FRAGMENTOS PARA LA ETERNIDAD
Poéticas en torno a la ruina

Lida Abdul
David Bestué
Bleda y Rosa
Carmen Calvo
Óscar Carrasco
Antonio Fernández Alvira
Patricia Gómez y María Jesús González
María José Planells
Anna Talens

FUNDACIÓN CHIRIVELLA SORIANO DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

Presidente
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresidenta
Alicia Soriano Lleó

Secretario
Eugenio Chirivella Soriano

Vocales
Generalitat Valenciana
Albert Girona
Secretari Autonòmic de Cultura

Diputación de València
Francesc Xavier Rius

Ajuntamiento de València
Glòria Tello
Regidora de Cultura

Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
José Luis Giner Borrull

La Fundación Chirivella Soriano recibió la Medalla de las Bellas Artes 2007, que le concedió la Real Academia de BB AA de San Carlos, por la labor que desarrrolla en favor de los artistas valencianos.

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que se otorgó por primera vez- como "Benefactora del Patrimonio" por estimular la realización de actividades dirigidas a poner en valor dicho patrimonio desde la iniciativa privada.

Y la Medalla de San Carlos 2013 entregada por la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València por su labor como dinamizadora de la escena cultural de nuestra ciudad y por su destacada actividad pública.

EXPOSICIÓN

Organización
Fundación Chirivella Soriano
de la C. V.

Comisario
José Luis Giner Borrull

Coordinación técnica
Rafael Tejedor
José Luis Giner Borrull

Asistencia a la coordinación
Bienvenido Simón
Amanda Moreno
Martín Piolatti

Transporte y montaje
Equipo de la Fundacion
Chirivella Soriano

Iluminación
Equipo de la Fundación
Chirivella Soriano

Seguros
AXA Art

CATÁLOGO

Textos
Manuel Chirivella Bonet
José Luis Giner Borrull

Diseño gráfico y maquetación
Rafael Tejedor

Impresión y Encuadernación
La Imprenta CG

© de los textos: los autors
© de las imágenes: los propietarios. Cortesía de la artista & Galería Giorgo Persano. © de la obra, Lida Abdul, 2017
© de la presente edición: Fundación Chirivella Soriano de la C. V.

ISBN:
Depósito legal:

FRAGMENTOS PARA LA ETERNIDAD
Poéticas en torno a la ruina

6 octubre 2017 - 14 enero 2018

Fundación Chirivella Soriano
GENERALITAT VALENCIANA
AJUNTAMENT DE VALENCIA
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Tiempo y ruina. Ruina y arte.

> *"La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo* ***puro****, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte."*
>
> Marc Augé.

Walter Benjamin en su ensayo *"Excavación y Memoria"*[1] mantiene que la Historia no es el tiempo homogéneo y vacío, sino un tiempo lleno del ahora mismo, del momento actual. Un encuentro de distintas temporalidades compartidas que posibilitan la consecución de la frágil armonía de lo singular con la multiplicidad.
En todo encuentro con la ruina se abre un proceso de diálogo, un modo de percibir pasado y futuro juntos, un tránsito entre una lectura convencional de la ruina y la aceptación de nuevas vías de fuga inspiradas por la escena observada.
En esa oscilación temporal, la ruina alcanza el valor de monumento.
Alois Riegl definió el monumento como *"valor de recuerdo intencionado"*[2].
Recuerdo que conmemora, a la vez, la naturaleza efímera de las cosas y los poderes limitados del ser humano.
Todo es la ruina de lo que le precedió. La ruina actúa como recordatorio, como nexo con lo que vino antes, como guía para situarnos en un paisaje de tiempo.
Borrar las ruinas es eliminar los mecanismos públicos que coadyuvan a desencadenar la memoria. Entre el aquí y allá, ahora y entonces, entre la totalidad y los fragmentos, las ruinas nos obligan a sentir y pensar a doble compás. Son pretextos para tocar pasado y futuro desde el presente, dando paso a un momento ético de revisión de la historia.
Como afirma Pierre Nora con la ruina, con los *"signos visibles de lo que fue"*, lo que buscamos esencialmente *"es nuestra diferencia, y en el espectáculo de esa diferencia, el destello súbito de una inhallable identidad. Ya no una génesis sino el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos"*[3].
Esa búsqueda existencial no sitúa en un *"tiempo puro"*[4] que no resume ni completa la historia.
Sentimiento del tiempo puro que fluctúa entre la presencia incierta y tenaz del presente y múltiples referencias del pasado.
Entre esta multiplicidad pretérita y su perdida funcionalidad actual, las ruinas nos dejan percibir una especie de *"tiempo exterior a la historia al que es sensible el individuo que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo"*[5].

Ese tiempo puro, el *"tiempo en ruinas"* es distinto del tiempo histórico de la aniquilación que nos relata la locura de la historia, que es una locura de hechos repetitivos.
La destrucción, la violencia extrema y la miseria nunca han estado más presentes en nuestra inmediata memoria visual que en el momento actual. Los progresos tecnológicos no hacen más que amplificar sus efectos.
El llamado *"nuevo orden mundial"* no es sino la recurrente figura del horror a escala planetaria.
Por eso la historia venidera ya no producirá ruinas. No tiene tiempo para hacerlo.
Hoy todo tiende a reducirse a la simultaneidad, a la contemporaneidad, al predominio del instante, trayendo consigo una rápida des-historización de los tiempos sociales hechos añicos.
Frente a ello Gianni Vattimo propone *"repensar la herencia"*[6], es decir aquellas formas de la experiencia culturalmente concretizadas para obtener de ellas la orientación de nuestras vivencias, un nuevo acomodamiento vital mediante el recurso de la memoria puesta al servicio de una libertad alejada de cualesquiera imposiciones y capaz de fortalecer el deseo de pertenecer a este mundo.
Sobre los escombros producidos por las constantes confrontaciones surgirán nuevas obras de construcción y con ellas quizá la oportunidad de edificar algo diferente, de recuperar el sentido del tiempo y, tal vez, la conciencia de la historia.
En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Esa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas utilizando al arte como vehículo.
Esa vocación deriva de la aptitud de las ruinas para hacernos percibir el tiempo sin resumir la historia ni liquidarla, por su versatilidad para adoptar la forma de una obra de arte, de un recuerdo sin pasado.
Jean Starobinski destaca como esencia de la modernidad la presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica y señala que autores representativos de la modernidad en arte apuestan por la *"posibilidad de una polifonía en la que el entrecruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias puede reposar sobre un bajo continuo"*[7].
Con esta última expresión Starobinski evoca lugares y ritmos antiguos que la modernidad no borra sino que los sitúa en un segundo plano, como indicadores del tiempo que pasa y que sobrevive.
La magia del arte radica en la demostración, tras un proceso de recreación, de que la realidad puede transformarse y quizá dominarse.
Esa potencia transformadora depende de su dimensión histórica: es preciso que el arte pertenezca a una época, que sea histórico hoy para resultar hermoso mañana.
Esa dimensión histórica determina que la belleza del arte sea enigmática porque siempre se nos escapará algo de la percepción primera de que fueron objeto las obras antiguas y porque tampoco podemos percibir hoy en las obras contemporáneas esa carencia inicial que despertará la curiosidad insatisfecha de nuestros sucesores en el tiempo.
Incumbe al arte salvar lo que hay más valioso en las ruinas: un sentido del tiempo tanto más provocador y conmovedor por cuanto no es posible reducirlo a historia, por cuanto es conciencia de una carencia, expresión de un deseo.
Nuestro mundo todavía no está en ruinas, está en obras. Aún pertenece a la historia.
Una historia muchas veces trágica, siempre desigual, pero irremediablemente común.
Una historia que el arte debe relatar, porque el relato es el único mecanismo que engendra tiempo.

Manuel Chirivella Bonet.
Presidente de la
Fundación Chirivella Soriano C.V.

1 BENJAMIN, Walter: "Excavación y Memoria". *Escritos Seleccionados*, Vol. 2 (1927-1934). Editorial Michael W. Jennings, Cambridge, 1999.
2 RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, (1903), Editorial Visor, Madrid. 1987.
3 NORA, Pierre: *Los lugares de la memoria*, Vol. 1 (1984), Ediciones Trilce, Montevideo, 2008.
4 AUGÉ, Marc: *El tiempo en ruinas*, (2003), Editorial Gedisa, Barcelona, 2013.
5 Ibídem.
6 VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna,* (1985), Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.
7 STAROBINSKI, Jean: "Las chimeneas y los campanarios", *Magazine littéraire*, n° 280, París, 1990.

Temps i ruïna. Ruïna i art.

> *"La contemplació de les ruïnes ens permet entreveure fugaçment l'existència d'un temps que no és el temps del qual parlen els manuals d'història o del qual tracten de ressuscitar les restauracions. És un temps* ***pur****, al qual no es pot assignar-se data, que no està present en el nostre món d'imatges, simulacres i reconstitucions, que no s'ubica en el nostre món violent, un món on els rebles, mancats de temps, no aconsegueixen ja convertir-se en ruïnes. És un temps perdut la recuperació del qual competeix a l'art."*
>
> Marc Augé.

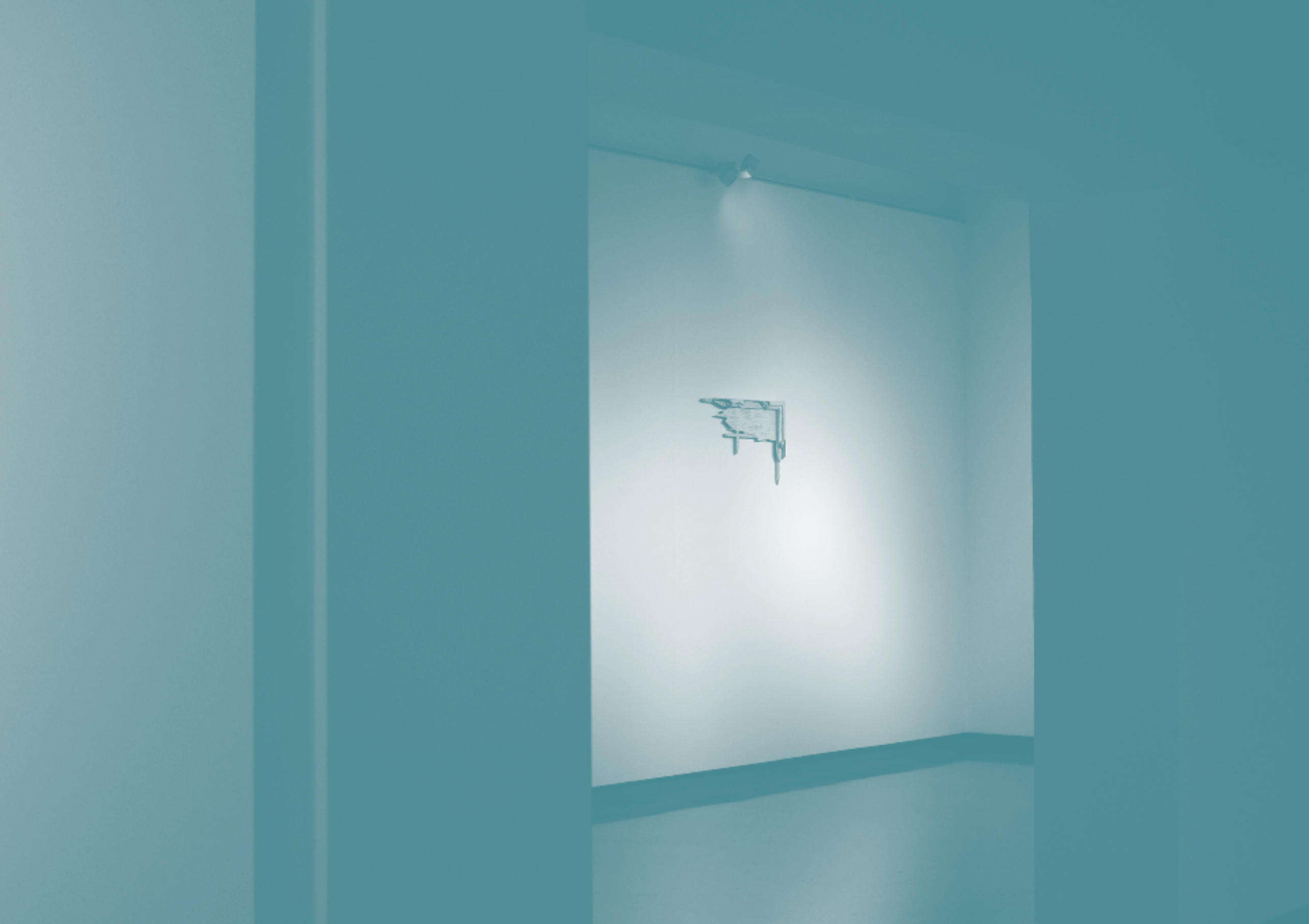
Walter Benjamín en el seu assaig *"Excavació i Memòria"*[1] manté que la Història no és el temps homogeni i buit, sinó un temps ple de l'ara mateix, del moment actual. Una trobada de distintes temporalitats compartides que possibiliten la consecució de la fràgil harmonia d'allò singular amb la multiplicitat.
En tota trobada amb la ruïna s'obri un procés de diàleg, un mode de percebre passat i futur junts, un trànsit entre una lectura convencional de la ruïna i l'acceptació de noves vies de fuga inspirades per l'escena observada.
En eixa oscil·lació temporal, la ruïna aconsegueix el valor de monument.
Alois Riegl va definir el monument com a *"valor de record intencionat"*[2]. Record que commemora, al mateix temps, la naturalesa efímera de les coses i els poders limitats de l'ésser humà.
Tot és la ruïna del que el va precedir. La ruïna actua com a recordatori, com a nexe amb el que va vindre abans, com a guia per a situar-nos en un paisatge de temps.
Esborrar les ruïnes és eliminar els mecanismes públics que coadjuven a desencadenar la memòria. Entre el ací i allà, ara i aleshores, entre la totalitat i els fragments, les ruïnes ens obliguen a sentir i pensar a doble compàs. Són pretextos per a tocar passat i futur des del present, donant pas a un moment ètic de revisió de la història.
Com afirma Pierre Nora amb la ruïna, amb els *"signes visibles del que va ser"*, *el que busquem essencialment "és la nostra diferència, i en l'espectacle d'eixa diferència, el centelleig sobtat d'una no trobada identitat. Ja no una gènesi sinó el desxiframent del que som a la llum del que ja no som"*[3].
Eixa cerca existencial no situa en un *"temps pur"*[4] que no resumeix ni completa la història.
Sentiment del temps pur que fluctua entre la presència incerta i tenaç del present i múltiples referències del passat.
Entre eixa multiplicitat pretèrita i la seua pèrdua funcionalitat actual, les ruïnes ens deixen percebre una espècie de *"temps exterior a la història a la qual és sensible l'individu que les contempla, com si eixe temps li ajudés a comprendre la duració que transcorre en si mateix"*[5].

Eixe temps pur, el *"temps en ruïnes"* és distint del temps històric de l'aniquilació que ens relata la bogeria de la història, que és una bogeria de fets repetitius.
La destrucció, la violència extrema i la misèria mai han estat més presents en la nostra immediata memòria visual que en el moment actual. Els progressos tecnològics no fan més que amplificar els seus efectes.
L'anomenat *"nou ordre mundial"* no és sinó la recurrent figura de l'horror a escala planetària.
Per això la història esdevenidora ja no produirà ruïnes. No té temps per a fer-ho.
Hui tot tendeix a reduir-se a la simultaneïtat a la contemporaneïtat, al predomini de l'instant, portant amb si una ràpida des-historització dels temps socials fets miques.

Front a allò Gianni Vattimo proposa *"repensar l'herència"*[6], és a dir aquelles formes de l'experiència culturalment concretitzades per a obtindre d'elles l'orientació de les nostres vivències, un nou acomodament vital mitjançant el recurs de la memòria posada al servei d'una llibertat allunyada de qualsevol imposicions i capaç d'enfortir el desig de pertànyer a este món.
Sobre els enderrocs produïts per les constants confrontacions sorgiran noves obres de construcció i amb elles tal volta l'oportunitat d'edificar alguna cosa diferent, de recuperar el sentit del temps y, tal volta, la consciència de la història.
En un moment en el que tot conspira per a fer-nos creure que la història ha acabat i que el món és un espectacle en el qual s'escenifica dit fi, hem de tornar a disposar de temps per a creure en la història. Eixa seria hui la vocació pedagògica de les ruïnes utilitzant a l'art com a vehicle.
Eixa vocació deriva de l'aptitud de les ruïnes per a fer-nos percebre el temps sense resumir la història ni liquidar-la, per la seua versatilitat per a adoptar la forma d'una obra d'art, d'un record sense passat.
Jean Starobinski destaca com a essència de la modernitat la presència del passat en el present que el desborda i el reivindica i assenyala que autors representatius de la modernitat en art aposten per la *"possibilitat d'una polifonia en la qual l'entrecreuament virtualment infinit dels destins, dels actes, dels pensaments, de les reminiscències pot reposar sobre un baix continu"*[7].
Amb esta última expressió Starobinski evoca llocs i ritmes antics que la modernitat no esborra sinó que els situa en un segon plànol, com a indicadors del temps que passa i que sobreviu.
La màgia de l'art radica en la demostració, després d'un procés de recreació, que la realitat pot transformar-se i tal volta dominar-se.
Eixa potència transformadora depèn de la seua dimensió històrica: és precís que l'art pertanga a una època, que siga històric hui per a resultar bell demà.
Eixa dimensió històrica determina que la bellesa de l'art siga enigmàtica perquè sempre se'ns escaparà alguna cosa de la percepció primera del qual foren objecte les obres antigues i perquè tampoc podem percebre hui en les obres contemporànies eixa mancança inicial que despertarà la curiositat insatisfeta dels nostres successors en el temps.
Incumbeix a l'art salvar el que hi ha més valuós en les ruïnes: un sentit del temps tant més provocador i commovedor per quant no és possible reduir-lo a història, per quant és consciència d'una mancança, expressió d'un desig.
El nostre món encara no està en ruïnes, està en obres. Encara pertany a la història.
Una història moltes voltes tràgica, sempre desigual, però irremeiablement comú.
Una història que l'art ha de relatar, perquè el relat és l'únic mecanisme que engendra temps.

Manuel Chirivella Bonet.
President de la
Fundació Chirivella Soriano C.V

1 BENJAMIN, Walter: "Excavación y Memoria". *Escritos Seleccionados*, Vol. 2 (1927-1934). Editorial Michael W. Jennings, Cambridge, 1999.
2 RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos, (1903), Editorial Visor, Madrid. 1987.*
3 NORA, Pierre: *Los lugares de la memoria*, Vol. 1 (1984), Ediciones Trilce, Montevideo, 2008.
4 AUGÉ, Marc: *El tiempo en ruinas*, (2003), Editorial Gedisa, Barcelona, 2013.
5 Ibídem.
6 VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, (1985), Editorial Gedisa, Barcelona, 2009.
7 STAROBINSKI, Jean: "Las chimeneas y los campanarios", *Magazine littéraire*, n° 280, París, 1990.



Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina.

Si volvemos la mirada a la Roma que el director, Federico Fellini, inmortalizó en su película *Roma* (1972), recordaremos como durante la construcción de una estación de metro en la capital italiana, las obras quedaron paralizadas al encontrarse una antigua villa romana con increíbles pinturas y murales al fresco casi intactas. Los arqueólogos accedieron con la intención de investigar sobre este insólito e insospechado descubrimiento. Sin embargo, de forma repentina, debido a la entrada del aire del exterior, todos estos restos empezaron a deteriorarse sin que nada se pudiera hacer para protegerlos.

Una de las obsesiones de la arqueología es preservar los restos de épocas pasadas. Este hecho significativo del film de Fellini nos recuerda la imposibilidad de controlar la destrucción en una época de desarrollo. Asimismo, esta sucesión de imágenes hacen un alegato a la representación y alegorización de las ruinas, las cuales, en palabras del crítico Arthur C. Danto, "connota(n) el tiempo inexorable, la decadencia de la fuerza, la inevitable muerte"[1]. Por su parte, Walter Benjamin sugiere que las ruinas adoptan un significado alegórico para alcanzar la eternidad, buscando un sentido único y verdadero[2].

Al acercarnos al concepto genérico de ruina podemos identificarlas como fragmentos o partes aparentemente inconexas que invitan al espectador a reconstruir mentalmente una época, un espacio o un acontecimiento pasado. Umberto Eco señala: "Cuando la estética afirma que se puede entrever la totalidad y validez de una obra, aunque sea fragmentaria o deteriorada por el tiempo, es porque, del código se perfila al nivel de las partes aún perceptibles, puede deducirse el código de las partes que faltan y se adivinan"[3]. Junto a esta idea, podemos añadir que la ruina también hace referencia a ese momento inmediatamente posterior a la construcción, es decir, a ese tiempo que ha dejado paso a la destrucción, a lo ruinoso. De hecho, su etimología proviene del verbo latino *ruĕre* "caer, desplomarse o derrumbarse algo". Pues, de alguna manera, la ruina presupone un proceso de nacimiento, esplendor, decadencia, muerte, olvido y reaparición.

Con el Renacimiento se redescubren las ruinas clásicas y se inaugura una tradición estética que llega hasta nuestros días. Esta dimensión crítica de la interpretación de la antigüedad tiene su punto álgido en el siglo XVIII, en el que la ruina pasó a convertirse en el mejor medio para mostrar las inquietudes del hombre moderno. Según afirma Simón Marchán Fiz, las ruinas son vistas como "(los) objetos encontrados que suponían un triunfo de la naturaleza sobre el arte y cuya existencia aparecía entreverada en la consciencia estética emergente como un cruce entre la *physis* y la cultura"[4].

Por otra parte, describir las ruinas es remitir a lo temporal, ya que se intenta desde el presente comprender el pasado. Sin embargo, hay que aproximarse a las ruinas para que éstas nos cuenten y así poder interpretarlas. Pues es, en cierto modo, el presente el que les otorga valor: "La historicidad de la ruina es una función del presente (una serie relativa de momentos históricos). Las ruinas representan así la relación histórica, más que la historia *misma*"[5]. Desde esta perspectiva, la ruina a través de la cita y la repetición incitan a la memoria, provocando un encuentro entre el pasado y lo que ahora acontece. Los fragmentos, los restos o la arquitectura misma se convierten en receptáculos de memoria por la constante alusión a sus múltiples pasados. Pasados que se acumulan, se superponen, se cruzan y se enfrentan.

La muestra, *Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina*, trata de aproximarse a las múltiples lecturas de la idea de ruina y a su uso como recurso en el arte actual, constituyendo el marco de definición de trabajo de una serie de artistas, entre los que encontramos a Lida Abdul, David Bestué, Bleda y Rosa, Carmen Calvo, Óscar Carrasco, Antonio Fernández Alvira, Patricia Gómez y María Jesús González, María José Planells y Anna Talens. Son artistas que recuperan el concepto de ruina, más allá de la necesidad de rehabilitar los necesarios diálogos pasado-presente, insistiendo en su función histórica, social y crítica para construir un discurso en torno al valor estético del paso del tiempo. Además, con ello nos enfrentan a una realidad fragmentada y en constante cambio, capaz de proyectar en el futuro las posibles derivas de la historia, que como bien afirma Jorge Luis Marzo: "La ruina tiene indudablemente un relieve melancólico, pero no del pasado, vestido de orden; más bien del futuro, de un futuro de *dejà-vus* que ya tenemos aquí y que aún no sabemos organizar"[6].

José Luis Giner Borrull
Comisario de la exposición

1 DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 119.
2 BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 76.
3 UMBERTO, Eco: *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1986, p. 167.
4 MARCHÁN FIZ, Simón: "La disolución de lo clásico en el Relativismo del gusto", *Anales de Historia del Arte*, 2008, p. 434.
5 THOMAS, Sophie: "Assembling History: Fragments and Ruins", *European Romantic Review*, n° 14: 2, 2003, p. 181.
6 MARZO, Jorge Luis: "La ruina. El arte en la era de su congelación", *QUAM*, Barcelona, 1991. Disponible en http://www.soymenos.net/ [Consulta: 10.07.2017].

Fragments per a l'eternitat. Poètiques al voltant de la ruïna.

Si tornem la mirada a la Roma que el director, Federico Fellini, va immortalitzar en la seua pel·lícula *Roma* (1972), recordarem com durant la construcció d'una estació de metro en la capital italiana, les obres van quedar paralitzades al trobar-se amb una antiga vila romana amb increïbles pintures i murals al fresc quasi intactes. Els arqueòlegs van accedir amb la intenció d'investigar sobre este insòlit i insospitat descobriment. Tanmateix, de sobte, a causa de l'entrada de l'aire de l'exterior, totes estes restes començaren a deteriorar-se sense que res es pogués fer per a protegir-les.

Una de les obsessions de l'arqueologia és preservar les restes d'èpoques passades. Este fet significatiu del film de Fellini ens recorda la impossibilitat de controlar la destrucció en una època de desenvolupament. Així mateix, esta successió d'imatges fan un al·legat a la representació i al·legorització de les ruïnes, les quals, en paraules del crític Arthur C. Danto, "connoten el temps inexorable, la decadència de la força, la inevitable mort"[1]. Per la seua part, Walter Benjamin suggereix que les ruïnes adopten un significat al·legòric per a aconseguir l'eternitat, buscant un sentit únic i vertader[2].

A l'apropar-nos al concepte genèric de ruïna podem identificar-les com a fragments o parts aparentment inconnexes les quals conviden a l'espectador a reconstruir mentalment una època, un espai o un esdeveniment passat. Umberto Eco assenyala: "Quan l'estètica afirma que es pot entreveure la totalitat i validesa d'una obra, encara que siga fragmentària o deteriorada pel temps, és perquè, del codi es perfila al nivell de les parts encara perceptibles, pot deduir-se el codi de les parts que falten i s'endevinen"[3]. Junt a esta idea, podem afegir que la ruïna també fa referència a eixe moment immediatament posterior a la construcció, és a dir, a eixe temps que ha deixat pas a la destrucció, a allò ruïnós. De fet, la seua etimologia prové del verb llatí *ruĕre* "caure, desplomar-se o enderrocar-se alguna cosa". Doncs, d'alguna manera, la ruïna pressuposa un procés de naixement, esplendor, decadència, mort, oblit i reaparició.

Amb el Renaixement es redescobreixen les ruïnes clàssiques i s'inaugura una tradició estètica que arriba fins als nostres dies. Esta dimensió crítica de la interpretació de la antiguitat té el seu punt àlgid en el segle XVIII, en el qual la ruïna va passar a convertir-se en el millor mitjà per a mostrar les inquietuds de l'home modern. Segons afirma Simón Marchán Fiz, les ruïnes són vistes com a "(els) objectes trobats que suposaven un triomf de la naturalesa sobre l'art i l'existència del qual apareixia entremesclada en la consciència estètica emergent com a un encreuament entre la *physis* i la cultura"[4].

Per altra part, descriure les ruïnes es remetre a allò temporal, ja que s'intenta des del present comprendre el passat. Tanmateix, cal aproximar-se a les ruïnes per a què estes ens conten i així poder interpretar-les. Doncs és, en certa manera, el present el que els atorga valor: "La historicitat de la ruïna és una funció del present (una sèrie relativa de moments històrics). Les ruïnes representen així la relació històrica, més que la història mateixa"[5]. Des d'esta perspectiva, la ruïna a través de la cita i la repetició inciten a la memòria, provocant un encontre entre el passat i el que ara esdevé. Els fragments, les restes o l'arquitectura mateixa es converteixen en receptacles de memòria per la constant al·lusió als seus múltiples passats. Passats que s'acumulen, es superposen, es creuen i s'enfronten.

La mostra, *Fragments per a l'eternitat. Poètiques al voltant de la ruïna*, tracta d'aproximar-se a les múltiples lectures de la idea de ruïna i al seu ús com a recurs en l'art actual, constituint el marc de definició de treballs d'una sèrie d'artistes, entre els quals trobem a Lida Abdul, David Bestué, Bleda y Rosa, Carmen Calvo, Óscar Carrasco, Antonio Fernández Alvira, Patricia Gómez i María Jesús González, María José Planells i Anna Talens. Són artistes que recuperen el concepte de ruïna, més enllà de la necessitat de rehabilitar els necessaris diàlegs passat-present, insistint en la seua funció històrica, social i crítica per a construir un discurs al voltant del valor estètic del pas del temps. A més, amb això s'enfronten a una realitat fragmentada i en constant canvi, capaç de projectar en el futur les possibles derives de la història, que com bé afirma Jorge Luis Marzo: "La ruïna té indubtablement un relleu melancòlic, però no del passat, vestit d'ordre; més bé del futur, d'un futur de *dejà-vus* que ja tenim ací i que encara no sabem organitzar"[6].

José Luis Giner Borrull
Comissari de l'exposició

1 DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 119.
2 BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 76.
3 UMBERTO, Eco: *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1986, p. 167.
4 MARCHÁN FIZ, Simón: "La disolución de lo clásico en el Relativismo del gusto", *Anales de Historia del Arte*, 2008, p. 434.
5 THOMAS, Sophie: "Assembling History: Fragments and Ruins", *European Romantic Review*, n° 14: 2, 2003, p. 181.
6 MARZO, Jorge Luis: "La ruina. El arte en la era de su congelación", *QUAM*, Barcelona, 1991. Disponible en http://www.soymenos.net/ [Consulta: 10.07.2017].

FRAGMENTOS PARA LA ETERNIDAD
Poéticas en torno a la ruina

Lida Abdul
War Games (What I Saw), 2006

David Bestué
Trencadissa, 2013

Bleda y Rosa
Pars Urbana. El Munts, 2007
Pars Rústica. Els Munts, 2007
(de serie Arquitecturas/Tipologías)

Carmen Calvo
S/T, 1984 (de la serie Retratos)
Cristales II, 1996

Óscar Carrasco
S/T, 2011
Palomar de Silillos, 2013

Antonio Fernández Alvira
La Dernière Lueur, 2016
El último resplandor, 2017

Patricia Gómez y María Jesús González
De Re Muraria, 2014
(de la serie El Cortijo y la Villa)

María José Planells
Vestigios biográficos, 2017

Anna Talens
Mural de la ausencia, 2009
Fragments of the Palace, 2013

Lida Abdul *(Kabul, 1974)*

La artista Lida Abdul habla del recuerdo de la guerra de Afganistán a partir de las ruinas que han quedado a la deriva en el paisaje de su país natal. La fe ciega en la guerra supuso la destrucción de prácticamente la mayoría de poblaciones de este país, obligando a sus gentes a vivir entre ruinas y en sitios ocupados por los ejércitos de un bando o de otro. De este modo, el paisaje destruido y desolado se convierte en una de las características principales de su trabajo. Abdul mira de cara al desastre, se posiciona frente él y busca reactivar las ruinas desarrollando acciones sobre las mismas. Estas acciones pueden ser vistas como actos de resistencia política sobre el conflicto bélico afgano, que ha llevado a la artista al exilio durante las últimas tres décadas.

Con la película *War Games (What I Saw)* (2006), Abdul vuelve a explorar su trauma mediante metáforas visuales en las que la ruina se manifiesta como el testigo silencioso de la violencia de la guerra. Esta obra, junto a otras, marcan un momento de inflexión en su trabajo, en el que la artista deja de ser la parte protagonista de la performance para pasar a ser únicamente la directora de sus obras. En el film, un grupo de hombres montados a caballo tratan de derribar los muros en ruina que aún quedan en pie en un intento de curar las heridas todavía abiertas y plantear un nuevo comienzo.

L'artista Lida Abdul parla del record de la guerra d'Afganistan a partir de les ruïnes que han quedat a la deriva en el paisatge del seu país natal. La fe cega en la guerra va suposar la destrucció de pràcticament la majoria de poblacions d'este país, obligant a les seues gents a viure entre ruïnes i en llocs ocupats pels exèrcits d'un bàndol o d'altre. D'esta manera, el paisatge destruït i desolat es converteix en una de les característiques principals del seu treball. Abdul mira de cara al desastre, es posiciona enfront d'ell i busca reactivar les ruïnes desenvolupant accions sobre les mateixes. Estes accions poden ser vistes com a actes de resistència política sobre el conflicte bèl·lic afgà, el qual ha dut a l'artista a l'exili durant les últimes tres dècades.

Amb la pel·lícula *War Games (What I Saw)* (2006), Abdul torna a explorar el seu trauma mitjançant metàfores visuals en les quals la ruïna es manifesta com a testimoni silenciós de la violència de la guerra. Esta obra, junt a altres, marquen un moment d'inflexió en el seu treball, en el qual l'artista deixa de ser la part protagonista de la performance per a passar a ser únicament la directora de les seues obres. En el film, un grup d'homes muntats a cavall tracten d'enderrocar els murs en ruïna que encara queden en peu en un intent de curar les ferides encara obertes i plantejar un nou començament.

David Bestué *(Barcelona, 1980)*

La práctica artística de David Bestué puede enmarcarse dentro del ámbito escultórico como algo cambiante o en proceso, que puede ir desde una mera acción hasta su plasmación en una fotografía. Este gusto por lo tridimensional le ha hecho reflexionar sobre el concepto de "lo real", es decir, sobre aquello que percibimos y con lo que nos relacionamos como sujetos en un espacio concreto. Bestué se rodea de objetos domésticos y cotidianos con el fin de establecer nuevas lecturas de sus valores, haciendo uso de la ironía, reorganizándolos y rediseñándolos.

La obra *Trencadissa* (2013) forma parte de un proyecto que reflexiona sobre la escultura. Sin embargo, a Bestué no le interesa investigar tanto los aspectos representativos o formales, sino más bien las relaciones que puedan surgir a partir de los materiales empleados. En este caso, se aproxima a la obra desde una perspectiva textual, haciendo referencia a la fisicidad que el poeta francés Stéphane Mallarmé buscaba plasmar en sus poemas con la utilización de determinadas palabras o versos. Mallarmé seleccionaba palabras, Bestué selecciona materiales, proponiendo explorar la relación que se establece entre el mismo material y su correspondiente transcripción: fragmentos de cerámica romana / vidriera modernista / xibeca.

La pràctica artística de David Bestué pot emmarcar-se dins de l'àmbit escultòric com a una cosa canviant o en procés, que pot anar des d'una mera acció fins a la seua plasmació en una fotografia. Este gust per allò tridimensional li ha fet reflexionar sobre el concepte "del real", és a dir, sobre allò que percebem i amb el qual ens relacionem com a subjectes en un espai concret. Bestué es rodeja d'objectes domèstics i quotidians amb la finalitat d'establir noves lectures dels seus valors, fent ús de la ironia, reorganitzant-los i redissenyant-los.

L'obra *Trencadissa* (2013) forma part d'un projecte que reflexiona sobre l'escultura. Tanmateix, a Bestué no li interessa investigar tant els aspectes representatius o formals, sinó mes bé les relacions que poden sorgir a partir dels materials emprats. En este cas, s'aproxima a l'obra des d'una perspectiva textual, fent referència a la fisicitat que el poeta francès Stéphane Mallarmé buscava plasmar en els seus poemes amb la utilització de determinades paraules o versos. Mallarmé seleccionava paraules, Bestué selecciona materials, proposant explorar la relació que s'estableix entre el mateix material i la seua corresponent transcripció: fragments de ceràmica romana / vidriera modernista / xibeca.

TRENCADISSA

fragmentos de cerámica romana

vidriera modernista

xibeca

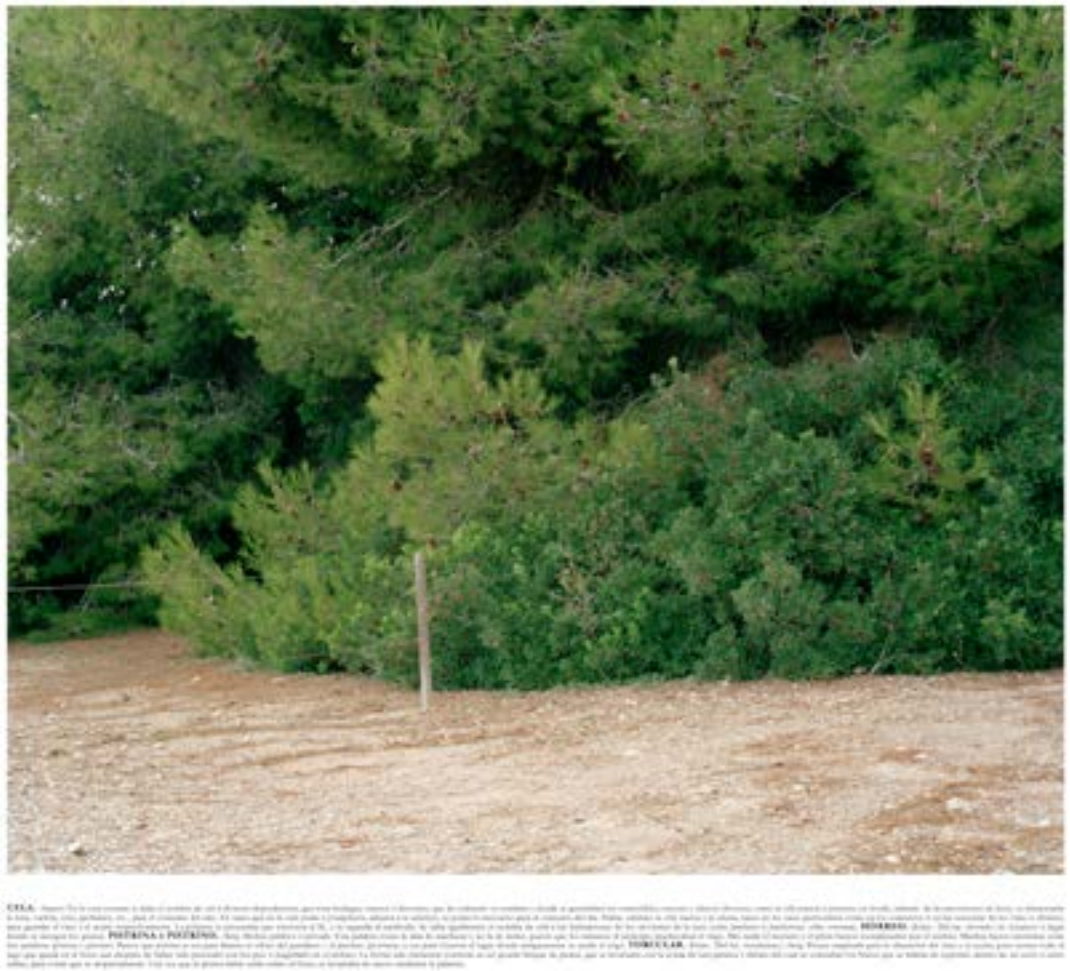
Bleda y Rosa
(María Bleda, Castellón, 1969 y José María Rosa, Albacete, 1970)

A lo largo de su producción artística, Bleda y Rosa se han aproximado al paisaje para analizar aquellos elementos ocultos del lugar. Unos espacios que, a pesar de que ahora se nos presentan vacíos y abandonados, no pueden dejar de ser vistos como escenarios de un tiempo pasado. Si en propuestas iniciales, trabajan en torno a las huellas latentes en lugares marcados por el peso de la historia, en series posteriores, la arquitectura y la ruina aparecen como sedimento de la memoria de aquello acontecido, funcionando como referencia para recomponer un complejo proceso de miradas sobre nuestro transcurrir.

En la serie *Arquitecturas/Tipologías* se acercan a la forma de proceder de la arqueología o la historia, insistiendo en ese deseo de archivar, documentar y perpetuar las ruinas o los vestigios históricos, sin dejar de hacer referencia a la tensión existente entre los conceptos de archivo y monumento. En este proyecto, Bleda y Rosa indagan sobre cómo los espacios arquitectónicos evolucionan al verse afectados por procesos de reconstrucción para ser recuperados y convertidos en lugares museísticos. Como podemos ver en *Pars Urbana. El Munts* (2007) y *Pars Rústica. Els Munts* (2007) documentan parte de los restos arqueológicos del yacimiento de la Villa Pars Urbana Els Munts en Tarraco, cerca de Tarragona. En ambas fotografías, se puede apreciar como la imagen de las excavaciones viene acompañada de un texto que hace referencia a las distintas partes que componían el área residencial de la villa, una típica *domus* itálica, destinada a acomodar al propietario y a su familia.

Al llarg de la seua producció artística, Bleda y Rosa s'han aproximat al paisatge per a analitzar aquells elements ocults del lloc. Uns espais que, malgrat que ara se'ns presenten buits i abandonats, no poden deixar de ser vistos com a escenaris d'un temps passat. Si en propostes inicials, treballen al voltant de les petjades latents en llocs marcats pel pes de la història, en sèries posteriors, l'arquitectura i la ruïna apareixen com a sediment de la memòria d'allò esdevingut, funcionant com a referència per a recompondre un complex procés de mirades sobre el nostre transcórrer.

En la sèrie *Arquitecturas/Tipologías* s'apropen a la forma de procedir de l'arqueologia o la història, insistint en eixe desig d'arxivar, documentar i perpetuar les ruïnes o els vestigis històrics, sense deixar de fer referència a la tensió existent entre els conceptes d'arxiu i monument. En este projecte, Bleda y Rosa indaguen sobre com els espais arquitectònics evolucionen al veure's afectats per processos de reconstrucció per a ser recuperats i convertits en llocs museístics. Com podem veure en *Pars Urbana. Els Munts* (2007) i *Pars Rústica. Els Munts* (2007) documenten part de les restes arqueològiques del jaciment de la Vila Pars Urbana El Munts en Tarraco, prop de Tarragona. En ambdues fotografies, es pot apreciar com la imatge de les excavacions ve acompanyada d'un text que fa referència a les distintes parts que composaven l'àrea residencial de la vila, una típica *domus* itàlica, destinada a acomodar al propietari i a la seua família.



ATRIO. (Etim. Del lat. *atrium*.) *Arquit.* Habitación principal ó vestíbulo de las antiguas casas romanas. **COMPLUVIO.** m. *Arquit.* Abertura cuadrada que se dejaba en el centro de la techumbre del estudio (V.), de las casas romanas para que por ella vertieran las aguas pluviales. Hacia el compluvium estaban inclinadas las cuatro vertientes del tejado, y las aguas que de él caían eran recogidas en un pilón, también cuadrado, llamado *impluvio*, que había inmediatamente debajo, en el pavimento. **TABLINO.** m. *Arquit.* El tablinum era un aposento de una casa romana, que estaba próximo al atrio y formaba una galería de pinturas y de cornisas. Lugar en el que se guardaban los escritos y documentos de interés para la historia de la familia. **PERISTILO.** (Etim. Del gr. *peristilon*, comp. de *peri*, y *stylo*, columna.) m. Entre los antiguos, lugar ó sitio rodeado de columnas por la parte interior, como los atrios. En la casa romana, cuya parte principal era el atrio, el peristilo estaba detrás. Ordinariamente en su centro había una fuente, rodeada de arbolillos. Las habitaciones que lo rodeaban eran los comedores (*pinacotecas*), los baños, etc. **TRICLINIO.** (Etim. Del lat. *triclinium*, y éste del gr. *triklinion*, de *tris*, tres, y *klinos*, lecho.) m. Cada uno de los lechos, capaces por lo común para tres personas, en que los antiguos griegos y romanos se reclinaban para comer.] Comedor de los antiguos griegos y romanos. **CUBÍCULO.** (Etim. Del lat. *cubiculum*, derivado de *cubare*, acostarse.) m. ant. Cámara, aposento, alcoba, dormitorio. **EXEDRA.** (Etim. Del gr. *ex*, preposición de, y *edra*, silla.) f. *Arquit.* Designaba en la antigüedad una habitación provista de sillas, debajo del peristilo de la casa romana, donde se tramitó para conversar y disputar; pero no sólo, sin embargo, tener lugar fijo en la casa romana, la Exedra. También se daba el nombre de exedra á unos edificios bajos construidos en las villas, quintas ó casas de campo; y en este caso venían á ser una especie de recinto circular adornado con molduras y resguardado del viento y la lluvia. **OECUS.** (En gr. *oikos*.) *Antig.* Vocablo que entre los griegos significaba casa ó habitación. Entre los romanos se aplicó á las salas destinadas á la celebración de festines, más ramas que los comedores ordinarios y decoradas de una manera más suntuosa. **CRIPTOPORTICO.** (Etim. Del gr. *krypti*, escondido, y *pórtico*.) *Arquit.* Pórtico ó estancia cerrada que servía de paseo para tomar el fresco en verano. Esta voz, empleada por Plinio, se supone que era equivalente á cripta, y difería de ella por tener vasos á ambos lados de la galería, dándole más semejanza con un pórtico.

Carmen Calvo *(València, 1950)*

Las obras seleccionadas para la muestra que nos ocupa parten de la tradición del *object trouvé*, tan presente e importante en la obra de Carmen Calvo. No obstante, la artista da un paso más al introducir el resto, el fragmento, el sobrante. Sus pinturas destacan por el uso que hace de los materiales, con una magnífica poética de los despojos, introduciendo objetos cerámicos, hierros y cristales.

La artista Carmen Calvo ha creado un trabajo que remite a la memoria, a aquello que ha sido y que ya no es. Su deseo de recomponer esos recuerdos perdidos se manifiesta a partir de la recuperación de objetos, como si de una acción fetichista se tratara. Así, mediante los procesos propios de la arqueología: descubrimiento, reconstrucción y recopilación, Calvo hace emerger las huellas de su mundo personal, utilizando técnicas de *collage*, pintura o *assemblage*. En el caso de su obra *Cristales II* (1996) un gran número de cristales de distintas tonalidades son incrustados, con una agresividad y violencia, sobre una espesa masa de yeso. A pesar de lo caótico de la pieza, existe una repetición en sus composiciones que las equilibran y las dotan de un cierto orden. En la segunda obra, S/T (1984), perteneciente a la serie *Retratos*, los restos matéricos se disponen a modo de escritura. El material encontrado actúa como una especie de jeroglífico en el que se sitúan los objetos, que se recomponen para formar parte de un todo. Al igual que los restos de unas ruinas en las que la mente del observador tiene un papel importante a la hora de reconstruir lo que hubo allí. La obra de Calvo nos invita a descubrir quién se esconde detrás de su figura enigmática.

Les obres seleccionades per a la mostra que ens ocupa parteixen de la tradició de l'*object trouvé*, tan present i important en l'obra de Carmen Calvo. No obstant, l'artista dóna un pas més a l'introduir la resta, el fragment, el sobrant. Les seues pintures destaquen per l'ús que fa dels materials, amb una magnífica poètica de les despulles, introduint objectes ceràmics, ferros i cristalls.

L'artista Carmen Calvo ha creat un treball que remet a la memòria, a allò que ha segut i que ja no és. El seu desig de recompondre eixos records perduts es manifesten a partir de la recuperació d'objectes, com si d'una acció fetitxista es tractés. Així, mitjançant els processos propis de la arqueologia: descobriment, reconstrucció i recopilació, Calvo fa emergir les petjades del seu món personal, utilitzant tècniques de *collage*, pintura o *assemblage*. En el cas de la seua obra *Cristales II* (1996) un gran nombre de cristalls de distintes tonalitats són incrustats, amb una agressivitat i violència, sobre una espessa massa d'escaiola. Malgrat el caòtic de la peça, existeix una repetició en les seues composicions que les equilibren i les doten d'un cert ordre. En la segona obra, S/T (1984), pertanyent a la sèrie *Retratos*, les restes matèriques es disposen a manera d'escriptura. El material trobat actua com a una espècie de jeroglífic en el qual es situen els objectes, que es recomponen per a formar part d'un tot. A l'igual que les restes d'unes ruïnes en les quals la ment de l'observador té un paper important a l'hora de reconstruir el que hi va haver allí. L'obra de Calvo ens invita a descobrir qui s'amaga darrere de la seua figura enigmàtica.

Óscar Carrasco *(Barcelona, 1976)*

El trabajo de Óscar Carrasco trata sobre la ruina contemporánea. Al artista le interesa fotografiar espacios arquitectónicos vacíos, deshabitados y en estado de olvido. Dentro de su producción artística encontramos fotografías de edificios históricos o antiguas iglesias hasta antiguos hoteles o cárceles ahora abandonadas. Su atracción por la belleza de la ruina nos recuerda al sentimiento poético del romanticismo europeo en el que las ruinas clásicas se manifestaban marcadas por la destrucción y la ausencia de porvenir. Tal como afirma el propio artista, la ruina es un recurso para hacer una crítica a la civilización y al poder devastador del ser humano, es decir, recoge instantáneas que hacen una autopsia de esa decadencia de las construcciones caducadas.

Las dos obras seleccionadas para la muestra son un claro ejemplo de cómo Carrasco documenta estas edificaciones inquietantes y perturbadoras olvidadas por el hombre. Unas arquitecturas que ahora se erigen como recuerdo del fracaso ante el tiempo. En la primera de ellas, S/T (2011), perteneciente a su serie *Off Limits*, investiga los restos de la urbe contemporánea y la segunda, titulada *Palomar de Silillos* (2013), recoge el interior ruinoso de un palomar de planta octogonal ubicado cerca de la población madrileña de Valdetorres de Jarama.

El treball d'Óscar Carrasco tracta sobre la ruïna contemporània. A l'artista li interessa fotografiar espais arquitectònics buits, deshabitats i en estat d'oblit. Dins de la seua producció artística trobem fotografies d'edificis històrics o antigues esglésies fins a antics hotels o presons ara abandonades. La seua atracció per la bellesa de la ruïna ens recorda al sentiment poètic del romanticisme europeu en el qual les ruïnes clàssiques es manifestaven marcades per la destrucció i l'absència d'esdevindre. Tal com afirma el mateix artista, la ruïna és un recurs per a fer una crítica a la civilització i al poder devastador de l'ésser humà, és a dir, recull instantànies que fan una autòpsia d'eixa decadència de les construccions caducades.

Les dues obres seleccionades per a la mostra són un clar exemple de com Carrasco documenta estes edificacions inquietants i pertorbadores oblidades per l'home. Unes arquitectures que ara s'erigeixen com a record del fracàs davant del temps. En la primera d'elles, S/T (2011), pertanyent a la seua sèrie *Off Limits*, investiga les restes de la urbs contemporània i la segona, titulada *Palomar de Silillos* (2013), recull l'interior ruïnós d'un colomar de planta octogonal ubicat prop de la població madrilenya de Valdetorres de Jarama.

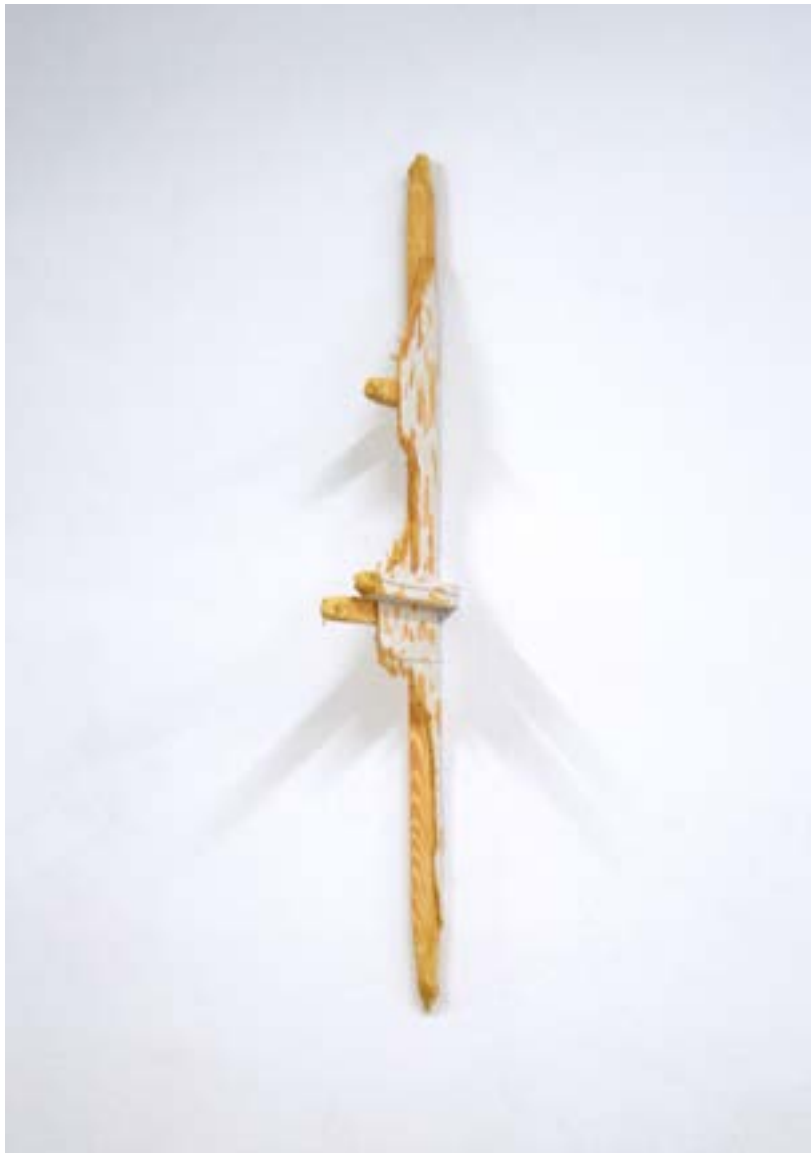
Antonio Fernández Alvira *(Huesca, 1977)*

El artista oscense Antonio Fernández Alvira centra su práctica en aspectos que giran en torno a la representación y al fraude visual a partir de la creación de objetos arquitectónicos. Encontramos desde arcos, ménsulas o dinteles, hasta pequeñas edificaciones que adquieren una especial importancia en relación al espectador, pues busca engañarlo a través del trampantojo. Sus construcciones simulan maderas destruidas, cuando en realidad se trata de papel y acuarela. Además, la fragilidad de sus arquitecturas y su visión nostálgica de lo que pudo ser queda subrayada por la propia acción destructiva del artista, perpetuando el desmoronamiento de sus construcciones y enfrentando al público a la contemplación de las ruinas.

Así pues, con su obra *La Dernière Lueur* (2016) a partir de la metáfora visual de un arco derruido y abandonado plantea cómo las estructuras sociales de nuestro sistema capitalista, pensadas como algo eterno y ajenas a todo peligro, se han visto afectadas y se han derrumbado a causa de la crisis económica. En esa línea, con las piezas pertenecientes a su serie *El último resplandor* (2017) ahonda en esta temática, remarcando lo efímero de nuestro entorno con la intención de hacer visible la teatralidad que envuelve a los ámbitos de poder y propaganda.

L'artista d'Osca, Antonio Fernández Alvira, centra la seua pràctica en aspectes que giren al voltant de la representació i al frau visual a partir de la creació de objectes arquitectònics. Trobem des d'arcs, mènsules o llindes, a menudes edificacions que adquireixen una especial importància en relació a l'espectador, doncs busca enganyar-lo a través de l'artifici. Les seues construccions simulen fustes destruïdes, quan en realitat es tracta de paper i aquarel·la. A més, la fragilitat de les seues arquitectures i la seua visió nostàlgica del que va poder ser queda subratllada per la mateixa acció destructiva de l'artista, perpetuant l'enfonsament de les seues construccions i enfrontant al públic a la contemplació de les ruïnes.

Així doncs, amb la seua obra *La Dernière Lueur* (2016) a partir de la metàfora visual d'un arc derruït i abandonat planteja com les estructures socials del nostre sistema capitalista, pensades com a una cosa eterna i alienes a tot perill, s'han vist afectades i s'han afonat a causa de la crisi econòmica. En eixa línia, amb les peces pertanyents a la seua sèrie *El último resplandor* (2017) aprofundeix en esta temàtica, remarcant allò efímer del nostre entorn amb la intenció de fer visible la teatralitat que envolta als àmbits de poder i propaganda.



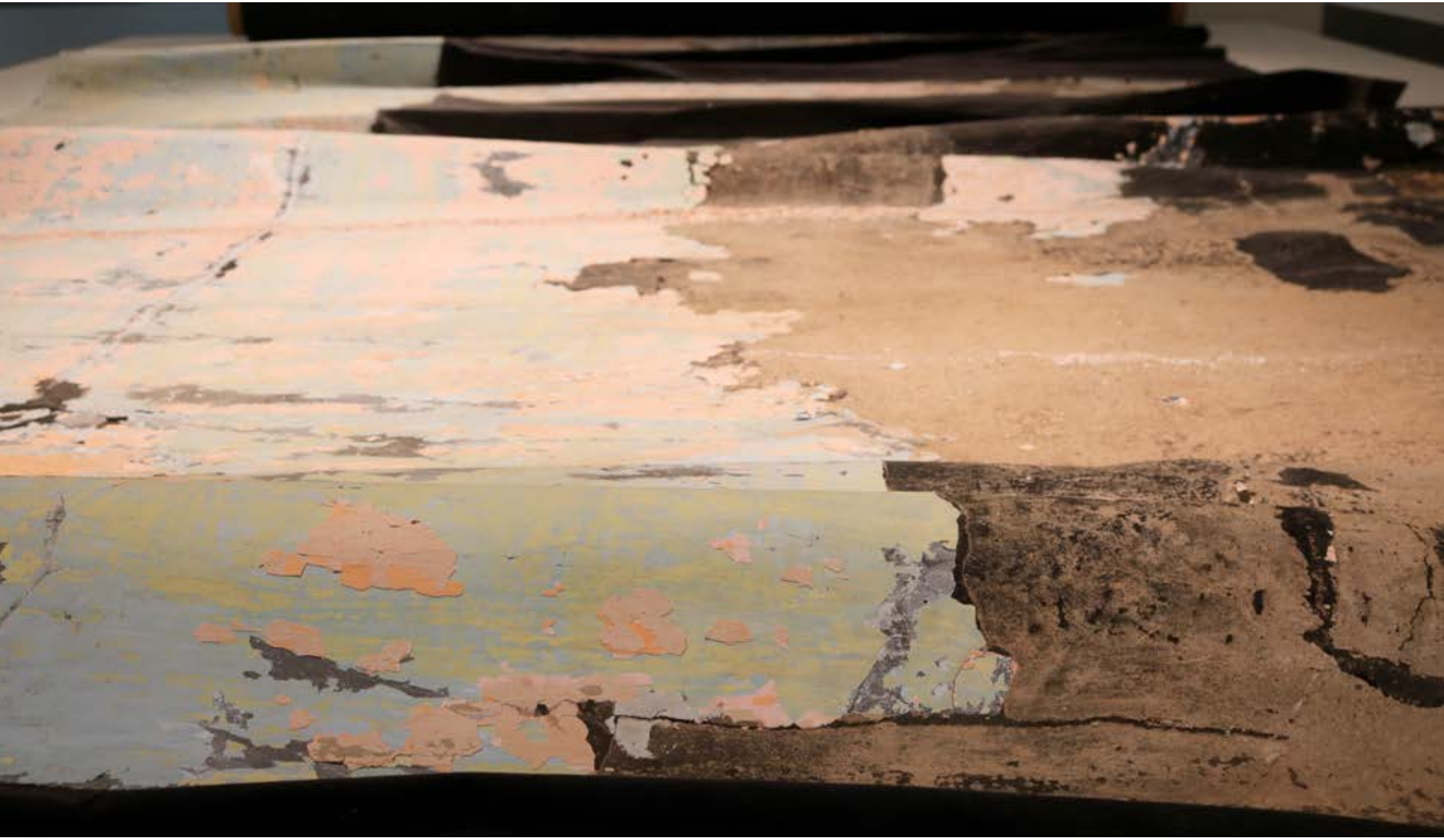
Patricia Gómez y María Jesús González *(València, 1978)*

A partir de la técnica del arranque mural, Patricia Gómez y María Jesús González son capaces de congelar todo aquello que ya se nos presenta como algo pretérito. El trabajo de estas dos artistas valencianas reflexiona sobre la memoria de los lugares. De esta forma, sus lienzos se presentan como depósitos que contienen las huellas ocultas bajo las diferentes capas de pintura, convirtiéndose así en testimonios de la historia. A lo largo de su trayectoria han realizado intervenciones en diferentes espacios arquitectónicos en proceso de desaparición, tratando de recuperar la memoria de esos espacios en desuso y abandonados.

Dentro de las obras que exploran las ruinas de lugares habitables encontramos su proyecto *De Re Muraria* (2014), en concreto la serie *El Cortijo y la Villa*, seleccionado para la muestra. En este trabajo realizan el arranque completo del cortijo de Lopera, haciendo que los lienzos se conviertan en la viva voz de ese lugar, antes silenciada por ese olvido. Además, en este proyecto se establece un diálogo entre el arte contemporáneo y el patrimonio histórico del yacimiento de la Villa romana El Ruedo, también ubicado en el término de Almedinilla (Córdoba). De esta manera, documentan la tipología arquitectónica popular (tanto señorial y rústica) y la ponen en correlación con la arquitectura romana de la villa, proponiendo un juego de superposición de los diferentes estratos que se han ido sucediendo en la historia de este pueblo cordobés.

A partir de la tècnica de l'arrancada mural, Patricia Gómez i María Jesús González són capaços de congelar tot allò que ja se'ns presenta com a una cosa pretèrita. El treball d'estes dues artistes valencianes reflexiona sobre la memòria dels llocs. D'esta forma, els seus llenços es presenten com a depòsits que contenen les petjades ocultes baix les diferents capes de pintura, convertint-se així en testimonis de la història. Al llarg de la seua trajectòria han realitzat intervencions en diferents espais arquitectònics en procés de desaparició, tractant de recuperar la memòria d'eixos espais en desús i abandonats.

Dins de les obres que exploren les ruïnes de llocs habitables trobem el seu projecte *De Re Muraria* (2014), en concret la sèrie *El Cortijo y la Villa*, seleccionat per a la mostra. En este treball realitzen l'arrancada completa del mas de Lopera, fent que les teles es converteixen en la viva veu d'eixe lloc, abans silenciada per eixe oblit. A més, en este projecte s'estableix un diàleg entre l'art contemporani i el patrimoni històric del jaciment de la Vila romana El Ruedo, també ubicat en el terme d'Almedinilla (Còrdova). D'esta manera, documenten la tipologia arquitectònica popular (tant senyorial i rústica) y la posen en correlació amb l'arquitectura romana de la vila, proposant un joc de superposició dels diferents estrats que s'han anat succeint en la història d'este poble cordovès.



María José Planells *(Picassent, 1976)*

La obra de María José Planells destaca por su carácter multifacético, combinando diversos formatos como la instalación, la escultura, la acción, el grabado o el vídeo. Sus piezas son propuestas sutiles y manuales que insisten en narrativas sobre la memoria y el tiempo. El imaginario creado por la artista emula la fragilidad de las cosas, en el que sus obras actúan como registro contra el tiempo. Unas obras que nos cuentan sus historias, recuerdos y emociones. Además, dentro de su investigación también se ha interesado por temas relativos a la identidad y el territorio.

Siguiendo estas líneas de estudio, encontramos la instalación *Vestigios biográficos* (2017), en la que María José Planells, a partir de una serie de sábanas sostenidas con bastidores y fotografías de un cuerpo fragmentado, reflexiona acerca de la construcción de su propia identidad, afectada por una realidad cambiante, mutable, transitoria y efímera. La artista entiende la identidad como algo no acabado y, por tanto, siempre abierta y temporal, condicionada por cada momento histórico. Estos elementos abordan conceptualmente la cuestión de la ruina del sujeto moderno, que trae consigo el desmoronamiento de las tradiciones y costumbres que antes predominaban.

L'obra de María José Planells destaca pel seu caràcter multifacètic, combinant diversos formats com la instal·lació, l'escultura, l'acció, el gravat o el vídeo. Les seues peces són propostes subtils i manuals que insisteixen en narratives sobre la memòria i el temps. L'imaginari creat per l'artista emula la fragilitat de les coses, en el que les seues obres actuen com a registre contra el temps. Unes obres que ens conten les seues històries, records i emocions. A més, dins de la seua investigació també s'ha interessat per temes relatius a la identitat i el territori.

Seguint estes línies d'estudi, trobem la instal·lació V*estigios biográficos* (2017), en la qual María José Planells, a partir d'una sèrie de llençols sostinguts amb bastidors i fotografies, reflexiona al voltant de la construcció de la seua pròpia identitat, afectada per una realitat canviant, mutable, transitòria i efímera. L'artista entén la identitat com a una cosa no acabada i, per tant, sempre oberta i temporal, condicionada per cada moment històric. Estos elements aborden conceptualment la qüestió de la ruïna del subjecte modern, que porta amb si mateix l'enfonsament de les tradicions i costums que abans predominaven.

Anna Talens *(Carcaixent, 1978)*

Si nos acercamos a la producción artística de Anna Talens podremos percatarnos de la importancia que otorga al objeto cotidiano, el cual se convierte en la herramienta imprescindible de todo su trabajo. Los objetos son elegidos cuidadosamente y convertidos en lenguaje poético para expresar diferentes emociones y estados. Así, mediante diferentes manipulaciones los dota de una nueva identidad, creando un imaginario onírico y particular. El paso del tiempo y la memoria son aspectos que hilvanan todo su quehacer artístico, reforzando el interés por reflexionar sobre su mundo interior. En estos últimos años, lo ha ampliado investigando sobre la historia de aquellos lugares que la artista habita.

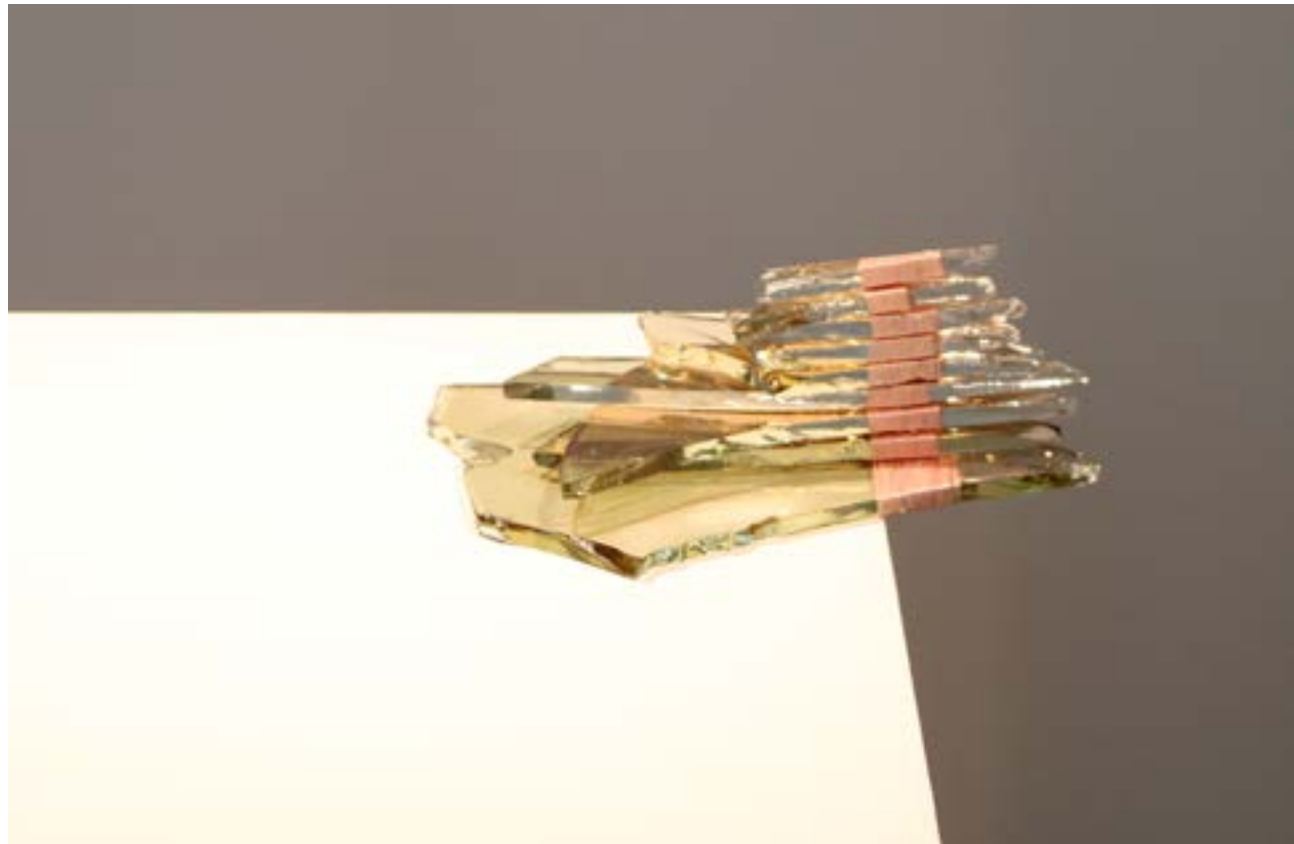
La obra *Mural de la ausencia* (2009) reproduce el suelo del estudio de Talens en su pueblo natal a una escala de 1/1. Esta pieza evoca a un pasado, a una historia pretérita del uso otorgado a este espacio (desde hace varios años Talens abandonó su estudio de trabajo al trasladarse a vivir a Berlín). Sin embargo, al mismo tiempo, esta recreación contiene una posibilidad de presente, es decir, como la propia artista explica, la acción de reproducir su estudio a una escala 1/1 le facilita transportarlo allá dónde vaya, remarcando el carácter nómada y efímero, aunque constante de su trabajo. Asimismo, a estas aproximaciones señaladas también tendríamos que añadir una tercera: la mirada nostálgica que Talens proyecta sobre la desaparición futura de la casa de su abuela, una ruina en potencia cargada de valor personal.

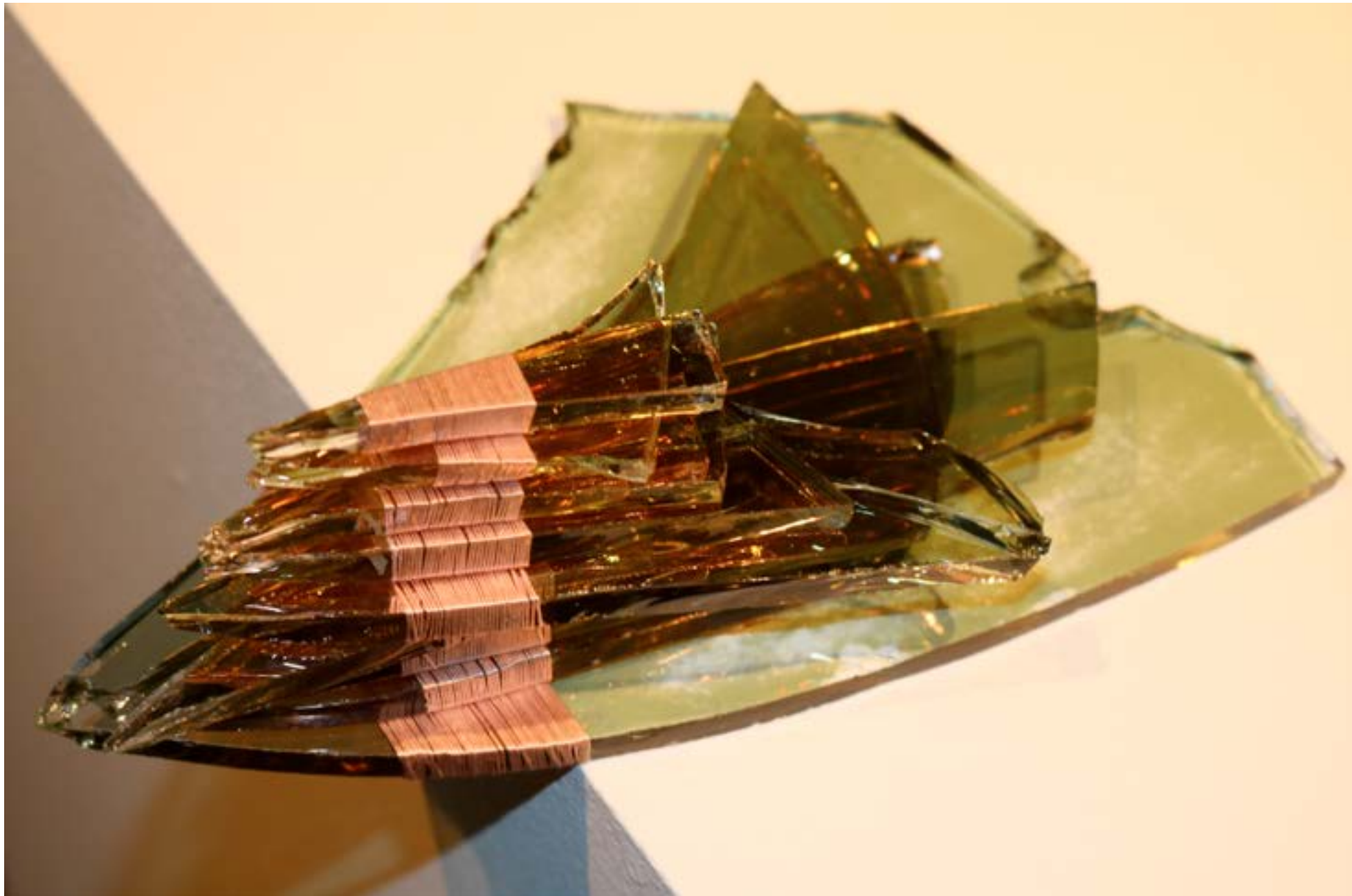
Si ens apropem a la producció artística d'Anna Talens podrem adonar-nos de la importància que atorga a l'objecte quotidià, el qual es converteix en la ferramenta imprescindible de tot el seu treball. Els objectes són elegits acuradament i convertits en llenguatge poètic per a expressar diferents emocions i estats. Així, mitjançant diferents manipulacions els dota d'una nova identitat, creant un imaginari oníric i particular. El pas del temps i la memòria són aspectes que embasten tot el seu quefer artístic, reforçant l'interès per reflexionar sobre el seu món interior. En estos últims anys, ho ha ampliat investigant sobre la història d'aquells llocs que l'artista habita.

L'obra *Mural de la ausencia* (2009) reprodueix el sòl de l'estudi de Talens en el seu poble natal a una escala de 1/1. Esta peça evoca a un passat, a una història pretèrita de l'ús atorgat a este espai (des de fa uns anys Talens va abandonar el seu estudi de treball al traslladar-se a viure a Berlín). Tanmateix, al mateix temps, esta recreació conté una possibilitat de present, és a dir, com la mateixa artista explica, l'acció de reproduir el seu estudi a una escala 1/1 li facilita transportar-lo allà on vaja, remarcant el caràcter nòmada i efímer, encara que constant del seu treball. Així mateix, a estes aproximacions assenyalades també hauríem d'afegir una tercera: la mirada nostàlgica que Talens projecta sobre la desaparició futura de la casa de la seua àvia, una ruïna en potència carregada de valor personal.

En el caso de *Fragments of the Palace* (2013), Anna Talens recupera parte de los cristales del demolido Palast der Republik, un destacado edificio del Berlín comunista de los años 1970. La artista sujeta con un hilo todos los fragmentos, mostrando la recién historia de la capital alemana, la cual se enfrenta a una realidad que solamente puede contemplar la ruina desde el presente, interpretando el pasado y proyectándose hacia el futuro.

En el cas de *Fragments of the Palace* (2013), Anna Talens recupera part dels cristalls del demolit Palast der Republik, un destacat edifici del Berlín comunista dels anys 1970. L'artista subjecta amb un fil tots els fragments, mostrant la recent història de la capital alemanya, la qual s'enfronta a una realitat que solament pot contemplar la ruïna des del present, interpretant el passat i projectant-se cap al futur.





FRAGMENTOS PARA LA ETERNIDAD

Poéticas en torno a la ruina

RELACIÓN DE OBRAS

Lida Abdul
War Games (What I Saw), (2006)
Vídeo. Película de 16 mm transferida a DVD, monocanal, color, so. 5 min.
Cortesía Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma

David Bestué
Trencadissa (2013)
Fragmentos de cerámica romana, vidriera modernista y xibeca
Medidas variables
Cortesía del artista y garcía I galería (Madrid)

Bleda y Rosa
Pars Rústica. Els Munts (2007)
Inyección de tinta en papel de algodón montada sobre aluminio
150 x 165 cm.
Cortesía de los artistas y Galería Espai Visor

Bleda y Rosa
Pars Urbana. Els Munts (2007)
Fotografía sobre aluminio
150 x 165 cm.
Inyección de tinta en papel de algodón montada sobre aluminio
Cortesía de los artistas y Galería Espai Visor

Carmen Calvo
S/T. Serie *Retratos* (1984)
Técnica mixta. 81 x 65 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Carmen Calvo
Cristales II. Serie *Cristales* (1996)
Técnica mixta. 100 x 100 cm.
Colección Fundación Chirivella Soriano

Óscar Carrasco
S/T (2011)
Impresión RC sobre dibond
215 x 200 cm.
Cortesía Galería Luis Adelantado

Óscar Carrasco
Palomar de Silillos (2013)
Tintas pigmentadas UltraChrome, papel fotográfico, dibond y bajo metacrilato
140 x 190 cm.
Cortesía Galería Luis Adelantado

Antonio Fernández Alvira
Serie *El último resplandor* (2017)
Acuarela y acrílico sobre papel
53 x 75 x 6,5 cm.
Cortesía del artista y Galería Espai Tactel

Antonio Fernández Alvira
Serie *La dernière lueur* (2016)
Acuarela y acrílico sobre papel
160 x 130 x 40 cm.
Cortesía del artista y Galería Espai Tactel

Antonio Fernández Alvira
Serie *El último resplandor* (2017)
Acuarela y acrílico sobre papel
85 x 24 x 4,5 cm.
Cortesía del artista y Galería Espai Tactel

Antonio Fernández Alvira
Serie *El último resplandor* (2017)
Acuarela y acrílico sobre papel
73 x 73 x 15 cm.
Cortesía del artista y Galería Espai Tactel

Patricia Gómez y María Jesús González
De Re Muraria. El Cortijo y la Villa (2014)
Arranque mural
280 x 1200 cm.
Cortesía de las artistas y Galería Espai Visor

Patricia Gómez y María Jesús González
De Re Muraria. El Cortijo y la Villa (2014)
Copia UltraChrome montada sobre dibond
60 x 90 cm.
Cortesía de las artistas y Galería Espai Visor

María José Planells
Vestigios biográficos (2017)
5 Bastidores, 5 sábanas y 5 fotografías de 10 x 8 cm.
Cortesía de la artista

Anna Talens
Mural de la ausencia (2009)
Dibujo a lápiz y goauche sobre papel, montado sobre panel
400 x 450 x 3 cm.
Cortesía del artista

Anna Talens
Fragments of the Palace (2013)
Cristal y seda
13 x 22 x 12 cm.
Cortesía de la artista

Fundación Chirivella Soriano
GENERALITAT VALENCIANA
AJUNTAMENT DE VALENCIA
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Àrea de Cultura