



À

ÀNIMA ANIMAL

ÀNIMA

ANIMAL

sala³⁰
GALERIA D'ART

2020-2021

Textos:

Joan Feliu

Rosalía Torrent

Traducciones:

Servei de Llengües i Terminologia de la Universitat Jaume I de Castelló

Fotografías:

Gabriel Ahís, Lorena Amorós, Laura Avinent, Joan Callergues y Manuel Martí Moreno

Diseño y maquetación:**Imprenta:**

Tel. 93 799 07 07

Edicions MIC www.revistesamida.cat

ISBN: 978-84-09-20243-0

DL: 257-2020

El catálogo correspondiente a esta exposición se realizó antes de que el covid19 alterara la programación de la misma. En principio, la muestra tendría que haber ocupado el espacio de la Sala 30 del aeropuerto de Castellón, pero ha tenido que trasladarse al Museu de Vilafamés. No obstante, hemos decidido mantener íntegro el texto del catálogo, esperando que en el futuro podamos recuperar nuestras actividades normales.



Lo que comenzó siendo una apuesta valiente de valorización de una infraestructura de transporte -como es un aeropuerto-, mediante la habilitación de una Sala específica para acoger exposiciones artísticas -aunque ello no impida la utilización también de otros espacios para este fin-, es hoy afortunadamente una realidad consolidada de la que debemos estar satisfechos.

En la consecución de este objetivo ha sido y sigue siendo fundamental la colaboración del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni (MACVAC) de Vilafamés, bien con obras del mismo o a través de proyectos avalados por él.

Las instalaciones aeroportuarias son nodos de comunicación que, al permitir normalmente viajes de media y larga distancia, se convierten, muchas veces, en la primera y la última imagen de nuestro territorio que queda impresa en la retina de quienes nos visitan.

De ahí la importancia de iniciativas como la presente, que permiten combinar una infraestructura moderna y con potencial, con un ámbito relacionado con las sensaciones y el pensamiento, que nos puede acompañar mucho después de haber dejado el aeropuerto y la Comunitat.

En lo que se refiere a la exposición Ànima animal, hay que resaltar que se trata de una temática íntimamente

imbricada en la esencia de las personas, no sólo porque los seres humanos somos también animales -racionales- sino por la cotidianeidad e intemporalidad de nuestro trato con aquellos que no lo son.

En efecto, desde los albores de la historia del arte, encontramos representaciones de animales por parte del ser humano. Un ejemplo muy cercano son las pinturas de la Valltorta, en las que aparecen conjuntamente figuras humanas y animales -en especial caballos y ciervos-, y que, por su valor, forman parte de las manifestaciones artísticas del arco mediterráneo peninsular, considerado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

En esta exposición se conjuga también la escultura de una cabeza humana, con distintas expresiones artísticas -pintura, escultura, fotografía- de animales de todo tipo -mamíferos, aves, peces, insectos-, realizados por artistas, y combinando técnicas y corrientes en una muestra de diversidad propia de nuestra idiosincrasia valenciana.

Arcadi España

*Conseller de Política Territorial, Obras Públicas
y Movilidad*

El que va començar sent una aposta valenta de valorització d'una infraestructura de transport -com és un aeroport-, mitjançant l'habilitació d'una Sala específica per a acollir exposicions artístiques -encara que això no impedisca la utilització també d'altres espais per a aquest fi-, és hui afortunadament una realitat consolidada de la qual hem d'estar satisfets.

En la consecució d'aquest objectiu ha sigut i continua sent fonamental la col·laboració del Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera i Cerni (MACVAC) de Vilafrades, bé amb obres del mateix o a través de projectes avalats per ell. Les instal·lacions aeroportuàries són nodes de comunicació que, en permetre normalment viatges de mitjana i llarga distància, es converteixen, moltes vegades, en la primera i l'última imatge del nostre territori que queda impresa en la retina dels qui ens visiten.

D'ací la importància d'iniciatives com la present, que permeten combinar una infraestructura moderna i amb potencial, amb un àmbit relacionat amb les sensacions i el pensament, que ens pot acompanyar molt després d'haver deixat l'aeroport i la Comunitat.

Pel que fa a l'exposició Ànima animal, cal ressaltar que es tracta d'una temàtica íntimament imbricada en l'essència de les persones, no sols perquè els éssers humans som també animals -racional- sinó per

la cotidianidad i intemporalitat del nostre tracte amb aquells que no ho són.

En efecte, des de les albors de la història de l'art, trobem representacions d'animals per part de l'ésser humà. Un exemple molt pròxim són les pintures de la Valltorta, en les quals apareixen conjuntament figures humanes i animals -especialment cavalls i cérvols-, i que, pel seu valor, formen part de les manifestacions artístiques de l'arc mediterrani peninsular, considerat Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO.

En aquesta exposició es conjuga també l'escultura d'un cap humà, amb diferents expressions artístiques -pintura, escultura, fotografia- d'animals de tota mena -mamífers, ocells, peixos, insectes-, realitzats per artistes, i combinant tècniques i corrents en una mostra de diversitat pròpia de la nostra idiosincràsia valenciana.

Arcadi España

*Conseller de Política Territorial, Obres Públiques
i Mobilitat*

ÀNIMA ANIMAL

Joan Feliu Franch

Universidad Internacional de Valencia

Universitat Jaume I

Rosalía Torrent Esclapés

Universitat Jaume I

Ánimo, animal. Cómeme, animal

ánimo, animal, ámame

mátame, animal

mi animal

Luis Eduardo Aute, *Animal* (1995)

Diverses cultures i civilitzacions han utilitzat la imatge dels animals per a simbolitzar el poder de la naturalesa, o per a representar qualitats que atribuïm al poder de déus i deesses. Igualment, a través seu, hem potenciat característiques i qualitats pròpiament humanes, ja siga en aspectes vinculats a allò estrictament corpori com en aquells altres vinculats al poder de l'inconscient o de l'esperit. Moltes vegades, en una espècie de conflicte no resolt, s'han imaginat d'acord amb una mena de relació amistosa i/o bel·ligerant.

La representació d'animals és sens dubte un dels temes habituals en la història de l'art des de les seues primeres manifestacions. No gaire lluny d'on ara es mostra aquesta exposició, a la mateixa província de Castelló, ens trobem amb un conjunt d'abrics amb pintures parietals neolítiques que compten amb més de 7.000 anys d'antiguitat. Imatges tan fascinants com les

Joan Feliu Franch

Universidad Internacional de Valencia

Universitat Jaume I

Rosalía Torrent Esclapés

Universitat Jaume I

Ánimo, animal. Cómeme, animal

ánimo, animal, ámame

mátame, animal

mi animal

Luis Eduardo Aute, *Animal* (1995)

Distintas culturas y civilizaciones han utilizado la imagen de los animales para simbolizar el poder de la naturaleza, o para representar cualidades que atribuimos al poder de dioses y diosas. Igualmente, a través suyo, hemos potenciado características y cualidades propiamente humanas, ya sea en aspectos vinculados a lo estrictamente corpóreo como en aquellos otros vinculados al poder del inconsciente o del espíritu. Muchas veces, en una especie de conflicto no resuelto, se han imaginado de acuerdo a un tipo de relación amistosa y/o beligerante.

La representación de animales es sin duda uno de los temas habituales en la historia del arte desde sus primeras manifestaciones. No muy lejos de donde ahora se muestra esta exposición, en la misma provincia de Castelló, nos encontramos con un conjunto de abrigos con pinturas parietales neolíticas que cuentan con más

de la Valltorta formen part de l'anomenat art de l'arc mediterrani peninsular o art rupestre llewantí, catalogat per la UNESCO com a Patrimoni de la Humanitat. I els seus protagonistes són les figures humanes i d'animals que hi conviuen, sobretot cérvols i cavalls. La imatge de l'animal va predominar en la representació visual des de les albors de l'espècie humana. I encara abans –també a la península Ibèrica i aquesta vegada durant el paleolític– les representacions d'altres animals com els bisons van aparèixer als ulls dels seus descobridors amb tot el seu misteri i esplendor. Una altra discussió seria qui els va pintar. En aquest últim sentit no ens resistim a transcriure a Eduardo Galeano:

«Estas figuras, bisontes, alces, osos, caballos, águilas, mujeres, hombres, no tienen edad. Han nacido hace miles y miles de años, pero nacen de nuevo cada vez que alguien las mira./ ¿Cómo pudieron ellos, nuestros remotos abuelos, pintar de tan delicada manera? ¿Cómo pudieron ellos, esos brutos que a mano limpia peleaban contra las bestias, crear figuras tan llenas de gracia? ¿Cómo pudieron ellos dibujar esas líneas volanderas que escapan de la roca y se van al aire? ¿Cómo pudieron ellos?/ ¿O eran ellas?» (2008: 8).

Proseguim. Avui, l'esdevenir de la vida real s'escriu cada dia en la jungla d'asfalt, la supervivència del més fort posa els nostres sentits en alerta davant els conflictes quotidians. Però, cada vegada més artificials, cada vegada més tecnològics, oblidem que el que ens manté amb vida com a espècie són les funcions orgàniques, les reaccions més primitives. Naixem, creixem, i morim. Com els altres animals. La naturalesa biològica continua sent el nostre hàbitat, encara que l'amaguem darrere d'edificacions i sota carreteres. Així, encara que som diferents de qualsevol altra espècie animal, no podem esquivar les lleis vitals que ens afecten irremeiablement.

de 7.000 años de antigüedad. Imágenes tan fascinantes como las de la Valltorta forman parte del llamado arte del arco mediterráneo peninsular o arte rupestre levantino, catalogado por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad. Y sus protagonistas son las figuras humanas y de animales que allí convivían, sobre todo ciervos y caballos. La imagen del animal predominó en la representación visual desde los albores de la especie humana. Y todavía antes –también en la Península Ibérica y esta vez durante el Paleolítico– las representaciones de otros animales como los bisontes aparecieron a los ojos de sus descubridores con todo su misterio y esplendor. Otra discusión sería quién los pintó. En este último sentido no nos resistimos a transcribir a Eduardo Galeano:

«Estas figuras, bisontes, alces, osos, caballos, águilas, mujeres, hombres, no tienen edad. Han nacido hace miles y miles de años, pero nacen de nuevo cada vez que alguien las mira./ ¿Cómo pudieron ellos, nuestros remotos abuelos, pintar de tan delicada manera? ¿Cómo pudieron ellos, esos brutos que a mano limpia peleaban contra las bestias, crear figuras tan llenas de gracia? ¿Cómo pudieron ellos dibujar esas líneas volanderas que escapan de la roca y se van al aire? ¿Cómo pudieron ellos?/ ¿O eran ellas?» (2008: 8).

Prosigamos. Hoy, el devenir de la vida real se escribe cada día en la jungla de asfalto, la supervivencia del más fuerte pone nuestros sentidos en alerta ante los conflictos cotidianos. Pero, cada vez más artificiales, cada vez más tecnológicos, olvidamos que lo que nos mantiene con vida como especie son las funciones orgánicas, las reacciones más primitivas. Nacemos, crecemos, y morimos. Como los otros animales. La naturaleza biológica sigue siendo nuestro hábitat, aun cuando la escondamos tras edificios y bajo carreteras.

Imagem un faune que somia amb animals (el faune és un híbrid de la tradició romana que posseïx la part superior del cos d'un home i la inferior d'una cabra, característica aquesta, la de la hibridació, que es materialitza en alguna de les obres exposades). Comptar amb el recurs de la hibridació en la configuració de la imatge d'una obra significa atendre un sistema d'imatge tradicional i mimètica, però amb un caràcter que respon al desenvolupament d'una proposta conceptual (Silva, 2011: 41). Ara, si s'ha llegit el que figurava entre parèntesis, penseu que aqueix faune és un/a artista que qüestiona la dualitat de l'ésser, desafiant-nos a reconèixer el nostre origen orgànic, i a no resistir-nos davant l'únic depredador natural del rei de la cadena alimentosa: el temps. O pot ser que el/l'artista/faune situe en igualtat de condicions els éssers humans i els animals. O potser ens mostra la fauna amb una inquietant semblança a nosaltres, amb mirades i gestos enfront dels quals reflectim la nostra por i la incertesa que ens manté a la vora de l'instint. O que, lluny de tota moralitat rígida, la seua estètica emfatitza la seua aparença híbrida en un collage de sensacions on la identitat no estiga definida i romanga en construcció.

En l'obra artística de tots els temps apareix l'animal no humà, amb tota la por i l'atracció que ens provoca; amb la hilaritat i el riure; amb l'aparença de seguretat i de fortalesa, o de fragilitat... per a donar-nos sempre una imatge directa de si mateix i un recurs infal·lible per a veure'ns reflectits.

Saber que la frontera que ens separa dels animals cada vegada es difumina més, no hauria d'incomodar-nos, sinó, més aviat, encoratjar l'enteniment sobre l'origen de la cultura i, en últim terme, sobre nosaltres mateixos. L'ésser humà (diuen) és l'únic animal que és conscient que morirà i tal vegada aqueixa siga l'única diferència que

Así, aunque somos distintos de cualquier otra especie animal, no podemos esquivar las leyes vitales que nos alcanzan irremediabilmente.

Imaginemos un fauno que sueña con animales (el fauno es un híbrido de la tradición romana que posee la parte superior del cuerpo de un hombre y la inferior de una cabra, característica esta, la de la hibridación, que se materializa en alguna de las obras expuestas). Contar con el recurso de la hibridación en la configuración de la imagen de una obra significa atender a un sistema de imagen tradicional y mimética, pero con un carácter que responde al desarrollo de una propuesta conceptual (Silva, 2011: 41). Ahora, si se ha leído lo que figuraba entre paréntesis, piénsese que ese fauno es un/a artista que cuestiona la dualidad del ser, desafiándonos a reconocer nuestro origen orgánico, y a no resistirnos ante el único depredador natural del rey de la cadena alimenticia: el tiempo. O puede que el/la artista/fauno sitúe en igualdad de condiciones a los seres humanos y los animales. O quizá nos muestre la fauna con un inquietante parecido a nosotros, con miradas y gestos frente a los cuales reflejamos nuestro propio miedo y la incertidumbre que nos mantiene al borde del instinto. O que, lejos de toda moralidad rígida, su estética enfatice su apariencia híbrida en un collage de sensaciones donde la identidad no esté definida y permanezca en construcción.

En la obra artística de todos los tiempos aparece el animal no humano, con todo el miedo y la atracción que nos provoca; con la hilaridad y la risa; con la apariencia de seguridad y de fortaleza, o de fragilidad... para darnos siempre una imagen directa de sí mismo y un recurso infalible para vernos reflejados.

Saber que la frontera que nos separa de los animales cada vez se difumina más no debería incomodarnos, sino,

tenim amb els altres. Sabem que estem i volem romandre en el món, no perir quan el nostre cor deixi de bategar. Però, no hi ha cap altra cosa que ens distingisca?, som més civilitzats?, tenim major capacitat de raonament?, serà l'art la diferència? Segurament ens creiem els éssers més intel·ligents d'aquest món, però a vegades també som els més estúpids, incivilitzats i destructius.

L'art i la cultura són trets biològics, la normativització d'aquests trets és pròpia de l'ésser humà, però pensar-los com a cosa separada de la naturalesa és més que qüestionable. El maneig simbòlic de l'animal, i no només de la seua representació –perquè a partir de la segona meitat del segle xx s'ha inclòs a més com a material físic per a la realització d'obres– ha permès la configuració de significats i llenguatges que no només qüestionen valors culturals, sinó que creen valors estètics i ètics. Vegeu, en aquest sentit, l'article de Carmen Velayos Castelo (2007) sobre els límits ètics de la utilització d'animals reals (vius o morts) en l'art contemporani. Per a això, parteix de la defensa d'obligacions ètiques directes cap als animals i de la revisió de qual-sevol forma d'humanisme que pretenga construir-se d'esquena a la naturalesa no humana.

Els artistes transiten a través de múltiples processos experimentals i reflexius en la resolució plàstica de la imatge de l'animal en la seua obra. L'animal no és només un ésser objectiu, és també un instrument amb el qual s'experimenta, que es transforma, amb el qual s'ironitza o es reafirma una realitat específica. L'art ha dotat l'obra d'un llenguatge en el qual es projecta el significat d'animalitat, noves formes per a reflexionar, comprendre i transformar el món. I d'acostar-se a un mateix.

Línies enrere ens referíem a les primeres manifestacions artístiques, que no innòcuament van estar re-

más bien, alentar el entendimiento sobre el origen de la cultura y, en último término, sobre nosotros mismos. El ser humano (dicen) es el único animal que es consciente de que va a morir y tal vez esa sea la única diferencia que tenemos con los demás. Sabemos que estamos y queremos permanecer en el mundo, no perecer cuando nuestro corazón deje de latir. Pero, ¿no hay alguna otra cosa que nos distinga?, ¿somos más civilizados?, ¿tenemos mayor capacidad de razonamiento?, ¿será el arte la diferencia? Seguramente nos creemos los seres más inteligentes de este mundo, pero en ocasiones también somos los más estúpidos, incivilizados y destructivos.

El arte y la cultura son rasgos biológicos, la normativización de estos rasgos es propio del ser humano, pero pensarlos como algo separado de la naturaleza es más que cuestionable. El manejo simbólico del animal, y no solo de su representación –pues a partir de la segunda mitad del siglo XX se ha incluido además como material físico para la realización de obras– ha permitido la configuración de significados y lenguajes que no solo cuestionan valores culturales, sino que crean valores estéticos y éticos. Véase en este sentido el artículo de Carmen Velayos Castelo (2007) sobre los límites éticos de la utilización de animales reales (vivos o muertos) en el arte contemporáneo. Para ello, parte de la defensa de obligaciones éticas directas hacia los animales y de la revisión de cualquier forma de humanismo que pretenda construirse de espaldas a la naturaleza no humana.

Los artistas transitan a través de múltiples procesos experimentales y reflexivos en la resolución plástica de la imagen del animal en su obra. El animal no es solo un ser objetivo, es también un instrumento con el que se experimenta, que se transforma, con el que se ironiza o se reafirma una realidad específica. El arte

lacionades amb els animals. Els éssers humans han conviscut amb ells per a convertir-los (en la majoria d'ocasions) en fonts d'alimentació o abríc i (només a vegades) en domesticats amics. Però alguna cosa en ells ens feia separar-los d'aquestes dues condicions per a atorgar-los qualitats divines o humanes, al cap i a la fi els veiem com a éssers semblants que transiten per la vida fins que la mort ens expulsa d'ella.

En la història de l'art ens trobarem amb múltiples maneres de referir-nos al món dels animals. Els vam veure saltant i ferits de mort abans de la història escrita, els contemplem –poètics o híbrids– en el temps dels clàssics. Per la seua banda, l'art medieval ens els mostra dins de la iconografia religiosa o de la simbologia heràldica, encara que també en jocs ambigus de comportaments màgics. En el Renaixement es mostren esplèndids en el retrat o el mite, però també sota el prisma de l'anàlisi anatòmica; el Barroc els va fer explotar en força i moviment, el Neoclassicisme els torna a contenir mentre, el Romanticisme sembla trobar a faltar la seua naturalesa primigènia. Els realismes de Géricault i més tard de Rosa Bonheur, sembren el XIX de belles figures (especialment cavalls) unides a la independència i a la vida.

Entrem en el segle xx i les avantguardes comencen a contar les coses d'una altra manera. El Franz Marc expressionista introdueix en els animals colors impossibles, mentre que dones surrealistes, com Leonora Carrington, els omplim de màgia. Però la ruptura de la presentació i representació de la fauna espera a finals dels anys 60 per a, amb el genèric art de l'acció, canviar de paradigma. Recordem Kounellis i a la seua exposició, en 1969, a l'Attico de Roma, de dotze cavalls vius, els quals van convertir la galeria en un estabre, o les accions d'Ana Mendieta, a Iowa, el seu cos cobert

ha dotado a la obra de un lenguaje en el que se proyecta el significado de animalidad, nuevas formas para reflexionar, comprender y transformar el mundo. Y de acercarse a uno mismo.

Líneas atrás nos referíamos a las primeras manifestaciones artísticas, que no inocuamente estuvieron relacionadas con los animales. Lo seres humanos han convivido con ellos para convertirlos (en la mayoría de ocasiones), en fuentes de alimentación o abrigo y (solo a veces), en domesticados amigos. Pero algo en ellos nos hacía separarles de estas dos condiciones para otorgarles cualidades divinas o humanas, al fin y al cabo los vemos como a seres semejantes que transitan por la vida hasta que la muerte nos expulsa de ella.

En la historia del arte nos vamos a encontrar con múltiples maneras de referirnos al mundo de los animales. Los vimos saltando y heridos de muerte antes de la historia escrita, los contemplamos –poéticos o híbridos– en el tiempo de los clásicos. Por su parte, el arte medieval nos los muestra dentro de la iconografía religiosa o de la simbología heráldica, aunque también en juegos ambigüos de comportamientos mágicos. En el Renacimiento se muestran espléndidos en el retrato o el mito, pero también bajo el prisma del análisis anatómico; el Barroco los hace explotar en fuerza y movimiento, el Neoclásico los vuelve a contener mientras el Romanticismo parece echar de menos su naturaleza primigenia. Los realismos de Géricault y más tarde de Rosa Bonheur, siembran el XIX de hermosas figuras (especialmente caballos) unidos a la independencia y a la vida.

Entramos en el siglo XX y las vanguardias empiezan a contar las cosas de otra manera. El Franz Marc expressionista introduce en los animales colores imposibles, mientras que mujeres surrealistas como

amb la sang de pollastres decapitats; o els sacrificis d'animals perpetrats per Hermann Nitsch. La mort d'animals amb finalitats artístiques dutes a terme pels dos últims artistes esmentats, però també per uns altres com Nathalia Edenmont o Marco Evaristti, han deslligat polèmiques i enfrontaments amb un ecologisme que (segurament com nosaltres mateixos) preferien altres mitjans per a l'expressió creadora.

En les dues dècades que ja portem d'aquest segle XXI, no sembla que l'interès per la representació de –o l'acció amb– animals haja suscitat un interès especial entre els artistes; no obstant això, també en les últimes generacions trobem maneres d'abordar-los. En l'exposició que presentem, en aquesta «Ànima Animal» veiem tant representacions d'aqueixos artistes últims com d'un altre una mica més llunyà en el temps. Tots ells, des d'un o un altre punt de vista, els han tingut sota els seus pinzells o, en alguna ocasió, davant de la seua càmera.

Era quasi necessari que un mico, en concret el de **María José Gallardo** (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1978) plasmats en una obra de xicotet format i dataada en 2016, obrira aquesta exposició. Tan pròxim, tan germà, tan nosaltres. Tanta mirada en els seus ulls. Tantes lectures, entre elles la d'aquesta artista. Res a veure, en el seu simi, amb certa tradició medieval que veu aquest animal –especialment en algunes actituds– com el símbol de vicis associats a la usura i la luxúria (Walker Vadillo, 2013, 68). Res a veure tampoc amb la seua associació grotesca a l'ésser humà. Tampoc ens suggereix una relació (remuntant-nos als clàssics) amb la cèlebre frase d'Enni: «*Simia quam similis turpissima bestia nobis*» (La mona, desvergonyidíssima bèstia, que similar a nosaltres!), recollida per Ciceró en *La naturalesa dels déus* (I, 35, 97). Bé per contra, aquest animaló voltat de fullam i pa d'or ens mira amb la in-

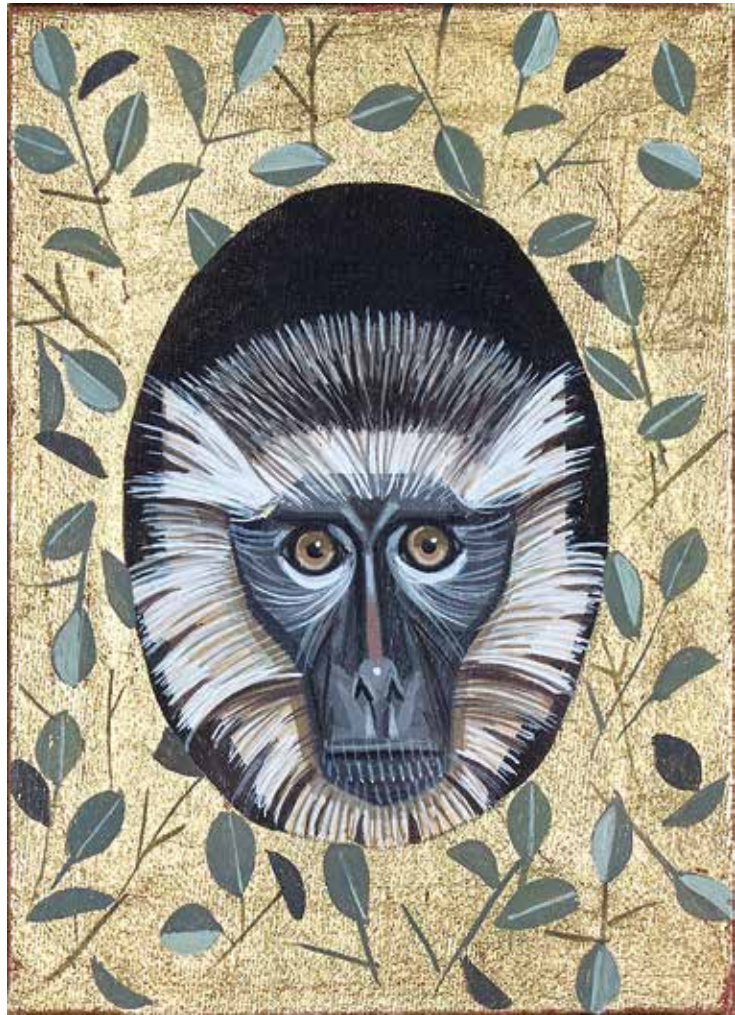
Leonora Carrington los llenan de magia. Pero la ruptura de la presentación y representación de la fauna espera a fines de los años 60 para, con el genérico arte de la acción, cambiar de paradigma. Recordemos a Kounellis y a su exposición en 1969, en l'Attico de Roma, de doce caballos vivos, que convirtieron la galería en un establo, o las acciones de Ana Mendieta en Iowa, su cuerpo cubierto con la sangre de pollos decapitados; o los sacrificios de animales perpetrados por Hermann Nitsch. La muerte de animales con fines artísticos llevadas a cabo por los dos últimos artistas mencionados, pero también por otros como Natalia Edenmont o Marco Evaristti, han desatado polémicas y enfrentamientos con un ecologismo que (seguramente como nosotros mismos) preferían otros medios para la expresión creadora.

En las dos décadas que ya llevamos de este siglo XXI, no parece que el interés por la representación de –o la acción con– animales haya suscitado un interés especial entre los artistas; sin embargo, también en las últimas generaciones encontramos maneras de abordarlos. En la exposición que presentamos, en esta «Ànima Animal» vemos tanto representaciones de esos artistas últimos como de algún otro un poco más lejano en el tiempo. Todos ellos, desde uno u otro punto de vista, los han tenido bajo sus pinceles o, en alguna ocasión, frente a su cámara.

Era casi necesario que un mono, en concreto el de **María José Gallardo** (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1978) plasmado en una obra de pequeño formato y fechada en 2016, abriera esta exposición. Tan cercano, tan hermano, tan nosotros. Tanta mirada en sus ojos. Tantas lecturas, entre ellas la de esta artista. Nada que ver, en su simio, con cierta tradición medieval que ve este animal –especialmente en algunas actitudes– como el símbolo de vicis asociados a la usura y la lujuria (Walker Vadillo, 2013: 68).

tel·ligència i la capacitat de sorpresa que li concedeixen altres cultures més proclius a admirar a aquest ésser tan semblant a nosaltres. Gallardo, aliena a modes, accepta procediments poc habituals i aconsegueix una connexió immediata amb els espectadors, que s'obrin davant un món de dibuixos que interroguen.

Nada que ver tampoco con su asociación grotesca al ser humano. Tampoco nos sugiere una relación (remontándonos a los clásicos) con la célebre frase de Enio «Simia quam similis turpissima bestia nobis» (La mona, desvergonzadísima bestia, ¡qué similar a nosotros!), recogida por Cicerón en *Sobre la naturaleza de los dioses* (I, 35, 97). Bien por el contrario, este animalito cercado de hojarasca y pan de oro nos mira con la inteligencia y la capacidad de asombro que le conceden otras culturas más proclives a admirar a este ser tan semejante a nosotros. Gallardo, ajena a modas, acepta procedimientos poco habituales y logra una conexión inmediata con los espectadores, que se abren ante un mundo de dibujos que interrogan.



María José Gallardo, *Sense Títol*.

Oli i pa d'or sobre llenç, 18 x 14 cm, 2016

Sin Título.

Óleo y pan de oro sobre lienzo, 18 x 14 cm, 2016

La fotografia **Laura Avinent** (Castelló de la Plana, 1967) ens deixa la imatge d'un gat, animal domèstic, en la seua essència més ferotge, seguint els versos d'Aute que encapçalen aquest escrit. Avinent treballa especialment la postproducció en la seua obra, però en aquest cas retrata la conversió animal d'una manera fortuita. El cor de vaca amb el qual s'acarnissa la bèstia formava part de l'*attrezzo* per a un altre projecte, i el gat va aparèixer per sorpresa. No és cert que en la fotografia, entre l'objecte d'origen i la seua reproducció, només intervinga la instrumentalitat d'un agent no viu; no és cert que, en contra de la intervenció creadora de l'animal humà, l'objectiu de la càmera capte i reproduïska el món directament i de manera automàtica, com si el fotògraf no deixara la seua petjada, l'expressió de la seua subjectivitat. La imatge fotogràfica actua contra la mateixa corrupció del temps, l'embalsama abans que siga massa tard, i això no pot fer-se sense la il·lusió creadora. Pot ser que les fotografies ens porten l'ADN del món com a fòssils de la realitat, però són sempre una interpretació, un substitut d'ella, una espècie de desprendiment de la pell d'una realitat palpable. La fotografia és matèria orgànica, parla per si mateixa com a part de la realitat, i és una segona naturalesa d'aquesta, perquè participa del món que representa, s'apodera de l'essència, el nucli, la substància original de l'objecte representat, sempre sota el prisma subjectiu del creador.

La fotografía **Laura Avinent** (Castelló, 1967) nos deja la imagen de un gato, animal doméstico, en su esencia más feroz, siguiendo los versos de Aute que encabezan este escrito. Avinent trabaja especialmente la postproducción en su obra, pero en este caso retrata la conversión animal de una manera fortuita. El corazón de vaca con el que se ensaña *la bestia* formaba parte del *attrezzo* para otro proyecto, y el gato apareció por sorpresa. No es cierto que en la fotografía, entre el objeto de origen y su reproducción, solo intervenga la instrumentalidad de un agente no vivo; no es cierto que, en contra de la intervención creadora del animal humano, el objetivo de la cámara capte y reproduzca el mundo directamente y de forma automática, como si el fotógrafo no dejara su huella, la expresión de su subjetividad. La imagen fotográfica actúa contra la propia corrupción del tiempo, lo embalsama antes de que sea demasiado tarde, y eso no puede hacerse sin la ilusión creadora. Puede que las fotografías nos traigan el ADN del mundo como fósiles de la realidad, pero son siempre una interpretación, un sustituto de ella, una especie de desprendimiento de la piel de una realidad palpable. La fotografía es materia orgánica, habla por sí misma como parte de la realidad, y es una segunda naturaleza de la misma, porque participa del mundo que representa, se apodera de la esencia, el núcleo, la sustancia original del objeto representado, siempre bajo el prisma subjetivo del creador.



Laura Avinent, *Sense Títol*. Fotografia digital sobre paper, 60 x 80 cm, 2016
Sin Título. Fotografía digital sobre papel, 60 x 80 cm, 2016

Es diu que no hi ha gat sense gos, tal vegada per aquesta raó apareix ací la següent obra. A mitjans dels anys 70 a Cadaqués, en la mítica galeria que porta el nom de la pròpia localitat, es va produir una singular exposició. En ella, van verificar un projecte en comú Dieter Roth i Richard Hamilton, que havien entrat en contacte anys arrere a instàncies del segon. Però va haver-hi un tercer protagonista, Chispas Luis, un gos de Cadaqués que sentia especial debilitat per Hamilton (i Hamilton per ell). Chispas va ser el detonant perquè, en aquella mostra, hi haguera tretze obres disposades, visualment, a l'altura d'un gos de grandària mitjana. No podem deixar de relacionar aquesta experiència amb la pintura de **Nuria Rodríguez** (València, 1965) *67% de gos*, de l'any 2011. En ella, l'artista ha deixat sencer i en primer pla el protagonista caní mentre que de la infantil figura detinguda al seu costat només podem veure poc més enllà dels seus genolls. Concepción Cortés, en analitzar l'obra de Cadaqués, es preguntava si, en aquella exposició, algun humà s'hauria atrevit «a renunciar a la seua postura alçada per a posar-se de quatre grapes i poder així contemplar *comme il faut* les pintures per a gossos» (2015: 264). No sembla probable. En qualsevol cas, nosaltres veiem l'obra de Nuria des de la nostra bípeda altura humana, però no obstant això, se'ns està obligant a mirar i a veure des d'on mira i veu el quadrúpede, un gosset blanc i negre que es fon en un quadre amb aqueixos dominants colors, trencats pel verd animat dels calcetins infantils. Una mirada tendra, confiada alhora que temerosa, es dirigeix fixament als nostres ulls des d'una altura que s'ha guanyat l'espai.

Se dice que no hay gato sin perro, quizá por esta razón aparece aquí la siguiente obra. A mediados de los años 70, en Cadaqués, en la mítica galería que lleva el nombre de la propia localidad, se produjo una singular exposición. En ella, verificaron un proyecto en común Dieter Roth y Richard Hamilton, que habían entrado en contacto años atrás a instancias del segundo. Pero hubo un tercer protagonista, Chispas Luis, un perro de Cadaqués que sentía especial debilidad por Hamilton (y Hamilton por él). Chispas fue el detonante de que, en aquella muestra, hubiera trece obras dispuestas, visualmente, a la altura de un perro de tamaño medio. No podemos dejar de relacionar esta experiencia con la pintura de **Nuria Rodríguez** (Valencia, 1965) *67% de perro*, del año 2011. En ella la artista ha dejado entero y en primer plano al protagonista canino, mientras que de la infantil figura detenida a su lado solo podemos ver poco más allá de sus rodillas. Concepción Cortés, al analizar la obra de Cadaqués, se preguntaba si, en aquella exposición, algún humano se habría atrevido «a renunciar a su postura erguida para ponerse a cuatro patas y poder así contemplar *comme il faut* las pinturas para perros» (2015: 264). No parece probable. En cualquier caso, nosotros vemos la obra de Nuria desde nuestra bípeda altura humana, pero sin embargo se nos está obligando a mirar y a ver desde donde mira y ve el cuadrúpede, un perrillo blanco y negro que se funde en un cuadro con esos dominantes colores, rotos por el verde animado de los calcetines infantiles. Una mirada tierna, confiada a la vez que temerosa, se dirige fijamente a nuestros ojos desde una altura que se ha ganado el espacio.



Nuria Rodríguez, *67% de gos*. Oli sobre lli, 114 x 146 cm, 2011
67% de perro. Óleo sobre lino, 114 x 146 cm, 2011

Botella i formigues d'**Ana Lentsch** (Montzen, Bèlgica, 1943) és un escruixidor diàleg entre l'element immòbil del quadre i l'acció transmesa a la imaginació. Els elements inerts de l'obra s'entrellacen amb els gestos vius, les formigues. Els colors freds, els tons grisos i marrons, transmeten a la vista una sensació de tacte de pedra. Sense arribar a tocar el quadre amb les mans, notes mentre el mires una fredor rocosa. Un viatge a Israel va provocar en Ana Lentsch un xoc emocional; allà, els paisatges contrastats, la mescla entre l'aridesa i la vida dels animals que habiten les terres, se li van presentar com la font d'un món de misteriosos misticisme. Lentsch crea a partir de plantejaments afectius, que parteixen del seu estat emotiu interior per a reflectir-se en la seua pràctica artística. Nus i subtils, els diversos elements del record es plasmen amb subtilesa en la seua obra, experimentant i jugant des del seu interior. L'anàlisi d'allò real vist des de la irrealitat, d'allò tangible des del que és màgic. La descripció melancòlica d'allò quotidià proporciona a la seua obra un encant enigmàtic.

Botella y hormigas de **Ana Lentsch** (Montzen, Bèlgica, 1943), es un estremecedor diàlogo entre el elemento inmóvil del cuadro y la acción transmitida a la imaginación. Los elementos inertes de la obra se entrelazan con los gestos vivos, las hormigas. Los colores fríos, los tonos grises y marrones, transmiten a la vista una sensación de tacto de piedra. Sin llegar a tocar el cuadro con las manos, notas mientras lo miras una frialdad rocosa. Un viaje a Israel provocó en Ana Lentsch un choque emocional; allí, los paisajes contrastados, la mezcla entre la aridez y la vida de los animales que habitan las tierras, se le presentaron como la fuente de un mundo de misterioso misticismo. Lentsch crea a partir de planteamientos afectivos, que parten de su estado emotivo interior para reflejarse en su práctica artística. Desnudos y sutiles, los diversos elementos del recuerdo se plasman con sutileza en su obra, experimentando y jugando desde su propio interior. El análisis de lo real visto desde la irrealidad, lo tangible desde lo mágico. La descripción melancólica de lo cotidiano proporciona a su obra un encanto enigmático.



Ana Lentsch, *Botella i formigues*. Oli sobre llenç, 88 x 115 cm, 1975
Botella y hormigas. Óleo sobre lienzo, 88 x 115 cm, 1975

Martín Caballero (Iecla, 1950-València, 2010) es va donar a conèixer en la segona meitat dels anys 70 amb pintures neofiguratives de marcada intenció crítica i gran originalitat compositiva. Les seues propostes, tan personals com rotundes i suggestives, queden ben mostrades en aquesta obra de 1978 de difícil interpretació. Pels personatges que apareixen bé podria relacionar-se amb la pel·lícula mexicana *El Topo*, de 1970, escrita, dirigida i protagonitzada per Alejandro Jodorowsky. El film, com aquesta pintura, es caracteritza pels seus estranys personatges i per les abundants dosis de simbolisme cristià i filosofia oriental. En el film, el *Topo* és rescatat per una banda de marginats que el condueix a la seua comunitat subterrània, on ell renai i abandona la seua presó al subsol a la recerca de la llibertat dels deformes. Amb l'ajuda de la seua xicotana nana, cava una eixida de la cova, veient com els de la seua comunitat són assassinats pels habitants d'un poble pròxim. Traient foc pels queixals, els mata i s'imola, una vegada que ha après tot el que podia sobre la vida. La pel·lícula és una crítica a la societat occidental i a la seua religió, és a dir, al materialisme i a la idea de ser millor a través de fer més, temes coincidents amb l'obra de Martín Caballero. Va ser, a més, una cinta ben coneguda en els anys en què Martín Caballero pinta el seu particular talp. El mateix John Lennon, impressionat per ella, va comprar els drets per a exhibir-la als Estats Units, finançant part del següent treball de Jodorowsky, *La montaña sagrada*. Un altre dels fanàtics de la cinta va ser el músic Marilyn Manson i, segons paraules del mateix Peter Gabriel, l'àlbum conceptual de Genesis *The Lamb Lies Down on Broadway* va estar inspirat pel seu argument (Church: 2007).

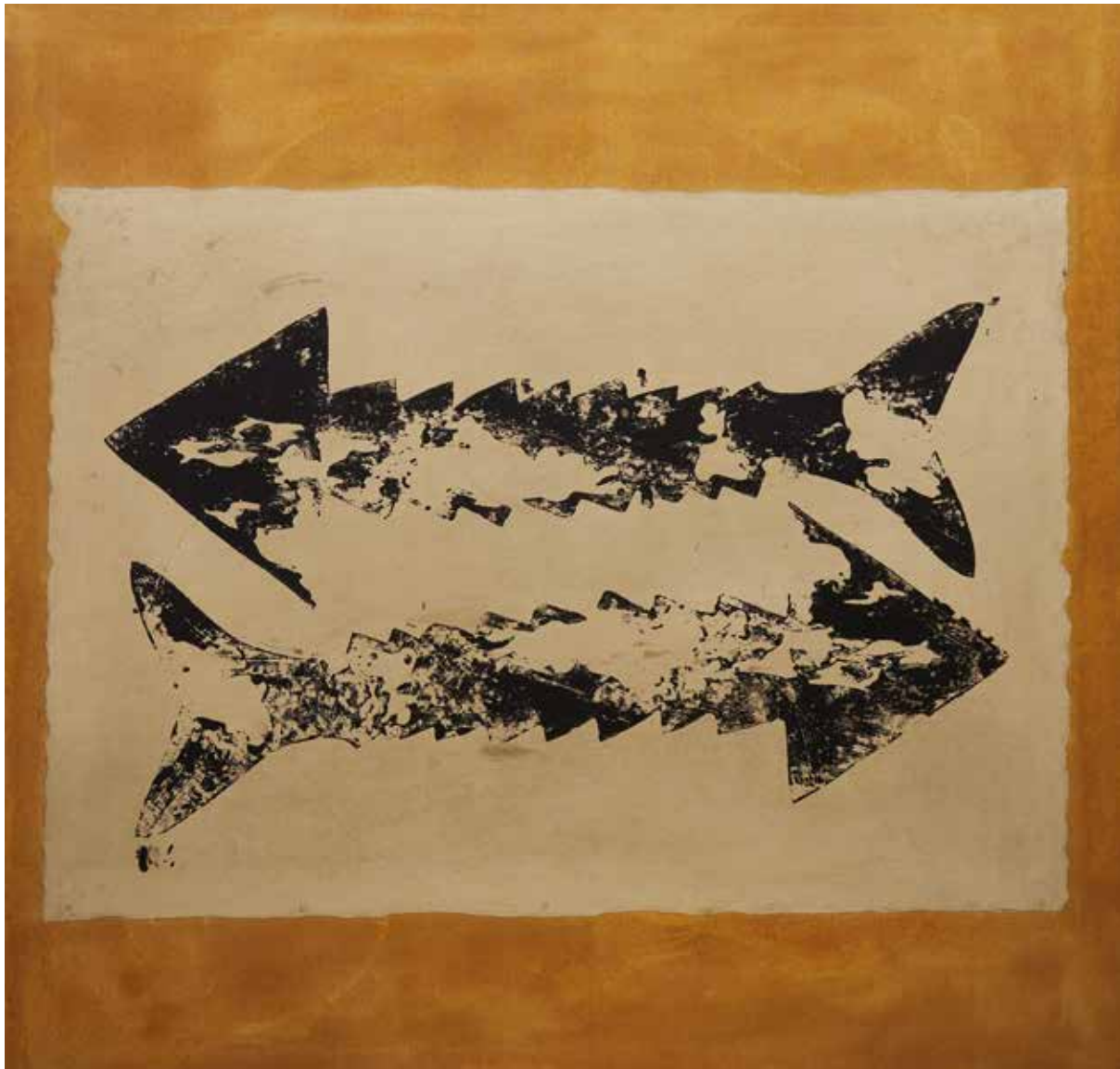
Martín Caballero (Yecla, 1950-Valencia, 2010) se dio a conocer en la segunda mitad de los años 70 con pinturas neofigurativas de marcada intención crítica y gran originalidad compositiva. Sus propuestas, tan personales como rotundas y sugestivas, quedan bien mostradas en esta obra de 1978 de difícil interpretación. Por los personajes que aparecen bien pudiera relacionarse con la película mexicana *El Topo* de 1970, escrita, dirigida y protagonizada por Alejandro Jodorowsky. El film, como esta pintura, se caracteriza por sus extraños personajes y por las abundantes dosis de simbolismo cristiano y filosofía oriental. En el film, el *Topo* es rescatado por una banda de marginados que lo conduce a su comunidad subterránea, donde él renace y abandona su prisión en el subsuelo en busca de la libertad de los deformes. Con la ayuda de su novia enana cava una salida de la cueva, viendo que los de su comunidad son asesinados por los habitantes de un pueblo cercano. Montando en cólera, los mata y se inmola, una vez que ha aprendido todo lo que podía sobre la vida. La película es una crítica a la sociedad occidental y a su religión, es decir, al materialismo y a la idea de ser mejor a través de hacer más, temas coincidentes con la obra de Martín Caballero. Fue, además, una cinta bien conocida en los años en que Martín Caballero pinta su particular topo. El mismo John Lennon, impresionado por ella, compró los derechos para exhibirla en Estados Unidos, financiando parte del siguiente trabajo de Jodorowsky, *La montaña sagrada*. Otro de los fanáticos de la cinta fue el músico Marilyn Manson y según palabras del mismo Peter Gabriel, el álbum conceptual de Genesis *The Lamb Lies Down on Broadway* estuvo inspirado por su argumento (Church: 2007).



Martín Caballero, *Sense Títol*. Oli sobre taula, 140 x 120 cm, 1978
Sin Título. Óleo sobre tabla, 140 x 120 cm, 1978

Antonio Debón (Benetússer, 1953), igualment suggeridor, utilitza les marques de dues espines de peix amb cap de fletxa situades en contraposició. La imatge resultant s'assembla a un diagrama d'espina de peix, també dit «d'Ishikawa» i que consisteix en una senzilla representació gràfica en la qual, a partir d'una espècie de línia (espina) central es planteja un problema a analitzar. Professor de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, Debón ha prestat en la seua obra un especial interès en l'observació i enteniment del camp visual, la representació gràfica objectiva del món de les formes i la interpretació subjectiva (les espines amb forma de fletxes en direccions contràries solen simbolitzar el desacord, el conflicte). Considera el dibuix com la base de l'estructura compositiva de la imatge bidimensional, i la font natural de les formes dels animals i les plantes com a origen de l'experiència estètica.

Antonio Debón (Benetússer, 1953), igualmente sugerente, utiliza las marcas de dos raspos de pescado con cabeza de flecha situadas en contraposición. La imagen resultante se asemeja a un diagrama de espina de pescado, también llamado «de Ishikawa» y que consiste en una sencilla representación gráfica en la que, a partir de una especie de línea (espina) central se plantea un problema a analizar. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, Debón ha prestado en su obra un especial interés en la observación y entendimiento del campo visual, la representación gráfica objetiva del mundo de las formas y la interpretación subjetiva (las raspos con forma de flechas en direcciones contrarias suelen simbolizar el desencuentro, el conflicto). Considera el dibujo como la base de la estructura compositiva de la imagen bidimensional, y la fuente natural de las formas de los animales y las plantas como origen de la experiencia estética.



Antonio Debón, *Sense Títol*. Tècnica mixta sobre llenç, 131 x 131 cm, 1992
Sin Título. Técnica mixta sobre lienzo, 131 x 131 cm, 1992

Joan Moreno (València, 1950), amb *Finestra*, cerca crear un fidel espill d'una realitat ideal. És evident que en la contradicció de l'afirmació anterior hi ha una tendència hereva del surrealisme i la nova figuració que busca rescatar informació dels mons inconscients. Servint-se d'una banda de figures, objectes i personatges presos de la realitat (la bombeta) i de la naturalesa (l'ocell i la bala) i d'una altra, dels convencionalismes de la perspectiva del Renaixement en la composició de la finestra oberta al cel, crea una imatge sorprenent, una miqueta perturbadora, per la metamorfosi d'objectes, d'associacions, d'espais que esdevenen estranys. És la realitat, però una realitat sobrepassada per la màgia i el misteri, mesclada amb certa ingenuïtat. Així, pot ser que el traç i els temes que es construeixen siguin conseqüència d'un somni. Moreno utilitza el món d'allò oníric com a exploració de la vida i com un baluard d'imatges de valors semàntics, amb el qual no és difícil establir referències dalinianes. Com els surrealistes figuratius, utilitza coneixements de la percepció visual amb la finalitat de plasmar en imatges la seua realitat interior, la de l'inconscient, la de mons imaginaris o impossibles basats en íntims desitjos.

Joan Moreno (Valencia, 1950), con *Ventana*, busca crear un fiel espejo de una realidad ideal. Es evidente que en la contradicción de la afirmación anterior hay una tendencia heredera del surrealismo y la nueva figuración que busca rescatar información de los mundos inconscientes. Sirviéndose por una parte de figuras, objetos y personajes tomados de la realidad (la bombilla) y de la naturaleza (el pajarillo y la canica), y por otra de los convencionalismos de la perspectiva del Renacimiento en la composición de la ventana abierta al cielo, crea una imagen sorprendente, un tanto perturbadora, por la metamorfosis de objetos, de asociaciones, de espacios que se vuelven extraños. Es la realidad, pero una realidad sobrepasada por la magia y el misterio, mezclada con cierta ingenuidad. Así, puede ser que el trazo y los temas que se construyen sean consecuencia de un sueño. Moreno utiliza el mundo de lo onírico como exploración de la vida y como un baluarte de imágenes de valores semánticos, con lo que no es difícil establecer referencias dalinianas. Como los surrealistas figurativos, utiliza conocimientos de la percepción visual con el fin de plasmar en imágenes su realidad interior, la del inconsciente, la de mundos imaginarios o imposibles basados en íntimos deseos.



Joan Moreno, *Finestra*. Oli sobre llenç, 80 x 60 cm, 1991
Ventana. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm, 1991

Igualment inquietant, **Lorena Amorós** (Alacant, 1974) narra, a través de la seua sèrie «Naturalesa zombi» (de la qual forma part l'obra d'aquesta exposició) la seua trobada amb la taxidèrmia, que es va produir a través de la figura de Martha Maxwell –tot un referent en aquesta pràctica– i d'una experiència personal pròpia que va fer que, casualment, prenguera contacte amb aquesta peculiar visió entre morta i animada del món animal. Imposible deixar de recórrer a Freud i a la seua interpretació d'allò sinistre, exposada en l'assaig del mateix títol (1919). En el text proposa, com un dels elements bàsics d'aquella categoria estètica, el desconcert i el dolor que l'ésser humà experimenta davant allò que viu en l'ambigüitat del que sabem que és mort, però que adopta el comportament d'allò viu o, per contra, d'allò viu que ens produeix la sensació de la mort. En aquest cas, l'artista reflexiona sobre la primera de les condicions, encara que un joc irònic desplaça la taxidèrmia cap a una espècie de cos radiografiat que potser, en un altre lloc i espai, està realment viu. De tota manera, l'apel·latiu de zombi ens porta immediatament a la mort animada. Una buscada confusió entre taxidèrmia i raigs x, entre el que en teoria hauria de romandre estàtic i paradoxalment camina àgilment, converteix a l'obra en font de suggeriments.

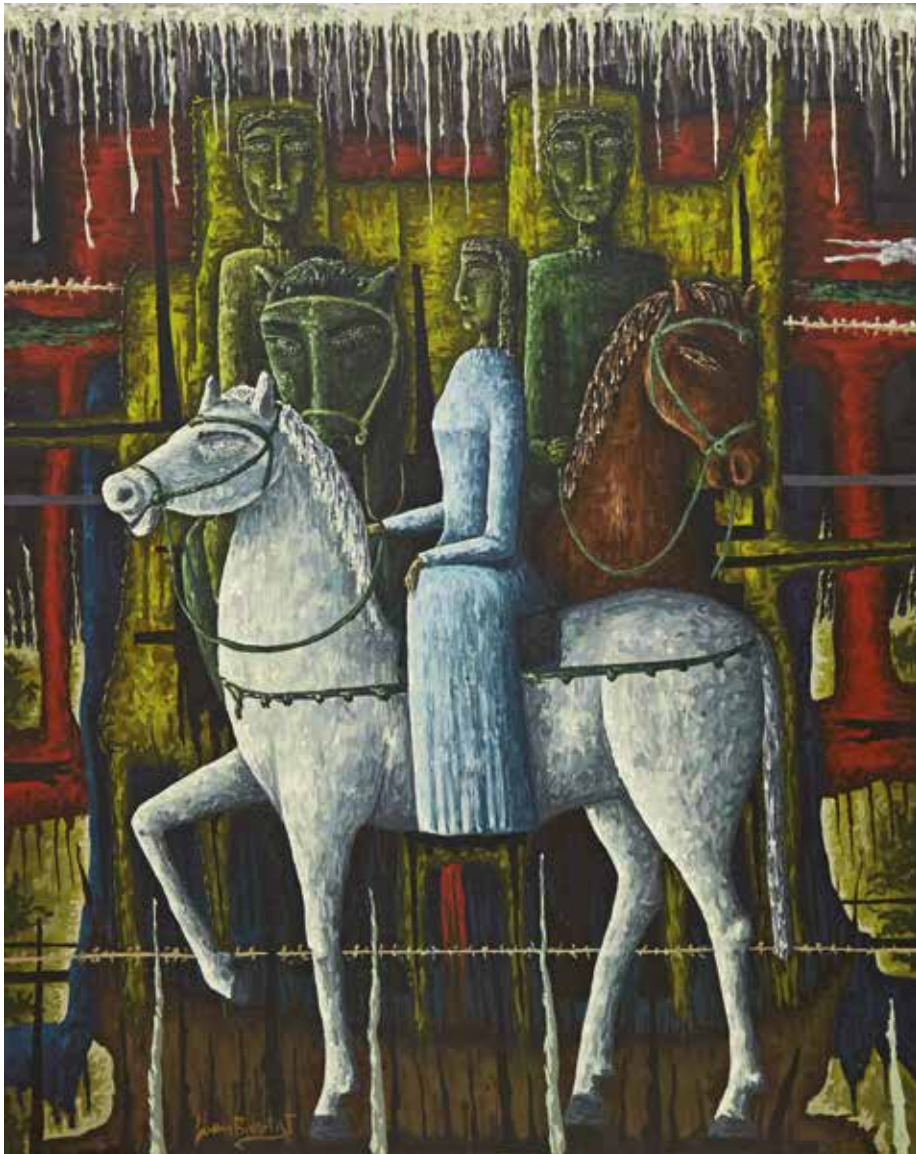
Igualmente inquietante, **Lorena Amorós** (Alicante, 1974), narra, a través de su serie «Naturaleza zombi» (de la que forma parte la obra de esta exposición) su encuentro con la taxidermia, que se produjo a través de la figura de Martha Maxwell –todo un referente en esta práctica– y de una experiencia personal propia que hizo que, casualmente, tomara contacto con esta peculiar visión entre muerta y animada del mundo animal. Imposible dejar de recurrir a Freud y a su interpretación de lo siniestro, expuesta en el ensayo del mismo título (1919). En el texto propone, como uno de los elementos básicos de aquella categoría estética, el desconcierto y el dolor que el ser humano experimenta ante aquello que vive en la ambigüedad de lo que sabemos que está muerto, pero que adopta el comportamiento de lo vivo o, por el contrario, de aquello vivo que nos produce la sensación de la muerte. En este caso, la artista reflexiona sobre la primera de las condiciones, aun cuando un juego irónico desplace la taxidermia hacia una especie de cuerpo radiografiado que quizá, en otro lugar y espacio, esté realmente vivo. De todas maneras, el apelativo de zombi nos lleva inmediatamente a la muerte animada. Una buscada confusión entre taxidermia y rayos x, entre lo que en teoría debería permanecer estático y paradójicamente camina ágilmente, convierte a la obra en fuente de sugerencias.



Lorena Amorós, «*Naturaleza Zombi I*». Impressió backlight sobre tela retroil·luminada, 127 x 300 cm aprox., 2015
«*Naturaleza Zombi I*». Impresión backlight sobre tela retroiluminada, 127 x 300 cm aprox., 2015

A partir de finals dels anys 50, cal replantejar-se la qualificació d'ingenuista i primitivista que s'ha donat a la pintura de **Joan Brodat** (Barcelona, 1920-1990). És cert que de llavors ençà –i molt especialment en els anys 60– continua amb l'ús de l'espai antiperspectivista, així com amb la llei de la frontalitat en les figures i la rudesia de la imatge. No obstant això: «Todo parece ahora más complejo, más intenso y más violento [...] Si hay primitivismo, este está supeditado a una nueva intención por parte de Brodat, la de expresar una poética misteriosa e inquietante» (Mitrani, 2012: 295-6). I en efecte, ací tenim aquesta peça sense títol, plena d'aqueixes qualitats. Imposant, una dona vestida de blanc munta un blanc cavall. Hieràtica l'amazona, hieràtic el corser, que a penes alça la seua mà davantera. Dos genets masculins, de fosc, ells en la seua fosca cavalcadura, emmarquen l'alzinat perfil de la dona. De la banda superior semblen desprendre's gelats caramells. A penes hi ha res més que ens permeta situar-nos en un espai concret. Potser un castell emmarca les figures, encara que potser l'imaginem portats pel record medievalista al qual ens duu l'escena. Recorda, en el seu antagonisme, representacions romàniques i a certes imatges prerrafaelites. Obri el camí a les preguntes.

A partir de finales de los años 50, cabe replantearse la calificación de ingenuista y primitivista que se ha dado a la pintura de **Joan Brodat** (Barcelona, 1920-1990). Es cierto que a partir de entonces –y muy especialmente en los 60– continúa con el uso del espacio antiperspectivista, así como con la ley de la frontalidad en las figuras y la rudeza de la imagen. Sin embargo: «Todo parece ahora más complejo, más intenso y más violento [...] Si hay primitivismo, este está supeditado a una nueva intención por parte de Brodat, la de expresar una poética misteriosa e inquietante» (Mitrani, 2012: 295-6). Y en efecto, aquí tenemos esta pieza sin título, llena de esas cualidades. Imponente, una mujer vestida de blanco monta un blanco caballo. Hierática la amazona, hierático el corcel, que apenas levanta su mano delantera. Dos jinetes masculinos, de oscuro, ellos en su oscura cabalgadura, enmarcan el erguido perfil de la mujer. De la parte superior parecen desprenderse helados carámbanos. Apenas hay algo más que nos permita situarnos en un espacio concreto. Quizá un castillo enmarca las figuras, aunque quizá lo imaginemos llevados por el recuerdo medievalista al que nos lleva la escena. Recuerda, en su antagonismo, a representaciones románicas y a ciertas imágenes prerrafaelistas. Abre el camino a las preguntas.



Joan Brodat, *Sense Títol*. Oli sobre llenç, 92 x 73 cm, 1964
Sin Título. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm, 1964

Una abella descriu un zigzaguejant recorregut en l'obra d'**Olga Adelantado** (València, 1970). El cosset de l'insecte i el recent solc del seu vol, ocupen íntegrament la banda esquerra del díptic *Música per a no ser escoltada*, un atípic collage de l'artista i galerista valenciana. A l'altre costat del díptic una bateria de cuina ocupa l'espai inferior, poblat de fosc en el més alt. Repetim el seu títol: *Música per a no ser escoltada*. Curiós. Javier Martín publicava en *Babelia*, el mes de març del mateix any en què està datat aquest quadre (1992), un article amb idèntic nom. Es referia en ell a aqueixes músiques que queden en una espècie de llimbs, aqueixes músiques que no estan fetes per a ser fruites. Deia: «No es poco salto el de la música, que de la cámara ha pasado al aeropuerto, de la canción protesta a la canción anestesia. De la agitación al somnífero. Se trata de la música ambiental: su objetivo no es arrancar el aplauso del público, sino dormirlo». Aqueixes notes que ens acompanyen en els enllocs són, per la seua banda, no-notes, són, per la seua banda, no-músiques. I se situen, en aquest cas, en clar paral·lelisme amb les que ací ens presenta Adelantado. Són les músiques de la quotidianitat: el brunzit d'una abella, el soroll de la terrisseria a la cuina. Sons que ens habiten i als quals l'artista, en el títol de l'obra, ha assimilat, per què no? a música, encara que siga per a no ser escoltada.

Una abeja describe un zigzagueante recorrido en la obra de **Olga Adelantado** (Valencia, 1970). El cuerpecillo del insecto y la reciente estela de su vuelo, ocupan en su totalidad el lado izquierdo del díptico *Música para no ser oída*, un atípico collage de la artista y galerista valenciana. Al otro lado del díptico una batería de cocina ocupa el espacio inferior, poblado de oscuro en lo más alto. Repitamos su título: *Música para no ser oída*. Curioso. Javier Martín publicaba en *Babelia*, en el mes de marzo del mismo año en que está fechado este cuadro (1992), un artículo con idéntico nombre. Se refería en él a esas músicas que quedan en una especie de limbo, esas músicas que no están hechas para ser fruitas. Decía: «No es poco salto el de la música, que de la cámara ha pasado al aeropuerto, de la canción protesta a la canción anestesia. De la agitación al somnífero. Se trata de la música ambiental: su objetivo no es arrancar el aplauso del público, sino dormirlo». Esas notas que nos acompañan en los no-lugares son a su vez no-notas, son a su vez no-músicas. Y se sitúan, en este caso, en claro paralelismo con las que aquí nos presenta Adelantado. Son las músicas de la cotidianidad: el zumbido de una abeja, el ruido de la cacharrería en la cocina. Sonidos que nos habitan y a los que la artista, en el título de la obra, ha asimilado, ¿por qué no? a música, aunque sea para no ser oída.



Olga Adelantado, *Música per a no ser escoltada*. Díptic, collage sobre ferro, 150 x 30 x 3 cm, 1992
Música para no ser oída. Díptico, collage sobre hierro, 150 x 30 x 3 cm, 1992

Amb tota seguretat, si hi ha un animal que s'identifica amb un país com Espanya, aquest és el bou. Continuem amb ell aquest recorregut per l'«Ànima Animal». Al llarg de la història del nostre art, aquest boví ha ocupat un lloc de privilegi, acabant convertit en un símbol imperible a través del *Guernica*. Quasi sempre el bou, dramàtic i racial, se'ns ha oferit en la representació artística com a símbol de la força i de l'instint primigeni i primitiu. No és aquest el cas del *Torito eivissenc* de **Tonico Ballester** (València 1910-2001) la postura expectant del qual, però confiada, el seu contorn suau i les seues línies arrodonides, semblen parlar-nos d'un altre animal. Membre actiu de l'avantguarda artística valenciana dels anys 30, Ballester va conjuminar l'esperit classicista i una concepció oberta a diferents estils amb reflexos d'artistes com Hans Arp, Henry Moore o Arturo Martini. En aquest cas, l'artista troba una similitud en el tractament de les formes avantguardistes i les escultures de la cultura talaiòtica de les Illes Balears. Certament no existeixen referències a Eivissa (com suggereix el títol) però sí al santuari de Son Corró, a Mallorca, on es van trobar en 1895 en realitzar unes tasques d'ampliació d'un bancal per a guanyar terreny per a la sembra, tres caps de bou que amb altres troballes van ser, anys més tard, dipositats al Museu Arqueològic Nacional on en l'actualitat encara s'exposen i conserven. Així, com dèiem, el bou de Ballester, igual que els del segle III aC, s'interpreten com la representació d'una divinitat més que com a culte a l'animal.

Con toda seguridad, si hay un animal que se identifica con un país como España, este es el toro. Continuamos con él este recorrido por el «Ànima Animal». A lo largo de la historia de nuestro arte, este bovino ha ocupado un lugar de privilegio, acabando convertido en un símbolo imperecedero a través del *Guernica*. Casi siempre el toro, dramático y racial, se nos ha ofrecido en la representación artística como símbolo de la fuerza y del instinto primigenio y primitivo. No es este el caso del *Torito ibicenco* de **Tonico Ballester** (Valencia 1910-2001), cuya postura expectante pero confiada, su contorno suave y sus líneas redondeadas, parecen hablarnos de otro animal. Miembro activo de la vanguardia artística valenciana de los años 30, Ballester aunó el espíritu classicista y una concepción abierta a diferentes estilos con reflejos de artistas como Hans Arp, Henry Moore o Arturo Martini. En este caso el artista encuentra una similitud en el tratamiento de las formas vanguardistas y las esculturas de la cultura talayótica de las Islas Baleares. Ciertamente no existen referencias en Ibiza (como sugiere el título) pero sí en el Santuario de Son Corró, en Mallorca, donde se encontraron en 1895 al realizar unas labores de ampliación de un bancal para ganar terreno para la siembra, tres cabezas de toro que junto a otros hallazgos fueron, años más tarde, depositados en el Museo Arqueológico Nacional donde en la actualidad aún se exponen y conservan. Así, como decíamos, el toro de Ballester, al igual que los del siglo III a. C., se interpreta como la representación de una divinidad más que como culto al propio animal.



Tonic Ballester, *Torito eivissenc*. Modelatge de resina de polièster a partir d'original de guix dur de 1947, 58 x 53 x 20 cm, 2012
Torito ibicenco. Modelado de resina de polièster a partir de original de yeso duro de 1947, 58 x 53 x 20 cm, 2012

Fora de sala, i com inici i tancament de la mostra, trobem l'escultura *Despertar* de **Manuel Martí Moreno** (València, 1979). Al definir a *l'home*, els grecs, especialment Aristòtil, consideraven tant la substància animal com la diferència racional, de manera que un ésser humà no podia ser només animal ni només racional, ambdues característiques se sostenien una a l'altra: no hi ha racionalitat en l'ésser humà sense animalitat, ni animalitat sense racionalitat. Després, contraposarem aquests dos termes com si foren contraris (especialment des d'una perspectiva romàntica), i vam veure a l'animal com un ésser irracional, brutal, bestial; vam voler posar límits al llop que és cada humà.

Tanquem un discurs que acaba amb una doble articulació, plantejant la realitat complexa de *Homo sapiens-demens* com a espècie que està al mateix temps arrelada i desarrelada de la natura. Amb aquesta peça abordem la controvèrsia de l'animal humà, perquè aquesta exposició també és la trobada de l'humà amb l'animal o, per dir-ho d'una altra manera, la trobada de l'animal en l'humà (i de l'humà en l'animal). Tradicionalment el pensament occidental ha definit a *l'home* com un animal polític (*zôon politikon*) i com un animal amb llenguatge (*zôon logon ekhon*). Hem treballat per oblidar, i fins i tot per extirpar, l'animal de *l'home* com si es tractés d'un òrgan mal trasplantat i no d'una realitat tan pròpia com la seua racionalitat. I volem ara mostrar com l'animal pot resultar un risc d'extralimitació animalitzant, pot fer-nos travessar perillosos llindars de no-retorn, però també pot revertir salvíficament per convertir-se en fonament i alliberament rehumanitzant, precisament des de l'animalitat que segueix com a fonament primari de la nostra humanitat.

Fuera de sala, y como inicio y cierre de la muestra, encontramos la escultura *Despertar* de **Manuel Martí Moreno** (Valencia, 1979). Al definir al *hombre*, los griegos, especialmente Aristóteles, consideraban tanto la sustancia animal como la diferencia racional, de modo que un ser humano no podía ser solo animal ni solo racional, ambas características se sostenían una a la otra: no hay racionalidad en el ser humano sin animalidad, ni animalidad sin racionalidad. Luego, contrapusimos estos dos términos como si fueran contrarios (especialmente desde una perspectiva romántica), y vimos al animal como un ser irracional, brutal, bestial; quisimos poner límites al lobo que es cada humano.

Cerramos un discurso que termina con una doble articulación, planteando la realidad compleja del *Homo sapiens-demens* como especie que está al mismo tiempo arraigada y desarraigada de la naturaleza. Con esta pieza abordamos la controversia del animal humano, porque esta exposición también es el encuentro de lo humano con lo animal o, por ponerlo de otro modo, el encuentro de lo animal en lo humano (y de lo humano en lo animal). Tradicionalmente el pensamiento occidental ha definido al *hombre* como un animal político (*zôon politikòn*) y como un animal con lenguaje (*zôon logon ekhon*). Hemos trabajado para olvidar, y hasta para extirpar, lo animal del *hombre* como si se tratara de un órgano mal trasplantado y no de una realidad tan propia como su racionalidad. Y queremos ahora mostrar cómo el/lo animal puede resultar un riesgo de extralimitación animalizante, puede hacernos atravesar peligrosos umbrales de no retorno, pero también puede revertir salvíficamente para convertirse en fundamento y liberación rehumanizante, precisamente desde la animalidad que sigue latiendo e insistiendo como fundamento primario de nuestra humanidad.



Manuel Martí Moreno, *Despertar*. Acer al carboni soldat, galvanitzat i pintat, 270 x 170 x 250 cm, 2019
Despertar. Acero al carbono soldado, galvanizado y pintado, 270 x 170 x 250 cm, 2019

Un cap humà i alguns altres individus d'aquesta espècie, un mico, dos felins (al costat d'un d'ells el cor d'una vaca), un gos, un híbrid de talp, una parella de quasi peixos en la seua condició d'exiliats de la carn, unes formigues, un ocell, tres cavalls, una abella i un bou. Grans i xicotets, habitants de la terra, l'aire o la mar, els animals han sigut un dels subjectes bàsics de representació dels artistes, sempre i enlloc. També, des de l'inici de la filosofia, han estat en el seu discurs, quasi sempre units a una visió utilitària que els calibrava en funció de la seua capacitat d'abrigar o alimentar els éssers humans. No obstant això, des d'Aristòtil fins a Nietzsche, el pensament sobre ells ha variat prou. Si el primer dels filòsofs glorifica *l'home* (utilitzem la seua paraula) com un ésser racional que es distingiria dels animals, Nietzsche difuminaria aquesta línia divisòria en atorgar aspectes de l'animal a l'ésser humà, el qual tindria qualitats positives semblants a les dels animals salvatges (força, independència) enfront d'altres més opaques, heretades dels animals domèstics.

L'empatia cap als animals s'ha aguditzat amb el temps, encara que l'animalitat humana difícilment aconseguirà entendre l'ÀNIMA ANIMAL. Potser els artistes són els únics que recorren el camí cap a aqueixa Ànima.

REFERÈNCIES

- **CORTÉS ZULUETA, Concepción (2015)** *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal*. Tesis doctoral dirigida por Patricia Mayayo. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma. Acceso abierto: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>

Una cabeza humana y algunos otros individuos de esta especie, un mono, dos felinos (junto a uno de ellos el corazón de una vaca), un perro, un híbrido de topo, una pareja de casi peces en su condición de exiliados de la carne, unas hormigas, un pájaro, tres caballos, una abeja y un toro. Grandes y pequeños, habitantes de la tierra, el aire o el mar, los animales han sido uno de los sujetos básicos de representación de los artistas, en todo tiempo y en todo lugar. También, desde el inicio de la filosofía, han estado en su discurso, casi siempre unidos a una visión utilitaria que los calibraba en función de su capacidad de arropar o alimentar a los seres humanos. Sin embargo, desde Aristóteles hasta Nietzsche, el pensamiento sobre ellos ha variado bastante. Si el primero de los filósofos glorifica al *hombre* (utilizamos su palabra) como un ser racional que le distinguiría de los animales, Nietzsche difuminaría esta línea divisoria al otorgar aspectos de lo animal al ser humano, que tendría cualidades positivas semejantes a las de los animales salvajes (fuerza, independencia) frente a otras más opacas heredadas de los animales domésticos.

La empatía hacia los animales se ha ido agudizando con el tiempo, aunque la animalidad humana difícilmente logrará entender el ÀNIMA ANIMAL. Quizá los artistas sean los únicos que recorran el camino hacia ese Ànima.

REFERENCIAS

- **CORTÉS ZULUETA, Concepción (2015)** *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal*. Tesis doctoral dirigida por Patricia Mayayo. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/672482>

REFERENCIAS

REFERENCIAS

- **CHURCH, David (2007)** «Alejandro Jodorowsky». *Senses Of Cinema: An Online Film Journal Devoted To The Serious And Eclectic Discussion Of Cinema* 42. Recuperat de: sensesofcinema.com/2007/great-directors/jodorowsky/#senses
- **ENIO, en Ciceró (45 a. C.)** *Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducció, traducció i notes d'Ángel Escobar. Madrid: Gredos, 1999.
- **FREUD, Sigmund (1919)** *Lo siniestro*, seguit de HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de arena*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008. Traduccions de L. López Ballesteros i Carmen Bravo Vilasante.
- **GALEANO, Eduardo (2008)** «Fundación de la belleza», en *Espejos. Una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI.
- **MARTÍN, Javier** «Música para no ser oída», Suplement *Babelia* del diari *El País*, 14 de març de 1992. Disponible en: <http://platea.pntic.mec.es/~jgarci1/musnoida.htm>
- **MITRANI MARTÍNEZ DE MARIGORTA, ALEJANDRO (2012)** *Joan Brota y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Cataluña*. Tesis doctoral dirigida per Lourdes Cirlot Valenzuela. Universitat de Barcelona. Accés obert: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35626>
- **SILVA CAÑAVERAL, Sandra Johana (2011)** «Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa», *Revista Nodo*, vol. 5, núm. 10, pàg. 39-54.
- **WALKER VADILLO, Mónica Ann (2013)** «Los simios», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, núm. 9, pàg. 63-77.
- **VELAYOS CASTELO, Carmen (2007)** «Animales reales en el arte, o sobre los límites éticos de la capacidad creadora», *Revista de bioética y derecho*, núm. 10, pàg. 24-38.

- **CHURCH, David (2007)** «Alejandro Jodorowsky». *Senses Of Cinema: An Online Film Journal Devoted To The Serious And Eclectic Discussion Of Cinema* 42. Recuperado de: sensesofcinema.com/2007/great-directors/jodorowsky/#senses
- **ENIO, en Cicerón (45 a. C.)** *Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción, traducción y notas de Ángel Escobar. Madrid: Gredos, 1999.
- **FREUD, Sigmund (1919)** *Lo siniestro*, seguido de HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de arena*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008. Traducciones de L. López Ballesteros y Carmen Bravo Vilasante.
- **GALEANO, Eduardo (2008)** «Fundación de la belleza», en *Espejos. Una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI.
- **MARTÍN, Javier** «Música para no ser oída», Suplemento *Babelia* del diario *El País*, 14 de Marzo de 1992. Disponible en: <http://platea.pntic.mec.es/~jgarci1/musnoida.htm>
- **MITRANI MARTÍNEZ DE MARIGORTA, ALEJANDRO (2012)** *Joan Brota y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Cataluña*. Tesis Doctoral dirigida por Lourdes Cirlot Valenzuela. Universitat de Barcelona. Disponible en línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35626>
- **SILVA CAÑAVERAL, Sandra Johana (2011)** «Los animales en el arte y la hibridación como fundamento para la exploración creativa», *Revista Nodo*, vol. 5, núm. 10, pp. 39-54.
- **WALKER VADILLO, Mónica Ann (2013)** «Los simios», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, núm. 9, pp. 63-77.
- **VELAYOS CASTELO, Carmen (2007)** «Animales reales en el arte, o sobre los límites éticos de la capacidad creadora», *Revista de bioética y derecho*, núm. 10, pp. 24-38.



ÀNIMA ANIMAL