

RAÍCES  
POR DEFECTO

LUCÍA BAYÓN MENDOZA  
CHRISTIAN GARCÍA BELLO  
JIMENA KATO  
GONÇALO SENA  
CRISTINA MEJÍAS  
MÓNICA PLANES

CLAUDIA ELIES  
MARÍA GRACIA DE PEDRO

RAÍCES POR DEFECTO	2
RAÍCES Y PAUSAS	6
SALUDOS Y PREGUNTA DESDE MADRID	8
LUCÍA BAYÓN MENDOZA	12
CHRISTIAN GARCÍA BELLO	18
JIMENA KATO	24
GONÇALO SENA	30
CRISTINA MEJÍAS	36
MÓNICA PLANES	42

«Como una montaña que se ha configurado a base del paso de los años, a través de lluvias y granizos, por defecto. Porque una vez ha llovido, ya no puede llover de otro modo. Las colinas ya están configuradas, las piedras de las catedrales ennegrecidas, las carreteras engrasadas después de tantas y tantas ruedas. Los senderos han abierto tantos caminos que aquellos que vendrán no caminarán sino bajo su recuerdo».

La tradición que nos ocupa en 'Raíces por defecto' explora la idea de poso, de roce, de falla, de veta. Pretende pensar a través de un cúmulo de saberes que se traspasan. Como si el agua que deja una copa apoyada en una mesa se cristalizara encima de otra y otra capa. Como si el tiempo se sostuviera en una especie de presente que nunca acaba. ¿Y qué es el tiempo sino esto? Como aquello que decía Borges: todo sucede por primera vez en un modo eterno. Pensamos la tradición desde su raíz y su etimología, del verbo latín *tradere*: «el que entrega». En toda tradición hay un acto de entrega, de regalo, de herencia. Un traspaso. Y es así como hemos querido acercarnos a ella. Hemos querido explorar unas raíces que viven en nosotros de una manera casi innata, por defecto, como si no pudiera ser de otro modo. Sabemos que pueden ser sesgadas, pues nos hemos acercado a ellas desde lo bello, deliberadamente, casi dando la espalda a aquellas que nos hacen daño, a las que son crueles. Solo escuchando los ecos bondadosos y delicados que nos satisfacen. O aquellos que hemos aprendido a amar con el paso de los años. Una especie de memoria involuntaria que aparece de la nada, como un abrazo. Como el cuento que lee una madre a su hijo. No apelamos a un aullido interior que nos dice que debemos cambiar el curso de la historia, dando voz a los que no la han tenido, a los que han sido apartados. Queremos intervenir y pensar la historia como imaginaba T. S. Eliot<sup>1</sup>: como un movimiento expandido no-lineal donde no hay precursores, o no del modo en que los imaginamos. A veces, los legados nos pesan. Sentimos que duelen en el cuerpo, como una bolsa que nos hace daño al cargarla, como una piedra en el zapato.

Las seis raíces que se entrecruzan aquí no tienen estatuas, ni palacios. Ni pedestales, ni coronas. Están hechas de escisiones, de cortes, de presentes que son como retales. No invocan ni a la gloria ni a la posteridad. Están más bien amarradas al recuerdo, a la niñez, al territorio, a lo conocido, a las filias y a las fobias. El recuerdo puede ser ambiguo, tan ligado al deseo que, a menudo, es distorsionado. Igual que el paraíso perdido de la infancia, que todo lo que tiene de paraíso es que no podemos volver a él. Aunque no es una lanza a favor de los olvidados, nos gusta que estén. No pretendemos ni reivindicar el privilegio ni sanar la culpa. Queremos solo mostrarlo de la manera más honesta posible, con estratos y con vaivén, reivindicando el oro sin diferenciar. Es por esto que admitimos falsificaciones, también queremos que puedan suceder. Porque cualquier lutier o ballenero se merece un pedestal de mármol, y cualquier pulpa de papel o trozo de cemento, una plaza. Porque el bronce no solo pertenece a las estatuas, ni de las fuentes solo brota agua en honor a quien dice ser alguien. Lo queremos todo.

1. T. S. Eliot. (1919) «La tradición y el talento individual»

«El bosque que se ha quemado tiene memoria. Vuelve distinto. Las incisiones y heridas causadas por el fuego determinarán su manera de medrar. Los árboles tienen memoria: después de un año de sequía, producen menos, por defecto. Porque ya no puede llover de otro modo».

Es como si siempre viviéramos habitando otros tiempos. Hay costumbres que viven en nosotros desde mucho antes de nacer, como un destino griego, como una *moira*, como un deseo de los dioses. Las tradiciones merman en nosotras de una manera propia y se configuran por donde crecemos, por quienes nos rodean y lo que hacen. Incluso nos configura el compañero que se sienta a nuestro lado en la escuela. Quizás hay cierta belleza en poder escoger al lado de quién nos sentamos. Luigi Ghirri<sup>2</sup> decía que somos incapaces de imaginar que nuestros espacios han sido habitados por otras personas en el pasado. No pensamos que continuarán allí cuando nosotros ya no estemos. Más allá de nuestra mirada, más allá de nosotros. Nuestros sitios son tan nuestros que no pueden llenar los recuerdos de tantas generaciones.

El desvío que nos lleva a casa. El rincón donde dejamos el coche para descargar cuando vamos cargadas. La nostalgia que se asoma de camino al aeropuerto. El mural de Miró. El puente de piedra. El paisaje de la estación de tren. El sonido de las campanas, que tocan cuartos y tocan horas y tocan diferente en cada lugar. Escuchar el Ángelus o el toque de difuntos. Los viñedos que florecen, los paisajes de olivos. El modo en el que el sol desaparece detrás de la colina. Es como haber crecido cerca del mar. Esta gente que dice 'yo soy persona de mar' y solo ellos saben lo que significa. Sólo ellos saben lo que supone alejarse de él. No se puede cambiar nunca esta memoria. Tampoco la de los sabores, que tanto nos pertenecen. Los platos que se han cocinado en la familia durante tantas generaciones. Las aceiteras, las soperas, las copas de cristal. Las navidades en familia y las navidades que no se celebran. La pascua, la procesión, buscar el huevo. Hablamos inevitablemente de Ghirri porque hablamos del lugar común, de la imagen de lo cotidiano, de todo lo considerado banal, que está tan presente en sus imágenes. Banal, para nosotras, y aquí, en el mejor de los sentidos. Las piezas se aproximan a su entorno sin necesidad de exotizarse. Como un paisaje de domingo. Como comprar el pan en la gasolinera. Ghirri, que era también geógrafo, explicaba que todos los itinerarios estaban ya hechos, todo estaba ya trazado en el mapa. Esto es lo que nos ocupa aquí, de alguna manera. Hacia dónde van estas piezas, ya hemos ido y ya hemos vuelto. Y queremos poder volver a hacerlo y afectar el trayecto. La fotografía muestra «il rissaputo», decía Ghirri: aquello que ya sabemos. Quizá como en estas páginas, donde las palabras y las imágenes reverberan en la exposición.

Y, a pesar de todo, y, sin embargo, 'Non c'è niente di antico sotto il sole'. Seguimos mirando a través de Ghirri cuando usa la profecía de Eclesiastés en la que se explica cómo lo acontecido volverá a acontecer, lo hecho volverá a hacerse y lo que fue sucederá de nuevo. El viento no deja de girar en círculos y el mar nunca se colma. Todo va a seguir estando aquí. Habrá personas que cargarán y otras que romperán con lo que ahora somos. Personas que jamás veremos.

2. Luigi Ghirri. (2021) *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*. Macerata: Quodlibed

«Los ríos ya no pueden hacer las cárcavas de otro modo. Ya no pueden erosionar los valles y deformar las piedras de otra forma. Los mosquitos que habitaron en tierras pasadas reposan entre resinas y piedras preciosas, sin poder acoplarse en otro molde; yacen fosilizados, por defecto. Como una caracola que se ha petrificado después de milenios de sequía y deja su huella en una piedra milenaria».

La tradición no puede ser una tumba cerrada, la tradición es un afer de los vivos, dice Lluís Calvo.<sup>3</sup> La tradición implica un diálogo con la muerte. Es una negociación con el pasado, una conciliación con el olvido. Los relatos se alteran, se modifican. Siempre lo hacen. Aquí los hemos pensado como una especie de rompecabezas al que siempre añadimos nuevas piezas, pero nunca encontramos la que hace esquina. Tal vez tampoco necesitemos hacerlo. Los relatos están hechos de acumulaciones y se configuran continuamente con los pósitos y los restos que los nuevos receptores vamos añadiendo. Se nutren de los que estaban y de los que vendrán; se afectan de presentes y de pasados. Están en constante movimiento, porque siempre se dan nuevas vidas, siempre llega alguien de nuevo. Los imaginamos como un conjunto de sustratos y de bagajes que aumentan constantemente y que son capaces de alterarse de manera recíproca, mutuamente, como una carretera de doble sentido. No es que sintamos que podemos volver atrás, sino que pensamos que no solo sucedemos de manera lineal y que lo que nos pasa ahora es capaz de afectar aquello que ya ha acontecido. Es Turner modificando Giotto. Es Patricia Esquivias modificando una fábula mexicana. Como poder añadir capas y sustratos que pueden cambiar lo ocurrido. Como si pudiéramos añadir memorias a los cuerpos que descansan en Pompeya.

Hemos pensado las tradiciones apelando a un sentido histórico, que a la vez, se convierte en bidireccional. De la misma manera que Eliot decía que toda la literatura de Europa tiene una existencia simultánea. El pasado tiene que poder ser presente. No son relatos que se ensanchan a partir de lo acontecido en la generación precedente, como si se tratara de un gesto autómatas. No parten de metas, éxitos o logros anteriores: son tradiciones que implican esfuerzo, cuerpo a cuerpo. No han hecho solo un ejercicio de recuperación o visibilidad sino que se sitúan dentro y fuera. Gozan de sincronías y no miran al pasado como la intocable reliquia que hay que preservar. Son reliquia y alteran las otras. Borges escribe de un modo parecido sobre los predecesores de Kafka. Altera también el orden y habla de cómo Kafka cambió el rumbo de sus antepasados cuando estos ya estaban muertos. Si Kafka jamás hubiera sido Kafka tampoco lo serían hoy Lord Dunsany o León Bloy, aunque fueran anteriores a él.<sup>4</sup>

Christian García Bello modifica estructuras que han resguardado; ventanas que, ahora ciegas, han filtrado otra luz. Cambia las ofrendas ya ofrecidas y las plegarias ya rezadas, las súplicas y los milagros. Mònica Planes *gestifica* los caminos ya engrasados y las cubiertas ya llovidas. Añade la acción a las conversaciones cerca

3. Lluís Calvo. (2021) *Els llegats: una lectura contemporània de la tradició*. Barcelona: Arcàdia, p. 89

4. Jorge Luis Borges. (1997) «Kafka y sus precursores» en *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial

del fuego. Cristina Mejías agarra la mano del artesano y añade versos al trovador que cantó en tantas cortes. Gonçalo Sena modifica una tierra que ya aconteció precisamente para poder modificar las que están aún por acontecer. Jimena Kato añade memoria a las estatuas ya erigidas, a los edificios que ya no están. Lucía Bayón Mendoza cambia el flujo del río, redirigiendo el caudal hacia otros relatos hechos de retales y patrones que, modificados, generan una nueva historia.

Vendrán lluvias, caudales y sequías que nos seguirán configurando, añadiendo y desvaneciendo. Incluso cuando estemos muertas. Se añadirán capas y capas, actuando por acumulación o por desgaste, como las rocas. Alguien cambiará las nubes cuando ya haya pasado la tormenta.

CLAUDIA ELIES Y MARÍA GRACIA DE PEDRO  
Comisarias de la exposición

«I believe that art puts down its roots into the deepest hiding places of our nature and that its action is akin to the action of certain delving plants, comfrey for instance, whose roots can penetrate far into the subsoil and unlock nutrients that would otherwise lie out of the reach of shallower bedded plants.»  
Jeanette Winterson

En su libro *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, Jeanette Winterson busca sistemas para aproximarse al arte. Y lo hace después de encontrarse a ella misma —y su cuerpo— paralizada frente a una obra, anclada en el suelo y sin posibilidad de dar un paso sin antes sentir, pensar, saber más sobre esa obra en específico. Una pausa casi obligada que conlleva el asumir que todo cambiará. Los momentos de pausa sirven, también, para observar y ser conscientes. Es en estos momentos que el arte ofrece esa otra temporalidad más allá del ritmo al uso. Romper el ritmo, romper el lenguaje, romper las palabras para formar parte de otros tiempos, otros registros, otros sistemas. Jeanette Winterson habla del arte como un sistema para buscar «nutrientes», echando raíces desde las que investigar más allá de un objeto en específico, pero siendo conscientes del punto de partida. En su modo de hacer, Winterson presenta una opción más allá de la superficie, un indagar desde la curiosidad, un descubrir mediante paciencia y deseo a partes iguales. Y, entonces, la cultura y el arte aparecen como un tiempo desde el que alimentarse en un presente y en múltiples futuros, la cultura como algo que pide de una acción para llegar a ella. Una acción en la pausa, una acción lenta y casi invisible, de profundidad. Hablábamos con Teresa Grandas sobre la obra de Fina Miralles, sobre Fina Miralles plantada como un árbol y sobre si los árboles crecen hacia arriba o hacia abajo. Seguramente la respuesta esté en el equilibrio, seguramente la respuesta esté en otro ritmo, en otro lenguaje, en otro reino. Seguramente la respuesta tiene menos importancia que la pregunta.

El arte implica multiplicidad y los ritmos son también algo en un constante diálogo. Si la velocidad y la reacción contextual son importantes, también la pausa y el ser conscientes de ella sirven en un campo de negociación emocional. La pausa pueden ser una serie de esculturas en un contexto de imagen visual de alta velocidad. La pausa puede ser el ver un material en fragilidad, un material convirtiéndose en síntesis y abstracción al mismo tiempo. La pausa puede ser una imagen ahora y aquí que es piedra, es agua, es madera, es gesto, es peso y es levedad. La pausa puede ser la distancia entre materiales, el momento de construcción en el vacío. La pausa permite ser consciente del ritmo y la velocidad, es ese momento para la reflexión y la creación de mundos. La pausa pide tanto de un lugar como de sus personajes, pide de una activación que es la que puede proponer una exposición; la exposición como punto de partida. El modo de actuación en una exposición viene determinado por el conocimiento previo, pero el momento en sí en la exposición llega desnudo, directo y transparente. Ese momento de la exposición, esa situación latente en la que tejer y sentir, buscar y dejarse atrapar. Aunque, de todos modos, siempre existe la complejidad y aquí las capas, los cambios, las referencias, los diálogos, la capacidad de discernir, la voluntad, el deseo y la fe en que todo puede cambiar, todo puede pasar, todo puede ser.

Los silencios, la poesía, el miedo y el fracaso conviven con el deseo, lo verbal, la necesidad de explicarse y sentirse. Pero en los silencios, y en las pausas, seguramente es cuando podremos encontrar las llaves. Rebecca Solnit dice en *The Faraway Nearby* que, a veces, las llaves llegan mucho antes que los cerrojos. Llaves que, cuando aparecen, quizás ni vamos a reconocer como llaves. Llaves que se anticipan a la existencia de cerrojos a ser abiertos. En un ritmo lento, los elementos van encontrando su lugar. En un ritmo lento, la narrativa deja paso a los vacíos, a las posibilidades y a la atomización. Y el arte entonces. En un ritmo lento las posibilidades más allá de lo lingüístico dejan de ser invisibles para convertirse en llaves y cerrojos, puertas y ventanas, gestos y tacto. Un detalle puede entonces desmontar toda posible narración. Todo puede cambiar, todo puede ser distinto. La pausa permite un estado latente constante, permite que esas obras de arte en exposición puedan ser sus posibilidades, puedan convertirse en un detonante.

El arte entonces como el momento de la pausa, como ese ítem capaz de provocar una reacción y una cadena de pensamiento. El arte como elemento que permite visitar, descubrir, observar y sentir. El arte como un canal que permite un cambio en los modos de hacer. La tradición, la construcción de la historia como una secuencia, el asumir las situaciones como una cadena lógica. Todo se rompe cuando la pausa implica un desmontar el lenguaje, un permitir que las fronteras entre la lógica y lo emocional sean difusas. Una exposición, un momento en latencia. De nuevo ese árbol que es Fina Miralles y que va a seguir creciendo a su ritmo, en su fragilidad pero desde la constancia.

¿Y cuáles son las raíces? ¿Cuál es el punto de partida? Toda obra de arte responde a un momento, pero ese mismo momento necesita tanto de un contexto como de una conciencia histórica para verse y tener capacidad de comprensión de sí mismo. El pasado, la herencia, el bagaje, todo aquello a dejar atrás o a mantener, todo aquello a olvidar para siempre o a recordar —también— para siempre.

Si hablamos de raíces, si hablamos de árboles y plantas, si hablamos de cultura es importante ser consciente tanto de las individualidades como de la colectividad. Los detalles que forman nuestras vidas, los gestos, las palabras... todo se construye mediante retazos asumidos desde posiciones subjetivas. Posiciones que, después, construirán discursos, cuentos, historias y poemas. Posiciones que se callarán, se susurrarán, se gritarán o se mantendrán en una mirada afable mientras llega esa frase que lo cambiará todo, que nos hará partícipes, que nos definirá como sujetos. La construcción social (tanto colectiva como individual) encuentra en las raíces un campo para reconocerse. El pasado, la historia, la sensación de pertenencia. Pero también la lucha, la soledad, la necesidad de huida. Y una idea de propiedad: las raíces que existen para el hoy, las raíces que conforman la actualidad y la manera de leerla. Y entonces la pregunta: ¿cuáles serán las raíces del mañana? ¿Dónde están hoy? ¿Podemos verlas? ¿Debemos verlas? Si la pausa es un momento para reformular nuestra concepción de mundos, quizás también nos sirve para que la semilla de posibles futuros empiece a cobrar sentido y empiece a germinar.

MARTÍ MANEN

Querido José Noé:

Espero que estés muy bien. Muchas felicidades por la nueva fábrica, se ve preciosa. Después de tanto tiempo te escribo con una consulta sobre un trabajo. En el 2016 participé en una exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla que cuestionaba el acontecimiento de la Expo 92. Presenté un trabajo sobre un cardón, un cactus gigante que se llevó desde Baja California para el jardín del pabellón de México. Después de 30 años la planta sobrevive en el mismo lugar, que actualmente es un aparcamiento. Un par de años más tarde retomé la historia del cardón y en el 2020 terminé un nuevo vídeo que contaba una historia ampliada de la planta. En ambos trabajos hablo sobre la cerámica turística mexicana de Tlaquepaque, específicamente la de «tipos», que creo que comenzó a fabricarse en los años veinte y muestra escenas rurales incorporando por primera vez la figura humana.



El vídeo del 2016 está centrado en Juan Siles Aguilera, el ingeniero encargado de los jardines del pabellón de México y el que tuvo la idea de llevar al cardón como representante de la flora del desierto. Para el 2016, Juan Siles ya había muerto y me resultó muy difícil encontrar gente que me hablara de él; tampoco fui capaz de encontrar una fotografía en la que se lo viera parado junto al cardón, cosa que libremente interpreté como una señal de que se había arrepentido de su idea y no había permitido que lo fotografiaran junto a la planta. Pero no puedo evitar pensar que esa fotografía tiene que estar guardada en algún cajón. Y esa imagen me recuerda a los hombres pintados antaño en los platos de Tlaquepaque y Tonalá, tantas veces retratados en sintonía con el paisaje,

repleto de cactus, que transmiten la calma de un idealizado cotidiano. Esas imágenes son diametralmente opuestas a las que se generaban en torno a la extravagancia del cardón, rodeado de turistas en Sevilla. En el vídeo del 2020 retomo la cerámica turística en relación a una situación que se dio durante el complicadísimo transporte del cactus. Debido al tamaño y peso de la planta, fue necesario construir una jaula de hierro para poder sacarla y transportarla protegida. Según leí, el soldador encargado de la jaula trabajó hasta el último minuto, incluso ya dentro del avión que llevaría la planta a España; y ahí se quedó dormido y amaneció en Sevilla.

Así se dio, una vez más, la imagen infinitamente repetida y malinterpretada del trabajador mexicano agotado, que duerme recostado contra un cactus. En un momento digo que en el pueblo de San Felipe, de donde proviene el cardón, hay varias tiendas de souvenirs en las que venden objetos con el mexicano dormido, pero que creo que allá muchos no conocen la historia del soldador viajero y que quizás podrían hacer unos diseños personalizados aprovechando su imagen, recostado sobre el cardón, dentro de un avión rumbo a Sevilla.

Y por esto te escribo. No sé si en Tlaquepaque se sigue pintando de esta manera, pero pensé que quizás podría hacer con ustedes una serie de platos con esta imagen. Después me gustaría mandar algunos a las tiendas de San Felipe, que recibieran unas cajas con los platos y una carta para recordarles el episodio. Sería una manera de recordar al cardón que se les fue y abriría la posibilidad de adaptar y actualizar unas imágenes repetidas tanto tiempo por rutina.



Te agradecería muchísimo si me dices cómo ves la idea y también ojalá conozcas a algún pintor que pudiese trabajar con esa imagen. Quedo atenta a tus noticias.

Un abrazo,  
patricia

PATRICIA ESQUIVIAS  
(carta a José Noé)

LUCÍA BAYÓN MENDOZA  
CHRISTIAN GARCÍA BELLO  
JIMENA KATO  
GONÇALO SENA  
CRISTINA MEJÍAS  
MÓNICA PLANES

Parece como si una gran corriente hubiera desbordado un río y el agua hubiera salido desbocada con impulso fuera de sus cañales. Como un cauce que afecta lo que encuentra por el camino. Como el paseo por la orilla cuando ha pasado el temporal, cuando los árboles están en las esquinas, hacinados, secos, como si alguien deliberadamente los hubiera apilado allí. El agua es la fuerza que, fugaz y escurridiza, desaparece cambiando la forma de las cosas, dejando a su paso un surco de un flujo seco, una especie de vacío árido, áspero pero a la vez suave. En el fondo, siempre es una cuestión de fuerza, como cuando el río se desborda.

Las enormes cuchillas afiladas de la pila holandesa, que trituraban papeles y trapos a gran velocidad, debieron cambiarlo todo. El gesto, la mano, la espalda, el dolor, la cantidad, el grano, el frío. Como la máquina de vapor, como encender la luz. El gesto primigenio de triturar debía doler en los dedos, ya que se tenía que agarrar con fuerza un palo de madera para dar golpes y golpes hasta que la materia se troceara. Debían llagarse, debían sangrar. La pila, en cambio, generaba su propio cabal y la coreografía se alteraba por completo, como la de tantos procesos de automatización. Las antiguas masas y batanes requerían otra acción, te debían hacer sentir otras partes del cuerpo mientras sucedían. El cuerpo se situaba de manera distinta para usarlos. Como el cambio de la escritura manual a la mecanografiada. Una acción repetida que se incorpora a nuestra vida y nos determina la forma. Está la forma de la mano y la forma de la máquina. Como resistir al gesto de la velocidad, del capitalismo. Como resistir a que los nuevos ritmos de producción nos cambien.

La pasta circula a través de un circuito de agua que se mueve de manera continua en el interior de la pila, en bucle. El circuito de la máquina se hace evidente. Tan evidente que Lucía Bayón Mendoza, siguiéndolo, hace del material su propio recipiente. Como si volviera al inicio creciendo a través de su propio artificio. Las piezas se convierten en la materialidad de su propio proceso. Queriendo sellar la fuerza de un movimiento que va hacia dentro, un movimiento imperceptible. La pulpa, cuando está mojada, es amorfa y pegajosa y ahora se convierte en el envase que la contiene, en forma. El papel y el algodón se convierten en vasijas, envases, cuencos, recipientes...pero también hay retales, patrones, telas, trozos, porque hay algo que tiene que ver con el paso del tiempo y con la vuelta al inicio. Volver al origen, volverse a secar, volver a ser, reconsiderar la producción. De aquí el retal, que es un patrón, que es un despiece, que aunque es deseo, es autónomo.

Puntal, 2021  
Mimbre, varillas de hierro, pulpa de papel,  
cola de carpintero, azul cobalto, acero forjado  
90 x 40 x 32 cm







*I, Stubborness II, 2021*  
Algodón, entretela, tela vaquera, acero forjado  
120 x 40 x 60 cm

*I, Stubborness I, 2021*  
Pulpa de papel, cola de carpintero, tela  
vaquera, entretela, acero forjado  
85 x 59 x 59 cm (detalle en páginas 14-15)



Esperar, pedir, implorar, conjurar, mirar.  
 Tener fe, tener esperanza.  
 Adornar, representar.  
 El que cree, el que pide, el que reza, el que observa.  
 Un santuario, un manuscrito, un altar, un cobijo.  
 Un exvoto, un lugar para la plegaria, una miniatura.

El pasado ballenero de Galicia es de madera, de cera, de cuero, de miga de pan. Huele a mar, a tormenta, a manos heladas. Aquí el pasado toma forma de sardina. Una sardina que está hecha de espermaceti de ballena, una especie de aceite grasiento que se encuentra en la cavidad superior del cráneo del animal. Era muy valioso dada la dificultad de su extracción, ya que, en primer lugar, los marineros tenían que hacer un grande agujero en su cabeza y, después, succionar con fuerza. A veces, hasta llegaban a hacerlo con sus propias manos. Los científicos piensan que las ballenas y los cachalotes usan esta grasa para flotar. Se solidifica o se derrite en función de la profundidad que alcancen.

La sardina es un exvoto, un exvoto atado a un cinturón. Un exvoto es una entrega en señal de agradecimiento a la promesa cumplida. Antes de partir, normalmente, los pescadores se dirigían a la virgen para que los salvaguardara de las tormentas que se encontrarían en el mar. Cuando volvían sanos, solían llevarle trozos de la barca, que colgaban del techo de las iglesias. Hay muchos tipos de ofrendas votivas a los dioses. Esta se hacía en honor a Santo André de Teixido, donde dice la leyenda que hay que ir, al menos, una vez en la vida, ya que *vai de morto quen non foi de vivo*. Se dice que San Andrés llevaba una sardina atada al cinturón. Se la había entregado un pescador, antes de que su barca volcara.

Los caminos gallegos han sido pisados por tantos pies que cargaban tantas historias que parece que no queden senderos posibles ni nuevos lugares para habitar. Algunos venían con el deseo de creer y la esperanza, trazaban el camino con la gratitud, con la hazaña conseguida, con la promesa ya cumplida. Otros, con la pena y el sufrimiento, buscando un lugar para la súplica, para el rezo, para la homilía.

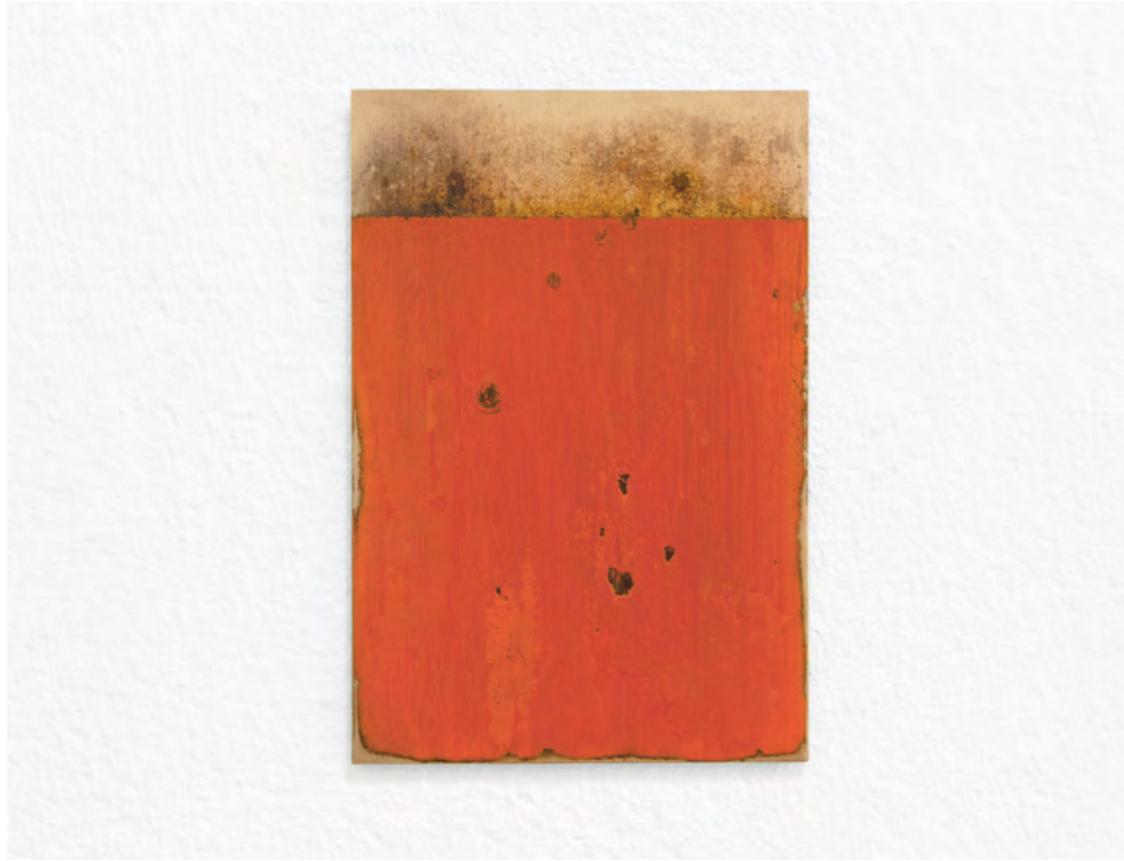
Desde tantas ventanas se ve al peregrino pasar, al pasante andar. Y en el camino, rojo: rojo de tierra, rojo de plomo, rojo de minio. Un rojo que parece el color de una época pretérita, algo bella, ya que habita en tantos márgenes de manuscritos, salvaguardando tantas historias. El color que se extraía del río Miño, y le da el nombre, se usó para pintar cuevas y códices. Se hacía pintura al óleo sobre pergamino y vitela. Pero lo más duradero, donde más consigue permear, es en el cobre. Quizás sea el color de una tierra que, cuando no es la tuya, no reconoces.

Páginas 20-21: *Seteira*, 2019  
 Escayola patinada, cera, laca y betún  
 44 x 10 x 13 cm

*Lonxe, lonxe (coa sardina no caxato)*, 2021  
 Grafito y aceite sobre madera, espermaceti, cera de abeja, colofonia, goma laca, cuerda, aluminio y acero  
 125 x 15 x 6 cm







*Miniaturr*, 2020  
Pintura al óleo de minio (plomo rojo) sobre cobre  
12.5 x 8.5 cm (cada uno)



La historia del arte, la de la vida, la económica, la agraria, las fábulas, incluso el porvenir, se sostienen con el bronce, el hierro o el mármol. De bronce son algunas monedas, acuñadas con distintos motivos que utilizamos como medio de intercambio. De bronce son las campanas y sus badajos. De bronce son las herramientas para labrar el campo como las azadas y las hoces. De bronce han sido, durante milenios, utensilios domésticos como los cuencos, las jarras, los vasos o los cubiertos. Vajillas enteras. También armas para la guerra como espadas, escudos o puntas de flecha. Tanto es así, que los historiadores denominaron una era entera con el nombre del metal. Asimismo, con ese mismo metal se hacían los instrumentos necesarios para la cotidianidad, como las navajas de afeitar; o los adornos para embellecer como las joyas, las figuritas y las lucernas. De bronce se hacían medallas y medallones para honrar. De bronce se han hecho esculturas como la del pensador de Rodin o el David de Donatello. También puertas antiguas, como las del Baptisterio de Florencia; y nuevas, como las del Museo del Prado, realizada por Cristina Iglesias. El bronce ha sido un material noble por excelencia, aunque hoy en día se use mucho más en la industria.

El blanco es el color por excelencia del mármol, aunque éste puede ser verde, rosa o negro. A veces nos deja ver sus estrías y otras veces es liso. Lo encontramos brillante o mate. Dicen que uno de los mejores es el que se extrae de la cantera de Carrara, en la Toscana. De mármol está hecha la Venus de Milo, el Laocoonte, la Pietà o el Mosè de Michelangelo. Normalmente, es solo para el goce, ya que casi siempre se usa para decorar. De mármol se hacen muchos objetos para el hogar, como encimeras de cocina o de baños. Además, se usa para mesas, balastradas o chimeneas. A veces, hasta sirve para revestir escaleras enteras. Incluso hay edificios enteros de mármol como el Taj Majal de la India (y partes del de Atlantic City) o la Basílica de Santa Sofía, en Turquía. De mármol son algunos tableros de ajedrez. El mármol también es uno de los materiales más usados en el arte fúnebre. Se usa para lápidas y columbarios, para panteones y sepulcros.

De hierro se hacen las grandes estructuras como los puentes y los esqueletos de los edificios. De hierro son las vías de los ferrocarriles. De hierro son el núcleo terrestre y las estrellas. De hierro se hacen muchas cosas que también se hacían en bronce: como las armas y las joyas. De hierro es la Torre Eiffel. De hierro son muchos elementos que sostienen, como las vigas y las columnas. De hierro eran las planchas antiguas y muchas barandillas. También los revólveres y las herraduras para los caballos. De hierro son algunas lámparas que cuelgan en las puertas de las casas de pueblo. De hierro son los cerrojos y los pomos de las puertas de madera. De hierro son muchas bisagras, sobre todo las que se usan para decoración. De hierro son las señales de tráfico. De hierro somos nosotros: de sangre. *Scheletto* es de bronce y mármol, *ferro* es de hierro.

Fe #01 (Y), 2021  
Polvo de hierro, imanes y  
estructura magnética  
15 x 20 x 25 cm

Páginas 26-29: *Scheletto*, 2019  
Mármol y bronce  
95 x 61 x 61 cm







Un campo de trigo, un campo de amapolas, un campo verde de arroz recién plantado, delimitado y rectangular. Una bala de paja, una fuente en la montaña, una colmena. Una estructura de cañas donde se enreda una tomatera. A la artificialidad y a la naturalidad, muchas veces, las separa la percepción. Lo modificado, lo nuevo, se confunde con la esencia, la sustancia. A menudo, sin darnos cuenta, las formas que hemos creado replican las de la naturaleza, aunque antes ni siquiera supiéramos de ellas. Como un duplicado, como una copia. Como si fuéramos incapaces de imaginar otras estructuras que no estuvieran representadas. Estas capas que encontramos añadidas a nuestro entorno también son de latón, plástico o poliuretano. Quizás, algún día, alguien pensará que son tan naturales como un campo de olivos.

El clima erosiona el mundo que conocemos. Lo lleva haciendo desde hace mucho, mucho antes de que nosotros estuviéramos aquí. Las gotas de agua, los bandazos de viento, la piedra que cae, la nieve que cuaja. Todo lo que toca, incluso lo que roza o frota, es capaz de cambiar el paisaje. Como la lluvia que erosiona la montaña, los nuevos objetos también alteran el entorno. Lo modifican lentamente, aunque no podamos verlo. Porque no hay una forma de percibir algo en constante mutación. Es como si todo fuera un *archifósil*, como si nunca hubiéramos conocido nada. Como la mala hierba que crece, que, sin darnos cuenta, un día, de golpe, ha conseguido atravesar el asfalto de nuestra calle. Como un terremoto que se mueve en el interior de la tierra que, aunque no se sienta en la corteza terrestre, dejará un movimiento de placas tectónicas que nos va a condicionar. Como el sudor que sale por poros de arcilla, como el sudor que sale por los poros de nuestra piel.

Ya sea artificial o natural, el cambio es casi imperceptible. Se desarrolla con tal lentitud y está compuesto de tantos pocos que, para ver cómo se va transformando, necesitaríamos una lente que ampliara las imágenes y las pasara a gran velocidad. El cambio es solo una cuestión de tiempo, una cuestión de observación. Se trata de sentarse a esperar que las cosas sucedan. Como una flor de cactus que aparece de la noche a la mañana. Solo la veríamos salir si nos paráramos delante de ella por un largo periodo de tiempo. Aun así, nuestra percepción, el parpadeo constante de nuestros ojos y las distracciones, quizá no nos dejarían ver cómo florece. Todo será fósil y no nos daremos cuenta.

Páginas 34-35: *Untitled*, 2021  
Hormigón pigmentado, metal, aluminio  
45 x 43 x 183 cm

Página 33: Fotografía de Gonçalo Sena en la costa atlántica portuguesa. Obra en proceso

Página 32: *Erosion Horizon*, 2021  
Cemento, poliuretano, cable de latón y bambú  
250 x 23 x 10 cm

*Erosion Horizon*, 2021  
cemento, poliuretano, metal, botellas de plástico y bambú  
26 x 348 x 24 cm







Las guitarras las construyen, las ajustan y las remiendan los maestros guitarreros. Estos eran considerados artesanos que pertenecían al gremio de los carpinteros, ya que trabajan la madera. Traspasan su conocimiento de boca en boca. Como la nana que te cantan al acostarte. Como cuando te enseñan a jugar al ajedrez. Como una receta. Los artesanos son todo lo que no queda escrito. O, al menos, lo que no se hace de una manera sistematizada y academicista, sino con anotaciones y palabras. Si todo se quema, no queda nada, solo voces en la cabeza. Es como tener que memorizarlo todo para no perderlo. Transmitir con la voluntad de preservar.

En el taller del hermano de Cristina Mejías se construyen guitarras flamencas. El olor es a cedro, a palo santo, a ébano, a hueso. Allí, se hace música desde otro lugar, desde dentro. Suena diverso. Se lija, se pule, se enmienda, se acaricia, se afina. Blanca de ciprés, negra de palo santo. El polvo, las virutas, las colas, las cuerdas. Es la acción de la mano, la producción lenta. Traspasar lo que te han enseñado y construir de una manera constante, hacia delante y hacia atrás. No hay un modo canónico de hacer, cada hacedor de guitarra lo hace diferente. Es muy difícil habituarse a otro. Nadie jamás lo hará igual. Como un encaje perfecto que solo se necesita a sí mismo.

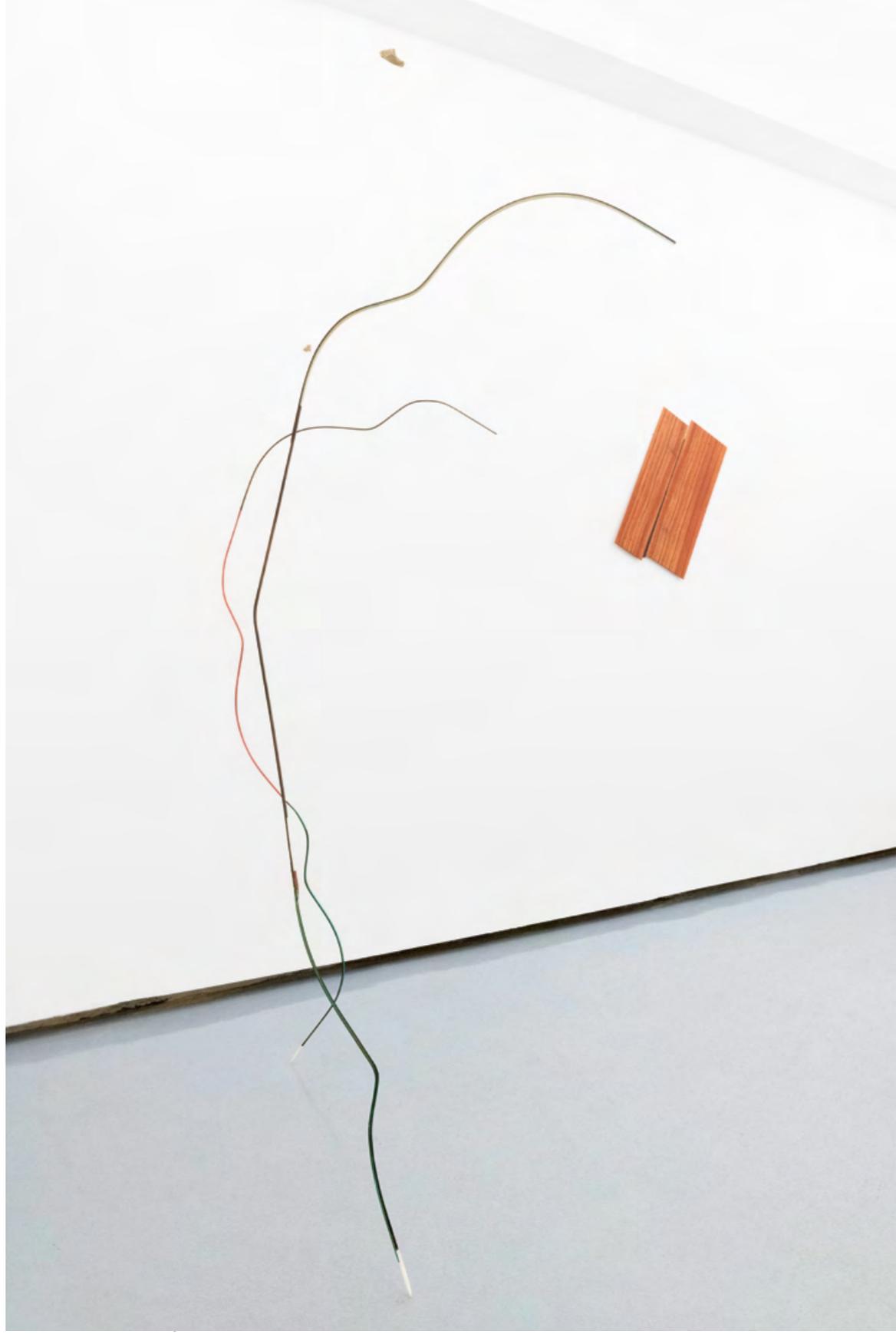
De voces, coros y ecos están también hechas las pulperas. El antiguo método de pescar pulpos en las aguas bajas cerca de Jerez, en Sanlúcar de Barrameda, es ancestral. Es el oficio de vivir cerca del mar. Es salado, es rocoso. La antigua técnica se hacía con vasijas de cerámica a las que se les ataba una cuerda para tirarlas al mar. Se acercaban después a la orilla para estirar, con fuerza, los pulpos que habían quedado dentro. Debía pesar, debía oler. Las algas se quedaban amarradas al exterior de las vasijas, pegadas como hilos. Como las barbas que se quedan enganchadas a las almejas y a los mejillones, así lo hacen los escaramujos marinos a la cerámica. El mar tiene un olor fuerte cuando se trabaja. Un olor duro, de manos y pies fríos, de fuerza, de temporal.

La memoria oral está llena de pedazos, de subjetividades, llena de pasados y de fragilidades. Existen tantas historias como narraciones posibles. Tantos saberes como oficios. Es como seguir un método sin el peso de la letra. Es aprender y enseñar con las manos.

*Todo viene de antes, todo está por hacer, 2018*  
Anforas cerámicas, metal y restos orgánicos  
150 x 50 x 50 cm (detalle en página 38)







Hacedores, 2019  
Palosanto, sicomoro teñido, hueso y escayola  
160.5 x 60 x 0.2 cm / 174 x 60 x 0.2 cm  
(detalle en página 39)



El cemento es un conglomerado formado por una mezcla de caliza y arcilla molidas que tiene la propiedad de endurecerse después de ponerse en contacto con el agua. Su origen parece una contingencia inevitable. Se sitúa en los primeros asentamientos humanos que empezaron a hacer fuegos en el mismo sitio con el único propósito de calentarse o cocinar. La repetición y la lluvia, hizo el resto. El cemento es semilla, es raíz. Es como si necesitara ser plantado, ser regado. Por sí solo no es más que un montón de polvo que se te clava en la garganta y en la nariz. Es muy fino, se escurre por cualquier hueco. Está lleno de contrastes: es suave y es rudo, es delicado y es tosco, es duro pero se desmembra, es rugoso pero bello. Puede ser de todo, pero nunca puede solo.

El cemento de nuestros días es quizás el que consideramos más hostil. Ha transformado los viejos adoquines de las ciudades en otros fabricados en serie, pulidos y rectos. Ha llenado parques y plazas de bloques cuadrados, toscos, incómodos, que padecemos y nos duelen. Los paisajes de nuestros lugares están llenos de estructuras de edificios en construcción hechos de cemento. Pero, a pesar de ser un material opaco, duro, de parecer casi inamovible, también es una materia que abre infinitas posibilidades. De una manera casi ancestral, nos recuerda a los orígenes, al fuego, a la mezcla y a la mano que la mueve, a los suelos romanos, a las fuentes que emanan. Una historia del agua, del movimiento circular, del gesto de amasar.

La hendidura del cuerpo hace evidente que solo no es nada, que necesita toda la fuerza que se le propulsa y que se le balancea encima. El peso de un cuerpo encima de una montaña de polvo. El cemento tiende a cerrarse sobre sí mismo, pero aquí lo abren torso, barriga, piernas y brazos. Todo lo que puede uno mismo, todo lo que tiene. Y de golpe, se hace visible lo oculto, se hace visible la huella de una fuerza. Es la solidificación de un movimiento. Una marca. Es como caerse por un barranco y a nuestro paso arrancar hojas, ramas y llevarnos piedras y árboles por delante. La velocidad es precisa y el gesto también. Si hay demasiada agua se duerme, y si hay poca no se agarra.

Ni una vez seco, rígido y pesante, parece ser suficiente. En el interior se han metido todo tipo de ensamblajes para endurecerlo. Primero se hacían de sangre, de pelo o de hueso; después, de acero. Aquí le atraviesan unos palos largos, que son como ramas. Como cuando crece un árbol y atraviesa una pared para abrirse paso. Como cuando las raíces crecen desbocadas y revientan las aceras en las ciudades. Aquí el palo presenta casi la misma violencia: de algo que sale con fuerza, que rompe y que arrasa. De hecho, como un hierro de hormigón armado. Siempre pensando que puede ser más.

Cuando se anclaron en el Empordà, parecía que ya existían, como si se les devolviera la vida. El cemento volvía a la roca, volvía al error, volvía al origen.

Hacia con el brazo (adelante), 2021  
Mortero de cemento  
40 x 30 x 30 cm







*Boca (abierto)*, 2021  
Hormigón armado y barra de hierro  
200 × 90 × 100 cm / Barra de hierro 450 cm  
(detalle en página 45)

*Boca (cerrada)*, 2021  
Hormigón armado y barra de hierro  
50 × 25 × 25 cm / Barra de hierro 450 cm  
(detalle en página 44)



COMUNIDAD  
DE MADRID

Presidenta  
Isabel Díaz Ayuso

Consejera de Cultura, Turismo  
y Deporte  
Marta Rivera de la Cruz

Viceconsejero de Cultura  
y Turismo  
Daniel Martínez Rodríguez

Director General de Promoción  
Cultural  
Gonzalo Cabrera Martín

Subdirectora General  
de Bellas Artes  
Asunción Cardona Suanzes

Asesora de Arte  
Tania Pardo Pérez

XIII EDICIÓN  
SE BUSCA COMISARIO

*Raíces por defecto*  
Sala de Arte Joven de la  
Comunidad de Madrid  
Avda. de América 13  
28002 Madrid  
11 de mayo-24 de julio de 2022

Jurado  
Gonzalo Cabrera Martín  
Asunción Cardona Suanzes  
Tania Pardo  
Manuel Segade  
Andrea Pacheco González  
Borja Díaz Mengotti  
Soledad Riaño

*Se busca comisario* es una  
convocatoria anual promovida  
por la Consejería de Cultura,  
Turismo y Deporte que  
selecciona 2 proyectos  
elaborados por comisarios/as  
independientes, menores de 35  
años, para la Sala de Arte Joven  
a lo largo del año 2022.

EXPOSICIÓN

Artistas  
Lucía Bayón Mendoza  
Christian García Bello  
Jimena Kato  
Gonçalo Sena  
Cristina Mejías  
Mónica Planes

Comisarias  
Claudia Elies  
María Gracia de Pedro

Responsable de Exposiciones  
Temporales  
Xián Rodríguez Fernández

Coordinación general  
Nieves Paniagua

Comunicación  
María Jesús Cabrera Bravo

Programas Públicos  
Macu Ledesma Cid

Montaje  
Artec SL Exposiciones

Iluminación  
Intervento

Transporte  
Baltasar Cornejo

Seguro  
Tectus Risk Management

PUBLICACIÓN

Textos  
Claudia Elies  
María Gracia de Pedro  
Martí Manen  
Patricia Esquivias

Diseño gráfico y maquetación  
underbau

Corrección de textos  
Carlot Mir

Fotografías  
pp. 8-9: Patricia Esquivias  
p. 13: cortesía de Pradiauto  
pp. 14-17: Pablo Gómez-Ogando.  
Cortesía de Intersticio  
pp. 19-23: Christian García Bello  
p. 25: Joanna Czarnota  
pp. 26-29: Manuela Inclán  
pp. 31-32: Roman März  
p. 33: Gonçalo Sena  
pp.34-35: Jonás Bel  
pp. 37-38: cortesía Centro Párraga  
pp. 39-41 y 43-47: Roberto Ruiz

Impresión  
BOCM

Depósito Legal  
M-11053-2022

Agradecimientos  
Rodríguez Gallery, Heinrich  
Ehrhardt, Formato Cómodo,  
Isabel Hurley, Àngels Barcelona,  
Intersticio

© De esta edición: Comunidad  
de Madrid, 2022  
© De los textos: sus autores  
© De las imágenes: sus autores

Esta publicación es un proyecto  
de la Dirección General de  
Promoción Cultural de la  
Consejería de Cultura, Turismo  
y Deporte de la Comunidad de  
Madrid.



Comunidad  
de Madrid