

# Tres estados

Alba Moreno · Eva Grau · Javier Artero



# Tres estados

Alba Moreno - Eva Grau - Javier Artero

Noviembre 2013 - Enero 2014  
El Palmeral. Espacio Iniciararte, Málaga



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE

JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejero de Educación, Cultura y Deporte  
Luciano Alonso Alonso

Viceconsejero  
Sebastián Cano Fernández

Secretaria General de Cultura  
Montserrat Reyes Cilleza

Director General de Instituciones Museísticas, Acción Cultural y  
Promoción del Arte  
Sebastián Rueda Ruiz

Delegada Territorial de Educación, Cultura y Deporte en Málaga  
Patricia Alba Luque

Director de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
José Francisco Pérez Moreno

EXPOSICIÓN  
El Palmeral. Espacio Iniciararte  
Antonio Fernández

Producción  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia Andaluza de  
Instituciones Culturales

Montaje  
Tuimagina, S.L.

## CATÁLOGO

Edita  
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte

Texto  
Juan Francisco Rueda

Traducción  
Morote Traducciones

Diseño editorial  
Francisco Romero

Producción  
Gerencia de Instituciones Patrimoniales. Agencia Andaluza de  
Instituciones Culturales

Fotografía  
Alba Moreno, Eva Grau y Javier Artero

Imprime  
Servigraf Artes Gráficas

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación,  
Cultura y Deporte

© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-143-8  
Depósito legal: SE 2211-2013

Comisión de Valoración de Proyectos Iniciararte en Málaga:  
Sebastián Rueda Ruiz, Manuela Pliego Sánchez, Francisco Agui-  
lar, Salvador Haro González, Isabel Hurley, Francisco Jurado  
Ternero, José Lebrero Stals, Tecla Lumbreras Krauel, M<sup>a</sup> Teresa  
Méndez Baiges y María Ascensión Morente del Monte.

# ÍNDICE

## Presentación

Luciano Alonso

Consejero de Educación, Cultura y Deporte

5

## *Tres estados. Todo fluye. O de la polifonía procesual*

Juan Francisco Rueda

7 - 24

## Situación de las obras en sala

25

## Obras

27 - 49

## Biografías

51 - 58

## Traducciones

59 - 71



**T***res estados* supone el arranque de un nuevo ciclo del programa Iniciararte, el cual destaca por la optimización de los recursos y esfuerzos para llegar a los jóvenes creadores andaluces, que en estos tiempos difíciles necesitan más que nunca el apoyo institucional para solventar los obstáculos y carencias del mundo profesional de la Artes Visuales.

Uno de los objetivos principales del programa, junto con la producción de los proyectos en la sala El Palmeral. Espacio Iniciararte, es la elaboración de este catálogo bilingüe que viene a apoyar la internacionalización de su obra.

La comisión de la valoración de proyectos del programa Iniciararte en Málaga ha realizado un gran esfuerzo de rigor y entrega para seleccionar los proyectos de gran calidad artística que recibirán el apoyo institucional andaluz, llegando a seleccionar seis en total.

*Tres estados* es un proyecto realizado *ex profeso* para la sala el Palmeral cuyo punto de partida es el del terreno ganado al mar por este espacio. Sus obras albergan un marcado carácter conceptual que convergen en la pieza colectiva *Tres estados*.

Alba Moreno, Eva Grau y Javier Artero representan a una nueva generación de artistas malagueños que rompen con los medios propuestos por sus antecesores, ofreciendo caminos alternativos a temas intrínsecos al ser humano.

Luciano Alonso Alonso  
Consejero de Educación, Cultura y Deporte  
Junta de Andalucía





## Tres estados. Todo fluye. O de la polifonía procesual

Juan Francisco Rueda

**N**o resulta sencillo que tres autores, venciendo sus diferencias y maximizando sus parecidos, se unan en un proyecto común. Javier Artero, Eva Grau y Alba Moreno lo han hecho sabiendo construir un marco de reflexión común, motivado por el desarrollo de una idea genética en torno a la transformación del antiguo muelle 2 del Puerto de Málaga en el actual Palmeral de las Sorpresas, donde se establece la sala de exposiciones que acoge esta muestra<sup>1</sup>. Los artistas han tomado como excusa, como detonante, una actuación aún mayor e histórica, como es la actuación decimonónica por la que la ciudad ganó los terrenos actuales del Parque de Málaga y del muelle 2 al mar. Esa idea, ese vector de creación, pronto queda excedida por los jóvenes artistas, quienes ven en aquella actuación transformadora, en aquel cambio de estado de un enclave, una metáfora que encierra el propio proceso creativo. A ese marco común, Artero, Grau y Moreno se enfrentan desde distintas perspectivas y vías. Por un

lado, de modo individual. Esto es, cada uno de ellos presenta una propuesta, lo cual no es óbice para que exista una profunda coherencia entre las tres intervenciones individuales. Sin duda, este hecho, esta convergencia, ilustra que la relación entre ellos es una cuestión de *afinidades electivas*. Ciertamente, los tres artistas desarrollan una obra de marcado carácter conceptual y, aunque fotografía y vídeo son las disciplinas medulares de sus trabajos, emplean, como esta exposición evidencia, tantas disciplinas como necesiten (escultura, instalación, objeto), ya que no dejan de ser recursos que se pliegan al proyecto, a la estrategia o al discurso. El lenguaje de cada uno de ellos también posee aspectos convergentes, puesto que los tres se caracterizan por la pulcritud formal, la objetividad, la neutralidad, la asepsia y cierta cercanía a saberes científicos, tanto como el desapego a fórmulas expresivas, ya sean de vocabulario o de representación y escenificación, lo que dota a sus obras de un aspecto frío y acusadamente reflexivo.

1 No es ésta la primera exposición en la que Artero, Grau y Moreno coinciden, ya que, junto a otros artistas, participaron en la muestra colectiva *Underground 1.0* en la Sala Fundación Cruzcampo. En cualquier caso, aquélla fue una exposición colectiva y no un proyecto específico como *Tres estados*. Véase *Underground 1.0*. Málaga. Fundación Cruzcampo-Ayto. de Málaga, 2013.

Por otro lado, la colectiva es la otra vía de desarrollo de ese marco común que han construido. En ésta hacen efectiva esa cercanía de postulados, de fondo y forma. Artero, Grau y Moreno, junto a sus intervenciones individuales, presentan un tríptico filmico de autoría compartida en el que, precisamente, se ha potenciado el carácter procesual en su desarrollo y ejecución. Como se intentará desvelar a lo largo de este texto, tanto las obras individuales como este tríptico, *Tres estados*, pueden ser contextualizados con las trayectorias individuales de los artistas, evidenciando que esta colaboración eventual y específica, lejos de ser una cesura o un *impasse* respecto a sus trabajos anteriores, supone un afianzamiento del método de trabajo y del vocabulario que, en cierto modo, comparten.

puramente artística, con lo que *Tres estados* es ante todo una reflexión meta-artística y meta-procesual. Esto motiva que se desprenda de la mayoría de obras un cuestionamiento de la actividad artística como transformación y proceso, como capacidad para operar en los objetos y materiales obteniendo un cambio de estado. El interés por mostrar lo procesual de la creación artística depara estrategias que hacen acentuar este aspecto, es decir, que sitúan al proceso como tema central de la intervención. Sin embargo, esa reflexión meta-artística no sólo aborda este aspecto, sino que también se desprende una visión de los medios artísticos y del medio artístico. Y, por último, pero no menos importante, la noción de tierra y de territorio subyace en buena parte de las obras de *Tres estados*: la tierra sujeta a distintos estados, como ámbito identitario, como *bien* en disputa o en proceso de transformación, esto es, supeitado su estado a otros elementos como el agua o a las propias intervenciones humanas.

### **Estado de guerra. Estado de identificación**

*La redención de los hijos de Caín*, la instalación de Eva Grau en la que emplea fotografía, objetos y escultura, se centra en la tierra como territorio, como lugar de posesión y dominio y, por tanto, como origen de conflictos. Con ésta, Grau mantiene muchas de las preocupaciones que han motivado su reflexión artística en los últimos años, como en algunas de las obras para *Underground 1.0* (Sala Fundación Cruzcampo, Málaga, 2013) y *Vacuum. Fotografía contemporánea* (La Caja Blanca, Málaga, 2013). En éstas, la tierra y lo geológico se convertían en conductores de, entre otras cuestiones, una exploración acerca de la identidad. En *La redención de los hijos de Caín*, Grau vuelve a hablar de la vio-

El modo de abordar la propuesta expositiva permite que la definamos como propia de un *ejercicio polifónico*. Como si de una composición musical se tratara, los artistas realizan “solos” (las piezas individuales), dicen/cantan a varias voces si atendemos al conjunto de esas piezas individuales (esas voces, en ocasiones, hablan en diferentes tiempos, con distintas tesituras y perspectivas de los mismos asuntos), así como empastan sus voces en una obra común, un canto compartido que puede actuar como colofón en el tríptico filmico que da nombre a la exposición, *Tres estados*.

Pero como señalábamos con anterioridad, el caso concreto que motiva la concepción de *Tres estados* y su desarrollo expositivo queda excedido, perdiendo el carácter referencial y motivando una amplia variedad de reflexiones que tienen en el proceso y la transformación sus principales motores de investigación. Para ser aún más precisos, el proceso y la transformación se exploran desde una perspectiva

lencia aparejada a la tierra, de cómo el control de la tierra detona el conflicto y arroja una dimensión del ser humano reducido a una condición animal. Es decir, si gracias a las conocidas como *negaciones* o *autonegaciones* el Hombre negaba la animalidad y reafirmaba, como ser *antropóforo*, su humanidad, la lucha por el territorio lo devuelve a una noción animal, entendida como ser que marca y defiende su territorio<sup>2</sup>. Si con anterioridad, las piedras se habían constituido —nunca mejor dicho— como armas arrojadas, siendo un recurso metonímico por el cual la acción de lapidar nombraba un territorio, una creencia o una imposición, en *La redención de los hijos de Caín*, asistimos a episodios fratricidas que tienen en la pugna del territorio su causa. Pero Eva Grau no busca situar alguno en concreto en el *punto de mira* del espectador, sino que la artista obtiene 150 fotogramas de vídeos de este tipo de conflictos que se hallan colgados en la *web* Youtube.com. En muchos casos son vídeos con una calidad discreta que se evidencia en el manifiesto pixelado que presentan. Grau conforma un políptico o un mosaico con las imágenes obtenidas de internet, de manera que obtiene una alegoría de la guerra y la violencia: una enorme imagen que parece pixelada por otras imágenes igualmente pixeladas. A pesar de que las imágenes posean un cierto grado neutro, en tanto que han sido descargadas de referencias precisas que pudieran condicionar la lectura desde perspectivas —digamos— prejuiciosas o etnocentristas, resulta imposible no sentirse superado por esa apabullante catarata de terror y desolación. En la sala de exposiciones, como ámbito de representatividad y significación, esos estímulos o impactos visuales que resultan ser los fotogramas se redimensionan.

Sin embargo, la posición de cada una de esas imágenes en el conjunto no es aleatoria. Hay una relación de las partes con el todo, ya que esos fotogramas se disponen siguiendo de manera aproximada *Duelo a garrotazos*, una de las más extremas y violentas pinturas que Francisco de Goya realizó en la Quinta del sordo y que tantas veces ha sido interpretada como una metáfora del *alma española*, cuando no una alegoría de la eterna condición humana. Ciertamente, *Duelo a garrotazos* escenifica un enfrentamiento fratricida, como tantos de los que han de estar detrás de esos *frames* que rescata Grau, como esa alusión en el título a la figura bíblica de Caín: hermanos, vecinos, familiares, conciudadanos o compatriotas que abruptamente quedan divididos en irreconciliables bandos por mor de distintas (sin)razones. Pero ha de resaltarse un aspecto trascendental en esta pintura negra *goyesca*: los personajes se encuentran hundidos en la tierra, enterrados hasta las rodillas, lo que, además de transmitir mayores dosis de dramatismo, vincula el enfrentamiento a una cuestión puramente territorial, hasta cierto punto salvaje y primitiva.

Eva Grau hace del formato del políptico un recurso semántico, ya que una imagen que alude a la violencia y al enfrentamiento, la de Goya, se compone en función a distintos fragmentos que son testimonios reales de esa violencia en forma de guerra o conflicto. La artista crea una continuidad, alerta de lo invariable de nuestra conducta, al optar por componer una imagen de hace casi dos siglos con imágenes actuales. Un recurso igualmente semántico se desarrolla en lo formal. Nos referimos a la naturaleza digital de las imágenes de guerras e invasiones, que se

2 En relación con las *negaciones* y la animalidad, véase BATAILLE, G. (1957): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2002.

hace patente por el pixelado, también conocido como “ruido” (*noise*). El pixelado, más o menos inducido, evidencia o *hace perceptible* ese ruido. Subyace cierta noción sinestésica que ha de unirse a la semántica, ya que a través de la vista percibimos el ruido conceptualizado. ¿Acaso existen batallas silenciosas? El fotógrafo alemán Thomas Ruff, en su reflexión acerca de la naturaleza de la imagen fotográfica, en una serie como *jpegs*, en la que usa como motivo la estruendosa eyección de cohetes, satélites y transbordadores espaciales, acentúa el pixelado provocando el conocido “ruido”: superficie y fondo (la representación) parecen compartir valores. Los fotogramas que rescata Grau —imágenes en movimiento que quedan congeladas, algo que las acerca a algunos de los vídeos de la muestra en los que se juega con la falta de movimiento, como la proyección de *Criba* de Artero o el tríptico *Tres estados* realizados por los tres artistas—, como unidades de este políptico, actúan a su vez como píxeles que componen una imagen pictórica como es la de Goya. Para ello, Grau ha seleccionado fotogramas que se adaptan a la composición cromática de la obra del artista aragonés, produciéndose una interesante hibridación entre pintura e imagen digital, ya que Grau pareciera una pintora que debe aplicar, por mor de lo verosímil, unos colores en unos sitios concretos para optar, dentro de un lenguaje realista, al mayor parecido con el referente, en este caso *Duelo a garrotazos*. Por otro lado, cualquier imagen, aunque su naturaleza original fuera otra ajena a la digital, al pasar a este estado en sus diferentes formatos, corre el peligro de transformarse definitivamente en digital, pudiendo quedar marcada por las especificidades de lo digital, como el pixelado o “ruido”.

Uno de esos tres vértices-estados que participa de esta instalación, la escultura *Autorretrato con linde*, sigue reformulando algunas de las imágenes más

características de Grau. Ésta es una rotunda, poética y sentida alegoría sobre la conformación de la identidad, proceso para el que es necesaria la presencia del *Otro*, que no deja de ser un metafórico espejo que devuelve nuestro reflejo. El espejo, que tan hábilmente ha sido dispuesto bajo el rostro del personaje, devuelve la imagen y, lejos de cualquier atisbo narcisista, establece un nexo o una reciprocidad: la de la indispensable presencia de ese *Otro* en el que vernos. Pero una piedra separa ambos, cuerpo e imagen, el *yo* y el *Otro*, el *nosotros* y los *demás*. Una piedra como metonimia. Esto es, una piedra que, gracias también al contexto creado por *150 fotografías de invasiones*, introduce la tierra o el territorio, tanto como la violencia. De hecho, Grau ha hecho de esta imagen, la de la piedra como arma arrojadiza y como elemento de colisión u ocultamiento de los rostros, un iconotipo habitual en su trayectoria que puede llegar a evidenciar no sólo la violencia, sino ésta relacionada con creencias, como ocurre en *Estudio de tiempo I: las trincheras de lo abrupto* (2012) o en la más rica interpretativamente *La templanza como destrucción del ego* (2012), de la serie *Pinus Pinea. Los vestigios del inconsciente*; tanto como el cuerpo tendido con la participación de algún elemento extraído de la Naturaleza, como en *El pésame no exime del cargo* (2012) de la serie *Pinus Pinea. Los vestigios del inconsciente*. Una piedra, por tanto, separa o, mejor dicho, parece *acabar* con unos seres que se necesitan para reconocerse, unos seres en relación y, por mor del reflejo, idénticos. Y más allá de la reflexión en torno a la identidad, a la que es tan proclive la obra de Grau, *Autorretrato con linde* potencia esa idea que se desprende del título (la alusión a Caín y Abel, un asesinato entre hermanos que obligaría a Caín a ser desterrado con su descendencia) y del políptico fotográfico: la del enfrentamiento fraticida por el territorio. Territo-



Eva Grau. *Estudio de tiempo I. Las trincheras de lo abrupto*, 2012





Eva Grau. *La templanza como destrucción del ego*, 2012



Eva Grau. *El pésame no exime del cargo*, 2012

rio y violencia metaforizados en la piedra que separa a dos seres iguales, el yo y el *Otro*, el *nosotros* y los *demás*.

La tercera de las piezas que compone *La redención de los hijos de Caín* es *Sin título*. En ésta, sendas enseñas blancas, en evidente *son de paz*, reposan unidas en el suelo. El blanco no sólo alude al código militar del armisticio, la tregua o la rendición, sino que sirve a la artista para reforzar el carácter neutro de las piezas anteriores, en las que ya habíamos señalado cómo evitaba explicitar los conflictos de los que obtenía esas 150 imágenes fotográficas, al igual que la asepsia del personaje tendido de *Autorretrato con linde*. La convergencia que se da entre los rostros se replica en las banderas, ya que ambas telas se unen, maximizando las similitudes, lo fratricida y la derrota.

### El proceso como estado. De lo meta-procesual

*Criba*, la intervención de Javier Artero, tiene en la tierra el material fundamental de su reflexión y en la que el vídeo, disciplina central en el trabajo del artista, ocupa un papel destacado. Artero construye una suerte de *máquina alegórica*, ya que la mesa que soporta la tela en la que encontramos tierra y sobre la que se proyecta este material precipitándose hasta convertirse en montaña, junto a los cajones del mueble repletos de tierra, aluden inequívocamente a la transformación, al cambio de estado, al medio y al fin. Pero el sentido alegórico queda expandido al proceso creativo, ya que la transformación del material, de la tierra, corres-

ponde con la evolución del propio proceso creativo. Para ello se sirve de una economía de medios extraordinaria.

Esta instalación, aunque aluda en primera instancia a la capacidad de transformación de la tierra o del terreno, motivo que origina o detona esta exposición, pronto excede este particular. *Criba* ha de entenderse como un ejercicio de decantación, depuración o concentración, en el que se elimina lo superfluo en pos de lograr lo esencial o la pureza: el fin. De este modo, los cajones con tierra resumirían esa acción: en uno, tierra en bruto, mientras que en el otro parece encontrarse tamizada, limpia, saneada, sin duda fruto de esa acción que da título a la instalación. Son, por así decirlo, principio y fin del proceso. Son, por tanto, distintos estados. Este sentido de depuración —la depuración es *per se* el proceso, un estado intermedio— es una cuestión que parece ocupar al artista en sus investigaciones recientes, sobre la que vuelve quizás como cuestionamiento de su propio trabajo. Tanto es así que en *La disección lúcida*<sup>3</sup>, su reciente exposición en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, el vídeo *Sin título* (2013) parecía reflexionar en este sentido: el suelo de una zona boscosa era progresivamente ocultado con una tela blanca hasta desaparecer todo atisbo de naturaleza bajo ese paño que vendría a simbolizar la depuración, la conceptualización, el estado final.

*Criba* actúa como suerte de alegoría sobre el proceso creativo o sobre el proceso de ejecución. Una obra que no trata tanto de hacer el proceso visible

3 Véase *La disección lúcida*. Málaga. Facultad de Bellas Artes-Málaga de Festival, 2013 (catálogo actualmente en prensa con versión digital disponible on-line en ArteroJavier.wordpress.com).



| Javier Artero. *Sin título*, 2013



o transparente cuanto que nace y se desarrolla para metafóricarlo. Y es, también, una alegoría de los estados. O más correctamente de los diferentes estados, ya que ese paso de la tierra como elemento material —y *bruto* o primario— a la imagen filmada de la tierra que cae lentamente, permite que proyectemos sobre él, sobre el paso o el proceso, como sobre esos dos estados, distintos conceptos: la idea y la materialización, la transformación y el desarrollo. La depurada mesa de cocina, un *decoroso* soporte que acompaña el fondo con la forma gracias a lo mínimo y racional de su morfología, se constituye como centro de la instalación. Artero interviene la mesa convirtiéndola en una suerte de *mesa de disección*, en la que lo que se *disecciona* no es otra cosa que el proceso. La mesa modifica su función para añadir a su solución como soporte la de espacio de proyección. Así, en el tablero se sitúa una tela sobre la que descansa la tierra. Esa misma tela, al pender por uno de los extremos de la tabla se convierte en telón sobre el que se proyecta un vídeo en el que la tierra, casi que grano a grano, como si fuera tamizada o cribada, va cayendo lentamente, eternizando el momento reiterativo, como ocurre en el vídeo *Bis al schluchtz* (2013), del que se hablará más adelante. Artero, fiel a su lenguaje filmico, ralentiza y juega con el tiempo, tanto que esa tierra que cae no deja de ser una metáfora de un reloj de arena. Pero ante lo que nos hallamos es ante otra criba, ante otro proceso, el que va desde lo material a la imagen. ¿Acaso no encierra este cambio de estado el propio proceso artístico? ¿La esencia de la creación no reside en la transformación y materialización de una idea en artefacto o concepto materializado tanto como un material transubstancializado en otra realidad o ilusión?

Resulta imposible no citar en este contexto un proyecto artístico como el del británico Simon Starling. Algunas obras de esta exposición, como

la de la máquina de Alba Moreno que destruye fotografías, para recomponerlas con posterioridad, y, especialmente, la de Javier Artero, *Criba*, poseen muchos puntos de contacto con Starling. Evidentemente, en primer lugar, su sentido procesual, que es un aspecto que domina *Tres estados*, pero no debemos obviar el proceso al que somete a los materiales que conforman las piezas. Starling, por citar un solo ejemplo característico, fotografía yacimientos minerales, usando ese mineral como producto químico que permita el revelado de la imagen. El material aparece en distintos estados, como imagen, como parte del proceso y como residuo del proceso que queda incorporado a la fisicidad de la obra de arte que se expone. *Criba* se desarrolla con unas coordenadas programáticas muy similares: la tierra se presenta en distintos estados (en bruto y cribada), por tanto en origen y en estado final, tanto como imagen y presencia. La variación de esos estados, el camino que lleva de uno a otro es el proceso, que no deja de ser lo que escenifica Javier Artero. En este sentido, su obra, como la de Eva Grau y Alba Moreno, no sólo es procesual, es meta-procesual. A saber, a través de una obra eminentemente procesual se nos habla, entre otras cuestiones, del proceso artístico.

### **Estado de ánimo. La transformación como estado**

Alba Moreno afronta el concepto de estado desde distintos prismas. Por un lado, el de los estados emocionales, tal como desarrolla en su serie fotográfica, y, por otro, tal como aborda en un objeto que simula un mecanismo de *funcionamiento simbólico*, Moreno se enfrenta al concepto de destrucción, transformación y (re)creación. Mientras que

el primero posee cierta carga crítica y social, el segundo, aun pudiendo originar una lectura en torno a la identidad, ha de entenderse como una reflexión acerca del proceso creativo y, especialmente, como una metáfora de la creación artística como mecanismo de transformación de la realidad. No obstante, ambas piezas, *Sin título* las dos, pertenecientes a la serie *Nódulos*, sí coinciden en la enunciación de un concepto como el de entropía. La serie fotográfica retrata un personaje que intenta expresarse mediante un lenguaje corporal o no-verbal, mediante una serie de gestos que quedan abortados en un comportamiento esquizoide del propio sujeto: mientras que una de las manos adopta una posición, la otra sistemáticamente tiende a coartarla. La impotencia y la imposibilidad acarrear frustración y conllevan un esfuerzo, un consumo, un desgaste emocional que podríamos entender como entropía. Y esta noción también puede subyacer en las numerosas imágenes destruidas que genera la *máquina simbólica*. Por tanto, hay en las piezas de Moreno, más allá de otros mensajes, una manifestación del enorme esfuerzo y caudal que deviene infructuoso en la creación artística: del coste emocional que soporta el artista ante cuestiones distintas.

Las fotografías de un personaje con poses arrebatadas y ausentes, que ha de transmitirnos cierta inquietud por lo paroxístico de su expresión, han de recordarnos precisamente a la iconografía fotográfica de la histeria que el doctor Jean-Martin Charcot estudió en la segunda mitad del siglo XIX en el parisino hospicio de la Salpêtrière. Esa iconografía,

que se difundió gracias a un tratado (*Iconographie photographique de la Salpêtrière*), de gran fortuna entre algunos artistas surrealistas y pensadores vinculados al movimiento, y que aún sigue despertando mucho interés plástico, como demuestra la reformulación que del tratado realizó hace unos años Marina Núñez, recoge una extensa serie de fotografías realizadas a pacientes que presentaban síntomas de padecer una patología neurológica como la histeria<sup>4</sup>. El personaje que retrata Alba Moreno parece responder a algunas de las manifestaciones histéricas que recoge Charcot en su volumen de estudio y que responden a distintas *figuras clínicas*, como contracturas histéricas, espasmos histéricos, sugerencias sensoriales y poses teatrales. Sea como fuere, ese personaje, que deambula por distintos estados, es reflejo o producto de un cierto *malestar*. Imposibilidad, incapacidad, impotencia, entropía y malestar se ceban en ese modelo que ansía expresarse y que no lo logra. Aquí descansa la carga crítica con la que la artista busca dotar al personaje. La obra, por ende, se configura como alegoría de la imposibilidad, del gasto y del despilfarro que puede ocasionar el intento de expresión artística. Un gesto, o una sucesión de gestos, tantos como imágenes, que lejos de literalidades y de lo panfletario aluden al malestar por no poder expresarse y desarrollarse artísticamente. En cualquier caso, y excediendo la lectura desde lo artístico, los estados emocionales que registra el personaje fotografiado han de ser entendidos como respuestas al entorno, al hábitat y a las seguramente opresivas condiciones de vida que sufre, pudiéndose configurar como un metafórico

4 *La iconografía fotográfica de la Salpêtrière* fue publicada en París en 1875 y entre 1876 y 1880 aparecerían tres volúmenes más que daban cuenta del proceso de las investigaciones de Charcot. Para una introducción en español a este episodio clínico que tanta influencia tuvo en la creación artística posterior, véase CAGIGAS, A.: *La histeria de Charcot*. Jaén, Del lunar, 2003.

*retrato social* que —como se ha señalado con anterioridad— elude lo explícito, literal y documental. En este sentido opera la androginia de la modelo, que, merced a lo neutro, no representa unas circunstancias concretas (ser-hombre o ser-mujer, con las implicaciones consecuentes), sino que se establece como un arquetipo del ser humano ajeno a lecturas más concretas en función del género.

En diálogo con esta serie fotográfica, aunque parezca no poseer una relación directa pese a pertenecer a la misma serie (*Nódulos*), se sitúa la maquinaria que engulle imágenes. Tanta es la relación entre ambas piezas que podríamos hablar incluso de causa-efecto. A saber, que la máquina sea el producto de esos estados de malestar personificados en la modelo. Producto o, quizás más certeramente, solución. En la concepción de este objeto simbólico, Alba Moreno manifiesta implícitamente su confianza en la creación artística como arma de *mejoramiento* para el ser humano; fe, tal vez, en la senda que trazó Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), en la capacidad para destruir lo asfixiante y lo que coarta transformando el entorno y las condiciones de vida gracias a la práctica artística, puede que metaforizada —puede que también el artista— en ese ambivalente mecanismo que destruye y transforma.

Las imágenes introducidas en la máquina y que se hallan trituradas en el suelo, que dialogarían con la incesante caída de tierra de la proyección de *Criba* de Javier Artero, tanto como con dos de los vídeos del tríptico filmico *Tres estados*, son cortes de pequeñas masas de agua en movimiento, lo que origina que el perfil del líquido tienda a sugerir cierto paisajismo terrestre. El agua, que parece transformarse en tierra por mor del lenguaje fotográfico, entronca, sin

duda, con el emplazamiento de la exposición, de esa zona marítima que ahora es tierra gracias a la transformación del medio que ha operado el Hombre. No podemos desatender otra interpretación de esas imágenes a triturar, lectura en correspondencia con lo que señalábamos en el párrafo anterior. Esas fotografías de masas de agua agitadas podían funcionar, además de como alusión a la transformación del medio, como angustiosos símbolos de lo opresivo, del drama e incluso del naufragio. Serían, por tanto, la representación de aquello que dificulta la vida, que genera esos estados emocionales que sufría el personaje y que ha de ser destruido y transformado.

El objeto, en rigor una trituradora de papel esencial y sugerida, puede ser entendido como una *máquina de funcionamiento simbólico*. O simplemente, junto a las anteriores interpretaciones en clave metafórica, como una alegoría acerca del proceso de trabajo que permite que un material en un estado concreto se transforme en otro, se descomponga para una posterior recomposición o reformulación. Esta idea pareciera entroncar con la máxima del químico francés del siglo XVIII Antoine-Laurent de Lavoisier: “*Nada se crea, nada se destruye, todo se transforma*”. Evidentemente, la idea de la transformación se materializa igualmente en la nueva realidad que supone El Palmeral de las Sorpresas, donde se sitúa la sala de exposiciones, un terreno ganado al mar en el siglo XIX, que estuvo *hurtado* al disfrute de la población debido a su función portuaria (carga y descarga de distintos materiales) y que, como prueba de esa transformación, de esa supuesta destrucción para que surja otra realidad, ahora es un lugar recuperado, de disfrute y que, como en el caso de la sala, a lo industrial le ha sucedido la cultura. En cualquier caso, Alba Moreno parece no sólo aludir a la transformación de este lugar, ni siquiera al

proceso creativo de modo genérico, sino que intuimos que es un testimonio en primera persona, una suerte de metafórico *autorretrato*. Es decir, la artista —el artista podríamos decir, como figura—, parece metaforizarse en un elemento que se nutre de imágenes y conceptos ya-dados para transformarlos mediante distintos procedimientos (plásticos y/o conceptuales), y originar otros nuevos y distintos. Alba Moreno, como demuestra su producción anterior, ya había transformado, mediante la metaforización, materiales preexistentes. Es el caso de una obra como *Composición de pieles* (2012), un conjunto de papeles ajados que con una simple operación (la intervención en el papel y la creación del título como anclaje y factor fundamental para la dación de significado) se convierte en metáfora de la piel y de ahí, a través de la metonimia, en persona.

### Tres estados. Un tríptico

El tríptico filmico *Tres estados* es la pieza en la que los tres artistas se encuentran. Su autoría es, por tanto, compartida. Siguiendo la idea de la polifonía, de las distintas voces, frente a los “solos” enunciados por cada uno de ellos en sus respectivas obras expuestas, aquí, en *Tres estados*, empastan sus voces. Ciertamente, la idea de confluir en este tríptico parece como una situación o un estado lógico no sólo del proyecto y su evolución, sino incluso de las trayectorias de los tres artistas, es decir, en relación a muchas de sus obras anteriores.

*Tres estados* se halla saturada de referencias y simbolismos, algunos más o menos evidentes. La paradójica imagen en movimiento que representa el vídeo central, un indefinido paisaje, alude a ese estado transitorio, fluctuante, evolutivo y fluyen-

te. Esa imagen central, que recuerda vagamente a la fotografía *Rhein II* (1991) de Andreas Gursky, es quizá el símbolo del espacio en el que se asienta la sala de exposiciones —recordémoslo, para la que se proyecta específicamente esta muestra—, terreno ganado al mar desde el siglo XIX. Artero, Grau y Moreno han localizado un enclave natural en el que se difuminen las fronteras entre las distintas magnitudes (tierra, agua y cielo), haciendo —nunca mejor dicho— fluida la relación entre ellas, esto es, indefinida, difusa, cambiante. En cierta manera, la creación de este equipamiento cultural que ahora ocupan las obras de los tres artistas supone, del mismo modo, una evolución respecto al uso anterior del emplazamiento como muelle de carga y descarga, ya que en esta misma ubicación se localizaba el icónico silo del puerto de Málaga. En definitiva, un continuo cambio de estado y de uso.

Con anterioridad señalábamos lo paradójico de este vídeo, del que ocupa la disposición central, ya que la imagen en movimiento apenas presenta variaciones, estando más cercana de la imagen fija que de la de en movimiento, definición habitual del vídeo. Este recurso persigue hacer, gracias a la *elongación* temporal, más intensa esa extraña sensación, quizás cercana a la irrealidad, que puede originar la filmación, puesto que esa extraña quietud, esa ausencia de acción o *accidentes azarosos*, consigue que el espectador no atienda a ellos distrayéndose, sino que se centre o se encuentre en suspense (suspendido, en espera) en el cuasi-estático paisaje. Este carácter temporal de la imagen en movimiento es un recurso fundamental en la producción de Javier Artero, quien ha hecho de éste uno de los rasgos más definitorios de su obra videográfica. De hecho, en *La disección lúcida*, su última exposición individual en 2013, proyectaba unos vídeos en los que la imagen



| Alba Moreno. *Composición de pieles*, 2012 (de izquierda a derecha: *Piel1*, *Piel2* y *Piel3*)

quedaba casi congelada o ralentizada (la acción o el devenir de la escena no respondía al tiempo real), en lo que parecía ser una traslación de la categoría estética de *lo sublime* a la condición temporal, una magnitud que parecía inaprehensible, como el paisaje de clara inspiración romántica que empleaba. Éste era el caso del vídeo *El caminante sobre el río de niebla*, cuyo título entronca claramente con la pintura de Caspar David Friedrich.

Los vídeos que flanquean en este tríptico filmico a la imagen central, al paisaje, son manos que adquieren una pose y la mantienen durante la duración de la grabación. Los tres artistas, evidenciando la coherencia interna de sus trayectorias y la capacidad de articular una propuesta coral como ésta sin necesidad de renegar de un modo de trabajo, vuelven a recuperar un procedimiento videográfico desarrollado con anterioridad. Un plano fijo recoge cómo los propios artistas usan sus manos desarrollando una acción que, paradójicamente, consiste en cierta inmovilidad, en oponer ese estatismo al devenir del tiempo y de los acontecimientos. *Panta rei (Todo fluye)* señaló Heraclito. Nuevamente, como en el vídeo central, la imagen simula ser fija, aunque es el paso del tiempo el que revela esa imposibilidad de contener lo incontenible, de dar por periclitado un estado o una situación. En cierto modo, muchas de las obras individuales que Artero, Grau y Moreno presentan ahora, abordan claramente las ideas de proceso, evolución y transformación. Como se mencionó más arriba, Artero, Grau y Moreno ya habían desarrollado con anterioridad el procedimiento de grabar sus manos mientras realizaban una acción que, como la de *Tres estados*, se caracterizaba por la economía de medios, por lo reiterativo de la propia acción y por el carácter procesual de la misma. Mientras que Artero frotaba repetidamente

sus manos con tierra en *Bis al schluchtz* (2013), Grau y Moreno, en *Naturaleza* (2013), troceaban sendos trozos de carne hasta transformar su estado —ese corte y picado de la carne ha de recordarnos al triturado de las imágenes fotográficas de la *máquina de funcionamiento simbólico*—. Hay cierta *performatividad* en esos vídeos que no dejan de registrar, en esencia, una acción que responde a un proceso o a un cambio. Dado que la filmación es un registro de una acción en la que los artistas persiguen retener el agua entre sus *terrenales* manos, como el Parque de Málaga y El Palmeral de las Sorpresas *esconden* un pasado marítimo, y que esta acción resulta infructuosa, puesto que ese *recipiente humano* acaba por convertirse en una suerte de manantial o fuente, como se aprecia en el charco que se forma bajo los brazos y las manos, surge el recuerdo de una capital e irónica *performance* filmada por Bruce Nauman, *Autorretrato como una fuente* (1966).

Las manos, en cuyo interior descansa el agua, parecen ser metáforas de la historia del emplazamiento de la sala y dialogan con la imagen central, en la que el agua por momentos parece *estar apresada* por la tierra y en otras es la levedad del líquido y lo etéreo del cielo los que flanquean lo terrenal. Pero las manos también pueden adquirir formas que devienen símbolos sexuales. Por un lado, lo que pudiera ser una imagen fálica, denotada por lo rotundo de un puño cerrado con los antebrazos extendidos, constituyéndose como un metafórico miembro viril, mientras que el otro vídeo, por el contrario, el puño se constituye en una suerte de recipiente cuyo interior vemos desde arriba gracias al plano picado. Indudablemente, la metáfora sexual femenina aparece tan rotunda como la anterior masculina. La idea de la oquedad, de la cueva como genital femenino, se refuerza con su condición como reci-



| Javier Artero. *El caminante sobre el río de niebla*, 2013



| Javier Artero. *Bis al schluchtz*, 2013



|Eva Grau y Alba Moreno. *Naturalezas*, 2013



piente, ya que la forma de las manos, en un esfuerzo tan improbable como imposible, intenta contener el agua que acaba por perderse por los sumideros que suponen los resquicios de los dedos unidos. Este particular, la vinculación de la mujer a través de la oquedad que remite a la tierra y del manar del líquido elemento, remite inequívocamente a otras *afortunadas* metáforas en la historia del arte. Un artista que insistió en los nacimientos de agua en oquedades fue Gustave Courbet. Son numerosísimos los ejemplos pictóricos en los que, entre 1860 y 1865, el pintor francés recreó manantiales que nacían de rocas y que creaban una suerte de lagunas o piscinas, tanto como cascadas que originaban las mismas formaciones lacustres en su caída<sup>5</sup>. No podemos evitar rememorar algunas de las obras *courbetianas* al ver la suerte de gruta que forman las manos en el vídeo en el que parece metaforizarse la genitalidad femenina. Aunque quizás no sea simplemente la genitalidad, sino algo más. Podemos convenir que esas imágenes se constituyen en origen de la vida, no en vano, la salida a la superficie del agua se conoce como “nacimiento”. Y en esa oquedad no ha de verse sólo la genitalidad, el pórtico —si me permiten la expresión—, sino que quizás atisbemos algo más profundo y dador de vida. Sin ir más lejos, el propio Courbet ya buceó en el territorio de la metáfora sobre lo femenino y la vida en una tela mítica como *L'origine du monde* (*El origen del mundo*), un pubis femenino en primer plano realizado en 1866, sólo un año después de muchas de esas vistas de grutas y nacimientos de agua. El *desplazamiento* es absoluto, es decir, en

una suerte de cadena de significantes y significados, la genitalidad femenina de *L'origine du monde* viene precedida por esas oquedades de unos años antes: las relaciones, el juego de las trasposiciones, parecen evidentes: la mujer como gruta, como oquedad, que da-la-vida, que la origina, que la hace nacer. La imagen casi fija que logran Artero, Grau y Moreno rompe esa aparente quietud gracias precisamente al agua que progresivamente pasa de estar contenida en el *recipiente humano* que conforman las manos a constituirse en libre charco. Los tres jóvenes artistas desembocan en un espacio de metaforización que, como apreciamos por la cita a Courbet, viene siendo un espacio de confluencia, una suerte de constante ámbito de referencia.

Con posterioridad, y ajeno a este proceso de metaforización que realizó Courbet, pero indudablemente citándolo, Marcel Duchamp también sintetizaría alusiones sexuales, la caída libre del agua, la presencia de la gruta *courbetiana* metaforizada en el desnudo, así como la acción de mirar por la hendidura de la puerta de un diorama como *Étant donnés* (1946-1966), que en el vídeo de Artero, Grau y Moreno viene a ser el hueco que conforman las manos. No obstante, la cuestión, más allá de este cúmulo de referencias no premeditadas y más allá también de una lectura en torno al enclave de El palmeral de las Sorpresas, es que Artero, Grau y Moreno construyen metáforas acerca del *nacimiento*, el *desbordamiento* y la *incontinencia*, las cuales no dejan de ser metáforas acerca de la creación y sus estados. Todo fluye, todo se transforma.

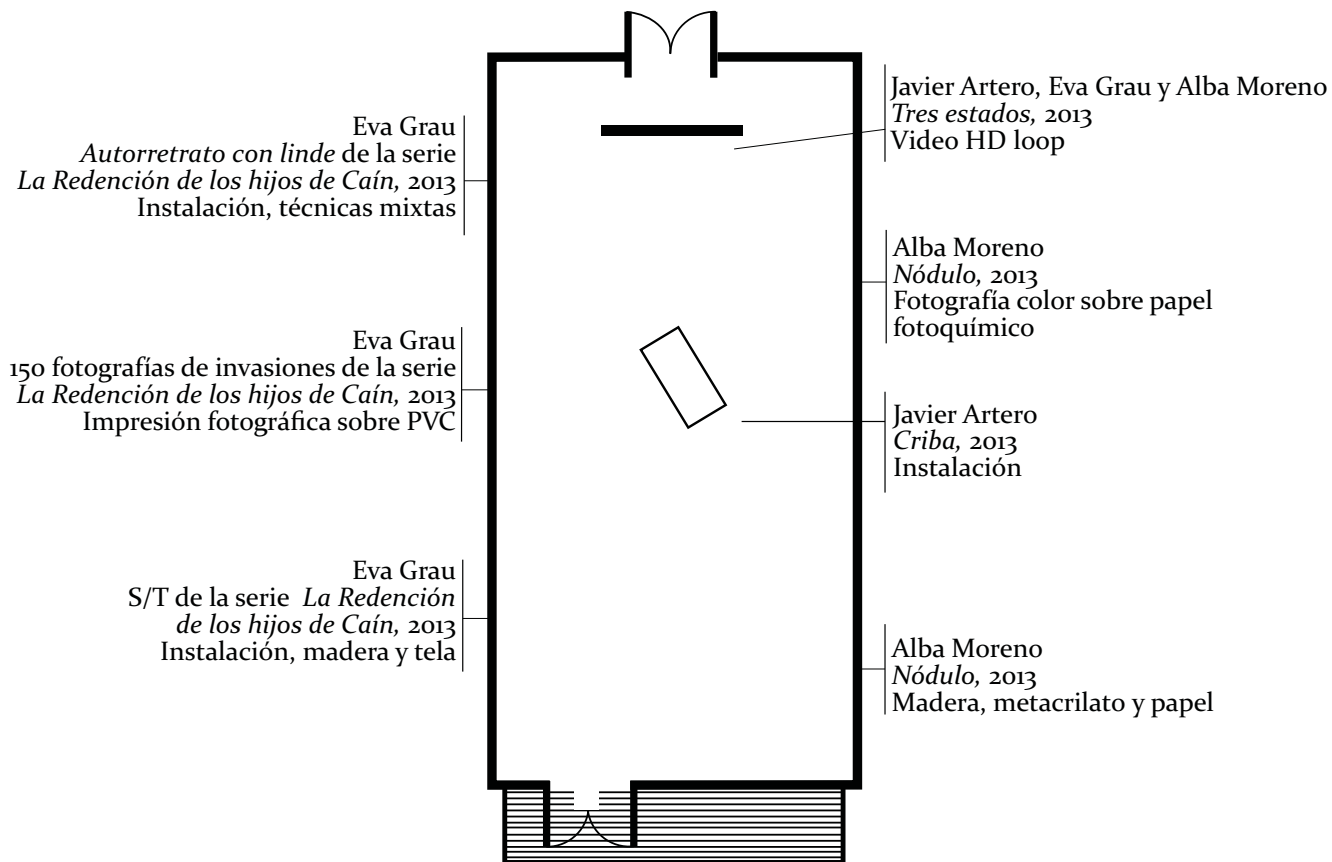
5 Por citar sólo algunas de las que pintó Courbet en este breve período: las distintas versiones de *Le Puits-Noir*, entre 1860 y 1865, el salto de agua de *Le Gour de Conche* (1864), las diferentes versiones de *La Source de la Loue* (1864) o la caudalosa *Grouette Sarrazine*, también de 1864, con distintas versiones en las que incluso aparece un pescador con la caña echada.

## **Final. Cuestionamiento y transformación, estados de la creación artística**

A la luz de las obras que componen *Tres estados*, Artero, Grau y Moreno, parecen escenificar la creación artística como un estado consagrado a la transformación y el cuestionamiento. La primera funciona como fundamental operación creativa, ya sea el desarrollo de una idea que ha de materializarse, como la apropiación y redimensión de elementos ya dados que devienen otros. No se debe descartar —afortunadamente— que esa transformación albergue una implicación social, aunque fuera utópica. En ese sentido, el arte se transforma en espacio de resistencia y en herramienta de cambio y *mejoramiento*.

La segunda, el cuestionamiento, atisba la creación como un ámbito de constante generación de dudas, de espacio para proyectar asuntos por resolver y de cuestiones que nos azoran en tanto que nos comprometen y suspenden en lo irresoluble. Artero, Grau y Moreno, junto a otras muchas reflexiones que se han intentado abordar en este texto, se revelan como unos artistas *comprometidos*. *Comprometidos* consigo mismos y con la creación —lo que vendría a ser honestos—, ya que responder al entorno, propiciar preguntas y cuestionarse el propio trabajo y el sentido de la creación, supone no aceptar lo clausurado, transformar las certezas en dudas y oponer a lo establecido aquello que se abre al cambio.

## SITUACIÓN DE LAS OBRAS EN SALA





OBRAS



| Javier Artero, Eva Grau y Alba Moreno. *Tres estados*, 2013





Eva Grau. *La redención de los hijos de Caín*, 2013





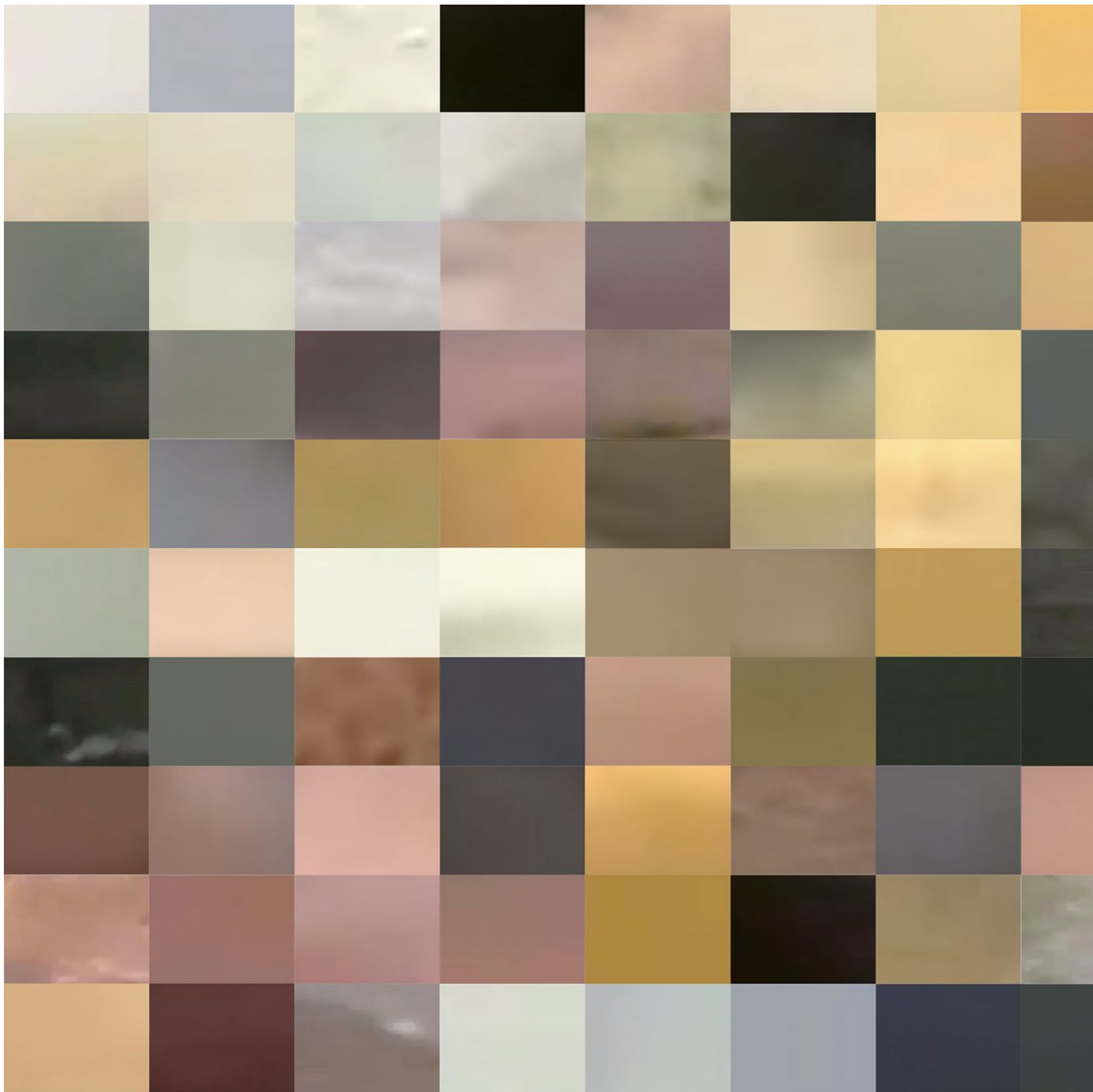


Eva Grau. *Autorretrato con linde* de la serie *La redención de los hijos de Caín*, 2013











En páginas anteriores: Eva Grau. 150 fotografías de invasiones de la serie  
*La redención de los hijos de Caín*, 2013

Eva Grau. Sin título de la serie *La redención de los hijos de Caín*, 2013







Javier Artero. *Criba*, 2013







| Javier Artero. *Criba*, 2013 (detalles)





| Alba Moreno. Serie *Nódulo*, 2013 (todas las fotografías: *Sin título*)





| Alba Moreno. *Nódulo*, 2013 (detalles)





Alba Moreno. *Nódulo*, 2013













BIOGRAFÍAS



# Alba Moreno

Nace en Málaga en 1985. Interesada desde muy joven en la creación artística, experimenta con diferentes formatos hasta encontrarse en 2008 con la fotografía. Tras varios años de aprendizaje autodidacta no es hasta 2011 cuando comienza a cursar los estudios de fotografía artística en la Escuela de Arte San Telmo. En ella recibe clase de artistas como Noelia García que le ayudan a redirigir su obra y comenzar a realizar exposiciones.

En su primera presentación a un certamen consigue el primer premio (*MálagaCrea Fotografía 2012*), gracias a su obra *White Rabbit*, que marcaría el carácter activo, arriesgado y provocador de su trabajo. Además de su obra fotográfica comienza un proyecto paralelo de colaboración con Eva Grau cuyo vehículo principal es el video.

Actualmente se encuentra inmersa en varios proyectos entre ellos la realización de varias piezas para el Ayuntamiento de Granada y una exposición individual en el Centro Cultural Provincial de Málaga.

## Formación

- 2011. Ciclo Superior de Fotografía Artística, Escuela de Arte San Telmo, Málaga.

## Exposiciones colectivas

- 2013. *Lecturas subjetivas*, CAC, Málaga.
- 2013. *Dilemas de género*, Festival Miradas de Mujer, Galería Central.
- 2013. *D-género*, Festival Miradas de Mujer, Sala de exposiciones San Telmo.
- 2013. *Underground 1.0*, Sala Fundación Cruzcampo, Ayto. de Málaga.
- 2013. *Nunca es nada*, Centro Cultural Provincial, Ayto. de Málaga.
- 2013. *A través de lo inerte*, Sala Colectivo Imagen.
- 2013. *Arquitectura*, La Caja Blanca, Ayto. de Málaga.
- 2012. *Sobre mujeres*, Facultad de Ciencias de la Comunicación, UMA.
- 2012. *MálagaCrea fotografía*, CAC, Málaga.

## Premios

2012 Primer premio *MálagaCrea*. Modalidad Fotografía.

## Obras en colecciones

Ayuntamiento de Málaga.





# Eva Grau

Nace en Málaga, en 1989. Tras cursar sus estudios de fotografía, video e iluminación a través de la Escuela de Arte San Telmo y el Instituto Politécnico Jesús Marín realiza diversos talleres de dirección de fotografía y escultura.

Tras varios proyectos dentro de lo puramente fotográfico abre una vertiente videográfica junto a Alba Moreno, mediante la cual realiza exposiciones como la reciente *Nunca es nada* en el Centro cultural provincial de Málaga.

Además de manera paralela a esta creación en colaboración, Grau comienza a crear obra objetual dando sus frutos ésta en el pasado certamen de Artes Plásticas *MálagaCrea*.

Aun con las variantes formales el tema siempre prevalece siendo predominante el uso de temas psicológicos inspirados en las lecturas de pensadores como Carl Jung y de estudios de comportamiento de sociedades primitivas.

Actualmente se encuentra cursando su primer año en la licenciatura de Historia del Arte por la Universidad Nacional a Distancia.

| 55

## **Formación**

- 2008-2010. Ciclo Superior de Imagen. Instituto Politécnico Jesús Marín, Málaga.
- 2010-2012. Ciclo Superior de Fotografía Artística. Escuela de Arte San Telmo, Málaga.
- 2012. Grado en Historia del Arte. Universidad Nacional a Distancia (en curso).

## **Exposiciones colectivas**

- 2013. *Vacuum, fotografía contemporánea*, La Caja Blanca, Ayto. de Málaga.
- 2013. *Dilemas de género*, Festival Miradas de Mujer, Galería Central.
- 2013. *D-género*, Festival Miradas de Mujer, Sala de exposiciones San Telmo.
- 2013. *Underground 1.0*, Sala Fundación Cruzcampo, Ayto de Málaga.
- 2013. *MálagaCrea Artes plásticas*, Ayto. de Málaga.
- 2013. *Nunca es nada*, Centro Cultural Provincial, Ayto. de Málaga.
- 2013. *A través de lo inerte*, Sala Colectivo Imagen.
- 2012. *Videoterapia*, La Caja Blanca, Ayto. de Málaga.
- 2012. *Latitudes, fotografía y paisaje*, Sala Moreno Villa.



# Javier Artero

Nace en Melilla en 1989. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Málaga (2012) tras haber finalizado la carrera con una beca de estudios en Alemania. Ha realizado talleres con artistas como Juan del Junco, Juan Carlos Robles, Rogelio López Cuenca o Paloma Navares.

Siendo su producción eminentemente videográfica, sus últimos proyectos le han situado en la tesitura de lo que denomina vídeo-postal. Esto se refiere a las calidades fotográficas o incluso pictóricas contenidas en sus encuadres, en los que la naturaleza o la arquitectura, decididamente el paisaje, se trata como espacio atemporal, poniendo así el acento en su concepción del formato vídeo como registro de tiempo, y no simplemente de imágenes.

Estas inquietudes le han llevado a participar recientemente en el Festival de Málaga. Cine Español, selección oficial de videocreación, así como en el nuevo espacio de arte emergente Sala Fundación Cruzcampo de Málaga. Del mismo modo, a nivel universitario, ha expuesto en las ediciones de LOOP Barcelona (2010 y 2011), IKAS-ART Bilbao, Fundación Cajasol de Sevilla o en el Hotel Larios para La noche en blanco de Málaga.

Parte de su obra se encuentra en la colección de la Facultad de Bellas Artes (UMA), adquirida en la IV edición de la Bolsa de compra, así como en la colección de la Facultad de Filosofía y Letras (UMA), ganadora del VII Certamen de Filosofía y Letras de Creación Artística Universitaria.

## Formación

- 2007-2011. Licenciatura de Bellas Artes en la Universidad de Málaga.
- 2013. Máster Producción e Investigación Artística, Universidad de Barcelona (en curso).

## Exposiciones individuales

- 2013. *La disección lúcida*. Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

## Exposiciones colectivas

- 2013. B.A.N.G VI Festival Internacional de Video Arte de Barcelona. Arts Santa Mónica.
- 2013. La Noche en Blanco. Málaga.
- 2013. Festival de Málaga. Cine español. Sala del Rectorado de la UMA.
- 2013. *Underground 1.0*. Sala Fundación Cruzcampo, Ayto. de Málaga.
- 2012. On double la mise à sac. 3a y 4a Bolsa de Compra de la Facultad de Bellas Artes. UMA.

- 2011. *IKAS-ART BEC*. Bilbao Exhibition Centre, Bilbao.
- 2011. *Caninos en flor*. Centro Cultural Provincial, Málaga.
- 2011. *Artist Book*. Facultad de Bellas Artes de Málaga.
- 2011. *Supersticiones*. Facultad de Bellas Artes de Málaga.
- 2011. *Supersticiones contemporáneas*. Fundación Cajasol, Sevilla.
- 2011. *De la memoria artística*. Facultad de Bellas Artes de Málaga.
- 2011. Loop Festival 2011. Hotel Catalonia Rambla, Barcelona.
- 2010. La Noche en Blanco. Hotel Larios y Sala Rectorado, Málaga.
- 2010. Loop Festival 2010. Hotel Catalonia Rambla, Barcelona.
- 2010. *Perlas y Monstruos*. Espacio Oblicuo, Centro Cultural Provincial, Málaga.
- 2009. *4 años de Bellas Artes*, Centro Cívico, Málaga

### **Becas y premios**

- 2013. *D-mencia* 2013. XV Muestra de Arte Contemporáneo en Doña Mencía, Córdoba.
- 2013. B.A.N.G. VI Festival Internacional de Video Arte de Barcelona. Finalista.
- 2013. Festival de Málaga. Cine español. Finalista. Sección Videocreación.
- 2012. On double la mise à sac. 3a y 4a Bolsa de Compra de la Facultad de Bellas Artes. UMA.
- 2011. Beca Erasmus. Passau Universität, Alemania.
- 2011. VII Certamen de Filosofía y Letras de Creación Artística Universitaria. Facultad de Filosofía y Letras. UMA.

### **Obras en colecciones**

- 2011. Colección Facultad de Filosofía y Letras. UMA.
- 2012. Colección Facultad de Bellas Artes. UMA.

TRADUCCIONES /  
TRANSLATIONS



## Three states. Everything flows. Or on processual polyphony

Juan Francisco Rueda

It is no simple task for three authors to overcome their differences and maximise their similarities, and embark on a common project. Javier Artero, Eva Grau, and Alba Moreno have done just this, by building a framework of common thought, motivated by an original idea regarding the transformation of the old quay number 2 in the Port of Málaga, in the current Palmeral de las Sorpresas, where the exhibition room which carries this exhibition is found<sup>1</sup>. For an excuse, or trigger, the artists have referred to an even greater and historic performance, as is the nineteenth performance by which the city won the current territories corresponding to the Park of Málaga and quay number 2. That idea, or creative vector, is soon superseded by the young artists, who, in the act of transformation, the change of status in an enclave, see a metaphor for the creative process itself. Within that common framework, Artero, Grau, and Moreno, come together from different routes and perspectives. On the one hand, they come individually. That is, each of them presents a proposal, which does not stand in the way of there being a deep coherence between the individual contributions. Undoubtedly, this fact, this

convergence, shows that the relationship between them is based on *elective affinities*. Certainly, the three artists develop a work with is markedly conceptual, and even though photography and video are the means of their work, this exposition shows that they will use whichever means they need (sculptures, installations, objects), as these resources are in line with the strategy or idea of the project. There is also some overlap in the language that each of them uses; they are all characterised by clean lines, objectivity, neutrality, asepsis, and a certain closeness to scientific knowledge, such as detachment from expressive formulas, whether in vocabulary or representation and staging, which gives their work a cold and accusingly reflective aspect.

On the other hand, collectivity is the other development path in the common framework they built. Here they show the proximity of the principles of form and substance. Artero, Grau, and Moreno, in addition to their individual contributions, present a joint cinematic triptych in which, specifically, the processual nature of is development and execution has been maximised. As I will try to show throughout this text, both the individual works

1 This is not the first exhibition in which Artero, Grau, and Moreno have met, given that they, along with other artists, took part in the collective exhibition *Underground 1.0* in the Fundación Cruzcampo Room. In any case, that was a collective exposition and not a specific project like *Tres Estados*. See *Underground 1.0*. Málaga. Fundación Cruzcampo-Ayto. de Málaga, 2013.

and this triptych, *Tres estados*, can be contextualised with the individual trajectories of the artists, proving that this specific collaboration, far from being a break or impasse from their previous work, is actually a strengthening of the work method and vocabulary which to a certain extent they share.

The way that the proposal is approached allows us to define it as part of a *polyphonic exercise*. In the same way as if we were speaking of a musical composition, the artists perform “solos” (individual pieces), speak/sing in harmony if we pay attention to the collection of individual pieces (the *voices*, occasionally, speak at different times, in different tessituras, and with different perspectives on the same matters), and stamp their voices on a common work, a shared song which can act as the colophon in the cinematic triptych which gives the name to the exposition, *Tres estados*.

62

But as we said before, the specific case which is the motivation behind the creation of *Tres estados* and its expository development is surpassed, losing its referential nature and leading on to a series of reflections whose main investigative thrust is process and transformation. More precisely, process and transformation are explored from a purely artistic perspective, meaning that *Tres estados* is, more than anything, a meta-artistic and meta-processual reflection. This ensures that the majority of the works seem to question artistic activity as a transformation and a process, as a capacity to operate in objects and materials by obtaining a change of state. The interest to show the processual side of artistic creation results in strategies that highlight this aspect; that is, the process becomes the central theme of the intervention. However, this meta-artistic reflection is not concerned only with this aspect, but also gives a view of artistic mediums and of the artistic medium itself. Last but not least, the notion of land and territory underlines many of the works in *Tres estados*: the land subjected to

different states, as an area of identity, as a good in dispute, or undergoing transformation, that is, being subject to elements such as water or human intervention.

### State of war. State of identification

*La redención de los hijos de Caín* [*The redemption of the children of Cain*], Eva Grau's installation, which uses photography, objects and sculptures, focuses on land as a territory, as a possession and domain and, as such, as a source of conflict. With it, Grau maintains many of the preoccupations which have motivated her artistic reflection over the past years, as shown in some of the works used in *Underground 1.0* (Fundación Cruzcampo Exhibition Room, Málaga, 2013) and *Vacuum. Fotografía contemporánea* (La Caja Blanca, Málaga, 2013). Here, land and geological matter lead to, among other issues, an exploration on identity. In *La redención de los hijos de Caín*, Grau speaks again of the violence linked to the land, about how control of land sparks conflict and exposes a human dimension reduced to an animal state. That is, if by means of *denial* or *self-denial* Man rejected his animal side and reaffirmed, as an *anthropogenic* being, his humanity, the battle for territory reduced him once more to an animal state, understood as one in which he marks and defends his territory<sup>2</sup>. If before the stones had been constituted —never better said— as weapons for throwing, a metonymic resource by which the action of lapidating could name a territory, belief, or imposition, in *La redención de los hijos de Caín*, we witness fratricidal events which feature territorial disputes as the cause. But Eva Grau is not looking to place any specific one of these in the spectator's *viewpoint*; instead the artist uses 150 video frames of this type of conflict which can be found online on youtube.com. In many cases the quality of the videos is low, evidenced by the obvious pixelation in the images. Grau creates a polyptych or mosaic with the images from the internet, to obtain an allegory for war and violence:

2 With regards to *denial* and animality, see BATAILLE, G. (1957): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2002.



an enormous picture which looks to be pixelated by other equally pixelated images. Even though the images have a certain neutral degree, insofar as they have been downloaded from specific references which could affect their reading from, shall we say, prejudiced or ethnocentric perspectives, it is impossible not to be overcome by this overwhelming avalanche of terror and desolation. In the exhibition room, as a space of representativeness and significance, the visual stimulation or impact resulting from the frames is readjusted.

However, the position of each of these images within the whole is not random. There is a relationship between the parts and the whole, as these frames are arranged in a way that approximately follows *Duelo a garrotazos* [Fight with Cudgels], one of the most extreme and violent paintings that Francisco de Goya painted in Quinta de Goya, which has so often been interpreted as a metaphor for the *Spanish soul*, if not an allegory of the eternal human condition. It is significant that *Fight with Cudgels* shows a fratricidal encounter, as do many of the *frames* rescued by Grau, and the reference in the title to the biblical character Cain: brothers, neighbours, family-members, fellow citizens or countrymen who are suddenly divided into irreconcilable bands for various (non-)reasons. But we should highlight a transcendental aspect of this *black Goya painting*: the characters are knee-deep in the soil, which, in addition to increasing the level of drama, defines the confrontation as purely territorial, and, up to a point, as savage and primitive.

Eva Grau turns the polyptych format into a semantic resource, since the image alluding to violence and confrontation, by Goya, is composed using different fragments which are a real testimony to that violence, in the form of war or conflict. The artist creates continuity, a reminder of the unchanging nature of our conduct, by choosing to recreate an image which is almost 200 years old with modern images. An equally semantic resource is found in the formal aspect. We are referring to the digital nature of the images of war and invasions, which is evidenced by the

pixelation, also known as *noise*. The pixelation, more or less induced, makes the noise evident or *perceptible*. There is a certain underlying synaesthetic notion to be joined to the semantics, given that we perceive the conceptualised noise with our eyes. Is there such a thing as silent battles? The German photographer Thomas Ruff, in his reflection on the nature of the photographic image, in his series *jpegs*, where his motif is the thunderous launching of rockets, satellites, and space shuttles, highlights the pixelation of the images, producing noise: Surface and background (the representation) seem to share common values. The frames recovered by Grau —images of movement frozen in time, something that brings them close to some of the videos of the exhibition which play with the lack of movement, such as the projection of Artero's *Criba* [Sieve] or the triptych *Tres estados* by the three artists—, as units of this polyptych, act as pixels of a pictorial image such as Goya's image. To this end, Grau has selected photographs which adapt to the chromatic composition of the Aragonese artist's painting, producing an interesting hybrid between the painted medium and digital images, with Grau playing a similar role to the painter when arranging the colours in such a way so as to achieve the most accurate representation possible of the painting, in this case *Fight with Cudgels*. On the other hand, any image, even if its original format was not digital, when passing to this state in its different formats, is at risk of becoming definitively digital, taking on digital-specific characteristics, such as pixelation or noise.

One of these three vertices-states that is part of this installation, the sculpture *Autorretrato con linde* [Self-portrait with border], continues to re-formulate some of Grau's most characteristic images. This is a complete, poetic, and felt allegory on conformity with an identity, for which the presence of the Other, which is no more than a metaphorical mirror which shows us our reflection, is necessary. The mirror, which has skilfully been placed under the character's face, reflects the image, which, far from any narcissistic hint, establishes a connection or reciprocity: that of the vital presence of the *Other* where we see

ourselves. But a stone separates them, *body* and *image*, the *I* and the *Other*, the *us* and *them*. A stone as a metonymy. That is, a stone which, thanks also to the context created by *150 fotografías de invasiones* [150 photographs of invasions], introduces land or territory, as well as violence. In fact, Grau has made of this image, the one with the stone as a throwing weapon and element of collision or for hiding faces, a common icon in her work, used to indicate not only violence, but also violence as linked to beliefs, as is the case in *Estudio de tiempo I: las trincheras de lo abrupto* (2012), or in the interpretively more interesting *La templanza como destrucción del ego* (2012), from the series *Pinus Pinea. Los vestigios del inconsciente*; as well as the strewn body with an element extracted from nature, like in *El pésame no exime del cargo* (2012) from the series *Pinus Pinea. Los vestigios del inconsciente*. A stone, therefore, separates, or rather seems to *finish* some beings which need each other to recognise each other, related beings which, thanks to the reflection, are identical. And beyond the reflection of the identity, which Grau's work is so prone to do, *Autorretrato con linde* fuels the idea behind the title (the reference to Cain and Abel, the murder of a brother which resulted in Cain and his descendants being exiled) and the photographic polyptych depicting the fratricidal confrontation for territory. Territory and violence metaphorically expressed in a stone which separates to equal beings, the *I* and the *Other*, *us* and *them*.

The third piece in *La redención de los hijos de Caín* is *Sin título* [Untitled]. Here, rows of white flags, with clearly *peaceful* intentions, lie together on the ground. The white colour alludes not only to the military colour for an armistice, truce, or surrender, but it also serves to reinforce the neutral nature of the previous pieces, where, as we already stated, no explanation was provided for the conflicts depicted in those 150 images, or for the asepsis of the character seen lying in *Autorretrato con linde*. The convergence in the faces is replicated in the flags, as both

pieces of fabric are joined, highlighting the similarities, fratricide and defeat.

### The process as a state. Of the meta-processual

*Criba*, by Javier Artero, uses soil as the primary material for its reflection, and it occupies a central role in the video, which is the main medium of the artist's work. Artero constructs a fate of *allegorical machine*, since the table which supports the fabric where we see the soil, and on which this material is arranged to form a mountain, together with the drawers full of soil, clearly point to transformation, to a change of state, to the middle and to the end. But the allegorical sense also comprises the creative process, as the transformation of the material, of the soil, corresponds also to the evolution of the creative process itself. To this end he makes use of an extraordinary economy of means.

This installation, though it initially alludes to the capacity of soil or land for transformation, the reason behind this exhibition, soon goes beyond this starting point. *Criba* should be understood as an exercise in decantation, depuration, or concentration, where the superfluous is eliminated in favour of achieving the essential, or purity: the end. As such, the drawers with soil summarise this action: in one, unaltered soil; in the other, the soil is sifted, clean, sanitised, clearly the work of the action which gives its name to the installation. Put one way, they are the beginning and the end of the process. Therefore, they are different states. The concept of depuration —depuration *per se* is an intermediate state— is a concept which seems to interest the artist in his recent research, which he returns to perhaps to question his own work. So much so that in *La disección lúcida*<sup>3</sup>, his recent exhibition in the exhibition room of the Fine Arts Faculty of Málaga, the video *Sin título* [Untitled] (2013) seemed to reflect in this direction: the ground in a wooded area was progressively

3 See *La disección lúcida. Málaga*. Fine Arts Faculty-Málaga de Festival, 2013 (catalogue currently at the press; digital version available online at ArteroJavier.wordpress.com).

hidden by a white piece of cloth until every little bit of nature disappeared under this white blanket, which symbolised depuration, conceptualisation, the final stage.

*Criba* acts as a kind of allegory on the creative process or on the execution process. A work that does not try to make the process visible or transparent as it is born and then develops to create a metaphor. It is also an allegory of the states. Or, more precisely, of the different states, given that this passage of the soil as an elemental material—and one that is *raw* or primary—to the filmed image of the soil that falls slowly, allows us project onto the passage or process, and onto the two states, different concepts: idea and materialisation, transformation, and development. The impeccable kitchen table, a *dignified* support which joins the form and the substance thanks to its minimal and rational morphology, is the centre of the installation. Artero turns the table into a type of *dissection* table, where the thing being *dissected* is none other than the process. The table adapts its function so that as well as being a support solution, it serves also as a projection space. So, on the board rests a cloth on which the soil lies. That same cloth, as it hangs over the board becomes a screen on which a video is projected. The video shows soil falling slowly, almost one grain at a time, as if it were being sifted, recording the reiterative moment forever, as in the video *Bis al schluchtz* (2013), which we will talk about further later on. Artero, faithful to his cinematic language, plays with slow motion and time, so much so that the soil falling becomes a metaphor for an hourglass. But what we are faced with is another sifting process, which goes from the material to the image. Does the artistic process itself not comprise this change of state? Does the essence of creation not lie in the transformation and materialisation of an idea into an artefact or material concept such as a transubstantiated material in another reality or illusion?

Within this context, it is impossible not to cite the work of the artist Simon Starling. Some of the works in this exhibition, such as Alba Moreno's machine that destroys photographs, and later restores them, and, in particular,

*Criba* by Javier Artero, have many points of contact with Starling. First, of course, its processual nature, an aspect which dominated *Tres estados*, but we must not forget the process to which the materials which make up the pieces are subjected. By way of a characteristic example, Starling photographs mineral deposits, using the mineral itself as the chemical product to develop the image. The material is shown in different states: as an image, as part of the process, and as the process residue which is incorporated into the physical part of the work of art being exhibited. is developed with very similar pragmatic coordinates: the soil is shown in different states (raw and sifted), in the original and final states, as an image and a presence. The change in these states, the route from one to the other, is the process, which is part of what Javier Artero displays. Thus, his work, like the work of Eva Grau and Alba Moreno, is not only processual, it is meta-processual. By means of a primarily processual work, we are told, among other things, about the artistic process.

#### State of mind. Transformation as a state

Alba Moreno takes on different approaches to the concept of state. On the one hand, the emotional states, which are developed in her photographic series, and, on the other, Moreno faces the concept of destruction, transformation, and creation, through an object that simulates a *symbolic operation* mechanism. Whereas the first has a certain critical and social load, the second, even if it originates a reading of identity, should be understood as a reflection on the creative process, and, especially, as a metaphor for artistic creation as a mechanism for transforming reality. Nevertheless, the two pieces, both *Sin Título* [Untitled], part of the *Nódulos* [Nodules] series, do coincide in stating a concept such as entropy. The photographic series follows a character who tries to express themselves using body or non-verbal language, with a series of gestures which end up as schizoid behaviour in the subject: whenever one hand adopts a position, the other systematically moves to block it. Impotence and inability create frustration and lead to an effort, consumption, and emo-

tional weariness which we could understand as entropy. This idea also underlines many of the destroyed images generated by the *symbolic machine*. Therefore, more than other messages, Moreno's pieces convey the enormous but ultimately fruitless effort involved in creating art: the emotional cost borne by the artist in different matters.

The photographs of a character with vibrant and absent poses, which should instil some uneasiness in us due to the paradoxical nature of their expression, should remind us precisely of the photography of hysteria studied by doctor Jean-Martin Charcot during the second half of the 19th century in the Salpêtrière hospice in Paris. This iconography, which was spread through a paper (*Iconographie photographique de la Salpêtrière*), of great value to some surrealist artists and thinkers linked to the movement, and which still arouses much interest, as shown by the reformulation of the paper a few years ago by Marina Núñez, is a collection of photographs of patients which showed symptoms of a neurological condition such as hysteria<sup>4</sup>. The character portrayed by Alba Moreno seems to have share of the hysterical features gathered by Charcot in his study, corresponding to certain *clinical figures*, such as hysterical contractures, hysterical spasms, sensory suggestions, and theatrical poses. Be it as it were, that character, who rambles through different states, is a reflection or product of a certain unrest. Impossibility, incapacity, impotence, entropy, and *unrest* are increased when there is an unfulfilled longing for expression. Here lies the critical load that the artist wishes to bestow on the character. Therefore the work becomes an allegory of impossibility; of the waste and squandering that can result from an attempt at artistic expression. A gesture, or series of gestures, as well as images, which, far from literalness and pamphleteering, allude to unrest due to an inability for artistic expression and development. In any case, reading from an artistic standpoint, the emotional

states observed in the photographed character should be understood as responses to the environment, to the habitat, and to the oppressive life conditions endured; it could be framed as a metaphorical *social portrait* which -as has already been pointed out- avoids all that is explicit, literal, and document-like. This is the setting for the androgyny of the model, who, for the sake of neutrality, does not have defined features (male or female being), but is rather presented as the archetype of a human being, removed from specific ideas related to gender.

In the middle of this photographic series, though it may not seem to have a direct relationship, is the machine which gobbles photographs. It is part of the same series: *Nódulos*. Such is the relationship between both pieces that we could even start talking of cause and effect. Namely, that the machine is the result of these states of unrest portrayed by the model. The result, or maybe more precisely, the solution. By conceiving this symbolic object, Alba Moreno implicitly expresses her confidence in artistic creation as a process of improvement for human beings; faith, perhaps in a manner similar to Friedrich Schiller in his *Cartas sobre la educación estética del hombre* [*Letters Upon the Aesthetic Education of Man*] (1795), in the ability to destroy that which is asphyxiating and restrictive, transforming the environment and life conditions through the use of art, which could be a metaphor for the ambivalent mechanism which destroys and transforms, and possibly even for the artist herself.

The images which are placed in the machine and which can then be seen crushed on the ground, which speaks in similar tones to the soil falling in Javier Artero's *Criaba*, and with two of the videos in the film *Tres estados*, are cuts of small water bodies in movement, which leads on to suggest some sort of land-based scene. The water, which seems to turn to land thanks to the photographic

4 *Iconographie photographique de la Salpêtrière* was published in Paris in 1875. Between 1876 and 1880 three additional volumes were published which expanded further on Charcot's research process. For an introduction in Spanish to this clinical episode which was so influential on later artistic creations, see CAGIGAS, A.: *La histeria de Charcot*. Jaén, Del lunar, 2003.

language, is undoubtedly connected to the setting of the exhibition, a maritime area which is now land thanks to the transformation of the medium carried out by Man. There is no other way of interpreting these crushed images, and the reading is in line with what was expressed above. These photographs of agitated bodies of water, in addition to alluding to the transformation of the medium, could also work as distressing symbols of oppressiveness, of drama, and even shipwreck. Therefore they represent the hard parts of life, which generates the emotional states experienced by the character, which need to be destroyed and transformed.

The object, which is in fact a paper shredder, could be called a *machine of symbolic operation*. Or simply, together with the other metaphorical interpretations, as an allegory on the work process which allows a material in one specific state to reach another specific state, decomposing in order that it may later be reassembled or re-formulated. This idea seems to be linked with the maxim of the 18th century French chemist Antoine-Laurent de Lavoisier: “*Nada se crea, nada se destruye, todo se transforma*” [Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed]. Evidently, the idea of transformation is materialised equally in the new reality which is El Palmeral de las Sorpresas, where the exhibition room is located, a territory won from the sea in the 19th century, whose enjoyment was *stolen* from the population so that it could be used as a port (for loading and unloading different materials), and which, in proof of this transformation, of this supposed destruction to make way for a new reality, has not been recovered for peoples’ enjoyment, representing a victory of culture over industrial interests, like in the case of the room itself. In any case, Alba Moreno seems not only to reference the transformation of this place, or even generally the creative process, but we also get the sense that it is a first person account, a type of metaphorical *self-portrait*. That is, the artist -we could say, as a figure-, seems to metaphorically become an element which feeds of images and existing concepts to transform them through the use of different procedures (plastic and/or conceptual), to give rise to other new and different ones.

As her previous production shows, Alba Moreno had already transformed existing materials through the use of metaphor. In the case of a work like *Composición de pieles* (2012) [Compilation of skins], a set of worn pieces of paper with a simple function (the work in paper and use of the title as an anchoring point and fundamental factor in the meaning of the piece), becomes a metaphor for skin, and consequently, by means of metonymy, a person.

### **Tres estados. One triptych**

The cinematic triptych *Tres estados* is the piece where the three artists meet. Authorship, therefore, is shared. Staying with the idea of polyphony, of different voices, in contrast to the “solos” presented by each of the artists respectively, here, in *Tres estados*, they bring those voices together. Certainly, the idea of convergence in this triptych seems like a situation or logical state not only of the project and how it has evolved, but also the trajectories of the artists themselves, that is, in relation to much of their previous work.

*Tres estados* is full of references and symbolism, some of which are more clear to see than others. The paradoxical moving image shown in the central video, an undefined landscape, alludes to that transitory, fluctuating, evolving, and flowing state. That central image, vaguely reminiscent of the photograph *Rhein II* (1991) by Andreas Gursky, is perhaps a symbol of the space where the exhibition room sits, land won back from the sea since the 19th century. Artero, Grau, and Moreno have identified a natural enclave where the lines between land, water, and sky are blurred, creating a fluid -that is, undefined, diffused, changing- relationship between them. In some ways, the creation of this cultural equipment which is now occupied by the work of the three artists in question in the same way represents an evolution with regards to the previous use of the space as a loading and unloading bay, because it was in this very location that the iconic silo of the port of Malaga was situated. Certainly a continuous change in status and use.

Previously we mentioned the paradoxical nature of the video, which is central to the work, because the moving image hardly changes; it is closer to a still image than a moving one, which is how video is traditionally defined. This use of this resource, thanks to temporal *elongation*, heightens that strange feeling, perhaps akin to fantasy, which can originate from film, because that strange quiet, the lack of action or *random accidents*, ensures that the viewer is not distracted by those events, but instead focuses or observes in suspense the almost-static landscape. This temporal nature of the moving image is a fundamental resource in Javier Artero's work, who has made this one the most clearly defined features of his video work. In fact, in *La disección lúcida*, his last individual exhibition in 2013, he projected videos where the image appeared to be almost frozen or slowed down (the action or evolution of the scene was not in real time) in what seemed to be a transition from the aesthetic category of *the sublime*, to the temporal condition, a magnitude which seemed elusive, like the romantically inspired landscape being used. This was the case for the video *El caminante sobre el río de niebla* [*The wandered above the river of fog*], whose title is a clear link to the painting by Caspar David Friedrich.

The videos on either side of this central image, are hands which adopt a certain pose and maintain it for the duration of the recording. The three artists, showing the internal coherence of their trajectories, and the capacity to articulate a joint proposal such as this one without the need to renege a medium of work, come back to a videographic procedure described previously. A fixed plane shows how the artists use their hands in an action which, paradoxically, consists in a certain lack of movement, in opposition to the stasis derived from time and events. *Panta rei* [*everything flows*], Heraclitus once said. Once again, as in the central video, the image pretends to be fixed, though the passage of time reveals the impossibility of containing that which cannot be contained, to say that a given state or situation is stale. In some ways, many of the individual works presented here by Artero, Grau, and Moreno, clearly take on ideas about process, evolution, and transforma-

tion. As it was pointed out above, Artero, Grau, and Moreno had already recorded their hands while they performed an action which, as in *Tres estados*, was characterised by an economy of means, given the reiterative nature of the action and its processual nature. Whilst Artero repeatedly rubbed his hands with soil in *Bis al schluchtz* (2013), Grau and Moreno, in *Naturaleza* (2013), cut up pieces of meat until their state was transformed. Cutting and chopping the meat should remind us of the shredded photographs in *machine of symbolic operation*. There is a certain *performativity* in these videos which essentially record an action which corresponds to a process or change. Given that the film records an action where the artists try to retain water in their *earthly* hand, in the same way that the Park of Málaga and El Palmeral de las Sorpresas hide a maritime past, and that this action proves to be infectious, as the *human recipient* becomes a type of spring or fountain, shown by the pool which forms under the arms and hands, one is reminded of an important and ironic *performance* filmed by Bruce Nauman, called *Self Portrait as a Fountain* (1966).

The hands in which the water rests appear to be metaphors of the history of the room and they interact with the central image, where the water at times seems to be *taken captive* by the land and at other times the lightness of the liquid and ethereal of the sky seem to flank all that is earthly. But the hands can also take shapes which allude to sexual symbols. One video shows what could be construed as a phallus, represented by a closed fist with extended forearms, like a metaphorical male member; whereas the other video shows the fist like a type of vessel which we see from above. There is no doubt that the feminine sexual metaphor is as strong as the male one. The idea of a crevice, of the female genitalia as a cave, is reinforced in its representation as a vessel, given the shape of the hands in a dishonest and impossible attempt to contain the water which ends up being lost through the drain formed by the gaps between the fingers. This particular idea, of linking the woman to a crevice which pours liquid onto the land like a well, is clearly reminiscent of other *fortunate* metaphors in the history of art. An artist which persisted with



water springing from crevices was Gustave Courbet. There are many examples from between 1860 and 1865 where the French painter painted springs which came out from rocks and created small pools or lakes, as well as waterfalls which originated in these formations<sup>5</sup>. It is impossible not to be reminded of some of Courbet's work as we see the shapes formed by the hands in the video, which seem to be a metaphor for female genitalia. Though perhaps it is not only genitalia, but something more. We can say that these images portray the origin of life. It is not a coincidence that water escaping to the surface is known as "spring". So, in the crevice we are meant not only to see the genitals, the gateway if I may say so, but maybe something deeper which gives birth to life. Staying with Courbet, he explored the metaphor of femininity and life in a well-known painting called *L'origine du monde* [*The Origin of the World*], portraying a close-up view of a woman's genitalia. It was painted in 1866, just one year after the exploration of crevices and water springs. The *transition* is clear, that is, the female genitalia in *L'origine du monde* are preceded by the crevices of the previous years: the relationships, the *transposition game*, all seem evident: the woman as a grotto, as a crevice, one that gives life, that is the origin, that gives birth. The almost fixed image achieved by Artero, Grau, and Moreno, breaks that apparent calmness thanks precisely to the water which goes from being contained in the human *recipient* formed by the hands to lying free in a puddle. The three young artists alight on a metaphor which, as we have seen through Courbet, is a place of convergence, a type of constant frame of reference.

Later, apart from the metaphorical process carried out by Courbet, but citing him no doubt, Marcel Duchamp also referenced sexuality in the free fall of water, the presence of the *courbetian* grotto represented in the nude, as well as the action of looking through a gap in the door,

as in *Étant donnés* (1946-1966), which in the video by Artero, Grau, and Moreno, is represented by the hole formed by the hands. Nevertheless, the issue, beyond all the non-premeditated references and beyond a reading based on the enclave of El Palmeral de las Sorpresas, we see that Artero, Grau, and Moreno build metaphors around *birth*, *overflow*, and *incontinence*, which are also metaphors of creation and its different states. Everything flows, everything transforms.

### End. Questioning and transformation, states of artistic creation

In light of the work found in *Tres estados*, Artero, Grau, and Moreno seem to portray artistic creation as a state of permanent transformation and questioning. The first of these serves as a fundamental creative process, be it the development of an idea yet to be materialised, or the appropriation and redefining of elements derived from others. Fortunately, it should not be dismissed that the transformation could have a social implication, even if it is utopic. Thus, art becomes a space for resistance and a tool for change and *improvement*. The second of these, questioning, perceives creation as a space for constantly generating doubts, for projecting issues to be resolved and questions which disturb us insofar as they involve us and occupy an unresolvable space. Artero, Grau, and Moreno, together with many other reflections which have been touched upon in this text, show themselves to be *committed* artists. *Committed* to themselves and to creation —meaning that they are honest—, because responding to the environment, raising questions, and questioning the creation itself, involves not accepting what has been closed off, transforming certainty into doubt, and opposing what has been established.

5 To cite only some of Courbet's paintings in this period: the different versions of *Le Puits-Noir*, between 1860 and 1865, the water jump in *Le Gour de Conche* (1864), the different versions of *La Source de la Loue* (1864), or the mighty *Grotte Sarrazine*, also from 1864, with different versions where a fisherman is seen with his rod.





# BIOGRAPHIES

## **Alba Moreno**

She was born in Malaga in 1985. Interested in artistic creation from a very young age, she experimented with different art forms until settling on photography in 2008. After teaching herself for several years, it was not until 2011 that she began studying fine-art photography at the San Telmo Art School. There she received classes from artists such as Noelia García, who helped her to reorient her work and begin to exhibit it.

The first time she entered a contest, she won first prize (MálagaCrea photography competition in 2012) for her photograph *White Rabbit*, which set the precedent for her active, risky and provocative work.

In addition to her work in photography, she began a parallel project in collaboration with Eva Grau with video as its main medium. She is currently involved in several projects, among which are various pieces for Granada Town Hall and an individual exhibition in the Regional Cultural Centre in Malaga.

## **Eva Grau**

She was born in Malaga in 1989. Since studying photography, video and lighting with the San Telmo Art School and the Jesús Marín Polytechnic Institute, she has been involved in several workshops on directing photography and sculpture. After various projects firmly within the sphere of photography, she began to get involved in video together with Alba Moreno, in which domain she has put on exhibitions such as the recent *Nunca es nada* at the Regional Cultural Centre in Malaga.

In parallel with such collaborative creation, Grau also began creating pieces involving objects; this kind of art proved successful in the last MálagaCrea plastic arts competition.

Despite variations in form, theme is always tantamount; the use of psychological themes inspired by reading thinkers such as Carl Jung and behavioural studies on primitive societies are predominant themes of her work.

She is currently in her first year of an Art History degree at the National Distance University.

## **Javier Artero**

He was born in Melilla in 1989. Since graduating in Fine Arts from the University of Malaga (2012) and having finished his degree with a scholarship in Germany, has been involved in workshops with artists such as Juan del Junco, Juan Carlos Robles, Rogelio López Cuenca and Paloma Navares. He is currently studying for a Master's degree in Artistic Production and Research at the University of Barcelona.

His work primarily uses the medium of video and his latest projects have placed him firmly within the genre known as video-postcards. This refers to the photographic or even pictorial qualities of his frames, in which nature or architecture – the artist's landscape – is treated as an atemporal space, in this way emphasising his conception of the video format as a record of time and not merely of images.

These interests inspired his recent participation in the Malaga Spanish Film Festival (Festival de Málaga. Cine Español), the official selection of video creation, as well as in the new emerging art space Sala Fundación Cruzcampo in Malaga. Similarly, at university level, he has exhibited his work at LOOP Barcelona (2010 y 2011), IKAS-ART Bilbao, Fundación IKAS-ART Bilbao, Fundación Cajasol in Seville and in Hotel Larios for *La noche en blanco* (White Night) in Malaga.

Finally, his work is displayed in the collection of the Faculty of Fine Arts (UMA), acquired in the fourth edition of Bolsa de compra (Art Exchange), as well as in the collection of the Faculty of Arts (UMA), winner of the 7th Arts Competition for University Artistic Creation.





ISBN 978-84-9959-143-8



9 788499 591438

