



Ausencia de límites

Prudencio Irazábal lleva a cabo una rigurosa y sensitiva exploración sobre la construcción del color y la luz en la pintura.

Amalia García Rubí

Foto: Alfredo Arias

No recuerdo exactamente la primera vez que me puse delante de un cuadro de Prudencio Irazábal. Lo que sí puedo asegurar es que desde aquellos encuentros como espectadora más o menos familiarizada con el arte contemporáneo hasta este otro momento en el que he tenido la oportunidad de conocer e indagar con mayor profundidad el sentido cognitivo y sensorial de esta pintura, entendida como “*sustancia generativa del color*” (según la define Mariano Mayer), la atracción inicial hacia su obra ha derivado en asombro e incluso en cierto arrobamiento sin tiempo (si se me permite la expresión cursi). Algo así como la “beatitud apacible e inmóvil, contraria a todo sentimiento tumultuoso o remolante”, que expresara Baudelaire en sus *Paraísos Artificiales*. Desde hace varias décadas, los corpus pictóricos de Irazábal destilan una nada común variabilidad uniforme (valga el oxímoron) que revela la búsqueda continuada de la pintura-pintura como percepción y proceso intelectual en torno al color-luz. El ilusionismo no euclidiano de estos cuadros actúa con enorme efectividad óptica y responde a un análisis exhaustivo del procedimiento cromático imposible de desglosar por quien mira, en su verdad epistémica. Quizá en algún instante veamos velos, acuosidades o tensiones luminosas evocadoras de fenómenos cósmicos, auroras boreales, estallidos ígneos, amaneceres o crepúsculos... Pero en una contemplación más extática, estas sugerencias son rémoras innecesarias. Solo la estructura interna del cuadro explica el propio cuadro y solo la ausencia de añadidos externos explican el *colorfield* en la abstracción de Irazábal. El color del acrílico es su lenguaje distintivo, pero no se considera un pintor de monocromía minimal. A veces emplea un único pigmento y casi siempre lo hace al límite de la saturación, como ocurre en la gran obra del Guggenheim de Bilbao, *Sin título #767* (211x346 cm), tan vinculada y al tiempo tan alejada en su leve dinamismo lumínico, de las pinturas instalaciones que nos dejó Barnett Newman. Prudencio Irazábal (Puentelarrá, Álava, 1954) es uno de los pintores españoles más internacionales. Ha desarrollado buena parte de su carrera profesional en Estados Unidos, siendo uno de los artistas extranjeros más expuestos y valorados en aquel país. Actualmente vive y trabaja en Madrid, aunque continúa viajando con asiduidad. Desde 2004 expone regularmente en la galería Helga de Alvear de Madrid, cuyo museo de Cáceres también ha adquirido obra suya, además de estar representado en el Museo Reina Sofía de Madrid, el Artium Museoa de Vitoria, el Museo Patio Herreiriano de Valladolid, o en la Colección Banco de España, entre otras instituciones. Estos días el MUSAC de León alberga la muestra *Contradistancia*, comisariada por Mariano Meyer, que se apoya en veintinueve pinturas realizadas entre 1995 y 2024 que recapitulan sus investigaciones en torno a la creación de la luz.

«La pintura te invita a sumergirte en un baño emocional»

¿Esta amplia exposición en el MUSAC tiene especial relevancia en su carrera? Las exposiciones en museos son fundamentales porque te permiten abordar un tipo de espacios de enorme envergadura como este, que exige planteamientos muy distintos a los que se manejan en las galerías. Hay varios factores que hacen relevante esta muestra. Uno es la oportunidad de reunir obras de tres períodos distintos que van estableciendo puentes con otras en función de la instalación y su situación en las salas. Luego está el propio carácter de la instalación y la conjunción de pinturas y espacio en un marco temporal concreto, que la hacen irrepetible.

¿El hecho de que presente obras de los años 90 junto a las más recientes implica una revisión hacia atrás?

Sin seguir el planteamiento lineal de una retrospectiva o un repaso cronológico por etapas, se trata de una mirada necesaria a lo hecho a lo largo de 30 años desde contextos que unifican. Sobre todo, hay un intenso trabajo de dos años junto al comisario Mariano Mayer hasta crear una

exposición para un lugar tan singular como es el MUSAC. Instintivamente desde mi primera visita al museo en 2022, busqué fuentes de luz natural porque es la que mejor permite leer mis cuadros. Pedí que abrieran unos grandes ventanales que hay en las cabeceras de las naves, a una altura de 19 metros. Así todo empezó a funcionar con fluidez, la ubicación de cada cuadro, las conexiones entre ellos, los vacíos y llenos, la decisión de dejar el espacio de las dos salas diáfano. Estoy muy satisfecho con el resultado final.

¿El título, *Contradistancia*, podría ser una negación del plano tradicional de la pintura, un acercamiento distinto al objeto-cuadro? Juego con la negación y la reafirmación de la distancia a través de conceptos opuestos. Es difícil dar con un título que no cierre el significado de la obra, por eso una de las vías utilizadas en arte, filosofía o literatura es la paradoja, porque a menudo aclara mejor lo que se quiere decir. Quería un título en castellano y partí de otro que introducía la exposición de 2015, titulada *The Distance Within*, otra paradoja con un sentido similar al término *Contradistancia*. Recoge mi interés en hacer una apuesta por la aparente contradicción que se da entre la extensión propia de la pintura y aquello que permanece cargado de energía por debajo de esa piel o capa superior.

Alguna vez ha comparado su pintura con un “ritmo de respiración”, por su poder visual expansivo y contractivo... Uno de los objetivos de la pintura desde sus orígenes ha sido conseguir la sensación de movimiento a partir de la imagen fija representada. Esa aspiración de dinamismo es un elemento indispensable para mí y se traduce en un tipo de profundidad espacial a través de la cual el ojo mó-



Untitled 7R1, 2023 © Prudencio Irazábal

vil, desde su distancia, penetra los distintos estratos de pintura. Lograr movimiento implica eliminar o suavizar los contornos marcados y provocar fluctuaciones a través de relaciones de color, que crean una cierta ambigüedad porque no sabes muy bien de dónde vienen. Los movimientos levemente perceptibles del cuerpo, como la respiración, tienen que ver con ese dinamismo que hay en mi pintura.

Sus cuadros causan siempre un impacto especial, un magnetismo óptico casi imposible de eludir, ¿qué espera de quien mira su pintura? Me gusta que el espectador cree su propio cuadro, que lo haga suyo. Intento que cada uno de mis cuadros tenga vida propia, hacer que respire por sí mismo y posea el suficiente poder de fascinación como para que el espectador pueda vivir con la obra sin que nunca se



Untitled 6R2, 2022 © Prudencio Irazábal

le acabe, que siempre le quede algo por desentrañar. Trabajo en horizontal y empleo recursos como barridos de color para que la imagen vaya apareciendo de abajo arriba en capas traslúcidas. No trato de proyectar una imagen dada o preconcebida sobre un plano, sino que intervengo con distintas técnicas para hacer que determinadas características de los materiales que ya estaban allí emerjan a la superficie.

Hablemos de sus inicios. Nació en la localidad alavesa de Puentelarrá en 1954, ¿tiene algún recuerdo relacionado con sus primeras inclinaciones por el arte? Hay un recuerdo de infancia que siempre me ha parecido mágico. Cuando era niño solía jugar con una lente proyectando imágenes sobre la pared; al hacerla oscilar hacia delante y hacia atrás veía los objetos de la realidad tridimensional traducidos al plano con multitud de efectos móviles, formas borrosas y colores desleídos muy atractivos. Esas apariciones hipnotizadoras e ilusorias del mundo alrededor, que quedaban atrapadas milagrosamente en el microcosmos de la proyección de una simple lupa seguramente han contribuido a que las imágenes ambiguas y abstractas tengan un cierto poder sobre mí y me sigan asombrando muchos años después.

Empezó la carrera de Bellas Artes en Sevilla ¿por qué se fue tan lejos? Porque el profesor con quien me preparé para el ingreso en Bellas Artes se había formado en esa universidad. Carmen Laffón era en aquellos años la asistente del catedrático Pérez Aguilera, toda una institución en la facultad de Sevilla. Carmen tenía una visión de la pintura cercana y abierta y nos presentó a Fernando Zóbel, que solía asistir a las sesiones de dibujo del natural. A finales de los 70, Zóbel organizó la exposición *Arte USA*, en la Fundación Juan March de Madrid, donde vi por primera vez en directo obras de los expresionistas abstractos y allí me di cuenta de que la pintura no tenía por qué ser solo una ventana a través de la cual contemplar algo lejano y reconocible, sino también una superficie de campos de color que te invita a sumergirte en un baño emocional.

Terminó la carrera en la Facultad de Barcelona ¿era una ciudad más cosmopolita? Sí, algunos compañeros y yo pedimos el traslado. Fue un cambio bastante radical, aunque el venenillo de la luz del sur, tan distinta a las nieblas y humedades del norte, ya había prendido. En Sevilla Juana de Aizpuru era la única galerista de arte contemporáneo; en Barcelona descubrimos un ambiente más rico y dinámico. Era el momento de los pintores del grupo *Trama*, Broto, Grau, Tena, muy en contacto con el movimiento francés *Support-Surface* y estaba la galería Maeght que nos acercaba al arte contemporáneo europeo.

A principios de los 80 celebra su primera exposición personal en San Sebastián ¿Cómo pintaba entonces? Después de terminar Bellas Artes en 1980, yo trabajaba dando clases de Dibujo en

“Me establecí en Nueva York en 1986 y muy pronto vinieron las muestras en espacios alternativos y luego en galerías de Los Ángeles y San Francisco”, recuerda Irazábal. “Mis primeras exposiciones en Madrid fueron en 1992-93 con Elba Benítez, hasta que empecé a exponer regularmente con Jack Shainman Gallery. Yo atravesaba un período crucial en la evolución de mi obra por lo que necesitaba estar centrado en un solo sitio. Estuve un tiempo sin exponer en España hasta que, en 2002, Helga de Alvear vio por primera vez una obra mía en la colección permanente de Artium, y al interesarse por el autor le informaron que vivía en Nueva York pero que en aquellos momentos se estaba celebrando una retrospectiva en el Centro Guerrero de Granada. Helga viajó hasta allí con Carlos Urroz, su director de galería, quien me llamó para proponerme trabajar juntos. Dos años después hicimos la primera individual. Helga de Alvear sigue siendo mi galería principal en España, junto con Pelaires y Artnueve.”

un Instituto de Secundaria de San Sebastián, pero no había dejado de participar en exposiciones. En 1983 Gonzalo Sánchez, hasta entonces galerista en Madrid, abrió en San Sebastián la Galería Dieciséis, donde hice mi primera exposición en 1985. Entonces yo pintaba cuadros gestuales, muy influidos por la *action painting* de Willem De Kooning. Poco tiempo después hice otra individual en la galería

«La verdad de la pintura está en esa vida interior que no se ve a simple vista»

Palace de Granada. Curiosamente, casi 20 años después, Yolanda Romero, directora del Centro José Guerrero de Granada, estando de paso en Nueva York, se acercó por mi estudio. Ella conocía mi obra desde la individual de la galería Palace y me propuso hacer una exposición retrospectiva con los trabajos que me habían situado en el panorama de Nueva York y que se venían mostrando

en la galería Jack Shainman desde 1995. La exposición *El hijo del cristalero* se celebró en 2002 en el Palacio de los Condes de Gambia y jugó un papel clave para retomar mi presencia profesional en Madrid.

El salto a Nueva York en los 80 ¿cómo influyó en su trayectoria? Fue una decisión ilusionada, no fácil, pero muy fructífera desde el primer momento. Nos fuimos mi compañera y yo en 1986 gracias a una beca de la Diputación de Guipúzcoa. El primer año estuve estudiando técnicas de grabado y litografía en la Universidad de Columbia y en el *Printmaking Workshop*, un reconocido centro de la Calle 17 dirigido por Robert Blackburn. Cuando volví a la pintura, tras meses de inmersión en los museos y galerías de Nueva York, muchas cosas habían cambiado en mi visión. Hubo momentos de cuestionamiento e incertidumbre que me llevaron a replantear todo lo que había estado haciendo. Empecé a indagar sobre nuevos lenguajes, técnicas y mate-

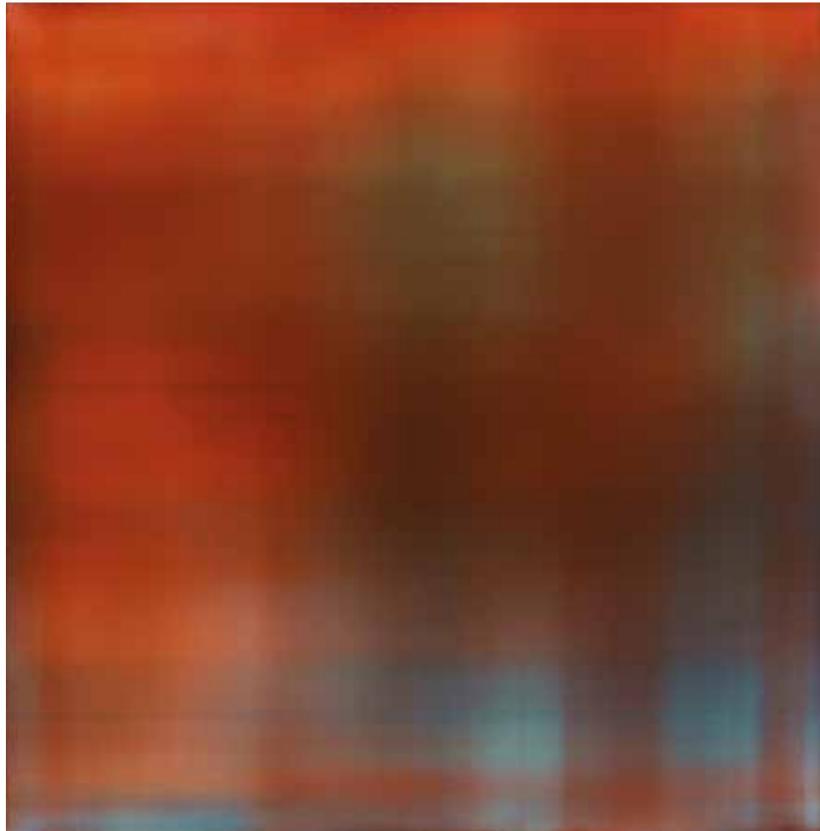
riales al tiempo que experimentaba una cierta reacción contra los aspectos más intensamente ópticos y seductores de los recursos de la pintura.

¿Y cuáles fueron los resultados de esos cambios? A finales de los 80 había pasado a hacer cuadros de fisicidad casi escultórica en los que dejaba actuar a la propia pintura a través de un proceso de oxidación natural. Empleaba pigmentos metálicos de bronce o de cobre luego patinados para conseguir imágenes donde la pintura ya no era resultado del gesto hecho con la brocha, sino producto de fuerzas naturales con capacidad transformativa de la materia y la luz, germen de todo mi desarrollo posterior. Fue también el momento en que dejé de emplear el soporte vertical. Hice una exposición de esta serie de trabajos en la galería Koplín de Los Ángeles y en la galería Dieciséis de San Sebastián. Un día de especial frustración con la pintura decidí cortar en fragmentos idénticos un cuadro mío ya terminado, exponiendo en una pequeña caja la acumulación de sus secciones.

Esto me llevó a hacer una serie de fotografías al microscopio o estratigrafías con trozos de pintura preparados ex profeso. Así fue cambiando el significado de lo que yo entendía como pintura. Su verdad estaba en las capas de aglutinante y el pigmento que atraviesa la luz, en aquella vida interior que no se ve a simple vista pero que está ahí, en la esencia de su pura materialidad.

Dice admirar a algunos pintores estadounidenses como Robert Ryman, Barnett Newman, Morris Louis ¿cómo han influido en su obra? Sobre todo, me ha interesado siempre la filosofía pictórica de Ryman, cuando te propone no darle demasiadas vueltas, porque *la pintura* es nada menos que lo que se puede hacer con la pintura y *pintar* consiste en moverla de un sitio a otro. Hubo una gran retrospectiva de Ryman en la Fundación DIA de Chelsea en 1988 que me dejó absolutamente fascinado por ese grado de aparente involuntariedad o falta de intencionalidad, de presentación de la pintura tal cual es.

¿Su trabajo ha derivado en un estudio cromático minucioso que requiere un conocimiento exhaustivo de las leyes del color y del espectro luminoso? Entre 1993 y 1998 empecé a transformar ideas cromáticas abstractas en bloques de pintura que planteaba como "ejercicios de disciplina cromática". Consistían en extender una serie de capas de diferentes colores sobre el soporte horizontal para luego crear una superficie ilusionista respecto a los colores de las capas inferiores. Es un proceso en el



«Me gusta que el espectador haga suyo el cuadro»

que primero se va destejiendo un color imaginado y luego se recrea a base de colores traslúcidos mientras se comprueba cómo se comportan ópticamente en relación con la luz que los atraviesa.

¿A qué dedica el tiempo libre, si es que le queda? La música y la lectura, los viajes, los museos. Es una gran fortuna poder visitar el Prado cuando estoy aquí, aunque yo diría que el MET y el MoMA de Nueva York han sido los museos más frecuentados por mí simplemente porque fueron cercanos en un período de mi vida muy ávido de conocimiento del arte moderno y del arte oriental, muy presente en las colecciones del Metropolitan.

¿Alguna vez ha adquirido obras de algún artista? No soy coleccionista, aunque últimamente sí he comprado obras de artistas jóvenes. ¡Hay que apoyar cuando se puede!

¿Cómo ve nuestro panorama artístico general, mercado del arte, galerías, museos? ¿Algo que quizá habría que mejorar? El coleccionismo en España es escaso y este es un mal endémico que se extiende a otros ámbitos. Las artes visuales deberían gozar de más presencia dentro de la sociedad en general. Quizás falta criterio y formación. Las personas implicadas de verdad en el mundo del arte contemporáneo son pocas. Se debería trabajar desde todos los ámbitos para que el arte forme parte de la vida de la gente.



Equipo Crónica. Vermeer, 1976
Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 90 cm.



40 Años
Galería Benlliure

C/ Cirilo Amorós, 47 - 46004 Valencia
Tel: +34 963 52 30 84
www.galeriabenlliure.com
e-mail: arte@galeriabenlliure.com



Manolo Valdés
Reina Mariana, 2001
Bronce. 168 x 129 x 91 cm.

Manuel Hernández Mompó
Gente abriendo las ventanas, 1973
Acrílico sobre lienzo. 200 x 250 cm.

Enigmas modernos

La obra del dúo artístico Allora & Calzadilla es compleja, poética y filosófica.

Verena Mallo

Foto: Marion Vogel

Conectar la historia, la ecología, la filosofía y hasta la geopolítica, a través de la escultura, la performance o el sonido, entre otros medios, es lo que hace el tándem formado por Jennifer Allora (1974, Filadelfia) y Guillermo Calzadilla (1971, La Habana). Desde el inicio de su carrera en 1995, Allora & Calzadilla han expuesto sus innovadoras propuestas en museos como el MoMA de Nueva York, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Guggenheim de Bilbao, la Neue Nationalgalerie de Berlín o la Serpentine Gallery de Londres, además de representar a Estados Unidos en la 54ª Bienal de Venecia (2011). Ahora su trabajo puede verse en el Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao, en una exposición en la que han reunido algunas de sus piezas más recientes hilvanadas en torno a un concepto común, el de *Klima*, que procede de la Antigua Grecia y significa inclinación hacia el sol. "Las obras que componen esta cronología con final abierto se vinculan a la orientación hacia el sol, practicada por todas las formas de vida", nos explican, "cada una de las cinco piezas instaladas puede pensarse como un clima único, pero todas en su conjunto generan una maraña cósmica que transita un tiempo comprendido entre hace cuatro mil millones de años y nuestros días."

Se conocieron mientras estudiaban arte en Florencia, y llevan trabajando juntos casi treinta años. ¿Cómo se complementan sus miradas artísticas?

Jennifer Allora (JA): El lenguaje siempre ha sido un elemento esencial en nuestra práctica precisamente por su naturaleza colaborativa. Somos dos personas con historias, subjetividades e ideas distintas que tienen que encontrar la forma de comunicarse para trabajar juntas. De ahí que el lenguaje sea un lugar muy obvio con el que iniciar este diálogo.

Guillermo Calzadilla (GC): Disfrutamos especialmente investigando los orígenes de las palabras, y esto amplía nuestra idea del lenguaje. Para nosotros es muy útil, a la vez que fascinante, descubrir los giros de sentido que las palabras han ido experimentando en su desplazamiento por épocas y culturas y, a la inversa, en qué lejano universo de sentido se originó una palabra y cómo esos inicios etimológicos aún persiguen el entendimiento de las mismas y su uso en el presente.

JA: Al mismo tiempo nos interesan las ruinas del lenguaje, las palabras que escapan a sus significados previstos y que operan incluso en contra de ellos, que caen en el sinsentido, que llevan el lenguaje a su límite, el silencio, y más allá de él.

"Me resulta muy singular la manera en que Allora & Calzadilla trabajan con el tiempo, que no es solo la historia que podemos conocer, sino también una magnitud que nos desborda y nos resulta inatrapable", afirma Fernando Pérez, comisario de la exposición y director del Azkuna Zentroa. "Ellos tienen una capacidad fuera de lo común para crear obras actuales que son al mismo tiempo milenarias. Y para eso se sirven de fuegos, imágenes y sonidos que han estado ahí, por los siglos de los siglos, marcando nuestro presente, nuestras conductas, nuestras formas de mirar y sentir, aquí y ahora." Pérez destaca dos piezas de la muestra por su carácter desafiante: *Entelechy* (2020), que es una escultura monumental de carbón vegetal de 14 metros, realizada a partir de un árbol alcanzado por un rayo y que los artistas formalizan como una forma de luz solar enterrada. Se trata de un pino silvestre procedente del bosque de Montignac (Francia), el mismo sitio donde un grupo de adolescentes descubrió en 1940 la cueva

de Lascaux siguiendo un camino claramente marcado por las raíces volteadas de una especie similar. La única imagen de una figura humana hallada en la cueva -mezcla de ser humano y pájaro- se convierte en la base de una interpretación vocal desarrollada por Allora & Calzadilla en colaboración con David Lang. La otra pieza es *Penumbra* (2020), una obra repleta de evocaciones, de idas y vueltas entre Europa y las Antillas, la cultura, la guerra y la naturaleza. Es un paisaje virtual que se proyecta en todo el espacio expositivo. Está inspirada en las legendarias caminatas que el matrimonio de poetas anticolonialistas Aimé y Suzanne Césaire realizaron en el valle de Absalon (Martinica) con un grupo de artistas e intelectuales que huían de la Francia ocupada por los nazis, en 1941. Esta obra se despliega como una animación digital que recrea los efectos de la luz solar al atravesar el follaje de este frondoso bosque, como si el rastro visual de algún modo se hiciera eco a miles de kilómetros de distancia."





Entelechy, 2020 © Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla

Su base de operaciones está en Puerto Rico. ¿Qué ventajas tiene vivir alejados de los grandes núcleos artísticos?

JA: Donde vivimos, el viento que procede del mar tiene una presencia constante y evidente. Es un fenómeno siempre en movimiento y con un dramatismo incesante, a veces amable y otras vigoroso, casi violento. El sonido resultante va definiendo el ambiente a lo largo del día, y nuestros pensamientos y grado de concentración dependen en parte de él.

GC: Más que un lugar, nuestro estudio es un método. Está más relacionado con la concentración y la atención, con intentar articular un pensamiento o una idea. En nuestro caso, estar ambos presentes en todos los sentidos es lo más importante. Si uno de nosotros no tiene esa disposición o su cabeza anda en otro sitio, el trabajo no funciona.

JA: Tampoco podemos vivir sin nuestra biblioteca, que no deja de crecer. Quizá hay algo aún más imprescindible, que es la posibilidad de investigar en colecciones y bibliotecas especiales de lugares a los que Internet no tiene acceso. Tuvimos la oportunidad de estudiar la colección del Museo del Hombre, que está en París, que en aquel momento estaba reformándose, así que todos los objetos estaban movidos de su lugar habitual. Después de revisar de arriba abajo series y más series de máscaras mortuorias de todo tipo, de reyes y personas guillotinas, llegamos a la oficina provisional del director del museo. Se acercó al escritorio y abrió la puerta de un armario

especial que tenía detrás para sacar dos cajas pequeñas. En la primera estaba el cráneo de Descartes y, en la segunda, ¡la Venus de Lespugue!

«Nos interesan las ruinas del lenguaje»

En su trabajo, en función del proyecto, pueden involucrar a profesionales de otros campos, como ingenieros o antropólogos. ¿Qué colaboraciones han sido las más estimulantes?

GC: En el caso del vídeo *The Great Silence* (2014), llevábamos tiempo con la idea de hacer una película sobre el Observatorio de Arecibo, uno de los radiotelescopios de apertura única más grandes del mundo, situado en el límite de una aldea de Puerto Rico llamada Esperanza. En el cercano bosque de Río Abajo vive la última comunidad de cotorras puertorriqueñas, una especie muy abundante en otro tiempo y hoy en peligro crítico de extinción. Queríamos conectar las actividades del Observatorio de Arecibo con las de las cotorras. Nuestra idea era escribir, a modo de fábula, un guion de subtítulos –con un programa de traducción lingüística– para acompañar la película y que funcionara como una suerte de traducción interespecie. El texto subtítulo aparecería escrito desde el punto de vista de las aves, tomando la forma de observaciones acerca de la búsqueda contemporánea del Homo sapiens de formas de vida ajenas a este planeta. En él se acabarían admitiendo los intensos lazos y las brechas entre lo vivo, lo no vivo, lo humano,

lo tecnológico y lo cósmico, planteando serias dudas sobre la visión antropocéntrica.

JA: Habíamos conocido al escritor de ciencia ficción Ted Chiang en Granada en 2011, durante una conferencia, y también al neurocientífico Kazuo Okanoya, quien nos habló sobre Alex, el loro gris africano. Aquella historia se convirtió en uno de los pilares para el texto de la película. Nos encantaron los paralelismos entre este estudio científico tan original sobre las capacidades cognitivas y lingüísticas de las aves y nuestro proyecto cinematográfico de ficción. Entonces le pedimos a Ted, a quien admirábamos por su escritura, que creara los subtítulos, y él accedió a hacerlo, ayudándonos a volcar nuestros pensamientos en la película con un estilo extremadamente conciso, claro y elegante.

GC: Ted dio con la clave para expresar algunas de esas ideas al mencionar al loro Alex y el aprendizaje vocal: tanto los loros como los humanos (además de otras especies) son aprendices vocales. Fue muy importante incluir la paradoja de Fermi (relacionada con una alta probabilidad de vida extraterrestre, pero sin pruebas), puesto que el primer mensaje enviado al espacio se realizó desde Arecibo en 1974. También nos interesaba mucho la relación entre la voz acusmática y la ventriloquía, el problema filosófico hombre/animal/continuidad/separación y su compleja relación con el cuestionamiento del ser. Nos planteamos, además, de qué manera aquel loro podía relacionarse con la antigua afirmación griega de que «nuestro pensamiento se ejecuta con los pulmones y no con el cerebro» (la esencia corporal del pensamiento) y con la compleja variedad de ruidos, música, sonidos, oído y escucha, transmisión y recepción, sensaciones y percepción que aparecen en nuestro montaje de ficción, siguiendo la búsqueda tanto de lenguajes extintos como de los que aún se conservan.

El sonido ha sido un elemento esencial de su trabajo. ¿Qué les atrae de los instrumentos musicales, de su historia y utilización?

JA: Sí, el sonido ha protagonizado muchas de nuestras obras. Es un territorio que nos gusta explorar por su naturaleza emocional. El sonido puede tocarte, no hay duda. Las vibraciones que produce mueven los huesecitos que tenemos dentro del oído. Esta estimulación primero se registra como una intensidad a la que el cuerpo responde con sentimientos, emociones y cognición. Esta experiencia sensorial de sonido, de carácter físico y corporal, sin forma ni estructura, previa a cualquier tipo de atribución de significado, probablemente sea a lo que nos referimos cuando hablamos de que las experiencias musicales son «conmovedoras». Ahondar en la manera en que se modulan nuestros sentidos, emociones, creencias y opiniones a través de las afecciones y las resonancias constituye una línea de investigación muy rica dentro del territorio tan amplio que es la biopolítica de la representación, la cual coloca al cuerpo en primera línea como el lugar material desde el que las personas se conectan unas con otras y con el mundo.

GC: La música ha sido muy importante en nuestro trabajo. En proyectos anteriores, como *Returning a Sound* (2004) y *Clamor* (2006), analizamos las bases sociopolíticas de la música, especialmente en su relación con el

Paula Bonet

La anguila

La carne como pintura
y la pintura como espejo

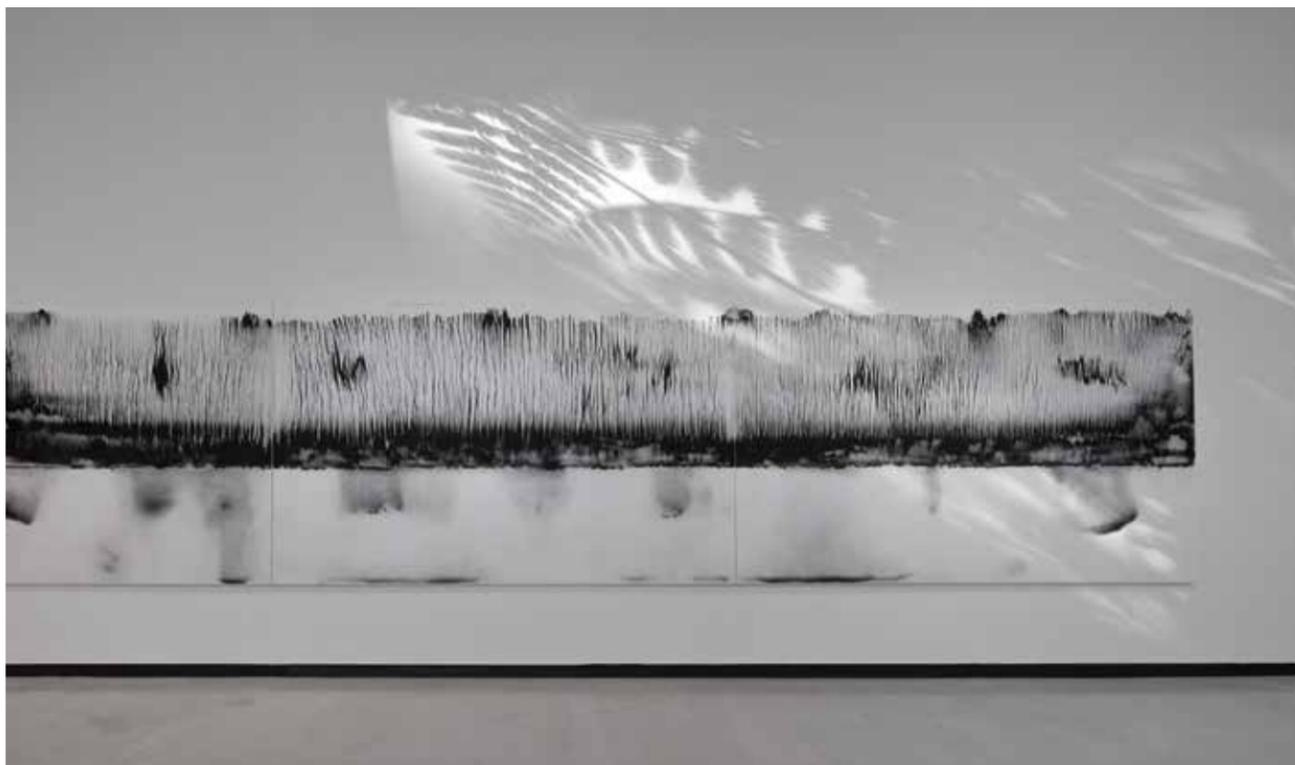
08.10.2024 — 19.01.2025
Can Framis, Barcelona



Paula Bonet. La herejía, 2022 (detalle). Fotografía: Xavi Padros

FUNDACIÓ
VILA CASAS

CAN
FRAMIS
BARCELONA



Cadastre, 2020 © Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla

militarismo y la guerra. Este conjunto de obras más reciente que se puede ver en Azkuna Zentroa, concibe la música como un elemento sustancial de una gran cosmología que comprende desde los orígenes biológicos y evolutivos hasta cómo estos se trasladan a propiedades matemáticas. Al mismo tiempo, estas obras se revelan en lo incognoscible, en lo que se resiste a la representación y a las unidades cuantitativas. Para *Lifespan* y *Entelechy* hemos contado con la colaboración del compositor David Lang quien ha creado dos composiciones performativas que activan estas dos piezas cada semana durante la exposición. En la música encuentran una forma de reconocimiento por medio de presencias y recuerdos, fuerzas imprecisas entre las que reside un abismo.

¿De qué manera les ha inspirado la historia evolutiva de la Tierra?

JA: Nuestra búsqueda se acercaba a una posible alternativa para el presente donde se entremezclaran el pasado y la contemporaneidad, donde confluyen los elementos vivos, los antepasados, la geología, la evolución, las sensaciones y emociones en una forma de síntesis evocadora.

GC: Por ejemplo, una de las obras expuestas en Azkuna Zentroa, *Lifespan* se centra en una roca a la que se le atribuye una edad superior a cuatro mil millones de años. Este espécimen, perteneciente al eón hádico, aparece colgado del techo y está «interpretado» por tres vocalistas cuyos silbidos y respiraciones, que siguen una partitura de David Lang, lo transforman en un péndulo. Aunque sus acciones puedan parecer improductivas, la poética de la erosión del viento incide en este material incorruptible

«Del sonido nos intriga su naturaleza emocional»

como una forma de tiempo sobre el que no existieron testigos vivos que presenciaran la transformación geológica del planeta. A fuerza de respiraciones, esta pieza ancestral se desplaza de su posición de equilibrio y la gravedad la resitúa en un estado de quietud, generando así un ciclo periódico que alude a las divisiones de la época geológica y del tiempo musical.

¿Qué función desempeñan los artistas a la hora de generar conciencia sobre temas como la justicia medioambiental o la deuda climática?

JA: En general, esta exposición de Bilbao tenía el objetivo de buscar una posible alternativa para el presente donde se entremezclaran el pasado y la contemporaneidad, donde confluyeran los elementos vivos, los antepasados, la geología, la evolución,

las sensaciones y emociones en una forma de síntesis evocadora.

GC: Nos gusta ese potencial que tiene la obra artística de sobrepasar los planes y objetivos de sus creadores, esos elementos incommensurables y no constituidos de las piezas que rebasan nuestras intenciones y pueden dar a la pieza un significado que nosotros no podíamos anticipar. Nuestro interés mira a esos momentos donde la obra «muestra», en forma y contenido, algo que interrumpe y altera su contexto y significado preexistente: esa posibilidad siempre presente en una forma o una matriz de pensar el futuro como algo más que una extensión del pasado.

Imágenes: Vistas de la exposición *KLIMA*.
Cortesía Azkuna Zentroa



PARA INVERTIR EN ARTE, ARTPRICE ES MI GUÍA

Los **análisis y gráficos** de Artprice me permiten tomar decisiones bien fundamentadas a la hora de vender y comprar obras de arte. Puedo buscar las cifras clave y tendencias de mercado (gráficos y estadísticas) de los artistas — como precios, volumen de ventas, distribución geográfica, clasificación y tasas de invendidos— para entender el mercado del arte y evaluar el rendimiento de los artistas.



NÚMERO 1 EN INFORMACIÓN SOBRE EL MERCADO DEL ARTE



Tel: 00 800 2780 0000 (número gratuito)
ArtMarket.com, denominación social de Artprice.com, cotiza en la bolsa Eurolist cotiza en la bolsa Eurolist by Euronext Paris (PRC 7478-ARTF)