecía a la reflexión, común a los integrantes del grupo El Paso, de conectar la obra de vanguardia con la

125 Sergio Navarro Polo: Ukiyo-e en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid) en **Flores de Edo. Samuráis, artistas y geishas**. Madrid, Ed. Universidad Complutense, noviembre 2004-enero 2005, p. 25
126 François Cheng: **Cinco meditaciones sobre la belleza**. Madrid, ed. Siruela, 2007, p. 31
127 François Jullien: **Elogio de lo insípido**. Madrid, Ed. Siruela, 1998, p. 34
128 Ibidem, p. 95-96
129 Gaston Bachelard: **Poética del espacio**. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 256
130 Jorge Wagensberg: **La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta**. Barcelona, Tusquets Editores, 2005, p. 206

realidad cultural española, dice Tomás Llorens, enlazando la historia, con sus fantasmas y obsesiones, con la cultura popular, la vía antropológica: *entre los dos debía generarse la corriente de energía que debía alimentar la modernización de la cultura española*[131]. *Santa Teresa* se realiza al mismo tiempo que las cabezas de los *Inquisidores*, y formalmente era una barra de hierro que se dobla siguiendo el contorno de la cabeza de la santa cuyo rostro se vuelve transparente. El gesto, en la versión de 2007, se ha interiorizado y el trazo se ha solidificado en una cabeza que parece recogerse sobre sí misma, inclinada en una meditación profunda. Forma parte de una serie que Chirino había iniciado en la mitad de los años ochenta con el título *Crónica del s*. XX. Figura oval contundente cuyas formas remiten a la tradición barroca del pliegue, dice Francisco Calvo Serraller, donde lo cóncavo y convexo se ajustan provocando una *dinámica pendular de una danza de pliegue según pliegue, esto es: un desplegarse replegándose*[132]. La espiral se dobla, se pliega sobre el rostro femenino. También de *Mi patria es una roca*, existe una pieza anterior de 1987, una semiesfera de anillos concéntricos que forman una bóveda cerrada. Este volver a temas anteriores, según confiesa el propio artista, es un proceso que ha iniciado en los últimos años, sugerido por la lectura de *Finnegans Wake* de Joyce, donde el autor irlandés expresaba la necesidad, en determinados momentos de la vida, de volver sobre los propios pasos: *él hablada de desandar, de desentenderse, es muy bello. Es decir, cuando empiezas a revisar todo aquello que sucedió, y lo reinterpretas al dislocarlo*[133]. Al volver la vista a obras anteriores, sin duda, Martín Chirino gira sobre si mismo y diseña el trazo de su propia vida, precisamente, como una espiral. Una figura, la espiral que está también presente en *Mi patria es una roca* (2006), pero aquí la curva del metal no se expande sugiriendo levedad y ligereza, como en la mayoría de las obras de este autor, sino, todo lo contrario, se recoge sobre sí misma construyendo una cúpula sólida, una pieza estática y contundente. Quizá, porque esta obra trata de su propia identidad en relación con la tierra de la que procede; el rastro de lo que llama *personalidad del lugar*[134]. Vínculo con la tierra desde el comienzo de su carrera: *aquí es de donde arranca mi obra. En la tierra inestable que piso, ella es una referencia sólida. Pretendo concebirla en el equilibrio y la serenidad. La sitúo en el paisaje infinito como el árbol o la piedra. En esta similitud, mi obra no es un gesto sino una presencia*[135]. Estas bóvedas anilladas, en efecto, son una presencia firme como la piedra, como la roca. El título además refuerza esta conexión pues recuerda el conocido poema *Canarias* (1878) del peculiar personaje Nicolás Estévanez, viajero nómada que murió en el exilio en París. Un extenso poema donde destaca el monólogo del campesino que se declara ajeno al estado, a la historia, incluso a la utopía, sólo se siente parte de un árbol, de una sombra, de la aurora, del suelo, en definitiva, del lugar donde por primera vez abrió los ojos: *la patria es una senda y una choza. / la patria es el espíritu,/ la patria es la memoria,/ la patria es una cuna,/ la patria es una ermita y una fosa. /Mi espíritu es isleño/ como las patrias costas,/ donde la mar se estrella/en espumas rompiéndose y en notas. / Mi patria es una isla,/ mi patria es una roca,/ mi espíritu es isleño/como los riscos donde vi la aurora*. Domingo Pérez Minik, consideraba este poema *el edificio de una metafísica y de una moral insular.* La insularidad, ciertamente, forma parte del pensamiento de Martín Chirino, una manera de estar y mirar diferente porque como señala Iván de la Nuez, las islas representan un espacio contradictorio donde *el mundo se concentra y por ellas se escapa*[136]. Lugares de tránsito y cruce donde el artista ha conectado con la cultura anterior a la presencia europea, precisamente, a través de la figura de la espiral: *un tema que siempre me atrajo de los guanches aborígenes de mi tierra fue el dibujo circular, la espiral. Un día supe que el viento se movía en espiral y que el germen de la vida es viento y espiral: ése podría ser el emblema de mi escultura*[137]. Una espiral que en las obras que comentamos va formando anillos que se cierran en una bóveda hendida en su cúspide por una cruz, en positivo y negativo; un signo geométrico, similar a algunas de las ruedas o discos solares celtas que, en mi opinión, remite a la cultura autóctona de Canarias, en concreto a las *pintaderas* de la zona, sellos de barro cocido con relieves geométricos de círculos, rombos, triángulos o cruces destinados, parece ser, a decorar los cuerpos o las entradas de los graneros y edificios. De hecho, en *Mi patria es una roca* se produce una metamorfosis donde el metal se convierte en barro, en arcilla. El hierro forjado cubierto por la pátina de óxido y cera dota a estas esculturas, no creo que por casualidad, un aspecto de cerámica, de construcción en barro, panza de vasija, horno, cabaña o casa. Todo ello por cuanto la

131 Tomas Llorens: *Martín Chirino y la escultura en hierro del siglo XX* en **Martín Chirino. Escultor**. Valencia, IVAM, 2006, p. 29-31
132 Francisco Calvo Serraller: *Dinámica en espiral* en **Martín Chirino**. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Estatal, Seacex, 2002, p. 39
133 Entrevista con Antonio Astorga en Edición Digintal ABC.es, Madrid, 15 de julio 2008
134 Citado en Emmanuel Guigon: *La floración del cielo* en **Martín Chirino**. . . op.cit., p. 55-56
135 Martín Chirino: *La reja y el arado* en **Papeles de Son Armadans**. Año IV, Tomo XIII, número XXXVII, abril 1959 (número monográfico dedicado a El Paso), p. 77-78
136 Ivan de la Nuez: *El mundo está en otra parte* en **Islas. Islands II**. Junta de Andalucía y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997-1998, p. 452
137 **Martín Chirino. Escultor**. . . op.cit., p. 17

cúpula o la bóveda simboliza al mismo tiempo, casa y caverna, firmamento, cielo, la expresión de la inmanencia del cosmos en *un contorno divino inmunizador*[138], un lugar de protección y conexión al mismo tiempo.

Para algunos teóricos entusiastas, la espiral detenta, como forma móvil que tanto implica una dirección hacia dentro como hacia fuera, una especial trascendencia como *principio natural y universal de vitalidad y belleza*[139]. Theodore Cook, por ejemplo, conocido por un tratado sobre las espirales en la naturaleza y en el arte, las definió como *las curvas de la vida* (1914), un título expresivo para introducir, justamente, la obra de **Diego Canogar**: *Tetramorfo III* (2008), una hermosa estructura enroscada de hierro soldado y pintado en negro que vagamente recuerda una planta, el germen de una forma vegetal en crecimiento. Una pieza donde la rigidez de la geometría entra en contacto con el fluido orgánico de la naturaleza. Un proceso, *el poder germinal y morfológico de la materia*, que me hace pensar en las teorías sobre el control plástico de lo inorgánico del arquitecto Louis H. Sullivan que, desde una perspectiva visionaria incluso mística, estudia la geometría como fuerza energética, una energía radial, dice, extensiva e intensiva de manera que sea posible que *lo inorgánico y rígido se convierta en fluyente, a través de sus poderes*[140]. Compenetración, paralelismo entre el arte y la naturaleza, dice el arquitecto, que conduce a una teoría del florecimiento a partir de una idea central capaz de transformarse en un elemento móvil desarrollándose al infinito. Esta estructura, en efecto, permite una escala de mayor tamaño; de hecho el artista piensa que ha conseguido con esta estructura un modelo idóneo para trasladar o *enfrentarse a proyectos monumentales*[141]. Una pieza donde el hierro adopta la figura de un trazo, un esquema que se recorta sobre el espacio pues, al igual que Martín Chirino, el joven escultor se siente próximo a la obra de Julio González: *mi trabajo versa sobre el hierro tratado como líneas dibujadas en el espacio. Concepto directamente heredado de Julio González. Me gustan que estén flotando, pues esa ingravidez las aleja de la materialidad y se convierten casi en conceptos*[142]. Ciertamente, Julio González, ha marcado una tradición en la escultura española cuya principal novedad fue realizar el paso de una escultura cerrada a otra abierta utilizando el propio espacio como materia escultórica: *la unión de la materia y el espacio por la unión de las formas reales con las formas imaginadas y sugeridas… estas formas han de andar confundidas y ser invisibles las unas a las otras, como lo son uno del otro, el cuerpo y el espíritu*[143]. En esta tradición de fusión de la materia y el vacío se encuentra Diego Canogar donde el espacio invade al objeto, y el objeto invade al espacio, diseñando un ritmo plástico de figuras de círculos incompletos, salientes y entrantes que el artista considera aportan el significado de la obra: *figura vagamente totémica resultado de aplicarle unos enormes bocados esféricos, interseccionándose en disposición dodecaédrica. He querido construir una pieza airosa, modular, donde los espacios vacíos aportan todo el significado*. El espacio desalojado, por tanto, es la auténtica escultura; los círculos incompletos, mordidos, dice el artista, se presentan como una perversión de las formas geométricamente perfectas, un irónico desmentido de la minimalista apariencia de producto industrial. Papel del vacío que se hace explícito en la otra obra de Diego Canogar en esta exposición: *Lectura invisible* (2008). Una pieza, a diferencia de la anterior, claramente antimonumental que subvierte la idea de la escultura vertical para transformarse directamente en suelo o muro. Un marco irregular como si hubiera sufrido la acción de la erosión, de hierro soldado y pintado, atravesado por tensiones internas, conflictos y grietas que aluden, dice Diego Canogar, *a una losa fracturada y erosionada, con surcos y fragmentos eliminados que han de descubrirse recorriendo las formas*. Escultura arruinada, con una extraña apariencia de tela de araña o velo desgarrado, que tiene su origen como las obras *Losas* y *Columnas* del año 2005 en la estancia del artista como pensionado de la Academia de Roma, fascinado por los restos arqueológicos del imperio romano, un tema perfecto, dice, para *aplicar mi lenguaje plástico e intentar transmitir la fusión que provoca el paso de los siglos entre los objetos hechos por la mano del hombre y los creados por la naturaleza*. Ruinas contemporáneas de la escultura que, ciertamente, deletrean la invisibilidad del implacable correr del tiempo.

Lectura invisible del hierro resquebrajado que se convierte en lenguaje transparente en la obra de la pieza de **Jordi Alcaraz**: *Caligrafía*. (2008), una extraña obra de hierro forjado y cartón que parece pensada, como otros trabajos de este artista, para

138 Ver Peter Sloterdijk: **Esferas II**. Madrid, ed. Siruela, 2004, p.396
139 Philip Steadman: **Arquitectura y Naturaleza. Las analogías biológicas en el diseño**. Madrid, H. Blume Ediciones, 1982 , p. 35
140 Louis H. Sullivan: **Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre**. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985 (Colección Arquilecturas)
141 En efecto, obras anteriores basadas en el mismo principio de procesos de crecimiento incrementales, obras ramificadas como *Enroscada arítmica o Enroscada Helicoide* resultan frágiles si las pensamos a una escala monumental.
142 Citado en http://www.sundaygallery.com/MTG/DIEGO%20CANOGAR.htm
143 Citado en Alfons Roig: *Julio González. Antología* en **Kalias**. (IVAM Centre Julio González), nº9 (1993), p. 104

quebrar las certezas visuales del espectador; una manera compleja de frustrar sus expectativas. Para empezar porque, a pesar de las apariencias, esta obra pertenece y es *de* la pintura. No se trata de que fusione procedimientos diferentes, que también, desde la escultura, el dibujo el grabado o la propia escritura, sino que plantea los problemas, la mirada del pintor con distintos materiales y procedimientos. Por si hubiera alguna duda, el propio artista subraya este carácter pictórico de su obra: m*i obra no habla de nada en concreto; si cabe, del propio oficio de pintar, de los procesos creativos*. Así, entre los procesos creativos, encontramos que esta composición parece una escultura de hierro forjado que, sin embargo, se encastra en una superficie bidimensional de cartón como si fuera un grabado o un dibujo; la línea que atraviesa el espacio se convierte por la fuerza de la dirección en materia sólida, una barra de hierro que desgarra como una cuchilla la superficie del papel dejando ver el otro lado del cuadro; un agujero que rompe el ilusionismo, la idea de autonomía y espacio cerrado de la pintura. La línea de hierro, por otra parte, cuando se pliega desborda los límites del marco sobrepasándolo. Por último, parece una composición deudora de una tradición geométrica rígida, por ejemplo, del constructivismo ruso cuando, todo lo contrario, es una pieza voluptuosa, tremendamente sensual, que juega con las texturas del papel desgarrado, las tonalidades de la barra de hierro oxidada que, además, al plegarse proyecta el dibujo de sombras fluctuantes sobre la blancura del papel. Una composición que es, literalmente, la caligrafía de una metamorfosis, el dibujo de un lenguaje donde se intercambian el silencio y el vacío; una escritura de sombras. De hecho, esta pieza remite al mito del origen de la pintura como skiagraphia. Sin duda, como escritura de sombras se encuentra emparentada con la ficción engañosa de las palabras que enredan, palabras laberinto como si estuvieran construidas por Dédado[144]. Pintar, por tanto, es pasaje hacia la sombra, hacia la desaparición como en *Proceso para dibujar una ausencia* (2007), donde la sucesión de distintas manchas negras terminan en un hueco, una protuberancia del metacrilato que recubre esta pieza que dibuja el contorno de una ausencia. Una obra donde el ojo poco puede hacer pues sólo tocando sabemos que hay una inflamación transparente de la superficie y, según la posición del espectador, proyectará una sombra blanca, una mancha evanescente como destino de los bultos de pigmento negro. Joaquín Lomba Fuentes, recuerda, como en el mundo clásico, en el ámbito de la cultura griega no existía separación entre el sentido de la vista y el oído puesto que ambas estaban unidas por el tacto. Antes de que la filosofía fundara una metafísica visual, imponiendo el modelo del ojo como patrón del conocimiento, el tacto era el órgano privilegiado del saber en la medida en que afectaba a todo el cuerpo *cuando no se da ningún órgano específico sino simplemente el cuerpo en cuanto tal, la carne desnuda, entonces podemos hablar del tacto como sensible distinto de los demás sentidos*[145]. No resisto la tentación de apreciar en esta obra una velada alusión irónica al automatismo de las tendencias informalistas y tachistas que proclamaban la independencia de la mancha como elemento autónomo de la pintura. Mirando estas obras, recuerdo un poema breve de Joan Brossa, un artista del gusto de Jordi Alcaraz, cuando expresa: *Mirando hacia fuera a través/de la ventana da la impresión/ de un cuadro enmarcado./ ¡Ah! ¿Dónde empieza un poema/ y dónde acaba?*[146].

Si el recorrido por esta exposición comenzaba con una cortina traslúcida pero impenetrable, un umbral que sólo es posible atravesar por el ojo; ahora deseo terminar con otra cortina que, como la pieza de **Paloma Navares** se puede cruzar con todo el cuerpo. Una cortina hecha de hileras de flores que rompe la geometría de la puerta; una cortina como entrelazo y ligadura, un auténtico *quiasmo*, la figura retórica del reflejo que consiste en la ordenación especular o invertida de los elementos que componen dos sintagmas confrontados como, por ejemplo, *querer lo que se cree y creer lo que se quiere* o *el espacio del género y el género del espacio*. Un quiasmo, por tanto, no es una repetición, una tautología, sino una duplicación que permite contemplar una misma situación desde una perspectiva dual completamente diferente. Etimológicamente, el término quiasmo procede del griego y quiere decir, ubicación cruzada, como la que encarna la letra *X*.

144 Sobre las palabras que fascinan y engañan al mismo tiempo en el mundo antiguo ver, Pedro Azara: **La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón**. Madrid, ed. Siruela, 1995, p. 69

145 Joaquín Lomba Fuentes: **Principios de Filosofía del Arte Griego**. Barcelona, ed. Anthropos, 1987, p. 127

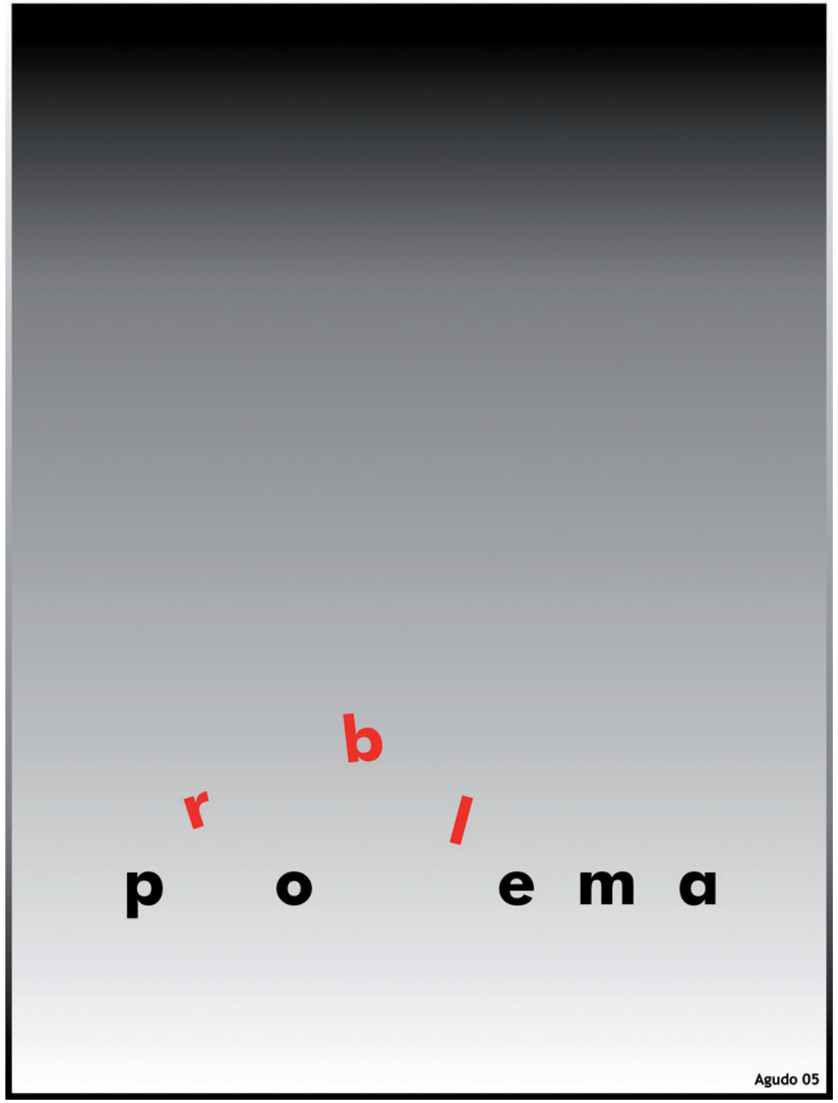
146 Joan Brossa: *Halo* en **El Tentetieso**. Madrid, ed. Plaza Janés, 1998, p. 80

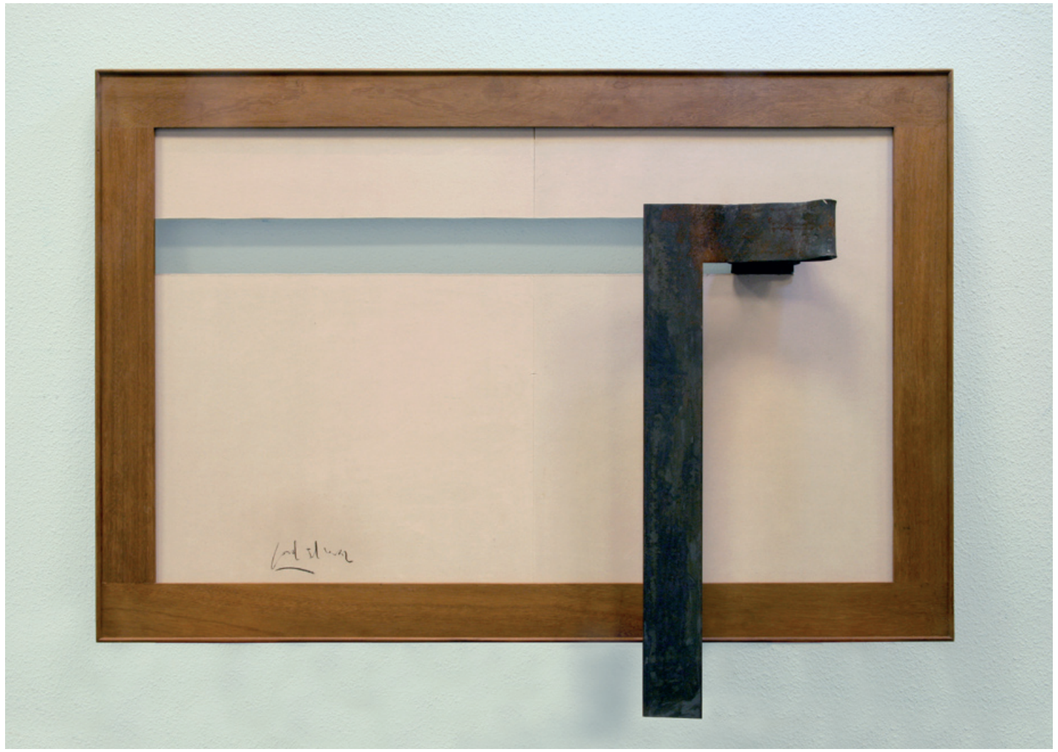
LO VISIBLE

Y LO INVISIBLE

Miguel AGUDO

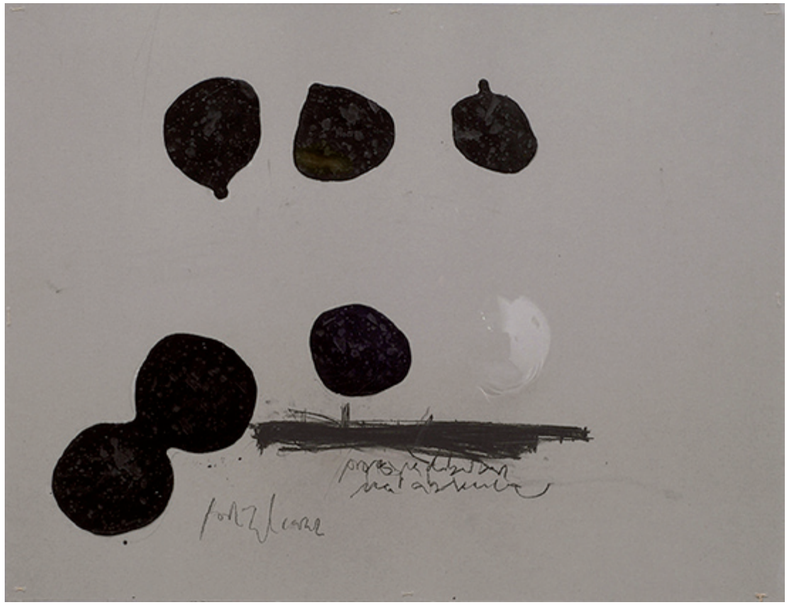
Poema – Problema"
2005
Creación digital sobre lienzo
60 x 45 cm





Jordi ALCARAZ

Caligrafía"
2008
Hierro forjado y cartón
100 x 150 cm

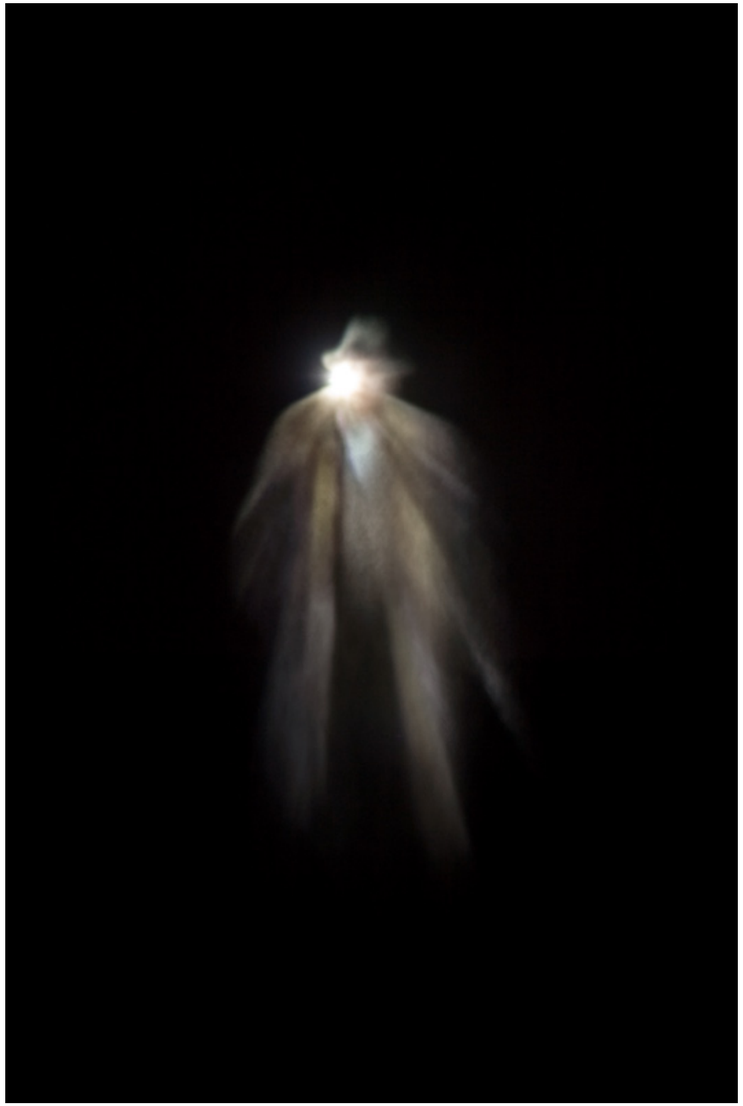


Jordi ALCARAZ

Proceso para dibujar una ausencia"
2007
Pintura sobre cartón y metacrilato
94 x 76 cm

Eugenio AMPUDIA

Beuys”
2007
Videoproyección sobre agua pulverizada
60 x 60 x 170 cm

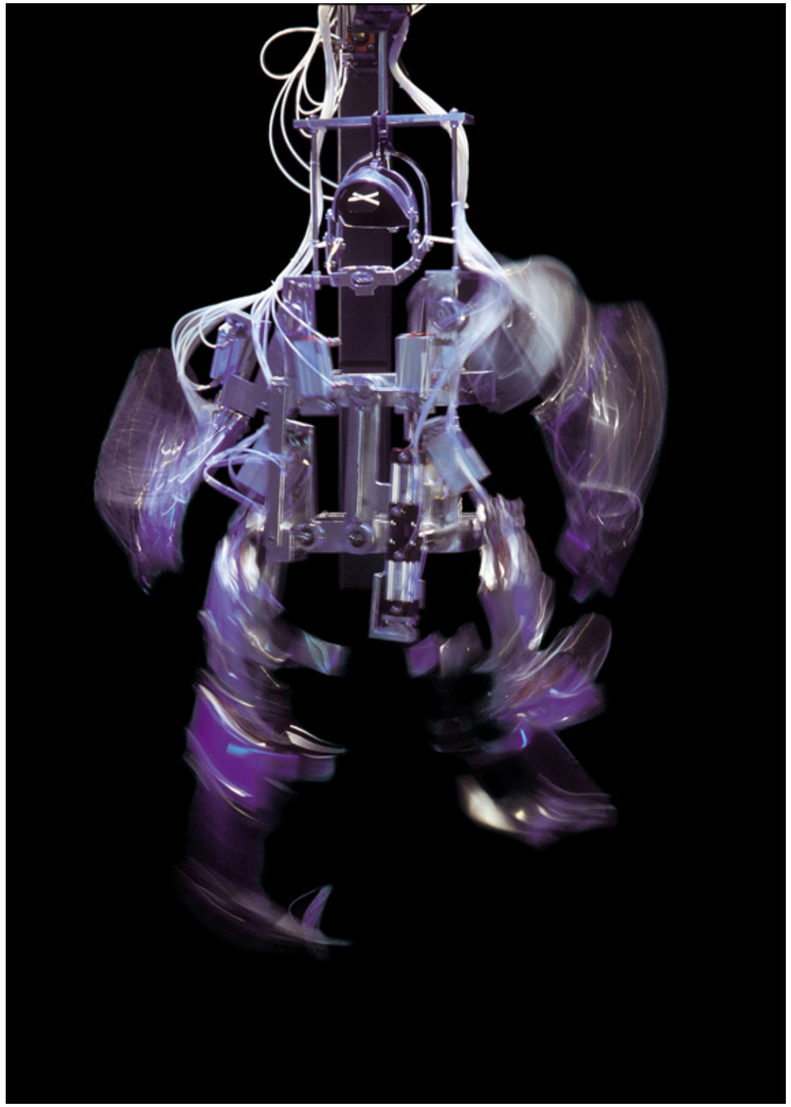


Marcel.lí ANTÚNEZ ROCA

Alfabeto”
1999
Instalación interactiva
140 x 40 cm Ø

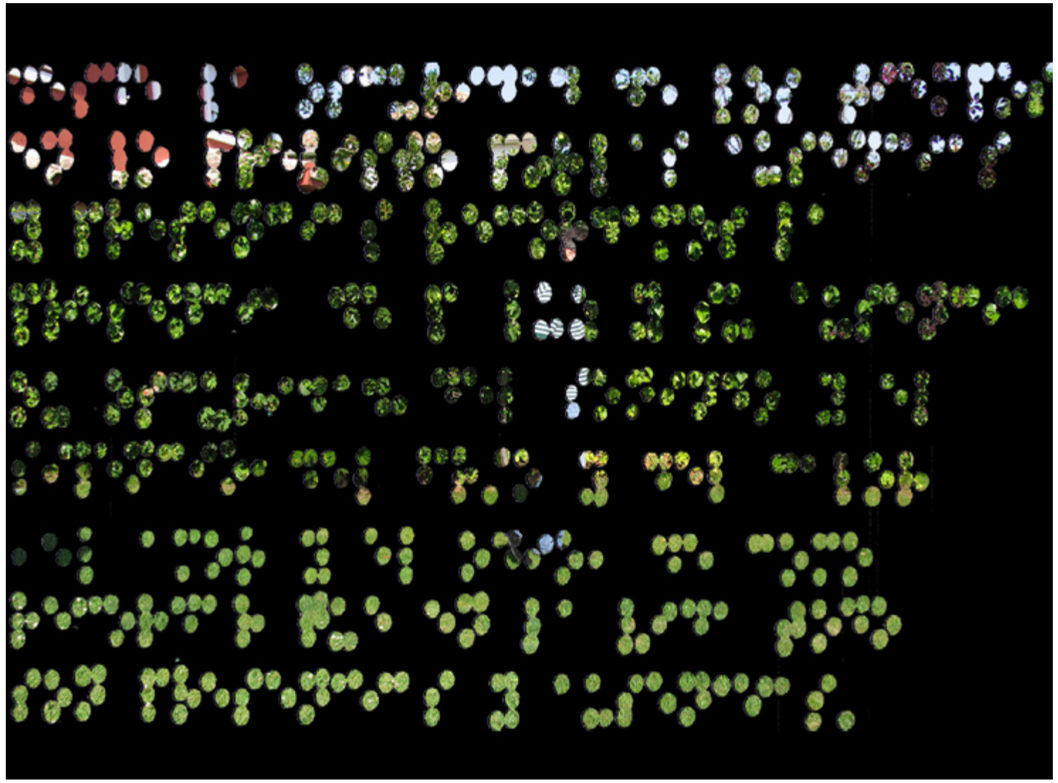
Marcel.lí ANTÚNEZ ROCA

Réquiem”
1999
Instalación interactiva
Robot neumático: 190 x 90 x 90 cm
Soporte de hierro: 270 x 175 x 175 cm



Rocío ANTONA

La realidad es una ilusión muy persistente"
2005
Fotografía digital sobre papel
75 x 100 cm



Ruperto CABRERA

De las ausencias y presencias"
2008
Videoproyección
Duración: 8' bucle

Carlos CANAL

La voz silenciosa”
2000
Fotografía a color sobre papel
68 x 60 cm

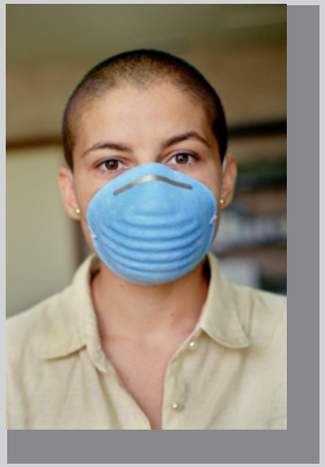
// 17 mayo 2000 //

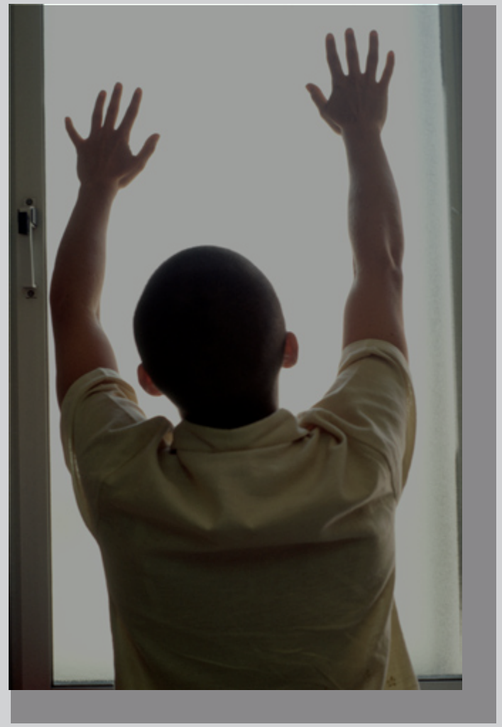
17 “la voz silenciosa”

Esto que véis es mi boca: una imagen que contiene una mano y un puñado de útiles de escritura. La cámara, el bolígrafo y el papel me dan la voz que demasiado a menudo me cuesta emitir con sonidos cuando se trata de expresar emociones.
Hace un tiempo, pensaba que cuando alguien escribe para sí mismo (cuando, por ejemplo, escribe un diario), lo hace con la intención de que nadie más lea sus escritos. Pero estoy convencida de que, aún pensando que esto es así, dicha persona escribe para ser leída. Que la expresión lleva casi ineludiblemente unida la necesidad de comunicación. Y debe de ser así, pues de otro modo no estaría yo escribiendo estas líneas a sabiendas de que el doctor Canal está maquinando su publicación.
Esta enfermedad – la leucemia, mi leucemia–, está removiendo en mí muchas cosas que no son precisamente los recuentos celulares. Y no sólo en la dimensión interior; también, quizá por influencia de ésta, se está transformando mi actitud exterior. He comprobado cómo la enfermedad confiere libertad para expresar cosas que no decimos, aún sintiéndolas o pensándolas, mientras estamos sanos. Y no se trata de que crea que, como tengo los días contados, deba apremiarme a decir todo lo que quisiera para no dejar cuentas pendientes. Nada que ver con eso. Es, sencillamente, hacer uso de la libertad que, a menudo, encerramos tras las rejas de la rutina cotidiana.
La exteriorización mediante palabras me ayudó mucho en los primeros días a situarme en medio de tanta bruma. Recuerdo que uno de esos días me llevaron a la planta baja para hacerme una ecografía. Como era día laborable, los pacientes de consultas externas llenaban las salas de espera. Durante un rato, me dejaron “aparcada” en una de estas salas a la espera de mi turno. Con el paso de los minutos comencé a sentir frío; traté dificultosamente de taparme mejor con la manta que me cubría. Ante mis dificultades, una mujer que se hallaba en la sala se ofreció a ayudarme. Mi aspecto no debía de ser muy bueno: eran mis primeros días y los inicios son tiempos difíciles. Llegado un momento, esta señora me preguntó qué me pasaba. Mi tendencia natural hubiera sido evadir la respuesta, pero quise oírme decir mi diagnóstico en voz alta a alguien fuera del círculo de familiares y amigos. Así que pronuncié la frase “tengo leucemia”. Lo siento por la impresión que mis palabras causaron a aquella mujer a juzgar por su rostro, pero para mí fue un gran paso adelante. Me alegro ahora de poder hablar de leucemia con naturalidad; de tapar mi cabeza afeitada sólo si tengo frío, para protegerme del sol o, sencillamente, porque me da la gana.
Estásiendo un viaje hacia adentro, pero también una excursión a las afueras.

Carlos CANAL

Casi te puedo tocar”
2000
Fotografía a color sobre papel
56 x 106 cm





// 28 agosto 2000 //

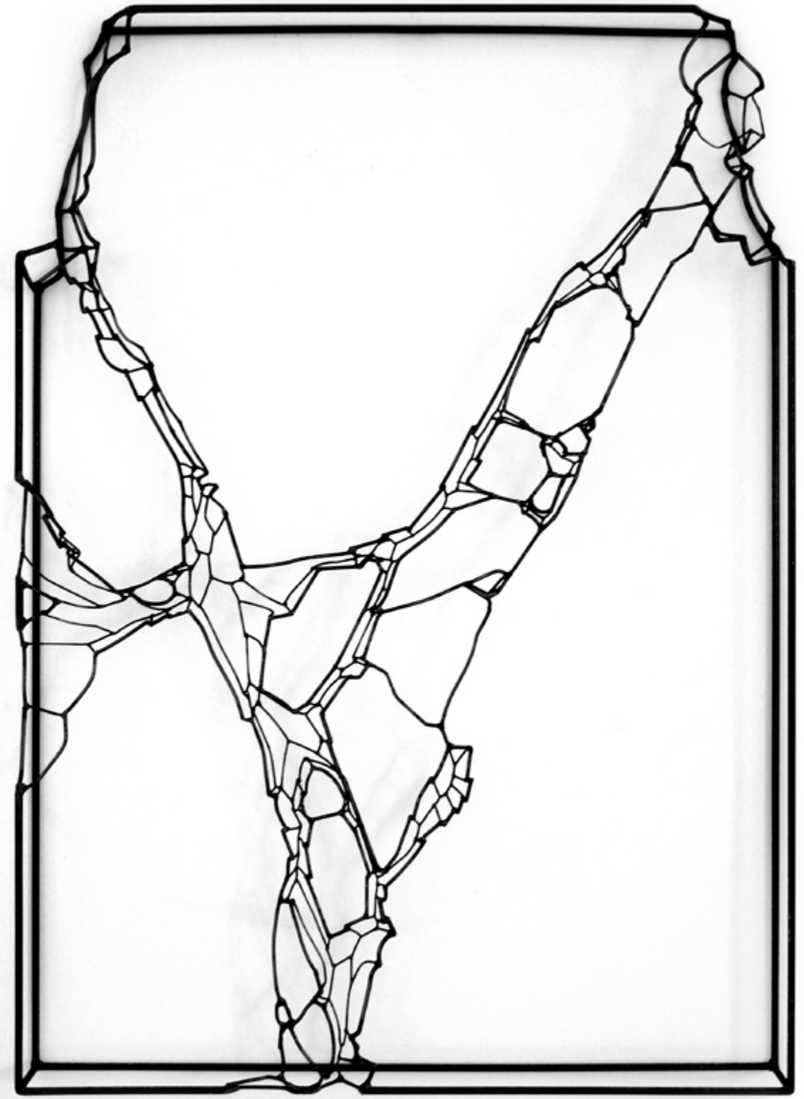
46 “Casi te puedo tocar”

Hoy, por fin, mis neutrófilos son ya unos cuantos. Comienza la remontada. Siento como si pudiera ver ya el final del camino, algo hasta ahora siempre lejano. Después de esto, cuando menos, no será otra vez derribar de nuevo la frágil torre para comenzar a construir otra idéntica que echar abajo. Será comenzar pero con nuevo rumbo: el de la normalidad, que ya nunca volverá a ser normal, retomar el cauce pero con nuevas aguas.

Conforme avanzo etapas todo va tomando forma y comienza a tener un sentido global: hoy soy consciente de que me estoy curando. Estas ahi, muy cerca, alargando mi mano casi te puedo tocar.

Diego CANOGAR

Lectura invisible"
2008
Hierro soldado y pintado
139 x 100 x 10 cm



Diego CANOGAR

Tetramorfo III”
2008
Hierro soldado y pintado
168 x 129 x 85 cm

Ruth CONTRERAS

La mirada imperfecta I y II"
2008
Óleo sobre tela bordada
100 x 73 cm
116 x 81 cm

detalle

Chuck CLOSE

"Self-portrait/Quad"
2006
Fotografía polaroid color
121,7 x 149,2 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Martín CHIRINO

Santa Teresa II"
2007
Bronce patinado
33 x 30, 5 x 33 cm

Martín CHIRINO

“Mi Patria es una Roca III y IV”
2006
Hierro forjado patinado
70 x 133 cm y 65 x 133 cm
Colección del autor

Joan DESCARGA

“Muscae volitantes”
2006
Fotografía digital montada sobre aluminio y metacrilato transparente
30,5 x 171 cm (conjunto de 4 piezas)

Jan FABRE

"Castle Tivoli"
1991
Cibrachrome. Poliéster sobre base de aluminio
173,2 x 125,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Cristina GARCÍA RODERO

“La huella”
Venezuela 2002
Fotografía a la gelatina de plata
120 x 80 cm

Cristina GARCÍA RODERO

“Velación para el amor entre la luna y el sol”
Venezuela 1999
Fotografía a la gelatina de plata
120 x 80 cm

Germán GÓMEZ

"Condenado I, VII y VIII"
2008
C-Print sobre papel, encapsulado e hilo
Pieza única
124 x 164 cm, 200 x 80 cm y 138 x 120 cm

Sagra IBÁÑEZ

“Transparencia”
2006
Textil libre, anudado de hilos y pulpa de algodón
200 x 100 cm

detalle

Conchita JIMÉNEZ y **Chema MONTESINO**

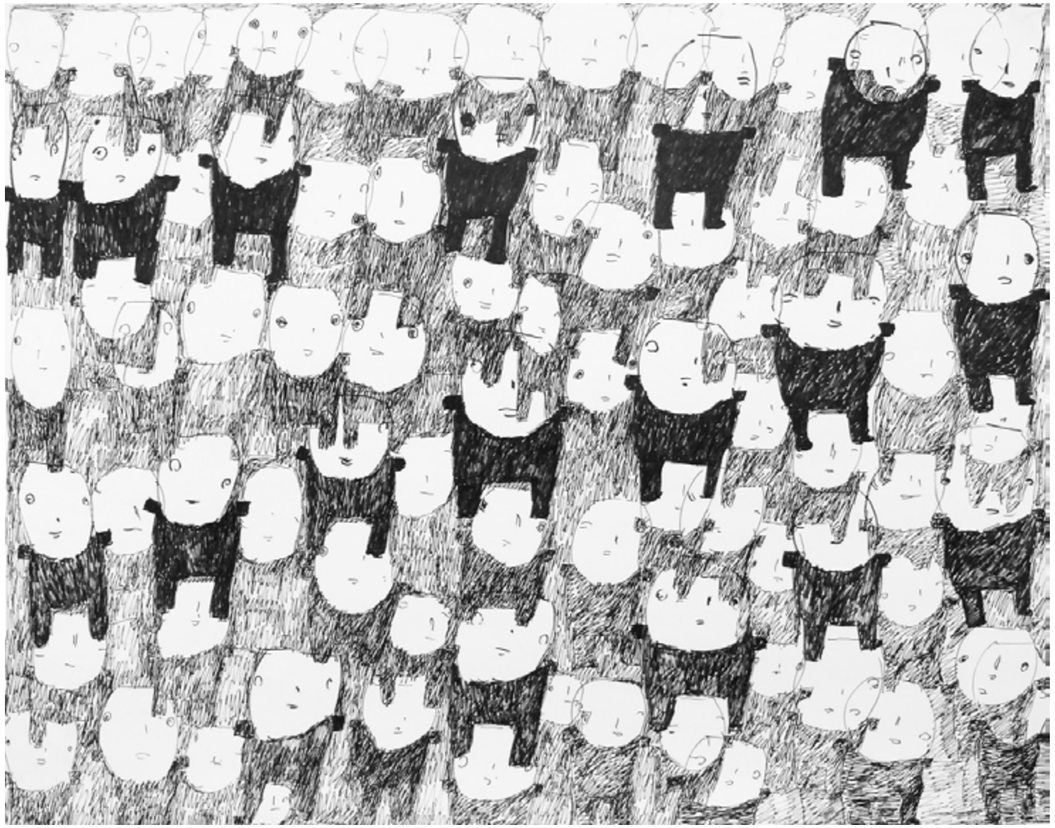
“Cabezas Negras”
2007
Espejo y fotografías sobre papel y lienzo
8 piezas de 50 x 50 cm

“Nadie es inocente totalmente, tampoco culpable del todo.
Pero las víctimas, si son victimas siempre”

detalle

Daniel MILLER

Sin título"
2007
Acrílico, lápiz y rotuladores sobre papel
56 x 76 cm



Donald MITCHELL

“Sin título”
2001
Tinta sobre papel
56 x 76 cm

Iván MOLINERO LUCAS

Flores en la pared”
2007
Gouache sobre papel
40 x 50 cm

detalle

Paloma NAVARES

Kwaiken. A la Mujer del Samurai"
2008
Fotografía collage procesado en Lambda, pegada con silicona transparente sobre metacrilato con protección dibond
150 x 240 cm

detalle

Paloma NAVARES

Kwaiken. A la Mujer del Samurai"
2008
Escultura con fotografías duraclear, útiles de pesca
y soporte de hierro pintado
240 x 40 x 45 cm

Gerardo NIGENDA

Desnudos”
2007
Fotografía B/N con el título impreso en braille
Serie de 12 fotografías de 15 x 25 cm

“Aventura hacia un clímax de calidez táctil”
“En el ascenso corporal”
“En espera de ser vista”
“Entre lo invisible llegando a la homeóstasis emocional”
“Induce a la evocación sensual. La fragilidad del referente inicial”
“La imagen, la forma, el encuentro. Construyendo con tacto haciendo contacto”
“Mirando lo inusual”
“Protegiendo la sensualidad oculta”
“Sedosa y dócil coincidencia de las sensaciones”
“Un diálogo distante entre lo íntimo y lo cotidiano”
“Una foto a ciegas”
“Y una placentera y sublime regresión”

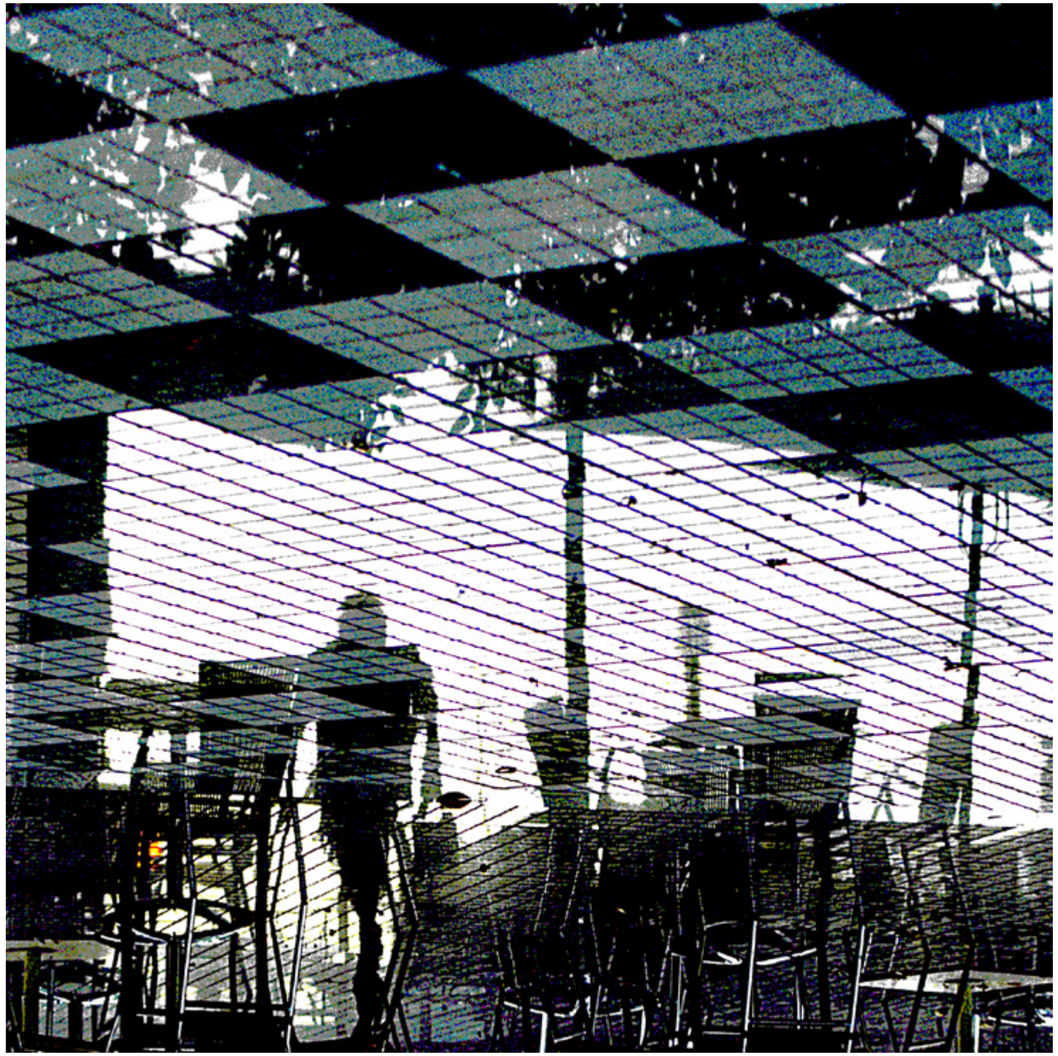
Gerardo NIGENDA

Contactos sublimes"
2000
Fotografía B/N con el título impreso en braille
Serie de 12 fotografías de 15 x 25 cm

"El equilibrio del cielo y el mar semejan el riesgo y la calma"
"El mar induce al encuentro con la privacidad y la felicidad"
"El movimiento del oleaje rompe el inmutable silencio"
"Una ventana a la luz puede iluminar el universo"
"El sonido de la brisa y la cálida custodia acogen un infinito gozo"
"El olor del petate cuelga con el pesar de los sonidos"
"En medio del reposo. Autoretrato"
"Triálogo"
"La armonía del silencio con el movimiento del agua conduce al sosiego"
"El inmenso aroma de mi afecto"
"La protección aporta calma, alegría y seguridad"
"Se asoma la ilusión en el rostro del alma"

Carme OLLÉ i CODERCH

Jaque mate”
2008
Fotografía analógica impresa sobre dibond
150 x 150 cm

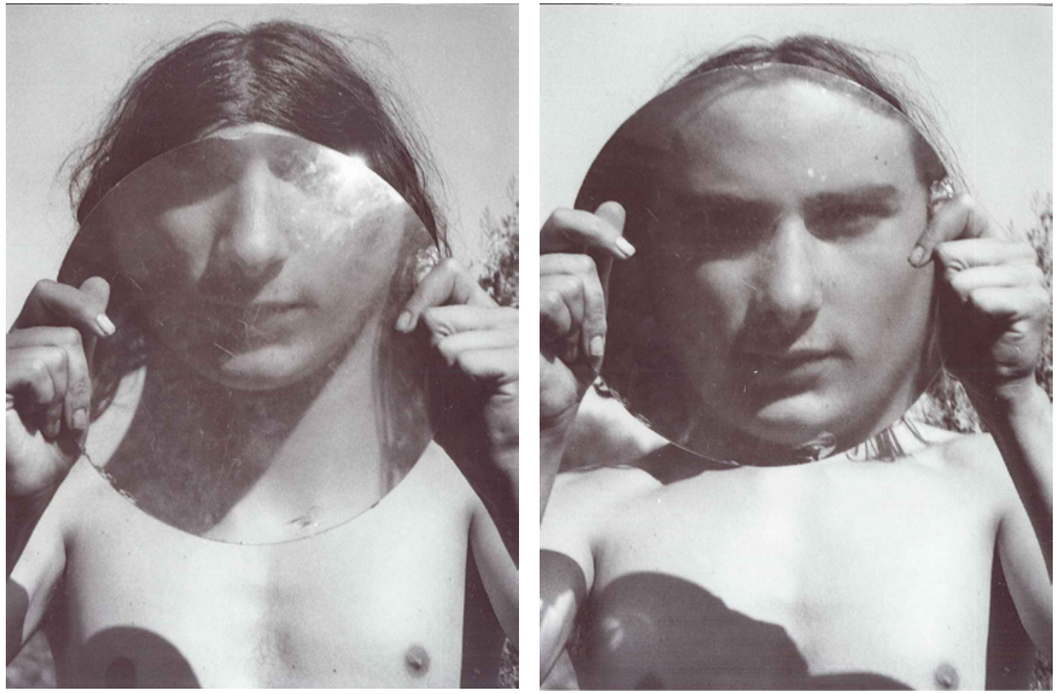


Ofelia ONTIVEROS FERNÁNDEZ

Interacciones”
2008
Collage sobre tabla
122 x 122 cm

OUKA LEELE

Continente”
1985
Fotografía en blanco y negro sobre papel color fuji crystal archive
siliconada en metacrilato
120 x 180 cm



Luis PÉREZ-MÍNGUEZ

Naujlupa. Ocultos distorsionados I y II"
1990-1992
Fotografías B/N papel baritado 1/3
100 x 135 cm

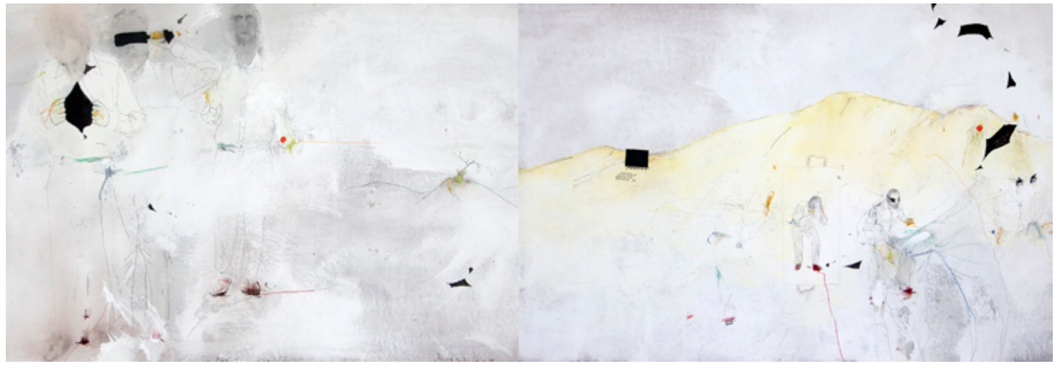
Jaume PLENSA

Beg"
1988
Hierro fundido
40 x 94 x 270 cm
Institut Valencià d´Art Modern (IVAM)

Rodrigo RAIMONDI

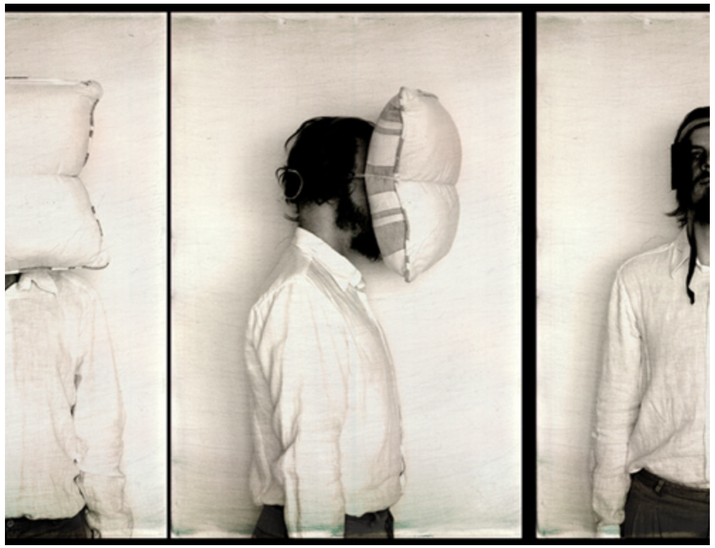
“Piernas blancas y zapatos” 2007
“Una rodilla blanca” 2007
Fotografía digital
30 x 40 cm

“Señora dorada y señora azul” 2006
“Señora mirando al mar” 2006
Fotografía digital
30 x 40 cm



Javier ROZ

Cuatro ciegos”
2006
Técnica mixta sobre lienzo
60 x 184 cm (díptico)



detalle

Javier ROZ

Catálogo"
2006
Fotografía sobre papel Kodak Infinity RC Mate
30 x 200 cm

David SARDAÑA

Hay palabras que ahogan"
2006
Técnica mixta. Instalación-tótem
192 x 30 cm Ø

Antoni SOCÍAS

LPM”
2006
Vídeo en proyección a doble pantalla (díptico)
Duración: 3’ 15”

“ La pintura
es poesía muda
y la poesía
pintura ciega ”

Leonardo Da Vinci

CONTENTS

SUMARIO

9 **Esperanza AGUIRRE GIL DE BIEDMA**
PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
PRESIDENT OF THE COMMUNITY OF MADRID

THE WEALTH OF DIFFERENT PERCEPTIONS

LA RIQUEZA DE PERCEPCIONES DIFERENTES
00 **Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO**
PRESIDENTE DE LA ONCE Y SU FUNDACIÓN
PRESIDENT OF THE ONCE AND ITS FOUNDATION

HARMONY IN THE OPPOSITE

ARMONÍA DE CONTRARIOS
00 **Consuelo CÍSCAR CASABÁN**
DIRECTORA, INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO (IVAM)
DIRECTOR, VALENCIAN INSTITUTE OF MODERN ART (IVAM)

REALITY VERSUS KNOWLEDGE

REALIDAD VERSUS CONOCIMIENTO
00 **Fernando FRANCÉS GARCÍA**
DIRECTOR, CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA
DIRECTOR, CENTER OF CONTEMPORARY ART OF MÁLAGA

ART AND SENSORY PERCEPTION

EL ARTE Y LA SENSORIALIDAD
00 **Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN**
PRESIDENTE, CÍRCULO DE BELLAS ARTES
PRESIDENT, CIRCLE OF FINE ARTS

ART AS AN ACTION

EL ARTE COMO ACCIÓN
00 **Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ**
DIRECTOR GENERAL, MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO
GENERAL DIRECTOR, GUGGENHEIM MUSEUM OF BILBAO

00 **Marcus DICKEY-HORLEY**
COMISARIO ACCESIBILIDAD DE PROYECTOS, TATE MODERN DE LONDRES
CURATOR ACCESS PROJECTS, TATE MODERN OF LONDON

00 **Mercedes REPLINGER**
COMISARIA
CURATOR

Nuestro más sincero agradecimiento
a todos aquellos que han creído en
nuestro proyecto, lo han iluminado
con su ilusión, y sin cuya participación
no habría sido posible.

Our more sincere gratefulness to all those
who have believed in our project,
illuminating it with their illusion
and without whose participation
it would not have been possible.

INDEX OF ARTISTS

ÍNDICE DE ARTISTAS

90 **Miguel AGUDO**
92 **Jordi ALCARAZ**
96 **Eugenio AMPUDIA**
98 **Marcel.lí ANTÚNEZ ROCA**
102 **Rocío ANTONA**
104 **Ruperto CABRERA**
106 **Carlos CANAL**
110 **Diego CANOGAR**
114 **Ruth CONTRERAS**
116 **Chuck CLOSE**
118 **Martín CHIRINO**
122 **Joan DESCARGA**
124 **Jan FABRE**
126 **Cristina GARCÍA RODERO**
130 **Germán GÓMEZ**
132 **Sagra IBÁÑEZ**
134 **Conchita JIMÉNEZ** y **Chema MONTESINO**
136 **Daniel MILLER**
138 **Donald MITCHELL**
140 **Iván MOLINERO LUCAS**
142 **Paloma NAVARES**
146 **Gerardo NIGENDA**
150 **Carme OLLÉ i CODERCH**
152 **Ofelia ONTIVEROS FERNÁNDEZ**
154 **OUKA LEELE**
156 **Luis PÉREZ-MÍNGUEZ**
158 **Jaume PLENSA**
160 **Rodrigo RAIMONDI**
162 **Javier ROZ**
166 **David SARDAÑA**
168 **Antoni SOCÍAS**

DISEÑO EXPOSITIVO
Mercè Luz

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Tau Diseño
www.taudesign.com

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
PUNTO VERDE

FOTOGRAFÍA
Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
(págs. 117 y 125 correspondientes a las obras de Chuck Close y Jan Fabre)
Photographic Archive by the National Museum Center of Art Reina Sofía, Madrid
(corresponding pages 117 and 125 to works of Chuck Close and Jan Fabre)

Imágenes cedidas por Alfredo Delgado
(págs. 93 y 119-121 correspondientes a las obras de Jordi Alcaraz y de Martín Chirino)
Images loaned by Alfredo Delgado
(corresponding pages 93 and 119-121 to works of Jordi Alcaraz and Martín Chirino)

Archivo fotográfico Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
(pág. 159 correspondientes a la obra de Jaume Plensa)
Photographic Archive by Valencian Institute of Modern Art (IVAM)
(corresponding page 159 to the work of Jaume Plensa)

TRANSLATION

TRADUCCIÓN
Silvia Roldán

AUDIOGUIDE AND SIGNGUIDE

AUDIOGUÍA Y SIGNOGUÍA
Flexiguía

© Marcel.lí Antúnez, Ruperto Cabrera, Martín Chirino, Jan Fabre,
Cristina García Rodero, Paloma Navares, Luis Pérez-Mínguez, Jaume Plensa,
VEGAP Madrid, 2008

ORGANIZAN
ORGANIZE

PATROCINAN
SPONSOR

COLABORAN
COLLABORATE