

Medianoche después del desierto



ÁLVARO ALBALADEJO SIERRA



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES



INICIARTE



Medianoche después del desierto



ÁLVARO ALBALADEJO SIERRA



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES



INICIARTE

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Histórico
Alejandro Romero Romero

Secretaría General de Innovación Cultural y
Museos
Mar Sánchez Estrella

Delegada Territorial de Fomento, Infraestructuras,
Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio
Histórico en Sevilla
Susana Cayuelas Porras

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales
Almudena Bocanegra Jiménez

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Comisión de Valoración de Proyectos 2018:

Javier Rivera Rodríguez, Víctor Borrego,
Julia Fuentesal (UAVA), María Ortega Estepa,
Yolanda Torrubia, Juan Pablo Yusto y Eva
González Lezcano.

EXPOSICIÓN

Sala Santa Inés. Sevilla

Servicio de Instituciones y Programas
Culturales. Delegación Territorial de Fomento,
Infraestructuras, Ordenación del Territorio,
Cultura y Patrimonio Histórico en Sevilla

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Eva González Lezcano
Eva López Clavijo

Tutor

Gabriel Cabello

Montaje

Museographia Espacios Expositivos, S.L.

Asistentes de Producción

Ebanistería El Granao
Forja Tiznajo
Góngora Cerámica
Futomomo Shibari
Ángela López
Peluquería B3o
M.R. Cerrajeros

CATÁLOGO

Edición

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y
Patrimonio Histórico

Textos

Gabriel Cabello y Javier Sánchez Martínez

Traducción

Deirdre B. Jerry y Morote Traducciones, S.L.

Fotografías

Arturo Comas
Rafael Ruiz Ruiz (pp. 40, 42 y 47)
Galería Artnueve (p. 44)

Diseño editorial

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco José Romero Romero

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Servigraf Artes Gráficas S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-349-4

Depósito Legal: SE 1813-2020

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Presentación | 5 |
| Patricia del Pozo Fernández Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico | |
| Obras | 6 |
| Todas las cosas se diferencian. Álvaro Albaladejo y la escultura | 39 |
| como acontecimiento de la visión Gabriel Cabello | |
| La noche seca | 47 |
| Javier Sánchez Martínez | |
| Biografía Biography | 56 |
| All things are differentiated. Álvaro Albaladejo and sculpture as | 59 |
| an event of vision Gabriel Cabello | |
| The Arid Night | 65 |
| Javier Sánchez Martínez | |

'Medianoche después del desierto' es el proyecto que Álvaro Albaladejo presenta para el programa IniciarTE, donde concentra en el cactus la representación de diferentes figuras ornamentales y su posible toxicidad, así como la puesta en valor de los oficios artesanales, piedras angulares del proyecto.

Mediante una amplia variedad de especies de cactus, elaborados desde distintas disciplinas de las técnicas artísticas tradicionales, el artista granadino nos sugiere recorrerlos como parte de un desierto que se repliega en la sala y, a su vez, sobre el tiempo.

El programa IniciarTE de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico pretende establecer un puente entre la salida de la formación reglada y el acceso al mercado profesional, siendo estos proyectos el resultado de esta propuesta.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Junta de Andalucía













Trueno mate (2020)

Hierro forjado y repujado y pintura ultramate
180 x 80 x 38 cm

Matt Thunder (2020)

Shaped and embossed iron and ultra matt paint
180 x 80 x 38 cm







Página siguiente | Next Page

Gris tormenta (2020)

Resina de poliuretano, hierro y espinas de *Austrocyliodropuntia subulata*, también conocida como alfileres de Eva

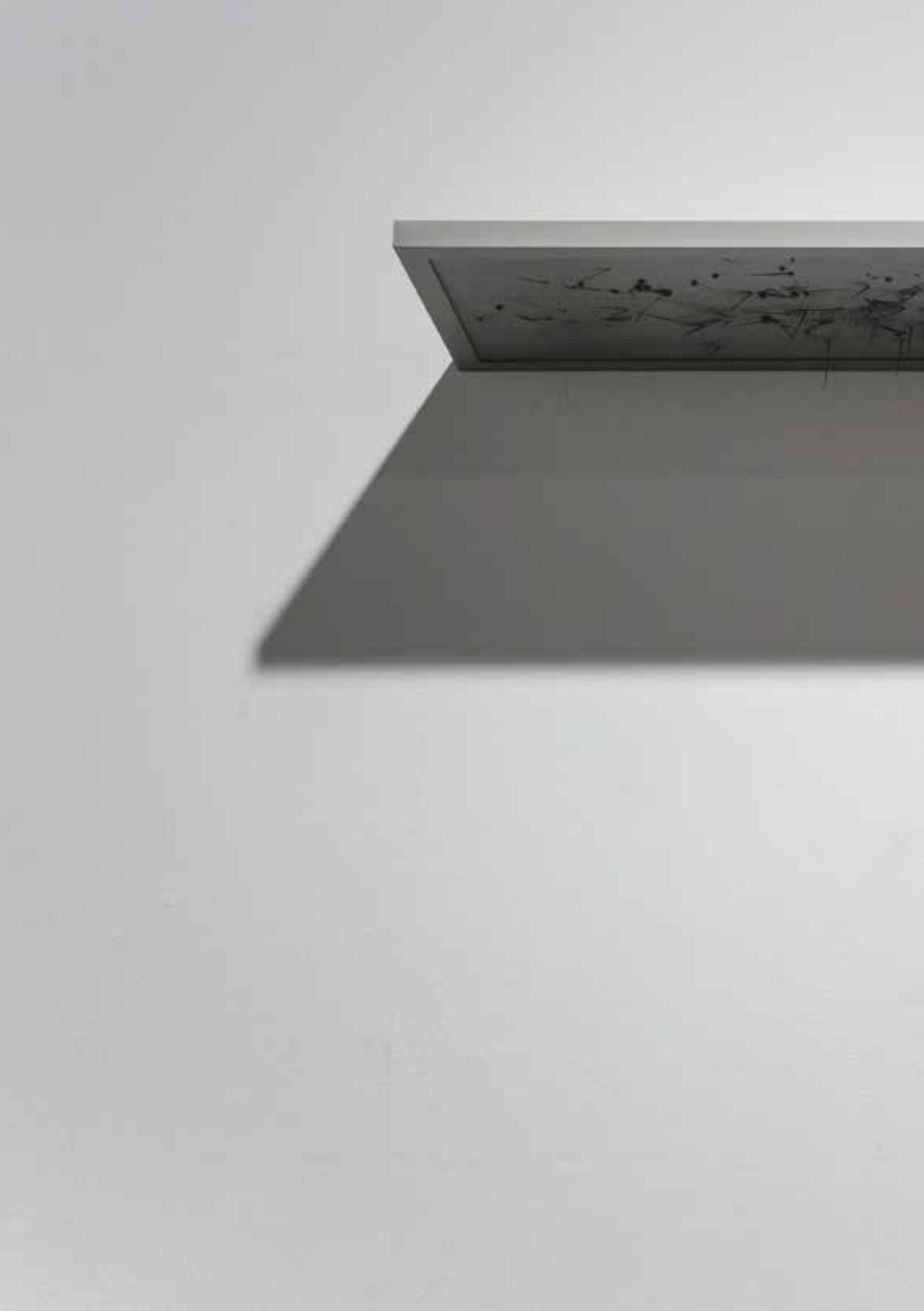
70 x 90 x 30 cm

Grey Storm (2020)

Polyurethane resin, iron and spines from *Austrocyliodropuntia subulata*, also known as Eve's needle

70 x 90 x 30 cm







C (2017)
Cerámica refractaria y hierro
185 x 35 cm

C (2017)
Refractory ceramic and iron
185 x 35 cm





Rayo y sordera (2020)

Madera de ayous, cuerda de fibra natural, silicona Dragon Skin y pelo de yak
180 x 130 x 8 cm

Lightning and Deafness (2020)

Ayous wood, natural rope, Dragon Skin silicone and yak fiber
180 x 130 x 8 cm













La Sed Dispersa (2020)
Gres con esmalte de cristalizaciones
85 x 34 x 22 cm

Large Sparks for Drinking (2020)
Stoneware with crystalline glaze
85 x 34 x 22 cm



Lluvia seca (2020)

Madera de haya tallada y curvada al vapor
80 x 60 x 4 cm

Arid Rain (2020)

Carved and steam bended beech wood
80 x 60 x 4 cm







Vapor (2020)

Vaciado en resina de poliuretano de un ejemplar de *Opuntia microdasys* y pintura cromada
60 x 60 x 3 cm

Vapor (2020)

Polyurethane resin cast from *Opuntia microdasys* and chrome plated paint
60 x 60 x 3 cm





Álvaro Albaladejo Sierra: *Certeza* (2018).

Todas las cosas se diferencian. Álvaro Albaladejo y la escultura como acontecimiento de la visión

Gabriel Cabello

Conviene repetirlo una vez más: la irrupción del minimal desplazó la pregunta acerca de la escultura hacia su relación con el espacio y con el cuerpo. Y, al hacerlo, alteró asimismo la relación de sus artefactos con las imágenes. Ya resultara contraída en un lugar incierto entre el objeto y el monumento o expandida hasta la experiencia del lugar, la escultura ha mantenido con las imágenes, con esos signos que aparentan no ser signos, casi-cuerpos que son más que ilusiones y menos que organismos vivos,¹ una relación que desde entonces ha oscilado entre la exclusión y la expansión deslocalizada. Si hace algunos años Richard Serra afirmaba sin tapujos que seguía «sin estar interesado en las imágenes», otros proponen en cambio una suerte de ilusionismo invertido,² donde las imágenes se resisten a su localización y resultan indisolubles de la intervención de un ojo concebido menos como órgano de la percepción que como extensión del aparato nervioso: de la intervención del ojo-cerebro. Si Álvaro Albaladejo ha querido permanecer en el terreno de contracción de la escultura entre el objeto y el monumento, ello ha sido a condición de entenderlo como el lugar de un acontecimiento visual. Como el sitio donde fuerzas que operan bajo el umbral de la percepción emergen como cifra de un encuentro, como una aparición. Es decir, donde emergen como signos. Y que, en cuanto tales signos, incorporan la heterogeneidad en todos sus niveles, de modo que tanto los artefactos por ellos envueltos como su relación con la percepción queden atravesados por un écart, por una fisura.³

Tomemos por ejemplo *Certeza* (2018), donde Álvaro parte de una serie de cortes cerebrales, de tomografías del ejemplar de un gato extraídas de un trabajo científico. Mediante una técnica de fresado digital (CNC), esos cortes fueron vectorizados y reproducidos en un mármol vetado al que se imponía así una imagen ya dada, un duplicado. La operación completa no es sencilla. La imagen generada

1 Como las llama Jacques Rancière. RANCIÈRE, Jacques: «Les images veulent-elle vraiment vivre?». ALLOA, E. (ed.), *Penser l'Image*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, pp. 249-263, p. 261.

2 La expresión es de Hal Foster, que la utiliza para recorrer el trayecto que va desde el minimal excéntrico de Dan Flavin hasta las instalaciones de James Turrell u Olafur Eliasson. FOSTER, Hal: *The Art-Architecture Complex*, London/New York, Verso, 2011, p. 202.

3 Es sabido que, para Peirce, un signo siempre «*adresses somebody*». Lo que implica que el signo lleva incorporada la heterogeneidad: no solamente sustituye algo para alguien, sino que engendra en ese alguien otro signo equivalente o incluso más desarrollado.



Álvaro Albaladejo Sierra: *Certeza* (2018).

a partir del registro de una huella y, por tanto, fuera de la lógica de la representación, es traspasada al nuevo soporte incorporando un procedimiento abstracto, computerizado. No es difícil imaginar el registro de una huella y la digitalización como dos modos de instalarse en la precisión, en la «certeza». En ambos casos se cumple el principio sobre el que pivota el *moulage*: la imagen es producida/reproducida mediante una operación técnica que no queda representada en el resultado; la intervención del artista crea las condiciones del contacto automatizado, sin que su cuerpo deje trazas del trabajo de adecuación del material a la forma. Pero tal confluencia es, sin embargo, limitada. Llevando al extremo el procedimiento de automatización, la mediación digital arruina, sin embargo, la segunda de las claves del *moulage*: la indeterminación asociada al encuentro material, a la fuerza singular de la presión o a la plasticidad material del molde, es reducida al mínimo; la operación se vuelve puro mecanismo de reduplicación, repetición que difumina la catástrofe implicada en el encuentro original y que termina por desligar el signo del material, el objeto de la imagen.

Desde el comienzo, el paradigma de la huella lleva inscrito la heterogeneidad: para que la marca (material) sea huella, es necesaria su duplicación, es necesario que sea tomada por alguien como el registro de una otredad ausente, que sea repetida como signo: solo así será, propiamente, *vista*.⁴ *Certeza* insiste en radicalizar esa heterogeneidad, acentuando la diferencia entre la imagen *ready-made* y el material. En las vetas que recuerdan a neuronas o dendritas resuena una estructura arborescente, fractal, espontáneamente generada tanto en la pie-

dra de la pieza como, podemos imaginar, en el cerebro que constituye el original ausente. Como si el orden mineral y el orgánico estuviesen habitados por un rumor común, inervados por un mismo impulso hecho ahora visible. Pero, al mismo tiempo, esas vetas introducen en la imagen duplicada una asimetría que la separa de la casi-simetría de la imagen primera. Si, por un lado, la elección del material permite la emergencia de una potencia común, al mismo tiempo, la disyunción que incorpora reduce la transposición de la imagen original a una mera reduplicación que apenas si da forma al contorno de un material que la contradice. La cadena de interpelaciones generadas opera así en niveles dispares: hacia el exterior, entre el material y el objeto original ausente, entre la reproducción digital y la huella que la origina; y en el interior del objeto mismo, entre la reproducción impuesta y su nuevo soporte o entre la visibilización de una potencia y el conjunto del bloque material.

La cosa, no obstante, no termina aquí. Esos niveles continuarán diferenciándose a medida que la resonancia de otros signos en la imagen transferida continúe, en un proceso que incrementa su abstracción en el mismo movimiento en que le añade espesor cultural. Así, el eco de las manchas de tinta simétricas o ligeramente asimétricas del Test de Rorschach sugiere que la interpretación de la pieza pasa a ser responsabilidad del espectador, como si subrayara que el encuentro que es el signo incorpora la diferencia, que el movimiento de la respuesta que desencadena no es similar al del signo que la estimula. Y así también, el eco de las klexografías de Bruce Conner resuena añadiendo un grado aún mayor de abstracción, dado que remiten a la visión mística. En la serie de Conner, el «milagro» de la duplicación surgida del plegado de las manchas de tinta es un acto de revelación, de aproximación a una divinidad que, como la huella, no supone una victoria formal sobre el caos, sino que en cada aparición lleva inscrita la crisis.⁵ El resultado de ese acto es una mancha simétrica, que asimismo vuelve a duplicarse a partir del vidriado que vuelve a las piezas casi espejos, lugares de diálogo con un espectador marcado por la dualidad interior/exterior —la dualidad propia, diría un Conner no muy alejado de la cábala, de todo ser imperfecto. Que las piezas de Álvaro Albaladejo resulten inundadas de tal densidad, las potencias culturales deslizándose con su desviación propia sobre las naturales, es una constante. Y en este caso son esas correspondencias las que culminan la metamorfosis del signo, de la aparición como signo, a partir siempre de la heterogeneidad primera. Es en ese proceso, parece decirsenos, donde habrá que buscar toda certeza.

4 Es esta operación la que hace de la huella de Viernes algo más decisivo que la visión de san Juan en Patmos. Lo único que Robinson Crusoe ve, a pesar de la vitalidad natural que le rodea, es la huella de una otredad sobre la arena. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p.325.

5 HATCH, Kevin: *Looking for Bruce Conner*, Cambridge (Mass)/London, The MITT Press, 2012, p. 283.

La dualidad interior/exterior es asimismo una de las claves de *Estuche* (2020), donde la escultura se entrega por completo a la producción de una imagen, si bien de una imagen que violenta la tarea del ojo como órgano de la percepción. La pieza se inscribe en un equívoco. Formalmente, alude a los estuches de la colección del Tesoro del Delfín, contenedores de objetos que al mismo tiempo nos son mostrados (pues los estuches reproducen su forma) y ocultados en un interior por definición invisible. Pero en *Estuche* esa forma está forrada con feltrina roja, como si lo que realmente viéramos fuera ese interior invisible del que solo descubrimos la exuberancia de la textura y el color. No es necesario recordar las implicaciones del rojo como el color de la lujuria, del fuego y de la sangre, su alusión a la interioridad del exterior a que está siempre ligado y que hacen de *Estuche* una suerte de antiobjeto que contraría la percepción. Lo que vemos es algo parecido a una alucinación que se diera como una percepción, como si Álvaro hubiera querido realizar la definición de percepción como «alucinación verdadera» que en 1870 puso en circulación Hippolyte Taine. No solo vemos aquello que es invisible del objeto, es decir, su interior, sino que ese interior indistinguible de una visión estalla en un rojo que se expande por la sala, deslocalizando paradójicamente a un objeto obsesivamente preciso en



Álvaro Albaladejo Sierra: *Estuche* (2019).

su determinación formal. Más que de un objeto, se trata, en definitiva, de una suerte de revelación súbita que, como en las experiencias con las sustancias alucinógenas, libera al arte de su tarea básica de ordenar tiempo y espacio. De una visión que se expande como lo hace el color, que, siempre relacional, flota en relación con las cosas y «viene a tocar dulcemente y hacer resonar a distancia diversas regiones del mundo coloreado o visible». ⁶ El color, que en pura ortodoxia moderna Robert Morris había excluido de lo específico de la escultura, disuelve el objeto formalmente preciso para expandir, para transformar la experiencia de la escultura en acontecimiento de la visión, haciendo visible el interior del exterior en ese umbral, el propio de la aparición, en que se da el paso misterioso de la vida objetiva a la subjetiva. Como ha escrito Javier Sánchez, en la obra de Álvaro Albaladejo «el propio acto de ver se tematiza». ⁷ Ese acto donde las fuerzas insensibles y la percepción se anudan.

Tematizar la percepción, por tanto. Y, al hacerlo, rasgarla en la medida en que no puede darse cuenta ya de ella desde la distinción sujeto/objeto, el efecto de un afuera imperceptible inserto en la aparición. En *Todos los lugares se me asemejan* (2017), la pieza revestida de pintura termocrómica cambia de color en virtud de las mutaciones de la temperatura ambiente, lo que incluye, si bien no de modo exclusivo, las alteraciones provocadas por el merodeo de los espectadores, por su presencia corporeizada en el cubo blanco. El resultado de esa interacción es, claro está, una imagen. Y una imagen que muta en virtud de variaciones invisibles, como se eriza la piel a consecuencia de una sacudida en el sistema nervioso. De este modo, la interacción con los cuerpos no solo se produce en un nivel distinto del registro de las trazas del trabajo del autor. Si la aparición surge en algún lugar entre el espectador (y su deseo) y el objeto, su génesis se ha desplazado a otro espacio preperceptual donde el espectador, elemento más de un ecosistema, interacciona con los materiales mismos en una suerte de intercambio infrafino, que constituye en sí mismo un *écart du champiano*: las contigüidades y acciones inapreciables se vuelven visibles en el mismo movimiento en que se produce (artificialmente, es decir, mediante el arte) una diferencia en el acto perceptivo mismo. Lo había anotado con precisión Duchamp en la *Boîte Verte*: «pour écarter le tout fait, en série du tout trouvé. —L'écart est une opération». Y desde luego no sorprende que la pieza remita explícitamente a la «D» abatible de uno de los estudios para el Gran Vidrio, *Corredera con molino de agua en metales afines* (1913-15). De este modo, toda promesa de reconciliación con el mundo, como la que aún anida en la alusión final de la fenomenología a la «carne», queda atravesada por la operación de la separación. Cuando el color desaparezca, como ocurre en *Aposematismo* (2016), donde el cromatismo de los animales peligrosos se mimetiza con el blanco de la sala descansando en un amable ritmo ornamental, lo hará solo para indicar una amenaza que persiste, larvada. Una rasgadura potencial.

6 MERLEAU-PONTY, Maurice.: *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964, p. 173.

7 SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Javier: *Álvaro Albaladejo. Espejismo en Groenlandia*, Murcia, Galería Artnueve, 2020. Hoja de sala.

En *Sin título* (2018), los dos obeliscos que, como en un acto fallido, no terminan de configurar un todo, aluden explícitamente a esa fisura. La asimetría formal se desdobra aquí en el diferente color y textura de las maderas de elondo y ayous. Pero de nuevo se abre paso una cadena de interpelaciones, de hibridaciones que van de la cita explícita a lo imperceptible. Por un lado, las pequeñas colas de milano hechas en la otra madera que cada obelisco lleva discretamente insertas establecen una relación entre ambos ella misma entrecortada, como un tartamudeo. Por otro, la asociación de ambas maderas con la temperatura (la corteza de elondo cocida se daba a beber en juicios tribales africanos, mientras que el ayous, resistente a la humedad y mal conductor térmico, se utiliza en la construcción de saunas) vuelve a sugerir un habla común a partir de la potencia inscrita en los materiales, si bien visible solo a través de sus correspondencias simbólicas. Una mínima cita de *Certeza* (2018), mediante una imagen simétrica impresa en uno de los cantos de uno de los obeliscos, nos recuerda su misma lógica de intercambios que operan a diferentes niveles: tanto entre los obeliscos como en el interior de los intercambios mismos, oscilantes entre el tartamudeo y el espesor cultural acumulado.

Resulta entonces claro que las potencias materiales y las potencias culturales no cesan de entrecruzarse, diferenciándose e interpeándose de modo constante en la obra de Álvaro. Las citas, al tiempo rupturas del *continuum* sensible y eslabón de la cadena de metamorfosis de los signos, son innumerables en su obra: las pirámides de luz de Anthony McCall están citadas en piezas como *Shed* (2018), Allan McCollum en la peana de *Estuche*, Bruce Conner en *Certeza*... Del mismo modo que los títulos, muy cuidados y a menudo con orígenes literarios, indican siempre que es inevitable asumir que, de hecho, en acto, palabras e imágenes siempre están entretejidas, por más que, de derecho, sus respectivos órdenes permanezcan separados. El visionarismo entra así en contacto con lo figural, con aquello que habla en mí y me hace ver «a través» de su trama. Como la concatenación legendaria que se acumula en la noche de Borges: es ella la que resuena en la contemplación del cielo nocturno, por más que esta solo pueda tener lugar gracias al delicado órgano de la percepción que interviene al final del poema, «esos tenues instrumentos, los ojos».⁸

Pocos títulos invitan más directamente al proceso figural que el de *Pregúntale al polvo* (2018), una pieza que, aún más que los obeliscos de *Sin título* (2018), constituye menos un objeto que un monumento en modelo reducido. La pieza es una pirámide de metal y cristal de 35 cm. de base y altura que contiene polvo extraído de las vitrinas de la colección de fósiles del Departamento de Paleontología de la Universidad de Granada. En ese polvo se mezcla la suciedad acumulada con mínimas esquirlas de esos fósiles, la mayoría ammonites, que llegan a tener 150 millones de años de antigüedad. Una inmensa condensación de tiempo, de restos del tiempo,

8 «Y pensar que no existiría/ sin esos tenues instrumentos, los ojos». BORGES, Jorge Luis: «Historia de la Noche», *Obras Completas, Vol. III* (1975-1985), Barcelona, Emecé, p. 201.



Álvaro Albaladejo Sierra: *Pregúntale al polvo* (2018).

se inserta así en una forma, la pirámide, que histórica y hasta naturalmente, dada la estructura espacial de algunas sustancias moleculares, tiende a ser intemporal. El juego de la palabra «ammonites» con el nombre del dios egipcio Amón, a cuyo cuerno de carnero remite, incide en que la pirámide es una tumba exactamente en el mismo sentido en que lo eran las de los egipcios. *Pregúntale al polvo* es, literalmente, un monumento funerario. Pero el evidente anacronismo, que se desmarca del rechazo al monumento de la escultura contemporánea, no deja de ejercer al mismo tiempo una crítica de la monumentalidad misma. Si es que se trata de un monumento, es solamente un monumento en modelo reducido, en el sentido preciso que Lévi-Strauss dio a la expresión.⁹ Construida a partir de restos de acontecimientos, de signos que operan entre la imagen y el concepto, *Pregúntale al polvo* es una tumba monumental en modelo reducido no solo por sus dimensiones, sino por su reducción del tiempo a su máximo grado de condensación y permanencia, de aceleración y quietud. La introducción del «término extrarrápido» que Duchamp asociaba al «reposo instantáneo» es convocada para introducir de nuevo una separación entre lo que solo puede ser o estructura o ruina, polos entre los que abre un vacío apenas habitable a partir de la pregunta que se nos exige hacer, del mandato de preguntarle al polvo. Si las piezas de Álvaro Albaladejo en efecto oscilan en ese espacio de contracción de la escultura entre el objeto y el monumento, solo lo hacen a partir de una dislocación de ambos términos desde su interior mismo. Ese interior inacabado y únicamente accesible mediante una exploración de la percepción o del impulso figural al que somos feliz y permanentemente invitados.

9 LÉVI-STRAUSS, Claude: «La science du concret». En *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 11-49.

La noche seca

Javier Sánchez Martínez

A lo largo de toda su vida, Odilon Redon le atribuyó tanta importancia al estudio de la *naturaleza* como a los poderes de la imaginación. Desde sus años de estudiante, dibujar del natural se había convertido para el artista en una manera de estudiar en profundidad la naturaleza de las cosas y entre sus obras se han conservado cientos de estudios y cuadernos de apuntes. No se trata únicamente de que los mundos sobrenaturales que aparecen en sus dibujos tengan siempre su origen en una descripción escrupulosa de los fenómenos, sino que el misterio y vértigo residen precisamente en la disolución de los límites entre la realidad y la fantasía. El propio Redon ha subrayado esta relación entre sus estudios del natural y sus creaciones: «Toda mi originalidad consiste, pues, en hacer vivir humanamente a los seres inverosímiles, según las leyes de lo verosímil, poniendo, siempre y cuando sea posible, la lógica de lo visible al servicio de lo invisible. [...] Pero, por otro lado, mi régimen más fecundo, el más necesario a mi expansión fue, lo he dicho a menudo, copiar directamente lo real, reproduciendo con atención los objetos de la naturaleza exterior, en lo que tiene de más menudo, de singular y de accidental. Cuando me aplico a copiar una piedrecilla, una brizna de hierba, una mano, un perfil o cualquier otra cosa viva o inorgánica de la vida, me invade una ebullición mental: entonces siento la necesidad de crear, de dejarme llevar por la representación de lo imaginario. La naturaleza, infundida y dosificada de esta manera, se convierte en mi fuente, mi levadura, mi fermento»¹. Aunque el término naturaleza aparece aquí como sinónimo de realidad, de mundo, sin embargo, desde sus primeros paisajes hasta sus últimas pinturas florales, Redon prestará especial atención a la «naturaleza» en sentido estricto y, en particular, al ámbito de lo vegetal. El origen de esta fascinación por la vida de las plantas se encuentra, entre otros motivos, en la impronta que dejó en su juventud la influencia del botánico y polímata Armand Clavaud. Durante toda su vida, Clavaud, «un solitario *célibataire* que vivía con sus gatos y otros pequeños mamíferos y que parecía carecer de cualquier tipo de familia o relación íntima más allá de su campo y de su grupo local de jóvenes sicofantes, muchos de los cuales eran artistas»², ejercerá como mentor del joven Redon que, bajo su guía, devorará multitud de volúmenes de ciencias naturales, filosofía y literatura que dejarán una fuerte impronta en su pensamiento. El ámbito de estudio de Clavaud era la fisiología vegetal, una rama de la botánica que tiene por objeto los procesos vitales de las plantas, y, aun en vida, su obra alcanzó una cierta notoriedad en su época gracias a sus descubrimientos en torno a los rasgos comunes entre los reinos vegetal y animal. Los monstruos e híbridos vegetales que pueblan los primeros dibujos y litografías de Redon, así como la flora espiritual y mística de sus últimas series, dan cuenta de este sostenido influjo.

1 Odilon REDON, *A sí mismo* (Barcelona: Elba, 2013), 35.

2 Nancy DAVENPORT, «Odilon Redon, Armand Clavaud, and Benedict Spinoza: Nature as God», *Religion and the Arts* 10 (2006), 12. (La traducción es mía).

El botánico profesaba, además, un cierto panteísmo inspirado tanto en la filosofía de Spinoza como en la *Naturphilosophie* alemana, que también dejó su impronta en el pensamiento del artista. Entre 1870 y 1890, Redon lleva a cabo una serie litografías y dibujos en carboncillo que, estableciendo un símil entre técnica y tema,³ denominará *noirs*. Mediante el término *noir*, el artista no solo destaca que ese «oscuro mundo de lo indeterminado» resulta inseparable de la negrura de su expresión material, sino que, fundamentalmente, pone de relieve la dimensión psíquica propia del propio medio. En los *noirs* figuran multitud de hombres-planta, de cuyos tallos afloran rostros humanos coronados de pétalos, como si florecieran a otro mundo. La única excepción a este género de plantas es una cactácea, la única que aparece en su obra, aunque, sin embargo, la cabeza coronada de espinas es un motivo recurrente en su obra, ya sea bajo la figura de Cristo, ya bajo la efígie de una mujer que cubre su cabeza con un casco rematado por púas y que lleva por título *L'Armure* (1891). *L'homme cactus* (1882) retrata un ser híbrido coronado de espinas que, a la manera de un Cristo doliente, brota de un macetero en forma de sarcófago decorado a la manera antigua con una amazona dando muerte a un guerrero. La crítica ha buscado el origen de este hombre-cactus en el tema simbolista y decadente de la *femme fatale* y la amenaza de castración que, irremisiblemente, conduce a ese estado de parálisis casi vegetal llamado melancolía.

En *Falenas*, el segundo volumen de sus «ensayos sobre la aparición», Georges Didi-Huberman lleva a cabo una breve antropología histórica de la grisalla a partir de dos imágenes conceptuales: el polvo y el tiempo⁴. En este escrito, Didi-Huberman deja atrás la definición tradicional de grisalla, que la considera como una pintura privada de color, para centrarse en la multiplicidad de temporalidades que atraviesan este motivo. El historiador piensa la grisalla bajo el ángulo de una «imagen-síntoma»⁵, un tropo que no solo interrumpe el curso natural de la representación, sino que, a la manera de una grieta, hace que aflore el inconsciente de la historia. En nuestro día a día, hacemos experiencia de la grisalla en sentido amplio cuando nos encontramos con objetos desvaídos y arruinados por el paso del tiempo, como la fruta enmohecida que queda abandonada en el frutero o como cuando atisbamos una fachada deslucida. Mediante la grisalla no se manifiesta una ausencia de cromatismo, sino, más bien, escribe el autor, «el colorido de las cosas o de los seres que, con el tiempo, pierden sus colores. Una imagen en grisalla no ofrece nada “neutro”, nada estable, nada estrictamente definido. Parece más bien ser el resultado de un momento y de un movimiento: es tiempo que ha pasado, que ha soplado como un viento y que, a su paso, ha *pulverizado* (en los dos sentidos del verbo: depositar polvo, destruir) el color

3 Jodi HAUPTMAN, «Beyond the Visible», en *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*, ed. Jodi Hauptman (New York: The Museum of Modern Art, 2005), 28.

4 Georges DIDI-HUBERMAN, “Grisalla”, en *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2* (Santander: Shangrila, 2015), 286-312.

5 Georges DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 43.

de las cosas»⁶. No se trata, sin embargo, de un concepto negativo, sino de una potencia. Lo que se expresa en la grisalla es una «materia agitada por el viento del tiempo»⁷ que, a lo largo de la historia, adopta diferentes configuraciones simbólicas. En sus estudios acerca del Renacimiento, Aby Warburg formulará una paradoja acerca de la grisalla que retornará durante el Romanticismo. La grisalla es, según Warburg, una figura tanto de la máxima distancia como de la máxima proximidad. Esta paradoja aparece formulada de otro modo en los escritos de Maurice Blanchot en torno a la fascinación de la imagen. «Ver supone la distancia», escribe Blanchot, «la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esta separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos con un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de tacto, cuando ver es un *contacto* a distancia? [...] Entonces, la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y un fondo sin profundidad. Lo que no es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen»⁸. En el Romanticismo, una época en la que, como escribe Didi-Huberman, «se reconoce, más claramente que nunca, que la historia del arte es la historia de una especie de enfermedad del alma», la grisalla adopta dos aspectos, sublime y demoníaca. Los artistas románticos, señala el autor, «interrogan el mundo a través de sus síntomas», revelando no solo los «síntomas del tiempo» y los «síntomas del espacio», sino que, con el fin de producir un «crepúsculo de lo visible», se vuelven hacia «los síntomas de la propia atmósfera»⁹. Los efectos atmosféricos, como la nieve, las nubes o la noche, obliteran la imagen y nos conducen a esa paradójica situación en la que la grisalla es, a la vez, «pérdida de las cosas» y «carne de las cosas», lo más cercano y lo más lejano. En los paisajes con niebla de Caspar David Friedrich, la grisalla sublime ocupa todo el campo visual, ocultando todos los objetos bajo su manto y, sin embargo, señala Didi-Huberman, «su materia visual (la bruma, su palidez, su diafanidad, su humedad) nos envuelve, nos toca, nos atraviesa, nos penetra hasta el fondo, puesto que *respiramos esa materia que borra*»¹⁰. La grisalla demoníaca, por su parte, está relacionada con «el soplo indiferenciado de los sueños», ya que «los sueños no son sino viento, *aire*; son el no-yo por excelencia, puesto que nos arrastran en el soplo indiferenciado del ello y se nos presentan muy a menudo como impersonales»¹¹. El aspecto demoníaco de la grisalla proviene de su relación con el viento y la noche, con las pulsiones y la melancolía. «La grisalla ofrece un medio de inmersión psíquica que parece permitir a los pintores

6 Georges DIDI-HUBERMAN, "Grisalla", 288.

7 *Ibid.*, 290.

8 Cit. en *ibid.*, 259.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, 307.

avanzar sin miedo por territorios más turbios, más peligrosos (quiero decir, susceptibles de censura): es el reino de los *fantasmas*»¹². Se trata del territorio de lo siniestro freudiano, pero no tanto en un sentido iconográfico como fenomenológico. «El colorido que [la grisalla] deposita nos invade, nos infecta, nos devora, nos pulveriza, nos sepulta y tal vez deja nuestra “impronta” en su materia, en su enfermedad mortal»¹³. Los *noirs* de Redon forman parte de esta historia de la grisalla en su versión demoníaca. En *L'homme cactus*, ese aspecto demoníaco de la grisalla se manifiesta en tres ámbitos diferentes: en el gesto melancólico, doliente, de la figura; en el viento de la antigüedad que, de forma anacrónica, se agita en el relieve del macetero-sarcófago; y en la tormenta de carbón pulverizado, que se levanta desde fondo.

El sople del tiempo de la grisalla, tal y como ha sido reescrito por Didi-Huberman, atraviesa la obra de Álvaro Albaladejo. La grisalla como atmósfera aparece en obras como *Todos los lugares se me asemejan* (2017) y *Ozymandias* (2018), dos obras que, gracias al esmalte termocrómico que las recubre, cambian de color según la temperatura ambiente. En el caso de *Pregúntale al polvo* (2018), una pirámide de cristal que alberga en su interior una capa de polvo de la colección de fósiles del Departamento de Paleontología de la Universidad de Granada, la grisalla aparece, literalmente, como el polvo acumulado por la historia, una historia que, a su vez, no es sino resto. *Medianoche después del desierto* es una exposición que tiene la grisalla en su mismo centro. Por un lado, la noche es una figura emblemática de la «grisalla sublime». La noche, dice, Didi-Huberman, «borra los objetos visibles e impone el reino visual de una indeterminación, de una doble distancia: por un lado lo aleja todo, por otro, nos deja sumidos (por lo tanto nos acerca hasta el contacto) en el matiz azulado de su atmósfera»¹⁴. A su vez, el desierto es una grisalla puesta en paisaje, un lugar yermo, plano y sin imágenes, hecho viento y polvo. Finalmente, las propias cactáceas son plantas en grisalla, y no solo debido a su relación natural con el desierto, sino al propio polvo que las recubre. Algunas cactáceas y agaves, las dos familias botánicas más representadas en esta exposición, segregan un tipo de sustancia de apariencia polvorienta que cubre toda su extensión llamada pruina, una cera epicuticular que tiene como función impedir la pérdida de humedad. Además, cierto tipo de cactus están envueltos en una capa de escamas pilosas de color blanco que les permite protegerse del sol. *Medianoche después del desierto* incluye un ejemplo de este último tipo de cactácea. De una saga anudada según el estilo japonés de *bondage* conocido como *shibari* cuelga un *espostoa lanata*, un cactus columnar originario de Perú y Ecuador, realizado en silicona y pelo artificial.

11 *Ibid.*, 307.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, 310.

14 *Ibid.*, 302.

Gris tormenta (2020), otro de los trabajos incluidos en la exposición, retoma el paradigma de la grisalla demoníaca que caracterizaba la obra de Redon. Se trata de un vaciado del tronco y varias ramas sin espinas ni hojas de una *austrocyliandropuntia subulata*, una especie de cactácea arborescente nativa de Latinoamérica, también conocida como alfileres de Eva, que pende invertida de una estructura similar a un bajobalcón y cuya superficie recoge una ráfaga de espinas. Situada a cierta altura con respecto al suelo, la obra obliga al espectador a cambiar el punto de vista frontal por una mirada oblicua. Todo el vértigo de la pieza se concentra en la tensión entre la caída ornamental de la *Opuntia* y el estallido de las espinas del bajobalcón. La escultura se encuentra, a su vez, sumergida en esa atmósfera de decoloración psíquica propia de los sueños que caracteriza la grisalla demoníaca, debido tanto a su cromatismo como a la fantasmagoría del vaciado del natural. *Gris tormenta* se compone de hasta tres tonalidades de gris muy similares, que recubren cada una de las tres partes diferenciadas de la pieza: el vaciado de la *Opuntia*, la plancha con espinas y la estructura que, como el marco metálico de un bajobalcón, recoge esta última y la ancla a la pared. La *Opuntia*, por su parte, suscita ese malestar en la esfera de la representación que, según Didi-Huberman, se asocia habitualmente a los vaciados en yeso. La inquietante extrañeza que atraviesa este tipo de vaciados se debe, precisamente, al modo en que la «textura viva del vaciado», su capacidad para registrar todo rasgo y detalle, cobra cuerpo en un «material muerto, blanco, quebradizo, que carece ya de toda plasticidad y es incapaz de cualquier metamorfosis»¹⁵. Ya lo había señalado Rodin, «un vaciado del natural es la copia más exacta que se pueda conseguir, pero carece de vida»¹⁶.

En el primer capítulo de *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze sitúa la obra de Odilon Redon dentro de una reflexión en torno a una nueva manera de pensar la diferencia. Según Deleuze, lo monstruoso en la obra de Redon no proviene tanto del amontonamiento de diferencias heteróclitas o de la sobredeterminación del animal, sino que, más bien, tiene su origen en la fuerza del fondo. En sus *noirs*, escribe el pensador francés, Redon disuelve la oposición entre el fondo y la forma mediante un procedimiento que define como «subir el fondo»¹⁷. «El fondo que se eleva no está más en el fondo, sino que adquiere una existencia autónoma; la forma que se refleja en ese fondo ya no es más una forma, sino una línea abstracta que actúa directamente sobre el alma. Cuando el fondo sube a la superficie, el rostro humano se descompone en ese espejo en el que tanto lo indeterminado como las determinaciones llegan a confundirse en una sola determinación que “hace” la diferencia»¹⁸. La desarticulación de la oposición entre el fondo y la figura se con-

15 *Ibid.*, 245.

16 *Ibid.*

17 Gilles DELEUZE, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 62.

18 *Ibid.*

vierte para el autor en la imagen conceptual más precisa de una noción filosófica de *diferencia* que no está sometida a lógica de la identidad. Al inicio del capítulo, Deleuze utiliza un ejemplo que también deshace la relación entre el fondo y la figura para pensar la diferencia en sí misma. «En lugar de una cosa que se distingue de otra», escribe, «imaginemos algo que se distingue —y que, sin embargo, *aquello de lo cual* se distingue, no se distingue de él—. El relámpago, por ejemplo, se distingue del cielo negro, pero debe arrastrarlo consigo, como si se distinguiese de lo que no se distingue. Se diría que el fondo sube a la superficie sin dejar de ser fondo»¹⁹. Esta lógica del fondo opera en la pieza de Álvaro Albaladejo titulada *C.* (2017), la primera obra de *Medianoche después del desierto*. *C.* se presentó por primera vez en *Vueltas y penumbras* (2017) y, recientemente, formó parte de la exposición titulada *Espejismo en Groenlandia* (2020). Su título es deliberadamente ambiguo: ¿ce de cactus o ce de columna? No se trata en ningún caso de decidir entre un sentido u otro, sino de pensar ambos sentidos en un movimiento sin resolución: cactus-columna, columna-cactus. Con el fin de subrayar este desplazamiento del sentido, *C.* cita tanto una tipología histórica como una botánica. Por un lado, la división del cuerpo en secciones hace referencia a la columna fajada o anillada que se caracteriza por su fuste despiezado; por otro, la disposición de las costillas en torno a un único eje alude a los llamados cactus columnares, que se caracterizan por su tallo cilíndrico y su crecimiento vertical. La forma de *C.* ocupa así un espacio paradójico, a medio camino entre la repetición modular y el crecimiento orgánico. Esta forma paradójica está encarnada en un material que, tal y como señalaba Deleuze, con respecto a la obra de Redon, hace subir el fondo a la superficie sin dejar de ser fondo. La obra está realizada en arcilla mezclada con chamota, un tipo de materia de carga que facilita la cocción, de ahí que la superficie tenga una textura rústica, casi rocosa, y de ahí también que el color no haya sido aplicado sobre el barro, como se haría si se tratara de un engobe o un esmaltado, sino que el propio barro se encuentre impregnado de pigmento. El resultado es una negrura seca y mate cuyos contornos resultan imposible de asir. Esta oscuridad pétreo, casi mineral de la obra hace que las nervaduras que la recorren desaparezcan. *C.* se abre entonces como un vacío o un agujero en el espacio. En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Georges Didi-Huberman ha ensayado una aproximación antropológica a la relación de la imagen con la muerte y el duelo a partir de un análisis heterodoxo del minimalismo. Gracias tanto a su escala antropomórfica como al vacío que se intuye en su interior, la escultura minimalista se abre ante nosotros como una tumba que nos enfrenta con nuestra propia muerte. En las obras de Tony Smith, el vacío no tiene lugar únicamente como en el interior, sino que, debido a la negrura de sus acabados, cobra cuerpo en la propia superficie. A partir de algunas notas biográficas del propio Smith en relación a la importancia que la experiencia de la noche tiene en su trabajo, Didi-Huberman sitúa su obra dentro de lo que denomina un paradigma nocturno de la visualidad y llega a refe-

19 *Ibid.*, 61.

irse a sus esculturas como «bloques de noche»²⁰. «Su esencial negrura», escribe, «pone un obstáculo, en efecto, al claro reconocimiento de sus formas exactas: como la noche, carecen de perfiles internos. Como *en la noche, frente* a ellas no podemos identificar con facilidad el juego de los planos, los cortes y las superficies (es por eso que son extremadamente difíciles de fotografiar). Su masa se nos impone según la volumetría paradójica de una experiencia típicamente nocturna: obnubilando la claridad de los aspectos, intensa y casi táctil —siempre exige que nos acerquemos o que giremos en torno a ella—, demasiado vacía y demasiado llena al mismo tiempo, *cuerpo de sombra* y no sombra de un cuerpo»²¹. La exposición incluye otro trabajo que encarna esta oscuridad literalmente. Se trata de un *Agave americana* caído realizado a partir de varias planchas de hierro recortadas del que emerge, o en el que se hunde, un pináculo de forja. De nuevo, la obra se caracteriza por el vacío que se abre en su misma superficie. En este caso, el cuerpo del agave es de color negro mate, mientras que la superficie del pináculo no ha sido alterada, por lo que conserva los accidentes del trabajo de forja. Las hojas de la escultura se recogen sobre sí mismas retorcidas en sus extremos, como si se estuvieran secando. El *agave americana* es una planta que se caracteriza por llevar a cabo una sola floración hacia el final de su ciclo vegetativo, después de la cual muere. Resulta difícil determinar si el agave de la exposición está floreciendo o si está siendo alanceado, si está vivo o si está muerto. Tony Smith se refería a sus esculturas como objetos «negros y probablemente malévolos» y, también, como «semillas o gérmenes susceptibles de difundir un crecimiento o una enfermedad»²². Didi-Huberman ha señalado que el efecto de germinación en la obra de Smith, su forma de multiplicarse siguiendo un patrón orgánico, se topa de manera irremisible con su opuesto, como si sus esculturas «solo *crecieran* al tender hacia su propia extinción, a su propia entrega a la muerte. Como si la imagen [...] solo pudiera pensarse más allá del principio de identidad biológica»²³.

En su *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty dedica un apartado a lo que llama el «espacio vivido»²⁴, una forma de espacialidad primigenia que no solo antecede a la cultura y la conciencia, sino que es condición de posibilidad de cualquier vivencia espacial. El concepto de espacio vivido opone a las concepciones filosóficas y tradicionales del espacio una concepción existencial del espacio fundada, a su vez, en una concepción espacial de la existencia. A lo largo del capítulo,

20 Georges DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 67.

21 *Ibid.*, 68.

22 *Ibid.*, 71-72.

23 *Ibid.*, 72.

24 Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1993), 295-312.

Merleau-Ponty explora diferentes formas de extrañamiento espacial con el fin de acercarse a ese fondo primigenio de la existencia, como los estados alterados de conciencia, el mito o los sueños, y entre las que destaca la experiencia de la noche. «Cuando, por ejemplo, el mundo de los objetos claros y articulados se encuentra abolido, nuestro ser perceptivo, amputado de su mundo, dibuja una espacialidad sin cosas. Es lo que ocurre de noche. La noche no es un objeto delante de mí, me envuelve, penetra por todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, borra casi mi identidad personal. Ya no me escudo en mi puesto perceptivo para ver desfilas desde allí los perfiles de los objetos a distancia. La noche no tiene perfiles, me toca ella misma y su unidad es la unidad mística del *mana*. Los gritos o una luz lejana no la pueblan más que vagamente, se anima toda entera, es una pura profundidad sin planos, sin superficies, sin distancia de ella a mí. Para la reflexión todo espacio es vehiculado por un pensamiento que vincula sus partes, pero este pensamiento no se hace por ningún lado. Por el contrario, es desde el medio contextual del espacio nocturno que me uno a este espacio. La angustia de los neurópatas durante la noche, proviene de que esta nos hace sentir nuestra contingencia, el movimiento gratuito e infatigable por el que buscamos echar anclas y trascendernos en las cosas, sin ninguna garantía de encontrarlas siempre»²⁵. La noche hace aparecer una vivencia donde todo ha desaparecido. Álvaro Albaladejo ha situado esta exposición bajo el signo de la noche más negra, la medianoche, y ha conjugado esta última con ese territorio despoblado y árido que denominamos desierto. El desierto, al igual que la noche, se experimenta como una espacialidad sin cosas, perfiles o distancia, un paisaje monocromo que, al tiempo que se aleja de nosotros infinitamente, nos envuelve e inunda. «Medianoche después del desierto» es un frase que disloca tiempos y espacios con el fin de conducirnos a ese lugar donde el vacío se convierte en una pregunta formulada desde lo visible.

25 *Ibid.*, 298.

Biografía

Álvaro Albaladejo Sierra (Granada, 1983) es escultor. Se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 2008 y entre 2006-2007 cursó un año de estudios en la Akademie der Bildenden Künste de Múnich. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Espejismo en Groenlandia* (2020) Galería Artnueve, Murcia; *Movimiento del espectro* (2019), Marta Gualda Artifacts, Charlotte, NC; *Black Star* (2019), Feria MARTE, Castellón; *El pozo y la pirámide* (2019) con Cristina Ramírez, Fundación BilbaoArte Fundazioa, Bilbao; *El fin del universo* (2018), Sala Zaida, Granada; *Vueltas y penumbras* (2017), Sala PTS, Granada; *El ojo y el vértice* (2016), Sala Ático, Palacio de los Condes de Gabia, Granada; *Impresiones de Mandaglore* (2011), con Cristina Ramírez, Galería ASM 28, Madrid.

Su trabajo ha formado parte de exposiciones colectivas como: *Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal* (2020), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla; *Atavic Memory* (2019), SCAN Spanish Contemporary Artist Network, Londres; *Tocar la tierra* (2019), Centro de Creación Contemporánea de Andalucía-C3A, Córdoba; *IX Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí* (2019), Fundación Botí, Córdoba; *Futuro-ficción: to be continued-* (2018), Galería JM, Málaga; y *Big Time Sensuality* (2017) Casa Sostoa, Málaga; *Invassión 5* (2007), Passinger Kultfabrik, Munich. Ha sido artista en residencia en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía-C3A (2019), Córdoba; en la Fundación Bilbaoarte Fundazioa (2018), Bilbao; y en la Fundación Valparaíso (2018), Almería. Vive y trabaja en Córdoba.

Biography

Álvaro Albaladejo Sierra (Granada, 1983) is sculptor. He is a Fine Arts graduate from the University of Granada (2008); between 2006-2007 was enrolled at the Akademie der Bildenden Künste in München. Recent solo exhibitions include: *Espejismo en Groenlandia* [Mirage in Greenland] (2020) Galería Artnueve, Murcia; *Movimiento del espectro* [Spectre's Movements] (2019), Marta Gualda Artifacts, Charlotte, NC; *Black Star* (2019), Feria MARTE, Castellón; *El pozo y la pirámide* [The Well and the Pyramid] (2019), con Cristina Ramírez, Fundación BilbaoArte Fundazioa, Bilbao; *El fin del universo* [The End of the Universe] (2018), Sala Zaida, Granada; *Vueltas y penumbras* (2017), Sala PTS, Granada; *El ojo y el vértice* [The Eye and the Vertex] (2016), Sala Ático, Palacio de los Condes de Gabia, Granada; *Impresiones de Mandaglore* [Impressions from Mandaglore] (2011), con Cristina Ramírez, Galería ASM 28, Madrid.

Albaladejo Sierra has participated many group shows such as: *Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal* [Among the forms that move toward the snake and the forms searching for crystal] (2020), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla; *Atavic Memory* (2019), SCAN Spanish Contemporary Artist Network, Londres; *Tocar la tierra* [Touching Ground] (2019), Centro de Creación Contemporánea de Andalucía-C3A, Córdoba; *IX Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí* [IX Fine Arts Biennial Rafael Botí] (2019), Fundación Botí, Córdoba; *Futuro-ficción: to be continued* [Future fiction: to be continued] (2018), Galería JM, Málaga; and *Big Time Sensuality* (2017) Casa Sostoa, Málaga; *Invassion 5* (2007), Passinger Kultfabrik, München. He was artist-in-residence at Fundación Bilbaoarte Fundazioa (2018), Bilbao; the Andalusian Contemporary Creation Center-C3A (2019), Córdoba; and Valparaíso Foundation (2018), Almería. He lives and works in Córdoba.

All things are differentiated. Álvaro Albaladejo and sculpture as an event of vision

Gabriel Cabello

It needs repeating once more: the irruption of *minimalism* shifted the question about sculpture towards its relationship with space and with the body. And in doing so, it also altered the relationship between its artifacts and images. Whether it was contracted in an uncertain place between the object and the monument or expanded to experience of the place, sculpture has been sustained with images, with those signs that appear not to be signs, almost-bodies that are more than illusions and less than living organisms;¹ a relationship that has since oscillated between exclusion and de-localized expansion. Although Richard Serra baldly stated some years ago that he was still “not interested in images”, others propose by contrast a kind of inverted illusionism,² where images resist location and are indissoluble from the intervention of an eye conceived less as an organ of perception than as an extension of the nervous system: from the intervention of the eye-brain. Although Álvaro Albaladejo has wished to remain in the territory of contraction of sculpture between the object and the monument, this has been conditional on seeing it as the site of a visual event; as the place where forces that operate under the threshold of perception emerge as a figure of an encounter, as an appearance. That is, where they emerge as signs. And that, as such signs incorporate heterogeneity at all their levels, so that both the artifacts enveloped by them and their relationship with perception are traversed by a *écart*, by a fissure.³

Take, for example, *Certeza* [Certitude] (2018), where Álvaro starts from a series of brain cross sections, from CT scans of a cat extracted from a scientific work. Using a digital milling technique (CNC), these cuts were vectorized and reproduced in a veined marble on which an image already given, a duplicate, was thus imposed. The whole operation is not a simple one. The image generated from registering a footprint and, therefore, outside the logic of representation, is transferred

1 As Jacques Rancière calls them. RANCIÈRE, Jacques: «Les images veulent-elle vraiment vivre?». ALLOA, E. (ed.), *Penser l'Image*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, pp. 249-263, p. 261.

2 The expression is Hal Foster's, who uses it to cover the path from Dan Flavin's *minimal* eccentric to James Turrell and Olafur Eliasson's installations. FOSTER, Hal: *The Art-Architecture Complex*, London/New York, Verso, 2011, p.202.

3 It is known that, for Peirce, a sign always “addresses somebody”. This implies that the sign incorporates heterogeneity: not only does it replace something with someone, but it also engenders in that someone another equivalent, or even a more developed, sign.

to the new medium, incorporating an abstract, computerized procedure. It is not difficult to imagine registering a footprint and digitalization as two ways of settling into precision, into "certainty". In both cases, the principle around which *moulage* pivots is fulfilled: the image is produced/reproduced through a technical operation that is not represented in the result: the artist's intervention creates the conditions for automated contact, without his/her body leaving traces of the work to adapt the material to the shape. But this confluence is, nevertheless, limited. By taking the automation procedure to the extreme, digital mediation nevertheless ruins the second code of *moulage*: the indeterminacy associated with the material encounter, with the singular force of the pressure or with the material plasticity of the mould, is reduced to the minimum; the operation becomes a purely reduplicative mechanism, a repetition that blurs the catastrophe involved in the original encounter and which ends up uncoupling the sign from the material, the object of the image.

From the outset, the paradigm of the footprint has heterogeneity inscribed on it: for the (material) mark to be a footprint, it must be duplicated, it needs to be taken by someone as the register of an absent otherness, which is repeated as a sign: only thus will it be properly *seen*.⁴ *Certeza* [Certitude] insists on radicalizing this heterogeneity, accentuating the difference between the *ready-made* image and the material. In the veins, which bring to mind neurons or dendrites, an arborescent, fractal structure reverberates, which is spontaneously generated both in the stone of which the piece is made and, we may imagine, in the brain that constitutes the absent original. As if the mineral and organic order were inhabited by a shared murmur, innervated by the same impulse now made visible. But, at the same time, these veins introduce into the duplicated image an asymmetry that separates it from the quasi-symmetry of the first image. If, on the one hand, the choice of material allows for the emergence of a shared power, at the same time, the disjunction that it incorporates reduces the transposition of the original image to a mere reduplication that barely lends shape to the contours of a material that contradicts it. The chain of interjections generated thus operate at distinct levels: towards the exterior, between the material and the absent original, between the digital reproduction and the footprint that gives rise to it; and in the interior of the object itself, between the imposed reproduction and its new medium or between the visibilization of a power and the whole material block.

The matter does not, however, end there. These levels will continue to be differentiated as the resonance of other signs in the transferred image continues, in a process that increases its abstraction in the same movement that adds cultural

4 It is this operation that makes Friday's footprint something more decisive than the vision of St John on Patmos. The only thing that Robinson Crusoe *sees*, in spite of the natural vitality surrounding him, is the footprint of an otherness on the sand. See DIDI-HUBERMAN, Georges: *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p.325.

thickness. Thus, the echo of the symmetrical or slightly asymmetrical strains of the Rorschach test suggest that the interpretation of the price becomes the responsibility of the spectator, as if it underlined the fact that the encounter that the sign is actually incorporates the difference, that the movement of the response that it unleashes is not similar to that of the sign that stimulates it. And the echo of Bruce Conner's klexographs resonates, too, adding an even greater degree of abstraction, since they refer to the mystical view. In Conner's series, the "miracle" of duplication that arises from folding the ink stains is an act of revelation, of approximation to a divinity which, like the footprint, amounts to a formal victory over chaos, but which at each appearance bears the inscription of a crisis.⁵ The result of this action is a symmetrical mark, which also duplicates itself again from the glazing that turns the pieces almost into mirrors, sites of dialogue with a spectator marked by the interior/exterior dialogue -, duality itself, as Conner might say, that is not far removed from the cabal, from all imperfect beings. The fact that Álvaro Albaladejo's pieces are inundated with such density, the cultural powers sliding with their own deviation over the natural powers, is a constant. And in this case, it is those correspondences that finalize the metamorphosis of the sign, of appearance as a sign, always based on the first heterogeneity. They appear to be saying that any certainty will have to be sought within this very process.

The internal/external duality is also one of the keys to *Estuche* [Case] (2020), where sculpture is entirely devoted to producing an image, albeit an image that impinges on the eye's task as an organ of perception. The piece is carved in a misunderstanding. Formally, it alludes to the cases of the Dauphin's Treasure collection, containers of objects which are at once shown to us (since the cases reproduce their shape) and concealed in their interior, which is, by definition, invisible. But in *Estuche* [Case], that shape is lined with red felt, as if what we were really seeing is the invisible interior of which we only discover the exuberance of the texture and the color. It is not necessary to remember the implications of red being the color of lust, fire and blood, its allusion to the interiority of the exterior to which it is always connected and which make *Estuche* [Case] a kind of anti-object that contradicts perception. What we see is something similar to a hallucination that appears as a perception, as if Álvaro had sought to realize the definition of perception as "true hallucination" that Hyppolite Taine put into circulation in 1870. We not only see that which is invisible in the object, that is, its interior, but also that interior which is indistinguishable from a vision explodes in a red that spreads throughout the room, paradoxically dislocating an object just as it is being formally determined. More than an object, it is, in sum, a kind of sudden revelation which, as in experiences with hallucinogenic substances, frees art from its basic task of ordering time and space. From a vision that expands as color, which, always relational, floats in relation to things and "softly touches and

5 HATCH, Kevin: *Looking for Bruce Conner*, Cambridge (Mass)/London, The MIT Press, 2012, p. 283.

makes various regions of the colored or visible world reverberate at a distance.”⁶ Color, which, following the strictest modern orthodoxy, Robert Morris had excluded from the specifics of sculpture, dissolves the formally precise object in order to expand, to transform the experience of sculpture into an event of sight, making visible the interior of the exterior at that threshold, that of appearance, in which the mysterious step is taken from the objective to the subjective life. As Javier Sánchez has written, in Álvaro Albaladejo’s work “the very act of seeing is thematized.”⁷ That act where imperceptible forces and perception are tied together.

Therefore perception is thematized. And, upon doing so, it is torn to the extent that it can no longer be perceived through the subject/object distinction, the effect of an imperceptible outside inserted into appearance. In *Todos los lugares se me asemejan* [All places are alike to me] (2017), the thermochromic paint-coated piece changes color according to the mutations of the ambient temperature, which includes, albeit not exclusively, the alterations caused by the wanderings of the spectators, due to their incarnated presence in the white cube. The result of that interaction is, of course, an image. An image that mutates according to invisible variations, as one’s hair stands on end as a consequence of the nervous system being shaken. In this way, the interaction with the bodies occurs not only at a different level from the record of the traces in the author’s work. If the appearance arises somewhere between the viewer (and their desire) and the object, its genesis has been shifted to another perceptual space where the spectator, another element of the ecosystem, interacts with the materials themselves in a kind of infra-fine exchange, it constitutes in itself a Duchampian *écart*: the contiguities and invaluable actions become visible in the same movement in which a difference occurs (artificially, that is, through art) in the very act of perception. Duchamp had precisely noted it in *Boîte Verte*: “pour écarter le tout fait, en série du tout trouvé. –L’écart est une opération”. And, of course, it is not surprising that the piece explicitly refers to the folding “D” of one of the studies for Large Glass, *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* (1913-15). In this way, any promise of reconciliation with the world, such as that which is still immanent in the final allusion of phenomenology to “flesh”, is traversed by the operation of separation. When color disappears, as in *Aposematismo* (2016), where the chromaticism of dangerous animals blends in with the exhibition hall’s white, resting in a gentle ornamental rhythm, it will do so only to indicate a persistent, latent threat. A potential rending.

In *Sin título* [Untitled] (2018), the two obelisks which, as in a failed act, do not quite form a whole, allude explicitly to that fissure. The formal asymmetry is unfolded here in the different color and texture of the Elondo and Ayous woods. But

6 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 173.

7 SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Javier: *Álvaro Albaladejo. Espejismo en Groenlandia*, Murcia, Galería Artnueve, 2020. Exhibition leaflet.

once again a chain of interjections is opened, of hybridizations that range from the explicit quotation to the imperceptible. On the one hand, the small dovetails made on the other wood that each obelisk bears discreetly inserted establish a hesitant relationship between them both, like a stammer. On the other hand, the association of both woods with temperature (baked Elondo bark was offered as a drink in African tribal trials, while Ayous, which is resistant to moisture and is a poor thermal conductor, is used to build saunas) again suggests a shared speech based on the power carved into the materials, albeit it is visible through their symbolic correspondences. A minimal quotation from *Certeza* [Certitude] (2018), through a symmetrical image printed on one of the edges of one of the obelisks, reminds us of the same logic of exchanges operating at different levels: both between the obelisks and in the interior of the exchanges themselves, oscillating between stammering and the accumulated cultural thickness.

Thus, it is clear that material powers and cultural powers relentlessly commingle, being differentiated and interjected constantly in Álvaro's work. Quotations, which are simultaneously ruptures of the sensitive *continuum* and a link in the chain of metamorphosis of signs, are innumerable in his work: Anthony McCall's pyramids of light are cited in pieces such as *Shed* (2018), Allan McCollum on the plinth of *Estuche* [Case], Bruce Conner in *Certeza* [Certitude]... As with the titles, with which great care is taken and which often have literary origins, always indicate that it is inevitable to accept that words and images are in fact always interwoven, however much their respective orders in fact remain separate. Visionarism thus comes into contact with the figural, with that which speaks in me and makes me see "through" its weave. Like the legendary concatenation that accumulates in Borges's night: it is the thing that reverberates in contemplation of the night sky, however much this can only take place thanks to the delicate organ of perception that acts at the end of the poem, "those tenuous instruments, the eyes".⁸

Few titles offer a more direct invitation to the figural process than that of *Pre-gúntale al Polvo* [Ask the Dust] (2018), a piece that, even more so than the obelisks of *Sin título* [Untitled] (2018), is less an object than a monument in miniature. The piece is a pyramid of metal and glass, with a 35 cm base and height that that contains dust extracted from the display cases of the Department of Paleontology of the University of Granada. In that dust the accumulated dirt is mixed with minute shards of the fossils, most of which are ammonites, which are 150 million years old. An immense condensation of time, of remnants of time, is thus inserted into a shape, the pyramid, which, historically and even naturally, given the spatial structure of some molecular substances, tends to be eternal. The play on the word "ammonites" with the name of the Egyptian god Amun, to whose ram's horn it refers,

8 "And to think it would not exist/ but for those tenuous instruments, the eyes." BORGES, Jorge Luis: «Historia de la Noche», *Obras Completas, Vol. III (1975-1985)*, Barcelona, Emecé, p. 201.

emphasizes the fact that the pyramid is a tomb in exactly the same sense as it was in the case of the Egyptians. *Pregúntale al polvo* [Ask the Dust] is, literally, a funeral monument. But the obvious anachronism, which stands apart from the rejection of the monument of contemporary sculpture, nevertheless criticizes monumentalism itself. If it is a monument, it is only a monument in miniature, in the precise sense in which Lévi-Strauss used the expression.⁹ Built from remains of events, of signs operating between the image and the concept, *Pregúntale al polvo* [Ask the Dust] is a monumental tomb in miniature not only due to its dimensions, but also due to its reduction of the time to its maximum degree of condensation and permanence, of acceleration and quietude. The introduction of the "super-rapid term" that Duchamp associated with "instantaneous rest" is summoned to once again introduce a separation between what may only be a structure or a ruin, poles between which it opens a barely inhabitable empty space from the question we are required to make, of the mandate to ask the dust. If Álvaro Albaladejo's pieces do indeed oscillate in that space of contraction of the sculpture between the object and the monument, they only do so on the basis of a dislocation of both terms from their very interior. That unfinished interior, which is only accessible by exploring perception or the figural impulse to which we are happily and permanently invited.

9 LÉVI-STRAUSS, Claude: «La science du concret». In *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 11-49.

The Arid Night

Javier Sánchez Martínez

Throughout his life, Odilon Redon considered the study of nature just as important as his powers of imagination. Since his student days, drawing from life had been a way of closely examining the nature of things, and we find hundreds of studies and sketchbooks among his works. Not only do the supernatural worlds of his drawings always stem from an accurate description of observed phenomena, but the dissolution of the boundaries between reality and fantasy is precisely what gives them their mysterious, vertiginous quality. Redon himself underscored this relationship between his studies of nature and his inventions: “My originality consists in bringing to life, in a human way, improbable beings and making them live according to the laws of probability, by putting—as far as possible—the logic of the visible at the service of the invisible. [...] But, on the other hand, my most fertile system, the most necessary to my growth, was, as I often said, to directly copy nature in small objects, particularly the casual or accidental. It is only after making a wilful effort to represent with minute care a grass blade, a stone, a branch, the face of an old wall, that I am overcome by the irresistible urge to create something imaginary. External nature, thus assimilated and measured, becomes—by transformation—my source, my ferment.”¹ Although here the term nature is used as a synonym of reality, the world, from his first landscapes to his last floral paintings Redon paid special attention to “nature” in the strict sense, particularly the plant world. This fascination with the life of plants originated in his youth and was partly owing to the influence of the botanist and polymath Armand Clavaud. Throughout his life, Clavaud, a “reclusive *célibataire* living with a menagerie of cats and small mammals and seemingly without family or close personal relationships outside his field and his local coterie of young sycophants—many of whom were in the arts,”² acted as a mentor to the young Redon, who under his tutelage devoured countless volumes on natural science, philosophy and literature that made a lasting impression on his developing mind. Clavaud’s field of study was plant physiology, a branch of botany concerned with the life processes of plants, and he became moderately famous in his own lifetime thanks to his discoveries of certain characteristics shared by the plant and animal kingdoms. The botanical hybrids and monsters that populate Redon’s early drawings and lithographs, as well as the mystical and spiritual flora of his later series, attest to this sustained influence. In addition, the botanist professed a unique brand of pantheism, based on Spinoza’s philosophy and German *Naturphilosophie*,

1 Odilon REDON, *Confidences d’artiste* (May 1909), reprinted in *A soi-même* (Paris, 1922), 11–30. English translations partly quoted in *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, exh. cat. Museum of Modern Art / Art Institute of Chicago (Garden City, NY: Doubleday, 1961), 23.

2 Nancy DAVENPORT, “Odilon Redon, Armand Clavaud, and Benedict Spinoza: Nature as God”, *Religion and the Arts* 10 (2006), 12.

that also shaped the artist's thinking. Between 1870 and 1890, Redon created a series of lithographs and charcoal drawings which, linking medium to mystery,³ he called *noirs*. By using the term *noir*, the artist not only emphasised that this "obscure world of the indeterminate" was inseparable from the blackness of its material expression, but also fundamentally highlighted the psychic dimension of the medium itself. The *noirs* feature a multitude of plant-men whose stems support human faces crowned with petals, seemingly blooming into another world. The sole exception to the blossoming plant type is a cactus, the only one he ever depicted, although the head crowned with thorns is a recurring motif in his work, whether on the figure of Christ or the effigy of a woman wearing a helmet covered with sharp nettles titled *L'Armure* [Armour] (1891). *L'homme cactus* [Cactus Man] (1882) portrays a hybrid creature crowned with thorns which, like an agonising Christ, rises from a coffin-shaped planter decorated with a classical motif of an Amazon slaying a warrior. Critics have interpreted this cactus man as a variation on the decadent symbolist theme of the *femme fatale* and the threat of castration, which inevitably leads to the almost vegetative state of paralysis called melancholia.

In *Phalènes*, the second volume of his "essays on apparition", Georges Didi-Huberman conducts a brief anthropological survey of the history of grisaille through two conceptual images: dust and time.⁴ In this text, Didi-Huberman moves past the traditional definition of grisaille as colourless painting to focus on the multiple temporalities that permeate this motif. The historian examines grisaille from the perspective of a "symptom-image",⁵ a trope that not only disrupts the natural course of representation but, like a crack, allows the unconscious of history to surface. In our everyday lives, we experience grisaille in a broad sense whenever we encounter objects dulled and ravaged by age, like the mouldy piece of fruit left to rot in the fruit bowl or the peeling paint on a derelict facade. Grisaille is the manifestation, not of an absence of colour but, as the author writes, "the colouring of things or beings which, over time, lose their colours. There is nothing 'neutral', nothing stable, nothing strictly defined about an image in grisaille. It rather seems to be the result of a moment and a movement: it is time that has passed, that has blown through like a gale and, in passing, has *pulverised* (in both senses of the verb: to make dust and to destroy) the colour of things."⁶ Even so, it is not a negative concept, for it actua-

3 Jodi HAUPTMAN, "Beyond the Visible" in *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*, ed. Jodi Hauptman (New York: The Museum of Modern Art, 2005), 28.

4 Georges DIDI-HUBERMAN, "Grisalla" in *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2* (Santander: Shangrila, 2015), 286–312. Original title: *Phalènes. Essais sur l'apparition II*. English quotes of Didi-Huberman's work in this text are translated from the Spanish, unless otherwise noted.

5 Georges Didi-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 43. Original title: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*.

6 Didi-Huberman, "Grisalla", 288.

lly represents potential. What grisaille expresses is "matter shaken by the winds of time",⁷ which has taken different symbolic forms through the ages. In his studies on the Renaissance, Aby Warburg identified a paradox related to grisaille that would re-surface in Romanticism. Grisaille is, according to Warburg, a figure of both ultimate distance and ultimate depth. This paradox is expressed in a different way in Maurice Blanchot's writings on the fascination of the image. "Seeing presupposes distance," Blanchot wrote, "decisiveness which separates, the power to stay out of contact and in contact avoid confusion. Seeing means that this separation has nevertheless become an encounter. But what happens when what you see, although at a distance, seems to touch you with a gripping contact, when the manner of seeing is a kind of touch, when seeing is *contact* at a distance? [...] the gaze gets taken in, absorbed by an immobile movement and a depthless deep. What is given us by this contact at a distance is the image, and fascination is passion for the image."⁸ In Romanticism, a period when, as Didi-Huberman writes, "it became clearer than ever that the history of art is the history of a kind of soul-sickness," grisaille had two faces, sublime and demonic. Romantic authors, he says, "questioned the world through its symptoms," not only revealing the "symptoms of time" and "symptoms of space" but also, in order to create a "twilight of the visible", turning to "the symptoms of the atmosphere itself".⁹ Atmospheric effects such as snow, clouds or night obliterate the image and lead to that paradoxical situation where grisaille is at once the "loss of things" and the "flesh of things", the closest and the most distant. In Caspar David Friedrich's mist-shrouded landscapes, sublime grisaille fills the entire visual field, concealing all objects under its cloak, and yet, Didi-Huberman says, "Its visual matter (the fog, its paleness, its diaphanous expanse, its wetness) envelops us, touches us, transfixes us, pierces us to the very core, for *we are breathing that effacing matter*."¹⁰ Demonic grisaille, on the other hand, is related to the "undifferentiated breath of dreams", as "dreams are nothing but wind, *air*; they are the epitome of the non-self, for they carry us away on the undifferentiated breath of it and very often present themselves as impersonal."¹¹ The demonic aspect of grisaille stems from its association with the wind and the night, with inner drives and melancholia. "Grisaille offers a partial psychic immersion that seems to enable painters to fearlessly penetrate the murkiest, most hazardous (i.e. liable to be censored) territories: this is the realm of *ghosts*."¹² It is the realm of the Freudian uncanny, though more in a phenomenological than

7 Didi-Huberman, "Grisalla", 290.

8 Maurice BLANCHOT, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), 32.

9 Didi-Huberman, "Grisalla", 259.

10 Didi-Huberman, "Grisalla", 259.

11 Didi-Huberman, "Grisalla", 307.

12 Didi-Huberman, "Grisalla", 307.

an iconographic sense. "The colouring that it [grisaille] deposits invades us, infects us, devours us, pulverises us, buries us and perhaps leaves our 'mark' on its substance, on its deadly disease."¹³ Redon's *noirs* are part of this history of the demonic version of grisaille. In *L'homme cactus*, that demonic aspect of grisaille is manifested in three different elements: in the melancholy, suffering expression of the figure, in the winds of antiquity that anachronistically flutter in the relief carved on the coffin-planter, and in the storm of pulverised charcoal rising in the distance.

The time-breath of grisaille, as rewritten by Didi-Huberman, permeates the work of Álvaro Albaladejo. Grisaille as atmosphere appears in pieces like *Todos los lugares se me asemejan* [All Places Look the Same to Me] (2017) and *Ozymandias* (2018), which change colour depending on air temperature thanks to their coats of thermochromic paint. In the case of *Pregúntale al polvo* [Ask the Dust] (2018), a glass pyramid containing a layer of dust from the fossil collection of the University of Granada's Palaeontology Department, grisaille is literally the accumulated dust of history, a history which in turn is nothing but remains. Grisaille constitutes the core of the exhibition *Medianoche después del desierto* [Midnight after the Desert]. On the one hand, night is a paradigmatic representation of "sublime grisaille". The night, Didi-Huberman says, "erases visible objects and imposes the visual rule of an indeterminacy, a twofold distance: it pushes everything away and, at the same time, lets us sink (thereby bringing us close to contact) into the blueish hue of its atmosphere."¹⁴ On the other hand, the desert is a grisaille in landscape form, a barren, flat, image-less place made of dust and wind. Finally, cacti themselves are plants in grisaille, in part because of their natural association with the desert, but also because they are covered in dust. Some cacti and agaves, the two principal botanical families represented in this exhibition, produce a powdery excretion called *farina*, an epicuticular wax that coats the entire surface of the plant to hold in moisture. Moreover, certain cactus species have a layer of hairy white scales to protect them from the sun. *Medianoche después del desierto* includes an example of this type of hairy cactus. An *Espostoa lanata*, a columnar cactus native to Peru and Ecuador, made of silicone and artificial hair hangs from a noose tied in the traditional Japanese bondage knot known as *shibari*.

Gris tormenta [Storm Grey] (2020), another piece featured in the show, revisits the paradigm of the demonic grisaille that characterised Redon's work. It is a cast of the trunk and several thornless, leafless branches of an *Austrocylindropuntia subulata*, a species of arborescent cactus native to Latin America also known as Eve's needle, hanging upside-down from a structure that resembles the underside of a balcony with a cluster of thorns bursting from its surface. The piece is situated at a height that forces spectators to view it at an angle rather than frontally. The entire vertigo of the work is concentrated in the tension between the ornamental cascade

13 Didi-Huberman, "Grisalla", 310.

14 Didi-Huberman, "Grisalla", 302.

of the cactus and the thorns erupting from the balcony underside. The sculpture itself is enveloped in the washed-out psychic atmosphere typical of dreams that characterises demonic grisaille, due to the choice of palette and the cast's presence as a ghostly echo of its real-life model. In *Gris tormenta*, three very similar shades of grey cover each of the piece's three different parts: the cast of the cactus, the thorn-covered plate, and the structure that supports and anchors it to the wall, like the metal frame of a balcony deck. Meanwhile, the cactus creates the same discomfort in the sphere of representation which, according to Didi-Huberman, we tend to associate with plaster casts. These types of casts are disturbingly eerie precisely because of how the "living texture of the cast", its ability to record every feature and detail, is embodied in "dead, white, brittle material that has lost all plasticity and is incapable of any metamorphosis".¹⁵ As Rodin had already noted, "A life cast is the most accurate copy one can get, but it is *lifeless*."¹⁶

In the first chapter of *Difference and Repetition*, Gilles Deleuze used Odilon Redon's work to illustrate his reflections on a new way of viewing difference. According to Deleuze, the monstrous quality of Redon's art is not produced by accumulating heteroclitite determinations or overdetermining the animal, but rather originates in the force of the ground. In his *noirs*, the French philosopher writes, Redon dissolved the opposition between ground and form by a procedure he calls "raising the ground".¹⁷ "The rising ground is no longer below, it acquires autonomous existence; the form reflected in this ground is no longer a form but an abstract line acting directly upon the soul. When the ground rises to the surface, the human face decomposes in this mirror in which both determinations and the indeterminate combine in a single determination which 'makes' the difference."¹⁸ For the French thinker, dismantling the opposition between ground and figure becomes the most precise conceptual image of a philosophical notion of difference not governed by the logic of identity. At the beginning of the chapter, Deleuze gives an example that also breaks down the relationship between figure and ground to focus on difference itself. "Instead of something distinguished from something else," he writes, "imagine something which distinguishes itself—and yet *that from which* it distinguishes itself does not distinguish itself from it. Lightning, for example, distinguishes itself from the black sky but must also trail it behind, as though it were distinguishing itself from that which does not distinguish itself from it. It is as if the ground rose to the surface, without ceasing to be ground."¹⁹ This ground logic is at work in *C.* (2017), the first piece in *Medianoche*

15 Didi-Huberman, "Grisalla", 245.

16 Didi-Huberman, "Grisalla", 245.

17 Gilles DELEUZE, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (London/New York: Continuum, 2001), 29.

18 Deleuze, 28.

19 Deleuze, 28.

después del desierto. C. was initially presented at a show titled *Vueltas y penumbras* (2017) and recently featured in another, *Espejismo en Groenlandia* (2020). The title is deliberately ambiguous: does the C stand for cactus or column? The artist's intention is not to make us choose one or the other, but to consider both meanings in a movement with no possible resolution: cactus-column, column-cactus. C. underscores this shift in meaning by alluding to two typologies, one historical and the other botanical. The body's division into sections is reminiscent of the multi-drum column with a shaft of stacked segments; at the same time, the arrangement of the ribs around a single axis recalls columnar cacti, characterised by their cylindrical stem and vertical growth. The form of C. thus occupies a paradoxical space, halfway between modular repetition and organic growth. This paradoxical form is expressed using a material which, as Deleuze said of Redon's work, makes the ground rise to the surface without ceasing to be ground. The piece is made of clay mixed with grog, an aggregate that facilitates the firing process, which explains why the surface has a rustic, almost rocky texture and why the colour, instead of being applied over the clay as a slip or glaze, is impregnated in the clay itself. The result is a dry, matte black whose contours elude detection. This stony, almost mineral darkness causes the ribs that cover the piece to disappear, and C. takes on the appearance of a void or gaping hole in space. In *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman takes an anthropological approach to the image's relationship with death and grief by offering a heterodox interpretation of minimalism. Thanks to its anthropomorphic scale and the emptiness we sense within it, minimalist sculpture presents itself as an open grave, confronting us with our own death. In the works of Tony Smith, the void is not confined to the interior, for their outer blackness also allows it to inhabit the very surface. Drawing on Smith's own biographical notes about the importance of the experience of night in his work, Didi-Huberman situates his art in what he calls a nocturnal paradigm of visuality and even refers to Smith's sculptures as "night blocks".²⁰ "Their essential blackness," he writes, "effectively poses an obstacle to the clear recognition of their precise forms: like the night, they lack inner profiles. As in the night, when we are before them, we cannot easily make out the interacting planes, the sections and surfaces (this is what makes them so hard to photograph). Their bulk is impressed upon us according to the paradoxical volumetrics of a typically nocturnal experience: befogging the clarity of appearances, intense and almost tactile—forever demanding that we draw closer to or revolve around it—at once too empty and too full, *body of shadow* rather than shadow of a body."²¹ Another work in the exhibition literally incarnates this darkness. It is a drooping *Agave americana* made of several cut iron sheets with a wrought-iron pinnacle rising from, or sinking into, the centre. Once again, we find the gaping void on the very surface of the work. In this case, the body of the agave plant has a dull black finish, but the surface of the pinnacle was not altered and still bears

20 Georges DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 67. Original title: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*.

21 Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, 68.

the marks of the forging process. The sculpted leaves fold back on themselves and the tips are twisted, as if they were withering. The *Agave americana* or century plant only flowers once, near the end of its life cycle, and dies soon afterwards. It is hard to tell whether the plant in the exhibition is flowering or being transfixed, whether it is alive or dead. Tony Smith said that his own sculptures were “black and probably malignant”, also describing them as “seeds or germs that could spread growth or disease”.²² Didi-Huberman noted that the germination effect in Smith’s work, the way it multiplies following an organic pattern, inevitably encounters its antithesis, as if his sculptures “only *grew* in tending towards their own extinction, their own surrender to death. As if the image,” the French philosopher concludes, “could only be conceived outside the principle of biological identity.”²³

In his *Phenomenology of Perception*, Maurice Merleau-Ponty devoted a section to something he calls “lived space”,²⁴ a kind of primitive spatiality that not only pre-dates culture and consciousness but is also a condition of possibility for any experience of space. The idea of lived space counters traditional and philosophical concepts of space with an existential notion of space which in turn leads to a spatial conception of existence. Throughout the chapter, Merleau-Ponty explores different forms of spatial alienation in order to get at that primitive substrate of existence, which includes altered states of consciousness, myths, dreams and, of course, the experience of night. “When, for example, the world of clear and articulated objects is abolished, our perceptual being, now cut off from its world, sketches out a spatiality without things. This is what happens at night. The night is not an object in front of me; rather, it envelops me, it penetrates me through all of my senses, it suffocates my memories, and it all but effaces my personal identity. I am no longer withdrawn into my observation post in order to see the profiles of objects flowing by in the distance. The night is without profiles, it itself touches me and its unity is the mystical unity of the *mana*. Even cries, or a distant light, only populate it vaguely; it becomes entirely animated; it is a pure depth without planes, without surfaces, and without any distance from it to me. For reflection, every space is sustained by a thought that connects its parts, but this thought is not accomplished from nowhere. On the contrary, it is from within nocturnal space that I unite with it. The anxiety of neurotics at night comes from the fact that the night makes us sense our contingency, that free and inexhaustible movement by which we attempt to anchor ourselves and to transcend ourselves in things, without there being any guarantee of always finding them.”²⁵ The night prompts the

22 Quoted in Robert STORR, “A Man of Parts”, in *Tony Smith: Architect, Painter, Sculptor* (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 29.

23 Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, 72.

24 Maurice MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception*, trans. Donald Landes (London/New York: Routledge, 2012), 293–311.

25 Merleau-Ponty, 296.

appearance of an experience where everything has vanished. Albaladejo has placed this exhibition under the sign of the blackest night, midnight, and combined it with that arid, empty territory we call the desert. The desert, like the night, is experienced as a spatiality without things, profiles or distance, a monochrome landscape that perpetually distances itself from us while simultaneously enveloping and engulfing us. "Midnight after the desert" is a phrase that dislocates times and spaces in order to lead us to that place where emptiness becomes a question formulated from the realm of the visible.



