

TEORIA de L'ALEGRIA

11 ARTISTES DE LES BALEARS

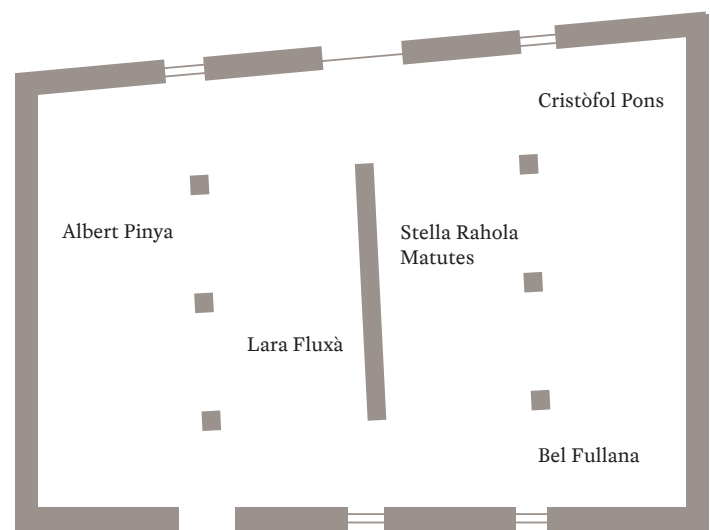
09.09—31.12.2020



Photo: Vicent Mari

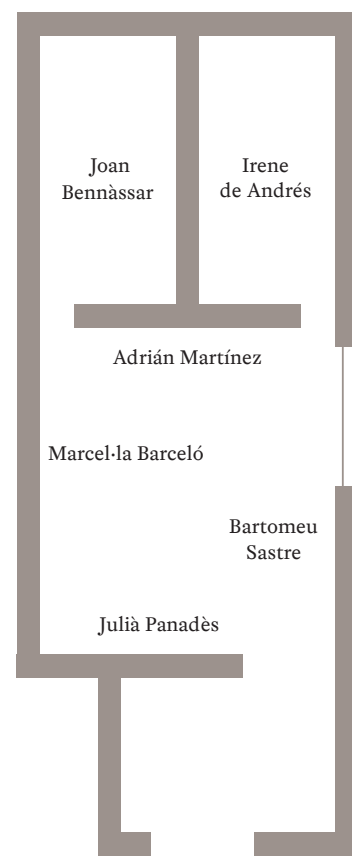
MACE MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'EIVISSA
AJUNTAMENT D'EIVISSA

DUES SEUS / DOS SEDES / TWO VENUES



MACE / Sala de Armas
Ronda Narcís Puget s/n
Dalt Vila

Lara Fluxà
Bel Fullana
Albert Pinya
Cristòfol Pons
Stella Rahola Matutes



MACE / Almacén
Alcalde Bartomeu Roselló 7
Cas Dominguets

Irene de Andrés
Marcel·la Barceló
Joan Bennàssar
Adrián Martínez
Julià Panadès
Bartomeu Sastre

SUBVENCIONAT

CONSELLERIA
DE PRESIDÈNCIA,
CULTURA I IGUALTAT

— Comissaris de la exposició / Comissaris de l'exposició / Exhibition Curators: **Enrique Juncosa & Elena Ruiz** — Textos / Texts: **Nilo Casares, Enrique Juncosa & Elena Ruiz**
— Traduccions / Traduccions / Translations: **Normalització Lingüística Ajuntament d'Eivissa / Derra & Mesanza** — Fotografia / Fotografía / Photography: **Vicent Mari**
— Disseny / Disseny / Design: **Andrés Mengs** — Montaje / Muntatge / Assemblage: **Frit Tot Obra** — Seguro / Assegurança / Insurance: **Mapfre** — Transports / Transports / Transports: **Guillén Marítimo S.A.** — Impresión Catálogo / Impressió Catàleg / Print Catalog: **Comeco Gráfico**

1970

MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'EIVISSA / MACE

50è ANIVERSARI / 50 ANIVERSARIO / 50th ANNIVERSARY

2020

1970

MUSEU D'ART CONTEMPORANI D'EIVISSA / MACE

50è ANIVERSARI / 50 ANIVERSARIO / 50th ANNIVERSARY

2020

11 ARTISTES DE LES BALEARS

TEORÍA DE LA ALEGRÍA. 11 ARTISTAS DE BALEARES

TEORIA de L'ALEGRIA

THEORY OF JOY. 11 BALEARIC ARTISTS

Irene de Andrés — Marcel·la Barceló — Joan Bennàssar
Lara Fluxà — Bel Fullana — Adrián Martínez
Julià Panadès — Albert Pinya — Cristòfol Pons
Stella Rahola Matutes — Bartomeu Sastre

Comissariada per / Comisariada por / Curated by
Enrique Juncosa & Elena Ruiz
09.09—31.12.2020

Sumario

TEXTOS / TEXTS	— Bel Fullana	26	
— Nilo Casares	3	— Adrián Martínez	28
— Enrique Juncosa	7	— Julià Panadès	31
		— Albert Pinya	35
OBRAS / OBRES / WORKS	— Cristòfol Pons	38	
— Irene de Andrés	14	— Stella Rahola Matutes ...	42
— Marcel·la Barceló ...	17	— Bartomeu Sastre	45
— Joan Bennàssar	20		
— Lara Fluxà	22	Textos / Texts:	
		Enrique Juncosa [EJ] & Elena Ruiz [ER]	

El MACE vol agrair a Irene de Andrés, Marcel·la Barceló, Joan Bennàssar, Lara Fluxà, Bel Fullana, Adrián Martínez, Julià Panadès, Albert Pinya, Cristòfol Pons, Stella Rahola Matutes i Bartomeu Sastre el seu entusiasme; sense la seua generosa participació, aquest projecte no hauria estat possible. També a la Galeria Fran Reus i el seu equip. A la Galeria Martina Corbetta (Milà). A l'essencial suport del Govern balear, especialment a la Conselleria de Presidència, Cultura i Igualtat, i a la Delegació de la Presidència per a la Cultura. A Amics MACE. A Maribel Roig, Pere Chacopino, Antonio Méndez, Pepe Colomar, Neus Cortés, José Carlos Bonet Vallribera, Diego Calvo, Marc Rahola, Cristina Martín, Lio Malca, Eva Mulet, Alejandra Navarro, Juan Fco. Riera Ferrer, Fina Zornoza. I a totes les empreses col·laboradores.

El MACE quiere agradecer a Irene de Andrés, Marcel·la Barceló, Joan Bennàssar, Lara Fluxà, Bel Fullana, Adrián Martínez, Julià Panadès, Albert Pinya, Cristòfol Pons, Stella Rahola Matutes y Bartomeu Sastre su entusiasmo, sin su generosa participación, éste proyecto no habría sido posible. También a la Galería Fran Reus y su equipo. A la Galería Martina Corbetta (Milán). Al esencial apoyo del Govern Balear, especialmente a la Conselleria de Presidencia, Cultura i Igualtat, y a la Delegación de la Presidencia per a la Cultura.

A Amics MACE. A Maribel Roig, Pere Chacopino, Antonio Méndez, Pepe Colomar, Neus Cortés, José Carlos Bonet Vallribera, Diego Calvo, Marc Rahola, Cristina Martín, Lio Malca, Eva Mulet, Alejandra Navarro, Juan Fco. Riera Ferrer, Fina Zornoza. Y a todas las empresas colaboradoras.

MACE would like to thank Irene de Andrés, Marcel·la Barceló, Joan Bennàssar, Lara Fluxà, Bel Fullana, Adrián Martínez, Julià Panadès, Albert Pinya, Cristòfol Pons, Stella Rahola Matutes and Bartomeu Sastre for their enthusiasm. Without their generous involvement, this project would not have been possible. Special thanks are extended to the Galeria Fran Reus, the Galleria Martina Corbetta (Milan) and the Conselleria de Presidència, Cultura i Igualtat of the Govern de les Illes Balears.

Additional thanks to Amics MACE, Maribel Roig, Pere Chacopino, Antonio Méndez, Pepe Colomar, Neus Cortés, José Carlos Bonet Vallribera, Diego Calvo, Marc Rahola, Cristina Martín, Lio Malca, Eva Mulet, Alejandra Navarro, Juan Fco. Riera Ferrer, Fina Zornoza and all collaborating companies.

DUES SEUS / DOS SEDES / TWO VENUES

MACE / Sala de Armas
Ronda Narcís Puget s/n. Dalt Vila
&
MACE / Almacén
Alcalde Bartomeu Roselló, 7. Cas Dominguets

Horari / Horario / Timetable

SETEMBRE / SEPTIEMBRE / SEPTEMBER	
10.00 – 14.00 h	17.00 – 20.00 h
DIMARTS – DIUMENGE	DIMARTS – DIVENDRES
MARTES – DOMINGO	MARTES – VIERNES
TUESDAY – SUNDAY	TUESDAY – FRIDAY
HIVERN / INVIerno / WINTER	TODO EL AÑO
10.00 – 16.30 h	10.00 – 14.00 h
DIMARTS – DIVENDRES	DISSABTE I DIUMENGE
MARTES – VIERNES	SÁBADO Y DOMINGO
TUESDAY – FRIDAY	SATURDAY AND SUNDAY

— Organizado por/ Organizat per/ Organised by: MACE
— Presidente del Patronato / President Patronat / Chairman of the board: **Pep Tur**
— Directora MACE / Directora MACE / MACE director: **Elena Ruiz**
— Con la cooperación de / Amb la col·laboració de / With the co-operation of: Govern de les Illes Balears. Conselleria de Presidència, Cultura i Igualtat — Amics Mace

COL·LABOREN



DIARIO de IBIZA



Photo: Vicent Mari

El MACE compleix cinquanta anys, i jo més!; tardofranquistejaré una mica

El MACE cumple cincuenta años, ¡y yo más!; voy a tardofranquistejar un poco

MACE celebrates its fiftieth birthday, and I am reaching an even older age! I'm going to take a tell you what I know of the museum and its principles



Foto Arxiu MACE / Foto Archivo MACE / Archive Photo MACE

— Nilo Casares

I first came to know the Museum of Contemporary Art Ibiza, as it was called at the time, when I came to curate what was my first exhibition abroad, which moved locations starting in Ibiza and ending in Mexico City, without any further stops, would you believe it. The exhibition was sponsored by the *Sociedad de Artistas Purgatori* (Society of Purgatory Artists) (a well known group of Valencian artists that were very talked of at that time). By coincidence, the host museum had been promoted previously by a similar group, during a biennial meeting of printers, which was the cheapest way to advertise during that period when shortages, both artistic and political, were beginning, which meant I arrived and regarded it with an appreciation I have always professed for “do-it-yourself”, more *punk*, motto of the SAA Purgatori (Society of Purgatory Artists) and this was in fact the reason that sparked my interest initially. At first I did not like the museum, with its weapons room and other matters related to the arms trade, which was saved by the cave-like part that illuminated beauty, a part which most museums would eradicate today in a suicidal bid, because of the evil which invades us from all sides; the documentary prevails today to such an extent that the lens is beginning to rust, and so we carry on, without any flirtations or fun. Later I discovered a uniqueness to the museum that made it magical for me, its director ran it from the top of a fort, a feat for which any true poet would give thanks in gold. That exemption from local jurisdiction, in the middle of an island on which everyone comes to have fun, began to seem attractive to me. With time, being one of the experts, I have become familiar with many of the issues that shape this museum in an Ibiza where there remain few idealists, now everyone moves around the island in luxury first class tinted-glass vehicles.

An episode that made me see Ibiza very differently occurred when I landed for a meeting and I learned from the newspapers that the mayor at that time had locked himself away to air his protests; isolating

Vaig conèixer el Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, així es deia aleshores, per comissariar la que va ser la meua primera exposició a l'estranger, amb una itinerància que començava a Eivissa i acabava a Ciutat de Mèxic, sense més parades, no us penseu. L'exposició retia compte de la Societat d'Artistes Purgatori (un heteròclit grup valencià d'artistes que va fer parlar un temps). La casualitat que el museu d'acollida hagués estat impulsat per un grup similar, amb la fundació prèvia d'una biennal de gravat, que era el més barat que podia circular en aquella època inaugural de caresties, artística i política, em va portar a veure'l amb la simpatia que sempre he professat al «fes-ho tu mateix» més *punk*, lema de la SAA Purgatori i raó que havia despertat el meu interès des del principi. De primeres el museu no em va agradar, amb la sala d'armes i altres paraules relacionades amb aquest ofici, que se salvava per la part semblant a una cova que pogués donar llum a la Bellesa, això que avui erradicarien tots els museus, en una aposta suïcida per la grolleria que ens emporca per tot arreu; s'imposa el documentalisme fins rovellar l'escòpic, i així anam, sense arribar a més. Més tard vaig descobrir una singularitat del museu que el feia màgic, la directora el regentava des d'un merlet, sota el qual qualsevol poeta podria daurar-li les gràcies. Aquesta extraterritorialitat enmig d'una illa a la qual tots anaven a passar-s'ho bomba, va començar a

Conocí el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, así se llamaba entonces, para comisariar la que fue mi primera exposición en el extranjero, con itinerancia que comenzaba en Ibiza y terminaba en Ciudad de México, sin más paradas, no crea el lector. La exposición rendía cuenta de la Sociedad de Artistas Purgatori (un heteróclito grupo valenciano de artistas que hizo hablar un tiempo). La casualidad de que el museo de acogida hubiera sido impulsado por un grupo similar, previa fundación de una biennial de grabado, que era lo más barato que podía circular en esa época inaugural de carestías, artística y política, me llevó a verlo con la simpatía que siempre he profesado al «hazlo tú mismo» más *punk*, lema de la SAA Purgatori y razón que había despertado mi interés desde el principio. De primeras el museo no me gustó, con su sala de armas y otras palabras relacionadas con ese oficio, que se salvaba por la parte parecida a una cueva que pudiese alumbrar la Belleza, eso que hoy erradicarían todos los museos, en una apuesta suicida por lo soez que nos empuerca por todas partes; se impone el documentalismo hasta herrumbrar lo escópico, y así andamos, sin comernos un colín. Más tarde descubrí una singularidad del museo que lo hacía mágico, su directora lo regentaba desde una almena, bajo la que cualquier vate podría dorarle las gracias. Esa extraterritorialidad en medio de una isla a la que todos iban a pasárselo bomba, empezó a



Exposició / Exposición / Exhibition
Joan Miró. *La Llum de la nit*. Sala 2. MACE. 2014



Gilbert Herreyns. *El Bosc i les mans*. Sala de Armas. MACE. 2015

resultar-me atractiva. Amb el temps, en ser un dels experts, he arribat a familiaritzar-me amb molts dels assumptes que donen cos a aquest museu en una Eivissa on ja queden pocs quixots, ara es cavalga sobre vehicles de vidres tintats de primeríssima classe.

Un episodi que em va fer veure Eivissa de manera molt diferent va ocórrer quan vaig aterrar per a una reunió i vaig saber pels diaris que l'alcalde de torn s'havia tancat per airejar les seues protestes; aïllant-se en una illa en decisió recursiva fora de qualsevol lògica; aquell dia, i un altre en què vaig necessitar un medicament amb urgència i vaig haver d'esperar que arribés un vaixell, vaig comprendre que a Eivissa no hi havia presses i em va fer valorar molt la calma i cautela amb què la seua directora donava els passos per fer d'aquell espai d'aficionats a la cosa (com si d'un teleclub franquista es tractàs) un museu d'alçada internacional i comptes locals.

Si seguim la història recent del museu, des que està sota la direcció actual, es podrà observar que, contra el que succeeix a qualsevol població menor (Eivissa deixa de ser-ho únicament en temporada de xerinos), el museu només ret una servitud historiogràfica al que succeeix portes endins de l'illa, la principal missió és portar allò fora per crear la població en el necessari recés amb les arts plàstiques més avançades; en qualsevol altra plaça per l'estil, seria una simple barreja entre l'etnogràfic, les negretes de la crònica de societat i alguna lleugera badada deixant entrar aires de fora per error; però no ha estat així, volent honorar l'Eivissa que va servir de refugi als escapats, ha sabut elevar la reflexió per fer més intel·ligible el món que habitam.

Un exemple que conec bé: el 2001, a la fira Estampa de Madrid, en aquell moment Saló Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, el MACE hi participa amb un Sector de Noves Tecnologies, i és un dels pocs museus espanyols, entre els quals hi havia el MEIAC, el MNCARS, l'IVAM o el MACBA, en considerar-les en aquell moment tan d'hora però, sobretot, ho

resultarme atractiva. Con el tiempo, al ser uno de los expertos, he llegado a familiarizarme con muchos de los asuntos que dan cuerpo a este museo en una Ibiza en la que ya quedan pocos quijotes, ahora se cabalga sobre vehículos de cristales tintados de primerísima clase.

Un episodio que me hizo ver a Ibiza de manera muy distinta ocurrió cuando aterricé para una reunión y supe por los periódicos que el alcalde de turno se había encerrado para airear sus protestas; aislándose en una isla en decisión recursiva fuera de cualquier lógica; ese día, y otro en que necesité un medicamento con urgencia y hube de esperar a que llegase en barco, comprendí que en Ibiza no cabían prisas y me hizo valorar mucho la calma y cautela con que su directora daba los pasos para hacer de aquel espacio de aficionados a la cosa (como si de un teleclub franquista se tratase) un museo de altura internacional y cuentas locales.

Si seguimos la historia reciente del museo, desde que está bajo la dirección actual, se podrá observar que, contra lo que sucede en cualquier población menor (Ibiza deja de serlo únicamente en temporada de jolgorios), el museo solo rinde una servidumbre historiográfica a lo que sucede puertas adentro de la isla, su principal empeño es traer lo foráneo para cultivar a la población en el necesario remanso con las artes plásticas más avanzadas; en cualquier otra plaza por el estilo, sería una simple mezcla entre lo etnográfico, las negritas de la crónica de sociedad, y algún leve descuido dejando entrar aires de fuera por error; pero no ha sido así, queriendo honrar la Ibiza que sirvió de refugio a los escapados, ha sabido elevar la reflexión para hacer más inteligible el mundo que habitamos.

Sirva un ejemplo que conozco bien, en 2001, en la feria Estampa de Madrid, en ese momento Saló Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, el MACE participa con un Sector de Nuevas Tecnologías, siendo de los pocos museos españoles, entre los que se contaban el MEIAC, el MNCARS, el IVAM o el MACBA,

himself on an island in an ongoing decision that defied logic; that day, and another one when I needed a doctor urgently and had to wait for him to arrive by boat, I understood that there was no rush for anything in Ibiza and it made me really appreciate the calm and care with which the director took steps to make that space a museum of international renown sharing local stories with its visitors and celebrating local customs (as a Francoist teleclub would).

If you follow the recent history of the museum, since it fell under the current management, you can see that, contrary to what happens within most smaller populations (the Ibiza population increases dramatically during the summer season), the museum only pays historical tribute to what has happened on the island, its main effort is to bring in outsiders to cultivate the population of this remote backwater in the more advanced visual arts; in any other place like this, you would normally find a simple mix of the ethnographic, telling the important chronicles of society, and perhaps by some slight oversight a little outside influence might be allowed in by mistake; but this has not been the case in Ibiza, where the island's history as a refuge for runaways is honoured, in such a way as to allow reflection on the world we inhabit more intelligible.

To give you an example, of something I'm aware of, in 2001 at the Estampa fair in Madrid, International Show of Printing and Contemporary Art Editions at that time, MACE (Museum of Contemporary Art Ibiza) exhibited within the New Technologies Sector, being one of the few Spanish museums at that early stage, among which were the MEIAC (the Ibero-American Museum of Contemporary Art), the MNCARS (the Queen Sofia Museum), the IVAM (the Valencia Institute of Modern Art) or the MACBA (Museum of Contemporary Art Barcelona), and what's more, it did so in the context of arts that could be stored and displayed through computer software for greater dissemination to a wider audience, which was the intention of the museum's founders. As a result, for the first time at that



Miquel Barceló - Barry Flanagan. *Cerámicas y dibujos*. Sala de Armas. MACE. 2012



Bóvedas MACE. Col·lecció permanent / Colección permanente / Permanent Collection

feia en el context de les arts que utilitzen la seriació per a una major difusió i audiència, que així era la intenció dels fundadors del museu; fruit d'això, per primera vegada en aquell Saló, es van veure mecanismes, monitors i virus informàtics acaronats per paper serigràfic. La constatació de la importància d'aquestes manifestacions i la decadència de les arts gràfiques en temps de pantalletes, obligarien a la direcció a discontinuar la Biennal Ibizagràfic per obsoleta.

Després el MACE es va fer gran, en coincidir la seua decidida aposta per la contemporaneïtat amb el rentat de cara d'una arquitectura que es decuplicà en grandària, per permetre-li donar un servei a la comunitat d'acord amb els seus desitjos. Pel camí s'havia quedat l'experiment de l'església desconsagrada de l'Hospitalet on es va viure l'espontaneïtat que brinden els llocs imprevistos, perfectes per obrir l'art a altres criteris que els museogràfics, en els quals la seua directora és tan estricta. També es va estendre al Museu Puget, un edifici d'un altre temps al qual allò contemporani li queda més lluny, i va colonitzar i rehabilitar la Casa Museu Broner, que sembla un lloc per als dies per venir, a la vora del precipici, lleuger, però al límit, sense saber mai ben bé què ens espera. A més, aquest museu té la peculiaritat de trobar-se a la banda d'un dels meus enclavaments favorits en el món (38°54'32.3"N 1°26'28.1"E), al barri de pescadors, on sempre vaig quan camino per aquí i on vaig coincidir, la primera vegada que hi vaig estar, amb un senyor que sortia a fumar enmig d'un vetlla; quan li vaig dir que era la meua primera vegada en aquell lloc, em va explicar que la seua anterior havia set per sortir escapant a rem cap a Algèria. Ho vaig trobar prodigiós; potser per això hi torno a cada visita, per si em trobo una altra meravella. [NC]

en considerarlas en aquel momento tan temprano pero, sobre todo, lo hacía en el contexto de las artes que utilizan la seriación para una mayor difusión y audiencia, que así era la intención de los fundadores del museo; fruto de ello, por primera vez en aquel Saló, se vieron mecanismos, monitores y virus informáticos acaronados por papel serigráfico. La constatación de la importancia de esas manifestaciones, y la decadencia de las artes gráficas en tiempos de pantallitas, obligarían a la dirección a discontinuar la Bienal Ibizagràfic por obsoleta.

Después el MACE se hizo mayor, al coincidir su decidida apuesta por la contemporaneidad con el lavado de cara de una arquitectura que se decuplicó en tamaño, para permitirle dar un servicio a la comunidad acorde con sus deseos. Por el camino se había quedado el experimento de la iglesia desconsagrada de L'Hospitalet en donde se vivió la espontaneidad que brindan los lugares imprevistos, perfectos para abrir el arte a otros criterios que los museográficos, en los que su directora es tan estricta. También se extendió al Museo Puget, un edificio de otro tiempo al que lo contemporáneo le queda más lejos, y colonizó y rehabilitó la Casa Museo Broner, que parece un lugar para los días por venir, al borde del precipicio, ligero, pero al límite, sin saber nunca bien qué nos espera. Además, este museo tiene la peculiaridad de encontrarse al lado de uno de mis enclaves favoritos en el mundo (38°54'32.3"N 1°26'28.1"E), en el barrio de pescadores, al que siempre que ando por aquí voy y donde coincidí, la primera vez que estuve, con un señor que salió a fumar en medio de un velorio; cuando le dije que era mi primera vez allí, me contó que la suya anterior fue para salir escapando a remo hacia Argelia, lo encontré prodigioso; quizás por eso vuelvo en cada visita, por si me encuentro otra maravilla. [NC]

show, people saw mechanisms, computer monitors and viruses used for screen printing onto serigraphic paper. As confirmation of the importance of these modern methods, and the decline of graphic arts in this era of phone and computer screens, the organisers were forced to discontinue the Ibizagràfic (Ibiza Graphic) Art Biennial as obsolete.

After MACE (Museum of Contemporary Art Ibiza) became big, its determined commitment to contemporaneity coincided with a revamp of its architecture that included an increase by tenfold in size, to allow it to provide the desired service to the community. The experiment of the deconsecrated L'Hospitalet Church fell by the wayside: this 18th century temple, built on top of the old hospital for the poor, saw how the unexpected re-use of a place brings spontaneity. This former institution was used for a certain period as an exhibition hall, perfect to house art which meets criteria other than those of a museum, about which the director is strict. The Puget Museum - a building from a time when the contemporary was a long way off - was also included in the project; and the Casa Museo Broner (Broner House Museum) was renovated and established, and it looks like a place of the future, situated on the edge of a cliff, with lots of light, but at the edge of the unknown, unaware of what awaits us. In addition, this museum boasts the unique feature of being next door to one of my favorite places in the world (38°54'32.3"N 1°26'28.1"E), the fishermen neighborhood, where I always go to wander around and where I met, the first time I was there, a man who went out to smoke in the middle of a wake; and when I told him that it was my first time there, he told me that the last time he was there it was to escape by rowing to Algeria, I found that story remarkable; maybe that's why I go back to that spot during every visit to Ibiza, in case I find myself another wonder. [NC]



Photo: Lourdes Grivé

MACE. Ampliació. 2012 / Ampliación. 2012 / Extensión. 2012

Teoria de l'alegria

“La manera de viure del poeta hauria de ser tan senzilla que les influències més modestes l'alegrassin, la seua alegria hauria de poder sorgir d'un raig de sol, hauria de ser suficient amb l'aire per inspirar-lo i l'aigua per embriagar-lo”

RALPH WALDO EMERSON

Teoría de la alegría

La manera de vivir del poeta debería ser tan sencilla que las influencias más modestas le alegrasen, su alegría debería poder surgir de un rayo de sol, debería bastar el aire para inspirarle y el agua para embriagarle.

RALPH WALDO EMERSON

Theory of Joy

The poet's way of living should be so simple that the most modest influences cheer him, his joy should come from a ray of sunshine air alone should be enough to inspire him and water, enough to intoxicate him.

RALPH WALDO EMERSON

— Enrique Juncosa

Encara record, vivint a Londres, l'enorme ressò internacional que van tenir les obertures de l'IVAM (1989) i del Museu Reina Sofia (1992). S'inaugurava amb ells, després de la normalització democràtica, un període en què obririen a tot Espanya nombroses institucions dedicades a l'art contemporani, com, per posar més exemples, ho farien després el CGAC a Santiago (1993), el MACBA a Barcelona (1995) o una mica més tard, Es Baluard a Palma (2004). El país es normalitzava també en aquest aspecte, imitant els països del centre, de l'oest i del nord d'Europa. La nostra escena artística canviava d'una manera radical, el que succeïa amb un optimisme ara enyorat. Era un cas clar de millor tard que mai. Durant el franquisme, barrejant en la llista iniciatives públiques i privades, s'havien creat la Fundació Joan March (1955), el Museu Picasso de Barcelona (1963), el *Museo de Arte Abstracto* de Conca (1966), el *Museo de Arte Contemporáneo* de Madrid (1968), o la Fundació Joan Miró de Barcelona (1975). Però tot això sembla més el resultat d'iniciatives aïllades promogudes per persones conscients de les mancances del país en aquest terreny, -com Picasso, Zóbel o Miró, que van estar precisament darrere de tres d'aquestes iniciatives-, que d'una política planejada com la que hi va haver després, i que va canviar, juntament moltes altres coses, inclòs com se'ns veia des de fora i com ens veïem nosaltres mateixos.

El Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, va obrir el 1970, unes dues dècades abans de l'eclosió dels museus de la democràcia. Va ser la coartada d'un afany

Todavía recuerdo, viviendo en Londres, el enorme eco internacional que tuvieron las aperturas del IVAM (1989) y del Museo Reina Sofía (1992). Se inauguraba con ellos, tras la normalización democrática, un periodo en el que abrirían en toda España numerosas instituciones dedicadas al arte contemporáneo, como, por poner más ejemplos, lo harían después el CGAC en Santiago (1993), el MACBA en Barcelona (1995), o, algo más tarde, Es Baluard en Palma (2004). El país se normalizaba también en este aspecto, imitando a los países del centro, el oeste y el norte de Europa. Nuestra escena artística cambiaba así de una forma radical, lo que sucedía con un optimismo ahora añorado. Era un caso claro de mejor tarde que nunca. Durante el Franquismo, mezclando en la lista iniciativas públicas y privadas, se habían creado la Fundació Joan March (1955), el Museo Picasso de Barcelona (1963), el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (1966), el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1968), o la Fundación Joan Miró de Barcelona (1975), pero todo ello parece más el resultado de iniciativas aisladas promovidas por personas conscientes de las carencias del país en ese terreno, —como Picasso, Zóbel o Miró, quienes estuvieron precisamente detrás de tres de estas iniciativas—, que de una política planificada como la que sucedió después, y que cambió, junto a otras muchas cosas, cómo se nos veía desde fuera y cómo nos veíamos nosotros mismos.

El Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, abrió en 1970, unas dos décadas antes de la eclosión de los museos de la

I still remember, while living in London, the enormous impact that the openings of IVAM in Valencia (1989), and the Museo Reina Sofía in Madrid (1992) had internationally. Once democracy was restored in Spain following the end of Franco's regime, a period began in which numerous art institutions opened throughout the country, like CGAC in Santiago (1993), MACBA in Barcelona (1995), or Es Baluard, somewhat later, in Palma (2004). Spain was being modernized in this regard, and brought into line with the other countries of central and northern Europe. Our artistic scene was changing in a radical way, and the process was accompanied by a sense of optimism which is sorely missed these days. During Franco's time, several institutions, public and private, were opened. These include the Fundació Joan March (1955), the Museo Picasso in Barcelona (1963), the Museo de Arte Abstracto de Cuenca (1966), the Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MEAC, 1968), or the Fundació Joan Miró in Barcelona (1975), but all of this seems more like the result of one-off initiatives promoted by people aware of the country's shortcomings in this area —such as Picasso, Zóbel or Miró, who were specifically behind three of the museums mentioned— than that of a planned policy like the one that happened later, and that changed, along with many other things, how our country was seen from the outside as well as how we saw ourselves.

The Museu d'Art Contemporani d'Eivissa (MACE) opened in 1970, therefore some two decades before the surge in museums brought about by democracy. The



Vista de l'exposició al MACE - Magatzem. En primer lloc obres del Bartomeu Sastre. A l'esquerra obres del Julià Panadès i al fons de la Marcel·la Barceló. / Vista de la exposició en el MACE - Almacén. En primer lugar obras de Bartomeu Sastre. A la izquierda obras de Julià Panadès y al fondo de Marcel·la Barceló. / View of the exhibition in MACE - Almacén. In the foreground works by Bartomeu Sastre. On the left, works by Julià Panadès and in the background work by Marcel·la Barceló.

de modernització sustentat sense massa convenciment. Enguany es complex, en qualsevol cas, el seu cinquanta aniversari. En aquest temps, i tot i funcionar amb pressupostos modestos, s'ha convertit en un dels vaixells insígnia de les prestacions culturals del nostre arxipèlag. L'aniversari, sense dubte, mereix, una celebració, uns anys després de la primera ampliació del museu, i després d'haver exposat durant els últims anys a les seues sales obres d'artistes tan reconeguts com Miquel Barceló, Erwin Bechtold, Erwin Broner, Barry Flanagan i Tobias Rehberger, tots associats a la nostra comunitat, o altres com Edmund de Waal, Douglas Gordon, Cy Twombly o Juan Uslé, subratllant així mateix la vocació universal de la institució. El MACE alberga, a més, una interessant col·lecció d'art eivissenc o fet per artistes residents a l'illa, sobretot a partir dels anys cinquanta, i que atorga a la institució una immediata singularitat. Naturalment que també desenvolupa diversos programes didàctics.

“Teoria de l'alegria - 11 artistes de les Illes Balears” és un projecte pensat per celebrar aquest aniversari. Ni més ni menys. La intenció és emfatitzar el compromís del museu amb l'escena local i les pràctiques artístiques més recents. Els onze artistes inclosos en la mostra pertanyen a una generació que ronda entre els gairebé trenta i els quaranta anys, tots nascuts a la dècada dels vuitanta o principis dels noranta. Són artistes que ja s'exposen més enllà de les illes, i alguns d'ells, fins i tot, han tenguut individuals substancials a institucions, com Irene de Andrés al Patio Herreriano de Valladolid, o Stella Rahola Matutes a la Fundació Vila-Casas de Barcelona, ambdues exposicions celebrades el 2019. No tots ells resideixen aquí: Marcel·la Barceló viu a París, i fins ara només ha exposat a França; Joan Bennàssar viu a Bogotà; Stella Rahola ho fa entre Londres i Barcelona; Irene de Andrés a Madrid, i Lara Fluxà també a Barcelona. Albert Pinya, d'altra banda, va viure

democràcia. Fue seguramente la coartada de un afán de modernización sustentando sin mucho convencimiento. Este año se cumple, en cualquier caso, su cincuenta aniversario. En este tiempo, y a pesar de funcionar con presupuestos modestos, se ha convertido en uno de los buques insignia de las prestaciones culturales de nuestro archipiélago. El aniversario, sin duda, merece una celebración, unos años después de la primera ampliación del museo, y después de haber expuesto durante los últimos años en sus salas, obras de artistas tan reconocidos como Miquel Barceló, Erwin Bechtold, Erwin Broner, Barry Flanagan y Tobias Rehberger, todos asociados a nuestra comunidad, u otros como Edmund de Waal, Douglas Gordon, Cy Twombly o Juan Uslé, subrayando la también vocación universal de la institución. El MACE alberga, además, una interesante colección de arte ibicenco, o hecho por artistas residentes en la isla, sobre todo a partir de los años cincuenta, y que otorga a la institución una inmediata singularidad. Por supuesto que también lleva a cabo distintos programas didácticos.

Teoría de la alegría - 11 artistas de Baleares es un proyecto pensado para celebrar este aniversario. Ni más ni menos. Su intención es enfatizar el compromiso del museo con la escena local y las prácticas artísticas más recientes. Los once artistas incluidos en la muestra pertenecen a una generación que rondan entre los casi treinta y los cuarenta años, habiendo todos nacido en la década de los ochenta o principios de los noventa. Son artistas que ya exponen más allá de las islas, y algunos de ellos, incluso, han tenido individuales sustanciales en instituciones, como Irene de Andrés en el Patio Herreriano de Valladolid, o Stella Rahola Matutes en la Fundació Vila-Casas de Barcelona, ambas exposiciones celebradas en 2019. No todos ellos residen aquí: Marcel·la Barceló vive en París, y hasta ahora sólo ha expuesto en Francia; Joan

museum was opened in an early effort to modernize the country which was perhaps sustained without much conviction. In any case, this year marks its fiftieth anniversary. In this time, despite operating on a modest budget, it has become one of the flagships of the cultural facilities existing in our archipelago. The anniversary, without doubt, deserves thus a celebration. It comes a few years after the first, and well planned, expansion of the museum, and after having exhibited in recent years in its galleries, works by such renowned artists as Miquel Barceló, Erwin Bechtold, Erwin Broner, Barry Flanagan and Tobias Rehberger, all associated with the Balearic islands, or others such as Edmund de Waal, Douglas Gordon, Cy Twombly or Juan Uslé, underlining also the universal vocation of the institution. MACE, on the other hand, also houses an interesting collection of Ibizan art, made by artists born or living on the island, in particular work dating from the 1950s onwards, which gives the institution an instant uniqueness. And, of course, the museum also carries out different educational programmes.

Theory of Joy-11 artists from the Balearic Islands is a project specifically designed to celebrate this anniversary. Nothing more, nothing less. Its purpose is to emphasize the museum's commitment to the local art scene and the latest contemporary art practices. The eleven artists included in the display range in age from almost thirty to forty years old, and as such were all born in the eighties or early nineties. They are artists who already exhibit beyond the islands. Some of them have even had large individual exhibitions in institutions, such as Irene de Andrés at the Patio Herreriano in Valladolid, or Stella Rahola Matutes at the Fundació Vila-Casas in Barcelona, both exhibitions held in 2019. Not all artists reside here: Marcel·la Barceló lives in Paris, and until now has only exhibited in France; Joan Bennàssar



Vista de l'exposició al MACE - Almacén. En primer lloc obres de Julià Panadès. A la dreta obres del Bartomeu Sastre. A l'esquerra l'obra de la Marcel·la Barceló i al fons l'obra de l'Adrián Martínez. / Vista de la exposició en MACE - Almacén. En primer lugar obras de Julià Panadès. A la derecha obras de Bartomeu Sastre. A la izquierda obra de Marcel·la Barceló y al fondo la obra de Adrián Martínez. / View of the exhibition in MACE - Almacén. In the foreground works by Julià Panadès. On the right works by Bartomeu Sastre. On the left work by Marcel·la Barceló and in the background work by Adrián Martínez.

un temps a Milà i Adrián Martínez ho va fer a Anvers. Tres són eivissencs, un menorquí, i la resta mallorquins, i la majoria d'ells no han exposat abans a Eivissa.

L'escena de l'art contemporani actual és confusa, i no només en el nostre país. La immensa influència de l'obra radical de Marcel Duchamp ha degenerat en una espècie de tot val. En alguns països, els més grossos i rics, com a EUA, Xina, Alemanya, França o el Regne Unit, la força del mercat és determinant, però al nostre, que en aquests moments és un punt perifèric, sembla ser-ho més les modes curadores, fins al punt que els museus puguin permetre's ignorar els artistes més populars sense rebre crítiques. Moltes de les obres que veiem ara exposades, a més a més, tant aquí com a la resta d'Europa, reclamen per a elles, de manera vociferant, els més pretenciosos significats, que en la majoria dels casos no són inherents, ni tan sols mínimament, al seu aspecte o resolució formal. Tot va acompanyat d'explicacions, moltes d'elles incomprendibles. Aquest art afavorit per alguns museus és en certa manera homogeni, forma una mena d'anònim internacional, amb el títol en anglès. D'aquí que sigui tan gran l'interès per l'art dels països en desenvolupament, construïts sobre tradicions i assumptes locals que ens resulten més nous. Molts artistes de les últimes generacions, a més, estan interessats també en les pràctiques curadores. Aquestes existien fins ara com un servei per als artistes, mentre que en l'actualitat funcionen al revés. Si les exposicions solien explicar les obres dels artistes, ara aquestes són utilitzades per emparar les idees dels comissaris.

Tots els artistes aquí reunits, en qualsevol cas, es van donar a conèixer a l'inici de la profunda crisi econòmica i política viscuda fa pocs anys a nombrosos països de la Unió Europea, el nostre inclòs. Un període difícil per al desenvolupament professional. La crisi, com és ben sabut, va

Bennàssar vive en Bogotà; Stella Rahola lo hace entre Londres y Barcelona; Irene de Andrés en Madrid; y Lara Fluxà también en Barcelona. Albert Pinya, por otra parte, vivió un tiempo en Milán y Adrián Martínez lo hizo en Amberes. Tres son ibicencos, uno menorquín, y el resto mallorquines, y la mayoría de ellos no han expuesto antes en Eivissa.

La escena del arte contemporáneo actual es confusa, y no sólo en nuestro país. La immensa influencia de la obra radical y poética de Marcel Duchamp ha degenerado en una suerte de todo vale. En algunos países, los más grandes y ricos, como EE UU, China, Alemania, Francia o el Reino Unido, la fuerza del mercado es determinante, pero en el nuestro, que en estos momentos es un punto periférico, parecen serlo más las modas curatoriales, hasta el punto que los museos puedan permitirse ignorar a los artistas más populares sin recibir críticas. Muchas de las obras que vemos ahora expuestas, además, tanto aquí como en el resto de Europa, reclaman para ellas, de forma vociferante, los más pretenciosos significados, que en la mayoría de los casos no son inherentes, ni siquiera mínimamente, a su aspecto o resolución formal. Todo va acompañado de explicaciones, muchas de ellas incomprendibles. Este arte favorecido por algunos museos es en cierto modo homogéneo, formando una suerte de anónimo internacional, con títulos en inglés. De ahí, que sea tan grande el interés por el arte de los países en desarrollo, construido sobre tradiciones y asuntos locales que nos resultan más novedosos. Muchos artistas de las últimas generaciones, además, están interesados también en las prácticas curatoriales. Estas existían hasta ahora como un servicio para los artistas, mientras que en la actualidad funcionan a la inversa. Si las exposiciones solían explicar las obras de los artistas, ahora éstas son utilizadas para arropar las ideas de los comisarios.

lives in Bogotà; Stella Rahola lives between London and Barcelona; Irene de Andrés, in Madrid; and Lara Fluxà, also in Barcelona; whilst Albert Pinya lived for a while in Milan and Adrián Martínez, in Antwerp. Three are from Ibiza, one from Menorca, and the rest from Majorca, and most of them have not exhibited before in Ibiza.

Today's contemporary art scene is confusing, and not only in our country. The immense influence of Marcel Duchamp's radical and poetic work has degenerated into a sort of anything goes. In some of the largest and richest countries, such as the US, China, Germany, France or the United Kingdom, the strength of the market is decisive, but in ours, which is currently at a peripheral point, curatorial trends seem to be the driving force, to the point that museums can afford to ignore the most popular artists without receiving criticism. What's more, many of the works that we see exhibited now, both here and in the rest of Europe, loudly claim to have the most pretentious meanings, which in most cases are not inherent, not even slightly, to their aspect or form. Everything is accompanied by explanations, many of them incomprehensible. This type of art favoured by some museums is somewhat homogeneous, forming a sort of international anonymity, with titles in English. Hence, the interest in art in developing countries is so great, built on local traditions and issues which seem more original. As well, many of the latest generation of artists are also interested in curatorial practices. Until now these were considered more of a service for artists, whilst today it is the reverse. Whereas the exhibitions used to explain the works of the artists, now they are used to promote the ideas of the curators.

All of the artists, brought together by this exhibition, started exhibiting at the beginning of the deep economic and



Vista de l'exposició a la Sala d'Armes - MACE. En primer terme obres de la Lara Fluxà. Al fons l'obra de l'Albert Pinya. / Vista de la exposició en la Sala de Armas - MACE. / En primer término obras de Lara Fluxà. Al fondo obra de Albert Pinya. / View of the exhibition in the Sala de Armas - MACE. In the foreground works by Lara Fluxà. In the background work by Albert Pinya.

posar artistes, galeries d'art, crítics i comisaris, i espais institucionals en situacions precàries, de les quals encara molts no s'han recuperat. Aquests artistes s'han format a més en un moment de disminució substancial dels espais per a la crítica i el debat en els mitjans de comunicació, que gairebé no informen i per descomptat ja no interpreten o expliquen. Mentrestant, una sensació de desconfiança s'ha estès entre els col·leccionistes, encara que hi ha excepcions notables de compromisos tan seriosos com entusiastes. No és estrany que diversos d'aquests artistes aquí plegats hagin decidit, com en el passat, emigrar o treballar a l'estranger, com ja hem vist. Mentre escric, cosa que complicarà les coses encara més, s'ha decretat un *Estat d'alerta* que intenta aturar la pandèmia causada pel coronavirus i impedeix una gran part de l'activitat econòmica a tot el món. Se'ns diu que estam a punt d'enfrontar-nos a una nova recessió, fins i tot molt pitjor que l'anterior d'on acabàvem de sortir. S'ha de pair això mentre suportam el nombre brutal de morts diaris.

L'obra dels artistes aquí reunits està influenciada per l'enorme interès en l'art conceptual que hem vist en les últimes dècades. La generació a la qual pertanyen, però, no es una generació molt preocupada per l'art que la precedeix, excepte si hi veuen quelcom que els interessi personalment, i pot ser que només de forma ocasional. Potser la revolució en les tècniques de la informació, que d'alguna manera devaluen el prestigi del coneixement en fer-lo fàcilment assequible, està en l'origen d'aquesta desmemòria, que rebutja, per altra banda, i enderroca canons previs, només per tenir aquesta naturalesa canònica. D'altra banda, la pràctica d'aquests artistes és multidisciplinària, va de la performance i els projectes educatius participatius, al dibuix, la fotografia, el vídeo, la pintura, l'escultura, el so o la instal·lació, a més dels mitjans que podem considerar híbrids d'aquestes disciplines en qualsevol combinació possible. En

Todos los artistas aquí reunidos, en cualquier caso, se dieron a conocer al inicio de la profunda crisis económica y política vivida hace unos años en numerosos países de la Unión Europea, incluido el nuestro. Un período difícil para el desarrollo profesional. La crisis, como es bien sabido, puso a artistas, galerías de arte, críticos y comisarios, y espacios institucionales en situaciones precarias, de las que todavía muchos no se han recuperado. Estos artistas se han formado además en un momento de disminución substancial de los espacios para la crítica y el debate en los medios de comunicación, que apenas informan y, desde luego, ya no interpretan o explican. Al mismo tiempo, una sensación de desconfianza o de cautela, se ha extendido entre coleccionistas, aunque hay excepciones notables de compromisos tan serios como entusiastas. No es extraño, que varios de los artistas aquí reunidos hayan decidido, como antaño, emigrar o trabajar en el extranjero, como ya hemos visto. Mientras escribo, lo que complicará las cosas todavía más, se ha decretado un *Estado de alerta* que intenta detener la pandemia causada por el coronavirus, impidiendo una gran parte de la actividad económica en todo el mundo. Se nos dice que estamos a punto de enfrentarnos a una nueva recesión, incluso mucho peor que la anterior de la que acabábamos de salir. Hay que digerir esto mientras soportamos el número brutal de fallecimientos diarios.

La obra de los artistas aquí reunidos está influenciada por el enorme interés en el arte conceptual que hemos visto en las últimas décadas. La generación a la que pertenecen, sin embargo, no es una generación muy preocupada por el arte que les precede, salvo si ven en él algo que les interese personalmente, y puede que sólo de forma ocasional. Tal vez la revolución en las técnicas de la información, que, de alguna forma devalúan el prestigio del conocimiento al hacerlo fácilmente assequible,

political crisis experienced a few years ago in many countries of the European Union, including ours. A difficult time for professional development. The crisis, as is well known, put artists, art galleries, art critics, curators and institutional spaces in precarious situations, from which many have still not recovered. These artists have also studied at a time when there has been a substantial decrease in the room for criticism and debate in the media, which hardly reports what is happening, and certainly doesn't interpret or analyze. At the same time, a sense of mistrust or caution has spread among art collectors, though there are notable exceptions, with some serious and enthusiastic commitments. It is not unusual that several of these artists have decided, as in past times, to emigrate or work seasonally abroad, as we have already seen. As I write, a *State of Emergency* has been enacted in an attempt to stop the coronavirus pandemic, preventing a large part of economic activity worldwide, which will complicate matters even further. We are told that we are about to face a new recession, even worse than the previous one from which we had just emerged. This has to be digested whilst we endure a brutal number of daily deaths.

The work of the artists joined in this exhibition is influenced by the enormous interest in conceptual art that we have seen over the last decades. The generation to which they belong, however, is not a generation particularly concerned with the art that precedes them, unless they see something that interests them personally, and this happens only occasionally. Perhaps the revolution in information technology, which somehow devalues the prestige of knowledge by making it easily accessible, is at the origin of this disinterest in the past, whilst it also demolishes previous canons and rejects them, simply for being canonical in nature. On the other hand, the practice of these artists is multidisciplinary,



Vista de l'exposició a la Sala d'Armes - MACE. Obres de Cristófol Pons. / Vista de la exposició en la Sala de Armas - MACE. Obras de Cristófol Pons. / View of the exhibition in the Sala de Armas - MACE. Works by Cristófol Pons.

general, els seus treballs conformen narratives complexes a partir d'imatges, textos, sons o objectes juxtaposats, adoptant fins i tot la forma d'una investigació. Es tracta també d'una generació a qui li agrada explorar temes sociopolítics i ecològics, assumint discursos crítics i solidaris, encara que sense descartar propostes poètiques més obertes. Com va ser el cas d'alguns dels creadors més influents dels seixanta i setanta, de Godard i Bertolucci a Cortázar i Juan Goytisolo, passant per Tàpies o Beuys, molt d'art actual anhela unir compromís polític amb innovació formal. Finalment, l'humor, de vegades absurd, sarcàstic o irònic, és també present en moltes de les seues obres.

Llegint *Els plaers i els dies* de Marcel Proust, un llibre de joventut, on el seu autor va reunir un grapat de narracions breus i deliciosament decadents, vaig trobar la cita de Ralph Waldo Emerson amb la qual he començat aquest text. Llegida ara, aquesta frase del filòsof americà, que va fomentar entre els seus lectors la necessitat de tornar a la relació original de l'home amb l'univers, i que va dir que les flors eren la riulla de la Terra, em sembla provocadora. Vivim envoltats de grans problemes, polítics, sanitaris, morals, socials, econòmics, religiosos i ecològics, instal·lats per això en la queixa permanent, vestida d'activisme. L'insult, la mentida i el ressentiment són opcions convertides en una cosa quotidiana i acceptable, i es fa espectacle de la ideologia fins banalitzar-la, convertida en ornament. Algunes coses relacionades amb els nous compromisos explicitats han estat, amb tot, molt positius, com l'atenció prestada a veus abans sovent ignorades, de les dones a les de minories sexuals o ètniques. D'altra banda, s'espera molt dels artistes, com si fossin capaços, sense que hi hagi cap constància d'això en cap moment de la història, de canviar o de salvar el món. Així que un raig de sol, la brisa, o un got d'aigua refrescant i transparent, considerats com a possibles causes de l'alegria i temes plausibles, sona a quelcom d'un altre món on s'anhelava la transcendència.

estén en el origen de esta desmemoria, que rechaza, por otra parte, y derriba cánones previos, solo por tener esa naturaleza canónica. Por otra parte, la práctica de estos artistas es multidisciplinar, yendo de la performance y los proyectos educativos participativos, al dibujo, la fotografía, el cine, la pintura, la escultura, el sonido o la instalación, además de medios que podemos considerar híbridos de estas disciplinas en cualquier combinación posible. En general, sus trabajos conforman narrativas complejas a partir de imágenes, textos, sonidos u objetos yuxtapuestos, adoptando incluso la forma de una investigación. Se trata también de una generación que gusta explorar temas sociopolíticos y ecológicos, asumiendo discursos crítics y solidarios, aunque sin descartar propuestas poéticas más abiertas. Como fue el caso de algunos de los creadores más influyentes de los sesenta y setenta, de Godard y Bertolucci a Cortázar y Juan Goytisolo, pasando por Tàpies o Beuys, mucho arte actual anhela aunar compromiso político con innovación formal. Por último, el humor, a veces absurdo, sarcástico o irónico, suele estar presente en sus obras.

Leyendo *Los placeres y los días* de Marcel Proust, un libro de juventud, donde su autor reunió un conjunto de narraciones breves y deliciosamente decadentes, encontré la cita de Ralph Waldo Emerson con la que he comenzado este texto. Leída ahora, esta frase del filósofo americano, que fomentó entre sus lectores la necesidad de volver a la relación original del hombre con el universo, y que dijo que las flores eran la risa de la Tierra, me parece provocadora. Vivimos rodeados de grandes problemas, políticos, sanitarios, morales, sociales, económicos, religiosos y ecológicos, instalados por ello en la queja permanente, vestida de activismo. El insulto, la mentira y el resentimiento son opciones convertidas en algo cotidiano y aceptable, y se hace espectáculo de la ideología hasta banalizarla, convertida en ornamento. Algunas cosas relacionadas

ranging from performance and participation in educational projects to drawing, photography, video, painting, sculpture, sound and installation, in addition to media that we can consider hybrids of these disciplines in any combination possible. In general, their works make up complex narratives from juxtaposed images, texts, sounds, or objects, which can even take the form of an investigation. It is also a generation that likes to explore socio-political and ecological issues, assuming critical and supportive discourses, although without ruling out more open poetic proposals. As was the case with some of the most influential creators of the sixties and seventies, from Godard and Bertolucci to Cortázar and Juan Goytisolo, not forgetting Tàpies or Beuys, much contemporary art aims to combine political comment with formal innovation. Finally, humour, sometimes absurd, sarcastic or ironic, tends to be present in many of their works.

Reading Marcel Proust's *Pleasures and Days*, an early book of his, made up of a set of deliciously decadent, short stories, I found the Ralph Waldo Emerson quote that I started this text with. Reading it now, this statement made by the American philosopher, who emphasised to his readers the need to look back to man original relationship with the universe and who also said that flowers were the laughter of the Earth, seems provocative. We live surrounded by great problems, political, health, moral, social, economic, religious and ecological, leaving us in a permanent state of complaint, disguised as activism. Insult, lies and resentment are options that have become everyday and acceptable and ideology has been made a spectacle of, to such an extent that it has been trivialized to a state of mere ornament. Some things brought about by these new explicit issues have, however, been very positive, such as the attention paid to voices that were previously often ignored, from women's voices to those of sexual or ethnic



Vista de l'exposició al MACE - Magatzem. Obres de la Irene de Andrés. / Vista de la exposición en MACE - Almacén. Obras de Irene de Andrés. / View of the exhibition in MACE - Almacén. Works by Irene de Andrés.

Jean-Paul Sartre, en el seu conegut assaig sobre Flaubert, el va anomenar l'ase de la família. Ho va fer perquè Flaubert, després d'uns trastorns nerviosos juvenils, va abandonar els seus estudis per dedicar-se a escriure, i per tant per portar el que per a molts en la seua època considerarien una vida d'oci improductiva. Potser per justificar el contrari molts artistes signen ara manifestos i opinen en públic sobre política. En tot cas, el gran escriptor nigerià Chinua Achebe va dir que els escriptors no facilitaven prescripcions mèdiques, sinó que provocaven mals de cap. Les nostres societats demanen compromís, però això no vol dir que hagin d'acceptar pamflets. Les millors obres del nostre temps segueixen essent aquelles irreductibles a només una explicació. Alguns museus volen imposar els seus discursos, tornant-se dogmàtics i encara predicant la inclusió, víctimes d'una correcció política sovent ridícula. L'idiota de la família és ara un suposat salvador, fins i tot encara que les seues obres s'edifiquen sobre la ironia i el cinisme. La necessitat de veure l'artista com a salvador deriva, sense dubte, de la desesperació de les nostres societats davant dels seus problemes: les desigualtats socials, els nacionalismes populistes, la crisi ecològica, els irracionalsmes religiosos, la irrupció desbocada dels nous totalitarismes de dreta i esquerra o la creença supersticiosa, tal com ho ha descrit John Gray, en el progrés moral. Ja es diu que vivim en una mena d'edat mitjana tecnològica, amb pestes i guerres religioses incloses.

Què és el que ens ofereixen davant tot això els onze artistes aquí reunits? Marcel·la Barceló (Mallorca, 1992) pinta quadres visionaris i un punt fantàstics, amb colors emocionals i expressionistes que són mapes de la consciència; Joan Bennàssar (Palma, 1991) realitza documentals cinematogràfics experimentals, fascinat per diferents utopies modernes arquitectòniques en llocs considerats perifèrics; Irene de Andrés (Eivissa, 1986) reflexiona alhora sobre el llenguatge artístic i sobre diferents qüestions

con los nuevos compromisos explicitados, han sido, con todo, muy positivas, como la atención prestada a voces antes a menudo ignoradas, de las de las mujeres a las de las minorías sexuales o étnicas. El caso es que se espera ahora mucho de los artistas, como si fueran capaces, sin que haya constancia alguna de ello en ningún momento de la historia de cambiar o de salvar el mundo. Así que un rayo de sol, la brisa, o un vaso de agua refrescante y transparente, considerados como posibles causas de la alegría y temas artísticos plausibles, suena a algo de otro mundo en el que se anhela la transcendencia.

Jean-Paul Sartre, en su conocido ensayo sobre Flaubert, le llamó el idiota de la familia. Lo hizo porque Flaubert, tras unos trastornos nerviosos juveniles, abandonó sus estudios para dedicarse a escribir, y por tanto para llevar lo que para muchos en su época considerarían una vida de ocio improductiva. Tal vez para justificar lo contrario muchos artistas firman ahora manifestos y opinan en público sobre política. En todo caso, el gran escritor nigeriano Chinua Achebe dijo que los escritores no facilitaban prescripciones médicas, sino que provocaban dolores de cabeza. Nuestras sociedades quieren compromiso, pero eso no quiere decir que tengamos que aceptar panfletos. Las mejores obras de nuestro tiempo siguen siendo aquellas irreductibles a una sola explicación. Algunos museos quieren imponer sus discursos, volviéndose dogmáticos aun predicando la inclusión, víctimas de una corrección política a menudo ridícula. El idiota de la familia es ahora un supuesto salvador, incluso aunque sus obras se edifiquen sobre la ironía o el cinismo. La necesidad de ver al artista como salvador deriva, sin duda, de la desesperación de nuestras sociedades frente a sus graves problemas: las desigualdades sociales, los nacionalismos populistas, la crisis ecológica, los irracionalesmos religiosos, la irrupción desbocada de los nuevos totalitarismos de derecha e izquierda, o la creencia supersticiosa, tal y como la ha descrito John

minorities. The fact is, much is expected of artists these days, as if they were capable, without there being any evidence of this at any time in history, to change and save the world. So a ray of sunshine, a breeze, or a glass of transparent and refreshing water, as possible causes of happiness and themes for artistic practice, sound like something from another world, a world which aspired to transcendence.

Jean-Paul Sartre, in his well-known essay on Flaubert, called him the idiot of the family. This was because Flaubert, after suffering nervous disorders during his youth, abandoned his studies to dedicate himself to writing, and therefore to lead what many people in his time would consider an unproductive life of leisure. Perhaps to justify the contrary, many artists now sign manifestoes and make public their opinions on politics. In any case, the great Nigerian writer Chinua Achebe said that writers did not provide medical prescriptions, but rather caused headaches. Our societies want to see political engagement, but that does not mean that we have to accept propaganda. The best works of our time continue to be those irreducible to a single explanation. Some museums want to assert their discourses, becoming dogmatic, and even preaching inclusion they are victims of an often ridiculous political correctness. The end seems to justify the means. The idiot of the family is now a supposed saviour, even though his works are built on irony and cynicism. The need to see the artist as a saviour derives, without doubt, from our societies' despair as they face great problems: social inequalities, national populism, the ecological crisis, religious irrationalisms, the unstoppable surge of new totalitarianisms both left and right-wing, or the superstitious belief in moral progress, as John Gray has described this. As they say, we live in a technological Middle Age, with plagues and religious wars included.

Taking all this into account, what can the eleven artists gathered here offer



Vista de l'exposició al MACE - Magatzem. En primer terme obres del Julià Panadès. / Vista de la exposición en MACE - Almacén. En primer término obras de Julià Panadès. / View of the exhibition in MACE - Almacén. In the foreground works by Julià Panadès.

sociopolítiques, com la problemàtica del turisme de masses i la idea de paradís com a bé de consum; Lara Fluxà (Palma, 1985), explora, de manera poètica i aparença científica, diferents fenòmens físics fent servir materials líquids, creant escultures d'aspecte inestable; Bel Fullana (Palma, 1985) pinta quadres amb un estil infantil que es refereixen a la cultura popular i als estils de vida dels joves; Adrián Martínez (Eivissa, 1984), utilitza textos aforístics i dibuixos esquemàtics i essencials, amb humor i voluntat crítica; Julià Panadès (Mallorca, 1981) treballa amb objectes de rebuig i idees de fragilitat; Albert Pinya (Palma, 1985), pinta quadres i instal·lacions efímeres, utilitzant un llenguatge narratiu proper al còmic; Cristòfol Pons (Ciutadella, 1981), pinta obres sobre hipotètiques revoltes socials i polítiques; Stella Rahola Matutes (Barcelona, 1980), crea escultures que tracten sobre les qualitats dels seus propis materials amb intencions metafòriques; i Bartomeu Sastre (Palma, 1986) fa performances, escriu textos i organitza tallers educatius que reflexionen sobre la funció de l'artista al món. Tot això sembla un bon motiu, malgrat tot, per a l'alegria. [EJ]

Gray, en el progreso moral. Ya se dice que vivimos en una Edad Media tecnológica, con pestes y guerras religiosas incluidas.

¿Qué es lo que nos ofrecen ante todo esto los once artistas aquí reunidos? Marcel·la Barceló (Mallorca, 1992) pinta cuadros visionarios y un punto fantásticos, con colores emocionales y expresionistas que son mapas de la consciencia; Joan Bennàssar (Palma, 1991) realiza documentales cinematográficos experimentales, fascinado por distintas utopías modernas arquitectónicas en lugares considerados periféricos; Irene de Andrés (Eivissa, 1986) reflexiona al tiempo sobre el lenguaje artístico y sobre distintas cuestiones sociopolíticas, como la problemática del turismo de masas y la idea de paraíso como bien de consumo; Lara Fluxà (Palma, 1985), explora, de forma poética y apariencia científica, distintos fenómenos físicos usando materiales líquidos, creando esculturas de aspecto inestable; Bel Fullana (Palma, 1985) pinta cuadros con un estilo infantil que se refieren a la cultura popular y los estilos de vida de los jóvenes; Adrián Martínez (Eivissa, 1984), utiliza textos aforísticos y dibujos esquemáticos y esenciales, con humor y voluntad crítica; Julià Panadès (Mallorca, 1981) trabaja con objetos de desecho e ideas de fragilidad; Albert Pinya (Palma, 1985), pinta cuadros e instalaciones efímeras, utilizando un lenguaje narrativo cercano al del cómic; Cristòfol Pons (Ciutadella, 1981), pinta cuadros sobre hipotéticas revueltas sociales y políticas, presentando paisajes desolados y en llamas; Stella Rahola Matutes (Barcelona, 1980), crea esculturas que tratan sobre las cualidades de sus propios materiales con intenciones metafóricas; y Bartomeu Sastre (Palma, 1986) hace performances, escribe textos y organiza talleres educativos que reflexionan sobre la función del artista en el mundo. Todo ello parece un buen motivo, a pesar de todo, para la alegría. Joan Didion escribió en *The White Album*, que contamos historias para poder vivir. Pues eso. [EJ]

us? Marcel·la Barceló (Majorca, 1992) paints visionary and fantastic images with emotional and expressionist colours which are maps of consciousness; Joan Bennàssar (Palma, 1991) makes experimental film documentaries, fascinated by different modern architectural utopias in places considered peripheral; Irene de Andrés (Ibiza, 1986) reflects at the same time on artistic language and on different socio-political issues, such as the problem of mass tourism and the idea of paradise as a consumer good; Lara Fluxà (Palma, 1985) explores, in a poetic form and with scientific style, different physical phenomena using liquid materials; Bel Fullana (Palma, 1985) paints pictures with a childish style that refer to popular culture and the lifestyles of young people; Adrián Martínez (Ibiza, 1984) uses aphoristic texts and schematic and essential drawings, with humour and critical will; Julià Panadès (Majorca, 1981) works with waste objects and ideas of fragility; Albert Pinya (Palma, 1985) paints pictures and ephemeral installations, using a language close to comic; Cristòfol Pons (Ciutadella, 1981) paints works on hypothetical social and political revolts; Stella Rahola Matutes (Barcelona, 1980) creates sculptures that deal with the qualities of her own materials with metaphorical intentions; and Bartomeu Sastre (Palma, 1986) enacts performances, writes texts and organizes educational workshops that reflect on the role of the artist in the world. All this seems like a good reason, despite everything, for happiness. Joan Didion wrote in *The White Album*, that we tell stories in order to live. Well, exactly that. [EJ]

Irene de Andrés

— Eivissa / Ibiza, 1986

En el projecte *Donde nada ocurre*, conflueixen les més significatives línies de treball d'Irene de Andrés. Si tots els seus projectes comencen amb una fase prèvia d'investigació detallada sobre l'assumpte que tracta, en el cas de *Donde nada ocurre*, conflueix tot un món de vivències i records personals que li donen un plus de profund coneixement i autoritat sobre la matèria, la qual cosa converteix aquest retrat de l'Eivissa contemporània en icònic.

Donde nada ocurre ens porta amb el seu fil narratiu al naixement i desplegament de la indústria de l'oci i del turisme de masses a l'illa d'Eivissa, i ho fa formalment a través de cinc treballs distints dels quals *Heaven* n'és un. Les dates del projecte, que va des de 2011 a 2016, ens donen una idea del llarg recorregut del procés reflexiu i creatiu.

Heaven. Donde nada ocurre ens convida a pensar sobre els factors —determinades línies polítiques de l'administració pública i altres tantes provinents de la iniciativa privada— que des de mitjan segle passat actuen en pro del desenvolupament d'un model d'utilització dels recursos naturals i també, encara que més veladament, dels culturals, per convertir-los en consum de masses. El turisme neix d'aquesta invenció, i com els seus efectes ocasionaren una molt notòria transformació del paisatge, canvis en les maneres de gaudir dels béns comuns, modificació del model urbanístic del territori i una tremenda multiplicació de serveis, entre d'altres i en primer lloc el del transport, Irene de Andrés troba un brou de cultiu idoni per capbussar-se i trobar no només la matèria primera per a la reflexió decididament crítica, sinó també vestigis aprofitables —*objet trouvé*— que la porten a retre tribut a Duchamp i ha qüestionar la funció de l'art en el moment actual.

L'Eivissa prototurística de *Donde nada ocurre*, recorre també a la instrumentalització tant de la música com de la dansa, factors que completaran una equació en el

En el proyecto *Donde nada ocurre*, confluyen las más significativas líneas de trabajo de Irene de Andrés. Si todos sus proyectos comienzan con una fase previa de investigación pormenorizada sobre el asunto que trata, en el caso de *Donde nada ocurre*, confluye todo un mundo de vivencias y recuerdos personales que le dan un plus de hondo conocimiento y autoridad sobre la materia, lo que convierte éste retrato de la Ibiza contemporánea en icónico.

Donde nada ocurre nos lleva con su hilo narrativo al nacimiento y despliegue de la industria del ocio y del turismo de masas en la isla de Ibiza, y lo hace formalmente a través de cinco trabajos distintos del cual *Heaven* es uno de ellos. Las fechas del proyecto, que va desde 2011 a 2016, nos dan una idea del largo recorrido de su proceso reflexivo y creativo.

Heaven. Donde nada ocurre, nos invita a pensar sobre los factores —determinadas líneas políticas de la administración pública y otras tantas provenientes de la iniciativa privada— que desde mediados del siglo pasado actuaron en pro del desarrollo de un modelo de utilización de los recursos naturales y también, aunque más veladamente de los culturales, para convertirlos en consumo de masas. El turismo nace de esa invención, y como quiera que sus efectos acarrearán una muy notoria transformación del paisaje, cambios en los modos de disfrute de los bienes comunes, modificación del modelo urbanístico del territorio y una tremenda multiplicación de servicios; entre otros y en primer lugar el del transporte, Irene de Andrés encuentra el caldo de cultivo idóneo para zambullirse y encontrar no solo la materia prima para su reflexión decididamente crítica, sino también vestigios aprovechables —*objet trouvé*— que le llevan a rendir tributo a Duchamp y a cuestionar la función del arte en el momento actual.

La Ibiza prototurística de la serie *Donde nada ocurre*, recurre también a la



Photo: Mercedes Maigrán

In the project *Donde nada ocurre* (Where Nothing Happens), the most significant trajectories of the work of Irene de Andrés align together. If all her projects start with a preparatory phase of detailed research on the matter at hand, in the case of *Donde nada ocurre*, a whole world of personal experiences and memories come together that give you a sense of deep knowledge and authority on the subject, which turns this portrait of contemporary Ibiza into an iconic one.

Donde nada ocurre leads us with its narrative thread to the birth and launch of the leisure and mass tourism industry on the island of Ibiza, and it does so formally through 5 different works of which *Heaven* is one of them. The dates of the project, which runs from 2011 to 2016, give us an idea of the long journey of her reflective and creative process.

Heaven. Donde nada ocurre, invites us to think about the factors —certain political lines of public administration and many others coming from private initiative— that since the middle of the last century have acted in favour of developing a model for the use of natural resources and also, although more hidden from society, to convert them into mass consumption. Tourism is born from that initiative, and since its effects brought about a very noticeable transformation of the landscape, changes in the modes of enjoyment of common assets, modification of the model of urban land and a tremendous multiplication of services (among others and first and foremost that of transport), Irene de Andrés finds an ideal breeding ground to dive into to find not only the raw material for her decidedly critical reflection, but also usable traces —*objet trouvé*— that lead her to pay tribute to Duchamp and to question the function of art at the present time.

The proto-touristic Ibiza in *Donde nada ocurre* also resorts to the instrumentalization of both music and dance, factors that will complete a simple equation, based on the concept of: leisure + beach = happiness. Hence, the idea of paradise only requires the human component, which is found in abundance in the developed nuclei of northern Europe, which seek to spend their holidays in this way, consuming the



Irene de Andrés *Heaven. Donde nada ocurre*, 2015

Punta seca i monotip / Punta seca y monotipo / Drypoint and monotype / 19,5 x 26 cm (7 u.)



Irene de Andrés *Heaven. Donde nada ocurre*, 2015

fons senzilla, sustentada sobre el concepte d'oci + platja = felicitat. D'aquí que la idea de paradís només necessiti el component humà, trobat en abundància en els nuclis desenvolupats de l'Europa septentrional, que busca emprar les seues vacances així, consumint les dosis “narcotitzants” necessàries que facin més suportable la supervivència dins d'un sistema productiu intensiu, alleugerint a més, almenys mitjançant la promesa d'un somni, els llargs i freds períodes hivernals del nord.

La posició d'Irene de Andrés conté un agut sentit d'interpretació de la realitat i un afinat sentit crític. Una certa posició irònica i un gran i desenvolupat sentit de la malenconia de l'objecte artístic, alienat ja del seu context.



Irene de Andrés
Heaven. Donde nada ocurre, 2015
Vídeo monocanal Full HD color 48 Hz. /
Single channel video Full HD colour 48 Hz.

Irene de Andrés reflexiona sobre la idea de viatge i de construcció del desig i del somni. El seu enorme rigor documental, l'intens treball de camp, la detallada recerca de fonts visuals, captació d'instantànies, i pura arqueologia territorial i històrica, ens permet albirar la seua poètica. Poètica present en moltes altres obres com *Cruise-r* de 2015, *El segundo viaje* de 2017, *Especies naufragas. Colombia*, de 2017, o *Prora*, començada el 2018 i on encara hi treballa, per citar alguns exemples molt eloqüents.

La seua obra, com un gran retaule, li permet alçar-se amb veu autoritzada que ressona crítica, conscientment i profunda, assenyalant els seus descobriments amb no poca malenconia i un particular sentit de la bellesa, entesa aquesta com a revaloració i revisita d'allò que és documental i testimonial, però també com a reivindicació de l'objecte artístic magníficament executat i mai fred, malgrat la seua concisa representació, sinó ple de calidesa emocional continguda.

La seua brillant trajectòria l'ha fet mereixedora del Premi Ciutat de Palma el 2014 i de nombroses exposicions a museus; d'entre les últimes, cal destacar la realitzada a l'Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona (2017) i al Museu Patio Herreriano (2019), precisament amb l'obra completa *Donde Nada ocurre*. [ER]

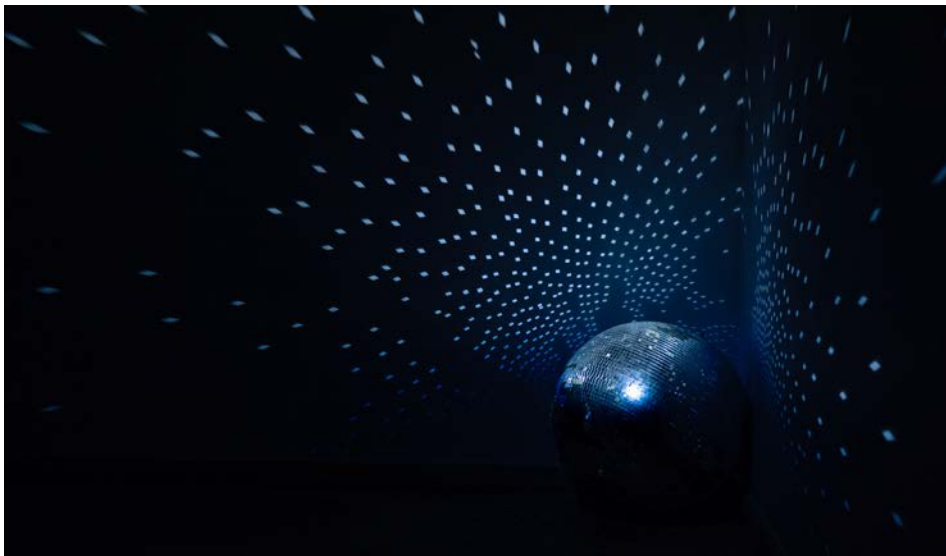
instrumentalización tanto de la música como del baile, factores que completarán una ecuación en el fondo sencilla, sustentada sobre el concepto de: ocio + playa = felicidad. De ahí que la idea de paraíso solo precise del componente humano, encontrado éste en abundancia en los núcleos desarrollados de la Europa septentrional, que buscará emplear sus vacaciones así, consumiendo las dosis “narcotizantes” necesarias que hagan más llevadero la supervivencia dentro de un sistema productivo intensivo, aligerando además, al menos mediante la promesa de un sueño, los largos y fríos periodos invernales del norte.

La posición de Irene de Andrés, contiene un agudo sentido de interpretación de la realidad, y un afinado sentido crítico. Una cierta posición irónica y un gran y desarrollado sentido de la melancolía del objeto artístico; enajenado ya de su contexto.

Irene de Andrés reflexiona sobre la idea de viaje y de construcción del deseo y del sueño. Su enorme rigor documental, el intenso trabajo de campo, la pormenorizada búsqueda de fuentes visuales, captación de instantáneas, y pura arqueología territorial e histórica, nos permite vislumbrar sus muchas otras obras como *Cruise-r* de 2015, *El segundo Viaje* de 2017, *Especies naufragas. Colombia*, de 2017, o *Prora*, comenzada en 2018 y en la todavía se encuentra trabajando, por citar algunos ejemplos muy elocuentes.

Su obra, como un gran retablo, le permite alzarse con voz autorizada que resuena crítica, consciente y profundamente, señalando sus descubrimientos con no poca melancolía y un particular sentido de la belleza, entendida ésta como revalorización y revisitación de lo documental y testimonial, pero también como reivindicación del objeto artístico magníficamente ejecutado y nunca frío pues a pesar de su concisa representación, está lleno de calidez emocional contenida.

Su brillante trayectoria le ha hecho merecedora del Premi Ciutat de Palma en 2014, y de numerosas exposiciones en museos, entre las últimas, cabe destacar la realizada en Espai 13 de la Fundación Joan Miró de Barcelona (2017) y en el Museo Patio Herreriano (2019), precisamente con la obra completa *Donde nada ocurre*. [ER]



necessary “drug” doses that make survival within an intensive production system more bearable, also lightening, at least through the promise of a dream, the long and cold winter periods of the north.

Irene de Andrés's outlook contains a keen sense of interpretation of reality, and a refined critical sense. A certain ironic attitude and a great and developed sense of melancholy of the artistic object; already alienated from its context.

Irene de Andrés reflects on the idea of travel and the construction of desire and dream. Her enormous documentary rigour, intense fieldwork, detailed search for visual sources, capturing of snapshots, and pure territorial and historical archaeology, allow us to visualize her theory. Theory present in many other works such as *Cruise-r* from 2015, *El Segundo Viaje* (The Second Journey), from 2017, *Especies naufragas. Colombia* (Castaways. Columbia), from 2017, or *Prora*, started in 2018 and still in the making, to name just a few very eloquent examples.

Her work, like a great altarpiece, allows her to rise up with an authoritative voice that resonates critically, consciously and deeply, pointing out her discoveries with a fair amount of melancholy and a particular sense of beauty, understood as reevaluation and revisiting of documentary and testimonial, but also as a vindication of the magnificently executed artistic object. Her work is never cold despite its concise representation, but full of contained emotional warmth.

Her brilliant career has earned her the *Premi Ciutat de Palma* (Palma City Award) in 2014, and numerous exhibitions in museums, among the latter, including the one held at Espai 13 by the Fundación Joan Miró (Joan Miró Foundation) in Barcelona (2017) and at the Museo Patio Herreriano (2019), specifically with the complete work of *Donde nada ocurre*. [ER]

Irene de Andrés *Heaven. Donde nada ocurre, 2015*. Bola de miralls / Bola de espejos / Mirror ball / 100 cm (diàmetre / diámetro / diameter)

Marcel·la Barceló

— Mallorca / Majorca, 1992

Formada a París, la ciutat on resideix, Marcel·la Barceló ha exposat fins ara només a França, on ha gaudit ja de cert reconeixement. El seu treball se centra en el dibuix i la pintura, pintant sobretot adolescents. Per això utilitza colors intensos, rics en connotacions simbòliques i propers a l'expressionista noruec Edvard Munch, qui va voler pintar coses invisibles, com el dolor, la malaltia, la gelosia o la soledat. Barceló pinta els seus adolescents en paisatges i situacions ambigües, explorant temàtiques com els somnis, les visions interiors, el desig, la consciència, la identitat o la inspiració. Els seus personatges estan moltes vegades a prop d'animals també simbòlics, com les serps -símbol de la saviesa, la regeneració, els poders psíquics o la immortalitat a diferents cultures-, o els insectes. Tot en la seua pintura té un aspecte màgic, proper fins i tot al psicodèlic, on abunden les màscares, les disfresses i el suggeriment de rituals i drames secrets. El seu és un món que ens remet a coses diverses, d'*Alicia al país de les meravelles* a la novel·la gòtica; de l'obra de James Ensor a la de Michael Armitage, passant per la d'altres pintors com Bonnard i Vuillard; a més d'inspirar-se també en revistes eròtiques japoneses, els cartells de pel·lícules africanes o el cinema *slasher*, un subgènere tronat de cinema de terror, sorgit en els anys setanta, i en el qual se sol explicar la història d'un psicòpata que assassina brutalment joves adolescents indefenses, venjant tal vegada passades humiliacions, en narracions que inclouen sexe i drogues.

Waisting, waiting (2020), una obra de dos per sis metres, mostra una jove asseguda, amb les cames recollides i mostrant les seues calces, en el que sembla ser un escenari fosc i buit. En aquest espai misteriós, de colors turbulents i emocionals, veiem un paraigua obert, un gat negre, llibres, una calavera, flors i insectes, entre altres coses. Tot elements als quals podem atribuir significats ocults, des de la mala sort, la bruixeria, la saviesa, la mort o la compressió profunda del sentit de la vida. [EJ]

Formada en París, la ciudad en la que reside, Marcel·la Barceló ha expuesto hasta ahora solamente en Francia, lugar donde ha disfrutado ya de cierto reconocimiento. Su trabajo se centra en el dibujo y la pintura, pintando sobre todo adolescentes. Para ello utiliza colores intensos ricos en connotaciones simbólicas, y cercanos a los del expresionista noruego Edvard Munch, quien quiso pintar cosas invisibles, como el dolor, la enfermedad, los celos o la soledad. Barceló pinta a sus adolescentes en paisajes y situaciones ambiguas, explorando temáticas como los sueños, las visiones interiores, el deseo, la consciencia, la identidad o la inspiración. Sus personajes están muchas veces cerca de animales también simbólicos como las serpientes —símbolo de la sabiduría, la regeneración, los poderes psíquicos o la inmortalidad en distintas culturas—, o los insectos. Todo en su pintura tiene un aspecto mágico, próximo incluso a la psicodelia, abundando las máscaras, los disfraces y la sugerencia de rituales y dramas secretos. El suyo es un mundo que nos remite a cosas diversas, de *Alicia en el País de las Maravillas* a la novela gótica; de la obra de James Ensor a la de Michael Armitage, pasando por la de otros pintores como Bonnard y Vuillard; además de inspirarse también en revistas eróticas japonesas, carteles de películas africanas, o el cine *slasher*, un subgénero cutre del cine de terror, surgido en los años setenta, y en el que se suele contar la historia de un psicópata que asesina brutalmente a jóvenes indefensas, vengando tal vez pasadas humillaciones, en narraciones que incluyen sexo y drogas.

Waisting, waiting (2020), una obra de dos por seis metros, muestra a una joven sentada, con las piernas recogidas y mostrando sus bragas, en lo que parece ser un escenario oscuro y vacío. En este espacio misterioso, de colores turbulentes y emocionales, vemos un paraguas abierto, un gato negro, libros, una calavera, flores e insectos, entre otras cosas. Todos elementos a los que podemos atribuir significados ocultos, desde la mala suerte, la brujería, la sabiduría, la muerte, o la comprensión profunda del sentido de la vida. [EJ]



Photo: Vincent Ferrané

Trained in Paris, the city in which she lives, Marcel·la Barceló has exhibited so far only in France, where she has already enjoyed some recognition. Her work consists of drawing and painting, painting mainly teenagers, for which she uses intense colours rich in symbolic connotations, and similar to those of the Norwegian expressionist Edvard Munch, who wanted to paint invisible things, such as pain, illness, jealousy or loneliness. Barceló paints her teenagers in ambiguous landscapes and situations, exploring themes such as dreams, internal visions, desire, consciousness, identity and inspiration. Her characters are often positioned close to symbolic animals such as snakes - a symbol of wisdom, regeneration, psychic powers or immortality in different cultures -, or insects. Everything in her painting has a magical aspect, close even to psychedelia, with masks and costumes abound and the suggestion of secret rituals and dramas. Here is a world that refers us to different things, from *Alice in Wonderland* to Gothic novels; from the work of James Ensor to that of Michael Armitage, also referencing the work of other painters such as Bonnard and Vuillard; as well as being inspired by Japanese erotic magazines, the posters of African films, or *slasher* cinema, a seedy subgenre of horror cinema, which emerged in the 1970s, and usually told the story of a psychopath who brutally murders defenseless young teenagers, avenging past humiliations, in narratives that include sex and drugs.

Waisting, waiting (2020), a two by six metre piece, shows a young woman sitting, with her legs drawn back and showing her knickers, in what appears to be a dark and empty stage. In this mysterious space, with turbulent and emotional colours, we see an open umbrella, a black cat, books, a skull, flowers and insects, among other things, all elements to which we can attribute hidden meanings, from bad luck, witchcraft, wisdom, death, or a deep understanding of the meaning of life. [EJ]



Marcel·la Barceló
Wasting, waiting, 2019
Acrílic i oli damunt tela / Acrílico y óleo sobre tela / Acrylic and oil on canvas / 200 x 600 cm (tríptic / tríptico / triptych)

Joan Bennàssar

— Palma, 1991

Joan Bennàssar s'interessa per l'arquitectura i l'urbanisme, atent a les seues implicacions ideològiques problemàtiques i al temps fascinat per l'èpica que sustenta l'ambició de molts projectes. La seua obra adopta diferents llenguatges, incloent-hi la fotografia, les maquetes, el dibuix, l'escultura, les publicacions o el cinema —aquest d'un caire experimental—, per qüestionar mitjançant narratives inesperades i complexes, i de vegades fins i tot absurdes o almenys hermètiques, els discursos moderns multiculturalistes i les idees acrítiques sobre el progrés. Els llocs que l'atreuen i sobre els quals treballa són escenaris rics en connotacions, tant utòpiques com distòpiques. La seua última pel·lícula, *Cabezas parlantes* (2020), rodada recentment a Venezuela, mostra alguns edificis de Jorge Castillo, amb una forma encara futurista que contrasta amb el seu estat actual d'abandó i el context de pobresa en què aparentment es troben. Jorge Castillo, és un arquitecte veneçolà nascut el 1933, autor de diversos projectes visionaris en els anys 70, com la Casa Mara (1972) a Caracas, i que ha estat redescobert amb entusiasme crític després de la seua inclusió en "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980", una mostra organitzada pel MoMA de Nova York el 2015, i que explorava l'arquitectura llatinoamericana més avançada d'aquell període. *Cabezas parlantes* es construeix a partir de plans fixos, que canvien tanmateix mitjançant moviments bruscos de diversos edificis d'aparença modular que formen una mena de colònia de fongs. Alguns d'ells, de fet, recorden les formes dels xampinyons. Una veu femenina, que parla lentament de forma misteriosa sobre el soroll del vent, refilada d'ocells o cançons llunyanes, va explicant com uns fongs han acabat colonitzant uns edificis que suposam que són els que hi veim. Els fongs psicotròpics, i l'LSD, són quelcom que identifiquem amb la contracultura de les dècades dels seixanta i setanta, quan es van construir els edificis de Castillo, amb les seues parets ara tacades o escrostonades, i sobre les quals s'han penjat a assecar pantalons, una cosa que contrasta amb el seu, altrament, aspecte futurista, encara que els nous models de sociabilitat que promovien puguin ser considerats com a fracassats. [EJ]

Joan Bennàssar se interesa por la arquitectura y el urbanismo, atento a sus implicaciones ideológicas problemáticas y al tiempo fascinado por la épica que sustenta la ambición de muchos proyectos. Su obra adopta distintos lenguajes, incluyendo la fotografía, las maquetas, el dibujo, la escultura, las publicaciones, o el cine —este de un cariz experimental—, para cuestionar mediante narrativas inesperadas y complejas, y a veces incluso absurdas, o por lo menos herméticas, los discursos modernos multiculturalistas y las ideas acríticas sobre el progreso. Los lugares que le atraen y sobre los que trabaja son escenarios ricos en connotaciones, tanto utópicas como distópicas. Su última película, *Cabezas parlantes* (2020), recién rodada en Venezuela, muestra algunos edificios de Jorge Castillo, cuya forma todavía futurista contrasta con su estado actual de abandono y el contexto de pobreza en el que aparentemente se encuentran. Jorge Castillo, es un arquitecto venezolano nacido en 1933, autor de varios proyectos visionarios en los años 70, como la Casa Mara (1972) en Caracas, y cuya obra ha sido redescubierta con entusiasmo crítico tras su inclusión en *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, una muestra organizada por el MoMA de Nueva York en 2015, y que exploraba la arquitectura latinoamericana más avanzada de aquel período. *Cabezas parlantes* se construye a partir de planos fijos, que cambian sin embargo mediante movimientos bruscos, de varios edificios de apariencia modular que forman algo así como una colonia de hongos. Algunos de ellos, de hecho, recuerdan las formas de los champiñones. Una voz femenina, que habla lentamente y de forma misteriosa, sobre el sonido del viento, los trinos de pájaros o canciones lejanas, va contando como unos hongos han acabado colonizando unos edificios, que suponemos son los que vemos. Los hongos psicotròpicos, y el LSD, son algo que identificamos con la contracultura de las décadas de los sesenta y setenta, cuando se construyeron los edificios de Castillo, con sus paredes ahora manchadas o desconchadas, y sobre las que se han colgado a secar pantalones, algo que contrasta con su todavía atractivo aspecto futurista, aunque los nuevos modelos de sociabilidad que promovían puedan ser considerados tal vez como fracasados. [EJ]



Joan Bennàssar is interested in architecture and urban planning, attentive to its problematic ideological implications and at the same time fascinated by the momentum that supports the ambition of most projects. His work adopts different idioms, including photography, models, drawing, sculpture, publications, and cinema —of an experimental nature—, to question through unexpected and complex narratives, sometimes even absurd or at least hermetic, modern multiculturalist discourses and uncritical ideas about progress. The places that attract him and on which he bases his works are scenes rich in connotations, both utopian and dystopian. His latest film, *Cabezas parlantes* (*Talking Heads*) (2020), recently shot in Venezuela, shows some buildings by Jorge Castillo, whose still-futuristic form contrasts with their current state of neglect and the context of poverty in which they seem to find themselves. Jorge Castillo is a Venezuelan architect born in 1933, author of several visionary projects in the 70s, such as Casa Mara (1972) in Caracas, and whose works have been rediscovered with critical enthusiasm after his inclusion in *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, an exhibition organized by MoMA in New York in 2015, which explored the most advanced Latin American architecture of that period. *Cabezas parlantes* (*Talking Heads*) is a construct of various modular-looking buildings made up of fixed planes, which change however, by sudden movements, that form a type of mushroom colony. Some of them, in fact, take the shape of mushrooms. A feminine voice which speaks, slowly in a somewhat mysterious way, about the noise of the wind, bird trills or distant songs, tells how some fungi have ended up colonizing some buildings, which one supposes is what we see. Magic mushrooms, and LSD, are something that we identify with the counterculture of the sixties and seventies, when the buildings of Castillo were built, with their walls now stained or chipped, and from which people hang trousers to dry, something that contrasts with their still attractive futuristic appearance, although the new sociability models that they promoted may perhaps be considered to have failed. [EJ]



Joan Bennàssar
Cabezas parlantes, 2020
Vídeo HDV 8'52"



Lara Fluxà

— Palma, 1985

L'obra escultòrica de Lara Fluxà està realitzada principalment en vidre, una opció que indica fins a quin punt li interesses les possibilitats de transformació de la matèria primera, ja que artesanalment el vidre s'obté de fusionar a alta temperatura sílice i òxids metàl·lics en pols, que es pot manipular o bufar quan és una pasta maleable abans de cristal·litzar i convertir-se en una cosa sòlida i rígida.

Les escultures de Lara Fluxà semblen inspirar-se en les formes vítries que s'empren en un laboratori de química, el que podria ser una clucada d'ull als processos d'anàlisi, la transformació dels elements i la naturalesa de les substàncies.

Un repertori d'estranyes contenidors, provetes, ampul·les i bombolles; un estrany matràs, pipetes que s'allarguen i dobleguen en tortuosos recorreguts, decantadors, misterioses fioles i el que semblen plaques de Petri, ens situen endret d'un veritable "laboratori" d'idees que ens porta a preguntar-nos fins on aquesta poètica no és sinó una manera de qüestionar-se el tema de la conservació de la natura a les societats modernes, així la contaminació, els residus de la indústria petroquímica, els fertilitzants i les substàncies tòxiques.

Al costat del vidre, l'oli de motor usat fa acte de presència en gairebé totes aquestes obres recents significat precisament el potencial destructiu. El fluid és contingut dins de les escultures i en forma part intrínseca, aportant les seues qualitats cromàtiques enfront de la transparència del vidre, la inèrcia del seu possible moviment i la seua textura viscosa.

L'opció d'utilitzar com a elements plàstics tant el vidre com l'oli cremat aconsegueix una sintaxi que, amb la referència a la química de laboratori, permet el desenvolupament d'un fecund llenguatge metafòric.

Les peces de vidre i l'oli formalment també al·ludeixen a la idea d'equilibri i gravetat, així com al contrast entre sòlid i líquid, o bé entre allò estable i el contingent.

La obra escultòrica de Lara Fluxà està realitzada principalment en vidrio, una opció que indica hasta que punto le interesan las posibilidades de transformación de la materia prima; pues artesanalmente el vidrio se obtiene de fusionar a alta temperatura sílice y óxidos metálicos en polvo, pudiéndose manipular o soplar cuando es una pasta maleable antes de cristalizar y convertirse en sólido y rígido.

Las esculturas de Lara Fluxà parecen inspirarse en las formas vítreas que se emplean en un laboratorio de química, lo que bien pudiera ser un guiño a los procesos de análisis, la transformación de los elementos y la naturaleza de las sustancias.

Un repertorio de extraños contenedores, probetas, ampollas y burbujas; un raro matrás, pipetas que se alargan y doblan en tortuosos recorridos, decantadores, misteriosas redomas y lo que parecen placas de Petri, nos sitúan frente a un verdadero "laboratorio" de ideas que nos lleva a preguntarnos hasta que punto ésta poética no es sino una manera de cuestionarse el tema de la conservación de la naturaleza en las sociedades modernas, así la contaminación, los residuos de la industria petroquímica, los fertilizantes y las sustancias tóxicas.

Junto al vidrio, el aceite de motor usado hace acto de presencia en casi todas estas obras recientes significando precisamente el potencial destructivo. El fluido es contenido dentro de las esculturas y forma parte intrínseca de ellas, aportando sus cualidades cromáticas frente a la transparencia del vidrio, la inercia de su posible movimiento y su textura viscosa.

La opción de utilizar como elementos plásticos tanto el vidrio como el aceite quemado consigue una sintaxis que, junto a la referencia a la química de laboratorio, permite el desarrollo de un fecundo lenguaje metafórico.

Las piezas de vidrio y el aceite formalmente también aluden a la idea de

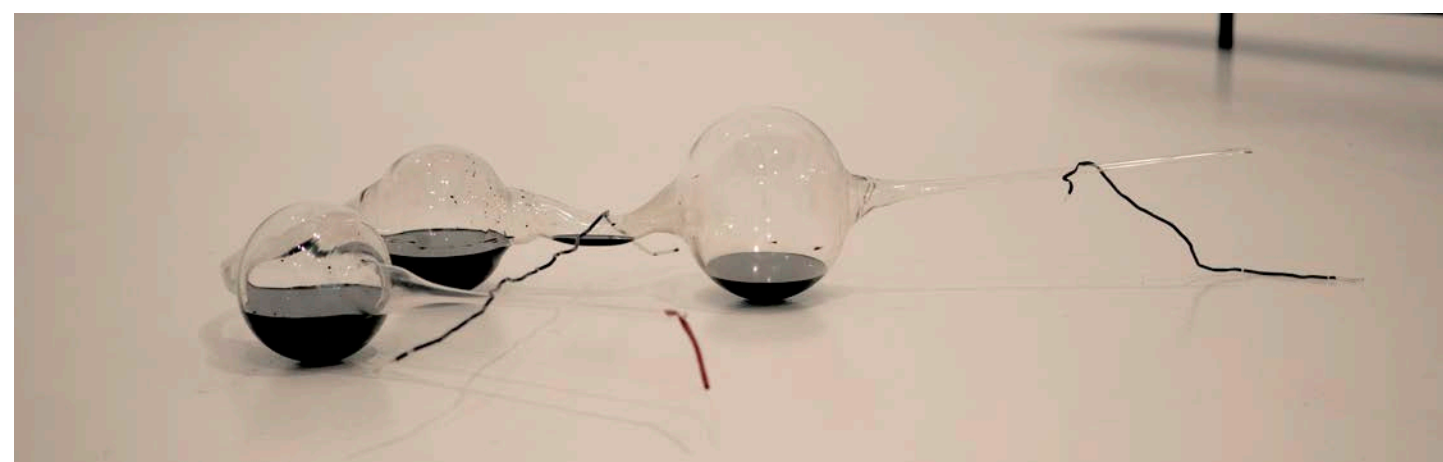


Lara Fluxà's sculptural work is mainly made of glass, which allows her to demonstrate the extent of her interest in the possibilities offered by transforming this raw material; because artisanally glass is made by fusing silica and powdered metal oxides at a high temperature, which allows one to manipulate or blow it when it is a malleable paste before it crystallizes and becomes solid and rigid.

Lara Fluxà's sculptures seem to be inspired by glass objects used in a chemistry laboratory, which could well be a nod to processes of analysis, the transformation of the elements and the nature of substances.

A repertoire of strange containers, test tubes, ampoules and bubbles; a rare flask, pipettes that lengthen and bend into tortuous shapes, decanters, mysterious flasks and what look like Petri dishes, transport us to a true "laboratory" of ideas that leads us to wonder to what extent the creator of this piece wants us to think about the issue of nature conservation in modern societies, with problems such as pollution, waste from the petrochemical industry, fertilizers and toxic substances.

Along with glass, used motor oil makes an appearance in almost all of her recent works, drawing our attention to its destructive potential. The fluid is contained within the sculptures and forms an intrinsic part of them, giving them a chromatic quality against the transparency of the glass, whilst demonstrating the inertia of its possible movement and its viscous texture.



Luprea, 2018. Vidre i oli de motor / Vidrio y aceite de motor / Glass and motor oil / Dimensions variables / Dimensiones variables / Variable dimensions



Lara Fluxà *Luprea*, 2018

Vidre i oli de motor / Vidrio y aceite de motor
/ Glass and motor oil / Dimensions variables /
Dimensiones variables / Variable dimensions

Hi ha quelcom de candidesa i innocència, una mena de neteja original en aquests “gots” que s’oposa a l’hoste brut, tòxic i llardós que els habita; un contrast de valors manifest: d’una banda la transparència del vidre incolor, de l’altra l’opacitat del greix.

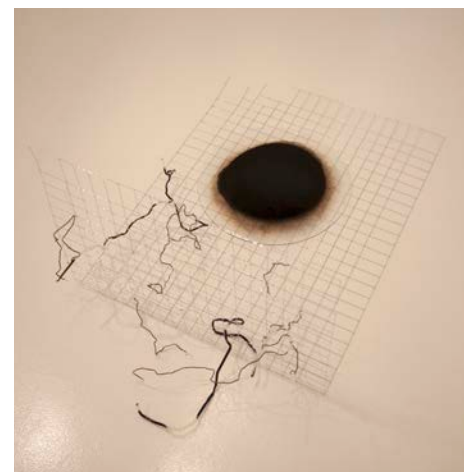
En les primeres obres, Lara Fluxà no utilitzava l’oli de motor; així per exemple a l’obra *Nivells dinàmics de compensacions contínues*, de 2010, pipetes alineades en plataformes mòbils contenien aigua i bombolles d’aire, el que li permetia jugar amb la idea de nivell i equilibri. I el mateix es tractava en obres d’anys posteriors, com *A Nivellaments* i *Nivel Dinàmic*, ambdues de 2011 o en *Nivell Circular* de 2014.

L’anàlisi dels comportaments d’altres substàncies, com la sal, apareix en les obres *Estudi de salinitat* de 2011, de la qual realitza diverses versions. El 2016 apareix un altre fluid, en aquest cas també tòxic: el mercuri. Es tracta de l’obra *Dissolution is the best solution for pollution*, que reflexiona i denuncia la contaminació d’una fàbrica de fertilitzants químics a les aigües del riu Ebre. Potser per això en *Circulatoria*, de 2019, hi ha una reivindicació de l’aigua neta, convertida en símbol i és aquí on l’obra de Lara Fluxà pren posició clara i militant a favor de l’ecologisme, la conservació de la natura i d’un dels seus béns més preuats: l’aigua.

A *Fata Morgana*, també de 2019, adhereix a vidres plans, que actuen com a finestres, protuberàncies de vidre bufat que contenen aigua neta encapsulada i aconsegueix l’efecte de la difracció, és a dir la desviació dels raigs de llum en fregar les vores d’un cos opac; novament una dissertació sobre elements purs com la llum i l’aigua.

L’exposició *Verni*, realitzada el 2019 a l’Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona, suposa, a més d’un reconeixement a la seua tasca, la possibilitat de desenvolupar una instal·lació de gran format, on peces molt sofisticades de vidre que contenen oli adquireixen inquietants formes orgàniques, que suggereixen vísceres, rizomes o morfologies vinculades a la natura.

A l’exposició del MACE, Lara Fluxà realitza una instal·lació composta per peces molt representatives del binomi oli-vidre que li permeten manifestar la seua posició de resposta enfront i contra el potencial contaminant de les societats desenvolupades i a favor de la necessitat de preservació de l’equilibri del planeta Terra. [ER]



equilibrio y gravedad, así como al contraste entre lo sólido y lo líquido, o bien entre lo estable y lo contingente.

Hay algo de candidez e inocencia, una suerte de limpieza original en éstos “vasos” que se opone al huésped sucio, tóxico y pringoso que los habita; un contraste de valores manifiesto: de una parte la transparencia del vidrio incoloro, de otra la opacidad de la grasa.

En sus primeras obras, Lara Fluxà no utilizaba el aceite de motor, así por ejemplo en la obra *Nivells dinàmics de compensacions contínues*, de 2010, pipetas alineadas en plataformas móviles contenían agua y burbujas de aire, lo que le permitía jugar con la idea de nivel y equilibrio. Y lo mismo se trataba en obras de años posteriores, como *A Nivellaments* y *Nivel Dinàmic*, ambas de 2011 o en *Nivell Circular* de 2014.

El análisis de los comportamientos de otras sustancias, como la sal, aparece en las obras *Estudi de salinitat* de 2011, de la que realiza varias versiones. Y en 2016, aparece otro fluido, en éste caso también tóxico: el mercurio. Se trata de la obra *Dissolution is the best solution for pollution*, que reflexiona y denuncia la contaminación de una fábrica de fertilizantes químicos en las aguas del río Ebro. Tal vez por eso en *Circulatoria*, de 2019, hay una reivindicación del agua limpia, convertida en símbolo, y es ahí en donde la obra de Lara Fluxà toma posición clara y militante a favor del ecologismo, la conservación de la naturaleza y de uno de sus más preciados bienes: el agua.

En *Fata Morgana*, también de 2019, adhiere a cristales planos que actúan como ventanas, protuberancias de vidrio soplado conteniendo agua limpia encapsulada, consiguiendo el efecto de la difracción, es decir la desviación de los rayos de luz al rozar los bordes de un cuerpo opaco: de nuevo una disertación sobre elementos puros como la luz y el agua.

Su exposición *Verni*, realizada en 2019 en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona, supone, además de un reconocimiento a su labor, la posibilidad de desarrollar una instalación de gran formato, en donde piezas muy sofisticadas de vidrio conteniendo aceite adquieren inquietantes formas orgánicas, que sugieren vísceras, rizomas, o morfologías vinculadas a la naturaleza.

En la exposición del MACE, Lara Fluxà realiza una instalación compuesta por piezas muy representativas del binomio aceite-vidrio que le permiten manifestar su posición de respuesta frente y contra el potencial contaminante de las sociedades desarrolladas y a favor de la necesidad de preservación del equilibrio del planeta tierra. [ER]

Lara Fluxà *Triça*, 2018

Vidre, oli de motor i acer / Vidrio, aceite de motor y acero / Glass, motor oil and steel
Dimensions variables / Dimensiones variables / Variable dimensions

The option of using glass and burned oil as plastic elements achieves a syntax that, together with the reference to laboratory chemistry, allows the development of a productive metaphorical language.

The pieces of glass and oil also formally allude to the idea of balance and gravity, as well as the contrast between the solid and the liquid, or between the stable and the contingent.

There is something of candour and innocence, a sort of original cleanliness in these “glasses” that contrasts with the dirty, toxic and sticky guest that inhabits them; a clear contrast of values: on the one hand, the transparency of the colourless glass; on the other, the opacity of the grease.

In her early works, Lara Fluxà did not use motor oil. For example, in the 2010 work *Nivells dinàmics de compensacions contínues* (*Continuous dynamic compensation levels* in Catalan) pipettes aligned on mobile platforms contained water and air bubbles, allowing her to play with the idea of level and balance. And the same was true in works from later years, such as *A Nivellaments* (*Levels*) and *Nivel Dinàmic* (*Dynamic level*), both from 2011 or *Nivell Circular* (*Circular level*) from 2014.

The analysis of the behaviours of other substances, such as salt, appears in the works *Estudi de salinitat* (*Study of Salt*) of 2011, of which she makes several versions. And in 2016 another fluid appears, in this case also toxic: mercury. It appears in the work *Dissolution is the best solution for pollution*, which reflects on and denounces the contamination of a chemical fertilizer factory in the waters of the Ebro river. Perhaps that is why in *Circulatorio* (*Circulatory*) 2019, there is a vindication of clean water, converting it into an emblem and it is here that the work of Lara Fluxà takes a clear and militant position in favour of environmentalism, the conservation of nature and one of its most precious assets: water.

In *Fata Morgana*, also from 2019, blown glass bumps containing encapsulated clean water are stuck to flat panes of glass that act as windows, achieving the effect of diffraction, that is, the deflection of light rays as they brush the edges of an opaque body: again a dissertation on pure elements such as light and water.

Her *Verni* exhibition, held in 2019 at Espai 13 of the Fundació Joan Miró (the Joan Miró Foundation) in Barcelona, represents, in addition to a recognition of her work, the chance for her to develop a large-format installation, in which very sophisticated pieces of glass containing oil acquire disturbing organic forms, suggesting viscera, rhizomes or morphologies linked to nature.

In the MACE (Ibiza Contemporary Art Museum) exhibition, Lara Fluxà carries out an installation made up of highly representative pieces of the oil-glass pairing that allow her to express her response to, and her position against, the polluting potential of developed societies and her stance in favour of the need to preserve the balance of planet earth. [ER]



En primer terme l’obra de la Lara Fluxà. Al fons l’obra de l’Albert Pinya. / En primer término obra de Lara Fluxà. Al fondo obra de Albert Pinya. / In the foreground work by Lara Fluxà. In the background work by Albert Pinya.

Bel Fullana

— Palma, 1985

Bel Fullana dibuixa i pinta personatges i animals d'una forma esquemàtica i expressiva que recorda l'espontaneïtat i la desimboltura dels dibuixos infantils, encara que entre la temàtica s'explori l'erotisme i la violència. La seua pintura té també una mica de revisita entusiasta dels neoexpressionismes internacionals dels vuitanta, tant per la pinzellada ràpida i gestual, com pels colors vibrants i agressius. L'obra de Fullana és irònica, va de la broma divertida al sarcasme, amb voluntat provocadora, recurrent fins i tot a l'escatològic. El seu treball es refereix, a més, al món del consum desbocat i les modes juvenils, tant en termes d'estils de vida, com el seu vestuari o la música que escolten. De vegades incorpora paraules a les composicions, i és cínica en les referències als diners, per exemple. Alguns dels seus personatges, a més, són decididament dolents, disparant armes de foc o segrestant nadons. També pinta joguines i mascotes, el que pot llegir-se de manera crítica quan recordem, per exemple, com Paris Hilton, icona de la cultura *trash* assegurava que el seu chihuahua havia escrit un llibre.

La cantant Rosalía, que ha aconseguit un espectacular èxit internacional barrejant aires flamencs tradicionals amb tot un seguit d'altres estils musicals, com el rap, la música electrònica, el pop o el hip hop, i presentant les seues cançons amb vídeos i coreografies cuidades i sofisticades, s'ha convertit en el tema d'alguns dels últims quadres de Fullana. Rosalía estudia el seu vestuari, pentinat, complements, d'una forma exhibicionista que havia d'atreure la pintora mallorquina, encara que es tracti d'una atracció no exempta d'un qüestionament simultani. Algunes de les obres sobre Rosalía, per exemple, *Mano reptiliana* (2019) o *Reptiliana Kisses* (2020), que es refereixen al gust de la cantant per les ungles llargues i exagerades, suggereixen éssers monstruosos o extraterrestres. [EJ]

Bel Fullana dibuja y pinta personajes y animales de una forma esquemática y expresiva que recuerda la espontaneidad y el desparpajo de los dibujos infantiles, aunque entre su temática se explore el erotismo y la violencia. Su pintura tiene también algo de revisita entusiasta de los neo-expressionismos internacionales de los ochenta, tanto por su pincelada rápida y gestual, como por sus colores vibrantes y agresivos. La obra de Fullana es irónica, yendo de la broma divertida al sarcasmo, con voluntad provocadora, recurriendo incluso a lo escatológico. Su trabajo se refiere, además, al mundo del consumo desbocado y las modas juveniles, tanto en términos de estilos de vida, como su vestuario o la música que escuchan. A veces incorpora palabras en sus composiciones, siendo cínica en sus referencias al dinero, por ejemplo. Algunos de sus personajes, además, son decididamente malos, disparando armas de fuego o secuestrando bebés. También pinta juguetes y mascotas, lo que puede leerse de forma crítica, cuando recordamos, por ejemplo, como Paris Hilton, icono de la cultura *trash* aseguraba que su chihuahua había escrito un libro.

La cantante Rosalía, quien ha logrado un espectacular éxito internacional mezclando aires flamencos tradicionales con toda una serie de otros estilos musicales, como el rap, la música electrónica, el pop o el hip hop, y presentando sus canciones con videos y coreografías cuidadas y sofisticadas, se ha convertido en el tema de algunos de los últimos cuadros de Fullana. Rosalía estudia su vestuario, peinado, complementos, de forma exhibicionista, algo que tenía que atraer a la pintora mallorquina, aunque se trate de una atracción no exenta de un cuestionamiento simultáneo. Algunas de las obras sobre Rosalía, por ejemplo, *Mano reptiliana* (2019) o *Reptiliana Kisses* (2020), que se refieren al gusto de la cantante por las uñas largas y exageradas, sugieren seres monstruosos o extraterrestres. [EJ]



Photo: Laura Becerra

Bel Fullana draws and paints characters and animals in a schematic and expressive way that recalls the spontaneity and self-confidence of children's drawings, although eroticism and violence are explored among her themes. Her painting also has some enthusiastic revisiting of the international neo-expressionism of the eighties, both for its quick and gestural brushstroke, and for its vibrant and aggressive colours. Fullana's work is ironic, ranging from funny jokes to sarcasm, with provocative intention, even resorting to the scatology. Her work also refers to the world of out-of-control consumption and youth fashions, both in terms of lifestyle, as well as clothing and the music they listen to. Sometimes she incorporates words into her compositions, expressing cynicism with references to money, for example. Some of her characters are also decidedly bad, shooting firearms or kidnapping babies. She also paints toys and pets, which can be read critically, when we remember, for example, how Paris Hilton, an icon of *trash* culture, assured us that her Chihuahua had written a book.

The singer Rosalía, who has achieved spectacular international success mixing traditional flamenco with a whole series of other musical styles, such as rap, electronic music, pop or hip hop, and presenting her songs with careful and sophisticated videos and choreography, has become the subject of some of Fullana's latest paintings. Rosalía styles her wardrobe, hairstyles and accessories, in an exhibitionist way, something that had to attract the Majorcan painter, although it is an attraction not exempt from simultaneous questioning. Some of the works on Rosalía, for example, *Mano reptiliana* (2019) or *Reptiliana Kisses* (2020), which over-emphasise the singer's taste for long and exaggerated nails, suggest a monstrous or extraterrestrial being. [EJ]



Bel Fullana
Born to suffer, 2013

Acrílic damunt tela / Acrílico sobre tela /
Acrylic on canvas / 162 x 130 cm

Bel Fullana
Puto lobo, 2013

Acrílic i llapis damunt tela / Acrílico y lápiz
sobre tela / Acrylic and pencil on canvas /
162 x 130 cm

Bel Fullana
Pinocha, 2016

Oli, acrílic i spray damunt tela / Óleo, acrílico
y spray sobre tela / Oil, acrylic and spray on
canvas / 290 x 190 cm

Adrián Martínez

— Eivissa / Ibiza, 1984

Adrián Martínez treballa amb imatges i textos sobre paper, escrivint i dibuixant amb tinta negra, o realitzant grans instal·lacions murals, col·locant els papers en format escaquer o creant imatges amb fil i agulles. Això últim li dona al seu treball un aspecte de fragilitat però també de precisió quirúrgica. Una d'aquestes obres, una instal·lació recent al Cercle de Belles Arts de Madrid, titulada *Muro sobre muro* (2018), recrea amb el fil i les agulles la imatge d'un mur de maons sobre un grafisme vermell precipitat i pintat sobre la paret que resulta il·legible. Les obres de Martínez tenen habitualment un contingut narratiu i es refereixen a assumptes com a la crisi econòmica o el treball de l'artista o el món d'art. *Artista emergente* (2016), per exemple, que adopta la forma de les vinyetes d'un còmic, mostra un jove nu que en lloc d'emergir de les aigües s'hi enfonsa. Altres obres es refereixen de manera humorística i irònica a temes com les visites de possibles *curators* en plats voladors (*Studio visit*); les visites a museus, ironitzant sobre la seua senyalització i altres convencions; o la realització d'un autorretrat, a una seqüència d'imatges feta amb fil i agulles, i en la qual veiem un personatge tallant el seu retrat en un bloc de pedra o de fusta donant cops al material amb el cap (*Autorretrat*, 2019).

A Eivissa, Martínez pintarà amb grafit directament sobre la paret, cosa que ve fent en els últims dos o tres anys, i que anomena dibuix expandit. Aquests dibuixos adopten la forma de vinyetes, una mica com les historietes breus que publiquen alguns diaris i que conformen breus narratives, tant metalingüístiques com autobiogràfiques. Els seus dibuixos són ràpids i esquemàtics, tan sols el suficient com per transmetre la informació desitjada. Encara que és destre, de vegades dibuixa amb la mà esquerra per aconseguir aquest efecte de malaptesa i subratllar el seu sentit irònic, que també és visible en la seua grandiosa escala. [EJ]

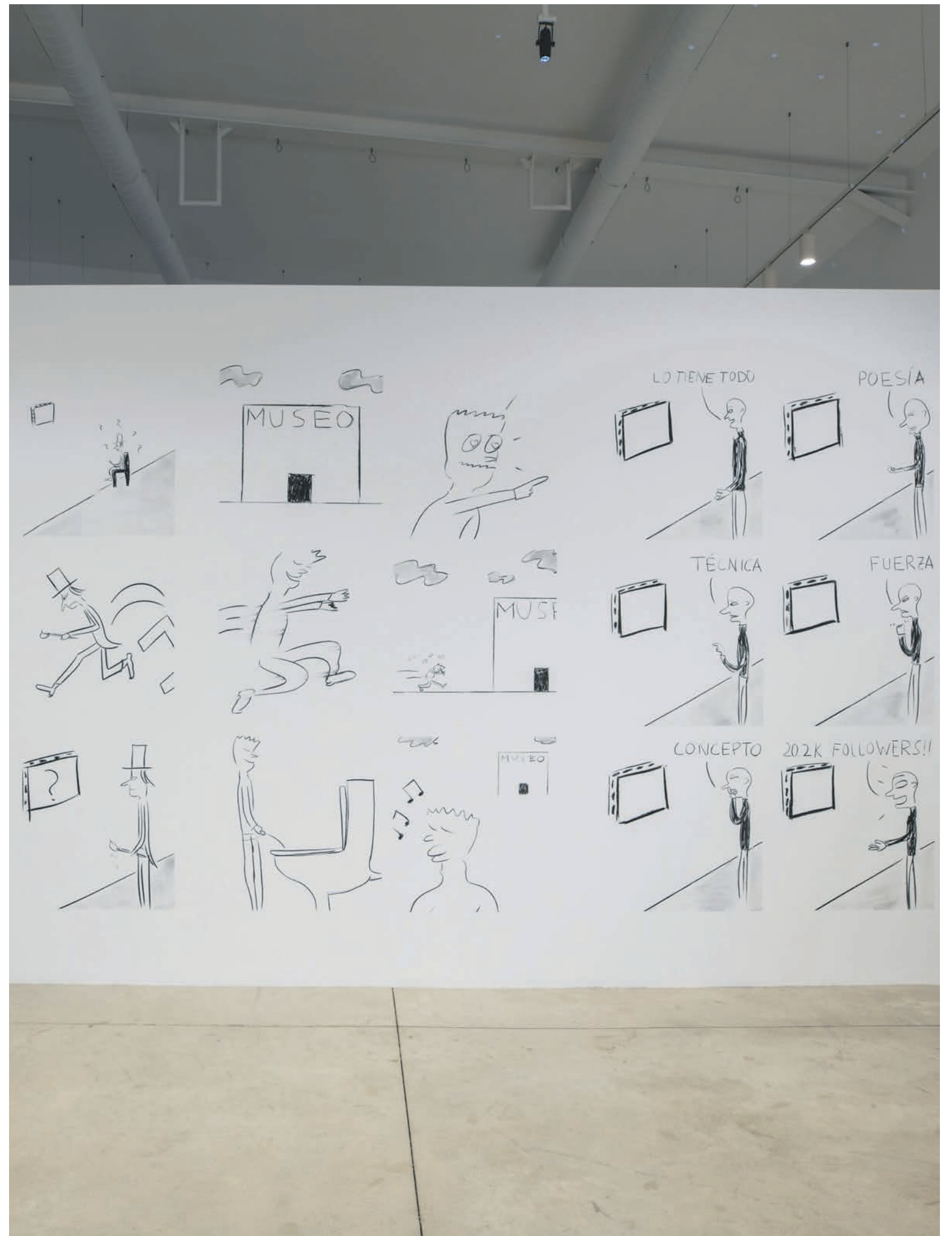
Adrián Martínez trabaja con imágenes y textos sobre papel, escribiendo y dibujando con tinta negra, o realizando grandes instalaciones murales, colocando los papeles en formato damero, o creando imágenes con hilo y agujas. Esto último le da a su trabajo un aspecto de fragilidad pero también de precisión quirúrgica. Una de estas obras, una instalación reciente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, titulada *Muro sobre muro* (2018), recrea con el hilo y las agujas la imagen de un muro de ladrillos sobre un grafismo rojo apresurado y pintado sobre la pared que resulta ilegible. Las obras de Martínez tienen habitualmente un contenido narrativo, y se refieren a asuntos como la crisis económica, el trabajo del artista o el mundo del arte. *Artista emergente* (2016), por ejemplo, que adopta la forma de las viñetas de un cómic, muestra a un joven desnudo que en un lugar de emerger de las aguas se hunde en ellas. Otras obras se refieren de forma humorística e irónica a temas como las visitas de posibles *curators* en platillos volantes (*Studio visit*); las visitas a museos, ironizando sobre su señalización y otras convenciones; o la realización de un autorretrato, en una secuencia de imágenes hecha con hilo y agujas, y en la que vemos un personaje tallando su retrato en un bloque de piedra o de madera dando golpes al material con la cabeza (*Autorretrato*, 2019).

En Eivissa, Martínez pintará con grafito directamente sobre la pared, algo que viene haciendo en los últimos dos o tres años, y que llama dibujo expandido. Estos dibujos adoptan la forma de viñetas, un poco como las historietas breves que publican algunos periódicos y conformando breves narrativas, tanto metalingüísticas como autobiográficas. Sus dibujos son rápidos y esquemáticos, tan solo lo suficiente como para transmitir la información deseada. Siendo diestro, a veces dibuja con la mano izquierda para lograr este efecto de torpeza y subrayar su sentido irónico, que también es visible en su grandiosa escala. [EJ]



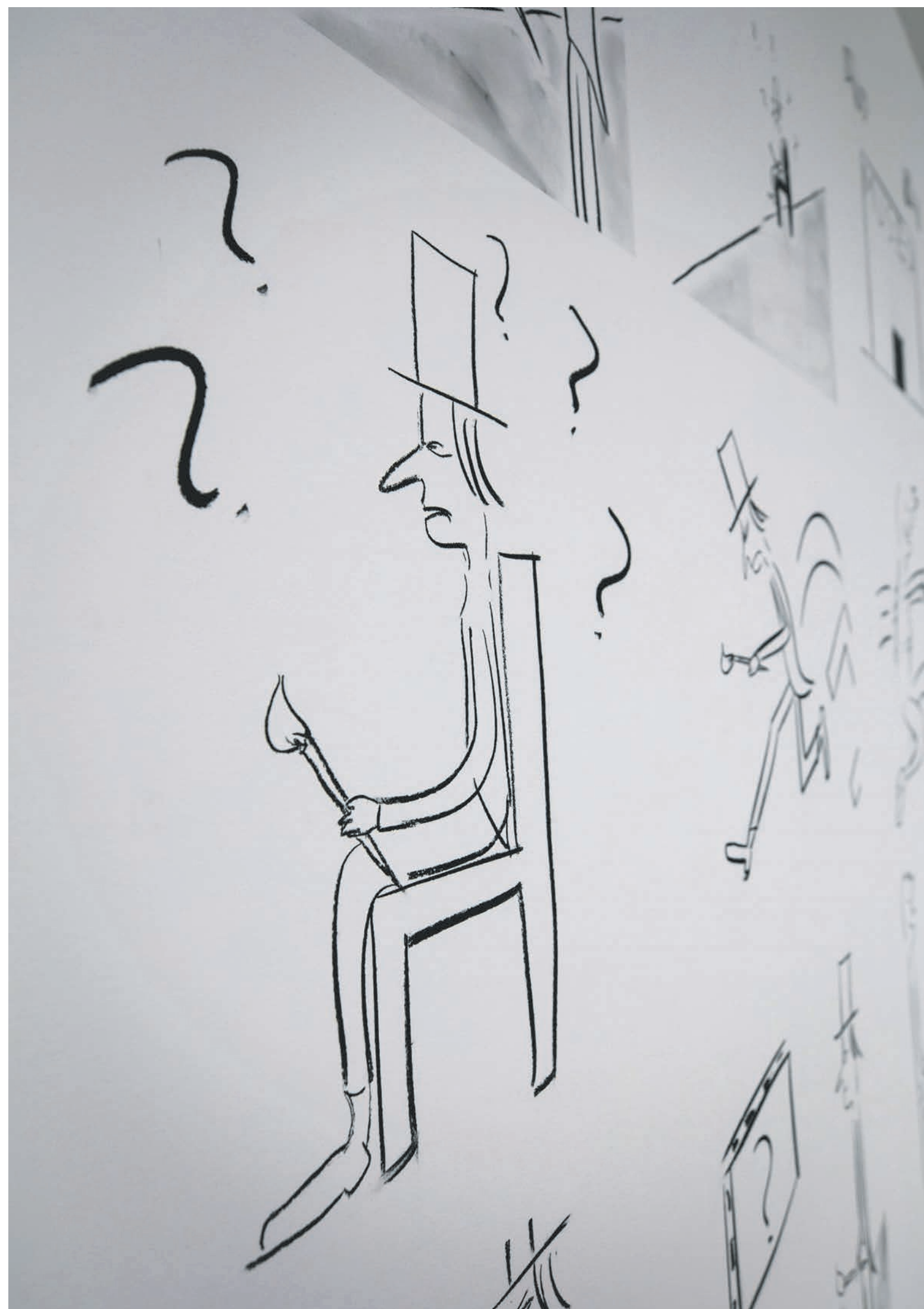
Adrián Martínez works both with images and texts on paper, writing and drawing with black ink, or making large mural installations, placing the papers in a checkerboard format, or creating images with needle and thread. The latter gives his work an aspect of fragility but also of surgical precision. One of these works, a recent installation at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, titled *Muro sobre muro* (*Wall on wall*) (2018), recreates with needle and thread the image of a brick wall with a red graphic hurriedly painted on the wall that is unreadable. Martínez's works usually have a narrative content, and refer to issues such as the economic crisis or the work of artists or the world of art. *Artista emergente* (*Emerging artist*) (2016), for example, which takes the form of vignettes of a comic, shows a naked young man who instead of emerging from waters, sinks in them. Other works refer humorously and ironically to topics such as visits by potential *curators* on flying saucers (*Studio visit*); visits to museums, noting irony in their signage and other conventions; or the making of a self-portrait, in a sequence of images made with needle and thread, and in which we see a character carving his portrait in a block of stone or wood hitting the material with his head (*Autorretrato* [*Self-portrait*], 2019).

In Ibiza, Martínez will paint with graphite directly on the wall, something he has been doing for the last two or three years, and which he calls expanded drawing. These drawings take the form of vignettes, a bit like the short comics published by some newspapers and forming short narratives, both metalinguistic and autobiographical. His drawings are quick and schematic, just enough detail to convey the relevant information. Although right-handed, he sometimes draws with his left hand to achieve an awkward effect and show his ironic sense of humour, which is also visible in his grandiose scale. [EJ]



Adrián Martínez *Sense títol*, 2020

Carbonet damunt paret / Carboncillo sobre pared / Charcoal on wall / 300 x 483 cm

Adrián Martínez *Sense títol*, 2020. Detalle / Detail

Julià Panadès

— Mallorca / Majorca, 1981

Conversant amb Julià Panadès s'entreuen les seues preocupacions al voltant de les conseqüències que emanen o deriven de la bogeria consumista pròpia de les societats modernes. Al mateix temps es descobreix un mètode de treball basat en dues fases, d'una banda les circumstàncies aleatòries pròpies de qui es troba amb allò casual i de l'altra la construcció controlada i conscient de la seua obra.

Passejant, pot arregar materials diversos trobats a la platja o pel camp, materials que en la solitud del taller es converteixen en matèria primera de les seues escultures, collages i assemblages, ja que són aquests els mitjans més utilitzats per l'autor, juntament amb la fotografia instantània.

Cal preguntar-se si el passeig és utilitzat per Julià Panadès també com a part del mètode i si s'hi amaga part de la seua actitud meditativa i fins i tot del seu *modus vivendi*.

Passejar pot ser un exercici de presa de consciència i, alhora, trobar objectes de rebuig en els entorns naturals pot ser la consciència mateixa de les portes del darrere de la civilització; una de les seues conseqüències més immediates i comunes. Amb el seu treball, Panadès aconsegueix dibuixar un veritable mapa dels ravals del sistema.

Tot un univers de petits elements inservibles erosionats i mancats de funció vaguen sense rumb en l'entorn natural, un cop despullats de la finalitat per a la qual van ser creats. Panadès s'hi enfronta amb l'actitud d'un naufrag, d'un supervivent. Amb la seua obra es declara contrari a l'actitud consumista, irresponsable i inconscient, però també demostra una actitud constructiva que posa en dubte el sistema productiu. Aquesta postura, a cavall entre la compassió per l'objecte abandonat i la condemna del sistema que li va donar vida, persegueix una finalitat diferent, un fi creatiu i contributiu amb el pensament conscient i crític, que busca altres vies per a una vida sostenible.

Questionades les formes tradicionals de crear escultura, i repassades les avantguardes, els moviments i els autors que renovaren aquests llenguatges tradicionals, Panadès troba inspiració i un territori fèrtil en l'emanació d'aquests últims i opta per la reutilització objectual i la revisita de l'obra d'artistes singulars nascuts a mitjan s. XX; o sigui d'una generació de referència anterior a la seua i que avui copen l'atenció del mercat de l'art internacional, del col·leccionisme i de les institucions.

Amb petits objectes de plàstic (taps, rosques, encenedors, volanderes, tubs, etc.), trobats a la vora de la platja per exemple, construeix tòtems de significat aparentment sacre; ídols policroms i sofisticats que qüestionen els valors culturals i

Charlando con Julià Panadès se vislumbren sus preocupaciones en torno a las consecuencias que emanen o derivan de la marabunta consumista propia de las sociedades modernas. Al mismo tiempo se descubre un método de trabajo basado en dos fases, de un lado las circunstancias aleatorias propias de quien se encuentra con lo casual y de otro la construcción controlada y consciente de su obra.

Paseando, puede ir haciendo acopio de materiales diversos encontrados en la playa o por el campo, materiales que en la soledad del taller, se convierten en materia prima de sus esculturas, collages y ensamblages, pues son éstos los medios más utilizados por el autor, junto a la fotografía instantánea.

Hay que preguntarse si el paseo es utilizado por Julià Panadès también como parte del método y si en el se encierra parte de su actitud meditativa e incluso de su *modus vivendi*.

Pasear puede ser un ejercicio de toma de conciencia y a su vez, encontrar objetos de desecho en los entornos naturales, puede ser la conciencia misma de las puertas traseras de la civilización; una de sus consecuencias más inmediatas y comunes. Con su trabajo, Panadès consigue dibujar un verdadero mapa de los arrabales del sistema.

Todo un universo de pequeños elementos inservibles erosionados y carentes de función, vagan sin rumbo en el entorno natural, una vez despojados del fin para el que fueron creados. Panadès se encara a ello con la actitud de un naufrago, de un superviviente. Con su obra se declara contrario a la actitud consumista, irresponsable e inconsciente, pero también demuestra una actitud constructiva que pone en tela de juicio el sistema productivo. Esta postura, a caballo entre la compasión por el objeto abandonado y la condena del sistema que le dio vida, persigue un fin distinto, un fin creativo y contributivo con el pensamiento consciente y crítico, que busca otras vías para una vida sostenible.

Cuestionadas las formas tradicionales de crear escultura, y repassadas las vanguardias, los movimientos y los autores que renovaron esos lenguajes tradicionales, Panadès encuentra inspiración y un territorio fértil en la emanación de éstos últimos, optando por la reutilización objectual y la revisitación de la obra de artistas singulares nacidos a mediados del s. XX; o sea de una generación de referencia anterior a la suya y que hoy copan la atención del mercado del arte internacional, del coleccionismo y de las instituciones.

Con pequeños objetos de plástico (tapones, rosas, mecheros, arandelas, tubos, etc.) encontrados en la orilla de la playa por ejemplo, construye tótems de significado aparentemente sacro; ídolos policromos y sofisticados que cuestionan



Chatting with Julià Panadès, one gets an idea of her concerns about the consequences that emanate or derive from the mass consumerism typical of modern societies. At the same time one discovers her method of work is based on two different approaches, on the one hand the random circumstances typical of someone who takes chances and on the other hand the controlled and conscious construction of her work.

Whilst walking, she collects various materials she finds on the beach or in the countryside, materials that, in the solitude of the workshop, become the raw material for her sculptures, collages and ensembles, these are the means most used by this artist, along with instant photography.

One wonders whether the stroll in nature itself is also used by Julià Panadès as part of her artistic method and if it is what gives rise to her meditative attitude and even her *modus vivendi*.

Walking can be an exercise in awareness and, in turn, finding waste objects in natural environments, can bring awareness to the back doors of civilization; waste being one of its most immediate and common consequences. With her work, Panadès manages to draw a true map of the suburbs of society.

A whole universe of eroded and useless small elements lacking any function aimlessly litter the natural environment, once stripped of the purpose for which they were created, Panadès treats this with the attitude of a castaway, of a survivor. With her work she states her objection to the consumerist attitude, which she considers irresponsible and thoughtless, but she also demonstrates a constructive attitude that calls into question the production system. Her position, straddling compassion for the abandoned object and the condemnation of the system that gave life to it, is intended to pursue a rather different end, and this creative and contributory objective is to seek alternative ways for a sustainable life, through conscious and critical thinking,

Questioning the traditional ways of creating sculpture, and reviewing the avant-garde movements and artists who renewed these traditional languages, Panadès finds sources of inspiration in the fruits of these



Julià Panades *Proyecto Altares y Tótems playeros*, 2014-2020

Sèrie de 60 fotografies / Serie de 60 fotografías / Set of 60 photos / 29,7 x 21 cm (u.)

econòmics de les societats desenvolupades. Aquests tòtems sagrats no demanen més sacrificis als déus, ja que són precisament ells el tribut; la millor prova de les forces destructives exercides sobre la natura. Les esveltes siluetes en equilibri, disposades sense ocultar la seua fragilitat, són els monuments a allò que és efímer, inútil, residual, al declivi d'un sistema productiu.

El seu significat ens conviden a repensar en les polítiques de reciclatge i gestió de runes, en la incapacitat per eliminar tota la toxicitat que prové de la cultura del consum de masses. Però també en els valors insospitats que visualment i plàsticament tenen aquests encenedors caducs, aquests envasos, aquestes peces d'engranatges...

Les composicions o construccions es fan en virtut dels fragments trobats i de sobte ens trobam amb un panteó d'imatges que, a diferència del clàssic, treballat en marbre, no celebra la divinitat, sinó el que és purament humà. D'aquí la ironia que impregna el seu pensament.

De la mateixa manera que acoblant peça a peça modula formalment el seu discurs escultòric, la seua obra fotogràfica prioritza allò que és documental sobre la tècnica. La fotografia instantània li serveix per deixar constància o prova de com és d'efímera la seua obra, ja que moltes vegades abandona a la seua sort les peces creades *in situ*, simulant un ritual fatalista propi de qui es veu desbordat pels esdeveniments quan aquests són d'una magnitud inabordable, com ho són les escombraries que inunda el món. L'aixopluc ètic que es reserva per a si —i en aquesta fe manté el seu discurs— consisteix a apostar per la prevalença del creador enfront de les forces destructives. [ER]

los valores culturales y económicos de las sociedades desarrolladas. Estos tótems sagrados no piden mas sacrificios a los dioses, por ser precisamente ellos el tributo; la mejor prueba de las fuerzas destructivas ejercidas sobre la naturaleza. Sus esbeltas siluetas en equilibrio, dispuestas sin ocultar su fragilidad, son los monumentos a lo efímero, a lo inútil, a lo residual, al declive de un sistema productivo.

Sus significados nos invitan a repensar en las políticas de reciclaje y gestión de escombros, en su incapacidad para eliminar toda la toxicidad que proviene de la cultura del consumo de masas. Pero también en los valores insospechados que visual y plásticamente tienen esos mecheros caducos, esos envases, esas piezas de engranajes...

Las composiciones o construcciones se hacen en virtud de los fragmentos encontrados y de pronto nos encontramos con un panteón de imágenes que a diferencia del clásico, labrado en mármol, no celebra lo divino, sino lo puramente humano. De ahí la ironía que impregna su pensamiento.

De igual forma que ensamblando pieza a pieza modula formalmente su discurso escultórico, su obra fotogràfica prioriza lo documental sobre lo técnico. La fotografía instantánea le sirve para dejar constancia o prueba de lo efímero de su obra, pues muchas veces abandona a su suerte las piezas creadas *in situ*, simulando un ritual fatalista propio de quien se ve desbordado por los acontecimientos cuando éstos son de una magnitud inabordable, como lo es la basura que inunda el mundo. El cobijo ético que se reserva para sí —y en esa fe mantiene su discurso— consiste en apostar por la prevalencia del creador frente a las fuerzas destructivas. [ER]

more modern artists, choosing to objectively reuse and revisit the work of certain artists born in the mid-20th century; that is to say, a generation of reference previous to hers and that today captures the attention of the international art market, art-collectors and institutions.

With small plastic objects (plugs, threads, lighters, washers, tubes, etc.) found on the shore of the beach, for example, she builds totems of apparently sacred meaning; multicoloured and sophisticated idols that question the cultural and economic values of developed societies. These sacred totems require no more sacrifices to the gods, because they themselves are the tribute; the best proof of the destructive forces exerted on nature. Their slender shapes balanced and arranged without hiding their fragility, are monuments to the ephemeral, to the useless, to the residual, to the decline of a production system.

Their meaning invites us to rethink policies of recycling and management of waste, inefficient in their inability to eliminate all the toxicity that comes from the culture of mass consumption. But also unsuspected value, both visual and plastic, is found in those used lighters, that disposed-of packaging, those pieces of gears...

The compositions or constructions are made up of the fragments found and from this we find all at once a pantheon of images that, unlike the classic one, carved in marble, doesn't celebrate the divine, but the purely human. Hence the irony that permeates her thinking.

In the same way that assembling piece by piece she formally develops her sculptural discourse; her photographic work prioritises the documentary over the technical. Instant photography serves to record or prove the ephemeral nature of her work, since she often abandons to their fate the pieces created *in situ*, simulating a fatalistic ritual typical of someone who is overwhelmed by events when they are of an unimaginable scale, as is the amount of rubbish that floods the world. The ethical shelter that she reserves for herself — and in which faith she maintains her discourse— consists in betting on the prevalence of the creator against destructive forces. [ER]



Julià Panadès
Rituales Antropocenos, 2019. Assemblatge / Ensamblaje / Assemblage
Dimensions variables / Dimensiones variables / Variable dimensions



Bartomeu Sastre
Now, 2015

Vinil negre damunt flassada d'emergència, vidre trencat, estructura de fusta i cargol d'estrenyer / Vinilo negro sobre manta de emergencia, cristal roto, estructura de madera y tornillo de ajuste / Black vinyl on emergency blanket, broken glass, wooden structure and clamping screw / 15 x 10 cm

Bartomeu Sastre
It's necessary, 2015

Vinil negre damunt flassada d'emergència, vidre trencat, estructura de fusta i cargol d'estrenyer / Vinilo negro sobre manta de emergencia, cristal roto, estructura de madera y tornillo de ajuste / Black vinyl on emergency blanket, broken glass, wooden structure and clamping screw / 20 x 10 cm

Albert Pinya

— Palma, 1985

L'obra d'Albert Pinya, pintor i dibuixant sobretot, inclou també ceràmiques, curts d'animació, escultures i pintures murals efímeres, aquestes últimes poden ser enormes, com la que va fer recentment a l'Escorxador de Madrid, *Pinyin Exercise* (2019), que feia cinquanta metres de llarg. La seua pintura presenta espais polsants, vibrants, fluids i dinàmics, de colorit ric i contrastat, calculant una aparent ingenuïtat. Tot sembla moure's conformant narratives internes en un món paral·lel, lúdic i irònic però també proper a la seua alegria i generositat, que funciona com l'engranatge d'una màquina, fins i tot de vegades amb un aspecte onomatopèic. El seu és un món proteic, com els núvols en moviment, que sembla visualitzar un món interior fet a partir d'imatges en lloc de paraules. Aquestes imatges provenen del còmic i dels dibuixos animats, a més d'altres aspectes de la cultura popular, com el grafit, la música pop, el cinema o les sèries de televisió. De vegades, en exposar pintures, continua els seus motius pintant sobre la paret, on també pot col·locar prestatges amb objectes, de manera que remet tant a la *Merzbau* de Kurt Schwitters, com a una habitació de joguines. D'altra banda, Pinya, a qui també li interessa el disseny gràfic i la poesia, ha dissenyat cartells i portades de llibres en col·laboració amb diferents poetes i editors.

Aquí, a Eivissa, Pinya presenta una seqüència de quatre llenços quadrats, penjats molt junts, i formant un gran fris horitzontal de prop de sis metres de longitud. Darrere de les pintures, veiem, pintades sobre la paret, algunes formes geomètriques de colors llisos que ajuden a la unificació visual. Les pintures, a més, són semblants; totes presenten, sobre un fons blanc i de forma bigarrada, textos en diversos idiomes i imatges dibuixades de màscares o rostres de persones i animals caricaturescos, que transparenten petits camps de color de formes geomètriques, amb funcionalitat rítmica, dels mateixos colors que les formes grans de la paret, a més del verd i el taronja. El dibuix és la base de la composició, com si veiéssim un gran tatuatge. Alguns d'aquests rostres són personatges coneguts com Tintín, Snoopy, Mafalda, Epi i Blas, Bart i Homer Simpson, o l'ET de la pel·lícula de Steven Spielberg. L'horitzontalitat i els textos confereixen a l'obra un aspecte narratiu, encara que la narració no arribi a especificar més enllà de breus microrelats sobre la sobredosi d'informació en la qual vivim. [EJ]

La obra de Albert Pinya, pintor i dibuixant sobre tot, incluye también cerámicas, cortos de animación, esculturas y pinturas murales efímeras. Estas últimas pueden ser enormes, como la que hizo recientemente en el Matadero de Madrid, *Pinyin Exercise* (2019), y que media cincuenta metros de largo. Su pintura presenta espacios pulsantes, vibrantes, fluidos y dinámicos, de colorido rico y contrastado, calculando una aparente ingenuidad. Todo parece moverse conformando narrativas internas en un mundo paralelo, lúdico e irónico pero también cercano en su alegría y generosidad, que funciona como el engranaje de una máquina, teniendo incluso a veces un aspecto onomatopéyico. El suyo es un mundo proteico, como las nubes en movimiento, que parece visualizar un monólogo interior hecho a partir de imágenes en lugar de palabras. Estas imágenes provienen del cómic y los dibujos animados, además de otros aspectos de la cultura popular, como el graffiti, la música pop, el cine o las series de televisión. A veces, al exponer pinturas, continúa sus motivos pintando sobre la pared, donde también puede colocar estantes con objetos, de forma que remite tanto a la *Merzbau* de Kurt Schwitters, como a un cuarto de juguetes. Por otra parte, Pinya, a quien también le interesa el diseño gráfico y la poesía, ha diseñado carteles y portadas de libros en colaboración con distintos poetas y editores.

Aquí en Eivissa, Pinya presenta una secuencia de cuatro lienzos cuadrados, colgados muy juntos, y formando un gran friso horizontal de cerca de seis metros de longitud. Tras las pinturas, vemos, pintadas sobre la pared, algunas formas geométricas de colores llisos que ayudan a su unificación visual. Las pinturas, además, son semejantes, presentando todas ellas, y sobre un fondo blanco y de forma abigarrada, textos en varios idiomas, e imágenes dibujadas de máscaras o rostros de personas y animales caricaturescos y que transparentan pequeños campos de color de formas geométricas, con funcionalidad rítmica, que son de los mismos colores que las formas grandes de la pared, además del verde y el naranja. El dibujo es la base de la composición, como si viéramos un gran tatuaje. Algunos de estos rostros son personajes conocidos como Tintín, Snoopy, Mafalda, Epi y Blas, Bart y Homer Simpson, o el E. T. de la película de Stephen Spielberg. La horizontalidad y los textos confieren a la obra un aspecto narrativo, aunque la narración no llegue a especificarse más allá de breves microrelatos sobre la sobredosis de información en la que vivimos. [EJ]



Photo: Rif Spahn

Albert Pinya's (painter and cartoonist mainly) work includes ceramics, animation shorts, sculptures and ephemeral wall paintings. Some of the latter are huge, such as the one he did at the Matadero in Madrid, *Pinyin Exercise* (2019), that is fifty meters long. His painting presents pulsating, vibrant, fluid and dynamic spaces, with a rich and contrasted colour, calculating an apparent naivety. His work tends to shape internal narratives in a parallel, playful and ironic world but also displays joy and generosity, which work together like the cogs of a machine, sometimes even having an onomatopoeic aspect. His is a protean world, like his moving clouds, that seems to visualize an interior monologue made from images instead of words. These images come from comics and cartoons, in addition to other aspects of popular culture, such as graffiti, pop music, movies or television series. Sometimes, when exhibiting paintings, he continues his themes by painting on the wall, where he can also place objects on shelves, in such a way as to make reference to Kurt Schwitters' *Merzbau*, like toys in a playroom. On the other hand, Pinya, who is also interested in graphic design and poetry, has designed posters and book covers in collaboration with different poets and publishers.

Here in Ibiza, Pinya presents a sequence of four square canvases, hung closely together, forming a large horizontal frieze about six meters long. Behind the paintings, we see, painted on the wall, some geometric shapes in plain colours that help us to visually connect them. The paintings are similar, all on a white background they present, in multicolour, texts in several languages, and images drawn of masks or faces of people or caricatural animals which transparent small fields of colour in geometric shapes, with rhythmic functionality, which are the same colours as the large shapes on the wall, as well as green and orange. The drawing is the basis of the composition, as if we were looking at a large tattoo. Some of the faces are of well known characters such as Tintín, Snoopy, Mafalda, Bert and Ernie, Bart and Homer Simpson, or E.T. from the Stephen Spielberg movie. The horizontality and the texts give the work a narrative aspect, although the narration doesn't extend beyond brief micro-stories about the information overdose in today's world. [EJ]



Albert Pinya
Fanboy experience, 2019
Mixta damunt tela i intervenció mural / Mixta sobre tela e intervenció mural / Mixed media on canvas and mural painting / 200 x 725 cm

Cristòfol Pons

— Ciutadella de Menorca, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Les pintures de Cristòfol Pons permeten reflexions profundes sobre el paper de l'individu en un món dominat per estructures de poder. Les seues obres pretenen crear debat; un desafiament social que permeti assolir una presa de consciència sobre l'alienació i sobre el sistema. Per això potser, sigui tan poc complaent amb certes expectatives i tanmateix posi el pes en el contingut, en el significat, i en les possibilitats de lectura i interpretació.

Es diria que Pons presenta diverses constants. D'una banda la distopia: la seua particular creació de paisatges imaginaris indesitjables, on figures humanes despersonalitzades o caps sense cos ocupen el pla en situacions narratives que transmeten un evident conflicte i una angouxa vital.

D'una altra, l'artista analitza amb una mirada derivada de la constatació de la violència institucional, les conseqüències del poder omnímode exercit per les macroestructures econòmiques que regeixen —en la seua opinió— les societats modernes. Així per exemple, és freqüent en la seua iconografia l'aparició de figures masculines repressives, apallissant indefensos éssers caiguts a terra, o caps jacents desproveïdes de cos dels quals emana fum o foc, com si haguessin estat consumides per una combustió metafòrica. I mentre que aquelles estan esbossades en negre i no tenen detalls personals, aquests, els caps, estan realitzats amb tots els seus elements identitaris, com si amb això volgués expressar el macabre i amenaçador destí en mans d'un poder que obra despersonalitzant, alienant, despullant i extingint el que de singular i biogràfic té l'ésser humà.

En les seues obres apareixen també elements simbòlics del capitalisme, com són els esquers comercials per al consum de masses, els supermercats, les gasolineres i les sales d'exposicions, on obres d'art conegudes pel gran públic, de Munch, Picasso o Jeff Koons en concret, al·ludeixen tant al mercat de l'art com al seu essencial valor icònic dins de la història contemporània, i ho fa posant en dubte el seu potencial valor sacre.

L'al·lusió constant a un sistema imperant on els poders són els que determinen valors i preus, i on l'individu queda exposat a una alienació constant que li fa perdre el seu component personal primer, i la seua humanitat després, se sustenta en un bagatge cultural que Pons no dissimula reivindicar; així, és freqüent l'evocació de diverses novel·les distòpiques: *Un mundo feliz*, d'Aldous Huxley, on la societat està ordenada en castes i el maneig de les emocions es fa a força de drogues i *1984*, de George Orwell, famosa per la descripció dels mètodes repressius, la manipulació de la informació i la vigilància massiva.

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Las pinturas de Cristòfol Pons permiten reflexiones profundas sobre el papel del individuo en un mundo dominado por estructuras de poder. Sus obras pretenden crear debate; un desafío social que permita alcanzar una toma de conciencia sobre la alienación y sobre el sistema. Por eso tal vez, sea tan poco complaciente con ciertas expectativas y sin embargo ponga el peso en el contenido, en el significado, y en las posibilidades de lectura e interpretación.

Se diría que Pons presenta varias constantes. De una parte la distopía: su particular creación de paisajes imaginarios indeseables, en donde figuras humanas despersonalizadas o cabezas sin cuerpo, ocupan plano en situaciones narrativas que transmiten un evidente conflicto y una angustia vital.

De otra, el artista analiza con una mirada derivada de la constatación de la violencia institucional, las consecuencias del poder omnímodo ejercido por las macroestructuras económicas que rigen —en su opinión— las sociedades modernas. Así por ejemplo, es frecuente en su iconografía la aparición de figuras masculinas represivas, apaleando indefensos seres caídos en el suelo, o cabezas yacentes desprovistas de cuerpo de las que emana humo o fuego, como si hubieran sido consumidas por una combustión metafórica. Y mientras que aquellas están esbozadas en negro y carecen de detalles personales, éstas, las cabezas, están realizadas con todos sus elementos identitarios, como si con ello quisiera expresar el macabro y amenazador destino en manos de un poder que obra despersonalizando, alienando, despojando y extinguiendo lo que de singular y biográfico tiene el ser humano.

En sus obras aparecen también elementos simbólicos del capitalismo, tales como puedan ser los señuelos comerciales para el consumo de masas, los supermercados, las gasolineras y las salas de exposiciones, en donde obras de arte conocidas por el gran público, de Munch, Picasso o Jeff Koons en concreto, aluden tanto al mercado del arte como a su esencial valor icónico dentro de la historia contemporánea, y lo hace poniendo en tela de juicio su potencial valor sacro.

La alusión constante a un sistema imperante en donde los poderes son los que determinan valores y precios, y en donde el individuo queda expuesto a una alienación constante que le hace perder su componente personal primero, y su humanidad luego, se sustenta en un bagaje cultural que Pons no disimula reivindicar; así, es frecuente la evocación de varias novelas distópicas: *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, en donde la



Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons' paintings encourage deep reflection on the role of the individual in a world dominated by power structures. His works are intended to create debate; a challenge to society aimed to achieve an awareness of alienation and the system. Perhaps that is why, he isn't at all complacent in fulfilling certain expectations of him but instead places emphasise on the content, the meaning, and the possible interpretation of his work and the message portrayed.

It could be said that Pons presents several constants. On the one hand, dystopia: his particular creation of imaginary undesirable landscapes, in which depersonalised human figures or disembodied heads feature in narrative situations that portray an evident conflict and vital anguish. On the other hand, the artist analyzes with a look derived from the verification of institutional violence, the consequences of the all-encompassing power exercised by the economic macro structures that - in his opinion - govern modern societies. Thus, for example, the appearance of repressive male figures is frequent in his iconography, beating helpless beings fallen on the ground, or reclining heads devoid of bodies from which smoke or fire emanates, as if they had been consumed by a metaphorical combustion. And while the figures are roughly sketched in black and lack personal characteristics, the heads are shown with all their identifiable features, as if by this he wants to express the macabre and threatening fate that ensues if left in the hands of a power that works at depersonalising, alienating, stripping and extinguishing all that is unique and biographical about the human being.

Symbolic elements of capitalism also appear in his works, such as they may be commercial lures for mass consumption;-supermarkets, petrol stations and exhibition spaces, in which works of art known to the general public, by Munch, Picasso or Jeff Koons in particular, allude to both the art market and its essential iconic value within contemporary history, bringing into question the potentially sacred value of art as opposed to its economic worth.

The constant allusion to a prevailing system in which those who hold power

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Però també hi ha pel·lícules, com per exemple *Phahrenheit 451*, dirigida per Truffaut el 1966, en la qual s'explica com els bombers es dediquen a la crema de llibres, veritables objectes de la infelicitat dels ciutadans segons el govern. Imatge aquesta que, per cert, guarda un paral·lelisme amb la dels caps fumejants de Pons en l' obra *Distopia Riot*. Una altra pel·lícula, *El Planeta dels simis*, ressona en una altra pintura de Pons, *The gap in nature by human being*, on un mico vaga erràtic per una sala on hi ha penjades imatges del que semblen pintures o fotografies d'animals, mentre una màquina de jocs virtuals desendollada i abandonada s'erigeix com a element característic de la cultura d'entreteniment de masses.

En la pintura *The Covenant* (*El pacte*), una escena desolada i ombrívola protagonitzada per un cap humà jacent ens submergeix novament en la distopia: mentre les figures negres d'éssers antropomorfs realitzen actes mimètics d'adoració, contemplació i consum (de les llàgrimes que ragen dels velats ulls del cap), ens envaeix un sentiment de dolorosa inquietud i l'estranyesa s'instal·la, ja que no tenim eines per trobar significat a les masses informes apuntalades sobre el terra o que recorren per la sala com a metàfores d'emanacions, fluxos i tota mena d'humors corporals. [ER]

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

sociedad está ordenada en castas y el manejo de las emociones se hace a base de drogas y *1984*, de George Orwell, famosa por su descripción de los métodos represivos, la manipulación de la información y la vigilancia masiva.

Pero también hay películas, como por ejemplo *Fahrenheit 451*, dirigida por Truffaut en 1966, en la que se cuenta como los bomberos se dedican a la quema de libros, verdaderos objetos de la infelicidad de los ciudadanos según el gobierno. Imagen ésta que por cierto, guarda un paralelismo con la de las cabezas humeantes de Pons en su obra *Distopia Riot*. Otra película, *El Planeta de los simios*, resuena en otra pintura de Pons, *The gap in nature by human being*, en donde un mono vaga errático por una sala en donde hay colgadas imágenes de lo que parecen pinturas o fotografías de animales, mientras una máquina de juegos virtuales desenchufada y abandonada se erige como elemento característico de la cultura de entretenimiento de masas.

En la pintura *The covenant* (*El pacto*), una escena desolada y sombría protagonizada por una cabeza humana yacente nos sumerge en la distopía de nuevo: mientras las figuras negras de seres antropomorfos realizan actos miméticos de adoración, contemplación y consumo (de las lágrimas que manan de los velados ojos de la cabeza), nos invade un sentimiento de dolorosa inquietud y la extrañeza se instala, pues carecemos de herramientas para encontrar significado a las masas informes apuntaladas sobre el suelo o que discurren por la sala como metáforas de emanaciones, flujos y toda suerte de humores corporales. [ER]

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

Cristòfol Pons, 1981

determine values and prices, and in which the individual is left exposed to a constant alienation that forces him to lose his personality first, and his humanity later, is sustained by a cultural background openly demonstrated by Pons; thus, several dystopian novels are frequently evoked: *A Brave New World* by Aldous Huxley, in which society is organised by castes and the handling of emotions is controlled using drugs and *1984*, by George Orwell, famous for its description of methods of repression, information manipulation and mass surveillance.

But there is also reference to films, such as *Fahrenheit 451*, directed by Truffaut in 1966, which told of firefighters dedicating themselves to the burning of books, the true objects of the citizens' unhappiness according to the government. This image, incidentally, can be paralleled to that of Pons' smoking heads in his work *Distopia Riot* (Dystopian Riot). Another film, *The Planet of the Apes*, resonates in another of Pons' paintings, *The gap in nature by human being*, which shows a monkey wandering erratically through a room in which images of what look like paintings or photographs of animals are hanging, while an unplugged and abandoned virtual gaming machine stands as a symbol of mass entertainment culture.

In the painting *The covenant* (*El pacto*), a bleak and desolate scene featuring a recumbent human head immerses us once again into dystopia: as the black figures of anthropomorphic beings mimic acts of worship, contemplation and consumption (of the tears that fall from the head's veiled eyes), a feeling of painful anxiety invades us and a strangeness is established, as we struggle to find the meaning of the shapeless masses propped up on the floor or running through the room as metaphors for auras, flows and all kinds of bodily moods. [ER]



Cristòfol Pons
The covenant (El pacte), 2016
Acrílic damunt fusta / Acrílico sobre tabla /
Acrylic on board / 80 x 70 cm

Cristòfol Pons
Distopia Riot, 2019
Acrílic damunt tela / Acrílico sobre tela /
Acrylic on canvas / 130 x 162 cm

Cristòfol Pons
The gap in nature by human being, 2018
Acrílic damunt fusta / Acrílico sobre tabla /
Acrylic on board / 52 x 44 cm

Stella Rahola Matutes

— Barcelona, 1980

L'obra recent de Stella Rahola Matutes demostra un elevat i sofisticat coneixement de molt variades tècniques; especialment del vidre, però també d'altres com la ceràmica, el col·lodió i la cianotípia. Les fixes tècniques de les seues obres no eludeixen referir-se amb precisió científica al procés d'elaboració, tant és així que aquest vessant tècnic, constructiu i experimental contribueix a perfilar i completar la personalitat de l'autora, convertint-la en una de les veus més originals de la seua generació.

L'opció creativa de treballar tècniques antigues i artesanals que també s'han vist desenvolupades en el camp de la fotografia, de la ciència o fins i tot de la medicina, és un repte d'elevada autoexigència que la porta a explorar territoris expressius indefectiblement units als processos que empra per a realitzar-los.

Familiaritzada amb la química i l'alquímia, domina aquestes fins a l'extrem de les seues possibilitats mitjançant l'experimentació. I això la porta a aplicar i demostrar-ne l'eficàcia a l'hora de construir un llenguatge plàstic propi; d'aquí que la seua "veu" sigui perfectament identificable.

No resultarà estrany, per tant, que digui que Stella Rahola Matutes va estudiar arquitectura a l'Acadèmia d'Arquitectura de Mendrisio (Ticino, Suïssa) i a la Politècnica de Barcelona, i que completà la seua formació posteriorment amb un màster en Belles Arts a la Universitat Goldsmiths de Londres.

El seu treball docent com a professora del màster Espais efímers i Espais temporals, a l'Escola de Disseny i Enginyeria Elisava de Barcelona, permet a més veure amb claredat el terreny en el qual centra la seua creació i quines són les seues preocupacions i interessos representatius.

El resultat d'aplicar tècniques certament arriscades —el resultat de vegades contradiu el calculat procés d'elaboració— permet albirar factors com el temps d'elaboració i el control que s'hi exerceix, que aporta resultats on es posen de manifest les intencions de la seua poètica i també l'essència dels materials amb què treballa, cosa que els permet una expressió en certa manera lliure.

Sovent les seues obres es conceben com a instal·lacions, on un teixit de peces relacionades que funcionen com un paisatge orgànic, susceptible de ser ampliat o abreujat, ordenen l'espai. Aquestes instal·lacions alhora pateixen modificacions ja que l'autora posa en marxa controlats processos d'oxidació o erosió que van introduint canvis substancials, dirigits a sumar valors plàstics no totalment calculats. Ella mateixa confessa interrogar-se sobre l'esdevenir dels materials i els tesa fins als límits de les seues possibilitats.

L'univers formal és en extrem sensible i estilitzat, les formes afusades de les

obra reciente de Stella Rahola Matutes demuestra un elevado y sofisticado conocimiento de muy variadas técnicas; especialmente del vidrio, pero también de otras como la cerámica, el colodión y la cianotipia. Las fichas técnicas de sus obras no eluden referirse con precisión científica al proceso de elaboración, tanto es así que, esa vertiente técnica, constructiva y experimental contribuye a perfilar y completar la personalidad de su autora, convirtiéndola en una de las voces más originales de su generación.

La opción creativa de trabajar técnicas antiguas y artesanales que también se han visto desarrolladas en el campo de la fotografía, de la ciencia o incluso de la medicina, es un reto de elevada autoexigencia que le lleva a explorar territorios expresivos indefectiblemente unidos a los procesos que emplea para realizarlos.

Familiarizada con la química y la alquímia, domina éstas hasta el extremo de sus posibilidades mediante la experimentación. Y esto le lleva a aplicar y demostrar su eficacia a la hora de construir un lenguaje plástico propio; de ahí que su "voz" sea perfectamente identificable.

No resultará extraño por tanto, que diga que Stella Rahola Matutes estudió arquitectura en la Academia de Arquitectura de Mendrisio (Ticino, Suiza) y en la Politècnica de Barcelona, completando su formación posteriormente con un máster en Bellas Artes en la Universidad Goldsmiths de Londres.

Su trabajo docente como profesora del máster Espacios efímeros y Espacios temporales, en la Escuela de Diseño e Ingeniería Elisava de Barcelona, permite además ver con claridad el terreno en el que centra su creación y cuales son sus preocupaciones e intereses representativos.

El resultado de aplicar técnicas ciertamente arriesgadas —cuyo resultado a veces contradice el calculado proceso de elaboración— permite vislumbrar factores como el tiempo de elaboración y el control que se ejerce sobre el mismo, aportando resultados en los que se ponen de manifiesto las intenciones de su poética y también la esencia de los materiales con los que trabaja, permitiendo a éstos una expresión en cierto modo libre.

A menudo sus obras se conciben como instalaciones, en donde un tejido de piezas relacionadas que funcionan como un paisaje orgánico; susceptible de ser ampliado o abreviado, ordenan el espacio. Estas instalaciones a su vez sufren modificaciones debido a que la autora pone en marcha controlados procesos de oxidación o erosión, que van introduciendo cambios sustanciales, dirigiéndolos a sumar valores plásticos no totalmente calculados. Ella



Stella Rahola Matutes' recent work demonstrates a high and sophisticated knowledge of a wide range of techniques: especially the use of glass, but also others such as ceramics, the colloid process and the cyanotype process (both photographic processes). The technical specifications of her works specifically refer with scientific precision to their elaboration process, so much so that this technical, constructive and experimental aspect contributes to outlining and completing the artist's personality, making her one of the most original voices of her generation.

The creative option to work using ancient and artisanal techniques that have also been developed in the field of photography, science or even medicine, is a highly demanding challenge that leads her to explore expressive territories unfailingly linked to the processes used to perform them.

Familiar with chemistry and alchemy, she has mastered these to the extreme of her ability through experimentation. And this leads her to apply and demonstrate their effectiveness whilst building her own plastic language; hence her "voice" is perfectly identifiable.

It is not surprising, therefore, that Stella Rahola Matutes studied architecture at the Mendrisio Academy of Architecture (Ticino, Switzerland) and at the Barcelona Polytechnic, and she later completed her training with a Master of Fine Arts at London Goldsmiths University.

Her teaching work as a professor of the Masters course "Ephemeral Spaces and Temporary Spaces", at the Elisava School of Design and Engineering in Barcelona, also allows us to see clearly the basis on which her creation focuses and what her representative concerns and interests are.

The result of applying highly risky techniques —the result of which sometimes contradicts the calculated process of elaboration— allows us to glimpse factors such as the processing time and the control



Stella Rahola Matutes *The Silicon Dawn*, 2019

escultures de vidre emmirallat, de projecció ascendent i ogival, esdevenen heterotopies de sumptuosa bellesa.

L’obra *The Silicon Dawn* realitzada amb escultures de silici i vidre emmirallat amb nitrat d’argent i *fuming* d’or, sobre una base formada per rajoles industrials, a les quals l’autora ha inoculat cristal·litzacions de fertilitzant i pols de carboni, és una meravellosa albada, ja que les qualitats reflectants del vidre platejat —fet tal com es feien els miralls antics— permet capturar la major quantitat de llum i espurnes, i expandeix les qualitats matèriques al seu voltant, al temps que les fosques rajoles de terra absorbeixen i aplaquen la reverberació lumínica de forma que crea un encontre binari de contraris i complementaris.

El llegendari al-Qalbak o “saló meravellós” de Medina Azahara, és descrit per al-Zuhrī (s. VI / XII) en el seu Kitāb al-Ya ‘rāfyya així: “Al centre tenia un estany ple de mercuri i a cada costat del saló s’obrien vuit portes, formades per arcs d’ivori i banús que reposaven en columnes de vidre acolorit, de manera que els raigs de sol, en entrar per aquestes portes, es reflectien a la seua sostrada i a les seues parets, i es produïa aleshores una llum resplendent i encegadora”. No puc deixar d’evocar aquesta meravellosa imatge en contemplar *The Silicon Dawn*. [ER]

misma confiesa interrogarse sobre el devenir de los materiales, tensionándolos hasta los límites de sus posibilidades.

El universo formal es en extremo sensible y estilizado, las formas ahusadas de sus esculturas de vidrio espejado; de proyección ascendente y ojival, se convierten en heterotopias de suntuosa belleza.

Su obra *The Silicon Dawn* realizada con esculturas de silicio y vidrio espejado con nitrato de plata y *fuming* de oro, sobre una base formada por baldosas industriales, a las que la autora ha inoculado cristalizaciones de fertilizante y polvo de carbono, es un maravilloso amanecer, pues las cualidades reflectantes del vidrio plateado -hecho tal y como se hacían los espejos antiguos- permite capturar la mayor cantidad de luz y destellos, expandiendo sus cualidades matéricas alrededor, al tiempo que las oscuras baldosas del suelo absorben y aplacan la reverberación lumínica creando un encuentro binario de contrarios y complementarios.

El legendario *al-Qalbak* o “Salón maravilloso” de Medina Azahara, es descrito por al-Zuhrī (s. VI/XII) en su Kitāb al-Ya ‘rāfyya así: “En el centro tenía un estanque lleno de mercurio y a cada lado del salón se abrían ocho puertas, formadas por arcos de marfil y ébano que reposaban en columnas de cristal coloreado, de forma que los rayos del sol, al entrar por esas puertas, se reflejaban en su techumbre y en sus paredes, produciéndose entonces una luz resplandeciente y cegadora”. No puedo dejar de evocar esta maravillosa imagen al contemplar *The Silicon Dawn*. [ER]

1. Luis Molina, Sobre el estanque de mercurio de Medina Azahara. CSIC. Pág. 330.



that is exerted over it, providing results that reveal the intentions of her art and also the essence of the materials with which she works, allowing them a somewhat free expression.

Often her works are conceived as installations, in which a weave of related pieces that function as an organic landscape, susceptible of extension or abbreviation, occupies the space. These installations, in turn, undergo modifications due to the artist initiating controlled oxidation or erosion processes, which introduce substantial changes, aimed at adding plastic values that are not fully calculated. She herself confesses to wondering about the evolution of materials, stressing them to the limits of their possibilities.

The formal universe is extremely sensitive and stylized, the tapered shapes of her mirrored glass sculptures, projecting upwards with a pointed arch, become heterotopias of sumptuous beauty.

Her piece *The Silicon Dawn* made with sculptures of silicon and mirrored glass with silver nitrate and *fuming* gold, on a base made of industrial tiles, to which the artist has introduced crystallizations of fertilizer and carbon dust, is a wonderful sunrise, because the reflective qualities of silver glass - made just like the old mirrors were made - allows the greatest amount of light and sparkles to be captured, expanding its material qualities, while the dark floor tiles absorb and appease the light reverberation creating a binary encounter of opposites and complements.

The legendary *al-Qalbak* or “Wonderful Hall” of Medina Azahara, is described by al-Zuhrī (of the mid-12th century) in his Kitāb al-Ya ‘rāfyya as follows: “In the centre it had a pond full of mercury and on each side eight doors opened from the living room, formed by ivory and ebony arches that rested on coloured glass columns, so that the rays of the sun, when entering through those doors, were reflected in its roof and its walls, producing a light resplendent and blinding”. I can’t help but evoke this wonderful image when contemplating *The Silicon Dawn*. [ER]

Stella Rahola Matutes *The Silicon Dawn*, 2019

Rajoles de carboni (rajoles industrials hexagonals amb cristal·litzacions de carboni i fertilitzant) i escultures de silici (vidre borosilicat bufat, emmirallat amb nitrat d’argent i ombrejat d’or) / Baldosas de carbono (baldosas industriales hexagonales con cristalizaciones de carbono y fertilizante) y esculturas de silicio (vidrio borosilicato soplado, espejado con nitrato de plata y sombreado de oro) / Carbon tiles (hexagonal industrial tiles with carbon and fertilizer crystallizations) and silicon sculptures (blown borosilicate glass, silver nitrate and gold fuming) / Dimensions variables / Dimensiones variables / Variable dimensions

Bartomeu Sastre

— Palma, 1986

Es diria que l’obra de Bartomeu Sastre es mou dins de la ciència del llenguatge. És impossible no pensar en els plantejaments inicials de l’art conceptual, a la vista de peces com *I thought everything would be better* o *All of this will be something*, ambdues de 2015, sobretot pel que tenen en comú amb el principi que la idea és més important que l’obra, ja que aquesta és objecte material. Si les idees no tenen perquè tenir un caràcter factual, llavors per desenvolupar una idea només cal la seua enunciació; d’aquí la naturalesa lingüística d’aquesta avantguarda.

De qualsevol manera tenc la sensació que Sastre i la seua filiació al conceptual és més una revisitació que una adscripció d’estil. Les seues obres no es desprenen mai de la seua total fisicitat, sinó que sovent utilitza formats objectuals que afegeixen significats contributius a la interpretació global.

Així per exemple, la tècnica “vinil i manta d’emergència” emprada en les obres que he esmentat, converteixen la part no lingüística en suport i significat al mateix temps, de manera que és impossible no tenir en compte la textura lluent i càlida de la manta com a element plàstic de l’obra.

La formació acadèmica de Sastre inclou estudis de Belles Arts i un postgrau en Guió i Realització de Programes d’Humor per a Ràdio i Televisió. Ho esment a propòsit de situar el factor de la utilització d’allò lingüístic en un terreny més precís.

Considerant la seua qualitat de guionista, l’obra de Sastre se situa pròxima a la pràctica audiovisual, on necessàriament el missatge textual breu i resumit es fa tan necessari. D’aquí que no sigui estrany que utilitzi també altres mitjans *ad hoc* com el vídeo i la *performance*.

L’obra *Cue Cards* (2018) al·ludeix directament a les targetes que utilitzen els guionistes per proporcionar informació als presentadors. Només que en aquest cas els textos de les targetes són clarament crítics, de denúncia, irònics i reivindicatius: “Decathlon es la nueva tienda de Bellas Artes”; “Todo me parece muy industrial”; “Lo primero es aprender a reírte de tí mismo”; “Estados del artista: infravalorado, sobrevalorado, devaluado”, per exemple.

Sens dubte les seues obres pretenen generar opinió, posicionament respecte al que enuncien. El discurs no defuig enfrontar les causes i conseqüències del que per a ell és un sistema injust. I davant de l’ansietat, la impotència, la frustració o la decepció expressades en els seus vinils, assenyala també la necessitat de solucions, i troba en la manta tèrmica —per exemple— la millor metàfora possible, ja que aquest tipus de manta és l’expressió visual més icònica de l’auxili en situació catastròfica o accidental, el pal·liatiu d’urgència, efimer i recurrent davant tota calamitat. Així ho hem vist infinitat de vegades



You could say that the work of Bartomeu Sastre falls within the science of language. It is impossible

not to think back to the beginnings of Conceptual Art, when you look at pieces such as *I thought everything would be better* or *All of this will be something*, both of 2015, especially because they adopt the same principle that the idea behind the work is more important than the work itself, in as far as it consists of a material object. If the ideas don’t have to be factual in nature, then

in order to develop an idea the articulation of that idea is enough; hence the linguistic nature of this avant-garde artist.

In any case, I have the feeling that Sastre and his affiliation to the conceptual is more of a revisitation than a nomination of style. His works never detach from their total physicality, but often use objective formats that add contributory meanings to the global interpretation.

For example, the technique “vinyl and emergency blanket” used in the works I have mentioned, make the non-linguistic part of his work supportive and significant at the same time, so that it is impossible not to take into account the bright and warm texture of the blanket as a plastic element of the work.

Sastre’s academic background includes studies in Fine Art and a postgraduate degree in Script and Producing Comedies for Radio and Television. I mention this in order to bring into context and highlight the importance of his use of linguistics.

If you consider his experience as a screenwriter, Sastre’s work is close to his audiovisual practice, in which by definition the brief and summarized textual message is so important. Hence, it is not surprising that he also uses other *ad hoc* media such as video and *performance*.

His piece *Cue Cards*, (2018) directly alludes to the cards that the script writers use to provide information to the presenters. Only in this case, the texts on the cards are clearly critical, complaining, ironic and vindictive: “Decathlon es la nueva Fine Arts store”; “Everything seems very industrial to me”; “The most important thing is to learn to laugh at yourself”; “States of the artist: undervalued, overvalued, devalued”, for example.

Undoubtedly, his works seek to provoke opinion, and for his audience to

en les notícies de la televisió, en rescats de pasters, incendis o accidents de cotxe, abrigant els cossos de les víctimes, il·luminant de resplendor daurada la seua desgràcia.

L'obra de Bartomeu Sastre transmet l'èfimer i fràgil de manera molt precisa. En les peces seleccionades per a aquesta exposició, com ara: *Now, It's necessary, Something forever, Not like that* o *A solution*, totes de 2015, utilitza trossos trencats de vidre, embolicats en mantes tèrmiques sobre els quals retola els seus vinils de missatge breu. Al seu torn, els trossos de mantes, a manera d'embolcalls dels vidres, se subjecten a aquests mitjançant cargols de fixació, de manera que aporten el seu clar caràcter provisional. Aquesta qüestió té una mica de poètica de circumstàncies, d'improvisada reutilització de materials sobrants que un cop apropiats resolten el problema amb eficàcia.

Les paraules retolades sobre les mantes diuen el mateix que expressa l'objecte, d'aquí la proximitat a la tautologia.

En l'obra *This is an emergency* (2015) retola amb esprai blanc la frase textual sobre un plàstic industrial negre que ancora amb elàstics i ganxos a la paret. De nou ens trobam amb les tirades meta-lingüístiques de Bartomeu Sastre i amb aquesta hàbil i sarcàstica tendència a aproximar-se a les formes més rudimentàries del *merchandising*. L'obra, a més, condensa les reflexions sobre el permanent estat d'emergència o alarma en què es pot viure, i es converteix gairebé en himne. Vist des de la perspectiva actual, amb la crisi del COVID-19 a sobre, em pregunto si l'obra de Sastre no ha estat premonitòria i si els seus eslògans, succints com ho són els publicitaris, no han proporcionat un autèntic retrat d'època: la nostra. [ER]

manta es la expresión visual más icónica del auxilio en situación catastrófica o accidental, el paliativo de urgencia, efímero y recurrente frente a toda calamidad. Así la hemos visto infinitas veces en las noticias de la televisión, en rescates de pateras, incendios o accidentes de coche, abrigando los cuerpos de las víctimas, iluminando de resplandor dorado su desgracia.

La obra de Bartomeu Sastre transmite lo efímero y frágil de manera muy precisa. En las piezas seleccionadas para esta exposición, como por ejemplo: *Now, It's necessary, Something forever, Not like that* o *A solution*, todas de 2015, utiliza trozos rotos de cristal, envueltos en mantas térmicas sobre los que rotula sus vinilos de mensaje breve. A su vez, los trozos de mantas, a modo de envoltorios de los cristales, se sujetan a éstos mediante tornillos de apriete, aportando éstos su claro carácter provisional. Esta cuestión tiene algo de poética de circunstancias, de improvisada reutilización de materiales sobrantes que una vez apropiados resuelven el problema con eficacia.

Las palabras rotuladas sobre las mantas dicen lo mismo que expresa el objeto, de ahí su proximidad a la tautología.

En su obra *This is an emergency*, (2015) rotula con spray blanco la frase textual sobre un plástico industrial negro que ancla con elásticos y ganchos a la pared. De nuevo nos encontramos con las querencias meta-lingüísticas de Bartomeu Sastre y con esa hábil y sarcástica tendencia a aproximarse a las formas más rudimentarias del *merchandising*. La obra además condensa las reflexiones sobre el permanente estado de emergencia o alarma en el que se puede vivir, convirtiéndose casi en himno. Vista desde la perspectiva actual, con la crisis del COVID-19 encima, me pregunto si la obra de Sastre no ha sido premonitória y si sus *slogans*, sucintos como lo son los publicitarios, no han proporcionado un auténtico retrato de época: la nuestra. [ER]

take a position on what it is he proclaims. His discourse does not shy away from tackling the causes and consequences of what, for him, is an unjust system. And to deal with the anxiety, impotence, frustration or disappointment expressed on his vinyl stickers, he also points to the need for solutions, finding in the thermal foil blanket - for example - the best metaphor ever, since this type of blanket is the most iconic visual expression of aid in a catastrophic or accidental situation, the palliative of emergency, temporary and recurring against all calamity. This is how we have seen this item portrayed countless times on television news, in rescue raids, fires or car accidents, sheltering the bodies of the victims, illuminating their misfortune with a golden glow.

Bartomeu Sastre's work transmits the ephemeral and fragile in a very precise way. In the pieces selected for this exhibition, such as: *Now, It's necessary, Something forever, Not like that* or *A solution*, all of 2015, he uses broken pieces of glass, wrapped in thermal foil blankets on which he labels a short message on vinyl stickers. In turn, the pieces of blankets, as a wrapping for the glass, are fastened together by means of clamping screws, highlighting their evidently temporary nature. This arrangement has something poetic about its circumstances; an improvised reuse of surplus materials that, once appropriate, solve the problem effectively.

The words labelled on the blankets say the same thing that the object expresses, hence its likeness to tautology.

In his work *This is an emergency*, (2015) he writes textual phrases with white spray on a black industrial plastic that is anchored to the wall with elastics and hooks. Again we find the meta-linguistic preferences of Bartomeu Sastre and that skillful and sarcastic tendency to approach the most rudimentary forms of *merchandising*. The work also condenses reflections upon the permanent state of emergency or alarm in which one can live, as becoming almost a hymn. Seen from the current perspective, with the COVID-19 crisis at hand, I wonder if Sastre's work has not been premonitory and if his slogans, succinct as they are in advertising, have not provided an authentic portrait of the era: ours. [ER]



Bartomeu Sastre
Cry /at the end, 2015

Vinil negre damunt flassada d'emergència, vidre trencat, estructura de fusta i cargol d'estrenyer /
Vinilo negro sobre manta de emergencia, cristal roto, estructura de madera y tornillo de ajuste /
Black vinyl on emergency blanket, broken glass, wooden structure and clamping screw /
15 x 10 cm & 30 x 15 cm



Bartomeu Sastre
This is an emergency, 2015
Spray blanc damunt plàstic industrial / Spray blanco sobre plástico industrial /
White spray on industrial plastic / 120 x 200 cm