
Escena I

Hacer paisaje

Colección del IVAM

*La escena no es una alegoría que se
construya para ilustrar una idea, la escena es,
de entrada, y por principio, un encuentro.*
— Andrea Soto Calderón

*El gesto de acercarnos a un lugar, a una
realidad, es decir, de acortar la distancia
hasta situarnos cerca, muy cerca, tanto que
nuestra presencia se convierta en parte
de la experiencia, nos sitúa en una posición
mediada. Formamos parte de la escena
y en cierta medida la producimos.*
— Leire Vergara

Una colección constituye un archivo de materiales, gestos y tiempos. Una exposición es una *puesta en escena*, una disposición donde objetos, acciones y palabras se encuentran, y establecen una serie de vínculos entre ellos, con la memoria del lugar, y con los públicos diversos que pasan a formar parte de ella. Exposición o escena actúan en el recorte, en el encuadre, en la articulación espacio temporal de una serie de elementos diversos. Una escena es un encuentro, un conjunto de materia vibrante, que instaura una duración, está siempre en movimiento y produce una circulación de afectos.

Hacer paisaje es una exposición entendida como una escena posible de la colección, que ahonda en esa articulación compleja entre el arte y el mundo, entre el escenario y el fuera de campo y entiende el paisaje como un verbo, un hacer, una acción: como contexto de y para la vida, más que como mera representación. *Hacer paisaje* incide en la agencia de todo lo vivo, en su relación e interdependencia —también de la materia y los objetos—, así como en la vinculación de todo ello con los territorios de lo sensible. *Hacer paisaje* es hacer lugar, definir un lugar propio y a la vez compartido; tiene que ver con un tiempo que crea un hábito —con sus pliegues y retornos— y un hábito que define un tiempo, una implicación, una pertenencia.

Esta escena reúne obra de treinta y tres artistas en un marco temporal de más de un siglo. Las obras, más allá de sus orígenes o las presencias individuales, van definiendo una constelación con numerosos puntos de conexión. El establecimiento de relaciones por el montaje revela una serie de prácticas materiales, narrativas y contextuales que tensionan nuestras percepciones del espacio, el tiempo, la materia, la naturaleza, el lenguaje y la historia.

El museo y su colección se constituyen así en espacios de posibilidad; archivo y receptáculo, escenario situado, pero sobre todo generador de otras narrativas que se van entretrejiendo, como se entreveran las pequeñas ramas que atraviesan la espiral de cartón de Robert Smithson. Esta escultura realizada en 1972 plantea de forma directa y clara una colisión de tiempos, espacios y materias; cuestiona radicalmente las lógicas aceleradas de un conocimiento productivo basado exclusivamente en el progreso, y propone un desarrollo en espiral, que marca una apertura, pero que retorna continuamente. *Pierced Spiral* (Espiral atravesada) señala la dialéctica entre la historia humana y el tiempo geológico e infiere un espacio intermedio, que supera la distinción naturaleza/cultura; natural/artificial, etc.

Para la artista y poeta Cecilia Vicuña un «poema solo se vuelve poesía cuando su estructura no está hecha de palabras, sino de fuerzas». Esa es la pretensión de esta exposición; *Hacer paisaje* trata de poner en marcha vínculos que afecten y sean afectados, un tejido de tiempos no lineales. Propone un deambular consciente, un vagabundear por parajes que tal vez nos ayuden a desorientarnos para volver a reconectarnos; o como nos susurra Robert Smithson: «Aquellos cuyas memorias están agotadas conocerán el asombro».

Las *escenas* pondrán en juego una o varias operaciones de interrogación y de apropiación; ensayos y lecturas para traer al presente la colección, pero también movilización de modos de hacer que cuestionen cómo se siguen configurando las colecciones en los museos. Dónde queda lo inacabado, lo procesual, la mediación. Cómo podemos mostrarla, abrirla, continuarla, mantenerla vibrante.

Cada escena, en su desplegar estratos, sedimentos y obras plantea preguntas, relatos y reverberaciones dispares, algunos perceptibles, otros solo latentes. Cómo acceder a ellos, posibilitando diversos presentes es el motor de las invitaciones singulares a artistas, teóricos, colectivos y usuarios del museo. Abrir la escena, interrogarla, contarla, «ensayar la pregunta como un decir que deja espacio para oír» diría Marie Bardet.

Estas operaciones constituirán al mismo tiempo itinerarios de acceso que convoquen la complejidad e inviten a participar a otros imaginarios, desde otros lenguajes, con otros vocablos, voces y cuerpos. En *Hacer paisaje* dialogan con la escena Mar Reykjavik, Claudia 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.f.

[05] *Puerto*, s.f.

[06] *Amanecer*, s.f.

[07] *Figuras ante una puerta*, s.f.

[08] *Centinela*, s.f.

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. Serie,
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.

[29] *Eruption. Contraposition-
Association, 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. °1*, 1993.

LUCE

[38] *Toldo amarillo*, 2021.

Henri Matisse

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

Pierre Soulages

[40] *12 nov 1984*, 1984.

Pablo Palazuelo

[41] *Tempo*, ca. 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.

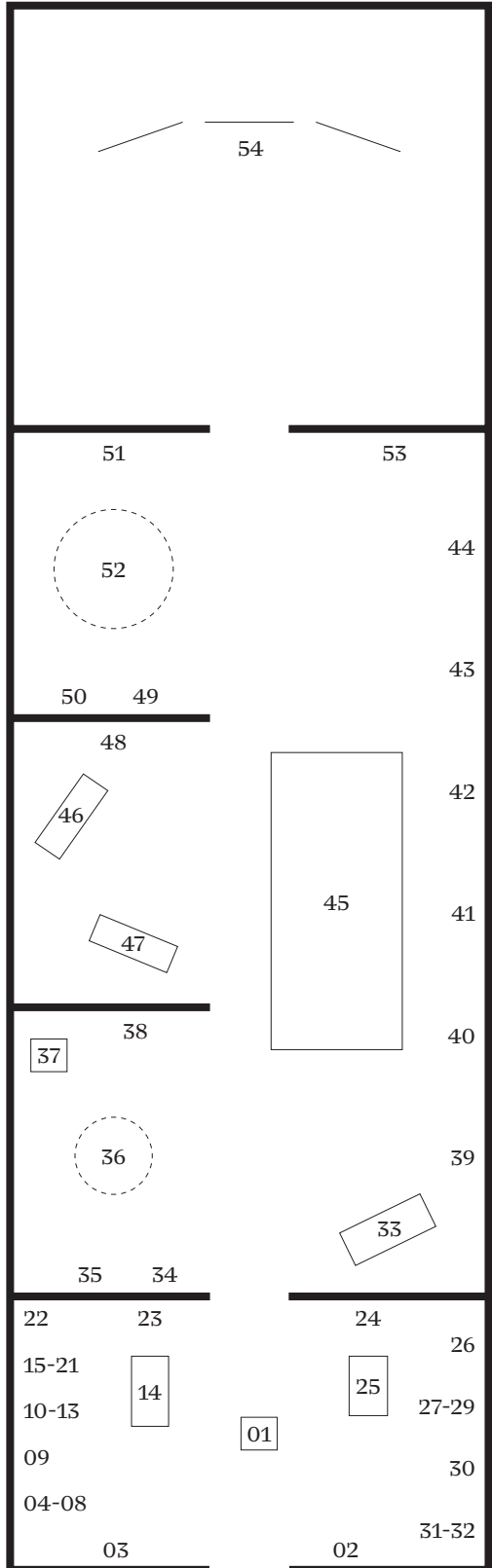
Belén Rodríguez
[51] *Soy ácido*, 2022.

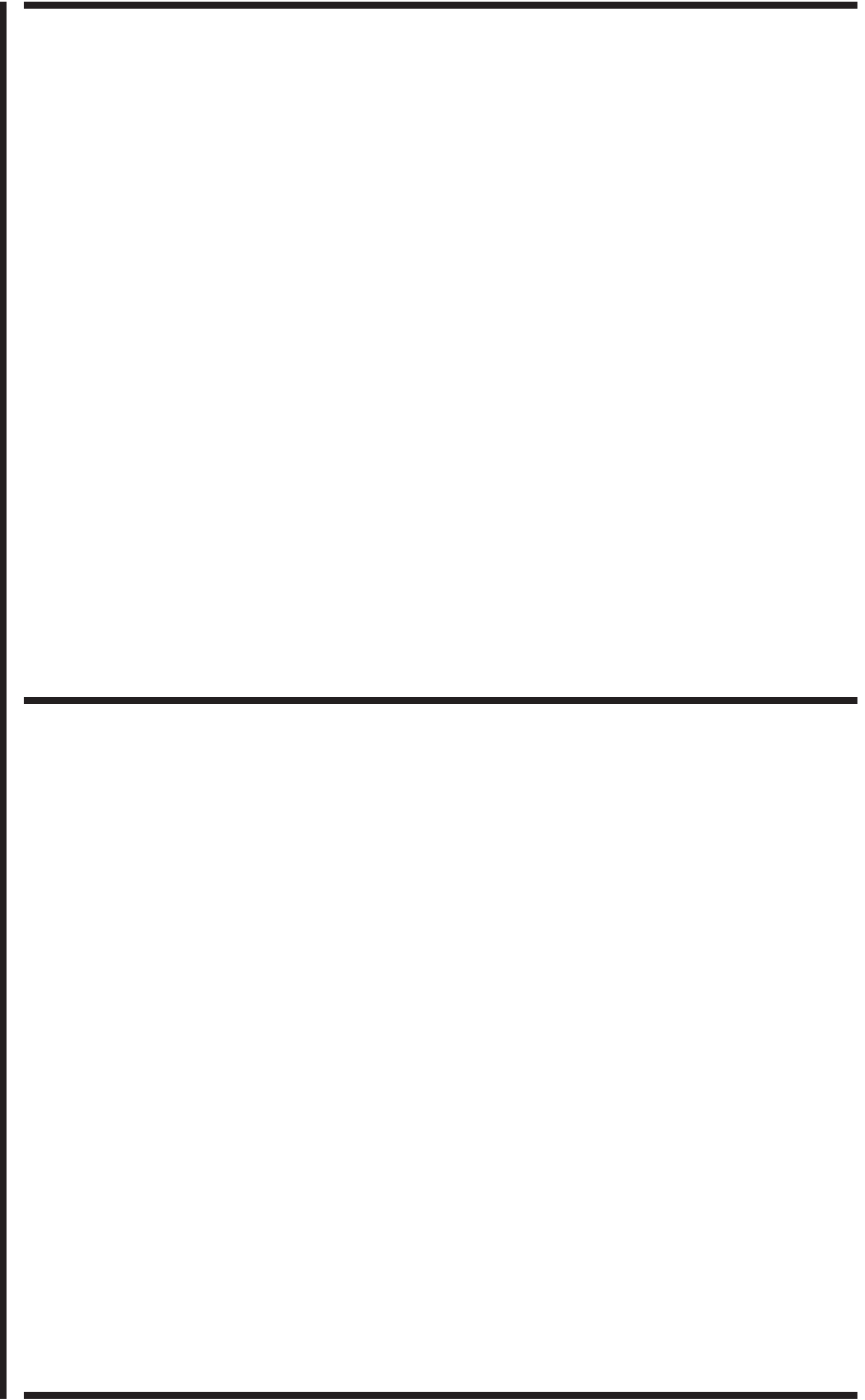
Cecilia Vicuña
[52] *Burnt Quipu*, 2018.

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, Nueva Jersey, 1938 – Amarillo, Texas, 1973)

[01] *Pierced spiral*, 1973.

Cartón y madera, 24 × 54 × 57 cm

[02] *Pierced spiral*, 1971.

Lápiz sobre papel, 47,8 × 36,3 cm

Una espiral es una curva que da vueltas alrededor de un punto alejándose cada vez más de él. Es una representación clásica de los ciclos vitales, de giros que tienden a la evolución y al movimiento constante, así como ejemplo de prospección sobre el núcleo o elemento central. Dentro de esta exposición, la escultura de Robert Smithson es ese punto a partir del cual la muestra va adquiriendo forma al añadirsele diversas capas, sutiles pero firmes, sobre el concepto principal, «hacer paisaje». Es una pieza fundamental de la colección del IVAM, representativa del proceso resultante entre intervención y convivencia; entre la acción artística y su reflejo en la naturaleza que, al mismo tiempo, ofrece una mirada cultural. Smithson emplea materiales pobres pero resistentes para representar el proceso vital, frágil y perecedero, pero que se obstina en perdurar y transmitirse. El cartón ondulado, resultado de procesos de industrialización, gira alrededor de sí mismo sustentado por varias ramas secas que lo perforan y que generan una estructura precaria pero estable. La relación de Smithson con el paisaje y con su transformación —muchas veces a través de la generación espirales en espacios

naturales— responde a una pulsión entre grandes escalas y pequeñas acciones; entre pasados y presentes que no responden, necesariamente, a una linealidad cronológica. En sus propias palabras: «El tamaño determina un objeto, pero la escala determina el arte. Una grieta en la pared, si es contemplada en términos de escala y no de tamaño, podría llamarse el Gran Cañón. Una sala podría hacerse de forma que adquiriera la inmensidad del sistema solar.»

La ubicación de *Pierced Spiral* en el centro de la primera sala permite su visualización desde el fondo de la galería y mantiene su presencia continua. Como contrapunto, la escultura de Susana Solano *A Smithson n.º 1*, realizada en 1993, (en la siguiente sala) incorpora una visión agradecida y pragmática de la labor inicial del artista estadounidense. Esta espiral está recubierta de pequeñas teselas que generan un muro circular que se cierra sobre sí mismo. El paralelismo de la forma encuentra su contrapunto en el uso de los materiales, que reivindican lo real en su propia cotidianidad. La referencia de la espiral es para Solano una cita ineludible al trabajo de Smithson, al tiempo que lo actualiza.

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

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

Vídeo Umatic 3/4 transferido a digital, blanco

y negro, sonido, 120 min. Cortesía del legado del artista,

Auckland, Nueva Zelanda

El territorio es un campo de acción donde se han ido sucediendo luchas por la supervivencia, tareas agrícolas cada vez más productivas, transformaciones industriales y tecnológicas sofisticadas o, más recientemente, su mutación a escenografías dispuestas para el turismo de masas.

En esencia, ha sido un lugar de trabajo y producción que se ha adaptado a cambios sociales y políticos con gran celeridad. El artista neozelandés Darcy Lange destaca por haber empleado el vídeo como medio netamente documental y con una finalidad no solo social, sino también comunitaria

o colectiva. La sutil diferencia entre ambos logros estriba en que los colectivos protagonistas siempre fueron cómplices activos de sus piezas. Los visionados conjuntos, en este caso por la noche tras un día de rodaje, permitían a los implicados observar las faltas o las derivas en los puntos de vista del autor y a Lange, a su vez, confeccionar el retrato de una situación que, siendo novedosa para él, también deseaba ajustada y verosímil.

En esta pieza, los habitantes de Cantavieja aparecen realizando tareas agrícolas y ganaderas específicas: arado con tractores, segados del trigo a mano y con máquinas, trabajos con vacas, mulas o toros, o pastoreo y recolección de verduras. El vídeo se compone de dos partes con nueve secciones o capítulos que documentan este *estudio*, realizado durante una semana completa en áreas agrícolas del Maestrat y cuya investigación cubrió cinco semanas en total.

Ignacio Pinazo (València, 1849 – Godella, 1916)

- [04] *Paisaje nocturno*, s.f.
Óleo sobre tabla, 10,3 × 18, 1 cm
- [05] *Puerto*, s.f.
Óleo sobre tabla, 10, 5 × 17,8 cm
- [06] *Amanecer*, s.f.
Óleo sobre tabla, 9,6 × 20,9 cm
- [07] *Figuras ante una puerta*, s.f.
Óleo sobre tabla, 16,3 × 8,8 cm
- [08] *Centinela*, s.f.
Óleo sobre tabla, 17,9 × 10, 5 cm.
Donación José Ignacio y José Eugenio Casar Pinazo.

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

- [09] *Festliche Fülle in P.*, 1930.
Plumilla y tinta azul sobre papel montado sobre cartón, 59 × 40 cm

Horacio Coppola (Buenos Aires, 1906 – 2012)

- [10] *Nocturno*, 1936.
Fotografía a las sales de plata sobre papel.
Copia de época, 17,7 × 20,7 cm
- [11] *Nocturno. Calle Corrientes al 3000*, 1936.
Fotografía a las sales de plata sobre papel.
Copia de época, 19,5 × 25,5 cm
- [12] *Nocturno. Avenida Costanera*, 1936.
Fotografía a las sales de plata sobre papel.
Copia de época, 17,5 × 25,5 cm
- [13] *Nocturno*, 1936.
Fotografía a las sales de plata sobre papel.
Copia de época, 15,5 × 23 cm

La vida en el espacio público también incluye las fiestas populares, las celebraciones identitarias, los lugares que alguna vez fueron importantes y ahora ya, inmortalizados por una fotografía o un apunte, serán parte de la historia del lugar. Es la pulsión del arte que sale al encuentro de lo celebrativo y de la conciencia colectiva, comunitaria,

que implica tanto el gesto sencillo como la conmemoración histórica.

Una parte importante del trabajo de Ignacio Pinazo pasó por salir al espacio público y tomar apuntes de la realidad en movimiento, en un momento histórico en el que lo pictórico se desprendió definitivamente de la necesidad de objetividad

debido a la presencia cada vez más persistente de la fotografía. Sus paisajes y vistas del puerto, de un amanecer o de gente apostada en una entrada nos remiten a lo cotidiano y dejan registros de un momento de transición entre siglos, el XIX y el XX, y entre espacios urbanos y rurales. La *abundancia festiva* de Paul Klee, por el contrario, entronca con algunas obras del artista suizo donde la celebración se da, sobre todo, en los detalles técnicos; en las líneas, la composición, en aquello que evoca sin estar y en lo que plantea como posible. Este dibujo emplea una técnica clásica (plumilla y tinta) que, no obstante, cuestiona

la propia representación, pues se sitúa en una vanguardia que trasciende lo real para enfrentarse a lo que aún no existe.

La serie de fotografías nocturnas de Horacio Coppola nos remiten a un Buenos Aires donde la modernidad de los años treinta parece el fantasma de un tiempo perdido. La fotografía aquí es documentación, pero también se comporta como umbral a lo cinematográfico: emblema artístico y social del siglo XX y sujeto anticipador de secuencias impredecibles. La serie de escenas, mayoritariamente en calma, también pudieran anunciar un cambio inesperado, un giro hacia su reverso.

LUCE (Valencia, 1989)

- [14] *Vitrina #4: Tubo gomas; Dibujos con gomas; Tampones*, 2020-2022.
Goma (unas 600 unidades alrededor de un tubo),
4 fotos de documentación, 9 dibujos de tinta
sobre papel de libreta, 3 tampones de gomas encontradas
sobre metacrilato.
- [15] *Ciudad / Paseo / Otra*, 2022.
Lápiz y máquina de escribir sobre papel de libreta,
15,5 × 21,6 cm
- [16] *El uso / Después de la lluvia*, 2022.
Lápiz, acuarela y texto con rotulador sobre papel
de libreta, 15,5 × 21,5 cm
- [17] *Si*, 2022.
Lápiz, acuarela y texto con rotulador sobre
papel de libreta, 21,3 × 15,5 cm
- [18] *Ciudad peatón*, 2022.
Lápiz, acuarela y texto con rotulador sobre papel
de libreta, 21,3 × 15,5 cm
- [19] *El mismo azul*, 2022.
Lápiz, acuarela y texto con rotulador sobre
papel de libreta, 21,3 × 15,5 cm
- [20] *El color / Por la ciudad*, 2022.
Lápiz, acuarela y texto con rotulador sobre papel
de libreta, 15,5 × 21,3 cm
- [21] *Fachadas*, 2022.
7 dibujos con máquina de escribir sobre papel
técnico, 28 × 15,5 cm

Àngels Ribé (Barcelona, 1943)

- [22] *Transport d'un raig de llum, Barcelona*, 1972.
Fotografía a las sales de plata sobre papel.
Copias de época, 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. Serie, Todas las calles del año*, 2013.
Tinta china, acuarela y rotulador sobre papel, 41 × 31 cm

La ciudad es el espacio vital de la vanguardia, de la novedad incesante y donde surgen los planteamientos más elaborados sobre nuestro paso por el mundo. También ha sido el espacio de la transformación máxima del territorio natural y donde el ocio ha encontrado un camino inagotable de innovación y consumo. Como lugares ideados para la producción y los servicios, las ciudades se han planificado otorgando un espacio preciso para cada cosa, compartimentando el centro y la periferia; el trabajo industrial y el ocio; creando parques y jardines como emulaciones de una naturaleza perdida; dedicando a la cultura y a las artes edificios que emulan las antiguas catedrales. Dentro de este tablero de juego, en el que persisten instrucciones previas y una cierta dosis de azar, hay artistas que han buscado las caras ocultas dentro de su orden aparente. En ocasiones, el mero registro de un gesto simple; en otras, es necesario una transformación mayor, aunque sea sutil, que intervenga en parte de su urbanismo o en su arquitectura.

Pertenecientes a dos generaciones de artistas distantes en el tiempo y en los presupuestos artísticos, Àngels Ribé y LUCE comparten no obstante la provocación del encuentro inesperado y de la intervención efímera. En el caso de Ribé, a través de series fotográficas que, a modo de secuencias dentro de escenas urbanas, plantean cambios de matiz y de perspectiva de un mismo paisaje urbano, como en las imágenes pertenecientes a *Eruption-Contraposition-Association, Chicago*, en las que plantas silvestres surgen entre las grietas del asfalto (en la pared de enfrente, en diálogo con Helena Almeida); o bien el cuerpo de la artista interactúa con el paisaje construido, como en *Transport d'un raig de llum, Barcelona* (1972).

June Crespo (Pamplona, 1982)

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

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

[25] *Core*, 2020.

Hormigón armado, pigmentos, pintura, 40 × 82 × 155 cm

Lo escultórico remite a lo constructivo de igual modo que la construcción remite a la

En el caso de LUCE, y en este punto inicial de la exposición, se presenta a través de dibujos donde el texto deviene forma y protagonista de una serie de deseos que surgen en el deambular sin rumbo —y en el pensar con criterio— por la ciudad. Las series de dibujos cuentan pequeños relatos que se suceden entre sí y que perviven en la memoria como esas «imágenes que, una vez vistas, siguen acompañándonos». «Ciudad, ¿dónde me llevas?», «El mismo azul que la chabola» o «El paseo insaciable» son parte del texto empleado, delineado, que convive con dibujos geométricos o sucesiones repetidas de gestos en las páginas ahora arrancadas de un cuaderno de apuntes. En una vitrina anexa, LUCE expone el proyecto de las gomas elásticas que, empleadas para enrollar los carteles de los mupis publicitarios y tiradas junto a este mobiliario, el artista compila en un tubo de cartón, genera tampones y, finalmente, realiza dibujos seriados con ellas.

A modo de conmemoración y memoria, gran parte las ciudades del mundo nombran a sus calles como continuación de una identidad, de una ideología y de una historia acumulada en sustratos, generación tras generación. Es una forma común de hacer paisaje al hacer ciudad. Andrea Canepa reunió 365 calles que, siguiendo una estricta numeración, completan un año entero, del 1 de enero al 31 de diciembre. A través de búsquedas en Google Maps, compiló los nombres, tomó imágenes de una parte de cada una y las dibujó, empleando apenas 3 o 4 colores, y añadiendo una breve explicación del origen del nombre. El resultado es *Todas las calles del año*, un políptico del que el IVAM posee 10 días de febrero, donde el registro deviene creación y esta, a su vez, se convierte en dato y efeméride.

transformación del territorio. Los materiales industriales informan de la época en que

se desarrollaron o se implementaron socialmente y las obras artísticas se asientan de manera concreta en la contemporaneidad al emplear unos u otros. Si, como indicaba el historiador Eric Hobsbawm, «la historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica», el uso de determinados materiales podría verse como un asentamiento en un ciclo histórico propio, genuino. Estas piezas de June Crespo emplean materiales industriales pero evocan órganos corporales o reclaman sus nombres como una apropiación; exploran una cuestión determinante de lo objetual y su funcionalidad industrial, al aplicar procedimientos naturales a lo elaborado artificialmente. La artista se siente identificada por la definición de *bricoleur* que desarrolla Lévi Strauss en *El pensamiento salvaje*. En este ámbito, un/a *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. Para Strauss, es quien «trabaja con sus manos, utilizando me-

dios desviados por comparación con los del hombre de arte.» El uso de «medios heteróclitos» va acompañado de «tareas diversificadas» sin una finalidad o jeraquía previas.

La escultura exenta *Core* nombra el corazón o el núcleo central de un cuerpo o de un objeto, incluso la sección principal de un planeta, pero muestra su vaciado o su ausencia. Desde un punto de vista descriptivo, es una pieza de hormigón cuya función pudiera ser calzar un cilindro o una circunferencia. Al dar protagonismo al hueco, esta obra establece una rigurosa vinculación con *No Osso (Occipital)*, que evoca un cráneo visto desde dentro pero en el que destaca, de nuevo, el hueco resultante. La resina de la parte principal, los restos de plastilina y los textiles que la rodean, como un cuello abrigado, generan imágenes de un cuerpo segado, pero también una firme voluntad de reescribir la importancia de los materiales en la definición del género aplicada a la escultura contemporánea.

Helena Almeida (Lisboa, 1934 – Sintra, 2018)

[26] *Rodapé (4)*, 1999.

Fotografía a las sales de plata sobre papel, 71 × 102,5 cm

[27] *Desenho*, 1999.

Fotografía a las sales de plata sobre papel, 83 × 127 cm

Àngels Ribé (Barcelona, 1943)

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

Impresión sobre papel fotográfico, 70 × 103 cm

[29] *Eruption. Contraposition-Association, Chicago, 1973-2021.*

Impresión sobre papel fotográfico, 70 × 103 cm

Gina Pane (Biarritz 1939 – París, 1990)

[30] *Io mescolo tutto*, 1976.

Fotografía cromogénica sobre papel, 176,5 × 56,5 cm

Zineb Sedira (París, 1963)

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

Fotografía cromogénica sobre papel, 61 × 77 cm

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

Fotografía cromogénica sobre papel, 61 × 77 cm

Hay una vinculación profunda entre cuerpo humano y geografía. Las zonas y partes de un cuerpo han servido de metáfora a muchos accidentes geográficos en ámbitos de creación como la poesía, la literatura, el teatro, el cine o el arte visual. Con la proliferación de las performances, el arte adoptaba como

propios los gestos y las acciones de artistas que necesitaron salirse de la mera representación artística para enfrentarse a sus propios límites y dar una forma *otra* a sus inquietudes sobre la libertad, el género, la identidad y los cánones de belleza. Al cuerpo como territorio se le añade aquí el gesto como manifestación.

Gina Pane es una figura destacada dentro del arte de acción que emplea el cuerpo como espacio de transformación y como símbolo de sufrimiento. En el políptico fotográfico *Io mescolo tutto* (Lo mezclo todo), Pane combina tres fotografías de un triángulo dibujado en la arena a punto de desaparecer por la llegada de una ola, junto con otras tres que muestran, también representada con un triángulo, una herida cicatrizando. Las referencias simbólicas a lo femenino intercambian en este caso los roles sobre la fugacidad y la permanencia entre el espacio natural, que perdurará aunque se transforme, y el paso breve de la artista por el mundo. También Helena Almeida ha empleado su cuerpo como superficie expandida del arte. En estas dos piezas, la fotografía registra unas acciones que la artista realizó en su propio estudio. En *Desenho*, el brazo derecho extendido sirve de camino para que la pintura (representada por el pigmento) avance sobre él, descienda al suelo y desaparezca de la imagen transformándose en las plantas que rompen el asfalto de Àngels Ribé. La acción previa a lo fotográfico es más clara

todavía en la obra de Almeida *Rodapé (A)*, donde el pie de la artista fragmentado y también parcialmente cubierto con pigmento oscuro, juega formalmente con el rodapié en el encuentro de este con el suelo.

El juego de conceptos enfrentados se extiende en el caso de Zineb Sedira hasta una metáfora compleja, una alegoría incluso, entre interior-exterior y permanencia-huida que, por descontado, remite a la idea de colonizador-colonizada. Su serie fotográfica *Framing the view* (Enmarcando el paisaje) es una acción precisa sobre la importancia de la subjetividad en todo lo que miramos y analizamos. En su caso, asimismo, la degradación de los interiores frente a la mirada liberadora del exterior plantea la duda entre permanecer en un lugar sin libertades, pero con raíces, o emigrar a una sociedad supuestamente libre en la que se extrañará la identificación cultural con el entorno. En cualquiera de las opciones, parece haber una pérdida natural, algo que se desdibuja o una memoria en proceso de desvanecimiento. Sedira se enfrenta a este proceso desde la producción subjetiva de imágenes.

Asunción Molinos Gordo (Aranda de Duero, 1979)

[33] *Como solíamos...*, 2020.

Muro de tapial, cerámicas, objetos y escombros.

Medidas aproximadas, 180 × 220 × 52 cm

Asunción Molinos Gordo desarrolla proyectos artísticos asentados en contextos locales, generalmente centrados en los modos de entender la distribución del territorio, su explotación agrícola y sus derivados culturales y sociales a lo largo de los siglos. Su interés por la mezcla cultural, las costumbres que se han ido traspasando entre generaciones y a través de influencias religiosas o acciones políticas diversas se ha visto reflejado en proyectos sobre La Alhambra, por ejemplo, o sobre Egipto. En general, la figura del agricultor o agricultora, cómo surgen y cómo sobreviven hoy en día, ocupan el centro de sus inquietudes investigadoras. En su proyecto *Como solíamos...*, expuesto en el IVAM en 2020, realizaba un análisis de la huerta valenciana y su evolución, atendiendo al

origen andalusí que generó su diseño y extensión y situándola en el momento presente, asediada por los límites urbanísticos y amenazada por sus usos y abusos.

La pieza exenta *Como solíamos...* es un acercamiento al territorio de la huerta valenciana y una recreación constructiva. La combinación matérica recrea la tierra prensada que se emplea para construir las acequias realizada con lo que se conoce como técnica del tapial. Este método servía para fortalecer los paredones de los canales hidráulicos y para construir los muros de las alquerías o las casas de huerta. En este caso, Molinos Gordo incluye otro tipo de elementos entremedias de la tierra prensada que, más allá del sistema constructivo de las acequias, reflexiona sobre el propio terreno de

l'Horta. Los restos de cerámica, terracota o azulejos se integran dentro del muro terroso, junto con una serie de piezas blancas que son moldes de verduras y hortalizas características de la huerta. A modo de estratos, cada una de esas capas alude a los diferentes momentos históricos de la huerta valenciana desde su formación en la época andalusí, la etapa feudal, hasta cambios recientes como la revolución de los agroquímicos y la urbanización de tierras de cultivo. Los fragmentos incrustados de cerámicas, azulejos y terracotas permiten entender cómo se han ido filtrando y asentando los saberes desde la época musulmana hasta la actualidad. Por lo tanto, los sedimentos representan un com-

pendio de saberes compartidos, la herencia recibida de los ancestros que, no obstante, hibrida lo necesario y lo superfluo; el respeto y las infracciones; la memoria histórica y el futuro incierto del medio. La artista nos invita a reflexionar si la acumulación de conocimiento también se produce en estratos, al situar a los agricultores como agentes culturales depositarios de conocimientos heredados y capaces de crear uno de los sistemas de riego más longevos y productivos del mundo. Y aunque, paradójicamente, sus métodos son los que garantizan la sostenibilidad, el campesinado tradicional está desapareciendo por las técnicas industriales y los monocultivos.

Antoni Tàpies (Barcelona, 1923 – 2012)

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

Técnica mixta sobre lienzo, 193 × 130 cm

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

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

Óleo sobre lienzo, 89 x89 cm

Miquel Navarro (Mislata, 1945)

[36] *Sota la lluna*, 1987.

Plomo y zinc, 140 × 270 × 170 cm

Susana Solano (Barcelona, 1946)

[37] *A Smithsonian n. °1*, 1993.

Malla metálica y cerámica, 24,5 × 38 × 35 cm

LUCE (València, 1989)

[38] *Toldo amarillo*, 2021.

Impresión digital, color, 7 fotografías enmarcadas

y recorte de toldo enmarcado, 171, 131 × 6 cm

Resultados estéticos diferentes que fueron realizados en momentos históricos dispares pueden compartir espacios, como en esta muestra, donde los conceptos intercambian sílabas, relacionen expresiones o se lancen miradas cómplices. Si cada artista encuentra su voz en la individualidad propia, es cuando la pone en común con el resto cuando adquiere un sentido pleno, cuando traspasa el umbral personal para adentrarse en un ágora colectivo. Desde posiciones y técnicas muy variadas, estos artistas hablan de muros que se expresan, de acciones en el espacio público que reivindican la sutileza o la desaparición, o de maquetas de ciudades que son la imagen construida de un deseo.

Antoni Tàpies incluye en el título de su obra *Surface grise rosâtre aux traces noires* (1962) una característica del arte conceptual según la cual la obra es descrita en su título sin más información adicional. El artista catalán, con independencia de su búsqueda formal y matérica, que son fundamentales para entender su dimensión artística, *simplemente* describe el cuadro. Al hacer esto, su obra entronca con otros elementos que tienen que ver con la autonomía del arte y con su poder catalizador de relacionar aspectos en apariencia alejados entre sí. En Tàpies, el lienzo es muro y es piel, y lo sígnico y lo simbólico actúan de manera entrelazada y alternativamente.

De un modo similar, Sarah Grilo emplea un titular de prensa como parte importante de su pintura *Has anyone told you?* (1964). El texto está pintado aunque mantenga las características de una tipografía de imprenta, mientras el resto de pintura, que acumula en el centro una suerte de isla informativa, se detiene mucho menos en los detalles, salvo quizá unas cifras que se repiten. Aquí, Grilo también define en el título algo explícito mostrado en la pintura, el titular de prensa, que lanza una pregunta directa a quien lee la imagen. La pintura es aquí, también, una superficie de inscripción.

Entremedias entre estas obras, la escultura *Sota la lluna* (1987), de Miquel Navarro, adquiere una dimensión simbólica como referente de representación urbanística. Las piezas de plomo y zinc se distribuyen alrededor de la figura central, que destaca por su mayor tamaño, y representan construcciones menores, pero también pueden simbolizar seres que se agolpan atraídos por el influjo carismático del líder. El título,

en este caso evocador de una noche luminosa, define también el material empleado y una pátina blancuzca característica de las piezas que recuerda la luz de la luna. A su lado, la escultura de Susana Solano *A Smithson n.º 1*, espiral recubierta de pequeñas teselas que se cierra sobre sí misma, cita al trabajo de Smithson.

Toldo amarillo, de LUCE, es un políptico que reúne seis fotografías de pequeño formato a modo de secuencia de imágenes vertical que registra la acción de recorte de un toldo; una imagen central de mayor tamaño que muestra el toldo ya recortado; y, junto a esta, la pieza de plástico que es el propio toldo amarillo. El artista reivindica el encuentro, la sorpresa, el hallazgo, el humor de las acciones pequeñas, la posibilidad de ilusionarse de nuevo con el arte y la colección de objetos y cosas que se acumulan o se degradan en el espacio público. Esta pieza, de manera tangencial, también reflexiona sobre lo ontológico del arte conceptual, que incluye dentro de sí los gestos y su resultado.

Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, Francia, 1869 – Niza, Francia, 1954)

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

Pochoir y pantalla de seda sobre lienzo de lino natural, 171 × 360 cm

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

[40] *12 nov 1984*, 1984.

Óleo sobre lienzo, 222 × 411 cm

Pablo Palazuelo (Madrid, 1916 – 2007)

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

Óleo sobre lienzo, 224,5 × 54,3 cm

Nico Munuera (Lorca, 1974)

[42] *Torii III*, 2021.

Acrílico sobre lienzo, 200 × 270 cm

Berta Cáccamo (Vigo, 1963 – Coruxo, 2018)

[43] *Sin título*, 1991.

Acrílico sobre lienzo, 200,5 × 248 cm

Adolph Gottlieb (Nueva York, 1903 – 1974)

[44] *Labyrinth #3*, 1954.

Óleo y esmalte sobre lienzo, 202,5 × 470 cm

Esta pared es un paisaje. Un paisaje que se completa en el espacio del gran muro que ocupa, en la mirada que abarca, y en los diversos tiempos que son las fechas de las obras que lo componen. Relaciona diversos

tiempos en un mismo espacio y, al hacerlo, completa un paisaje que siempre es movimiento. Desde otra perspectiva, también podría verse como un friso, y entenderse como una concatenación de sucesos que

ocurren al unísono. El arte emerge en ese punto de intersección entre el espacio y el tiempo y la pintura es una herramienta óptima para registrar este movimiento que, además, evoluciona de lo particular a lo general. Que genera imaginarios colectivos.

Océanie: le ciel de Henri Matisse muestra una serie de formas orgánicas recortadas sobre un fondo neutro que evocan el paisaje idealizado de Tahití, la isla polinesia que el artista visitó alrededor de 1930, unos quince años antes de realizar esta obra. En ese momento, el pintor había empezado a sustituir las pinceladas por las figuras recortadas y pegadas que, en este caso, están impresas sobre la tela. Hay una fascinación por las formas primitivas, reducidas a su expresión gráfica mínima para lograr el máximo posible de sentido, que responden al imaginario colonial de la Francia de entonces. Este imaginario se comporta como patrón ornamental orientalista.

La forma horizontal de la obra de Matisse, como un decorado, contrasta y se complementa con los formatos extremadamente verticales de las obras de Pablo Palazuelo, en las que observamos frisos volteados, meandros sin final, ejemplos claros de una fragmentación del mundo donde la pintura apuesta a ser lenguaje y territorio propio. La abstracción de estos cuadros permite recuperar, desde otra perspectiva, la fascinación por las formas primeras, como en Adolph Gottlieb que, con *Laberinto* plantea el enigma de la pintura entendida como ventana del mundo pero también vista como espejo de quien la realiza: un devaneo entre

lo dado y lo tomado que se influencia, en su caso, por los patrones procedentes de los tejidos y pinturas de los aborígenes de la costa noroeste del Pacífico y, por otra, por la cultura amerindia y los paisajes de Arizona.

La negritud de la obra de Pierre Soulages, como una capa espesa, no esconde lo posterior o lo trasero, sino que evidencia que siempre habrá algo oculto en cualquier superficie. El hecho físico de la pintura, siempre surgida de lo palpable, también implica habitarla y sentirla como un espacio que respira, que mantiene el silencio y la tensión que lo provoca. En esa textura cubriente, rocosa, se encuentra la influencia de los menhires tallados del museo de Fenaille, en Rodez, su pueblo natal. Berta Cáccamo reduce a porciones abstractas la complejidad de un mundo visible, audible y sentido en primera persona; materiales que se mezclan y desbordan sus funciones primigenias. En ella, el lienzo es membrana, piel, extensión que se expande y se concentra. Es decir, esa reducción no es omisión de lo complejo, sino ejercicio de síntesis que permitirá entender el entorno y sus interacciones.

Completa este paisaje la pieza de Nico Munuera *Torii III*, donde lo pictórico es resultado de un proceso interior e interno de la pintura. Más allá de la representación concreta de unas formas o la evocación de un referente, su pintura es gesto pictórico, mirada hacia dentro del propio lenguaje. Es decir, es un gesto que, incluyendo el aire que lo acompaña y la pintura extendida sobre el lienzo, simboliza al mismo tiempo un ver pasar el propio gesto delante de sí mismo.

Rayyane Tabet (Ashqout, Líbano, 1983)

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

Basalto, caballetes de madera y moldes de aluminio, medidas variables

La construcción cultural del paisaje también viene determinada por su reconstrucción histórica a través, por ejemplo, de prácticas arqueológicas que ayuden a completar nuestra percepción del tiempo y de su paso por un territorio concreto. Asimismo, cualquier colección museística es una tentativa de

contar con datos precisos y, al mismo nivel de importancia, con narraciones novedosas, la visión de una materia compleja hecha de investigación, emoción y expectativas estéticas. Propia de un *artista etnógrafo*, según el concepto que acuñó Hal Foster a finales del siglo XX, la instalación *Ah, my beautiful Venus!*,

de Rayyane Tabet unifica investigación, reconstrucción, una nueva narrativa y, sin duda alguna, el cuestionamiento sobre los procesos de colonización cultural que los países europeos ejercieron durante siglos en amplias zonas del planeta.

La instalación consiste en una superficie de basalto compuesta por 260 baldosas sobre la que se sitúan 10 caballetes de madera que exhiben, a su vez, 10 moldes de aluminio. El origen de esta obra está en la famosa Venus de Tell Halaf descubierta por el diplomático alemán y aficionado a la arqueología Max Von Oppenheim en la antigua ciudad de Guzama, entonces Mesopotamia y actualmente al noroeste de Siria. Tras hacer un molde de escayola y dejar su réplica en Tell Halaf, en 1930 Oppenheim abre su propio museo en Berlín dedicado no solo a este icono femenino, sino a unas doscientas ortóstatas, nombre técnico de unas piezas rectangulares de basalto que

se empleaban como friso en la parte baja de los muros. Este museo fue bombardeado por la aviación aliada en noviembre de 1943 y, aunque la densidad del basalto aguantó los ataques, no soportó el agua empleada por los bomberos para sofocar el incendio posterior. Alrededor de 27000 fragmentos de esta venus se dispersaron y han sido recientemente juntados de nuevo en un proceso que un equipo de investigadores alemanes ha tardado casi diez años en completar.

Tabet ha desarrollado su visión crítica sobre esta excavación, del expolio cultural de Occidente y del modo como deberíamos mostrar estos hallazgos en la actualidad en su amplio proyecto *Fragments* (2016), del que esta instalación forma parte. Los moldes de aluminio que reposan sobre los caballetes están extraídos de fragmentos que se salvaron del bombardeo y que estuvieron depositados en el Pergamon Museum de Berlín.

Ludovica Carbotta (Turín, 1982)

[46] *Moderate RD 01*, 2019.

Madera, hierro y pintura, 164 × 184 × 108 cm

[47] *Severe ID 01*, 2019.

Madera, hierro, pintura y plástico reciclado, 180 × 150 × 100 cm. Cortesía de Ludovica Carbotta y Bombon Projects, Barcelona

Ángeles Marco (València, 1947 – 2008)

[48] *Pasadizo de pared*, 1989.

Caucho y hierro, 49 × 247 × 102 cm

La escultura contemporánea emplea materiales derivados de la industrialización global con la misma naturalidad con que la escultura clásica hizo uso de materiales nobles. La importancia de obras como las de Ángeles Marco y Ludovica Carbotta, separadas treinta años entre sí pero descendientes de un mismo modo de interpretar la realidad a través del arte, radica en el empleo simbólico de ciertas formas y componentes. Soportes y estructuras metálicos sustentan elementos y objetos donde la poética no estriba necesariamente en una búsqueda icónica de la belleza, sino en su capacidad de interpelar al público y transmitir sensaciones comunes. La puesta en escena y los títulos hacen referencia al cuerpo hu-

mano y a sus derivadas en la enfermedad o el paso del tiempo, a su capacidad para superar retos personales o a su vinculación con el entorno. Al mismo tiempo, ambas construyen un mundo propio repleto de pasadizos y pasajes, espacios de protección y la necesidad de vivir sin tutelas.

Carbotta titula sus piezas con nombres de trastornos físicos y psicológicos en sus iniciales inglesas según los estándares internacionales, a lo que añade su nivel de incidencia o gravedad. *Severe UD* (Upper Disorders) hace referencia a un tipo de trastorno físico musculoesquelético severo, no específico ni crónico, en zonas del cuello, la cabeza o la zona lumbar. Los UD son un problema de salud muy común en los

países industrializados, urbanos y de altos ingresos, en especial entre población sedentaria que utiliza dispositivos electrónicos. *Moderate RD* se refiere a *Regression defense*, un sistema de defensa al que recurrimos para confrontar momentos de estrés o ansiedad y que consiste en realizar acciones que nos lleven a un momento de desarrollo temprano, como chuparnos el pulgar o ponernos en posición fetal. Estos «objetos de defensa» forman parte de lo que la artista define como *Monowe*, construcciones pensadas para una ciudad de un único habitante. La artista italiana crea *contenedores* que preservan el desorden o la inquietud para que no se extienda al resto del organismo. Funcionan como los arsenales, que son construcciones pensadas para proteger el entorno exterior de lo que se introduce dentro. Son lo contrario de las fortalezas, que se construyen para protegerse del peligro externo.

Las esculturas de Ángeles Marco combinan aspectos artísticos (uso de pared, técnica manual, análisis conceptual...) y arquitectónicos (referencias a puentes, pasajes, muros...) en relación con metáforas psicológicas. El uso de materiales industriales genera al mismo tiempo una distancia y una atracción: aquello que sirve para nuestros propósitos, como cruzar un puente que une ambas partes de un río, atravesar un edificio por su pasaje o subir y bajar pisos en un ascensor, tienen una personal asociación con estados anímicos, físicos y psicológicos. *Pasadizo de pared* es una pieza que mantiene secretos, que se pliega y se extiende a la vez sobre sí misma, que nos oculta todo lo que puede con la densidad del caucho, pero que nos interpela para que la atravesemos. El trabajo de Marco se mantiene al margen de circunstancias externas, es insobornable, libre de convenciones y crea mundos propios para ser habitados y regidos por sus propias reglas.

Jean Arp (Estrasburgo, Francia, 1886 – Basilea, Suiza, 1966)

[49] *Coquille Nuage I*, 1932.

Madera pintada, 40,5 × 51 cm

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

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

Arpillera, cuerda y óleo sobre arpillera,

81 × 100 cm

Belén Rodríguez (Valladolid, 1981)

[51] *Soy ácido*, 2022.

Popelín decorado y teñido sobre madera de teca, 170 × 115 cm

La poética interna de las formas naturales es un campo amplio de estudio e investigación para el arte, que en numerosas ocasiones intenta simular la naturaleza o superarla a través de procesos elaborados. Hay una traducción simbólica entre una nube, por ejemplo, y la forma gráfica que la representa. Pese a la diferencia formal, la traducción que hacemos es automática una vez conocemos el código empleado. *Coquille Nuage I*, de Jean Arp, es una pequeña pieza de madera pintada que muestra una forma exterior y un hueco interior y cuyo título, *Concha de nube I*, parece encontrar en esta convivencia entre contorno y vaciado pleno sentido, además de un estilo propio. Natural de Alsacia, Arp representa al

artista de entreguerras que se halla a medio camino entre el imperio prusiano y el francés. En 1915 decide trasladarse a la neutral Zúrich y aquí puso en marcha el movimiento Dadá. En su obra se dan tanto los automatismos y los juegos oníricos propios del surrealismo como, más tarde, el juego azaroso propio del dadaísmo, que desemboca en la construcción de formas orgánicas. Su interés por lo orgánico como «principio formativo de la realidad» es una constante a lo largo de su obra, especialmente en sus relieves y esculturas.

Si Arp propone un juego de formas orgánicas tanto en la obra como en el título, Manolo Millares encuentra en el uso informalista de algunos materiales una canalización

de su interés por los espacios naturales y los lugares históricos o de memoria. El artista, que se inicia con su serie *Pictogramas canarios* (1950-1951) y un primer interés por la antropología cultural de la isla, va evolucionando hasta encontrar en la pintura una suerte de exorcismo, donde la superficie del lienzo es un campo de batalla que puede ser desgarrado, pintado o embrutecido con otros materiales más bastos, como la arpillera, por ejemplo, que deviene elemento físico imprescindible. Pero también el discurso pictórico, sobre el que teorizó como componente fundacional del grupo El Paso en la segunda mitad de la década de 1950. Su paleta se fue reduciendo casi exclusivamente al blanco, negro y rojo, como se observa en la obra *Humboldt en el Orinoco*, cuyo título enlaza con la búsqueda de referentes antropológicos y, qué duda cabe, también con una mirada poética sobre la colonización

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

Lana sin hilar, instalación específica.
Medidas variables, 280 × 280 cm

Quipu (quipo o *kipu*) significa nudo en quechua. Los quipus, en la zona de los Andes, eran instrumentos de almacenamiento de información. Una forma de escritura sin letras ni frases ni gramática; una suerte de sistema que servía para contar historias, llevar las cuentas, dictaminar leyes, generar tasas o contabilizar el censo de la población. Se componen de una cuerda principal sin nudos de la que surgen otras de diversos colores anudadas. El color de las cuerdas, la forma de los nudos y su cantidad contienen información relacionada con los temas y asuntos que afectaban a la comunidad. Estaban en posesión de los especialistas, los quipucamayoc (*kipu kamayuq*) que, además, eran los únicos capacitados de descifrarlos y enunciar su contenido. Este sistema táctil y visual, inventado hace más de 5000 años, fue debilitándose debido a la alfabetización que los colonizadores españoles impusieron en todo el ámbito americano conquistado.

Cecilia Vicuña es una poeta, artista, cineasta y activista chilena que ha anticipa-

do los paisajes naturales, los territorios construidos y las costumbres aniquiladas.

Belén Rodríguez lleva a una posición radical el uso del bastidor como estructura visible, como componente necesario de la pintura que no solo sustenta, sino que delimita la acción y los materiales. Asimismo, la artista fabrica sus propios pigmentos y vincula el material que después será pintura con la tierra de donde surge. *Soy ácido* pertenece a una serie de piezas donde las tiras de popelín decoloradas y teñidas de nuevo componen patrones geométricos sobre el propio rectángulo del bastidor. Esta trama recuerda tanto el uso de telares como las composiciones geométricas abstractas de los Albers. En su composición técnica las telas indican orígenes concretos, rutas de la seda o tráfico de mercancías como una acción constante a través de los territorios globales.

do con su trabajo, desde los años sesenta, algunos de los planteamientos decoloniales y ecofeministas más significativos. Cuando acontece el golpe de estado de Pichonnet en septiembre de 1973, ella se encuentra en Londres, donde residía gracias a una beca de estudios. En diciembre de ese año, al acabársele la beca, solicita el asilo político. Desde entonces, Vicuña ha vivido un exilio permanente no únicamente desde un punto de vista territorial (en Colombia, Argentina o Estados Unidos) sino asimismo emocional y artístico. Gran parte de sus proyectos, agrupados en series conceptuales como *Lo Precario* y *Basuritas*, analizan la importancia de los materiales, los residuos y la posición de la artista frente al progreso, que siempre olvida aquello que es controvertido o que no resulta rentable. Uno de los primeros quipus, que realizó en 1966, «el quipu que no recuerda nada», fue su primer *precario*. *Burnt Quipu* se compone de una serie de quipus de diversos colores colgados del techo hasta el suelo. Son tiras de lana sin hilar, sin anudar y, por lo tanto, sin la

información ni los datos que debiera contener un quipu. El título, *Quipu quemado*, evoca la

memoria arrasada, el territorio devastado, el exilio físico y emocional continuado.

Claudia Pagès (Barcelona, 1990)

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

Papel realizado a mano e imanes sobre estructura de metal, 140 × 270 × 170 cm

En la escena también hay escenografía. No siempre ocurre, pero cuando se da, la escenografía marca el ritmo de la escena, redirige la mirada de quien la observa, la lleva a un territorio ignoto. Claudia Pagès es una poeta, performer y artista visual interesada en los intercambios de conocimiento y mercancías. Varios proyectos suyos han transitado espacios liminares de las ciudades y del comercio, como los realizados sobre los objetos de venta en Els Encants o en el Eixample barceloneses. La suya es una obra cargada de significados no siempre mostrados en la superficie. Esta instalación, *La cueva de papel timbrado*, ofrece varios niveles. Sobre una estructura

metálica, una serie de hojas de papel definen el contorno de una loma o colina, un paisaje recortado sobre la pared de donde surge la instalación. Este volumen genera un hueco, un resguardo y una cueva. El papel de timbre es, como dice la artista, «un objeto poder». Al igual que el papel moneda, actúa como una institución portátil, viajera, colonizadora. La sencillez de la pieza se torna compleja al imaginar que el papel, hecho a mano, esconde marcas de agua y filigranas propias de este tipo de impresos que pudiera incluir mensajes irreverentes o cuestionadores. La participación de Pagès se completa con un texto realizado expreso por la autora para esta muestra.

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

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

Videoinstalación de 3 canales, color, sonido, 16 min.
Cortesía de la artista y de la galería Zink

La relación geográfica y cultural entre Vietnam y Camboya está en el centro del trabajo de la artista Thao Nguyen Phan que, además de realizar vídeos e instalaciones, es también dibujante y pintora. La videoinstalación *First Rain, Brise-Soleil* se compone de dos partes. En la primera, a través de la figura de un obrero de la construcción, un vietnamita Kher, la artista reflexiona sobre dos elementos claves en Vietnam, la lluvia y la arquitectura. La «primera lluvia» hace referencia a la estación monzónica que inicia el proceso de cultivo del arroz, alimento y elemento cultural primario de los habitantes del Delta del Mekong. *Brise-Soleil* es el nombre que reciben las celosías realizadas en hormigón que sirven para proteger del sol pero que permiten pasar la brisa. La artista

reflexiona sobre la construcción y sobre la destrucción rememorando el Teatro Bassac, un icónico edificio modernista situado en Phnom Penh que sufrió un incendio. En este edificio destacaban las celosías de hormigón de la fachada como elemento arquitectónico y social comunitario, atento a la relación entre espacios (dentro-fuera; tradición-modernidad) pero que, asimismo, representa un material y una técnica introducidos por los colonizadores.

La segunda parte del vídeo se centra en una historia de amor rural entre un joven vietnamita y una joven camboyana. Las imágenes sencillas, de gran poder estético y montadas con ritmo pausado, muestran una combinación equilibrada entre elementos históricos y folclóricos del país asiático y

detalles del día a día. En la línea y tradición oriental, esta pieza se detiene en la superficie de las cosas, en los gestos simples, en la cotidianidad de los detalles para, desde ahí, analizar el ritmo frenético de las sociedades contemporáneas y profundizar sobre la coexistencia de elementos autóctonos e influencias externas, ya asumidas como propias. El uso abusivo de los recursos del río, su degradación y el ritmo imparable de crecimiento en sus márgenes suponen una amenaza para todo el ecosistema. Por todo

Mar Reykjavik (Sagunt, 1995)

[—] *A gap between two adjacent teeth / Una font raja*, 2023.
Acción, dos micrófonos, un amplificador

La traducción de una palabra o una frase viene marcada por una acción de traslado entre los idiomas implicados; un acto que permite entender lo que el sentido en un idioma A significa en otro idioma B, con las implicaciones de poder y dominio consecuentes. Los actos de traducción, no obstante, no se dan únicamente en el ámbito lingüístico. En el contexto artístico, con frecuencia se emplean mediaciones diversas para que la obra mostrada sea leída de una manera no imprecisa que pudiera cambiar su intención principal. Mar Reykjavik investiga los espacios intermedios entre dichos significados para encontrar otros sentidos que no son únicamente lingüísticos, sino también sensoriales, emocionales. En su ensayo visual y performativo *Things have the shape of the way they unfold / El Setè Cel* el significado de la frase en inglés no se corresponde con la escrita en valenciano, pero «no pudo» traducirla de otra manera. *El Setè Cel* es una canción de Jaume Sisa que forma parte del imaginario musical de la artista y en la que el cantautor desglosa siete escenarios diferentes para la construcción de una imagen en desarrollo.

En esta ocasión, la artista propone una pieza para ser activada por dos *performers*. *A gap between two adjacent teeth / Una font raja* activa una traducción entre idiomas que, lejos de traducir los significados como traslado, lo hace como transición. Es lo que la artista denomina Traducción Afectiva (TA),

ello, y pese a la manera tranquila de exponerlo, hay una reflexión radical sobre el ecologismo y la sostenibilidad que se observa también en la aceptación de hábitos propios de las colonizaciones francesa y estadounidense. Este vídeo, sin caer en la nostalgia, reflexiona sobre la importancia de mantener ciertas tradiciones y formas de vida en común que se han demostrado positivas y respetuosas con su entorno. Y lo hace, además, empleando la ficción como constructor fundamental de realidades.

donde el afecto de la singularidad y la idiosincrasia de cada idioma se prioriza por encima del efecto que podría alcanzar una traducción genérica. Afecto por efecto. Dos cuerpos A y B mantienen una distancia relativa, toman los micrófonos e intercambian información. A es quien dice y B quien traduce, aunque esta dinámica puede cambiar. Se han propuesto un total de cuatro actos donde los idiomas dominantes los dirá el cuerpo A sobre la traducción que realizará el cuerpo B.

Los días de activación serán 17 de febrero, 22 de marzo, 26 de abril y 7 de mayo. En cada acto la interacción entre idiomas es diferente y se apreciará, dependiendo del idioma elegido para cada cuerpo, signos de dominación o de sumisión propios del idioma empleado. La importancia de la transición de sentido por encima del traslado directo de una palabra a otra es, para la artista, como la metáfora del paso de una página a la siguiente. No es tan importante el origen o el resultado de cada mensaje, como aquello que permite atender de manera inclusiva a cada agente implicado/a, con sus particularidades y su idiosincrasia.

Artistas

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 Camarlench
Mar Reykjavik
Àngels Ribé
Belén Rodríguez
Zineb Sedira
Robert Smithson
Susana Solano
Pierre Soulages
Rayyane Tabet
Antoni Tàpies
Cecilia Vicuña
