

Naturaleses urbanes

NICOLÁS LLORENS

ANA DONAT

JULIETA.XLF

PUBLICACIÓ

Revista Octubre Art i Disseny, núm 5
2012

NATURALESES URBANES

Nicolás Llorens, Ana Donat, Julieta.xlf

Organització, producció i coordinació tècnica

Vicerectorat de Cultura i Extensió Universitària. Universitat Jaume I
Servei d'Activitats Socioculturals

Coordina l'edició

Rosalía Torrent. Universitat Jaume I

Textos

Amparo Zacarés Pamblanco
Carme Senabre Llabata
José Emilio Batista Barrios
Belén Romero Caballero
Belén García Pardo

Traduccions

Servei de Llengües i Terminologia. Universitat Jaume I

Imatges i fotografies

Kike Sempere (fotografies d'Ana Donat)

Disseny i maquetació

Unitat de Disseny. Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I

Edició

Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I

Impressió

Sichet, S.L.

ISSN: 1139-5877

Dipòsit legal: CS-???-2011

© de les imatges, els autors. Tots els drets reservats.

© dels textos, els autors.

EXPOSICIÓ

Del 23 de febrer al 23 de març de 2012.

Galeria Octubre, Àgora universitària. Universitat Jaume I

Organització

Vicerectorat de Cultura i Extensió Universitària. Universitat Jaume I
Servei d'Activitats Socioculturals

Muntatge

ARSIPE. Gestión del Patrimonio Cultural, S.L.

NATURALESES URBANES

5

NATURALEZAS URBANAS

5

Amparo Zacarés Pamblanco
Carme Senabre Llabata

NICOLÁS LLORENS

Paisatges naturals-artificials

17

Paisajes naturales-artificiales

17

José Emilio Batista Barrios

Currículum de Nicolás Llorens

30

Currículum de Nicolás Llorens

30

ANA DONAT

Paisatges en conserva. El futur ja no és el que era

35

Paisajes en conserva. El futuro ya no es lo que era

35

Belén Romero Caballero

Currículum d'Ana Donat

53

Currículum de Ana Donat

53

JULIETA.XLF

El postgraffit de Julieta a la Galeria Octubre de l'UJI

57

El postgraffiti de Julieta en la Galería Octubre de la UJI

57

Belén García Pardo

Currículum de Julieta.xlf

73

Currículum de Julieta.xlf

73

URBAN NATURES

74

Natural-artificial landscapes

76

Biographical note on Nicolás Llorens

78

Preserved landscapes: The future is no longer what it was

78

Biographical note on Ana Donat

81

Julieta's Postgraffiti in the Octubre Gallery at the UJI

81

Biographical note on Julieta.xlf

84



A Pura Escribano

NATURALESES URBANES

Amparo Zacarés Pamblanco
Universitat Jaume I. Castalia Iuris

Carme Senabre Llabata
Universitat de València-Estudi General

IN CRESCENDO...

“Seria curiós i probablement sorprenent descobrir quant influeix el plaer de respirar sobre els nostres ideals més elevats”

George Santayana¹

La naturalesa funciona entre nosaltres míticament. És, en realitat, el mite per antonomàsia erigit en protesta contra l'artificialitat del món de la gran ciutat. En viure immersos en una societat de consum que postula un constant excedent de producció i que ha d'estimular, consegüentment, la necessitat de consumir més i més, el nostre “sentit comú”, nou en la història, consisteix a despertar els nostres desitjos-necessitats i a fer que se satisfacen *ad eternum* fins a arribar a l'infinit artificial que ens habita. La nostàlgia pel natural resumeix així la nostra història social que és la història d'una pèrdua. Precisament d'aquest sistema de carències que evidencia la ciutat en entendre's l'urbà com una civilització restrictiva del natural, ens parla visualment aquesta exposició que reuneix l'obra de tres joves artistes: Nicolás Llorens, Ana Donat i Julieta.xlf. En les fotografies del primer, l'empremta urbana en la naturalesa queda breument anunciada en paisatges que denoten de forma subtil la presència humana. Al contrari, en l'obra d'Ana Donat la naturalesa queda encapsulada en vitrines, en un intent de preservar-la contra l'oblit amb la conservació de les últimes restes salvables de la destrucció irreversible que pateix. I finalment en els graffits de Julieta es reflecteix el desconsol amb què els urbanites contempen un entorn quotidià contaminat sense aparences de regeneració. Però els tres, des de suports diversos i llenguatges artístics diferents, centren el seu interès en l'enyorança que caracteritza l'absència per la qual la pròpia ciutat contemporània es defineix.

A Pura Escribano

NATURALEZAS URBANAS

Amparo Zacarés Pamblanco
Universitat Jaume I. Castalia Iuris

Carme Senabre Llabata
Universitat de València-Estudi General

IN CRESCENDO...

“Sería curioso y probablemente sorprendente descubrir cuánto influye el placer de respirar sobre nuestros ideales más elevados”

George Santayana¹

La naturaleza funciona entre nosotros míticamente. Es, en realidad, el mito por antonomasia erigido en protesta contra la artificiosidad del mundo de la gran ciudad. Al vivir inmersos en una sociedad de consumo que postula un constante excedente de producción y que ha de estimular, consiguiendo, la necesidad de consumir más y más, nuestro “sentido común”, nuevo en la historia, consiste en despertar nuestros deseos-necesidades y en hacer que se satisfagan *ad eternum* hasta llegar al infinito artificial que nos habita. La nostalgia por lo natural resume así nuestra historia social que es la historia de una pérdida. Precisamente de ese sistema de carencias que evidencia la ciudad al entenderse lo urbano como una civilización restrictiva de lo natural, nos habla visualmente esta exposición que reúne la obra de tres jóvenes artistas: Nicolás Llorens, Ana Donat y Julieta. En las fotografías del primero, la huella urbana en la naturaleza queda brevemente anunciada en paisajes que denotan de forma sutil la presencia humana. Por el contrario, en la obra de Ana Donat la naturaleza queda encapsulada en vitrinas, en un intento de preservarla contra el olvido conservando los últimos restos salvables de la destrucción irreversible que sufre. Y finalmente en los graffitis de Julieta se refleja el desconsuelo con el que los urbanitas contemplan un entorno cotidiano contaminado sin visos de regeneración. Pero los tres, desde soportes diversos y lenguajes artísticos diferentes, centran su empeño en la añoranza que caracteriza la ausencia por la que la propia ciudad contemporánea se define.



Des d'aquest esdevindre històric afronten conjuntament la relació del ser humà amb la naturalesa, experiència que resulta cada vegada més difícil i espectral. En aquest marc representatiu les seues creacions recuperen plàsticament la hipòtesi de Gaia que va enunciar James Lovelock en el segle passat. El mateix Lovelock² conta que quan va veure per primera vegada la imatge de la Terra, enterament blava, se li va representar una persona en què tots els seus elements eren interdependents. És en aquest sentit en què el conjunt de la biosfera i de l'atmosfera forma un tot indissociable, harmoniós, que s'autoregula sol, com si fóra un organisme animal, gràcies a la circulació interna del sofre i del iode que s'evapora dels oceans. La bellesa de la visió de la Terra des de l'espai, el va impulsar a denominar "Gaia" a la complexa totalitat pel nom de la deessa grega amb què es designa el nostre planeta. En la mitologia grega, aquesta deessa parava atenció a les necessitats dels sers humans que respectaven les lleis de la naturalesa i es mostrava intractable amb aquells que les transgredien. Aquesta hipòtesi és una metàfora que explica molt bé on estem avui però és també una teoria científica amb conseqüències implacables. Afirmar que la Terra és un enorme

Desde este devenir histórico afrontan conjuntamente la relación del ser humano con la naturaleza, experiencia que resulta cada vez más difícil y espectral. En ese marco representativo sus creaciones recuperan plásticamente la hipótesis de Gaia que enunció James Lovelock en el siglo pasado. El propio Lovelock² cuenta que cuando vio por primera vez la imagen de la Tierra, enteramente azul, se le representó una persona en la que todos sus elementos eran interdependientes. Es en este sentido en el que el conjunto de la biosfera y de la atmósfera forma un todo indissociable, armonioso, que se autorregula solo, como si fuera un organismo animal, gracias a la circulación interna del azufre y del yodo que se evapora de los océanos. La belleza de la visión de la Tierra desde el espacio, le impulsó a denominar "Gaia" a esa compleja totalidad por el nombre de la diosa griega con que se designa a nuestro planeta. En la mitología griega, esa diosa prestaba atención a las necesidades de los seres humanos que respetaban las leyes de la naturaleza y se mostraba intratable con los que las transgredían. Esta hipótesis es una metáfora que explica muy bien dónde estamos hoy pero es también una teoría científica con consecuencias implacables.

organisme viu autoregulator, significa que el planeta no té el més mínim compromís en la preservació de la vida humana i que, per tant, hauríem de convèncer el nostre amfitrió planetari que li compensa no desfer-se de nosaltres com a hostes. A pesar d'aquesta advertència Gaia continua sent maculada i alterada artificialment a gran escala fins al punt que si poguérem sentir-la, com va fer Edvard Munch³, escoltaríem el seu crit, dolorosíssim i perturbador, que és més que el lament d'un ser humà o de la humanitat.

Fotografies, caixes urna i grafit componen un recorregut artístic que, tant a nivell mitològic com paisatgístic, evidencien en una breu síntesi el pròleg i l'epíleg del que va ser i és avui la nostra relació amb la naturalesa. De manera inadvertida al principi fins a evidenciar progressivament la transformació de l'aspecte d'aquesta realitat natural, aquestes tres propostes creatives aconseguixen desencadenar una cadena associativa que ens mostra l'aniquilació d'un món habitable, invitant-nos a la reflexió i a l'adopció d'una postura crítica. En essència els tres fraternitzen amb la desolació inexorable que provoca la nostra trobada amb un paisatge de destrucció distanciat cada vegada més del nostre cicle

Afirmar que la Tierra es un enorme organismo vivo autorregulador, significa que el planeta no tiene el más mínimo compromiso en la preservación de la vida humana y que, por tanto, deberíamos convencer a nuestro anfitrión planetario que le compensa no deshacerse de nosotros en cuanto huéspedes. A pesar de esta advertencia Gaia sigue siendo mancillada y alterada artificialmente a gran escala hasta el punto que si pudiéramos oírla, como hizo Edvard Munch³, escucharíamos su grito, dolorosísimo y perturbador, que es más que el lamento de un ser humano o de la humanidad.

Fotografías, cajas urna y graffiti componen un recorrido artístico que, tanto a nivel mitológico como paisajístico, evidencian en una breve síntesis el prólogo y el epílogo de lo que fue y es hoy nuestra relación con la naturaleza. De manera inadvertida al principio hasta evidenciar progresivamente la transformación del aspecto de esa realidad natural, estas tres propuestas creativas consiguen desencadenar una cadena asociativa que nos muestra la aniquilación de un mundo habitable, invitándonos a la reflexión y a la adopción de una postura crítica. En esencia los tres fraternizan con la desolación inexorable que provoca nuestro encuentro

vital. La clau decisiva està en el viatge configurat artísticament des de l'espai obert i respirable de les planes de Gallocanta fins a les branques i fulles que apareixen grafiades en els racons més sorprenents de la ciutat. Sense oblidar que entre aquell principi i aquell final, se situen a manera d'avís les urnes de vidre que contenen de forma metòdiques restes naturals en via d'extinció. En el fons es tracta d'una experiència artística compartida i compromesa a recordar-nos que som un ser viu, com ho són les plantes i els animals, i que necessitem restaurar la unitat escindida entre la naturalesa i el nostre ser originari.

L'anhel insatisfet per trobar el camí de tornada – si no a tal unitat, infestada d'obstacles i residus inservibles– és una constant del pensament occidental, des del moment que es va constatar la debilitat humana per a fer front al caràcter fragmentari⁴ de la nostra existència, la qual, com va subratllar Schiller –apassionat defensor de la llibertat i la bellesa– només mereix aquest nom si apostem per una cultura que atenga tant a la raó com al sentiment, privilegiant l'educació estètica, “aquella instància que ha d'harmonitzar els estats de felicitat i dignitat”; i les seues *Cartes* fan un pas de gegant en aquest sentit, per a resoldre la controvèrsia bell natural/bell artístic:

“Així com les nobles arts *van sobreviure* a la noble naturalesa, l'avantatge també en entusiasme, donant forma a les coses i estimulants la creació. Abans que la veritat il·lumine amb la seua llum victoriosa les profunditats del cor, la força poètica capta ja les seues llampades i els cims de la humanitat resplendeixen mentre a les valls regnen encara les tenebres de la nit”⁵.

con un paisaje de destrucción distanciado cada vez más de nuestro ciclo vital. La clave decisiva está en ese viaje configurado artísticamente desde el espacio abierto y respirable de las llanuras de Gallocanta hasta las ramas y hojas que aparecen grafiadas en los rincones más sorprendentes de la ciudad. Sin olvidar que entre ese principio y ese final, se sitúan a modo de aviso las urnas de cristal que contienen de forma metódica restos naturales en vías de extinción. En el fondo se trata de una experiencia artística compartida y comprometida en recordarnos que somos un ser vivo, como lo son las plantas y los animales, y que precisamos restaurar la unidad escindida entre la naturaleza y nuestro ser originario.

El anhelo insatisfecho por encontrar el camino de vuelta –si no a tal unidad, plagada de obstáculos y residuos inservibles– es una constante del pensamiento occidental, desde el momento en que se constató la debilidad humana para hacer frente al carácter fragmentario⁴ de nuestra existencia, la cual, como subrayara Schiller –apasionado defensor de la libertad y la belleza– sólo merece tal nombre si apostamos por una cultura que atiende tanto a la razón como al sentimiento, privilegiando la educación estètica, “aquella instancia que ha de armonizar los estados de felicidad y dignidad”; y sus *Cartas* dan un paso de gigante en dicho sentido, para resolver la controversia bello natural/bello artístico:

“Así como las nobles artes *sobrevivieron* a la noble naturaleza, la aventajan también en entusiasmo, dando forma a las cosas y estimulando la creación. Antes de que la verdad ilumine con su luz victoriosa las profundidades del corazón, la fuerza poética capta ya sus destellos y las cumbres de la humanidad resplandecen mientras en los valles

Un plantejament més radical trobem en Baudelaire, fart pareix ser de la farsa representada per una naturalesa hostil o indiferent als nostres requeriments i, no obstant això, sacralitzada fins a l'extrem d'atorgar-li la màxima qualificació estètica; tant la seua obra literària com la teòrica s'afanyen a desmitificar la “realitat” tant natural com pintada –no sols pel que fa a l'objecte de contemplació– per a aventurar-se en el descobriment de paisatges somiats, inventats i imaginaris.

No obstant això, la tesi que defensa Rosset, per a qui no existeix més estètica que la de l'artifici, apunta en una direcció molt distinta: cap a un descrèdit d'allò natural, presa del desengany –com un amant traït– amb l'atribució del menyspreu baudelairià per la “naturalesa orgànica”, atzarosa, monòtona, avorrida i estúpida, a un profund despit, defraudat en les seues expectatives; així, doncs, la reivindicació de l'artificialitat, no seria més que una disfressa per a ocultar el seu desencant:

“A penes es podria trobar un artista en què l'elogi i la pràctica de l'artifici siguin tan constants com en l'obra de Baudelaire, que pareix haver posseït més que cap altre el gust per l'artificial, i que el va posseir en efecte, si per gust per l'artificial entenem aquell gust del *natural millorat* que caracteritza la pràctica naturalista de l'artifici”⁶.

Com bé deia un conegut crític, Pierre Restany, l'art modern es va acabar en els anys 60 del passat segle, i recentment, l'artista Richard Serra afirmava amb rotunditat “no s'ha renovat el llenguatge de l'art des dels anys seixanta”, de manera que aquella dècada marcaria un abans i un després en l'àmbit artístic, les restes del qual han anat alimentant-se successives generacions d'artistes, amb resultats a vegades desafortunats o, com a poc, rebuts amb escàs entusiasme: cotització en bossa, subhastes amb xifres absurdes, obres faltades de qualsevol valor estètic, modes de fer incomprensibles fins al punt de considerar que el seu lloc natural seria l'abocador, per tractar-se d'autèntica deixalla. D'aquesta manera es consumaria el cicle vital, tornant com tot el perible al seu lloc d'origen: pols a la pols que, no obstant això, fecundaria la terra per a renàixer, prendre impuls i oferir la possibilitat de sentir-se viu una vegada i una altra, gràcies a una emoció compartida que estimula la nostra imaginació a través de sensacions quasi oblidades o de dubtós profit; tant és així que, si tornem la vista arrere, també trobarem veus esperançades, expressant la seua negativa

reinan aún las tinieblas de la noche”⁵.

Un planteamiento más radical encontramos en Baudelaire, harto al parecer de la farsa representada por una naturaleza hostil o indiferente a nuestros requerimientos y, sin embargo, sacralizada hasta el extremo de otorgarle la máxima cualificación estètica; tanto su obra literaria como la teórica se apresuran a desmitificar la “realidad” sea natural o pintada –no sólo en cuanto objeto de contemplación– para aventurarse en el descubrimiento de paisajes soñados, inventados e imaginarios.

No obstante, la tesis defendida por Rosset, para quien no existe más estètica que la del artificio, apunta en una dirección muy distinta: hacia un descrédito de lo natural, presa del desengaño –como un amante traicionado– atribuyendo el desprecio baudelairiano por la “naturaleza orgánica”, azarosa, monótona, aburrida y estúpida, a un profundo despecho, defraudado en sus expectativas; así pues, la reivindicación de la artificialidad, no sería más que un disfraz para ocultar su desencanto:

“Apenas se podría hallar un artista en el que el elogio y la práctica del artificio sean tan constantes como en la obra de Baudelaire, que parece haber poseído más que ningún otro el gusto por lo artificial, y que lo poseyó en efecto, si por gusto por lo artificial entendemos ese gusto de lo *natural mejorado* que caracteriza la práctica naturalista del artificio”⁶.

Como bien decía un conocido crítico, Pierre Restany, el arte moderno se acabó en los años 60 del pasado siglo, y recientemente, el artista Richard Serra afirmaba con rotundidad “no se ha renovado el lenguaje del arte desde los años sesenta”, de manera que aquella dècada marcaría un antes y un después en el ámbito artístico, de cuyos restos han ido alimentándose sucesivas generaciones de artistas, con resultados a veces desafortunados o, como poco, recibidos con escaso entusiasmo: cotización en bolsa, subastas con cifras disparatadas, obras carentes de cualquier valor estético, modos de hacer incomprensibles hasta el punto de considerar que su lugar natural sería el vertedero, por tratarse de auténtico desecho. De ese modo se consumaría el ciclo vital, regresando como todo lo perecedero a su lugar de origen: polvo al polvo que, no obstante, fecundaría la tierra para renacer, tomar impulso y ofrecer la posibilidad de sentirse vivo una y otra vez, gracias a una emoción compartida que estimula nuestra imaginación a través de sensaciones casi olvidadas o de dudoso provecho; tanto es así que, si volvemos la vista





a compartir les proclames catastrofistes sobre l'esdevindre de l'art.

Cert, corroborava Gillo Dorfles fa més de tres dècades, que l'abandó de la figuració, després de “segles i mil·lennis d'hegemonia”, va ser potser el detonant per a l'inici verdader de l'art contemporani, va afirmar sense el menor indici de nostàlgia (no, al qualsevol temps passat va ser millor): es congratula de la ruptura amb principis estètics axiomàtics, decapitats per dada i alguns noms propis, ells van ser “els grans negadors de la tradició artística occidental” i constitueixen el germen de la deriva conceptual en l'art posterior, ja que “van advertir el pes de l'element gnoseològic i –no sols iconogràfic– en la base de l'art visual”. Un bon nombre de les manifestacions artístiques heterodoxes, sorgides a partir de la segona meitat del segle XX, van nàixer a l'abric d'aquella rebel·lió, i van demostrar que “el creador pot donar vida a obres aparentment gratuïtes i passatgeres, però no per això menys interessants quant a les emocions i suggeriments inèdits que susciten en l'espectador”⁷. I això és aplicable a determinades expressions actuals d'aquell afany per demolar les barreres entre l'art i la vida, el caràcter efímer de la qual s'ha subratllat fins a la sacietat, balancejant-se a la vora de l'abisme que s'obri davant d'un futur incert.

Aquí és on podem trobar la clau per a “entendre”, acceptar, sobretot sentir i fins i tot vibrar, amb les diferents propostes –en el fons participis d'un mateix esperit combatiu– que ens ofereix la galeria Octubre, perquè com va assenyalar Rousseau en la *Nouvelle Héloïse*, tot i que és la raó la que fa a l'home, és el sentiment qui el condueix.

Conscients així mateix de la tirania exercida per una societat consumista, atenta únicament a les exigències del mercat, ja va haver-hi aquells que alertaven sobre els riscos d'una creativitat suïcida –disposada a innovar llavors i a escandalitzar després– sense una mica d'il·lusió per canviar el rumb de les coses i sotmetent-se vergonyosament a aquells poders *quasi* metafísics, que dominen el món actual.

Amb la que està caient, no és res estrany que alguns artistes –després de conquerir el carrer– hagen abandonat l'asfalt, i hagen aconseguit quasi tocar el cel des de teulats i terrats pintats per a ser contemplats des de l'aire, a través de Google Earth, per exemple; o instal·len un gran cub de vidre enmig d'una galeria, preparada com a hivernacle per a

atrás, también encontraremos voces esperanzadas, expresando su negativa a compartir las proclamas catastrofistas sobre el devenir del arte.

Cierto, corroboraba Gillo Dorfles hace más de tres décadas, que el abandono de la figuración, tras “siglos y milenios de hegemonía”, fue quizá el detonante para el inicio verdadero del arte contemporáneo, afirmó sin el menor atisbo de nostalgia (no, al cualquier tiempo pasado fue mejor): se congratula de la ruptura con principios estéticos axiomáticos, decapitados por dada y algunos nombres propios, ellos fueron “los grandes negadores de la tradición artística occidental” y constituyen el germen de la deriva conceptual en el arte posterior, puesto que “advirtieron el peso del elemento gnoseológico y –no sólo iconográfico– en la base del arte visual”. Un buen número de las manifestaciones artísticas heterodoxas, surgidas a partir de la segunda mitad del siglo XX, nacieron al abrigo de aquella rebelión, demostrando que “el creador puede dar vida a obras aparentemente gratuitas y pasajeras, pero no por ello menos interesantes en cuanto a las emociones y sugerencias inéditas que suscitan en el espectador”⁷. Y ello es aplicable a ciertas expresiones actuales de ese afán por demoler las barreras entre el arte y la vida, cuyo carácter efímero se ha subrayado hasta la saciedad, balanceándose al borde del abismo que se abre ante un futuro incierto.

Ahí es donde podemos encontrar la clave para “entender”, aceptar, sobre todo sentir e incluso vibrar, con las diferentes propuestas –en el fondo participes de un mismo espíritu combatiivo– que nos ofrece la galería Octubre, pues como señalara Rousseau en la *Nouvelle Héloïse*, si bien es la razón la que hace al hombre, es el sentimiento quien le conduce.

Conscientes asimismo de la tiranía ejercida por una sociedad consumista, atenta únicamente a las exigencias del mercado, ya hubo quienes alertaban sobre los riesgos de una creatividad suicida –dispuesta a innovar entonces y a escandalizar después– sin una pizca de ilusión por cambiar el rumbo de las cosas y sometiéndose vergonzosamente a esos poderes *cuasi* metafísicos, que dominan el mundo actual.

Con la que está cayendo, no es de extrañar que algunos artistas –tras conquistar la calle– hayan abandonado el asfalto, alcanzando casi a tocar el cielo desde tejados y azoteas pintados para ser contemplados desde el aire, a través de Google Earth, por ejemplo; o instalen un gran cubo de cristal en medio de una galería, acondicionada como invernadero para charlar quedamente con miles de

xarrar baix amb milers de papallones, encantades de tindre una llar nova, prova que el paradís terrenal-artificial, a xicoteta escala, però existeix i és obra humana. Sense renunciar tampoc a la funció estètica, pròpia de l'activitat artística –al contrari, accentuant-la amb l'ampliació dels seus horitzons– un altre mode de respondre críticament a una realitat asfixiant i adormidora, enfrontats al domini exasperant exercit sense mesura per aquells que es manegen al seu capritx els fils del nostre destí, nous “artivistes” es plantegen tornar al museu i a les sales d'exposicions, constituïts a manera de barricada –ironies del present– espais on l'activitat artística torne a expressar-se sense lligams ni coercions i l'experiència estètica constituïska un exercici plenament satisfactori; però, atenció, no estem davant d'una retirada sinó davant d'un acte de rebel·lia que converteix les terrasses dels gratacels, el en altre temps sacrosant contenidor museístic o parets immaculades, en llocs apropiats/*okupats* per a degustar tranquil·lament viandes artístiques en mixtures, mestissatge de tècniques i aromes múltiples.

La velocitat a què som capaços d'engolir una hamburguesa s'evidencia també en la rapidesa amb què ens movem pels corredors de mastodòntics edificis, –construïts a major glòria del pròcer de torn– que obliguen l'espectador a desistir d'una participació activa en esdeveniments absolutament banals; lògic que ens preguntem en veu alta, cap a on anem, i exclamem: ja hi ha prou, ja està bé de córrer darrere d'una presa inabastable, –que s'estenga la indignació– introduïm la lentitud en el dia a dia com a forma de resistència, ralenticzem la nostra relació amb el món i amb les arts, per a assaborir els seus colors i matisos.

Aquesta sensibilitat a flor de pell, permeable i, per tant, capaç d'arribar a l'interior, és la que intenten transmetre les naturaleses urbanes d'aquesta mostra, lluny del soroll ensordidor que s'ha apoderat de camps i ciutats, cacofonia premeditada per a confondre els nostres sentiments més íntims.

Ignorem si l'art romandrà immune a un temps encabotat a liquidar aquest xicotet planeta i els diminuts punts que l'habiten, però almenys, es manté en alerta davant del que s'acosta, permetent preveure i fins a un cert punt evitar, efectes col·laterals.

“L'Art troba la seua perfecció en si mateix i no fora d'ell. No cal jutjar-lo d'acord amb un model exterior. És un vel més que un espill. Posseeix flors i aus

mariposas, encantadas de tener un nuevo hogar, prueba de que el paraíso terrenal-artificial, a pequeña escala, pero existe y es obra humana. Sin renunciar tampoco a la función estética, propia de la actividad artística –al contrario, acentuándola ampliando sus horizontes– otro modo de responder críticamente a una realidad asfixiante y adormecedora, enfrentados al dominio exasperante ejercido sin mesura por quienes manejan a su antojo los hilos de nuestro destino, nuevos “artivistas” se plantean regresar al museo y a las salas de exposiciones, constituidos a modo de barricada –ironías del presente– espacios donde la actividad artística vuelva a expresarse sin ataduras ni coerciones y la experiencia estética constituya un ejercicio plenamente satisfactorio; pero, cuidado, no estamos ante una retirada sino ante un acto de rebeldía que convierte las terrazas de los rascacielos, el otrora sacrosanto contenedor museístico o paredes immaculadas, en lugares apropiados/*okupados* para degustar tranquilamente viandas artísticas en mixturas, mestizaje de técnicas y aromas múltiples.

La velocidad a la que somos capaces de engullir una hamburguesa se evidencia también en la rapidez con que nos movemos por los pasillos de mastodónticos edificios, –construidos a mayor gloria del prócer de turno– que obligan al espectador a desistir de una participación activa en eventos absolutamente banales; lógico que nos preguntemos en voz alta, hacia dónde vamos, y exclamemos: basta, ya está bien de correr tras una presa inalcanzable, –que cunda la indignación– introduzcamos la lentitud en el día a día como forma de resistencia, ralenticemos nuestra relación con el mundo y con las artes, para saborear sus colores y matices.

Tal sensibilidad a flor de piel, permeable y, por tanto, capaz de llegar al interior, es la que tratan de transmitir las naturalezas urbanas recogidas en esta muestra, lejos del ruido ensordecedor que se ha adueñado de campos y ciudades, cacofonía premeditada para confundir nuestros sentimientos más íntimos.

Ignoramos si el arte permanecerá inmune a un tiempo empeñado en liquidar este pequeño planeta y los diminutos puntos que lo habitan, pero al menos, se mantiene en alerta ante lo que se avecina, permitiendo prever y hasta cierto punto evitar, efectos colaterales.

“El Arte encuentra su perfección en sí mismo y no fuera de él. No hay que juzgarlo conforme a un modelo exterior. Es un velo más que un espejo. Posee

desconegudes en totes les selves. Crea i destrueix mons i pot arrancar la lluna del cel amb un fil escarlata. Seues són les formes més reals que un ser vivent, seus són els grans arquetips de que són còpies imperfectes les coses existents. Per a ell la Naturalesa no té lleis ni uniformitat. Pot fer miracles a voluntat, i els monstres ixen de l'abisme a la seua crida. Pot ordenar a l'ametler que florisca a l'hivern i fer que neve sobre un camp de blat a l'estiu. A la seua veu, la gelada col·loca el seu dit de plata sobre la boca ardorosa de juny, i els lleons alats de les muntanyes lídies ixen de les seues cavernes. Quan passa, les dríades l'espian des de l'espessor i els faunes bronzejats li somriuen de mode estrany. L'adoren déus amb caps de falcó, i els centaures galopen junt amb ell.”

O. Wilde, *La decadència de la mentida*

¹ Santayana, G., *The Sense of Beauty*. Cfr en Patella, G.: *Belleza, Arte y Vida. La estética mediterránea de George Santayana*, Valencia, PUV 2010, p. 74.

² Vid. Lovelock, J., *Las edades de Gaia: una biografía de nuestro planeta vivo*, Barcelona, Tusquets, 1993.

³ El 1893 Edvard Munch va pintar *El crit*. *Flavio Caroli (Il volto e l'anima della natura*, Milano, Mondadori, 2009, p. 89) recull les seues paraules: “Una vesprada passejava per una senda, per una part estava la ciutat i sota de mi el fiord... Em vaig parar i vaig mirar més enllà del fiord, el sol estava caient, els núvols pareixien pintats de roig sang. Vaig sentir el crit travessar la natura: em va semblar quasi sentir-lo. vaig pintar aquest quadre, vaig pintar els núvols com sang autèntica. Els colors estaven cridant”.

⁴ La diagnosi d'una societat ferida, expressada a través de la idea de fragmentació entre natura i cultura, entre els sentits i l'esperit, ha sigut fonamental des de la il·lustració, i s'ha convertit en categoria típica i tòpica de la modernitat.

⁵ Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Edición bilingüe Anthropos, Madrid, 1990, novena carta & 4, p. 175.

⁶ Rosset, Cl., *La anti naturaleza*, Taurus, Madrid, 1974, p. 95. S'hauria de situar la interpretació en el context d'una posició filosòfica “materialista” i la seua negativa a acceptar la distinció entre naturalesa i artifici, proposant-se analitzar en aquest text “la força del prejudici naturalista... sense cap intenció crítica”, convençut que aquesta qüestió quedarà resolta quan l'home “assumisca plenament l'artifici renunciant a la idea de la naturalesa mateixa...”, la qual contribueix a divinitzar l'existència (p. 9).

⁷ Dorflès, G., “Introducción” a E. Lucie-Smith, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Cátedra, Madrid, 1983.

flores y aves desconocidas en todas las selvas. Crea y destruye mundos y puede arrancar la luna del cielo con un hilo escarlata. Suyas son las formas más reales que un ser viviente, suyos son los grandes arquetipos de que son copias imperfectas las cosas existentes. Para él la Naturaleza no tiene leyes ni uniformidad. Puede hacer milagros a voluntad, y los monstruos salen del abismo a su llamada. Puede ordenar al almendro que florezca en invierno y hacer que nieve sobre un campo de trigo en verano. A su voz, la helada coloca su dedo de plata sobre la boca ardorosa de junio, y los leones alados de las montañas lidias salen de sus cavernas. Cuando pasa, las dríades lo espían desde la espesura y los faunos bronceados le sonríen de modo extraño. Lo adoran dioses con cabezas de halcón, y los centauros galopan junto a él.”

O. Wilde, *La decadencia de la mentira*

¹ Santayana, G., *The Sense of Beauty*. Cfr en Patella, G.: *Belleza, Arte y Vida. La estética mediterránea de George Santayana*, Valencia, PUV 2010, p. 74.

² Vid. Lovelock, J., *Las edades de Gaia: una biografía de nuestro planeta vivo*, Barcelona, Tusquets, 1993.

³ En 1893 Edvard Munch pintó *El grito*. *Flavio Caroli (Il volto e l'anima della natura*, Milano, Mondadori, 2009, p. 89) recoge sus palabras : “Una tarde paseaba por un sendero, por una parte estaba la ciudad y bajo de mi el fiordo... Me paré y miré más allá del fiordo, el sol estaba cayendo, las nubes parecían pintadas de rojo sangre. Sentí un grito atravesar la naturaleza: me pareció casi oírlo. Pinté este cuadro, pinté las nubes como sangre auténtica. Los colores estaban gritando”.

⁴ El diagnóstico de una sociedad herida, expresada a través de la idea de fragmentación entre naturaleza y cultura, entre los sentidos y el espíritu, ha sido fundamental desde la Ilustración, convirtiéndose en categoría típica y tónica de la modernidad.

⁵ Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Edición bilingüe Anthropos, Madrid, 1990, novena carta & 4, p. 175.

⁶ Rosset, Cl., *La anti naturaleza*, Taurus, Madrid, 1974, p. 95. Habría que situar su interpretación en el contexto de una posición filosófica “materialista” y su negativa a aceptar la distinció entre naturaleza y artificio, proponiéndose analizar en este texto “la fuerza del prejuicio naturalista... sin ninguna intención crítica”, convencido de que esta cuestión quedará resuelta cuando el hombre “asuma plenamente el artificio renunciando a la idea de la naturaleza misma...”, la cual contribuye a divinizar la existencia , (p. 9).

⁷ Dorflès, G., “Introducción” a E. Lucie-Smith, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Cátedra, Madrid, 1983.



Nicolás Llorens



Paisatges naturals-artificials

José Emilio Batista Barrios

Professor de Filosofia

Especialista Universitari en Ciència i Tecnologia

L'obra de Nicolás Llorens Lebeau s'inspira en el temps, la naturalesa i l'ésser humà. Ha trobat la manera de fer patents aquestes problemàtiques fonamentals a través de la fotografia, exercici constant de mostrar per a reflexionar entorn de les tres grans categories en què s'agrupen els seus treballs. La primera i la més recent, encara que hi ha temptatives prèvies, està dedicada als paisatges naturals-artificials, a la qual pertanyen les sis fotografies d'aquesta exposició. En segon lloc, des dels seus primers anys com a fotògraf professional en què va dur a terme la il·lustració fotogràfica de la Gran Enciclopèdia Valenciana (Ed. DCV, València, 1990) fins al present, ha realitzat nombroses sèries sobre flora i fauna salvatges, que vénen a constituir la segona gran categoria en què es divideixen les

Paisajes naturales-artificiales

José Emilio Batista Barrios

Profesor de Filosofía

Especialista Universitario en Ciencia y Tecnología

La obra de Nicolás Llorens Lebeau se inspira en el tiempo, la naturaleza y el ser humano. Ha encontrado la manera de hacer patentes estas problemáticas fundamentales a través de la fotografía, ejercicio constante de mostrar para reflexionar en torno a las tres grandes categorías en las que se agrupan sus trabajos. La primera y la más reciente, aunque hay tentativas previas, está dedicada a los paisajes naturales-artificiales, a la que pertenecen las seis fotografías recogidas en la presente exposición. En segundo lugar, desde sus primeros años como fotógrafo profesional en los que llevó a cabo la ilustración fotográfica de la Gran Enciclopedia Valenciana (Ed. DCV, Valencia, 1990) hasta el presente, ha realizado numerosas series sobre flora y fauna salvajes, que vienen a constituir la segunda gran categoría en la que se dividen sus



seues realitzacions. Finalment, la tercera categoria arreplega diverses sèries de retrats d'amics i coneguts, principalment en contextos nocturns, o de desconeguts en espais públics, recopilades al llarg dels últims 15 anys.

Així, doncs, s'interpreten les sis fotografies aquí exposades a partir de com l'artista, fotògraf i filòsof indaga sobre les implicacions entre el temps, la naturalesa i l'ésser humà. No obstant això, per a comprendre aquests *paisatges naturals-artificials* és necessari acudir a les altres dues formes en què l'autor ha abordat la complexa xarxa d'interconnexions que aquesta tríade de conceptes formen i des de la qual l'autor crea amb imatges espais de lliure reflexió per a l'espectador. És a dir, eventualment es fa referència a les seues altres dues categories de treballs: els retrats nocturns i en espais públics i les sèries de flora i fauna salvatges, per a donar visibilitat a les cares ocultes d'aquests paisatges naturals-artificials.

Aquestes imatges són "irreals"; ningú no pot en un sol colp de vista comprendre aquesta amplitud

realizaciones. Finalmente, la tercera categoría recoge diversas series de retratos de amigos y conocidos, principalmente en contextos nocturnos, o de desconocidos en espacios públicos, recopiladas a lo largo de los últimos 15 años.

Así pues, se interpretan las seis fotografías aquí expuestas a partir de cómo el artista, fotógrafo y filósofo indaga sobre las implicaciones entre el tiempo, la naturaleza y el ser humano. Sin embargo, para comprender estos *paisajes naturales-artificiales* es necesario acudir a las otras dos formas en que el autor ha abordado la compleja red de interconexiones que esta tríada de conceptos forman y desde la cual el autor crea con imágenes espacios de libre reflexión para el espectador. Es decir, eventualmente se hace referencia a sus otras dos categorías de trabajos: los retratos nocturnos y en espacios públicos y las series de flora y fauna salvajes, para dar visibilidad a las caras ocultas de estos paisajes naturales-artificiales.

Estas imágenes son "irreales"; nadie puede en un solo golpe de vista abarcar tal amplitud de horizonte.

d'horitzó. En realitzar múltiples preses consecutives i muntar una única "visió", d'una banda, s'està plegant el temps perquè per a recórrer aquests paisatges cal el pas del temps, i per l'altra, s'està imitant el funcionament de la percepció humana. Significa això que el nostre cervell i sentits també construeixen un món "irreal"? Això pareix indicar la neurociència, i Nicolás Llorens Lebeau amb aquesta idea incita a jugar des de la perspectiva del plegament temporal en singularitats que es creen per l'emergència d'espais vivencials en què les lleis de la naturalesa se suspelen; mentre cada individu és un "espai vivencial", un centre des del qual es percep la realitat, cada una d'aquestes imatges crea un "espai vivencial" amb cada espectador. La manera de fer-ho és objectivar la percepció humana mitjançant el format d'imatge dels paisatges, i amb això es mostra coses que els humans constantment fem: percebre quelcom exterior, muntar-ho com una experiència contínua en la nostra ment, i recórrer-la, interrogar-la, gaudir-la... viure-la des de dins, aliena al temps còsmic. En aquesta singularitat, passat, present i futur conviuen

Al realizar múltiples tomas consecutivas y montar una única "visión", por una parte, se está plegando el tiempo porque para recorrer estos paisajes se necesita el paso del tiempo, y por la otra, se está imitando el funcionamiento de la percepción humana. ¿Significa esto que nuestro cerebro y sentidos también construyen un mundo "irreal"? Esto parece indicar la neurociencia, y Nicolás Llorens Lebeau con esta idea incita a jugar desde la perspectiva del plegamiento temporal en singularidades que se crean por la emergencia de espacios vivenciales en los que las leyes de la naturaleza se suspenden; mientras cada individuo es un "espacio vivencial", un centro desde el cual se percibe la realidad, cada una de estas imágenes crea un "espacio vivencial" con cada espectador. La manera de hacerlo es objetivar la percepción humana mediante el formato de imagen de los paisajes, y con ello se muestra lo que los humanos constantemente hacemos: percibir algo exterior, montarlo como una experiencia continua en nuestra mente, y recorrerla, interrogarla, disfrutarla... vivirla desde dentro, ajena al tiempo cósmico. En esta singularidad, pasado, presente y futuro conviven

en la consciència, i de la mateixa manera, aquests paisatges inviten a repetir aquesta experiència conscientment en obligar-nos a recórrer-los amb la mirada. En els retrats nocturns, en canvi, les singularitats es creen i evidencien el plegament del temps, no tant a través del format d'imatge i l'horitzontalitat del paisatge, sinó mitjançant la connexió de la mirada dels personatges retratats i l'espectador; les vetllades ja consumides es fan present com a possibilitat cada vegada que algú s'aguaita a aquelles finestres espai-temporals, que són aquells retrats, i per elles s'interroguen i imaginin aquelles possibles vivències. De nou, aquí es reproduïx mitjançant aquesta dialèctica entre espectador i imatge un *modus operandi* humà que ho desvela i suscita la reflexió.

Pel que fa a la qüestió de la naturalesa, els seus paisatges naturals-artificials prenen com a punt de partida l'esquinçament de l'ésser humà respecte de la naturalesa, i en conseqüència de sí mateix. Veïem en ells elements naturals i artificials; junts però clarament diferenciables, diferents en les seues formes i colors però subtilment interconnectats.

en la conciencia, y de igual modo, estos paisajes invitan a repetir esta experiencia conscientemente al obligarnos a recorrerlos con la mirada. En los retratos nocturnos, en cambio, las singularidades se crean y evidencian el plegamiento del tiempo, no tanto a través del formato de imagen y la horizontalidad del paisaje, sino mediante la conexión de la mirada de los personajes retratados y el espectador; esas veladas ya consumidas se hacen presente como posibilidad cada vez que alguien se asoma a esas ventanas espacio-temporales, que son esos retratos, y por ellas se interrogan e imaginan aquellas posibles vivencias. De nuevo, aquí se re-produce mediante esta dialéctica entre espectador e imagen un modus operandi humano que lo desvela y suscita la reflexión.

En cuanto a la cuestión de la naturaleza, sus paisajes naturales-artificiales toman como punto de partida el desgarramiento del ser humano respecto de la naturaleza, y en consecuencia de sí mismo. Vemos en ellos elementos naturales y artificiales; juntos pero claramente diferenciables, diferentes en sus

La separació i el patiment aparellats en aquest esquinçament va succeir durant la Modernitat, principalment, i amb això s'obri una delicada i conflictiva relació de transformacions mútues; així, en aquests paisatges l'absència humana no ho és, apareix en els elements artificials i en la mateixa naturalesa dominada, explotada, buidada, despoblada... i al temps, l'artificial està ací, embolicat en naturalesa, emmotllant-s'hi... poblant-la.

El sentiment de pèrdua, de nostàlgia i patiment per la distància infranquejable amb la naturalesa, per l'expulsió del paradís, també apareix en les sèries de retrats nocturns i en les de flora i fauna; en les primeres, al contrari que en els paisatges, mostrant com la naturalesa social humana habita o pobla un món artificial, fred, d'arestes, brillantors, i a vegades sòrdid, que contrasta amb la mitològica i enyorada idea d'una naturalesa càlida, acollidora i fraternal de les relacions humanes; en les sèries sobre flora i fauna, la naturalesa ens mira i mira humanament... interpel·la els éssers humans, i en fer-ho, d'una banda, la vida salvatge denuncia l'abisme de l'esquinçament, i per l'altra, encara

formas y colores pero sutilmente interconectados. La separación y el sufrimiento aparejados en dicho desgarramiento sucedió durante la Modernidad, principalmente, y con ello se abre una delicada y conflictiva relación de transformaciones mutuas; así, en estos paisajes la ausencia humana no es tal, aparece en los elementos artificiales y en la propia naturaleza dominada, explotada, vaciada, despoblada... y al tiempo, lo artificial está ahí, envuelto en naturaleza, amoldándose a ella... poblándola. El sentimiento de pérdida, de nostalgia y sufrimiento por la distancia infranqueable con la naturaleza, por la expulsión del paraíso, también aparece en las series de retratos nocturnos y en las de flora y fauna; en las primeras, al contrario que en los paisajes, mostrando como la naturaleza social humana habita o puebla un mundo artificial, frío, de aristas, brillos, y a veces sórdido, que contrasta con la mitológica y añorada idea de una naturaleza cálida, acogedora y fraternal de las relaciones humanas; en las series sobre flora y fauna, la naturaleza nos mira y mira humanamente... interpela a los seres humanos, y al hacerlo, por una parte, la







que siga per un instant, s'invita a restablir el vincle ancestral entre l'ésser humà i la naturalesa. Aquest tipus d'experiència premoderna, per la qual els éssers humans vivien harmoniosament la inclusió del microcosmos humà dins del macrocosmos de l'univers, té un caràcter utòpic i mitològic, però és possible a través de l'emergència de singularitats entre espectador i imatge a què anteriorment s'al·ludia en tractar la qüestió del plegament del temps.

En aquesta sèrie de paisatges naturals-artificials, la qüestió de l'ésser humà s'expressa mitjançant la seua aparent absència que, com ja s'ha mencionat, en realitat no és tal. No obstant això, aquesta absència figurativa és una invitació a l'espectador a què complete el paisatge; l'ésser humà distant de la naturalesa, de la seua naturalesa, es constitueix en una singularitat capaç de plegar el temps, requisit necessari per a passar de la mecànica de successos de la naturalesa (*kronos* o temps còsmic) a la trama significativa de món que els éssers humans construïm a partir d'ella, i on vivim (*kayros* o temps existencial). Això vol dir que l'espectador unifica

vida salvaje denuncia el abismo del desgarramiento, y por la otra, aunque sea por un instante, se invita a restablecer el ancestral vínculo entre el ser humano y la naturaleza. Este tipo de experiencia pre-moderna, por el que los seres humanos vivían armoniosamente la inclusión del microcosmos humano dentro del macrocosmos del universo, tiene un carácter utópico y mitológico, pero es posible a través de la emergencia de singularidades entre espectador e imagen a las que anteriormente se aludía al tratar la cuestión del plegamiento del tiempo.

En esta serie de paisajes naturales-artificiales, la cuestión del ser humano se expresa mediante su aparente ausencia que, como ya se ha mencionado, en realidad no es tal. No obstante, dicha ausencia figurativa es una invitación al espectador a que complete el paisaje; el ser humano distante de la naturaleza, de su naturaleza, se constituye en una singularidad capaz de plegar el tiempo, requisito necesario para pasar de la mecánica de sucesos de la naturaleza (*kronos* o tiempo cósmico) a la trama significativa de mundo que los seres humanos construimos a partir de ella, y en la que vivimos

en un instant etern, en la seua consciència, tots aquests paisatges amb la construcció que és el seu món; en mirar els paisatges, recursivament inclou la seua pròpia visió de l'ésser humà, del temps i de la naturalesa. La concepció d'aquesta tríade, per als éssers humans, és tan esglaiadora i tan originària que s'oblida el seu caràcter naturalment artificial, a cada moment creada; la claredat i simplicitat d'aquests paisatges, la necessitat de recórrer-los detingudament posa en marxa la tríade del públic en un esforç conscient, fent-se transparent el temps existencial de cada individu, els seus records, les seues idees i sentiments, així com el món col·lectiu, aquells referents històricament compartits. Aquesta activitat de la intel·ligència, del desig i del plaer, per la qual els éssers humans s'autoconstrueixen en el seu món, vertebrada també, de forma anàloga, els seus retrats nocturns i les seues fotografies de la vida salvatge; qui són aquests? Què fan? On...? Són preguntes que actuen com un espill en el cas dels retrats nocturns en autoidentificar-nos i com a bàlsam en reunir-nos amb la naturalesa en el cas de les sèries sobre flora i fauna salvatges.

(*kayros* o tiempo existencial). Esto quiere decir que el espectador unifica en un instante eterno, en su conciencia, cada uno de estos paisajes con la construcción que es su mundo; al mirar los paisajes, recursivamente incluye su propia visión del ser humano, del tiempo y de la naturaleza. La concepción de esta tríada, para los seres humanos, es tan sobrecogedora y tan originaria que se olvida su carácter naturalmente artificial, a cada instante creada; la claridad y simplicidad de estos paisajes, la necesidad de recorrerlos detenidamente pone en marcha la tríada del público en un esfuerzo consciente, haciéndose transparente el tiempo existencial de cada individuo, sus recuerdos, sus ideas y sentimientos, así como el mundo colectivo, aquellos referentes históricamente compartidos. Esta actividad de la inteligencia, del deseo y del placer, por la que los seres humanos se autoconstruyen en su mundo, vertebrada también, de forma análoga, sus retratos nocturnos y sus fotografías de la vida salvaje; ¿quiénes son estos? ¿Qué hacen? ¿Dónde...? Son preguntas que actúan como un espejo en el caso de los retratos nocturnos al auto-identificarnos y como bálsamo al reunirnos con la naturaleza en el caso de las series sobre flora y fauna salvajes.

En conseqüència, per a valorar l'obra de Nicolás Llorens Lebeau en el seu conjunt, resulta il·luminadora la proposta de Zygmunt Bauman, qui afirma que en l'obra d'art nia la immortalitat, la necessitat humana d'escapar a la immanència. Això és possible perquè l'experiència estètica naix de la temporalitat de l'esdeveniment però remet en un segon terme al valor extratemporal del mateix. En efecte, s'aprecia com aquests paisatges naturals-artificials, interpretats des de la tríade del temps, la naturalesa i l'ésser humà, satisfan la funció "eternitzant" de l'obra d'art. Això és més valuós en el context actual, que Bauman descriuria com de "vida líquida", en la qual els espais públics compartits, físics i simbòlics han sigut ocupats per la privatització de les relacions i de les experiències, incloses aquelles de tipus estètic. L'eternitat a què remet la seua producció fotogràfica restaura microespais oberts a la mirada reflexiva i crítica, que d'alguna forma preserva les exigències il·lustrades d'espais públics per als ciutadans, actualment substituïts per clients individuals.

En consecuencia, para valorar la obra de Nicolás Llorens Lebeau en su conjunto, resulta iluminadora la propuesta de Zygmunt Bauman, quien afirma que en la obra de arte anida la inmortalidad, la necesidad humana de escapar a la inmanencia. Esto es posible porque la experiencia estética nace de la temporalidad del acontecimiento pero remite en un segundo término al valor extratemporal del mismo. En efecto, se aprecia cómo estos paisajes naturales-artificiales, interpretados desde la tríada del tiempo, la naturaleza y el ser humano, satisfacen la función "eternizante" de la obra de arte. Esto es más valioso en el contexto actual, que Bauman describiría como de "vida líquida", en la que los espacios públicos compartidos, físicos y simbólicos han sido ocupados por la privatización de las relaciones y de las experiencias, incluidas aquellas de tipo estético. La eternidad a la que remite su producción fotográfica reinstaura microespacios abiertos a la mirada reflexiva y crítica, que de alguna forma preserva las exigencias ilustradas de espacios públicos para los ciudadanos, actualmente sustituidos por clientes individuales.

L'art es fa líquid, diu Bauman, absorbit pel consumisme de l'experiència estètica i el mercat, seguint-se que la temporalitat de l'esdeveniment de l'obra d'art es troba sense el seu degut moment de transcendència, la qual hauria d'elevat al públic sobre la finitud de la vida, ja que no es té el temps necessari per a fixar el sentit i adquirir la "substància" de les experiències estètiques. Per això l'art líquid actual ha perdut la seua funció eternitzant. No obstant això, en les seues sèries fotogràfiques, Nicolás Llorens Lebeau pretén detindre la consciència, generar complexos processos verbals i del pensament, materialitzant-se en esdeveniments de consciència eters i susceptibles de ser re-pensats i de servir d'estímul a l'espectador gràcies a l'escenari eternitzant que mostra. En suma, la seua obra es manifesta com un intent de resistir a la dissolució de l'art i de l'experiència estètica a través de fotografies que s'enfronten al consumisme de l'experiència i que promouen vivències profundament humanes i perdurables.

El arte se hace líquido, dice Bauman, absorbido por el consumismo de la experiencia estética y el mercado, siguiéndose que la temporalidad del acontecimiento de la obra de arte se halla sin su debido momento de trascendencia, la cual habría de elevar al público sobre la finitud de la vida, ya que se carece del tiempo necesario para fijar el sentido y adquirir la "sustancia" de las experiencias estéticas. Por ello el arte líquido actual ha perdido su función eternizante. Sin embargo, en sus series fotográficas, Nicolás Llorens Lebeau pretende detener la conciencia, generar complejos procesos verbales y del pensamiento, materializándose en acontecimientos de conciencia eternos y susceptibles de ser re-pensados y de servir de estímulo al espectador gracias al escenario eternizante que muestra. En suma, su obra se manifiesta como un intento de resistir a la disolución del arte y de la experiencia estética a través de fotografías que se enfrentan al consumismo de la experiencia y que promueven vivencias profundamente humanas y perdurables.





Foucault, M. *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2006.

Kant, I. *¿Qué es la Ilustración? Y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

Bauman, Z. *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, México D. F. 2002.

Bauman, Z. *Arte, ¿Líquido?* Sequitur, Madrid, 2007.

Montero Moliner, F. *Retorno a la Fenomenología*, Anthropos, Barcelon 1988.

Maderuelo, J. Del arte del paisaje al paisaje como arte. En *Revista de Occidente* nº 188, 1997, p. 23-36.

Foucault, M. *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2006.

Kant, I. *¿Qué es la Ilustración? Y otros ensayos.*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

Bauman, Z. *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, México D. F. 2002.

Bauman, Z. *Arte, ¿Líquido?* Sequitur, Madrid, 2007.

Montero Moliner, F. *Retorno a la Fenomenología*, Anthropos, Barcelon 1988.

Maderuelo, J. Del arte del paisaje al paisaje como arte. En *Revista de Occidente* nº 188, 1997, p. 23-36.



Nicolás Llorens

Nicolás Llorens va nèixer a Castelló de la Plana. Va créixer a Almassora, sempre en contacte amb el mar, la muntanya i les seues gents, impregnant-se de la naturalesa i el lent transcórrer del temps. Per als anys del batxillerat ja es trobava a València, però mai va abandonar el seu interès per la naturalesa i les persones que el van envoltar, que per aquells temps el van introduir en certs ideals de progrés i dignitat humana a través de la literatura, l'art i la música. Potser quan va acabar els estudis de secundària encara no ho sabia plenament, però sí que va demostrar una tendència natural cap a la fotografia de naturalesa; de paisatges humans i salvatges de la que sent com la seua terra, en la història de la qual es va submergir quan va participar en les tasques de restauració i recuperació del patrimoni en el teatre romà de Sagunt a principis dels 90. Aquest profund coneixement dels espais geogràfics i humans es va consolidar gràcies al seu treball d'il·lustració de la *Gran Enciclopedia Valenciana* (DCV, 1990), que va simultaniejar amb els estudis en Filosofia i Ciències de l'Educació. En aquests va trobar el fonament del que buscava; entendre la relacions del temps, de l'ésser humà i la naturalesa; i a més, es va topar amb la vocació didàctica que

Nicolás Llorens

Nicolás Llorens nació en Castelló de la Plana. En Almassora creció, siempre en contacto con el mar, la montaña y sus gentes, impregnándose de la naturaleza y el lento transcurrir del tiempo. Para los años del bachillerato ya estaba en Valencia, pero nunca abandonó su interés por la naturaleza y las personas que le rodearon, que por aquellos tiempos le introdujeron en ciertos ideales de progreso y dignidad humana a través de la literatura, el arte y la música. Quizás cuando terminó los estudios de secundaria todavía no lo sabía plenamente, pero sí que demostró una tendencia natural hacia la fotografía de naturaleza; de paisajes humanos y salvajes de la que siente como su tierra, en cuya historia se sumergió cuando participó en las tareas de restauración y recuperación del patrimonio en el teatro romano de Sagunt a principio de los 90. Este profundo conocimiento de los espacios geográficos y humanos se consolida gracias a su trabajo de ilustración de la *Gran Enciclopedia Valenciana* (DCV, 1990), que simultaneó con los estudios en Filosofía y Ciencias de la Educación. En ellos, encontrará el fundamento de lo que buscaba; entender la relaciones del tiempo, del ser humano y la naturaleza; y además, se topó con la vocación

va cristal·litzar primer en CVAE, i ja en el 2000 en Espai d'Art Fotogràfic. Des d'aquesta escola de fotografia, Nicolás Llorens Lebeau ha desenvolupat la seua activitat com a fotògraf i com a docent de la fotografia, entesa com un quefer intel·lectual i artístic, més enllà dels aspectes tècnics que, d'altra banda, són exigència rigorosa de totes les seues obres fotogràfiques. Aquesta manera filosòfica d'aproximar-se a la fotografia, tant en la seua praxi com en el seu ensenyament, s'ha anat accentuant en haver cursat els estudis de postgrau en el programa de doctorat d'estètica de la Facultat de Filosofia de la Universitat de València. En l'actualitat manté una intensa activitat en ambdós vessants; d'una banda, la internacionalització del currículum que ofereix en Espai d'Art Fotogràfic en col·laborar amb prestigiosos fotògrafs europeus i nord-americans en l'àmbit del màster en fotografia de la seua escola, i d'una altra, la realització de sèries fotogràfiques com les que ací s'exposen, en les quals està perfilant amb més claredat una expressió personal de les temàtiques, que s'acaben de mencionar, de la fotografia, i de l'art mateix.

didàctica que cristal·litzo primero en CVAE, y ya en el 2000 en Espai d'Art Fotogràfic. Desde esta escuela de fotografía, Nicolás Llorens Lebeau ha venido desarrollando su actividad como fotógrafo y como docente de la fotografía, entendida como un quehacer intelectual y artístico, más allá de los aspectos técnicos que, por otra parte, son exigencia rigurosa de todas sus obras fotográficas. Esta manera filosófica de aproximarse a la fotografía, tanto en su praxis como en su enseñanza, se ha ido acentuando al haber cursado los estudios de postgrado en el programa de doctorado de estética de la Facultad de Filosofía de la Universitat de València. En la actualidad mantiene una intensa actividad en ambas vertientes; por una parte, la internacionalización del currículum que ofrece en Espai d'Art Fotogràfic al colaborar con prestigiosos fotógrafos europeos y norteamericanos en el ámbito del máster en fotografía de su escuela, y por la otra, la realización de series fotográficas como las que aquí se exponen, en las que está perfilando con más claridad una expresión personal de las temáticas, que se acaban de mencionar, de la fotografía, y del arte mismo.





BANCO DE SEMILLAS. 3 urnes de 200 x 150 cm (pots transparents, llavors, fruits, paper, acetat, corda...)

Paisatges en conserva. El futur ja no és el que era

Belén Romero Caballero

Licenciada en Història de l'art

Membre d'AVCA, Associació Valenciana de Crítica d'Art

Els artistes per si sols no poden canviar el món. Cap altra persona pot fer-ho mentre estiga sola. El que sí que podem fer, però, és escollir formar part del món que està canviant.

Lucy Lippard¹

Conta Clarence Glacken com el terratrèmol de Lisboa, que va començar a les nou i mitja del matí del primer de novembre de 1755, va ser probablement la més atterradora catàstrofe natural i la més àmpliament coneguda en tota la història d'Occident des de l'erupció del Vesuvi l'any 79². Els seus efectes van transcendir el problema del mal físic i va provocar dubtes en la ment de l'ésser humà, ja que, més enllà de les interpretacions religioses, va començar a socavar-se la filosofia del *tout est bien*, perquè aquest no semblava ser ja el millor dels mons possibles. L'escenografia de *le grand spectacle de la nature* s'alimentava d'una avidesa viatgera per terra i per mar, font estimulant i inesgotable per a la història natural i la literatura. Mai abans s'havien donat amb tanta substància i profunditat els temes orgànics nodrits per l'especulació, els viatges, els gravats i la joiosa acumulació d'ingents quantitats de material sobre plantes i animals per a ser exhibits en jardins i museus. La *càndida* confiança en la ciència i la tecnologia, com a font de progrés, convidava a somiar amb quimèrics futurs no llunyans i accessibles. Una capacitat d'imaginar que les nostres societats actuals han extraviat. El present ja no especula sobre el futur com un lloc d'edificació sinó com un espai conjecturat pel crebant urbà i comunitari, la pobresa i la deterioració del planeta. Per això, no és estrany que des de l'àmbit artístic sorgisquen inventives com ara la d'Ana Donat que se les enginya per a projectar un optimisme basat en l'ésser vivent o, millor dit, en la facultat i creativitat de l'ésser vivent per a esmenar-se i que refresca visions com ara la de Linneo, qui veia en la terra un sistema natural autorenovant i autopurificador.

Paisajes en conserva. El futuro ya no es lo que era

Belén Romero Caballero

Licenciada en Historia del arte

Miembro de AVCA, Asociación Valenciana de Crítica de Arte

Los artistas por sí solos no pueden cambiar el mundo. Ninguna otra persona puede hacerlo mientras permanezca sola. Pero lo que sí podemos hacer es elegir formar parte del mundo que está cambiando.

Lucy Lippard¹

Cuenta Clarence Glacken cómo el terremoto de Lisboa, que comenzó a las nueve y media de la mañana del primero de noviembre de 1755, fue probablemente la más atterradora catástrofe natural y la más ampliamente conocida en toda la historia de Occidente desde la erupción del Vesubio en el año 79.² Sus efectos trascendieron el problema del mal físico provocando dudas en la mente del ser humano, ya que, más allá de las interpretaciones religiosas, comenzó a socavarse la filosofía del *tout est bien*, pues éste no parecía ser ya el mejor de los mundos posibles. La escenografía de *le grand spectacle de la nature* se alimentaba de una avidéz viajera por tierra y por mar, fuente estimulante e inagotable para la historia natural y la literatura. Nunca antes se habían dado con tanta sustancia y hondura los temas orgánicos nutridos por la especulación, los viajes, los grabados y la dichosa acumulación de ingentes cantidades de material sobre plantas y animales para ser exhibidos en jardines y museos. La *cándida* confianza en la ciencia y la tecnología, como fuente de progreso, invitaba a soñar con quiméricos futuros no lejanos y accesibles. Una capacidad de imaginar que nuestras sociedades actuales han extraviado. El presente ya no especula sobre el futuro como un lugar de edificación sino como un espacio conjeturado por el quebranto urbano y comunitario, la pobreza y el deterioro del planeta. Por ello, no es de extrañar que desde el ámbito artístico surjan inventivas como la de Ana Donat ingeniándose para proyectar un optimismo basado en lo viviente o, mejor dicho, en la facultad y creatividad de lo viviente para enmendarse, refrescando visiones como la de Linneo, quien veía en la tierra un sistema natural autorrenovante y autopurificador.



HERBARIUM. Urnes de metacrilat de 60 x 60 cm (plecs de paper fet a mà, acetat, acrílic, corda...)

NO ES PODEN POSAR PORTES AL CAMP

El terme resiliència s'utilitza en física per a fer referència a la qualitat que tenen els metalls de recuperar, sense deformar-se, l'estat original després de patir pressions pesants. En l'actualitat és una característica que s'aplica a tots els sistemes complexos adaptatius, incloent-hi els éssers humans o la naturalesa com a ecosistema. En l'àmbit cultural la resiliència creativa resideix en la capacitat d'elasticitat o supervivència construïda sobre un treball transdisciplinari, integrat i amb solucions creatives i interacció ambiental conscient, que no defuig noves estratègies. Un intercanvi de coneixement que, malgrat la tendència a la hiperespecialització, ha existit sempre entre la ciència, l'art i les humanitats. John Claudius Loudon, jardiner, arquitecte, horticultor, paisatgista, botànic, dissenyador de mobles i urbanista, opinava sobre la necessitat de conjuminar la regularitat i la irregularitat en un mateix projecte, formes de la naturalesa i de l'art que tenen el seu epítom en el jardí botànic, on arbres i arbustos es conreen, a més de per al deleite dels sentits, amb el propòsit de l'observació i l'estudi.

Amb el mateix entusiasme amb què s'ensumaven tota classe de nous espècimens i històries, Ana Donat rastreja, cull, examina, cataloga i reorganitza elements tant naturals³ com manufacturats. Utilitza els mètodes científics d'apilament, experimentació i classificació per a presentar els productes i residus d'avui com les arqueologies del demà, només que en aquest cas, el resultat, forma també part de la pràctica artística. Els arguments del seu treball ens fan intuir certs trets «científicohumanistes» que parlen tant de cultura i coneixement com de capacitats d'expressió i creativitat. A la seua formació en l'àmbit del disseny s'uneix la seua preparació en el camp de la psicologia, la jardineria, el paisatge i el medi ambient. Un bagatge vivencial i formatiu que ha anat concordant un peculiar perfil que uneix les visions del científic, del col·leccionista de curiositats i del detectiu privat.

Aquestes maneres de fer que assaboreixen disciplines com ara l'arqueologia, la biologia o la història natural, llisquen al mateix temps el discurs de la ciència a esferes convencionalment externes, de manera que involucra estratègies científiques dins de processos artístics.

NO SE PUEDEN PONER PUERTAS AL CAMPO

El término resiliencia se utiliza en física para hacer referencia a la cualidad que tienen los metales de recuperar, sin deformarse, su estado original después de sufrir pesadas presiones. En la actualidad es una característica que se aplica a todos los sistemas complejos adaptativos, incluidos los seres humanos o la naturaleza como ecosistema. En el ámbito cultural la resiliencia creativa reside en esa capacidad de elasticidad o supervivencia construida sobre un trabajo transdisciplinar, integrado y con soluciones creativas e interacción ambiental consciente, que no rehuye nuevas estrategias. Un intercambio de conocimiento que, a pesar de la tendencia a la hiperespecialización, ha existido siempre entre la ciencia, el arte y las humanidades. John Claudius Loudon, jardinero, arquitecto, horticultor, paisajista, botánico, diseñador de muebles y urbanista opinaba sobre la necesidad de aunar la regularidad y la irregularidad en un mismo proyecto, formas de la naturaleza y del arte que tienen su epítome en el jardín botánico, donde árboles y arbustos se cultivan, además de para el deleite de los sentidos, con el propósito de la observación y el estudio.

Con el mismo entusiasmo con el que se husmeaban toda clase de nuevos especímenes e historias, Ana Donat rastrea, cosecha, examina, cataloga y reorganiza elementos tanto naturales³ como manufacturados. Utiliza los métodos científicos de acopio, experimentación y clasificación para presentar los productos y residuos de hoy como las arqueologías del mañana, solo que en este caso, el resultado, forma también parte de la práctica artística. Los argumentos de su trabajo nos hacen intuir ciertos rasgos «científico-humanistas» que hablan tanto de cultura y conocimiento como de capacidades de expresión y creatividad. A su formación en el ámbito del diseño se une su preparación en el campo de la psicología, la jardinería, el paisaje y el medio ambiente. Un bagaje vivencial y formativo que ha ido concordando un peculiar perfil que aúna las visiones del científico, del coleccionista de curiosidades y del detective privado.

Estos modos de hacer que saborean disciplinas como la arqueología, la biología o la historia natural, deslizan al mismo tiempo el discurso de la ciencia a esferas convencionalmente externas, de manera que involucra estrategias científicas dentro de procesos artísticos.





EXCURSIÓN AL BOSQUE. 60 x 60 cm



EXCURSIÓN AL BOSQUE. 60 x 60 cm



CUADERNO DE CAMPO. 60 x 60 cm



TIENDA DE SOUVENIRS. 60 x 60 cm



VESTIRSE DE NATURALEZA II. (Ràfia tintada, mantellina de palmàcia, escorça d'arbre, pèl sintètic, acetat, corda, paper, arrels...)
 VESTIRSE DE NATURALEZA III. (Ràfia, bolets, acetat, arrels, molsa, paper, corda...)

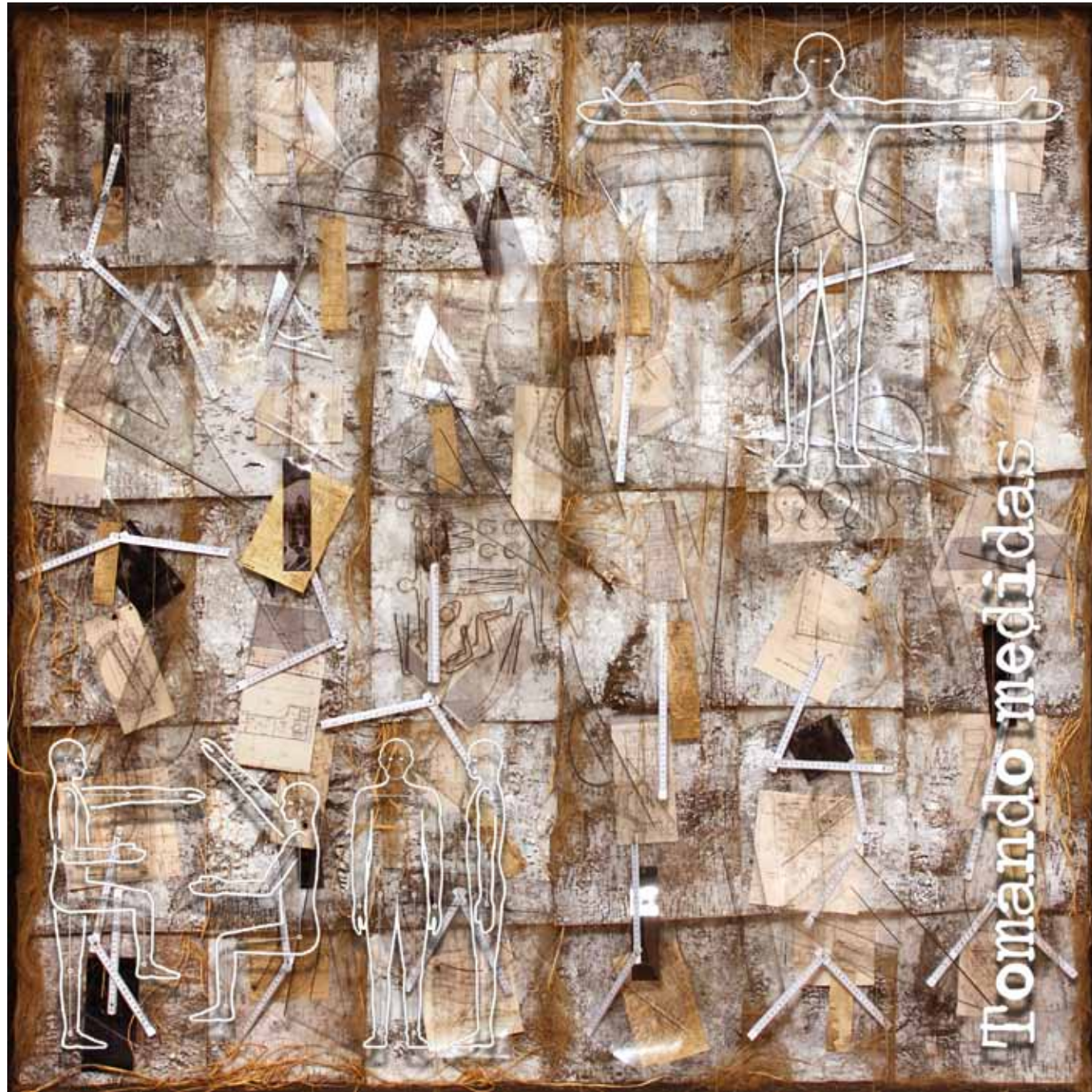
MANTENGA LIMPIO SU ENTORNO (Washingtonia robusta, estopa, ràfia, acetat, paper, corda...)
 APARCAMIENTO GRATUITO (Escorça d'arbre, silicones, estopa, ràfia tintada, paper, acetat, corda...)

A través d'aquest procediment creatiu, l'artista ens mostra com el progrés del coneixement no és lineal des d'una perspectiva espaciotemporal, per contra, es desenvolupa formant un semblant heterodox, no exempt de sinuositats i focus de resistència que, moltes vegades, es lliuren des de territoris o dominis insospitats. Per exemple, la producció de coneixements en els segles XVIII i XIX al voltant de les ciències naturals —com en altres camps— no només va assortir de professionals especialitzats, sinó també d'aficionats no experts. De fet, la figura del *diletto* va tenir una connotació positiva i una extraordinària rellevància perquè suggeria una especial «admiració i passió per aprendre sobre l'art i les ciències». Molts d'ells van fundar clubs i van obtenir col·leccions d'espècimens i *rarezas* d'incalculable valor per als museus d'història natural, posant en comú coneixements i recursos. Aquesta particular capacitat d'experimentar l'entusiasme i l'emoció del descobriment, de la troballa, són els que impulsen la investigació científica i la passió artística d'Ana Donat, per a qui ambdues comparteixen un espai comú fascinant: idear ginys, fórmules i experiments per a crear coses impossibles i projectar al futur escenaris en els quals el món és diferent.

Es tracta d'una operació de simbiosi realitzada des d'una perspectiva *situada* que parteix de la seua pròpia subjectivitat, del seu context cultural i d'un punt de vista propi que pren en consideració les complexes realitats del món actual des d'una perspectiva àmplia. Això pot resultar paradoxal perquè la ciència, com a sistema, ha fomentat el vell arbre taxonòmic on les branques creixen juntes però no convergeixen. L'Enciclopèdia va fragmentar els sabers i coneixements emmagatzemats, catalogats, especialitzats. I aquesta és la mateixa pràctica utilitzada per a desenvolupar aquests treballs. No obstant això, ací no té un fonament epistemològic sinó una finalitat estètica. L'experiència artística interactua amb la ciència plantejant possibilitats d'interacció entre les branques i permet un diàleg obert i la diversificació del coneixement que desdibuixa límits que en realitat no existeixen.

A través de este procedimiento creativo, la artista nos muestra cómo el progreso del conocimiento no es lineal desde una perspectiva espacio-temporal, por el contrario, se desarrolla formando un semblante heterodoxo, no exento de sinuosidades y focos de resistencia que, muchas veces, se libran desde territorios o dominios insospechados. Por ejemplo, la producción de conocimientos en los siglos XVIII y XIX en torno a las ciencias naturales —como en otros campos— no solo surtió de profesionales especializados, sino también de aficionados no expertos. De hecho, la figura del *diletto* tuvo una connotación positiva y una extraordinaria relevancia pues sugería una especial «admiración y pasión por aprender acerca del arte y las ciencias». Muchos de ellos fundaron clubs y obtuvieron colecciones de especímenes y *rarezas* de incalculable valor para los museos de historia natural, poniendo en común conocimientos y recursos. Esa particular capacidad de experimentar el entusiasmo y la emoción del descubrimiento, del hallazgo, son los que impulsan la investigación científica y la pasión artística de Ana Donat, para quien ambas comparten un espacio común fascinante: idear artilugios, fórmulas y experimentos para crear cosas imposibles y proyectar al futuro escenarios en los que el mundo es diferente.

Se trata de una operación de simbiosis realizada desde una perspectiva *situada* que parte de su propia subjetividad, de su contexto cultural y de un punto de vista propio que toma en consideración las complejas realidades del mundo actual desde una perspectiva amplia. Esto puede resultar paradójico, pues la ciencia, como sistema, ha fomentado el viejo árbol taxonómico donde las ramas crecen juntas pero no convergen. La Enciclopedia fragmentó los saberes y conocimientos almacenados, catalogados, especializados. Y ésta es la misma práctica utilizada para desarrollar estos trabajos. Sin embargo, aquí no tiene un fundamento epistemológico sino una finalidad estética. La experiencia artística interactúa con la ciencia planteando posibilidades de interacción entre las ramas, permitiendo un diálogo abierto y la diversificación del conocimiento que desdibuja límites que en realidad no existen.



massa, disposant de camp suficient per a comprendre-la en ampli sector. Es tracta d'una doble posada en escena. D'una banda, constitueix un significant espacial fàcilment identificable pel públic, perquè la vitrina és un model de presentabilitat que es va convertir en regla per a mostrar els objectes i que, d'entrada, absorbeix la nostra atenció. Un espai de consum que confereix especificitat a l'obra com a signe, però que al mateix temps es converteix en signe per si mateix, en un arquetip retòric per a la persuasió. És una manera d'inquietar un públic habituat a l'enginyós esteticisme de la publicitat i del disseny, saturat de logos, marques, imatges i anuncis, al mateix temps que és hàbil per a mantenir una imatge dialèctica que permet que l'objecte es desidentifique com a mercaderia. Ana Donat planteja una crítica a la creixent mercantilització de la naturalesa, dels paisatges i a les deficiències actitudinals de la societat que l'envolta, sota títols com ara *Excursión al bosque* (2010) o *Tienda de souvenirs* (2010) que reflecteixen els canvis de pràctica de la naturalesa, usos festius que la degraden en la mesura en què la gaudeixen o que fan possible el seu gaudi. Aquestes sèries al·ludeixen tant a aquest oci elemental que anomenem «diuenger», com a les noves formes de consum a l'estil de l'ecoturisme o del turisme rural. Un entusiasme pel natural que demana experiències menys artificials i que troba en aquests nous exercicis, una immediatesa exclusiva que sedueix certs sectors socials i que ofereix a l'individu altament tecnològic, una escapatorià.

Aquesta recreació d'escenaris d'absoluta mundanitat, articulats pel teló de fons de la desolació i la nostàlgia, comuniquen amb tot la trivialitat en un to burleta i sarcàstic. Estratègia de seducció que projecta estimular la reflexió de l'espectador sobre la veritablement complexa política de la naturalesa.

No obstant això, aquest posicionament actiu en la problemàtica actual de la nostra relació amb el medi natural mai evita una mirada poètica, que es comprèn en sèries com ara *Vestirse de naturaleza* (2010). Podríem parlar d'històries o de paisatges, ja que al cap i a la fi es tracta d'un reguitzell d'idees, de sensacions i de sentiments que l'artista embasta a partir de vivències, observació i relació amb l'entorn. La tàctica ha virat cap a l'al·legoria no només com a recurs estètic i forma artística particular, sinó també en el sentit que li atorgava Walter Benjamin: discurs del fragment i del concret que és capaç de connectar

demasiado, disponiendo de campo suficiente para comprenderla en amplio sector. Se trata de una doble puesta en escena. Por un lado, constituye un significant espacial fácilmente identificable por el público, pues la vitrina es un modelo de presentabilidad que se convirtió en regla para mostrar los objetos y que, de entrada, absorbe nuestra atención. Un espacio de consumo que le confiere especificidad a la obra como signo, pero que al mismo tiempo se convierte en signo por sí mismo, en un arquetipo retórico para la persuasión. Es un modo de inquietar a un público habituado al ingenioso esteticismo de la publicidad y del diseño, saturado de logos, marcas, imágenes y anuncios, al tiempo que es hábil para mantener una imagen dialéctica que permite que el objeto se desidentifique como mercancía. Ana Donat plantea una crítica a la creciente mercantilización de la naturaleza, de los paisajes y a las deficiencias actitudinales de la sociedad que le rodea, bajo títulos como *Excursión al bosque* (2010) o *Tienda de souvenirs* (2010) que reflejan los cambios de práctica de la naturaleza, usos festivos que la degradan en la medida en que la disfrutan o que hacen posible su disfrute. Estas series aluden tanto a ese ocio elemental que llamamos «dominguero», como a las nuevas formas de consumo al estilo del ecoturismo o del turismo rural. Un entusiasmo por lo natural que demanda experiencias menos artificiales y que encuentra en estos nuevos ejercicios, una inmediatez exclusiva que seduce a ciertos sectores sociales y que ofrece al individuo altamente tecnologizado, una vía de escape.

Esta recreación de escenarios de absoluta mundanidad, articulados por el telón de fondo de la desolación y la nostalgia, comunican con todo la trivialidad en un tono burlesco y sarcástico. Estrategia de seducción que proyecta estimular la reflexión del espectador sobre la verdaderamente compleja política de la naturaleza.

Sin embargo, este posicionamiento activo en la problemática actual de nuestra relación con el medio natural nunca evita una mirada poética, que se comprende en series como *Vestirse de naturaleza* (2010). Podríamos hablar de historias o de paisajes, pues al fin y a cabo se trata de una retahíla de ideas, de sensaciones y de sentimientos que la artista hilvana a partir de vivencias, observación y relación con el entorno. La táctica ha virado hacia la alegoría no sólo como recurso estético y forma artística particular, sino también en el sentido que le otorgaba Walter Benjamin: discurso del fragmento y de lo

amb la totalitat, discurs de la imatge dialèctica on els objectes concrets i mundans d'aquesta realitat material són el punt de partida. Aquesta noció d'al·legoria enllaça amb la idea d'una naturalesa efímera i mortificada, fragmentada, el coneixement de la qual es realitza a través del detall. Però també planteja la visió d'una naturalesa que esdevé mercaderia, que perd el seu significat inicial i que adquireix nous sentits d'acord amb els desitjos i les il·lusions dels consumidors.⁵

Molsa, arrels, fulles de bambú, ràfia tenyida, seda, bolets, paper fet a mà, corda o acetat, són alguns dels elements i materials amb els quals ha construït aquesta singular guarda-roba botànica a manera de missatges sobrefiltrats. En tractar de llegir-los, l'espectador queda atrapat en una infinitat de fils, fibres, dibuixos, etiquetes, notacions, a primera vista desconnectats i que sembla impossible desxifrar però que, si es perd en aquests, permeten reconèixer un estat previ a la definició de quelcom. Un etern fer i desfer que ens parla d'un temps present però també d'un temps passat, de l'absència, de la memòria de les coses comunes tretes del magatzem de la vida en les quals tots ens reconeixem. Més enllà de l'aparença, hi ha alguna cosa que es resisteix a exhibir-se en la representació, que s'instal·la a la vora del visible en aqueix espai liminar entre l'art i la vida.

En l'obra d'Ana Donat el contingut ocupa de manera tan flagrant el primer pla que tendim a passar per alt el grau d'elaboració i la maniobra de representació. El seu treball parteix d'una recerca socioarqueològica en el seu entorn més immediat. Maneja repetidament la suma acumulativa i l'extrema profusió d'objectes i materials, llistes i sèries on les formes col·lectives i la reiteració són principi ordenador i expressió d'una estètica d'acurada estructura. La fragmentació construeix un nou objecte redimensionat per a ser contemplat des d'una discontinuïtat poètica que entaula un parentiu amb el *collage* i el muntatge. L'estranyament a què són sotmesos els diferents components, en disposició quieta i silenciosa, no impedeix el diàleg entre ells, a punt perquè l'espectador organitzi el seu relat, explícits a la tafaneria. Aquestes litúrgies permeten apreciar aspectes que també concerneixen a ciències com ara l'antropologia, la sociologia o l'arqueologia: tot pot utilitzar-se, fins i tot el més insignificant de la vida quotidiana pot resultar indicador. A això es refereix Christian Boltanski quan diu: «El Musée de L'Homme va ser molt important per a mi perquè en aquell lloc

concreto que es capaz de conectar con la totalidad, discurso de la imagen dialéctica en donde los objetos concretos y mundanos de esta realidad material son el punto de partida. Esta noción de alegoría enlaza con la idea de una naturaleza efímera y mortificada, fragmentada, cuyo conocimiento se realiza a través del detalle. Pero también plantea la visión de una naturaleza que deviene mercancía perdiendo su significado inicial, adquiriendo nuevos sentidos de acuerdo con los deseos y las ilusiones de los consumidores.⁵

Musgo, raíces, hojas de bambú, rafia teñida, seda, setas, papel hecho a mano, cuerda o acetato, son algunos de los elementos y materiales con los que ha construido esta singular guardarropía botánica a modo de mensajes sobrefiltrados. Al tratar de leerlos, el espectador queda atrapado en un sinfín de hilos, fibras, dibujos, etiquetas, notaciones, a primera vista desconectados y que parece imposible descifrar pero que, perdiéndose en ellos, permiten reconocer un estado previo a la definición de algo. Un eterno hacer y deshacer que nos habla de un tiempo presente pero también de un tiempo pasado, de la ausencia, de la memoria de las cosas comunes sacadas del almacén de la vida en las que todos nos reconocemos. Más allá de la apariencia, hay algo que se resiste a exhibirse en la representación, que se instala al borde de lo visible en ese espacio liminar entre el arte y la vida.

En la obra de Ana Donat el contenido ocupa de manera tan flagrante el primer plano que tendemos a pasar por alto el grado de elaboración y la maniobra de representación. Su trabajo parte de una búsqueda socio-arqueológica en su entorno más inmediato. Maneja repetidamente la suma acumulativa y la extrema profusión de objetos y materiales, listas y series donde las formas colectivas y la reiteración son principio ordenador y expresión de una estética de esmerada estructura. La fragmentación construye un nuevo objeto redimensionado para ser contemplado desde una discontinuidad poética que entabla un parentesco con el *collage* y el montaje. El extrañamiento al que son sometidos los distintos componentes, en disposición quieta y silenciosa, no impide el diálogo entre ellos, prestos para que el espectador organice su relato, explícitos al fisgoneo. Dichas liturgias permiten apreciar aspectos que también conciernen a ciencias como la antropología, la sociología o la arqueología: todo puede utilizarse, incluso lo más insignificante de la vida cotidiana puede resultar indicador. A esto se refiere Christian Boltanski cuando dice: «El Musée de L'Homme fue



vaig poder observar grans vitrines metàl·liques on s'exposaven coses minúscules, fràgils i insignificants [...] Cada vitrina contenia un temps desaparegut: l'home salvatge de la foto estava segurament mort i els objectes, que ningú era capaç de dir per a què servien, s'havien tornat inútils [...].⁶ Un poc d'això hi ha en *Aparcamiento gratuito* (2010) o en *Mantenga limpio su entorno* (2010) en establir un vincle molt estret entre els objectes i la futilitat del moment. Inventaris d'una existència efímera en els quals combina elements naturals amb mitjans empobrits, coses gastades i rebutjades. Paisatges residuals que alludeixen al valor i al significat de l'espai públic i de l'entorn natural, a la seua deterioració i a les contradiccions i paradoxes del comportament humà.

A través d'aquests paisatges en conserva Ana Donat esmenta els silencis d'un futur que es continua imaginant, si bé no tant en aquest món com en altres. I no només pel desig de conquesta o l'avidesa de conèixer sinó també per la necessitat de subsistència davant una caducitat que se sent cada vegada més fronterera. Així i tot, les seues històries són revulsius que tracten d'exhortar les nostres consciències a través de la recerca de la bellesa, l'humor i el recurs de l'*all over*, metàfora que el col·lectiu, format per infinites individualitats, emfatitza la responsabilitat de cada individu en una societat que, com la naturalesa, està en permanent canvi, sabedora que aquest fer i desfer és el que possibilita la tornada.

El nostre temps no sembla ser el dels grans plans socials sinó el dels projectes comunitaris. La creativitat i imaginació que dotava els artistes de visions de futur continua avui, però en una altra escala, una escala que no deixa de seduir per la seua relació amb l'humà.

Rodrigo Alonso⁷

muy importante para mí pues en ese lugar pude observar grandes vitrinas metálicas donde se exponían cosas minúsculas, frágiles e insignificantes [...] Cada vitrina contenía un tiempo desaparecido: el tipo salvaje en la foto estaba seguramente muerto y los objetos, que nadie era capaz de decir para qué servían, se habían vuelto inútiles [...].⁶ Algo de esto hay en *Aparcamiento gratuito* (2010) o en *Mantenga limpio su entorno* (2010) al establecer un vínculo muy estrecho entre los objetos y la futilidad del momento. Inventarios de una existencia efímera en los que combina elementos naturales con medios empobrecidos, cosas gastadas y desechadas. Paisajes residuales que aluden al valor y al significado del espacio público y del entorno natural, a su deterioro y a las contradicciones y paradojas del comportamiento humano.

A través de estos paisajes en conserva Ana Donat nombra los silencios de un futuro que se sigue imaginando, si bien no tanto en este mundo como en otros. Y no solo por el deseo de conquista o la avidez de conocer sino también por la necesidad de subsistencia ante una caducidad que se siente cada vez más rayana. Aun así, sus historias son revulsivos que tratan de exhortar nuestras conciencias a través de la búsqueda de la belleza, el humor y el recurso del *all over*, metáfora de que lo colectivo, formado por infinitas individualidades, enfatiza la responsabilidad de cada individuo en una sociedad, que como la naturaleza, está en permanente cambio, sabiendo que ese hacer y deshacer es el que posibilita el retorno.

Nuestro tiempo no parece ser el de los grandes planes sociales sino el de los proyectos comunitarios. La creatividad e imaginación que dotaba a los artistas de visiones de futuro continúa hoy, pero a otra escala, una escala que no deja de seducir por lo humana.

Rodrigo Alonso⁷



¹ Lucy Lippard: «Caballos de Troya: arte activista y poder», en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p.347.

² Clarence Glaken: *Huellas en la playa de Rodas*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 476.

³ L'ús del terme natural s'entén ací no com a contrari a artifici, ni tan sols a adulterat, transformat, desenvolupat o culte, sinó com a producte de la naturalesa on, podríem dir, es troba el grau zero o inici de les manipulacions.

⁴ Citació de Francisca Hernández: *Manual de museología*, Madrid, Síntesis, 1998, p.98.

⁵ Walter Benjamin: *El origen del drama barroco*, Madrid, Taurus, 1990, p.172-176.

⁶ Citació de Werner Spies: *Christian Boltanski, pintor de la historia del lado oscuro de nuestra época, Arte y Parte, 94*, p.46.

⁷ Rodrigo Alonso: *Imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010*, Catálogo exposición, Fundación Osde, Buenos Aires, 26 de marzo-30 de mayo de 2009.

¹ Lucy Lippard: «Caballos de Troya: arte activista y poder», en Brian Wallis (ed.): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p.347.

² Clarence Glaken: *Huellas en la playa de Rodas*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p.476.

³ El empleo del término natural se entiende aquí no como contrario a artefacto, ni tan siquiera a adulterado, transformado, desarrollado o culto, sino como producto de la naturaleza donde, podríamos decir, se encuentra el grado cero o inicio de las manipulaciones.

⁴ Cita de Francisca Hernández: *Manual de museología*, Madrid, Síntesis, 1998, p.98.

⁵ Walter Benjamin: *El origen del drama barroco*, Madrid, Taurus, 1990, p.172-176.

⁶ Cita de Werner Spies: *Christian Boltanski, pintor de la historia del lado oscuro de nuestra época, Arte y Parte, 94*, p.46.

⁷ Rodrigo Alonso: *Imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010*, Catálogo exposición, Fundación Osde, Buenos Aires, 26 de marzo-30 de mayo de 2009.

CUADERNO DE CAMPO-RECOPILACIÓN.
3 peces de 60 x 60 cm. (Impressió sobre paper, corda...)



BOSQUE DE BASURA. Mesures variables. (Plàstics, llandes, envasos tetrapack, acetat, corda, paper, ferralla...)

Ana Donat

Amb el mateix entusiasme amb què es tafanejaven qualsevol classe de nous espècimens i històries, Ana Donat rastreja, cull, examina, cataloga i reorganitza elements tant naturals com manufacturats. Utilitza els mètodes científics d'arregla, experimentació i classificació per a presentar els productes i residus d'avui com les arqueologies del demà, però en aquest cas, el resultat forma també part de la pràctica artística. Els arguments del seu treball ens fan intuir determinats trets "científicohumanistes" que parlen tant de cultura, coneixement, capacitats d'expressió i creativitat. A la seua formació en l'àmbit del disseny s'uneix la seua preparació en el camp de la psicologia, la jardineria, el paisatge i el medi ambient. Un bagatge vivencial i formatiu que ha anat concordant un peculiar perfil que uneix les visions del científic, del col·leccionista de curiositats i del detectiu privat.

Ana Donat

Con el mismo entusiasmo con el que se husmeaban toda clase de nuevos especímenes e historias, Ana Donat rastrea, cosecha, examina, cataloga y reorganiza elementos tanto naturales como manufacturados. Utiliza los métodos científicos de acopio, experimentación y clasificación para presentar los productos y residuos de hoy como las arqueologías del mañana, solo que en este caso, el resultado forma también parte de la práctica artística. Los argumentos de su trabajo nos hacen intuir ciertos rasgos "científico-humanistas" que hablan tanto de cultura, conocimiento, capacidades de expresión y creatividad. A su formación en el ámbito del diseño se une su preparación en el campo de la psicología, la jardinería, el paisaje y el medio ambiente. Un bagaje vivencial y formativo que ha ido concordando un peculiar perfil que aúna las visiones del científico, del coleccionista de curiosidades y del detective privado.



Julieta.xlf

Julieta.xlf
F.A.M. 09



Festival d'Art Urbà Poliniza.Universitat Politècnica. València. 2008

El postgrafit de Julieta a la Galeria Octubre de l'UJI

Belén García Pardo

Llicenciada en Geografia i Història
Especialista en Història de l'Art i Arqueologia

“Xiquets disfressats d'animals disfressats de xiquets que guarden secrets”.

David Pascual

Vull explicar el perquè del títol. Julieta té un senyal d'identitat personal i intransferible en el món del postgrafit, aquesta cita pertany a una entrevista que li van fer l'any 2010 i respon a la pregunta: com definiries en breus línies la teua poètica particular? La resposta va ser des del meu punt de vista brillant, ella va contestar amb aquestes paraules que li havia escrit David Pascual Huertas a petició particular amb motiu de la “Exposició 100% Valencianos” al Centre del Carme (València). I a mi em va revelar el recorregut dels seus nou anys en el món del grafit: crec que ningú hauria pogut definir millor el seu treball, el seu pensament pictòric, la seua experiència estètica i la seua dialèctica amb l'espectador de forma tan concisa i rotunda.

Julieta té el primer contacte amb el món del grafit als 17 anys, quan escriu lletres en alguna persiana gràcies a Escif, un escriptor de grafit reconegut per la comunitat d'escriptors valenciana com un gran mestre, i comença a pintar “seriosament” amb el canvi de segle.

Els inicis, per a qualsevol persona que vol escriure grafit són durs, la tècnica de l'esprai porta el seu temps, no és fàcil i, en termes generals, un escriptor de grafit comença jugant amb els retoladors i practicant lletres: els que romanen fidels a aquesta tradició estarien dins del denominat grafit clàssic –utilitzen les lletres per a compondre el seu pseudònim, amb el qual la comunitat de grafit els reconeixerà– han de posseir intenció d'estil i buscar, per damunt de tot, fer-se un lloc respectant les regles del grafit; no obstant això, amb el pas del temps, aquest mode de fer ha evolucionat, els artistes del mur incorporen al grafit primigeni noves tècniques i arriben a allò que avui es coneix com

El postgraffiti de Julieta en la Galería Octubre de la UJI

Belén García Pardo

Licenciada en Geografía e Historia
Especialista en Historia del Arte y Arqueología

“Niños disfrazados de animales disfrazados de niños que guardan secretos”.

David Pascual

Quiero explicar el porqué del título. Julieta posee una señal de identidad personal e intransferible en el mundo del postgraffiti, esta cita pertenece a una entrevista que le hicieron en el año 2010 y responde a la pregunta: *¿cómo definirías en breves líneas tu poética particular?* La respuesta fue desde mi punto de vista brillante, ella contestó con estas palabras que le había escrito David Pascual Huertas a petición particular con motivo de la “Exposición 100% Valencianos” en el Centre del Carme (Valencia). Y lo que a mí me reveló fue el recorrido de sus nueve años en el mundo del grafiti: creo que nadie habría podido definir mejor su trabajo, su pensamiento pictórico, su experiencia estética y su dialéctica con el espectador de forma tan concisa y rotunda.

Julieta tiene el primer contacto con el mundo del grafiti a los 17 años, escribiendo letras en alguna persiana gracias a Escif, un escritor de grafiti reconocido por la comunidad de escritores valenciana como un gran maestro, y comienza a pintar “en serio” con el cambio de siglo.

Los inicios, para cualquier persona que quiera escribir grafiti son duros, la técnica del spray lleva su tiempo, no es fácil y, en términos generales, un escritor de grafiti comienza jugando con los rotuladores y practicando letras: quienes permanecen fieles a esta tradición estarían dentro del denominado grafiti clásico –utilizan las letras para componer su pseudónimo, con el que la comunidad de grafiti les reconocerá– deben poseer intención de estilo y buscarán, por encima de todo, hacerse un lugar respetando las reglas del grafiti; no obstante, con el paso del tiempo, este modo de hacer ha evolucionado, los artistas del muro incorporan al grafiti primigenio nuevas técnicas llegando a lo que hoy se conoce como postgraffiti o neografiti. Con esta nomenclatura no se intenta dar por finalizado el

postgrafit o neografit. Amb aquesta nomenclatura no s'intenta donar per finalitzat el grafit clàssic, una de les característiques del grafit és que tots els estils i formes d'expressió sobre un mur només amb esprai o afegint pintura plàstica o altres tècniques conviuen: simplement alguns escriptors han passat a utilitzar altres formes de llenguatge, expressió i eines del grafit com són plantilles, adhesius, el paper o el mural amb aerosols i pintura plàstica. Les diverses variants compten amb "mestres" que les practiquen per la qual cosa estan reafirmades en la seua identitat, molts d'ells van passar pel clàssic i ara fan postgrafit.

Julieta es va estrenar amb l'esprai i, atrevida, va voler pintar una xiqueta passejant un gat, a diversos colors i, per descomptat, va ser un desastre: és una eina que necessita molta pràctica per a dominar la seua tècnica, i això es fa eixint al carrer i pintant. Ací va ser quan va advertir que li resultava més còmode treballar amb formes simples, gaudia més pintant personatges que lletres i això és el que va decidir des dels seus inicis. Quan intervens en una paret del carrer saps que la rapidesa et permet acabar la peça i, per tant, t'has d'adaptar a allò que t'agrada i et permet pintar més ràpid. El que determina l'estil d'aquesta artista dins del postgrafit és el color, el tractament dels personatges i animals al marge que les seues obres són autèntics murals de dimensions grans però amb la intervenció de l'esprai i de la pintura plàstica. Mai va dissenyar, premeditadament, un estil que la distingira d'altres, ara tot el món la coneix per la seua peculiaritat, fruit de la seua creativitat a l'hora d'enfrontar-se al mur. Hi ha semblances amb altres artistes que, d'alguna manera, poden actuar com a antecedents en l'obra de Julieta, per exemple les peces de Nina, que porta en actiu des de mitjans de 1980 i va ser una de les primeres dones en el món del grafit de Brasil, concretament a Sao Paulo; també és seguidora de l'obra de Os Gemeos, que treballen personatges; dels catalans Freakclub, un col·lectiu de dues persones que executen obres amb molt de color i amb figures semblants.

En el món del grafit hi ha una retroalimentació entre els artistes i les diferents disciplines que treballen, avui en dia l'ús d'internet els acosta amb immediatesa i facilita el trasllat d'artistes, ja no sols a altres comunitats dins del mateix país sinó internacionalment. Quan un artista d'art urbà o grafit vol anar a qualsevol lloc per a pintar al carrer, informa

graffiti clàssic, una de les característiques del graffiti es que todos los estilos y formas de expresión sobre un muro solo con espray o añadiendo pintura plástica u otras técnicas conviven: simplemente algunos escritores han pasado a utilizar otras formas de lenguaje, expresión y herramientas del graffiti como son plantillas, pegatinas, el papel o el mural con aerosoles y pintura plástica. Las diversas variantes cuentan con "maestros" que las practican por lo que están reafirmadas en su identidad, muchos de ellos pasaron por el clásico y ahora hacen postgraffiti.

Julieta se estrenó con el espray y, atrevida, quiso pintar una niña paseando a un gato, a varios colores y, por supuesto, fue un desastre: es una herramienta que necesita mucha práctica para dominar su técnica, y eso se hace saliendo a la calle y pintando. Ahí fue cuando advirtió que le resultaba más cómodo trabajar con formas simples, disfrutaba más pintando personajes que letras y eso es lo que decidió desde sus inicios. Cuando intervienes en una pared de la calle sabes que es la rapidez la que te permite acabar la pieza y, por lo tanto, uno se adapta a lo que le gusta y le permite pintar más rápido. Lo que determina el estilo de esta artista dentro del postgraffiti es el color, el tratamiento de los personajes y animales al margen de que sus obras son auténticos murales de dimensiones grandes pero con la intervención del espray y de la pintura plástica. Nunca diseñó, premeditadamente, un estilo que la distinguiese de otros, ahora todo el mundo la conoce por su peculiaridad, fruto de su creatividad a la hora de enfrentarse al muro. Existen semejanzas con otros artistas que, de alguna manera, pueden actuar como antecedentes en la obra de Julieta, por ejemplo las piezas de Nina, que lleva en activo desde mediados de 1980 y fue una de las primeras mujeres en el mundo del graffiti de Brasil, concretamente en Sao Paulo; también es seguidora de la obra de Os Gemeos, que trabajan personajes; de los catalanes Freakclub, un colectivo de dos personas que ejecutan obras con mucho color y con figuras similares.

En el mundo del graffiti existe una retroalimentación entre los artistas y las diferentes disciplinas que trabajan, hoy en día el uso de internet les acerca con inmediatez y facilita el traslado de artistas, ya no solo a otras comunidades dentro del mismo país sino internacionalmente. Cuando un artista de arte urbano o graffiti quiere marchar a cualquier lugar para pintar en la calle, informa a la comunidad de graffiti del lugar, que en muchas ocasiones no solo irá a pintar con él sino que le aconsejará las zonas en las que debe hacerlo e incluso le acogerá en sus



"Quan els segons es converteixen en minuts que es converteixen en hores eternes". 565x281 cm. Exposició Cartografias de la Creatividad 100% Valencianos. El Centre del Carme. València. 2010



1a Biennial d'Art Urbà de Xera (València). 2011

la comunitat de grafit del lloc, que moltes vegades no sols anirà a pintar amb ell sinó que li aconsellarà les zones on ha de fer-ho i fins i tot l'acollirà en les seues cases. D'aquesta manera podem entendre Banksy, hi ha obra seua per diferents continents, sent londinenc és un dels més buscats per la policia però si les comunitats de grafit actuen així, la cobertura que té Banksy és infinitament superior a les ganes de la policia per agafar-lo.

L'obra de Julieta es mostra a l'espectador en grans dimensions, el suport preferit, i del qual no fuig, és el mur d'ocupació total. Ella sempre preferirà pintar en mur perquè la dimensió la impressiona, perquè és un repte i perquè veure's xicoteta al costat del seu treball, la fa sentir i sorprendre's. Sobre un suport d'aquesta envergadura, elabora les seues composicions amb una estètica que ens recorda els contes infantils. Quan realitzem una anàlisi descriptiva de les mateixes, ens trobem amb figures desproporcionades en el cànon i amb animals fantàstics; l'ús del color pla, pur i de farcit ens torna a retrotraure al món màgic que veuen els ulls d'una xiqueta. El tractament il·lustratiu del color ens transmet alegria, equilibri i l'ús d'un nombre indeterminat de colors ens envolta, sense reparar –si ens descuidem– en el tractament de les figures: caiem en la trampa que ens posa Julieta i no obstant això, quan ens parem a observar detingudament la seua obra, mantenint durant un temps prudencial la mirada en els seus personatges i fem una anàlisi més profunda, la cosa canvia i molt. Utilitza el seu grafit mural per a subratllar –amb imatges agradables– com pot d'aborronador arribar a ser el món que ens rodeja. En sorprendre'm davant l'esbós que realitzava per a l'exposició, em va dir que un conte pot tindre estètica infantil encara que el seu contingut vaja dirigit a un públic adult. Des d'aquest prisma hem d'observar l'obra de Julieta i descobrir com un món infantil amaga un cru món adult, els secrets.

Les formes de les figures o paisatges –i fins i tot els monstres de l'obra de Julieta– són dolços i suaus, però carregats d'una iconografia que parla alt i clar. Tot això té molt a veure amb el seu mode de ser, les formes no la perden, no trenquen el discurs, per molt contundent que siga. És més, manté que pintar per a ella és jugar, el seu treball és un joc amb el qual gaudeix, encara que actualment considera que necessita un canvi en el tractament de les figures o del concepte, potser, com reconeix obertament, impulsat pel seu propi estat d'ànim.

casas. De esta forma podemos entender a Banksy, hay obra suya por diferentes continentes, siendo londinense es uno de los más buscados por la policía pero si las comunidades de graffiti actúan así, la cobertura que tiene Banksy es infinitamente superior a las ganas de la policía por pillarle.

La obra de Julieta se muestra al espectador en grandes dimensiones, el soporte preferido, y del que no huye, es el muro de ocupación total. Ella siempre preferirá pintar en muro porque la dimensión le impresiona, porque es un reto y porque verse pequeña al lado de su trabajo, le hace sentir y sorprenderse. Sobre un soporte de tal envergadura, elabora sus composiciones con una estética que nos recuerda a los cuentos infantiles. Cuando realizamos un análisis descriptivo de las mismas, nos encontramos con figuras desproporcionadas en el canon y con animales fantásticos; el uso del color plano, puro y de relleno nos vuelve a retrotraer al mundo mágico que ven los ojos de una niña. El tratamiento ilustrativo del color nos transmite alegría, equilibrio y el uso de un número indeterminado de colores nos envuelve, sin reparar –si nos descuidamos– en el tratamiento de las figuras: caemos en la trampa que nos pone Julieta y sin embargo, cuando nos paramos a observar detenidamente su obra, manteniendo durante un tiempo prudencial la mirada en sus personajes y hacemos un análisis más profundo, la cosa cambia y mucho. Utiliza su graffiti mural para subrayar –con imágenes agradables– lo desgarrador que puede llegar a ser el mundo que nos rodea. Al sorprenderme ante el boceto que realizaba para la exposición, me dijo que un cuento puede tener estética infantil aunque su contenido vaya dirigido a un público adulto. Desde este prisma tenemos que observar la obra de Julieta y descubrir cómo un mundo infantil esconde un crudo mundo adulto, los secretos.

Las formas de las figuras o paisajes –e incluso los monstruos de la obra de Julieta– son dulces y suaves, pero cargados de una iconografía que habla alto y claro. Todo esto tiene mucho que ver con su modo de ser, las formas no la pierden, no quiebran el discurso, por muy contundente que sea. Es más, mantiene que pintar para ella es jugar, su trabajo es un juego con el que disfruta, aunque actualmente considera que necesita un cambio en el tratamiento de las figuras o del concepto, quizá, como reconoce abiertamente, impulsado por su propio estado de ánimo.

Així mateix, cal destacar que les protagonistes de Julieta sempre són xiquetes amb una certa estètica oriental –amb la qual se li sol relacionar– encara que, per la seua banda, afirma que no fa “manga” per més que des de la seua infància s’haja sentit atreta pels dibuixos i contes orientals i ja d’adulta per la cultura japonesa en particular. La primera cosa que causa inquietud en contemplar la imatge representada és que molt sovint apareix amb els ulls tancats –dorment però amb el cos en acció– on destaca i crida l’atenció un cap molt gran –objectiu en la seua dialèctica amb l’espectador– amb totes les connotacions iconogràfiques que puga tindre, més unes quantes introduïdes per l’artista; sempre recorre a dibuixar el meravellós, l’impossible i per a això no dubta a crear un univers de fàula i a atorgar a la seua “heroïna” capacitats inèdites: en uns murals li ixen branques d’arbres, en altres no són branques allò que creix al seu cap sinó arbres o, en algunes ocasions, el seu cabell es transforma en una bandada d’ocells; al mateix temps, la seua cabellera sempre està en moviment, no sabem si és el vent o l’estat oníric en què presenta la xiqueta, però aquell cabell dóna peu sempre al pensament de la transformació: encara que la xiqueta estiga dormint, ocorrerà alguna cosa; el seu rostre incita a la reflexió i per a això utilitza els ulls que rares vegades estan oberts, mai a la força però sí de forma inconscient: no té molt clares les raons que l’impulsen a això, simplement li agraden; dins del rostre cobra importància la boca que utilitza per a vomitar un arc iris, per exemple. Quant al seu cos la podem veure amb ales, tendeix a mostrar-la en suspensió o surant i, si no l’eleva amb les ales, aconseguix que ho facen els seus acompanyants, els animals la porten, és lliure; les seues mans apareixen, de vegades, amb una vara o branca que llança un feix de llum de colors amb el qual envolta el total del conjunt i que, en el seu trajecte, pot convertir-se en arc iris o en dragons, neteja o regenera; entre aquests sers fantàstics que apareixen junt amb la imatge femenina, alguns actuen com a detall en la totalitat del mural i altres assumeixen un protagonisme evident dins del conjunt pictòric; entre ells, sobreix la figura del dragó, amb una aparença un tant *sui generis*, perquè posseeix un cos amb escates, fàcilment recognoscible, però el seu cap s’assembla més a un ocell: en tot cas, ix d’ella o la carrega sobre el seu llom per a compartir un dolç viatge. Altres vegades, la xiqueta subjecta amb els braços un gat amb màscara de lluita lliure, un animal

Asimismo, cabría destacar que las protagonistas de Julieta siempre son niñas con cierta estética oriental –con la que se le suele relacionar– aunque, por su parte, afirma que no hace “manga” por más que desde su infancia se haya sentido atraída por los dibujos y cuentos orientales y ya de adulta por la cultura japonesa en particular. Lo primero que causa inquietud al contemplar la imagen representada es que muy a menudo aparece con los ojos cerrados –durmiente pero con el cuerpo en acción– donde destaca y llama la atención una cabeza muy grande –objetivo en su dialéctica con el espectador– con todas las connotaciones iconográficas que pueda tener, más unas cuantas introducidas por la artista; siempre recurre a dibujar lo maravilloso, lo imposible y para ello no duda en crear un universo de fábula y a otorgar a su “heroína” capacidades inéditas: en unos murales le salen ramas de árboles, en otros no son ramas lo que crece en su cabeza sino árboles o, en algunas ocasiones, su cabello se transforma en una bandada de pájaros; al mismo tiempo, su cabellera siempre está en movimiento, no sabemos si es el viento o el estado onírico en el que presenta a la niña, pero ese cabello da pie siempre al pensamiento de la transformación: aunque la niña duerma, va a ocurrir algo; su rostro incita a la reflexión y para ello utiliza los ojos que rara vez están abiertos, nunca a la fuerza pero sí de forma inconsciente: no tiene muy claras las razones que le impulsan a ello, simplemente le gustan; dentro del rostro cobra importancia la boca que utiliza para vomitar un arco iris, por ejemplo. En cuanto a su cuerpo la podemos ver con alas, tiende a mostrarla en suspensión o flotando y, si no la eleva con las alas, consigue que lo hagan sus acompañantes, los animales la llevan, es libre; sus manos aparecen, en ocasiones, con una vara o rama que lanza un haz de luz de colores con los que envuelve el total del conjunto y que, en su trayecto, puede convertirse en arco iris o en dragones, limpia o regenera; entre esos seres fantásticos que aparecen junto a la imagen femenina, algunos actúan como detalle en la totalidad del mural y otros asumen un protagonismo evidente dentro del conjunto pictórico; entre ellos, sobresale la figura del dragón, con una apariencia un tanto *sui generis*, pues posee un cuerpo con escamas, fácilmente reconocible, pero su cabeza se parece más a un pájaro: en cualquier caso, sale de ella o la carga sobre su lomo para compartir un dulce viaje. En otras ocasiones, la niña sujeta en sus brazos un gato con máscara de lucha libre, un animal de compañía que no se despegue de ella. La creatividad en el tratamiento de los animales





de companyia que no se separa d'ella. La creativitat en el tractament dels animals és indiscutiblement pròpia d'un món fictici en què la personificació és fonamental; per exemple, podem citar el gat bola, polpets que no necessiten l'hàbitat marí, els ocells que naixen d'extremitats humanes... molts d'ells sempre miren la xiqueta com si la vigilaren de forma protectora, altres miren descaradament l'espectador.

La producció de Julieta s'amplia al marc laboral, on també desplega tota la seua creativitat i llibertat, presents i palpables en les intervencions dels carrers així com en festivals de grafit o en les seues exposicions col·lectives i individuals. La dualitat del seu treball es planteja quan passa a ser artista i empresària: els encàrrecs que rep són adaptats, la seua identitat no canvia però sí el llenguatge de la imatge. Decorar interiors per a habitacions infantils l'obliga a emmotllar la seua obra a un missatge blanc, sense abstraure-la de simbolismes que als ulls d'un xiquet o una xiqueta, puguen motivar clarament la seua imaginació; quan aquests interiors estan concebuts per a adults, el llenguatge canvia –**les seues xiquetes guarden secrets**–, adapta a la petició de la clientela un discurs que accepten sense dubtar com els murals que decoren discoteques, llocs de copes o de tertúlies. Són molts els clients que, sense reparar en l'estètica del conte màgic, li demanen encàrrecs per a llocs que són pròpiament adults; les xiquetes que guarden secrets posseeixen un fil comunicatiu i vehicular que descansa en el pensament adult, i que mostra la realitat del que estan fent amb el seu propi entorn. En cap de les seues obres hi ha un xiquet, no li agrada pintar la figura masculina perquè li impedeix comunicar la subtilesa, la perspiciàcia i l'enigmàtic que sí li permet la figura femenina i, no obstant això, prefereix personificar el negatiu, la maldat i fins i tot allò monstruós, en animals que encarnen la masculinitat.

A més del seu treball en solitari, Julieta pertany a un grup, fet molt habitual en el món del grafit. Des que pinta en el carrer, poques són les vegades que ho ha fet sola, és una cosa que associa a actuar en companyia i, encara que amb el temps resulte cada vegada més complicat, el fet de pintar amb altres persones la fa aprendre, ceder en el seu mode de realitzar les intervencions, créixer i compartir bons moments: gaudeix del procés però molt més, quan els treballs i estils de les persones amb qui es mou per la ciutat i els seus veïns, s'integren i fins i tot confonen. El seu grup s'anomena XLF (Por La Face),

es indiscutiblement pròpia de un mundo ficticio en el que la personificación es fundamental; por ejemplo, podemos citar el gato bola, pulpetos que no necesitan el hábitat marino, los pájaros que nacen de extremidades humanas... muchos de ellos siempre miran a la niña como si la vigilasen de forma protectora, otros miran descaradamente al espectador.

La producción de Julieta se amplía al marco laboral, donde también despliega toda su creatividad y libertad, presentes y palpables en las intervenciones callejeras así como en festivales de graffiti o en sus exposiciones colectivas e individuales. La dualidad de su trabajo se plantea cuando pasa a ser artista y empresaria: los encargos que recibe son adaptados, su identidad no cambia pero sí el lenguaje de la imagen. Decorar interiores para habitaciones infantiles la obliga a amoldar su obra a un mensaje blanco, sin abstraerla de simbolismos que a los ojos de un niño o una niña, puedan motivar claramente su imaginación; cuando tales interiores están concebidos para adultos, el lenguaje cambia –**sus niñas guardan secretos**–, adapta a la petición de la clientela un discurso que aceptan sin dudar como los murales que decoran discotecas, lugares de copas o de tertulias. Son muchos los clientes que, sin reparar en la estética del cuento mágico, le piden encargos para lugares que son propiamente adultos; las niñas que guardan secretos poseen un hilo comunicativo y vehicular que descansa en el pensamiento adulto, y que muestra la realidad de lo que están haciendo con su propio entorno. En ninguna de sus obras hay un niño, no le gusta pintar la figura masculina pues le impide comunicar la sutileza, la perspicacia y lo enigmático que sí le permite la figura femenina y, sin embargo, prefiere personificar lo negativo, la maldad e incluso lo monstruoso, en animales que encarnan la masculinidad.

Además de su trabajo en solitario, Julieta pertenece a un grupo, hecho muy habitual en el mundo del graffiti. Desde que pinta en la calle, pocas son las veces que lo ha hecho sola, es algo que asocia a actuar en compañía y, aunque con el tiempo resulte cada vez más complicado, el pintar con otras personas le hace aprender, ceder en su modo de realizar las intervenciones, crecer y compartir buenos momentos: disfruta del proceso pero mucho más, cuando los trabajos y estilos de las personas con quienes se mueve por la ciudad y sus alrededores, se integran e incluso confunden. Su grupo se llama XLF (Por La Face), es uno de los colectivos con más prestigio en Valencia y, me atrevería a decir, en la



Juliana 2012

és un dels col·lectius amb més prestigi a València i, m'atreiria a dir, a la Comunitat Valenciana; els seus components són: Escif, Deih, End, Sr. Marmota, Cesp, On_ly, Xelon i, no és res estrany que, aprofitant un passeig per alguns espais ciutadans en dies de descans comercial, pugues contemplar repetidament la firma d'aquest col·lectiu en multitud de negocis.

Quan li vaig proposar participar en l'exposició *Naturaleses Urbanes*, quasi ni em va preguntar sobre el contingut, sabia perfectament què dissenyaria. El propi bagatge del seu treball en el carrer –a vegades sancionat per les forces de seguretat– era la naturalesa urbana, que volia exposar la contradicció humana. Els escriptors de grafit segueixen sense entendre que les institucions els busquen per a exposar en museus, ajuntaments o universitats i després a aquests mateixos artistes que no embruten, sinó que embelleixen les parets, els lleven la pintura o els posen una multa.

A Julieta el tema objecte de la mostra li resulta molt pròxim, suggereix el missatge que ens vol transmetre, en el mateix esbós, esbossat amb la dualitat de dues xiquetes, una amb els ulls tancats i una altra amb els ulls oberts; la primera d'elles és una imatge alada, en un procés de renovació convulsa i inquietant, dels budells del seu xicotet cosset sorgeix, com si d'un enllumenament es tractara, un dragó de tres caps i dues cues que l'envolten, pareix que hem tocat el fons però encara hi ha un indicatiu d'esperança perquè hi ha vida i aquest animal és una xiqueta disfressada que guarda un secret; mentrestant, la mira una altra xiqueta immòbil, assentada amb un cos de formigó i rajola, els seus ulls oberts quallats de llàgrimes que no flueixen, impàvida contemplant incrèdula què fa l'home amb el seu entorn: davant d'una figura femenina que es transforma, veiem una altra que és l'antítesi, el *yin-yang* com afirma la filosofia oriental.

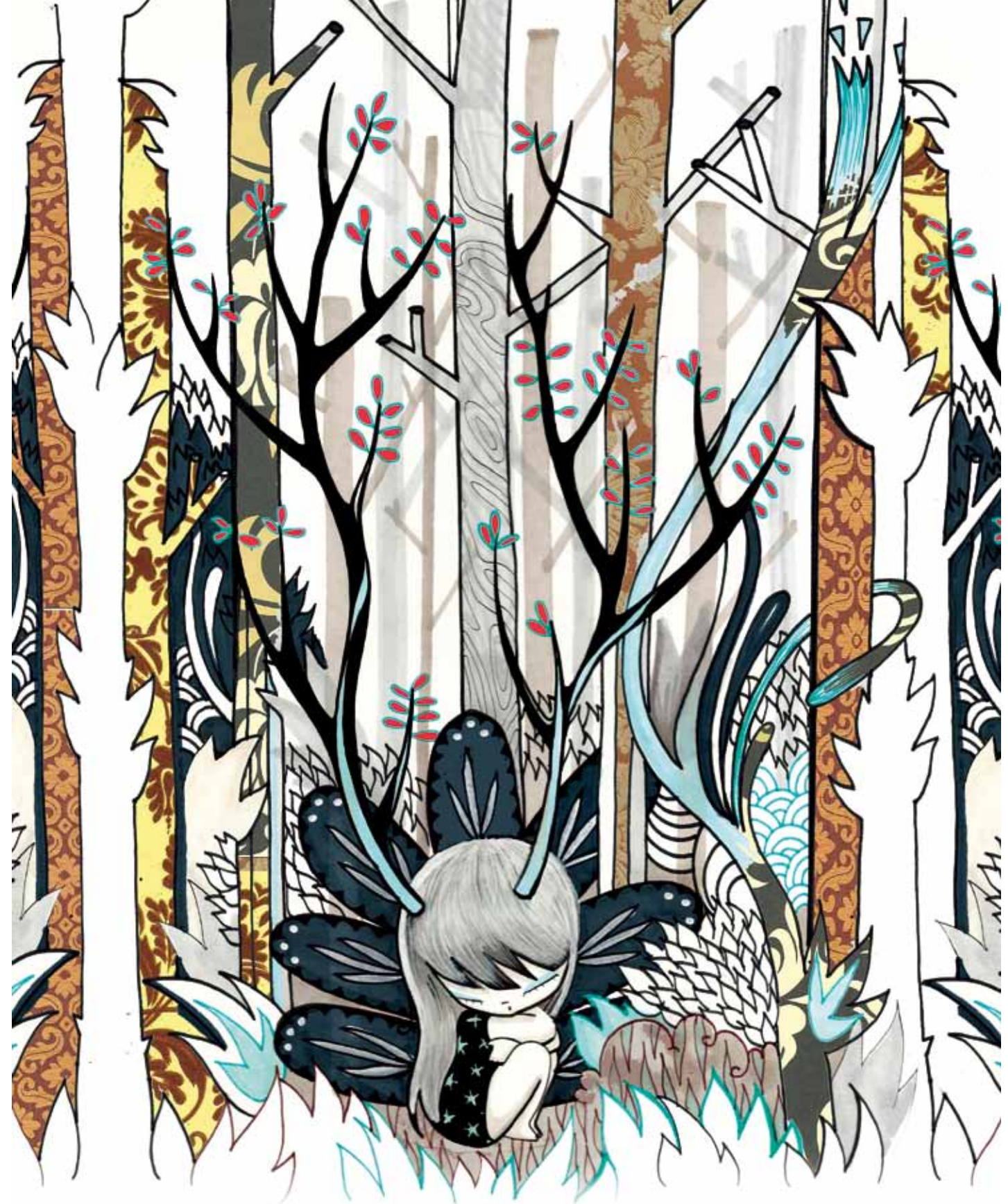
La naturalesa per a sobreviure posseeix la capacitat de modificar-se bruscament –un volcà o un terratrèmol no són més que una manera de tornar a l'equilibri i, no obstant això, allò que s'ha creat per l'home, a vegades no té força suficient per a regenerar-se, camina cap a la destrucció i, com veiem en la imatge, a tot això s'afegeix l'engabiament de la mateixa naturalesa urbana, la ciutat: l'autora desitja posar-la en quarantena amb el desig que reflexionem sobre una frase molt gastada, “cap a on anem”, convençuda que els sers humans són una plaga per al planeta, no vigilem la seua “salut” –de la qual, en definitiva, depèn la nostra– i denuncia el

Comunidad Valenciana; sus componentes son: Escif, Deih, End, Sr. Marmota, Cesp, On_ly, Xelon y, no es de extrañar que, aprovechando un paseo por algunos espacios ciudadanos en días de descanso comercial, puedas contemplar repetidamente la firma de este colectivo en multitud de negocios.

Cuando le propuse participar en la exposición *Naturaleses Urbanas*, casi ni me preguntó sobre el contenido, sabía perfectamente qué iba a diseñar. El propio bagaje de su trabajo en la calle –a veces sancionado por las fuerzas de seguridad– era la naturaleza urbana, que quería exponer la contradicción humana. Los escritores de grafiti siguen sin entender que las instituciones les llamen para exponer en museos, ayuntamientos o universidades y luego a estos mismos artistas que no ensucian, más bien embellecen las paredes, les quitan la pintura o les pongan una multa.

A Julieta el tema objeto de la muestra le resulta muy cercano, sugiere el mensaje que nos quiere transmitir, en el propio boceto, esbozado con la dualidad de dos niñas, una con los ojos cerrados y otra con los ojos abiertos; la primera de ellas es una imagen alada, en un proceso de renovación convulsa e inquietante, de las tripas de su pequeño cuerpecito surge, como si de un alumbramiento se tratase, un dragón de tres cabezas y dos colas que la envuelven, parece que hemos tocado fondo pero todavía existe un atisbo de esperanza porque hay vida y ese animal es una niña disfrazada que guarda un secreto; mientras tanto, la mira otra niña inmóvil, sentada con un cuerpo de hormigón y ladrillo, sus ojos abiertos cuajados de lágrimas que no fluyen, impávida contemplando incrédula qué hace el hombre con su entorno: ante una figura femenina que se transforma, vemos a otra que es la antítesis, el *yin* y el *yang* como afirma la filosofía oriental.

La naturaleza para sobrevivir posee la capacidad de modificarse bruscamente –un volcán o un terremoto no son más que un modo de volver al equilibrio y, sin embargo, lo creado por el hombre, a veces no tiene fuerza suficiente para regenerarse, camina hacia la destrucción y, como vemos en la imagen, a todo ello se añade el enjaulamiento de la propia naturaleza urbana, la ciudad: la autora desea ponerla en cuarentena con el deseo de que reflexionemos sobre una frase muy manida, “hacia dónde vamos”, convencida de que los seres humanos son una plaga para el planeta, no vigilamos su “salud” –de la que, en definitiva, depende la nuestra– y denuncia el tremendo desequilibrio existente en dicha interrelación, tendríamos que reconciliarnos con el entorno y respetar la diversidad en todos los lugares.





“Muertita”. Festival d’Art Urbà Xekin Canet d’en Berenguer (València). 2011

tremend desequilibri existent en aquesta interrelació, hauríem de reconciliar-nos amb l’entorn i respectar la diversitat a tot arreu.

En finalitzar la meua llarga conversació amb Julieta, vaig voler que s’atrevera a explicar quin era el missatge o la intenció que volia traslladar i va contestar amb les paraules següents:

«Allò realment important per a mi és que quan algú veu el meu treball, no es quede impassible, que se li moga alguna cosa per dins, que li agrade o li disguste pel motiu que siga però que siga un generador d’emocions, de pensaments i fins i tot de conflictes. Jo et puc dir a partir de quines idees treballo quan se’m planteja un tema com és en aquest cas el de naturaleses urbanes, però cada persona farà una lectura d’allò que veu i això és el que jo vull, la meua intenció és transmetre alguna cosa. Aquest treball parla de la regeneració, del renàixer, de com, en el moment que estem vivint, és necessari un canvi de consciència global de la humanitat. De la necessitat de reinventar-nos, de sorprendre’ns. Som com àngels expulsant dimonis en un procés de canvi, necessitem obrir els ulls i deixar que brollen les flors. Perquè allò bell, allò verdaderament bo, és allò que té la virtut de fer-nos somriure».

Després d’aquesta explicació, Julieta va buscar un text que algú que li mereix molt de respecte va escriure sobre la seua obra, em va demanar per favor que l’adjuntara a l’article i vaig acceptar perquè considere que sintetitza a la perfecció l’essencial de les creacions de Julieta; la seua autora és Alba Casanova –artista multidisciplinària que va treballar amb Marina Abramović– el comentari de la qual resulta encertat, bell i molt enriquidor:

«Viajar saludant el món. Conèixer la importància d’enfilar els murs, de netejar les seues esquerdes, de lliscar per un arc iris intacte i transitori. Així podrà daurar les flors, esguitar de budells la paret. Sabrà vostè córrer a través de les finestres, deixant empremtes, i mirar amb els seus ulls de colors, per a més tard, al final de tot, emprendre el vol. Si vol arribar, ha de saber com travessar el buit dels carrers, a crits, mossegant el temps, desfent el vent, per a botar immediatament sobre la vorera amb els peus blaus i beure’s el riu de la seua pròpia ombra. Utilitze qualsevol objecte, qualsevol artefacte de la seua elecció. Sabrà caçar falcons. Sabrà brodar les seues trenes, seguir les pistes, col·leccionar els seus monstres a mesura. Per a canviar fanals per fanalets, ha de posposar la nit. Seguir-li el fil. Espiar el Sol. Només així aconseguirà expulsar del seu cos els colors que aconseguisca recordar. I llavors, plàcidament podrà riure’s dels seus cinquanta braços i dibuixar dos ocells per a invitar-los amablement a volar».

Al finalitzar mi larga conversación con Julieta, quise que se atreviese a explicar cuál era el mensaje o la intención que quería trasladar y contestó con las siguientes palabras:

«Lo realmente importante para mí es que cuando alguien ve mi trabajo, no se quede impassible, que se le mueva algo por dentro, que le guste o le disguste por el motivo que sea pero que sea un generador de emociones, de pensamientos e incluso de conflictos. Yo te puedo decir a partir de qué ideas trabajo cuando se me plantea un tema como es en este caso el de naturalezas urbanas, pero cada uno hará una lectura de lo que ve y eso es lo que yo quiero, mi intención es transmitir algo. Este trabajo habla de la regeneración, del renacer, de cómo, en el momento que estamos viviendo, es necesario un cambio de conciencia global de la humanidad. De la necesidad de reinventarnos, de sorprendernos. Somos como ángeles expulsando demonios en un proceso de cambio, necesitamos abrir los ojos y dejar que broten las flores. Porque lo hermoso, lo verdaderamente bueno, es aquello que tiene la virtud de hacernos sonreír».

Tras esta explicación, Julieta buscó un texto que alguien que le merece mucho respeto escribió sobre su obra, me pidió por favor que lo adjuntara al artículo y acepté porque considero que sintetiza a la perfección lo esencial de las creaciones de Julieta; su autora es Alba Casanova –artista multidisciplinar que trabajó con Marina Abramović– cuyo comentario resulta acertado, bello y muy enriquecedor:

«Viajar saludando al mundo. Conocer la importancia de trepar los muros, de limpiar sus grietas, de deslizarse por un arco iris intacto y transitorio. Así podrá dorar las flores, salpicar de tripas la pared. Sabrá usted correr a través de las ventanas, dejando huellas, y mirar con sus ojos de colores, para más tarde, al final de todo, emprender el vuelo. Si quiere llegar, tendrá que saber cómo atravesar el vacío de las calles, a gritos, mordiendo el tiempo, deshaciendo el viento, para saltar inmediatamente sobre la acera con los pies azules y beberse el río de su propia sombra. Utilice cualquier objeto, cualquier artilugio de su elección. Sabrá cazar halcones. Sabrá bordar sus trenzas, seguir las pistas, coleccionar sus monstruos a medida. Para cambiar farolas por farolillos, tendrá que posponer la noche. Seguirle el hilo. Espiar al Sol. Solo así conseguirá expulsar de su cuerpo los colores que logre recordar. Y entonces, plácidamente podrá reírse de sus cincuenta brazos y dibujar dos pájaros para invitarlos amablemente a volar».



Disseny i pintura aplicats a escultura per a falles. Modelatge en col·laboració amb Miguel Hernández. València. 2011

BERTI, Gabriella: *Pioneros del graffiti en España*. Universitat Politècnica de València. Servei de Publicacions, 2009.

CASTELMAN, Craig: *Los graffiti*. Herman Blume, Madrid, 1987.

DIEGO de, Jesús: *Graffiti, la palabra y la imagen*, Libros de la Frontera, Barcelona, 2000.

FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando, *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Anejos de Cuadernos del Minotauro, Ed. Minotauro Digital, 2006.

GANZ, Nicholas: *Graffiti-Mujer. Arte urbano de los cinco continentes*, Ed. Gustavo Gili, S.L, Barcelona, 2006.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra. Universitat del País Basc. 6a edició, 2007.

BERTI, Gabriella: *Pioneros del graffiti en España*. Universidad Politècnica de Valencia. Servicio de Publicaciones, 2009.

CASTELMAN, Craig: *Los graffiti*. Herman Blume, Madrid, 1987.

DIEGO de, Jesús: *Graffiti, la palabra y la imagen*, Libros de la Frontera, Barcelona, 2000.

FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando, *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Anejos de Cuadernos del Minotauro, Ed. Minotauro Digital, 2006.

GANZ, Nicholas: *Graffiti-Mujer. Arte urbano de los cinco continentes*, Ed. Gustavo Gili, S.L, Barcelona, 2006.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra. Universidad del País Vasco. 6ª edición, 2007.

Julieta.xlf

Julia Silla (AKA Julieta.xlf) té 29 anys i és llicenciada en Belles Arts per la Facultat de Sant Carles, Universitat Politècnica de València. En l'actualitat està realitzant un màster d'Il·lustració que combina amb la seua activitat laboral, el grafit. En el món del grafit és reconeguda com Julieta i a més és així com li agrada que la criden.

Ha gaudit de beques com la Promoe - PUC Santiago de Xile (2006) o Erasmus - Acadèmia de Belles Arts Palerm, Itàlia (2004). I va ser premi Obra Seleccionada, XXXV Premi Bancaixa de Pintura, Escultura i Art Digital (2008). Així com el Premi Adquisició d'obra XXI Biennal de Pintura Vila de Paterna, València (2006).

El treball de Julieta des de l'any 2004 se centra bàsicament en intervencions murals en l'espai públic de València, Alacant, Madrid, Balears, Extremadura, Palerm, Gant, Mèxic D.F., Santiago de Xile, Valparaíso... A més participa activament en certàmens, exhibicions i convocatòries d'art urbà, art de carrer i grafit com ara Intracity, Xekin Festival, Habitat vs Graffiti, FIART Valencia, Incubarte, Poliniza UPV, Art Arde Valencia i un llarg etcètera. Aquest llarg etcètera ve donat perquè a Julieta la coneixen en molts llocs i no sols a festivals d'art urbà sinó que també l'han cridada per a exposar d'institucions museístiques com per exemple del Centre del Carme de València per "Cartografías de la creatividad 100% Valencianos" l'any 2010. Ha realitzat exposicions individuals com ara "De tripas corazón" Montana shop & gallery 2008, València. O "Pintures" al Centre Social la Canyada (València) 2009.

Però el que més crida l'atenció d'aquesta artista del postgraffiti és que les seues últimes col·lectives es van realitzar fora del nostre país, a la catedral del grafit, els Estats Units. Destacaria "Above the Radar" Fridge & Art Whino, Washington DC (2011); Unearthed Show Crewest Gallery, Los Angeles (2010-2011). Encara que també ha pintat a Holanda, Cuba, Mèxic o Itàlia. La seua trajectòria és molt activa i atractiva, acumula idees i projectes que apressen el futur per a consolidar-se.

Julieta.xlf

Julia Silla (AKA Julieta.xlf) tiene 29 años y es licenciada en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos, Universidad Politècnica de Valencia. En la actualidad está realizando un máster de Ilustración que combina con su actividad laboral, el graffiti. En el mundo del graffiti es reconocida como Julieta y además es así como le gusta que la llamen.

Ha disfrutado de becas como la Promoe - PUC Santiago de Chile (2006) o Erasmus - Academia de Bellas Artes Palermo, Italia (2004). Y fue premio Obra Seleccionada, XXXV Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital (2008). Así como Premio adquisición de obra XXI Bienal de Pintura Vila de Paterna, Valencia (2006).

El trabajo de Julieta desde el 2004 se centra básicamente en intervenciones murales en el espacio público de Valencia, Alicante, Madrid, Baleares, Extremadura, Palermo, Gante, México D.F., Santiago de Chile, Valparaíso... Además participa activamente en certámenes, exhibiciones y convocatorias de arte urbano, arte callejero y graffiti como Intracity, Xekin Festival, Habitat vs Graffiti, FIART Valencia, Incubarte, Poliniza UPV, Arte Arde Valencia y un largo etcétera. Este largo etcétera viene dado porque a Julieta la conocen en muchos lugares y no solamente festivales de arte urbano sino que también la han llamado de instituciones museísticas para exponer como El Centre del Carme de Valencia para "Cartografías de la creatividad 100% Valencianos" en el año 2010. Ha realizado exposiciones individuales como "De tripas corazón" Montana shop & gallery 2008, Valencia. O "Pintures" Centre Social la Canyada (Valencia) 2009.

Pero lo que más llama la atención de esta artista del postgraffiti es que sus últimas colectivas se realizaron fuera de nuestro país, en la catedral del graffiti, Estados Unidos. Destacaría "Above the Radar" Fridge & Art Whino, Washington DC (2011); Unearthed Show Crewest Gallery, Los Angeles (2010-2011). Aunque también ha pintado en Holanda, Cuba, México o Italia. Su trayectoria es muy activa y atractiva, acumula ideas y proyectos que apremian al futuro para consolidarse.

URBAN NATURES

Amparo Zacarés Pamblanco
Universitat Jaume I de Castelló

Carme Senabre Llabata
Universitat de València - Estudi General

IN CRESCENDO ...

'It would be curious and probably surprising to discover how much the pleasure of breathing has to do with our highest and most transcendental ideals'

George Santayana¹

Nature works among us in a mythical fashion. In actual fact, it is the myth par excellence, brandished as a protest against the artificial nature of the world of large cities. We live immersed in a consumer society that advocates a constant over-production, so stimulating the need to consume more and more to the point that our 'new' common sense, awakens our desires-needs ensuring they are satisfied *ad eternum* until they match our inherent and endless artificiality. Nostalgia for what is natural thus summarises our social history, the history of a loss. This is precisely what this exhibit, showcasing the work of three young artists – Nicolás Llorens, Ana Donat and Julieta. xlf – tells us visually, it speaks of systematic lacks that the city highlights when *urban* is understood as civilization restricting nature. In the photographs of Nicolás Llorens the urban imprint in nature is briefly announced in landscapes which subtly hint at human presence. In contrast, in the work of Ana Donat nature is encapsulated in glass cases in an attempt to rescue it from oblivion by preserving the final remains salvageable from their irreversible destruction. Finally, Julieta's graffiti reflect the gloom with which urban dwellers view daily surroundings that are polluted and show no signs of regeneration. However, all three, using a variety of media and different artistic languages, focus their efforts on the characteristic longing for that absence which defines the contemporary city itself.

From this historic transformation they jointly tackle the relationship between human beings and nature, an experience that is increasingly difficult and ghostly. In this representational framework their creations artistically recover the hypothesis of Gaia, postulated by James Lovelock last century. Lovelock² explained how when he first saw the image of Earth, completely blue, he interpreted it as a person all of whose elements were interdependent. Thus, the ensemble of the biosphere and the atmosphere forms an indivisible unit, harmonising and self-regulated like an animal, thanks to the internal circulation of sulphur and the iodine evaporating from the oceans. The beauty of the image of Earth seen from space led him to give the name 'Gaia' to the complex whole in homage to the Greek goddess. According to Greek mythology Gaia tended to the needs of those who respected the laws of nature, but was ruthless with those who transgressed them. This

hypothesis is a metaphor offering an excellent explanation for our present situation, and is also a scientific theory with unavoidable consequences. The statement that the Earth is an enormous living self-regulating body suggests that the planet is not in the least bit obliged to preserve human life, and therefore, we should convince our protecting planet that not getting rid of us as guests is for the best. Despite this warning we continue to sully and artificially change Gaia on such a large scale that if we could hear her, just like Edvard Munch,³ we would hear her painful and shocking screams, which are much more than the laments of a human being or of humanity.

Photographs, glass cases and graffiti form an artistic route which in terms both of mythology and landscape reveal, in short, the prologue and epilogue of what our relationship with nature once was and what it is today. Barely noticeable at first, but progressively revealing the transformation in appearance of the situation of nature, these three creative proposals manage to trigger a chain of associations that show us the destruction of a habitable world, inviting us to reflect and adopt a critical stance. In essence, all three agree on the inexorable pain brought about by our encounter with a landscape of destruction which is growing increasingly distant from our life cycle. The crucial point is in this artistic journey from the open and breathable space of the plains of Gallocanta to the branches and leaves that appear in graffiti in the most unexpected spots in the city. Nor should we forget that between this beginning and end we find the glass cases, which act as a warning and systematically exhibit natural remains in danger of extinction. Basically, this is a shared artistic experience committed to reminding us that we are living beings, just like plants and animals, and that we need to repair the divide between nature and our original being.

The unsatisfied desire to find the way back from this divide plagued with obstacles and useless residues is a permanent feature of western thought, from the point at which the human weakness in confronting the fragmentary nature⁴ of our existence was first recognised. As Schiller, a passionate advocate of freedom and beauty, states, this culture only becomes worthy of its name if we opt for one which favours both reason and feeling, fostering an aesthetic education, 'culture, which is to reconcile his dignity with his happiness'. His *Letters* thus represent a major step towards resolving the controversy between natural and artistic beauty:

'As noble Art has survived noble nature, so too she marches ahead of it, fashioning and awakening by her inspiration. Before truth sends her triumphant light into the depths of the heart, imagination catches its rays, and the peaks of humanity will be glowing when humid light still lingers in the valleys'⁵.

Baudelaire, apparently weary of the farce played out by a nature hostile or indifferent to our needs but seen as so sacrosanct that it was awarded a maximum aesthetic quality, offered a more radical theory. Both his literary and theoretical work hastened to demystify 'reality', both natural and painted, as an object of contemplation, and to venture into the discovery of dreamed, invented, and imaginary landscapes.

Nevertheless, Rosset's theory that the only aesthetic is that of artifice, points us in a very different direction, towards a discrediting of nature from disappointment, like a cheated lover, attributing Baudelaire's disdain towards 'organic nature', dangerous, monotonous, boring and stupid, to profound despair and disillusionment. Thus, the revindication of artifice is merely a disguise to conceal disenchantment:

'It would be difficult to find another artist whose praise and practice of artifice are as constant as Baudelaire's. He, more than anyone else, was possessed by this taste for artificiality, and he really possessed it, if we understand it as a taste for improved nature, which characterises the naturalist practice of artifice'⁶.

As well-known critic Pierre Restany put it, modern art ended in the 1960s and more recently artist Richard Serra reiterated that the language of art has not been renewed since the sixties. Therefore, the 1960s represented a before and an after in the art world, and traces of its influence were seen in subsequent generations of artists with results that were at times unfortunate or at the very least received with little enthusiasm. This was art as investment, auctions at exorbitant prices, work lacking aesthetic value, methods that were so incomprehensible that they would be considered fit for the dump since they were pure rubbish. The life cycle was completed, returning to its place of origin like everything perishable: ashes to ashes which still fertilise the earth to be reborn, grow, and offer the possibility of feeling alive over and over again, thanks to a shared emotion that stimulates our imagination through sensations that are almost forgotten or may be of little use. This is so much the case that if we look back we can also find hopeful voices, refusing to join in in the apocalyptic predictions on the future of art.

As Gillo Dorfles also maintained over three decades ago, it is true that the abandonment of figurative art after 'centuries and millennia of hegemony', was perhaps the trigger for the true start of contemporary art, and this was stated without the least hint of nostalgia (rejecting the idea that any past time was better). He rejoiced in the break with axiomatic aesthetic principles, decapitated by dada and some great figures. They were 'the great rejecters of western artistic tradition' and signalled the start of the shift of concepts in subsequent art as they 'sensed the weight of epistemology and not only iconography at the heart of visual art'. Many of the heterodox artistic representations appearing in the second half of the twentieth century stemmed from this rebellion, proving that 'the creator can give life to works seeming gratuitous and fleeting, but not necessarily less interesting in terms of the new emotions and suggestions they prompt in the spectator'⁷. This is applicable to certain modern expressions of the eagerness to tear down barriers between art and life, whose fleeting nature has been highlighted ad nauseam, teetering over the edge of an abyss heralding an uncertain future.

This is where we can find the key to 'understand', accept, and above all feel and even vibrate, with the different exhibits – which essentially share the same fighting spirit – on offer at the Octubre gallery. As Rousseau put it in

Nouvelle Héloïse, although reason is what makes man, feeling is what drives him.

Also aware of the tyranny imposed by a consumer society which only pays attention to the demands of the market, some warned of the risks of a suicidal creativity. This suicidal creativity, which aimed first to innovate and then to shock, offered no hope of changing the direction of things and shamefully bowed to the almost metaphysical powers which currently rule the world.

Given the current crisis, it is hardly surprising that some artists have abandoned the pavement after conquering the street, almost reaching the sky from the rooftops painted to be seen from above, for instance from Google Earth. Nor is it surprising when a large glass cube is installed in the middle of a gallery and set up as a greenhouse where one can quietly converse with thousands of butterflies delighted to have a new home, proof that an earthly-artificial paradise does exist, albeit man-made and on a small scale. This does not give up on the aesthetic function characteristic of artistic activity, but rather highlights it, providing wider horizons. In a different way of providing a critical answer to a suffocating and lulling reality, in contrast with the exasperating and limitless domination of those who act as puppet masters of our fate, new 'activists' consider a return to museums and galleries, ironically modern barricades, spaces where artistic activity can once more be expressed without ties or coercion and where aesthetic experience goes back to being a fully satisfying exercise. However, do not be fooled, this is not a retreat, but rather an act of rebellion that turns the roofs of skyscrapers, or the once sacrosanct venues of museums and immaculate walls, into places that are appropriated/occupied to calmly savour artistic delights which mix and blend multiple techniques and scents.

The speed with which we can down a hamburger can also be seen in the rate at which we move down the corridors of gigantic buildings – built to celebrate the leaders of the time – forcing spectators to opt out of active participation in completely ordinary events. It is logical for us to wonder out loud where we are going and exclaim 'enough, that's enough running after an elusive prey, let's get indignant, let's introduce slowness into our everyday life as a form of resistance, let's slow down our relationship with the world and the arts again and enjoy their colours and nuances'.

This sensitivity, worn on our sleeves, permeable, and so able to reach within, is what the urban natures included in this exhibition try to transmit, far from the deafening sound that has taken over fields and cities, the premeditated cacophony aimed at confusing our most private feelings.

We do not know whether art will remain immune to a time intent on destroying this small planet and the tiny points that inhabit it, but it is at least alert to what is coming, making it possible to foresee, and to some extent, avoid collateral damage.

'Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of, birds that no woodland

possesses. She makes and unmakes many worlds, and can draw the moon from heaven with a scarlet thread. Hers are the “forms more real than living man,” and hers the great archetypes of which things that have existence are but unfinished copies. Nature has, in her eyes, no laws, no uniformity. She can work miracles at her will, and when she calls monsters from the deep they come. She can bid the almond tree blossom in winter, and send the snow upon the ripe cornfield. At her word the frost lays its silver finger on the burning mouth of June, and the winged lions creep out from the hollows of the Lydian hills. The dryads peer from the thicket as she passes by, and the brown fauns smile strangely at her when she comes near them. She has hawkfaced gods that worship her, and the centaurs gallop at her side.’

O. Wilde, *The decay of lying*.

¹ Santayana, G., *The Sense of Beaut.*, quoted in Patella, G.,: *Belleza, Arte y Vida. La estética mediterránea de George Santayana*, Valencia, PUV 2010, p.74.

² Vid. Lovelock, J., *Las edades de Gaia: una biografía de nuestro planeta vivo*, Barcelona, Tusquets, 1993

³ In 1893 Edvard Munch painted *The scream*. Flavio Caroli (*Il volto e l'anima della natura*, Milano, Mondadori, 2009, p. 89) includes his words : ‘I was walking along a path with the city on one side and the fjord below me . . . I paused and beyond the fjord the sun was setting, suddenly the clouds seemed to be painted blood red. I sensed an infinite scream passing through nature: I could almost hear it. I painted this picture, I painted the clouds like real blood. The colours were screaming’.

⁴ The diagnosis of a wounded society, expressed through the idea of fragmentation between nature and culture, feelings and spirit, has been crucial since the Enlightenment and has become a typical and topical category of modernity.

⁵ Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, bilingual edition, Anthropos, Madrid, 1990, ninth letter & 4, p. 175.

⁶ Rosset, Cl., *La anti naturaleza*, Taurus, Madrid, 1974, p. 95. His interpretation should be situated in the context of a ‘materialist’ philosophical position and his refusal to accept the distinction between nature and artifice. This text proposes the analysis of ‘the force of naturalist prejudice... with no critical intent’, convinced that this matter would be resolved once man ‘fully accepts artifice rejecting the idea of nature itself . . .’, which contributes to deifying existence (p. 9).

⁷ Dorflès, G., Introduction to E. Lucie-Smith, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Cátedra, Madrid, 1983.

Natural-artificial landscapes

José Emilio Batista Barrios
Lecturer in Philosophy
University Specialist in Science and Technology

The work of Nicolás Llorens Lebeau is inspired by time, nature and what it is to be human. He has discovered how to highlight these fundamental issues by means of photography, in a constant display that reflects on the three major categories in which his work is grouped. The first, and the most recent, notwithstanding some previous attempts, is dedicated to natural-artificial landscapes, and the six photographs included in this exhibition fall within this category. Second, since his early years as a professional photographer, when he was responsible for the photographic illustration of the *Gran Enciclopedia Valenciana* (pub. DCV, Valencia, 1990), he has produced numerous series on wild flora and fauna, which are the second major category in which his output can be classified. Finally, the third category includes various series of portraits of friends and acquaintances, mainly at night, and of strangers in public spaces, compiled over the last 15 years.

Interpretations of the six photographs presented here are therefore based on how the artist, photographer and philosopher explores the implications between time, nature and what it means to be human. However, in order to understand these *natural-artificial landscapes*, it is necessary to look at the other two forms which the artist has used to consider the complex network of interconnections formed by this triad of concepts and which, through the use of images, allows him to create spaces for free reflection by the viewer. In other words, he is possibly referring to the other two categories of his works, the portraits at night and in public spaces, and the wildlife series, to highlight the hidden faces of these natural-artificial landscapes.

These images are ‘unreal’; nobody can take in such a wide horizon in a single glance. By taking multiple consecutive shots and assembling a single ‘view’, on the one hand he bends time – because the passing of time is needed to explore these landscapes – and, on the other, he is imitating the workings of human perception. Does this mean that our brain and senses are also constructing an ‘unreal’ world? That is what neuroscience seems to suggest, and Nicolás Llorens Lebeau uses this idea to encourage us to play based on the perspective of time folding into singularities that are created by the emergence of living spaces where the laws of nature are suspended. While each individual is a ‘living space’, a centre from which reality is perceived, each of these images creates a ‘living space’ with each viewer. The way to do this is to objectify human perception using the format of landscape images, and thereby to show what we humans constantly do – we perceive something external, assemble it as a continuous experience in our mind, and explore, examine and enjoy it ... We experience it from within, beyond the bounds of cosmic time. Within this singularity, the past, present and future

coexist within our consciousness, and these landscapes also invite us to repeat this experience consciously by forcing us to explore them with our gaze. In the portraits at night, however, singularities are created and highlight the folding of time. This is not so much by means of the image’s format and the horizontality of the landscape, but by a connection between the gaze of the people portrayed and the viewer. Those evenings in the past are drawn into the present as a possibility every time someone looks into the space-time windows that these portraits constitute, and considers and imagines those possible experiences as a result. A human *modus operandi* that reveals and causes reflection is reproduced here once again by this dialectic between the viewer and the image.

As for the question of nature, the natural-artificial landscapes take the breach between humanity and nature, and therefore from itself, as their starting point. We see natural and artificial elements in them; together but clearly distinguishable, different in their shapes and colours, but subtly interconnected. The separation and suffering linked together in this breach mainly occurred during modernity, and this creates a delicate and troubled relationship of mutual transformations; this means that there is no human absence as such in these landscapes. It appears in the artificial elements and the nature that is dominated, exploited, emptied and deserted ... and at the same time, there is the artificial, wrapped in nature, moulded to it ... peopling it. The sense of loss, longing and suffering due to the unbridgeable gap with nature, the expulsion from paradise, is also apparent in the series of portraits at night and in the wildlife series. The portraits at night, in contrast with the landscapes, show how the humanity’s social nature inhabits or peoples a world that is artificial, cold, with sharp edges, brightness, and sometimes sordid, in contrast to the mythological idea of a type of human relationships as warm, welcoming and fraternal. In the wildlife series, nature looks at us and does so humanly ... it challenges human beings, and in doing so, on the one hand the wildlife denounces the abyss in the breach, and on the other, even if only for an instant, it invites us to restore the ancient bond between man and nature. This type of pre-modern experience, in which human beings harmoniously experienced the incorporation of the human microcosm within the macrocosm of the universe, is utopian and mythological. Nevertheless, it is possible through the emergence of singularities between the viewer and the image alluded to above, as it deals with the issue of the folding of time.

In this series of natural-artificial landscapes, the question of the human being is expressed by its apparent absence because it is not really absent, as mentioned above. However, this figurative absence invites the viewer to finish off the landscape; the human being distant from nature, from its nature, is a singularity able to fold time, a necessary requirement in order to make the transition from the mechanics of events in nature (*kronos* or cosmic time) to the significant fabric of the world that human beings construct using it, and in which we live (*kairos* or existential time). This means that, in an eternal instant, viewers unify each of these landscapes in their consciousness

with the construction that is their world; when looking at the landscapes, they recursively include their own vision of man, time and nature. For human beings, conceiving of this triad is so overwhelming and so original that one forgets its naturally artificial nature, that is created at every moment; the clarity and simplicity of these landscapes, the need to explore them carefully engages the viewer’s triad in a conscious effort, making transparent each individual’s existential time, their memories, their thoughts and feelings, as well as the collective world, the historically shared reference points. This activity of intelligence, desire and pleasure, by which human beings construct themselves in their world, also provides a similar structure for his portraits at night, and his wildlife photography. Who are these? What do they do? Where ...? These are questions that act as a mirror in the case of the portraits at night when we identify ourselves, and as a balm to reunite ourselves with nature in the wildlife series.

As a consequence, to assess the work of Nicolás Llorens Lebeau as a whole, the approach of Zygmunt Bauman, who argues that immortality, the human need to escape immanence, inhabits the work of art, is enlightening. This is possible because the aesthetic experience is the result of the temporary nature of the event, but in the background refers to its timeless value. Indeed, we see how these natural-artificial landscapes, which are interpreted based on the triad of time, nature and humanity, satisfy the ‘eternalising’ function of the work of art. This is most valuable in the modern context, which Bauman would describe as ‘liquid life’, in which shared public spaces, both physical and symbolic, have been occupied by the privatisation of relationships and experiences, including those of an aesthetic nature. The eternity referred to in his photographic output restores micro-spaces open to the thoughtful and critical eye, and somehow preserves the enlightened demands of public spaces for citizens, who have today been replaced by individual clients.

According to Bauman, art is liquid, and absorbed by the consumerism of the aesthetic experience and the market. It follows from this that the temporary nature of the work of art as an event lacks its due moment of transcendence. This should make the finite nature of life a matter of record, as there is no time to establish the meaning and acquire the ‘substance’ of aesthetic experiences. That is why today’s liquid art has lost its eternalising function. However, in his photographic series, Nicolás Llorens Lebeau aims to halt consciousness, to create complex verbal and thought processes, which are embodied in events of eternal consciousness that can be thought anew and encourage the viewer as a result of the eternalising scene they show. In short, his work is an attempt to resist the dissolution of art and the aesthetic experience by means of photographs challenging the consumerism of the experience, which foster profound and enduring human experiences.

Biographical note on Nicolás Llorens

Nicolás Llorens was born in Castelló. Growing up in Almassora, he was in constant contact with the sea, the mountains and the people, and was steeped in nature and the slow passing of time. By the time he reached high school he had moved to Valencia, but he never lost interest in nature or the people who surrounded him and instilled in him ideals of progress and human dignity through literature, art and music. Although he may not have been fully aware of this when he finished high school, he did show a natural leaning towards the photography of nature, of the human and wild landscapes of what he feels to be his home. He was steeped in its history and took part in the restoration and recovery of the Roman theatre of Sagunto in the early 1990s. This extensive knowledge of geographical and human spaces was consolidated in his work on the illustrations of the *Gran Enciclopedia Valenciana* (DCV, 1990), which he combined with his studies in Philosophy and Education Science. In his studies he found the grounding he was seeking to understand the relationships of time, human beings and nature. In addition, he also found his vocation as a teacher, working first in CVAE and from 2000 in the Espai d'Art Fotogràfic. From this school of photography, Nicolás Llorens Lebeau has continued to develop his work as a photographer and a teacher of photography, understood as an intellectual and artistic exercise that goes beyond the technical aspects which are rigorously present in all his photographs. This philosophical approach to photography, both when practicing and teaching, was heightened by his studies for a doctoral postgraduate in aesthetics in the Philosophy Faculty of the University of Valencia. Currently he is extremely involved in both fields. He brings an international quality to the curriculum in the Espai d'Art Fotogràfic collaborating with European and American photographers for the Masters in Photography that is on offer in his school, and he is also very much involved with series of photographs like those displayed here, a clear and personal expression of the themes mentioned above, of photography, and of art itself.

Foucault, M. *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2006

Kant, I. *¿Qué es la Ilustración? Y otros ensayos.*, Alianza Editorial, Madrid, 2004

Bauman, Z. *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Mexico City. 2002

Bauman, Z. *Arte, ¿líquido?* Sequitur, Madrid, 2007

Montero Moliner, F. *Retorno a la fenomenología*, Anthropos, Barcelona 1988.

Maderuelo, J. Del arte del paisaje al paisaje como arte. In *Revista de Occidente* no. 188, 1997, p. 23-36

Preserved landscapes: The future is no longer what it was

Belén Romero Caballero
Graduate in History of Art
Member of AVCA (Valencian Art Critic Association)

Artists alone can't change the world. Neither can anybody else, alone. But we can choose to be part of the world that is changing.

Lucy Lippard¹

Clarence Glacken tells how the Lisbon earthquake, which struck at half past nine in the morning of November 1st 1755, was probably the most famous and terrifying one in all the history of the West since the eruption of Vesuvius in AD 79.² Its effects went far beyond physical distress and provoked doubts in the mind of man, since, over and above religious interpretations, the *tout est bien* philosophy began to falter and the world no longer seemed to be the best possible. The scenography of *le grand spectacle de la nature* as a stimulating and unlimited source of natural history and literature was influenced by a keenness to travel by land and sea. Never before had there been such substance or depth to the study of nature, fuelled by speculation, travel, engravings and the amazing accumulation of enormous amounts of material on plants and animals to be exhibited in gardens and museums. The *candid* trust in science and technology as sources of progress encouraged dreams of illusory futures not too distant or inaccessible. A capacity for imagination that modern societies have lost. The present no longer speculates on the future as a place for construction, but rather as a space formed by the collapse of urban environments and communities, poverty and the deterioration of the planet. For this reason it is hardly surprising that the field of art comes up with inventions like works by Ana Donat which manage to project an optimism based on what is living or, rather, on the ability and creativity of what is living to make amends, refreshing visions such as that of Linnaeus, who saw earth as a natural self-renovating and self-purifying system.

YOU CANNOT CHAIN THE WIND

In physics the term resilience is used to refer to the ability of metals to return to their original state, without any deformation, after being subjected to great strain. At present this is a characteristic applied to all complex adaptive systems, including human beings or nature as an ecosystem. In the sphere of culture, creative resilience lies in the capacity of elasticity or survival based on a cross-disciplinary integrated work with creative solutions and a conscious interaction with the environment, but still open to new strategies. An exchange of knowledge which, despite

a tendency towards overspecialisation, has always existed between science, art and the humanities. John Claudius Loudon, gardener, architect, horticulturist, landscapist, botanist, furniture designer and urban planner spoke of the need to combine regularity and irregularity in a single project, forms of nature and art epitomised in botanic gardens where trees and bushes are grown to delight the senses and to be observed and studied.

Ana Donat searches, cultivates, examines, catalogues and reorganises both natural³ and manmade elements with the same enthusiasm with which all sorts of new specimens and histories were investigated. She makes use of scientific methods for collection, experimentation and classification to present today's products and residues as tomorrow's archaeologies, except that in this case the result is also an artistic production. The arguments of her work make us sense certain 'scientific humanist' features that speak volumes of culture, knowledge and capacities of expression and creativity. In addition to her training in the field of design, she also has extensive experience in the fields of psychology, gardening, landscape and the environment. Her life and education have gradually formed an interesting profile that combines the visions of a scientist, of a collector of curiosities and of a private investigator.

Her methodologies, which incorporate disciplines such as archaeology, biology, or natural history, also serve to shift the discourse of science to spheres that are conventionally alien to it, thus integrating scientific strategies with artistic processes.

Through this creative procedure the artist shows us how the progress of knowledge is not linear when viewed from a perspective of space and time. On the contrary, it develops into a heterodox form, with curves and points of resistance that often stem from unsuspected territories or fields. For example, in the eighteenth and nineteenth centuries the production of knowledge surrounding natural sciences, as in other fields, did not only originate from specialised professionals but also from aficionados. In fact, the figure of the *dilettante* had positive connotations and an extraordinary relevance since it suggested a particular 'admiration and passion to learn about art and science'. Many of them founded societies and put together collections of specimens and rarities of incalculable value for museums of natural history, by pooling knowledge and resources. This specific ability to experience the enthusiasm and thrill of discovery, of the find, fuels Ana Donat's scientific research and artistic passion, which in her case share a common fascinating space: creating artefacts, formulas and experiments to create impossible things and project scenarios for a future and different world.

This is a symbiotic operation carried out from a positioned and subjective perspective of cultural context and a personal point of view that considers the complex realities of the modern world from a broader perspective. This may appear to be a paradox since science has systematically encouraged the traditional taxonomic tree with branches that grow together but do not converge. Encyclopaedias

fragmented the stored, catalogued and specialised bodies of knowledge, and the same practice has been used to develop this work. However, here this practice is based on aesthetic purpose rather than on a search for knowledge. Artistic experience interacts with science and proposes possibilities for interaction between branches, allowing open dialogue and the diversification of knowledge, shifting borders that do not really exist.

SHOWCASE NATURE, BUT – WHAT HAVE WE PRESERVED AND WHAT SHOULD WE PRESERVE?

When the zoologists of the British Natural History Museum first saw the skin of a platypus, in 1799, some believed it was a fake. They suspected some joker of having added a duck's beak to the body of a quadruped. They even tried to unstitch it as can be seen from the scissor marks that have remained on the original skin.

At that time the idea of preservation focused on curiosity and erudition and the desire to treasure and display objects for their inherent value, enjoyment and scientific study, creating multiple microcosms. People lacked the current sense of urgency regarding the extinction of nature which is commonplace in news programmes and which cultural industry has transformed into a curiosity and spectacle celebrated in art, cinema, literature, television and videogames. The *need* to preserve now flows from uneasiness over a lost ecological balance. The ways in which nature is exhibited have changed, but so have the feelings prompted by its contemplation. Now, there is a certain degree of sadness or even attempts to instil fear or apprehension. However, there has always been a tendency towards a *voyeurism* of nature where the protagonist is no longer alive. If Wackwitz referred to cabinets of museum objects and natural history museums stating: 'they show everything alive except life itself',⁴ the same happens today when we watch television documentaries that tell us about the *wild world* and its inevitable disappearance. In both cases we experience the *derivative* universe of the glass case. Exhibitionist aesthetics that Ana Donat reinterprets as a vehicular strategy for referring not only to the precision that is characteristic of scientific collections, but also to the precision that guaranteed the domination of nature resulting from human intervention with technology and science. Thus, if *Herbarium* (2010) emulates the natural history museum and the tranquillity and objectivity of herbaria with faithful reproductions in the form of scientific documents, *Cuaderno de campo* [Field Notes] (2010) uses the labelling of natural objects as a system to appropriate them and put them to good use.

The construction of each glass case is guided by the principle that is usually known as 'easy to view', which allows the spectator to observe the objects inside without having to move too much, while providing enough space to take it all in. This is a double *mise en scène*. It constitutes a significant spacial factor that can be easily identified by the public, as the display case is a model for presentation

which acts as the norm for displaying objects and immediately grabs our attention. A space for consumption which specifically emphasises work as a sign, while becoming a sign in itself at the same time, a rhetorical archetype for persuasion. It is a way to unnerve a public accustomed to the ingenious aesthetics of advertising and design, saturated with logos, brands, images and ads, while it is also capable of maintaining a dialectic image that allows the object not to be identified as merchandise. Ana Donat prompts criticism of the recent commercialisation of nature and landscapes and of the shortcomings of the attitude of the society surrounding it, using titles such as *Excursión al bosque* [Trip to the woods] (2010) or *Tienda de souvenirs* [Souvenir shop] (2010) which reflect the changes in the use of nature, leisure activities that degrade it insofar as they merely enjoy it or enable its enjoyment. These series refer to traditional weekend tourism and to new forms of consumption in the style of ecotourism or rural tourism. This enthusiasm for nature requires experiences that are novel and less artificial providing an exclusive immediacy that seduces certain sectors of society and offers people a means of escape from technological advances.

This recreation of completely mundane settings, articulated by the backdrop of desolation and nostalgia, all in all, communicates triviality in a mocking and sarcastic tone. It is a strategy for seduction that plans to encourage the spectator to reflect on the truly complex politics of nature.

However, this active positioning in the current problems of our relationship with natural surroundings never avoids a poetic gaze, found in series such as *Vestirse de naturaleza* [Dress up in nature] (2010). We could speak of stories or landscapes since at the end of the day this is a concatenation of ideas, sensations and feelings that the artist creates from experiencing, observing and relating to the environment. Tactics have shifted towards allegory not only as aesthetic resource and a specific form of art, but also to the meaning awarded to it by Walter Benjamin: a discourse of fragments and of specifics that is able to connect with the whole, a discourse of the dialectic image with specific and mundane objects of this material reality as starting point. This notion of allegory connects with the idea of an ephemeral, suffering and fragmented nature, the knowledge of which is achieved through detail. However, it also proposes a vision of a nature that becomes an item of merchandise losing its initial meaning and acquiring new significances in accordance with the desires and hopes of consumers.⁵

Moss, roots, bamboo leaves, dyed raffia, silk, mushrooms, handmade papers, string and acetate are some of the elements and materials with which she has created these unique botanical theatrical props in the form of threaded messages. When attempting to read them, viewers are trapped in a mass of thread, fibres, drawings, labels and annotations which at first view are seemingly unconnected

and impossible to decipher. However, when you lose yourself in them they make it possible to recognise a state prior to the definition of something. An eternal doing and undoing that speaks to us of the present, but also of past times, of absence, of the memory of the communal objects brought out of the store of life in which we all recognise ourselves. Beyond appearance there is something which opposes resistance to being exhibited by representation and settles on the fringes of what is visible in the border space between art and life.

In Ana Donat's work, content is so noticeably to the forefront that we tend to overlook the degree of elaboration and the way in which it is represented. Her work stems from a socio-archaeological search in her most immediate surroundings. She repeatedly makes use of cumulative additions and the extreme profusion of objects and materials, lists and series where collective forms and repetition are the principle for ordering and for expressing carefully elaborated aesthetics. Fragmentation constructs a new object resized for contemplation from a poetic discontinuity that establishes a relationship with collage and assembly. The strangeness, to which the different components are subjected, quietly placed, does not prevent dialogue between them, ready for spectators to organise their stories, explicit for snooping. These liturgies allow us to appreciate aspects that also pertain to sciences such as anthropology, sociology, or archaeology. Everything can be used, even the most insignificant part of everyday life can turn out to be indicative. This is what Christian Boltanski refers to when he states: 'The Musée de l'Homme was of tremendous importance to me; it was there that I saw large metal and glass vitrines in which were placed small, fragile, and insignificant objects [...] Each vitrine presented a lost world: the savage in the photograph was most likely dead; the objects had become useless – anyway there's no one left who knows how to use them [...]'.⁶ Some of this can be found in *Aparcamiento gratuito* [Free parking] (2010) or *Mantenga limpio su entorno* [Keep the environment clean] (2010) where very close links are established between the objects and the futility of the moment. Inventories of an ephemeral existence in which natural elements are combined with impoverished surroundings and objects that are worn and discarded. Residual landscapes which refer to the value and significance of public space and natural surroundings, their deterioration and the contradictions and paradoxes of human behaviour.

Through these 'preserved' landscapes Ana Donat names the silences of a future that continues to be imagined, though more in other worlds than in this one. It is not only the desire to conquer or the keen desire for knowledge but also the need to survive when faced with a date of expiry that is increasingly felt to be nigh. Even so, her stories are salutary lessons which try to appeal to our conscience through the search for beauty, humour, and resorting to 'all over', a metaphor for the collective, made up of infinite individualities, emphasising each individual's responsibility

in a society which, like nature, is permanently changing, knowing that this doing and undoing makes it possible to go back.

Our time does not appear to be that of major social plans but that of community projects. The creativity and imagination that gave artists visions of the future continues today, but on a different scale, a scale that still appeals thanks to its human qualities.

Rodrigo Alonso⁷

¹ Lucy Lippard: Caballos de Troya: Arte activista y poder, in Brian Wallis (ed.): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 347

² Clarence Glaken: *Huellas en la playa de Rodas*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p.476

³ The term natural is used here not as the opposite of artificial, adulterated, transformed, developed or cultured, but as the product of nature where one might say you can find zero degrees or the starting point of manipulation.

⁴ Francisca Hernández: *Manual de museología*, Madrid, Síntesis, 1998, p.98

⁵ Walter Benjamin: *El origen del drama barroco*, Madrid, Taurus, 1990, p.172-176

⁶ Werner Spies: *Christian Boltanski, pintor de la historia del lado oscuro de nuestra época, Arte y Parte*, 94, p. 46

⁷ Rodrigo Alonso: *Imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010*, Exhibition catalogue, Fundación Osde, Buenos Aires, 26th March -30th May 2009

Biographical note on Ana Donat

Ana Donat searches, cultivates, examines, catalogues and reorganises both natural and manmade elements with the same enthusiasm with which all sorts of new specimens and histories were investigated. She makes use of scientific methods for collection, experimentation and classification to present today's products and residues as tomorrow's archaeologies, except that in this case the result is also an artistic production. The arguments of her work make us sense certain 'scientific humanist' features that speak volumes of culture, knowledge and capacities of expression and creativity. In addition to her training in the field of design, she also has extensive experience in the fields of psychology, gardening, landscape and the environment. Her life and education have gradually formed an interesting profile that combines the visions of a scientist, of a collector of curiosities and of a private investigator.

Julieta's Postgraffiti in the Octubre Gallery at the UJI

Belén García Pardo
Graduate in Geography and History
Specialist in Art History and Archaeology

'Children dressed as animals dressed as children keeping secrets'

David Pascual

I would like to explain the reason for the title. Julieta has a personal and non-transferable hallmark in the world of postgraffiti. This quote is from an interview with her in 2010, when she answered the question 'How would you define your personal poetry in a few words?' The response was brilliant from my point of view. She replied using the words written by David Pascual Huertas by personal request during the *100% Valencianos* exhibition at the Centre del Carme (Valencia). And what it revealed to me was how far she had travelled in her nine years in the world of graffiti: I think that no one could have provided a better definition of her work, her pictorial thinking, her aesthetic experience and her concise and unequivocal dialectic with the viewer.

Julieta first came into contact with the world of graffiti when she was 17 years old, writing letters on a blind thanks to Escif, a graffiti artist who is renowned among the community of Valencia's writers as a master, and she started painting 'seriously' at the turn of the century.

Starting out is tough for anyone who wants to write graffiti. Learning the spray technique takes time, it is not easy. And a graffiti writer generally begins by playing with pens and practicing letters. Those who remain faithful to this tradition are part of the so-called classic graffiti movement – they use letters to create the pseudonym by which the graffiti community recognises them. They must be seeking to create their own style and above all, to carve themselves a niche while respecting the rules of graffiti. However, this modus operandi has evolved over time, as wall artists have incorporated new techniques into basic graffiti, and has become what is known today as postgraffiti or neograffiti. This name is not intended to suggest that classic graffiti is over. One of the characteristics of graffiti is that all styles and forms of expression on a wall using just a spray or adding plastic paint or other techniques coexist: Some writers have simply switched to using other forms of graffiti language, expression and tools, such as templates, stickers, paper and murals with aerosols and plastic paint. The various varieties have 'masters' who practice them and as such reaffirm their identity. Many of these have been through the classic stage and are now involved in postgraffiti.

Julieta started out with sprays and audaciously wanted to paint a girl walking a cat in several colours. Of course, it was a disaster: it is a tool that needs lots of practice to master the technique, and that is achieved by taking to the streets and painting. That was where she was when she

realised that it was easier to work with simple shapes, she enjoyed painting characters rather than letters, and that is a decision she took right at the start. When you work on a wall in the street, you know speed is what enables you to finish the piece, so you adapt to what you like and what allows you to paint faster. What determines the style of this artist within postgraffiti is colour, her treatment of characters and animals, regardless of whether her works are true large format murals but using spray and plastic paint. She never set out to design a style that would distinguish her from others. Now everybody knows her because of her unique style, which is the result of her creativity when she comes face to face with the wall. There are similarities with other artists who can somehow act as forerunners for Julieta's work, such as the pieces by Nina, who has been working since the mid-1980s and who was one of the first women in the graffiti world in Brazil, and in São Paulo in particular. She is also an enthusiast of the work of Os Gemeos, who produce characters, and the Catalan duo Freakclub, who execute works with a great deal of colour and similar figures.

In the graffiti world, there is a feedback between artists and the different disciplines in which they work. Today, the Internet brings them together instantly, and facilitates the movement of artists, not only to other regions within the same country, but also internationally. When street artists or graffiti artists want to go somewhere to paint in the street, they tell the graffiti community in that place, who will often not only paint with them but also advise them on the best areas for painting, and even welcome them into their homes. That enables us to understand Banksy. Although he is a Londoner, you can find his work all over the world. He is one of the most wanted graffiti artists by the police, but if graffiti communities operate in that way, Banksy's protection is infinitely greater than the police's desire to catch him.

Julieta's work is displayed to viewers in large formats. Her preferred medium, and one she is not shy of using, is a completely covered wall. She will always prefer to paint on walls because their scope impresses her, because it is a challenge and because the feeling of being small next to her work stimulates and surprises her. On a medium of this scale, she produces her compositions with an aesthetic reminiscent of fairy tales. When we subject them to a descriptive analysis, we find disproportionate figures in the canon with fantastic animals; the use of flat colour, both pure and as filling, once again takes us back to the magical world seen through the eyes of a child. The illustrative treatment of colour conveys joy and balance, and the use of an indeterminate number of colours envelops us, without us noticing – if we are not careful – the treatment of the figures. We fall into the trap that Julieta sets for us and yet, when we stop to look at her work closely, holding our gaze on her characters for a reasonable period of time and analysing them in greater depth, things change a great deal. She uses her mural graffiti to emphasise – with pleasant images – how heartbreaking the world around us can be. As I was surprised by the sketch that she did for the exhibition, she told me that a story can have a childlike aesthetic even when its content is aimed at an

adult audience. We have to look at Julieta's work from that perspective, and discover how a child's world hides a harsh adult world and its secrets.

The shapes of the figures and landscapes – and even the monsters in Julieta's work – are soft and gentle, but they are filled with an iconography that speaks loud and clear. All this has a great deal to do with her personality. This is shown in the forms; the discourse is consistent, no matter how forceful it is. Indeed, she says that painting for her is play; her work is a game that she enjoys, although she now thinks that she needs to change how she treats her figures or the concept, perhaps, as she openly acknowledges, as a result of her own state of mind.

Furthermore, Julieta's characters are always girls who to some extent have an oriental appearance – with which she is often associated – although she says that she does not do 'manga', even though she has been interested in Eastern stories and drawings since her childhood, and as an adult, in Japanese culture in particular. The first cause for concern when one looks at the image portrayed is that very often the eyes appear closed – asleep but with the body in action – with a strikingly large head – the objective in her dialectic with the viewer – with all the iconographic connotations that this may have, plus a few others introduced by the artist. She always draws the marvellous, the impossible and does not hesitate to create a fabulous universe to that end, giving her 'heroine' unprecedented powers: tree branches emerge from her in some murals, in others what grows in her head are not branches but trees, and sometimes her hair is transformed into a flock of birds. At the same time, her hair is always in motion – we do not know if it is the wind or the dreamlike state in which the girl is presented, but that hair always makes us think of transformation: although the girl is asleep, something is going to happen; her face encourages reflection, and to that end she uses eyes that are rarely open, never forced but unconsciously. The reasons behind this are not very clear – she simply likes them; the mouth, which she uses to vomit a rainbow, for example, becomes important within the face as a whole. We can see that her body has wings, she tends to show as in suspension or floating, and if it is not lifted with wings, she makes her companions do it, the animals lift her, she is free; her hands sometimes hold a wand or a branch that emits a coloured beam of light that surrounds the ensemble as a whole and on its path, it can become dragons or rainbows, it cleans or regenerates. Some of these fantastic creatures that appear next to the female image are details within the mural as a whole, and others play an obvious central role in the entire picture. Among these is the figure of the dragon, which has a somewhat *sui generis* appearance, as it has an easily recognisable scaly body, but its head is more like a bird's: in any event, it comes out of her or she carries it on her back to share a sweet journey. Elsewhere, the girl holds a cat with wrestling mask in her arms – a pet that never leaves her. Creativity in the treatment of animals is undoubtedly part of a fictional world in which personification is fundamental; examples include the ball cat, octopi that do not need their marine habitat, birds that emerge from human limbs ... many of these constantly look at the girl as if they were watching

over her protectively, while others stare brazenly at the viewer.

Julieta's output is also part of her work, where she also uses all her creativity and freedom, which are present and tangible in her street productions and in graffiti festivals and in her collective and solo exhibitions. The duality of her work emerges when she becomes an artist and entrepreneur: the commissions she receives are adapted; her identity does not change, although the language of the image does. Interior decorating for children's bedrooms makes her mould her work to a blank message, without detaching it from symbolisms that can clearly arouse the imagination in the eyes of a boy or a girl; when these interiors are designed for adults, the language changes – **her girls keep secrets** – she adapts to the customer's request, using an approach they unquestioningly accept, as in her murals that adorn nightclubs, bars and other gathering places. Many customers, without thinking about the aesthetic of the fairy tale, give her commissions for places that are for adults; the girls that keep secrets have a communicative and vehicular theme that lies in adult thought, showing the reality of what they are doing with their environment. There are no boys in any of her works: she does not like to paint the male figure, as it prevents her from communicating the subtlety, insight and enigma that the female figure allows, and yet she prefers to personify the negative, evil and even the monstrous in animals that embody masculinity.

In addition to her solo work, Julieta belongs to a group – something very common in the graffiti world. Since she has been painting on the street, she has only done it alone a few times. It is something that is associated with operating as a group and although over time it becomes increasingly difficult, painting with others makes you learn, compromise in the way of carrying out projects, grow and share good times. She enjoys the process a great deal more when the work and styles of the people with whom she moves around the city and its vicinity integrate and even converge. Her group is called XLF (Por La Face), is one of the most renowned groups in Valencia and I dare say in the Valencian region; its members are Escif, Deih, End, Sr. Marmota, Cesp, On_ly, Xelon and, not surprisingly, when you go for a walk in some public spaces on days when the shops are closed, you repeatedly see this collective's tag on many businesses.

When I suggested that they participate in the *Naturelzas urbanas* [Urban Nature] exhibition, she hardly asked me anything about the content – she knew exactly what she was going to design. The baggage of her work in the street – which is sometimes penalised by the security forces – was urban nature, which aimed to highlight human contradiction. Graffiti writers still do not understand why institutions call on them to exhibit in museums, town halls and universities and then remove the paintwork or fine these same artists who do not damage but instead decorate walls.

The theme of the exhibition is very close to Julieta's heart. It suggests the message that she wants to convey to us, in her own sketch, sketched with the duality of two girls,

one with her eyes closed and one with her eyes open. The first is a winged image in a process of turbulent and disturbing renewal, and from the guts of her little body, as in a birth, emerges a dragon with three heads and two tails that surround her. We appear to have hit the bottom, but there is still a glimmer of hope because there is life and this animal is a girl in disguise who keeps a secret. Meanwhile, another motionless girl looks on, sitting with a body of concrete and brick, her open eyes filled with tears that do not flow, impassively and incredulously contemplating what man does to his environment: before a female figure that is transformed, we see another that is the antithesis, the *ying* and the *yang* as stated by Eastern philosophy.

In order to survive, nature is able to change abruptly – a volcanic eruption or an earthquake are just ways of returning to the equilibrium. However, what is man-made is sometimes not strong enough to regenerate, and walks towards destruction, and as we can see in the picture, all this is added to the caging of urban nature, the city. The author wants to quarantine it so that we reflect on a very well-worn phrase, 'where we are headed', in the conviction that humans are a blight on the planet, that we do not look after its 'health' – on which ours ultimately depends – and she condemns the tremendous imbalance inherent in that relationship. We must reconcile ourselves to our environment and respect diversity everywhere.

After my long talk with Julieta, I wanted her to try and explain the message or the intention she was trying to convey, and she replied as follows:

'What's really important to me is that when someone sees my work, they are not unmoved, that something inside them moves, that they like it or dislike it for whatever reason, but that it generates emotions, thoughts and even conflicts. I can tell you which ideas I use as the basis of my work when I am faced with a subject such as this one, urban nature, but everyone will read what they want into what they see and that is what I want, my intention is to convey something. This work talks about regeneration, rebirth, about how we need to change mankind's global consciousness in the era we are living through. About the need to reinvent ourselves, to surprise ourselves. We are like angels casting out demons in a process of change, we need to open our eyes and let flowers bloom. Because what is beautiful, really good, is what has the virtue of making us smile.'

After this explanation, Julieta looks for a text which someone worthy of a great deal of respect wrote about her work. She asked me to include it in this article and I agreed because I think it sums up the essence of Julieta's creations perfectly; the author is Alba Casanova – a multidisciplinary artist who worked with Marina Abramović – and her comment is accurate, beautiful and highly enriching:

'Travel greeting the world. Be aware of the importance of climbing walls, cleaning up their cracks, sliding down an intact and transient rainbow. That will help you gild flowers, splash guts on the wall. You will be able to run through windows, leaving a trail, and look with your colourful eyes, so that later, when everything is finished, you take flight. If you want to get there, you will need to be able to get through the emptiness of the streets, screaming, biting time, breaking

up the wind, to jump immediately onto the pavement with blue feet and drink the river of your own shadow. Use any object, any device of your choice. You will be able to hunt falcons. You will be able to embroider her braids, follow her clues, collect her personal monsters. To change lamps for lanterns, you will have to postpone the night. Follow the thread. Spy on the Sun. Only then will you be able to expel the colours you manage to remember from your body. And then you can quietly laugh at her fifty arms and draw two birds and kindly invite them to fly.'

BERTI, Gabriella: *Pioneros del graffiti en España*. Universitat Politècnica de València. Servei de Publicacions, 2009.

CASTELMAN, Craig: *Los graffiti*. Herman Blume, Madrid, 1987.

DIEGO de, Jesús: *Graffiti, la palabra y la imagen*, Libros de la Frontera, Barcelona 2000.

FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando, *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Anejos de Cuadernos del Minotauro, Pub.: Minotauro Digital, 2006.

GANZ, Nicholas: *Graffiti-Mujer. Arte urbano de los cinco continentes*, Pub.: Gustavo Gili, S.L, Barcelona, 2006.

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Pub. Cátedra. Universidad del País Vasco. 6th edition. 2007

Biographical note on Julieta.xlf

Julia Silla (AKA Julieta.xlf) is a 29-year-old Fine Arts graduate from the Faculty of San Carlos, Technical University of Valencia. Currently studying a master's degree in illustration, she combines this with her work in the world of graffiti where she is known as Julieta, a name she enjoys going by.

She has been the recipient of grants such as the Promoe grant to attend PUC in Santiago de Chile in 2006, or an Erasmus grant to study at the Academy of Fine Arts in Palermo (Italy) in 2004. She was also the winner of the 2008 Obra Seleccionada, XXXV Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital as well as the 2006 Premio adquisición de obra, XXI Bienal de Pintura Vila de Paterna (Valencia).

Since 2004, Julieta's work has focused mainly on mural interventions in public spaces in Valencia, Alicante, Madrid, the Balearic Islands, Extremadura, Palermo, Ghent, Mexico City, Santiago de Chile, Valparaíso, etc. She has also taken active part in contests and exhibitions of urban art, street art and graffiti, such as Intracity, Xekin Festival, Habitat vs Graffiti, FIART Valencia, Incubarte, Poliniza UPV, Arte Arde Valencia and many more. In fact, her other interventions are too numerous to mention as Julieta is known in many places, not just urban art festivals, and has been invited to participate in exhibition spaces such as the Centre del

Carme in Valencia where in 2010 she was one of the artists included in the exhibition *Cartografías de la creatividad. 100% Valencianos* [Cartographies of creativity. 100% Valencian]. She has also held solo shows such as *De tripas corazón* [Biting the bullet], Montana shop & gallery 2008, Valencia, or *Pintures* [Paintings], Centre Social la Canyada (Valencia) 2009.

However, what is most striking about this post-graffiti artist is that her last few collaborations in collective exhibitions were outside Spain, in the mecca of graffiti, the United States. A few worthy of mention are *Above the Radar*, Fridge & Art Whino, Washington DC (2011) and *Unearthed*, Crewest Gallery, Los Angeles (2010-2011). She has also worked in the Netherlands, Cuba, Mexico and Italy. With a dynamic and interesting career, she has a promising future ahead of her.