

Rosell Meseguer // Ana Amorim // Lara Almarcegui //
Alberto Baraya // Clara Montoya // Llorenç Barber //
Enrique Carbó // Jorge Ribalta // Niku Ilfoveanu // Javier
Ayarza // Pep Vidal // Lúa Coderch // Asunción Molinos
Gordo // Claudio Zulian // Documentación iconográfica del
Archivo de la Real Chancillería de Valladolid // Inventarios
de litigios del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid //
Marqués de la Ensenada // Verificación de las especies,
calidades y productos de Vegas del Condado. Archivo
Histórico Provincial de León // Selección de documentos
catastrales. Archivo Histórico Provincial de León //
Materiales diversos en torno a la medida del sonido //
Comisariado por Jorge Blasco //

Mesurar:

tr. Infundir medida.

tr. desus. Determinar la dimensión, medir. U. en Ec.

tr. desus. considerar (pensar sobre algo analizándolo).

prnl. Contenerse, moderarse.

MEOO

Hay territorios callados que piden su propia forma de ser medidos por métodos poéticos, una forma que las herramientas de medición comunes no alcanzan a detectar. De ahí que el arte entre en juego para la medida de lo intocable, de lo que se sabe pero se escapa de las manos.

Hay muchas cosas que no se pueden medir positivamente y que necesitan ser inmersas en una poética especial o en un contexto de sentido que permita interpretar qué miden y cómo se miden: no todo es mensurable de la misma manera, más aun cuando medir es también pensar sobre algo analizándolo. Este matiz de significado prácticamente en desuso se trae a este montaje con toda la intención como uno de los ejercicios básicos de la práctica artística y las prácticas que se mueven en sus cercanías.

En *El vértigo de las listas* de Umberto Eco se habla de las "listas poéticas" y el porqué de su existencia: "porque no se puede enumerar algo que escapa a nuestro control y denominación".

Aquí se exponen procesos que hablan -expresamente o no- del verbo medir y del sustantivo medida de una manera u otra, alejados de las normalizaciones de nuestro tiempo, y más cercanos a lo peculiar ya sea en sí mismos o por el paso de los años.

Rosell Meseguer

Herbario de plantas industriales

2008

El herbario de plantas industriales de Rosell Meseguer ha sido construido a partir de la recolección de plantas de zonas mineras en el sur/sureste de España y en Sudamérica (Bolivia, Chile y Perú). La construcción de la imagen a partir de la cianotipia, como la misma Rosell denomina "la fotocopia del siglo XIX" es esencial, por ser esta la primera técnica fotográfica del siglo XIX usada en la relación fotografía-libro y por sus usos en la botánica de la época destacando la labor de la botánica inglesa Anna Atkins.

El herbario se inserta dentro del proyecto *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico*, sobre las relaciones entre la minería del pasado y el presente, haciendo un recorrido por la compra de estas minas del sur de Europa y del sur de América por compañías inglesas que las explotaban como un nuevo modo colonial. En algunas de estas minas los manuales de maquinaria eran realizados con blueprints -cianotipias-, de este modo la artista cierra así la relación entre la idea -minería- y el material para materializar la misma -cianotipias-, como un tandem/combinación perfecta entre concepto y materia; materia que propiamente/en sí, habla del concepto.

Ana Amorim

Large Embroidery Studies

2013

Hilo sobre tela. Pieza única

Álvaro de los Ángeles: Tus recorridos, me parece a mí que tienen una relación bastante estrecha con las derivas situacionistas... ¿hay alguna relación con ellas, en qué sentido?

Ana Amorim: El situacionismo no está presente al principio, pero cuando lo descubrí, pocos años después, me fascinó, porque comprobé que alguien había pensado, antes de que yo lo hiciera, exactamente en las mismas ideas. Hay un concepto que ellos decían que me encanta: una plaza debería tener un interruptor para apagar las luces, porque algunas veces necesitas ver el cielo. Es en las plazas, en las calles, en los lugares, en el mundo, donde la gente vive, donde tú y yo vivimos, y donde se hacen mapas. Todos hacemos mapas, solo que yo los registro a mi manera. Todos salimos a la calle diariamente y hacemos nuestras tareas, vamos de un sitio a otro... eso es hacer mapas y son tremendamente parecidos y aburridos entre sí, porque una persona media, vive más o menos dentro de unas rutinas diarias. Mis mapas no funcionan como guías, no entiendes nada a simple vista, pero yo sí soy capaz de verlos y recordar ese día concreto.

Por lo tanto, el situacionismo fue muy importante para mí y también lo fue cuando entré en un segundo estadio, cuando me convertí en una no-artista, en una artista imposible podría decir, por mi resistencia hacia el mundo del arte y a convertirme en una artista comercial. Una de mis primeras decisiones fue firmar un contrato por el que me comprometí a no vender nunca mi obra en ningún espacio o institución, con el fin de que las obras se distribuyeran libremente. Y he convivido con este compromiso durante treinta años. El momento que vivo ahora es muy diferente, la idea de vincularme con una galería es completamente nueva para mí... Me gusta mucho Mira, el tipo de persona que es, sus ideas, me siento cómoda trabajando con ellos, pero todo esto me asusta un poco porque durante treinta años he hecho justo lo contrario, desarrollando estrategias de resistencia, y el situacionismo ha sido muy útil y funcional para poder hacerlo.

Documentación iconográfica del archivo de la Real Chancillería de Valladolid

Carta topográfica de los términos de Quintanilla la Ojada, Río de Losa, San Pantaleón de Losa (Burgos), Bóveda, Corro, Tobillas y Pinedo (Alava), separados por líneas de mojones de los términos de Quintanilla de Montecabezas (Burgos), Villamardones, Lahoz, Lalastra y Ribera (Alava). [c] 1764.

Carta topográfica de una dehesa que se encuentra entre los términos de Santa Marina del Sil y Rodanillo (León). [c] 1764. Sacado de: Pleito entre el Abad y Monjes del Monasterio de San Andrés de Espinareda, de la villa de Vega de Espinareda (León) y el concejo, justicia y regimiento de Santa Marina del Sil (León), con el concejo, justicia y regimiento de Rodanillo (León), sobre aprovechamiento y posesión de la dehesa de Moirán.

El Archivo de la Real Chancillería de Valladolid conserva la documentación que la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, el alto tribunal de Justicia de la Corona de Castilla creado por Enrique II, produjo a lo largo de sus más de cuatro siglos de existencia. Como consecuencia de sus amplias atribuciones judiciales, de su dilatado período de vigencia y, sobre todo, de la existencia en su seno de un archivo que desde comienzos del siglo XVII desempeñó un activo papel en la recogida y conservación de los expedientes judiciales, el tribunal de la Chancillería llegó a acumular un conjunto de cerca de dieciséis kilómetros lineales de documentación. Este inmenso fondo documental convierte la Chancillería de Valladolid en una de las instituciones de las que más documentación conservamos en la actualidad de cuantas fueron creadas por la Monarquía Hispánica a lo largo de la Edad Media y del Antiguo Régimen.

[...]

Desde el punto de vista de su estructura, todos estos óleos tienen unas características similares. Es común la expresión de puntos cardinales, accidentes geográficos, vías de comunicación y entidades de población, que sirven para situar en el espacio la descripción de las pretensiones y los argumentos esgrimidos por

las partes en litigio, representados mediante líneas de diferentes colores jalonadas por hitos o mojones identificados con cifras o letras que se explican detalladamente en el cuerpo del proceso y que delimitan el "término litigioso", por utilizar la terminología que aparece en los planos. Por otra parte, algunas de las pinturas cuentan además con cartelas en las que también se proporcionan explicaciones sobre los términos en disputa²¹ u otro tipo de información, como los nombres de todos los responsables de la confección de los planos: miembros de las salas de justicia, relatores, escribanos de cámara, peritos y pintores entre otros. Esta relativa homogeneidad contrasta vivamente con la variedad existente desde el punto de vista técnico, ya que junto a planos de una calidad pictórica y paisajística innegable, combinada con un uso de la perspectiva sumamente eficaz, encontramos otros que, de forma deliberada o no, llaman la atención por su ingenuidad y pobreza de recursos técnicos. Esa misma heterogeneidad es palpable en el grado de detalle en la descripción del paisaje, territorio y las edificaciones que contienen. Así, frente a algunos casos en los que el pintor se limita a señalar escuetamente las líneas, límites y mojones descritos por los peritos –principal función de su trabajo, por otra parte–, en la mayoría de los planos los pintores reflejan con un carácter decididamente realista todo o casi todo lo que ven, elaborando minuciosas descripciones paisajísticas en las que es posible identificar los distintos tipos de cultivos y explotaciones forestales que existían siglos atrás; los nombres que se empleaban entonces para identificar cada uno de los pagos, términos y caminos, muchos de ellos desaparecidos; casas, iglesias, ermitas, palacios, puentes, molinos y todo tipo de edificaciones de labranza que aún hoy pueden ser reconocidos, e incluso las actividades humanas –agricultura, ganadería, pesca y comercio– de las que fueron testigos, o los animales –por qué no– que pudieron ver en su examen del territorio. Todo ello aporta, como es evidente, un enorme interés para la historia local, la historia del paisaje y la historia de las actividades económicas de las áreas representadas. Pero los pintores aún nos proporcionan más información, ya que, merced a la utilización del color de la que hacen gala, podemos incluso identificar la estación del año o la hora del día en que se realizó la vista.

EDUARDO PEDRUELO MARTÍN. EX-DIRECTOR DEL ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID

FUENTE: EXTRACTOS DE *LA DOCUMENTACIÓN ICONOGRÁFICA DEL ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID*

Marqués de la Ensenada

Verificación de las especies, calidades y productos de Vegas del Condado.
Caja 8900, signatura 1143. (reproducciones)
Archivo Histórico Provincial de León

Libro 1º de Seglares hacendados en el término de Villanueva y Vegas del Condado. Relación de tierras. Idem tienen en el sitio que llaman las praderas, otra trigal secano medios años hace una emina buena calidad.

Libro 1º de Seglares hacendados en el término de Villanueva y Vegas del Condado. Relación de tierras. Idem tiene en el mismo sitio del Robledo otra zental secano medios años hace seis eminas (mala calidad).

Libro 1º de Seglares, vecinos y forasteros hacendados en los términos de Villanueva y Vegas del Condado. Índice alfabético de los hacendados comprendidos en el término propio de la villa de Vega y el mixto con el lugar de Villanueva agregado de la operación de dicha villa. Nombres, vecindad, folios. (líneas 6 a 9 vecinos de “Zerezales”)

Libro 1º de Seglares, vecinos y forasteros hacendados en los términos de Villanueva y Vegas del Condado. Verificación de las especies, calidades y productos en Reales de Vellon junto con las clases a que corresponden cada hemina de tierra propias de seglares hacendados en el término de esta villa de Vegas del Condado de el Reyno de Leon.

Libro 1º de Seglares, vecinos y forasteros hacendados en los términos de Villanueva y Vegas del Condado. Página izquierda: Nota final de estimación de montes, sotos, ejidos, campos públicos y casco de Vegas del Condado con el producto de cada medida en Reales de Vellon y Maravedies, su clase y medidas. Página derecha: Resumen de las rentas de casas, molinos harineros, casa texera, reditos de censos, foros, alcabalas enaxenadas de la Real Corona pertenecientes a Seglares, vecinos y forasteros de esta Villa, fragua, batan y una parada de garañones.

Las Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada constituyen la más antigua y exhaustiva encuesta disponible sobre los pueblos de la Corona de Castilla a mediados del siglo XVIII.

Entre 1750 y 1754 todas las poblaciones de "las Castillas" fueron sometidas a un interrogatorio. Las autoridades locales, ayudadas por peritos contestan a un cuestionario impreso, el llamado Interrogatorio, publicado como epígrafe A del Real Decreto de 10 de octubre de 1749. Consta de 40 preguntas sobre el nombre, límites, jurisdicción, fuentes de riqueza de los vecinos y el concejo, incluyendo campos, casas, cultivos, ganadería, comercio e industria, y número de contribuyentes.) constituido por las 40 preguntas siguientes: Nombre de la población (pregunta 1); jurisdicción (2); extensión y límites (3); tipos de tierras (4, 5); árboles (6, 7, 8 y 13); medidas de superficie y capacidad que se usan (9, 10); especies, cantidad y valor de los frutos (11, 12, 14 y 16); diezmos y primicias (15); minas, salinas, molinos y otros "artefactos" (17); ganados (18, 19 y 20); censo de población, con vecinos, jornaleros, pobres de solemnidad (21, 35 y 36), censo de clérigos (38) y conventos (39); casas y otros edificios (22); bienes propios del común (23), sisas y arbitrios (24), gastos del común, como salarios, fiestas, empedrados, fuentes (25), impuestos (26 y 27); actividades industriales y comerciales, con la utilidad de los bienes o servicios producidos: tabernas, mesones, tiendas, panaderías, carnicerías, puentes, barcas sobre ríos, mercados y ferias (29), hospitales (30), cambistas y mercaderes (31), tenderos, médicos, cirujanos, boticarios, escribanos, arrieros etc. (32); albañiles, canteros, albéitares, canteros, herreros, zapateros etc. (33, 34); embarcaciones (37); bienes enajenados (28) y rentas propias del Rey (40).

Las Respuestas a estas preguntas se obtienen siguiendo un proceso previamente regulado. El proceso catastral viene especificado con todo detalle en la Instrucción que acompaña al R.D. de 10 de octubre de 1749. Se inicia con:

Carta, pregón y bando. El Intendente de la Provincia enviaba una carta a la Justicia (alcalde) del pueblo con traslado de la orden del rey y le anunciaba la fecha de su llegada y la obligación de pregonar y exponer el bando que se enviaba junto con la carta.

Elección de representantes del concejo y peritos. Simultáneamente, el alcalde y los regidores debían elegir los miembros del ayuntamiento (concejo) que habrían de responder al Interrogatorio de 40 preguntas; además, debían elegir dos o más peritos entre las personas que mejor conociesen las tierras, frutos y, en general, todo lo referente al lugar (su población, sus ocupaciones, sus utilidades, ganados, etc.)

Llegada del equipo catastrador (o audiencia) y primeras diligencias. El Intendente o en representación suya un Juez-subdelegado, iba acompañado de un asesor jurídico, un escribano y los operarios, agrimensores, escribientes y demás dependientes que considere necesarios para acudir a cada pueblo de la provincia. Mandaba citar al alcalde, regidores y peritos y cura párroco para un día, hora y lugar determinados. Si lo consideraba oportuno, el Intendente podía designar otros peritos, generalmente forasteros, que debían expresar su conformidad o disconformidad acerca de los rendimientos o utilidades que los peritos del pueblo declarasen. Se les tomaba juramento, con el párroco como mero testigo.

Respuestas al Interrogatorio. Llegado el momento, se daba comienzo al Interrogatorio, recogiendo el escribano las respuestas literales ("a la letra") dadas por el concejo y los peritos. Si los representantes del municipio carecían de datos para responder alguna pregunta, el acto podía suspenderse un tiempo, a condición de hacerlo con reserva, justificación y brevedad. Las autoridades y testigos firman el documento, a excepción del cura párroco.

El resultado de este acto daría lugar al documento llamado *Respuestas Generales*, que quedaba en manos del Intendente. Si a lo largo del proceso catastral posterior se encontraban datos que corregían o ampliaban la información dada en los primeros días, se le añadían notas aclaratorias finales. A veces el acta tiene una segunda parte con rectificaciones a las preguntas más o menos amplias hechas por el Contador, una vez examinados todos los autos, asientos, verificaciones y notas; es el caso de Oviedo. Consta que la operación piloto de Madrid hecha en Fuenlabrada en 1750, se repite completa incluídas las *Respuestas Generales* en 1753. Las graves deficiencias detectadas en Murcia obligan a repetir todo el Catastro; todas las *Respuestas Generales*, excepto la operación-piloto de Caudete (de mayo de 1750), se vuelven a recoger entre mayo de 1755 y enero de 1756.

Esta visión panorámica del Reino es una pequeña parte de una averiguación de mayor envergadura, el llamado Catastro del Marqués de la Ensenada puesta en marcha por Real Decreto de Fernando VI de 10 de octubre de 1749, como paso previo a una reforma fiscal, que sustituyera las complicadas e injustas rentas provinciales por un solo impuesto, la llamada Única Contribución. La Única Contribución no se llegó a implantar, pero ha dejado un importante volumen de documentación en nuestros Archivos.

[...]

El Catastro de Ensenada fue el paso previo a una reforma fiscal, que no se llevó a efecto, cuyo propósito era simplificar las vigentes y complicadas rentas provinciales y sustituirlas por una Única Contribución "a proporción de lo que cada uno tiene, con equidad y justicia". Para conocer la renta real de las personas, lugares, provincias del Reino, era necesario hacer previamente una "averiguación" universal de todos los bienes de los vasallos, sin excepciones, también de los eclesiásticos y de los nobles. El Catastro, se realiza a partir de las declaraciones individuales, que se hacían cabeza a cabeza, tanto unidades familiares, como institucionales. En esto consiste el Catastro: declaraciones de bienes de los titulares, comprobación de la veracidad por la Administración con ayuda de los peritos y técnicos, constitución de los libros donde se registraba todo, cálculo del valor fiscal de esos bienes, establecimiento de los estadillos de resumen de cada pueblo (separando los legos y eclesiásticos) y a su vez de cada provincia. Todo ello para calcular la renta local, la provincial y la del Reino. La Instrucción formada por 41 artículos o capítulos, explica con todo detalle la forma de proceder, lo que había que averiguar, como fijar las utilidades y las rentas y los libros oficiales en que todo debía quedar recogido y formalizado. Se completaba con una serie de formularios y anexos, con modelos y ejemplos prácticos...

Selección de documentos catastrales del Archivo Histórico Provincial de León

Fotoplano de rústica. Cerezales del Condado

1950 aprox.

Fotografía aérea realizada por el Ministerio del Aire, Servicio de Cartografía a solicitud de la Dirección General del Catastro del casco urbano de Cerezales del Condado y las parcelas rústicas adyacentes. Retintado con la división y numeración de las parcelas, el polígono y términos municipales.

Plano urbano de Cerezales del Condado

Diciembre 1974

Plano parcelario de delimitación de inmuebles de naturaleza urbana de Cerezales del Condado. Escala 1:1000

Expediente de contribución territorial urbana (Ley 41/1964)

Vegas del Condado. Cerezales del Condado. 01-DI-018.

Expediente de implantación de la Ley 41/1964 de contribución territorial urbana. Incluye datos de titularidad, croquis de bien inmueble, superficie, fecha de construcción, reformas y distribución en planta, así como el uso.

Fotografía aérea de urbana. Vegas del Condado. Cerezales del Condado

Fotografías realizadas a menor altitud que las fotografías de rústica en los núcleos de población de la provincia. Su escala suele corresponder con la del plano, de forma que al superponer el plano y la fotografía coinciden perfectamente. Tienen gran interés para la delimitación de cubiertas y servidumbres.

Mapa Nacional de Abastecimientos y Transportes. Vegas del Condado. Cerezales del Condado

La Comisaría General de Abastecimientos y Transportes se crea por la Ley de 10 de marzo de 1939, dependiente del Ministerio de Industria y Comercio, sustituyendo al Servicio Nacional de Abastecimientos y Transportes. Se organiza a partir de la Ley de 24 de junio de 1941 y el Decreto de 11 de julio del mismo año. Esencialmente, se le asignan dos funciones: la recogida y centralización de los productos económicos considerados esenciales, y su redistribución mediante un sistema de racionamientos.

Para la primera de estas funciones se divide el territorio en Zonas de Abastecimiento, dirigidas por una Comisaría de Recursos de Zona; entre las funciones de estas Comisarías está la elaboración de estadísticas de la producción de cada zona a partir de los datos suministrados por los municipios, los Servicios Provinciales del Trigo, los Sindicatos Nacionales Provinciales, etc. En cuanto a la redistribución, queda al cargo de las Delegaciones provinciales de Abastecimiento y Transportes, dirigidas por el Gobernador Civil. La elaboración de las estadísticas de producción quedaba ahora al cargo de las Delegaciones Provinciales de Abastecimientos y Transportes, y, de acuerdo con la circular de 11 de agosto de 1946, con ellas se confeccionaba el Mapa Nacional de Abastecimientos. El papel de la Comisaría de Abastecimientos y Transportes se redujo mucho con el fin del racionamiento en 1951, y a partir de los años 70 el desarrollismo agrario la relegó a competencias secundarias. En 1981 la Comisaría General desaparece, absorbida por el Servicio Nacional de Productos Agrarios (SENPA), aunque las delegaciones provinciales de la Comisaría todavía sobrevivirán, dentro de la estructura periférica del SENPA, hasta 1984.

Gama de colores de las clases de las tierras

El Servicio Nacional de Concentración Parcelaria fue un organismo dependiente del Ministerio de Agricultura, con personalidad jurídica, realizador de la concentración parcelaria y de la ordenación rural por todo el territorio nacional. El Gobierno propuso la promulgación de la primera Ley de concentración parcelaria en España, en 1952, con el intento de llevar a cabo una auténtica reorganización de la pequeña y mediana propiedad rústica y remediar el gravísimo problema y las fatales consecuencias que el minifundio y la dispersión parcelaria ocasionaban a la nación. Pero no será hasta el año siguiente, con la publicación del texto refundido de dicha ley, cuando se cree el SNCP, en la Orden de 16 de febrero de 1953, que en posteriores leyes se le irá otorgando autonomía y personalidad jurídica para llevar a cabo la concentración parcelaria. En el año 1971 se integrará, junto con el Instituto Nacional de Colonización, en el Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA), que asumirá las actividades y competencias de ambos organismos.

El documento forma parte del expediente de concentración parcelaria, incluido en las bases definitivas que darán lugar al proyecto de concentración.

Lara Almarcegui

Un descampado en la Ribera del Ebro

2009

Guía y proyección de diapositivas.

Edición de 1000 ejemplares.

Contiene 29 páginas con ilustraciones en blanco y negro sobre el proyecto "Un descampado en la ribera del Ebro".

El CDAN edita la publicación *Un descampado en la ribera del Ebro*, proyecto de Lara Almarcegui en el marco del programa de intervenciones artísticas Expo Zaragoza 2008. La guía está escrita en español y en inglés. Este proyecto, producido por el CDAN y el Gobierno de Aragón, consiste en conservar el lugar sin diseñarlo, ajardinarlo ni renovarlo, de modo que se mantenga protegido como descampado para siempre. Como el terreno quedará desprovisto de diseño, todo en él sucederá por azar y no según un plan determinado. La naturaleza evolucionará a su aire, influida solo por el uso que se dé al lugar y por el viento, la lluvia, el sol, la vegetación y la dinámica del río. El terreno se encuentra en el ápice del meandro de Ranillas, dentro del Parque del Agua. Ocupa una hectárea y media de superficie de sotos que casi todos los años es prácticamente invadida por el río Ebro. El proyecto trata de conservar en parte el aspecto de lugares abiertos a las posibilidades del futuro que tenían los solares vacíos antes de 2008, y cobrará sentido a medida que la ciudad se transforme y crezca. Cuando los demás terrenos estén edificados o integrados en el diseño de bosque del parque, este será el único que quede vacío y abierto al azar. El proyecto de Almarcegui para Expo Zaragoza 2008 surgió a partir de un convenio para mantener un terreno en estado virgen durante el mayor tiempo posible. Esta idea se suma a otros espacios que Almarcegui trata de conservar, entre los que se encuentran, por ejemplo, el Puerto de Rotterdam, 2003-2018, Genk, 2004-2014, y el Matadero de Arganzuela, Madrid, 2005-2006. Todos los lugares tienen un aspecto banal pero bello, y al mismo tiempo trastocan nuestro concepto de salvaje.

Alberto Baraya

Herbario de Plantas Artificiales

2014

El trabajo actual de Alberto Baraya se encuadra en las prácticas de catalogación, construcción archivística y clasificación que caracterizan a muchos de los discursos del arte contemporáneo, desde artistas que ordenan datos publicados en medios de comunicación, inventarían espacios naturales y culturales, sitios y acontecimientos históricos, hasta los que registran y jerarquizan sus clasificaciones. Baraya compone un personal herbario a partir de la clasificación y organización de los ejemplares de la diversa vegetación artificial que convive cotidianamente con nosotros. En su afán clasificatorio, este artista documenta también las experiencias y anécdotas de la propia recolección. Siguiendo los métodos científicos clásicos de observación y clasificación, Baraya recolecta y etiqueta los ejemplares, no de una botánica real, sino de sus reproducciones, a saber, las plantas artificiales. Así, son minuciosamente detallados los datos del lugar y la fecha de la recolección. Cada pieza se somete al análisis del artista en forma de lámina botánica tradicional, de la que también son anotados otros datos pertinentes, escritos y dibujos.

Las obras de Baraya realizan cuestionamientos alrededor de la noción de viaje, los museos y el exotismo como discursos de reivindicación cultural. Su más amplio proyecto, el herbario de plantas artificiales, es un comentario irónico del paradigma científico –a través de la elaboración de láminas (fotografías y objetos) con especímenes made in China obtenidos en diferentes expediciones rurales y urbanas realizadas alrededor del mundo- y a su vez, una reflexión sobre los actos estéticos cotidianos.

En sus últimas expediciones, este naturalista artificial ha ampliado su espectro de actuación y, trastocando el mundo de la antropología y sus interpretaciones, ha solicitado con la ayuda del peculiar craneometro, ser medido por las personas que encuentra en sus recorridos. De estas Antropometrías se han obtenido una serie de fotografías que, al modo de los registros etnográficos clásicos, ofrecen una recomposición de los roles jerarquizados en el eterno encuentro entre culturas.

Clara Montoya

1924-2014

2014

Cobre grabado y aluminio embutido

1924-2124 es una máquina gestionada por una pequeña comunidad de personas que mide la distancia que cada año la Luna se aleja de la Tierra. Desde que se creó la pieza, cada invierno se añade un cilindro de 3,8 centímetros, correspondiente a esa distancia que se suma a la separación entre el planeta y su satélite. La escultura, instalada en el exterior, está compuesta por un fuste metálico que se completa con una estantería que guarda el resto de cilindros que los propietarios de la obra van encastrando sobre el del año anterior. Es un proceso que implica a varias personas y que se puede alargar, en base a los cilindros realizados por la artista, hasta 2124, año en el que Clara Montoya consideró que ninguno de los implicados seguiría con vida. Esta obra mide una distancia enorme y a la vez muy presente en el imaginario humano, un fenómeno inabarcable que se hace perceptible en esos 3,82 centímetros de aluminio y cobre.

Selección de partituras de Llorenç Barber realizada por Juan Naranjo

2018

Llorenç Barber es músico, compositor, teórico, musicólogo y artista sonoro español. Introdutor del minimalismo musical en España y creador de propuestas como la «música plurifocal» («conciertos de ciudad», «naumaquias», «conciertos de los sentidos», «conciertos itinerantes», etc); músicas textuales, improvisación, construcción de instrumentos experimentales.

Su activismo le ha llevado a crear festivales (Ensems, Festival de la Libre Expresión Sonora del Aula de Música de la Complutense, Paralelo Madrid- Otras Músicas, Nits d'Aielo i Art, La Festa de la Boca), ensembles (Actum Taller de Música Mundana, Flatus Vocis Trio, Triángulo, Irregularis Daniel Charles Orchestra, Trio Tría) y hasta el premio "Cura Castillejo al Propositor mes desaforat".

Desde la década de 1980 participa activamente en el grupo Audio Art Symposium que tras años de actividades prospectivas culminará concibiendo el festival Klangkunst / Sonambiente 1996 en Berlín, lo que le sitúa como el promotor español mas activo en el nacer /crecer del Arte Sonoro Europeo. En el 2017 recibe 'ex aequo' con Car les Santos el Premio al Músico Valenciano. Primera edición.

Lluís Hortalá

Exercitatori 1977

2009

56 impresiones digitales sobre papel

Hortalá crea una serie de dibujos que titula *Exercitatori*, y que muestran las paredes de Montserrat recorridas por sus guías de escalada, tomadas de manuales que manejó en su juventud, vías de acceso a las cumbres que son un modo de leer la realidad visual, lo aparente, lo engañoso, en términos que algunos considerarían locos, pero que se descubren, a la postre, enormemente realistas. Ese tocar de cerca la piedras, abrirse camino entre por ellas. A partir de cierto momento caeremos en la cuenta de que a Hortalá se le debe estudiar con Merleau-Ponty en una mano y con André Breton en la otra.

Enrique Carbó

La leyenda del Coll del Pal

2000

Serigrafiado con tintas de pigmentos permanentes sobre cartón de conservación Canson.

Esta obra formó parte de la exposición *A la medida / Sur mesure* producida por el Instituto Francés de Barcelona con ocasión del Bicentenario del Sistema Métrico Decimal. Comprende una pieza con el texto bilingüe español-francés de la *Leyenda del Coll del Pal* y siete piezas compuestas de fotografía y texto. Todos los textos son del autor incluido el de la propia leyenda.

La leyenda del Coll del Pal

El Coll del Pal es un terreno desolado, extenso y plano situado en la ladera oeste del pico de Costabona. A 2.319 m. sobre el nivel del mar, collado y pico señalan las últimas alturas de importancia por este lado del Pirineo. Conocido desde tiempo inmemorial, siempre ha sido muy transitado. Los pastores aprovechan sus amplios y despejados pastos y los peregrinos utilizan este paso, una vez que han alcanzado la estación termal de La Preste, más allá de Prats de Mollo. Cuando se corona la pendiente, la muga 513 señala el límite entre los estados, entre Francia y España. Es aquí donde la línea fronteriza se cruza con el meridiano de París, cuya medición fue el origen del Sistema Métrico Decimal.

Y como todos los grandes puertos de montaña, también el Coll del Pal tiene su leyenda. Dicen que fue hace ya mucho tiempo, quizá siglos. Terciaba la tarde, fría y oscura. Al principio hacía bueno y el caminante había dejado atrás la casa de baños, emprendiendo el camino del collado, advertido de su escasa dificultad.

Pero la niebla era cada vez más densa, aunque todavía dejaba entrever el sendero, entrecruzado aquí y allá por las trochas del ganado. Se levantó un viente-cillo frío y cortante que penetraba por los pliegues y costuras de su vestimenta y se dejaba sentir en la piel. Al poco, comenzó a nevisquear. Los ligeros copos se posaban sobre sus hombros y capucha, cuajaban sobre sus cabellos y se helaban en las comisuras de sus labios y barba. Pero siguió adelante. Al cabo de un par de horas, el tiempo había empeorado aún más. No solo niebla, no sólo viento, no sólo nieve. Y la tarde, que ya terciaba.

Unos pastores habían subido, horas antes, a dar vuelta por el ganado; conocían el Coll del Pal y sabían que la noche, si les alcanzaba, sería fría, fría y mala. El invierno andaba cerca y aquello no iba a mejorar. Se agruparon y agruparon el ganado en la majada. La niebla ya era plana: sólo las esquilas orientaban al ganado. Verdaderamente, no habían pensado que tuvieran que pasar la noche en puerto. Pero la tormenta arreciaba y estaban lejos, muy lejos, de casa. La niebla era esta vez fría y húmeda. Calaba. Y llovía y nevaba. Era tiempo de abandonar los pastos de altura, en cuanto cumpliera su arriendo. La cabaña hacía agua y dejaba al viento pasar. Frío, a pesar de la fogata que calentaba el puchero con agua y tasajo. Aquél día no había para más. Cuando el invierno llega sin avisar, el humor se tuerce y no hay contento. Era el anuncio de nueve meses de frío, oscuridad y calamidad. Mal aguero. El cuervo se posó cerca y lanzó un graznido. Anunciaba al caminante, de tan lejos, agotado. Ya casi no se veía más que lo negro y el leve albor del sendero, que se perdía entre las veredas del ganado. Pero el humo del puchero olía, ni bien ni mal, pero se olía. Humanidad y cobijo. Se acercó y asomó su faz helada por el agujero de la puerta. Nadie le respondió. Ni un gesto siquiera. Estaban apretujados y ni le hablaron. Quedaba poca sopa y no era para él, ni la lumbre tampoco. No le dejaron entrar. Qué iban a hacer con otro más. Y el perro que ladraba. Y el ganado inquieto. No, definitivamente, no había lugar para nadie más. No hizo falta que le dijeran malas palabras. Se fue. Apoyado en su cayado, se detuvo algo más allá. Se acurrucó donde pudo y se dispuso a pasar la noche o lo que fuera. Pero no pudo. No pudo pasar la noche. Bajó el frío y lo cubrió con su sonrisa helada, dulce pero rígida. Ni siquiera se dio cuenta de que expiraba, allí, en aquel hueco, entre aquellas piedras.

A la mañana siguiente, su cuerpo medio asomaba entre la nieve, ahora resplandeciente bajo el sol. Alguien que pasaba le dio sepultura con unas piedras planas, y con guijarros. Pasaron otros y lo mismo. Al final, uno levantó un pequeño hito. Desde entonces siempre hay sol sobre su tumba. Mas allá, un poco más lejos, hacia la ribera del Tech, los pastores nunca supieron de su final: ellos y el ganado se habían convertido en piedras.

Jorge Ribalta

Scrambling

2011

Copias al clorobromuro de plata, montadas en paspartús con textos serigrafiados.
Cortesía de la galería Angels Barcelona.

La serie se despliega como un sueño, desencadenado por el encuentro de la fotografía de Charles Clifford de la Torre del Vino en la Alhambra (1858) en el libro de Roland Barthes *La cámara lúcida* (1980). El título es una referencia al *Photographic Scramble Through Spain* (c. 1864) de Clifford, su guía de la España monumental para visitantes extranjeros.

La serie consiste en la observación y documentación fotográfica de la trama de relaciones y procesos cotidianos que comporta el trabajo de producción/reproducción del monumento: las oficinas y los trabajadores de la Alhambra, la gestión y administración, las actividades de mantenimiento, limpieza, conservación y seguridad, así como del marketing, la programación de actividades, los programas educativos, las rutas y las visitas guiadas.

A través de las relaciones entre las imágenes, se trata de visibilizar los procesos de producción/reproducción del monumento a partir de los trabajos de conservación, cuidado, protección y mantenimiento. En particular, se trata de entender el monumento como el resultado de la intersección de (al menos) cuatro discursos: 1) el monumento como entorno construido, como arquitectura-paisaje-territorio, 2) el monumento como empresa, como fábrica postindustrial, 3) el monumento como espacio público, como ciudad, y 4) el monumento como icono y como espacio de culto identitario-nacional.

De cara a enfatizar la relación entre los discursos he intentado seguir algunos aspectos del funcionamiento del monumento que los cruzan, como es el caso del circuito del agua, con sus múltiples ramificaciones, tanto funcionales como metafóricas o simbólicas.

Las fotografías incluyen a los lugares y las personas, tal como se producen, sin escenificación (o escenificándose tal cual se muestran), explicitando mi presencia en el lugar y contando con el acuerdo de los implicados.

Las fotografías han sido realizadas a lo largo de ocho días consecutivos, del 9 al 16 de mayo de 2011. Hice una visita preparatoria a la Alhambra en noviembre de 2010. La primavera es, por otra parte, también cuando Clifford aconseja la visita.

Significativamente, las imágenes han sido realizadas durante la fase final de los trabajos de restauración del sistema hidráulico del Patio de los Leones (2002-2012), que es una intervención decisiva en el espacio más característico del monumento y que constituye de por sí una inflexión muy determinante en la propia imagen de la Alhambra de cara al futuro. Esto hace que el lugar icónico por excelencia del monumento sea relativamente invisible o irreconocible en estas imágenes, que aparezca de forma abyecta, literalmente como un cadáver abierto en la mesa de disección.

La serie se compone de setenta y siete fotografías, que se presentan de manera variable en diez grupos o segmentos.

El primero corresponde a imágenes del archivo de la Alhambra; el segundo es sobre la Torre del Vino y alrededores; el tercero se refiere a la seguridad del recinto monumental; el cuarto es una pequeña serie de retratos de personas con diversos cargos, responsabilidades y tareas y pretende sintetizar el cruce y sistema de relaciones que comporta el funcionamiento cotidiano del monumento, basado en el trabajo de personas concretas; el quinto consiste en imágenes de los trabajos de jardinería; el sexto enlaza con el anterior a través de actividades de riego y muestra el circuito del agua en el recinto; el séptimo es una pequeña serie sobre los trabajos en el taller de restauración de yeserías; el octavo es sobre el Patio de los Leones durante los trabajos de renovación del sistema hidráulico; el noveno es sobre los espacios de llegada del público, los accesos y la venta de entradas; y el décimo es sobre la comercialización y el marketing del monumento.

Hay además otra imagen, la setenta y ocho, que es en realidad previa a todas las otras, aunque fue hecha después. Se trata de una reproducción de la doble página del libro de Barthes con la imagen de la Torre del Vino de Clifford, hecha en mi estudio en Barcelona. Señala como la operación implícita en este proyecto (observación e interpretación mediante la cámara) es un acto de lectura y, más aún, como la estructura misma del conjunto de imágenes es una sucesión de actos de lectura.

JORGE RIBALTA

FUENTE: YOLANDA ROMERO (ED.), *MONUMENTO MÁQUINA*. JORGE RIBALTA, CENTRO JOSÉ GUERRERO Y FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR, GRANADA-CÁCERES, 2015, P 102-103

Niku Ilfoveanu

Series. Multiples. Realisms

2009

Selección de 17 fotografías de dicho trabajo

Presentado con anterioridad en el Museo Campesino Rumano de Bucarest como una serie de proyecciones de diapositivas mediante tres canales, *Series. Multiples. Realisms.* constituye una serie fotográfica en curso realizada por el artista Nicu Ilfoveanu desde 2010. *Series. Multiples. Realisms.* es uno de los pocos proyectos a largo plazo que se involucran de manera más directa en la exploración del entorno rural en Rumania, un espacio supuestamente idealizado y romántico, en el que se basa el imaginario nacional(ista). Subrayando las conexiones cercanas entre el ámbito de lo visual y el de la arqueología, este ciclo opera de una manera bastante perturbadora: tanto como comentario subjetivo como evidencia visual.

Ilfoveanu utiliza la fotografía para cuestionar la representación unitaria y silenciosa de la nación, documentando las realidades cotidianas y las formas de vinculación y compromiso de las comunidades con su historia, a través de la mirada de los monumentos dedicados al final de la Primera Guerra Mundial. Una narrativa fundacional de la moderna identidad nacional rumana. Lo que esta serie logra establecer es una vista panorámica del marco decisivo actual de la existencia social, donde cada fotografía no debe leerse de forma aislada. Cada fotografía se convierte en un elemento esencialmente estructural de un conjunto visual más amplio, que ofrece al espectador una experiencia sensorial y poética sobre las retóricas y desilusiones del presente. Nicu Ilfoveanu, nacido en 1975 en Pitesti, tiene una práctica basada en la fotografía, sus proyectos recientes son, en gran parte, proyecciones de diapositivas y publicaciones fotográficas.

El denominador común de todos los marcos del ciclo fotográfico abierto es la presencia icónica de los monumentos erigidos. Como el propio Ilfoveanu sugiere, no le interesa lo que se llama la "conciencia colectiva" o, más bien, la "conciencia local" en relación con estos monumentos, porque desafortunadamente... ya no existe. O si existe o se despierta, sucumbe fácilmente a lo artificial y, por lo tanto, al nacionalismo dañino. Lo que Nicu Ilfoveanu está intentando deliberadamente en la

Series. Múltiples. Realismos. es desestabilizar la retórica tradicional que acompaña a la narración de estos monumentos, extrayendo de la familiaridad de los fragmentos de secuencias cotidianas y detalles que, solo cuando se colocan juntos, forman el cuerpo de una representación transparente y sin adornos del espacio comunal.

FUENTE: ALINA SERBAN, [HTTP://MEZOSFERA.ORG/SERIES-MULTIPLES-REALISMS-BY-NICU-ILFOVEANU/](http://mezosfera.org/series-multiples-realisms-by-nicu-ilfoveanu/). THIS TEXT IS BASED ON THE PAPER PRESENTED AT THE CONFERENCE VISUALIZING THE NATION: POST-SOCIALIST IMAGINATIONS (BUDAPEST NOVEMBER 27-28, 2015). (TRANSLATED BY ALISTAIR IAN BLYTH)

Javier Ayarza

Archivo Territorio - Proyecto "Geografía" - Antenas
- comarca: Tierra de Campos - Provincia: Palencia

2016

Fotografías en papel Canson Infinity Fine Art e impresiones de texto

Territorio, geografía y paisaje. Desplazamientos semánticos y alteraciones de sentido en la obra fotográfica de Javier Ayarza.

"¿Qué es lo universal?

El caso singular.

¿Qué es lo particular?

Millones de casos."

J.W. GOETHE, *LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DE WILHELM MEISTER*

El segundo significado que de la palabra *geografía* encontramos en el diccionario de la Real Academia hace referencia al *conjunto de características que conforman la realidad física y humana de una zona o de un territorio*. Esta segunda acepción sería la continuación lógica de la traducción de *geografía* que, del griego pasando por el latín, llega a nosotros como la abstracta realidad de lo que prosaicamente entendemos como "descripción de la tierra". Esta muestra de Javier Ayarza (Palencia, 1961) se titula precisamente *Geografía*, y es, en esencia, una interpretación –creativa, artística, simbólica, sentimental y crítica (en su sentido sociológico)- del territorio geográfico en el que ha nacido y vive el artista. Especialmente los pueblos que se encuentran en las solitarias llanuras y cerros, plásticamente muy bellos, que conforman la Tierra de Campos y el Cerrato castellano y leones. Pero no adelantemos acontecimientos, o no hagamos *spoiler*, como se dice ahora, es decir no anticipemos la trama (bella expresión en nuestra lengua del vocablo inglés recién citado) de unas obras, las aquí expuestas, que con segura y arrogante nobleza fotográfica tienen mucho de encuadre cinematográfico, de primeros planos, medios y generales, e incluso también de la sofisticada lectura fotográfica que del *travelling* realiza nuestro artista, desplazando el objetivo de la cámara para acercarla o alejarla al objeto (o al sujeto, como en series anteriores) que se desea filmar/fotografiar. Y sigo hablando más de la cuenta, sin respetar las secuencias

de este estupendo *storyboard* creado por Javier Ayarza para su magnífica película (documental) que ahora podemos contemplar.

Geografía es un vasto proyecto artístico de más de 3.000 imágenes, y desarrollado en el tiempo dilatado de una experiencia de vida creativa, así como en el espacio físico y sentimental donde se manifiesta y expresa esa misma experiencia de vida. Las obras expuestas para esta ocasión son una pequeña (relativamente) selección de esas imágenes, y agrupadas en siete capítulos, cada uno de ellos centrado en lo que yo calificaría como un concreto *objeto de pasión*. Dichos elementos de especial y neurótica obsesión (en su interpretación, por supuesto, más noblemente artística) serían: *Antenas*, *Prohibido escombros*, *Apeaderos*, *Venta ambulante*, *Buzones*, *Tablón de anuncios* y *Tótems informativos*. Estos argumentos estructurales han sido instalados en las paredes de la galería a modo de grandes murales, y teniendo como plausible referencia intelectual, que no formal, los grandes lienzos iconográficos de expansiva multiplicidad creados por el historiador alemán Aby Warburg, pero de no menor relevancia sería la particularidad de que es más correcto hablar de estos murales como estratégicas y muy estudiadas *cuadrículas*, entendidas ellas como estructuras formales de una cierta *razón de vanguardia* en su sentido de lógica deductiva, y ciertamente también en función de la razón semántica que posee todo objeto que se presenta a sí mismo como valedor de su propia sustancia icónica. Estos elementos fotografiados por Javier Ayarza son realidades, ciertamente y a su manera de *civilización*, pero realidades que conforman sobre todo un "principio de realidad" a partir, precisa y paradójicamente, de que la acción fotográfica convierte toda absoluta realidad en Signo. En señal ambivalente, en vencida representación, en presencia que se acerca peligrosamente a la ausencia. En definitiva, convierte el objeto fotografiado en una *escritura*.

Todos los elementos fotografiados por Javier Ayarza se manifiestan como *hechos* inscritos en una determinada utilidad pública. Pertenecen a una *acción* en la que se encadenan causa y efecto en una secuencia de analogías formales, de similitudes de función y contenido, de analogías expresivas, de equivalencias en su realidad expresiva. En todas y cada una de las *familias* expuestas se establece lo que se puede definir como el diferencial mínimo que existe en toda forma equivalente, si bien manteniendo la defensa icónica de la singularidad de todas y cada una de las mudas *realidades* que el autor ha tenido a bien *dar a luz*, al presentarlas como una afirmativa excepción dentro de esa vasta y generosa hermandad. Ahora bien, ese innegable parentesco de función e identidad se debe a una premisa que el artista no desea que pase inadvertida: que no existe ninguna expresión artística que no

esté fuertemente influenciada por un fuerte subjetivismo (herramienta utilizada por el artista), pero siempre y cuando ese *subjetivismo* no esté tan vulgarmente enfatizado como para empobrecer la dimensión singular de todas y cada una de las fotografías que nos muestra. Entonces, ¿dónde radicaría ese *diferencial mínimo existente*? Pues en las diferentes *geografías* que Javier Ayarza ha sabido muy bien presentar, tanto como en la diversa luz contenida en el día y la hora donde fueron *atrapadas* esas realidades utilizadas por comunidades que están formadas por la singularidad única e irrepetible de todo ser humano. Para decirlo en corto: estos *signos* son indefectiblemente *ontológicos*, pues la humana realidad que los utiliza les transfiere un plus de doliente y ciertamente humana presencia.

En el primer párrafo de este escrito me he referido a que está presente, de una manera muy sutil y refinada, una posible idea del *travelling* en muchas tomas y encuadres de las diferentes secciones que, en esta exposición, conforman *Geografía*. Para ello haré referencia a una famosa anécdota —más bien un documento histórico y cultural— que tiene a un famoso director de cine como su principal protagonista. Fue cuando Jean-Luc Godard expresó que el *travelling* es *una cuestión moral*. Sin entrar en similitudes reduccionistas ante un parecido ejemplo, sí que me apropio de esta cualidad —la *moral* como respetuosa manifestación de la siempre necesaria decencia artística— para referirme a la manera tan cuidadosa con que Javier Ayarza se aproxima a estas realidades (recordemos: *Antenas, Prohibido escombros, Apeaderos, Venta ambulante, Buzones, Tablón de anuncios y Tótems informativos*) con el mismo y pausado movimiento de cámara que acompaña una determinada acción de una película o a uno o varios personajes en su recorrido. Ahora bien, ese sensible movimiento de aproximación (eso es, en puridad, un *travelling*) es realizado por Javier Ayarza incorporando en un elegante y discreto *fuera de campo* a ese humano paisaje que vive en torno a estas silenciosas realidades fotografiadas. De ahí, que incluso me atrevo a calificar *Geografía* como diversos y diferentes elementos estructuradores de sentido, como situaciones donde una segura abstracción representacional no oculta (ni quiere ni lo desea) la profunda *ontología* figurativa de estas imágenes. Estas obras conforman, tal como aquí están presentadas, un raro y hermoso territorio dominado, se diría, por un noble y obsesivo *don de la ebriedad*, haciendo nuestro el título más famoso de un gran poeta de estas soledades, el zamorano Claudio Rodríguez.

Pep Vidal

Árbol cortado

2015-2019

Madera, etiquetas, cuerdas, restos vegetales.

Pep Vidal, artista, matemático y doctor en Física, centra su investigación en los cambios infinitesimales, cambios muy pequeños que ocurren en cualquier momento y lugar. Es decir, en los cambios imperceptibles al ojo humano y que, precisamente por este motivo, resultan enormemente sorprendentes. El trabajo de Vidal propone una reflexión sobre lo controlable y lo salvaje, la aleatoriedad y las reglas, los patrones y sus parámetros. En un contexto científico-artístico y bajo una mirada analítica y contingente, el artista busca a través de sus trabajos una fórmula para entender las realidades de la naturaleza.

Sobre esta consciencia y control reflexiona en la exposición *Trees, Treelines and Global Patterns*, que tuvo lugar en la Galería ADN, Barcelona, en 2015. El proyecto tuvo su origen en un viaje en tren desde Barcelona a Girona, donde el artista observó que aquellos bosques vistos desde la ventanilla y que parecían salvajes, en realidad habían sido intencionalmente ordenados en hileras. Vidal, frente a tal evidencia epistemológica, investiga el fenómeno de los llamados *treelines* demostrando que también la naturaleza ordena sus elementos según patrones, la manera de sistematizar fenómenos complejos. Contrariamente a la experiencia en el tren, parece verosímilmente manipulado por el hombre sin serlo, revertiendo así el sentido de aleatoriedad y control, siendo el *treeline* la línea que marca el límite del hábitat en el que los árboles son capaces de crecer, ya sea por las condiciones ambientales, ecológicas o climáticas.

Partiendo de este desafío, Pep Vidal genera el proyecto alrededor de un árbol de diecinueve metros, que previamente estaba cortado. La geometría compleja del árbol le hizo pensar cuál difícil sería conocerlo lo suficiente, como para poder calcular su volumen total y cortarlo en secciones volumétricas idénticas, encontrando así un parámetro, un patrón, a la geometría no homogénea de raíces, tallo, tronco, ramas y hojas. Durante más de una semana, en 2015, estuvo intensamente midiendo el árbol, hasta conocerlo lo suficiente como para poder cortarlo a volúmenes iguales. Cada uno de esos siete volúmenes fue expuesto en la galería ADN, en el

2015. Después fue devuelto a la montaña, más concretamente, a unos bosques cerca de la Cerdanya. En 2017 fue a Burdeos para una exposición, para luego volver a donde ha estado hasta ahora, Sant Cugat del Vallès. Para finalmente tenerlo aquí, Cerezales del Condado.

Para la exposición *Mesuras*, Pep Vidal ha vuelto a medir con precisión una de las secciones del árbol, para compararla con las medidas de hace cuatro años, y así ver como los cambios infinitesimales han ido afectando y modificando la madera debido al paso del tiempo, los cambios de lugar y condiciones y, por tanto, al contacto de cada uno de las partes de la madera con su entorno (agua, aire, fricciones, frío, exceso de luz, calor, hielo, polvo, campos magnéticos, campos electromagnéticos, polvo cósmico, etc).

Lúa Coderch

[SHELTER]

2017

Vídeo digital 1h 15' 11"

16:9 Color Estéreo

Te escribo ya desde mi nueva dirección. En este momento en verdad no tengo casa, por culpa de ese tiempito un poco mísero que necesitan el cuerpo y los hábitos para aterrizar en una cotidianidad nueva, en unos espacios para los que no se tiene todavía ningún gesto ni ningún recuerdo.

Quería contarte un poco sobre lo que me ha estado ocupando últimamente, aunque sea en desorden. Te dije que te mostraría los refugios que estoy construyendo. En el bosque, sobre todo, aunque también en otros lugares. Son pequeñas arquitecturas, muy torpes, que improviso en parte con lo que llevo conmigo y en parte con lo que encuentro en el lugar. Algunas veces puede tratarse de una simple pared, como una pantalla...otras veces puede ser un techo solamente. Nunca he dormido en uno de estos refugios; ya sabes, por ahora es solo un juego, una excusa para pensar en el tiempo y en la técnica, en las tecnologías de inscripción, en los modos tan distintos que tenemos de habitar el mundo y orientarnos en él. Ya veremos si en algún momento todo esto toma sentido. En todo caso te tendré al corriente.

ESCRITO Y DIRIGIDO POR LÚA CODERCH. VIDEOGRAFÍA Y CÁMARA: ADRIÀ SUNYOL ESTADELLA.

EDICIÓN: ADRIÀ SUNYOL ESTADELLA Y LÚA CODERCH. PRODUCCIÓN: LLUÍS NACENTA.

DISEÑO DE PRODUCCIÓN: LÚA CODERCH. ASISTENTE DISEÑO DE PRODUCCIÓN: DANIEL RUIZ-GIMÉNEZ.

LOCALIZACIONES: LLUÍS NACENTA Y EUGENI NACENTA. CASTING: ANNA RAMOS.

CORRECCIÓN DE COLOR: CHEMA MUMFORD Y LÚA CODERCH. EDICIÓN DE SONIDO: LÚA CODERCH.

SUBTÍTULOS: CHEMA MUMFORD. TRADUCCIONES: TRANSLATED

FUENTE: FRAGMENTO DEL GUIÓN DE *[SHELTER]*

Asunción Molinos Gordo

Conocimiento no vulgar

2015

Este trabajo surge a partir de una investigación realizada durante la residencia El Ranchito-Colombia de Matadero-Madrid donde fui invitada, junto con otros 7 artistas, a trabajar en torno a la obra botánica de Celestino Mutis. Mi proyecto se centró sobre el estudio de las categorías legales que regulan la circulación y el uso de las nuevas especies vegetales para uso alimentario o medicinal, en concreto el régimen jurídico español para la protección de las obtenciones vegetales. Dentro del conjunto de leyes y decretos dictados desde el año 1961 hasta la actualidad, todos coinciden en otorgar en absoluta exclusividad la categoría de "obtentor" al personal que modifica los cultivos en el laboratorio, negando al campesino el fruto de su propia producción intelectual y científica. La mencionada legislación no reconoce la labor de mejora de semillas y de creación de nuevos cultivos, llevada a cabo por generaciones y generaciones de agricultores. La intención de este proyecto es la de invertir la dirección de los procesos interrogatorios y de estudio, donde la legislación y la ciencia llevan el liderazgo en la catalogación de las entidades del mundo. Esta vez de lo que se trata es de usar una de las herramientas de análisis propias del entorno rural, la radiestesia zahorí, para llevar a cabo una descodificación transversal de este conjunto de leyes y atender a sus otras posibles lecturas. La práctica del zahorí consiste en encontrar agua o corrientes electromagnéticas con la ayuda de un péndulo, varas de avellano o de metal. Esta técnica se lleva utilizando en las comunidades rurales desde la antigüedad con fines adivinatorios. Se dice de los zahoríes que tienen la capacidad de ver lo que está oculto, aunque se encuentre debajo de la tierra. El zahorí Leoncio Frutos llevó a cabo una sesión completa de péndulo donde examinó las posibles consecuencias que estas leyes pueden tener sobre los agricultores. El formato de la obra es la video-documentación de la sesión de radiestesia y la muestra del conjunto de leyes. En estas leyes se puede ver como hay una corriente unidireccional que circula al margen de los diferentes regímenes de gobierno, pasando de una dictadura a una democracia. El video se puede ver en este vínculo: <https://vimeo.com/128799562>

Este proyecto propone dos enfoques comparativos, ambos en torno a la producción de conocimiento y a su peso social. Por una parte tenemos el contraste en el trato legal que recibe la producción de conocimiento en el laboratorio, llevada a cabo por grupos sociales enmarcados en las disciplinas de las ciencias y la producción de conocimiento a pié de terreno, llevada a cabo por campesinos y agricultores en su práctica diaria. Por otra parte tenemos la contraposición del observador y el observado. ¿Existe un monopolio con respecto a la figura del observador, donde unos grupos sociales son los eternos observadores y otros los eternos observados? A la hora de emitir juicios ¿cuál es el peso social de las conclusiones de un observante con respecto a otro? ¿cómo de aceptable es para ciertos sectores de la sociedad la idea de que el "subalterno" sea el emisor de las categorías? ¿Podemos entender esta mirada unidireccional como forma de dominación cultural y de apoderamiento de la retórica? El desprestigio, utilizado tantas veces para desproveer de valor a los conocimientos no ordenados, ha dado pie a que todo aquello que no se categorize como "académico" se condene a lo "vulgar" quebrantando las posibilidades de ampliar la mirada e ignorando la convivialidad de los saberes. La mayor influencia en mi práctica artística ha sido siempre el pensamiento campesino en todas sus derivas. En ocasiones anteriores he realizado trabajos en torno a la regulación burocrática del territorio, los mercados financieros de cereal, la transformación laboral del campesinado, arquitectura trashumante y el éxodo rural.

Claudio Zulian

L' Avenir

2004

Vídeo monocanal, BN, sonido 2 canales estéreo

El Noreste de Francia es un lugar herido por la desindustrialización desde los años setenta del siglo pasado. Aunque la cordialidad es la norma en el trato personal, pensar en su propia imagen pública les produce desazón. Cuando pregunté a las personas que habían aceptado colaborar en *L' Avenir*, cómo les hubiera gustado presentarse en la obra, me contestaron: queremos un retrato fotográfico. Entendí sus deseos de verdad, dignidad y estabilidad. Me pareció, sin embargo, que una imagen fija, aunque fuera de cuerpo entero, no nos habría permitido ver el entorno, tan característico y tan importante a la hora de entenderles. Les propuse entonces que adoptaran la posición del retrato que imaginaban, pero que yo, en cambio, movería la cámara por sus casas, oficinas, bares, escuelas y los *encontraría* —como el ángel de la IX tesis de la Filosofía de la Historia de W. Benjamin—.

Inventarios de protocolos procedentes de la Real Cahncillería de Valladolid

Sala Vizcaya. Caja 2901,1.
PI Civiles. Fernando Alonso (Olv). Caja 0964.0005
PI Civiles. Masas (F). Caja 0376.0005
PI Civiles. Perez Alonso (F). Caja 0027.0005
PI Civiles. Fernando Alonso (F). Caja 1448,3.
Sala Hijosdalgo, Caja 240,17
PI Civiles. Pezez Alonso (Olv). Caja 0767.0001
PI Civiles. Perez Alonso (Olv). Caja 1237.0005
PI Civiles. Perez Alonso (Olv). Caja 1241.0001
PI Civiles. Zarandona y Walls (F). Caja 3000.0001
PI Civiles. Zarandona y Walls (Olv). Caja 1959.0001
Sala Hijosdalgo. Caja 0877.0002
Secretaria del Acuerdo. Caja 0129.0004
Sala Hijosdalgo. Caja 0866.0005
PI Civiles. Ceballos Escalera (F). Caja 2481.0001

Materiales diversos en torno a la medida del sonido

“Estoy sentado en una habitación diferente a la que estás tú ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y lo reproduciré en la sala una y otra vez hasta que las frecuencias resonantes de la sala se refuercen, de modo que cualquier aspecto de mi discurso, quizás con la excepción del ritmo, se destruya. Lo que oirás, entonces, son las frecuencias resonantes naturales de la sala articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto como una demostración de un hecho físico, sino más bien como una forma de suavizar cualquier irregularidad que pueda tener mi discurso.”

I am sitting in a room, Alvin Lucier

Cuando hablamos del sonido, estamos refiriéndonos a algo aparentemente intangible pero claramente perceptible. Algo que no ocupa un espacio pero sí actúa en este. En contraposición, tradicionalmente se ha considerado el sonido, y concretamente la música, como un arte del tiempo.

En 1969, Alvin Lucier se sentó en una habitación y grabó su voz leyendo un párrafo breve, puramente descriptivo. En este texto hablaba de su situación en el espacio y de lo que iba a hacer a lo largo del tiempo: grabar su voz en una cinta y reproducir dicha grabación para volver a grabarla una y otra vez. El objetivo era, como el mismo decía, reforzar las frecuencias resonantes de la sala, registrando en la grabación el sonido en el (y del) espacio a lo largo del tiempo.

Si bien el experimento de Lucier no tenía que ver con una comprobación física, el hecho es que consiguió medir un espacio, su habitación, con métodos sonoros. Se podría decir que convirtió el sonido en una unidad espacial. Cuando hablamos de la música como un arte del tiempo, estamos refiriéndonos a una dimensión perceptible, audible. Pero siempre ha existido otra dimensión de lo sonoro que tiene que ver con el espacio, lo medible.

Francisco Salinas (1513-1590) fue catedrático de música de la Universidad de Salamanca. Durante el Renacimiento, y siguiendo la tradición medieval, la música formaba parte del *quadrivium*, los estudios matemáticos que se enseñaban en la universidad (junto con la aritmética, la geometría y la astronomía) La música seguía entonces la tradición pitagórica, la cual atribuía a Pitágoras el descubrimiento de las llamadas proporciones musicales, que relacionaban la longitud de una cuerda vibrante con la altura del sonido producido. De esta manera se establecía que los intervalos musicales podían ser cuantificados como relaciones numéricas.

Esta organización de los estudios correspondía a una cuestión pragmática: la aritmética era la ciencia del número y la geometría era el estudio de las formas, mientras que la música aplicaba los números al estudio del sonido musical y la astronomía aplicaba las formas al estudio del movimiento de los cuerpos celestes. Es decir, la música se trataba como una disciplina del espacio que daba soporte físico a los números. Las xilografías de Salinas nos muestran diferentes formas de medir una octava. La última de ellas, el *género enármónico*, propone un modelo utópico, perfectamente matemático e imposiblemente audible.

Estas proporciones también se utilizaron para intentar medir las distancias y velocidades a las que se desplazan los cuerpos celestes. Como cuantificar de forma precisa estos movimientos planetarios era mucho más complicado que medir longitudes de cuerda, la música se erigió como paradigma de lo medible. La doctrina pitagórica, como se aprecia en el grabado de Robert Fludd, asociaba la música a la astronomía y suponía que el mismo orden armónico (matemático) que regía la música, estaba también presente en el movimiento de los cuerpos celestes. Esta suposición tuvo la consiguiente comprobación por parte de Kepler, que incluso intentó revertir el orden música-astronomía asignando notas musicales al movimiento de cada uno de los planetas del sistema solar.

Al igual que Kepler, que intentó sonorizar lo mensurable, la música serial pone en números todas las cualidades del sonido y las relaciones entre ellas: la altura, la duración, la intensidad,... En 1958 György Ligeti escribió un artículo en la revista

alemana *Die Reihe* explicando la pieza *Structures I* de Pierre Boulez. El nivel de lo medible es tal, que la música se puede organizar en torno a gráficos numéricos (matrices seriales) para ser explicada. Por otro lado, la música estocástica utiliza métodos matemáticos, tanto predecibles como aleatorios, para generar relaciones entre los sonidos. En *Phitoprakta*, Iannis Xenakis establece una función de densidad de probabilidad para determinar los parámetros sonoros, creando un gráfico en el que en el eje de las X se organiza la duración (el tiempo) y en el de la Y la altura del sonido (el espacio). De esta forma, hay modelos de medida para lo sonoro que utilizan métodos y herramientas de disciplinas que se organizan numéricamente.

Más allá de lo especulativo que pueda haber en Salinas o Xenakis, la Mano de Guido es un elemento totalmente pragmático: un sistema quironímico de memoria de las notas musicales. La mano es reflejo de una práctica real que se utilizó durante siglos para aprender a cantar, en la que se utilizaba la mano propia para la medida de las notas musicales y los tonos (escalas). Cada falange representa una nota, organizándose todas en el espacio de una mano.

La materialización de la medida del sonido en el espacio nos lleva de nuevo a Iannis Xenakis. En *Metastasis* utiliza los gráficos previos a la partitura para construir, junto con Le Corbusier, el *Philips Pavilion* para la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Tres siglos y medio atrás, Villalpando planteaba la aplicación de las proporciones musicales pitagóricas a muchas de las partes de la reconstrucción del Templo de Salomón. Lo sonoro funciona aquí como un sistema de medición que no solo se refleja en el espacio, sino que participa de su creación.

Aunque la música siempre ha tenido sistemas de medición propios, la invención del metrónomo como un "guardián del tiempo musical" (musical time-keeper) materializa un sistema referencial exclusivo de la medida del tiempo: el minuto. La sofisticación técnica y el interés por cuantificar que asentó la Revolución Científica dejaron su poso en esta máquina que no solo funciona como tal, sino que establece las pulsaciones por minuto como sistema de medida de la velocidad y, por extensión, de la duración de la música. En *Poème Symphonique para 100 metrónomos* Ligeti convierte la medida del tiempo y del sonido en una tensión entre la determinación y la indeterminación. Cien metrónomos, cuyas velocidades son aleatorias, suenan a la vez en una estructura completamente determinada por el desarrollo temporal, siendo la obra una medida de su propio tiempo.

Siguiendo esta relación entre lo indeterminado y lo determinado, en *Indeterminacy* John Cage convierte el minuto en la unidad absoluta de duración. Los textos son historias vividas por Cage de carácter variado y tienen que durar un minuto en su narración oral, cambiando la velocidad o aumentando los silencios entre palabras según la extensión de la historia. Además, se pueden añadir sonidos aleatorios por parte de un segundo intérprete. Se podría decir que cualquier texto de *Indeterminacy* es una medida en sí misma, determinados por el minuto e indeterminados por todos los demás parámetros medibles.

En el nexo entre el espacio y el tiempo, *Water walk* supone la representación del espacio medido en tiempo. Cada cinco segundos se delimita un espacio al que el intérprete tiene que ir para activar una sonoridad diferente. El sonido se manifiesta gráficamente por lo que representa espacialmente y no por cómo suena. El espacio se mide en segundos, el sonido en palabras escritas y el tiempo en recorridos entre objetos distribuidos en el espacio.

MESURAS

28 de julio - 17 de noviembre 2019

FCAYC

De martes a domingo
Lunes cerrado

Desde el 28 de julio al 15 de septiembre:
De 12 a 14 y de 17 a 20 h.

Desde el 17 de septiembre al 17 de noviembre:
De 12 a 14 y de 16 a 19 h.

Partner estratégico:



División Arte