

Premi Col·lecció Cañada Blanch 2020



L'altra condició

L'altra condició



| | |
|----|---|
| 4 | <i>Pròleg I</i> M. Vicenta Mestre Escrivà —Rectora de la Universitat de València Antonio Ariño Villaroya —Vicerector de Cultura i Esport de la Universitat de València |
| 6 | <i>Pròleg II</i> Juan Viña Ribes —President de la Fundació Cañada Blanch |
| 8 | <i>Pròleg III</i> Rosa Santos Diez —Presidenta de LaVac |
| 10 | <i>Espais per a fer veure. L'altra condició: mirades d'humanitat</i> Ricard Silvestre |
| | Obres participants. Premi Collecció Cañada Blanch 2020 |
| 24 | Irma Álvarez-Laviada / Luis Adelantado |
| 26 | Judith Egger / Aural Galeria |
| 28 | Mr. Brainwash / Galeria Benlliure |
| 30 | Josep Pedrós i Ginestar / IB Isabel Bilbao |
| 32 | Javi Moreno / The Blink Project |
| 34 | Tatiana Blanqué / Alba Cabrera |
| 36 | Esther Pegueroles Castellet / Cànem Galeria |
| 38 | VINZ / Galeria Cuatro |
| 40 | Lluís Masià / La Merceria |
| 42 | Pepe Beas / Espai Nivi Collblanch |
| 44 | Manuel Vilariño / Galeria Punto |
| 46 | Moisés Mañas / Rosa Santos |
| 48 | Sergio Barrera / SET Espai d'Art |
| 50 | Alicia Torres / Shiras Galeria |
| 52 | Carlos Sáez / Espai Tactel |
| 54 | Manuel Martí Moreno / Galeria Thema |
| 56 | Lluc Margrau / Galeria Vangar |
| 58 | Exposició virtual |
| 60 | Castellano |

Pròleg I

M. Vicenta Mestre Escrivà

—Rectora de la Universitat
de València

Antonio Ariño Villaroya

—Vicerector de Cultura i Esport
de la Universitat de València

La proposta expositiva *L'altra condició* constitueix la presentació del Premi Col·lecció Cañada Blanch 2020 que arriba, amb aquesta convocatòria, a la seua setena 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 consolidar les respostes als reptes que es plantegen en el sector de la gestió i difusió cultural. En aquesta convocatòria excepcional es reafirma i s'enforteix l'acord de la Universitat de València, la Fundació Cañada Blanch i la Universitat Politècnica de València, institucions partícips i compromeses en les diferents expressions de la cultura contemporània. Ho fan al costat de 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 dinamitzant l'art més contemporani, a través de les seues respectives programacions, apostes i artistes.

Enguany, l'organització de la mostra ha estat condicionada per la situació sanitària que vivim des del mes de març passat. No hem renunciat a mantenir la convocatòria i les sinergies entre institucions que han fet possible que el projecte prosseguira i salvar, en definitiva, les dificultats generades per la pandèmia de la COVID-19. De manera excepcional, hem reconvertit aquest premi anual en una finestra al món virtual i hem configurat una edició cent per cent digital.

L'exposició, comissariada per segon any consecutiu pel professor Ricard Silvestre (Universitat de València), va acompanyada del catàleg que ací presentem. Si en la sisena edició el comissari aprofundia en la temporalitat i intemporalitat de l'art, en aquesta ocasió fem una aproximació a la noció d'espai. Tenint en compte la temàtica de l'any anterior, l'espai seria l'altra condició, necessària, que forma part de tota creació artística i recepció intel·lectual i sensible.

Com a resultat, aquesta edició manté els mateixos objectius, encara que enfortint els recursos i les plataformes virtuales al servei de la cultura en temps de pandèmia.

Pròleg II
Juan Viña Ribes
**—President, Fundació
Cañada Blanch**

En aquests temps d'incertesa és convenient recordar un pensament de Marie Curie en què ens indica que «no s'ha de tenir por de res en la vida; cal comprendre-ho tot. Ara és el moment de comprendre més, per poder tenir menys por». Com a conseqüència de la crisi sanitària, aquesta edició del Premi Col·lecció Cañada Blanch s'ha de fer de manera no presencial i ens impulsa a valorar la importància de l'art com un aliment imprescindible que ens genera serenitat i esperança, perquè la creativitat dels artistes, el potencial del cervell i la força de la natura sobrevolen totes les contrarietats que ens trobem pel camí.

La Fundació té entre els seus objectius fonamentals la transmissió de les diferents idees, del pensament crític, de la tolerància davant la discrepància i el suport de les diferents formes d'art, perquè ens ajuda a conviure amb la incertesa davant les coses desconegudes, amb el misteri i amb les preguntes que tenen difícil resposta, però que conviuen amb nosaltres.

Esperem que aquest recorregut digital de les diferents obres d'art que es presenten a aquesta edició del premi ens faig gaudir i ens desperten sensacions i pensaments que ens ajuden a ser més cultes, més lliures i més feliços. Les obres d'art tenen vida per a tots els amants del món artístic, com ens el recorda Balzac en el magnífic llibre *El cosí Pons*, que forma part de *La comèdia humana*: «Jo crec en la intel·ligència dels objectes d'art: coneixen els afeccionats i els diuen: Xit, xit! Mira'm».

Pròleg III

Rosa Santos Diez

—Presidenta de LAVAC

Enguany celebrem la setena edició del Premi Col·lecció Cañada Blanch amb una presentació que tindrà lloc al Centre Cultural La Nau. Una vegada més, la Fundació Cañada Blanch es mostra com un dels referents essencials a la Comunitat Valenciana, que secunda i promou la cultura en l'àmbit nacional i internacional.

Tenint present la complexitat del temps que estem vivint, des de LAVAC volem agrair el suport de la fundació, així com de la Universitat de València i de la Universitat Politècnica de València a l'escena artística contemporània. La importància d'aquest premi no sols es tradueix en l'adquisició de l'obra sinó que, a més, comporta una projecció d'unitat de les galeries a la Comunitat Valenciana i en reafirma la unió i la feina que fan tots els agents en els seus espais, a fi de continuar participant en la construcció del teixit cultural de la nostra comunitat.

Aquesta feina es veu completada per la tasca de recerca que ha fet el comissari d'aquesta exposició, Ricard Silvestre. En l'edició anterior va recopilar una sèrie d'artistes que pensaven sobre la naturalesa del temps venidor; en aquesta ocasió ha apostat per continuar el projecte seleccionant artistes que reflexionen sobre l'espai. L'espai i el temps com a elements fonamentals en la creació artística.

Espais per a fer veure. L'altra condició: mirades d'humanitat Ricard Silvestre

Universitat de València - Estudi General

Hi ha massa variants entreteixides, massa incerteses, massa tensió preapocalíptica perquè hom puga atrevir-se a preveure. Però pot ser que, davant els nostres ulls i en fragments solts, ja s'estiga perfilant l'esbós simiesc —el cosmopitec— d'un ésser (dotat de més consciència i de més amor?) que podria afrontar l'esdevenir i assumir una condició còsmica.

Edgar Morin
L'esprit du temps

És possible que persistir siga redoblar els esforços. Fugir d'un context, evaporar-se en les coses com si aqueixa situació no existira. En una certa manera, situar esforços en la direcció d'escapar-se d'una por. Les pors són també llocs, són espais que es dirimeixen en el nostre pensament, que tenen justificació, que apareixen, se'ns apareixen amb vivor i, de vegades, fins i tot aniquilarien un cert grau d'insistència en la batalla. Continuar una fugida sempre és redoblar els esforços. En paralitzar l'escapada, d'altra banda, estem constraint, amb una voluntat fèrria o sense i de nou, un lloc en un espai que reconeixem com a propi. Tant és així que, detinguts voluntàriament, quasi seríem capaços d'assenyalar-lo en el nostre propi interior, vigilant-lo per si creix en excés perquè no ocupe tant de nosaltres que esdevinga paràsit existencial. En aquest sentit —el de l'assenyalament interior moderat—, es tracta d'una decisió prenen consciència que estem situats en un ací. Assenyalem un lloc, assenyalem una representació, que no té una existència espectral ni tampoc és tan esquiva perquè no ens n'adonem que fins i tot allò que és més tènue s'enclava en un espai. Si el lloc en el qual es paralitza tota fugida està incorporat als nostres raonaments, en part és perquè es dóna una condició de possibilitat per a la nostra percepció, una intuïció que és capaç d'orientar la nostra sensibilitat per més difusa i atmosfèrica que aquesta puga arribar a ser. Aquesta és, en el fons, l'estructura d'un pensar la realitat d'acord amb el conegut paradigma kantià, però que també s'estén al que podríem denominar el conjunt d'espacialitats sobre les quals s'ha anat conformant el treball creatiu dels artistes i el desenvolupament gradual, sense vincular-lo a fites o assoliments evidents, de tot procés relacionat amb les arts visuals. Entenc que aquests poden ser molts i que, per citar un exemple, estem parlant tant de la creació de l'obra i els camins experimentals que porten l'artista a aconseguir-los, com dels espais de recepció d'aqueixa mateixa obra que, en l'actualitat, està depassant la seuva percepció física en un espai tradicional, per a poder ser experimentada en altres espais, amb una comp, articulació, tractament i vivència que aporten nous reptes per a una mirada. Una mirada expectant o creativa, hereva de les continuïtats històriques, socials, polítiques i culturals d'un segle XX impulsor de marcs mentals que avui entendríem com a restrictius pel mer fet d'assenyalar un context o disposar un lloc, de preparar una àrea d'interès o determinar un espai específic. Potser avui ha deixat d'actuar

la potència d'un espai de representació limitador per a l'obra d'art. I potser també ha deixat de ser efectiu un mer continent per a aquesta. Ni l'obra d'art es maneja en un sol espai ni s'exhibeix en un únic lloc. Com tampoc queda desgranada en la seua apreciació quan, aquella, es mostra en més d'un espai, ho fa simultàniament, i es rellegeix en les estades museístiques o en la virtualitat de les seues sales, dels seus canals de difusió, de la seua projecció intermèdia o sent protagonista de la seua regeneració de continguts. No caldria ni tan sols citar la pulsió intervencionista arrelada en plantejaments invasius de l'espai que contemporàniament es trobarien més pròxims al concepte d'instal·lació. Aquesta seria una configuració exemplificadora possible, però és ben sabut que n'existeixen moltes altres i que l'espai tecnològic ha posat de manifest l'heterogeneïtat de possibilitats, encara que tal vegada aquestes no poden ser encara extrapolades, traduïdes a la llegibilitat de tots els públics. En qualsevol cas, sí que ens movem en un àmbit en el qual és fàcil d'entendre que no estem parlant únicament de simplificar les coses segons que considerem tota espacialitat com una cosa que no està identificada amb els cossos, que coincidiria amb la comprensió grega. Sinó més aviat amb un replantejament de la noció d'espai com una cosa que es desplega com una condició programadora, així indiferenciada d'allò que conté, o d'allò que s'hi mostra, o d'allò que observem perquè precisament s'hi mostra. Aquesta és una perspectiva estesa que dóna cobertura i alhora sentit, perquè òbviament li confereix la possibilitat de donar-ne i de construir-ne conceptualment. La condició, per tant, no és real sinó conceptual, una cosa així com un ordenament de l'existència per a d'aquesta manera poder comprendre la realitat, aqueixa realitat tàctil, primera, manual, ancestral, tel·lúrica, antropològica i, des d'ací, el punt de vista de la creativitat, els seus plans d'anàlisi, el fragment de visió seleccionat, la projecció d'un detall i fins i tot el record d'una conducta. Segurament, en altres paraules, podríem dir que l'espai és, també per a la comprensió, un espai de reclusió que és possible transformar en un internament de gaudi amb bases intel·lectuals íntimes i exploratòries, i fins i tot revolucionàries i de gran abast cultural. L'espai sí que es carrega de valors, gravitant al voltant de noves preguntes. S'apellàrà a noves interferències, a silencis, a redescrivir la nostra transcendència o l'horitzó de successos que, com éssers humans, també som. Per això, les obres que hem reunit sota la cobertura especulativa de la noció d'espai no són sinó l'aspiració que des de l'art es realitza per a construir el nostre estatge i habitat així les possibilitats que s'obrin en aqueixa altra condició en la qual ens trobem per la qual som. La qüestió llavors ha deixat de ser concebre un espai com a marc inert, sinó com a dinàmica condició relacional per ontològica: configura una realitat i ens configura com a éssers humans. Materialitza, d'aquesta manera, allò que Heidegger denominaria veritat de l'ésser en l'obra, sempre que aquesta estiga sobrevolant-nos a nosaltres mateixos.

Alguna de les idees anterior, portades a la gran estructura dels suports tradicionals, com es manifesten en el treball d'Alicia Torres, es troba en aquesta pintura que es desplega a través d'una escultura que no es disfressa, en aquests volums geomètricament parcialitzats, mínims i rogenys, que fan implosionar el record d'un bastidor. Pintura en l'espai per a l'espai, i tradició continguda en centellejos romànics, en tècniques refulgents, en subtils diàlegs plàstics i tèxtils l'exercici dels quals reposa en els costats de l'estructura i es manté des dels vincles que les direccions visuals aconsegueixen establir. El desplegament de la pintura, estesa per a explicar les seues arrels, les seues normes suggerides sota aquella racionalitat suprema, inassolible, divinitzada i àuria.

Aci està llavors la pintura simultàniament situada i, en aquest sentit, donant peu a una concepció relativista de l'espai, ja que és pel fet d'estendre's aqueix desplegament pictòric i matèric que l'espai deixa de ser una realitat absoluta. És una cosa substancial i corre, més aviat, la idea leibniziana d'espai universal. I si l'espai té extensió, espai que ompli, és comprensible que tres teles aconseguin penjar, independents entre si, a l'interior d'aquella cosa immutable que ens permet percebre successivament aqueixos tres objectes. En aquest cas una estructura és una condició per a poder sentir les coses, però podem fer abstracció de les teles i en qualsevol cas mantenir la percepció d'un espai constant. D'alguna manera, si entenem aqueix lloc universal per a totes les coses, el podrem pensar al mateix temps que els cossos canvien. La pintura està, existeix dins de, però podem pensar l'estructura que la conté sense que s'hi trobe un cos. Una vegada més la condició ho és per a sostenir les parts. En realitat, la pintura ací és una localitat que existeix en un espai. L'obra de Torres planteja de nou una reflexió al voltant d'aqueixa concepció intuïtiva de l'espai que el filòsof alemany va determinar com un vas universal. D'ací a entendre que l'existència se sent en l'espai, hi ha un pas molt curt. Així, mentre que per a la noció de lloc hauríem d'assenyalar la pintura que s'estén sobre el coure com un cos particular, en aquest cas, serà en l'acumulació d'aqueixes tres teles que parlarem d'espai universal, atès que la condició d'aquest espai és agregar i s'hi reuneix, de fet, estratègicament la pintura. A ningú se li han d'escapar les connotacions sobre la immensitat que això implica, però també el caràcter funcional que possibilita l'objecte de l'experiència, ara la pintura. No seria aventurat contemplar ací la idealitat de l'espai en el sentit kantià que hem estat arrossegant, ja que és a la base mateixa el coneixement sensible enfront de la tasca de l'enteniment. Plantejat d'una altra manera, per a formar les coses, i això des de la síntesi que la consciència efectua a partir de la sensibilitat i l'enteniment, ens cal un espai apriorístic. Si busquem més pistes a les quals puguem recórrer, atendríem un espai imaginari quant a la seua naturalesa, però pel que fa a la seua funció cognoscitiva, per a aproximar-se també a l'art, el trobaríem com a condició del fenomen sensible. Tots dos territoris solquen les dicotomies, aparents contradiccions, del treball fotogràfic

de Judith Egger. En aquest cas, l'espai que és el lloc de la pregunta. Certament, l'arrelament natural camina desorientat en un carrer que pràcticament tracta d'ocultar el seu horitzó. De nou, es reitera ací el valor ontològic d'una pregunta formulada per a fer palpable la contradicció. Si hi ha algú disfressat d'arbre, és perquè es camufla a si mateix encara que no ho sàpiga. Art i naturalesa es podrien configurar com un binomi molt allunyat de radicals oposicions contemporànies, en què la ciència ha cregut establir grans distàncies amb un humanisme semiofegat en les tèrboles aigües de l'eficàcia productiva. I si no és així, com seria possible que un ésser tan salvatge caminara desorientat sobre l'asfalt d'una nit catòdica? És ben notori aquest fet de llançar-se al quitrà heideggerià, però el context, l'espai, l'escena, tornen a pensar-se com a desapareguda naturalesa rousseauiana, és a dir, com si la perversió social conduïra a un món que ja no és cognoscible mitjançant conceptes, ja que posseeix la forma de la sensibilitat, que és l'espai. La imatge de Judith Egger, per més que figure un món que ens és familiar, proper i fàcilment recognoscible, no pertany a l'ordre de l'intel·ligible, sinó a l'ordre del sensible. L'espai és una orientació cap a l'empíric, i tot això, també amb totes les dades que es vulga. Això incorpora un tancat, el rastell d'una vorera, una finestra, un fanal, el fullatge d'un arbre, un punt de llum, una ombra, el passejant o la poderosa existència del mur que construeix allò que és domèstic però, alhora, domestica llocs, deté llavors i immobilitza consciències.

De qualsevol manera, aquells anteriors senyals de receptivitat transformats en valuoses síntesis per a l'aprehensió ho són perquè hem concebut l'espai com un mitjà que ens permetrà configurar l'objectivitat. Diríem, si estiguérem apreciant l'exuberant saturació iconogràfica de la pintura de Mr. Brainwash, que aquesta la fem sorgir dins de l'espai del llenç, és a dir, que les línies, siluetes, grafits i formes en general obtenen el seu relleu a partir de la solidesa espacial de la tela i que afecten la sensibilitat, precisament, revestits de formes espacials. Insistim en això, també, per fer veure la importància d'aqueix fet d'estar enfront de l'obra, enfront de qualsevol obra o creació artística, com a espectadors del cùmul de codis i realitzacions pràctiques que, materialitzant-se, es comunicarien amb l'observador, atès que sovint fem abstracció de l'espai contingidor de tota aqueixa informació, al mateix temps que la incorporem intuïtivament. L'operació és senzilla, molt comuna, però es forja en una doble significació: d'una banda, en el caràcter espacial del qual han sigut revestits els objectes i, en segon lloc, que allò que, ungit d'espai, és el que ha fet possible la nostra reflexió, el nostre judici, entorn d'aquests objectes. En altres paraules, quan observe Elvis Presley i la Gioconda formant una diagonal, localitze objectes i, quasi alhora, puc especular amb la punteria del cantant de Memphis sobre el mític retrat de Leonardo, o si els mitjos somriures podrien ser comparables o fins i tot si alguna vegada es va donar el cas que al Rei del Rock un vidrier li va robar un quadre que més tard podria haver intentat vendre a un galerista, o que aquest galerista estiguera emparentat amb algun dels qui concorren a aquesta mostra expositiva i en posseïra una certa

còpia, penjada al seu bany i desconeguda fins avui, del famós oli del Louvre, o que en alguna de les superposicions de les figures de Keith Haring sobre el rostre renaixentista se solaparen aures, centellejos, moviments i tanta frescor efervescent, ensucrada i addictiva, com la de la Coca-Cola del fabulós envàs que apareix en l'angle inferior dret. I se m'ocorren altres conspiracions, però tan sols per apellar de nou a la intuïció discursiva general, serà altra vegada l'espai el que haurà facilitat el pensament. En aqueix espai, hom pensa una pluralitat de representacions enllaçades, ací, en la dicció, però davant del quadre, en la visió. L'espai dóna forma als objectes, els condiciona: aprecie el treball de Da Vinci perquè l'espai és el mitjà de construcció de l'objectivitat en nosaltres. Així, ens afecta la sensibilitat mateixa allò que ve condicionat espacialment. Una iconografia d'art pop grafitejada que impacta en la consciència de qui la viu, aquesta delimitada en aquella, en el microcosmos dels seus judicis. Abans, però, d'experimentar-la, la seua configuració sensible requereix l'espai com a condició indefugible.

Per contrast, la intensa aportació de Margrau tanca límits i territoris l'essencialitat dels quals ens retorna al camí de l'*a priori* més pur i intel·ligible. Geometria de mímmes poètiques i tancaments nivis, la representació espacial es torna cartografia fragmentària de l'entorn terrenal viscut. La interioritat s'alberga en l'asimetria de les corbes de nivell i, aixoplugant-se en la sinuositat, lesombres són els vessants, les vores d'un camí estret que sembla perdre's sense rompre's entre la geometria, amb una regularitat quadrangular que pressiona per etapes. La línia recta, que voldria detenir el pensament més fluid, ací l'enriqueix impulsant a una sèrie ordenada de transicions, un passeig per les ciutats transitades, una addició de records les coordenades dels quals s'han delineat en el mapa, blanc de fons, senzill en el seu ordenament i de lírica orientació humana. Els tres passos en què l'espai no és determinació necessàriament física, puix que, en primer lloc, es manifesta una relació bàsica, elemental i vital del record de les experiències obtingudes en aquell lloc de residència allotjat al nostre interior. Arriba així la meua deambulació com aquells llocs que, voluntàriament, he habitat, i, en la proximitat de la memòria, queden domiciliades les evocacions més intenses, els oblis premeditats i fins i tot els meus somnis reclamarien establir-se en una projecció afilàctica que el paper, sens dubte, està proposant. En segon lloc, en l'espai és on modifique el meu entorn, aquell que pragmàticament se'm presenta utilitari i de supervivència, o aquell altre que contextualitza les meues relacions socials, la meua conducta. Estèticament, hom es disposa cap a la creativitat que altera els ambients, les formes, la naturalesa, articula un canvi, disposa els mitjans per a saltar per damunt del fenomènic elaborant una cosa així com una hipsografia filosòfica, perquè la latitud... ja no importa. I, finalment, explica l'espai com una entitat conceptual, la investiga, adherint-se al pla del coneixement a través d'infinits mapes que permeten el pas de la llum. Canviem o no la nostra mirada de quadrant, la suau organicitat de la línia arranca mesuraments i imposa,

a partir de deambulants moviments ooculars, successius interrogants, milers de preguntes que conclouen en la subjectivitat de l'espai, ja que aquest, de nou en termes kantians, és una cosa que té «seu en el subjecte», i que en l'actualitat continua resistint-se al trossejament.

No existeix fraccionament tan catastròfic que obligue a pensar un espai fora de la nostra intimitat. Ni la fragmentació del píxel per a la imatge ha aconseguit encara dissoldre la crítica, ni la partició geomètrica dels llums del Nil va engendrar una nova naturalesa. L'un i l'altre, que suposen la configuració, a través de l'accelerat vigor de la història, d'aqueixes tan humanes maneres de fer, a penes han aconseguit, però, duplicar algun paisatge, concentrar segons quines panoràmiques... però certament no doblegar l'espai d'una naturalesa esperançada. Aqueixa és una de les intencions latents en el *dripping* controlat per a un bosc ple de trencalls que crida, amb la lleugeresa dels seus arbres bressolats per la brisa, el seu descuit inhumà, l'oblit civilitzatori que ha podat l'ombra cultural del seu brançatge, el drenatge perpetu de les seues arrels, la cobertura fèrtil de les seues fulles, la profunda llibertat de respirar entre els sospirs de l'aire que exhalen, i tot, envoltant els espais plàstics i formals, físics i materials, perceptius i sensibles que Tatiana Blanqué reconfigura. Una tornada a centrar l'atenció italianitzant en el detall que assenyala la part del conjunt. La consecució d'aquella primera empenta, ornamental i de tramposa elegància, per a afermar una veritat rotunda, un espai ferit que es conta, es pinta i es dibuixa ara amb el contingut fervor de la vida i el seu plor vegetal. Lluny de la neutralitat, el paisatge parla sens dubte de l'espai social que s'engroguix.

Aquelles prevencions naturalistes i notòries vigilàncies recorren els avertiments de les tradicions com un espai de permanent referència creativa on també la mera contemplació ha sigut, de bon tros, ultrapassada. En això, el rastre sensible de Constable pot ser operativament instrumentalitzat fins a deixar-lo grogui de significacions, atordit a colps de rajola llançats cap a l'horitzó, que és el límit físic de l'espai natural i, alhora, la metàfora romàntica en què es pot aconseguir el sublim. La crisi, que se suposa en tot desenvolupament creatiu de dinamismes i alteracions normalitzades, ja es va inocular en la tasca del pintor anglès quan des del naturalisme va poder saltar a l'espàtula sense les contemplacions de l'ofici, contemplacions acadèmiques. Les altres, les visuals, van existir per a planificar un xoc sensible i expressiu quan la densitat pastosa s'apega al llenç. Una contradicció òbvia sota el purisme aquarellista del moment, i un argument més per a desplegar el conflicte entre un interior enfonsat en la deriva d'un exterior marcat per valors, exemples i discursos enganyosos. La farsa que Javi Moreno toca amb la seua instal·lació és la de l'horitzó contemporani que únicament diu analitzar un espai de progrés, quan en realitat aquest horitzó avisa, com a impostor cultural acomodat, del descoratjament latent en la farsa. La tristesa present en l'engalipador i la seua dissort cultivada amb l'humus del fingiment són l'expressió larvada d'un enuig colèric, una fúria exasperant per mantenir-se surant en els àpexs d'una frondosa irritació

quotidiana. El mínim, avui dia, és voler fotre Constable amorosament, com ho fa Moreno, perquè, en paraules de William Wordsworth, gran poeta i amic del pintor d'East Bergholt:¹

Si aquesta creença l'enviava el cel,
si tal era el pla sagrat de la natura,
no tinc raó per a lamentar-me
del que l'home ha fet a l'home?

La profunditat cognitiva que toca a la pintura és, en gran manera, la intelligent maniobra de la peça anterior, reinstal·lada, com totes en la present exposició, en un interior virtual que es converteix en molt més que un espai de sala. L'espai exhibidor acull i recrea, com a espai de visió, un entorn que es resol en nova condició de possibilitat per a la percepció. La manualitat, el gest, el rastre plàstic del taller, l'autoria pulsional del creador i altres àmbits d'aproximació es proveeixen de distància al mateix temps que intensifiquen interrogants: les qüestions més pròpiament plàstiques, si així es vol, però en el fons de gran importància existencial. El moment de la des-autorització pictòrica que sorgeix en els llenços de Barrera té molt a veure amb aquella hermenèutica del traç en allò que es referiria fins i tot a la manifestació freudiana del més recòndit subconscient de l'artista. Perquè, en aquest oli, el prefix forma part del debat. El des no s'enuncia en el buit, sinó mitjançant un gest des-personalitzat que concerniria, paradoxalment, tant l'automatisme psíquic vinculat amb l'expressionisme abstracte, les poètiques informalistes i tot *tachisme* aïllat de la seua primera càrrega surreal, com el quefer conceptual d'artistes que han suspès, en el finíssim fil de l'atzar, moltes de les seues obres, en les quals la generació de múltiples variacions no fa sinó experimentar en una apparent repetició que esdevé imprevisible preparació per a l'alteritat. Entenem, en aquest punt i amb tals desalineacions, la pacient, redoblada cerca que sempre s'ha trobat present en la poètica de l'artista valencià, radicat en una metapintura l'exercici de la qual —i *in extremis* sense agent gestual— no es doblega a la bidimensionalitat del suport tradicional ni al pas ert de la verticalitat sobre la paret. En aqueixes subjectivitats extraviades, on s'ha enfundat l'espai per advertir-nos de la seua sobirania, s'expressen profunditats, jerarquies, distincions compostives i l'humà, com a parany i descuit, no s'ha malgastat a focalitzar un conjunt de fons, sinó a fer que la seua reflexió torne a tibar l'objectivitat de la mirada dins de l'espai que a aquesta es facilita. Res d'escodirnyar en el pla. Si no és amb desafecció respecte a la mimesi i a la superfície, llavors, la nostra condició ontològica estarà perduda.

1. «If this belief from heaven be sent, / If such be Nature's holy plan, / Have I not reason to lament / What man has made of man» del poema «*Ode: Intimations of Immortality*». <https://www.poetryfoundation.org/poems/45536/ode-intimations-of-immortality-from-recollections-of-early-childhood>

L'opció delirant del sentit, si reincidim a detenir-nos i involucionar cap a la mera composició, acudiria en ajuda de l'ornamentació lumínica, les línies de l'acer o la sempre enginyosa evanescència de l'escultòric en la seu disposició objectual multiplicaria la tragèdia humana. Aquelles pautes necessàries, i altres de similars en nom, sense res més, de la primera aproximació, farien descarrilar la interpellació de Lluís Masià al voltant del fracàs objectiu, socialment incorporat, de l'exercici de fraternitat il·lustrat. Indicant aquesta desatenció moral acostumada, la frontera insolidària porta el migrant a ser cosificat, un objecte flotant sobre el qual les notícies han aconseguit immunitzar l'espectador. Manipulats titulars televisius, tèrboles aigües territorials, mediatitzats manifestos pseudosolidaris, efectismes fotogràfics de banals reunions polítiques, de barquetes foradades que la mar perfora, d'homes, dones i xiquets a la deriva, de cossos amuntegats en camions, de cadàvers a les platges... Espais reals, gràfics, de fició suportable, escultòrics, reinstal·lats. Són llocs no ensangonats que la metaforització multidimensional de Masià fa brillar amb les llums d'aquell corder pintat per Rembrandt, obert i desconjuntat. La manta tèrmica és l'última presó del bestiar. Quants records m'envaeixen sobre els meus dies a les platges gaditanes de Caños de Meca o a la de Bolonia. En aquesta última, la ciutat romana no tornarà a delectar-se amb el gàrum del seu marenòstrum. L'apropiació marítima ha deixat de ser cultural i ara fa olor de carn macerada. Potser en aquestes circumstàncies comprendrem per què els nous rebutjats no es troben als salons d'art del segle XVIII i s'amunteguen sobre l'arena de les costes del segle XXI. Dos espais que continuen obrint les possibilitats per a l'autonomia del subjecte d'acord amb la seu consubstancial llibertat, llar de qui fuig de la injustícia. Subjecte que marxa, doblement, cap a la seu geografia personal.

Fins a un cert punt, aquella llum reflectora cala foc a la corda de cotó i el perímetre del refugi anímic de Ginestar. Una casa: igni solar de records. De manera que, enfront de la mar, allò que crema és la memòria i les seues estades per a introduir, així, el crepitjar d'una sensació, com de redescoberta pertinença, al món magrebí. Silenciada en els textos «didàctics» del franquisme, sepultada per una historiografia decantada i aplacada avui per cúspides monàrquiques hereves d'itineraris totalitaris, els passos de les quals continuen planificant els seus destins presents en aquells llocs alauites, com altres ho farien en altres altiplans borbònics, l'experiència anímica, psíquica, subjectiva de l'artista al Marroc de 1975 s'ajunta a l'amistat intensa i al compromís solidari dut a terme en l'antiga Ksar as-Souk, la Rachidia tocada pel Sàhara que mira cap a la serra de l'Atles. La zona i les seues mancances, el to de la vivència, la notorietat de l'efímer són molt més que els matisos elegíacs que modulen el vigor transcendent dels quasi set minuts del vídeo, i que es converteixen, mentre es consumeix la benzina, en corollari d'una intervenció, naturalment íntima, admirant els grans buits desocupats, els espais on s'ha donat la història mateixa.

Les línies alçades d'una casa en el terreny van sistematitzar el pla i van desplegar metàfores. Dibuixar com a sinècdoque sempre és sintetitzar, és anar al mínim en recursos. Anunciar l'espai, no tant entre les coses, sinó més aviat proposant-les, com ja sabem, com a condició de possibilitat. Per això, una imatge desdoblada supera el desplegament de formes i objectes en aquell concepte-continent, i descarta, al nostre parer, la física observació aristòtèlica. No és que on hi ha objectes se'n aparega tot seguit l'espai, sinó que, en tenir-lo present com a forma *a priori*, percebem aqueixos objectes. Així, en un semblant gir filosòfic i estètic, Álvarez ens proposa una manera de fer pictòrica que no ho és perquè materialment continga la lluentor setinada del groc sobre el paper superficialment fraccionat. Ho és perquè l'espai de la pintura preval com un *a priori* en l'acció, desplegament i posterior visió fraccionada d'un dels suports tradicionals de l'art. La solució cadmi, en malla quadrangular, que recorda el negre suprematisme de Malèvitx² per a poder assumir la frontalitat del quadre i la seu execució anterior, ens condueix allà on les mans són les eines de construcció del buit, de l'espai buit que mai no nega l'obra ni el plaer per descobrir l'enigma de la creativitat, la incògnita de la pintura que es presenta sense representació.

Hauríem parlat, respecte de la peça anterior, d'una navegació heroica entre els silencis de l'artístic, però potser és més pertinent deixar la narració en mans de la quieta eloquència fotogràfica que mostra Manuel Vilariño en el seu *Lejano interior*, que ens fa perdre l'esme en les coses marítimes. L'espai de l'artista galleg depassaria, segons ho sentim, una mera arcàdia fosca i nostàlgica, i convergiria més aviat en un fèrtil buit, paradoxalment replet tant de somjeos atlàntics com de percepcions sensorials. Són els indicis que ni tan sols acampen en una platja i, això, malgrat aqueixa soledat contrastada. El poeta romà³ tal vegada n'explicaria la causa i en donaria la seua versió:

primer, perquè ensenyó coses eminents
i maldo per alliberar l'ànima dels nusos estrets de les religions.

2. Ací, la negritud, encara en un estadi de síntesi visual suprema, sembla que no va aturar en l'artista rus altres espais de consciència. En aquest sentit, no fa molt es va publicar que «després d'analitzar amb raigs X una de les quatre versions d'un quadre que ha complit el seu centenari, els curadors de la galeria Tretiakov de Moscou van anunciar dues troballes importants. Davall de la pintura hi ha un dibuix cubofuturista i també una broma racista. Les paraules en rus diuen: "Dos negres barallant-se en una cova", que aludeixen a una obra de l'escriptor i humorista francès Alphonse Allais de 1897. En una conferència de premsa del passat dimecres, 18 de novembre, a Moscou, els comissaris van anunciar que aquesta és només la primera etapa de la investigació de l'obra avantguardista i també la primera vegada que s'examina amb tecnologia digital». https://elpais.com/cultura/2015/11/20/actualidad/1448022023_567643.html
3. Del llibre de Lucreci *De rerum natura*. Llibre IV (*De la natura*. Barcelona: Laia, 1986; traducció i edició de Miquel Dolç).

No ho situariem en paral·lel amb el neguit o l'angoixa continguda en la velocitat tecnodomínadora a la qual finalment es refereix Virilio. Les distàncies serien moltes, és obvi. Tot i això, quants no hem sigut captivats pels nostres deliris en la successiva cerca facilitada des d'Internet? Enllaç rere enllaç, el bucle d'informacions sobrevingudes configura el nou espai utuós on podem trobar-nos, o perdre'ns. Mahiques remet a aquest joc contemporani de la interactivitat i la connexió virtual com a procés constructor de les identitats humans, juntament amb el seu reflex socialitzant. Art electrònic per a urbanitzar virtualment l'hipertextualitat a la qual està abocada la ciutadania, i una obra immaterial percebuda en la doble virtualitat que l'espai expositiu ofereix. En l'arquitectura espacial, el format telemàtic sol expressar noves maneres de percepció. Una altra qüestió és fins a quin punt això inclou una comprensió de la irrealitat que, si és així, potser estaria assentant probablement la nostra comprensió sobre el real amb cartesiana claredat.

I com que encara quedaria molt camí per recórrer en la relativització de les ficcions en cascada subministrades per la fibra de vidre, l'emplaçament més ferm és el del trajecte ancestral de la màscara que s'enalteix en la catarsi teatral. I això, amb tres creacions artístiques. En primer lloc, la d'Esther Pergueroles, que s'anticipa, amb una instal·lació que tant reitera l'objectivació de la fotografia com la presència del text, a la representació actoral. L'escenari és abraçat per l'instant fotogràfic. En la instal·lació, l'escenografia dins de l'escenografia, ocupem els nostres seients a la fila set o, més a prop encara, al prosceni, o més endins encara, a les taules del melodrama, ja en soledat. En segon lloc, amb la negació d'un últim espai a tot allò que ha desaparegut, a través de la instal·lació de Beas, operació palmària sobre l'individu anonimitzat pel rebug al record que se'n podria tenir. El no-res com a espai de càstig i perversió ètica, perquè en semblant situació existeix, donada la corrupta censura de la imatge, el veredicte d'una sentència injusta. I, en tercer lloc, el nu interior a la trama humana que realitza Manuel Martí, on la posa clàssica de reminiscències marmòries obri les possibilitats del fugaç, darrere l'espai lleu de l'escultura, sota les influències de Plensa.

Les rutes d'anàlisi recorregudes fins ací ja han posat de manifest, almenys en la seua concisió i diversitat, com d'extensa i omnicomprehensiva pot ser la noció que tracta de discórrer entre les obres d'art, aqueix espai que ens ajuda a desbordar la dicotomia continent-contingut. Aquesta superació no és una extralimitació; simplement ha sigut una dinàmica normalitzadora per tal que la contemporaneïtat artística incorpore, més enllà del perfeccionisme tècnic, la idea de l'experiència estètica, i aquesta sempre envoltada d'allò que, en major o menor mesura, és circumstancial. A aquest efecte, els acostaments a la creativitat s'inunden, amb bon criteri, de les aigües institucionals, de les maneres d'identificació i de moltes indicacions, a vegades negades de routines crítiques o sociològics llocs

comuns, que permeten la seua canalització reflexiva, suggeriments propositius, recomanacions historiogràfiques, o simples parers d'ensinistrament, aquests últims directament relacionats amb les estratègies del poder o les mal enfocades influències en el sistema de l'art. Tot i això, tractant d'aïllar aquests riscos descobrables i poc sostenibles en un context cultural obert perquè acaben per regar a manta la visibilització, la clau sempre és la constant oportunitat per a renegociar els dominis de l'art, els seus espais de gaudi i exhibició, d'intervenció i relat. Si Vinz Feel Free pinta un mural al despatx del regidor de Comerç i Espais Públics de l'Ajuntament de València, naturalment no és per protegir l'obra de les inclemències del temps. L'espai públic, que ací se substancia polític pel fet de pertànyer a la *polis*, és també una manera propagandística, complementària i creativa de subministrar, des d'aquests nous dispositius de significació hermenèutica, el <fer veure> a què aspira tota pràctica artística. No hi ha res més transparent que la seua ocultació en un lloc inapropiat. Així, si el poble es representa plàsticament a l'interior del consistori, l'imperatiu és alçar la mirada i no el braç del poder, aquell que Europa ha conegit, amb molta freqüència, estirat cap al cel en delirants i molt diverses justificacions totalitàries, moltes de les quals sistematitzades industrialment en la seua aplicació pràctica. Aquest seria l'exemple concloent de la deshumanització d'una il·lustració fracassada, encara que, alhora, oportú aprenentatge per a no entregar el nostre ésser en favor de la immortalitat. Transhumanizar la nostra existència com a ideal, és a dir, conformar el nostre futur gràcies al control tecnològic, no és tan sols un joc de supervivència ni un estat de latència com una vida sense fi, eternament plaent en l'univers extròpic i postvíric. Pot ser assassinar l'avatar que intentem ser. Carlos Sáez el manté manc, segurament digitalitzat, reclòs, confinat en algun espai virtual al qual no tenim encara accés. El braç és tan sols una part anatómica de tot un instrumental que la tecnologia ha posat al nostre abast. Em pregunto on deu trobar-se el cap del ciborg i el responsable de crear, formatar i transmetre la informació que l'activaria per a vectorialitzar les seues pupil·les.

Aquell fet d'interrogar-se, aplicat ara a aquesta mostra expositiva, podria ser un estimulant intel·lectual que, sense fustigacions, acabara per recuperar mirades d'humanitat, aquelles que s'han conjugat en les paraules, però es desenvolupen apassionadament i críticament en l'art com el gran espai per a fer veure. En aquesta ocasió, travessant l'actual i compartida experiència de la nostra vulnerabilitat, podria encarar-se, sense els habituals escapismes de l'opulència, el valor que l'art proposa en atorgar els sentits que necessitem i els dubtes sobre els quals tornem cíclicament. Aquests i aquells ocorren gràcies a les diferències de llenguatges i intensitats, codis i referències, poètiques i anecdotalistes que les obres d'art són capaces de suggerir tant en els petits espais que confeccionen, com en el que, en fer-los, els permet existir. Siguen quines siguen les seues dinàmiques, en els espais reals o imaginaris,

condicionals o derivats, l'art s'ocupa a fons, perquè sap que, com ell, busquem un inevitable camí allunyat de la intrascendència, un espai de llibertat i de saber orientat, de sentit. Per això, un any més —un molt complicat any més— les institucions i organismes que donen el seu suport al present projecte es coalitzen per assentar-lo en la seua virtualitat expositiva i videogràfica, però també en la seua realitat educativa, divulgativa i cultural, com bé ha sabut «desmaterialitzar» Pepe Beltrán a través d'un muntatge allunyat del tour virtual o la mera llista recreativa. Amb aquesta setena edició, el premi Col·lecció Cañada Blanch s'affirma en un nou format en què les obres seleccionades poden ser observades, percebudes com a flotants per l'espectador internauta, en un espai transparent i, per consegüent, definit més enllà de la seua habitual presència física a la galeria d'art. Aquest fet, que ha representat un complex desenvolupament precedit d'enriquidors debats tècnics, en què, entre altres consideracions, s'han extremat prudents limitacions visuals que ajusten fidelment i alhora amplien les possibilitats de les obres d'art cap a la sensibilitat i el concepte, marca també, per a la Universitat de València, des del Centre Cultural La Nau, un prometedor moment de canvi i avanç futur que la institució acadèmica impulsa a l'interior de l'estructura cultural valenciana. Una petjada benjaminiana, si es vol, més present que mai. Tots sabem que els nexos entre suport i mentalitat, en termes artístics, han facilitat els girs del pensament visual que ens ha portat fins ací. Ho assenyalem quasi en termes hegelians, és a dir, interessant-nos per l'art com a necessitat absoluta de l'ésser humà, com a resultat de l'evolució de l'esperit. I aquestes qüestions, vinculades a l'eficàcia operativa, però igualment a una ben orientada idea de progrés intel·lectual que no s'encadena ni a la tecnologia del domini, ni a la de l'esbarjo instrumental, són les que han assumit com a pròpies tant la Fundació Cañada Blanch, la Universitat Politècnica de València i l'Associació de Galeries de la Comunitat Valenciana, totes, en la seua tasca de compromisos i interdependents agents culturals, socials i econòmics del sistema artístic del País.

Obres participants. Premi Col·lecció Cañada Blanch 2020

Irma Álvarez-Laviada
Imagen desdoblada II

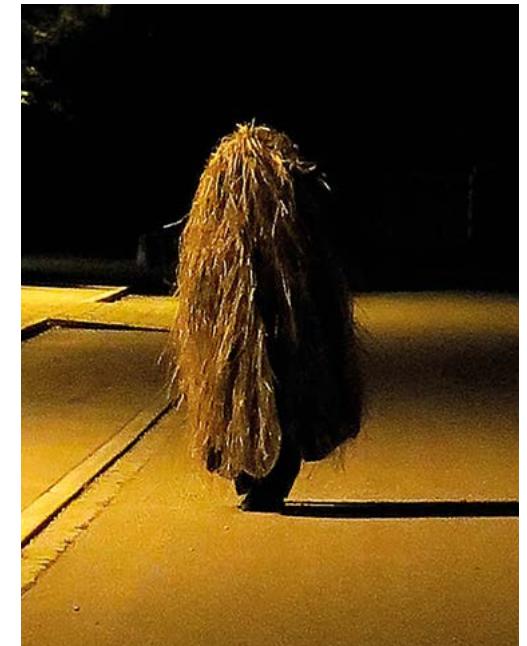
2012
Pintura industrial sobre paper
176,5 x 157 x 6 cm



Judith Egger
Uncharted wild being

2018

Impressió de tintes pigmentades sobre llenç
140 x 200 cm



Mr. Brainwash

Pop Scene

2019

Técnica mixta sobre paper
91,4 x 91,4 cm



Josep Pedrós i Ginestar

La Casa XII, Flames

2019

Vídeo, dimensió del pla de foc
590 x 140 cm, 6 min 46 s



Javi Moreno

F*** day

2017

Instal·lació de la sèrie *Fucking John Constable*. Materials diversos, mesures variables (600 m²)



Tatiana Blanqué

Los árboles lloran dorado

2019

Oli i bolígraf sobre paper. Políptic
184 x 174 cm



Esther Pegueroles Castellet *A la fila 7_Històries*

2018—2020

Fotografia, instal·lació (2 còpies Ultrachrome en paper fotogràfic sobre Dibond emmarcat en L negre de 40 x 60 cm; 1 còpia Ultrachrome en paper fotogràfic sobre Dibond emmarcat en L negre de 60 x 90 cm; instal·lació llibres sobre llistó de fusta 90 cm)



VINZ

Nosaltres, el poble

2017—2019

Aiguada, tinta i aerosol sobre collage
de papers antics apegat a la taula
100 x 150 cm



Lluís Masià

In itinere

2019
Instal·lació
180 x 130 cm



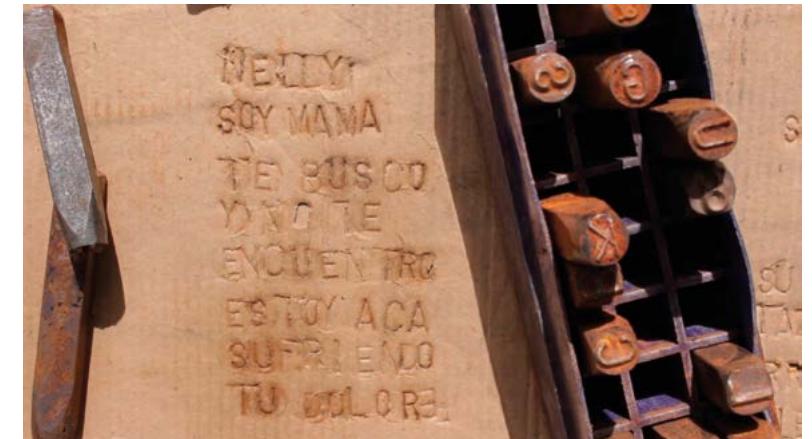
Pepe Beas

Laudas funerarias como ropa tendida al sol

2019

Lentes. Ferro, fotografía impresa sobre tela,
200 x 150 cm (2 telas de 100 x 70 cm/u);
¿Cómo se entierra a un desaparecido?

Ferro, fotografía impresa sobre tela,
200 x 150 cm (2 telas de 100 x 70 cm/u);
Nelly. Vídeo, 1 min 20 s



Manuel Vilariño

Lejano interior

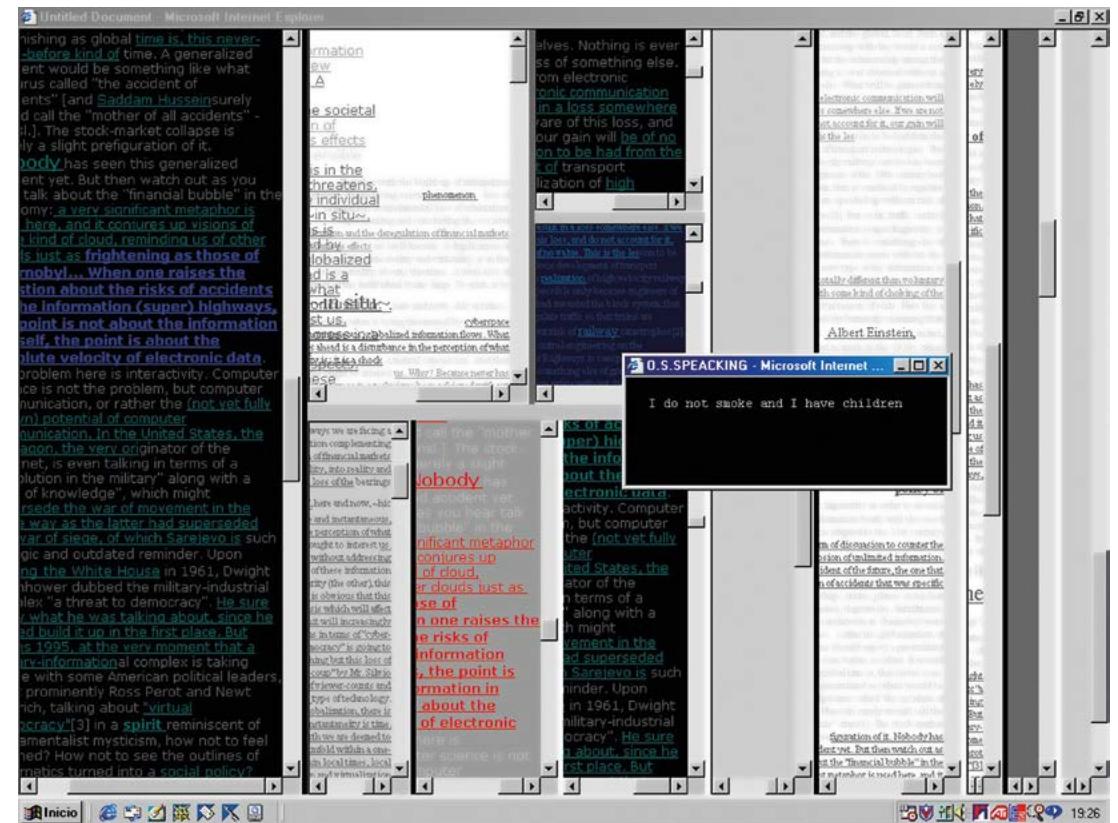
2011
Hahnemüller sobre aluminio
120 x 120 cm, ED 1/5



Moisés Mañas Untitledcity

1999

Projecte interactiu en línia
<http://www.untitledcity.com/>



global, and the global, local. Such a deconstruction

relationship with the world is not without consequences for the relationship among the

citizens

Nothing is ever obtained without a loss of something else. What will be gained from electronic information and electronic communication will necessarily result in a loss somewhere else. If we are not aware of this loss, and do not account for it, our gain will be of no value. This is the lesson to be had from the previous development of transport technologies. The realization of high velocity railway service has been

Sergio Barrera
Antigesto Rizomas n° 28

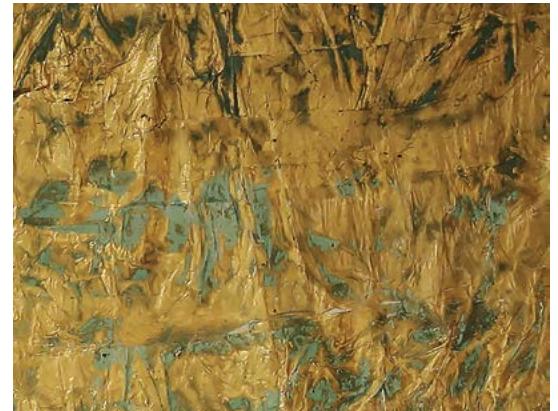
2019
Acrílic sobre llenç
195 x 154 cm



Alicia Torres Lookout

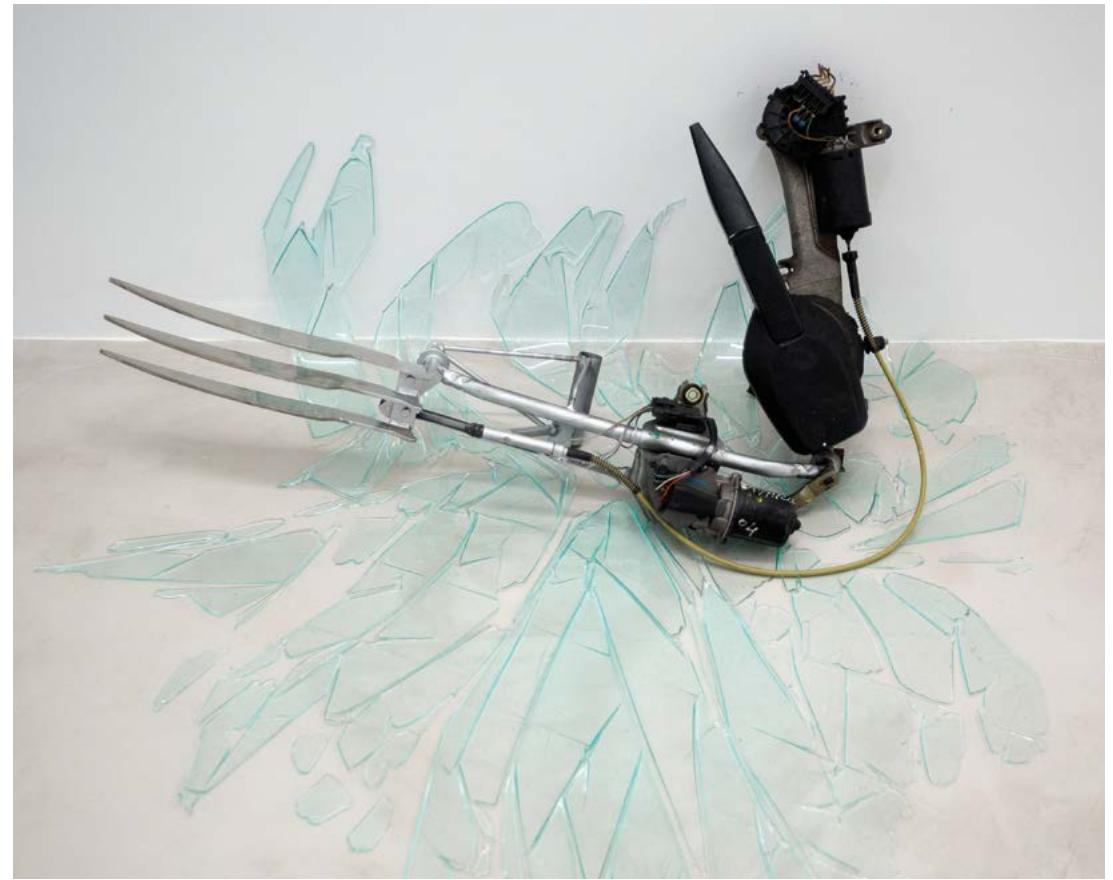
2019

Tècnica mixta sobre estructura de coure
200 x 200 x 200 cm



Carlos Sáez ARM

2019
Braç mecànic i resina
Dimensions variables



Manuel Martí Moreno *HORSON*

2020

Escultura de ferro galvanitzat i tela metàl·lica
180 x 75 x 80 cm



Lluc Margrau

Cartografías Humanas

2017

Gofratge sobre paper, marc d'alumini blanc
160,5 x 99,5 cm





PRÓLOGO I

La propuesta expositiva *L'altra condició* constituye la presentación del Premi Col·lecció Cañada Blanch 2020 que alcanza, con esta convocatoria, su séptima 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 esta convocatoria excepcional se reafirma y consolida el acuerdo de la Universitat de València, la Fundación Cañada Blanch y la Universitat Politècnica de València, instituciones partícipes y comprometidas en las diferentes expresiones de la cultura contemporánea. Lo hacen 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 dinamizando el arte más contemporáneo, a través de sus respectivas programaciones, apuestas y artistas.

Este año, la organización de la muestra ha estado condicionada por la situación sanitaria que vivimos desde el pasado mes marzo. No hemos renunciado a mantener la convocatoria y las sinergias entre instituciones que han hecho posible que el proyecto prosiguiera, salvando en definitiva las dificultades generadas por la pandemia de la COVID-19. De modo excepcional, hemos reconvertido este premio anual en una ventana al mundo virtual, configurando una edición cien por cien digital.

La exposición, comisariada por segundo año consecutivo por el profesor Ricard Silvestre (Universitat de València), va acompañada del catálogo que aquí presentamos. Si en la sexta edición, el comisario profundizaba en la temporalidad e intemporalidad del arte, en esta ocasión realizamos una aproximación a la noción de espacio. Teniendo en cuenta la temática del año anterior, el espacio sería la otra condición, necesaria, que forma parte de toda creación artística y recepción intelectual y sensible.

Como resultado, esta edición mantiene sus mismos objetivos, aunque

fortaleciendo los recursos y plataformas virtuales al servicio de la cultura en tiempos de pandemia.

M. Vicenta Mestre Escrivà
Rectora de la Universitat de València
Antonio Ariño Villaroya
Vicerrector de Cultura i Esport de la
Universitat de València

PRÓLOGO II

En estos tiempos de incertidumbre es conveniente recordar un pensamiento de Marie Curie en el que nos indica que «nada en la vida debe ser temido, hay que comprenderlo todo. Ahora es el momento de comprender más, para poder tener menos miedo». Como consecuencia de la crisis sanitaria, esta Edición del Premi Col·lecció Cañada Blanch se debe hacer de forma no presencial y nos empuja a valorar la importancia del arte como un alimento imprescindible que nos genera serenidad y esperanza, porque la creatividad de los artistas, el potencial del cerebro y la fuerza de la naturaleza sobrevuela todas las contrariedades que nos encontramos en el camino.

La Fundación tiene entre sus objetivos fundamentales la transmisión de las diferentes ideas, del pensamiento crítico, de la tolerancia ante la discrepancia y el apoyo de las diferentes formas de arte, porque nos ayuda a convivir con la incertidumbre a lo desconocido, con el misterio y con las preguntas que tienen difícil contestación pero que conviven con nosotros.

Esperamos que este recorrido digital de las diferentes obras de arte que se presentan a esta edición del premio nos haga disfrutar y nos despierten sensaciones y pensamientos que nos ayuden a ser más cultos, más libres y más felices. Las obras de arte tienen vida para todos los amantes del mundo artístico, como nos lo recuerda Balzac en el magnífico libro *El primo Pons*, que forma parte de *La comedia humana*: «Yo creo en la inteligencia de los objetos de arte: conocen a los aficionados y les dicen: ¡Ssst!, ¡Ssst! Mírame».

Juan Viña Ribes
Presidente de la Fundación Cañada Blanch

PRÓLOGO III

Este año celebramos la séptima edición del Premi Col·lecció Cañada Blanch cuya presentación tendrá lugar en el Centro Cultural La Nau. Una vez más, la Fundación Cañada Blanch se presenta como uno de los referentes esenciales en la Comunitat Valenciana, que apoya y promueve la cultura en el ámbito nacional e internacional.

Teniendo presente la complejidad del tiempo que estamos viviendo, desde LAVAC queremos agradecer el apoyo de la fundación, así como de la Universitat de València y de la Universitat Politècnica de València a la escena artística contemporánea. 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, reafirmando su unión y el trabajo que hacen todos los agentes en sus espacios, en aras de seguir participando en la construcción del tejido cultural de nuestra comunidad.

Este trabajo se ve completado por la labor de investigación que ha hecho el comisario de esta exposición, Ricard Silvestre. En la edición anterior recopiló una serie de artistas que pensaban sobre la naturaleza del tiempo por venir; en esta ocasión ha apostado por continuar el proyecto, seleccionando a artistas que reflexionan sobre el espacio. El espacio y el tiempo como elementos fundamentales en la creación artística.

Rosa Santos Diez
Presidenta de LaVac

ESPACIOS PARA HACER VER.

LA OTRA CONDICIÓN:
MIRADAS DE HUMANIDAD
Ricard Silvestre
Universitat de València - Estudi General

Hay demasiadas variantes entretejidas, demasiadas incertidumbres, demasiada tensión preapocalíptica para que pueda uno atreverse a prever. Pero puede que ya, ante nuestros ojos y en fragmentos sueltos, se esté perfilando el bosquejo simiesco —el cosmopiteco— de un ser (dotado de más conciencia y de más amor?) que podría afrontar el devenir y asumir una condición cósmica.

Edgar Morin
El espíritu del tiempo

Es posible que persistir sea redoblar los esfuerzos. Huir de un contexto, evaporarse en las cosas como si esa situación no existiera. En cierto modo, ubicar esfuerzos en la dirección de escapar de un miedo. Los miedos son también lugares, son espacios que se dirimen en nuestra mente, que tienen justificación, que aparecen, se nos aparecen con viveza y, en ocasiones, hasta aniquilarán cierto grado de insistencia en la batalla. Continuar una fuga siempre es redoblar los esfuerzos. Al paralizar la escapada, por otro lado, estamos construyendo, con una voluntad férrea o sin ella, de nuevo, un lugar en un espacio que reconocemos como propio. Tanto es así que, detenidos voluntariamente, casi seríamos capaces de señalarlo en nuestro propio interior, vigilándolo por si crece en demasía para que no ocupe tanto de nosotros que devenga parasito existencial. En este sentido, —el del señalamiento interior moderado— se trata de una decisión tomando conciencia de que estamos situados en un ahí. Señalamos un lugar, señalamos una representación, que no tiene una existencia espectral ni tampoco es tan esquiva como para no darnos cuenta de que aún lo más tenue se enclava en un espacio. Si el lugar en el que se paraliza toda huida está incorporado a nuestros razonamientos, en parte es porque se da una condición de posibilidad para nuestra percepción, una intuición que es capaz de orientar nuestra

sensibilidad por más difusa y atmosférica que esta pueda llegar a ser. Esta es, en el fondo, la estructura de un pensar la realidad conforme al conocido paradigma kantiano, pero que también se extiende a lo que podríamos denominar el conjunto de espacialidades sobre las cuales se ha ido conformando el trabajo creativo de los artistas y el desarrollo paulatino, sin vincularlo a cotas o logros evidentes, de todo proceso relacionado con las artes visuales. Entiendo que estos pueden ser muchos y qué, por citar un ejemplo, estamos hablando tanto de la creación de la obra y los caminos experimentales que llevan al artista a su consecución, cómo de los espacios de recepción de esa misma obra que, en la actualidad, está rebasando su percepción física en un espacio tradicional, para poder ser experimentada en otros espacios cuya complejidad, articulación, tratamiento y vivencia, plantean nuevos retos para una mirada. Un mirar expectante o creativo, heredero de las continuidades históricas, sociales, políticas y culturales de un siglo XX impulsor de marcos mentales que hoy entenderíamos como restrictivos por el mero hecho de señalar un contexto o disponer un lugar, de preparar un área de interés o determinar un espacio específico. Quizá hoy ha dejado de actuar la potencia de un espacio de representación limitante para la obra de arte. Y quizás también ha dejado de ser efectivo un mero continente para la misma. Ni la obra de arte se maneja en un solo espacio ni se exhibe en un único lugar. Como tampoco queda desgranada en su apreciación cuando, aquella, se muestra en más de un espacio, lo hace simultáneamente, y se relee en las estancias museísticas o en la virtualidad de sus salas, de sus canales de difusión, de su proyección intermedia, o siendo protagonista de su regeneración de contenidos. No cabría ni tan solo citar la pulsión intervencionista arraigada en planteamientos invasivos del espacio que contemporáneamente estarían más cercanos al concepto de instalación. Esta sería una configuración ejemplificadora posible, pero es bien sabido que existen muchas otras y que el espacio tecnológico ha puesto de manifiesto la heterogeneidad de posibilidades, aunque tal vez estas no pueden ser todavía extrapoladas, traducidas a la legibilidad de todos los públicos. En cualquier caso, sí que nos

movemos en un ámbito en el que es fácil de entender que no estamos hablando únicamente de simplificar las cosas a tenor de considerar toda espacialidad como algo que no está identificado con los cuerpos, que coincidiría con la comprensión griega. Sino más bien con un replanteamiento de la noción de espacio en cuanto algo que está extendido como una condición programadora, así indiferenciada de aquello que contiene, o de aquello que se muestra en él, o de aquello que observamos porque precisamente se muestra en él. Esta es una perspectiva extendida que da cobertura y a la vez sentido, pues obviamente le confiere la posibilidad de darlo y de construirlo conceptualmente. La condición, por tanto, no es real sino conceptual, algo así como un ordenamiento de la existencia para así poder comprender la realidad, esa realidad táctil, primera, manual, ancestral, telúrica, antropológica y, desde ahí, el punto de vista de la creatividad, sus planos de análisis, el fragmento de visión seleccionado, la proyección de un detalle, e incluso el recuerdo de una conducta. Seguramente, en otras palabras, podríamos decir que el espacio es, también para la comprensión, un espacio de reclusión qué es posible transformar en un internamiento de disfrute con bases intelectuales íntimas y exploratorias, e incluso revolucionarias y de gran alcance cultural. El espacio sí se carga de valores, gravitando alrededor de nuevas preguntas. Se apelará a nuevas interferencias, a silencios, a redescubrir nuestra trascendencia o el horizonte de sucesos que también somos como seres humanos. Por ello, las obras que hemos reunido bajo la cobertura especulativa de la noción de espacio no son sino la aspiración que desde el arte se realiza para construir nuestra morada, habitando así las posibilidades que se abren en esa otra condición en la que estamos y por la que somos. La cuestión entonces ha dejado de ser concebir un espacio como marco inerte, sino como dinámica condición relacional por ontológica: configura una realidad y nos configura como seres humanos. Materializa, de este modo, lo que Heidegger denominaría verdad del ser en la obra, siempre y cuando ésta esté sobrevolándonos a nosotros mismos.

Alguna de las ideas anteriores, llevadas a la gran estructura de los soportes tradicionales, como se manifiestan en el trabajo de Alicia Torres, está en esa pintura que se despliega a través de una escultura que no se disfraza, en esos volúmenes geométricamente parcializados, mínimos y cobrizos, que hacen implosionar el recuerdo de un bastidor. Pintura en el espacio para el espacio, y tradición contenida en destellos románicos, en técnicas refulgentes, en sutiles diálogos plásticos y textiles cuyo ejercicio reposa en los lados de la estructura y se mantiene desde los vínculos que las direcciones visuales logran establecer. El despliegue de la pintura, tendida para explicar sus raíces, sus normas sugeridas bajo aquella racionalidad suprema, inalcanzable, divinizada y aurea.

Ahí está entonces la pintura simultáneamente ubicada y, en este sentido, dando pie a una concepción relativista del espacio, puesto que es al extenderse ese despliegue pictórico y matérico que el espacio deja de ser una realidad absoluta. Es algo sustancial y recorre, más bien, la idea leibniziana de espacio universal. Y si el espacio tiene extensión, espacio que llena, es comprensible que tres telas logren colgar, independientes entre sí, en el interior de ese algo inmutable que nos permite percibir sucesivamente esos tres objetos. En este caso una estructura es una condición para poder sentir las cosas, pero podemos hacer abstracción de las telas y en cualquier caso mantener la percepción de un espacio constante. De algún modo, si entendemos ese lugar universal para todas las cosas, lo podremos pensar al mismo tiempo que los cuerpos cambian. La pintura está, existe dentro de, pero podemos pensar la estructura que la contiene sin un cuerpo que esté en ella. Una vez más la condición lo es por sostener a las partes. En realidad, la pintura aquí es una localidad que existe en un espacio. La obra de Torres, de nuevo plantea una reflexión alrededor de esa concepción intuitiva del espacio que el filósofo alemán determinó como un vaso universal. De ahí a entender que la existencia se siente en el espacio, hay un paso muy corto. Así, mientras para la noción de lugar deberíamos señalar a la pintura que se extiende sobre el cobre cómo un cuerpo particular, en este caso,

será en la acumulación de esas tres telas que hablaremos de espacio universal, dado que la condición de este espacio es agregar, y en él se reúne, de hecho, estratégicamente la pintura. A nadie deben escaparse las connotaciones sobre la inmensidad que esto implica, pero también el carácter funcional qué posibilita el objeto de la experiencia, ahora la pintura. No sería aventurado contemplar aquí la idealidad del espacio en el sentido kantiano que venimos arrastrando, puesto que está a la base misma el conocimiento sensible frente a la tarea del entendimiento. Planteado de otro modo, para formar las cosas, y esto desde la síntesis que la conciencia efectúa a partir de la sensibilidad y el entendimiento, nos es necesario un espacio apriorístico. Si buscamos más pistas sobre las que deslizarnos, atenderíamos a un espacio imaginario en cuanto a su naturaleza, pero en cuanto a su función cognoscitiva, para aproximarse también al arte, lo encontraríamos como condición del fenómeno sensible. Ambos territorios surcan las dicotomías, aparentes contradicciones, del trabajo fotográfico de Judith Egger. En este caso, el espacio qué es el lugar de la pregunta. Ciertamente, el arraigo natural anda desorientado en una calle que prácticamente trata de ocultar su horizonte. De nuevo, se reitera aquí el valor ontológico de una pregunta formulada para hacer palpable la contradicción. Si hay alguien disfrazado de árbol, es porque se camufla a sí mismo aunque no lo sepa. Arte y naturaleza se podría configurar como un binomio muy alejado de radicales oposiciones contemporáneas, en dónde la ciencia ha creído establecer grandes distancias con un humanismo semiahogado en las turbias aguas de la eficacia productiva. Y si no es así, ¿cómo sería posible que un ser tan salvaje anduviera desorientado sobre el asfalto de una noche católica? Es bien notorio este arrojarse al alquitrán heideggeriano, pero el contexto, el espacio, la escena, vuelve a pensarse en tanto que desaparecida naturaleza rousseauiana, es decir, como si la perversión social condujera a un mundo que ya no es cognoscible mediante conceptos, ya que posee la forma de la sensibilidad, que es el espacio. La imagen de Judith Egger, por más que figure un mundo que nos es familiar, próximo y fácilmente reconocible, no pertenece al

orden de lo inteligible, sino al orden de lo sensible. El espacio es una orientación hacia lo empírico, y todo ello, también con todos los datos que se quiera. Eso incorpora un vallado, el bordillo de una acera, una ventana, una farola, el follaje de un árbol, un punto de luz, una sombra, al paseante o a la poderosa existencia del muro que construye lo doméstico pero, a la vez, domestica sitios, detiene semillas e inmoviliza conciencias. De cualquier modo, aquellas anteriores señales de receptividad transformadas en valiosas síntesis para la aprehensión lo son porque hemos concebido el espacio como un medio que nos permitirá configurar la objetividad. Diríamos, si estuviéramos apreciando la exuberante saturación iconográfica de la pintura de Mr. Brainwash, que esta la hacemos surgir dentro del espacio del lienzo, es decir, que las líneas, siluetas, grafitis y formas en general, alcanzan su relieve a partir de la solidez espacial de la tela, y que afectan a la sensibilidad, precisamente, revestidos de formas espaciales. Insistimos en ello, también, por hacer ver la importancia de ese estar frente a la obra, frente a cualquier obra o creación artística, en cuanto espectadores del cumulo de códigos y realizaciones prácticas que, materializándose, se comunicarán con el observador, dado que con frecuencia hacemos abstracción del espacio contenedor de toda esa información, al tiempo que la incorporamos intuitivamente. La operación es sencilla, muy común, pero se fragua en una doble significación: por un lado, en el carácter espacial del que han sido revestidos los objetos y, en segundo lugar, que aquello ungido de espacio es lo que ha hecho posible nuestra reflexión, nuestro juicio, alrededor de dichos objetos. En otras palabras, cuando observo a Elvis Presley y a la Gioconda formando una diagonal, localizo objetos y, casi a la vez, puedo especular con la puntería del cantante de Memphis sobre el mítico retrato de Leonardo, o si las medias sonrisas pudieran ser comparables, o incluso si alguna vez se dio el caso de que al Rey del Rock un cristalero le robara un cuadro que más tarde podría haber intentado vender a un galerista, o que ese galerista estuviera emparentado con alguno de los que concurren a esta muestra expositiva y posea cierta copia,

colgada en su baño y desconocida hasta hoy, del famoso oleo del Louvre, o que en alguna de las superposiciones de las figuras de Keith Haring sobre el rostro renacentista se solapan auras, destellos, movimientos y tanta frescura efervescente, azucarada y adictiva, como la de la Coca-Cola de fabuloso envase que aparece en el ángulo inferior derecho. Y se me ocurrirían otras conspiraciones, pero, tan solo por apelar de nuevo a la intuición discursiva general, será de nuevo el espacio el que haya facilitado el pensamiento. En ese espacio, se piensa una pluralidad de representaciones enlazadas, aquí, en la dicción, pero delante del cuadro, en la visión. El espacio da forma a los objetos, los condiciona: aprecio el trabajo de Da Vinci porque el espacio es el medio de construcción de la objetividad en nosotros. Así, nos afecta a la sensibilidad misma aquello que viene condicionado espacialmente. Una iconografía pop art grafiteada que impacta en la conciencia del que la vive, ésta acotada en ella, en el microcosmos de sus juicios. Antes, sin embargo, de experimentarla, su configuración sensible requiere del espacio como condición insoslayable.

Por contraste, la intensa aportación de Margrau encierra límites y territorios cuya esencialidad nos devuelve al camino del *a priori* más puro e inteligible. Geometría de mínimas poéticas y cerramientos niveos, la representación espacial se vuelve cartografía fragmentaria del entorno terrenal vivido. La interioridad se alberga en la asimetría de las curvas de nivel, y guareciéndose en lo sinuoso, las sombras son las laderas, los bordes de un camino angosto que parece perderse sin quebrarse por entre la geometría, cuya regularidad cuadrangular presiona por etapas. La línea recta, que quería detener el pensamiento más fluido, aquí lo enriquece impulsando a una serie ordenada de transiciones, un paseo por las ciudades transitadas, una adición de recuerdos cuyas coordenadas se han delineado en el mapa, blanco de fondo, sencillo en su ordenar y de lírica orientación humana. Los tres pasos en donde el espacio no es determinación necesariamente física, por cuanto, en primer lugar, se manifiesta una relación básica, elemental y vital del recuerdo de las experiencias obtenidas en aquel lugar de residencia alojado en nuestro interior.

Llega así mi transitar como aquellos lugares que, voluntariamente, he habitado, y, en la proximidad de la memoria, quedan domiciliadas las evocaciones más intensas, los olvidos premeditados y hasta mis sueños reclamarían afincarse en una proyección afiláctica que el papel, sin duda, está proponiendo. En segundo lugar, en el espacio es donde modifco mi entorno, el que pragmáticamente se me presenta utilitario y de supervivencia, o ese otro que contextualiza mis relaciones sociales, mi conducta. Estéticamente, uno se dispone hacia la creatividad que altera los ambientes, las formas, la naturaleza, articula un cambio, dispone los medios para saltar por encima de lo fenoménico elaborando algo así como una hipsografía filosófica, pues la latitud... ya no importa.

Y, por último, explica el espacio como una entidad conceptual, la investiga, adhiriéndose al plano del conocimiento a través de infinitos mapas que permiten el paso de la luz. Cambiemos o no nuestra mirada de cuadrante, la suave organicidad de la línea arranca mediciones e impone, bajo deambulantes movimientos oculares, sucesivos interrogantes, miles de preguntas que concluyen en la subjetividad del espacio, puesto que este, de nuevo en términos kantianos, es algo que tiene «asiento en el sujeto», y que en la actualidad sigue resistiéndose al troceado. No existe fraccionamiento tan catastrófico que obligue a pensar un espacio fuera de nuestra intimidad. Ni la fragmentación del pixel para la imagen ha conseguido todavía disolver la crítica, ni la partición geométrica de los limos del Nilo engendró una nueva Naturaleza. Lo uno y lo otro, que suponen la configuración, a través del acelerado vigor de la historia, de esos tan humanos modos de hacer, sin embargo, han logrado a duras penas duplicar algún paisaje, concentrar según qué panorámicas... pero ciertamente no doblegar el espacio de una naturaleza esperanzada. Esa es una de las intenciones latentes en el *dripping* controlado para un bosque que está quebrado y grita, con la ligereza de sus árboles mecidos por la brisa, su descuido inhumano, el olvido civilizatorio que ha podado la sombra cultural de su ramaje, el drenaje perpetuo de sus raíces, la cobertura fértil de sus hojas, la profunda libertad de respirar entre los suspiros del aire que exhalan y todo, envolviendo los espacios plásticos y

formales, físicos y materiales, perceptivos y sensibles que Tatiana Blanqué reconfigura. Un volver a centrar la atención italianizante en el detalle que señala la parte del conjunto. La consecución de aquel primer empuje, ornamental y de trampa elegancia, para afianzar una verdad rotunda, un espacio herido que se cuenta, se pinta y dibuja ahora con el contenido fervor de la vida y su llanto vegetal. Lejos de la neutralidad, el paisaje habla sin duda del espacio social que se amarillea.

Aquellas prevenciones naturalistas y notorias vigilancias recorren las advertencias de las tradiciones como espacio de permanente referencia creativa en donde también la mera contemplación fue, con mucho, rebasada. En ello, el rastro sensible de Constable puede ser operativamente instrumentalizado, hasta dejarlo grogui de significaciones, aturdido a golpe de ladrillazos arrojados hacia el horizonte, que es el límite físico del espacio natural y, a la vez, la metáfora romántica en donde alcanzar lo sublime. La crisis, que se supone en todo desarrollo creativo de dinamismos y alteraciones normalizadas, ya se inoculó en el quehacer del pintor inglés cuando desde naturalismo pudo saltar a la espátula sin las contemplaciones del oficio, contemplaciones académicas. Las otras, las visuales, existieron para planificar un choque sensible y expresivo cuando la densidad pastosa se pega al lienzo. Una contradicción obvia bajo el purismo acuarelista del momento, y un argumento más para desplegar el conflicto entre un interior sumido en la deriva de un exterior marcado por valores, ejemplos y discursos engañosos. La farsa que Javi Moreno toca con su instalación es la del horizonte contemporáneo que únicamente dice analizar un espacio de progreso, cuando en realidad ese horizonte avisa, en tanto que impostor cultural acomodado, del desánimo latente en la farsa. La tristeza presente en el embaucador y su desdicha cultivada con el humus del fingimiento son la expresión larvada de un enojo colérico, una furia exasperante por mantenerse flotando en los ápices de una frondosa irritación cotidiana. Lo mínimo, hoy en día, es querer joder a Constable amorosamente, como lo hace Moreno, porque, en palabras de William Wordsworth, gran poeta y amigo del pintor de East Bergholt:

*Si no puedo evitar tales pensamientos,
Si tal fuese la intención de mis creencias,
¿No tengo acaso razón para lamentar
Lo que el hombre ha hecho al hombre?*¹

La profundidad cognitiva que toca a la pintura es, en gran medida, la inteligente maniobra de la pieza anterior, reinstalada, como todas en la presente exposición, en un interior virtual que se convierte en mucho más que un espacio de sala. El espacio exhibutivo acoge y recrea, como espacio de visión, un entorno que se resuelve en nueva condición de posibilidad para la percepción. La manualidad, el gesto, el rastro plástico del taller, la autoría pulsional del creador y otros ámbitos de aproximación se pertrechan de distancia al tiempo que intensifican interrogantes: las cuestiones más propiamente plásticas, si así se quiere, pero en el fondo de gran calado existencial. El momento de la des-autorización pictórica que surge en los lienzos de Barrera tiene mucho que ver con aquella hermenéutica del trazo en lo que se referiría incluso a la manifestación freudiana del más recóndito subconsciente del artista. Porque, en ese óleo, el prefijo forma parte del debate. El des no se enuncia en el vacío, sino mediante un gesto des-personalizado que atañería, paradójicamente, tanto al automatismo psíquico vinculado con el expresionismo abstracto, a las poéticas informalistas y a todo tachismo aislado de su primera carga surreal, como al quehacer conceptual de artistas que han suspendido, en el finísimo hilo del azar, muchas de sus obras, en las cuales, la generación de múltiples variaciones no hace sino experimentar en una aparente repetición que deviene imprevisible preparación para la alteridad. Entendemos, en este punto y con tales desalineaciones, la paciente, redoblada búsqueda que siempre ha estado presente en la poética del artista valenciano, radicado en una metapintura cuyo ejercicio, e *in extremis* sin agente gestual, no se pliega a la bidimensionalidad del soporte tradicional, ni al paso erguido de la verticalidad sobre la pared. En esas subjetividades extraviadas, en donde se ha enfundado el espacio para advertirnos de su soberanía, se expresan profundidades, jerarquías, distinciones compositivas y lo humano, como celada y descuido, no se ha malgastado en focalizar un conjunto de fondos, sino en que su reflexión vuelva a

tensar la objetividad de la mirada dentro del espacio que a esta se le facilita. Nada de escudriñar en el plano. Si no es con desapego a la mimesis y a la superficie, entonces, nuestra condición ontológica estará perdida.

La opción delirante del sentido, si reincidimos en detenernos e involucionar hacia la mera composición, acudiría en ayuda de la ornamentación lumínica, las líneas del acero o la siempre ingeniosa evanescencia de lo escultórico en su disposición objetual multiplicaría la tragedia humana. Aquellas pautas necesarias, y otras de similares en aras, sin más, de la primera aproximación, harían descarrilar la interpelación de Lluís Masià alrededor del fracaso objetivo, socialmente incorporado, del ejercicio de fraternidad ilustrado. Indicando esta desatención moral acostumbrada, la frontera insolidaria lleva al migrante a su cosificación, un objeto flotante sobre el cual las noticias han logrado inmunizar al espectador. Manipulados titulares televisivos, turbias aguas territoriales, mediatisados manifiestos pseudosolidarios, efectismos fotográficos de banales reuniones políticas, de pequeñas barcas horadadas que el mar traspasa, de hombres, mujeres y niños a la deriva, de cuerpos hacinados en camiones, de cadáveres en las playas... Espacios reales, gráficos, de ficción soportable, escultóricos, reinstalados. Son lugares no ensangrentados que la metaforización multidimensional de Masià hace brillar con las luces de aquel cordero pintado por Rembrandt, abierto y descoyuntado. La manta térmica es la última cárcel de la res. Cuantos recuerdos me invaden sobre mis días en las playas gaditanas de Caños de Meca o en la de Bolonia. En esta última, la ciudad romana no volverá a deleitarse con el garum de su marenostrum. La apropiación marítima ha dejado de ser cultural y ahora huele a carne macerada. Quizá en estas circunstancias comprenderemos por qué los nuevos rechazados no están en los salones de arte del siglo XVIII y se amontonan sobre la arena de las costas del siglo XXI. Dos espacios que siguen abriendo las posibilidades para la autonomía del sujeto conforme a su consustancial libertad, hogar del que escapa de la injusticia. Sujeto que marcha, doblemente, camino de su geografía personal.

Hasta cierto punto, aquella luz reflectante prende la cuerda de algodón y el perímetro del refugio anímico de Ginestar. Una casa: ígneo solar de recuerdos. Así que, frente al mar, lo que arde es la memoria y sus estancias para introducir, de este modo, el crepitante de una sensación, como de redescubierta pertenencia, al mundo magrebí. Silenciada en los textos «didácticos» del franquismo, sepultada por una historiografía ladeada, y aplacada hoy por cúspides monárquicas herederas de itinerarios totalitarios, cuyos pasos siguen planificando sus destinos presentes en aquellos lugares alauitas, como otros lo harían en mesetas borbónicas, la experiencia anímica, psíquica, subjetiva del artista en el Marruecos de 1975 se une a la amistad intensa y al compromiso solidario llevado a cabo en la antigua Ksar es-Souk, la Rachidia tocada por el Sahara que mira a la sierra del Atlas. La zona y sus carencias, el tono de la vivencia, la notoriedad de lo efímero, son mucho más que los matices elegíacos que modulan el vigor transcendente de los casi siete minutos del video, convirtiéndose, mientras se consume la gasolina, en corolario de una intervención, naturalmente íntima, admirando los grandes vacíos desocupados, los espacios en donde se dio la propia historia.

Las líneas alzadas de una casa en el terreno sistematizaron el plano y desplegaron metáforas. Dibujar como sinédoque siempre es sintetizar, es ir a lo mínimo en recursos. Anunciar el espacio, no tanto entre las cosas, sino más bien proponiéndolas, como ya sabemos, en cuanto condición de posibilidad. Por eso, una imagen desdoblada supera el desplegar formas y objetos en aquel concepto-continente, y descarta, a nuestro modo de ver, la física observación aristotélica. No es que en donde hay objetos, acto seguido, se nos aparezca el espacio, sino que al tenerlo presente como forma *a priori*, percibimos esos objetos. Así, en semejante giro filosófico y estético, Álvarez nos propone un modo de hacer pictórico que no lo es porque materialmente contenga el brillo satinado del amarillo sobre el papel superficialmente fraccionado. Lo es porque el espacio de la pintura prevalece como un *a priori* en la acción, despliegue y posterior visión fraccionada de uno de los soportes tradicionales del arte.

La solución cadmio, en malla cuadrangular, que recuerda al negro suprematismo de Malevich² para poder asumir la frontalidad del cuadro y su ejecución anterior, nos conduce allí donde las manos son las herramientas de construcción del vacío, del espacio vacío que nunca niega la obra ni el placer por descubrir el enigma de la creatividad, la incógnita de la pintura que se presenta sin representación.

Hubiéramos hablado, respecto de la pieza anterior, de una navegación heroica por entre los silencios de lo artístico, pero quizás sea más pertinente dejar la narración en manos de la queda elocuencia fotográfica que muestra Manuel Vilariño en su *Lejano interior*, albureándonos en lo marítimo. El espacio del artista gallego rebasaría, según lo sentimos, una mera arcadia oscura y nostálgica, convergiendo más bien en un fértil vacío, paradójicamente repleto tanto de ensueños atlánticas como de percepciones sensoriales. Son los indicios que ni siquiera acampan en una playa y, esto, a pesar de esa soledad contrastada. El poeta romano³ tal vez explicaría la causa y daría su versión:

Primero porque enseño cosas grandes / Y trato de romper los fuertes nudos / De la superstición agobiadora;

No lo situaríamos en paralelo con la desazón o la angustia contenida en la velocidad tecnodominaora a la que finalmente se refiere Virilio. Las distancias serían muchas, es obvio. Sin embargo, ¿cuántos no hemos sido cautivados por nuestros delirios en la sucesiva búsqueda facilitada desde Internet? Enlace tras enlace, el bucle de informaciones sobrevenidas configura el nuevo espacio u tuoso en donde encontrarnos, o perdernos. Mañas remite a este juego contemporáneo de la interactividad y la conexión virtual como proceso constructor de las identidades humanas, junto con su reflejo socializante. Arte electrónico para urbanizar virtualmente la hipertextualidad a la que está abocada la ciudadanía, y una obra inmaterial percibida en la doble virtualidad que el espacio expositivo ofrece. En la arquitectura espacial, el formato telemático suele expresar nuevos modos de percepción. Otra cuestión es hasta qué punto va aparejada una comprensión de la irrealdad

que, de ser así, acaso estaría asentando probablemente nuestro entendimiento sobre lo real con cartesiana claridad.

Y puesto que todavía quedaría mucho camino por recorrer en la relativización de las ficciones en cascada suministradas por la fibra de vidrio, el emplazamiento más firme es el del trayecto ancestral de la máscara que se enaltece en la catarsis teatral. Y esto, con tres creaciones artísticas. En primer lugar, la de Esther Pergueroles, que se anticipa, con una instalación que tanto reitera la objetivación de la fotografía como la presencia del texto, a la representación actoral. El escenario es abrazado por instante fotográfico. En la instalación, la escenografía dentro de la escenografía, ocupamos nuestros asientos en la fila siete o, más cerca aún, en el proscenio, o más adentro aún, en las tablas del melodrama, ya en soledad. En segundo lugar, con la negación de un último espacio a todo lo desaparecido, a través de la instalación de Beas, operación palmaria sobre el individuo anonimizado por el rechazo al recuerdo que de él se podría tener. La nada como espacio de castigo y perversión ética, porque en semejante situación existe, dada la corrupta censura de la imagen, el veredicto de una sentencia injusta. Y, en tercer lugar, el desnudo interior a la trama humana que realiza Manuel Martí, en donde la pose clásica de reminiscencias marmóreas abre las posibilidades de lo fugaz, tras el espacio leve de la escultura, bajo las influencias de Plensa.

Las rutas de análisis recorridas hasta aquí ya han puesto de manifiesto, al menos en su concisión y diversidad, cómo de extensa y omnicomprensiva puede ser la noción que trata de discurrir por entre las obras de arte, ese espacio que nos ayuda a desbordar la dicotomía continente-contenido. Esta superación no es un extralimitarse; simplemente ha sido una dinámica normalizadora para que la contemporaneidad artística incorpore, más allá del perfeccionismo técnico, la idea de la experiencia estética, y ésta siempre rodeada de aquello, en mayor o menor medida, circunstancial. A tal efecto, los acercamientos a la creatividad se inundan, con buen criterio, de las aguas institucionales, de los modos de identificación y de muchas indicaciones, a veces anegadas de rutinas críticas o sociológicos lugares

comunes, que permiten su encauzamiento reflexivo, sugerencias propositivas, recomendaciones historiográficas, o simples pareceres de adiestramiento, estos últimos directamente relacionados con las estrategias del poder o las mal enfocadas influencias en el sistema del arte. Sin embargo, tratando de aislar estos riesgos descubribles y poco sostenibles en un contexto cultural abierto porque terminan por regar a manta la visibilización, la clave siempre es la constante oportunidad por renegociar los dominios del arte, sus espacios de disfrute y exhibición, de intervención y relato. Si Vinz Feel Free pinta un mural en el despacho del concejal de Comercio y Espacios Públicos del Ayuntamiento de Valencia, naturalmente no es para proteger la obra de las inclemencias del tiempo. El espacio público, que aquí se sustancia político por pertenecer a la *polis*, es también una manera propagandística, complementaria y creativa de suministrar, desde estos nuevos dispositivos de significación hermenéutica, el «hacer ver» al que aspira toda práctica artística. No hay nada más transparente que su ocultación en un lugar inapropiado. Así, si el pueblo se representa plásticamente en el interior del Consistorio, el imperativo es alzar la mirada y no el brazo del poder, aquel que Europa ha conocido, con mucha frecuencia, extendido hacia el cielo en delirantes y muy diversas justificaciones totalitarias, muchas de ellas sistematizadas industrialmente en su aplicación práctica. Este sería el ejemplo concluyente de la deshumanización de una ilustración fracasada, aunque, al tiempo, oportuno aprendizaje para no entregar nuestro ser en favor de la inmortalidad.

Tranhumanizar nuestra existencia como ideal, es decir, conformar nuestro futuro gracias al control tecnológico, no es tan solo un juego de supervivencia, ni un estado de latencia como una vida sin fin, eternamente placentera en el universo extrópico y postvírico. Puede ser asesinar al avatar que intentamos ser. Carlos Sáez lo mantiene manco, seguramente digitalizado, recluido, confinado en algún espacio virtual al que no tenemos todavía acceso. El brazo es tan solo una parte anatómica de todo un instrumental que la tecnología ha puesto a nuestro alcance. Me pregunto dónde estará la cabeza del cyborg y el responsable de crear,

formatear y transmitir la información que la activaría para vectorializar sus pupilas.

Aquel interrogarse, aplicado ahora a esta muestra expositiva, podría ser un estimulante intelectual que, sin hostigamientos, terminara por recuperar miradas de humanidad, aquellas que se han conjugado en las palabras, pero se desenvuelven apasionada y críticamente en el arte como el gran espacio para hacer ver. En esta ocasión, atravesando la actual y compartida experiencia de nuestra vulnerabilidad, podría encararse, sin los habituales escapismos de la opulencia, el valor que el arte propone al otorgar los sentidos que necesitamos y las dudas sobre las que regresamos cíclicamente. Estas y aquellos ocurren gracias a las diferencias de lenguajes e intensidades, códigos y referencias, poéticas y anecdóticas que las obras de arte son capaces de sugerir tanto en los pequeños espacios que confeccionan, como en el que al hacerlos, les permite existir. Sean cuales sean sus dinámicas, en los espacios reales o imaginarios, condicionales o derivados, el arte se emplea a fondo, pues sabe que, como él, buscamos un inevitable camino alejado de la intrascendencia, un espacio de libertad y de saber orientado, de sentido. De ahí que, un año más —un muy complicado año más— las instituciones y organismos que dan su apoyo al presente proyecto se coalguen para asentarlo en su virtualidad expositiva y videográfica, pero también en su realidad educativa, divulgativa y cultural, como bien ha sabido «desmaterializar» Pepe Beltrán a través de un montaje alejado del tour virtual o el mero listado recreativo. Con esta séptima edición, el premio Colección Cañada Blanch se afirma en un nuevo formato en donde las obras seleccionadas pueden ser observadas, percibidas como flotantes por el espectador internauta, en un espacio transparente y, por consiguiente, definido más allá de su habitual presencia física en la galería de arte. Este hecho, que ha supuesto un complejo desarrollo precedido de enriquecedores debates técnicos, en donde, entre otras consideraciones, se han extremado prudentes acotaciones visuales que ajusten fielmente y a la vez amplíen las posibilidades de las obras de arte hacia la sensibilidad y el concepto, marca también, para la Universitat de València, desde el Centre Cultural La Nau, un prometedor

momento de cambio y avance futuro que la institución académica impulsa en el interior de la estructura cultural valenciana. Una huella benjamíniana, si se quiere, más presente que nunca. Todos sabemos que los nexos entre soporte y mentalidad, en términos artísticos, han facilitado los giros del pensamiento visual que nos ha traído hasta aquí. Lo señalamos casi en términos hegelianos, es decir, interesándonos por el arte como necesidad absoluta del ser humano, como resultado de la evolución del espíritu. Y estas cuestiones, vinculadas a la eficacia operativa, pero igualmente a una bien orientada idea de progreso intelectual que no se encadena ni a la tecnología del dominio o ni a la del divertimento instrumental, son las que han asumido como propias tanto la Fundación Cañada Blanch, la Universitat Politècnica de València y la Asociación de Galerías de la Comunidad Valenciana, todas, en su tarea de comprometidos e interdependientes agentes culturales, sociales y económicos del sistema artístico del País.

1. «Oda a la Inmortalidad». <https://lucernaclaus.wordpress.com/2016/10/31/5-poemas-de-william-wordsworth/>
2. Aquí, la negritud, aún en un estadio de síntesis visual suprema, parece ser que no detuvo en el artista ruso otros espacios de conciencia. En este sentido, no hace mucho se publicó que «tras analizar con rayos X una de las cuatro versiones de un cuadro que ha cumplido su centenario, los curadores de la galería Tretyakov de Moscú anunciaron dos hallazgos importantes. Debajo de la pintura hay un dibujo cubo-futurista y también una broma racista. Las palabras en ruso lean: «Dos negros peleando en una cueva», que aluden a una obra del escritor y humorista francés Alphonse Allais de 1897. En una rueda de prensa del pasado miércoles, 18 de noviembre, en Moscú, los comisarios anunciaron que esta es solo la primera etapa de la investigación de la obra vanguardista y también la primera vez que se examina con tecnología digital». <https://elpais.com/cultura/2015/11/20/>

actualidad/1448022023_567643.html
3. Del libro de Lucrecio *De rerum natura*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-vislor/de-la-naturaleza-de-las-cosas-poema-en-seis-cantos--0/html/ff0be64e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Premi Col·lecció
Cañada Blanch 2020
L'altra condició

ORGANITZA
Vicerectorat 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
Vicerectorat d'Alumnat, Cultura i Esport
de la Universitat Politècnica de València

EXPOSICIÓ
Comissariat: Ricard Silvestre
Coordinació general: Norberto Piquerias
Gestió tècnica: Desirée Juliana
Comunicació: Magda Ruiz
Disseny virtual: matra museografía
Identitat visual: formo.org

CATÀLEG
Edita: Universitat de València
Coordinació: Ricard Silvestre, Norberto
Piquerias i Desirée Juliana
Text: Ricard Silvestre
Disseny i maquetació: formo.org
Fotografies: Eduardo Alapont
Traducció i correcció: Servei de Política
Lingüística, UV
Impressió: La Imprenta CG

ISBN: 978-84-9133-335-7
Dipòsit Legal: V-2472-2020

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

Accés exposició virtual:



GALERIES I ARTISTES PARTICIPANTS

Luis Adelantado / Irma Álvarez-Laviada
www.luisadelantado.com

Aural Galeria / Judith Egger
www.auralgaleria.com

Galeria Benlliure / Mr. Brainwash
www.galeriabenlliure.com

IB Isabel Bilbao / Josep Pedrós i Ginestar
www.isabelbilbao.com

The Blink Project / Javi Moreno
www.theblinkproject.net

Alba Cabrera / Tatiana Blanqué
www.albacabrera.com

Cànem Galeria / Esther Pegueroles Castellet
www.canemgaleria.com

Galeria Cuatro / VINZ
www.galeriacuatro.es

La Merceria / Lluís Masià
www.galerialamerceria.com

Espai Nivi Collblanch / Pepe Beas
www.esplainivi.com

Galeria Punto / Manuel Vilariño
www.galeriapunto.com

Rosa Santos / Moisés Mañas
www.rosasantos.net

SET Espai d'Art / Sergio Barrera
www.setespaidart.com

Shiras Galeria / Alicia Torres
www.shirasgaleria.es

Espai Tactel / Carlos Sáez
www.espaitactel.com/es

Galeria Thema / Manuel Martí Moreno
www.galeriathema.com

Galeria Vangar / Lluc Margrau
www.galeriavangar.com



Premi
Col·lecció
Cañada
Blanch



Cañada Blanch
FUNDACIÓN



LAVAC
ASSOCIACIÓ DE GALERIES
D'ART CONTEMPORANI
DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA
CENTRE CULTURAL
EXPOSICIONS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

VICERECTORAT D'ALUMNAT
CULTURA I ESPORT