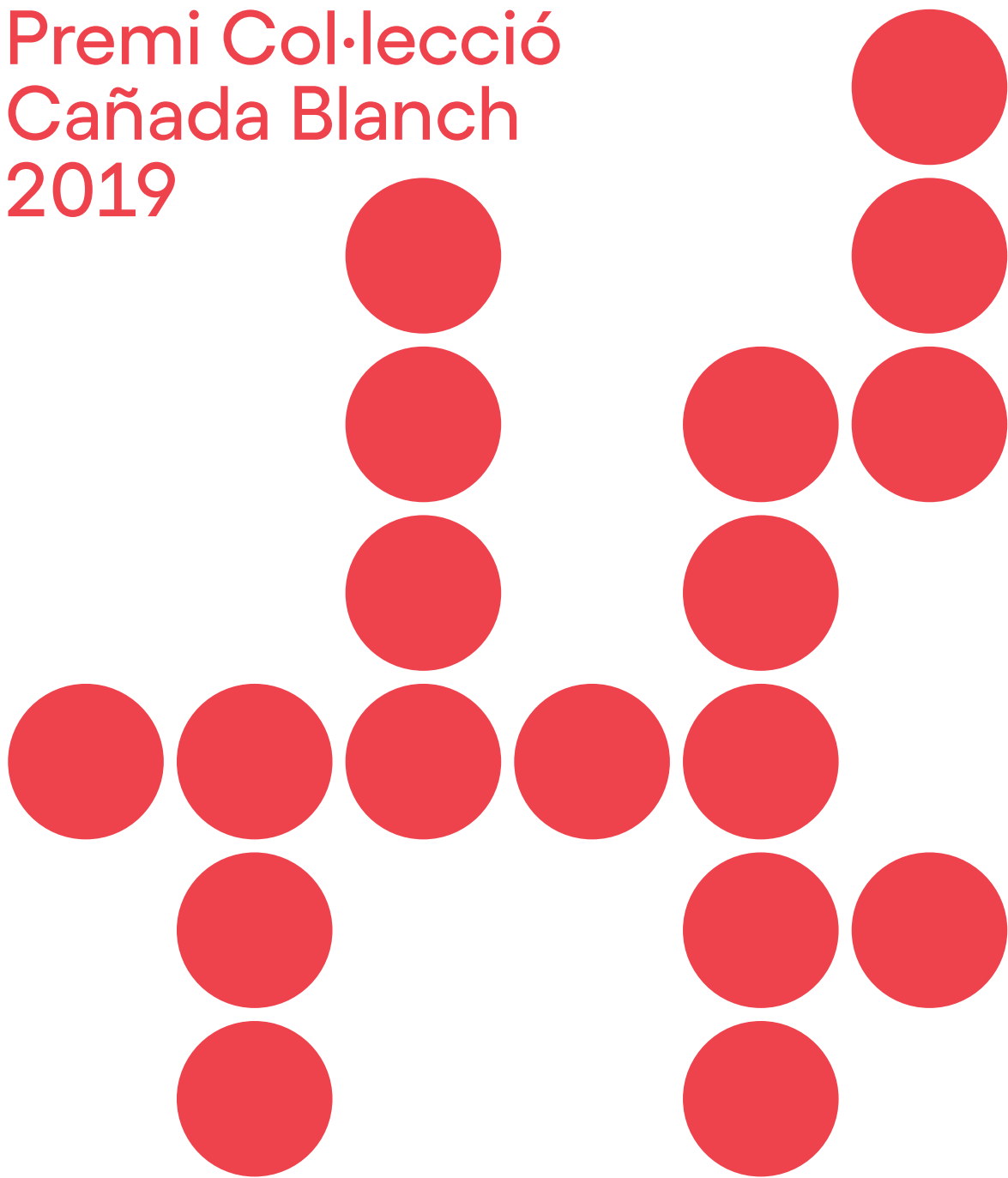


Premi Col·lecció Cañada Blanch 2019



Tempus quietare.
Voluntat contemplativa i art

Tempus quietare. Voluntat contemplativa i art



4	<i>Próleg I</i> M ^a Vicenta Mestre Escrivà —Rectora de la Universitat de València Antonio Ariño Villaroya —Vicerectorat de Cultura i Esport de la Universitat de València
6	<i>Próleg II</i> Juan Viña Ribes —President, Fundació Cañada Blanch
8	<i>Próleg III</i> Rosa Santos Díez —Presidenta de LaVac
10	<i>Tempus quietare.</i> <i>Voluntat contemplativa i art</i> Ricard Silvestre Obres participants. Premi Col·lecció Cañada Blanch 2019
26	José Miguel Pereñíguez / Luis Adelantado
28	Anna Bella Geiger / Aural Galeria
30	Antoni Tàpies / Galeria Benlliure
32	Helga Grollo / IB Isabel Bilbao
34	Nacho Carbó / The Blink Project
36	Victoria Santesmases / Alba Cabrera
38	Mar Arza / Cànem Galeria
40	Claudio Zirotti / Galeria Cuatro
42	Hamish Fulton / Espaivisor
44	Lamia Mohacht / La Merceria
56	Marta Galindo / Plastic Murs
48	Hugo Martínez-Tormo / Galeria Punto
50	Greta Alfaro / Rosa Santos
52	Cristina Almodóvar / SET Espai d'Art
54	Juan Fabuel / Shiras Galeria
56	Amanda Moreno / Espai Tactel
58	José Antonio Ochoa / Galeria Thema
60	Jaume Pérez / Galeria Vangar
62	Castellano

Pròleg I

M^a Vicenta Mestre Escrivà

—Rectora de la Universitat
de València

Antonio Ariño Villaroya

—Vicerectorat de Cultura i Esport
de la Universitat de València

L'exposició *Tempus quietare. Voluntat contemplativa i art* constitueix la presentació i l'expressió pública del Premi Col·lecció Cañada Blanch que, amb aquesta convocatòria, arriba ja a la sisena edició consecutiva. Estem convençuts que la col·laboració i el suport entre institucions públiques i privades és una de les millors fórmules per a possibilitar i enfortir les apostes que es plantegen en el sector de la gestió i difusió cultural. En aquest cas, aquesta convocatòria anual és possible gràcies a l'acord de la Universitat de València i la Fundació Cañada Blanch —institucions participants i compromeses en les diferents expressions de la cultura contemporània— i l'Associació de Galeries d'Art Contemporani de la Comunitat Valenciana (LaVac), entitat constituïda actualment per divuit galeries d'art contemporani que, malgrat les dificultats del sector, continuen generant, any rere any, un ampli panorama artístic per mitjà de les seues respectives programacions, apostes i artistes.

Aquesta mostra, comissariada brillantment pel professor Ricard Silvestre (Universitat de València), va acompanyada del catàleg que presentem ací. En la selecció d'obres i en la seua anàlisi, el professor Ricard Silvestre aprofundeix en el fil conductor del present premi: la temporalitat i intemporalitat de l'art. El comissari fa una reflexió, a través de les diferents obres presentades, sobre la importància de la percepció de l'art i de la necessària serenitat de la contemplació d'aquest. Des del títol de la mostra (*Tempus quietare*) ja es planteja un contrapunt a la locució llatina *tempus fugit*, en relació a la fugacitat i a la velocitat del pas del temps. Es tracta de perseguir l'experiència estètica en un temps de quietud i d'assossec en què l'espectador obliga tots els sentits i connecte, des del seu bagatge, amb l'obra presentada.

Amb l'exposició *Tempus quietare. Voluntat contemplativa i art* arranquem, amb entusiasme, la programació d'exposicions temporals del curs 2019/20 en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València. Confiem que mitjançant aquesta mostra i la resta de l'àmplia programació cultural que hem preparat per a aquest nou curs acadèmic, la Universitat de València mantinga viva la seua aportació i el seu compromís amb la difusió de la cultura, entesa com a eina clau en la formació de les persones.

Pròleg II

Juan Viña Ribes

—President, Fundació Cañada Blanch

Fundació Cañada Blanch, en les seues diverses desenes d'existència, s'ha guiat per tres aspectes que n'han marcat la trajectòria: el compromís social; la divulgació del coneixement com a eina d'emancipació i desenvolupament d'individus i societats; i l'esperit universitari. Aquest és el motiu pel qual aquesta nova edició del Premi Col·lecció Cañada Blanch 2019, en col·laboració amb la Universitat de València, s'emmarca perfectament en els nostres objectius. El coneixement és transmissió i aquesta exposició ens ensenya la realitat mitjançant les obres exposades.

En el seductor i interessant llibre titulat *Cézanne*, l'autor Ulrike Becks-Malorny ens recorda que el gran pintor postulava que la llum era només el principi de la visió. L'ull no és suficient, es necessita pensar. Els nostres impactes visuals necessiten processament, maduració i interpretació. Mirar és crear el que hem vist. Gràcies al treball del comissari, el professor Ricard Silvestre, amb les diferents galeries d'art de la Comunitat Valenciana, aquesta exposició ens porta a mirar, a interpretar el que veiem i a ubicar-ho en el context social, cultural i mediambiental.

Les xarxes de persones constitueixen cultures i la xarxa d'espècies abasten els grans ecosistemes. La nostra societat està formada per institucions, organitzacions públiques i privades, universitats, empreses i associacions d'individus que lluiten per objectius concrets com la cultura i la defensa del medi ambient, però totes han de guiar-se per l'eficàcia, la competició, la col·laboració, la solidaritat i els valors democràtics. En aquest marc, amb aquesta exposició la Fundació vol fer la seua contribució al món de l'art perquè ens enriqueisca a tots.

Finalment, vull recordar un pensament d'Alain, el gran pedagog i filòsof, que en les seues classes i escrits repetia molt: «La llei més bella de la nostra espècie és que el que no s'admira s'oblida». Nosaltres admirem l'art i no ho oblidem en la nostra vida diària perquè ens acosta a la cultura, al compromís i al cultiu de les nostres ànimes sempre necessitades de bellesa.

Pròleg III

Rosa Santos Díez

—Presidenta de LaVac

El Premi Col·lecció Cañada Blanch torna a ocupar un lloc privilegiat com és el Centre Cultural La Nau, en la seua sisena edició. La Fundació Cañada Blanch es presenta com un dels referents essencials a la Comunitat Valenciana, que dóna suport i promou la cultura tant en l'àmbit nacional com en l'internacional.

Agraïm un any més el mecenatge de la fundació per l'escena artística contemporània i els agents que la componen. La importància d'aquest premi no només es tradueix en l'adquisició de l'obra, sinó que, a més, suposa una projecció d'unitat de les galeries a la Comunitat Valenciana. Aquest treball es veu recolzat per la tasca de recerca que ha fet el comissari d'aquesta exposició, Ricard Silvestre, que recopila una sèrie d'artistes que reflexionen sobre la naturalesa del temps que ha de venir.

Aquesta edició reafirma la unió de les galeries a través de LaVac i el treball que fan tots els agents que la componen en cadascun dels seus espais. Aquesta comesa es materialitza en la difusió i l'obertura de les seues galeries a la ciutadania durant tot l'any, en favor de seguir participant en la construcció del teixit cultural de la nostra comunitat.

Tempus quietare. *Voluntat contemplativa i art* Ricard Silvestre

Universitat de València - Estudi General

Per a guiar a l'home estètic cap al coneixement i els bons sentiments, basta brindar-li ocasions importants, mentre que per a aconseguir el mateix de l'home sensible, primer caldrà canviar la seua naturalesa. En el cas del primer, en molts casos bastarà una situació sublim (la que actua de manera més immediata sobre la voluntat) per a fer d'ell un heroi o un savi, mentre que en el cas de l'home sensible caldrà portar-lo a viure sota un altre cel.¹

Friedrich Schiller

Cartes sobre l'educació estètica de la humanitat

Tal vegada l'experiència vital, aquella que encara necessita del temps per a guardar en la memòria el transcórrer de la nostra existència, ha anat progressivament construint-se, primer, un horitzó de contextos i circumstàncies, més tard arrelant-se a la rellevància de certs episodis i, en l'actualitat, subjectant-se a determinats instants la brevetat i successió dels quals farien possible tan sols una còmoda acceptació de la realitat en el seu conjunt. Aqueixa realitat, que en part és també realitat personal, s'interpreta hui a través de la clàssica linealitat significativa donant de sentit, però que resulta paradoxalment fracturada malgrat la ingent multiplicació d'instants que, per sorollosos, espectaculars, ràpids i parcials, queden deslligats del sentit, tan fragmentats i sense filar, com a impactants i banals. Es tractaria d'una temporalitat incapaç de durar, puix que la connexió entre els instants —l'interval de temps entre ells—, o és mínim o no existeix.

Concloure des d'ací que la percepció sobre les coses que ens ocorren està limitant-se al constatable, és un argument ben sabut. No obstant això, l'acostumada limitació té, sota l'aparença d'una consciència d'eficàcia i operativitat, la desorientada assumpció de l'autolimitació. La pàtina de la multitasca ha donat lloc a la vagabunderia intel·lectual, a l'espectador fugaç, absent, sense mirada, així com a la confecció sistemàtica d'un temps sense contemplació. I això últim, que per a l'art remet a la seua desatenció profunda, estén la sensació del superflu de la creació perquè, com és obvi, no li dedicarem temps a allò que ens reclame un temps que ja no percebem.

L'anterior, pel que fa les seues repercussions al voltant del nostre complet desenvolupament com a éssers humans, esclareix sens dubte, i d'entrada, tres enfocaments sobre el fet artístic contemporani que plantejem en la present mostra expositiva, a saber: la mateixa noció de temporalitat que definiria tota obra d'art; diferents maneres en què es podria tematitzar o representar la noció de temps; i finalment, objectiu fonamental que intenta posar de manifest l'exposició, la necessitat d'una voluntat contemplativa en l'espectador, l'exercici del qual s'inscriu en

1. Schiller, Friedrich. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona. Acantilado, p. 115.

la vivència d'un temps seré enfront de la inquietud del temps fugaç i consumible. En aquest sentit, aquest tríode argumental sobre el qual se sosté la present aproximació crítica, decantaria el seu interès cap a un plantejament on l'objecte estètic implica, com a tal, una tradició viva, atés que a més de no esgotar-se mai la seua interpretació, és la manera de fer, en la seua novetat, aquell que atorga noves veus que, al seu torn, facen ressonar les mateixes preguntes. Un transmetre més enllà de la solidificada conservació. D'ací que l'art siga capaç de dir-ho tot en la seua obertura de possibilitats, i en la circumstància de la seua temporalitat present, garantia, a l'uníson, de la intemporalitat. Dit d'una altra manera, si l'obra d'art es mostra a l'espectador, aquest s'endinsaria en la seua interpretació des del seu present, carregat del bagatge que el seu passat li proporciona, i sent conscient de l'experiència de permanència en l'exercici d'observar, d'ací la seua intemporalitat. Amb això, potser no es tracta ací d'una superioritat sobre el temps, però sí de suggerir una pervivència que mentre ens reconstrueix un món, anuncia la nostra fi. Algú podria negar que, mirant una obra d'art, ens mirem a nosaltres mateixos? Si Hegel ens va il·luminar en definir l'art com allò on l'esperit es manifestava, no era únicament pel seu paper cap a l'assoliment Absolut, sinó com a recollector dels avatars de la consciència i peça clau del seu treballós desenvolupament.² Vist així, l'experiència de l'art, per a un espectador, podria entendre's com una manera d'anar recollint els diferents moments de la seua existència, aquells que fins i tot en la memòria s'allunyen o simplement ens posen davant els ulls la fugacitat que som.

L'aroma és lenta. Per això no s'adequa, ni des d'una perspectiva medial, a l'època de les presses. Les aromes no es poden succeir a la mateixa velocitat que les imatges òptiques. A diferència d'aquestes, ni tan sols es deixen accelerar. Una societat regida per les aromes segurament no desenvoluparia cap propensió al canvi i l'acceleració. S'alimentaria del record i la memòria, de la lentitud i la perdurabilitat. Però, en canvi, l'època de les presses és un temps de visió «cinematogràfica». Accelera el món convertint-lo en una «desfilada cinematogràfica de les coses».

2. L'autor alemany expressa la figura del «mestre d'obres» que esdevé «treballador espiritual» per a referir-se a l'artista, la condició del qual resulta a partir que «l'esperit ha elevat la seua Gestalt en la qual ell és per a la seua consciència, l'ha elevada, dic, a la forma [Form] de consciència, i és ell qui es produeix una forma tal.» «...Això és, el mestre d'obres ha abandonat aqueix el seu tipus de treball sintètic, aqueix mesclar formes que són estranyes, com són la forma del pensament i la forma del natural; quant a la Gestalt ha cobrat la forma [la Form] de l'activitat autoconscient... resulta que el mestre d'obres s'ha convertit en treballador espiritual. La nota a peu de pàgina, del professor de la Universitat de València M. Jiménez Redondo (traductor), aclareix que aqueix «treballador espiritual» és un «technites, un tècnic, mitjançant el treball del qual, mitjançant l'obra del qual, queda ací davant de si mateix (i, per tant, queda lloc en obra) l'esperit del seu caràcter absolut». Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2006). *Fenomenologia del Esperítu*. València. Pre-Textos, p. 802-803.

El temps es desintegra en una mera successió de presents. L'època de les presses no té aroma. L'aroma del temps és una manifestació de la durada.³

No obstant això, el de l'art no és un temps utilitari, sinó un temps per si mateix i al qual s'abandona l'espectador. L'eloqüent relació entre allò temporal i intemporal en l'objecte artístic és, en certa manera, la seua eternitat. Aquesta permanència en l'experiència visual de l'espectador enfront de l'obra, es produeix fins i tot si aquesta es construeix accelerada, especialitzada o plena d'interrupcions, puix que aquesta complexitat en el que podríem dir *lingüístiques* del temps, també s'inscriuen tant en aquell *quedcom* al qual es remet l'art, com en el *quedcom* que és. Ben mirat, una incertesa radical que ens retorna una vegada i una altra a la temporalitat de l'art, la qual cosa permet endinsar-se reiteradament en un treball hermenèutic més aviat reticent a la proximitat, entesa aquesta com l'obvi per proximitat. És a dir, que fins i tot aquella obra compositivament resolta des de factors vinculats a la celeritat o la immediatesa, continuarà immersa en la temporalitat de tot objecte artístic, però no per això sent aliena a la necessitat d'una mirada contemplativa. Tot art és fidel al temps, per se. Ho reclama com a tema i ho sollicita, de manera peremptòria, per a posar en pràctica la totalitat dels seus significats i experiències en la seua condició de perdurabilitat i d'assossec. Així que, de nou, reafirmem aquests tres vessants de la qüestió, que l'estètica, tant en les seues aproximacions hermenèutiques com fenomenològiques, sempre va encarar, per més que considerem prioritari requerir el protagonisme d'aquesta última condició: anteposar un *tempus quietare a un tempus fugit*.⁴

Sobre la base dels arguments anteriors, diríem que la recepció i percepció de les imatges, així com l'abast del seu propòsit reflexiu, únicament podrà donar-se en tota la seua profunditat si l'experiència no s'esgota en el present, en un amuntegament iconogràfic tendent a l'avorriment per saturació. Ací no cap ja ni un aprenentatge moderat que s'esforçara per comprendre. Desapareguts els intervals, també les connexions es fan impossibles i els avanços queden en un ingrati desig per interpretar. Des de la desorientació com a efecte de l'exaltació arribem a la letargia, i d'aquesta a l'amnèsia, a un habitat depressiu sense repòs.

3. Han, Byung-Chul. (2018). *El aroma del tiempo*. Barcelona. Herder, p.72.

4. Donada l'expressió *tempus fugit*, que és comuna i coneguda, utilitzar *tempus quietare* permet aconseguir la idea d'un temps contemplatiu per a l'art. No obstant això, és il·lustratiu deixar ací constància (i agraïment) de l'orientació suggerida pel professor de la Universitat de València, Ferran Grau, a qui vaig consultar la qüestió, i, avaluant la perspectiva, va puntualitzar: «l'expressió significa aquietar el temps, apaivagar-lo, pacificar-lo». D'altra banda, la idea de «moment en calma» o de «disposar de temps» o de «dedicar un temps» a alguna cosa que ens agrada, la contindria el concepte *otium*. Així, podem dir *otium dare* o *otium est*. Però el terme oci ja no aHudeix directament a la idea de temps, i, en tot cas a la de «temps lliure». Per a usar la construcció en paral·lel a la de *tempus fugit*, es podria dir també *tempus quiescit*: el temps que descansa.

A causa d'aquest buit fundat en el resplendent i en les vibracions narcisistes d'una societat engegada per la digitalització hiperexcitant, creiem que el temps ha anat convertint-se en, per així dir, el marc temàtic que permetria a molts artistes contemporanis desplegar les seues diferents poètiques i les diferents intensitats situades en l'heterogeneïtat de preocupacions socials, culturals o polítiques. Aquella situació tan poc edificant, sembla que està espentant a això últim. Vinculada amb les nocions de l'eròtic i el pornogràfic, Han s'expressa sobre l'absència d'empatia en la seua versió més egoïsta:

La capacitat de diàleg, d'entaular una relació amb el diferent, és més, si més no d'escoltar, va minvant hui en tots els nivells. El subjecte narcisista actual ho percep tot només com ombratges de si mateix. És incapaç de veure a l'altre en la seua alteritat. El diàleg no és una escenificació de desnudaments recíprocs. Ni les confessions ni les revelacions resulten eròtiques.⁵

Es tractaria d'una creativitat que prendrà molt en consideració el concepte de temps, immers en la pluralitat de les seues temàtiques i investigacions. Una temporalitat que és múltiple en funció dels discursos artístics, però que no evita ser explícitament referenciada sense entusiasmes i atropellades vehemències.

Així, amb aquella perspectiva, tractarem de solcar ara entre les obres i els artistes reunits a la Sala Estudi General, però anunciant ja que l'itinerari convocarà, finalment, a aqueix temps aquietat que entenem dilata i prolonga la durada d'obres que no tan sols no estan aïllades en la seua contextualització temàtica temporal, sinó que conflueixen a eixamplar la seua bellesa a través del recolliment estètic més ociós, poc inclinat al descontrol del successiu i l'instantani. Un temps històric i lineal, un temps del caminar, del record, de la latència, un temps mediambiental i climàtic, un temps polític... Però tots ells allotjats en una meditació que contempla la reivindicació d'un temps de calma on el pensament dictamine el temps, i no a l'inrevés.

El <goig immediat> no dóna lloc al bell, ja que la bellesa d'una cosa es manifesta <mlt després>, a la llum de l'altra, per la rellevància d'una reminiscència. El bell respon a la durada, a una síntesi contemplativa. El bell no és la resplendor o l'atracció fugaç, sinó una persistència, una fosforescència de les coses.⁶

La qüestió, si així es vol veure, és passejar entre les obres, però no a explorar-les fins a la seua dissecció anatòmica. Una contenció que en gran part ha condicionat des de la selecció dels artistes participants,

5. Han, Byung-Chul. (2018). *La salvación de lo bello*. Barcelona. Herder, p. 90.

6. Han, Byung-Chul. (2018). *El aroma del tiempo*. Barcelona. Herder, p. 75.

fins a l'operativitat conceptual dels formats, dos extrems d'un segment amb el qual s'intenta subratllar tant el compromís cultural del sector galerístic valencià representat per LaVac, com els encadenaments econòmics i intel·lectuals promoguts històricament per la Fundació Cañada Blanch, nexes als quals la Universitat de València no ha sigut mai aliena. Així mateix, la present exposició intenta posar això en valor, ja siga mostrant la labor d'artistes i galeristes, contribuint a configurar les línies estètiques del que progressivament podria assentar una col·lecció d'art contemporani, o debatent al voltant dels símptomes del nostre temps, per a aconseguir la mesura i gaudi d'aquest, a partir de la creació artística contemporània.

Si comencem doncs, allunyats d'un trajecte preestablert, entre les peces de fusta elaborades per José Miguel Pereñíguez, els suggeriments del temps romà ens disposen a la trobada d'un sòlid passat constructiu al qual estaríem units. Els rebaixes laterals de les set peces, el seu to terrós i la proposta instal·lada en sèrie, assenyalen la funcionalitat arqueològica originària d'aquestes tégules, ara elevades, en la seua síntesi geomètrica, al rang d'objectes minimalistes despulats de petjades ancestrals evidents i, no obstant això, d'una cadenciosa latència que rememora l'antiguitat clàssica. Una fusta, de marmòria intemporalitat, la reiteració prototípica de la qual lesiona qualsevol condicionant artesanal que s'aplique, però al seu torn, paradoxalment, que replega les veus etnogràfiques transmetent el subtil tractament del material entre les vetes guatemalenques, contraargument de l'estandarditzat. Càrrega visual controlada a través del rigor constructiu i constructivista de la instal·lació de l'element estés i de la calidesa matèrica. Amb tot, una obra de retorn i repetició que enumera entre pauses les «teulades» del nostre habitat mediterrani i civilitzatori, i on el repòs es recull a si mateix en la percepció de l'espectador, que intuiria una respectuosa transcendència sepulcral, potser, en definitiva, el refugi del temps anterior.

La conformació de l'argumentari espiritual es promou, en el cas de les obres de Nacho Carbó, solcant una aparentment fràgil intimitat poètica. Emfatitzant la netedat de l'estructural i alliberant a la bellesa d'aquells aspectes estètics més lligats a factors ideals, és la organiciat arquitectònica de les seues creacions aquella on els temps de les quals vinculen naturalesa i tècnica, hàbitat i matemàtica, en l'experiència vital que recorda tot esdeveniment en un espai concret i precís. En aquest sentit, resulta del transcórrer naturalment, que l'impuls incommensurable i el perill en tancar-lo en datacions, ofusca la lentitud evolutiva. I és precisament aquest temps les dinàmiques del qual no es deixen reduir, aquell que facilita la atmosfera projectiva que defineix tant els volums plegats del creador valencià, com les fissures en un pla. Plecs rectes, tombats i en ventall, on la inclinació de la superfície axial genera els marges inspiradors que delimiten superfícies i volums en fusta lacada. Així és que, fixat l'espai i el seu silenci, detingudament, una clivella ens retorna a la contemplació sense una meta que

obstaculitze qualsevol cadena narrativa. La clivella és un tall, una obertura, es tracta del buit mínim per a previndre'ns que l'instant es podria repetir, en realitat ens prepararia per a ser conscients d'una solidesa canviant i limitada, alligant-nos sobre un temps pacient que ens recorre i modela.

En gran mesura, aquella perspectiva on la naturalesa marca els temps del refer artístic, determina també la noció d'allò residual en el treball creatiu de Cristina Almodóvar. Des d'una conducta conceptual invasiva, les seues formes confereixen permanència física, biològica i poètica a un món la fugacitat del qual es veu acrescuda a causa del poder de la seua pròpia autodestrucció. Mostrar, des d'aqueix repòs albi de les seues obres, un delicat estat de convalescència, estén la crida a despertar de certa somnolència o abaltiment crític producte d'aquella fluïdesa tecnològica i postindustrial que hipotecarien les decisions i iniciatives que són constitutives de sentit i, per això, conjuminen la determinació d'allò que té importància enfront de la celeritat de l'irrellevant. Recolzada en la seua serenitat poètica d'intens bucolisme i un pacient i idíl·lic modelatge, l'artista ens sotmet, a través d'una sagaç i lleu estranyesa captivadora, en l'acceleració més destructiva, i de tots coneguda. Podríem dir que, després de l'ornamentació nívica i el seu procés, es projecten clares conclusions, perquè la dolçor de l'aparent no amageix la radicalitat del seu propòsit. Sens dubte, en absència del temps reflexiu d'aqueixa blancor, tota anihilació és bandejada del pensar.

Mantenint amb explícita fortalesa la seductora argúcia de la falsedat, la realitat d'un sistema contaminat entra de nou a formar part del recorregut investigador i creatiu d'Hugo Martínez-Tormo: un políptic audiovisual instal·lat per a veure allò que no volem veure. I això perquè des de l'ardit pictòric de la finestra, transformat ara en retaule electrònic, ens encega la nostra mirada a l'exterior. La farsa, finament consisteix a interioritzar que no hi ha cap món si traguérem el cap a través de l'obertura multiplicada. No existeixen aspiracions indagatòries, perquè hem sigut engalipats per partida doble: la membrana de plàstic és tan real com ho és la seua inconsistència digital. Amb tot, el falsejament, aquest parany el simulacre del qual el configura l'objecte i el seu suport, tots dos abrigallats per un so que involucra a l'espectador captivant així la seua atenció i consumant l'encanteri, es dona en el present. L'observador veu en aqueix instant de l'ara, se situa en aquell moment en què determina la percepció, visual i auditiva, d'una negativitat. Però sense demorar-se contemplativament en aquesta percepció, és a dir, sense dedicar-li a un temps de sentit la seua mirada, en quin moment podria autoinculparse d'un món contaminat? Tan sols fascinat per la virtualitat de la imatge i la seua plasticitat reiterativa, mal·leable i repetitiva, l'home no accedirà a un millor futur, sinó a una carrinclona paràlisi, correlat de la seua còmoda ignorància en l'època que raja instant estancats.

Aquella qüestionada efervescència de moments paralitzats que empobreixen la nostra vida, aqueixos segons d'informació gratuïta i irrellevant, sempre s'ha configurat en delirant eina d'atac contra la memòria i, segurament, contra la constitució d'un temps articulat i la consciència de ser. En aquesta batalla se situaria Mar Arza, donant cobertura amb veu suau i queda, però ferma i determinada, al segon dels contendents. La poètica de l'artista castellanenca introdueix sigilosament la seua dicció d'un temps trenat de sentits. El seu temps, el de la seua creativitat efectiva, la seua tematització, la seua experiència, és el de la serenitat epicúria,⁷ el que s'agita davant la hiperactivitat banal, la consigna ocurrent o el projecte precuinat. Arza resideix en el pròxim i, des d'això, se sap al servei d'una contemplació gradual rellegida sense ànim de fractura, ans al contrari, per a anar creixent en aqueix cabal de la vida entre les aigües del qual es refresquen els estris de l'artista. És aqueix fluir, commemoratiu, manuscrit o fotogràfic, on el temps es registra sense detindre's, per aquesta raó acudeix a nosaltres tan familiar que evita reaccionar de seguida davant un estímul i, per tant, planteja les seues possibilitats educatives. Reescriure sobre allò mitg esborrat és dictar-li al canell el valor del procesual o el no premeditat, exigint-li a la història que siga molt més que l'apilament cronològic. A l'espectador, que no rellisque llegint entre línies, i, al temps contemplatiu, que l'acompanye en una nova funció de narrador sobre la plasticitat del quotidià.

Els fonaments conceptuals contra l'autoritat agressiva d'un temps i una història mal relatada, tenen un altre desenvolupament artístic en la investigació d'Anna Bella Geiger, lligada inicialment a l'abstracció i, en les seues posteriors etapes creatives, orientades des de la serialitat del gravat fins a un treball amb múltiples suports medials, gràfics, pictòrics o fotogràfics. Sota aquestes premisses generals, l'artista brasilera sempre ha territorialitzat els seus interessos crítics amb l'afany de transcendir el merament geogràfic en termes de realitats socials injustes, ja siguen aquestes vivenciades a partir dels processos polítics postcolonials, el sentit de pertinença a una comunitat, o la promesa implicació visual al voltant del concepte de gènere, com a dona artista. Així, servisca aquesta molt breu contextualització de la seua poètica per a entendre l'eficàcia de les seues estampacions sobre periòdic, al qual, en la sèrie «Rose Selavy mesmo» s'adhereix mitjançant el collage la imatge que Man Ray va fotografiar d'un Marcel Duchamp transvestit. I ací, en les dues obres seleccionades de la citada sèrie, la seua lectura ens facilita una pluralitat de temps cronològics, històrics i intel·lectuals. D'entrada, Rose és nom jueu i de dona, i un posicionament crític que anuncia totalitarismes allà pels anys 20 del segle passat. Això és el que reapareix en un periòdic que recorda els

7. Entesa com la capacitat, la virtut d'allunyar-se d'allò que és va, i que conduiria a l'absència de torbació, a la ataraxia (ἀταραξία), una actitud pròpia de la filosofia segons l'epicureisme.

50 anys del colp militar al Brasil i que, finalment, observem en el 2019, quan Jair Bolsonaro presideix el govern del país americà argumentant en favor de la tortura, sent contrari als drets LGTBI i insistint en la defensa de la dictadura militar que es va instaurar després del derrocament del legítim govern del president Joao Goulart el 31 de març de 1964. Amb això present, podria l'espectador, davant l'obra de l'artista brasileira, no exigir per a la seua experiència estètica una mirada contemplativa que origine els paral·lelismes del present i renove les lluites del futur? La ironia, el joc de significats que sempre va mantindre Duchamp, una vegada més es deté en la recreació per a fer-nos meditar sobre els advertiments d'un crani neardenthal damunt el retrat de Selavy. En aquesta obra de Geiger, la temporalització s'ha posat en primer pla, ve marcada per les transicions que determina la ciència, pels talls que aquesta fixa encara en la seqüència genètica. Els esdeveniments, ben travats, tard o d'hora configuraran la completud d'una humanitat total, reunida com a espècie. Les composicions visuals, llavors, no es prenen superficialment des de l'anècdota històrica, sinó a partir de la lentitud introspectiva del temps contemplatiu que l'espectador sobirà s'atorga.

La canalització crítica respecte de les repercussions de l'explotació colonial, la representació dels seus estereotips socials i la seua lectura per part d'una historiografia espanyola complaent, s'han incorporat amb assiduïtat a les temàtiques referenciades per Greta Alfaro. En aquest sentit, l'esment sobre els relats culturals dominants, ha constituït gran part de les seues aproximacions crítiques en el desenvolupament dels seus projectes, que amb freqüència es rebel·len polisèmics, indagatoris i de poètica denúncia. Aquest és el cas en observar una aparentment paralitzada habitació fosca, de tenebrosa burocràcia, i aombrada després d'un llòbrec passat. L'espai de la fàbrica de Tabacalera a Madrid, ens situa en una gestió imperial d'ultramar tant com en un present d'aiguamoll. Fotografia i vídeo, sense aditaments formals, recorden llòbrecs episodis, detenint-se des d'un enquadrament fix de lluentors llfardoses. Atrapat l'instant, quasi documentada la paràlisi, la pregunta per l'enigma d'allò esdevingut s'esvaeix, ara sí, contemplant atentament el vídeo fins i tot immobilitzat el temps històric, emparat en la imatge-temps a través de la qual s'estableix la vinculació canviant entre les formes i objectes retratats, i el propi espectador, sorprès en la seua estancada interpretació. L'untuós xocolate, en la seua densa denúncia, en realitat fa que el temps i el seu transcórrer cobren sentit. Fotografia i vídeo serien dos temps d'un mateix espai, aliats compatibles en la denúncia, i enemics declarats de la inactivitat de la mirada. El lapse temporal, per més remot i camuflat que puga semblar, per irrellevant que se li puga considerar, reclama con-templació, és a dir, un pensar actiu, alliberat i en el qual se succeïsquen les idees i les seues relacions perquè l'habitació no siga una mera caixa fosca.

En certa manera, ja vam veure prèviament com la familiaritat del record impregna a l'objecte rememorat i actualitzat en l'obra

d'art, potser com *ready-made* on allò que es resignifica va més lluny que el mateix objecte, dirigint-se conforme a un revisitar l'experiència individual de la memòria i no tant als matisos formals, funcionals o tridimensionals de l'objectual. Creiem que en semblants circumstàncies es trobaria el quefer artístic de Claudio Zirotti, en el seu cas creativament vinculat a una gestualitat signica i calligràfica, amb el que d'ancestral suposa la pulsio personal en el grafisme que mà i canell estenen, és a dir, un caràcter, unes preferències, la improvisació. Un ancoratge en l'eternitat de la lletra i els recursos plàstics que la fan representació del temps a través de l'escriptura sense paraules. És el traç de la repetició, del ritme, de la simetria o l'alternança, aquell que s'imposarà posteriorment al camí ja escripturat. Però mentre això arriba, la hipòtesi d'una etapa prèvia prefigurativa i adaptativa a la necessitat d'un motiu visual, justificaria la reiteració originària en un lloc i un temps concrets. Dimensió visual, en definitiva, convertida en fecund antecendent de la lletra lingüísticament elaborada. No obstant això, el gest calligràfic no guarda en si la pretensió de ser necessàriament llegit, perquè aboca, com a dibuix, diverses aproximacions hermenèutiques. Més encara si la juxtaposició entre la calligrafia i el seu suport, condiona la sensibilitat i els afectes de l'artista, els seus records assajats sobre el temps commemoratiu dels segells i el de les aficions paternes. Mentre la filatèlia col·lecciona els temps que un present va recuperar, l'art envia a destinació els grans missatges pausats i íntims en xicotets formats de cultura on recuperar l'assossegat to de l'alentiment, una demora contemplativa timbrada pel gest i els anys transcorreguts.

Entre la recuperació de l'entramat històric que la petjada del temps marca en les coses, i el desgast de les mateixes com a pictòrica metàfora de la resistència, l'obra de Helga Grollo bressola el color, la tipografia i la paraula des de l'interior de la imperfecció, del desgast que transforma en únic l'objecte, víctima enriquida del pas del temps. A través de les seues tonalitats cromàtiques i del repartiment compositiu d'una estructura que enmalla la arpillera, línies i cicatrius recorren la vida dels materials, els fan tornar a un lloc de trobada contemporània. La pintura és coetània dels seus materials, però el temps d'execució la distància de la seua trajectòria matèrica, física. Diríem, que del pròpiament existent després del pas dels anys, els usos i els accidents patits. I, mentre això es dona en la visió, les influències informalistes de la qual apunten en un ordre constructiu, serà l'espectador aquell que no força la imatge i arriba a posar entre parèntesi els seus objectius. Deixant en llibertat a la pintura és com ella retorna la seua veritat i la seua passió, el seu temps i el seu sofriment com si la passiflora donara els seus fruits embullada en l'ordit tèxtil que suporten les paraules. També gràcies a semblants estratègies que prossegueixen un quefer oriental que va fer que el te no escapara entre les ranures d'una tassa, l'artista alemanya ens impulsa a penetrar en la seua poètica de la transcendència. I, què podria demanar-se per a l'art sinó l'actitud del contemplatiu itinerant que experimenta sensacions

detenint la mirada i intuïnt un temps de major força i consistència que l'actual? Aquestes són, en part, les pautes filosòfiques, del *kintsugi*⁸ nipó o no, del sofriment nietzscheà o no, que aquest collage sobre tela, ontològicament, li inquerix a la mirada.

La renúncia d'allò transcendent sota els paràmetres del gest zen i l'actitud meditativa, juga un paper fonamental en el conjunt de l'obra d'Antoni Tàpies. Però ho fa especialment quan l'obra gràfica, mai entesa com a reproducció o simple repetició simplificada de la seua obra pictòrica, estableix una parcel·la que es autodetermina en el conjunt de la seua poètica abstracta més coneguda. El traç tapià en la litografia de l'artista català mai és subsidiari d'un temps pictòric, atès que la seua autoexigència en el procés sempre està condicionada a les regles d'aquest, és a dir, s'és conscient que la matriu se sotmet a la incompatibilitat del greix i l'aigua. L'estampat és, vist així, un procés que re-controla l'empremta del gest vital. L'expressió genuïna, no obstant això, no sucumbeix al clixé i, en el cas de Tàpies, la seua simplicitat escrita és còmplice d'una tècnica que permet una execució relativament ràpida. El temps de reproducció no és mai el temps de la percepció, menys encara si el caràcter metafísic d'aqueix arrossegat espontani de l'espàtula, el pinzell o la brotxa, és capaç d'incidir estèticament, a través del traç totèmic de la inicial, i amb un fort instant essencial i calligràfic, en el present. Un moment *hitzuzendo*⁹ portant-nos, mitjançant la conducta, a un instant amb sentit i amb temps, perquè es tracta de mobilitzar-se existencialment per a anar d'ací a allí, tal com Heidegger ens presentava poèticament. Veure en la lletra el significat d'una llunyania, observar en la gota que l'atzar va depositar sobre el paper, la presència d'un paisatge remot, d'un altre lloc tan oportú i valuós com una guixada ancestral, convertida en el dens fullatge imaginat, molt fora del temps mundà i la mansuetud expres. La inicial, doncs, ens indica tots els *aras*.

Reconèixer l'anterior elevació espiritual, però sense que el gest aparega totalitzant, es planteja davant la pintura de Jaume Pérez, on els acrílics alineen el temps quasi d'una manera generativa, desplaçant el traç sobre una superfície transformada en una cosa essencial i celestina. Portada a la seua expressió primordial, la línia alenteix el pensament mentre aquella es va reunint una vegada i una altra. La vivència representada gràficament també és un posat que refereix a una ontologia de l'íntim, per a això el gest informe, encara que compositivament dirigit i llegible fins i tot com a experimental síntesi paisatgística, revela la seua fondària. Així, sota aquestes interrelacions conceptuals d'arrel intuïtiva, la metaforització bergsoniana apareix

8. <https://shambhala.es/wp-content/uploads/sites/9/2018/09/Kintsugi-arte-15agosto2018.pdf>
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17496772.2016.1183946?scroll=top&needAccess=true>
9. https://wiki.ead.pucv.cl/images/a/a7/Poetica_que_aparece_en_el_paso_entre_palabra_y_dibujo.pdf

estratègica per a sobrepassar tota racionalitat funcional, conferint al temps el seu incessant fluir des de valoracions lumíniques i tonals, sensibles a dimensions de cerca poètica que, més que esbossant descobriments tecnocientífics, investiga l'humà en la seua capacitat contemplativa. Saturada de xicotets buits i organitzada quasi alçant el cap en una nit de penombra feble, inquietant i commovedora, la pintura de l'artista alcoià posseeix certa simulació fractal, influències del creador holandès Jan Hendrix, i un delit pel procés pictòric com a esdeveniment sensitiu, el del *aistheton*,¹⁰ que infon lentitud a la mirada puix que ella tracta de considerar detingudament i ponderar totes i cadascuna de les línies, tots els moments, llocs i paisatges de l'ànima amb la seua orografia de trajectes.

Aquelles incisions sobre la pintura fresca, en definitiva, l'alteració d'una superfície uniforme i regular, concerneixen l'obra escultòrica d'Amanda Moreno, a la lisura envolupant del tòtem vulnerat i vulnerable. De fet, sabent bé del replantejament respecte a la certesa atorgada a la teorització fiabilista amb que la ciència pot arribar a envernissar el futur, no hauria d'estranyar que siga la organicitat arcaica i etnogràfica, feridora i punyent, femenina i contundent de les pedres d'àgata incises sobre un prisma quadrangular, aquella que situa al subjecte en un univers de mites tecnocientífics. En situar-se, situa també les tradicions i els fets socials, no tant connectant passat i futur, sinó configurant l'advertiment sobre una possible regressió. Localitzar les alternatives a la possible reculada i reivindicar la ficció com a resposta, apel·la a l'observador sobre l'incommensurable en el seu quefer artístic. I, quan no és possible comparar, el temps ens retorna aqueix el seu *a priori*. Per a l'artista valenciana, el seu anarquisme epistemològic és un evident parany que el temps ens ha fet. Ens queda a nosaltres decidir què és el correcte i quan contemplem posar-ho en marxa obrint tots els processos, travessant tots els camins.

Amb la dolça precisió d'un risc embastat sobre paper, amb la noció de viatge, de trajecte en el temps, i sobre un espai determinat, apareixen les sinuoses línies que tracen la senda ondulada de l'obra de Victoria Santesmases. En algun sentit, la llum i les transparències del paper, quan aquest és perforat pel metall de l'agulla i s'intueix la veladura que la cel·lulosa li fa a l'acer, ja ens exigeix una atenció profunda sobre el mínim senyal d'una meditació soterrada. Igualment això implica un conduir-se gradual entre un camí de suaus ferides, d'ínfims fragments que alimenten el trajecte, però que alhora torturen aquell que ho recorre. Un quefer artístic vinculat a l'impuls confessional de l'experiència, però no des d'una perspectiva de xoc impressionat en el subconscient, no com aqueix sentiment negatiu inscrit en algunes etapes de l'obra de Louise Bourgeois, sinó com a impressió rescatada

10. Dels mots grecs *aisthesis* o *aistheton*, va derivar Estètica, que significa sensació, sensible, però també «aquell que nota, que percep», que seria l'opció de sentit més adequada en la poètica de l'artista.

de la memòria autobiogràfica en els seus tres àmbits, a saber: la pròpia creació realitzada en quaderns d'anotacions; el dir plàstic sobre un mateix en el seu desenvolupament vital, el seu bios personal; i l'ús d'un repertori gràfic i pictòric adequat al format. Memòria artística portada a la sendera que va prenent al paper d'instant delimitats. Així, abans o després, acabarem atrapats en el temps, fent-lo durar sense presses ni pronunciades sinuositats.

L'anterior procedir poètic, en el cas de Hamish Fulton, es transforma en manera de fer efectiu el paisatge, trepitjant-lo com un senderista de conceptes capturats gràcies a la fotografia, la naturalesa, la tradició de Turner i les conseqüències de l'espiral de Smithson. L'artista londinenc camina i camina a un temps, es desplaça i pensa alhora que atalaia el paisatge volcànic de Chiguana. Contemplem Bolívia, però també l'altura que facilita la panoràmica. Observem les muntanyes preguntant-nos pel passeig de l'observador. Com va arribar fins allí? Quant va durar el seu itinerari? Perquè aqueix punt de vista? Pot la naturalesa proporcionar-nos una mesura precisa per al nostre temps? Justament les qüestions poden ser tan reivindicatives del nostre medi ambient i tan generadores de sentit poètic, que en empetitir el domini antropocèntric acaba per obrir-se nostra finitud. Tal vegada Fulton reafirma ací una aportació heideggeriana, perquè ens llança al paisatge que som en una extensa maduració. En qualsevol cas, sembla impossible no sotmetre's a un altre temps recòndit, secret i subjacent en imaginar al passejant que no està. Ni figura prop de la sal, ni se li veu travessant Atacama.¹¹ Únicament l'horitzontalitat d'una línia marca el trànsit, i només el text parla llavors sobreimpressionat en la petjada de la mirada sobre la terra, quasi l'única possible. I és així que el temps fixa l'el·lipsi del fotògraf. I el seu romanticisme, més sublim que fragorós, afronta el repte del silenci i la reflexió en l'època de les enlluernadores tecnologies de l'eslògan.

Si en la disposició cap a una fotografia del paisatge es generava, més enllà de depassar el documentalisme, un espai momentàniament detingut per a la memòria del caminant i el seu concepte, la proposta de Juan Fabuel posseeix concomitàncies especulatives amb la idea de memòria, un paral·lelisme més pròxim al record d'un passat enyorat que es rememora, i més allunyat d'un esment quant a la retentiva d'un trajecte. Per aquesta raó, les muntanyes, la imatge de les quals ha sigut intervinguda com si un lloc *altre* estiguera emplaçat —irreal *specific site*— sobre el gel, apellen a dos contextos i dos temps diferenciats, però en una naturalesa omniabarcant. El cas estrany, en un emplaçament que la imaginació fa familiar, acaba per incorporar-se a la nostra lectura formant part del sentit de qualsevol succés que es done en la naturalesa. L'entorn muntanyenc planteja directament aquesta qüestió en allò que significaria la seua potència transformadora

11. *Jorquencal*, el títol d'una altra de les fotografies seleccionades en la present exposició, és el nom d'un turó situat al poble xilé de Matxuca, en el Desert d'Atacama.

i evolutiva, és a dir, en aqueixa funció d'estat que seria l'entropia. Amb ella, el diferent s'equilibra i es distribueix en el tot, estratègicament, per a mantindre l'equilibri termodinàmic. Una nova metaforització de la física en l'art, que esdevé concepció creativa en la pròpia experiència vital, iconogràfica, territorial i política de l'artista. L'energia de les seues imatges està llavors, com a actor substancial de l'art, en l'aprofitament de la mateixa conforme a un àlbum de fotos matern, explorat en la mirada i dotat de sentit, resemantitzat gràcies a les seues possibilitats exergètiques, a la seua utilitat potencial materialitzada ara mitjançant el que ha esdevingut —becoming— temps rememorat i paisatge construït. La vida de les seues imatges suggereix un món autoregulat, tal vegada una hipòtesi Gaia de la creació artística.

Els dos aspectes evocadors del paisatge en relació amb la temporalitat, tenen també la seua veritat interior en la pintura de J.A. Ochoa, sobre la qual es fa estàtic un anhel transcendent: escapolar-se d'allò real com a atractiu obstacle i espai de paràlisi. Potser la fugida és cap a la soledat? Acompanyada de cert temor i malenconia, Run suposa una escena prèvia, no representada, i des de la qual s'inicia una evasió. L'escapada és una deserció en diferents plans i una reflexió sobre l'específicament humà, sobre l'etern que viu dins de cadascun de nosaltres, però igualment, i sobretot en termes lingüístics, plantejaria el debat de la transdisciplinarietat i els seus préstecs, que apuntem en la seua recurrència acadèmica local. Recordem, recuperant el pensar humanístic, que, malgrat tot, el protagonista de *Stalker* passa per molts moments de desesperació i que la pel·lícula de A. Tarkovski esculpeix el temps. No obstant això, el que a nosaltres ens interessa, i el propi director formula en moltes ocasions, són les característiques interiors, morals, immanents al temps. Durant quant temps estan corrent els personatges de la pintura? I, en l'instant de la mirada Qui els ha donat caça per a situar-los enfront de nosaltres? Kant va escriure que darrere dels fenòmens existia una cosa invisible i activa per si mateix, però que al buscar-la fracassava tal pensament.¹² En la gargotejada veladura del temps pictòric, cal commoure's davant l'absència d'horitzó i la representació de les sensacions. En aquest cas, la densitat del bosc sí que ens deixa veure que l'artista valencià s'erigeix en creador d'alts valors espirituals i d'aquella subtil bellesa que únicament li correspon al poema. Un sentir de soledat profunda i sublim, però de naturalesa terrorífica. Sobre aquesta idea, les imatges farien provisió d'una especial sensibilitat lírica, relegant, com ja vam dir, els temps del muntatge,

12. Aquesta idea està expressada en el següent text: «A aquesta conclusió ha d'arribar l'home reflexiu sobre tot allò que puga presentar-se-li, i sens dubte es troba també en l'enteniment comú, que, com és sabut, tendeix a creure que darrere dels objectes dels sentits existeix una cosa invisible i activa per si mateixa, encara que prompte es desbarata tal pensament en afanyar-se a sensibilitzar aqueix una cosa invisible, o siga, en voler fer d'això un objecte de la intuïció, amb el que no es converteix en un objecte més assenyat de cap manera.» Kant. I. (1990). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid. Austral, p. 137.

i acostant-nos, per contra, a la intemporalitat de la poesia. Amb més versos i menys fotogrames, les pauses assossequen les distàncies en l'espessor i aconseguen instal·lar-se ponderant aquests olis que quasi abjuren del cel·luloide, de la seua pragmàtica continuïtat en el mirar. En paral·lel a l'anterior disposició perceptiva, la imatge de Lamia Mohacht de nou inclou un paisatge estèticament envolupant, al marge de la seua disposició en l'horitzontal de la fotografia, perquè el fons semiuniforme estén la seua textura visual cap a les gramínies i arenes sobre les quals s'alcen, centrades, dues figures humanes. L'espera d'un altre horitzó, l'expectativa que ocórrega algun fet intrascendent mentre s'atalaia la llunyania, és una cita pacient, es persevera a quedar-se en un lloc, a romandre en ell, esperant en la confiança del succés que ha de vindre. Sobre aquestes promeses portades a un fons quasi nivi, l'artista marroquina ens mostra el passeig per on els personatges tal vegada han accedit a la seua actitud contemplativa, i sense defugir el tan treballós dubte sobre els actes passats i la seua repercussió en el futur. Potser la joventut com a projecte determinista que es delecta assaborint caramels de menta, recordant el dramatisme d'algunes decisions, no acaba de complaure'ns com a escena simbòlica, però almenys fa les vegades d'imaginativa fractura de la ingenuïtat, és a dir, de viure la línia del temps com a segments desunits, fent que només el progrés siga la constant i que sempre tractem de buscar un origen, un principi, a partir del qual tot es desencadena. La voluntat contemplativa albira el procés, no el progrés. Penetra en la cerca reposada del pensament, no en el resultat que postula l'urgent.

El temps significant, també tematitzat, de les obres que constitueixen el conjunt del projecte compartit que trasllueix aquesta mostra expositiva, té el seu contrapunt autoreferencial i irònic en l'obra de Marta Galindo, on el qüestionament de la concepció historicista de l'art es trenca en aparèixer aqueix embrió estatuari. Així és que l'àgape kitch i les seues associacions vinculades al consum post-pop i a la cultura de masses, és el que ens ofereix, sense cap dissimulació, la juxtaposició de temps icònics, l'artificial i viscosa liquiditat d'una pregunta sense valor, perquè no existeix ja ni el temps ni la seua formulació. La gaditana sap de l'escanyament dels instants simultanis, però pinta a l'oli la seua cromàtica compilació temporal.

En definitiva, una conjunció de treballs creatius contemporanis bolcats cap a una demanda en favor de la voluntat contemplativa en l'art, un binomi que deu re-aliar-se amb la finalitat de proposar les millors preguntes, els interrogants inevitables, les més fundants qüestions, els secrets d'alguna incògnita... en el moment just, allí on l'espasmòdic i convulsiu s'imposa des de la seua esbufegant inhumanitat.

Obres participants. Premi Col·lecció Cañada Blanch 2019

José Miguel Pereñíguez *Tegulae (Ubi Essent Umbrae)*

2017
Fusta de quaruba 7 u.
54 x 42 x 5,4 cm c/u



Anna Bella Geiger
Serie Rose Sélavy mesmo #6
(50 anos do Golpe. O Globo)
i mesmo #9 (Ciência)

2014
Serigrafia sobre paper de periódico, tinta,
i collage amb fotografia de Duchamp
per Man Ray
55 x 32 cm 7 c/u



Antoni Tàpies

Initiales

1987
Litografia en diverses tintes,
paper BFK Rives blanc
75 x 105 cm



Helga Grollo *Pasión Fruit*

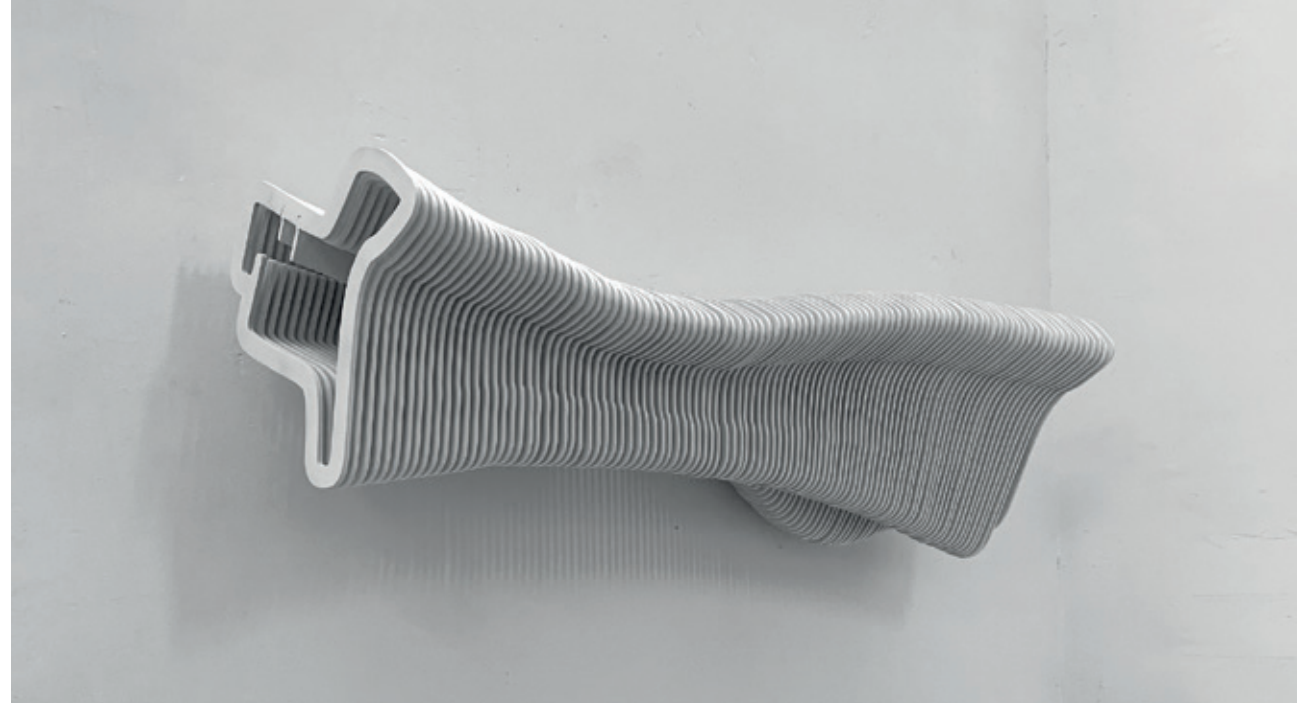
2019
Tècnica mixta collage sobre llenç
220 x 170 cm



Nacho Carbó
Microarquitectura XXXV
Sin título. Discontinuidad

Microarquitectura XXXV, 2019
Fusta de densitat mitjana i laca
117 x 34 x 40 cm

Sin título. Discontinuidad, 2019
Resina, fibra de vidre i guix
240 x 10 x 2 cm



Victoria Santesmases

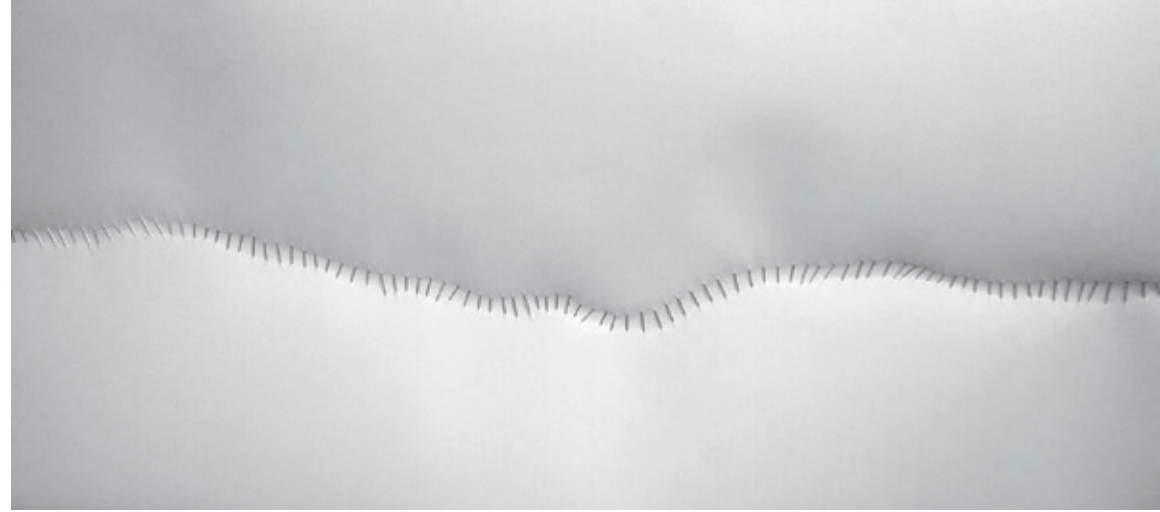
Senderos de alfileres I, II i III

2016

Paper, agulles

I i II: 40 x 112 cm c/u

III: 41,5 x 108,2 cm



Mar Arza

Nuda la propiedad

Carta escrita borrada

Entraña silencio

Nuda la propiedad

2018–2019

Joya conmemorativa de tránsito hecha en pletina de plata con ribete de oro soldado que nuda y anuda la corriente en un continuo fluir del caudal de la vida.

4,6 x 4,2 x 2 cm en vitrina de 23 x 17 x 17 cm

Carta escrita borrada

2014–2019

Texto manuscrito y borrado también a mano encima de papel carbón de forma que el registro y su desaparición quedan ambos marcados y superpuestos como una doble presencia, sobre papel envejecido recuperado del altillo de una casa familiar muy querida.

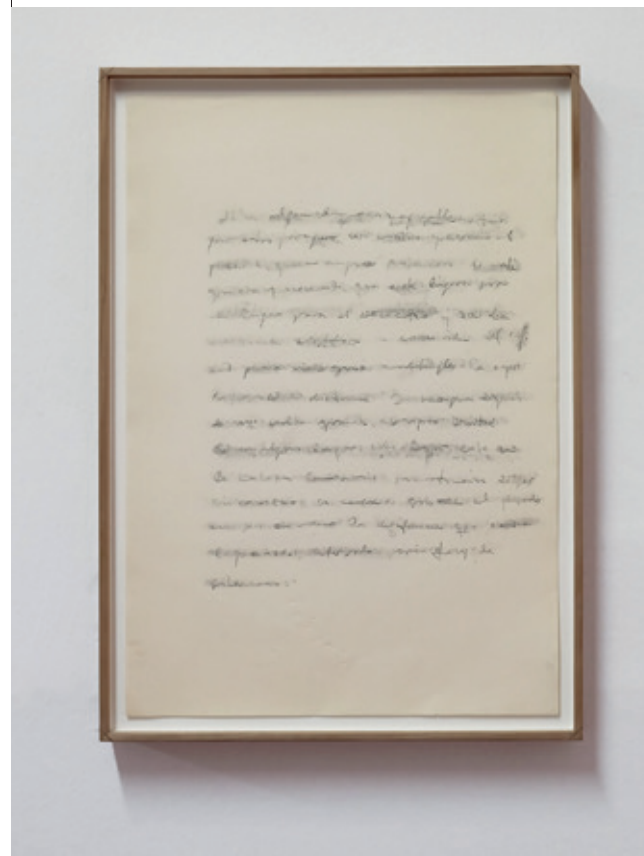
34,4 x 24,2 cm

Entraña silencio

1999–2019

Registro fotográfico de la última matanza de cerdo hecha en familia donde aparecen apilados los intestinos preparados para embutir como un remolino de entrañas vertidas a la luz del día.

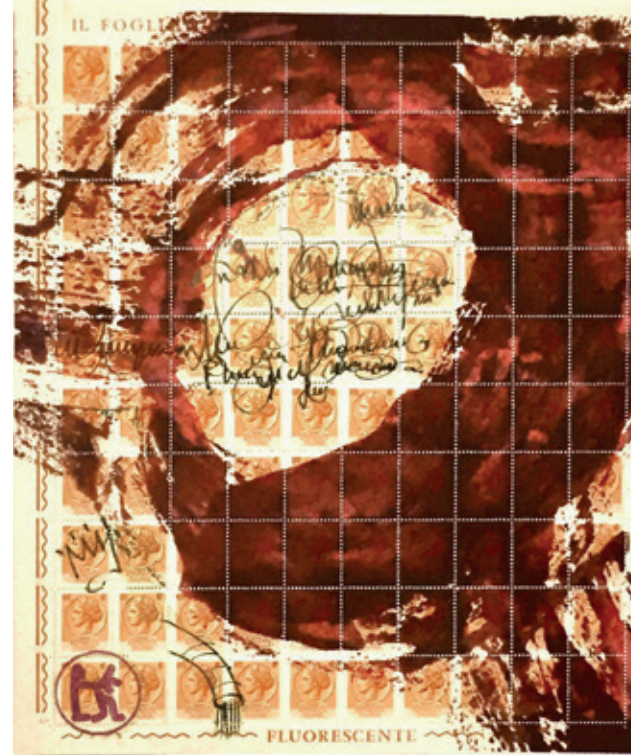
30,6 x 22 cm



Claudio Zirotti

Foglio 2, 5 i 6

2017
Mixta sobre segells
26,5 x 22 cm c/u



Hamish Fulton
Jorquencal / Licancabur, Chile–2012
Chiguana, Chile–2016

Jorquencal / Licancabur, Chile–2012
Fotografia. Impressió de tinta
37,15 x 122,08 x 3,82 cm

Chiguana, Chile–2016
Fotografia. Impressió de tinta
46,04 x 122,08 x 3,82 cm



Lamia Mohacht *Peppermint Candy*

2013

Fotografia analògica de gran format 4 x 5
100 x 80 cm



Marta Galindo
Which came first?

2019
Oli sobre paper
85 x 110 cm



Hugo Martínez-Tormo

Artificial Membrane

2017

Instal·lació audiovisual, composta per 6
pantalles de TV de 32" i 6 vídeos integrats
en memòria USB
135 x 150 cm



Greta Alfaro
European Dark Room #4
European Dark Room

European Dark Room #4, 2010
C-Print
145 x 185 cm

European Dark Room, 2010
VÍdeo HD, color, so
16:9, 8 min, 40 s



Cristina Almodóvar

Acumulación

2019

Plàstic reciclat pintat i color reflectit
sobre fusta pintada
110 x 140 x 15 cm



Juan Fabuel
Becoming exergy #6

2016

Impressió amb tintes de pigments minerals
sobre paper Hahnemühle Photo Rag Baryta
124 x 154 cm



Amanda Moreno *S/T (Chaine Opératoire)*

2019
Alumini i àgata
16 x 16 x 120 cm



José Antonio Ochoa *Run*

2019
Oli sobre polièster
66 x 86 c/u



Jaume Pérez
Timeless

2019
Acrílic sobre llenç
140 cm x 102 cm



PRÓLOGO I

La exposición *Tempus quietare. Voluntat contemplativa i art* constituye la presentación y expresión pública del Premi Col·lecció Cañada Blanch que ya alcanza, con esta convocatoria, su sexta edición consecutiva. Estamos convencidos que la colaboración y apoyo entre instituciones públicas y privadas es una de las mejores fórmulas para posibilitar y fortalecer los retos que se plantean en el sector de la gestión y difusión cultural. En este caso, esta convocatoria anual es posible gracias al acuerdo de la Universitat de València, la Fundación Cañada Blanch y la Universitat de Politècnica de València, instituciones partícipes y comprometidas en las diferentes expresiones de la cultura contemporánea; que junto a la Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunitat Valenciana (LaVac), entidad constituida actualmente por dieciocho galerías de arte contemporáneo que, a pesar de las dificultades del sector, continúan generando, año tras año, un amplio mapa artístico, a través de sus respectivas programaciones, apuestas y artistas.

Esta muestra, comisariada brillantemente por el profesor Ricard Silvestre, (Universitat de València), va acompañada de este catálogo que aquí presentamos. En la selección de obras y en su análisis, el comisario profundiza en el hilo conductor del presente premio: la temporalidad e intemporalidad del arte y hace una reflexión, a través de las diferentes obras presentadas, sobre la importancia de la percepción del arte y de la necesaria serenidad de su contemplación. Desde el título de la muestra (*Tempus quietare*) ya se plantea un contrapunto a la locución latina *tempus fugit*, en relación a la fugacidad y a la velocidad del paso del tiempo. Se trata de perseguir la experiencia estética en un tiempo de quietud y sosiego, donde el espectador ejerza todos los sentidos y conecte desde su bagaje con la obra presentada.

Con la exposición *Tempus quietare. Voluntat contemplativa i art* arrancamos, con entusiasmo, la programación de exposiciones temporales del curso 2019/20 en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València. Confiamos en que a través de ella y del resto de

la amplia programación cultural que hemos preparado para este nuevo curso académico, la Universitat de València mantenga viva su aportación y compromiso con difusión de la cultura, entendida como herramienta clave en la formación de las personas.

M^a Vicenta Mestre Escrivà
Rectora de la Universitat de València
Antonio Ariño Villaroya
Vicerrectorado de Cultura i Esport de la
Universitat de València

PRÓLOGO II

Fundación Cañada Blanch en sus varias decenas de existencia se ha guiado por tres aspectos que han marcado su trayectoria: el compromiso social, la divulgación del conocimiento como herramienta de emancipación y desarrollo de individuos y sociedades; y el espíritu universitario. Este es el motivo por el que esta nueva edición del «Premio Colección Cañada Blanch 2019» en colaboración con la Universitat de València se enmarca perfectamente en nuestros objetivos. El conocimiento es transmisión y esta exposición nos enseña la realidad mediante las obras expuestas.

En su seductor e interesante libro titulado *Cézanne*, su autor Ulrike Becks-Malorny nos recuerda que el gran pintor postulaba que la luz era sólo el principio de la visión. El ojo no es suficiente, se necesita pensar. Nuestros impactos visuales necesitan procesamiento, maduración e interpretación. Mirar es crear lo que hemos visto. Gracias al trabajo del comisario, el profesor Ricard Silvestre, con las diferentes galerías de arte de la Comunidad Valenciana, esta exposición nos lleva a mirar, interpretar lo que vemos, y ubicarlo en el contexto social, cultural y medio ambiental.

Las redes de personas constituyen culturas y la red de especies abarcan los grandes ecosistemas. Nuestra sociedad está formada por instituciones, organizaciones públicas y privadas, universidades, empresas y asociaciones de individuos que luchan por objetivos concretos como la cultura y la defensa del medio ambiente, pero todas ellas deben guiarse por la eficacia, la competición, la colaboración, la solidaridad y los valores

democráticos. En este marco, la Fundación quiere aportar con esta exposición su contribución al mundo del arte para que nos enriquezca a todos.

Por último, quiero recordar un pensamiento de Alain, el gran pedagogo y filósofo, que repetía mucho en sus clases y escritos: «La ley más hermosa de nuestra especie es que lo que no se admira se olvida». Nosotros admiramos el arte y no lo olvidamos en nuestra vida diaria porque nos acerca a la cultura, al compromiso y al cultivo de nuestras almas siempre necesitadas de belleza.

Juan Viña Ribes
*Presidente, Fundación Cañada
Blanch*

PRÓLOGO III

El Premi Col·lecció Cañada Blanch vuelve a ocupar un lugar privilegiado como es el Centro Cultural La Nau, en su sexta edición. La Fundación Cañada Blanch se presenta como uno de los referentes esenciales en la Comunitat Valenciana, que apoya y promueve la cultura tanto en el ámbito nacional e internacional.

Agrademos un año más el mecenazgo de la fundación por la escena artística contemporánea y los agentes que la componen. La importancia de este premio no sólo se traduce en la adquisición de la obra, sino que además, supone una proyección de unidad de las galerías en la Comunitat Valenciana. Este trabajo se ve apoyado por la labor de investigación que ha hecho el comisario de esta exposición, Ricard Silvestre, que recopila una serie de artistas que reflexionan sobre la naturaleza del tiempo por venir.

Esta edición reafirma la unión de las galerías a través de LaVac, y el trabajo que hacen todos los agentes que la componen en cada uno de sus espacios. Dicho cometido se materializa en la difusión y apertura de sus galerías a la ciudadanía durante todo el año, en aras de seguir participando en la construcción del tejido cultural de nuestra comunidad.

Rosa Santos Díez
Presidenta de LaVac

TEMPUS QUIETARE.
VOLUNTAD CONTEMPLATIVA Y ARTE
Ricard Silvestre
Universitat de València - Estudi General

Para guiar al hombre estético hacia el conocimiento y los buenos sentimientos, basta brindarle ocasiones importantes, mientras que para conseguir lo mismo del hombre sensible, primero habrá que cambiar su naturaleza. En el caso del primero, en muchos casos bastará una situación sublime (la que actúa de modo más inmediato sobre la voluntad) para hacer de él un héroe o un sabio, mientras que en el caso del hombre sensible será preciso llevarlo a vivir bajo otro cielo.¹

Friedrich Schiller
*Cartas sobre la educación estética
de la humanidad*

Tal vez la experiencia vital, aquella que aún necesita del tiempo para guardar en la memoria el transcurrir de nuestra existencia, ha ido progresivamente construyéndose, primero, un horizonte de contextos y circunstancias, más tarde arraigándose a la relevancia de ciertos episodios y, en la actualidad, sujetándose a determinados instantes cuya brevedad y sucesión harían posible tan solo una cómoda aceptación de la realidad en su conjunto. Esa realidad, que en parte es también realidad personal, se interpreta hoy a través de la clásica linealidad significativa donante de sentido, pero que resulta paradójicamente fracturada a pesar de la ingente multiplicación de instantes que, por ruidosos, espectaculares, rápidos y parciales, quedan desatados del sentido, tan fragmentados y sin hilazón, como impactantes y banales. Se trataría de una temporalidad incapaz de durar, por cuanto la conexión entre los instantes —el intervalo de tiempo entre ellos—, o es mínimo o no existe.

Concluir desde aquí que la percepción sobre las cosas que nos ocurren está limitándose a lo constatable, es un argumento bien sabido. Sin embargo, la acostumbrada limitación tiene, bajo la apariencia de una consciencia de eficacia y operatividad, la desorientada asunción de la autolimitación. La pátina de la multitarea ha dado lugar al vagabundeo intelectual, al espectador fugaz, ausente, sin mirada,

así como a la confección sistemática de un tiempo sin contemplación. Y esto último, que para el arte remite a su desatención profunda, extiende la sensación de lo superfluo de la creación pues, como es obvio, no le dedicaremos tiempo a aquello que nos reclame un tiempo que ya no percibimos.

Lo anterior, en cuanto a sus repercusiones alrededor de nuestro completo desarrollo como seres humanos, esclarece sin duda, y de entrada, tres enfoques sobre el hecho artístico contemporáneo que planteamos en la presente muestra expositiva, a saber: la misma noción de temporalidad que definiría toda obra de arte; distintos modos en que se podría tematizar o representar la noción de tiempo; y por último, objetivo fundamental que intenta poner de manifiesto la exposición, la necesidad de una voluntad contemplativa en el espectador, cuyo ejercicio se inscribe en la vivencia de un tiempo sereno frente a la inquietud del tiempo fugaz y consumible. En este sentido, este trípode argumental sobre el que se sostiene la presente aproximación crítica, decantaría su interés hacia un planteamiento en donde el objeto estético implica, como tal, una tradición viva, dado que además de no agotarse nunca su interpretación, es el modo de hacer, en su novedad, aquel que otorga nuevas voces que, a su vez, hagan resonar las mismas preguntas. Un transmitir más allá de la solidificada conservación. De aquí que el arte sea capaz de decirlo todo en su apertura de posibilidades, y en la circunstancia de su temporalidad presente, garantía, al unísono, de la intemporalidad. Dicho de otro modo, si la obra de arte se muestra al espectador, este se adentraría en su interpretación desde su presente, cargado del bagaje que su pasado le proporciona, y siendo consciente de la experiencia de permanencia en el ejercicio de observar, de ahí su intemporalidad. Con ello, quizá no se trate aquí de una superioridad sobre el tiempo, pero sí de sugerir una pervivencia que mientras nos reconstruye un mundo, anuncia nuestro fin. ¿Alguien podría negar que, mirando una obra de arte, nos miramos a nosotros mismos? Si Hegel nos iluminó al definir el arte como aquello en donde el espíritu se manifestaba, no era únicamente por su papel hacia el logro Absoluto, sino como recolector de los avatares de la conciencia

y pieza clave de su trabajoso desarrollo.² Visto así, la experiencia del arte, para un espectador, podría entenderse como un modo de ir recogiendo los distintos momentos de su existencia, aquellos que incluso en la memoria se alejan o simplemente nos ponen ante los ojos la fugacidad que somos.

El aroma es lento. Por eso no se adecúa, ni desde una perspectiva medial, a la época de las prisas. Los aromas no se pueden suceder a la misma velocidad que las imágenes ópticas. A diferencia de éstas, ni siquiera se dejan acelerar. Una sociedad regida por los aromas seguramente no desarrollaría ninguna propensión al cambio y la aceleración. Se alimentaría del recuerdo y la memoria, de la lentitud y la perdurabilidad. Pero, en cambio, la época de las prisas es un tiempo de visión «cinematográfica». Acelera el mundo convirtiéndolo en un «desfile cinematográfico de las cosas». El tiempo se desintegra en una mera sucesión de presentes. La época de las prisas no tiene aroma. El aroma del tiempo es una manifestación de la duración.³

Sin embargo, el del arte no es un tiempo utilitario, sino un tiempo por sí mismo y al cual se abandona el espectador. La elocuente relación entre lo temporal e intemporal en el objeto artístico es, en cierto modo, su eternidad. Dicha permanencia en la experiencia visual del espectador frente a la obra, se produce incluso si ésta se construye acelerada, especializada o llena de interrupciones, por cuanto esta complejidad en lo que podríamos llamar *lingüísticas del tiempo*, también se inscriben tanto en aquel *algo* al cual se remite el arte, como en el *algo* que es. Bien mirado, una incertidumbre radical que nos devuelve una y otra vez a la temporalidad del arte, lo que permite adentrarse reiteradamente en un trabajo hermenéutico más bien reticente a la cercanía, entendida ésta como lo obvio por proximidad. Es decir, que incluso aquella obra compositivamente resuelta desde factores vinculados a la celeridad o la inmediatez, seguirá inmersa en la temporalidad de todo objeto artístico, pero no por ello siendo ajena a la

necesidad de una mirada contemplativa. Todo arte es fiel al tiempo, *per se*. Lo reclama como tema y lo solicita, de modo perentorio, para poner en práctica la totalidad de sus significados y experiencias en su condición de perdurabilidad y de sosiego. Así que, de nuevo, reafirmamos estos tres lados de la cuestión, que la estética, con aquella aproximaciones hermenéuticas como fenomenológicas, siempre encaró, por más que consideremos prioritario requerir el protagonismo de esta última condición: anteponer un *tempus quietare* a un *tempus fugit*.⁴

En base a los argumentos anteriores, diríamos que la recepción y percepción de las imágenes, así como el alcance de su propósito reflexivo, únicamente podrá darse en toda su profundidad si la experiencia no se agota en el presente, en un amontonamiento iconográfico tendente al aburrimiento por saturación. Aquí no cabe ya ni un aprendizaje moderado que se esforzara por comprender. Desaparecidos los intervalos, también las conexiones se hacen imposibles y los avances quedan en un ingrato deseo por interpretar. Desde la desorientación como efecto de la exaltación llegamos al letargo, y de ésta a la amnesia, a un habitar depresivo sin reposo.

A causa de este vacío fundado en lo resplandeciente y en las vibraciones narcisistas de una sociedad cegada por la digitalización hiperexcitante, creemos que el tiempo ha ido convirtiéndose en, por así decir, el marco temático que permitiría a muchos artistas contemporáneos desplegar sus diferentes poéticas y las distintas intensidades ubicadas en la heterogeneidad de preocupaciones sociales, culturales o políticas. Aquella situación tan poco edificante, parece que está empujando a esto último. Vinculada con las nociones de lo erótico y lo pornográfico, Han se expresa sobre la ausencia de empatía en su versión más egoísta:

La capacidad de diálogo, de entablar una relación con lo distinto, es más, siquiera de escuchar, va menguando hoy en todos los niveles. El sujeto narcisista actual lo percibe todo solo como sombreados de sí mismo. Es incapaz de ver al otro en su alteridad. El diálogo no es una escenificación de desnudamientos recíprocos. Ni las confesiones ni las revelaciones resultan eróticas.⁵

Se trataría de una creatividad que tomará muy en consideración el concepto de tiempo, inmerso en la pluralidad de sus temáticas e investigaciones. Una temporalidad que es múltiple en función de los discursos artísticos, pero que no evita ser explícitamente referenciada sin entusiastas y atropelladas vehemencias.

Así, con aquella perspectiva, trataremos de surcar ahora por entre las obras y los artistas reunidos en la Sala Estudi General, pero anunciando ya que el itinerario convocará, finalmente, a ese tiempo aquietado que entendemos dilata y prolonga la duración de obras que no tan solo no están aisladas en su contextualización temática temporal, sino que confluyen en ensanchar su belleza a través del recogimiento estético más ocioso, reacio al descontrol de lo sucesivo y lo instantáneo. Un tiempo histórico y lineal, un tiempo del caminar, del recuerdo, de la latencia, un tiempo medioambiental y climático, un tiempo político... Pero todos ellos alojados en una meditación que contempla la reivindicación de un tiempo de calma en donde el pensamiento dictamine el tiempo, y no a la inversa.

El <goce inmediato> no da lugar a lo bello, puesto que la belleza de una cosa se manifiesta <mucho después>, a la luz de la otra, por la significatividad de una reminiscencia. Lo bello responde a la duración, a una síntesis contemplativa. Lo bello no es el resplandor o la atracción fugaz, sino una persistencia, una fosforescencia de las cosas.⁶

La cuestión, si así se quiere ver, es pasear entre las obras, pero no en explorarlas hasta su disección anatómica. Una contención que en gran parte ha condicionado desde la selección de los artistas participantes, hasta la operatividad conceptual de los formatos, dos extremos de un segmento con el cual se intenta subrayar tanto el compromiso cultural del sector galerístico valenciano representado por LaVac, como los engarces económicos e intelectuales promovidos históricamente por la Fundación Cañada Blanch, nexos a los que la Universitat de València no ha sido nunca ajena. Asimismo, la presente exposición intenta poner esto en valor, ya sea mostrando la labor de artistas y galeristas, contribuyendo a

configurar las líneas estéticas de lo que progresivamente podría asentar una colección de arte contemporáneo, o debatiendo alrededor de los síntomas de nuestro tiempo, para alcanzar la medida y disfrute del mismo, a partir de la creación artística contemporánea.

Si comenzamos pues, alejados de un trayecto preestablecido, por entre las piezas de madera elaboradas por José Miguel Pereñíguez, las sugerencias del tiempo romano nos disponen al encuentro de un sólido pasado constructivo al cual estaríamos unidos. Los rebajes laterales de las siete piezas, su tono terroso y la propuesta instalada en serie, señalan la funcionalidad arqueológica originaria de estas *tégulas*, ahora elevadas, en su síntesis geométrica, al rango de objetos minimalistas despojados de huellas ancestrales evidentes y, sin embargo, de una cadenciosa latencia que rememora la antigüedad clásica. Una madera, de mármorea intemporalidad, cuya reiteración prototípica lesiona cualquier condicionante artesanal que se aplique, pero a su vez, paradójicamente, que repliega las voces etnográficas transmitiendo el sutil tratamiento del material entre las vetas guatemaltecas, contraargumento de lo estandarizado. Carga visual controlada a través del rigor constructivo y constructivista de la instalación del elemento extendido y de la calidez máterica. Con todo, una obra de retorno y repetición que enumera entre pausas las «teulades» de nuestro habitar mediterráneo y civilizatorio, y en donde el reposo se recoge a sí mismo en la percepción del espectador, que intuiría una respetuosa transcendencia sepulcral, quizá, en definitiva, el refugio del tiempo anterior.

La conformación del argumentario espiritual se promueve, en el caso de las obras de Nacho Carbó, surcando una aparentemente frágil intimidad poética. Enfatizando la pulcritud de lo estructural y liberando a la belleza de aquellos aspectos estéticos más ligados a factores ideales, es la organicidad arquitectónica de sus creaciones aquella cuyos tiempos vinculan naturaleza y técnica, hábitat i matemática, en la experiencia vital que recuerda todo acontecimiento en un espacio concreto y preciso. En este sentido, resulta del transcurrir naturalmente, que el impulso inconmensurable y el peligro al encerrarlo

en dataciones, ofusca la lentitud evolutiva. Y es precisamente este tiempo cuyas dinámicas no se dejan reducir, aquel que facilita la atmosfera proyectiva que define tanto los volúmenes plegados del creador valenciano, como las fisuras en un plano. Pliegues rectos, tumbados y en abanico, en donde la inclinación de la superficie axial genera los márgenes inspiradores que delimitan superficies y volúmenes en madera lacada. Así es que, fijado el espacio y su silencio, detenidamente, una grieta nos devuelve a la contemplación sin una meta que obstaculice cualquier cadena narrativa. La hendidura es un corte, una abertura, se trata del hueco mínimo para prevenirnos de que el instante se podría repetir, en realidad nos prepararía para ser conscientes de una solidez cambiante y limitada, aleccionándonos sobre un tiempo paciente que nos recorre y modela.

En gran medida, aquella perspectiva en donde la naturaleza marca los tiempos del rehacer artístico, determina también la noción de lo residual en el trabajo creativo de Cristina Almodóvar. Desde un proceder conceptual invasivo, sus formas confieren permanencia física, biológica y poética a un mundo cuya fugacidad se ve acrecentada debido al poder de su propia autodestrucción. Mostrar, desde ese reposo albino de sus obras, un delicado estado de convalecencia, extiende la llamada a despertar de cierta somnolencia o aletargamiento crítico producto de aquella fluidez tecnológica y postindustrial que hipotecarían las decisiones e iniciativas que son constitutivas de sentido y, por ello, aúnan la determinación de aquello que tiene importancia frente a la celeridad de lo irrelevante. Respaldada en su serenidad poética de intenso bucolismo y un paciente e idílico modelado, la artista nos somete, a través de una sagaz y leve extrañeza cautivadora, en la aceleración más destructiva, y de todos conocida. Podríamos decir que, tras la ornamentación nivea y su proceso, se proyectan claras conclusiones, pues la dulzura de lo aparente no enflaquece la radicalidad de su propósito. Sin duda, en ausencia del tiempo reflexivo de esa blancura, toda aniquilación es desterrada del pensar.

Manteniendo con explícita fortaleza la seductora argucia del embuste, la realidad de un sistema contaminado entra de nuevo a formar parte del recorrido

investigador y creativo de Hugo Martínez-Tormo: un políptico audiovisual instalado para ver aquello que no queremos ver. Y esto porque desde el ardid pictórico de la ventana, transformado ahora en retablo electrónico, nos ciega nuestra mirada al exterior. La farsa, finamente consiste en interiorizar que no hay ningún mundo si nos asomáramos a través del vano multiplicado. No existen aspiraciones indagatorias, pues hemos sido embaucados por partida doble: la membrana de plástico es tan real como lo es su inconsistencia digital. Con todo, el falseamiento, esta celada cuyo simulacro lo configura el objeto y su soporte, ambos arrojados por un sonido que involucra al espectador cautivando así su atención y consumando el hechizo, se da en el presente. El observador ve en ese instante del ahora, se sitúa en aquel momento en que determina la percepción, visual y auditiva, de una negatividad. Pero sin demorarse contemplativamente en dicha percepción, es decir, sin dedicarle a un tiempo de sentido su mirada, ¿en qué momento podría autoinculparse de un mundo contaminado? Tan solo fascinado por la virtualidad de la imagen y su plasticidad reiterativa, maleable y repetitiva, el hombre no accederá a un mejor futuro, sino a una adecuada parálisis, correlato de su cómoda ignorancia en la época que mana instante estancados.

Aquella cuestionada efervescencia de momentos paralizados que empobrecen nuestra vida, esos segundos de información gratuita e irrelevante, siempre se ha configurado en delirante herramienta de ataque contra la memoria y, seguramente, contra la constitución de un tiempo articulado y la conciencia de ser. En dicha batalla se ubicaría Mar Arza, dando cobertura con voz suave y queda, pero firme y determinada, al segundo de los contendientes. La poética de la artista castellanense introduce sigilosamente su dicción de un tiempo trenzado de sentidos. Su tiempo, el de su creatividad efectiva, su tematización, su experiencia, es el de la serenidad epicúrea,⁷ el que se agita ante la hiperactividad banal, la consigna recurrente o el proyecto precocinado. Arza reside en lo próximo y, desde ello, se sabe al servicio de una contemplación gradual releída sin ánimo de fractura, antes al contrario, para ir

creciendo en ese caudal de la vida entre las aguas del cual se refrescan los enseres del artista. Es ese fluir, conmemorativo, manuscrito o fotográfico, en donde el tiempo se registra sin detenerse, por esta razón acude a nosotros tan familiar que evita reaccionar enseguida ante un estímulo y, por consiguiente, plantea sus posibilidades educativas. Reescribir sobre lo medio borrado es dictarle a la muñeca el valor de lo procesual o lo no premeditado, exigiéndole a la historia que sea mucho más que el acopio cronológico. Al espectador, que no se escurra leyendo entre líneas, y, al tiempo contemplativo, que lo acompañe en una nueva función de narrador sobre la plasticidad de lo cotidiano.

Los fundamentos conceptuales contra la autoridad agresiva de un tiempo y una historia mal relatada, tienen otro desarrollo artístico en la investigación de Anna Bella Geiger, ligada inicialmente a la abstracción y, en sus posteriores etapas creativas, orientadas desde la serialidad del grabado hasta un trabajo con múltiples soportes mediales, gráficos, pictóricos o fotográficos. Bajo estas premisas generales, la artista brasileña siempre ha territorializado sus intereses críticos con el afán de trascender lo meramente geográfico en términos de realidades sociales injustas, ya sean estas vivenciadas a partir de los procesos políticos postcoloniales, el sentido de pertenencia a una comunidad, o la comprometida implicación visual alrededor del concepto de género, en tanto que mujer artista. Así, sirva ésta muy breve contextualización de su poética para entender la eficacia de sus estampaciones sobre periódico, al cual, en la serie «Rose Selavy mismo» se adhiere mediante el collage la imagen que Man Ray fotografió de un Marcel Duchamp travestido. Y aquí, en las dos obras seleccionadas de la citada serie, su lectura nos facilita una pluralidad de tiempos cronológicos, históricos e intelectuales. De entrada, Rose es nombre judío y de mujer, y un posicionamiento crítico que anuncia totalitarismos allá por los años 20 del siglo pasado. Esto es lo que reaparece en un periódico que recuerda los 50 años del golpe militar en Brasil y que, finalmente, observamos en el 2019, cuando Jair Bolsonaro preside el gobierno del país americano argumentando en favor de la tortura, siendo contrario a los

derechos LGTBI e insistiendo en la defensa de la dictadura militar que se instauró tras el derrocamiento del legítimo gobierno del presidente Joao Goulart el 31 de marzo de 1964. Con esto presente, ¿podría el espectador, ante la obra de la artista brasileira, no exigir para su experiencia estética una mirada contemplativa que origine los paralelismos del presente y renueve las luchas del futuro? La ironía, el juego de significados que siempre mantuvo Duchamp, una vez más se detiene en la recreación para hacernos meditar sobre las advertencias de un cráneo neardental sobre el retrato de Selavy. En esta obra de Geiger, la temporalización se ha puesto en primer plano, viene marcada por las transiciones que determina la ciencia, por los cortes que ésta fija aún en la secuencia genética. Los acontecimientos, bien trabados, tarde o temprano configuran la completud de una humanidad total, reunida como especie. Las composiciones visuales, entonces, no se toman superficialmente desde la anécdota histórica, sino a partir de la lentitud introspectiva del tiempo contemplativo que el espectador soberano se otorga.

El encauzamiento crítico respecto de las repercusiones de la explotación colonial, la representación de sus estereotipos sociales y su lectura por parte de una historiografía española complaciente, se han incorporado con asiduidad a las temáticas referenciadas por Greta Alfaro. En este sentido, la mención sobre los relatos culturales dominantes, ha constituido gran parte de sus aproximaciones críticas en el desarrollo de sus proyectos, que con frecuencia se rebelan polisémicos, indagatorios y de poética denuncia. Este es el caso al observar una aparentemente paralizada habitación oscura, de tenebrosa burocracia, y ensombrecida tras un lóbrego pasado. El espacio de la fábrica de Tabacalera en Madrid, nos sitúa en una gestión imperial de ultramar tanto como en un presente de ciénaga. Fotografía y video, sin aditamentos formales, recuerdan lóbregos episodios, deteniéndose desde un encuadre fijo de brillos pringosos. Atrapado el instante, casi documentada la parálisis, la pregunta por el enigma de lo acontecido se desvanece, ahora sí, contemplando atentamente el video aún inmovilizado el tiempo histórico, amparado

en la imagen-tiempo a través de la cual se establece la vinculación cambiante entre las formas y objetos retratados, y el propio espectador, sorprendido en su estancada interpretación. El untuoso chocolate, en su densa denuncia, en realidad hace que el tiempo y su transcurrir cobren sentido. Fotografía y video serían dos tiempos de un mismo espacio, aliados compatibles en la denuncia, y enemigos declarados de la inactividad de la mirada. El lapso temporal, por más remoto y camuflado que pueda parecer, por irrelevante que se le pueda considerar, reclama *con-templación*, es decir, un pensar activo, liberado y en el cual se sucedan las ideas y sus relaciones para que la habitación no sea una mera caja oscura.

En cierto modo, ya vimos previamente cómo la familiaridad del recuerdo impregna al objeto rememorado y actualizado en la obra de arte, quizá como *ready-made* en donde aquello que se resignifica va más lejos que el propio objeto, dirigiéndose conforme a un revisitar la experiencia individual de la memoria y no tanto a los matices formales, funcionales o tridimensionales de lo objetual. Creemos que en parecidas circunstancias se encontraría el quehacer artístico de Claudio Zirotti, en su caso creativamente vinculado a una gestualidad signíca y caligráfica, con lo que de ancestral supone la pulsión personal en el grafismo que mano y muñeca extienden, es decir, un carácter, unas preferencias, la improvisación. Un anclaje en la eternidad de la letra y los recursos plásticos que la hacen representación del tiempo a través de la escritura sin palabras. Es el trazo de la repetición, del ritmo, de la simetría o la alternancia, aquel que se impondrá posteriormente al camino ya escrito. Pero mientras esto llega, la hipótesis de una etapa previa prefigurativa y adaptativa a la necesidad de un motivo visual, justificaría la reiteración originaria en un lugar y un tiempo concretos. Dimensión visual, en definitiva, convertida en fecundo antecedente de la letra lingüísticamente elaborada. Sin embargo, el gesto caligráfico no guarda en sí la pretensión de ser necesariamente leído, pues aboca, como dibujo, diversas aproximaciones hermenéuticas. Más aún si la yuxtaposición entre la caligrafía y su soporte, condiciona la sensibilidad y los afectos del artista, sus recuerdos

ensayados sobre el tiempo conmemorativo de los sellos y el de las aficiones paternas. Mientras la filatelia colecciona los tiempos que un presente recuperó, el arte envía a destino los grandes mensajes pausados e íntimos en pequeños formatos de cultura en donde recuperar el sosegado tono de la ralentización, una demora contemplativa timbrada por el gesto y los años transcurridos.

Entre la recuperación del entramado histórico que la huella del tiempo marca en las cosas, y el desgaste de las mismas como pictórica metáfora de la resistencia, la obra de Helga Grollo mece el color, la tipografía y la palabra desde el interior de la imperfección, del desgaste que transforma en único el objeto, víctima enriquecida del paso del tiempo. A través de sus tonalidades cromáticas y del reparto compositivo de una estructura que enmalla la arpillera, líneas y cicatrices recorren la vida de los materiales, los hacen volver a un lugar de encuentro contemporáneo. La pintura es coetánea de sus materiales, pero el tiempo de ejecución la distancia de su trayectoria matérica, física. Diríamos, que de lo propiamente existente tras el paso de los años, los usos y los accidentes sufridos. Y, mientras esto se da en la visión, cuyas influencias informalistas asoman en un orden constructivo, será el espectador aquel que no fuerza la imagen y llega a poner entre paréntesis sus objetivos. Dejando en libertad a la pintura es como ella retorna su verdad y su pasión, su tiempo y su sufrimiento como si la pasiflora diera sus frutos enredada en la urdiembre textil que soportan las palabras. También gracias a semejantes estrategias que prosiguen un quehacer oriental que hizo que el té no escapara por entre las ranuras de una taza, la artista alemana nos impulsa a penetrar en su poética de la transcendencia. Y, ¿qué podría pedirse para el arte sino la actitud del contemplativo itinerante que experimenta sensaciones deteniendo la mirada e intuyendo un tiempo de mayor fuerza y consistencia que el actual? Estas son, en parte, las pautas filosóficas, del *kintsugi*⁸ nipón o no, del sufrimiento nietzscheano o no, que este collage sobre tela, ontológicamente, le inquiere a la mirada.

La renuncia de lo transcendente bajo los parámetros del gesto zen y la actitud meditativa, juega un papel

fundamental en el conjunto de la obra de Antoni Tàpies. Pero lo hace especialmente cuando la obra gráfica, nunca entendida como reproducción o simple repetición simplificada de su obra pictórica, establece una parcela que se autodetermina en el conjunto de su poética abstracta más conocida. El trazo tapiano en la litografía del artista catalán jamás es subsidiario de un tiempo pictórico, dado que su autoexigencia en el proceso siempre está condicionada a las reglas del mismo, es decir, se es consciente que la matriz se somete a la incompatibilidad de la grasa y el agua. El estampado es, visto así, un proceso que *re-controla* la impronta del gesto vital. La expresión genuina, sin embargo, no sucumbe al cliché y, en el caso de Tàpies, su simplicidad escrita es cómplice de una técnica que permite una ejecución relativamente rápida. El tiempo de reproducción no es nunca el tiempo de la percepción, menos aún si el carácter metafísico de ese arrastrar espontáneo de la espátula, el pincel o la brocha, es capaz de incidir estéticamente, a través del trazo totémico de la inicial, y con un fuerte instante esencial y caligráfico, en el presente. Un momento *hitzuzendo*⁹ llevándonos, mediante el proceder, a un instante con sentido y con tiempo, pues se trata de movilizarse existencialmente para ir de aquí a allí, tal y como Heidegger nos presentaba poéticamente. Ver en la letra el significado de una lejanía, observar en la gota que el azar depositó sobre el papel, la presencia de un paisaje remoto, de otro lugar tan oportuno y valioso como una tachadura ancestral, convertida en el denso follaje imaginado, muy afuera del tiempo mundano y la mansedumbre exprés. La inicial, pues, nos indica todos los *ahoras*.

Reconocer la anterior elevación espiritual, pero sin que el gesto aparezca totalizante, se plantea ante la pintura de Jaume Pérez, en donde los acrílicos alinean el tiempo casi de un modo generativo, desplazando el trazo sobre una superficie transformada en algo esencial y celeste. Llevada a su expresión primordial, la línea ralentiza el pensamiento mientras aquella se va reuniendo una y otra vez. La vivencia grafiada también es un ademán que refiere a una ontología de lo íntimo, para lo cual el gesto informe, aunque compositivamente dirigido y legible incluso como experimental síntesis

paisajística, desvela su hondura. Así, bajo estas interrelaciones conceptuales de raíz intuitiva, la metaforización bergsoniana aparece estratégica para sobrepasar toda racionalidad funcional, confiriendo al tiempo su incesante fluir desde valoraciones lumínicas y tonales, sensibles a dimensiones de búsqueda poética que, más que desbrozando descubrimientos tecnocientíficos, investiga lo humano en su capacidad contemplativa. Saturada de pequeños vacíos y organizada casi alzando la cabeza en una noche de penumbra débil, inquietante y conmovedora, la pintura del artista alcoyano posee cierta simulación fractal, influencias del creador holandés Jan Hendrix, y un deleite por el proceso pictórico como acontecimiento sensitivo, el del *aistheton*,¹⁰ que infunde lentitud a la mirada por cuanto ella trata de considerar detenidamente y ponderar todas y cada una de las líneas, todos los momentos, lugares y paisajes del alma con su orografía de trayectos.

Aquellas incisiones sobre la pintura fresca, en definitiva, la alteración de una superficie uniforme y regular, le conciernen a la obra escultórica de Amanda Moreno, a la lisura envolvente del tótem vulnerado y vulnerable. De hecho, sabiendo bien del replanteamiento con respecto a la certeza otorgada a la teorización fiabilista con que la ciencia puede llegar a barnizar el futuro, no debería extrañar que sea la organicidad arcaica y etnográfica, hiriente y lacerante, femenina y contundente de las piedras de ágata incisas sobre un prisma cuadrangular, aquella que ubica al sujeto en un universo de mitos tecnocientíficos. Al situarse, sitúa también las tradiciones y los hechos sociales, no tanto conectando pasado y futuro, sino configurando la advertencia sobre una posible regresión. Localizar las alternativas al posible retroceso y reivindicar la ficción como respuesta, apela al observador sobre lo inconmensurable en su quehacer artístico. Y, cuando no es posible comparar, el tiempo nos devuelve ese su *a priori*. Para la artista valenciana, su anarquismo epistemológico es una evidente trampa que el tiempo nos ha hecho. Nos queda a nosotros decidir qué es lo correcto y cuando contemplamos ponerlo en marcha abriendo todos los procesos, atravesando todos los caminos.

Con la dulce precisión de un riesgo embastado sobre papel, con la noción de viaje, de trayecto en el tiempo, y sobre un espacio determinado, aparecen las sinuosas líneas que trazan la senda ondulada de la obra de Victoria Santesmases. En algún sentido, la luz y las transparencias del papel, cuando éste es perforado por el metal del alfiler y se intuye la veladura que la celulosa le hace al acero, ya nos exige una atención profunda sobre la mínima señal de una meditación soterrada. Igualmente ello implica un conducirse paulatino por entre un camino de suaves heridas, de infimos fragmentos que alimentan el trayecto, pero que a la vez torturan aquel que lo recorre. Un quehacer artístico vinculado al impulso confesional de la experiencia, pero no desde una perspectiva de choque impresionado en el subconsciente, no como ese sentimiento negativo inscrito en algunas etapas de la obra de Louise Bourgeois, sino en tanto que impresión rescatada de la memoria autobiográfica en sus tres ámbitos, a saber: la propia creación realizada en cuadernos de apuntes; el decir plástico sobre uno mismo en su desarrollo vital, su *bios* personal; y el empleo de un repertorio gráfico y pictórico adecuado al formato. Memoria artística llevada al sendero que va prendiendo al papel de instantes delimitados. Así, antes o después, acabaremos atrapados en el tiempo, haciéndolo durar sin prisas ni pronunciadas sinuosidades.

El anterior proceder poético, en el caso de Hamish Fulton, se transforma en modo de hacer efectivo el paisaje, pisándolo como un senderista de conceptos capturados gracias a la fotografía, la naturaleza, la tradición de Turner y las consecuencias de la espiral de Smithsonian. El artista londinense anda y camina a un tiempo, se desplaza y piensa a la vez que otea el paisaje volcánico de Chiguana. Contemplamos Bolivia, pero también la altura que facilita la panorámica. Observamos las montañas preguntándonos por el paseo del observador. ¿Cómo llegó hasta allí? ¿Cuánto duro su itinerario? ¿Porque ese punto de vista? ¿Puede la naturaleza proporcionarnos una medida certera para nuestro tiempo? Justamente las cuestiones pueden ser tan reivindicativas de nuestro medioambiente y tan generadoras de sentido poético, que al empequeñecer

el dominio antropocéntrico termina por abrirse nuestra finitud. Tal vez Fulton reafirma aquí una aportación heideggeriana, pues nos arroja al paisaje que somos en una extensa maduración. En cualquier caso, parece imposible no someterse a otro tiempo recóndito, secreto y subyacente al imaginar al paseante que no está. Ni figura cerca de la sal, ni se le ve atravesando Atacama.¹¹ Únicamente la horizontalidad de un renglón marca el tránsito, y solo el texto habla entonces sobreimpresionado en la huella de la mirada sobre la tierra, casi la única posible. Y es así que el tiempo fija la elipsis del fotógrafo. Y su romanticismo, más sublime que estruendoso, afronta el reto del silencio y la reflexión en la época de las deslumbrantes tecnologías del eslogan.

Si en la disposición hacia una fotografía del paisaje se generaba, más allá de rebasar el documentalismo, un espacio momentáneamente detenido para la memoria del caminante y su concepto, la propuesta de Juan Fabuel posee concomitancias especulativas con la idea de memoria, un paralelismo más cercano al recuerdo de un pasado añorado que se rememora, y más alejado de una mención en lo relativo a la retentiva de un trayecto. Por esta razón, las montañas, cuya imagen ha sido intervenida como si un lugar otro estuviera emplazado —*irreal specific site*— sobre el hielo, apelan a dos contextos y dos tiempos diferenciados, pero en una naturaleza omniabarcante. Lo extraño, en un emplazamiento que la imaginación hace familiar, termina por incorporarse a nuestra lectura formando parte del sentido de cualquier suceso que se dé en la naturaleza. El entorno montañoso plantea directamente esta cuestión en aquello que significaría su potencia transformadora y evolutiva, es decir, en esa función de estado que sería la entropía. Con ella, lo diferente se equilibra y se distribuye en el todo, estratégicamente, para mantener el equilibrio termodinámico. Una nueva metaforización de la física en el arte, que deviene concepción creativa en la propia experiencia vital, iconográfica, territorial y política del artista. La energía de sus imágenes está entonces, como actor sustancial del arte, en el aprovechamiento de la misma conforme a un álbum de fotos materno, explorado en la mirada y dotado de sentido, resemantizado gracias a sus

posibilidades exergéticas, a su utilidad potencial materializada ahora mediante lo que ha devenido —*becoming*— tiempo rememorado y paisaje construido. La vida de sus imágenes sugiere un mundo autoregulado, tal vez una hipótesis Gaia de la creación artística.

Los dos aspectos evocadores del paisaje en relación con la temporalidad, tienen también su verdad interior en la pintura de J.A. Ochoa, sobre la cual se hace estático un anhelo transcendente: fugarse de lo real como atractivo obstáculo y espacio de parálisis. ¿Quizá la huida es hacia la soledad? Acompañada de cierto temor y melancolía, *Run* supone una escena previa, no representada, y desde la cual se inicia una evasión. La escapada es una deserción en diferentes planos y una reflexión sobre lo específicamente humano, sobre lo eterno que vive dentro de cada uno de nosotros, pero igualmente, y sobre todo en términos lingüísticos, plantearía el debate de la transdisciplinariedad y sus préstamos, que apuntamos en su recurrencia académica local. Recordemos, recuperando el pensar humanístico, que, a pesar de todo, el protagonista de *Stalker* pasa por muchos momentos de desesperación y que la película de A. Tarkovski esculpe el tiempo. Sin embargo, lo que a nosotros nos interesa, y el propio director formuló en muchas ocasiones, son las características interiores, morales, inmanentes al tiempo. ¿Durante cuánto tiempo están corriendo los personajes de la pintura? Y, en el instante de la mirada ¿Quién les ha dado caza para ubicarlos frente a nosotros? Kant escribió que detrás de los fenómenos existía algo invisible y activo por sí mismo, pero que el buscarlo fracasaba tal pensamiento.¹² En la emborronada veladura del tiempo pictórico, es preciso conmovirse ante la ausencia de horizonte y la representación de las sensaciones. En este caso, la densidad del bosque sí nos deja ver que el artista valenciano se erige en creador de altos valores espirituales y de aquella sutil belleza que únicamente le corresponde al poema. Un sentir de soledad profunda y sublime, pero de naturaleza terrorífica. Sobre esta idea, las imágenes harían acopio de una especial sensibilidad lírica, relegando, como ya dijimos, los tiempos del montaje, y acercándonos, por el contrario, a la intemporalidad de la poesía. Con más

versos y menos fotogramas, las pausas sosiegan las distancias en la espesura y logran instalarse ponderando estos óleos que casi abjuran del celuloide, de su pragmática continuidad en el mirar.

En paralelo a la anterior disposición perceptiva, la imagen de Lamia Mohacht de nuevo incluye un paisaje estéticamente envolvente, al margen de su disposición en la horizontal de la fotografía, pues el fondo semiuniforme extiende su textura visual hacia las gramíneas y arenas sobre las que se alzan, centradas, dos figuras humanas. La espera de otro horizonte, la expectativa de que ocurra algún hecho intrascendente mientras se otea la lejanía, es una cita paciente, se persevera en quedarse en un lugar, en permanecer en él, aguardando en la confianza del suceso que ha de venir. Sobre estas promesas llevadas a un fondo casi nívoo, la artista marroquí nos muestra el paseo por donde los personajes tal vez han accedido a su actitud contemplativa, y sin rehuir la tan trabajosa duda sobre los actos pasados y su repercusión en el futuro. Quizá la juventud como proyecto determinista que se deleita saboreando caramelos de menta, recordando el dramatismo de algunas decisiones, no termina de complacernos como escena simbólica, pero al menos hace las veces de imaginativa fractura de la ingenuidad, es decir, de vivir la línea del tiempo como segmentos desunidos, haciendo que solo el progreso sea la constante y que siempre tratemos de buscar un origen, un principio, a partir del cual todo se desencadena. La voluntad contemplativa vislumbra el proceso, no el progreso. Penetra en la búsqueda reposada del pensamiento, no en el resultado que postula lo apremiante.

El tiempo significativo, también tematizado, de las obras que constituyen el conjunto del proyecto compartido que transluce esta muestra expositiva, tiene su contrapunto autoreferencial e irónico en la obra de Marta Galindo, en donde el cuestionamiento de la concepción historicista del arte se casca al aparecer ese embrión estatuario. Así es que el ágape *kitch* y sus asociaciones vinculadas al consumo post-pop y a la cultura de masas, es el que nos ofrece, sin disimulo alguno, la yuxtaposición de tiempos icónicos, la artificial y viscosa liquidez de una pregunta sin valor, porque no existe ya ni el tiempo ni su formulación. La gaditana sabe del estrangulamiento de los instantes

simultáneos, pero pinta al óleo su cromática compilación temporal.

En definitiva, una conjunción de trabajos creativos contemporáneos volcados hacia una demanda en favor de la voluntad contemplativa en el arte, un binomio que debe re-aliarse con el fin de proponer las mejores preguntas, los interrogantes inevitables, las más fundantes cuestiones, los secretos de alguna incógnita... en el momento justo, allí en donde lo espasmódico y convulsivo se impone desde su jadeante inhumanidad.

1. Schiller, Friedrich. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona. Acantilado, p. 115.
2. El autor alemán expresa la figura del «maestro de obras» que deviene «trabajador espiritual» para referirse al artista, cuya condición resulta a partir de que «el espíritu ha elevado su *Gestalt* en la que él es para su conciencia, la ha elevado, digo, a la forma [*Form*] de conciencia, y es él quien se produce una forma tal.» «...Esto es, el maestro de obras ha abandonado ese su tipo de trabajo *sintético*, ese *mezclar* formas que son extrañas, como son la forma del pensamiento y la forma de lo natural; en cuanto a la *Gestalt* ha cobrado la forma [*la Form*] de la actividad autoconsciente... resulta que el maestro de obras se ha convertido en trabajador espiritual. La nota a pie de página, del profesor de la Universitat de València M. Jiménez Redondo (traductor), aclara que ese «trabajador espiritual» es un «*technites*, un técnico, mediante cuyo trabajo, mediante cuya obra, queda ahí delante de sí mismo (y, por tanto, queda puesto en obra) el espíritu de su carácter absoluto». Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2006). *Fenomenología del Espíritu*. Valencia. Pre-Textos, p. 802-803.
3. Han, Byung-Chul. (2018). *El aroma del tiempo*. Barcelona. Herder, p. 72.
4. Dada la expresión *tempus fugit*, que es común y conocida, utilizar *tempus quietare* permite lograr la idea de un tiempo contemplativo para el arte. No obstante, es ilustrativo dejar aquí constancia (y agradecimiento)

de la orientación sugerida por el profesor de la Universitat de València, Ferran Grau, a quien consulté la cuestión, y, avalando la perspectiva, puntualizó: «la expresión significa aquietar el tiempo, apaciguarlo, pacificarlo». Por otro lado, la idea de «momento en calma» o de «disponer de tiempo» o de «dedicar un tiempo» a algo que nos gusta, la contendría el concepto *otium*. Así, podemos decir *otium dare* ó *otium est*. Pero el término ocio ya no alude directamente a la idea de tiempo, y, en todo caso a la de «tiempo libre». Para usar la construcción en paralelo a la de *tempus fugit*, se podría decir también *tempus quiescit*: el tiempo que descansa.

5. Han, Byung-Chul. (2018). *La salvación de lo bello*. Barcelona. Herder, p. 90.
6. Han, Byung-Chul. (2018). *El aroma del tiempo*. Barcelona. Herder, p. 75.
7. Entendida como la capacidad, la virtud de alejarse de aquello que es vano, y que conduciría a la ausencia de turbación, a la ataraxia (ἀταραξία), una actitud propia de la filosofía según el epicureísmo.
8. <https://shambhala.es/wp-content/uploads/sites/9/2018/09/Kintsugi-arte-15agosto2018.pdf>
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17496772.2016.1183946?scroll=top&needAccess=true>
9. https://wiki.ead.pucv.cl/images/a/a7/Poetica_que_aparece_en_el_paso_entre_palabra_y_dibujo.pdf
10. De los términos griegos *aisthesis* o *aistheton*, derivó Estética, que significa sensación, sensible, pero también «aquel que nota, que percibe», que sería la opción de sentido más adecuada en la poética del artista.
11. *Jorquencal*, el título de otra de las fotografías seleccionadas en la presente exposición, es el nombre de un cerro ubicado en el pueblo chileno de Machuca, en el Desierto de Atacama.
12. Esta idea está expresada en el siguiente texto: «A esta conclusión tiene que llegar el hombre reflexivo acerca de todo aquello que pueda presentársele, y sin

duda se encuentra también en el entendimiento común, que, como es sabido, tiende a creer que detrás de los objetos de los sentidos existe algo invisible y activo por sí mismo, aunque pronto se estropea tal pensamiento al apresurarse a sensibilizar ese algo invisible, o sea, al querer hacer de ello un objeto de la intuición, con lo que no se convierte en un objeto más sensato de ninguna forma.» Kant, Immanuel. (1990). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid. Austral, p. 137.

Premi Col·lecció
Cañada Blanch 2019

Tempus quietare.
Voluntat contemplativa i art

Sala Estudi General
Centre Cultural La Nau
de la Universitat de València
26.09.19—27.10.19

ORGANITZA
Vicerektorat de Cultura i Esport, UV
Centre Cultural La Nau, UV
Fundació Cañada Blanch
Associació de Galeries d'Art Contemporani
de la Comunitat Valenciana, LaVac

COL-LABORA
Vicerektorat d'Alumnat, Cultura i Esport
de la Universitat Politècnica de València

EXPOSICIÓ
Comissariat: Ricard Silvestre
Coordinació general: Norberto Piqueras
Gestió tècnica: Desirée Juliana
Gestió administrativa: Soledad Sánchez
Comunicació: Magda Ruiz
Muntatge expositiu: Art i Clar i Equip de
producció La Nau
Grafisme: Símbols Senyalització
Integral SCVL
Visites guiades: Voluntaris Culturals, UV
Assistència en sala: Esfera Proyectos
Culturales

CATÀLEG
Edita: Universitat de València
Textos: Ricard Silvestre
Coordinació de l'edició: Norberto Piqueras
Disseny i maquetació: formo.org
Fotografies: cortesia de les galeries i
artistes
Traducció i correcció: Servei de Política
Lingüística, UV
Impressió: 2N Impresores CB

ISBN: 978-84-9133-249-7
Dipòsit Legal: V-2691-2019

© del texto: l'autor
© de les obres: els/les artistes
© d'aquesta edició: Universitat de València

GALERIES I ARTISTES PARTICIPANTS

Luis Adelantado / José Miguel Pereñíguez
www.luisadelantado.com

Aural Galeria / Anna Bella Geiger
www.auralgaleria.com

Galeria Benlliure / Antoni Tàpies
www.galeriabenlliure.com

IB Isabel Bilbao / Helga Grollo
www.isabelbilbao.com

The Blink Project / Nacho Carbó
www.theblinkproject.net

Alba Cabrera / Victoria Santesmases
www.albacabrera.com

Cànem Galeria / Mar Arza
www.canemgaleria.com

Galeria Cuatro / Claudio Zirotti
www.galeriacuatro.es

Espaivisor / Hamish Fulton
www.espaivisor.com

La Merceria / Lamia Mohacht
www.galerialamerceria.com

Plastic Murs / Marta Galindo
www.plasticmurs.com

Galeria Punto / Hugo Martínez-Tormo
www.galeriapunto.com

Rosa Santos / Greta Alfaro
www.rosasantos.net

SET Espai d'Art / Cristina Almodóvar
www.setespaidart.com

Shiras Galeria / Juan Fabuel
www.shirasgaleria.es

Espai Tactel / Amanda Moreno
www.espaitactel.com/es

Galeria Thema / José Antonio Ochoa
www.galeriathema.com

Galeria Vangar / Jaume Pérez
www.galeriavangar.com



Premi
Col·lecció
Cañada
Blanch

