EL HUÉSPED



EL HUÉSPED

Convergencias discursivas en el museo

José Javier Aliaga Cárceles

Isabel Durante Asensio

THE GUEST

Discursive convergence in the museum

INDEX

Foreword (Mª Ángeles Sánchez Rigal) 8

Museographic heterochronia: discursive convergence in the museum 12

The Archaeological Museum: Following the trail of the primitive 40

The Santa Clara Museum: Encounter of the senses 76

The Museum of Fine Arts: Absence and presence 86

Biographies of the artists 124

ÍNDICE

Prólogo (Mª Ángeles Sánchez Rigal) 9

Heterocronía museográfica: convergencias discursivas en el museo 13

Museo Arqueológico: tras la huella de lo primitivo 41

Museo de Santa Clara la Real: la cita de los sentidos 77

Museo de Bellas Artes: ausencias y presencias 87

Biografía de artistas 125

CONVERSACIÓN EN EL MUSEO

Todos recordamos un concepto de los museos como espacios más bien fríos y oscuros, donde se acumulaban cosas y el respeto fosilizado al pasado se interpretaba como quietismo eterno. Un quietismo eterno que se llevaba hasta el último extremo. Hoy se ha abierto paso un concepto museístico muy diferente. Hoy el museo es un relato vivo, una casa común de la sociedad que ya no tiene nada de fría ni de oscura. Un espacio muy estudiado para que los objetos expuestos luzcan bajo la luz y la mirada adecuadas, abierto a diferentes interpretaciones sobre el legado patrimonial y a obras de arte venidas de fuera que, durante un tiempo, son invitadas a "dialogar" con el resto de objetos residentes en el Museo.

Eso es precisamente *'El Huésped'*, un proyecto de tres decenas de obras en tres diferentes museos de la capital de nuestra Región, que sigue el propósito de la Consejería de Turismo y Cultura de Murcia de fomentar la convivencia, durante un tiempo, entre obras procedentes de diversos espacios expositivos y diferentes épocas para obtener un resultado estético nuevo, sorprendente. *'El Huésped'* es obras de arte contemporáneo que entran en animada conversación y complicidad con otras obras permanentemente expuestas en dichos museos y que pertenecen a nuestra Historia, más cercana o más lejana.

En este sentido, el encuentro entre obras de nuestro pasado y obras del presente en esa casa común que debe ser hoy un Museo tiene ese mismo misterio que acompañaba a los relatos que se transmitían boca a boca de abuelos a nietos. Es una suerte de continuación histórica entre diferentes obras. Las obras contemporáneas absorben el significado de las obras antiguas preexistentes en el museo y lo proyectan a su vez al futuro, con un lenguaje diferente pero íntimamente conectado.

En definitiva, en *'El Huésped'* las obras contemporáneas "escuchan" lo que les tienen que contar las obras antiguas que hay en el mismo espacio expositivo y luego exponen esa historia de una forma nueva. La esencia del arte no cambia por mucho tiempo que transcurra, pero sí lo hace sucesivamente la visión que tenemos sobre él, que es la visión de nuestro tiempo, igual que durante siglos se alabó que las estatuas griegas tuvieran la blanca serenidad del mármol hasta que se descubrió que habían sido estatuas policromadas.

Miriam Guardiola Salmerón
Consejera de Turismo y Cultura

FOREWORD

The initiative called *The Guest* concerns a project in which contemporary art works become temporarily housed in museums associated with art-collections of the past, thereby generating a dialogue with the pieces that are part of the permanent collection. Its purpose is to create an opportunity to either contrast or find similarities between the art practices of the past and the present so as to establish a new and enriched interpretation of the museographic discourse.

This publication intends to collect the experiences of this cohabitation as formulated in the proposal, in a series of unedited interpretational exposés that represent the chapters of the book and are systemized following the disposition of the three buildings: The Archaeological Museum, The Santa Clara Museum and the Museum of Fine Arts.

The selected artworks in some aspects have to do with the context of the museum where they are installed. In this way, the expositional sense is being revalued by bringing into focus the antique pieces while allowing the visitor to discover new artists. At the same time, new relations and new interpretations are established and the museum becomes an experience.

Seven artists have worked specifically to relate their work to the distinct spaces by establishing a formal dialogue with the settings: Alejandra Freymann, José Luis Cremades, Mark Hosking, Pablo Capitán del Río, Ramón González Palazón, Santiago Reyes Villaveces and Sergio Porlán are the artists who have formulated works that connect with the characteristic features of each of the intervened spaces.

The Guest generates a metaphor that bears on the colonization or the accommodation of artworks created at present, juxtaposed to the historiographically articulated collections that have always remained in their usual location. Contemporary art becomes a guest in the house of history, a friendly intruder who establishes a relationship with the past to which it is heir. An itinerant proposal that colonizes these non-conventional spaces. Installations that move away from their traditional locations, from the white cube or the gallery, to enter the museum.

PRÓLOGO

La iniciativa *El Huésped* es un proyecto en el que obras contemporáneas se alojan temporalmente en museos relacionados con colecciones de arte del pasado para, así, generar un diálogo con las piezas que forman parte de la colección permanente. Se trata de una oportunidad para contrastar o buscar semejanzas entre las prácticas del pasado y las del presente y, de este modo, establecer una nueva lectura enriquecida del discurso museográfico.

Esta publicación pretende recoger la experiencia de esa convivencia planteada en la propuesta, proporcionando una serie de lecturas interpretativas inéditas que articulan los capítulos del libro, sistematizado por la disposición de los tres edificios: el Museo Arqueológico, el de Santa Clara la Real y el de Bellas Artes.

Los trabajos seleccionados tienen que ver en algún aspecto con el contexto del museo donde van instalados. De esta manera, se revaloriza el sentido expositivo, poniendo atención a las piezas antiguas y posibilitando al visitante descubrir a nuevos artistas- También se establecen relaciones, nuevas lecturas y se implementa la experiencia del museo.

Siete artistas han trabajado de manera específica para relacionar su obra con el espacio suscitado, estableciendo un lenguaje fmal con el entorno: Alejandra Freymann, José Luis Cremades, Mark Hosking, Pablo Capitán del Río, Ramón González Palazón, Santiago Reyes Villaveces y Sergio Porlán son los artistas que han formulado un trabajo que conectará con los aspectos característicos de cada uno de los espacios intervenidos.

El Huésped genera una metáfora que incide en la colonización o el hospedaje de piezas realizadas en la actualidad, frente a las colecciones articuladas historiográficamente que siempre han estado en sus localizaciones habituales. El arte contemporáneo pasa a ser un huésped en la casa de la historia, un intruso amable, que establece relaciones con su pasado del que es heredero. Una propuesta nómada que coloniza estos espacios no convencionales. Instalaciones que se mueven de sus ubicaciones tradicionales, del cubo blanco o la galería y que se adentran en el museo.

All these artists share common aesthetics related to the idea of enigma, of mystery, by focusing on the formal aspects of the work and winking an eye to history; a fitting means to enter in dialogue with the connoted spaces of the regional museums, to resignify them and to create new meanings.

Mª Ángeles Sánchez Rigal

Todos estos artistas comparten unas estéticas comunes, relacionadas con la idea de enigma, de misterio, con la atención a los aspectos formales de la obra y que hacen guiños a la historia; una manera ajustada de dialogar con el espacio connotado de los museos regionales, de resignificarlos, de alumbrar nuevos sentidos.

Mª Ángeles Sánchez Rigal

MUSEOGRAPHIC HETEROCHRONIA

Discursive convergence in the museum

Art consists in the construction of spaces and relations in order to materially and symbolically reconfigure the common space

Jacques Rancière[1]

The intrusion, colonization and accommodation of contemporary artworks at the Santa Clara Museum, the Museum of Fine Arts and the Archaeological Museum in Murcia constitute the conquest of the expositional project called *The Guest*. An initiative that has the essential purpose of establishing a new museographic discourse, that questions the hegemonic temporality that articulates the collections of the mentioned participating museums.

Like in Guadalupe Nettel's novel *The Guest*[2] where the Mexican author constructs a discourse around the invasion and cohabitation of a being with another presence. The proposal that concerns us here is composed of a dialogue between artistic manifestations separated in time that connect in a common space, in an aesthetic experience that, in this case, determines the discourse. A discourse in which the focus of interest does not fully fall back on the individuality of the artist, but rather on the possible interpretations of the spectator who in the end completes the artwork[3].

The project means the rupture of barriers that have separated the different temporal realities of the past so as to come to understand the traditional museum through the intrusion of the present. This hegemonic deconstruction of the discourse is key to the generation of temporal realities of prorogation, simultaneousness and contrast that ultimately instate a heterochronia in the way museography is perceived. The space of the museum constitutes the centripetal dimension where the different temporal lines of the past converge; these lines represented through the museum collection obtain a new narrative sense at the encounter with the contemporary artworks. It is in this interaction between the two different genres and their reconciliation, when the temporal dimension of the past is bound and relegated to the limits of chronology, that the reactivation and redefinition of an expanded time

1 Jacques Rancière , *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 17.

2 Guadalupe Nettel, *El Huésped*, Barcelona: Anagrama, 2006.

3 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.

HETEROCRONÍA MUSEOGRÁFICA

Convergencias discursivas en el museo

El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común.

Jaques Rancière[1]

La intrusión, la colonización y el hospedaje de piezas artísticas contemporáneas en los museos de Santa Clara, Bellas Artes y Arqueológico de Murcia constituyen las conquistas del proyecto expositivo *El Huésped*. Una iniciativa que tiene como fundamento esencial el establecimiento de un nuevo discurso museográfico que supone un cuestionamiento hacia la temporalidad hegemónica que articula las colecciones de los citados museos que participan en el proyecto.

Como en la novela de Guadalupe Nettel, *El huésped*[2], donde la escritora mexicana construye un discurso en torno a la invasión y convivencia de un ser con otra presencia, la propuesta que nos ocupa compone un diálogo entre manifestaciones artísticas alejadas en el tiempo que se conectan en un mismo espacio, en una experiencia estética que, en este caso, protagoniza el discurso, según el cual el foco de interés no recae plenamente en la individualidad del artista, sino en las posibles lecturas que puede hacer el espectador, quien en último término finaliza la construcción de la obra[3].

El proyecto supone la ruptura de las barreras que han separado las diferentes realidades temporales del pasado en el modo de entender el museo tradicional con la intrusión del presente. Esa deconstrucción hegemónica del discurso es la clave para generar realidades temporales de prolongación, simultaneidad y contraste, que instauran, en último término, una heterocronía en la forma de concebir la museografía. El espacio del museo conforma la dimensión centrípeta y de convergencia de las diferentes líneas temporales del pasado que, representadas por las colecciones que custodia, adquieren un nuevo sentido narrativo en su encuentro con las piezas de artistas contemporáneas. Es en esa interacción entre unas piezas y otras y en su reconciliación de éstas, cuando

1 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 17.

2 Guadalupe Nettel, *El huésped*, Barcelona: Anagrama, 2006.

3 Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.

take place. Nevertheless, art, now as before, as Baudrillard points out "never is a mechanical reflection of the positive or negative conditions of the world: it is an exacerbated illusion, its hyperbolic mirror.[4]"

The mentioned encounter demands a confrontation between the organizing and the rhetorical concepts, as systemized by José Luis Brea, namely that the second concept means "the recognition of the inorganic and allegoric character of the work as a significant effect[5]." In other words, through this interaction the value of the signification of the works increases. *The Guest* assembles the entire set of issues that, both from a formal and from a conceptual standpoint, vertebrate such values by grouping them in a generic category that marks the guidelines of the museographic discourse.

As to the Archaeological Museum, the common denominator that defines the proposal is based on the recovery of elements connected to primitivism through the work of Santiago Reyes Villaveces and Pablo Capitán del Río.

The Santa Clara Museum in turn finds in the very signification the pretext to make these two temporal realities converge through the works of Sergio Porlán and Ramón González Palazón.

And finally, the Museum of Fine Arts has inspired five artists namely Pablo Capitán del Río, José Luis Cremades, Santiago Reyes Villaveces, Mark Hosking and Alejandra Freymann. Their proposals reflect on the visible and the invisible, on what is and what was, on presence and absence.

4 Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética,* Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006, pp. 18-19.

5 José Luis Brea, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo,* Murcia: CENDEAC, 2007, p. 31.

la dimensión temporal del pasado, que había sido clausurada y relegada a los límites por la cronología, se reactiva y se redefine en un tiempo expandido. No obstante, el arte, antes y ahora, como apunta Baudrillard "nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es una ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico[4]".

El encuentro que señalábamos requiere una confrontación entre el concepto organicista y el retoricista, sistematizados por José Luis Brea, según el cual, el segundo de ellos supone "el reconocimiento del carácter inorgánico y alegórico de la obra como efecto significante"[5]. Es decir, los valores de sentido de las obras en interacción quedan ampliados. *El huésped* aglutina todo este conjunto de inquietudes que vertebran, tanto desde el punto de vista formal como desde el conceptual, esos valores de sentido que se agrupan en una categorización genérica, que marca la pauta discursiva museográfica.

En el caso del Museo Arqueológico, el denominador común que define la propuesta se basa en la recuperación de elementos que entroncan con el primitivismo, a través de la producción de Santiago Reyes Villaveces y Pablo Capitán del Río.

El Museo de Santa Clara, por su parte, encuentra en los sentidos el pretexto para hacer confluir estas dos realidades temporales en torno a los trabajos de Sergio Porlán y Ramón González Palazón.

Por último, el Museo de Bellas Artes concita a artistas: Pablo Capitán del Río, José Luis Cremades, Santiago Reyes Villaveces, Mark Hosking y Alejandra Freymann. Ellos, a través de sus propuestas reflexionan sobre lo visible y lo invisible, sobre lo que está y lo que estuvo, sobre ausencias y presencias.

4 Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética,* Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006, pp. 18-19.

5 José Luis Brea, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo,* Murcia: CENDEAC, 2007, p. 31.

THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM

On the trail of the primitive

Created by Royal Order of the Ministry of Development of July, 6th 1864, the Archaeological Museum of Murcia houses in its sixteen exhibition rooms a collection that gathers pieces from Prehistory to the Christian and Visigothic period. It however did not move to its present location until 1953.

Its layout follows the vestiges of the different cultures that took root in the Region, such as the Argaric, the Iberian and other prehistoric cultures. This wide and significant collection of elements of material culture allows the recreation of an image of the ways of life in different spheres in the domestic, the funerary, the economic, the military and the cultural realm. At the same time the museum facilitates an approach to the connections established among the people of the past and how they developed over time.

Here the proposal of *The Guest* includes the work of the artists Pablo Capitán del Río and Santiago Reyes Villaveces, who are both interested in the search for timeless means of expression that address questions that have been latent from time immemorial. In their research they both follow the tendency of primitivism in order to reconstruct the spirit of societies they connect with by creating aesthetic and conceptual tensions. This idea of a return to the past represents a reconciliation with the vanguard imagery when European artists like André Derain, some French fauvists, Kandinsky, Paul Klee and German expressionist belonging to the collective Die Brücke, like Ernst-Ludwig Kirchner or to other movements, like Braque or Picasso, found in primitive art a source of inspiration on which to base an aesthetic rupture with the European tradition. Moreover, some went even further and took on the role of collectors of this kind of primitive art. So for example, Picasso, as Fernande Olivier points out "is turning into a fanatic of black works and statues, masks and fetishes of all African regions he accumulates in his house[6]". Nevertheless, Reyes and Capitán del Río do not start from models of primitivism to flee from figuration, they rather do so with the conceptual intention based on Worringer's words: "Only when the human spirit has covered through thousands of years of evolution the entire orbit of rationalist cognition, will the feeling of the thing in itself re-awaken as a final resignation of knowledge.

6 Brassaï, *Conversaciones con Picasso*, Madrid: Aguilar, 1966, p. 39.

MUSEO ARQUEOLÓGICO

Tras la huella de lo primitivo

Creado por la Real Orden del Ministerio de Fomento de 6 julio de 1864, el Museo Arqueológico de Murcia alberga en sus dieciséis salas una colección que recoge piezas desde la prehistoria hasta el período cristiano y visigodo, aunque no fue hasta 1953 cuando se estableció en su ubicación actual.

El recorrido está conformado por vestigios de las diferentes culturas con arraigo en la región, como la cultura argárica, íbera o aquellas relacionadas con la época prehistórica. Este amplio y oportuno conjunto de elementos de la cultura material permite trazar un semblante de las formas de vida desde diferentes ámbitos: doméstico, funerario, económico, bélico o cultural. Así mismo, el museo posibilita un acercamiento a las conexiones que establecieron los pueblos del pasado y cómo se desarrolló con el paso del tiempo.

La iniciativa llevada a cabo por la propuesta *El Huésped* cuenta con la participación, en esta institución, de los artistas Pablo Capitán del Río y Santiago Reyes Villaveces, ambos interesados por la búsqueda de modos de expresión atemporales que vuelven su mirada a cuestiones latentes desde antiguo. Los dos se suman a la tendencia del primitivismo en su indagación para reconstruir el espíritu de las sociedades con las que conectan, estableciendo tensiones estéticas y conceptuales. Esta idea de vuelta al pasado supone una reconciliación con el imaginario vanguardista cuando artistas europeos como André Derrain, algunos favistas franceses, Kandinsky, Paul Klee y expresionistas alemanes del grupo Die Brücke como Ernst-Ludwing Kichner, o de otras corrientes como Braque o Picasso, hallaron en el arte primitivo una fuente de inspiración sobre la que basar su ruptura estética con la tradición europea. Incluso, alguno fue más allá asumiendo el rol de coleccionista de este tipo de arte primitivo. Así, Picasso, como apunta Fernando Olivier: "se está convirtiendo en fanático de las obras negras y las estatuas, máscaras y fetiches de todas las comarcas africanas que se acumulan en su casa[6]". No obstante, Reyes y Capitán del Río no parten de los modelos del arte primitivo para huir de la figuración, sino que lo hacen con una intención conceptual que encuentra su base en las palabras de Worringer: "solo cuando el espíritu humano ha recorrido en una evolución milenaria toda la órbita del conocimiento racionalista, se despierta en él de

6 Brassaï, *Conversaciones con Picasso*, Madrid: Aguilar, 1966, p. 39.







Fragmento de *Cable de alimentación.* de Pablo Capitán del Río

La obra *Repertorio* de Santiago Reyes dialoga en una de las salas de arte Argárico

La obra *Caracola* de Santiago Reyes en su contexto Argárico

What previously had been instinct, is now the ultimate product of cognition. Having fallen from his conceited altitude of knowledge, man finds himself defenseless and at a loss vis-à-vis the world much as the primitive man [7]".

In this sense, the Columbian artist Santiago Reyes connects with prehistory and the Iberian world linking it to the Columbian indigenous culture and to questions related to the passing of time evident in elements of a certain precariousness. His work *Caracola (Snail)* is a reflection of great ritual value that is a version of the iconic snail at the Gold Museum (Museo del Oro) of Bogotá. It proceeds from the Yotoco culture from the region of Calima and was crafted by a goldsmith from the Valley of Cauca. On a sea snail he placed a number of gold leaves in the form of a shell. The concomitance of this work with the pieces of the Argaric bronze age are remarkable in regard to materials, symbology and ornamental character. So, in a kind of syncretism both cultures, the Yotoco and the Argaric, converge in an everlasting temporal dimension.

In *Repertorio (Repertoire)* Santiago Reyes exposes his interest in monitoring the traces of the passing of time in present structures, as though it were an archaeological expedition to evidence the state of ruin of the contemporary world. Consequently he shows a series of photographic images, in which by way of fragments stories come up that show the impact of day-to-day occurrences. To this end, he shows survival in our own time, always out of balance and wholly uncertain. The artist re-activates the meanings of contemporary society so that the spectator finds a space for reflection in this junction of times. And at the same time he confers to the work a kind of sacralization meaning that through this regression he achieves the coexistence of our present and the ex-votos proceeding from the Sanctuary of La Luz (Verdolay, Murcia).

In turn, Pablo Capitán del Río who shares Reyes' interests, also proposes a chronological intervention in different rooms of the museum, and integrates his works in an almost imperceptible fashion. The point of encounter is the piece entitled *Cable de Alimentación (Power Cable)*, located in the room dedicated to the Paleolithic. In his work we find two points of inflection that allow to establish a relation between symptoms of the past and the present. In this regard, the work of Capitán is a metaphor for fire, the element that changed the course of humanity, but it also directly alludes to the industrial society and the present obsolescence as it concerns an electric cable in disuse, a recent invention that in turn, as a bone is caught up in it, points to the counterposition of energy and materiality.

7 Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 32.

nuevo, como postrera resignación del saber, el sentimiento para la cosa en sí. Lo que antes había sido instinto es ahora producto del último conocimiento. Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo"[7].

El colombiano Santiago Reyes, a este respecto, entronca con la prehistoria y el mundo íbero, enlazando con la tradición de la cultura indígena colombiana y con cuestiones relacionadas con el paso del tiempo patente en elementos que suscitan cierta precariedad. Su obra *Caracola* es un trasunto de gran valor ritual que versiona la icónica caracola del Museo del Oro de Bogotá, procedente de la región Calima de la cultura yotoco y realizada por un orfebre del Valle del Cauca que sobre un caracol marino colocó una serie de láminas de oro que asumieron la forma de la concha. Las concomitancias de esta obra con las piezas del bronce argárico son notables por el material, la simbología y el carácter ornamental. Así, en una suerte de sincretismo ambas culturas, yotoco y argárica, confluyen en una dimensión temporal imperecedera.

En *Repertorio* Santiago Reyes pone de manifiesto su inquietud por registrar las huellas del paso del tiempo en las estructuras actuales como si de una expedición arqueológica se tratara para evidenciar la ruina en el mundo contemporáneo. Para ello, muestra una serie de imágenes fotográficas en las que, a modo de fragmento, se erigen historias donde son perceptibles los impactos del devenir cotidiano. A tal efecto, muestra la supervivencia, siempre en desequilibrio y en completa incertidumbre, de nuestro propio tiempo. El artista reactiva los significados de la sociedad contemporánea, y el espectador encuentra un espacio de reflexión en este cruce de tiempos, que además dota a la obra de cierta sacralización al conseguir en este retorno hacer convivir nuestro presente con exvotos procedentes del Santuario de La Luz (Verdolay, Murcia).

Por su lado, Pablo Capitán del Río, con intereses similares a los de Reyes, también propone una intervención cronológica por diferentes salas del museo, integrando sus obras de una manera casi imperceptible. El primer punto de encuentro es la pieza *Cable de alimentación*, situada en la sala dedicada al Paleolítico. En su obra encontramos dos puntos de inflexión que permiten establecer una relación entre los síntomas del pasado y los del hoy. A este respecto, el trabajo de Capitán es una metáfora del fuego, el elemento que cambió el acontecer de la humanidad, pero también es una alusión directa a la sociedad industrial y a la obsolescencia actual, pues se trata de un cable eléctrico en desuso, un invento

7 Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 32.





Venus de Pablo Capitán del Río en su contexto

Cerámicas de Pablo Capitán del Río dialogan con la cerámica Argárica del museo

Bocinas de Pablo Capitán del Río en la sala dedicada al bronce

In the room showing Argaric culture, we find a double intervention. In the first place, there is the photographic series Venus that shows different views of a copy of the prehistoric piece called *The Venus of Willendorf*. The artist stuffed it with soil and seeds. When moistened these seeds start to germinate and end up cracking open the mold. What the artist intended to reflect is this point of breakage. The very essence present in the work, namely fertility, was the cause for the distortion and the breaking of the statuette. It is a paradox that frequently turns up in Capitán del Río's work where the very nature of things shows the injuries. Secondly, in this same space, we find the work *Cerámicas (Ceramics)*, a succession of vertically placed cups and plates that are in close dialogue with the Argaric pottery found at La Bastida, Monteagudo, Cabezo Negro (Lorca) and Cabeza Gorda (Totana).

The artist takes non an archaeological task, as precisely domestic elements constitute the majority of findings at the excavations, yet he invests them with a sense of disconcert thanks to the disposition of the objects that show a marked imbalance and consequently predict the fragility and the unsteadiness of the materials.

Another intervention took place in the room dedicated to the end of the bronze era, a period during which society experienced a number of transformations as a consequence of the influence of different cultural contributions from the Atlantic, European and Mediterranean bronze era. The work *Bocinas (Claxons)* becomes integrated in the space as a constituting element in the interchanges that habitually took place during this period of metallurgy. In this sense, the piece represents sound and alludes to a technological aspect that thanks to its bell-shape and its pigmentation also connects to another cultural phenomenon known as the bell-shaped horizon that developed during the Chalcolithic age.

Continuing our round, in the space assigned to funerary rituals, we find *Efigie (Effigy)*. It consists of the sculpture of a cat with its head caught into a tube, as well as two photographs that represent the remains of a bone and the end of frayed piece of rope. The severed extremities of the Iberian lions in this room, much like Pablo Capitán's sculpture, look fragmented without fully showing the animal's physiognomy to the spectator. This represents an obvious trace that allows us to see how time affects nature by decomposition and evidences the decay.

In the space dedicated to the Roman Empire, we find the piece *Come-cocos (Brainwashing)* that initially can be seen as an allusion

reciente que, a su vez, a partir de un hueso engarzado en él remite a la contraposición de la energía con la materialidad.

En la sala de cultura argárica, encontramos una doble intervención. En primer lugar, la serie fotográfica *Venus* que recoge distintos puntos de vista de una copia de la obra prehistórica la *Venus de Willendorf*. El artista la rellenó con tierra en la que plantó semillas que al humedecerse y germinar terminaron por resquebrar el molde. Ese punto de ruptura fue el que le interesó reflejar al artista. La propia esencia implícita en la obra, la fertilidad, fue la causante de distorsionar y romper la estatuilla, una paradoja muy habitual en el trabajo de Capitán del Río donde la naturaleza propia de las cosas muestras las heridas. En segundo lugar, en ese mismo espacio, está la obra *Cerámicas*, una sucesión de vasos y platos en vertical que están en estrecho diálogo con las cerámicas argáricas halladas en La Bastida, Monteagudo, Cabezo Negro (Lorca) y Cabeza Gorda (Totana).

El artista asume una labor arqueológica, ya que, precisamente, son los elementos domésticos unos de los más habituales en las excavaciones, eso sí, cofiriéndoles un sentido inquietante por la disposición de los objetos que reflejan un acusado desequilibrio y que, por consiguiente, pronostican la fragilidad y desasosiego de los materiales.

Otra de las intervenciones se realiza en la sala dedicada al bronce final, período en el que la sociedad experimentó un conjunto de transformaciones como consecuencia de la influencia de las distintas aportaciones culturales procedentes del bronce atlántico, europeo y mediterráneo. La obra *Bocinas* se integra en el espacio como un elemento constitutivo dentro de estos intercambios que imperaron durante esa etapa de la metalurgia. En este sentido, la pieza al representar los timbres alude a un aspecto tecnológico que por su forma campaniforme y por su pigmentación conecta también con otro fenómeno cultural conocido como el horizonte campaniforme que se desarrolló durante el Calcolítico.

Siguiendo el recorrido, en el espacio dedicado a determinados ritos funerarios, encontramos *Efigie*, una pieza compuesta por la escultura de un gato con la cabeza atrapada en un tubo, y dos fotografías que representan un resto óseo y el extremo de una cuerda deshilachada. Los miembros cercenados de los leones ibéricos ubicados en esta sala, al igual que la escultura de Pablo Capitán, se presentan fragmentados sin mostrar al completo la fisionomía animal al espectador. Hay en ello una hue-



Fragmento de Esfinge de Pablo Capitán del Río en su contexto



Come-cocos de Pablo Capitán del Río

to the playful side of humanity, but that hides a deeper approach that takes us to the conquest and the Romanization process that meant gaining territories until the consitution of the Empire. Therefore the artist shows how the present processes of colonization (the media, social networks, video-games, advertising …) correspond to the same notion of expansion in the Roman world.

Finally, Pablo Capitán del Río presents *El Cebo (The Trap)*, a piece that confronts the columns from El Martyrium from La Alberca. The surface, the epidermis of this work looks like that of a pineapple, and like a pineapple it produces a series of transitions through the use of degrading colors that come to indicate the ripening process of the fruit. Consequently the formal parallelisms between Capitan del Río's work and the column, that has its origin in Antiquity, widens its sense in the search for its essence in nature and in the elements of vegetal origin. This is also the case in the Corinthian order, attributed to Calimaco who, according to legend, was inspired by the acanthus plant. In this regard, the configuration of the piece is based on the repetition of patterns that, through their normative character, relate directly to the classical orders. Moreover, the ritual character is present in both pieces, *El Cebo and El Martyrium.* The most ancient of the two pertains to a religious-funerary space, while the most recent involves a sort of pagan symbology that functions as a totem.

lla patente en la que vemos como el tiempo incide en su naturaleza descomponiendo y evidenciando la decadencia. En el espacio dedicado al Imperio Romano, encontramos la pieza *Come-cocos*, que se entiende en un primer estadio como una alusión a la faceta lúdica de esa civilización, pero que esconde un planteamiento más profundo que nos deriva a la conquista y al proceso de romanización por los que fue ganando territorios hasta constituirse en un imperio. Por tanto, el artista muestra como los procesos de colonización del presente (medios de comunicación, redes sociales, videojuegos, publicidad…) responden a la misma conciencia expansiva del mundo romano.

Por último, Pablo Capitán del Río presenta *El cebo*, una pieza enfrentada a las columnas procedentes del Martyrium de La Alberca. La superficie, la epidermis de esta obra se asemeja a la de una piña, y como ésta genera una serie de transiciones a través del uso del color en degradación que va indicando el proceso de maduración de la fruta. Así, los paralelismos formales que se establecen entre la obra de Capitán del Río con la columna, cuyo origen se remonta a la Antigüedad, amplía su sentido buscando su esencia en la naturaleza y en los elementos de origen vegetal; como es el caso del orden corintio, atribuido a Calímaco que, según cuenta la leyenda, fue inspirado por la planta del acanto. A este respecto, la configuración de la pieza se produce a partir de la repetición de unos patrones que por su carácter normativo se relacionan directamente con los órdenes clásicos. Además, la propiedad ritual está presente en las dos piezas, *El cebo* y la columna del Martyrium. La más antigua formando parte de un espacio religioso-funerario y la más reciente encerrando una suerte de simbología pagana que funciona a modo de tótem.



Fragmento de El cebo. de Pablo Capitán del Río en la sala de las columnas



Transitoriedad de Ramón González Palazón

THE SANTA CLARA MUSEUM

The encounter of the senses

The Santa Clara La Real Museum opened in 2005 and does not respond to a chronological periodization that articulates the spaces. The pieces of the collection are defined according to a variety of styles – Mudejar, Moorish, Gothic, Renaissance and Baroque-, and thereby generate an alternative expositional sense and a dialogue between the art of the past and of the present.

In the museographic context, in addition to this coexistence of different periods of time there is an open debate on the temporal complexities in the field of Art History that George Kubler's in his work *The Configuration of time: observations on the history of things (1962)* addressed as a starting point for the exploration in a field that artists as well as theoreticians and historians have reflected upon by examining models of alternative temporalities[8].

In this sense, Miguel Ángel Hernández makes the observation that the artist is the link that joins different times, thereby generating new possibilities of experience[9]. In the case of the Santa Clara Museum, the actors who establish the dialogue with the past are Sergio Porlán and Ramón González Palazón. They principally chose the 12th and 13th centuries as their temporal frame, seeking out the remains of palatine architecture and pieces that make up the collection, as a starting point for reflection on the aesthetic and conceptual aspects that remain unaltered in an everlasting temporality that connects the Middle Ages with the present. This "inexorable relation between an aesthetic response to the art of the past and an historic conscience," as Keith Moxey states, establishes the point of encounter and contrast in the works of these artists[10]. The temporal syncretism that unites the temporal flows that pass through the project, suspends the historic time and thereby generates "an assembly of heterogeneous times that form anachronisms."[11] But how can anachronism and chronology be reconciled at the Santa Clara Museum? Or in other words how Both works are located at the site featuring *Dāras-Sugrà* – the Minor Residence – dating from the 12th century and Qasr al-Sagïr – the Minor Palace – from the second quarter of the 13th century, which means that they are in close contact with both palatine residences [12].

8 George Kubler, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid: Nerea, 1988.

9 Miguel Ángel Hernández, "Contratiempos del arte contemporáneto", en Isabel Durante Asensio, Ana Garcfa Alarcón y Miguel Ángel Hernández (eds.), *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Murcia, CENDEAC, 2016, p. 26.

10 Keith Moxey, *La heterocronicidad de la contemporaneidad*, Barcelon: Sans Soleil, 2015, p. 75.

11 Georges Didi-Huberman, *Ante ezl tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 39.

12 Julio Navarro Palazón, "Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-*Qaṣr al-Ṣagīr*", Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de Al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Barcelona: El Legado Ansalusí - Lunwerg Editores, 1995, pp. 177-205. Julio Navarro Palazón, "La *Dāraṣ-Ṣugrà* de Murcia. Un palacio andalusí del siglo XII", Roland-Pierre Gayraud (ed.), *Colloque d'Archèologie Islamique, IFAO, Le Caire, 3-7 février 1993*, El Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, pp. 97-139.

MUSEO DE SANTA CLARA

La cita de los sentidos

Inaugurado en 2005, el Museo de Santa Clara la Real prescinde de la periodización cronológica que articula los espacios y las piezas de la colección, concretados en una variedad de estilos –andalusí, mudéjar, gótico, renacentista y barroco-, para generar un sentido expositivo alternativo y de diálogo entre el arte del pasado y del presente.

Esa convivencia de tiempos diferentes en el contexto museográfico se suma al debate abierto sobre las complejidades temporales que, en el ámbito de la Historia del Arte, la obra *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas* (1962) de George Kubler constituyó el punto de arranque para la exploración en un campo en el que tanto artistas, como teóricos e historiadores han reflexionado, examinando modelos de temporalidades alternativas[8].

En este sentido, observa Miguel Ángel Hernández que el artista es el eslabón que engarza tiempos diferentes, generando nuevas posibilidades de experiencia[9]. En el caso del Museo de Santa Clara, los actores que establecen el diálogo con el pasado, Sergio Porlán y Ramón González Palazón, eligen principalmente como marco temporal los siglos XII y XIII, sirviéndose de los restos de la arquitectura palatina y de las piezas que conforman la colección como punto de partida para reflexionar a través de sus trabajos sobre aspectos estéticos y conceptuales que permanecen inmutables en un temporalidad imperecedera que conecta el Medievo con la contemporaneidad. Esa "relación inexorable entre una respuesta estética al arte del pasado y una conciencia histórica", apuntada por Keith Moxey, establece los puntos de encuentro y de contraste con las obras de estos artistas[10]. El sincretismo temporal que cohesiona los cauces temporales que transitan en el proyecto suspende el tiempo histórico, generando "un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos"[11]. Pero, ¿cómo sereconcilia la anacronía con la cronología en el Museo de Santa Clara?, o, dicho de otro modo, ¿cómo interactúan las piezas de Sergio Porlán y Ramón González Palazón con la colección del museo en esa temporalidad imperecedera a la que hemos aludido anteriormente?



Modo de Lacería de Sergio Porlán en uno de los palacios

8 George Kubler, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid: Nerea, 1988.

9 Miguel Ángel Hernández, "Contratiempos del arte contemporáneto", en Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández (eds.), *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Murcia, CENDEAC, 2016, p. 26.

10 Keith Moxey, *La heterocronicidad de la contemporaneidad*, Barcelon: Sans Soleil, 2015, p. 75.

11 Georges Didi-Huberman, *Ante ezl tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 39.



Detalle de *Modo de Lacería* de Sergio Porlán

Modo de lacería (Interlace patterns) by Sergio Porlán is located in the northern living room of the second palace and is a continuation of this type of decoration that the Islamic world used to extrapolate in their mural, pictorial, textile and ceramic designs. What particularly calls the attention is in the first place the title of the work that suggests ornamental motives, the interlacing that the Islam incorporated in their decorative repertoire together with calligraphy and vegetal patterns in their intent to flee from figuration. Secondly the interwoven geometric shapes of the piece are reminiscent of the plinths that originally covered the southern living room of the 12th century palace and were decorated with tempera in repeated interwoven geometric patterns brush-painted in ochre. In fact, the intertwined led tubes in Porlán's work compare to the characteristic interlace patterns in Spanish-Muslim art, but additionally they introduce both the aesthetic and conceptual qualities of the light that in Islamic belief constitutes the symbol of divine unity. Moreover, in addition to these spiritual and religious connotations of light there is an aesthetic dimension that diverges in two senses: on the one hand it constitutes an element that modifies the perception of he objects and on the other gives rise to other forms that in the case of the work *Modo de Lacería* turn inwards forming an inseparable binomial light-form.

One of the most striking and representative traits of the Moorish legacy of the *Dāras-Sugrà* is the figurative representation of a woman playing the mizmàr in a dented fragment belonging to a Moorish dome from the third quarter of the 12th century. Although this type of representation was not usual in Islamic art, the "courtly or princely cycles" were iconographic programs that developed in the oriental Islamic palaces from the Omayyad era and were linked to the official and courtly realm[13]. In regard to this contribution of the art by Mardanís, Porlán's installation incorporates small ceramic heads with the intention to refer back to this singular and exceptional sample of primitive art.

The work *Transitoriedad (Transience)* by Ramón González Palazón, concerns is a video that is projected on the upper part of the wall that was excavated in the patio of *Dāras-Sugrà* and presents the image of a frozen surface that is gradually melting with river of ink running through that dilutes without control. What is interesting is the dialogue that arises between the image of this uncontrollable river of ink and the ruins of the intersecting patio. It is a space that corresponds with the intersection of the narrow longitudinal conducts through which the water would run in days

13 Alejandro García Avilés, "Arte y poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1147-1172)", en Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Amadeo Serra Desfilis (coords.), *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre 1996*, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Patrimoni Artístc, 1998, p. 33.

Ambas obras se ubican en el emplazamiento ocupado por la *Dāraṣ-Ṣugrà* –Residencia Menor-, datada en el siglo XII, y el *Qaṣr al-Ṣagīr* –Alcázar Menor-, perteneciente al segundo cuarto del siglo XIII, estableciendo un estrecho contacto con las dos residencias palatinas[12]. *Modo de lacería*, la pieza de Sergio Porlán, situada en el interior del salón norte del segundo de los palacios, prolonga el sentido de la decoración que el mundo islámico extrapoló a sus diseños murales, pictóricos, textiles o cerámicos. Llama particularmente la atención, en primer lugar, el título de esta obra que hace sugiere motivos ornamentales, la lacería, que el islam incorporó a su reportorio decorativo junto a la caligrafía y el ataurique en su intento por huir de la figuración. En segundo lugar, las formas geométricas imbricadas que se entrelazan en la pieza remiten a los zócalos que cubrían originariamente el salón sur del palacio del siglo XII decorados con pintura al temple que repite los patrones geométricos encintados trazados a pincel con almagra. En rigor, los tubos de luz de led entrelazados de la pieza de Porlán conforman la lacería característica del arte hispanomusulmán pero, además, introduce en ellos las cualidades tanto estéticas como conceptuales de la luz, que en el Islam compone el símbolo de la unidad divina. A esas connotaciones espirituales y religiosas que asume la luz, se suma la dimensión estética que bifurca su funcionalidad en dos dimensiones: por un lado, se constituye como un elemento modificador de la percepción de los objetos y, por otro lado, da lugar a otras formas que, en el caso de *Modo de lacería*, se repliega sobre sí misma, conformando un binomio luz-forma indisociable.





Transitoriedad de Ramón González Palazón en el Museo de las Claras

Modo de Lacería de Sergio Porlán

Uno de los rasgos más llamativos y representativos del legado andalusí de la *Dāraṣ-Ṣugrà* es la representación figurativa de una tañedora de *mizmàr* en un fragmento de adaraja perteneciente a una cúpula de mocárabes, datada en el tercer cuarto del siglo XII. Aunque no fue habitual este tipo de representaciones en el arte islámico, los "ciclos señoriales" o "ciclos principescos" fueros unos programas iconográficos que se desarrollaron en los palacios islámicos orientales desde la época omeya vinculados al mundo oficial y cortesano[13]. En relación a esta aportación del arte mardanisí, la pieza de Porlán incorpora unas pequeñas cabezas de cerámica a su instalación con las que pretende hacer un guiño a esta singular y excepcional muestra de pintura figurativa. La pieza de Ramón González Palazón, *Transitoriedad*, es un video que se encuentra proyectado en la pared superior de la parte excavada del patio de la *Dāraṣ-Ṣugrà* y recoge la imagen de una superficie helada que se va derritiendo y un río de tinta que se va diluyendo

12 Julio Navarro Palazón, "Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-*Qaṣr al-Ṣagīr*", Julio Navarro Palazón (ed.), *Casas y Palacios de Al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Barcelona: El Legado Ansalusí - Lunwerg Editores, 1995, pp. 177-205. Julio Navarro Palazón, "La *Dāraṣ-Ṣugrà* de Murcia. Un palacio andalusí del siglo XII", Roland-Pierre Gayraud (ed.), *Colloque d'Archèologie Islamique, IFAO, Le Caire, 3-7 février 1993*, El Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, pp. 97-139.

13 Alejandro García Avilés, "Arte y poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1147-1172)", en Joaquín Bérchez, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Amadeo Serra Desfilis (coords.), *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre 1996*, Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Patrimoni Artístc, 1998, p. 33.

gone by and over which a pavilion or qubba was raised that was meant to channel this expanding liquid.

Water in its triple function –utilitarian, religious and aesthetic- was an indispensable element of the Islamic palatine complex. The hydraulic engineering works facilitated the provision of water to irrigate the orchards and gardens of both palaces thanks to the main irrigation channel of Aljufia that ran through the southern section, although eventually its course was modified with the construction of the Hudi palace (13th century).

Apart from this functional feature of water, the aesthetic relevance both in regard to sight and sound has to be taken into account as it evidenced its synesthetic character. The 13th century patio with a pool and four rams –that constitutes a precedent for the Patio de los Arrayanes at the Alhambra and is a transition from Almoravid and Almohad to Nazarí architecture- allows the inverse reflection of the building in the flat water-surface and thereby optically accentuates its weightlessness[14]. This sensation of lightness is clearly evidenced in the work by González Palazón, where the expanding liquid and the accompanying sound seems to levitate off the remains of the wall. This impression provided by the sound is also inherent to its past when the stream of water flowing from the spouts to the pool completed the cycle of the senses with its murmuring sound and the fragrance of the flowers in the garden.

On the other hand, the idea of flow that can be compared to the cycles of life and the beliefs in regard to salvation and resurrection, establishes a perfect metaphor for the meaning of water in Arab culture where the pool is meant to constantly and uninterruptedly[15] channel and recycle the water. Therefore, the small octagonal fountain with a conduct from which the water flows into the pool, suggests the transcendence of the mere aesthetic and functional sense of the water into a symbol of life itself, as stated in the verses of the Koran:

Then did the non-believers not realize that the heavens and the earth were one solid mass and We tore them apart and out of water We made every living being? Will they, then, not believe? (Koran, 21:30)

14 Cherif Abderrahman Jah, *El enigma del agua en Al-Andalus*, Barcelona: Lunwerg, 2012, p. 97-99.

15 Carmen Trillo San José, *El agua en Al-Andalus*, Málaga: Sarriá, 2009, pp. 15-18.

de manera descontrolada. Resulta interesante el diálogo que establece esta imagen del río de tinta desbordado con las de la ruina del patio crucero. Un espacio que se corresponde con la intersección de los canalillos longitudinales por los que circulaba el agua en antaño, sobre los que se levantaba un pabellón o *qubba*, y que reclama el encauzamiento de ese líquido en expansión.

El agua, con su triple función –utilitaria, religiosa y estética- fue un elemento indispensable en este conjunto palatino islámico. Las obras de ingeniería hidráulica posibilitaron el abastecimiento de agua para regar las huertas y los jardines en los dos palacios gracias a la acequia mayor de Aljufía que discurría por el sector meridional, aunque su trazado variaría con la construcción del palacio hudí (siglo XIII).

A ese sentido funcionalista del agua, habría que sumar la importancia estética tanto visual como sonora que evidenció su carácter sinestésico. El patio del siglo XIII con alberca y cuatro arriates –que constituye el precedente del patio de los Arrayanes de la Alhambra y supone una transición entre la arquitectura almorávide y almohade y la nazarí- permite que en la superficie lisa del agua se refleje la arquitectura de forma invertida, acentuando ópticamente su ingravidez y carencia de peso[14]. Esa sensación de liviandad queda puesta de manifiesto en la pieza de González Palazón, donde el líquido en expansión, acompañado del sonido, parece levitar sobre la ruina. Esa impresión sonora es, asimismo, consustancial a su pasado, cuando el agua en movimiento que partía de los surtidores a la alberca completaba el ciclo de los sentidos con su rumoroso sonido y el aroma de las flores del jardín.

Por otra parte, la idea de flujo, que se puede comparar con los ciclos de la vida y las creencias acerca de la salvación y la resurrección, establece una metáfora perfecta con el sentido del agua en la cultura árabe, donde la alberca es la encargada de catalizar y reciclarla constante e ininterrumpidamente[15]. Por ello, la pequeña fuente con forma octogonal de la que partía un canal por el que discurría el agua hasta la alberca hace trascender el mero sentido estético y funcional del agua, convirtiéndola en símbolo de la propia vida, tal y como se desprende de los versos del Corán:

¿Acaso quienes no creen no ven que los cielos y la Tierra formaban un todo único y Nosotros los separamos e hicimos del agua toda cosa viva? ¿No creerán, pues?
(Corán, XXI, 30)

14 Cherif Abderrahman Jah, *El enigma del agua en Al-Andalus*, Barcelona: Lunwerg, 2012, p. 97-99.

15 Carmen Trillo San José, *El agua en Al-Andalus*, Málaga: Sarriá, 2009, pp. 15-18.

In this regard the relevance that the Islamic culture confers to water is the basis of this work and constitutes the foundation that is once again the connecting link between these two temporal aspects.

Finally, we should mention how the crossing of aesthetic references in permanent dialogue produces an audiovisual synesthesia. Synesthesia as a literary resource consists of a simultaneous crossing of two or more sensorial impressions. This means the perception of one thing through two different pathways and in this case through the heterochronia and the combination of decorative, material, symbolic and landscape elements that integrate the discourse of *The Guest*.

A este respecto, la importancia que la cultura islámica otorga al agua está en la base de este trabajo y constituye el fundamento que sirve de eslabón para conectar, una vez más, estas dos vertientes temporales.

Por último, podemos apuntar cómo este cruce de referencias estéticas en constante diálogo produce una sinestesia audiovisual. La sinestesia, como recurso literario, consiste en el cruce simultáneo de dos o más impresiones sensoriales. Se entiende como la percepción de una misma cosa a través de dos sentidos diferentes y, en este caso, se consigue a través de la heterocronía y de la combinación de los elementos decorativos, paisajísticos, materiales y simbólicos que integra el discurso de *El Huésped*.

THE MUSEUM OF FINE ARTS

Presence and absence

Like the Archaeological Museum, the origin of the Museum of Fine Arts goes back to 1864 as the collection consisted of all periods up to 1953. This is when both collections become organized autonomously. The Museum reopened in 2005 after a rigorous rehabilitation that took several years.

Works of *The Guest* are placed in different rooms that integrate the permanent collection that stretches from the 15th to the 20th centuries. Its museographic project begins with the most recent work and takes us into the past throughout the visit. So the first piece that makes its incursion into the customary course of the visit is by Pablo Capitán del Río and is entitled *Chumbera (Prickly pear cactus)*. The work articulates the discourse of regional costumbrist painting from the end of the 19th century. Aesthetically the relationship is obvious, as it represents such an identitary element as the cactus leave, a traditional plant in the regional rural landscape that takes us to the rural sphere as reflected in the paintings of such relevant artists as Inocencio Media Vera, Juan Antonio Gil y Montejano, Adolfo Rubio, José María Sobejano or José María Alarcón, just to name a few. This type of painting has been predominant in the collection of the Museum of Fine Arts that enlarged its permanent collection with preeminently autochthonous works. By evidencing a liking for scenes of daily life both in the domestic and the labor realm, as well as in moments of leisure, the romantic spirit that comes through in these paintings, reflects reality rather accurately, but with a certain lyricism that resonates this romantic echo. The folkloric aspect is manifested through the regional outfits and through the scenes of the typical rural landscapes that represent an iconic reference of this regionalist painting. Indeed, Capitán del Río in *Chumbera* clearly establishes a point of connection with this sentimental and picturesque dimension, pretending to visualize, from a conceptual point of view, the change of landscape that is coming about as a consequence of the invasion of carmine cochineal that is devastating and misshaping the tra ditional rural landscape.

A fluorescent cactus leaf that comes to life when all light is switched off in an attempt to revitalize the environment of the past,

MUSEO DE BELLAS ARTES

Ausencias y presencias



Fragmento de *Chumbera* de Pablo Capitán del Río en una de las salas de museo

Al igual que el Museo Arqueológico, su origen se remonta a 1864, pues la colección reunía todos los períodos hasta1953, momento en el que se escinde para configurar las dos colecciones de manera autónoma. En 2005 se abrió nuevamente tras una minuciosa rehabilitación que duró varios años.

El Huésped ocupa las diferentes salas integradas por los fondos del museo que abarcan desde el siglo XV hasta el XX. Su proyecto museográfico comienza por la obra más reciente para trasladarnos al pasado conforme avanza la visita. De este modo, la primera pieza que hace su incursión en el recorrido habitual es *Chumbera*, de Pablo Capitán del Río, que articula el discurso de la pintura costumbrista de la zona que contempla el último tercio del siglo XIX. Estéticamente la relación es evidente al representar un elemento identitario como es la palera, una planta habitual en el paisaje de la huerta que nos remite a ese ambiente huertano que protagoniza la mencionada pintura de autores tan significativos como Inocencio Media Vera, Juan Antonio Gil y Montejano, Adolfo Rubio, José María Sobejano o José María Alarcón, por citar algunos. Este tipo de pintura ha primado dentro de la colección del Museo de Bellas Artes que engrosó sus fondos con obras de marcado interés autóctono. El espíritu romántico que se desprende de estas pinturas donde queda patente el gusto por mostrar las escenas cotidianas en el ámbito doméstico y en el trabajo, así como en los momentos de ocio, traza un semblante ajustado de la realidad, pero con cierto lirismo que nos remite a ese eco romántico. El aspecto folclórico queda protagonizado por los trajes regionales y por los escenarios en los que el paisaje huertano se configura como un icono referencial de esta pintura regionalista. Precisamente, Capitán del Río establece su punto de conexión con esa dimensión sentimental y pintoresquista que concreta en *Chumbera*, con la que pretende, desde un punto de vista conceptual, hacer notar ese cambio de paisaje que se está produciendo como consecuencia de la invasión de la cochinilla del carmín, queestá asolando y desvirtuando la imagen tradicional de la huerta.

Una palera fluorescente que cuando todo se apaga vuelve a la vida, en un intento por revitalizar ese ambiente del pasado.



Todo es entonces de Jose Luís Cremades convive en una sala con retratos

thereby opening the road for the organic to enter the museum and thus to evidence part of a reality that has been materialized in an inert element.

Then, in the room that represents the 18th and 19th centuries, we find the five canvasses from the series Todo es entonces (All is then) by José Luis Cremades, with large patches of degrading colors alongside regal portraits of aristocrats and the bourgeoisie – Portrait of Felipe V de Borbón (1718, Juan Ruiz Melgarejo), Potrait of María Luisa de Saboya (1718, Juan Ruiz Melgarejo), Portrait of Mariana Zuasti, Condesa de Premio-Real (ca. 1782, anonymous), Retrato de Carlos III (18th c., Joaquín Inza), Portrait of Mª Amalia de Sajonia (18th c., Joaquín Inza), Portrait of a Lady with Mantilla (1st half 19th c., anonymous), Family Portrait (1871, Enrique Atalaya)-, genre painting –Honeymoon (1868, Domingo Valdivieso)- and religious painting–The Wedding vows of the Virgin (first decennium 19th c., Joaquín Campos López-[16]. The sobriety of the backgrounds of the antique paintings comes back in the color transitions in Cremades' works. In this sense, the artist seems to want to accentuate the void. As if the works had been deprived of all figurative allusion by creating absent spaces, melancholy atmospheres where the static nature of those portrayed seems to be powerfully present. Rhythm, composition, texture and contrast are elements that tell us about the invisible, a reductionist structure to transmit as much information as possible as allowed by the very resources of painting. In this regard, the paintings by Cremades intend to re-edify on modernist conceptions as theorized by Clement Greenberg by avoiding traditional art: "Realistic, naturalistic art has dissembled the medium, using art to conceal art; Modernism uses art to call attention to art.[17]" In this same line, Greenberg himself produced a profound study on the concept of purity, according to which through a reduction to the purest essence one can achieve specificity in the pictorial realm, when the plenitude of painting becomes protagonist by disregarding what art, since Alberti's "open window to the world," had tried to accomplish: the natural and illusory representation of reality.

As to Santiago Reyes, his work *Lustrador (The Shoeshine)* can be found in one of the corners of the room dedicated to the 19th century. It is placed alongside works that are central to the museum 's collection like Portrait of a Lady (19th c., attributed to Rafael Tegeo), Portrait of a girl (1855, Germán Hernández Amores), Official Portrait of Isabel II (1862, Germán Hernández Amores), Portrait

16 Mª Ángeles Gutiérrez García e Isabel Durante Asensio (coord.), *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, Murcia: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales/Museo de Bellas Artes del Murcia, 2005.

17 Clement Greenberg, "La pintura modernista" en G. Battock (ed.), *El arte nuevo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 100.

Así, lo orgánico se abre paso en el museo intentando poner de manifiesto una parte de la realidad que queda materializada en un elemento inerte.

Posteriormente, en la sala de transición entre los siglos XVIII y XIX, se ubican cinco lienzos de la serie *Todo es entonces* de José Luis Cremades, grandes campos de color degradados que conviven con retratos regios, aristocráticos y burgueses –*Retrato de Felipe V de Borbón* (1718, Juan Ruiz Melgarejo), *Retrato de María Luisa de Saboya* (1718, Juan Ruiz Melgarejo), *Retrato de Mariana Zuasti, Condesa de Premio-Real* (ca. 1782, anónimo), *Retrato de Carlos III* (siglo XVIII, Joaquín Inza), *Retrato de Mª Amalia de Sajonia* (siglo XVIII, Joaquín Inza), *Retrato de señora con mantilla* (primera mitad del siglo XIX, anónimo), *Retrato de familia* (1871, Enrique Atalaya)-, pintura de género –*Luna de miel* (1868, Domingo Valdivieso)- y pintura religiosa –*Los desposorios de la Virgen* (primer decenio del siglo XIX, Joaquín Campos López-[16]. La sobriedad de los fondos de la pintura de época remite a las transiciones de color de las obras de Cremades. En este sentido, el artista parece querer acentuar el vacío. Es como si a las obras se les hubiese desprovisto de cualquier alusión figurativa, pasando a crear espacios ausentes, atmósferas melancólicas donde el estatismo de los retratados parece estar presente en potencia. El ritmo, la composición, la textura y el contraste son los elementos que nos hablan de lo invisible, una estructura reduccionista para transmitir el máximo de información con los recursos que le son propios a la pintura. A este respecto, la pintura de Cremades propone reedificarse sobre las concepciones modernistas sobre las que Clement Greenberg teorizó, rehuyendo del arte tradicional: "el arte realista, naturalista, disimuló el medio, usando el arte para ocultar el arte; el modernismo, usa el arte para llamar la atención sobre el arte"[17]. En esa misma línea, el propio Greenberg generó un profundo estudio sobre el concepto de pureza según el cual reduciendo a la más pura esencia se puede llegar a la especificidad del medio pictórico donde el protagonismo recae en la planitud de la pintura, prescindiendo de aquello que el arte, desde Alberti con su "ventana abierta al mundo", se había esforzado en procurar: la representación natural e ilusoria de la realidad.

En el caso de Santiago Reyes, que ocupa una de las esquinas de la sala dedica al siglo XIX, encontramos la obra *Lustrador*, que convive con obras centrales de la colección como *Retrato de dama* (siglo XIX, atribuido a Rafael Tegeo), *Retrato de muchacha*



Lusrador de Santiago Reyes en una sala dedicada al XIX

16 Mª Ángeles Gutiérrez García e Isabel Durante Asensio (coord.), *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, Murcia: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales/Museo de Bellas Artes del Murcia, 2005.

17 Clement Greenberg, "La pintura modernista" en G. Battock (ed.), *El arte nuevo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 100.



Vía Negativa de Mark Hosking en el espacio que alberga a los maestros del Siglo de Oro

Rafael Tegeo), Scene of the Crosses (ca. 1870, Juan Martínez Pozo) or To a good judge, a better witness (1869, Juan Martínez Pozo). The work calls the attention to class inequality as it is put in contrast to the pieces of bourgeois and aristocratic taste customary in the 19th century. He achieves this by the intervention of a chair in clear allusion to these social differences and the bourgeois idea of service represented by an imaginary shoeshine sitting on a small chair that is hidden inside a larger chair. The economic status of this social class, the bourgeoisie, linked to its triumph in different revolutions that gave them political control, meant the empowerment of the means of production and the submission of the working class. These circumstances are represented in the two chairs, where one engulfs the other in a manifestdichotomy that we can habitually see in the themes of this artist related to colonialism, the political conception of the state and the social precarization, a way of thought in consonance with the spirit of the 19th century.

Via Negativa (The Negative Way) is the proposal presented by the British artist Mark Hosking for *The Guest*. His immersion takes place in the space that houses the masters of the Golden Age, fundamentally represented by The Crucification (19th c. Bartolomé Esteban Murillo) and Saint Jerome, as a Scribe (1613, attributed to José de Ribera)[18]. The aspects that define these works are the contrasts between light and shadow, the rigorous use of black and the game of opposites as tenebrist results that make Mark Hosking's pieces work as a reflection on the aesthetic premises of that period. The merging tension of complementary states; the positive and the negative, presence and absence, to be or not to be derive in a space that invokes astonishment as the norms of perception disappear and make way for ambiguity. In this way, the steps of Golgotha abandon the surface of Murillo's canvas and become materialized in a group of suggestive sculptures by the British artist who opens the possibility to move towards spirituality, freed from time and space. What he offers is not an objectual construction of an idea, but rather its latent presence.

In the last stage of this visit, we find the works by Alejandra Freymann in the room dedicated to the 16th century that shows works by artists that follow in the wake of Valencia and Italy: Hernando de Llanos, Artus Tizón, Juan de Juanes, Juan de Vitoria and Francisco de Comontes. They are relevant representatives of the Renaissance and now share this space with the enigmatic pieces of the Mexican artist. Her paintings allude to landscapes that are reminiscent of the Styx River, of mythological beings, of offerings

18 Throughout the period of exhibition this room also featured *The Miracle of Saint Cassilda* by Francisco Zurbarán, pertaining to a German private collection and undergoing this contemporary experience as a guest.

(1855, Germán Hernández Amores), el *Retrato oficial de Isabel II* (1862, Germán Hernández Amores), *Retrato* (1867, Germán Hernández Amores), *Niña muerta* (primera mitad del siglo XIX, Rafael Tegeo), *Escena de las cruces* (ca. 1870, Juan Martínez Pozo) o *A buen juez, mejor testigo* (1869, Juan Martínez Pozo). La obra hace una llamada a la desigualdad de clases al contrastar con piezas del gusto burgués y aristocrático habituales en el siglo XIX. Para ello, interviene una silla realizando esta una clara alusión a esas diferencias sociales y a la idea burguesa de servicio en la que un limpiabotas imaginario ocupa la pequeña silla que se oculta en el interior de la más grande. El *status* económico de esta clase social, la burguesía, ligado a su triunfo en las diversas revoluciones que le procuraron el control político, conllevaron el empodaramiento de los medios de producción, sometiendo a su poder a la clase obrera. Esta circunstancia queda plasmada en la representación de las dos sillas, en las que una fagocita a la otra en una evidente dicotomía, acostumbrada en las temáticas de este artista relacionadas con el colonialismo, la concepción política de los estados y la precarización social, un ideario en consonancia con el espíritu decimonónico.



Alset de Alejandra Freymann en la sala del siglo XVI



Isla y *Lince* de Alejandra Freymann en la sala del siglo XVI

Vía negativa es la propuesta del artista inglés Mark Hosking para *El Huésped*. Su inmersión se realiza en el espacio que alberga a los maestros del Siglo de Oro, representados fundamentalmente por la *Crucifixión* (siglo XVII, Bartolomé Estaban Murillo) y *San Jerónimo, como escriturario* (1613, atribuido a José de Ribera)[18]. Los aspectos que definen estas obras son los contrastes de luces y sombras, el uso riguroso del negro y el juego de contrarios como resultados tenebristas que hacen que las piezas de Mark Hosking actúen como un trasunto de las premisas estéticas de esta época. La tensión fundida de estados complementarios; lo positivo y lo negativo, la presencia y la ausencia, el ser y el no-ser dan derivan a un espacio dominado por la extrañeza en el que las normas de percepción desaparecen dejando paso a la ambigüedad. Así, las piedras del Gólgota abandonan la superficie del lienzo de Murillo para materializarse en el conjunto de las sugerentes esculturas del artista inglés que ofrece la posibilidad de transitar hacia la espiritualidad, despojada de tiempo y lugar. Lo que nos ofrece no es una construcción objetual de una idea, sino la presencia latente de ésta.

En la última estación de este recorrido, se nos muestran las piezas de Alejandra Freymann, albergada en la sala del siglo XVI que se configura con la obra de artistas que siguen la estela valencia

18 Durante el período de exposición en esta sala también se exhibió *El milagro de Santa Casilda* de Francisco Zurbarán, procedente de una colección particular de Alemania, que a modo de huésped convivió con la experiencia contemporánea.

and fetishes that can perfectly be incorporated into the Renaissance narrative. The gifts of the Magi represented by ambiguous red colors, or the landscapes in Saint Michael Archangel (16th c., Juan de Juanes) reverberate in the paintings of this artist who since young has been interested in the study of Flemish painting as an important source of referral in her work.

na e italiana: Hernando de Llanos, Artus Tizón, Juan de Juanes Juan de Vitoria y Francisco de Comontes, grandes referente del Renacimiento que conviven con las enigmáticas piezas de la artista mexicana. Sus cuadros aluden a paisajes que recuerdan a la laguna Estigia, a seres mitológicos, a ofrendas y fetiches que se incardinan a la perfección con la narrativa renacentista. Las dádivas de los Reyes Magos, representadas por ambiguos colores rojo, o los paisajes que acompañan al *Arcángel San Miguel* (siglo XVI, Juan de Juanes), reverberan en la pintura de esta artista que, desde pronto, ha estado interesada en el estudio de la pintura flamenca, importante fuente de referentes en su trabajo.

THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM

On the trail of the primitive

MUSEO ARQUEOLÓGICO

Tras la huella de lo primitivo



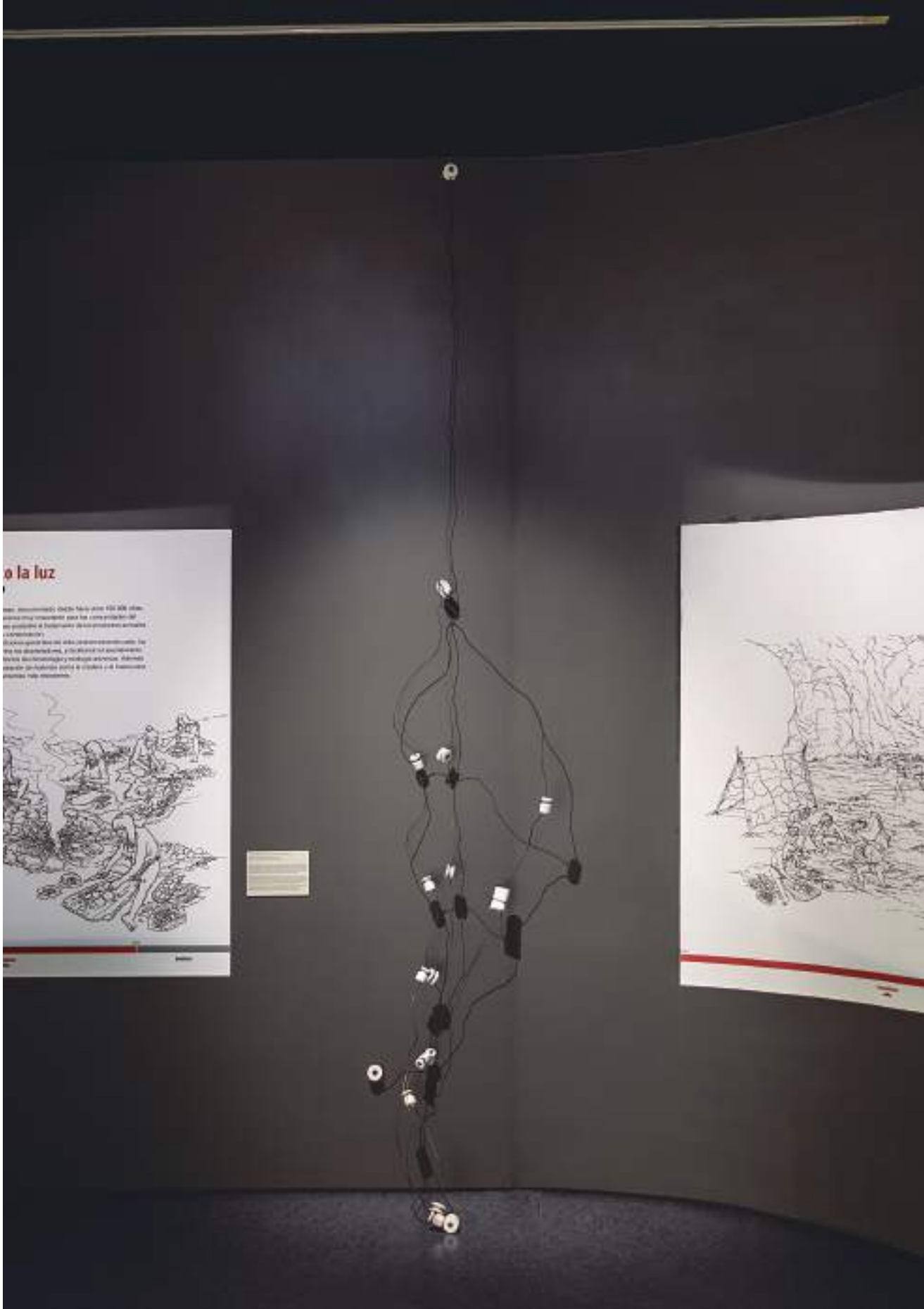


Cable de alimentación
Pablo Capitán del Río

El trabajo de Capitán es una metáfora del fuego, el elemento que cambió el acontecer de la humanidad, pero también es una alusión directa a la sociedad industrial y a la obsolescencia actual.

The work of Capitán is a metaphor for fire, the element that changed the course of humanity, but it also directly alludes to the industrial society and the present obsolescence.




o la luz

Repertorio
Santiago Reyes

Santiago Reyes pone de manifiesto su inquietud por registrar las huellas del paso del tiempo en las estructuras actuales como si de una expedición arqueológica se tratara para evidenciar la ruina en el mundo contemporáneo.

Santiago Reyes exposes his interest in monitoring the traces of the passing of time in present structures, as though it were an archaeological expedition to evidence the state of ruin of the contemporary world.















Caracola
Santiago Reyes

Caracola es un trasunto de gran valor ritual que versiona la icónica caracola del Museo del Oro de Bogotá, procedente de la región Calima de la cultura yotoco y realizada por un orfebre del Valle del Cauca que sobre un caracol marino colocó una serie de láminas de oro que asumieron la forma de la concha.

Caracola (Snail) is a reflection of great ritual value that is a version of the iconic snail at the Gold Museum (Museo del Oro) of Bogotá. It proceeds from the Yotoco culture from the region of Calima and was crafted by a goldsmith from the Valley of Cauca. On a sea snail he placed a number of gold leaves in the form of a shell.









Venus
Pablo Capitán del Río

Venus ofrece distintos puntos de vista de una copia de la obra prehistórica la Venus de Willendorf. El artista la rellenó con tierra en la que plantó semillas que al humedecerse y germinar terminaron por resquebrar el molde.

Venus that shows different views of a copy of the prehistoric piece called The Venus of Willendorf.The artist stuffed it with soil and seeds. When moistened these seeds start to germinate and end up cracking open the mold.







Cerámicas
Pablo Capitán del Río

El artista asume una labor arqueológica, ya que, precisamente, son los elementos domésticos unos de los más habituales en las excavaciones, eso sí, confiriéndoles un sentido inquietante por la disposición de los objetos que reflejan un acusado desequilibrio.

The artist takes non an archaeological task, as precisely domestic elements constitute the majority of findings at the excavations, yet he invests them with a sense of disconcert thanks to the disposition of the objects that show a marked imbalance.






¿Cocinas o entierras?
La cerámica

El cebo
Pablo Capitán del Río

La configuración de la pieza se produce a partir de la repetición de unos patrones que por su carácter normativo se relacionan directamente con los órdenes clásicos.

The configuration of the piece is based on the repetition of patterns that, through their normative character, relate directly to the classical orders.







Bocinas
Pablo Capitán del Río

La pieza al representar los timbres alude a un aspecto tecnológico que por su forma campaniforme y por su pigmentación conecta también con otro fenómeno cultural conocido como el horizonte campaniforme que se desarrolló durante el Calcolítico.

The piece represents sound and alludes to a technological aspect that thanks to its bell-shape and its pigmentation also connects to another cultural phenomenon known as the bell-shaped horizon that developed during the Chalcolithic age.


El Bronce Final en





Efigie
Pablo Capitán del Río

Los miembros cercenados de los leones ibéricos se presentan fragmentados sin mostrar al completo la fisionomía animal al espectador. Hay en ello una huella patente en la que vemos como el tiempo incide en su naturaleza descomponiendo y evidenciando la decadencia.

The severed extremities of the Iberian lions in this room, much like Pablo Capitán's sculpture, look fragmented without fully showing the animal's physiognomy to the spectator. This represents an obvious trace that allows us to see how time affects nature by decomposition and evidences the decay.







Come-cocos
Pablo Capitán del Río

La pieza Come-cocos esconde un planteamiento más profundo que nos deriva a la conquista y al proceso de romanización por los que fue ganando territorios hasta constituirse en un imperio.

Come-cocos (Brainwashing) that initially can be seen as an allusion to the playful side of humanity, but that hides a deeper approach that takes us to the conquest and the Romanization process that meant gaining territories until the consitution of the Empire.





THE SANTA CLARA MUSEUM

The encounter of the senses

MUSEO DE SANTA CLARA

La cita de los sentidos





Modo de Lacería
Sergio Porlán

A esas connotaciones espirituales y religiosas que asume la luz, se suma la dimensión estética que bifurca su funcionalidad en dos dimensiones: por un lado, se constituye como un elemento modificador de la percepción de los objetos y, por otro lado, da lugar a otras formas que, en el caso de Modo de lacería, se repliega sobre sí misma, conformando un binomio luz-forma indisociable.

In addition to these spiritual and religious connotations of light there is an aesthetic dimension that diverges in two senses: on the one hand it constitutes an element that modifies the perception of he objects and on the other gives rise to other forms that in the case of the work Modo de Lacería turn inwards forming an inseparable binomial light-form.



Transitoriedad
Ramón González Palazón

Resulta interesante el diálogo que establece esta imagen del río de tinta desbordado con las de la ruina del patio crucero. Un espacio que se corresponde con la intersección de los canalillos longitudinales por los que circulaba el agua en antaño, sobre los que se levantaba un pabellón o qubba, y que reclama el encauzamiento de ese líquido en expansión.

What is interesting is the dialogue that arises between the image of this uncontrollable river of ink and the ruins of the intersecting patio. It is a space that corresponds with the intersection of the narrow longitudinal conducts through which the water would run in days gone by and over which a pavilion or qubba was raised that was meant to channel this expanding liquid.







THE MUSEUM OF FINE ARTS

Presence and absence

MUSEO DE BELLAS ARTES

Ausencias y presencias

Chumbera
Pablo Capitán del Río

Estéticamente la relación es evidente al representar un elemento identitario como es la palera, una planta habitual en el paisaje de la huerta que nos remite a ese ambiente huertano.

Aesthetically the relationship is obvious, as it represents such an identitary element as the cactus leave, a traditional plant in the regional rural landscape.





Todo es entonces
Jose Luís Cremades

La sobriedad de los fondos de la pintura de época remite a las transiciones de color de las obras de Cremades. En este sentido, el artista parece querer acentuar el vacío. Es como si a las obras se les hubiese desprovisto de cualquier alusión figurativa, pasando a crear espacios ausentes, atmósferas melancólicas donde el estatismo de los retratados parece estar presente en potencia.

The sobriety of the backgrounds of the antique paintings comes back in the color transitions in Cremades' works. In this sense, the artist seems to want to accentuate the void. As if the works had been deprived of all figurative allusion by creating absent spaces, melancholy atmospheres where the static nature of those portrayed seems to be powerfully present.







Todo es entonces
Jose Luís Cremades









Via Negativa
Mark Hosking

Los aspectos que definen estas obras son los contrastes de luces y sombras, el uso riguroso del negro y el juego de contrarios como resultados tenebristas que hacen que las piezas de Mark Hosking actúen como un trasunto de las premisas estéticas de esta época.

The aspects that define these works are the contrasts between light and shadow, the rigorous use of black and the game of opposites as tenebrist results that make Mark Hosking's pieces work as a reflection on the aesthetic premises of that period.









Lustrador
Santiago Reyes

La pieza hace una llamada a la desigualdad de clases al contrastar con piezas del gusto burgués y aristocrático habituales en el siglo XIX.

The work calls the attention to class inequality as it is put in contrast to the pieces of bourgeois and aristocratic taste customary in the 19th century.







Isla, Lince

Alejandra Freymann

55x45 cm.
Acrílico/Óleo sobre lienzo

Sus cuadros aluden a paisajes que recuerdan a la laguna Estigia, a seres mitológicos, a ofrendas y fetiches que se incardinan a la perfección con la narrativa renacentista.

Her paintings allude to landscapes that are reminiscent of the Styx River, of mythological beings, of offerings and fetishes that can perfectly be incorporated into the Renaissance narrative.











Alsert
Alejandra Freymann

55x38 cm.
Óleo sobre lienzo.









Licaón
Alejandra Freymann

35x33 cm.
Óleo sobre lienzo





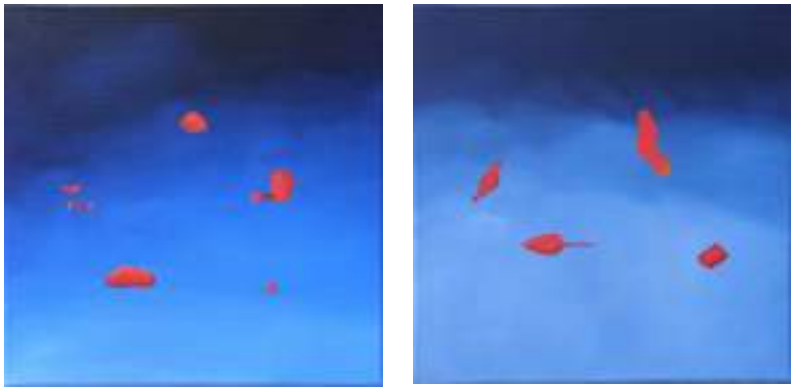






Crónica 1
Crónica 2
Alejandra Freymann

30 x 30 cm.
Óleo sobre lienzo











BIOGRAPHIES OF THE ARTISTS

BIOGRAFÍA DE ARTISTAS

Pablo Capitán del Río

Spain. 1982.

Pablo Capitán del Río is Fine Arts graduate with a specialization in sculpture from the University of Granada (2006) and has a Master's degree in Artistic Production from the Polytechnic University of Valencia (2008).

His works –both in his interventions dealing with the recovery of natural processes and his more objectual installations and sculptures- always present an imbalance that produces in the spectator the notion that everything may change from one moment to the next. They are works that move, initiate processes, unsettle the spectator's gaze, but more so transform his/her relation to the space and its surroundings. This constant decision-making when facing a work, looking at it, moving away from it so as not to be touched by it or not to destroy it, however also implies a sort of perceptive "caution," a gaze that senses that whatever it faces has not always been so and, indeed, will not remain in that state afterwards and thereby transmits a sense of urgency to watch and experience.

Santiago Reyes

Bogota, Columbia. 1996.

Santiago Reyes is an Arts graduate with a specialty in the Visual Arts and Art History and Theory from the University of the Andes and has a Master's degree in Sculpture with honorable mention from the Royal College of Art of London.

Santiago Reyes' work consists in a material research that explores structures, assembly and dynamics that evidence transitory and precarious states. His works take shape in installations, sculptures, drawing, and photography that focus on different modalities of temporal indetermination. His artistic practices transform the spaces in which his interventions operate by affecting the ways in which spectators occupy and perceive the physical space.

Pablo Capitán del Río

Granada, España. 1982.

Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de escultura por la Universidad de Granada en 2006 y Master en Producción Artística por la Universidad Politécnica de Valencia en 2008.

Sus trabajos –tanto sus intervenciones que giran en torno a la recuperación de los procesos naturales, como sus instalaciones y esculturas más objetuales– presentan siempre un desequilibrio que genera en el espectador una conciencia de que todo puede cambiar de un momento a otro. Obras que se mueven, que inician procesos, que inquietan la mirada del espectador, pero sobre todo que transforman su relación con el espacio y el entorno. La toma de decisiones constantes respecto al modo de afrontar la obra, de mirarla, de alejarse de ella para no ser rozado por ella o para no destruirla, implica también una especie de "cuidado" en la percepción, una mirada que intuye que aquello que tiene delante no siempre ha sido así, y, desde luego, que no permanecerá en ese estado en lo sucesivo, de tal modo que se transmite una especie de urgencia al ver y al sentir.

Santiago Reyes

Bogota, Columbia. 1996.

Licenciado en Arte con la especialidad en Plásticas e Historia y Teoría del Arte por la Universidad de los Andes. Máster en Escultura con mención de honor en el Royal College of Art de Londres.

El trabajo de Santiago Reyes consiste en una investigación material que explora estructuras, ensamblajes, y dinámicas que ponen en evidencia estados transitorios y precarios. Los trabajos toman la forma de instalaciones, esculturas, dibujos, y fotografías que abordan diversas modalidades de indeterminación temporal. Su práctica artística transforma los espacios en los cuales las intervenciones operan afectando las formas en las cuales los espectadores ocupan y perciben el espacio físico.

Sergio Porlán
Lorca, Murcia. 1983

Sergio Porlán studied at the Faculty of Fine Arts in Murcia and the School for Plastic Arts in Lorca. Since 2008, he has developed his work under the aegis of the Contemporary Art Gallery Art Nueve that has exhibited a substantial part of his work. The artist has participated in international fairs like Preview Berlin (2010), ARCOMadrid (2009, 2012, 2013), Untitled Miami (2014), and Off Course Brussels (2015). His works are part of collections such as BMW España, Fundación Cajamurcia, Fundación José García Jiménez, CAM and the Visual Arts collection of the Region of Murcia.

Porlan's artistic work directs us to the realm of levity, delicacy and subtle perceptions. It concerns a work of alchemy. A baroque vanitas that in familiar spaces introduces us to the mysterious, the hidden symbolism, the undecipherable.

Through painting, sculpture and installations, he produces involving contexts that make the spectator participate in a particular scenography. The enigma of daily life.

Sergio Porlán continues his investigations in the possibilities of reinterpretation and updating of recognizable themes in Baroque painting like vanitas or still-lives. By producing compositions of a series of objects of widely differing origin, but altering its appearance and provoking enigmatic relations among them, the artist -much as what occurred in emblems and some of the most conceptual Baroque paintings and texts- calls for the spectator's complicity, as an investigator of the signal who abandons her/himself to the obscure inclinations in which these pieces move.

Sergio Porlán
Lorca, Murcia. 1983

Sergio Porlán se ha formado en la facultad de Bellas Artes de Murcia y en la escuela de Artes Plásticas de Lorca. Desarrolla su trabajo con la galería de Arte Contemporáneo Art Nueve desde 2008, donde ha realizado gran parte de su labor expositiva. Ha participado en ferias internacionales como Preview Berlín 2010 Arco Madrid en las ediciones de 2009, 2012 y 2013, Untitled Miami (2014), Off Course Brussels (2015). Su obra forma parte de las colecciones: BMW España, fundación Cajamurcia, fundación José García Jiménez, colección CAM y la colección de Artes Visuales de la Región de Murcia.

El trabajo artístico de Sergio Porlán nos conduce hacia el ámbito de la levedad, la delicadeza y las percepciones sutiles. Se trata de un trabajo de alquimia. Una vanitas barroca que nos adentra en lugares cercanos a lo mistérico, el simbolismo oculto, lo indescifrable.

A través de la pintura, la escultura y la instalación, se generan contextos envolventes que hacen participar al espectador de una particular escenografía. El enigma de la vida cotidiana.

Sergio Porlán continúa investigando con las posibilidades de reinterpretación y actualización de un tema reconocible de la pintura del barroco como es la vanitas o naturaleza muerta. Componiendo una serie de objetos de muy diferente procedencia, pero alterando su apariencia y provocando enigmáticas relaciones entre ellos, Porlán, al igual que ocurría con los emblemas y algunas pinturas y textos del barroco más conceptista, impele a la lectura de un espectador cómplice, un investigador del signo que se deje abandonar por los oscuros afectos en los que se mueven sus piezas.

Ramón González Palazón
Mula, Murcia. 1977

Ramón González Palazón is a Fine Arts graduate from the University San Carlos in Valencia (1998-2003) with additional schooling through artist residencies in Venezuela under Luis Lizardo from the Instituto Universitario de Arte Armando Reverón (2001) and in Munich under Gunther Förg and Markus Ohelen from the Kunstakademie München (2003). González Palazón is a multidisciplinary artist, who produces work in different practices like painting, drawing, video-creation, installation and filmography. His works relate to the process of metamorphosis with time as a primary argument that induces the material and visual changes in images and objects.

Alejandra Freymann
Xalapa, Mexico. 1983

Alejandra Ferymann is an Arts graduate from the Faculty of Fine Arts in Cuenca, Spain.

The world of micrology particularly appears in this artist's pictorial work. Her paintings represent small subtle, minimal and at times imperceptible stories that however are rife with meaning and sense. As though it were micro-narrations, Freymann's paintings present the exact and precise sentence, where nothing is missing and nothing is superfluous. The story reduced to its minimal narrative elements, leaving an opening to the spectator who has to complete the stories or give them sense, by projecting its imagery and by interceding with the intention of the painting, thereby establishing an empathetic relation with the painting that requires attention and pause. Freymann is an artist whose work remains suspended between abstract and figurative tradition, where drawing becomes essential, an expanded drawing at the frontier of sculpture, painting and installation.

Ramón González Palazón
Mula, Murcia. 1977

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de Valencia (1998-2003) complementa su formación a través de residencias de artista en Venezuela bajo la tutela de Luis Lizardo (2001 – Instituto Universitario de Arte Armando Reverón) y en Múnich, bajo la tutela de Gunther Förg y Markus Ohelen (2003 – Kunstakademie München).

Artista multidisciplinar, desarrolla su trabajo en las disciplinas de la pintura, el dibujo, la video-creación, la instalación y la filmografía. Sus trabajos relatan un proceso de metamorfosis en el que el tiempo es el argumento principal que induce los cambios de materia y de apariencia en las imágenes y los objetos.

Alejandra Freymann
Xalapa, Mexico. 1983

Licenciada en la Facultad de BB.AA de Cuenca, España.

El mundo micrológico aparece de modo especial en la obra pictórica de Alejandra Freymann, cuyos cuadros cuentan pequeñas historias sutiles, mínimas, a veces imperceptibles, que sin embargo están cargadas de significado y sentido. Como si se tratase de microrrelatos, la pintura de Freymann presenta la frase justa y precisa, en la que nada falta y nada sobra. La historia reducida a sus mínimos elementos narrativos, con una apertura hacia el espectador, que tiene que completar las historias o darles un sentido, proyectando su imaginario e intercediendo con lo planteado en el cuadro, estableciendo una relación empática con lo pintado para la que es necesaria la atención y la demora. Freymann es una artista cuyo trabajo queda suspendido entre la tradición abstracta y la figurativa donde el dibujo se torna fundamental, un dibujo expandido en la frontera de la escultura, la pintura y la instalación.

José Luis Cremades
Ibi, Alicante. 1979

José Luis Cremades is a Fine Arts graduate from the University San Carlos, UPV, Valencia.

His artistic production evolves around the idea of abysm, like an ambiguous space of knowledge and sensation. It means the exploration of a complex arsenal of synthetic and laconic innuendos: rhythm, color, composition, texture and contrast. It is the artist's intention to talk about what is invisible, yet exists. He introduces in the spectator's conscience images that appeal indirectly to his/her emotions and affections making him/her transcend this field

Mark Hosking
Plymouth, United Kingdom. 1971

Mark Hosking is among the contemporary artists with great international projection. At present he lives and works between Amsterdam and London. His works have featured in numerous exhibitions in galleries like the Lisson Gallery and Saatchi Gallery in London and the Madison Museum of Contemporary Art (USA).

His work focuses on the research of the classical concept of duality. The imminently organic shapes bear witness to a tension forged on contrary states: positive and negative, presence and absence, being or not being. A space dominated by astonishment where the norms of perception disappear making the geometric volumes light up before our eyes by presenting a reality in a permanent state of metamorphosis.

Hosking's work is an invitation to watch what we sense, to complete the concealed half, to imagine duplicities, a gaze that is never complete but dominated by irregular and impure shapes. The tireless search for a balance that shows to be impossible but that we irremediably conceive as necessary.

José Luis Cremades
Ibi, Alicante. 1979

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad San Carlos, UPV, Valencia.

Su producción artística se articula en torno a la idea de abismo, como un espacio ambiguo de saber e intuir, explorando el arsenal complejo de las indirectas de corte sintético y lacónico como: el ritmo, el color, la composición, la textura y el contraste. Este artista pretende hablar de lo que es invisible, pero existe. Introduce a la conciencia del espectador las imágenes que apelan de modo directo a sus emociones y afectos para trascenderle a este campo de la abstracción pictórica que carece de los significados preestablecidos por el artista. Es donde el público de modo absolutamente libre y autónomo establece su propia narración para las obras.

Mark Hosking
Plymouth, United Kingdom. 1971

Mark Hosking es uno de los artistas contemporáneos con mayor proyección internacional. Actualmente vive y trabaja entre Amsterdam y Londres. Su obra ha participado en numerosas exposiciones, entre las que destacan galerías como Lisson Gallery, Saatchi Gallery en Londres y el Madison Museum of Contemporary Art en Estados Unidos.

El trabajo de este artista propone una investigación en torno al concepto clásico de dualidad. Las formas de marcado carácter orgánico son testigo de una tensión fundida de estados contrarios. Lo positivo y lo negativo, la presencia y la ausencia, el ser y el no-ser. Un espacio dominado por la extrañeza donde las normas de la percepción desaparecen haciendo que los volúmenes geométricos brillen ante nuestros ojos al presentar una realidad en continuo estado de metamorfosis.

La obra de Hosking es una invitación a mirar aquello que se intuye, a completar la mitad desaparecida, a imaginar duplicidades, una mirada nunca completa y dominada por formas irregulares e impuras. La búsqueda incansable de un equilibrio que se muestra imposible pero que irremediablemente concebimos como necesario.

COMUNIDAD AUTONÓMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente
Fernando López Miras

Consejera de Turismo y Cultura
Miriam Guardiola Salmerón

Secretaria General de la Consejería
María Casajús Galvache

Director General de Bienes Culturales
Juan Antonio Lorca Sánchez

Dirección de Proyecto
Ángeles Sánchez Rigal

COORDINACIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Servicio de Museos y exposiciones
Dirección General de Bienes Culturales

AGRADECIMIENTOS

Maribel Lapuente
Martín Cegar
Avelino Meroño
Thierry Gasnier
Museo de Bellas Artes de Murcia
Museo de Santa Clara
Museo Arqueológico de Murcia
Javier Bernal

Y los que desean permanecer en el anonimato

PUBLICACIÓN

EDITA

Editorial Tres Fronteras
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Consejería de Turismo y Cultura
Dirección General Bienes Culturales
Museo de Bellas Artes de Murcia

COORDINACIÓN EDITORIAL Y PRÓLOGO

Ángeles Sánchez Rigal

TEXTO

José Aliaga Cárceles
Isabel Durante Asensio

TRADUCCIÓN

Anke van Wijck

FOTOGRAFÍAS

José Marlor
Diana Barbosa

DISEÑO

Atosío

IMPRESIÓN

Gráficas San Ginés

Depósito Legal: MU 539-2019

ISBN: 978-84-7564-744-9

© de los textos: los autores
© de las fotografías: los autores
© de la presente edición: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Turismo y Cultura. Dirección General de Bienes Culturales


Región de Murcia

MUSEOS

ARTNUEVE



MUSEO DE
BELLAS ARTES
DE MURCIA