

nunca
los lejos
estuvieron
tan cerca

Joël Mestre

nunca *los lejos* estuvieron tan cerca

nunca los lejos estuvieron tan cerca

Joël Mestre



Exposició del 17 de febrer de 2018 fins al 31 d'agost de 2018

Hace poco más de un año, el secretario autonómico de Turisme, Francesc Colomer, me planteó la idea de habilitar espacios artísticos en el aeropuerto de Castellón, con el objetivo de dotar a la instalación de un valor añadido y distintivo y, a la vez, contribuir a la mejora de su imagen reputacional. Ambos coincidimos en la conveniencia de encorazonarnos al Museu d'Art Contemporani de Vilafamés (Macvac), referente cultural en el territorio, como una apuesta segura para llevar a buen puerto la iniciativa. El tiempo ha demostrado lo acertada que fue aquella elección.

El Macvac –con su directora, Rosalía Torrent, al frente– asumió con entusiasmo y determinación el reto e hizo posible la “Sala 30”, concebida como una extensión del Museu en la terminal de pasajeros. La primera exposición, “Cal·ligrafies convergents”, tuvo una gran acogida y se cerró con un balance de 1.500 visitantes en sus siete meses de duración. A esta muestra pictórica hay que añadir la magnífica representación escultórica de la artista Fanny Galera, que sigue emplazada en el acceso principal de la terminal, dando la bienvenida a los usuarios de las instalaciones.

Ahora damos un paso más con la puesta en marcha de la segunda exposición, que tiene como protagonista al pintor castellonense Joél Mestre. Además, los espacios expositivos se trasladan al exterior de la terminal con la instalación de una espectacular pieza de *Trashformaciones*, de los hermanos Pablo y Blas Montoya.

Resulta gratificante comprobar cómo aquella idea primigenia se ha ido materializando y sigue creciendo. Lo que hace poco tiempo parecía una quimera es hoy una realidad consolidada. Prueba de ello es que la “Sala 30” ha pasado a formar parte de la nueva red de centros de arte contemporáneo del entorno rural de la Comunitat Valenciana, una iniciativa promovida por la Agència Valenciana de Turisme. Además, hemos integrado los espacios artísticos de la terminal dentro del programa de visitas a escolares al aeropuerto, contribuyendo de esta forma a la divulgación del arte en los centros educativos de las comarcas de Castellón.

El aeropuerto es un lugar de tránsito que acapara la primera mirada de los visitantes al llegar a su destino y la última antes de partir de vuelta a casa. No se me ocurre mejor comité de bienvenida, ni mejor fórmula para amenizar las esperas, que ofrecer a nuestros pasajeros la posibilidad de contemplar arte nada más bajarse del avión o antes de embarcar. La “Sala 30” es, en definitiva, la primera y la última postal de nuestro territorio.

Joan Serafí Bernat
Director general de Aerocas

Fa poc més d'un any, el secretari autonòmic de Turisme, Francesc Colomer, em va plantejar la idea d'habilitar espais artístics en l'aeroport de Castelló, amb l'objectiu de dotar a la instal·lació d'un valor afegit i distintiu i, alhora, contribuir a la millora de la seua imatge reputacional. Tots dos vam coincidir en la conveniència d'encomanar-nos al Museu d'Art Contemporani de Vilafamés (Macvac), referent cultural en el territori, com una aposta segura per a dur a bon port la iniciativa. El temps ha demostrat com d'encertada que va ser aquella elecció.

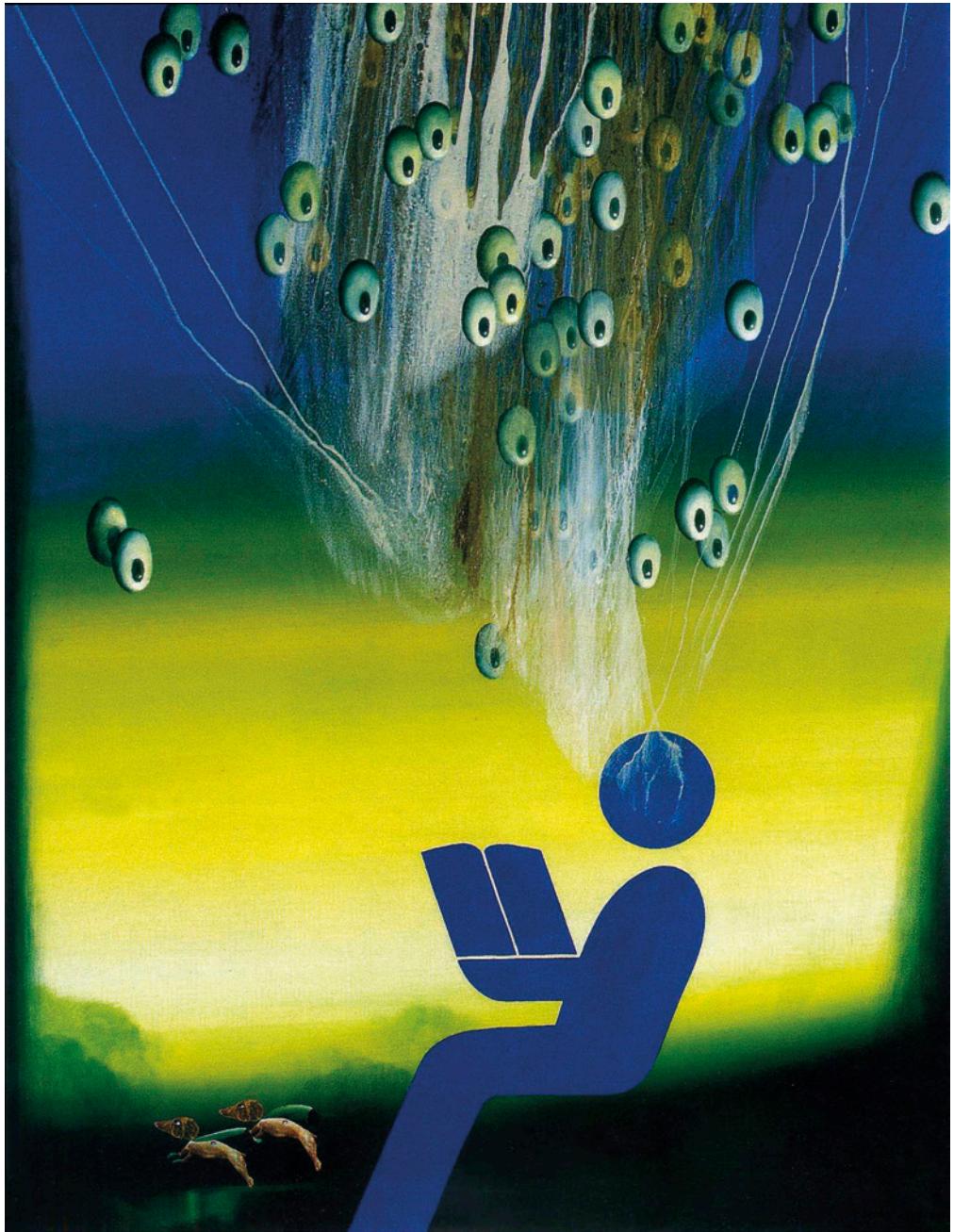
El Macvac –amb la seua directora, Rosalía Torrent, al capdavant– va assumir amb entusiasme i determinació el repte i va fer possible la “Sala 30”, concebuda com una extensió del Museu en la terminal de passatgers. La primera exposició, “Cal·ligrafies convergents”, va tindre una gran acollida i es va tancar amb un balanç de 1.500 visitants en els set mesos de durada. A questa mostra pictòrica cal afegir la magnífica representació escultòrica de l'artista Fanny Galera, que segueix emplaçada en l'accés principal de la terminal, donant la benvinguda als usuaris de les instal·lacions.

Ara fem un pas més amb l'engegada de la segona exposició, que té com a protagonista al pintor castellonenc Joél Mestre. A més, els espais expositius es traslladen a l'exterior de la terminal amb la instal·lació d'una espectacular peça de *Trashformaciones*, dels germans Pablo i Blas Montoya.

Resulta gratificant comprovar com aquella idea primigenia se n'ha anat materialitzant i segueix creixent. El que fa poc temps semblava una quimera és hui una realitat consolidada. Prova d'açò és que la “Sala 30” ha passat a formar part de la nova xarxa de centres d'art contemporani de l'entorn rural de la Comunitat Valenciana, una iniciativa promoguda per l'Agència Valenciana de Turisme. A més, hem integrat els espais artístics de la terminal dins del programa de visites escolars de l'aeroport, contribuint a la divulgació de l'art als centres educatius de les comarques de Castelló.

Laeroport és un lloc de trànsit que acapara la primera mirada dels visitants en arribar a la seua destinació i l'última abans de partir de tornada a casa. No se m'ocorre millor comité de benvinguda, ni millor fórmula per a amenitzar les esperes, que oferir als nostres passatgers la possibilitat de contemplar art només baixar-se de l'avio o just abans d'embarcar. La “Sala 30” és, en definitiva, la primera i l'última postal del nostre territori.

Joan Serafí Bernat
Director general d'Aerocas



Retrato de un gentil espectador, 1997. Temple vinílico sobre tela, 195 x 150 cm

Cuando el visitante se acerca al Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés puede ver, entre otras, una obra del pintor Jöel Mestre, el artista que ahora muestra su trabajo en la “Sala 30”, un singular espacio expositivo del aeropuerto de Castellón.

En el mes de julio de 2017 se inauguraba este nuevo lugar para el arte. Se abría entonces con una muestra colectiva integrada por algunas de las más significativas obras del Museo. Ahora se ha optado por presentar de forma individualizada a uno de sus artistas, confirmándose la relación entre ambos espacios. Al fin y al cabo, “Sala 30” se gestó como una continuación de las propias salas del Museo.

La obra que Jöel tiene en Vilafamés se llama *Retrato de un gentil espectador*. En ella, un lector, conformado según los pictogramas que en su día construyera Aicher, se sitúa en un ambiente que sugiere iluminación de neones, lo que le imprime una nota de frialdad brillante, oxímoron que tanto conviene al trabajo de este artista, maestro de la paradoja y hábil cultivador de la desazón. No en vano acepta para sí el lenguaje de la pintura metafísica, cuidadosamente transmutada en un idioma actualizado por los nuevos referentes que guían a nuestra sociedad. Un sinfín de ojos, cantos rodados o quizás ambas cosas, se escapan (o tal vez están prestos a apedrear) la cabeza del lector. Dos delgaduchos perros huyen de un posible cataclismo. O simplemente se dirigen a una luz natural aquí inexistente. Enigmas en el aire.

En esta exposición, de nuevo Jöel Mestre nos ofrece una pintura muy cuidada y un punto dandy –en cuanto elogio que es de la artificialidad. Obras frente a las cuales se activa el pensamiento y la pregunta. Nada es azaroso en unos cuadros que, aun de distintos momentos, respiran la unidad de un artista con una personal forma de expresión, aun cuando ésta pueda revelarse en la pura abstracción o en la figura.

Rosalía Torrent

Directora del MACVAC

Quan el visitant s'acosta al Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés pot veure, entre altres, una obra del pintor Jöel Mestre, l'artista que ara mostra el seu treball a la Sala 30, un singular espai expositiu de l'Aeroport de Castelló.

Al mes de juliol de 2017 s'inaugurava aquest nou lloc per a l'art. S'obria llavors amb una mostra col·lectiva integrada per algunes de les més significatives obres del Museu. Ara s'ha optat per presentar de manera individualitzada a un dels seus artistes per a confirmar la relació entre tots dos espais. Al cap i a la fi, Sala 30 es va gestar com una continuació de les mateixes sales del Museu.

L'obra que Jöel té a Vilafamés es diu *Retrat d'un gentil espectador*. En ella, un lector, conformat segons els pictogrames que en el seu moment construirà Aicher, se situa en un ambient que suggereix il·luminació de neons, la qual cosa li imprimeix una nota de fredor brillant, oxímoron que tant escau al treball d'aquest artista, mestre de la paradoxa i hábil conreador del neguit. No debades accepta per a si el llenguatge de la pintura metafísica, acuradament transmutada en un idioma actualitzat pels nous referents que guien a la nostra societat. Una infinitat d'ulls, còdols o potser ambdues coses, s'escapen (o tal vegada estiguén prestos a apedregar) el cap del lector. Dos gossos esprimatxats fugen d'un possible cataclisme. O simplement es dirigeixen a una llum natural ací inexistente. Enigmes en l'aire.

En aquesta exposició, de nou Jöel Mestre ens ofereix una pintura molt cuidada i un punt dandi –en tant elogi que és de l'artificialitat. Obres enfront de les quals s'activa el pensament i la pregunta. Res és atzarós en uns quadres que, àdhuc de diferents moments, respiren la unitat d'un artista amb una personal forma d'expressió, encara que aquesta puga revelar-se en la pura abstracció o en la figura.

Rosalía Torrent

Directora del MACVAC

Dejándose llevar (una conversación entre Joan Feliu y Joël Mestre)

JOAN FELIU: Cada vez que me enfrento al desarrollo de una hipótesis planteo, aún sin saberlo, la utilización de la asociación libre de ocurrencias, ideas, imágenes, emociones, pensamientos o recuerdos, como un aspecto integrado en los modelos lógicos y académicos de investigación.

Para un crítico, el arte no sólo es un campo de expresión, sino una biblioteca de ideas a nuestra disposición. Comienzo a ver las obras que se exponen, las miro, las analizo, y entonces me doy cuenta de que surgen otras ideas que poco o nada tenían que ver con mis intenciones primeras. No sé si va a quedar una conversación un tanto inconexa.

JOËL MESTRE: Como pintor me sucede lo mismo, no solo con la obra de otros; también con la mía propia. La experiencia estética genera muchos lugares desde los que pivotar y coger impulso. Y una cosa te lleva a la otra. A menudo tienes la sensación que deambulas perdiendo el tiempo y sin embargo vas forjando una idea, un punto de vista.

Hay una reflexión de Juan Benet en su libro *La moviola de Eurípides*¹, que explica muy bien cómo, al contrario de lo que se ha dicho siempre, es el artista el que es un crítico frustrado y no al revés, una persona que incapaz de llevar al límite el conocimiento del arte que le apasiona no encuentra otra salida que la creación. Llegado un punto te das cuenta que no hay forma de entender del todo esa emoción y acabas produciendo otro artefacto: un texto, una pintura, una película, una música, etc., no importa, hay un permanente elogio de la ociosidad en nuestros trabajos ¿no te parece?, un contrapunto entiendo que imprescindible para la cultura y el entramado social, tan sometidos siempre al dictado del control y la rentabilidad.

J F: Me gusta la idea de elogiar la ociosidad. En todo caso, yo no he sido nunca estrictamente científico en mi trabajo, aunque tampoco me interesan las teorías freudianas seudocientíficas. Sí es cierto que me gusta comenzar a

Deixant-se portar (una conversa entre Joan Feliu i Joël Mestre)

JOAN FELIU: Cada vegada que m'enfronte al desenvolupament d'una hipòtesi plantege, encara sense saber-ho, la utilització de l'associació lliure d'ocurrències, idees, imatges, emocions, pensaments o records, com un aspecte integrat en els models lògics i acadèmics de recerca.

Per a un crític, l'art no solament és un camp d'expressió, sinó una biblioteca d'idees a la nostra disposició. Comence a veure les obres que s'exposen, les mire, les analitze, i llavors m'adone que sorgeixen altres idees que poc o gens tenien a veure amb les meues intencions primeres. No sé si quedrà una conversa una miqueta inconnexa.

JOËL MESTRE: Com a pintor em passa el mateix, no només amb l'obra d'uns altres; també amb la meua. L'experiència estètica genera molts llocs des dels quals pivotar i agafar impuls. I una cosa et porta a l'altra. Sovint tens la sensació que passeges perdent el temps i no obstant això forges una idea, un punt de vista.

Hi ha una reflexió de Juan Benet, en el seu llibre *La moviola de Eurípides*¹, que explica molt bé com, al contrari del que s'ha dit sempre, és l'artista el que és un crític frustrat i no a l'inrevés, una persona que incapaç de portar al límit el coneixement de l'art que l'apassiona no troba una altra eixida que la creació. Arribat un punt t'adones que no hi ha manera d'entendre del tot aqueixa emoció i acabes produint un altre artefacte: un text, una pintura, una pel·lícula, una música, etc., no importa, hi ha un permanent elogi de l'ociositat en els nostres treballs no trobes?, un contrapunt entenc que imprescindible per a la cultura i l'entramat soci-al, tan sotmesos sempre al dictat del control i la rendibilitat.

J F: M'agrada la idea d'elogiar l'ociositat. En tot cas, jo no he estat mai estrictament científic en el meu treball, encara que tampoc m'interessen les teories freudianes pseudocientífiques. Sí que és cert que m'agrada començar a treballar sobre una obra i deixar-me portar d'una idea a una altra. L'associació lliure d'idees com a metodologia de recerca artística. Sona bé.

¹ BENET, Juan. *La moviola de Eurípides*. Taurus, Madrid, 1982.

¹ BENET, Juan. *La moviola de Eurípides*. Taurus, Madrid, 1982.

trabajar sobre una obra y dejarme llevar de una idea a otra. La asociación libre de ideas como metodología de investigación artística. Suena bien.

Desde mediados del siglo XVIII el concepto de asociación de ideas ha sido considerado cada vez más como el principio explicativo más básico, más fecundo y más omnipresente de las ciencias humanas, pero utilizarlo metodológicamente en la investigación artística supone caminar al filo del acantilado.

Cierto es que los fenómenos mentales complejos se forman a partir de elementos simples derivados en última instancia de las sensaciones y que el mecanismo por el cual se forman depende de la similitud y repetida juxtaposición de esos elementos simples en el espacio y el tiempo. Así pues, no quiero utilizar la asociación de ideas como justificación de unas conclusiones, sino como método de investigación, como un mecanismo para el desarrollo ordenado de esto que te estoy escribiendo, a través de la experiencia que complementa ineludiblemente todo lo que hacemos, en oposición a lo que generalmente se denomina libre albedrío.

Si parte del objetivo de una crítica de arte es, además de analizar estilos y técnicas, mediar para que se produzca una comunicación emocional, resulta muy práctico crear conexiones inusuales y potencialmente útiles, porque habitualmente, tan pronto como el crítico de arte se enfrenta a una tarea seria excluye estas ideas, ya sea consciente o inconscientemente, simplemente porque no están por lo común asociadas a una solución plausible.

J M: Espero que esta vez no sea así y podamos crear una duda razonable. La realidad es solo aparente, creo que me ha gustado siempre trabajar sobre esa idea, que a su vez creo que no es más que el resultado de una gestión del azar.

La pintura maneja una información muy dispersa: memoria, observación, emoción... emplear métodos indirectos estimula todas estas vías. Me refiero a no mirar siempre en la misma dirección, a no establecer una fórmula, a no ser por norma inaccesible ni demasiado rígido. Pintar desde lejos de la pintura resulta tan emo-

Des de mitjans del segle XVIII el concepte d'associació d'idees ha estat considerat cada vegada més com el principi explicatiu més bàsic, més fecund i més omnipresent de les ciències humanes, però utilitzar-lo metodològicament en la recerca artística suposa caminar abocats al penya-segat.

Cert és que els fenòmens mentals complexos es formen a partir d'elements simples derivats en última instància de les sensacions i que el mecanisme pel qual es formen depèn de la similitud i repetida juxtaposició d'aqueixos elements simples en l'espai i el temps. Així doncs, no vull utilitzar l'associació d'idees com a justificació d'unes conclusions, sinó com a mètode de recerca, com un mecanisme per al desenvolupament ordenat d'açò que t'escric, a través de l'experiència que complementa ineludiblement tot el que fem, en oposició al que generalment es denomina lliure albir.

Si part de l'objectiu d'una crítica d'art és, a més d'anàlitzar estils i tècniques, intervenir perquè es produïsca una comunicació emocional, resulta molt pràctic crear connexions inusuals i potencialment útils, perquè habitualment, tan aviat com el crític d'art s'enfronta a una tasca seriosa exclou aquestes idees, siga conscientment o inconscientment, simplement perquè no estan comunament associades a una solució plausible.

J M: Espere que aquesta vegada no siga així i puguem crear un dubte raonable. La realitat és només apparent, crec que m'ha agradat sempre treballar sobre aquesta idea, que alhora crec que no és més que el resultat d'una gestió de l'atzar.

La pintura maneja una informació molt dispersa: memòria, observació, emoció... Emprar mètodes indirectes estimula totes aquestes vies. Em referisc a no mirar sempre en la mateixa direcció, a no establir una fórmula, a no ser per norma inaccesible ni massa rígid. Pintar des de lluny de la pintura resulta tan emocionant com fer-ho al costat d'un Patinir o un Morandi. Es tracta d'establir un equilibri. La tecnologia, la música, la literatura, la paraula són vies molt atractives d'especulació i observació per a la pintura, i mostren sovint la cara oculta d'una imatge.

Però també el text, la paraula, són formes de visualització, per descomptat, a través de la lectura, la conversa,

cionante como hacerlo junto a un Patinir o un Morandi. Se trata de establecer un equilibrio. La tecnología, la música, la literatura, la palabra, son vías muy atractivas de especulación y observación para la pintura, y muestran a menudo la cara oculta de una imagen.

Pero también el texto, la palabra, son formas de visualización, por supuesto a través de la lectura, la conversación, el título de la obra, el texto que se genera de forma paralela, no para explicar una obra sino para abordar por otra vía, parte de esas inquietudes y emociones. “Con los ojos del verbo contempla el ocaso tanto como el ocaso es reengendrado por el verbo. No hay uno sin otro ni prioridad de uno sobre otro”², así lo decía Juan Benet dialogando con la pintura de Rembrandt. La Pintura puede mirar en muchas direcciones, nutrirse desde áreas muy distintas a la suya.

En este momento, en el que lo visual tiene tanto poder, aquella reflexión de Marshall McLuhan tiene mucho sentido, entender la hibridación entre distintos medios como un momento de libertad y un modo de liberación al entumecimiento sensorial que provoca el uso de un único medio³. Hacer modelos infográficos –o virtuales– 3D, por ejemplo, no es lo mismo que construir un modelo real con madera, plástico o piedra, la emoción puede ser parecida, también se ejerce la visión espacial, pero no es la misma percepción. Cuando el tacto convive con la imagen técnica el resultado es otro. Sigue lo mismo con el collage o la apropiación, son estrategias que afectan e influyen a la propia pintura. Del mismo modo que la pintura te permite apreciar más valores de la imagen técnica. A partir de 1998, mientras pintaba *Los balcones de Telépolis* y me hacía cada vez más usuario de internet, era cada vez más consciente de esto. La conexión a Internet había pasado a ser un servicio doméstico más. Aparentemente la experiencia no parecía muy distinta a la que habíamos tenido hasta entonces con otros medios de comunicación, la TV, la radio, la prensa, el cine, sin embargo, en muy poco tiempo, comenzamos a darnos cuenta que no era así. La experiencia en tiempo real, la expansión de lo visible y de la información,

el título de l'obra, el text que es genera de manera paral·lela, no per a explicar una obra, sinó per a abordar per una altra via, part d'aquestes inquietuds i emocions. «Amb els ulls del verb contempla el capvespre tant com el capvespre és reengendrat pel verb. No hi ha un sense l'altre ni prioritat d'un sobre l'altre»², així ho deia Juan Benet dialogant amb la pintura de Rembrandt. La pintura pot mirar en moltes direccions, nodrir-se des d'àrees molt diferents de la seu.

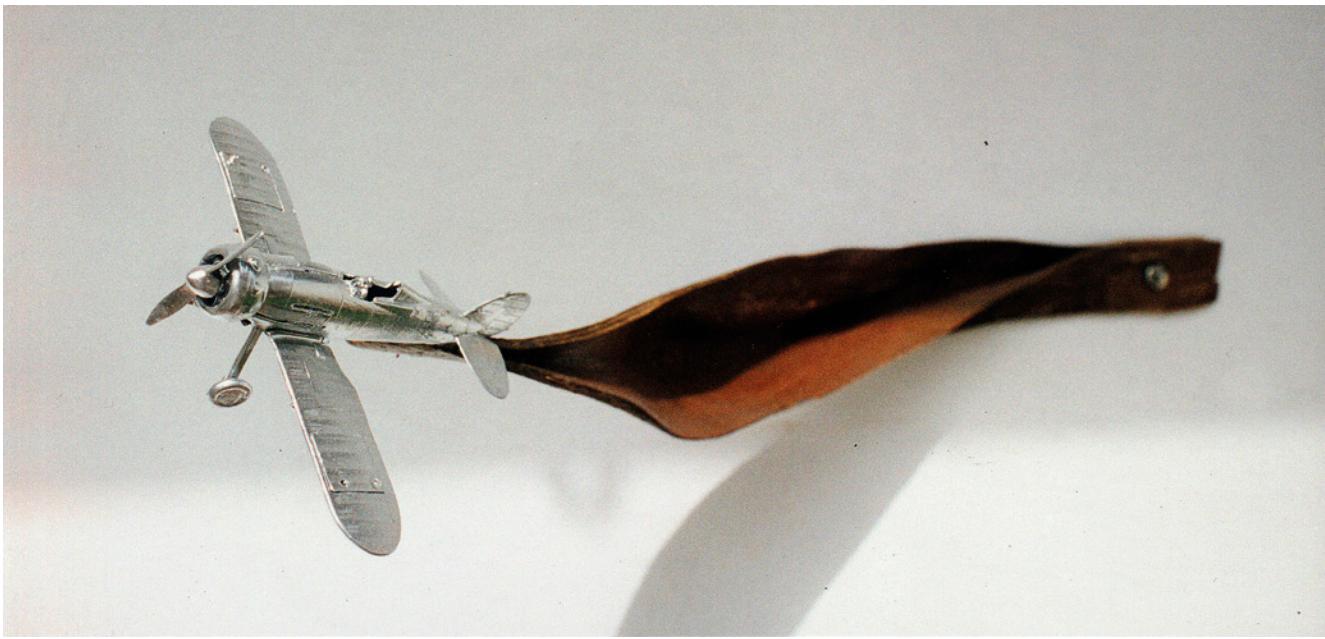
En aquest moment, en què el visual té tant poder, aquella reflexió de Marshall McLuhan té molt de sentit, entendre la hibridació entre diferents mitjans com un moment de llibertat i una manera d'alliberament a l'entumecimiento sensorial que provoca l'ús d'un únic mitjà³. Fer models infogràfics –o virtuels– 3D, per exemple, no és el mateix que construir un model real amb fusta, plàstic o pedra, l'emoció pot ser semblant, també s'exerceixa la visió espacial, però no és la mateixa percepció. Quan el tacte conviu amb la imatge tècnica el resultat és un altre. Sigueix el mateix amb el collage o l'apropiació, són estratègies que afecten i influeixen a la mateixa pintura. De la mateixa manera que la pintura et permet apreciar més valors de la imatge tècnica. A partir de 1998, mentre pintava *Les balconades de Telèpolis* i em feia cada vegada més usuari d'Internet, era cada vegada més conscient d'això. La connexió a Internet havia passat a ser un servei domèstic més. Aparentment l'experiència no semblava molt diferent de la que havíem tingut fins llavors amb altres mitjans de comunicació, la televisió, la ràdio, la premsa, el cine. No obstant això, en molt poc de temps, comencem a adonar-nos que no era així. L'experiència en temps real, l'expansió del visible i de la informació, la virtualitat, però també el paisatge s'havia multiplicat. Vaig començar a elaborar xicotets objectes, tenia una necessitat de donar cos i manipular diferents materials, tant industrials com naturals, unes vegades per apropiació, unes altres de manera més retòrica, i em vaig adonar, en qualsevol cas, que no era qüestió d'abandonar un mitjà per un altre, sinó de sumar.

2 BENET, Juan: *El ángel del Señor abandona a Tobías*. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1976, p.186.

3 McLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1996, p. 76

2 BENET, Juan: *El ángel del Señor abandona a Tobías*. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1976, p.186.

3 McLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1996, p. 76



Temperamento aéreo, 1999. Acero, plástico y vaina de palmera

la virtualidad, pero también el paisaje se había multiplicado. Empecé a elaborar pequeños objetos, tenía una necesidad por corporeizar y manipular distintos materiales tanto industriales como naturales, unas veces por apropiación, otras de forma más retórica, y me di cuenta, en cualquier caso, de que no era cuestión de abandonar un medio por otro sino de ir sumando.

J F: Sumar, efectivamente, es lo interesante. Tampoco la investigación artística planteada desde el pensamiento sistémico busca la opción mejor, la más exitosa, como lo haría el pensamiento analítico, sino que considera todas las opciones para dejar emerger una síntesis, el producto de todos los elementos y algo diferente de la suma de los elementos mismos. El resultado se convierte en la clave para revelar una realidad inesperada y posiblemente un nuevo vértice de observación; y creo que en gran medida tus obras plantean nuevos puntos de vista sobre el mundo que nos rodea.

J M: Cuando veo de nuevo, y pasado todo este tiempo, los cuadros de 1998 “La ciudad elegida” y “L’isola qui nous attend”, (si así, no es una errata), el título es una fusión de italiano y francés, del mismo modo que el texto que aparece en escena es una fusión de tipografías multilingües, iconos

J F: Sumar, efectivament, és el que interessa. Tampoc la recerca artística plantejada des del pensament sistèmic cerca l'opció millor, la més reexida, com ho faria el pensament analític, sinó que considera totes les opcions per a deixar emergir una síntesi, el producte de tots els elements i alguna cosa diferent de la suma dels elements mateixos. El resultat es converteix en la clau per a revelar una realitat inesperada i possiblement un nou vèrtex d'observació; i crec que en gran manera les teues obres plantegen nous punts de vista sobre el món que ens envolta.

J M: Quan veig de nou, i passat tot aquest temps, els quadres de 1998 *La ciutat elegida* i *L’isola qui nous attend* (sí, així, no és una errata), el títol és una fusió d’italià i francès, de la mateixa manera que el text que apareix en escena és una fusió de tipografies multilingües, icones i registres cartogràfics, referents encara documentats a partir de biblioteca i premsa en paper (a la plaça de l’Ajuntament de València, llavors, encara, podies comprar premsa internacional nipona, israeliana, russa o centreeuropea amb certa periodicitat, veure la seua publicitat, la seua maquetació i en els casos que era possible llegir i acarar la informació d'un esdeveniment). O també les dues pintures de major grandària i del mateix any *El gran desmitificador*

y registros cartográficos, referentes todavía documentados a partir de biblioteca y prensa en papel (en la Plaza del Ayuntamiento de Valencia, todavía entonces, podías comprar prensa internacional nipona, israelí, rusa o centroeuropea con cierta periodicidad, ver su publicidad, su maquetación y en los casos que era posible leer y cotejar la información de un acontecimiento). O también las dos pinturas de mayor tamaño y del mismo año “El gran desmitificador o la L musculada” y “Palabras para un jinete” insisten en lo mismo. Compruebo que los tratamientos plásticos e informales empezaron a tener un valor y un protagonismo mayor en estas composiciones, eran el contrapunto al diseño gráfico y sofisticado que caracteriza este nuevo paisaje. Telépolis se mostraba de nuevo como un lugar, en este caso virtual pero cercano. Lope de Vega ya denominaban al paisaje –antes de que este fuera un género–, como los “lejos”, señalando con acierto el interés fugitivo de la lejanía. Lope quería para su teatro, lo que la pintura barroca: sombras, luces, lejanías, engaños, misterio, recursos con los que dar rienda suelta a la imaginación del nuevo modelo de espectador que se avenía.

Paréceme el discurso de tu historia
 Los lejos que se ven en la pintura,
 Confusos cielos de tu incierta gloria (La Arcadia)

Así que, nunca los lejos estuvieron tan cerca como hoy. El *Trattato della lontananza* de Antonio Prete en 2008 venía a confirmar aquella experiencia.

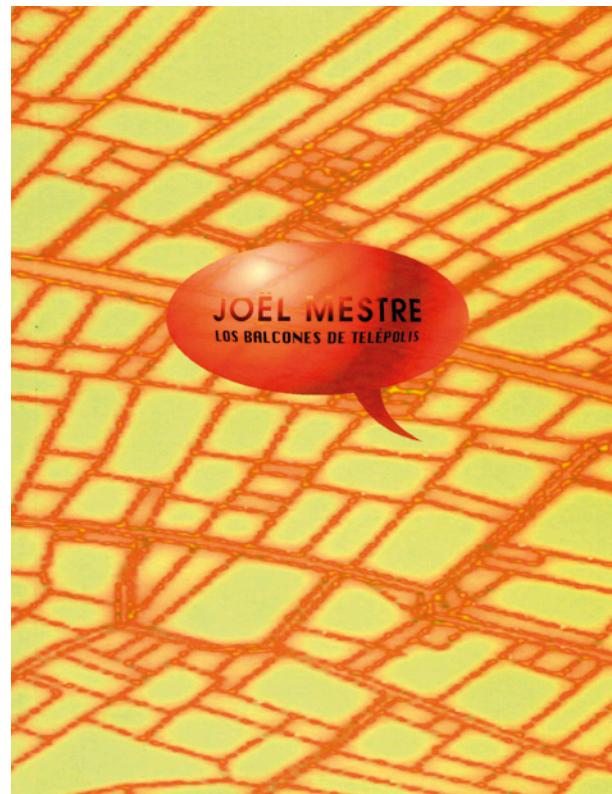
[...] Porque hoy la lejanía ya no está lejos. Nos resulta próxima, es transitible, incluso doméstica. Se halla de hecho en nuestras casas, en la pantalla del ordenador, en la de los teléfonos móviles, en el sonido que nos llega a través de los auriculares. La técnica de nuestro tiempo, la técnica hoy triunfante es, efectivamente, la técnica de lo lejano [...]⁴

No recuerdo con exactitud cuál fue la razón por la que me incline por un sentido cartográfico como referente. Imagino que como territorio desconocido el im-

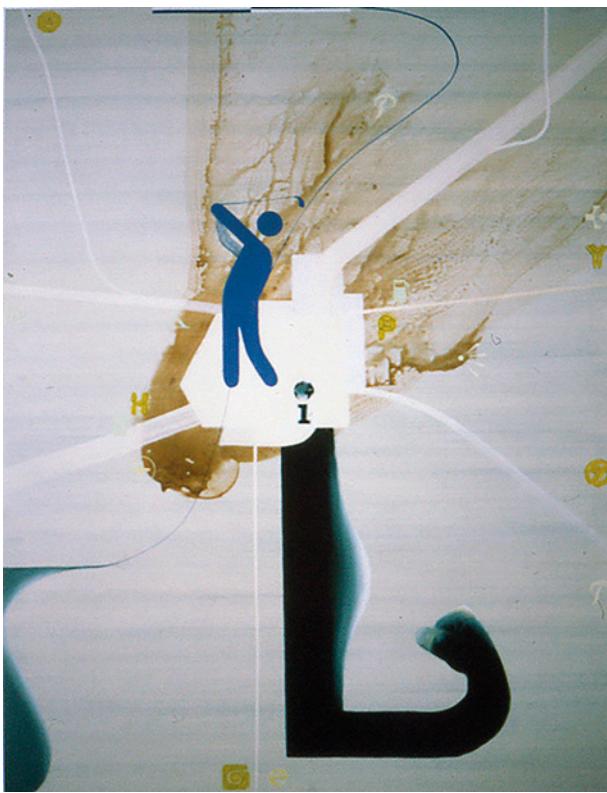
⁴ PRETE, Antonio. *Tratado de la lejanía*. Pretextos-UPV, Valencia, 2010. p. 14

o la L musculada i Paraules per a un genet insisteixen en el mateix. Comprove que els tractaments plàstics i informals van començar a tenir un valor i un protagonisme major en aquestes composicions, eren el contrapunt al disseny gràfic i sofisticat que caracteritza aquest nou paisatge. *Telèpolis* es mostrava de nou com un lloc, en aquest cas virtual però proper. Lope de Vega ja denominava al paisatge –abans que aquest fóra un gènere–, com els «lejos», en assenyalar amb encert l’interès fugitiu de la llunyania. Lope volia per al seu teatre el mateix que la pintura barroca:ombres, llums, llunyanies, enganys, misteri, recursos amb els quals donar regna solta a la imaginació del nou model d’espectador que s’acostava.

Paréceme el discurso de tu historia
 Los lejos que se ven en la pintura,
 Confusos cielos de tu incierta gloria (La Arcadia)



Catálogo de la exposición individual *Los balcones de Telépolis* (1998). La Mercé_Ayuntamiento de Burriana (Castellón) y Galería My Name's Lolita Art (Valencia)

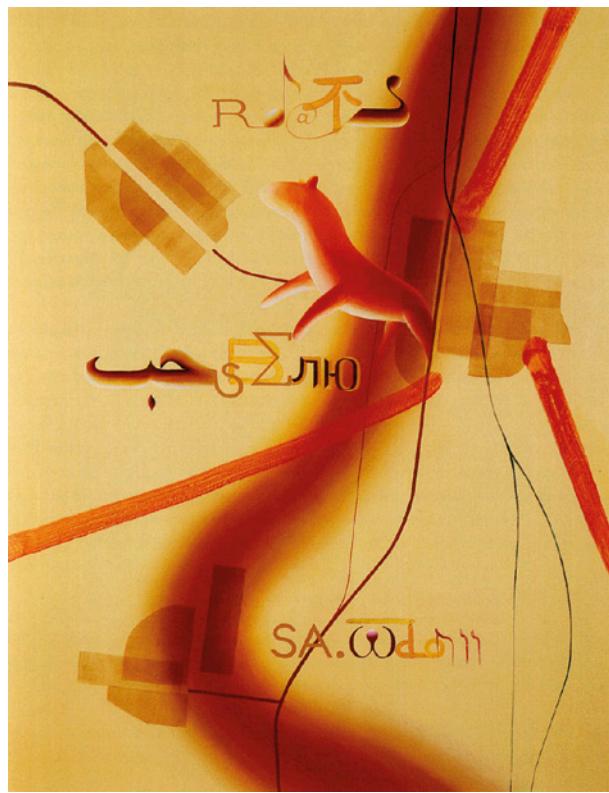


El gran desmitificador o la L muscular, 1998. Temple vinílico sobre loneta, 195 x 150 cm

pulso fue lógico y aunque fuera únicamente en sentido evocador estaba claro que la línea de tierra ya no existía y la perspectiva debía ser otra. Había leído sobre aquellos arquitectos neoclásicos franceses, Étienne-Louis Boullée y Claude Nicolas Ledoux, y lo que supuso para ellos la experiencia del vuelo en globos aerostáticos. Este nuevo punto de vista ampliaba su comprensión del mundo y las posibilidades expresivas del arte al que aspiraban.

Mirar

J F: Observo todas las imágenes que me has mandado a la vez en la pantalla de mi ordenador, selecciono una (no diré cuál), luego me fijo en un fragmento. Es lo particular, no lo general, lo que permite la comprensión. Se despliega una red de conexiones universales para revelar identidades o conceptos inauditos dentro de una suerte de genealogía histórica. Evitaré caer en la moraleja o la respuesta dogmática, y hago mía la ad-



Palabras para un jinete, 1998. Temple vinílico sobre loneta, 195 x 150 cm. Museo Artium (Vitoria)

Així que, mai els «lejos» van estar tan a prop com avui. El *Trattato della lontananza* d'Antonio Prete, en 2008, confirmava aquella experiència.

[...] Perquè avui la llunyania ja no és lluny. Ens resulta pròxima, és transitible, fins i tot domèstica. De fet, es troba a les nostres cases, en la pantalla de l'ordinador, en la dels telèfons mòbils, en el so que ens arriba a través dels auriculars. La tècnica del nostre temps, la tècnica que triomfa a hores d'ara és, efectivament, la tècnica del llunyà [...]⁴

No recorde amb exactitud quina va ser la raó per la qual m'incline per un sentit cartogràfic com a referent. Imagine que com a territori desconegut l'impuls va ser lògic i encara que fóra únicament en sentit evocador; estava clar que la línia de terra ja no existia i la perspectiva havia

⁴ PRETE, Antonio. *Tratado de la lejanía*. Pretextos-UPV, Valencia, 2010. p. 14

vertencia de Flaubert que decía algo así como que la estupidez consiste en el deseo de llegar a una conclusión. Es posible que este texto que estamos escribiendo no resulte concluyente, y que nos deje ante un horizonte de múltiples posibilidades y nuevos senderos. La respuesta es completamente trivial, una vía muerta desde todo punto de vista.

La relación entre el mundo tal como lo vemos y el mundo tal como lo entendemos está condicionado por el acto de enfatizar algunos detalles para prescindir de otros. En cierta forma, a medida que la mirada se asoma al exterior, la imaginación se hace cargo de la realidad. Miro las obras de la exposición y la estructura imaginaria presentada en cada una de ellas es a la vez una composición emergente y una exposición de la estructura implícita de la realidad. Las obras constituyen una representación objetiva con líneas, colores y perspectivas, pero también una estructura ambigua bajo constante renovación en mi mente.

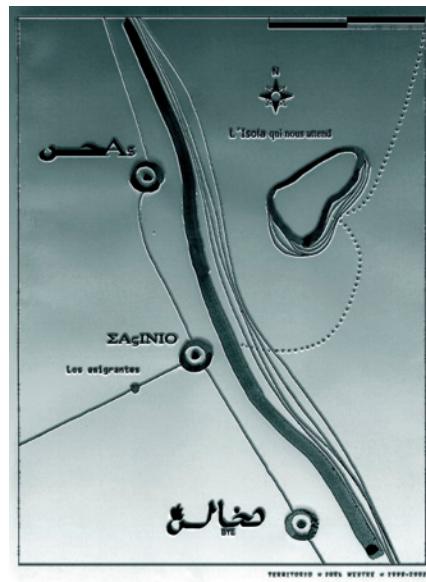
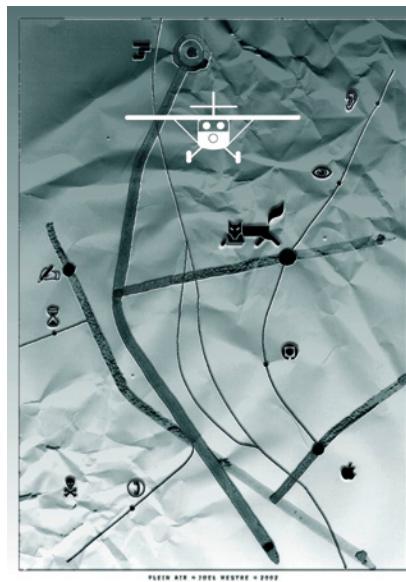
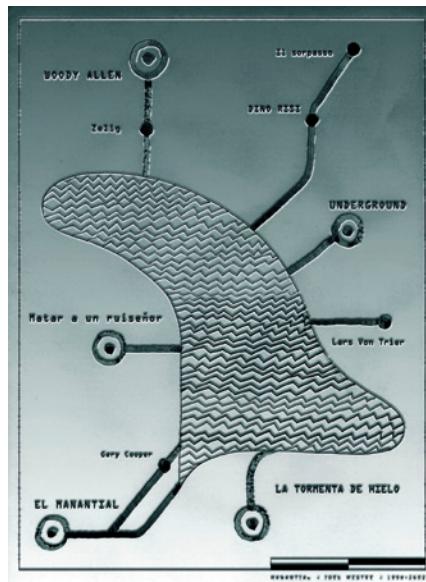
Lo primero en lo que pienso es en desarrollos de futuro, en imaginar, al fin y al cabo, una situación que aún no se ha dado. Vuelvo a mirar las obras y se me ocurre que tratan de ser una respuesta, un reflejo de cuando llegamos al límite de nuestra propia comprensión de la realidad en la que vivimos y reconocemos la necesidad de formular nuevas hipótesis con las que convivir. Como decía Rodari:

de ser una otra. Havia llegit sobre aquells arquitectes neoclàssics francesos, Étienne-Louis Boullée i Claude-Nicolas Ledoux, i el que va suposar per a ells l'experiència del vol en globus aerostàtics. Aquest nou punt de vista ampliava la seu comprensió del món i les possibilitats expressives de l'art al qual aspiraven.

Mirar

J F: Observe totes les imatges que m'has enviat alhora en la pantalla del meu ordinador, seleccione una (no diré quina), després em fixe en un fragment. És el particular, no el general, el que permet la comprensió. Es desplega una xarxa de connexions universals per a revelar identitats o conceptes inaudits dins d'una sort de genealogia històrica. Evitaré caure en la moralitat o la resposta dogmàtica, i faig meu l'avertiment de Flaubert que deia quelcom com que l'estupidesa consisteix en el desig d'arribar a una conclusió. És possible que aquest text que escrivim no resulte concloent, i que ens deixe davant d'un horitzó de múltiples possibilitats i noves senderes. La resposta és complementament trivial, una via morta des de tot punt de vista.

La relació entre el món tal com el veiem i el món tal com l'enemem està condicionada per l'acte d'emfatitzar alguns detalls per a prescindir d'uns altres. En certa forma, a mesura que la mira-



APROCHES, 1998-2007. Tinta china sobre papel y tratamiento infográfico, (medidas variables)

Cada pieza no tiene un significado único, sino que está abierta a muchos significados.⁵

J M: La imaginación es fundamental y tiene siempre un particular rigor. No inventa, más bien descubre las cosas que vemos desde nuestra interioridad. En cada área de conocimiento vemos cómo actúa la imaginación, como asocia formas, ideas e interpreta el mundo. No me refiero únicamente al arte, lo vemos en medicina, en política, en la economía. Formulamos cada uno desde nuestros saberes esa continua transformación. Pablo Palazuelo habla de Eros, y del “ansia” con el que la forma está siempre en continua transformación.⁶

En este sentido, también podríamos interpretar la imaginación nuevamente como un modo de gestión del azar. Nuestro conocimiento del medio nos permite regular accidentes y sorpresas de un modo abstracto, simbólico u objetivo. El arte en general es un modelo de especulación emocionante, a menudo son hipótesis impacientes, unas veces fallidas y otras visionarias, pero es un modelo que nunca ha dejado de sonar es como una letanía que se manifiesta en muchas áreas. Me atrae esa idea de transversalidad, de influencias, interferencias y contaminaciones de todo tipo. La imaginación en la pintura funciona como un equalizador, regulando y modulando la intensidad de cada señal.

La realidad innecesaria

J F: Creo que la revolución digital es un término no demasiado acertado, porque hace ya mucho que convivimos con ella y ya tiene poco de subversiva. Llega a nuestras vidas y nos lleva a nuevas fronteras todos los días. La tecnología es así. Recuerdo cuando Hewlett-Packard presentó su primer ordenador portátil, que almacenaba una página y media de escritura. Esto revolucionó mi vida cuando estaba redactando mi tesis doctoral, permitiéndome escribir a bordo de un tren o en una tienda de campaña. Nunca me hubiera imaginado

da trau el cap a l'exterior, la imaginació es fa càrrec de la realitat. Mire les obres de l'exposició i l'estrucció imaginària presentada en cadascuna d'elles és alhora una composició emergent i una exposició de l'estrucció implícita de la realitat. Les obres constitueixen una representació objectiva amb línies, colors i perspectives, però també una estructura ambigua sota constant renovació en la meua ment.

La primera cosa que se m'acut són desenvolupaments de futur, a imaginar, al cap i a la fi, una situació que encara no s'ha produït. Torne a mirar les obres i se m'acut que tracten de ser una resposta, un reflex de quan arribem al límit de la nostra comprensió de la realitat en la qual vivim i reconeixem la necessitat de formular noves hipòtesis amb les quals conviure. Com deia Rodari:

Cada peça no té un significat únic, sinó que està oberta a molts significats.⁵

J M: La imaginació és fonamental i té sempre un particular rigor. No inventa, més aviat descobreix les coses que veiem des de la nostra interioritat. En cada àrea de coneixement veiem com actua la imaginació, com associa formes, idees i interpreta el món. No em referisc únicament a l'art, ho veiem en medicina, en política, en l'economia. Formulem cadascun des dels nostres sabers aqueixa contínua transformació. Pablo Palazuelo parla d'Eros, i de l'«ànsia» amb la qual la forma aquesta sempre en contínua transformació.⁶

En aquest sentit, també podríem interpretar la imaginació novament com una manera de gestió de l'atzar. El nostre coneixement del medi ens permet regular accidents i sorpreses d'una manera abstracta, simbòlica o objectiva. L'art en general és un model d'especulació emocionant, sovint són hipòtesis impacients, unes vegades fallides i altres visionàries, però és un model que mai ha deixat de sonar, és com una lletania que es manifesta en moltes àrees. M'atrau aqueixa idea de transversalitat, d'influències, interferències i contaminacions de tot tipus. La imaginació en la pintura funciona com un equalitzador que regula i modula la intensitat de cada senyal.

⁵ RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Colihué, Buenos Aires, 2000.

⁶ PALAZUELO, Pablo. *Escritos y conversaciones*. Colegio de Aparejadores y Arquitectos, Madrid, 1998.

⁵ RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Colihué, Buenos Aires, 2000.

⁶ PALAZUELO, Pablo. *Escritos y conversaciones*. Colegio de Aparejadores y Arquitectos, Madrid, 1998.

el progreso constante que nos llevaría a los ordenadores, tabletas y dispositivos portátiles de hoy en día.

Hace ya tiempo que, con la realidad virtual, las personas pueden conducir un automóvil de carreras y experimentar la emoción de la adrenalina que hace latir el corazón, como si fuera real, luego chocar contra un obstáculo y salir vivitos y coleando, como si nada. Podemos luchar contra un bandido armado, perder, morirnos, y volver a empezar la pelea. Podemos disfrutar de las prácticas sexuales más excéntricas sin exponernos a las infecciones de transmisión sexual u otras consecuencias. La pregunta es ¿por qué vivir una verdadera experiencia cuando lo virtual es seguro?

La libre asociación de ideas me plantea otra pregunta. Rodeados de imágenes en 3D de alta definición, de 360 grados, puedes nadar entre ballenas e inmediatamente correr a través de un bosque, escuchando sonidos reales o música de Pink Floyd, mientras aparece un tren a vapor cruzando un lago en medio de salpicaduras que al alcanzarte estalla y se convierte en mil pájaros volando. Una infografía perfectamente fusionada con imágenes reales que generan escenas más allá de la realidad. Si la tecnología permite a las personas tener experiencias tan increíbles quizás ya no nos interese la prosaica realidad.

J M: ...el arte siempre ha estado muy cerca de la tecnología, aunque sea para manifestarse en reacción a ella. La óptica en el barroco, la fotografía y el cubismo, el mundo mecánico y el futurismo, un movimiento que convivió a su vez con la pintura metafísica italiana y el dadaísmo. Hay muchos casos en donde esa relación entre la alta tecnología y el arte ha sido fértil, revelando nuevas formas de la imagen y del modo en que vivimos y pensamos nuestro entorno. En *La piel de la cultura*, Derrick de Kerkhove⁷ (discípulo de Marshall McLuhan) insiste en que quizás debamos aspirar a "sentir más" como el modo de comenzar a prepararse para un comprensión adecuada del mundo en el que nos adentramos.

En 2007, la exposición Marvazelandia se desarrolló a partir de esta idea, la de usar modelos de referencialidad

La realitat innecessària

J F: Crec que la revolució digital és un terme no massa encertat, perquè fa ja molt que convivim amb ella i ja té poc de subversiva. Arriba a les nostres vides i ens porta a noves fronteres cada dia. La tecnologia és així. Recorde quan Hewlett-Packard va presentar el seu primer ordinador portàtil, el qual emmagatzemava una pàgina i mitjana d'escriptura. Això va revolucionar la meua vida quan redactava la meua tesi doctoral, em permetia escriure a bord d'un tren o en una tenda de campanya. Mai m'hauria imaginat el progrés constant que ens portaria als ordinadors, tauletes i dispositius portàtils d'avui dia.

Fa ja temps que, amb la realitat virtual, les persones poden conduir un automòbil de carreres i experimentar l'emoció de l'adrenalina que fa bategar el cor, com si fóra real, després xocar contra un obstacle i eixir fresquets com una rosa, com si res. Podem lluitar contra un bandit armat, perdre, morir-nos, i tornar a començar la baralla. Podem gaudir de les pràctiques sexuals més excèntriques sense exposar-nos a les infeccions de transmissió sexual o altres conseqüències. La pregunta és per què viure una vertadera experiència quan el virtual és segur?

La lliure associació d'idees em planteja una altra pregunta. Envoltats d'imatges en 3D d'alta definició, de 360 graus, pots nadar entre balenes i immediatament correr a través d'un bosc, escoltant sons reals o música de Pink Floyd, mentre apareix un tren a vapor que travessa un llac enmig d'esquitxades que en encertar-te esclaten i es converteixen en mil ocells que volen. Una infografia perfectament fusionada amb imatges reals que generen escenes més enllà de la realitat. Si la tecnologia permet a les persones tenir experiències tan increïbles, potser ja no ens interesse la prosaica realitat.

J M: ...L'art sempre ha estat molt prop de la tecnologia, encara que siga per a manifestar-se en reacció a ella. Lòptica en el barroc, la fotografia i el cubisme, el món mecànic i el futurisme, un moviment que va conviure per la seua banda amb la pintura metafísica italiana i el dadaisme. Hi ha molts casos on aqueixa relació entre l'alta tecnologia i l'art ha estat fèrtil, ha revelat noves formes de la imatge i de la manera en què vivim i pensem el nos-

7 DE KERKHOVE, Derrick. *La piel de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 1999, pp.112-114.

virtual, alejados aparentemente de la pintura, aplicaciones virtuales e interactivas que el mercado tecnológico y comercial han desarrollado. Me refería entonces a los videojuegos, simuladores de vuelo, aplicaciones de análisis de datos, etc. Durante estas dos décadas ha habido una progresiva intromisión de la virtualidad tecnológica en nuestra vida cotidiana. Michel Serres en su libro “Atlas” señalaba como “El habitante inmóvil y hogareño, huye simétricamente, hacia el exterior”⁸. Un modelo de huida que sabemos de larga tradición estimulada por la literatura, la música, la imagen o la tradición oral. En *Atlas*, hay un capítulo que explora *El Horla*, un relato de Guy de Maupassant (un autor por el que también se interesó mucho Alberto Savinio); en él, Maupassant, cuestiona la realidad y la existencia de un nivel del mundo más allá de lo tangible, más etéreo y cambiante. Me viene ahora a la memoria el divertido libro de Xavier de Maistre que también exploró el viaje inmóvil a finales del siglo XVIII en “Viaje alrededor de mi habitación”. En fin, en literatura es interminable, hay muchísimos ejemplos. En estas últimas décadas esa virtualidad se ha visto reforzada en la propia red y a través de muchos programas informáticos.

J F: A raíz de lo que me cuentas, me pregunto si esa virtualidad inmersa en nuestras vidas de la que hablas, hace que tengamos que cambiar las reglas por las que nos regimos. Te copio una interesante reflexión de Maite Alvarado:

Ahora bien, el como si de la ficción, al igual que el juego, descansa sobre el respeto a ciertas reglas, sin las cuales pierde sustento. La causalidad que rige las acciones en la ficción puede no ser la del mundo real, pero responde a un lógica que es también fruto de la invención; y esa lógica proviene de una reflexión más o menos sistemática, más o menos consciente, sobre los fenómenos naturales y sociales del mundo en el que estamos inmersos y sobre la manera en que otros textos han reflexionado sobre ellos⁹.

J M: En pintura, la causalidad es menos lineal no siempre responde a una lógica y, sin embargo, existen atractores

⁸ SERRES, M. *Atlas*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 63.

⁹ ALVARADO, Maite. «Escritura e invención en la escuela», en *Los CBC y la enseñanza de la lengua*, AZ editora, Buenos Aires, 1997.

tre entorn. En *La pell de la cultura*, Derrick de Kerckhove⁷ (deixeble de Marshall McLuhan) insisteix que potser hauríem d'aspirar a «sentir més» com la manera de començar a preparar-se per a una comprensió adequada del món en el qual ens endinsem.

En 2007, l'exposició *Marvazelandia* es va desenvolupar a partir d'aquesta idea, la d'usar models de referencialitat virtual, allunyats aparentment de la pintura, aplicacions virtuales i interactives que el mercat tecnològic i comercial han desenvolupat. Em referia llavors als videojocs, simuladors de vol, aplicacions d'anàlisis de dades, etc. Durant aquestes dues dècades hi ha hagut una progressiva intromissió de la virtualitat tecnològica en la nostra vida quotidiana. Michel Serres en el seu llibre *Atles* assenyala com «L'habitant immòbil i casolà, fuig simètricament, cap a l'exterior»⁸. Un model de fugida que sabem de llarga tradició estimulada per la literatura, la música, la imatge o la tradició oral. En *Atles* hi ha un capítol que explora *L'Horla*, un relat de Guy de Maupassant (un autor pel qual també es va interessar molt Alberto Savinio); en ell, Maupassant qüestiona la realitat i l'existència d'un nivell del món més enllà del tangible, més eteri i canviant. Em ve ara a la memòria el divertit llibre de Xavier de Maistre, qui també va explorar el viatge immòbil a la fi del segle XVIII en *Viatge al voltant de la meua cambra*. En fi, en literatura és interminable, hi ha moltíssims exemples. En aquestes últimes dècades aquesta virtualitat s'ha vist reforçada en la mateixa xarxa i a través de molts programes informàtics.

J F: Arran del que m'expliques, em pregunte si aqueixa virtualitat immersa en les nostres vides de la qual parles, fa que hagem de canviar les regles per les quals ens regim. Et copie una interessant reflexió de Maite Alvarado:

Ahora bien, el como si de la ficción, al igual que el juego, descansa sobre el respeto a ciertas reglas, sin las cuales pierde sustento. La causalidad que rige las acciones en la ficción puede no ser la del mundo real, pero responde a un lógica que es también fruto de la invención; y esa lógica proviene de una reflexión más

⁷ DE KERCKHOVE, Derrick. *La piel de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 1999, pp.112-114.

⁸ SERRES, M. *Atlas*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 63.



Exposición individual *Marvazelandia* en la Sala de la Muralla del Colegio Mayor Rector Peset (Universitat de València), 2007

extraños que dan sentido aparente a lo que allí sucede. La idea de fragmentación es muy contemporánea, aunque trabajes con ella la pintura todavía puede manifestarse de forma armónica, limando todas esas aristas que tienen lugar a partir de un collage de ideas e imágenes dispersas.

Lo virtual es también lo real

J F: Bruner decía que “es nuestro talento narrativo el que nos da la capacidad de encontrar un sentido a las cosas cuando no lo tienen”¹⁰ Nos leemos, intercambiamos fotos y vídeos, y nos mantenemos a distancia. Y a lo largo de los años entramos, sin salir ni al rellano de nuestra casa, en las vidas de otros. Vemos a gente que nace, a niños que crecen, a algunos que se casan, a parejas que se separan, a personas que mueren. La vida contada virtualmente es parte de nosotros, y es parte también de nuestros recuerdos, de nuestros proyectos, de nuestros pensamientos.

Y de mí, ¿qué es lo que realmente sabes de mí? Solo lo que te quiero entregar. Como todos, tengo altibajos, preocupaciones, momentos de duda, pero sólo te enseño una pequeña parte, o nada. Pero no es por eso que no existo.

¹⁰ BRUNER, Jerome. *La fábrica de historias*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

o menos sistemática, más o menos consciente, sobre los fenómenos naturales y sociales del mundo en el que estamos inmersos y sobre la manera en que otros textos han reflexionado sobre ellos⁹.

J M: En pintura, la causalitat és menys lineal, no sempre respon a una lògica i, no obstant això, existeixen *atractors estranys* que donen sentit apparent a allò que allà succeeix. La idea de fragmentació és molt contemporània. Encara que treballés amb ella, la pintura encara pot manifestar-se de manera harmònica i llimar totes aqueixes arestes que tenen lloc a partir d'un collage d'idees i imatges disperses.

El virtual es també el real

J F: Bruner deia que «és el nostre talent narratiu el que ens dóna la capacitat de trobar un sentit a les coses quan no en tenen»¹⁰. Ens llegim, intercanviem fotos i vídeos, i ens mantenim a distància. I al llarg dels anys entrem, sense eixir ni al replà de la nostra casa, en les vides d'uns altres. Veiem gent que naix, xiquets que creixen, alguns que es casen, parelles que se separen, persones que moren. La vida explicada virtualment és part de nosaltres, i és part

⁹ ALVARADO, Maite. «Escritura e invención en la escuela», en *Los CBC y la enseñanza de la lengua*, AZ editora, Buenos Aires, 1997.

¹⁰ BRUNER, Jerome. *La fábrica de historias*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.

No nos damos cuenta, pero cuando ves la vida en las redes sociales de una persona durante años, creas una imagen que aunque no se corresponde completamente con la realidad, existe. Sí, existe. Y quizás sea más real, porque es la percibida.

Conozco a bloggers que no encajan con la imagen que dan. Donde esperaba una persona introvertida, tímida, me encontré a una chica llena de vida y divertida; donde esperaba a alguien chicharrero y desinhibido, encontré a un chico políticamente correcto; donde esperaba un necio, encontré una persona adorable. Y probablemente tiene que pasárselo lo mismo a algunos de los que me conocen sólo a través de mi perfil de Twitter.

Pero no es una estafa. La vida de los demás detrás de mi pantalla a veces es mágica, a veces terrible, a veces divertida, a veces patética, a veces interesante, a veces aburrida. Pero puedo asegurarlos que las emociones que puedo sentir mientras leo a los demás, las lágrimas o los nervios, son reales.

A veces preferiría no conocer la vida de los otros de verdad. Me gusta escuchar lo que dice el uno del otro, saber qué hace uno u otro. También es cierto que si lo virtual no es suficiente para mí, sé que puedo ir a lo real, sentarme frente al otro tomando un café, hacer una llamada telefónica. Sólo que normalmente no tengo tiempo y lo virtual se convierte en la percepción real.

J M: Totalmente de acuerdo. Internet nos abastece de emociones. Es tan sorprendente encontrar un libro de viejo en una aplicación virtual como hacerlo en la tras-tienda de un librero si coincide con las cuestiones que te inquietan en ese momento. Lo virtual es también real. Como dice Michel Serres en su *Atlas*¹¹ la cuestión ya no es tanto ¿a dónde ir?, sino el dónde nos encontramos y cuál es la naturaleza de nuestras intenciones.

El exceso de imágenes nos resulta inabarcable, indigible, el caos es demasiado ilimitado. Y sin embargo para la pintura creo que esto resulta muy atractivo y coherente con el sentido de realidad. Considerar el caos no como



El piloto ciego, 2005. Temple vinílico sobre tela 65 x 81 cm

també dels nostres records, dels nostres projectes, dels nostres pensaments.

I de mi, què és el que realment saps de mi? Solament el que et vull entregar. Com tots, tinc als i baixos, preocupacions, moments de dubte, però només t'ensenye una xicoteta part, o res. Però no és per això que no existisc.

No ens adonem, però quan veus la vida en les xarxes socials d'una persona durant anys, crees una imatge que encara que no es correspon completament amb la realitat, existeix. Sí, existeix. I potser és més real, perquè és la percebuda.

Conec bloguers que no encaixen amb la imatge que donen. On esperava una persona introvertida, tímida, em vaig trobar una xica plena de vida i divertida; on esperava algú faceciós i desinhibit, vaig trobar a un xic políticament correcte; on esperava un neci, vaig trobar una persona adorable. I probablement ha de passar-los el mateix a alguns dels qui em coneixen només a través del meu perfil de Twitter.

Però no és una estafa. La vida dels altres rere de la meua pantalla de vegades és màgica, de vegades terrible, de vegades divertida, de vegades patètica, de vegades interessant, de vegades avorrida. Però puc assegurar-vos que les emocions que puc sentir mentre llig els altres, les llàgrimes o els nervis, són reals.

De vegades preferiria no conèixer la vida dels altres de debò. M'agrada escoltar el que diu l'un de l'altre, saber què fa un o un altre. També és cert que si el virtual no és sufi-

11 SERRES, M. Op. Cit.

un desorden sino como un universo abierto e imprevible donde el conocimiento y los modelos científicos no pueden agotar nunca las posibilidades de lo real. El caos contiene su propio orden, estructuras profundamente codificadas que demuestran que el término caos difiere de la verdadera aleatoriedad. La Pintura y la historia del arte nos han dado y siguen dando pruebas de su capacidad de gestión en este campo. Su capacidad asociativa y especulativa son claras evidencias de que no hay límites en el tiempo ni en el espacio/forma.

Internet, Telépolis... nos permite una observación panorámica pero también microscópica, desde gestos solidarios a pequeñas aberraciones informáticas. En ocasiones es la apropiación simbólica de una imagen el glitch o el error, el recurso referencial de la pintura, otras veces la metodología pasa por establecer que la información empleada se desvincule de los significados y de una dinámica lineal, se adentre en un modelo de máxima información y complejidad. Un lugar donde la razón sea insuficiente e incapaz de demostrar todo el tráfico de emociones, pulsaciones y datos que tiene lugar en el mundo sensible.

El pacto ficcional

JF: Los innumerables relatos de la vida, como las historias ficcionales son, en todo caso, relatos, construcciones que, en la mayoría de los casos, se arman con los mismos procedimientos. La diferencia, entonces, es cómo los presentamos a otros, si como historias de la vida, o bien, como relatos ficcionales.

Esta oposición entre ficción y verdad es el conflicto central que enfrenta a los protagonistas de *El gran pez*, la película de Tim Burton, donde un hijo, William Bloom, cansado de escuchar siempre las mismas historias inventadas, le demanda a su padre, Edward Bloom, conocer la “versión verdadera de las cosas”¹² Pero ¿cuál es esa versión? Y en todo caso: siempre será una versión.

Inventamos también cuando narramos algo que nos ha sucedido: según el humor y el estado ánimo, según el tiempo transcurrido, construimos una y mil versiones de algunos

¹² WALLACE, Daniel. *Big fish: a novel of mythic proportions*. Workman Publishing, New York, 1998.

cient per a mi, sé que puc anar al real, asseure'm enfront de l'altre i prendre un cafè, fer una trucada telefònica. Només que normalment no tinc temps i el virtual es converteix en la percepció real.

JM: Totalment d'acord. Internet ens forneix d'emocions. És tan sorprenent trobar un llibre de vell en una aplicació virtual com fer-ho en la rebotiga d'un llibreter si coincideix amb les qüestions que t'inquieten en aqueix moment. El virtual és també real. Com diu Michel Serres en el seu *Atlas*¹¹ la qüestió ja no és tant: on anar? Sinó: on ens trobem? I quina és la naturalesa de les nostres intencions?

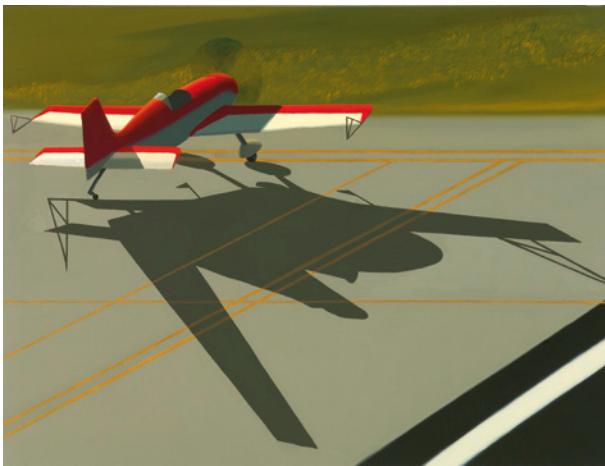
L'excés d'imatges ens resulta inabastable, indigerible, el caos és massa il-limitat. I no obstant això, per a la pintura crec que açò resulta molt atractiu i coherent amb el sentit de realitat. Considerar el caos no com un desordre, sinó com un univers obert i imprevisible on el coneixement i els models científics no poden exhaurir mai les possibilitats del real. El caos conté el seu ordre, estructures profundament codificades que demostren que el terme caos difereix de la verdadera aleatorietat. La pintura i la història de l'art ens han donat i segueixen donant-nos proves de la seu capacitat de gestió en aquest àmbit. La seu capacitat associativa i especulativa són clares evidències que no hi ha límits en el temps ni en l'espai/forma.

Internet, *Telèpolis*... ens permeten una observació panoràmica però també microscòpica, des de gestos solidaris a xicotetes aberracions informàtiques. De vegades és l'apropiació simbòlica d'una imatge, l'espuri o l'error, el recurs referencial de la pintura; altres vegades la metodologia passa per a establir que la informació emprada es desvincule dels significats i d'una dinàmica lineal, sendinse en un model de màxima informació i complexitat. Un lloc on la raó siga insuficient i incapàç de demostrar tot el tràfic d'emocions, pulsacions i dades que es produeix en el món sensible.

El pacte ficcional

JF: Els innombrables relats de la vida, com les històries de ficció són, en tot cas, relats, construccions que, en la majo-

¹¹ SERRES, M. *Op. Cit.*



17.33 PM, 2007. Temple vinílico sobre tela 97 x 130 cm

acontecimientos; convertimos en relato aquello que, por algún motivo, nos resulta inexplicable. Narramos historias. ¿Quién podría asegurar cuál de las versiones que nos relatamos para explicarnos esos hechos es más verdadera que las otras?

En *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen (disculpa las referencias cinematográficas, pero son las que me vienen a la mente), Cecilia, la protagonista, que es una joven neoyorquina, durante la depresión de los años 30, lleva una vida miserable y se aísla de ese mundo refugiándose en el romanticismo de las películas. Una y otra vez, ve *La rosa púrpura del Cairo*, cuya historia es la contracara de la suya: viajes, safaris, cenas con baile y romances. Pero sucede que un personaje de esa ficción, el explorador de quien Cecilia está enamorada, sale de la pantalla y la busca. A partir de ahí la película plantea varios problemas relativos a la ficción: la autonomía de los personajes y los límites de la realidad. Pero lo que más me interesa es que, al entrar en el cine, se precisa, si no queremos padecer como Cecilia, un pacto ficcional. Igualmente fuera del cine nuestra versión de la realidad puede ser interpretada de distintas maneras según quién la vea.

Jorge L. Borges, en el primero de los relatos de *Ficciones*, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” dice:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) y es

ria dels casos, s'armen amb els mateixos procediments. La diferència, llavors, és com els presentem a uns altres, si com a històries de la vida, o bé, com a relats de ficció.

Aquesta oposició entre ficció i veritat és el conflicte central que enfrenta els protagonistes de *Big Fish*, la pel·lícula de Tim Burton, on un fill, William Bloom, cansat d'escoltar sempre les mateixes històries inventades, li demanda al seu pare, Edward Bloom, conèixer la «versió vertadera de les coses»¹² Però, quina és aqueixa versió? I, en tot cas: sempre serà una versió.

Inventem també quan narrem alguna cosa que ens ha succeït: segons l'humor i l'estat ànim, segons el temps transcorregut, construïm una i mil versions d'alguns esdeveniments; convertim en relat allò que, per algun motiu, ens resulta inexplicable. Narrem històries. Qui podria assegurar quina de les versions que ens relatem per a explicar-nos aqueixos fets és més vertadera que les altres?

En *La rosa porpra del Caire*, de Woody Allen (disculpa les referències cinematogràfiques, però són les que em vénen a la ment), Cecilia, la protagonista, que és una jove novaiorquesa, durant la depressió dels anys 30, porta una vida miserable i s'aïlla d'aqueix món refugiant-se en el romanticisme de les pel·lícules. Una vegada i una altra, veu *La rosa porpra del Caire*, la història de la qual és el revers de la seua: viatges, safaris, sopars amb ball i romanços. Però succeeix que un personatge d'aqueixa ficció, l'explorador de qui Cecilia està enamorada, ix de la pantalla i la cerca. A partir d'aquí la pel·lícula planteja diversos problemes relatius a la ficció: l'autonomia dels personatges i els límits de la realitat. Però el que més m'interessa és que, en entrar en el cine, cal, si no volem patir com Cecilia, un pacte ficcional. Igualment, fora del cine, la nostra versió de la realitat pot ser interpretada de diverses maneres segons qui la veja.

Jorge L. Borges, en el primer dels relats de *Ficciones*, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” diu:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el

¹² WALLACE, Daniel. *Big Fish: a novel of mythic proportions*. Workman Publishing, New York, 1998.

una reimpresión literal, pero también morosa, de la Encyclopaedia Britannica de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal¹³.

Me encanta la idea de Borges sobre esa especie de pacto ficcional. Es una vuelta de tuerca a la noción desarrollada por Umberto Eco¹⁴ a partir de un comentario del poeta inglés Samuel Taylor Coleridge en 1817. Cuenta Eco que Coleridge observaba una obra teatral, estaban a la vista los mecanismos que permitían subir y bajar los decorados, los hilos que sostenían, que subían y bajaban algún objeto, y sin embargo, reflexionaba, mientras uno asiste como espectador a una obra debe hacer de cuenta que no los ve. Es una especie de “suspensión de la incredulidad”, una decisión, no sé si premeditada, para dejar a un lado los juicios críticos sobre la existencia o no de aquello que se narra o se representa y adentrarnos en la historia que se presenta, sumergirse en ella y disfrutar de los acontecimientos y peripecias de los personajes. Creo que en la vida también aceptamos ese pacto ficcional para disfrutar, para sentir.

Muchos te cuentan una historia sin desviarse. No es complicada, pero tampoco es interesante¹⁵.

Era como un juego que los dos habíamos decidido jugar, sin tener que discutir las reglas (...) Mientras haya una persona que se la crea, no hay ninguna historia que no pueda ser verdad¹⁶.

J M: ...el cine es siempre un buen ejemplo, esa última escena de “Smoke” es perfecta. La pintura tiene mucho de pacto. He visto recientemente dos nuevas series de TV, el formato al que nos están entrenando a consumir cadenas como Netflix, HBO, etc, hay que escoger muy bien por-

fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama The Anglo-American Cyclopaedia (Nueva York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la Encyclopaedia Britannica de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal¹³.

M'encanta la idea de Borges sobre aqueixa espècie de pacte ficcional. És una volta de rosca a la noció desenvolupada per Umberto Eco¹⁴ a partir d'un comentari del poeta anglès Samuel Taylor Coleridge en 1817. Explica Eco que Coleridge observava una obra teatral, hi eren a la vista els mecanismes que permetien pujar i baixar els decorats, els fils que sostenien, que pujaven i baixaven algun objecte, i no obstant això, reflexionava, mentre un assisteix com a espectador a una obra ha de fer com que no els veu. És una espècie de «suspensió de la incredulitat», una decisió, no sé si premeditada, per a deixar de banda els judicis crítics sobre l'existència o no d'allò que es narra o es representa i endinsar-nos en la història que es presenta, submergir-nos en ella i gaudir dels esdeveniments i peripècies dels personatges. Crec que en la vida també acceptem aqueix pacte ficcional per a gaudir, per a sentir.

Molts t'expliquen una història sense desviar-se'n. No és complicada, però tampoc és interessant.¹⁵

Era com un joc que els dos havíem decidit jugar, sense haver-hi de discutir les regles [...] Mentre hi haja una persona que s'ho cregà, no hi ha cap història que no puga ser veritat.¹⁶

13 BORGES, Jorge L. *Ficciones*. Alianza, Madrid, 1997, pp. 13-14.

14 Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Editorial Lumen, Barcelona, 1996.

15 WALLACE, Daniel. *Op. Cit.*

16 AUSTER, Paul. “El cuento de Navidad de Auggie Wren” en AUSTER, *Smoke & Blue in the Face*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 166 a 168.

13 BORGES, Jorge L. *Ficciones*. Alianza, Madrid, 1997, pp. 13-14.

14 Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Editorial Lumen, Barcelona, 1996.

15 WALLACE, Daniel. *Op. Cit.*

16 AUSTER, Paul. «El cuento de Navidad de Auggie Wren», en AUSTER, *Smoke & Blue in the Face*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 166 a 168.

que la oferta es enorme e imposible de digerir. El joven Papa de Paolo Sorrentino y Twin Peaks (3^a temporada) de David Lynch, las dos me han sorprendido y son muy distintas entre sí, ambas requerían de un pacto. Imagino que para muchos El joven Papa es inaceptable desde el primer minuto, es lógica e imprevisible, puede herir, pero no es violenta, la narración y la escena es armónica, exquisita en la imagen y sin embargo el diálogo y el contenido te puede noquear en un par de segundos. La 3^a temporada de Twin Peaks es sin duda la más extraña y difícil de interpretar en clave narrativa, es una pintura con muchas vías abiertas. David Lynch es ahora más violento y menos amable a la hora de facilitar el camino. En cambio, es más generoso y experimental visualmente que otras veces. Sus personajes han envejecido, están más trastornados y hay menos humor. Los escenarios se han multiplicado, la montaña, el entorno natural casi ha desaparecido, apenas hay aire fresco que respirar. Es muy inquietante, y sin embargo, muy real.

Elogio de la vida tecnológica (o no)

J F: Es obvio que el progreso tecnológico genera mutaciones comportamentales e incluso morfológicas. Si bien los avances en la tecnología de la información no pueden reemplazar fundamentalmente al cuerpo humano, este último puede incorporarlo perfectamente, incluirlos en nuestros hábitos diarios. El Smartphone es una prótesis que funciona como un órgano adicional, o más bien como una extensión de nosotros mismos. Las redes sociales, blogs, Tumblr o Instagram permiten que cualquier persona esté en constante representación, ofreciendo los medios para construir identidades e inventar un avatar.

Hay quien critica a las personas que pasan sus días en internet, entendiendo que su vida cotidiana está vacía, convencidos de que una buena charla sobre el buen tiempo en el ascensor es mejor que ver un video informativo o leer un artículo en la pantalla del móvil. Afirman que la vida real es la vida sin internet, como si el net fuera equivalente a un sueño.

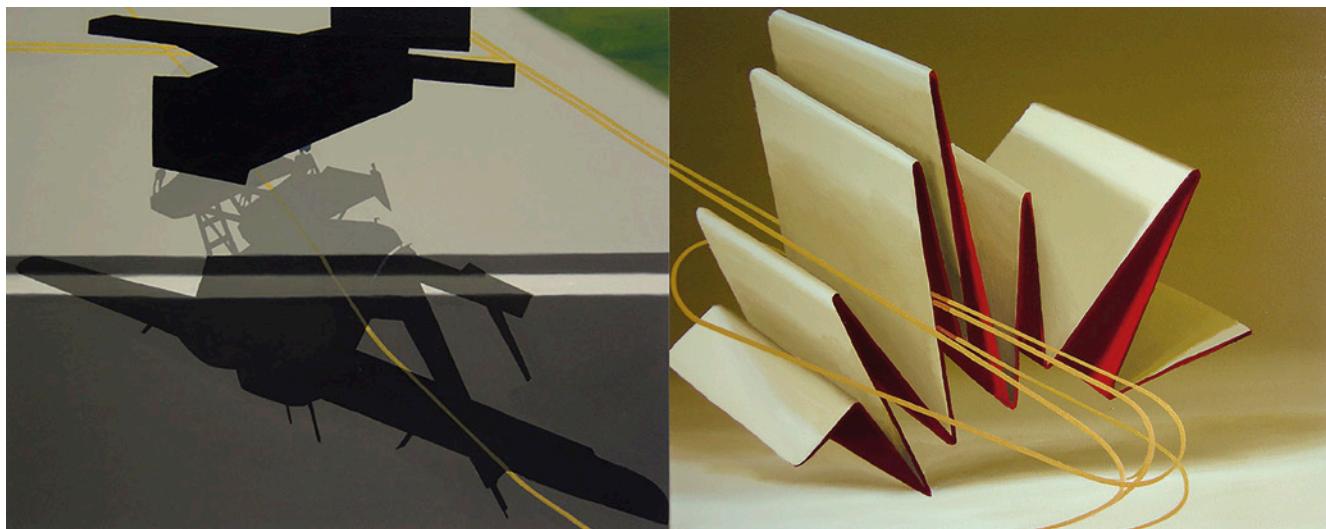
Pero la vida virtual percibida peyorativamente no existe, no es posible. Todo lo que es experiencia humana es

J M: ... El cine és sempre un bon exemple, aqueixa última escena d'*Smoke* és perfecta. La pintura té molt de pacte. He vist recentment dues noves sèries de televisió, el format al qual ens estan entrenant a consumir cadenes com Netflix, HBO, etc., cal escollar molt bé perquè l'oferta és enorme i impossible de digerir. *El joven Papa* de Paolo Sorrentino i *Twin Peaks* (tercera temporada) de David Lynch, les dues m'han sorprès i són molt diferents entre si, ambdues requerien un pacte. Imagine que per a molts *El joven Papa* és inaceptable des del primer minut, és lògica i imprevisible, pot ferir, però no és violenta, la narració i l'escena són harmòniques, exquisida en la imatge i no obstant això el diàleg i el contingut poden colpir en un parell de segons. La tercera temporada de *Twin Peaks* és sens dubte la més estranya i difícil d'interpretar en clau narrativa, és una pintura amb moltes vies obertes. David Lynch és ara més violent i menys amable a l'hora de facilitar el camí. En canvi, és més generós i experimental visualment que altres vegades. Els seus personatges han envellit, estan més trastornats i hi ha menys humor. Els escenaris s'han multiplicat, la muntanya, l'entorn natural quasi hi ha desaparegut, amb prou feines hi ha aire fresc per a respirar. És molt inquietant, i tanmateix, molt real.

Elogi de la vida tecnològica (o no)

J F: És obvi que el progrés tecnològic genera mutacions comportamentals i fins i tot morfològiques. Si bé els avanços en la tecnologia de la informació no poden reemplaçar fonamentalment el cos humà, aquest últim pot incorporar-lo perfectament, incloure's en els nostres hàbits diaris. El telèfon intel·ligent és una pròtesi que funciona com un òrgan addicional o, més aviat, com una extensió de nosaltres mateixos. Les xarxes socials, blogs, Tumblr o Instagram permeten que qualsevol persona estiga en constant representació, i ofereixen els mitjans per a construir identitats i inventar un avatar.

Hi ha qui critica a les persones que passen els seus dies en Internet, entenen que la seu vida quotidiana està buida, convençuts que una bona xarrada sobre el bon temps a l'ascensor és millor que veure un vídeo informatiu o llegir un article en la pantalla del mòbil. Afirmen que la vida real és la vida sense Internet, com si la xarxa fóra equivalent a un somni.



Barajas (2^a versión), 2007-2008. Temple vinílico sobre tela, 73 x 184 cm

realidad. Conversar con un amigo cara a cara no es ni más virtual ni más concreto que intercambiar palabras con él a través de correos electrónicos o de una cámara web. La pantalla no altera la calidad o el valor de los intercambios.

Por el contrario, algunas verdades pueden aparecer aún más fácilmente a través de un mail. Las relaciones sociales personales parasitan el habla y la proximidad de los interlocutores no es necesariamente una garantía de la integridad intelectual de sus intercambios. Factores humanos, psicológicos, socioculturales y emocionales intervienen distorsionando la sinceridad de los comentarios.

Gracias a la pantalla del móvil o del ordenador, se percibe lo esencial, el resto se olvida. No sé si eso es bueno o malo. Tengo experiencias contradictorias. A lo mejor es siempre preferible el artificio social vacío y seguro, el empaquetamiento de las relaciones humanas directas, los arabescos de inanidades más fáciles de aprehender, que el frío, seco y afilado filo de un “sé fuerte” por sms.

A lo mejor no. Desde luego es más fácil hablar de meteorología con el vecino y llamar a eso vida real, que admitir nuestra incapacidad para discutir inteligentemente sobre temas delicados. Aunque eso también nos puede pasar en whatsapp. La vida real es una paradoja. La vida virtual también. O es que la vida virtual forma parte de la vida real, como decías tú antes.

Però la vida virtual percebuda pejorativament no existeix, no és possible. Tot el que és experiència humana és realitat. Conversar amb un amic cara a cara no és ni més virtual ni més concret que intercanviar paraules amb ell a través de correus electrònics o d'una càmera web. La pantalla no altera la qualitat o el valor dels intercanvis.

Per contra, algunes veritats poden aparèixer encara més fàcilment a través d'un missatge electrònic. Les relacions socials personals parasiten la parla i la proximitat dels interlocutors no és necessàriament una garantia de la integritat intel·lectual dels seus intercanvis. Factors humans, psicològics, socioculturals i emocionals intervenen per a distorsionar la sinceritat dels comentaris.

Gràcies a la pantalla del mòbil o de l'ordinador es percepció l'essencial, la resta s'oblida. No sé si això és bo o dolent. Tinc experiències contradictòries. Potser és sempre preferible l'artifici social buit i segur, l'empaquetament de les relacions humanes directes, els arabescos d'inanitats més fàcils d'aprehendre, que el fred, sec i afilat tall d'un «Sé fuerte» per SMS.

Potser no. Per descomptat és més fàcil parlar de meteorologia amb el veí i anomenar a això vida real, que admetre la nostra incapacitat per a discutir intel·ligentment sobre temes delicats. Encara que açò també ens pot passar en WhatsApp. La vida real és una paradoxa. La vida vir-

Los que piensan que lo que llaman "lo real", es decir, todo lo que ocurre fuera de la pantalla de un ordenador, es una parte integral de la vida, mientras que lo que cruza la red, sería "no vida" o, para ser más exacto, vida facticia, inútil, se equivocan. Escribir a mano en una hoja de papel, contemplar un paisaje, pintar, escuchar el sonido de un río, enviar un correo electrónico, ver una imagen en la pantalla, escuchar música de un archivo mp3, todo es parte de la vida humana, de su experiencia, de su riqueza.

Entre la arena en la que escribimos María Isabel con el dedo, la hoja de papel en la que trazamos con el bolígrafo y la pantalla del ordenador a través de la cual enviamos un correo electrónico, básicamente no hay diferencia. Estamos escribiendo.

Me dirás que no es lo mismo ver la vida en directo, una obra de arte, por ejemplo. Admito que no, que la experiencia sensorial del cara a cara capta muchos más matices que la púramente visual. Pero hay que reconocer que la tecnología forma parte de las experiencias posibles. Además, en las relaciones de proximidad, hay muchas pantallas que interfieren con los interlocutores, sólo que son invisibles. El aire que transmite las palabras comunicadas por dos vecinos que indagan sobre el clima no es ni más ni menos que una pantalla, una interfaz, una cortina real y concreta contra la cual se proyecta su pequeña película verbal; el condicionamiento cultural puede ser simplemente un velo opaco.

La vida real frente a la tecnológica supone un enfrentamiento imposible. Simplemente hay vida con sus increíbles potencialidades, sus estallidos interiores y sus maravillas visibles, que no se limita al entorno inmediato, estrictamente material.

J M: Todo esto que dices es muy evidente en la experiencia docente. Desde que entras en el aula, empieza y transcurre el tiempo de clase, hay una comunicación no verbal en la que influyen innumerables factores. Hay una pedagogía invisible, un gesto, una mirada, un clima, pueden ser más decisivos que los contenidos de una lección magistral. El contexto docente es muy sensible.

Con la pintura, la lectura, el cine, pasa igual, uno nunca consigue aislarla del entorno y despojarse de su propio



Telepolitá, 1999. Temple vinílico, poliespan y madera, 16 x 9 x 28 cm

tual, també. O és que la vida virtual forma part de la vida real, com deies tu abans.

Els qui es pensen que el que anomenen «el real», és a dir, tot el que s'esdevé fora de la pantalla d'un ordinador és una part integral de la vida, mentre que el que travessa la xarxa, seria «no-vida» o, per a ser més exacte, vida factícia, inútil, s'equivoquen. Escriure a mà en un full de paper, contemplar un paisatge, pintar, escoltar el so d'un riu, enviar un correu electrònic, veure una imatge en la pantalla, escoltar música d'un arxiu MP3, tot és part de la vida humana, de la seua experiència, de la seua riquesa.

Entre l'arena en la qual escrivim María Isabel amb el dit, el full de paper en la qual tracem amb el bolígraf i la pantalla de l'ordinador a través de la qual enviem un correu electrònic, bàsicament no hi ha diferència. Escrivim.



Volador, 2002. Hueso de vaca y arcilla, 12 x 31 x 25 cm

bagaje. Y eso es lo realmente mágico de la experiencia estética. La información de nuevo se gestiona de una forma aleatoria, el azar vuelve a ser de nuevo el protagonista.

J F: Más aún, porque el bagaje del que hablas funciona de manera atemporal. Virginia Woolf escribió una interesante novela para analizar el manejo del tiempo. La señora Dalloway¹⁷ narra una historia que abarca un día en la vida de la protagonista. Durante el transcurso de ese día, Mrs. Dalloway recuerda una serie de hechos que creía olvidados, que aparecen entremezclándose con sus impresiones y asociaciones mentales e irrumpen mientras realiza sus actividades cotidianas. A intervalos, entre los recuerdos, suenan las campanas del Big Ben que la traen de vuelta a su realidad cotidiana. Creo que bien podríamos decir que ningún día de nuestra vida transcurre en

Em diràs que no és el mateix veure la vida en directe, una obra d'art, per exemple. Admet que no, que l'experiència sensorial del cara a cara capta molts més matisos que la purament visual. Però cal reconèixer que la tecnologia forma part de les experiències possibles. A més, en les relacions de proximitat, hi ha moltes pantalles que interfereixen amb els interlocutors, només que són invisibles. L'aire que transmet les paraules comunicades per dos veïns que indaguen sobre el clima no és ni més ni menys que una pantalla, una interície, una cortina real i concreta contra la qual es projecta la seu xicoteta pel·lícula verbal; el condicionament cultural pot ser simplement un vel opac.

La vida real enfront de la tecnològica suposa un enfrontament impossible. Simplement hi ha vida amb les seues increïbles potencialitats, els seus esclats interiors i les seues meravelles visibles, que no es limita a l'entorn immediat, estrictament material.

J M: Tot això que dius és molt evident en l'experiència docent. Des que entres en l'aula, comença i transcorre el temps de classe, hi ha una comunicació no verbal en la qual influeixen innombrables factors. Hi ha una pedagogia invisible, un gest, una mirada, un clima, poden ser més decisius que els continguts d'una lliçó magistral. El context docent és molt sensible.

Amb la pintura, la lectura, el cine passa igual, un mai no aconsegueix aïllar-se de l'entorn i despollar-se del seu propi bagatge. I açò és el realment mètic de l'experiència estètica. La informació de nou es gestiona d'una forma aleatòria, l'atzar torna a ser de nou el protagonista.

J F: Més encara, perquè el bagatge del qual parles funciona de manera atemporal. Virginia Woolf va escriure una interessant novel·la per a analitzar el maneig del temps. *La señora Dalloway*¹⁷ narra una història que abasta un dia en la vida de la protagonista. Durant el transcurs d'aqueix dia, Mrs. Dalloway recorda una sèrie de fets que creia oblidats, que apareixen barrejats amb les seues impressions i associacions mentals i irrumpen mentre realitza les seues activitats quotidianes. A intervals, entre els records, sonen

17 WOOLF, Virginia. *La señora Dalloway*. Lumen, Barcelona, 2002.

17 WOOLF, Virginia. *La señora Dalloway*. Lumen, Barcelona, 2002.

forma lineal, pues son numerosos los pensamientos y recuerdos que nos hacen volar continuamente al pasado o al futuro, volar a otros mundos imaginarios, seguramente para tomar distancia y entendernos mejor.

J M: Somos de temperamento aéreo, ...bueno unos más que otros. Somos una combinación de distintos humores a menudo contradictorios. El temperamento aéreo tiene varias interpretaciones, el deseo de volar es un clásico tanto en un sentido figurado como literal, desde el caso mitológico al más evidente que tiene lugar en el contexto de esta exposición, un aeropuerto. Y, sin embargo, en ambos casos la imaginación es la responsable de que el vuelo sea posible, bien de forma psíquica e intelectual o mediante el modelo sorprendente de la ingeniería. En internet, sería impreciso interpretar el vuelo como un estado dinámico de libertad, los parámetros en los que nos movemos están bastante controlados, poco tienen de solitarios y silenciosos aun siendo un mero observador. Hay poco margen de libertad, salir de vez en cuando del sistema, no es fácil.

Las ocho pinturas que hemos seleccionado para esta exposición fueron realizadas entre 1997 y 2017 en torno a un tema que me inquieta bastante y que de algún modo ha ido evolucionando en todo este tiempo. Se trata de la conciliación y la convivencia de la pintura con el entorno virtual y tecnológico. En el título de varias exposiciones individuales recurri al calificativo aéreo, (Gabinete aéreo en Galería My Name's Lolita Art, Madrid en 2002 y Temperamento aéreo, en Galería María Llanos, Cáceres en 1999) como fórmula de distanciamiento, descontextualización y una asociación libre de imágenes.

La tecnología como parte del arte

J F: Es fácil decir que el arte cambia y evoluciona. También es lógico inferir que el arte, como la literatura, evoluciona a causa de la experiencia humana, que cambia con el tiempo. Pero, ¿por qué aparecieron los impresionistas a fines del siglo XIX y no en la época de Rembrandt?

Aunque nos gusta pensar que el arte existe independientemente, el arte no es autotélico, es más bien intertex-

les campanas del Big Ben que la porten de tornada a la seu realitat quotidiana. Crec que bé podríem dir que cap dia de la nostra vida transcorre de manera lineal, ja que són nombrosos els pensaments i records que ens fan volar contínuament al passat o al futur, volar a altres mons imaginaris, segurament per a prendre distància i entendre'ns millor.

J M: Som de tarannà aeri... Bé, uns més que uns altres. Som una combinació de diferents humors sovint contradictoris. El tarannà aeri té diverses interpretacions, el desig de volar és un clàssic tant en un sentit figurat com literal, des del cas mitològic al més evident que té lloc en el context d'aquesta exposició, un aeroport. I tanmateix, en tots dos casos la imaginació és la responsable que el vol siga possible, bé de manera psíquica i intel·lectual o mitjançant el model sorprenent de l'enginyeria. En Internet seria imprecís interpretar el vol com un estat dinàmic de llibertat, els paràmetres en els quals ens movem estan prou controlats, poc tenen de solitaris i silenciosos àdhuc sent un mer observador. Hi ha poc de marge de llibertat, eixir de tant en tant del sistema no és fàcil.

Les vuit pintures que hem seleccionat per a aquesta exposició van ser realitzades entre 1997 i 2017 entorn d'un tema que m'inquieta bastant i que d'alguna manera ha evolucionat en tot aquest temps. Es tracta de la conciliació i la convivència de la pintura amb l'entorn virtual i tecnològic. En el títol de diverses exposicions individuals vaig recórrer al qualificatiu aeri, (*Gabinet aeri* en la galeria My Name's Lolita Art, Madrid en 2002 i *Tarannà aeri*, en galeria María Llanos, Cáceres en 1999) com a fórmula de distanciamiento, descontextualització i una associació lliure d'imatges.

La tecnología com a part de l'art

J F: És fàcil dir que l'art canvia i evoluciona. També és lògic inferir que l'art, com la literatura, evoluciona a causa de l'experiència humana, que canvia amb el temps. Però, per què van aparèixer els impressionistes a finals del segle XIX i no en l'època de Rembrandt?

Encara que ens agrada pensar que l'art existeix independentment, l'art no és autotèlic, és més aviat intertextual. L'art estarà influenciat per la filosofia, la literatura,

tual. El arte estará influenciado por la filosofía, la literatura, la psicología u otras ciencias, pero también por eventos históricos y políticos, y sobre todo por la tecnología. De todas las influencias, creo que la tecnología es la más importante y la más sostenible.

Los fenómenos tecnológicos que han aparecido en los últimos veinte años han organizado tantas fracturas en la dinámica de la creación artística, que resulta hasta tedioso enumerarlas. La digitalización y la separación de los contenidos de su soporte ha hecho que éstos sean “no exclusivos” y “no rivales”, además de superabundantes y en consecuencia devaluados, por ejemplo. O la eliminación de todas las restricciones relacionadas con la localización de los consumos y usos. O la democratización de las herramientas de producción audiovisual. O la obsolescencia de las tecnologías. O la abolición de las fronteras entre el mundo profesional y la esfera privada...

Hace algún tiempo, vimos el surgimiento del término “post-Internet” (utilizado por primera vez por la artista Marisa Olson en 2008 para designar una práctica artística que se llevaría a cabo on line, pero que también debía tener lugar fuera de línea) dirigido a calificar y analizar las prácticas de una nueva generación de artistas, nacida en la década de 1980 y marcada por la influencia de Internet durante su formación artística ya en nuestro siglo. Vivieron la democratización de la web, el apogeo de las redes sociales, el acceso ilimitado al conocimiento y las ventas en línea. Hoy, el mundo tecnológico no es sólo una herramienta de trabajo para explorar y habitar la complejidad incommensurable de nuestras sociedades contemporáneas, sino también un maná estético en sí mismo. El uso del temple vinílico no es casual.

J M: En cuestiones técnicas no he cambiado mucho mis procedimientos. Así es, el temple vinílico es un plástico, pigmento a base de látex, una pintura al agua. Comencé a usarla a finales de los 80. En el 91 instale el estudio en mi propia casa y era una pintura que no olía ni consumía diluyentes, más allá del agua. Es un procedimiento que te permite muchos arrepentimientos, o alteraciones de la composición inicial; aunque no es fácil cuando buscas transparencias, veladuras o cierto control en las texturas, recursos que el óleo te facilita bastante. Con el tiempo,

la psicología o otras ciencias, pero también per esdeveniments històrics i polítics i, sobretot, per la tecnologia. De totes les influències, crec que la tecnologia és la més important i la més sostenible.

Els fenòmens tecnològics que han aparegut en els últims vint anys han organitzat tantes fractures en la dinàmica de la creació artística, que resulta fins i tot tedios ENUMERAR-LES. La digitalització i la separació dels continguts del seu suport ha fet que aquests siguin «no exclusius» i «no rivals», a més de superabundants i, en conseqüència, devaluats, per exemple. O l'eliminació de totes les restriccions relacionades amb la localització dels consums i usos. O la democratització de les eines de producció audiovisual. O l'obsolescència de les tecnologies. O l'abolició de les fronteres entre el món professional i l'esfera privada...

Fa algun temps, vam veure el sorgiment del terme «post-Internet» (utilitzat per primera vegada per l'artista Marisa Olson, en 2008, per a designar una pràctica artística que es duria a terme en línia, però que també havia de tenir lloc fora de línia) dirigit a qualificar i analitzar les pràctiques d'una nova generació d'artistes, nascuda en la dècada de 1980 i marcada per la influència d'Internet durant la seua formació artística ja en el nostre segle. Van viure la democratització de la web, l'apogeu de les xarxes socials, l'accés il-limitat al coneixement i les vendes en línia. Avui, el món tecnològic no és només una eina de treball per a explorar i habitat la complexitat incomensurable de les nostres societats contemporànies, sinó també un manà estètic en si mateix. L'ús del tremp vinílic no és casual.

J M: En qüestions tècniques no he canviat molt els meus procediments. Així és, el tremp vinílic és un plàstic, pigment base de látex, una pintura a l'aigua. Vaig començar a usar-la a la fi dels anys 80. L'any 1991 vaig instal·lar l'estudi a la meua casa i era una pintura que no feia olor ni consumia diluents, més enllà de l'aigua. És un procediment que et permet molts penediments, o alteracions de la composició inicial; encara que no és fàcil quan cerques transparències, veladures o cert control en les textures, recursos que l'oli et facilita bastant. Amb el temps, el tremp vinílic va ser un procediment que es va



Mapa mudo, 2002. Temple vinílico sobre loneta, 100 x 81 cm

el temple vinílico, fue un procedimiento que se adecuó perfectamente al planteamiento de mi pintura y no me limitaba en absoluto.

Para Alberto Savinio, que fue músico, pintor, escenógrafo, escritor e ideólogo de la pintura metafísica italiana a principios del siglo XX; el temple es una técnica que conserva un aire amateur, y tiene mucha razón, tiene bastante de juego y de dilettante, del gusto más por el medio que por el fin. El proceso de la pintura es un diálogo que nos interroga y sobre el que vuelcas inquietudes, demuestras tus habilidades, pero también tus carencias, tus prioridades o tu desinterés, la pintura construye un punto de vista y te da cierta perspectiva sobre los acontecimientos.

El exceso de imágenes y su consumo han hecho de la pintura un peculiar antídoto. McLuhan en su libro *Contraexplosión* señalaba que el ambiente que nos domina resulta a menudo imperceptible por nuestra propia inmersión en él, como lo es el agua para el pez. Ante esta si-

adequar perfectamente al planteamiento de la meua pintura i no em limitava en absolut.

Per a Alberto Savinio, que va ser músic, pintor, escenògraf, escriptor i ideòleg de la pintura metafísica italiana a principis del segle xx, el tremp és una tècnica que conserva un aire amateur, i té molta raó, té bastant de joc i de dilettant, del gust més pel medi que per la fi. El procés de la pintura és un diàleg que ens interroga i sobre el qual bolves inquietuds, demostres les teues habilitats, però també les teues mancances, les teues prioritats o el teu desinterès, la pintura construeix un punt de vista i et dóna certa perspectiva sobre els esdeveniments.

L'excés d'imatges i el seu consum han fet de la pintura un peculiar antídoto. McLuhan en el seu llibre *Contraexplosió* assenyalava que l'ambient que ens domina resulta sovint imperceptible per la nostra pròpia immersió en ell, com ho és l'aigua per al peix. Davant d'aquesta situació la proposta és practicar un mitjà absolutament diferent com a fórmula de distanciament i així poder percebre i conèixer les característiques del que realment ens controla¹⁸.

Llavors McLuhan mostrava certa fascinació per Wyndham Lewis, així com per la pintura i l'art. Lewis sembla aquella baula perduda entre el futur (d'Internet) que havia d'arribar i la pintura. La seu pintura vorticista era d'un moderat futurisme, més britànic i intel·lectual i menys fascinat per la seu naturalesa mecànica. Hi ha un interessant passatge en *Esclats i bombardejos*¹⁹, on l'autor conversa amb Filippo Tommaso Marinetti en 1914. Allà l'ideòleg italià recrimina Lewis no manifestar-se definitivament com a portaveu del futurisme a Gran Bretanya. Per a Lewis la fascinació per la màquina i el progrés no va ser tan aclaparant com per a un italià. A Anglaterra aquest escenari no era cap novetat, i Lewis no sentia gens d'interès per la velocitat, la qual interpretava «com no ser en cap lloc», i un impediment per a «poder atendre a una sola cosa». Per a Marinetti, en canvi, aquesta era l'única manera d'estar en el món, atenent no solament a una cosa sinó a moltes al mateix temps, perquè ja no res era alguna cosa aïllada.

18 MCLUHAN, Marshall, *Contraexplosió*, Paidos, Buenos Aires, 1969

19 LEWIS, Wyndham. *Estallidos y bombardeos*. Impedimenta, Barcelona, 2008, p. 75.

tuación la propuesta es practicar un medio absolutamente distinto como fórmula de distanciamiento y así poder percibir y conocer las características del que realmente nos controla¹⁸.

Por entonces McLuhan mostraba cierta fascinación por Wyndham Lewis, así como por la pintura y el arte. Lewis parece ese eslabón perdido entre el futuro (de internet) que estaba por llegar y la pintura. Su pintura vorticista era de un moderado futurismo, más británico e intelectual y menos fascinado por su naturaleza mecánica. Hay un interesante pasaje en *Estallidos y bombardeos*¹⁹, donde el autor conversa con Filippo Tomasso Marinetti en 1914. En él, el ideólogo italiano le recrimina a Lewis no manifestarse definitivamente como portavoz del futurismo en Gran Bretaña. Para Lewis la fascinación por la máquina y el progreso no fue tan abrumadora como para un italiano. En Inglaterra este escenario no era ninguna novedad, y Lewis no sentía ningún interés por la velocidad, a la que interpretaba “como no estar en ningún sitio” y un impedimento para “poder atender a una sola cosa”. Para Marinetti, en cambio, ésta era la única forma de estar en el mundo, atendiendo no solo a una cosa sino a muchas al mismo tiempo, porque ya nada era algo aislado.

Lo cierto es que al margen de sus perversas disputas, cien años después, este diálogo sigue teniendo su miga. Es más, los dos parecen tener razones todavía vigentes y que hacen tan refutables como admisibles sus puntos de vista. Razón tenía Lewis cuando aseguraba que la velocidad reducía la sensación de no estar verdaderamente en ningún lugar. Pero, también Marinetti estaba en lo cierto, al quererle demostrar que ya no había nada que fuera una sola cosa. La realidad nos ofrece una heterogénea diversidad de asociaciones y significados, cualquier objeto o acontecimiento está asociado a una multiplicidad de valores que de poco o nada sirven si en ese modelo de velocidad programada o hiperconectividad no somos capaces de procesar ni uno solo de ellos.

La veritat és que a banda de les seues perverses disputes, cent anys després, aquest diàleg encara té suc. És més, els dos semblen tenir raons encara vigents i que fan tan refutables com admissibles els seus punts de vista. Raó tenia Lewis quan assegurava que la velocitat reduïa la sensació de no estar veritablement en cap lloc. Però, també Marinetti tenia raó, en voler-li demostrar que ja no hi havia res que fóra una sola cosa. La realitat ens ofereix una heterogènia diversitat d'associacions i significats, qualsevol objecte o esdeveniment està associat a una multiplicitat de valors que de poc o de no res serveixen si en aqueix model de velocitat programada o hiperconnectivitat no som capaços de processar ni solament un d'ells.

El viatge

J F: M'agrada tornar al tema del vol que abans has introduït en la conversa, o millor, al concepte de viatge. La gent viatja. Per a admirar els cims de les muntanyes, el curs important dels rius, la immensitat de l'oceà o el moviment infinit dels estels. I en fer-ho, passen al costat d'ells mateixos.

La frase anterior està presa, encara que no literalment, de sant Agustí. Efectivament, sovint passem per les nostres vides sense poder viure plenament en el moment present, i esdevenir un mateix, és emprendre un gran viatge, atrevir-se amb les eixides més necessàries i emprendre les revolucions més íntimes.

Res més lluny de la meua intenció que escriure't un text d'autoajuda, com sembla el paràgraf anterior. Més aviat al contrari, perquè en una societat tecnològica, associe més el concepte de viatge vital al simple passatge en un món on ens sentim fonamentalment aliens.

No es tracta de parlar de la vida en el sentit biològic, sinó d'aquella que realment vivim, cadascun segons certes condicions. Seria parlar, més que d'estar vius, de tenir una vida. Aristòtil, en el llibre *Theta de Metafísica*, evoca la vida que ell anomena «bona vida» abans de parlar del fenomen de la vida.

Gérard Manset i Roberto Carlos tenien una cançó sobre la carretera (cadascun una diferent) on deien que la des-

18 McLUHAN, Marshall, *Contraexplosión*, Paidos, Buenos Aires, 1969

19 LEWIS, Wyndham. *Estallidos y bombardeos*. Impedimenta, Barcelona, 2008, p. 75.

El viaje

J F: Me gustaría volver al tema del vuelo que antes has introducido en la conversación, o mejor, al concepto de viaje. La gente viaja. Para admirar las cumbres de las montañas, el curso imponente de los ríos, la inmensidad del océano o el movimiento infinito de las estrellas. Y al hacerlo, pasan junto a ellos mismos.

La frase anterior está tomada, aunque no literalmente, de San Agustín. Efectivamente, a menudo pasamos por nuestras vidas sin poder vivir plenamente en el momento presente, y convertirse en uno mismo, es emprender un gran viaje, atreverse con las salidas más necesarias y emprender las revoluciones más íntimas.

Nada más lejos de mi intención que escribirte un texto de autoayuda, como parece el párrafo anterior. Más bien al contrario, pues en una sociedad tecnológica, asocio más el concepto de viaje vital al simple pasaje en un mundo donde nos sentimos fundamentalmente ajenos.

No se trata de hablar de la vida en el sentido biológico, sino de la que realmente vivimos, cada uno según ciertas condiciones. Sería hablar, más que de estar vivos, de tener una vida. Aristóteles, en el libro Theta de Metafísica, evoca la vida que él llama “buena vida” antes de hablar del fenómeno de la vida.

Gérard Manset y Roberto Carlos tenían una canción sobre la carretera (cada uno una distinta) donde decían que el destino no importa. Añado que, no es que no importe, es que es probable que el viaje condicione el destino. En la vaporización y concentración del yo: todo está allí, decía Charles Baudelaire. En ese sentido, entiendo tus obras como un viaje, como la exploración que sin duda incluye la estética, pero también otras dimensiones intangibles del espíritu. Un viaje a través de la transformación social que produce la tecnología, un análisis de la metamorfosis y transmutación constante que ésta genera y que permite comprender los mecanismos de crecimiento y disolución que nos gobiernan, y con una actitud capaz de personificar metáforas y alegorías.

La peregrinación del artista asume formas comple-

tinació no importa. Afegisc que, no és que no importe, és que és probable que el viatge condicione la destinació. En la vaporització i concentració del jo: tot hi és, deia Charles Baudelaire. En aqueix sentit, entenc les teues obres com un viatge, com l'exploració que sens dubte inclou l'estètica, però també altres dimensions intangibles de l'esperit. Un viatge a través de la transformació social que produeix la tecnologia, una anàlisi de la metamorfosi i transmutació constant que aquesta genera i que permet comprendre els mecanismes de creixement i dissolució que ens governen, i amb una actitud capaç de personificar metàforas i al·legories.

El pelegrinatge de l'artista assumeix formes complexes, s'organitza en configuracions geogràfiques precises, com fragments d'un paisatge o un hipotètic conglomerat d'itineraris viatgers; com cartografies mudes, simulacres de trànsits que hem d'ampliar, recórrer fins a traspassar més enllà del que realment descriuen.

J M: L'insuportable no és cedir a la tecnologia, a lús o no d'aplicacions virtuals, el més terrible és perdre cert control de la situació. De nou en un passatge de McLuhan en *La galàxia Gutenberg*²⁰ (em remet de nou a ell, perquè està en l'origen dels primers quadres d'aquesta exposició) cita Peter Ramus i John Dewey com els dos esquiadors aquàtics de l'ensenyanament en períodes antitàctics; el de Gutenberg en la impremta i el de Marconi en l'electrònic. De la mateixa manera que Dewey va reaccionar contra la passiva cultura de la impremta lliscant sobre una nova ona electrònica, Ramus ho va fer al segle XVI sobre l'ona de Gutenberg.

L'home tipogràfic té un nou sentit del temps: cinemàtic, seqüencial i pictòric [...] No obstant això, inseparable de la consciència i l'ordre visuals és el sentit de la discontinuitat i un sentiment d'alienació de si mateix: «estem lluny de nosaltres mateixos, sempre arrosegats» va escriure Boileau (*Epístola III*) i el nostre sentit del temps es veu envaït per una insistent urgència. «En sentir que l'instant en què pensa i desitja llisca sota els seus peus, l'home es precipita sobre un nou instant, que és el d'un nou pensament i un nou desig: Però, sense detenir-se, l'home, /en la seu Carrera

²⁰ McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1985, p. 213.



McLuhanita, (Roma, 1996). Collage y temple vinílico sobre loneta, 195 x 150 cm

jas, se organiza en configuraciones geográficas precisas, como fragmentos de un paisaje o un hipotético conglomerado de itinerarios viajeros; como cartografías mudas, simulacros de tránsitos que debemos ampliar, recorrer hasta traspasar más allá de lo que realmente describen.

J M: Lo insopportable no es ceder a la tecnología, al uso o no de aplicaciones virtuales, lo más terrible es perder cierto control de la situación. De nuevo en un pasaje de McLuhan en La Galaxia Gutenberg²⁰ (me remito de nuevo a él porque está en el origen de los primeros cuadros de esta exposición) cita a Peter Ramus y John Dewey como los dos esquiadores acuáticos de la educación en períodos antitéticos; el de Gutenberg en la imprenta y el de Marconi en lo electrónico. Del mismo modo que Dewey reaccionó contra la pasiva cultura de la imprenta deslizán-

²⁰ McLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1985, p. 213.



El suicidi de Monteporzi (Roma, 1996). Temple vinílico sobre loneta, 195 x 150 cm

insensata, /incessantment gira d'un a un altre pensament» (Boileau, *Sàtira VIII*)²¹

Aquells quadres anteriors observaven el futur des de la memòria, entre els anys 93 i el 97, un període en el qual passe prou de temps a Itàlia, la paleta es va reduir a una gamma cromàtica de verds i a una iconografia molt particular. Molts d'ells van ser exercicis monocroms, de la màxima saturació al fosc. L'acabat de la superfície emprava la lluentor com a recurs i paròdia de la pantalla d'un ordinador, encara que l'escena era indubtablement pictòrica.

L'artista atent

J F: No cal que contestes. He llegit algunes coses de les publicades sobre tu i altres escriptes per tu. Aquest és l'artista que veig. L'artista que ha escrit *Cuando la verdad nace del*

²¹ Ibidem, p. 344.

dose sobre una nueva ola electrónica, Ramus lo hizo en el siglo XVI sobre la ola de Gutenberg.

“El hombre tipográfico tiene un nuevo sentido del tiempo: cinematográfico, secuencial y pictórico [...] Sin embargo, inseparable de la conciencia y el orden visuales es el sentido de la discontinuidad y un sentimiento de alienación de sí mismo: «estamos lejos de nosotros mismos, siempre arrastrados» escribió Boileau (Epistola III) y nuestro sentido del tiempo se ve invadido por una insistente urgencia. «Al sentir que el instante en que piensa y desea se desliza bajo sus pies, el hombre se precipita sobre un nuevo instante, que es el de un nuevo pensamiento y un nuevo deseo: Mas, sin detenerse, el hombre, /en su carrera insensata, / incansablemente gira de uno a otro pensamiento» (Boileau, Satira VIII)²¹

Aquellos cuadros anteriores observaban el futuro desde la memoria, entre el año 93 y el 97, un periodo en el que pase bastante tiempo en Italia, la paleta se redujo a una gama cromática de verdes y a una iconografía muy particular. Muchos de ellos fueron ejercicios monocromos, de la máxima saturación al oscuro. El acabado de la superficie empleaba el brillo como recurso y parodia de la pantalla de un ordenador, aunque la escena era indudablemente pictórica.

El artista atento

J F: No es necesario que contestes. He leído algunas cosas de las publicadas sobre ti y otras escritas por ti. Este es el artista que veo. El artista que ha escrito Cuando la verdad nace del engaño²² o Los ojos del verbo²³. El artista que ha expuesto “Los balcones de Telépolis” o “El espectador”. El artista que soñó Marvazelandia. El artista que fue Neo-metafísico.

El artista como personaje consciente de sí mismo y de lo que está sucediendo a su alrededor. El artista atento. Un artista que está muy vivo. Un artista preciso, consciente de lo que está sucediendo en el mundo exterior, en el mundo de las formas, las apariencias y los colores. El

21 Ibidem, p. 344.

22 MESTRE, Jöel. *Cuando la verdad nace del engaño*. UPV, Valencia, 2008.

23 ALDÁS, Joaquín & MESTRE, Jöel. *Los ojos del verbo. Una observación de la Pintura y su entorno*. Sendemà Editorial, Valencia, 2014.



Cervello contemporáneo, 1996. Temple vinílico sobre loneta, 195 x 150 cm

engaño²² o Los ojos del verbo²³. L’artista que ha exposat *Les balcons de Telèpolis* o *L’spectador*. L’artista que va somiar *Marvazelandia*. L’artista que va ser neometafísic.

L’artista com a personatge conscient de si mateix i d’allò està succeint al seu al voltant. L’artista atent. Un artista que està molt viu. Un artista precís, conscient del que s’ésdevé al món exterior, en el món de les formes, les aparençies i els colors. L’artista conscient també de si mateix, dels altres i de la realitat, del dubte raonable que suposa la realitat. No en el sentit de ser coneixedor del concepte, sinó en el que és profundament i ressonantment sensible al significat de l’existència mateixa.

Prenc les paraules de Joaquín Aldás i les teues on, en llegir-vos, se m’apareixien aquestes obres: és una pintura de

22 MESTRE, Jöel. *Cuando la verdad nace del engaño*. UPV, Valencia, 2008.

23 ALDÁS, Joaquín & MESTRE, Jöel. *Los ojos del verbo. Una observación de la pintura y su entorno*. Sendemà Editorial, Valencia, 2014.

artista consciente también de sí mismo, de los demás y de la realidad, de la duda razonable que supone la realidad. No en el sentido de ser conocedor del concepto, sino en el de que es profunda y resonantemente sensible al significado de la existencia misma.

Tomo las palabras de Joaquín Aldás y tuyas donde, al leerlos, se me aparecían estas obras: es una pintura de carácter reflexivo, en donde la observación y la ideación, no son tiempos al margen de la producción. Hay entre ellas un permanente deslizamiento, un modo incierto de interacción no siempre equitativo ni simétrico.

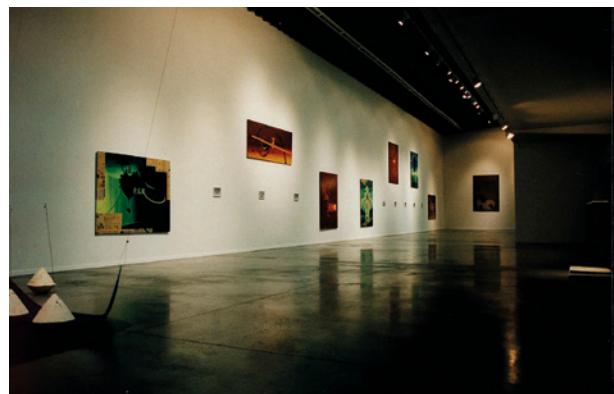
Y retomo vuestra propia referencia a Dondis y Péninou cuando escribís que la pintura es un complejo concentrado de significación, emite una comunicación intensa pero frágil al intervenir en ella diversos niveles; desde elementos morfológicos puramente estructurales de naturaleza abstracta, a combinaciones simbólicas y polisémicas pasando por una extensa oferta representacional²⁴.

Ha sido un placer. Literalmente. ¿Sabías que una experiencia matemática gratificante activa en nuestro cerebro el mismo grupo de neuronas que al escuchar una música o contemplar una obra de arte?. Pues puede que sea por una suma de factores, pero mis neuronas están muy alborotadas. Quizá sintiera algo parecido Rosalía Torrent cuando terminaba su crítica sobre ti diciendo “Hay poesía en Joël Mestre, poesía fría... pero poesía”²⁵

caràcter reflexiu, on l'observació i la ideació, no són temps a banda de la producció. Hi ha entre elles un permanent lliscament, una manera incerta d'interacció no sempre equitativa ni simètrica.

I reprenc la vostra pròpia referència a Dondis i Péninou quan escriviu que la pintura és un complex concentrat de significació, que emet una comunicació intensa però fràgil en intervenir en ella diversos nivells; des d'elements morfològics purament estructurals de naturalesa abstracta, a combinacions simbòliques i polisèmiques, passant per una extensa oferta representacional²⁴.

Ha estat un plaer. Literalment. Sabies que una experiència matemàtica gratificant activa en el nostre cervell el mateix grup de neurones que en escoltar una música o contemplar una obra d'art? Doncs pot ser que siga per una suma de factors, però les meues neurones estan molt esvalotades. Potser va sentir alguna cosa semblant Rosalía Torrent quan acabava la seu critica sobre tu dient «Hi ha poesia en Joël Mestre, poesia freda... però poesia.»²⁵



Exposición colectiva *Contemporane@99* en el Espai d' Art Contemporani de Castelló (EACC), 1999

²⁴ DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995. PÉNINOU G. *Semiotica de la publicidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

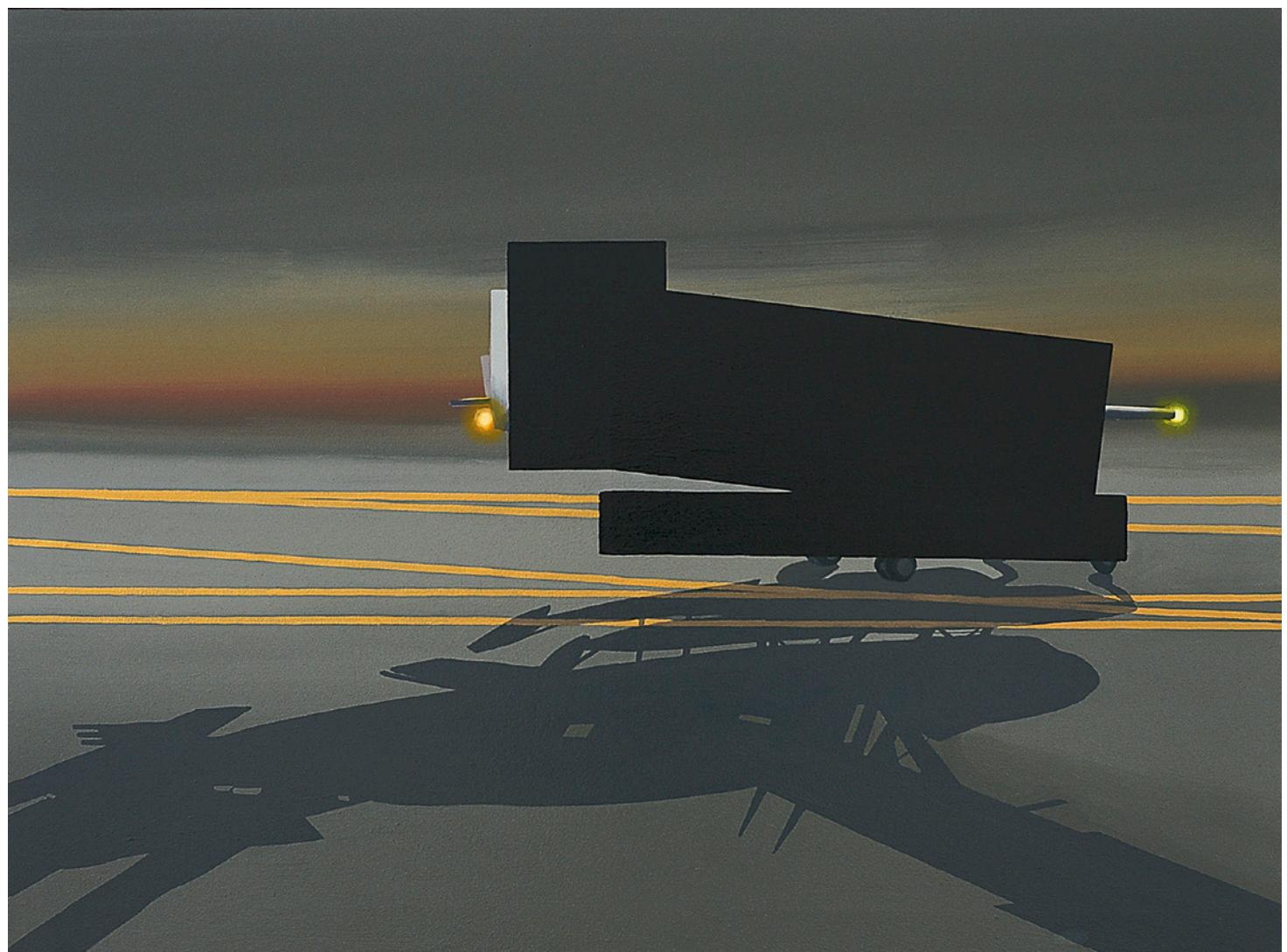
²⁵ TORRENT, Rosalía. “Cinco propuestas contemporáneas” en Catálogo de la exposición *Contemporane@* en el Espai d'Art Contemporani de Castelló. Diciembre 1999-Enero 2000.

²⁴ DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995. PÉNINOU G. *Semiotica de la publicidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

²⁵ TORRENT, Rosalía. “Cinco propuestas contemporáneas” en Catálogo de la exposición *Contemporane@* en el Espai d'Art Contemporani de Castelló. Desembre 1999-Gener 2000.

Obras / Obres

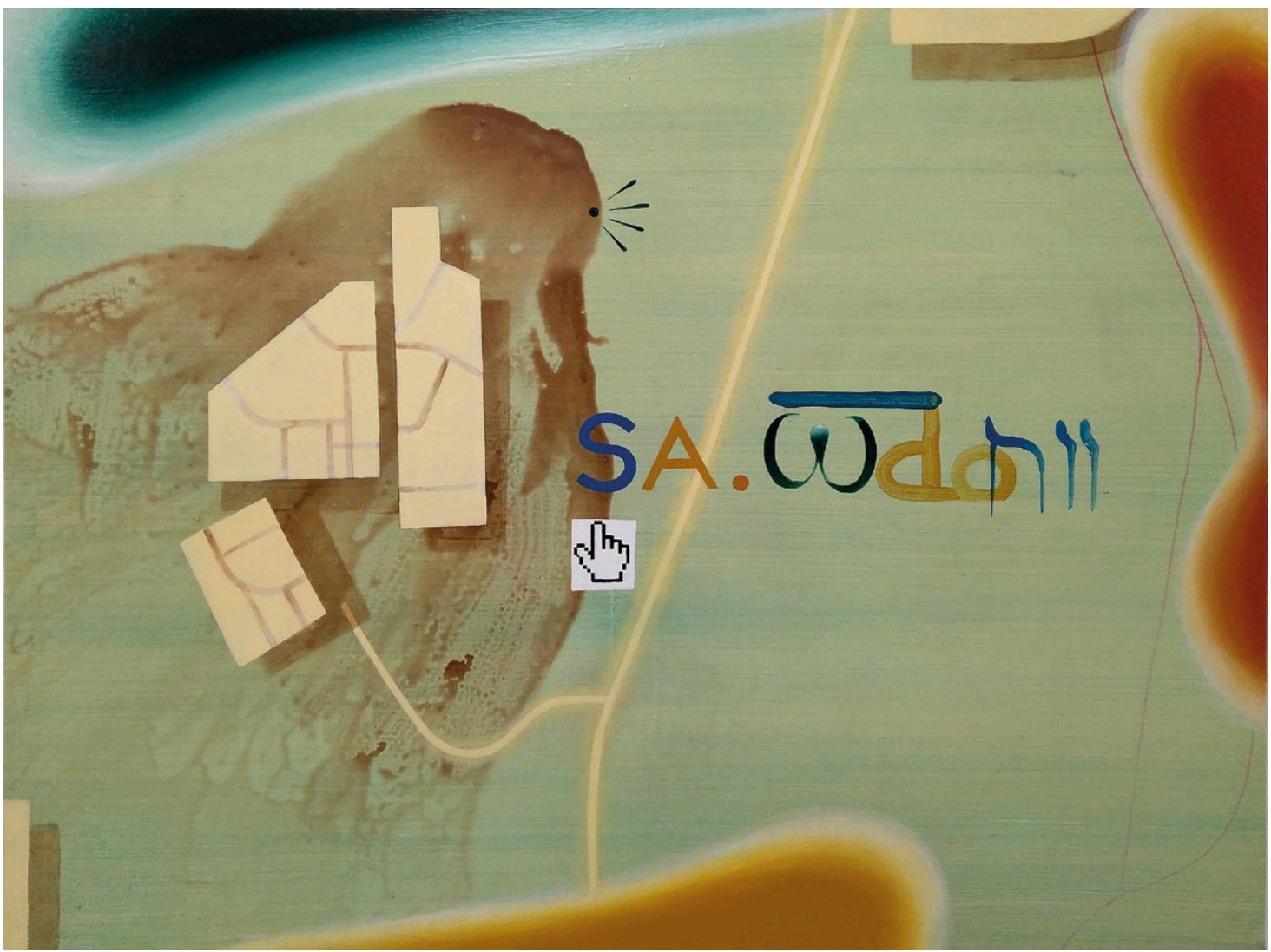
De Sondika a La Paloma, 2007. Temple vinílico sobre loneta, 97 x 130 cm



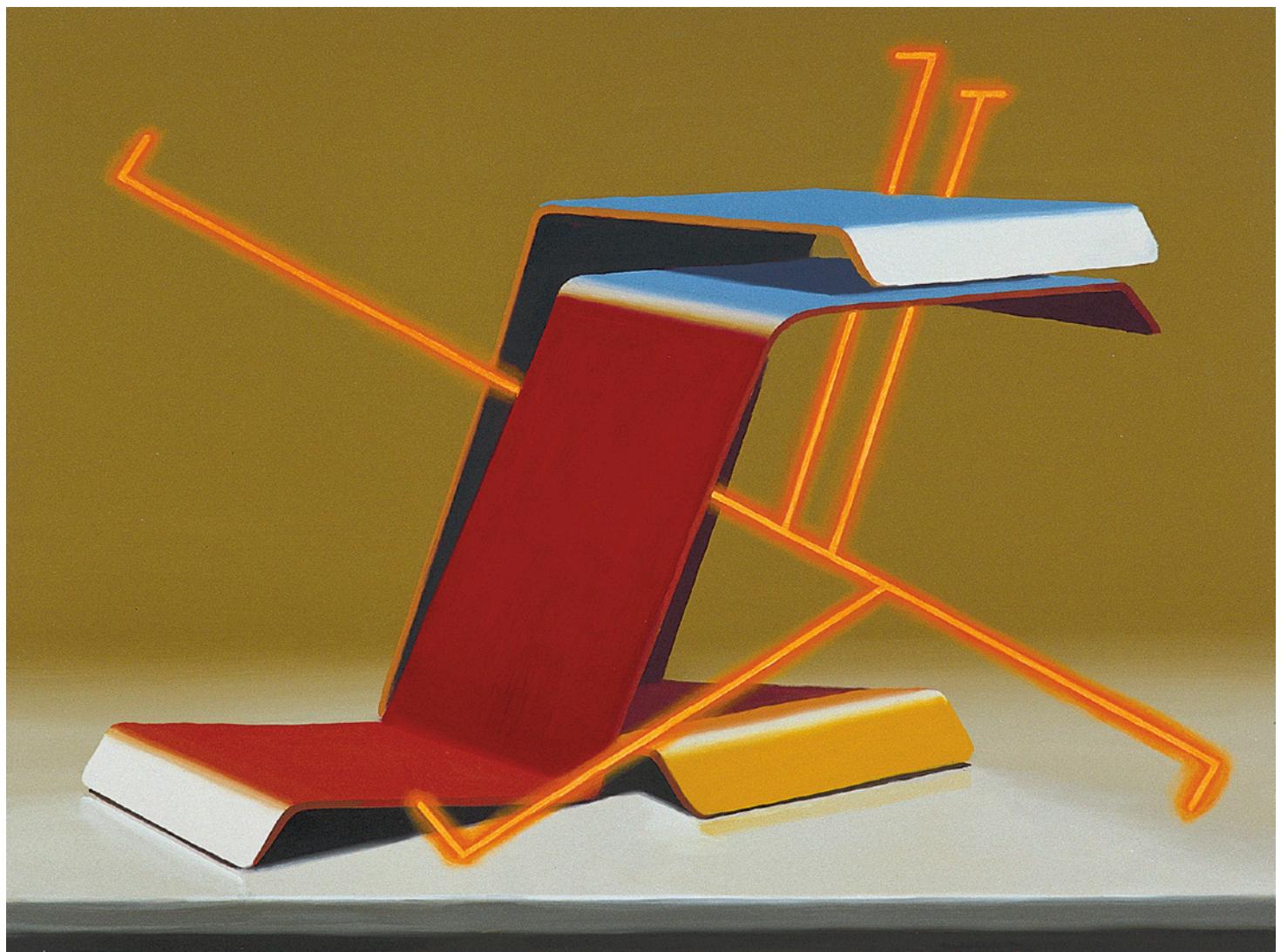
L'isola qui nous attend, 1998. Temple vinílico sobre loneta, 97 x 130 cm



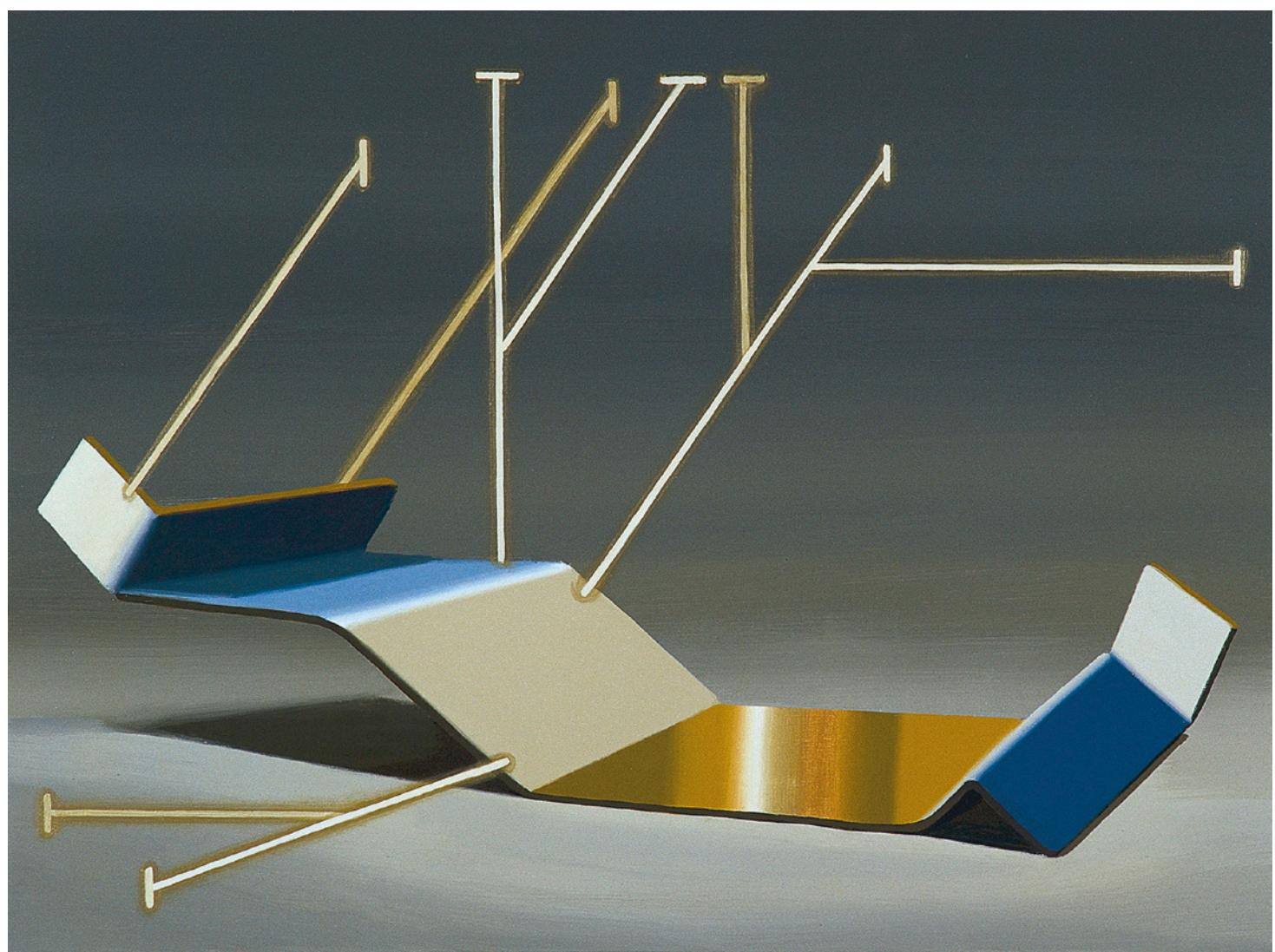
La ciudad elegida, 1998. Temple vinílico sobre loneta, 97 x 130 cm



Llegarás volando, 2004. Temple vinílico sobre loneta, 97 x 130 cm



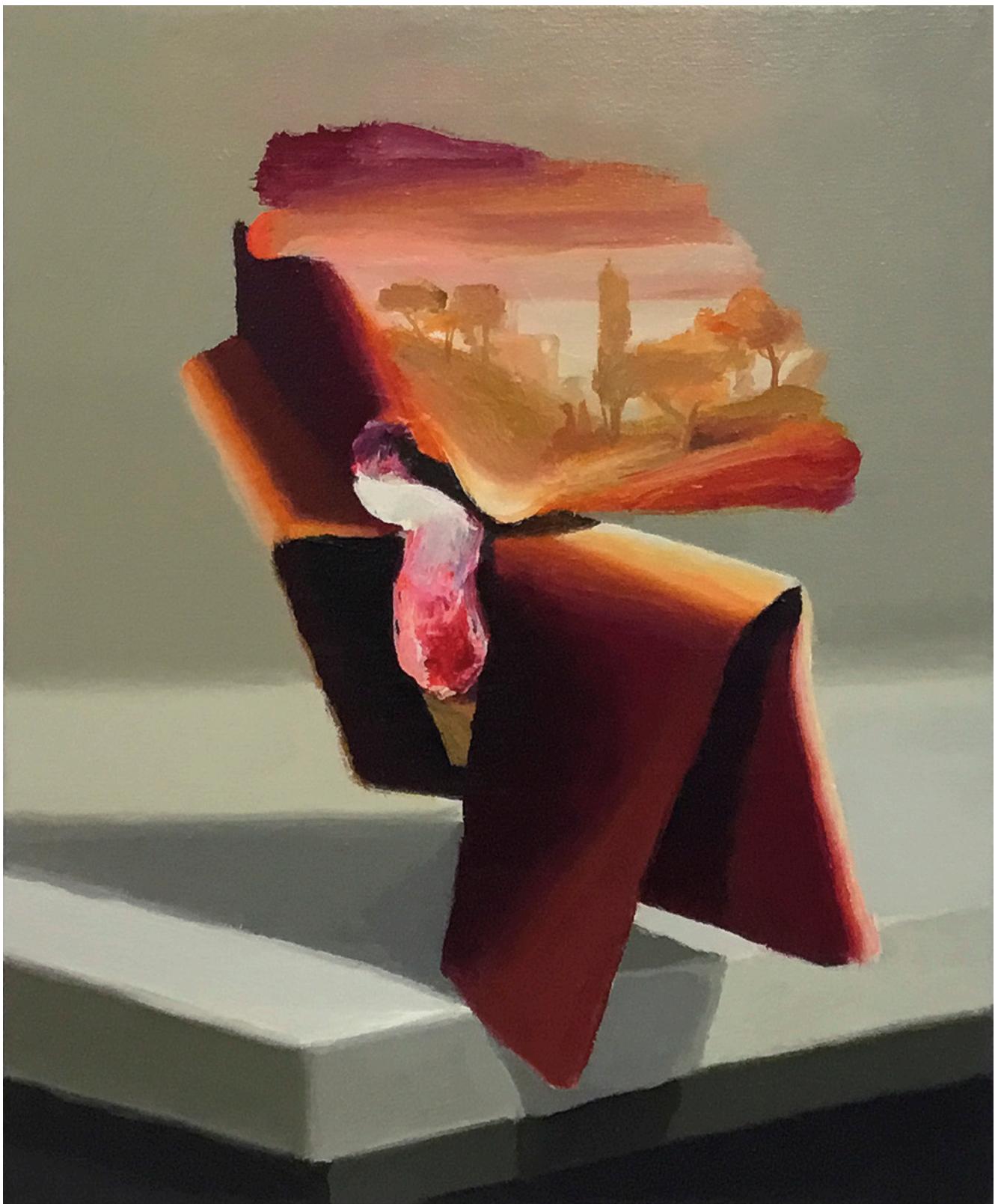
Packaging para río y afluentes, 2004. Temple vinílico sobre loneta, 97 x 130 cm



Spam azul (Nunca los lejos estuvieron tan cerca), 2014-2017. Temple vinílico sobre loneta, 46 x 38 cm



Troyano (Nunca los lejos estuvieron tan cerca), 2014-2017. Temple vinílico sobre loneta, 46 x 38 cm



Joel Mestre (Castellón, 1966 – www.joelmestre.com).

Profesor Titular en el Departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València. Vinculado a la nueva figuración española y en concreto a la pintura emergente durante la década de los noventa, participó en la exposición colectiva *Muelle de Levante* (1994). Bajo el título *Pecios y prototipos* sus últimos trabajos han podido verse recientemente en la Galería My Name's Lolita Art de Madrid. Ha participado en las Ferias internacionales de ARCO, Miami, Bruselas, Santander, Lisboa, Pulse_NewYork. Obtuvo la Beca Davalos-Fletcher, la Beca Alfons Roig de la Diputación de Valencia, la Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores en la Academia de España en Roma y la Beca Endesa. Representado en las colecciones del IVAM, ARTIUM, Fundación Endesa, Banco de España, Colección BBVA, Colección de Arte DKV, Caja Madrid, etc... Ha publicado y colaborado para diferentes revistas como: Archipiélago, Revista de Occidente, Metode, Arte10.com, Zut, Lars o Arte y Parte.



English texts

Just over a year ago, the regional secretary for Tourism, Francesc Colomer, approached me with the idea of enabling artistic spaces at Castellón Airport, with the aim of providing the facilities with an added and distinctive value and, at the same time, contributing to the improvement of its reputational image. We both agreed on the convieny of entrusting ourselves to the Museum of Contemporary Art in Vilafamés (Macvac), a cultural reference in the territory, as a safe bet to make the initiative succeed. Time has shown how successful that choice was.

The Macvac – with its director, Rosalía Torrent, at the forefront – took up the challenge with enthusiasm and determination and made the “Sala 30”possible , which was conceived as an extension of the museum at the passenger terminal. The first exhibition, “Cal.ligrafies convergents” (Converging Calligraphies), had a great welcome and closing with 1,500 visitors in its seven months duration. To this pictorial exhibition we must add the magnificent sculptural representation of the artist Fanny Galera, which is still located in the main access of the terminal, welcoming the users to the facilities.

Now we go one step further with the launching of the second exhibition, which has the painter Joël Mestre from Castellón as protagonist. In addition, the exhibition spaces will be moved to the outside of the terminal with the installation of a spectacular piece of *Trashformaciones* (Trashformations), from the brothers Pablo and Blas Montoya.

It is gratifying to see how that primal idea has been materialized and continues to grow. What was a short time ago seemed a chimera, is today a consolidated reality. Proof of this is that “Sala 30” has become a part of the new network of contemporary art centers in the rural environment of the Autonomous Community of Valencia, an initiative promoted by the Valencian Tourist Agency. In addition, we have integrated the artistic spaces of the terminal within the program of visits of schoolchildren to the airport, contributing in this way to the dissemination of art in the educational centers of the districts of Castellón.

The airport is a transit place that monopolizes the first glance of the visitors when they arrive at their destination and the last one before going back home. I can not think of a better welcome committee, nor better formula to entertain the passenger's wait, than to offer our passengers the possibility to contemplate art as soon as they get off the plane or before embarking. “Sala 30” is, ultimately, the first and the last postcard of our region.

Joan Serafí Bernat
Manging Director of Aerocas

When the visitor approaches the Museum of Contemporary Art Vicente Aguilera Cerni of Vilafamés he can see, among others, a work of the painter Jöel Mestre, the artist who is now showing his artwork in “Sala 30”, a unique exhibition space inside Castellon's Airport.

In July 2017, this new place opened for the art. It was then unveiled with a collective exhibition composed of some of the most significant works of the museum. Now it has been chosen to present one of his artists individually, confirming the relationship between the two spaces. At the end of the day, “Sala 30” was conceived as a continuation of the museum's own halls.

The work that Jöel has in Vilafamés is called *Portrait of a Gentile spectator*. In it, a reader, resigned according to the pictograms that in its day built Aicher, is located in an atmosphere that suggests lighting of neon's, which prints a note of brilliant coldness, oxymoron that so much agrees to the work of this artist, Master of the paradox and Skilful cultivator of the uneasiness. It does not in vain accept the language of metaphysical painting, carefully transmuted into a language updated by the new references that guide our society. A myriad of eyes, boulders or perhaps both, escape (or perhaps are ready to stone) the head of the reader. Two scrawny dogs flee a possible cataclysm. Or they are simply headed for a natural light that doesn't exist here. Riddles in the air.

In this exhibition, Jöel Mestre offers again a very careful painting and a dandy point, as it is a praise to artificiality. Works, in front of which the thought and the question are activated. Nothing is random in some paintings that, even at different times, breathe the unity of an artist with a personal form of expression, even when it can be revealed in pure abstraction or in the figure.

Rosalía Torrent
Director of MACVAC

Never “the far ones” were so close

Being carried Away

(a conversation between Joan Feliu and Joël Mestre)

JOAN FELIU: Every time I confront the development of a hypothesis, I consider, even without knowing it, the use of free association of occurrences, ideas, images, emotions, thoughts or memories, as an integrated aspect in the logical and academic models of research.

For a critic, art is not only a field of expression, but also a library of ideas at our disposal. I begin to observe the works that are exposed, I look at them, I analyse them, and then I realize that other ideas arise that have little or nothing to do with my first intentions. I don't know if this is going to be a somewhat disjointed conversation.

JOËL MESTRE: As a painter, the same thing happens to me, not only with the work of others but also with my own. The aesthetic experience generates many places from which to pivot and take impulse. Moreover, one thing leads to another. You often get the feeling you wander around wasting your time and yet you are forging an idea, a point of view.

Juan Benet reflects in his book *La moviola de Eurípides*¹ how, contrary to what has always been said, it is the artist who is a frustrated critic and not the other way around, a person that being incapable of bringing to the limit the knowledge of the art that he is passionate about, finds no other way than creation. It comes a point when you realize that there is no way to understand all that emotion and you end up producing another artefact: a text, a painting, a film, a music, etc. It doesn't matter, there is a permanent praise of the idleness in our work, don't you think?, a counterpoint I understand to be essential for the culture and the social fabric, always subjected to the dictation of control and profitability.

J F: I like the idea of praising idleness. In any case, I have never been strictly scientific in my work, although I am not interested in Freudian pseudoscientific theories. It is true that I like to start working on a work and be carried away from one idea to another. The free association of ideas as an artistic research methodology. It sounds good.

Since the mid-eighteenth century, the concept of association of ideas has been increasingly regarded as the most basic, most prolific and ubiquitous explanatory principle of human sciences, but using it methodologically in artistic research implies walking to the edge of the cliff.

It is true that complex mental phenomena are formed from simple elements ultimately derived from sensations and that the

1 BENET, Juan. *La moviola de Eurípides* (Eurípides' Projector) Editorial Taurus, Madrid, 1982.

mechanism by which they are formed depends on the similarity and repeated juxtaposition of these simple elements in space and Time. Therefore, I do not want to use the association of ideas as a justification for conclusions, but as a method of research, as a mechanism for the organized development of this that I am writing to you, through the experience that inevitably complements everything we do, in opposition to what is generally called free will.

If part of the objective of an art critique is, in addition to analysing styles and techniques, mediating for an emotional communication, it is very practical to create unusual and potentially useful connections. Because usually, as soon as the critic of art is faced with a serious task excludes these ideas, either consciously or unconsciously, simply because they are not usually associated with a plausible solution.

J M: I hope this time is not like this and we can create a reasonable doubt. I think I always liked to work on the idea that reality is only apparent, which in turn I think is nothing more than the result of a random matter.

The painting handles a very scattered information: memory, observation, emotion... employing indirect methods that stimulate all these pathways. I prefer not to always look in the same direction, not to establish a formula, unless it is an inaccessible or too rigid rule. Painting from far away from painting is as exciting as doing it next to a Patinir or a Morandi canvas. It is about establishing a balance. Technology, music, literature, the word, are very attractive ways of speculation and observation for painting, and often show the hidden face of an image.

But also the text, the word, are forms of visualization, of course through reading, conversation, the title of the work, the text that is generated in parallel, not to explain a work but to address on another way, part of those concerns and emotions. “With the eyes of the word it contemplates the twilight as much as the twilight is regenerated by the word. There is no one without the other nor priority of one on another”², said Juan Benet speaking with a Rembrandt's painting. The Painting can look in many directions, nourish from areas very different from yours.

At this moment, in which the visual has so much power, that reflection of Marshall McLuhan makes a lot of sense, to understand the hybridization between different media as a moment of freedom and a way of releasing the sensory numbness that provokes the use of a single environment³. Making computer graphics – or virtual – 3D models, for example, is not the same as building a real model with wood, plastic or stone. The emotion can be similar, it also exercises spatial vision, but it is not the same perception. When the touch coexists with the technical image, the result is other. The same happens with the collage or the appropriation, they are strategies that affect and influence the painting itself. The same way that the painting allows you to appreciate

2 BENET, Juan: *El ángel del Señor abandona a Tobias*. (The Angel of the Lord abandons Tobias). La Gaya Ciencia, Barcelona, 1976, p. 186.

3 MC LUHAN, Marshall: *Understanding media. The extensions of man*. Paidos, Barcelona, 1996, p. 76

more values of the technical image. Since 1998, while I was painting *Los balcones de Telépolis* (The balconies of Telépolis) and using the Internet more and more, I became increasingly aware of this. The Internet connection had become another domestic facility. Apparently the experience did not seem very different from what we had until then with other media like TV, Radio, the press, the cinema, however, in a very short time, we began to realize that it was not. The experience in real time, the expansion of the visible and the information, the virtuality, but also the landscape had multiplied. I started to elaborate small objects, I had a need to embody and manipulate different materials both industrial and natural, sometimes by appropriation, others in a more rhetorical way, and I realized, in any case, that it was not a question of leaving a mean for another but to go adding.

J F: Adding, indeed, is the interesting thing. Nor does the artistic research from systemic thinking seek the best, most successful option, as analytical thought would, but it considers all the options to let a synthesis emerge, the product of all elements and something different from the sum of the elements themselves. The result becomes the key to revealing an unexpected reality and possibly a new vertex of observation; and I think that largely your works raise new views on the world around us.

J M: When I see again, and after all this time, the paintings of 1998 *La ciudad elegida* (The Chosen City) and “*L'isola qui nous attend*” (*La isla que nos espera*), and not, is not a typo. The title is a fusion of Italian and French, just as the text that appears in scene is a fusion of multilingual fonts, icons and cartographic records, references still documented from the library and paper press (in the Plaza del Ayuntamiento (Council Square) in Valencia. You could still then buy Japanese, Israeli, Russian or Central European press with some regularity, look at its advertising, its layout and when possible read and compare the information of an event). Or also the two larger paintings and the same year “*El gran desmitificador o la L musculara*” (the great Demystifier or the muscular L) and “*Palabras para un jinete*” (Words for a rider) insist on the same. I check that the plastic and informal treatments began to have a greater value and prominence in these compositions, which were the counterpoint to the graphic and sophisticated design that characterizes this new landscape. *Telépolis* was again shown as a place, in this case virtual place but near. Lope de Vega already called the landscape – before it was a genre – as the ‘far’, pointing out the fugitive interest in the distance. Lope wanted for his theatre, the same as Baroque painting: shadows, lights, remoteness, deceit, mystery, resources with which to unleash the imagination of the new model of spectator raising.

I perceive the passage of your story
The far ones you see in the painting,
Confused skies of your uncertain glory
(*the Arcadia*)

So, never the far ones were as close as today. The *Trattato della Lontananza* (Treaty of distance) by Antonio Prete in 2008 came to confirm that experience.

[...] Because today the distance is not far away. It is next to us, it is passable, even domestic. It is actually in our homes, on the computer screen, on mobile phones, on the sound that comes through the headphones. The technique of our time, the technique that is today triumphant, indeed, the technique of the distant [...]⁴

I do not remember exactly what was the reason why I was inclined to use a cartographic sense as a reference. I imagine that as unknown territory, the impulse was logical and even if it were only in the evocative sense, it was clear that the line of land no longer existed and the prospect should be another. I had read about those French neoclassical architects, Étienne-Louis Boullée and Claude Nicolas Ledoux, and what the experience of flying hot air balloons meant for them. This new point of view broadened their understanding of the world and the expressive possibilities of the art to which they aspired.

To see

J F: I observe all the images that you have sent me at the same time on the screen of my computer, I select one (I will not say which), then I focus in a fragment. It is the particular, not the general, which allows comprehension. A network of universal connections is unfolded to reveal identities or unprecedented concepts within a sort of historical genealogy. I will avoid falling into the moral or the dogmatic response, and I echo the warning of Flaubert that said something like “stupidity consists in the desire to come to a conclusion”. It is possible that this text that we are writing is not conclusive, and that it leaves us facing a horizon of multiple possibilities and new paths. The answer is completely trivial, a dead way from every point of view.

The relationship between the world as we see it and the world as we understand it is conditioned by the act of emphasizing some details to dispense with others. In a way, as the gaze looks outside, imagination takes over reality. I look at the works of the exhibition and the imaginary structure presented in each of them, is both an emergent composition and an exhibition of the implicit structure of reality. The works represent an objective representation with lines, colours and perspectives, but also an ambiguous structure under constant renovation in my mind.

The first thing I think about is future developments, in imagining, after all, a situation has not yet happened. I look again at the works, and I think that they try to be an answer, a reflection of when we reach the limit of our own understanding of the reality in which we live, and recognize the need to formulate new hypotheses with which to coexist. As Rodari said:

Each piece does not have a unique meaning, but is open to many meanings.⁵

J M: Imagination is fundamental and always has a particular exactitude. It does not invent, it rather discovers the things we see from

⁴ PRETE, ANTONIO. *Treaty of distance*. PRETEXTOS-UPV, VALENCIA, 2010. P. 14

⁵ RODARI, Gianni. *The Grammar of Fantasy An Introduction to the Art of Inventing Stories*. Colihue, Buenos Aires, 2000.

within. In each area of knowledge, we see how the imagination works, as it associates forms, ideas and interprets the world. I do not mean just art; we see it in medicine, in politics, in economics. We formulate each one from our knowledge, that continual transformation. Pablo Palazuelo speaks of Eros, and of the “craving” with which the form is always in continual transformation.⁶

In this sense, we could also interpret the imagination again as a mode of management of chance. Our knowledge of the mean allows us to regulate accidents and surprises in an abstract, symbolic or objective way. Art in general is a model of exciting speculation, often they are impatient, sometimes failed and other visionary hypotheses, but it is a model that has never ceased to sound, is like a litany that manifests itself in many areas. I am attracted to this idea of transversality, influences, interference and pollution of all kinds. The imagination in painting functions as an equalizer, regulating and modulating the intensity of each signal.

The unnecessary reality

J F: I believe that digital revolution is not a very successful term, because we have been living with it for a long time and it is already very subversive. It comes into our lives and takes us to new frontiers every day. Technology is like that. I remember when Hewlett-Packard introduced its first laptop, which stored a page and a half of writing. This revolutionized my life when I was writing my doctoral dissertation, allowing me to write on board a train or in a tent. I would never have imagined the constant progress that has lead us to today's computers, tablets and portable devices.

For some time now, with virtual reality, people can drive a racing car and experience the emotion of adrenaline that makes the heartbeat, as if it was real, then collide against an obstacle and leave alive and kicking, as if nothing. We can fight an armed bandit, lose, die, and start the fight again. We can enjoy the most eccentric sexual practices without having to expose us to sexually transmitted infections or other consequences. The question is, why live a true experience when the virtual is safe?

The free association of ideas raises another question. Surrounded by 360° high-definition 3D images, you can swim among whales and immediately run through a forest, listening to real sounds or music by Pink Floyd, while a steam train appears across a lake amid splashes that explodes when it reaches you and becomes a thousand flying birds. A computer graphic perfectly fused with real images that generate scenes beyond reality. If technology allows people to have such incredible experiences, we may no longer be interested in mundane reality.

J M: ... Art has always been very close to technology, even if it is to manifest itself in reaction to it. The optics in the Baroque, photography

6 PALAZUELO, Pablo. *Escritos y conversaciones (Writings and conversations)*. Association of Surveyors and Architects, Madrid, 1998.

and cubism, the mechanical world and futurism, a movement that coexisted in turn with the Italian metaphysical painting and the Dadaism. There are many cases where the relationship between high technology and art has been fertile, revealing new forms of the image and the way in which we live and think our environment. In the *Skin of Culture*, Derrick de Kerckhove ⁷(disciple of Marshall McLuhan) insists that perhaps we should aspire to “feel more” as the way to begin preparing for a proper understanding of the world in which we enter.

In 2007, the exhibition *Marvazelandia* was developed from this idea, to use models of virtual referentiality, apparently distant from painting; virtual and interactive applications that the technological and commercial market have developed. I was referring then to video games, flight simulators, data analysis applications, etc. During these two decades, there has been a gradual intrusion of technological virtuality in our daily lives. Michel Serres in his book “Atlas” pointed out as “the motionless and homely resident flees symmetrically, outward”⁸. A scape model that we know of long tradition, stimulated by literature, music, image or oral tradition. In *Atlas*, there is a chapter that explores *the Horla*, a tale of Guy de Maupassant (an author that Alberto Savinio was also very interested in); in it, Maupassant, questions the reality and existence of a level of the world beyond the tangible, more ethereal and changing. I now recall the amusing book by Xavier de Maistre “Viaje alrededor de mi habitación” (Journey around my room) who also explored the motionless journey at the end of the eighteenth century. In short, there are many endless examples in literature. In recent decades, this virtuality has been reinforced in the network itself and through many software programs.

Because of what you tell me, I wonder if this virtuality immersed in our lives that you speak of, will makes us have to change the rules under which we proceed. I copy an interesting reflection of Maite Alvarado:

Now, as if fiction, like the game, rests on the respect of certain rules, without which it loses sustenance. The chance that governs the actions in fiction may not be those of the real world, but it responds to a logic that is also fruit of the invention. And this logic comes from a more or less systematic, more or less conscious reflection on the natural and social phenomena of the world in which we are immersed and on the way in which other texts have reflected on them⁹.

J M: In painting, causality is less linear and does not always respond to a logic and yet there are *stranger attractors* that give apparent meaning to what happens there. The idea of fragmentation is very contemporary, even if you work with it, the painting can still manifest itself in a harmonic way, containing all those edges that take place from a collage of scattered ideas and images.

7 DE KERCKHOVE, DERRICK. *The Skin of Culture*, GEDISA, BARCELONA, 1999, pp. 112-114.

8 SERRES, M. *Atlas*, CÁTEDRA, MADRID, 1995, p. 63.

9 ALVARADO, Maite. “Escritura e invención en la escuela” en los CBC y la enseñanza de la lengua (*Writing and invention in school, in the CBC and the teaching of the language*), AZ Editora, Buenos Aires, 1997.

The virtual is also the real thing

J F: Bruner said, "It is our narrative talent that gives us the ability to find a meaning to things when they don't have it"¹⁰ We read each other, we exchanged photos and videos, and we keep at a distance. In addition, over the years we enter, without stepping out of the landing of our house, in the lives of others. We see people being born, children who grow up, some people who get married, couples who separate, people who die. Life told virtually is part of us, and it is part of our memories, our projects, and our thoughts.

Therefore, what do you really know about me? Only what I want to present to you. Like everyone, I have ups and downs, worries, moments of doubt, but I only show you a small part, or nothing. However, that is not why I do not exist.

We do not realize, but when you see life on a person's social networks for years, you create an image that even though it does not fully correspond to reality, it exists. Yes, it does exist. Moreover, maybe it is more real, because it is the perceived one.

I know bloggers who do not fit in with the image they give. Where I expected an introverted, shy person, I found a girl full of life and fun; where I was expecting someone cheerful and uninhibited, I found a politically correct boy; where I was expecting a fool, I found a lovable person. And this probably has to happen too to some of those who know me only through my Twitter profile.

Nevertheless, it is not a fraud. The lives of others behind my screen sometimes is magical, sometimes terrible, sometimes fun, sometimes pathetic, sometimes interesting, sometimes boring. However, I can assure you that the emotions, tears or nerves I can feel while I read others, are real.

Sometimes I'd rather not know the real life of others. I like to hear what they say about each other, to know what they do. It is also true that if virtual life is not enough for me, I know I can go to the real one, sit in front of someone drinking a coffee, and make a phone call. I just do not usually have time and the virtual becomes real perception.

J M: I totally agree. The Internet feeds us with emotions. It is so surprising to find an old book in a virtual application like doing it in the back of a bookcase if it matches the issues you are worried about at the time. Virtual is also real. As Michel Serres says in his *Atlas*¹¹ the question is not so much where to go, but where we are and what the nature of our intentions is.

The excess of images is incomprehensive, indigestible, chaos is too unlimited. Yet for painting, I think this is very attractive and coherent with the sense of reality. To consider chaos not as a disorder but as an open and unpredictable universe, where knowledge and

scientific models can never exhaust the possibilities of reality. Chaos contains its own order, deeply codified structures that show that the term chaos differs from true randomness. Painting and the history of art have given us and continue to give evidence of its management capacity in this field. Their associative and speculative capacity is clear evidence that there are no limits in time or space/form.

Internet, *Telépolis*... allows us a panoramic but also microscopic observation, from gestures of solidarity to small computer aberrations. Sometimes it is the symbolic appropriation of an image the *glitch* or the error, in other cases the methodology goes by establishing that the information used is dissociated from the meanings and of linear dynamics and that it enters in a model of maximum amount of information and complexity. A place where the reason is insufficient and unable to demonstrate all the traffic of emotions, pulsations and data that takes place in the sensitive world.

The fictional pact

J F: Los innumerables relatos de la vida, como las historias ficcionales son, en todo caso, relatos, construcciones que, en la mayoría de los casos, se arman con los mismos procedimientos. The difference, then, is how we present them to others, whether as stories of life, or as fictional narratives.

This opposition between fiction and truth is the central conflict that face the main characters of *Big Fish*, the film by Tim Burton, where a son, William Bloom, tired of always hearing the same invented stories, requests from his father, Edward Bloom, to know The "real version of things"¹² but, what is that version? In any case, it will always be a version.

We also invent when we narrate something that has happened to us: according to our mood and our state of mind, according to the time elapsed, we build one and a thousand versions of some events; we turn into a story what, for some reason, is inexplicable to us. We narrate stories. Who could guarantee which of the versions that we tell to explain these facts are truer than the others?

In *The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen (sorry for the cinematographic references, but are the ones that come to mind), Cecilia, the main character, who is a young New Yorker, during the depression of the 1930s, leads a miserable life and she isolates from that world hiding in the romance of the movies. Again and again, *The purple Rose of Cairo*, sees stories that are the other face of hers: trips, safaris, dinners with dancing and romances. But it happens that a character from that fiction, the explorer of whom Cecilia is in love, comes out of the screen and looks for her. From there the film raises several problems related to the fiction: the autonomy of the characters and the limits of the reality. However, what interests me most is that,

10 BRUNER, Jerome. *Making Stories*. Harvard University Press ,Massachussets, 2003.

11 SERRES, M. *Op. Cit.*

12 WALLACE, Daniel. *Big Fish: A Novel of mythic proportions*. Workman Publishing, New York, 1998.

when entering the cinema, it is necessary, if we do not want to suffer as Cecilia, a fictional pact. Equally, outside the cinema our version of reality could be interpreted in different ways according to who sees it.

Jorge L. Borges, in the first of the narratives of *Ficciones* (Fictions), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” says:

I owe to the conjunction of a mirror and an encyclopedia the discovery of Uqbar. The mirror disturbed the bottom of a corridor in a house in Gaona Street, in Ramos Mejía; the fallaciously encyclopedia is called the Anglo-American Cyclopaedia (New York, 1917) and is a literal, but also bad reprint, of the Encyclopaedia Britannica of 1902. The fact occurred about five years ago. Biyo Casares had dined with me that night and we were delayed by a vast controversy over the execution of a novel in the first person, whose narrator omitted or disfigured the facts and incurred in various contradictions, which allowed a few readers—very few readers—the divination of an atrocious or banal reality¹³.

I love Borges’ idea about that kind of fictional pact. It is a turn of the screw to the notion developed by Umberto Eco¹⁴ from a comment from the English poet Samuel Taylor Coleridge in 1817. Echo accounts that while Coleridge observed a play, the mechanisms that allowed raising and lowering the decorations, the threads that supported, that ascended and lowered some object were in sight, and yet, reflected, while one attends as an spectator to a play he must do as if they were not there. It’s kind of a “suspension of disbelief,” a decision, I do not know if premeditated, to put aside the critical judgment on the existence or not of what is narrated or represented and delve into the story that is presented, immerse in it and enjoy the occurrences and adventures of the characters. I think in life we also accept that fictional pact to enjoy, to feel.

Many people tell you a story without straying. It is not complicated, but it is not interesting either¹⁵.

It was like a game we had both decided to play, without having to discuss the rules (...) As long as there is a person to believe it, there is no story that cannot be true¹⁶.

JM: ... The cinema is always a good example, that last scene of “Smoke” is perfect. Painting has a lot of pact. I have recently seen two new TV series, in the format that we are, being trained to consume with chains like Netflix, HBO, etc. You have to choose very well because the offer is huge and is impossible to digest. *The Young Pope* by Paolo Sorrentino and *Twin Peaks* (3rd season) by David Lynch. The two of them have surprised me and are very different from each other, both required a pact. I imagine that for many people *The Young Pope* is unacceptable

13 BORGES, Jorge L. *Ficciones* (Fictions). Alianza, Madrid, 1997, pp. 13-14.

14 ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos* (Six walks through the narrative forests). Editorial Lumen, Barcelona, 1996.

15 WALLACE, Daniel. *Op. Cit.*

16 AUSTER, Paul. “Auggie Wren’s Christmas Story” by AUSTER, *Smoke & Blue in the Face*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 166 to 168.

from minute one, is logical and unpredictable, it can hurt, but is not violent, the narrative and the scene is harmonious, exquisite in the image and yet the dialogue and content can knock you out in a couple of seconds. The third season of *Twin Peaks* is undoubtedly the most bizarre and difficult to interpret in a narrative key, is a painting with many open roads. David Lynch is now more violent and less friendly when it comes to facilitating the road. Instead, it is more generous and visually experimental than other times. Their characters have aged, they are more upset and there is less humour. The scenarios have multiplied, the mountain, the natural environment has almost disappeared, and there is hardly any fresh air to breathe. It is very disturbing, and yet very real.

Praise of technological life (or not)

J F: It is obvious that technological progress generates behavioral and even morphological mutations. While advances in information technology cannot fundamentally replace the human body, the latter can incorporate it perfectly, including in our daily habits. The *Smartphone* is a prosthesis that works as an additional organ, or rather as an extension of ourselves. Social networks, blogs, TUMBLR or Instagram allow anyone to be constantly represented, offering the means to build identities and invent an avatar.

Hay quien critica a las personas que pasan sus días en internet, entendiendo que su vida cotidiana está vacía, convencidos de que una buena charla sobre el buen tiempo en el ascensor es mejor que ver un video informativo o leer un artículo en la pantalla del móvil. They say that real life is life without the Internet, as if the net was equivalent to a dream.

However, the perceived virtual life derogatorily does not exist, it is not possible. Everything that is human experience is reality. Talking with a friend face to face is neither virtual nor more concrete than exchanging words with him through emails or a webcam. The display does not alter the quality or value of exchanges.

On the contrary, some truths can appear even more easily through an email. Personal social relations parasitize speech and the proximity of the interlocutors is not necessarily a guarantee of the intellectual integrity of their exchanges. Human, psychological, sociocultural and emotional factors intervene distorting the sincerity of the comments.

Thanks to the mobile or the computer screen, the essential is perceived, the rest is forgotten. I do not know if that is good or bad. I have contradictory experiences. Perhaps it is always preferable the empty and safe social artifice, the packaging of direct human relations, the arabesques of inanities easier to apprehend, than the cold, dry and sharp edge of a “Be Strong” by SMS.

Maybe not. Of course, it is easier to talk about meteorology with the neighbour and call that real life, than to admit our inability to discuss cleverly about sensitive issues. Although that can also happen

in WhatsApp. Real life is a paradox. Virtual life too. Or, like you said before, virtual life is a part of real life.

Those who think that what they call “real”, ie everything that happens off the screen of a computer, is an integral part of life, while what crosses the internet, would be “no life” or, to be more exact, life factitious, useless, they’re wrong. Write by hand on a sheet of paper, contemplate a landscape, paint, listen to the sound of a river, send an email, see an image on the screen, listen to music from an MP3 file, everything is part of human life, its experience, its richness.

Among the sand in which we wrote Maria Isabel with the finger, the sheet of paper in which we draw with the pen and the screen of the computer through which we send an email, there is no difference. We are writing.

You will tell me that it is not the same to see live life, a work of art, for example. I will admit that no, that the sensory experience of face-to-face captures many more shades than the purely visual. Nevertheless, it must be recognized that technology is part of the possible experiences. Also, in proximity relations, there are many screens that interfere with the interlocutors, only that they are invisible. The air transmitting the words exchanged by two neighbours who inquire about the weather is neither more nor less than a screen, an interface, a real and concrete curtain against which their small verbal film is projected; cultural conditioning can be simply an opaque veil.

Real life in the face of technology implies an impossible confrontation. There is simply life with its incredible potentials, its interior bursts and its visible wonders, which is not confined to the immediate, strictly material environment.

J M: Everything that you say is obvious based on teaching experience. Since you enter the classroom, the lesson starts and passes the time, there is a non-verbal communication in which countless factors influence. There is an invisible pedagogy, a gesture, a look, a climate; these can be more decisive than the contents of a master lesson. The teaching context is very sensitive.

With painting, reading, cinema, the same happens, one never manages to isolate oneself from the environment and shed its own baggage. And that’s what’s really magical about the aesthetic experience. The information is managed again in a random way; the chance becomes again the protagonist.

J F: Moreover, because the baggage of which you speak of works in a timeless way. Virginia Woolf wrote an interesting novel to analyze time management. *Mrs. Dalloway*¹⁷ narrates a story that covers a day in the life of the main character. During the course of that day, Mrs. Dalloway recalls a series of facts that she thought were forgotten, which appear to blend with her impressions and mental associations that burst into her daily activities. At intervals, among the memories,

the bells of the Big Ben ring and they bring her back to her everyday reality. I think we could well say that no day of our life goes in a linear way, because there are many thoughts and memories that make us fly continuously to the past or the future, fly to other imaginary worlds, surely to take away and understand each other better.

J M: We are of air temperament, well, ones more than others are. We are a combination of different and often contradictory moods. The air disposition has several interpretations; the desire to fly is a classic both in a figurative sense as literal, from the mythological case to the most obvious that takes place in the context of this exhibition, an airport. Yet, in both cases, the imagination is responsible for the flight being possible, either in a psychic and intellectual way or by the surprising model of engineering. On the Internet, it would be vague to interpret the flight as a dynamic state of freedom. The parameters in which we move are quite controlled, they are not lonely and quiet while being a mere observer. There is little leeway, getting out of the system occasionally it is not easy.

The eight paintings that we have selected for this exhibition were made between 1997 and 2017 around a subject that worries me a lot and that somehow has evolved in all this time. It is about the reconciliation and the coexistence of painting with the virtual and technological environment. In the title of several individual exhibitions I resorted to the Air adjective, (*Aerial Cabinet* in My's Lolita Art gallery, Madrid in 2002 and *Air Temperament*, in Galería María Llanos, Cáceres in 1999) as a formula for distance, decontextualisation and a free association of images.

Technology as part of the art

J F: It's easy to say that art changes and evolves. It is also logical to infer that art, like literature, evolves because of human experience, which changes over time. But why did the Impressionists appear in the late nineteenth century and not at the time of Rembrandt?

Although we like to think that art exists independently, art is not autotelic, it is rather intertextual. Art is influenced by philosophy, literature, psychology or other sciences, but also by historical and political events, and especially by technology. Of all influences, I think technology is the most important and the most sustainable.

The technological phenomena that have appeared in the last twenty years has caused so many fractures in the dynamics of artistic creation that is even tedious to enumerate them. The digitization and separation of the contents of its foundation has made them “non-exclusive” and “non-rival”, as well as superabundant and consequently devalued, for example. Or the elimination of all restrictions related to the location of consumptions and uses. Or the democratization of audio-visual production tools. Or the obsolescence of technologies. Or the abolition of frontiers between the professional world and the private sphere...

17 WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Lumen, Barcelona, 2002.

Some time ago, we saw the emergence of the term “post-Internet” (used for the first time by the artist Marisa Olson in 2008 to designate an artistic practice that would be carried out online, but also had to take place offline) aimed at qualifying and analysing the practices of a new generation of artists, born in the decade of 1980 and marked by the influence of the Internet during their artistic training already in our century. They lived the democratization of the web, the peak of the social networks, the unlimited access to knowledge and the online sales. Today, the technological world is not only a working tool to explore and inhabit the immense complexity of our contemporary societies, but also an aesthetic manna in itself. The use of the vinyl temple is not accidental.

J M: In technical matters, I have not changed much my procedures. That is right, the vinyl temple is a plastic, latex-based pigment, a water paint. I started using it at the end of the 80's. In 1991, I installed the studio in my own house and it was a paint that did not smell or consume thinners, other than water. A procedure allows you many regrets or alterations of the initial composition; although it is not easy when you look for transparencies, glazes or some control in textures, resources that oil based paint makes it much easier to achieve. Over time, the vinyl temple was a procedure that adapted perfectly to the approach of my painting and did not limit me at all.

For Alberto Savinio, who was a musician, painter, scenographer, writer and ideologist of Italian metaphysical painting at the beginning of the twentieth century, the temple is a technique that preserves an amateur air, and he is quite right, it has enough game and dabbling, liking more by the mean than the aim. The process of painting is a dialogue that interrogates us and on which you spill concerns, show your skills, but also your shortcomings, your priorities or your disinterest, the painting builds a point of view and gives you some perspective on the events.

The excess of images and their consumption have made of painting a peculiar antidote. McLuhan in his book *Counterexplosion* noted that the environment that dominates us is often imperceptible by our own immersion in it, as is water for the fish. Faced with this situation, the proposal is to practice an entirely different medium as a distancing formula and thus be able to perceive and know the characteristics of the one that really controls us.¹⁸

At that time McLuhan was showing some fascination for Wyndham Lewis, as well as for painting and art. Lewis seems that missing link between the future (of the Internet) that was yet to come and the painting. His vorticist painting was of a moderate futurism, more British, intellectual, and less fascinated by its mechanical nature. There is an interesting passage in *Blasting and Bombardiering*¹⁹, where the author talks with Filippo Tomaso Marinetti in 1914. In it, the Italian ideologist reprimands Lewis for not manifesting himself

18 McLUHAN, Marshall, *Counterexplosion*, Paidos, Buenos Aires, 1969

19 LEWIS, Wyndham. *Blasting and Bombardiering*. Impedimenta, Barcelona, 2008, p. 75.

definitively as a spokesperson for Futurism in Britain. For Lewis the fascination with the machine and progress was not as overwhelming as for an Italian. In England this scenario was no novelty, and Lewis felt no interest in speed, which he interpreted “as not being anywhere”, and an impediment to “being able to attend to only one thing”. For Marinetti, on the other hand, this was the only way to be in the world, attending not only one thing but also many at the same time, because nothing was isolated any more.

The truth is that aside from their perverse disputes, a hundred years later, this dialogue continues to be very juicy. What's more, the two seem to have reasons still in place and that make their views as refutable as admissible. Lewis was right when he assured that speed reduced the feeling of not being really anywhere. But, also Marinetti was right, to want to show that there was nothing that was only one thing. Reality offers us a heterogeneous diversity of associations and meanings, any object or event is associated with a multiplicity of values that of little or nothing serve if in that model of programmed speed or hyper connectivity we are not able to process a single one of them.

The journey

J F: I would like to return to the subject of the flight that you have introduced in the conversation, or better, to the concept of travel. People travel. To admire the mountain peaks, the imposing course of the rivers, the vastness of the ocean or the infinite movement of the stars. **And in doing so, they go over themselves.**

The preceding sentence is taken, though not literally, from St. Augustine. Indeed, we often pass through our lives without being able to live fully in the present moment, and become oneself, is to undertake a great journey, to dare with the most necessary outings and to begin the most intimate revolutions.

Nothing further from my intention than to write a self-help text, as the preceding paragraph seems. Rather, on the contrary, in a technological society, I associate more with the concept of a life journey to the simple passage in a world where we feel fundamentally oblivious.

It is not a question of talking about life in the biological sense, but about the one we really live in, each one according to certain conditions. It would be talking, rather than being alive, of having a life. Aristotle, in the book *Theta of Metaphysics*, evokes the life he calls “good life” before talking about the phenomenon of life.

Gérard Manet and Roberto Carlos had a song on the road (each a different one) where they said that fate does not matter. I add that, it is not that it does not matter, is that the trip is likely to condition the destination. In the vaporization and concentration of the self: Everything is there, said Charles Baudelaire. In that sense, I understand your works as a journey, as an exploration that certainly includes aesthetics, but also other intangible dimensions

of the spirit. A journey through the social transformation that produces technology, an analysis of the metamorphosis and constant transmutation that it generates and that allows to understand the mechanisms of growth and dissolution that govern us, and with an attitude capable of embodying metaphors and allegories.

The artist's pilgrimage assumes complex forms, is organized in precise geographical configurations, as fragments of a landscape or a hypothetical conglomerate of traveller itineraries; as silent cartographies, simulations of transits that we must expand, to traverse beyond what they really describe.

J M: The unbearable thing is not giving in to technology, the use or not of virtual applications; the most terrible thing is to lose some control of the situation. Again, in a passage of McLuhan in *the Gutenberg Galaxy*²⁰ (I refer back to him because it is at the origin of the first paintings of this exhibition) he quotes Peter Ramus and John Dewey as the two aquatic skiers of education in antithetical periods; Gutenberg's printing and Marconi's electronic. Just as Dewey reacted against the passive printing culture slipping over a new electronic wave, Ramus did it in the 16th century on the Gutenberg wave.

"The typographic man has a new sense of time: cinematic, sequential and pictorial [...] However, inseparable from visual awareness and order is the sense of discontinuity and a feeling of self-alienation: "We are far from ourselves, always dragged," wrote Boileau (Epistle III) and our sense of time is invaded by an insistent urgency. "When you feel that the instant you think and want to slip under your feet, the man precipitates upon a new instant, which is that of a new thought and a new desire: But, without stopping, the man, in his foolish race, relentlessly turns from one to another thought" (Boileau, Satire VIII)²¹

Those previous paintings observed the future from memory, between 1993 and 1997, a period in which I spent enough time in Italy, the palette was reduced to a chromatic range of greens and to a very particular iconography. Many of them were monochromatic exercises, from maximum saturation to dark. The finish of the surface used the brightness as a resource and parody of the screen of a computer, although the scene was undoubtedly pictorial.

The attentive artist

J F: You do not need to answer. I have read some of the things published about you and others written by you. This is the artist I see. The artist who has written *When the truth is Born of the Deceit*²² or

²⁰ McLUHAN, Marshall. *The Gutemberg Galaxy: Genesis of Homo typographicus*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1985, p. 213.

²¹ Ibidem, p. 344.

²² MESTRE, Jöel. "Cuando la verdad nace del engaño" (When the truth is born of deceit). UPV, Valencia, 2008.

*The eyes of the Word*²³. The artist who has exhibited "The balconies of Telépolis" or "The Spectator". The artist who dreamt Marvazelandia. The artist who was Neo-metaphysical.

The artist as a self-conscious character and of what is happening around him. The attentive artist. An artist who is very alive. A precise artist, aware of what is happening in the outside world, in the world of forms, appearances and colours. The artist also conscious of himself, of others and of reality, of the reasonable doubt that the reality implies. Not in the sense of being knowledgeable about the concept, but in that it is deep and resoundingly sensitive to the meaning of existence itself.

I take the words of Joaquín Aldás and yours where, when reading, these works appeared to me: it is a painting of reflective character, where observation and ideation, are not times outside of production. There are among them a permanent glide, an uncertain mode of interaction not always equitable or symmetrical.

And I retake your own reference to Dondis and Péninou when you write that painting is a concentrated complex of significance, it emits an intense but fragile communication when intervening in its various levels. From purely structural morphological elements of an abstract nature, to symbolic and polysemic combinations going through an extensive representational offer.

It has been a pleasure. Literally. Did you know that a rewarding mathematical experience activates in our brain the same group of neurons as listening to music or contemplating a work of art? Well, it may be for a sum of factors, but my neurons are raging. Maybe Rosalía Torrent felt something similar when she finished her critique of you saying, "there is poetry in Joël Mestre, cold poetry... but poetry"²⁴

²³ ALDÁS, Joaquín & MESTRE, Jöel. "Los ojos del verbo". (*The eyes of the word. An observation of the painting and its surroundings*) Sendemà Editorial, Valencia, 2014.

²⁴ Torrent, Rosalía. "Five contemporary proposals" in the catalogue of the exhibition *Contemporane@* in the Espai d'Art Contemporani de Castelló. December 1999-January 2000.

Nunca los lejos estuvieron tan cerca

Exposició del 17 de febrer de 2018 fins al 31 d'agost de 2018

Organitza:

MACVAC. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni. Vilafamés
Aerocas

Muntatge i il·luminació:

Espais d'Art

Edita :

Aerocas

Textos:

Joan Serafí Bernat
Rosalía Torrent
Joan Feliu
Joël Mestre

Comissàri:

Joan Feliu

Traduccions:

Valencià: Servei de Llengües i Terminologia. Universitat Jaume I

Anglès: Beverly Johnson

Disseny i maquetació:

Drip Studios, SL

Fotografia:

Miguel Ángel Cruzado
Elvira Querol
Joël Mestre

Impressió:

Imprenta Logui, SL

ISBN:

978-84-697-9559-0

Dipòsit legal:

CS 83-2018

© Dels textos, els seus autors

© De les imatges, els seus autors

Imprès amb paper procedent de gestió forestal responsable



