

---

Escena I

---

Fer paisatge

---

Col·lecció de l'IVAM

---

---

*L'escena no és una allegoria que es  
construïska per a il·lustrar una idea, l'escena  
és, d'entrada, i per principi, una trobada.*

— Andrea Soto Calderón

---

*El gest d'acostar-nos a un lloc, a una realitat,  
és a dir, d'acurtar la distància fins a  
situar-nos a prop, molt a prop, tant que la  
nostra presència es convertisca en part  
de l'experiència, ens situa en una posició  
intermèdia. Formem part de l'escena  
i en certa manera la produïm.*

— Leire Vergara

---

---

Una col·lecció constitueix un arxiu de materials, gestos i temps. Una exposició és una *posada en escena*, una disposició on objectes, accions i paraules es troben, i estableixen una sèrie de vincles entre ells, amb la memòria del lloc, i amb els públics diversos que passen a formar part d'ella. Exposició o escena actuen en la retallada, en l'enquadrament, en l'articulació espai temporal d'una sèrie d'elements diversos. Una escena és una trobada, un conjunt de matèria vibrant, que instaura una duració, està sempre en moviment i produeix una circulació d'afectes.

*Fer paisatge* és una exposició entesa com una escena possible de la col·lecció, que aprofundeix en aquella articulació complexa entre l'art i el món, entre l'escenari i el fora de camp i entén el paisatge com un verb, un fer, una acció: com a context *de i per* a la vida, més que com a mera representació. *Fer paisatge* incideix en l'agència de tot el viu, en la seua relació i interdependència —també de la matèria i els objectes—, així com en la vinculació de tot això amb els territoris del sensible. *Fer paisatge* és fer lloc, definir un lloc propi i alhora compartit; té a veure amb un temps que crea un hàbit —amb els seus plecs i retorns— i un hàbit que defineix un temps, una implicació, una pertinença.

Aquesta escena reuneix obres de trenta-tres artistes en un marc temporal de més de un segle. Les obres, més enllà dels orígens o

---

---

les presències individuals, van definint una constel·lació amb nombrosos punts de connexió. L'establiment de relacions pel muntatge revela una sèrie de pràctiques materials, narratives i contextuals que tensen les nostres percepcions de l'espai, el temps, la matèria, la naturalesa, el llenguatge i la història.

El museu i la seua col·lecció es constitueixen així en espais de possibilitat; arxiu i receptacle, escenari situat, però sobretot generador d'altres narratives que es van entreteixint, com s'entremesclen les xicotetes branques que travessen l'espiral de cartó de Robert Smithson. Aquesta escultura realitzada en 1972 planteja de manera directa i clara una col·lisió de temps, espais i matèries; qüestiona radicalment les lògiques accelerades d'un coneixement productiu basat exclusivament en el progrés, i proposa un desenvolupament en espiral, que marca una obertura, però que retorna contínuament. *Pierced Spiral* (Espiral travessada) assenyalava la dialèctica entre la història humana i el temps geològic i infereix un espai intermedi, que supera la distinció naturalesa/cultura; natural/artificial, etc.

Per a l'artista i poeta Cecilia Vicuña un «poema només es torna poesia quan la seua estructura no està feta de paraules, sinó de forces». Aquella és la pretensió d'aquesta exposició; Fer paisatge tracta de posar en marxa vincles que afecten i siguen afectats, un teixit de temps no lineals. Proposa un deambular conscient, un vagabundejar per paratges que tal vegada ens ajuden a desorientar-nos per a tornar a reconnectar-nos; o com ens murmura Robert Smithson: «Aquells les memòries dels quals estan esgotades coneixeran la sorpresa».

---

---

Les *escenes* posaran en joc una o diverses operacions d'interrogació i d'apropiació; assajos i lectures per a portar al present la col·lecció, però també mobilització de maneres de fer que qüestionen com es continuen configurant les col·leccions en els museus. On queda l'inacabat, el processual, la mediació. Com podem mostrar-la, obrir-la, continuar-la, mantenir-la vibrant.

Cada escena, en el seu desplegar estrats, sediments i obres planteja preguntes, relats i reverberacions dispars, alguns perceptibles, altres només latents. Com accedir a ells, possibilitant diversos presents és el motor de les invitacions singulars a artistes, teòrics, col·lectius i usuaris del museu. Obrir l'escena, interrogar-la, explicar-la, «assajar la pregunta com un dir que deixa espai per a sentir», diria Marie Bardet.

Aquestes operacions constituïran al mateix temps itineraris d'accés que convoquen la complexitat i conviden a participar en altres imaginaris, des d'altres llenguatges, amb altres vocables, veus i cossos. A *Fer paisatge* dialoguen amb l'escena Mar Reykjavik, Clàudia Pagès, Laura Ramírez, Álvaro de los Ángeles, Rafa Barber o Els Grans de l'IVAM.

---

Robert Smithson

[01] *Pierced spiral*, 1973.

[02] *Pierced spiral*, 1971.

Darcy Lange

[03] *Cantavieja, Study of Work  
in a Spanish Village,  
Maestrazgo, Spain*, 1975.

Ignacio Pinazo

[04] *Paisaje nocturno*, s/d

[05] *Puerto*, s/d

[06] *Amanecer*, s/d

[07] *Figuras ante una puerta*, s/d

[08] *Centinela*, s/d

Paul Klee

[09] *Festliche Fülle in P*, 1930.

Horacio Coppola

[10] *Nocturno*, 1936.

[11] *Nocturno. Calle Corrientes al  
3000*, 1936.

[12] *Nocturno. Avenida Costanera*, 1936.

[13] *Nocturno*, 1936.

LUCE

[14] *Vitrina #4: Tubo gomas; Dibujos  
con gomas; Tampones*, 2020-2022.

[15] *Ciudad / Paseo / Otra*, 2022.

[16] *El uso / Después de la lluvia*, 2022.

[17] *Si*, 2022.

[18] *Ciudad peatón*, 2022.

[19] *El mismo azul*, 2022.

[20] *El color / Por la ciudad*, 2022.

[21] *Fachadas*, 2022.

Àngels Ribé

[22] *Transport d'un raig de llum,  
Barcelona*, 1972.

Andrea Canepa

[23] *Calles 2, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 14,  
16 y 17 de febrero. Série,  
Todas las calles del año*, 2013.

June Crespo

[24] *No Osso (Occipital)*, 2020.

[25] *Core*, 2020.

Helena Almeida

[26] *Rodapé (4)*, 1999.

[27] *Desenho*, 1999.

Àngels Ribé

[28] *Association. Cut: Solution  
of the Skin's Continuity,  
Chicago*, 1973-2021.

Gina Pane

[30] *Io mescolo tutto*, 1976.

Zineb Sedira

[31] *Framing the view V*, 2006.

[32] *Framing the view III*, 2006.

Asunción Molinos Gordo

[33] *Como solíamos...*, 2020.

Antoni Tàpies

[34] *Surface grise rosâtre aux  
traces noirs*, 1962.

Sarah Grilo

[35] *Has anyone told you?* 1964.

Miquel Navarro

[36] *Sota la lluna*, 1987.

Susana Solano

[37] *A Smithson n.º 1*, 1993.

LUCE

[38] *Toldo amarillo*, 2021.

Henri Matisse

[39] *Océanie: le ciel*, c. 1946-1947.

Pierre Soulages

[40] *12 nov 1984*, 1984.

Pablo Palazuelo

[41] *Tempo*, c. 1960-1970.

Nico Munuera

[42] *Torii III*, 2021.

Berta Cáccamo

[43] *Sin título*, 1991.

Adolph Gottlieb  
[44] *Labyrinth #3*, 1954.

Rayyane Tabet  
[45] *Ah, my beautiful Venus!*, 2017.

Ludovica Carbotta  
[46] *Moderate RD 01*, 2019.  
[47] *Severe ID 01*, 2019.

Ángeles Marco  
[48] *Pasadizo de pared*, 1989.

Jean Arp  
[49] *Coquille Nuage I*, 1932.

Manuel Millares  
[50] *Humboldt en el Orinoco*, 1968.

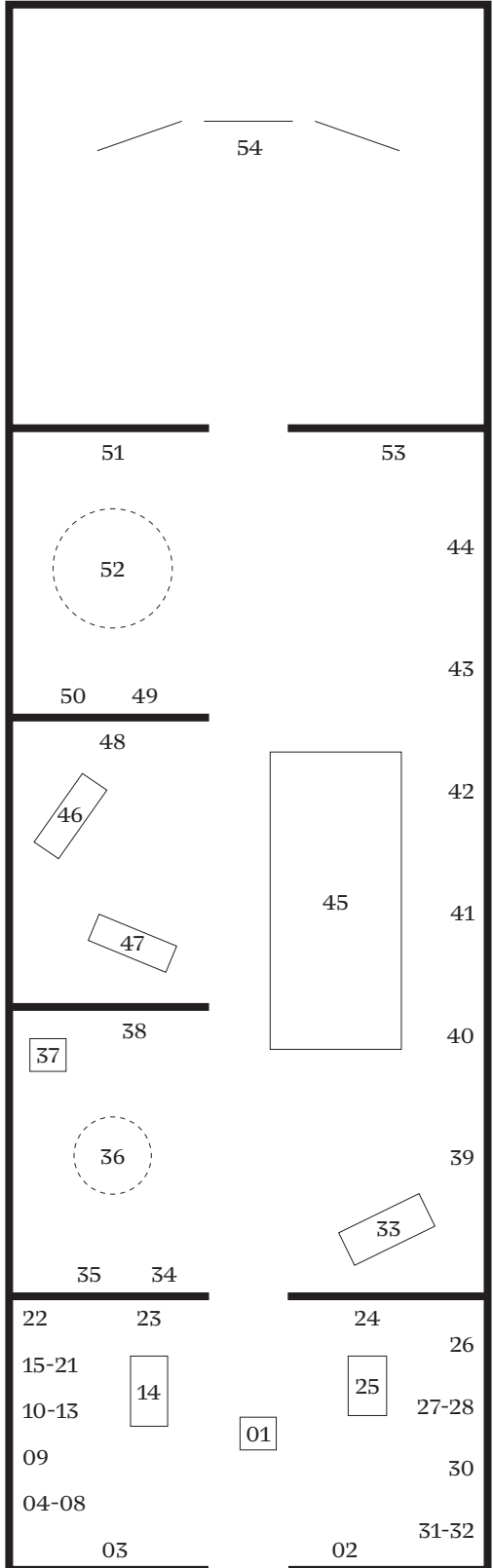
Belén Rodríguez  
[51] *Soy ácido*, 2022.

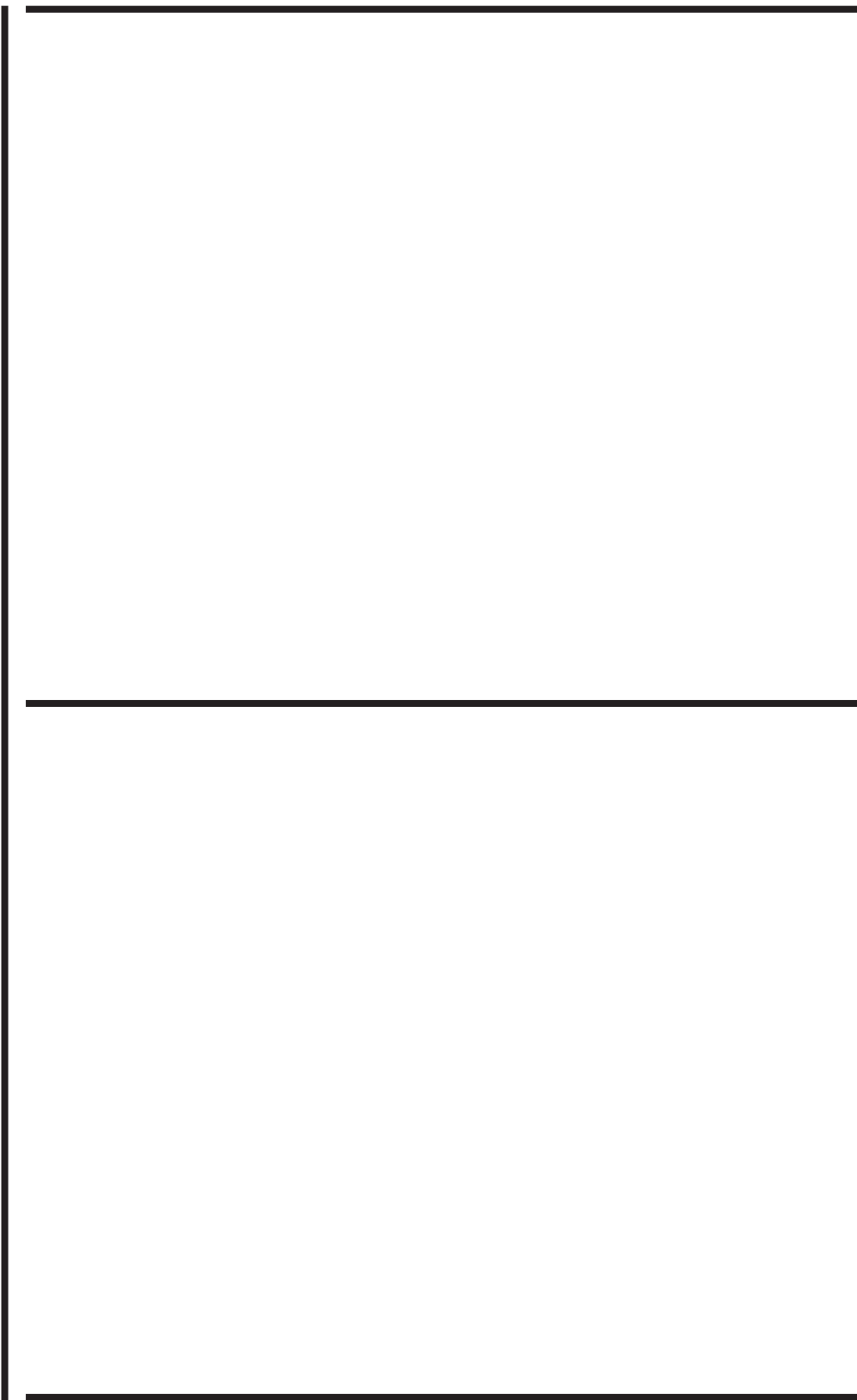
Cecilia Vicuña  
[52] *Burnt Quipu*, 2018.

Claudia Pagès  
[53] *The Stamped Paper Cave*, 2022.

Thao Nguyen Phan  
[54] *First Rain, Brise-Soleil*, 2021.

Mar Reykjavik  
[—] *A gap between two adjacent  
teeth / Una font raja*, 2023.







---

Robert Smithson (Passaic, Nova Jersey, 1938 – Amarillo, Texas, 1973)

[01] *Pierced spiral*, 1973.

Cartó i fusta, 24 × 54 × 57 cm

[02] *Pierced spiral*, 1971.

Llapis sobre paper, 47,8 × 36,3 cm

Una espiral és una corba que dona voltes al voltant d'un punt allunyant-se cada vegada més d'aquest. És una representació clàssica dels cicles vitals, de girs que tendeixen a l'evolució i al moviment constant, així com exemple de prospecció sobre el nucli o element central. Dins d'aquesta exposició, l'escultura de Robert Smithson és aquell punt a partir del qual la mostra va adquirint forma en afegir-se-li diverses capes, subtils però fermes, sobre el concepte principal «fer paisatge». És una peça fonamental de la col·lecció de l'IVAM, representativa del procés resultant entre intervenció i convivència; entre l'acció artística i el seu reflex en la naturalesa que, al mateix temps, ofereix una mirada cultural. Smithson emprà materials pobres però resistents per a representar el procés vital, fràgil i perible, però que s'obstina a perdurar i transmetre's. El cartó ondulat, resultat de processos d'industrialització, gira al voltant de si mateix sustentat per diverses branques seques que ho perforen i que generen una estructura precària però estable. La relació de Smithson amb el paisatge i amb la seua transformació —moltes vegades a través de la generació d'espirals en espais

naturals— respon a una pulsio entre grans escales i xicotetes accions; entre passats i presents que no responen, necessàriament, a una linealitat cronològica. En les seues pròpies paraules: «La mida determina un objecte, però l'escala determina l'art. Una clivella en la paret, si és contemplada en termes d'escala i no de mida, podria dir-se el Grand Canyon. Una sala podria fer-se de manera que adquirira la immensitat del sistema solar.»

La ubicació d'*Espiral perforada* en el centre de la primera sala permet la seua visualització des del fons de la galeria i manté la seua presència contínua. Com a contrapunt, l'escultura de Susana Solano *A Smithson n.º 1*, realitzada en 1993, (en la següent sala) incorpora una visió agraïda i pragmàtica de la tasca inicial de l'artista estatunidenc. Aquesta espiral està recobert de xicotetes tesselles que generen un mur circular que es tanca sobre si mateix. El paralelisme de la forma troba el seu contrapunt en l'ús dels materials, els quals reivindiquen el real en la seua pròpia quotidianitat. La referència de l'espiral és per a Solano una cita ineludible al treball de Smithson, al mateix temps que l'actualitza.

Darcy Lange (Urenui, Nova Zelanda, 1946 – 2005)

[03] *Cantaviéja, Study of Work in a Spanish Village, Maestrazgo, Spain*, 1975.

Vídeo Umatic 3/4 transferit a digital,

blanc i negre, so, 120 min. Cortesia del llegat de l'artista, Auckland, Nova Zelanda

El territori és un camp d'acció on s'han anat succeint lluites per la supervivència, tasques agrícoles cada vegada més productives, transformacions industrials i tecnològiques sofisticades o, més recentment, la mutació a escenografies disposades per al turisme de masses. En essència, ha sigut un lloc de treball i producció que s'ha adaptat a canvis

socials i polítics amb gran celeritat. L'artista neozelandès Darcy Lange destaca per haver emprat el vídeo com a mitjà netament documental i amb una finalitat no solament social, sinó també comunitària o col·lectiva. La subtil diferència entre tots dos assoliments consisteix en el fet que els col·lectius protagonistes sempre van ser còmplices

actius de les seues peces. Els visionats conjunts, en aquest cas a la nit després d'un dia de rodatge, permetien els implicats observar les faltes o les derives en els punts de vista de l'autor i Lange, al seu torn, confeccionar el retrat d'una situació que, sent nova per a ell, també desitjava ajustada i versemblant.

En aquesta peça, els habitants de Cantavieja apareixen fent tasques agrícoles i

ramaderes específiques: arada amb tractors, segats del blat a mà i amb màquines, treballs amb vaques, mules o bous, o pasturatge i recollecció de verdures. El vídeo es compon de dues parts amb nou seccions o capítols que documenten aquest *estudi*, realitzat durant una setmana completa en àrees agrícoles del Maestrat i la investigació del qual va cobrir cinc setmanes en total.

Ignacio Pinazo (València, 1849 – Godella, 1916)

[04] *Paisaje nocturno*, s/d.

Oli sobre taula, 10,5 × 18, 1 cm

[05] *Puerto*, s/d.

Oli sobre taula, 10, 5 × 17,8 cm

[06] *Amanecer*, s/d.

Oli sobre taula, 9,6 × 20,9 cm

[07] *Figuras ante una puerta*, s/d.

Oli sobre taula, 16,3 × 8,8 cm

[08] *Centinela* (Sentinella), s/d.

Oli sobre taula, 17,9 × 10, 5 cm. Donació José Ignacio i José Eugenio Casar Pinazo

Paul Klee (Münchenbuchsee, Suïssa, 1879 – Muralto, Suïssa, 1940)

[09] *Festliche Fülle in P*, 1930.

Ploma i tinta blava sobre paper muntat sobre cartó, 59 × 40 cm

Horacio Coppola (Buenos Aires, 1906 – 2012)

[10] *Nocturno*, 1936.

Fotografia a les sals de plata sobre paper. Còpia d'època, 17,7 × 20,7 cm

[11] *Nocturno. Calle Corrientes al 3000*, 1936.

Fotografia a les sals de plata sobre paper. Còpia d'època, 19,5 × 25,5 cm

[12] *Nocturno. Avenida Costanera*, 1936.

Fotografia a les sals de plata sobre paper. Còpia d'època, 17,5 × 25,5 cm

[13] *Nocturno*, 1936.

Fotografia a les sals de plata sobre paper. Còpia d'època, 15,5 × 23 cm

La vida en l'espai públic també inclou les festes populars, les celebracions identitàries, els llocs que alguna vegada van ser importants i ara ja, immortalitzats per una fotografia o una anotació, seran part de la història del lloc. És la pulsio de l'art que ix a la trobada del celebratiu i de la consciència col·lectiva, comunitària, que implica tant el gest senzill com la commemoració històrica.

Una part important del treball d'Ignacio Pinazo va passar per eixir a l'espai públic i prendre anotacions de la realitat en moviment, en un moment històric en el qual el pictòric es va desprendre definitivament de la necessitat d'objectivitat a causa de la presència cada vegada més persistent de la fotografia. Els seus paisatges i vistes del port, d'una albanda o de gent apostada en una entrada ens remetien al quotidià i deixen registres d'un

moment de transició entre segles, el XIX i el XX, i entre espais urbans i rurals. *L'abundància festiva* de Paul Klee, per contra, entronca amb algunes obres de l'artista suís on la celebració es dona, sobretot, en els detalls tècnics, en les línies, la composició, en allò que evoca sense estar i en el que planteja com a possible. Aquest dibuix empra una tècnica clàssica (ploma i tinta) que, no obstant això, qüestiona la pròpia representació, perquè se situa en una avantguarda que transcendeix el real per a enfrontar-se al que encara no existeix.

La sèrie de fotografies nocturnes d'Horacio Coppola ens remet a un Buenos Aires, on la modernitat dels anys trenta sembla el fantasma d'un temps perdut. La fotografia ací és documentació, però també es comporta com a lllindar al cinematogràfic: emblema artístic i social del segle XX i del subjecte que s'anticipa a les seqüències impredecibles. La sèrie d'escenes, majoritàriament en calma, també pogueren anunciar un canvi inesperat, un gir cap al seu revers.

LUCE (València, 1989)

- [14] *Vitrina #4: Tubo gomas; Dibujos con gomas; Tampones*, 2020-2022  
Goma (unes 600 unitats al voltant d'un tub),  
4 fotos de documentació, 9 dibuixos de tinta sobre  
paper de llibreta, 3 tampons de gomes oposades  
sobre metacrilat.
- [15] *Ciudad / Paseo / Otra*, 2022.  
Llapis i màquina d'escriure sobre  
paper de llibreta, 15,5 × 21,6 cm
- [16] *El uso / Después de la lluvia*, 2022  
Llapis, aquarel·la i text amb retolador sobre  
paper de llibreta, 15,5 × 21,5 cm
- [17] *Si*, 2022.  
Llapis, aquarel·la i text amb retolador  
sobre paper de llibreta, 21,3 × 15,5 cm
- [18] *Ciudad peatón*, 2022.  
Llapis, aquarel·la i text amb retolador sobre  
paper de llibreta, 21,3 × 15,5 cm
- [19] *El mismo azul*, 2022.  
Llapis, aquarel·la i text amb retolador  
sobre paper de llibreta, 21,3 × 15,5 cm
- [20] *El color / Por la ciudad*, 2022.  
Llapis, aquarel·la i text amb retolador sobre  
paper de llibreta, 15,5 × 21,3 cm
- [21] *Fachadas*, 2022.  
7 dibuixos amb màquina d'escriure sobre  
paper tècnic, 28 × 15,5 cm

Àngels Ribé (Barcelona, 1943)

- [22] *Transport d'un raig de llum*, Barcelona, 1972.  
Fotografia a les sals de plata sobre paper.  
Còpies d'època, 2 x (17,5 × 12,7),  
2 x (12,7 × 17,5) cm

Andrea Canepa (Lima, 1980)

- [23] *Calles 2, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 16 y 17 de febrero*.  
Sèrie, *Todas las calles del año*, 2013.  
Tinta xinesa, aquarel·la i retolador  
sobre paper, 41 × 31 cm

La ciutat és l'espai vital de l'avantguarda, de la novetat incessant i on sorgeixen els plantejaments més elaborats sobre el nostre pas pel món. També ha sigut l'espai de la transformació màxima del territori natural i on l'oci ha trobat un camí inesgotable d'innovació i consum. Com a llocs ideats per a la producció i els serveis, les ciutats s'han planificat atorgant un espai precís per a cada cosa, compartimentant el centre i la perifèria; el treball industrial i l'oci; creant parcs i jardins com a emulacions d'una naturalesa perduda; dedicant a la cultura i a les arts edificis que emulen les antigues catedrals. Dins d'aquest tauler de joc, en el qual persisteixen instruccions prèvies i una certa dosi d'atzar, hi ha artistes que han buscat les cares ocultes dins de la seua ordre aparent. A vegades, el simple registre d'un gest simple; en unes altres, és necessari una transformació major, encara que siga subtil, que intervinga en part del seu urbanisme o en la seua arquitectura.

Pertanyents a dues generacions d'artistes distants en el temps i en els pressupostos artístics, Àngels Ribé i LUCE comparteixen no obstant això la provocació de la trobada inesperada i per la intervenció efímera. En el cas de Ribé, a través de sèries fotogràfiques que, a manera de seqüències dins d'escenes urbanes, plantegen canvis de matís i de perspectiva d'un mateix paisatge urbà, com en les imatges pertanyents a *Eruption-Contraposition-Association, Chicago*, en les quals plantes silvestres sorgeixen entre les clivelles de l'asfalt; o bé el cos de l'artista interactua amb el paisatge construït, com en *Transport d'un raig de llum, Barcelona* (1972).

En el cas de LUCE, i en aquest punt inicial de l'exposició, es presenta a través de

dibuixos on el text esdevé forma i protagonista d'una sèrie de desitjos que sorgeixen en el deambular sense rumb —i en el pensar amb criteri— per la ciutat. Les sèries de dibuixos contenen xicotets relats que se succeïxen entre si i que perviuen en la memòria com aquelles «imatges que, una vegada vistes, continuen acompanyant-nos». «Ciutat, on em portes?», «El mateix blau que la barraca» o «El passeig insaciable» són part del text emprat, delineat, que conviu amb dibuixos geomètrics o successions repetides de gestos en les pàgines ara arrancades d'un quadern d'anotacions. En una vitrina annexa, LUCE exposa el projecte de les gomes elàstiques que, empleades per a enrotllar els cartells dels mupis publicitaris i tirades al costat d'aquest mobiliari, l'artista compila en un tub de cartó, genera tampons i, finalment, realitza dibuixos seriats amb elles.

A manera de commemoració i memòria, gran part les ciutats del món anomenen els seus carrers com a continuació d'una identitat, d'una ideologia i d'una història acumulada en substrats, generació rere generació. És una forma comuna de fer paisatge en fer ciutat. Andrea Canepa va reunir 365 carrers que, seguint una estricta numeració, completen un any sencer, de l'1 de gener al 31 de desembre. A través de cerques en Google Maps, va compilar els noms, va prendre imatges d'una part de cadascuna i les va dibuixar, emprant amb prou feines tres o quatre colors, i afegint una breu explicació de l'origen del nom. El resultat és *Todas las calles del año*, un políptic del qual l'IVAM posseeix deu dies de febrer, on el registre esdevé creació i aquesta, al seu torn, es converteix en dada i efemèride.

June Crespo (Pamplona, 1982)

[24] *No Osso (Occipital)*, 2020.

Resina acrílica, plastilina, tèxtil, 74,5 × 47 × 41 cm

[25] *Core*, 2020.

Formigó armat, pigments, pintura, 40 × 82 × 155 cm

L'escultòric remet al constructiu d'igual manera que la construcció remet a la transformació del territori. Els materials

industrials informen de l'època en què es van desenvolupar o es van implementar socialment i les obres artístiques s'assenten de

manera concreta en la contemporaneïtat en emprar els uns o els altres. Si, com indicava l'historiador Eric Hobsbawm, «la història de les avantguardes visuals del segle XX és la lluita contra l'obsolescència tecnològica», l'ús de determinats materials podria veure's com un assentament en un cicle històric propi, genuí. Aquestes peces de June Crespo empen materials industrials però evoquen òrgans corporals o reclamen els seus noms com una apropiació; exploren una qüestió determinant de l'objectual i la seua funcionalitat industrial, en aplicar procediments naturals a l'elaborat artificialment. L'artista se sent identificada per la definició de *bricoleur* que desenvolupa Lévi-Strauss en *El pensament salvatge*. En aquest àmbit, un/a *bricoleur* és el que obra sense pla previ i amb mitjans i procediments apartats dels usos tecnològics normals. Per a Strauss, és qui «treballa amb les seues mans, utilitzant mitjans desviats per comparació amb els de

l'home d'art.» L'ús de «mitjans heteròclits» va acompanyat de «tasques diversificades» sense una finalitat o jerarquia prèvies.

L'escultura exempta *Cor* anomena el cor o el nucli central d'un cos o d'un objecte, fins i tot la secció principal d'un planeta, però mostra el seu buidatge o la seua absència. Des d'un punt de vista descriptiu, és una peça de formigó la funció del qual podria ser calçar un cilindre o una circumferència. En donar protagonisme al buit, aquesta obra estableix una rigorosa vinculació amb *No ossos (Occipital)*, que evoca un crani vist des de dins però en el qual destaca, de nou, el buit resultant. La resina de la part principal, les restes de plastilina i els tèxtils que l'envolten, com un coll abrigat, generen imatges d'un cos segat, però també una ferma voluntat de reescriure la importància dels materials en la definició del gènere aplicada a l'escultura contemporània.

Helena Almeida (Lisboa, 1934 – Sintra, 2018)

[26] *Rodapé (4)*, 1999.

Fotografia a les sals de plata sobre paper, 71 × 102,5 cm

[27] *Desenho*, 1999.

Fotografia a les sals de plata sobre paper, 83 × 127 cm

Àngels Ribé (Barcelona, 1943)

[28] *Association. Cut: Solution of the Skin's Continuity, Chicago*, 1973-2021.

Impressió sobre paper fotogràfic, 70 × 103 cm

Gina Pane (Biarritz 1939 – París, 1990)

[30] *Io mescolo tutto* (Ho mescle tot), 1976.

Fotografia cromogènica sobre paper, 176,5 × 56,5 cm

Zineb Sedira (París, 1963)

[31] *Framing the view V*, 2006.

Fotografia cromogènica sobre paper, 61 × 77 cm

[32] *Framing the view III*, 2006.

Fotografia cromogènica sobre paper, 61 × 77 cm

Hi ha una vinculació profunda entre cos humà i geografia. Les zones i parts d'un cos han servit de metàfora a molts accidents geogràfics en àmbits de creació com la poesia, la literatura, el teatre, el cinema o l'art visual. Amb la proliferació de les performances, l'art adoptava com a propis els gestos i les accions d'artistes que van necessitar eixir-se de la mera representació artística per a enfrontar-se els seus propis

límits i donar una forma *altra* a les seues inquietuds sobre la llibertat, el gènere, la identitat i els cànons de bellesa. Al cos com a territori se li afegeix ací el gest com a manifestació.

Gina Pane és una figura destacada dins de l'art d'acció que empra el cos com a espai de transformació i com a símbol de sofriment. En el políptic fotogràfic *Io mescolo tutto* (Ho mescle tot), Pane combina

tres fotografies d'un triangle dibuixat en l'arena a punt de desaparèixer per l'arribada d'una ona, juntament amb altres tres que mostren, també representada amb un triangle, una ferida cicatritzant. Les referències simbòliques al femení intercanvien en aquest cas els rols sobre la fugacitat i la permanència entre l'espai natural, que perdurarà encara que es transforme, i el pas breu de l'artista pel món. També Helena Almeida ha emprat el seu cos com a superfície expandida de l'art. En aquestes dues peces, la fotografia registra unes accions que l'artista va realitzar en el seu propi estudi. En *Desenho*, el braç dret estès serveix de camí perquè la pintura (representada pel pigment) que avança sobre ell, baixi al sòl i desaparega de la imatge transformant-se en les plantes que trenquen l'asfalt d'Àngels Ribé. L'acció prèvia al fotogràfic és més clara encara en l'obra d'Almeida *Rodapeu (4)*, on el peu de l'artista, fragmentat i també parcialment cobert amb pigment fosc, juga

formalment amb el rodapeu en la trobada d'aquest amb el sòl.

El joc de conceptes enfrontats s'estén en el cas de Zineb Sedira fins a una metàfora complexa, una alegoria fins i tot, entre interior-exterior i permanència-fugida que, per descomptat, remet a la idea de colonitzador-colonitzada. La seua sèrie fotogràfica *Framing the view* (Emmarcant el paisatge) és una acció precisa sobre la importància de la subjectivitat en tot el que mirem i analitzem. En el seu cas, així mateix, la degradació dels interiors enfront de la mirada alliberadora de l'exterior planteja el dubte entre romandre en un lloc sense llibertats, però amb arrels, o emigrar a una societat suposadament lliure en la qual s'estranyarà la identificació cultural amb l'entorn. En qualsevol de les opcions, sembla haver-hi una pèrdua natural, alguna cosa que es desdibuixa o una memòria en procés d'esvaïment. Sedira s'enfronta a aquest procés des de la producció subjectiva d'imatges.

Asunción Molinos Gordo (Aranda de Duero, 1979)

[33] *Como solíamos...*, 2020.

Mur de tapiera, ceràmiques, objectes, enderrocs.

Mesures aproximades: 180 × 220 × 52 cm

Asunción Molinos Gordo desenvolupa projectes artístics assentats en contextos locals, generalment centrats en les maneres d'entendre la distribució del territori, la seua explotació agrícola i els seus derivats culturals i socials al llarg dels segles. El seu interès per la mescla cultural, els costums que s'han anat traspasant entre generacions i a través d'influències religioses o accions polítiques diverses s'ha vist reflectit en projectes sobre l'Alhambra, per exemple, o sobre Egipte. En general, la figura de l'agricultor o agricultora, com sorgeixen i com sobreviuen avui dia, ocupen el centre de les seues inquietuds investigadores. En el seu projecte *Como solíamos...*, exposat en l'IVAM en 2020, realitzava una anàlisi de l'horta valenciana i la seua evolució, atès l'origen andalusí que va generar el seu disseny i extensió i situant-la en el moment present, assetjada

pels límits urbanístics i amenaçada pels seus usos i abusos.

La peça exempta *Como solíamos...* és un acostament al territori de l'horta valenciana i una recreació constructiva. La combinació matèrica recrea la terra premsada que s'empra per a construir les séquies realitzada amb el que es coneix com a tècnica de tapiera. Aquest mètode servia per a enfortir els paretons dels canals hidràulics i per a construir els murs de les alqueries o les cases d'horta. En aquest cas, Molinos Gordo inclou un altre tipus d'elements entremig de la terra premsada que, més enllà del sistema constructiu de les séquies, reflexiona sobre el propi terreny de l'horta. Les restes de ceràmica, terracota o taulells s'integren dins del mur terrós, juntament amb una sèrie de peces blanques que són motles de verdures i hortalisses característiques de l'horta. A manera d'es-



trats, cadascuna d'aquelles capes alludeix els diferents moments històrics de l'horta valenciana des de la seua formació en l'època andalusina, l'etapa feudal, fins a canvis recents com la revolució dels agroquímics i la urbanització de terres de cultiu. Els fragments incrustats de ceràmiques, taulells i terracotes permeten entendre com s'han anat filtrant i assentant els sabers des de l'època musulmana fins a l'actualitat. Per tant, els sediments representen un compendi de sabers compartits, l'herència rebuda dels ancestres que, no obstant això, híbrida

el necessari i el superflu; el respecte i les infraccions; la memòria històrica i el futur incert del medi. L'artista ens convida a reflexionar si l'acumulació de coneixement també es produeix en estrats, en situar als agricultors com a agents culturals depositaris de coneixements heretats i capaços de crear un dels sistemes de reg més llargs i productius del món. I encara que, paradoxalment, els seus mètodes són els que garanteixen la sostenibilitat, la pagesia tradicional està desapareixent per les tècniques industrials i els monocultius.

Antoni Tàpies (Barcelona, 1923 – 2012)

[34] *Surface grise rosâtre aux traces noirs*, 1962.

Tècnica mixta sobre llenç, 193 × 130 cm

Sarah Grilo (Buenos Aires, 1917 – Madrid, 2007)

[35] *Has anyone told you?*, 1964.

Oli sobre tela, 89 x89 cm

Miquel Navarro (Mislata, 1945)

[36] *Sota la lluna*, 1987.

Plom i zinc, 140 × 270 × 170 cm

Susana Solano (Barcelona, 1946)

[37] *A Smithsonian n.º 1*, 1993.

Malla metàl·lica i ceràmica, 24,5 × 38 × 35 cm

LUCE (València, 1989)

[38] *Toldo amarillo*, 2019.

Impressió digital, color. 7 fotografies emmarcades i retallada de tendal emmarcat, 171 × 131 × 6 cm.

Resultats estètics diferents que van ser realitzats en moments històrics dispars poden compartir espais, com en aquesta mostra, on els conceptes intercanvien síl·labes, relacionen expressions o es llancen mirades còmplices. Si cada artista troba la seua veu en la individualitat pròpia, és quan ho posa en comú amb la resta quan adquireix un sentit ple, quan traspasa el llindar personal per a endinsar-se en una àgora col·lectiu. Des de posicions i tècniques molt variades, aquests artistes parlen de murs que s'expressen, d'accions en l'espai públic que reivindiquen la subtilesa o la desaparició, o de maquetes de ciutats que són la imatge construïda d'un desig.

Antoni Tàpies inclou en el títol de la seua obra *Surface grise rosâtre aux traces noirs* (1962), una característica de l'art concep-

tual segons la qual l'obra és descrita en el seu títol sense més informació addicional. L'artista català, amb independència de la seua cerca formal i matèrica, que són fonamentals per a entendre la seua dimensió artística,  *simplement* descriu el quadre. En fer això, la seua obra entronca amb altres elements que tenen a veure amb l'autonomia de l'art i amb el seu poder catalitzador de relacionar aspectes en aparença allunyats entre si. En Tàpies, el llenç és mur i és pell, i el sígnic i el simbòlic actuen de manera entrelaçada i alternativament. D'una manera similar, Sarah Grilo empra un titular de premsa com a part important de la seua pintura *Has anyone told you?* (1964). El text està pintat encara que mantinga les característiques d'una tipografia d'impremta, mentre la resta de pintura, que acumula

en el centre una sort d'illa informativa, es deté molt menys en els detalls, excepte potser unes xifres que es repeteixen. Ací, Grilo també defineix en el títol un poc explícit mostrat en la pintura, el titular de premsa, que llança una pregunta directa a qui *llegeix* la imatge. La pintura és ací, també, una superfície d'inscripció.

Entremig entre aquestes obres, l'escultura *Sota la lluna* (1987), de Miquel Navarro, adquireix una dimensió simbòlica com a referent de representació urbanística. Les peces de plom i zinc es distribueixen al voltant de la figura central, que destaca per la seua major grandària, i representen construccions menors, però també poden simbolitzar éssers que s'amunteguen atrets per l'influx carismàtic del líder. El títol, en aquest cas evocador d'una nit lluminosa, defineix també el material emprat i una pàtina blanquinosa característica de les peces

que recorda la llum de la lluna. Al seu costat, l'escultura de Susana Solano *A Smithson n.º 1*, espiral recoberta de xicotetes tesselles que es tanca sobre si mateixa, a mode de cita al treball de Smithson.

*Toldo amarillo*, de LUCE, és un po líptic que reuneix sis fotografies de xicotet format a manera de seqüència d'imatges vertical que registra l'acció de retallada d'un tendal; una imatge central de major grandària que mostra el tendal ja retallat; i, al costat d'aquesta, la peça de plàstic que és el propi tendal groc. L'artista reivindica la trobada, la sorpresa, la troballa, l'humor de les xicotetes accions, la possibilitat d'il·lusionar-se de nou amb l'art i la col·lecció d'objectes i coses que s'acumulen o es degraden en l'espai públic. Aquesta peça, de manera tangencial, també reflexiona sobre l'ontològic de l'art conceptual, que inclou dins de si els gestos i el seu resultat.

Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, França, 1869 – Niça, França, 1954)

[39] *Océanie: le ciel*, c. 1946-1947.

*Pochoir* i pantalla de seda sobre llenç de lli natural. 171 × 360 cm.

Pierre Soulages (Rodez, França, 1919 – Nîmes, França, 2022)

[40] *12 nov 1984*, 1984.

Oli sobre llenç, 222 × 411 cm

Pablo Palazuelo (Madrid, 1916 – 2007)

[41] *Tempo*, c. 1960-1970.

Oli sobre llenç, 224,5 × 54,3 cm

Nico Munuera (Lorca, 1974)

[42] *Torii III*, 2021.

Acrílico sobre llenç, 200 × 270 cm

Berta Cáccamo (Vigo, 1963 – Coruxo, 2018)

[43] *Sin título*, 1991.

Acrílico sobre llenç, 200,5 × 248 cm

Adolph Gottlieb (Nova York, 1903 – 1974)

[44] *Labyrinth #3*, 1954.

Oleo/Oli i esmalt sobre llenç, 202,5 × 470 cm

Aquesta paret és un paisatge. Un paisatge que es completa en l'espai del gran mur que ocupa, en la mirada que abasta, i en els diversos temps que són les dates de les obres que ho componen. Relaciona diversos temps en un mateix espai i, en fer-ho, completa un paisatge que sempre és moviment. Des d'una altra perspectiva, també

podria veure's com un fris, i entendre's com una concatenació de successos que ocorren a l'uníson. L'art emergeix en aquell punt d'intersecció entre l'espai i el temps i la pintura és una eina òptima per a registrar aquest moviment que, a més, evoluciona del particular al general. Que genera imatges col·lectives.



*Océanie: le ciel* de Henri Matisse mostra una sèrie de formes orgàniques retallades sobre un fons neutre que evocuen el paisatge idealitzat de Tahití, l'illa polinèsia que l'artista va visitar al voltant de 1930, uns quinze anys abans de realitzar aquesta obra. En aquell moment, el pintor havia començat a substituir les pinzellades per les figures retallades i pegades que, en aquest cas, estan impreses sobre la tela. Hi ha una fascinació per les formes primitives, reduïdes a la seua expressió gràfica mínima per a aconseguir el màxim possible de sentit, que responen a l'imaginari colonial de la França de llavors. Aquest imaginari es comporta com a patró ornamental orientalista.

La forma horitzontal de l'obra de Matisse, com un decorat, contrasta i es complementa amb els formats extremadament verticals de les obres de Pablo Palazuelo, en les quals observem frisos voltejats, meandres sense final, exemples clars d'una fragmentació del món on la pintura aposta a ser llenguatge i territori propi. L'abstracció d'aquests quadres permet recuperar, des d'una altra perspectiva, la fascinació per les formes primeres, com en Adolph Gottlieb, que amb *Laberint* planteja l'enigma de la pintura entesa com a finestra del món, però també vista com a espill de qui la realitza: un barreja entre el donat i el pres que s'influència, en el seu cas, pels patrons procedents dels teixits i pintures dels aborígens de la costa nord-oest del Pacífic i, per una

altra, per la cultura ameríndia i els paisatges d'Arizona.

La negritud de l'obra de Pierre Soulages, com una capa espessa, no amaga el posterior o el rerefons, sinó que evidencia que sempre hi haurà una cosa oculta en qualsevol superfície. El fet físic de la pintura, sempre sorgida del palpable, també implica habitar-la i sentir-la com un espai que respira, que manté el silenci i la tensió que el provoca. En aquella textura cobrint, rocosa, es troba la influència dels menhirs tallats del museu de Fenaille, en Rodez, el seu poble natal. Berta Cáccamo redueix a porcions abstractes la complexitat d'un món visible, audible i sentit en primera persona; materials que es mesclen i desborden les seues funcions primigènies. En ella, el llenç és membrana, pell, extensió que s'expandeix i es concentra. És a dir, aquella reducció no és omisió del complex, sinó exercici de síntesi que permetrà entendre l'entorn i les seues interaccions.

Completa aquest paisatge la peça de Nico Munuera *Torii III*, on el pictòric és resultat d'un procés interior i intern de la pintura. Més enllà de la representació concreta d'unes formes o l'evocació d'un referent, la seua pintura és gest pictòric, mirada cap a dins del propi llenguatge. És a dir, és un gest que, incloent-hi l'aire que l'acompanya i la pintura estesa sobre el llenç, simbolitza al mateix temps un veure passar el propi gest davant de si mateix.

Rayyane Tabet (Ashqout, Líban, 1983)

[45] *Ah, my beautiful Venus!*, 2017.

Basalt, cavallets de fusta, motles d'alumini,

200 × 1300 × 500 cm

La construcció cultural del paisatge també ve determinada per la seua reconstrucció històrica a través, per exemple, de pràctiques arqueològiques que ajuden a completar la nostra percepció del temps i del seu pas per un territori concret. Així mateix, qualsevol col·lecció museística és una temptativa de comptar amb dades precises i, al mateix nivell d'importància, amb narracions noves, la visió d'una matèria complexa feta

d'investigació, emoció i expectatives estètiques. Pròpia d'un *artista etnògraf*, segons el concepte que va encunyar Hal Foster a la fi del segle XX, la instal·lació *Ah, my beautiful Venus!*, de Rayyane Tabet unifica investigació, reconstrucció, una nova narrativa i, sens dubte, el qüestionament sobre els processos de colonització cultural que els països europeus van exercir durant segles en àmplies zones del planeta.

La instal·lació consisteix en una superfície de basalt composta per 260 rajoles sobre la qual se situen 10 cavallets de fusta que exhibeixen, al seu torn, 10 motles d'alumini. L'origen d'aquesta obra està en la famosa Venus de Tell Halaf descoberta pel diplomàtic alemany i aficionat a l'arqueologia Max Von Oppenheim en l'antiga ciutat de Guzama, llavors Mesopotàmia i actualment al nord-oest de Síria. Després de fer un motle d'escaiola i deixar la seua rèplica en Tell Halaf, en 1930 Oppenheim obri el seu propi museu a Berlín dedicat no sols a aquesta icona femenina, sinó a unes dues-centes ortòstates, nom tècnic d'un es peces rectangulars de basalt que s'empraven com a fris en la part baixa dels murs. Aquest museu va ser bombardejat per l'aviació aliada el novembre de 1943 i, encara que la

densitat del basalt va suportar els atacs, no va suportar l'aigua emprada pels bombers per a sufocar l'incendi posterior. Al voltant de 27000 fragments d'aquesta venus es van dispersar i han sigut recentment ajuntats de nou en un procés que un equip d'investigadors alemanys ha tardat quasi deu anys a completar.

Tabet ha desenvolupat la seua visió crítica sobre aquesta excavació, de l'espoli cultural d'Occident i de la manera com hauríem de mostrar aquestes troballes en l'actualitat en el seu ampli projecte *Fragments* (2016), del qual aquesta instal·lació forma part. Els motles d'alumini que reposen sobre els cavallets estan extrets de fragments que es van salvar del bombardeig i que van estar dipositats en el Pergamon Museum de Berlín.

Ludovica Carbotta (Torí, 1982)

[46] *Moderate RD 01*, 2019.

Fusta, ferro i pintura, 164 × 184 × 108 cm

[47] *Severe UD 01*, 2019.

Fusta, ferro, pintura i plàstic reciclat,  
180 × 150 × 100 cm

Cortesia de Ludovica Carbotta  
i Bombon Projects, Barcelona.

Ángeles Marco (València, 1947 – 2008)

[48] *Pasadizo de pared*, 1989.

Cautxú i ferro, 49 × 247 × 102 cm

L'escultura contemporània emprà materials derivats de la industrialització global amb la mateixa naturalitat amb què l'escultura clàssica va fer ús de materials nobles. La importància d'obres com les d'Ángeles Marco i Ludovica Carbotta, separades trenta anys entre si però descendents d'una mateixa manera d'interpretar la realitat a través de l'art, radica en l'ocupació simbòlica de certes formes i components. Suports i estructures metàl·liques sustenten elements i objectes on la poètica no consisteix necessàriament en una cerca icònica de la bellesa, sinó en la seua capacitat d'interpel·lar el públic i transmetre sensacions comunes. La posada en escena i els títols fan referència al cos humà i a les seues derivades en la malaltia o el pas del temps, a la seua capacitat

per a superar reptes personals o a la seua vinculació amb l'entorn. Al mateix temps, ambdues construeixen un món propi replet de passadissos i passatges, espais de protecció i la necessitat de viure sense tuteles.

Carbotta titula les seues peces amb noms de trastorns físics i psicològics en les seues inicials angleses segons els estàndards internacionals, als quals afegeix el seu nivell d'incidència o gravetat. *Severe UD* (Upper Disorders) fa referència a una mena de trastorn físic musculoesquelètic sever, no específic ni crònic, en zones del coll, el cap o la zona lumbar. Els UD són un problema de salut molt comuna als països industrialitzats, urbans i d'alts ingressos, especialment entre població sedentària que utilitza dispositius electrònics. *Moderate RD*

es refereix a *Regression defense*, un sistema de defensa al qual recorrem per a confrontar moments d'estrès o ansietat i que consisteix a realitzar accions que ens porten a un moment de desenvolupament primerenc, com xuplar-nos el polze o posar-nos en posició fetal. Aquests «objectes de defensa» formen part del que l'artista defineix com *Monowe*, construccions pensades per a una ciutat d'un únic habitant. L'artista italiana crea *contenedors* que preserven el desordre o la inquietud perquè no s'estenga a la resta de l'organisme. Funcionen com els arsenals, que són construccions pensades per a protegir l'entorn exterior del que s'introdueix dins. Són el contrari de les fortaleses, que es construeixen per a protegir-se del perill extern.

Les escultures d'Ángeles Marco combinen aspectes artístics (ús de paret, tècnica

manual, anàlisi conceptual...) i arquitectònics (referències a ponts, passatges, murs...) en relació amb metàfores psicològiques. L'ús de materials industrials genera al mateix temps una distància i una atracció: el que serveix per als nostres propòsits, com travessar un pont que uneix totes dues parts d'un riu, travessar un edifici pel seu passatge o pujar i baixar pisos en un ascensor, tenen una personal associació amb estats anímics, físics i psicològics. *Pasadizo de pared* és una peça que manté secrets, que es plega i s'estén alhora sobre si mateixa, que ens oculta tot el que pot amb la densitat del cautxú, però que ens interpel·la perquè la travessem. El treball de Marco es manté al marge de circumstàncies externes, és insubornable, lliure de convencions i crea mons propis per a ser habitats i regits per les seues pròpies regles.

Jean Arp (Estrasburg, França, 1886 – Basilea, Suïssa, 1966)

[49] *Coquille Nuage I*, 1932.

Fusta pintada. 40,5 × 51 cm

Manuel Millars (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 – Madrid, 1972)

[50] *Humboldt en el Orinoco*, 1968.

Arpillera, entenimentada i oli sobre arpillera.

81 × 100 cm

Belén Rodríguez (Valladolid, 1981)

[51] *Soy ácido*, 2022.

Popelín acolorit i tenyit sobre bastidor de fusta.

170 × 115 cm

La poètica interna de les formes naturals és un camp ampli d'estudi i investigació per a l'art, que en nombroses ocasions intenta simular la naturalesa o superar-la a través de processos elaborats. Hi ha una traducció simbòlica entre un núvol, per exemple, i la forma gràfica que la representa. Malgrat la diferència formal, la traducció que fem és automàtica una vegada coneixem el codi emprat. *Coquille Nuage I*, de Jean Arp, és una xicoteta peça de fusta pintada que mostra una forma exterior i un buit interior i el títol del qual, *Coquille Nuage I*, sembla trobar en aquesta convivència entre contorn i buidatge ple sentit, a més d'un estil propi. Natural d'Alsàcia, Arp representa l'artista d'entreguerres que es troba a mig camí entre l'imperi prussià i el francès. En 1915 va haver

de traslladar-se a la neutral Zuric i ací va posar en marxa el moviment Dadà. En la seua obra es donen tant els automatismes i els jocs onírics propis del surrealisme com, més tard, el joc atzarós propi del dadaisme, que desemboca en la construcció de formes orgàniques. El seu interès per l'orgànic com a «principi formatiu de la realitat» és una constant al llarg de la seua obra, especialment en els seus relleus i escultures.

Si Arp proposa un joc de formes orgàniques tant en l'obra com en el títol, Manolo Millars troba en l'ús informalista d'alguns materials una canalització del seu interès pels espais naturals i els llocs històrics o de memòria. L'artista, que s'inicia amb la seua sèrie *Pictogramas canarios* (1950-1951) i un primer interès per l'antropologia cultural de l'illa, va

evolucionant fins a trobar en la pintura una sort d'exorcisme, on la superfície del llenç és un camp de batalla que pot ser estripat, pintat o embrutit amb altres materials més bastos, com l'arpillera, per exemple, que esdevé element físic imprescindible. Però també el discurs pictòric, sobre el qual va teoritzar com a component fundacional del grup El Paso en la segona meitat de la dècada de 1950. La seua paleta es va anar reduint quasi exclusivament al blanc, negre i roig, com s'observa en l'obra *Humboldt en el Orinoco*, el títol del qual enllaça amb la recerca de referents antropològics i, no n'hi ha dubte, també amb una mirada pròpia sobre la colonització dels paisatges naturals, els territoris construïts i els costums aniquilats.

Cecilia Vicuña (Santiago de Xile, 1948)  
[52] *Burnt Quipu*, 2018.

Llana sense filar, instal·lació específica.  
Mesures variables

Quipu (quipo o *khipu*) significa nus en quítxua. Els quipus, en la zona dels Andes, eren instruments d'emmagatzematge d'informació. Una forma d'escriptura sense lletres ni frases ni gramàtica; una sort de sistema que servia per a contar històries, portar els comptes, dictaminar lleis, generar taxes o comptabilitzar el cens de la població. Es componen d'una corda principal sense nusos de la qual sorgeixen unes altres de diversos colors nuades. El color de les cordes, la forma dels nusos i la seua quantitat contenen informació relacionada amb els temes i assumptes que afectaven la comunitat. Estaven en possessió dels especialistes, els quipucamayoc (*khipu kamayuq*) que, a més, eren els únics capacitats de desxifrar-los i anunciar el seu contingut. Aquest sistema tàtil i visual, inventat fa més de 5000 anys, va anar afeblint-se a causa de l'alfabetització que els colonitzadors espanyols van imposar en tot l'àmbit americà conquistat.

Cecilia Vicuña és una poeta, artista, cineasta i activista xilena que ha anticipat amb el seu treball, des dels anys seixanta, alguns dels plantejaments decolonials i eco-

Belén Rodríguez porta a una posició radical l'ús del bastidor com a estructura visible, com a component necessari de la pintura que no sols sustenta, sinó que delimita l'acció i els materials. Així mateix, l'artista fabrica els seus propis pigments i vincula el material que després serà pintura amb la terra d'on sorgeix. *Soy ácido* pertany a una sèrie de peces on les tires de popelín descolorides i tenyides de nou componen patrons geomètrics sobre el propi rectangle del bastidor. Aquesta trama recorda tant l'ús de telers com les composicions geomètriques abstractes dels Albers. En la seua composició tècnica les teles indiquen orígens concrets, rutes de la seda o trànsit de mercaderies com una acció constant a través dels territoris globals.

feministes més significatius. Quan el colp d'estat de Pichonet el setembre de 1973, ella es troba a Londres, on residia gràcies a una beca d'estudis. Al desembre d'aquell any, en acabar-se-li la beca, sol·licita l'asil polític. Des de llavors, Vicuña ha viscut un exili permanent no únicament des d'un punt de vista territorial (a Colòmbia, l'Argentina o els Estats Units) sinó emocional i artístic. Gran part dels seus projectes, agrupats en sèries conceptuals com *Lo Precario* i *Basuritas*, analitzen la importància dels materials, els residus i la posició de l'artista enfront del progrés, que sempre oblida allò que és controvertit o que no resulta rendible. Un dels primers quipus, que va realitzar en 1966, «el quipu que no recorda res», va ser el seu primer *precari*. *Burnt Quipu* es compon d'una sèrie de quipus de diversos colors penjats del sostre fins al sòl. Són tires de llana sense filar, sense nuar i, per tant, sense la informació ni les dades que hauria de contindre un quipu. El títol, *Quipu quemado*, evoca la memòria arrasada, el territori devastat, l'exili físic i emocional continuat.

---

Claudia Pagès (Barcelona, 1990)

[53] *The Stamped Paper Cave*, 2022.

Paper realitzat a mà i imants sobre estructura de metall, 140 × 270 × 170 cm

En l'escena també hi ha escenografia. No sempre ocorre, però quan es dona, l'escenografia marca el ritme de l'escena, redirigeix la mirada de qui l'observa, la porta a un territori ignot. Claudia Pagès és una poeta, *performer* i artista visual interessada en els intercanvis de coneixement i mercaderies. Diversos projectes seus han transitat espais liminars de les ciutats i del comerç, com els realitzats sobre els objectes de venda en Els Encants o en l'Eixample barcelonins. La seua és una obra carregada de significats no sempre mostrats en la superfície. Aquesta instal·lació, *La cova de paper timbrat*, ofereix diversos nivells. Sobre una estructura metàl·lica, una sèrie de

fulls de paper defineixen el contorn d'una lloma o pujol, un paisatge retallat sobre la paret d'on sorgeix la instal·lació. Aquest volum genera un buit, un resguard i una cova. El paper de timbre és, com diu l'artista, «un objecte poder». Igual que el paper moneda, actua com una institució portàtil, viatgera, colonitzadora. La senzillesa de la peça es torna complexa en imaginar que el paper, fet a mà, amaga marques d'aigua i filigranes pròpies d'aquesta mena d'impresos que pogueren incloure missatges irreverents o qüestionadors. La participació de Pagès es completa amb un text realitzat *ex profeso* per l'autora per a aquesta mostra.

Thao Nguyen Phan (Ho Chi Minh, Vietnam, 1987)

[54] *First Rain, Brise-Soleil*, 2021.

Videoinstal·lació de tres canals, color, so, 16 min.

Cortesia de l'artista i de la galeria Zink

La relació geogràfica i cultural entre Vietnam i Cambodja està en el centre del treball de l'artista Thao Nguyen Phan que, a més de realitzar vídeos i instal·lacions, és també dibuixant i pintora. La videoinstal·lació *First Rain, Brise-Soleil* es compon de dues parts. En la primera, a través de la figura d'un obrer de la construcció, un vietnamita Kher, l'artista reflexiona sobre dos elements claus a Vietnam, la pluja i l'arquitectura. La «primera pluja» fa referència a l'estació monsonica que inicia el procés de cultiu de l'arròs, aliment i element cultural primaris dels habitants del Delta del Mekong. *Brise-Soleil* és el nom que reben les gelosies realitzades en formigó que serveixen per a protegir del sol, però que permeten passar la brisa. L'artista reflexiona sobre la construcció i sobre la destrucció rememorant el Teatre Bassac, un icònic edifici modernista situat a Phnom Penh que va patir un incendi. En aquest edifici destacaven les gelosies de formigó de la façana com a element arquitectònic i social

comunitari, atent a la relació entre espais (dins-fora; tradició-modernitat) però que, així mateix, representa un material i una tècnica introduïts pels colonitzadors.

La segona part del vídeo se centra en una història d'amor rural entre un jove vietnamita i una jove cambodjana. Les imatges senzilles, de gran poder estètic i muntades amb ritme pausat, mostren una combinació equilibrada entre elements històrics i folklòrics del país asiàtic i detalls del dia a dia. En la línia i tradició oriental, aquesta peça es deté en la superfície de les coses, en els gestos simples, en la quotidianitat dels detalls per a, des d'ací, analitzar el ritme frenètic de les societats contemporànies i aprofundir sobre la coexistència d'elements autòctons i influències externes, ja assumides com a pròpies. L'ús abusiu dels recursos del riu, la seua degradació i el ritme imparable de creixement en els seus marges suposen una amenaça per a tot l'ecosistema. Per tot això, i malgrat la manera tranquil·la d'exposar-ho,

hi ha una reflexió radical sobre l'ecologisme i la sostenibilitat que s'observa també en l'acceptació d'hàbits propis de les colonitzacions francesa i estatunidenca. Aquest vídeo, sense caure en la nostàlgia, reflexiona sobre

Mar Reykjavik (Sagunt, 1995)

[—] *A gap between two adjacent teeth / Una font raja*, 2023.

Acció, dos micròfons, un amplificador

La traducció d'una paraula o una frase ve marcada per una acció de trasllat entre els idiomes implicats; un acte que permet entendre el que el sentit en un idioma A significa en un altre idioma B, amb les implicacions de poder i domini conseqüents. Els actes de traducció, no obstant això, no es donen únicament en l'àmbit lingüístic. En el context artístic, amb freqüència s'empren mediacions diverses perquè l'obra mostrada siga llegida d'una manera no imprecisa que poguera canviar la seua intenció principal. Mar Reykjavik investiga els espais intermedis entre aquests significats per a trobar altres sentits que no són únicament lingüístics, sinó també sensorials, emocionals. En el seu assaig visual i performatiu *Things have the shape of the way they unfold / El Setè Cel* el significat de la frase en anglès no es correspon amb l'escripta en valencià, però «no va poder» traduir-la d'una altra manera. *El Setè Cel* és una cançó de Jaume Sisa que forma part de l'imaginari musical de l'artista i en la qual el cantautor desglossa set escenaris diferents per a la construcció d'una imatge en desenvolupament.

En aquesta ocasió, l'artista proposa una peça per a ser activada per dues *performers*. *A gap between two adjacent teeth / Una font raja* una traducció entre idiomes que, lluny de traduir els significats com a trasllat, ho fa com a transició. És el que l'artista denomina Traducció Afectiva (TA), on l'afecte de la singularitat i la idiosincràsia de cada idioma es prioritza per damunt de l'efecte que podria aconseguir una traducció genèrica. Afecte per efecte. Dos cossos A i B mantenen una distància relativa, prenen els micròfons i intercanvien informació. A és qui diu i B qui tradueix, encara que aquesta

la importància de mantindre certes tradicions i formes de vida en comú que s'han demostrat positives i respectuoses amb el seu entorn. I ho fa, a més, emprant la ficció com a constructor fonamental de realitats.

dinàmica pot canviar. S'han proposat un total de quatre actes en què els idiomes dominants els dirà el cos A sobre la traducció que realitzarà el cos B.

Els dies d'activació seran 17 de febrer, 22 de març, 26 d'abril i 7 de maig. En cada acte la interacció entre idiomes és diferent i s'apreciarà, depenent de l'idioma triat per a cada cos, signes de dominació o de submissió propis de l'idioma emprat. La importància de la transició de sentit per damunt del trasllat directe d'una paraula a una altra és, per a l'artista, com la metàfora del pas d'una pàgina a la següent. No és tan important l'origen o el resultat de cada missatge, com allò que permet atendre de manera inclusiva a cada agent implicat/da, amb les seues particularitats i la seua idiosincràsia.

---

Artistes

Helena Almeida  
Jean Arp  
Berta Cáccamo  
Andrea Canepa  
Ludovica Carbotta  
Horacio Coppola  
June Crespo  
Adolph Gottlieb  
Sarah Grilo  
Paul Klee  
Darcy Lange  
LUCE  
Ángeles Marco  
Henri Matisse  
Manuel Millares  
Asunción Molinos Gordo  
Nico Munuera  
Miquel Navarro  
Thao Nguyen Phan  
Claudia Pagès  
Pablo Palazuelo  
Gina Pane  
Ignacio Pinazo  
Mar Reykjavik  
Àngels Ribé  
Belén Rodríguez  
Zineb Sedira  
Robert Smithson  
Susana Solano  
Pierre Soulages  
Rayyane Tabet  
Antoni Tàpies  
Cecilia Vicuña

---





GENERALITAT  
VALENCIANA

IVAM35



**Sabadell**  
Fundació