

Materialism of memory Patricia Gómez and María Jesús González





Materialism of memory

Materialism of memory  
Patricia Gómez and María Jesús González

Materialism of memory would be a method of historical research that focuses on the material factors characteristic of human societies and their evolution, and which in turn materializes the remains of a place or no place marked by the living conditions, occupation, or the passage of its "inhabitants" at any given time.

Materialism of memory is a hermeneutic fiction that I propose to interpret the work that Patricia Gómez and María Jesús González have been doing since 2002 through their conception of large-format expanded engraving with which they convert the architectural space into a stamping matrix, but also through of other recording media such as photographic, videographic or sound.

This book, arising from the exhibition *All Appears to be Normal*, held at the Miguel Hernández University (and which brings together several works of their projects in the prisons of Philadelphia, Palma de Mallorca and Valencia for the first time), is in turn a twist to the concept that gives its name to this publication. Its purpose is to detach from the artistic memory projects of Gómez and González, a textual and visual narrative that amalgamates their most significant series of recent years through pigment and paper, in order to understand their artistic research and practice in greater depth.

Tatiana Sentamans





- 9 *Materialism of memory*  
Tatiana Sentamans
1. All Appears to be Normal
- 15 *What institutions say*  
Álvaro de los Ángeles
- 21 *Universitas Miguel Hernández*  
29 *Proyecto para cárcel abandonada*  
63 *Tiempo Muerto. Proyecto para Sección Abierta*  
75 *Depth of Surface*  
97 *À tous les clandestins*  
113 *Fins a cota d'afecció*
2. Domus
- 123 *What houses keep silent*  
Álvaro de los Ángeles
- 133 *Archivo Casa Ena*  
139 *De Re Muraria*  
151 *Sufficit una Domus*  
157 *A la memoria del lugar*
- 165 Biography  
Publications
- 171 Traducciones/Traduccions

# Materialism of memory

## —Tatiana Sentamans

“If one doesn’t talk about a thing, it has never happened.  
It is simply expression, as Harry says, that gives reality to things.”

Oscar Wilde  
*The Picture of Dorian Gray*, 1890

*All Appears to be Normal* is the title of the exhibition project that the artistic tandem formed by Patricia Gómez and María Jesús González has developed for the Sala Universitas of the Miguel Hernández University in Elche. The exhibition, which can be visited from October 5, 2018 to January 24, 2019, brings together several works of their projects for the first time, namely: *Depth of Surface* (Philadelphia, 2011-2012), *Antigua Prisión de Palma* (Palma de Mallorca, 2011) and *Proyecto para cárcel abandonada* (Valencia, 2008-2009), done “in” and “based on” three prisons. “*All Appears to be Normal*” was the phrase repeated by the prison officers in the Holmesburg-Philadelphia Prison when they were counting the prisoners, according to the prison registry books that the artists found. Day after day, month after month, and year after year, a syntactic construction was repeated that enunciated and at the same time verified the supposed “normality” of people within a heterotopic space for surveillance and punishment<sup>1</sup>. According to Butler<sup>2</sup> “Statements that do what they say when they say it are not simply conventional, but rather, in Austin’s words, ‘rituals and ceremonies’”. They suppose an interpellation to the listener, and the repetition of the formula produces a convention that transforms the reality

1. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Mexico, Siglo XXI, 1976-2002.
2. In this sense, I am particularly interested in the reading that Judith Butler does to analyze the enunciations of sex and gender (*Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 1997-2014) on the concepts of act of performative speech, iterability and interpellation, of Austin, Derrida and Althusser, respectively: Readings // J.L. Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955-1975; Jacques Derrida, *Ecritura y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1967-1989; Louis Althusser, “Tres notas sobre la teoría de los discursos”, in *Escritos sobre psicoanálisis: Freud y Lacan*, Mexico, Siglo XXI, 1966-2010.

to which the grammatical object of the statement appeals. However, the “naturalization” of the prisoner’s state of exception, and the desensitization and homogenization of prison logic, clashes with the subjectivity of its signs and marks, of its traces in space, on its walls. These are recorded by Gómez and González in a physical file by stamping and deduction outside the context of the original space, they question the mechanisms of power that built the systemic surveillance of modernity. However, their fragments are also a formalization of the memory and propose another way to build-complement the story, including its margins, omissions and losses.

The work of Gómez and González could be defined as a materialism of memory, that is, a method of historical research that focuses on the material factors characteristic of human societies and their evolution, and which in turn materializes the remains of a place or no place marked by the conditions of life, occupation, or passage of its “inhabitants” at any given time. This is what they have been doing since 2002, mainly through their conception of large-format expanded engraving, with which they convert the architectural space into a stamping matrix, but also through other means of recording such as photography, videography or sound. Their production lies in a particular recovery of the past or hidden history of spaces in process of disappearance both for urbanistic reasons and due to the inevitable passage of time. Moreover, the different projects of the artists involve a complex procedure of material rescue consisting of restoration, engraving, pictorial and sculptural techniques, which become a corporeal archive that, transferred to the exhibition area, are used to problematize speculations, oblivions, silences, and in short, policies of use penetrated by social, economic and cultural practices.

This publication is also some materialism of memory, but the work that Gómez and González have been developing for just over fifteen years, and comes within the framework of the exhibition line, that since 2014 the entire team of the Vice-rectorate for Culture and University Extension of the UMH has been developing. Its purpose is to connect the university with the galleries of the Valencian Community, and thus approach the specificity of the art market, contributing to the dissemination of culture and artistic production of our territory. The interest of this university promotion of the work of Valencian creators of international projection through collaboration, in this case with the Espaivisor Gallery and with the artists Patricia Gómez and María Jesús González, has been recognized with funding obtained in the framework of the Call for the Award of Grants for the Organization of Cultural and Artistic Activities and Projects 2018 of the Ministry of Education, Research, Culture and Sports of the Valencian regional government. The book, which brings together their main works, is divided into two large blocks, *All Appears to be Normal* and *Domus*, introduced and reasoned thanks to the collaboration of critic and curator Álvaro de los Ángeles. In the first of them, we wanted to show their most significant projects around spaces of an institutional nature. With the

exception of the project prepared in Gallery 6 of the IVAM (*Fins a cota d’afecció*, 2018), in which the artists apply a method of mural excavation to unravel the archaeology of a programmed cultural use, the rest operate in prisons. This is the case of the Modelo Prison of Valencia (Proyecto para cárcel abandonada, 2008-2009), the Prison of Palma de Mallorca (*Tiempo Muerto. Proyecto para Sección Abierta*, 2011), or the Holmesburg Prison in Philadelphia, USA (*Depth of Surface*, 2011-2012) — subject of the exhibition in the Universitas Hall of the UMH; of Immigrant Detention Centres (CIEs) such as “El Matorral” in Fuerteventura and Nouadhibou of Mauritania (*À tous les clandestins*, 2014-2016), or of *Antes de ponerme loco. Cheka Sta. Úrsula* in Valencia (2018—), all currently in disuse. In their activity in relation to these containers for dehumanization, perhaps the common link is the recovery of the trace of personal expression, trail and gesture as a subjective historical event in a space of standardization, restriction of freedoms, and of control and punishment. In the second part (*Domus*), the assembled projects may have a more abstract formal character — colour, matter, structure — since they respond to work in houses and farmhouses, spaces for family and even neighbourhood socialization, where the artists bring together a certain way of life in the countryside (*De Re Muraria*, 2013-2014; *Sufficit una Domus*, 2013) or in the neighbourhood (*A la memoria del lugar*, 2005-2009), which are gradually disappearing due to ruin or urban planning. Another case would be Ramón Acín’s house (*Archivo Casa Ena*, 2016), where two temporary stages of what was the residence of the anarchist in Huesca emerge. In these works, we can appreciate the uniqueness of the spaces prior to the depersonalization caused by lime sanitization (since the fifties), demolition, and the tragic effects of the Civil War, and elucidate a taste for the archaeological and ethnographic, in the stripping of wall layers which reveal their testimony as if they were a palimpsest.

The work of Gómez y González, tremendously projective, costly, skilful, meticulous, and with processes that sometimes border on the monumental — and where a certain fetishization of time past could be glimpsed — however, unfolds in all its conceptual and formal poetics as an emotional fossilization of the memories of a time, a space and people, that transpires the sensitivity and commitment of Patricia and María Jesús.

## 1. All Appears to be Normal

## What institutions say —Álvaro de los Ángeles

“Our scarcity inaugurated up a kingdom,” wrote René Char. A verse within the poem *Évadné*<sup>1</sup> along with another sixteen, all of them portraying cold beauty and bleak times. Some actions inaugurate a kingdom, which is like saying that, from its existence, something that is bigger, complex and collective is generated, and that would not exist if it did not appear. They embark on a journey that starts from the beginning, but they do it following their own itinerary, independently and completely unpredictable. It occurs with some works, with specific aesthetic approaches, especially with renewed views on the same reason for contemplation. Memory is one of the great themes of art, in any of its expressions, and its presence is a communicating and recurrent thread; a continuous call that appeals to the reason for having arrived where we are.

At the same time memory is an alloy of malleable proportions between what happened, what we remember then and what was constructed from those memories. Among all this, the testimony emerges as a catalyst capable of making solid a slight evocation, or of softening the hardest of forgetfulness. Giorgio Agamben cites the case of Salmen Lewental, “a member of the Sonderkommando, who entrusted his testimony to some notebooks buried near the crematorium III, which came to light seventeen years after the liberation of Auschwitz”<sup>2</sup>, and thereby certifies the importance of the testimony, above or at the same level at least, as that of the witness. And he quotes a fragment found on one of those sheets: “No human being can imagine,” writes Lewental in his simple Yiddish, “the events as exactly as they occurred, and in fact it is unimaginable that our experiences can be restored as exactly as they occurred ... we, a small group of dark people who will not give too much for the historians to do.”<sup>3</sup> [...] “The whole truth is much more tragic, even

1. René Char, *Furor y misterio*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 95. Translation by Jorge Riechmann.

2. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 8.

3. Idem.

more frightening ...”<sup>4</sup> For Agamben this example attests to what he calls “the aporia of Auschwitz”, for which “facts [are] so real that, compared with them, nothing is equally true; such a reality that necessarily exceeds its factual elements.” An aporia that “is, strictly speaking, the same aporia of historical knowledge: the mismatch between facts and truth, between verification and understanding.”<sup>5</sup> As much as the fragments of the works that the artists extract from the walls contain the surface of what was set there — a mixture of the feelings of the defendant that would go from guilt for what was done to rebellion for the condemnation received — the reality exceeds any “factual element”. And this is and must be the case insofar as art, even though it is a constructor of reality, is also the formal limitation of it. The real, like the abject, acquires a presence in the amorphous, in the formless, and not in the precise delimitation, in the rational containment, in the conceptual approach or in the adjusted execution of forms that evoke and transcend, but that they are contrivances of what they name or define. Construction hosted by the artistic is given by the *kingdom that inaugurates*, more than by the organic constitution of that kingdom, to continue with the metaphor.

The block generically called *institutions*, and presented under the title *All Appears to be Normal* in the exhibition hosted by the Miguel Hernández University of Elche, reflects on three different contexts that at the same time are as similar as some compounds of confinement and condemnation can be. The prisons of Valencia (the former Modelo Prison) and that of Palma, which can be understood as belonging to the same penitentiary system in an area of historical economic, political and linguistic ties, and Holmesburg Prison, in Philadelphia, characteristic of the Pennsylvanian model, analysed by Michel Foucault in his work *Discipline and punish. The Birth of the Prison*. The French thinker contemplates two models of North American prisons (Auburn and Philadelphia) whose discussion “does not concern anything other than the application of isolation, admitted by all.”<sup>6</sup> The first model “imposes the individual cell at night, work and meals in common, but under the rule of absolute silence, where prisoners may only address their custodians, always with their permission and in a low voice. A clear reference to the monastic model; and also a reference to the discipline of the workshop. [...] not being able to communicate except in a vertical sense. Advantage [...] according to its supporters: it is a replica of society.”<sup>7</sup>

While the Philadelphia model, based on “absolute isolation, [...] the rehabilitation of the offender is not required to exercise a common law, but the relationship of the individual with his own conscience and what

can illuminate from within. [...] “It is not, then, an external respect for the law or the mere fear of punishment that will work on the detainee, but the work of the conscience itself.” [...] “a change of ‘morality’ and not attitude. In the Pennsylvanian prison, the only operations of correction are the conscience and the mute architecture one faces. In Cherry Hill, ‘the walls are the punishment of crime; the cell puts the detainee in the presence of himself; he is forced to listen to his conscience.’ Hence the fact that work in prison is more of a consolation than an obligation; that the guards do not have to exert coercion is assured by the materiality of things, and that their authority, therefore, can be accepted: ‘At each visit, a few kind words uttered from that righteous mouth touch the detainee’s heart, with appreciation, hope and consolation; he feels affection for his custodian; and he feels affection for him because he is benevolent and compassionate. Walls are horrendous but man is good.’”<sup>8</sup> Thus, “Auburn was society itself prolonged in all its vigour. Cherry Hill, life annihilated and back to square one.”<sup>9</sup>

Foucault’s analysis of prisons makes it clear that the evolution of punishment, from times of torture to the creation of prisons, is a constant reform not only of prisons from their own origin (and here it would be essential to mention Jeremy Bentham’s *panopticon* and his influence on security reform and prison control), but also and, above all, the way in which reason and justice gain ground to the most irrational drive, generating a backlash<sup>10</sup>. The works developed by Patricia Gómez and María Jesús González from the walls of the cells of these prisons, acquire the importance of documents, but they do not elude the emotionality of that mirror in which they end up becoming, returning the image, always real and always distorted, to he who contemplates those walls and is exposed in them. The perception that we can have of the prison guards, especially those of the first half of the 19<sup>th</sup> century, does not seem to fit with the kind of benevolence that today would seem acceptable to us, which makes the other element of Abel Blouet’s phrase, “the walls are horrendous”, in the true hell of prisons: built into machines of solitary confinement that gives the only perspective of personal desolation as one faces himself along with the memory of what has been done. Punishment is, in this case, time; its endless dilation, which only allows them to recall over and over again, perhaps until turning crazy, the reason behind an action that will mark their lives. Hence, once they have forgotten or have come to terms with the reason that led them there, the recovery of freedom becomes an obsession that will reach levels difficult to imagine from an external perspective. If there is something that defines a high security prison, it is its reverse condition: the possibility of an escape.

4. Ibidem, p. 9.

5. Idem.

6. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1979-2005, p. 240.

7. Idem.

8. Michel Foucault, op. cit., p. 241. The quote used by Foucault is in turn extracted from *Project de prisons cellulaires*, 1843, by Abel Blouet.

9. Ibidem, p. 242.

10. Ibidem, pp. 11-377.

Just as the reverse side of the sentence is its atonement and guilt, based on repression, pursues repentance.

Within the *institutions* block, there are two other projects that analyse, on the one hand, the temporary imprisonment of migrants in Alien Internment Centres (CIEs), under the generic title *À tous les clandestins*; on the other hand, the importance of the processes of transmitting aesthetic knowledge and its involvement in the walls of the museum, both of them reconstructed from the photographic and mural memory of their spaces. The relationship between these projects and their connection with prisons is found in the analysis of the institutional containers that host them, as well as in their role as places managed by a state that, on paper, defends the presence of the public as an end in itself, capable of alleviating inequalities and protecting those who need it. In any of these five artistic investigations, and except for the logical archaeological-functional specifications, there is a clear similarity in the ways of holding power, prioritizing security and maintaining its facilities, even in the project that analyses the museum's memorial route. In a moment of fragility in the credibility of the institutions and the derivative use of their weaknesses controlled by authoritarian policies, it is worth remembering that the continuous reform of the prisons practically since its birth, as compiled by Foucault, is what has made possible the advance and the guise of a civilization that, however much it needs to be revised (and defended) *ad infinitum*, is still a scenario of possibilities. And this, even though contemporary societies end up being "prisons of the possible" in themselves, as aptly defined by philosopher Marina Garcés.<sup>11</sup>

In defence of society, migration occupies a key place. Its social, political, humanitarian and racial links ... make it a central issue that cannot be dispatched with the sole management of its detachment or the cold functionality of some bureaucratic procedures. The Mediterranean Sea in much of its extension and formerly the Atlantic coasts of the Canary Islands are large cemeteries, places of memory of thousands of people who, fleeing from an unbearable situation, came across the humid reality of a sea beyond which there was only silence. The CIEs are the most bitter "prisons of the possible", the starker vision of an impossibility; spaces of temporality that become something very similar to a prison during the detention period of migrants.

Throughout the text, emphasis has been placed on the justified importance of wall fragments as bearers of a memory turned into factual testimony. In some cases, as in *Proyecto para cárcel abandonada* and more specifically in *Libros-celda*, the presence of the walls adhered to the fabric

11. "That is why the prisons of the possible are, in the first place, an experience: the double experience of impotence and stupidity that invade and monopolize our relationship with the world whenever we feel that 'everything is possible ... but we cannot do anything (except choose)' and that' everything can be said ... but we have nothing relevant to add.'" Marina Garcés, *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002, p. 15.

is accompanied by the brackets-containers, made from the iron doors of the cells, including the original bolts and latches. Here, the factual evidence transported to the canvas is still surpassed in testimonial fidelity by the subject matter of the confinement, cut out and turned into a box that, in turn, contains fragments of cut out material ... But we must not forget the decisive presence of photography in all the series, because they stir up again and again the ontological function of the image.

In the *À tous les clandestins* project, photography expands the desolate vision of spaces that narrate the fantasy of travel, of flight, of hope ... on their walls. While some record the common spaces that are now uninhabited, other images, after the boot process, show the wall canvases once torn away. The walls evoke unknown maps, places of loss or reverie, so easily linked to that desire to escape from an uninhabitable context to discover new territories of freedom. Here, photography intensifies its double function as a visual document of a situation and as an instrument capable of constructing a parallel reality.

The project being presented in gallery 6 of the IVAM-Valencian Institute of Modern Art is entitled *Fins a cota d'afecció*. The affected level is a concept used in archaeology, defining the depth to which excavations can reach in a specific memory location. Again in this project, the place of analysis — its depth — were the walls; specifically, those of an exhibition room located on the second floor of the building that has been hosting samples throughout almost thirty years of the centre's history, thus becoming the physical space of its research. Layers of paint, 8 millimetres thick are used to present the story of those exhibitions, together with some encounter that recalled that this space also hosted, during a certain period, other activities and discharged other functions, including pedagogical work.

Gallery 6 of the IVAM is composed of two floors connected by a staircase that acquires a great prominence, since it diagonally breaks the cubic space of both levels. The walls of the floor below were the site of direct physical intervention and the upper floor was part of the previous research process, which was finally formalized as a Harris matrix: a research tool also derived from archaeological procedures, which is used to record and archive the contact points of each of the strata in order to determine their historical periods. As the archaeologists Agustín Diez and Juan Salazar pointed out in their joint text *Capa a capa: historia en las paredes*: "The exhibition presented [...] rather than an artistic and archaeological reflection, portrays more of a project of archaeological intervention in itself."<sup>12</sup> The importance of archaeology is present in the work of artists since their first works in common. It is clear that they understand this subject as a will to delve deep into origins that can give meaning and

12. Text included in the catalogue *Fins a cota d'afecció*, IVAM-Valencian Institute of Modern Art, Valencia, 2018.

provide them with knowledge about a specific subject, place or history. Foucault, who was a philosopher, historian and psychologist, only used the title of archaeologist, in his “effort to explain culture from deep down”. However, perhaps it is the first time that the work of Patricia Gómez and María Jesús González has been called, by archaeologists themselves, an “archaeological intervention project”. A vocation of contemporary art by expanding into the social sciences and embracing reality as vast field of observation and study.

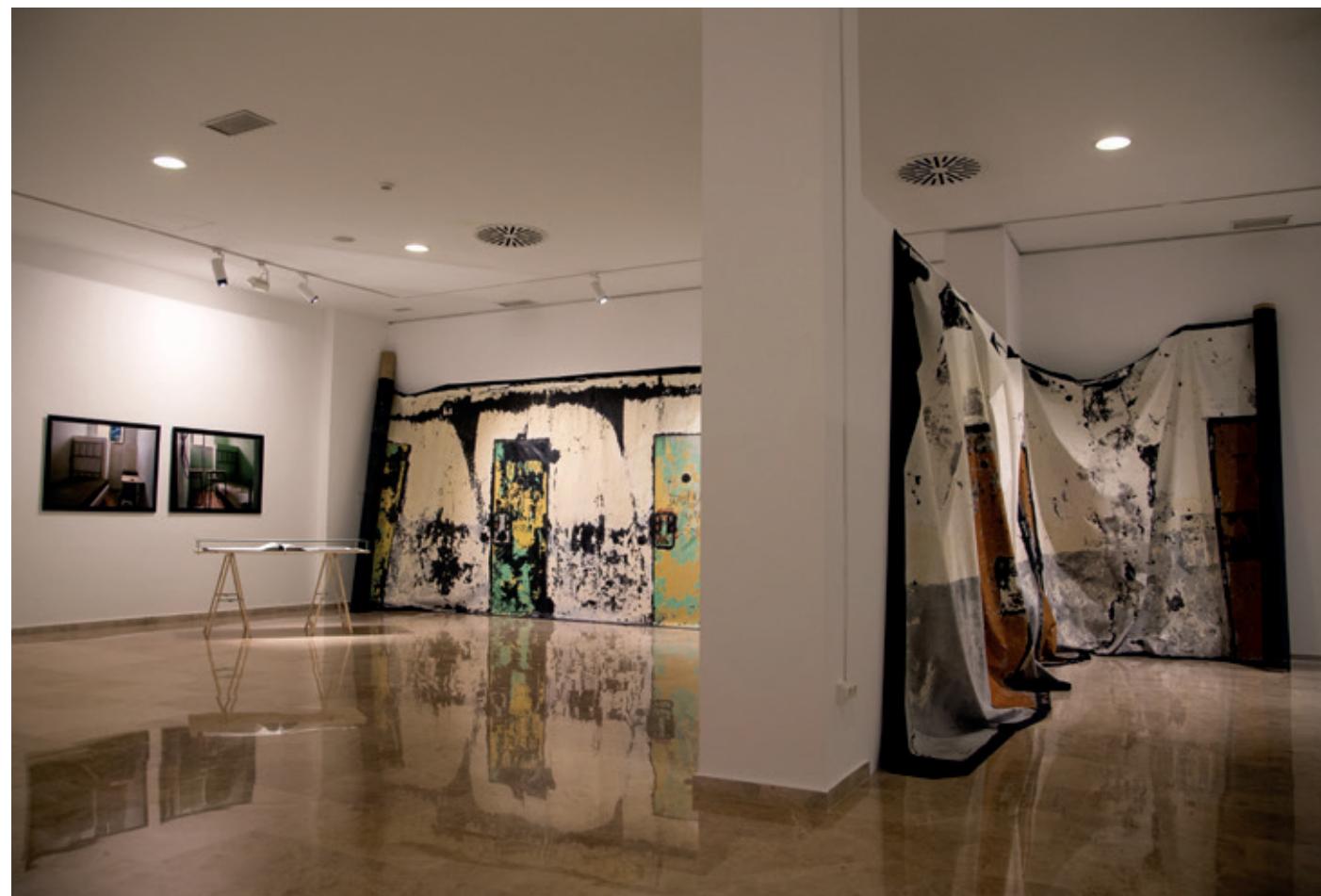
The research in this last project, therefore, is the museum itself: its founding documents, the relationship between different addresses/ directions and donations from artists, some of which make up the essential basis of the centre's collection, the specific difficulties of certain exhibitions or fees for performing different functions, especially those that are curated. The compilation of this material, its rigorous and concise selection, its sober and austere staging ... make this part of the project an ideal counterpoint to the colourful lesser event, where years of history become vertical stripes of bright colours, veiled, however, by the action of time and the successive layers of paint. The intervention acts as a perimeter timeline along three of the four walls that make up the lower room, while the debris left on the floor, next to the walls, denote by the amount of accumulated waste, the age of each level. All of them affecting, for a time, a space laden with symbology.

*All Appears to be Normal*  
Sala Universitas  
Universidad Miguel Hernández de Elche  
5/10/2018-24/01/2019

The exhibition generically titled *All Appears to be Normal*, by the artists Patricia Gómez and María Jesús González, gathers a series of works carried out in different prisons in Valencia, Palma de Mallorca and Philadelphia where the interior walls acquire the intrinsic quality of a testimony. Traditionally, the walls of cities have had a decisive importance on the course of history. Both from the legal and religious point of view, they have been spaces for demarcating land and for harbouring feelings and cults. The prison walls, however, define freedom while offering a blank canvas for its occupants. In this fine line of curbed freedom and recovered voice, a set of balances between submission and subjection is proposed. The title phrase, used by American prison guards after their rounds, places at the centre of the debate the concept of what is or is not normal.

***All Appears to be Normal***  
**Sala Universitas**  
**Universidad Miguel Hernández de Elche**  
**5/10/2018-24/01/2019**



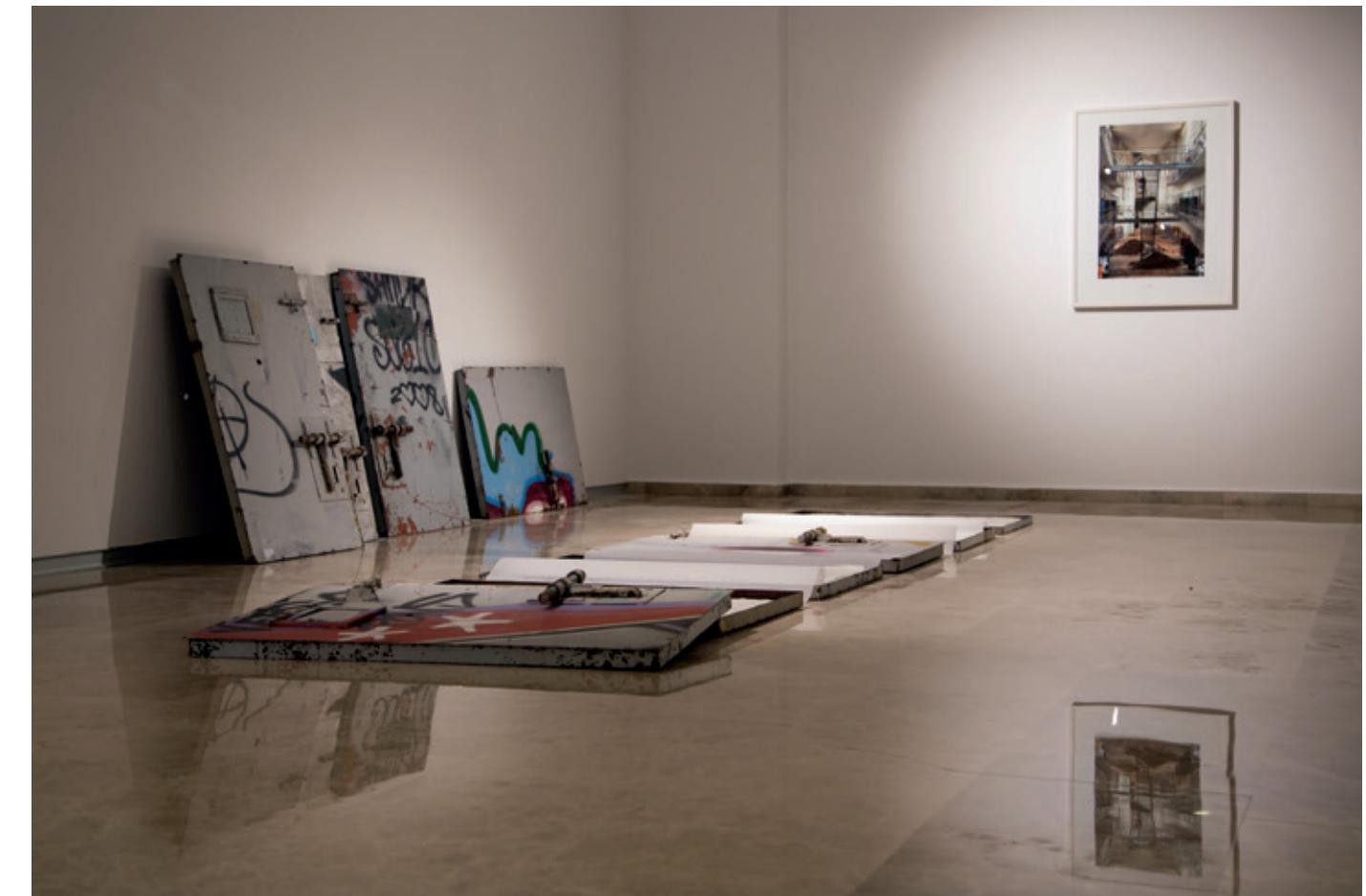




26



27





28

*Proyecto para cárcel abandonada  
2008-2009*

- Pasillo de las Diosas*  
2008-2009
- Galería IV*  
2008-2009
- Celdas*  
2008-2009
- Vis-à-Vis*  
2008-2009
- Libros-celda*  
2009-2010
- Celda 163.*  
*Estratos desde 1993 a 1903*  
2009-2010

29

The former Modelo Prison of Valencia ceased to function as a prison in 1993. The expansion of the city made it unfeasible to continue as a prison based on its location in the Olivereta neighbourhood, which was originally on the outskirts of Valencia, but was no longer part of it almost one hundred years after its inauguration in 1903. The set of buildings is, since 2013, the Administrative Complex 9 October, dependent on the Valencian Government. It was a particularly symbolic place during the Spanish Civil War, when its occupation overflowed the 528 prisoners expected to the 15,000 that it came to contain in the moments of greatest repression following the war, between 1939 and 1940. Its radial structure, built by the architect Joaquín María Belda and begun in 1889, is inspired by the prison of Cherry Hill (1825), characteristic of the Philadelphia model, widely analysed by Michel Foucault in his essay *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*.

The project consists of six series of works that collect part of the walls of some of its most representative spaces, all carried out between 2008 and 2009. In *Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903*, six consecutive wall strata have been recovered (from the most recent and superficial to the oldest and deepest) throughout the ninety years that the prison was active. It generates a temporary palimpsest from the surfaces laden with memory that this emblematic space once was. *Vis-à-Vis; Celdas* and *Galería IV*, are large-scale fragments that attempt to supplant the surface of the walls displayed on the fabrics. While the first two appropriate the interior spaces, *Galería IV* brings together the mural remains of two sections of the corridor with three doors in each of them. *Pasillo de las Díosas* has characteristic mural drawings representing the different muses of science and art, showing the fragments that include the paintings.

Finally, *Libros-celda* are seven iron boxes made from the doors of the cells, including the outside locks, each containing material grouped into three parts: first, photographic images that record the work process and the space intervened, plus a text; second, fragments on transparent cloth that collect drawings and texts of the prisoners; third, fragments taken from the walls on black cloth that show the marks and architectural details of the cells.

## *Pasillo de las Díosas* 2008-2009

## INTERVENTION





32

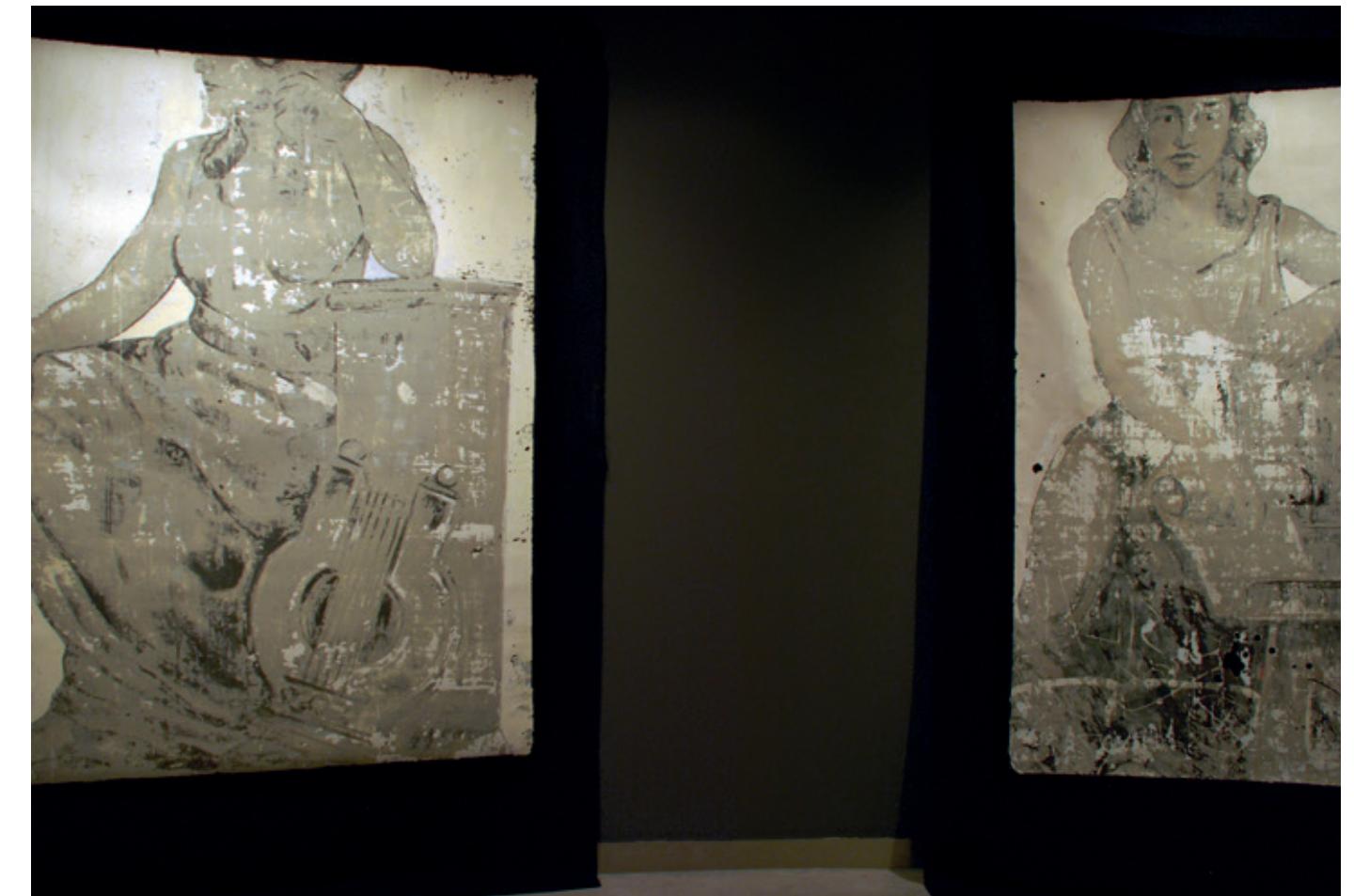


33



## Pasillo de las Diosas 2008-2009

Serie Pasillo de las Diosas: La Escultura /  
La Música / La Arquitectura / La Comedia /  
La Astrología / La Arqueología /  
La Fidelidad / La Aritmética, 2008-2009  
Wall-print on black fabric  
110.2 x 98.43 in / 280 x 250 cm





Galería IV  
2008-2009

INTERVENTION





## Galería IV 2008-2009

## ART WORKS

*Galería IV. I*, 2008  
Wall-print on black fabric  
110.2 x 354.3 in / 280 x 900 cm

*Galería IV. II*, 2008  
Wall-print on black fabric  
110.2 x 354.3 in / 280 x 900 cm





*Celdas*  
2008-2009







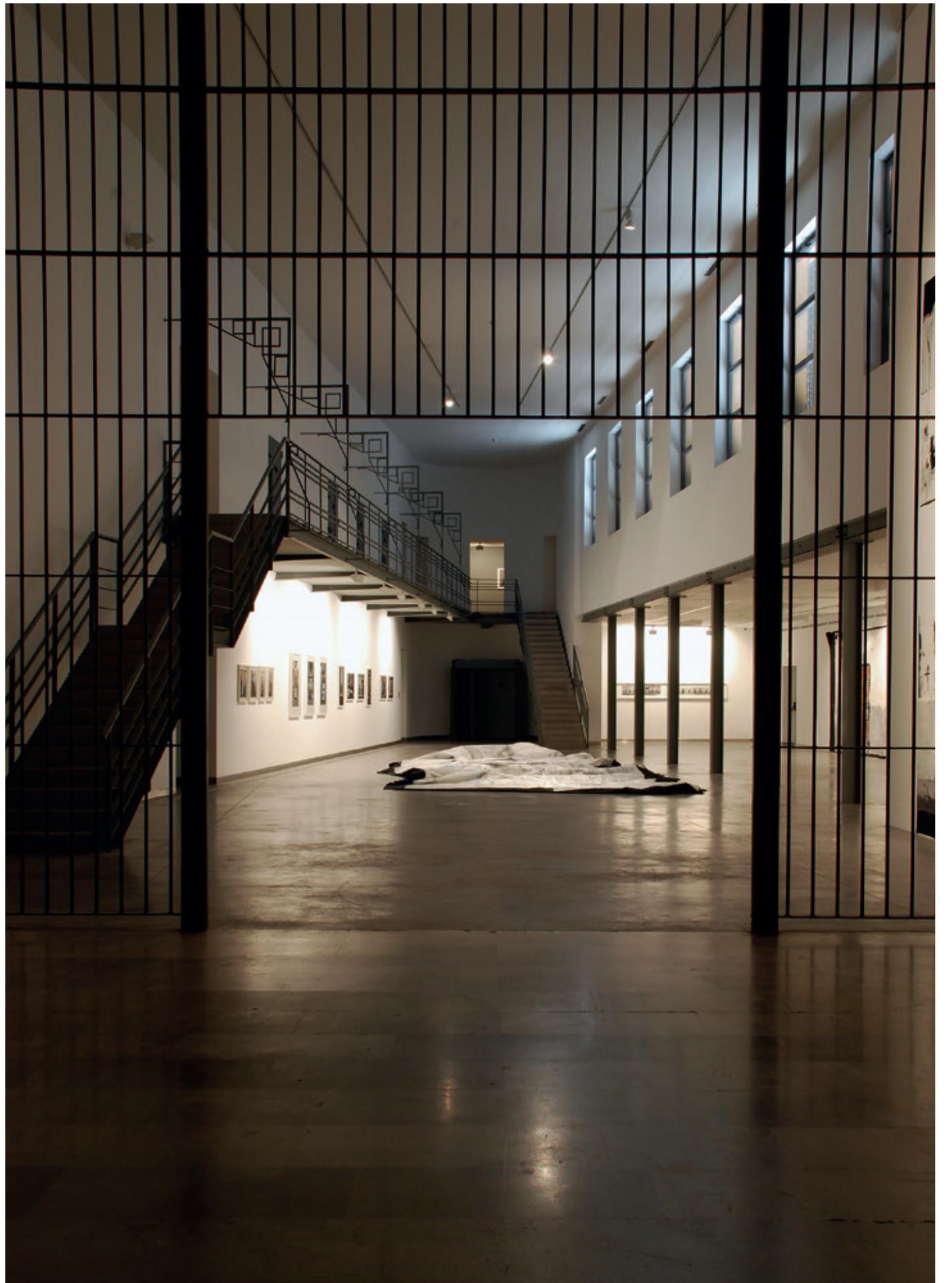
## Celdas 2008-2009

*Celda 108*, 2008  
Wall-print on black fabric, video  
Print, 196.9 x 492.1 in / 500 x 1250 cm  
(unfolded) / 66.93 x 66.93 x 15.75 in /  
170 x 170 x 40 cm (folded/box)  
Video, DVD, 3 min 50 s

*Celda 201*, 2008-2009  
Wall-print on black fabric, video  
Print, 196.9 x 570.9 in / 500 x 1450 cm  
(unfolded) / 66.93 x 66.93 x 15.75 in /  
170 x 170 x 40 cm (folded/box)  
Video, DVD, 3 min 4 s

*Celda 102*, 2008-2009  
Wall-print on black fabric, video  
Print, 196.9 x 492.1 in / 500 x 1250 cm  
(unfolded) / 68.11 x 68.11 x 10.24 in /  
173 x 173 x 26 cm (folded/box)  
Video, DVD, 3 min 50 s

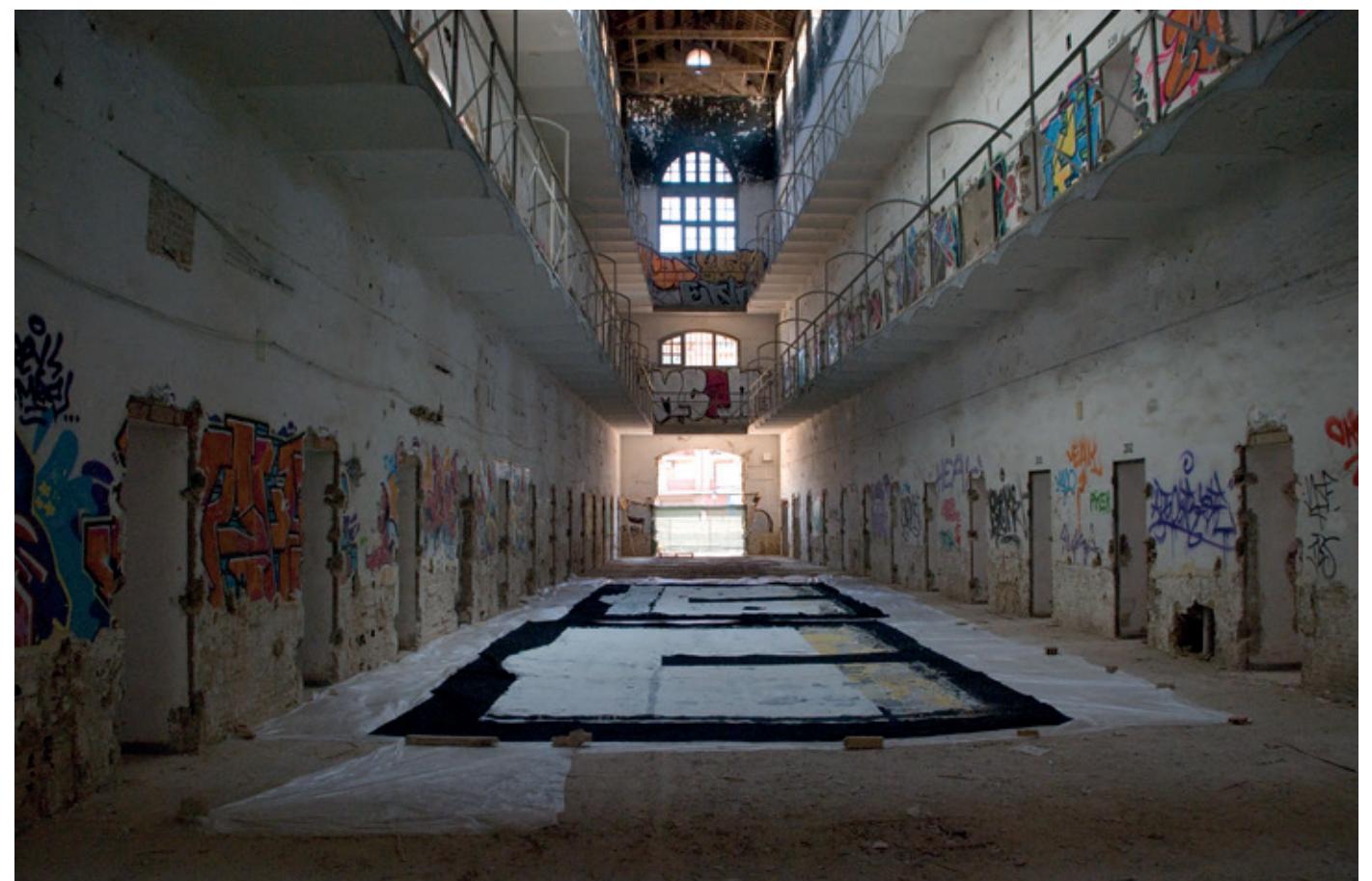




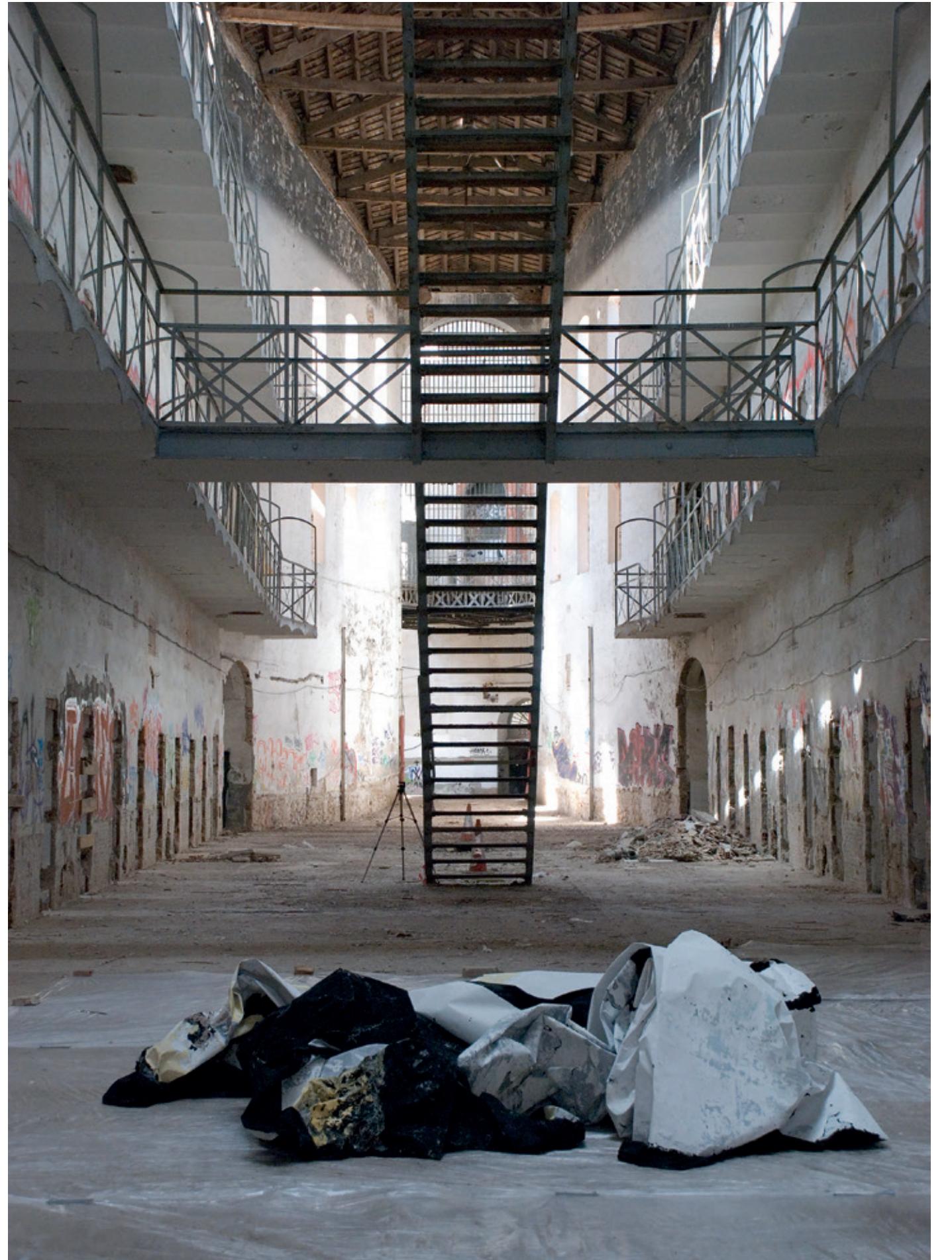
46

*Vis-à-Vis*  
2008-2009

INTERVENTION



47



48



49



## Vis-à-Vis 2008-2009

*Vis-à-Vis I*, 2008-2009  
Wall-print on black fabric, video  
Print, 196.9 x 661 in / 500 x 1680 cm  
Video, DVD, 7 min 32 s

*Vis-à-Vis II*, 2008-2009  
2 wall-prints on black fabric, video  
Print, 196.9 x 330.7 in / 500 x 840 cm  
(each/unfolded) / 48.03 x 48.03 x 8.66 in /  
122 x 122 x 22 cm (folded/boxes)  
Video, DVD, 5 min 50 s





*Libros-celda*  
2009-2010

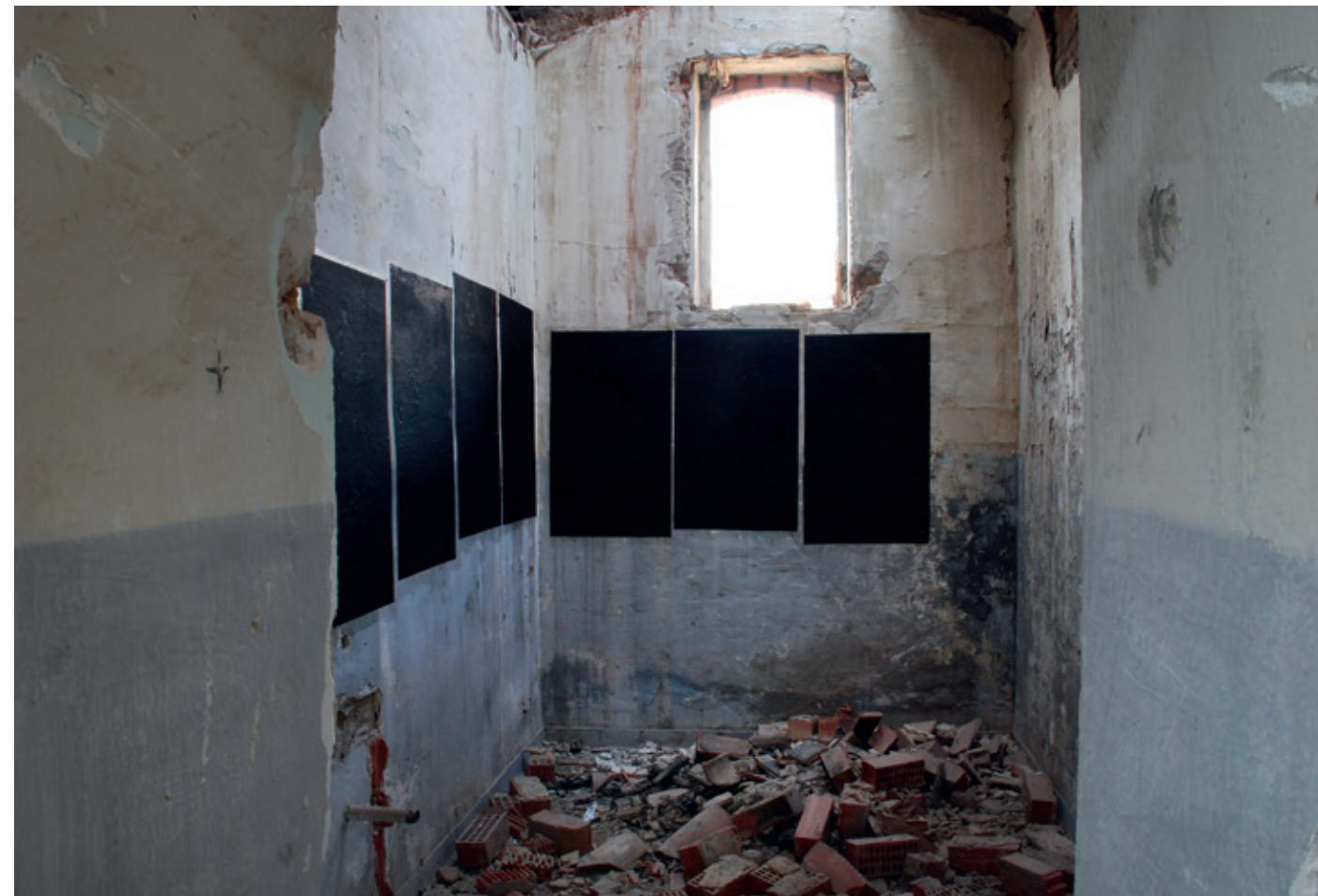
INTERVENTION





## *Libros-celda* 2009-2010

*Libro-celda 131 / Libro-celda 150 /  
Libro-celda 158 / Libro-celda 162 /  
Libro-celda 174 / Libro-celda 157 /  
Libro-celda 255, 2009-2010  
Wall-prints on black /transparent fabric,  
photography, iron door  
39.4 x 23.6 in / 100 x 60 cm  
(each print/photo)  
44.1x 29.5 x 2.17 in / 112 x 75 x 5,5 cm  
(container)*







58

Celda 163.  
Estratos desde 1993 a 1903  
2009-2010



59



**Celda 163.**  
**Estratos desde 1993 a 1903**  
**2009-2010**

*Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903, 2009*  
6 wall-prints on transparent canvas  
78.7 x 78.7 in / 200 x 200 cm

*Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903, 2010*  
Video, DVD, 9 min 15 s





*Tiempo Muerto.*  
*Proyecto para Sección Abierta*  
2011

—*Las 7 puertas*

2011-2013

—*Hábeas Corpus*

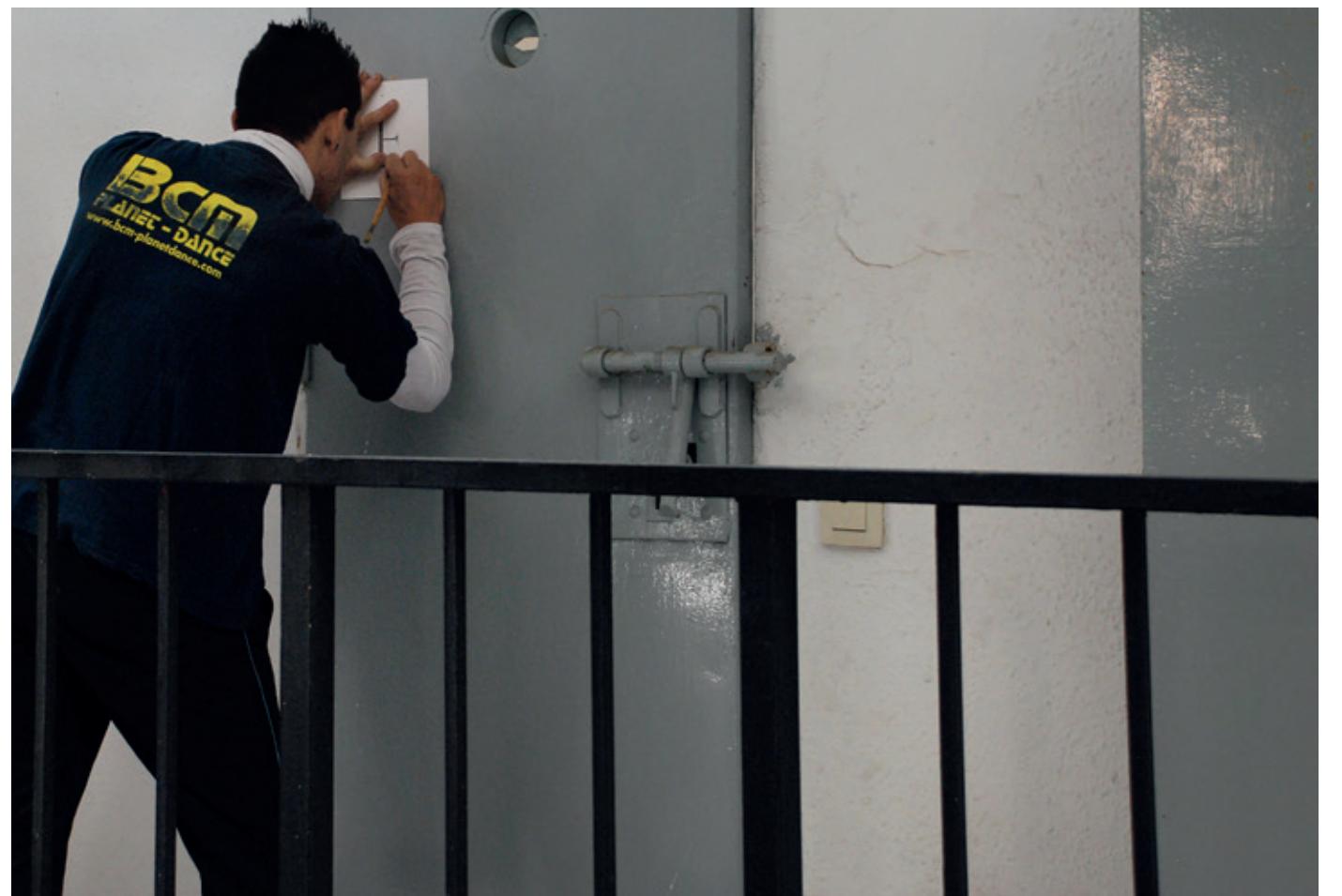
2011

This project was carried out with the collaboration of seven inmates during their last days of imprisonment, in the last phase of activity of the Prison of Palma, on the island of Mallorca, which closed down shortly afterwards. Through a workshop, the artists and the inmates made a collective piece as well as other individual pieces, where the main themes always dealt with memory, relationship with the place and the direct action on different surfaces of the building. As in *Proyecto para cárcel abandonada*, some walls have undergone the technique of having fragments extracted onto different-sized fabrics. Two series, one photographic and another textile, make up this project. *Las 7 puertas* displayed on black cloth, is a fragment of the longitudinal wall of the corridor where the seven cells were located. Each of the inmates personalized the outside of the cell door with words, phrases or symbols, made in a mirror, as if it were an engraving plate. The resulting piece of cloth, a record of all that wall and doors with messages now in *positive*, reaches 16 meters in length. The *Hábeas Corpus* photographic series, on the other hand, uses the Latin locution as a title that claims the presence of the detained person and consists of six images of the empty cells a day before the closure of the jail. They show empty spaces, without any physical presence of the inmates, except in the remains of their activities left half done or in objects left behind.

## Las 7 puertas 2011-2013

## INTERVENTION







## Las 7 puertas 2011-2013

*Las 7 puertas*, 2011  
Wall-print on black fabric  
110.2 x 629.9 in / 280 x 1600 cm (unfolded)  
128.3 x 17.72 x 17.32 in / 326 x 45 x 44 cm  
(rolled up/box)

*Las 7 puertas*, 2011-2013  
Photography book, 7 pigment prints on  
cotton paper. Black fabric cover and  
case binding  
19.69 x 26.38 in / 50 x 67 cm





## Hábeas Corpus 2011

Hábeas Corpus, 2011  
Analogue photography. Project edited at  
the Miró graphic art workshops in Fundació  
Pilar i Joan Miró a Mallorca. 6 pigment  
prints on cotton rag paper  
Edition: 6 copies + 3PA + 3HC  
33.46 x 42.13 in / 85 x 107 cm (each)





72



73





*Depth of Surface*  
Former Prison of Holmesburg,  
Philadelphia, USA  
2011-2012

- Detritus*  
2012
- Domus*  
2012
- Second Skin. Cell 560*  
2011-2012
- Second Skin. Cell 805*  
2011-2012
- Marks & Scars*  
2011-2012
- All Appears to be Normal*  
2011-2012

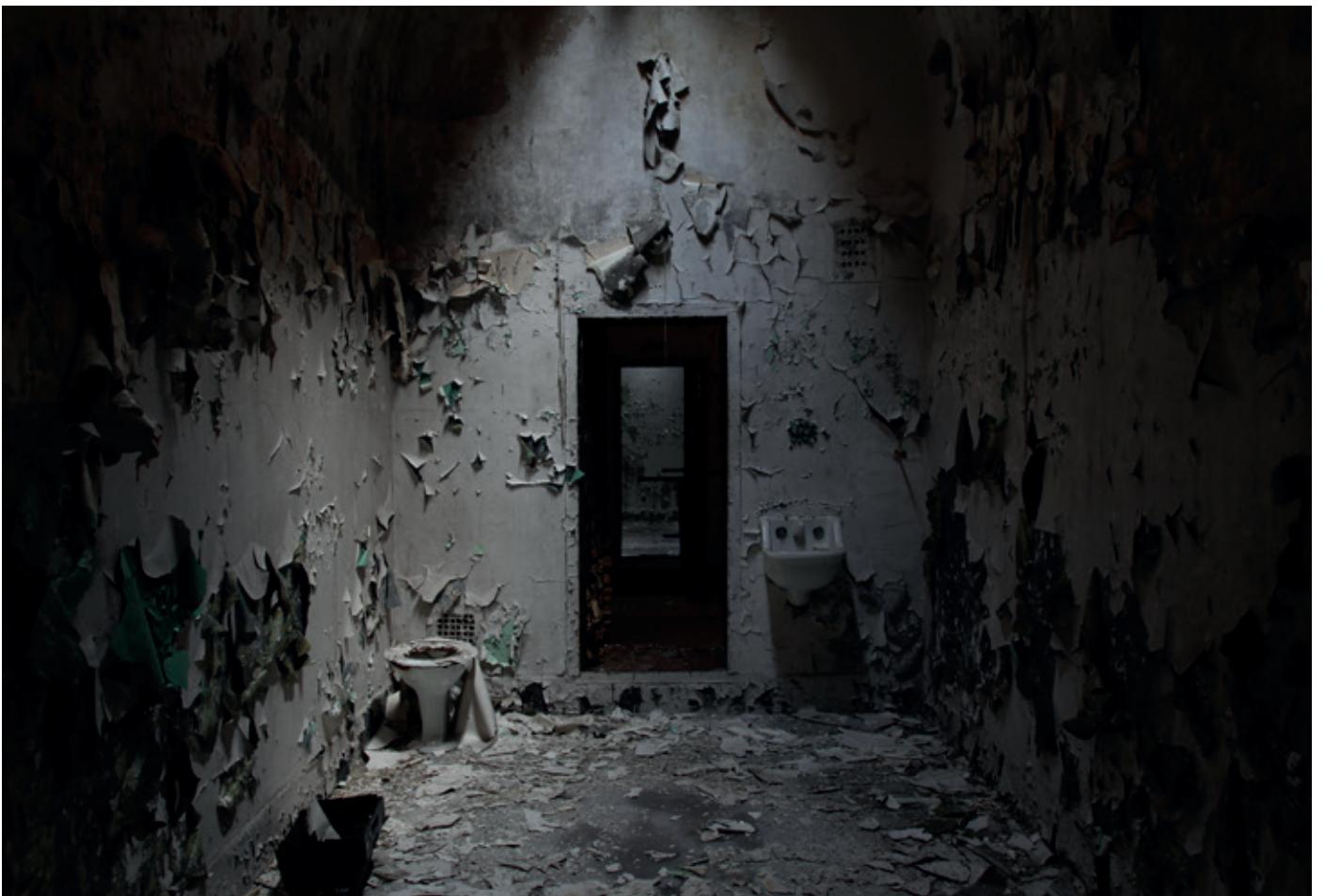
Holmesburg prison was inaugurated in 1896 following the panoptic-radial model designed by John Haviland for the Eastern State Penitentiary in 1829, which spread throughout the nineteenth century around the world. As a penitentiary centre, it was in operation until 1995, and in 2011 Philagrafika proposed the intervention of the building's architecture and its derivative memory to the artists. *Depth of Surface* is an appropriate expression that graphically explains their work as artists interested in the archaeology of the spaces where they intervene and that generates a kind of play on words between depth and surface. In general, the superficial as derived from what happens on the surface refers to a light or shallow approach to information; by linking it here to its depth, the expression addresses both concepts not only in relation to the physical, but also in terms of the memory that the skin or walls can accumulate. This project is made up of six series that analyse space from multiple perspectives: photography, audio, wall fragments on fabric or moving images.

*Detritus* and *Domus* are two photographic series that are linked in a certain way. In both the superficial part of the walls in the phase of decomposition is observed. The time elapsed between the closure of the centre and the realization of the project, sixteen years, has taken its toll on the superimposed layers of paint. In *Detritus*, eighteen large-format photographs catalogue the deteriorated space of the cells and the paradox of going from being a secure place to a vulnerable space due to humidity and abandonment. In *Domus*, the degenerative state of the paint surface itself has revealed the underlying layers. In these, colours and shapes are observed that suggest that, in a first stage, the cells were decorated and painted, most probably to mitigate the alienating effect of a unifying and egalitarian architecture. This series is made up of twelve photographs whose compositions deal more with the search for differences than to the frontal cataloguing of their identical spaces. In the same way, the pieces *Second Skin. Cell 560* and *Second Skin. Cell 805*, show coinciding elements. Both are fragments on canvas of the cells listed. Despite the deterioration of the walls of all the spaces of the old prison, there were still elements on these that make them useful spaces to cater for this archaeological function. The piece of cloth from cell 560 reaches 6 meters high by 18 meters long, while that of 805 measures approximately 6 meters high by 9 meters long.

The example that the walls, despite the devastation, still had information of great interest, we find in the *Marks & Scars* series, which recovers drawings made on the walls, some of high quality, and marks that are related to the lack of freedom and the natural need to express it. This piece is composed of 150 fragments of these walls, which are generally exposed as superimposed layers reminiscent of skins. The last work of the series, *All Appears to be Normal*, is the result of having found the guards' record books during the research of the general project. They had to write, at 15-minute intervals, any novelties that there would be in the module where they stationed. The phrase that gives title to this work is what they should write if everything appeared to be normal.

## Detritus 2012

*Detritus. Holmesburg prison, 2012*  
Digital photography. 18 pigment prints on cotton rag paper  
27.56 x 33.86 in / 70 x 86 cm





*Domus*  
2012

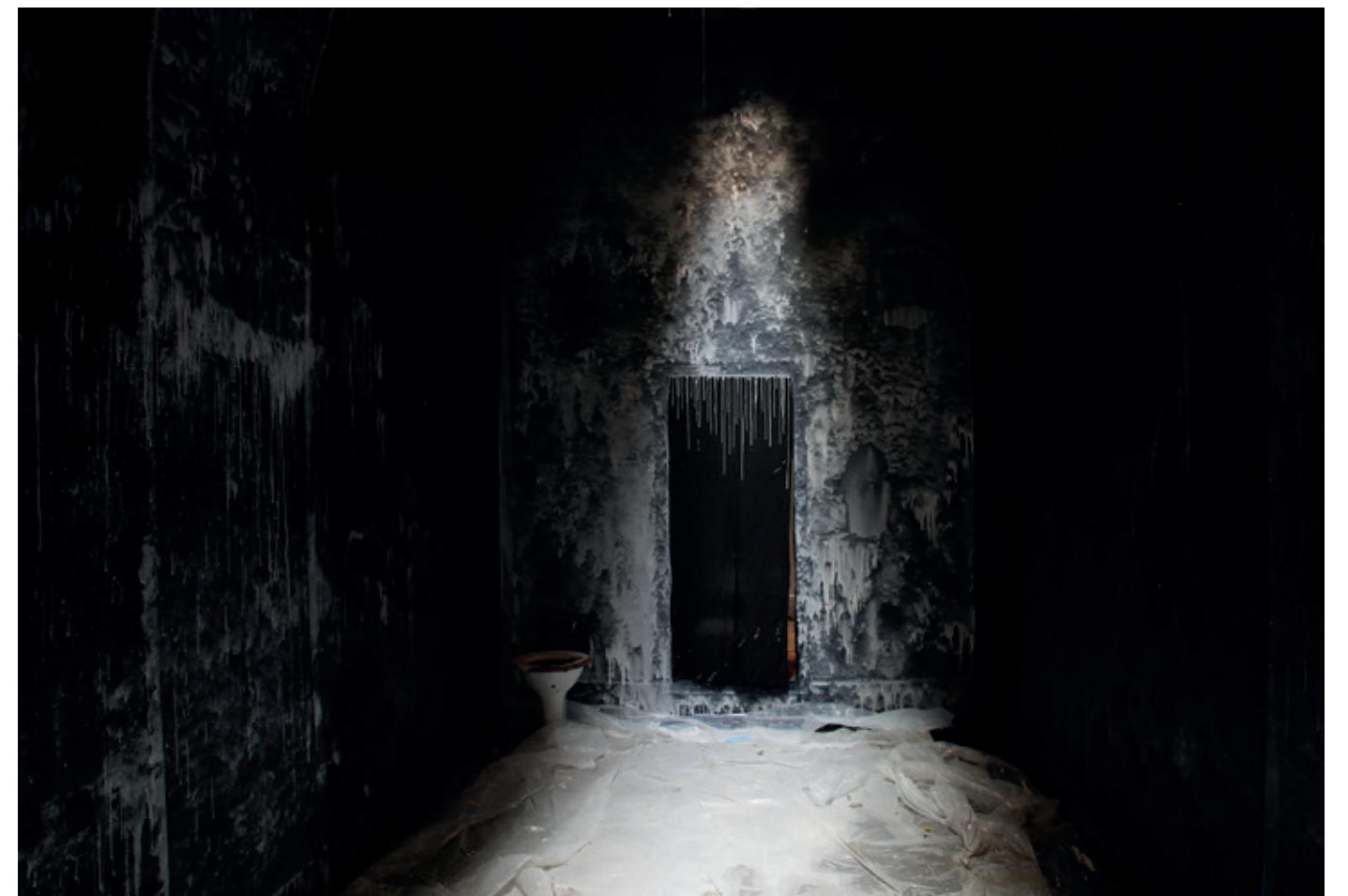
*Domus. Holmesburg prison, 2012*  
Analogue photography. 12 pigment prints  
on cotton rag paper  
30.75 x 31.5 inches / 78 x 80 cm (each)





*Second Skin. Cell 560  
2011-2012*

INTERVENTION





82



83





84

## Second Skin. Cell 560 2011-2012

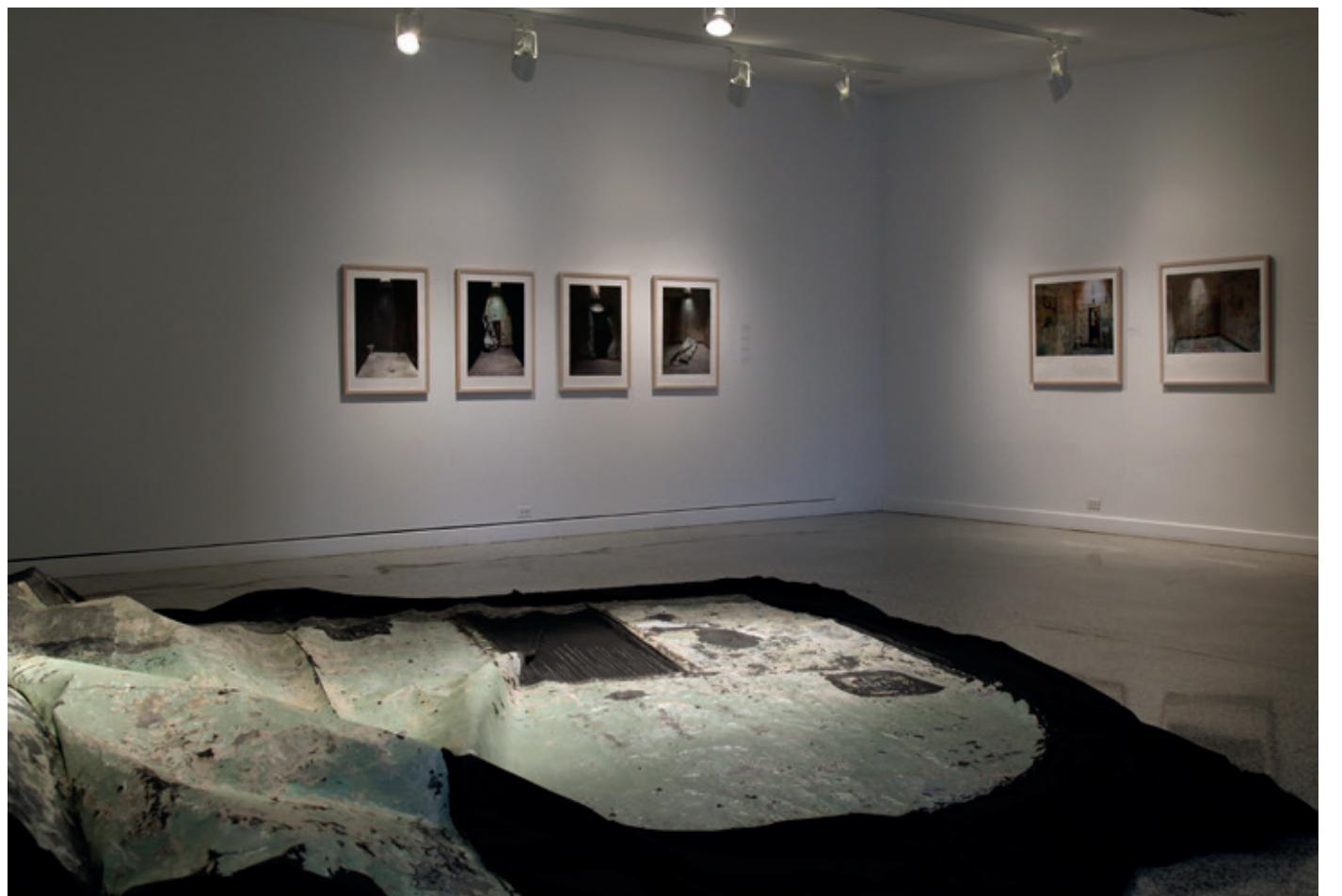
Second Skin. Cell 560, 2011-2012  
Wall-print on black fabric  
236.2 x 708.7 in / 600 x 1800 cm



85



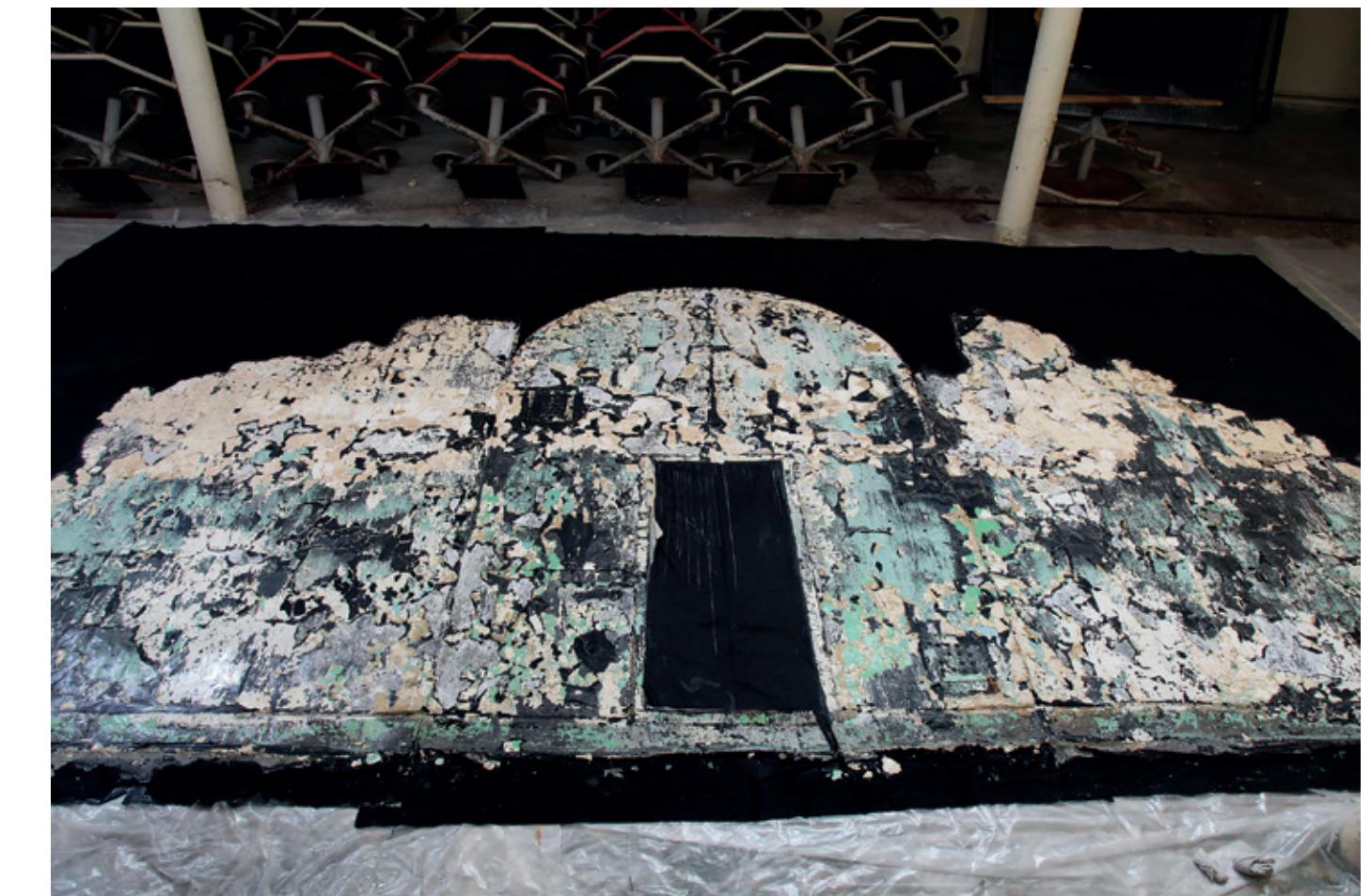
*Second Skin. Cell 805*  
2011-2012





## Second Skin. Cell 805 2011-2012

Second Skin. Cell 805, 2011-2012  
Wall-print on black fabric  
236.2 x 350.4 in / 600 x 890 cm





90

Marks & Scars  
2011-2012

INTERVENTION



91



## Marks & Scars 2011-2012

Marks & Scars, 2011-2012  
Wall-prints on transparent fabric  
18 x 28 in / 71 x 45 cm (each)





## All Appears to be Normal 2011-2012

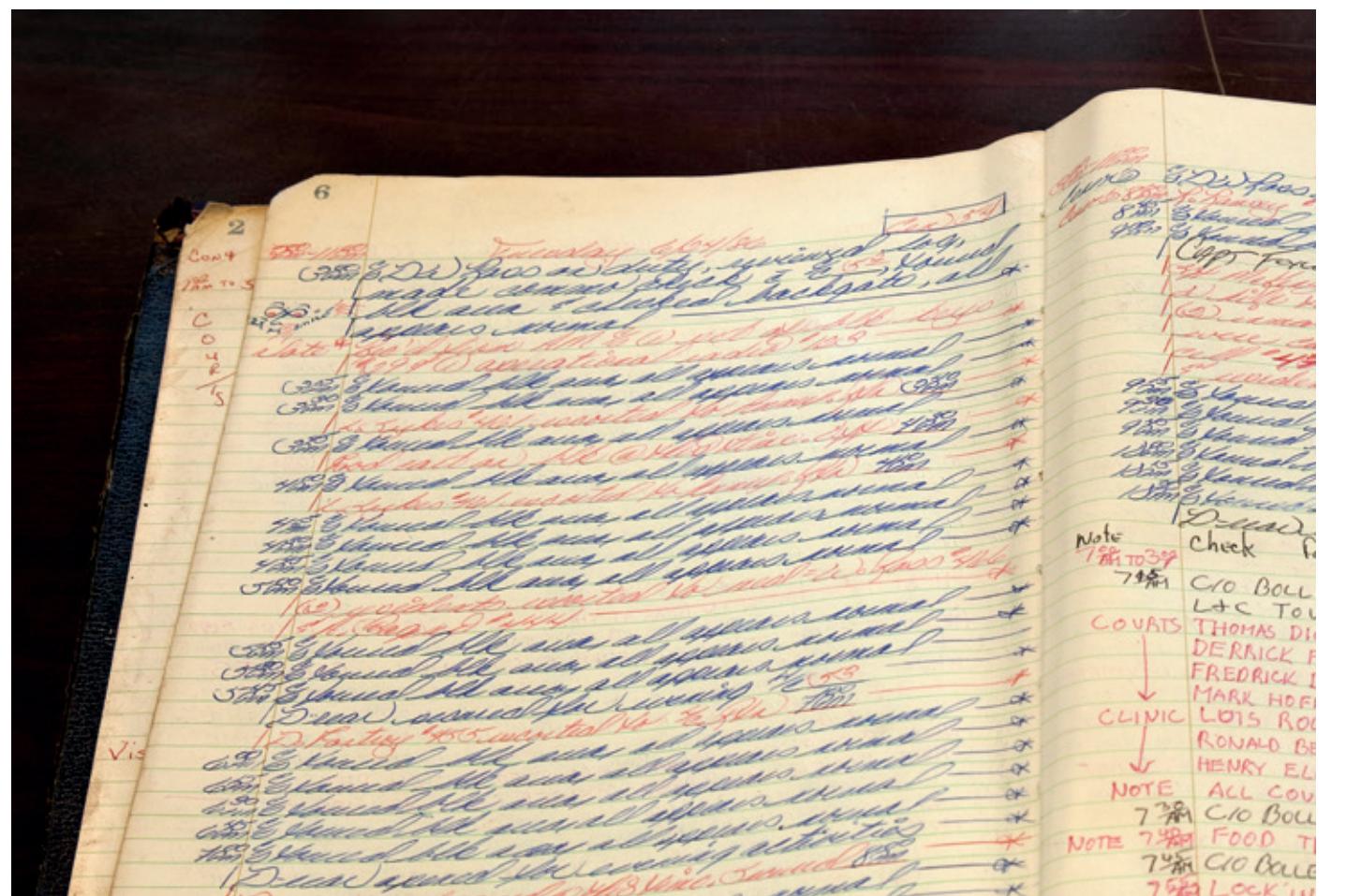
*All Appears to be Normal*, 2011-2012  
Digital photography. 3 face mounted  
pigment prints  
30.71 x 31.50 in / 78 x 80 cm (each)  
Audio recording, 4 h 45 min





# À tous les clandestins 2014-2016

- *Archivo CIE El Matorral, Fuerteventura*  
2014-2016
  - *Archivo Centro de Retención de Migrantes de Nouadhibou, Mauritania*  
2014-2016
  - *Bonne Chance*  
2015-2016



This is a generic project that pays tribute to all those people who have migrated from the western African coasts to the Canary Islands, especially between the years 2004-2010, a period that was called in 2006 the “crisis of the cayuco boats”. The result of this research in two contexts, the place of departure — mainly in Mauritania — and arrival in Fuerteventura, recovers written information (poems, travel chronicles, thoughts and desires written in several languages) and drawings of great sociological value from the Detention Centres for Migrants (CIEs) of Fuerteventura and the places of origin. It consists of five series of documentary photography, two series of mural fragments and two videos, which record the places involved where remains of the trips undertaken and the stays within the CIEs are found. *Please, don't Paint the Wall* is a set of 640 photographs taken from drawings and texts made on the walls of the CIE of Fuerteventura. It is a file of yearnings and travel experiences; the images of names and dates appear, texts in Arabic, Wolof, Spanish, French and English marked on the walls. Mohssine Rezgaoui and Khalid Chaoui translated them into Spanish. The photographic series offer mirrored glimpses of a trip that consists of a place of departure and arrival. Those created in the Canary Islands include cemeteries where part of the dead are buried, those who had failed in their endeavour to reach Spain since 1999; and two that record the CIEs of the different islands that make up the Canarian archipelago, one of them the former barracks of the Legion of Fuerteventura, which was authorized in 2003 and closed in 2012, although it still maintains a permanent police force. The photographic archive of Mauritania shows the natural spaces that served as a hiding place, point of departure or passage before beginning their journey in cayucos, as well as the spaces that served as a place of retention, such as the Nouadhibou Migrant Detention Centre, created in 2006 by the Spanish government, as part of the measures of the border control policy. The two series of mural fragments (*Archivo CIE El Matorral, Fuerteventura*, composed of 338 different-sized pieces and *the Migration Archivo Centro de Retención de Migrantes de Nouadhibou, Mauritania*, composed of thirteen large-format pieces), contain the samples of graphic expression found on the walls of both centres.

The last piece, the video *Bonne Chance*, records the texts written in the CIE of Mauritania while a Senegalese citizen is reading, interpreting and filming them. For Ndiaye Cheikh, collaborator of the artists on this trip, reading these texts in the place where he also passed through on his way to Spain, is a return to experience the sensations of leaving one's land and crossing the water, but also a kind of poetic justice that completes the project.

## Archivo CIE El Matorral, Fuerteventura 2014-2016

## INTERVENTION





100



101

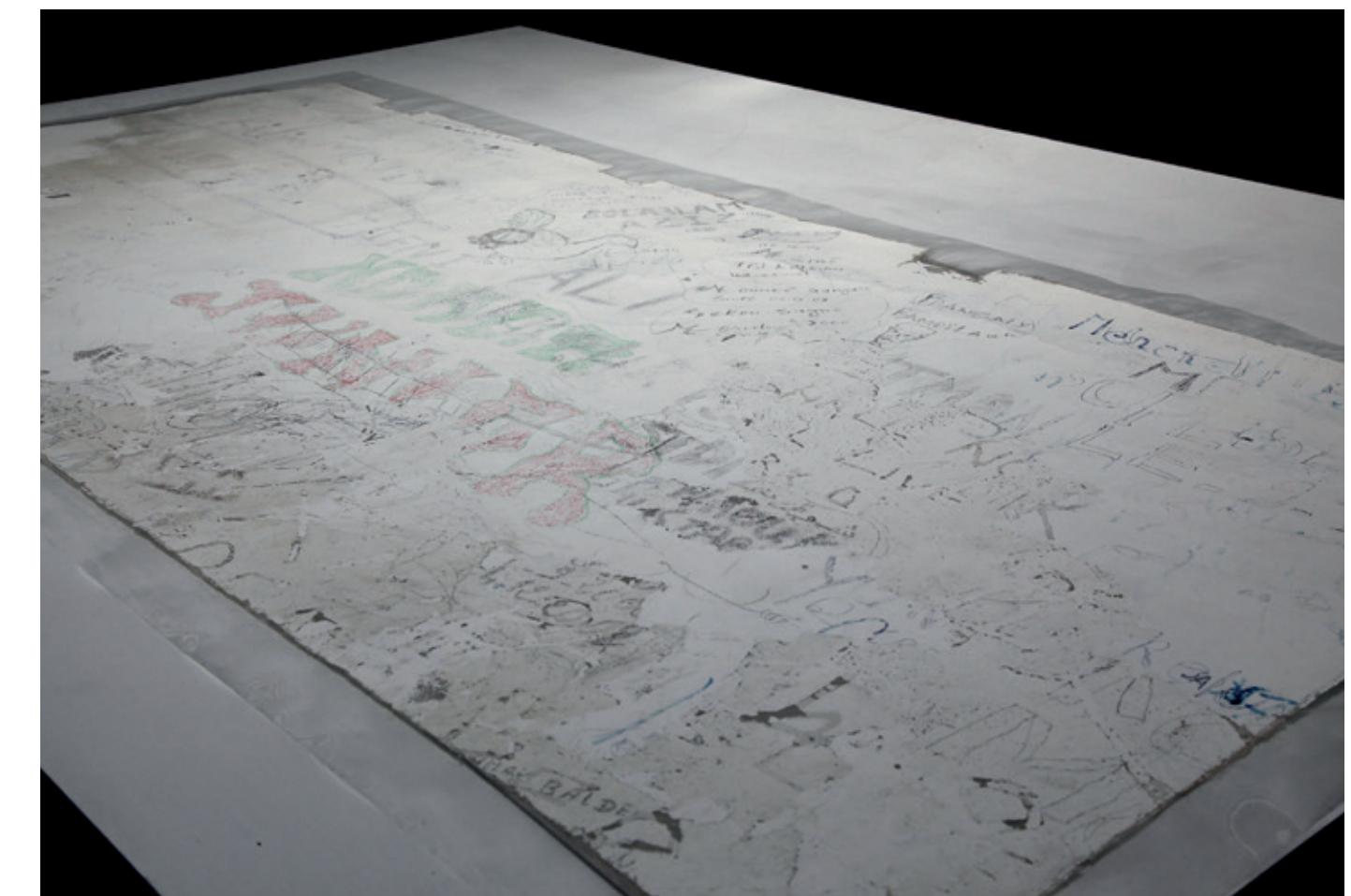
España  
m...



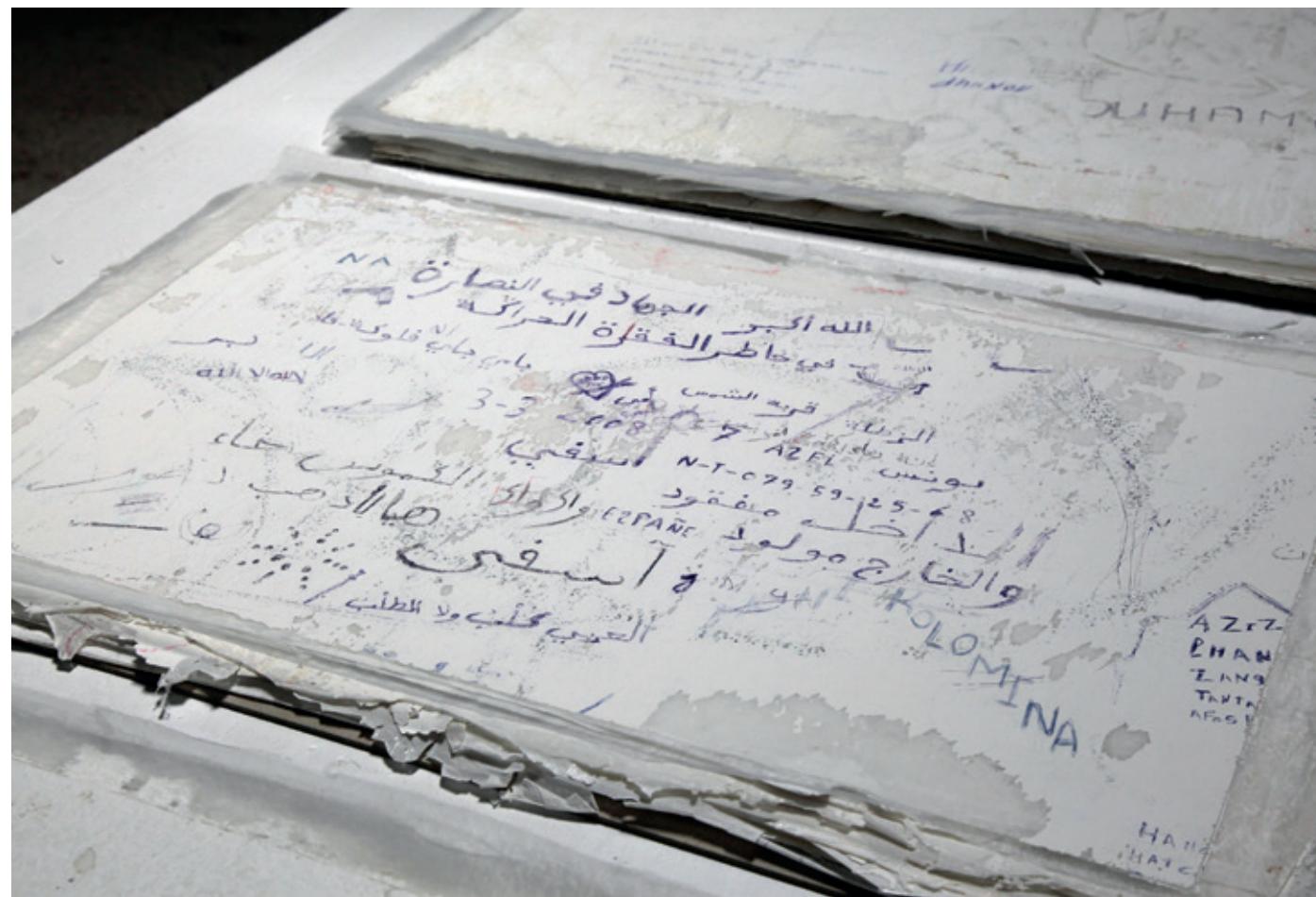
102

Archivo CIE El Matorral,  
Fuerteventura  
2014-2016

Series comprising 35 large and 303 small size wall-prints  
Mural detachment on transparent fabric  
Dimensions from 53.15 x 76.77 in /  
135 x 195 cm to 17.72 x 28.74 in / 45 x 73 cm



103



10



10





106



107

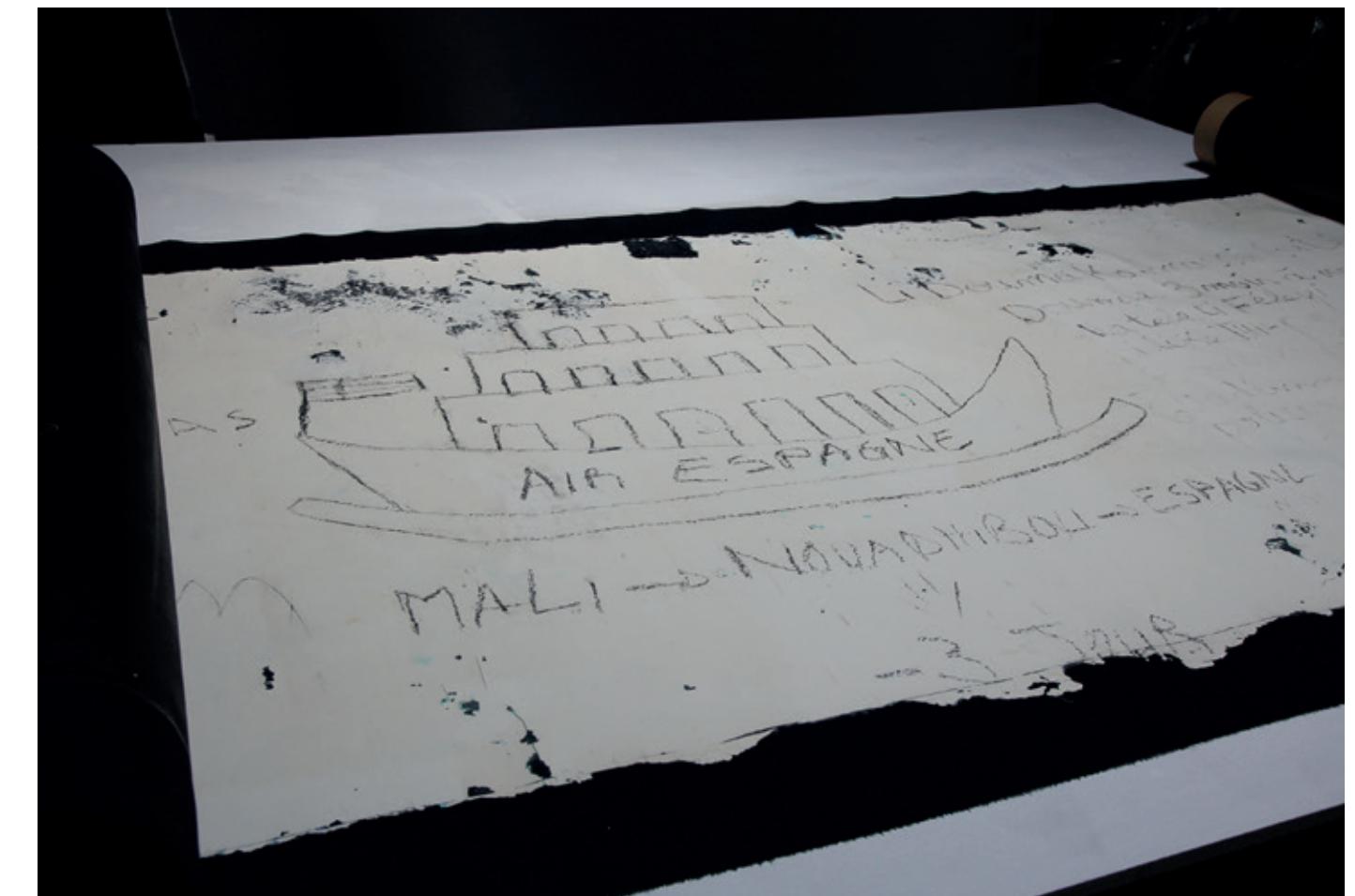


AFRICA FUKKIN PLAS



Archivo Centro de  
Retención de Migrantes  
de Nouadhibou, Mauritania  
2014-2016

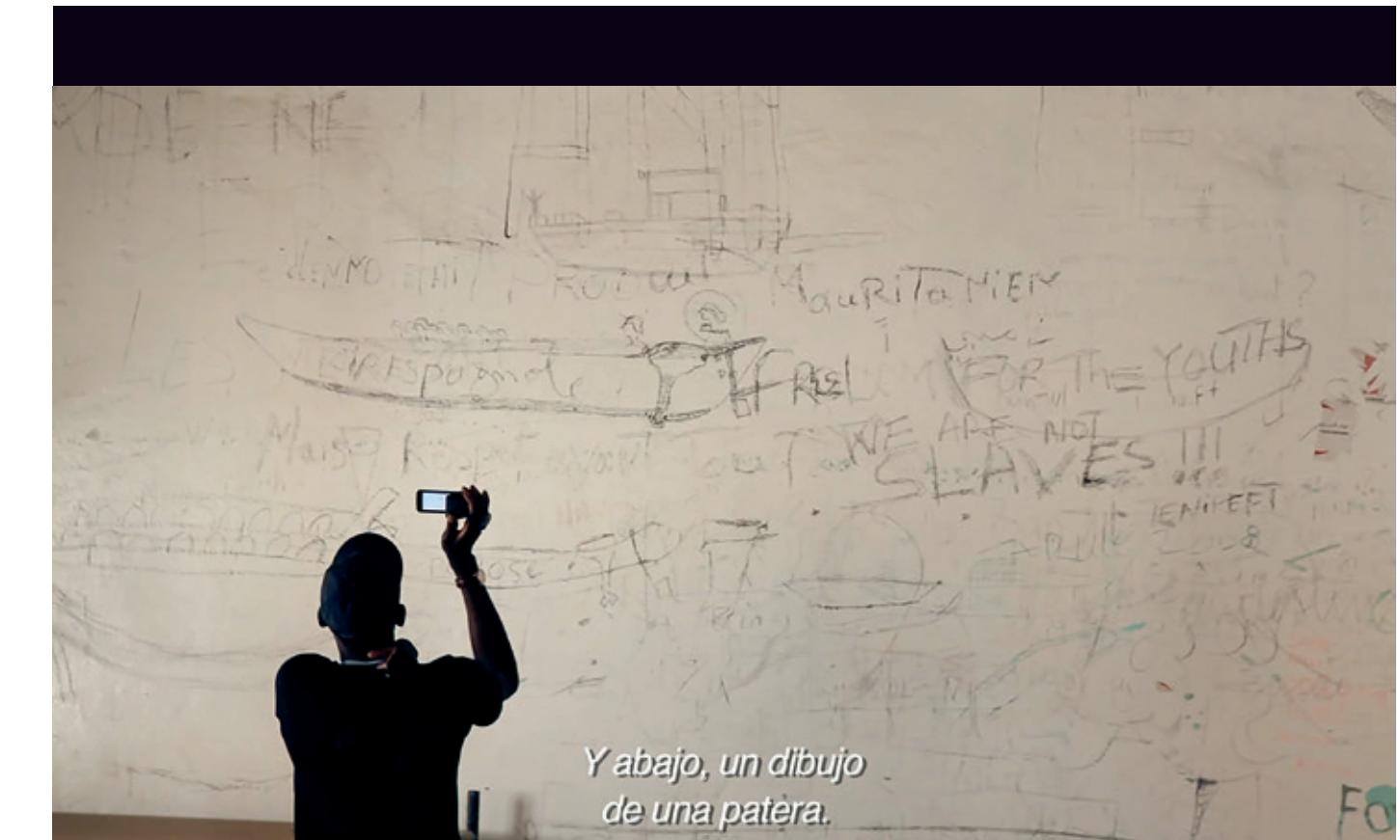
Series comprising 13 wall-prints  
Mural detachment on black fabric  
Dimensions from 59 x 244 in / 150 x 620 cm  
to 59 x 115 in / 150 x 293 cm





## Bonne Chance 2015-2016

Bonne Chance, 2016  
Video, 2 h 17 min 46 s





*Fins a cota d'afecció*  
IVAM  
2018

This project represents a special case within the block dedicated to the institutions, being the only one that does not reflect on spaces for confinement, repression or waiting for people, but raises a broad vision of what it means to define and manage public responsibility. The artists receive the proposal to put on an exhibition at the IVAM-the Valencian Institute of Modern Art, in Gallery 6, which since 2014 has been destined to show site-specific projects of contemporary art creators who are in their mid-career. This type of exhibition should investigate the context of the city of Valencia or the Valencian Community through its personal style. The project presented by *Fins a cota d'afecció*, endorses the concept used in archaeology to define the depth of an excavation. In this case, the level of affectation was limited to a thickness of 8 millimetres in the gallery. The exhibition space comprises two floors joined by a staircase that crosses it diagonally and takes on a prominent role. The project, therefore, is made up of two differentiated and, at the same time, interrelated interventions, each located at one of these levels. The ground floor showed vertical strips from floor to ceiling with different layers of depth and shades of colour. Each strip reached the level of painting that had been used for a specific exhibition throughout the years of existence of the museum, inaugurated in 1989. The remains of paint extracted from the walls were left on the floor, next to its strip on the wall, making the age of the sample proportional to the volume of debris accumulated in the ground. On the upper floor, the entire research process of the history of the IVAM was shown with the appearance of a Harris matrix, a research tool that allows analysing the strata found and classifying them according to their age. A selection of all the material used throughout the decades of exhibitions, transport, curatorship, construction insurance and relations of the public centre with political power (some of which ended up in the judicial field) turns this project into a control weapon of the museum institution itself. It is a clear example of the practice of third generation institutional criticism. All the information of this matrix was shown on a continuous paper roll that surrounded the perimeter of the room. After the exhibition, the artists ripped off the remains of the walls with cloth and took with them the immaterial history of this gallery.

## *Fins a cota d'afecció*

### IVAM

### 2018

*Fins a cota d'afecció*, 2018  
 Site specific project. Excavated walls,  
 collage (Matrix Harris)  
 164 ft x 52.12 in / 50 m x 140 cm  
 164 ft x 77.17 in / 50 m x 196 cm







118



119

2. Domus



## What houses keep silent —Álvaro de los Ángeles

Between four walls, life keeps its memory in another way. Within their walls, houses embrace wishes and future plans, while in prisons the future is a succession of timescales, a project suspended in time. And is it possible to look straight ahead and act in the same way before such different scenarios? How can we analyse the similarities and differences between a space of confinement to another of leisure, of recollection or of upbringing; one of repression and hate versus another of love and education? Are these places of study really the extremes of those conflicting sensations? Surely, neither can respond exhaustively to polarized issues but both are connected to the vicissitudes of the lives of those who occupied those houses and of those who remain in those prisons, being as we all are a combination of time, space and chance. Houses, in general, indicate belonging to a group, to a family, to a core group even in the early stage; in prisons, however, experiences are individual: everyone has an accusation, a judgment and a sentence, which, ultimately, will mark their passage through that place as an individual. Regrets may or may not come later, the work in the workshop that resembles life and plans of a future that are difficult to envisage, but all the cogs are destined to check how the individual facing everything in a situation of isolation bears up.

It is true that these functions assigned to *institutions* and *domus* do not respond to a consensus reality. On many occasions, the family environment is broken or does not exist and that fraternal look of love and education assumed or expected results in asphyxiating situations, similar in rawness and helplessness to those in prisons. And these, in turn, perhaps can become spaces for social reintegration that help alleviate structural deficiencies that the domestic environment did not offer, a certain substitute that could be understood as a superseding institutional construction? In any case, it seems significant that the lack of resources hinders any scenario of “possible” and leads to a prior conviction/being condemned in advance. When Virginia Woolf wrote in 1928 the two conferences that ended up being the founding text of *A room of one's own*, she turned the concept of private space around and, of course,

that of independence as well. Equality would never be possible until women had their own space and defined economic autonomy within their homes. Those same houses that in many cases women kept clean or were responsible for buying supplies and where they cooked for their husband and their offspring, should also have a bend in the path of domestic exploitation, a place to rethink some functions, other than everyday ones, with which they were not yet graced. It is true that Woolf spoke for an elite — or at least for a society more advanced than her contemporaries were and what she called “the educated class”<sup>1</sup> —, but it never leaves aside the fundamental question of poverty, and the subsequent materialistic capacity necessary to achieve goals. At first, the writer approaches the question in this way: [...] “It is useless to ask what would have happened if Mrs. Seton and her mother and mother had amassed great wealth and buried them under the foundations of the school and its library, because, in the first place, they could not earn money and, secondly, if they could, the law denied them the right to own the money they had earned.” [...] “Why did men drink wine and women drink water? Why was one sex so prosperous and the other so poor? What effect does poverty have on the novel? What conditions are necessary for the creation of works of art? And a little later, the question that represents a whole principle: “Why are women poor?”<sup>2</sup>

Analysing the work of Patricia Gómez and María Jesús González from a gender position responds to several reasons, but especially to two. The first and most concrete, is because they are women, while independent artists. The second, and undoubtedly the most important, because their viewpoint as women contributes in the selection of the spaces, in the approach of their themes and in the final way of showing them, a precise differentiation. Especially in projects in which the elements linked to the masculine world, intrinsic to the most patriarchal society (power, war, control, repression, competitiveness, ambition, protection, security ...) are very evident in the already empty spaces of prisons, the CIEs and, in some way in the creation of museums. Because of this positioning, the projects included in the block called *Domus* would be fully linked to a theme and motifs that, addressed by two women artists, acquire a depth in the analysis and a differentiating density in the content. Entering abandoned prisons, in buildings adapted to the use of Migrant Detention Centres, now inoperative and, therefore, also dysfunctional, are suitable to start being something else in their hands. The records of the walls that remain in the fabrics are also impregnated with the smell and the remains of that place: they are beings that breathe and tell us what they have heard.

1. Virginia Woolf, *Three Guineas*, Middlesex, Penguin Books, 1977, p. 6. In the original: “the educated class”. Published for the first time by Quentin Bell and Angelica Garnett in 1938.

2. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1967-2005, pp. 37-38, 41. Published for the first time by Quentin Bell and Angelica Garnett in 1929.

Buildings and houses when they are abandoned, especially in ruins, belong to a “lost time whose recovery”, as Marc Augé wrote, “should be left to art”.<sup>3</sup> With a practice developed and polished through a dozen projects, the authors have found an effective way to control that *time in ruins*, encapsulating it and showing it as a combination between the remains of a space that belonged to or was occupied by someone, the material that makes possible the transfer of those remains and personal view of the artists to display results in another context that meets aesthetic demands. We could talk about a fusion between active elements and passive elements in the same line as Pic Adrian explains in his book *Art and Meta-Art*: “Any creation is a combination (fusion) of the entity which reproduces itself (the active element) and the medium where it lives (the passive element). Any creation is a process of vivification of the inert matter, its entry into an organic system, a negentropic affirmation.”<sup>4</sup> In our case of study, taking these premises from the world of physics and appropriating them for that of artistic creation, the active element would be the action within the place by means of extracting mural fragments or by taking photographs that show the spaces in absolute silence. The passive element would be the spaces themselves: loaded with memory, on the verge of being destroyed or transformed into something else that will leave aside the accumulated time to start another process of appropriation of new time: its *vivification*. A vital, organic cycle that links the processes of cellular creation with those of artistic works.

The *Las Salinas* project, started in 2002 and extended annually until 2005, started everything. An abandoned farmstead, situated in the hometown of one of the artists, served as field of experimentation and laboratory of what little by little was becoming an elaborate and perfected method. A series composed of twenty coloured wall fragments that evoke a time of long-gone glories, whose sizes range from the most similar to a box format (2 meters by 2 meters), to those that reach 20 meters in length by almost 3 meters high, similar in technique and scale to his most representative works. At this point, it is necessary to reflect on how to show the pieces. Not these first ones, but in general all that make up his young, but already abundant production. Frequently, large fabrics are shown folded, or cut and fragmented, sometimes inside metal boxes, wood, and others on bare tables or on the now white walls of the exhibition hall. The title of some series, such as *La casa desplegada* — which brings together the works carried out in houses in the phase prior to demolition in

3. Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003. This paragraph acts as an introduction to the book: “The contemplation of the ruins allows us to briefly glimpse the existence of a time that is not the time that the history manuals talk about or those that attempt to resuscitate the restorations. It is a pure time, to which a date cannot be assigned, which is not present in our world of images, simulacra and reconstitutions, which is not located in our violent world, a world whose rubble, shortage of time, no longer succeed in becoming ruins. It is a lost time whose recovery belongs to art.”
4. Pic Adrian, *Art and Meta-Art*, Barcelona, Group 3, 1990, p. 7.

the neighbourhoods of El Carme and Cabanyal, in Valencia — also makes reference to the idea that arises from this way of presentation, transforming space into a memory-laden skin, but controlled due to its easy malleability.

The photographic backup generates another way of understanding the object analysed. The houses are portrayed and the remains of already extinct life continue to flourish. A dialogue is generated, and an echo, with the magnificent photographic series *Hábeas Corpus*, taken in the old prison of Palma. The cells appear just as they were when last used, moments before the transfer of the prisoners to the new prison. There is a lot of literature and enough artistic production about the escape, about the scenarios that show the remains of life, but without a trace of who lived there; about time stood still and its magnetic and unfruitful explanation. In 1995, Robert Wilson and Hans Peter Kuhn undertook an unusual and life-changing project.<sup>5</sup> Entitled *H.G.*, the initials of the name of Wells, the British science-fiction writer, occupied the red brick pits of The Clink Street Vaults, in London. For just over a month, they honoured the centenary of the publication of the novel *The Time Machine*, in 1895, where the empty and abandoned spaces of these vaults that, then, had still been spared from real estate speculation, came into play with sets and audios. The first of the rooms, which could be traversed as much of the rest, showed a Victorian table completely laid down to the last detail, which seemed to have been abandoned a minute earlier. There were glasses filled with wine, except some that had been knocked over onto the linen tablecloth, probably thrown away during their flight, were also full and the table offered delicacies of all kinds, most of which had not even been touched. It was a very faithful reconstruction, but art always lies. They need testimony without tricks of a certain photographic recorder to make us see the breadth of their encounters, which become certainties here. The *Hábeas Corpus* series moves us not only to a place with significant symbolism, where it is difficult to understand what urgency forces us to leave things in their exact position, but to a greater incomprehension: time stood still, time controlled by others and everything that shapes its passage and its obligatory fulfilment.

The particular time machine of Patricia Gómez and María Jesús González is also shown spread out. *La casa del olvido* was exhibited outdoors, in Lurago d'Erba, in the Italian city of Como, as the Latin cross plan of a church; a house collapsed and unfolded like a box on a green field. The demolition of houses in the maritime neighbourhoods of the city of Valencia (which were threatened by demolition for almost twenty years by a municipal plan that aimed to wipe out the city's historic urban fabric to extend an avenue)<sup>6</sup> predominated in the series *La casa desplegada*

5. The description of the project and a short video can be found in this link:

<https://www.artangel.org.uk/project/hg/> Date last consulted: 4 December 2018.

6. For further information on this fight waged by citizens against the urbanistic measure, finally paralysed, visit the website: [cabanyal.com](http://cabanyal.com)





and *A la memoria del lugar*. Several houses, representatives of a popular modernism of great interest, ended up being demolished despite the fact that the architecture of some of them had been declared of special historic interest and were listed buildings. In these cases, as in *Casa de la Palmera* and *Calle San Pedro 27*, the fabrics are thrown into the air and are spread out just as clothes are hung out to dry on a sunny, windy day. The visibility of their interiors printed on the canvas, now exposed on the outside, intelligently visualized a problem and put a mirror in front of those who supported an urban development more typical of the 19th century than that of the incipient 21<sup>st</sup> century. The *Archivo Cabanyal*, the magnum opus of this moment and that neighbourhood, is made up of a 340-meter-long fabric roll, which brings together all the spaces transmuted in textiles from the Valencian district, a patchwork of tile transfers, wall paintings, decorative plasterwork, hydraulic or mosaic tile floors, closures or holes left in the fabrics that evoke the voids.

The *De Re Muraria* project, for its part, consists of two works carried out in Almedinilla, Córdoba, and acquires a differentiating sense. *Los tiempos del color* catalogue the tones of the walls of eleven abandoned Córdoba-style farmhouses, a sort of archive made up of 688 fragments, which appropriate the interior skin of those spaces that once symbolized a generalized way of life. *El Cortijo y la Villa*, on the other hand, represents a unique exercise of transmutation of different times from art, which takes the competence to act as a catalyst. The artists extract four skins/hides of between 9 and 14 meters long from the Lopera farmstead, which they later lay on the floor/ground of the Roman villa of El Ruedo. The present intervention links a past still remembered through traditional architecture, with the archaeological remains of the Roman villa of two thousand years ago, but discovered in 1989, a date that is surely close enough to the start of the depopulation process of the farmsteads. These intra-temporal games are also found in the *Archivo Casa Ena*, in Huesca. What was once the home of the pedagogue and anarchist artist Ramón Acín, producer of the legendary documentary *Las Hurdes. Tierra sin pan*, directed by Luis Buñuel, depicts two times. The 504 pieces of mural fragments combine the external surface of the walls at the time of transfer in 2016 (set exposed on the right), and the paint that was kept below, more or less as it was in 1936, when Acín is shot by the Francoist troops and that changed the history of the house forever. These fragments are shown on the left side. Both groups form a grid of fragments that are minimally separated from each other, as frames of an eroded time. The importance of the individuality of this great man from Huesca, who continues to be evoked, has a certain parallel with the last project analysed, which also includes in its title — *Sufficit una Domus* —, the generic name of this broad and complex thematic block. This project is based on the book by Henry David Thoreau *Walden, or Life in the Woods* and reflects on the utopian views of community life. The artists found a cabin in the countryside of Tarifa, in the province of Cádiz, that

fulfilled the necessary requirements: that someone had lived in it isolated from their community (a person who responds to the initials A.M.S.) and that the cabin was now abandoned, to be able to carry out the usual process of working with fragments. The result is a fabric with the remains of the four interior walls, folded and placed in a wooden box measuring 170 centimetres on each side, and two books with pictures of the house. From one book to another, life in solitude is emulated, as the original explains; a new circle of time and space that comes to an end.

These two artists have claimed, perhaps without having made it explicit, *a room of their own*, and have *inaugurated a kingdom*; not of scarcity, in this case, but of resistance to the loss caused by time and oblivion. For they have not limited themselves to the photographic record of some spaces, but they have touched the surface of their walls to examine the suspended particles of that time, and to show it as a testimony of authenticity. We will pass by the rolls of cloth exposed as weapons arranged in an arsenal or as a textile sample, as the case may be, depending on the occasion — or in front of houses whose dermis or epidermis unfold like a paper, like a model of memory scaled to our oblivion — and we will feel a small glow that splashes and shakes us, that makes us partakers of a story that is not ours, nor of them, but that links us to that origin. *All Appears to be Normal*, but nothing can be defined as normal without being first analysed as part of a whole that affects us and leaves us speechless before our own reflection.





*Archivo Casa Ena  
2016*



Memory is the continuity of the artists' work. A memory always linked to a political look. The house known as *Casa Ena*, title of this project, was the residence of Ramón Acín and his family until 1936, the year of the fascist coup against the government of the Spanish Republic. On August 6 of that year, less than a month after the event that changed the history of Spain, Acín was arrested and shot. His wife followed that same fatal fate sixteen days later. Ramón Acín was an anarchist journalist, poet, painter and sculptor, who defended civil liberties at a particular time, the dictatorship of Primo de Rivera, which could not be done without expecting incarceration or exile in return, as the period he lived in France until the II Spanish Republic was established, and he returned to his country. Vicissitudes of fate allowed him to meet Luis Buñuel and produce the documentary *Las Hurdes. Tierra sin pan*, considered by some documentary theorists, among them Bill Nichols, as the first film that openly questioned the ethics of the cinematographic image.

The work of the artists was to tear part of the walls from the different rooms in the house; but doing so twice. Once to represent the present, the walls according to what they were like in 2016; and on those same walls, until reaching the layer of paint of the year 1936. Eighty years separate both worlds, but they place the old one to the left of the viewer's gaze, and the one of the present time is placed to the right, an ellipsis in time that is completed with the two mosaics on the same wall. The project consists of 504 fragments taken from the walls belonging to both times, and a series of eight photographs of the rooms, along with extracts of text taken from the book *Recuerdos al margen* by Sol Acín Monrás, Ramón Acín's daughter, where she writes her memories of the rooms and the daily activities that took place in them.

## Archivo Casa Ena 2016

## INTERVENTION





136

## Archivo Casa Ena 2016

Archivo Casa Ena, 2016  
504 wall-prints on black canvas,  
photography  
17.32 x 11.61 in / 44 x 29,5 cm  
(each print/photo)

## ART WORKS



137



*De Re Muraria*  
2013-2014

- El Cortijo y la Villa*  
2014
- Los tiempos del color*  
2014

The search for memory is a thread that weaves almost any life and in any territory. Even more so when, as happened with *Casa Ena*, there is a willingness to link and put into dialogue two different historical moments, separated in this case by around two thousand years. *De Re Muraria* is a project developed in Almedinilla, in Córdoba, within the VIII Edition of *El Vuelo de Hypnos*, a call that links the historical-artistic heritage with contemporary art. The participation of the artists revolves around one of the numerous abandoned farmsteads, the Lopera farmhouse, they remove parts of its walls, and they place them inside the remains of the Roman villa El Ruedo, whose archaeological site was discovered in 1989. This first series, *El Cortijo y la Villa*, is composed of four wall fragments of between 9 and 14 meters in length, extracted from the rooms of the farmhouse, which maintains both the stately and colourful part of its walls, as well as another domestic part, more austere and sober, to place them on the mosaic floors of the Roman construction. The time leap speaks for itself of the territory that welcomes them, direct witness of two disappearing ways of life. The second series of this project, *Los tiempos del color*, follows the same line of research and comprises 688 pieces taken from the interior walls of eleven farmhouses in a state of ruin or semi-ruin. The final composition included 19 coloured mosaics (using 588 pieces) that formed a mural more than 20 meters wide, by almost 2.5 meters high. The link with *Casa Ena* is also found in the construction of a grid with the pieces, generating a showcase of time and visible memory through the colours, cracks and textures of the walls.

## *El Cortijo y la Villa* 2014

## INTERVENTION





142

*El Cortijo y la Villa*  
2014

*De Re Muraria I, II, III, IV*, 2013-2014  
4 wall-prints on black canvas, photography  
110.2 x 472.4 in / 110.2 x 354.3 in /  
110.2 x 551.2 in / 110.2 x 393.7 in  
280 x 1200 cm / 280 x 900 cm /  
280 x 1400 cm / 280 x 1000 cm



143



144

*Los tiempos del color*  
2014

## INTERVENTION



145





## Los tiempos del color 2014

*Los tiempos del color*, 2014  
688 wall-prints on black canvas, video  
Prints, 15.55 x 9.45 in / 39,5 x 24 cm (each)  
Video, DVD 30 min 58 s





*Sufficit una Domus*  
2013

- Cabaña A.M.S. Facinas  
2013
- A.M.S. Facinas. Vol. I-II  
2013

This project raises the isolated house as a challenge for the individual facing life in society, its interaction with the community or the absence of any link. The idea arises from the approach of the artistic program FLORA ars+natura (curated by José Roca in Bogotá) and, in particular, its inaugural edition *Ninguna forma de vida es inevitable*. To do this, Henry David Thoreau *Walden's* book, or *life in the woods*, is used as a model, a text that questions whether there is a need to feel part of a contemporary community and about the utopia of living in *total freedom*. The artists searched in the province of Cádiz for a cabin with similar characteristics to the one described and occupied by the American author in the area of Walden Pond, where an isolated individual had been living. They found it in the countryside of Tarifa, in Facinas. This project comprises two works. The first, *Cabaña A.M.S. Facinas*, is the result of the fragments of the trace of life deposited on the interior walls of this basic house. The resulting fabric is shown folded and tucked inside a wooden box of 170 centimetres on each side. It is completed with four photographs that mark the sequence of the process of extracting wall fragments. The initials of the occupant, A.M.S., are also included in the title of the second work *A.M.S. Facinas. Vol. I-II*, a couple of books backed in black fabric, placed in two identical boxes, the first containing one photograph, and the second containing three. It is of great interest that the object of a book, from which the entire project arises, is also the goal reached. In a certain way, books are also spaces that offer shelter and retreat.

## Sufficit una Domus 2013

## INTERVENTION





154

## Sufficit una Domus 2013

Cabaña A.M.S. Facinas, 2013  
Wall-print on canvas  
Print, 142 x 173 in / 360 x 440 cm (unfolded) /  
47.2 x 47.2 x 15.7 in / 120 x 120 x 40 cm  
(folded/box)

A.M.S. Facinas. Vol. I-II, 2013  
Artist books, 1 page, Vol. I / 3 pages, Vol. II,  
pigment print on cotton rag paper. Black  
fabric cover and case binding  
19.7 x 29.5 in / 50 x 75 cm (each)



155



*A la memoria del lugar*  
2005-2009



A large part of the Cabanyal-Canyameral maritime neighbourhoods of the city of Valencia was threatened from 1998 to 2015 by the extension of an avenue that was to cross them in order to connect the centre of the capital to the beach. This area, annexed to Valencia at the end of the 19th century, was traditionally a fishermen's neighbourhood whose farming activity had diminished but which maintained an urban grid parallel to the sea and an idiosyncrasy in the way of living and relating to the differentiating context. Although the resident population was divided against this urban project, it is well known that the operation responded to speculative and not functional interests, since the beach is connected by other avenues parallel to the one being planned. For several years, the City Council acquired and expropriated homes, some of which had architectural elements of great interest, as it was a type of popular modernism that received BIC protection (Asset of Cultural Interest) as a whole, but that was not respected by the municipal authorities themselves.

The project *A la memoria del lugar* is composed of 4 series that represent an authentic 1:1 scale archive of some houses that were threatened and in many cases ended up being demolished. The main work *Archivo Cabanyal*, is a succession of fragments from the rooms of twelve houses at risk of demolition, joined one behind the other to form a roll of cloth measuring 340 meters in length by 2 metres in width.

Two documentary videos complete the work. One of them describes the process of rolling the fabrics, thereby visualizing all the stamped pieces that form it in a loop. The other, shows the evolution of work in the context of the neighbourhood, as a documentary based on the experience. A second work is *Fachada Francesc Eiximenis*, which is named after the street where it was located, dedicated to the Catalan Franciscan poet. This is one of the few fabrics that shows the exterior wall of a house; this detail and the blue colour of the fabric used for the fragment gives it its own personality. Finally, the works *Cabanyal, antiguo matadero I. Calle San Pedro 27* and *Cabanyal, Room Rosa. C/ Mediterráneo 29*, carried out in 2005 and 2008 respectively, recover two complete rooms, recording in a single piece of longitudinal fabric, the surfaces of a ceiling, floor and the two opposite walls between them, which helps showcase the transformation of a three-dimensional space in two-dimensions and provides the possibility of reconstructing the space of experience, the experience of everyday space.

## *A la memoria del lugar* 2005-2009

## INTERVENTION







162

*A la memoria del lugar*  
2005-2009

*Archivo Cabanyal*, 2007-2008  
Wall-print on fabric  
55.1 x 90.6 in / 140 x 230 cm (rolled) /  
1115 ft x 78.7 in / 340 x 2 m (unfolded)

*Room Rosa / Anexo exteriores*, 2008  
Video, DVD, 11 min 30 s

*Archivo Cabanyal*, 2008  
Video, DVD, 30 min



163



#### SOLO EXHIBITIONS

- 2018 *All Appears to be Normal*, Universitas Miguel Hernández, Elche.  
2018 *Fins a cota d'afecció*, IVAM, Valencia.  
2016 *À tous les clandestins*, ENDESA Grant for Plastic Arts, Museo de Teruel, Teruel.  
2014 *RUINA>INTERVENCIÓN>ARCHIVO*, Galería Espaivisor, Valencia.  
*De Re Muraria*, VIII Edition of *El Vuelo de Hypnos*, Roman villa of El Ruedo, Almedinilla, Córdoba.  
2012 *Doing Time. Depth of Surface*, The Galleries at Moore College of Art & Design, Philadelphia, USA.  
2011 *Projecte per a presó abandonada*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca.  
2010 *Proyecto para cárcel abandonada*, DA2, Salamanca.  
*Premio de Fotografía "El Cultural" de El Mundo*, Galería Marta Cervera, Madrid.  
2009 *Proyecto para cárcel abandonada*, Arts Santa Mònica, Barcelona.

#### GROUP EXHIBITIONS

- 2018 *Habitación. El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte*, CA2M, Móstoles, Madrid; Centre Cultural La Nau, Universidad de Valencia, Valencia; MNAC, Barcelona.  
*Ya no nos importa*, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, Madrid.  
*Can't Speak for Itself*, Inéditos 2018, La Casa Encendida, Madrid.  
ARCO 2018, Galería Espaivisor, Madrid.  
The Armory Show, Galería Espaivisor, New York, USA.  
*PLEASE COME BACK. The world as prison?*, IVAM, Valencia.  
2017 *Juntos aparte*, Bienal Sur, Cúcuta, Colombia.  
*El borde de una herida. Migración, exilio y colonialidad en el Estrecho*, CentroCentro Cibeles, Madrid; CDAN, Huesca.  
ARCO 2017, Galería Espaivisor, Madrid.  
The Armory Show, Galería Espaivisor, New York, USA.  
*Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina*, Fundación Chirivella Soriano, Valencia.  
*Colección Per Amor a l'Art. ¿Ornamento = Delito?*, Bombas Gens Centre d'Art, Valencia.  
*Del Vell al Nou. Del Nou al Vell*, Museu d'Art de Cerdanyola, Cerdanyola; Arts Santa Mònica, Barcelona; Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida.  
*Dende o panóptico: cada cela una fiesta*, O Vello Cárcere, Lugo.  
2016 *La Casa Ena*, "Ramón Acín 2016" Grant, Sala Diputación de Huesca, Huesca.  
*Sin lugares, sin tiempo. Giltzapekoak: notas sobre la reclusión*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donosti.  
*Entre mundo y juguete*, Galería 6mas1, Festival Off PHotoESPAÑA 2016, Madrid.  
2015 *Trazo Urbano*, Sala Josep Renau, Universitat Politècnica de València, Valencia.  
ARCO 2015, Galería Espaivisor, Madrid.  
2014 *Trazas*, Centre del Carme, Valencia.  
2013 *Joan Miró's Printmaking Workshops*, The 30th Biennial of Graphic Arts Ljubljana: Interruption, Kresija Gallery, Ljubljana, Slovenia.  
*Ninguna forma de vida es inevitable*, FLORA ars+natura, Bogotá, Colombia.  
*Dejar el cuerpo*, Sala La Bacía, Madrid.  
2012 *Passant Pàgina. El llibre com a territori d'art*, Museu de Granollers, Granollers; Arts Santa Mònica, Barcelona; Museu d'Art de Cerdanyola, Cerdanyola; Museu Abelló, Mollet; Museu Morera, Lleida; Espai Betúli, Badalona.  
2011 *IFPDA Print Fair 2011*, Philagrafika, New York, USA.  
ARCO 2011, Galería Raína Lupa, Madrid.

2010	<i>Ars Itineris. El viaje en el arte contemporáneo</i> , Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), Museo de Huesca, Huesca. <i>Estampa 2010</i> , Galería Raína Lupa, Madrid.
2009	<i>Puntas de Flecha. Nuevas trayectorias en el Arte Contemporáneo Valenciano</i> , Atarazanas, Valencia. <i>CUTLOG / 2009 Contemporary Art Fair</i> , Paris. <i>XXXVI Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital</i> , IVAM, Valencia. <i>Generación 2009: Premios y Becas de Arte Caja Madrid</i> , La Casa Encendida, Madrid.
2008	<i>V Certamen Internacional de Pintura Diputación de Castellón</i> , Museo de Bellas Artes de Castellón, Castellón. <i>XXXV Premios Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital</i> , IVAM, Valencia. <i>Kunst Altonale'10, Room Rosa</i> , Ex Karstadt, Hamburg. <i>Generación 2007: Premios y Becas de Arte Caja Madrid</i> , Centre del Carme, Valencia. <i>Becas de Arte Generación 2007, Stand Obra Social Caja Madrid</i> , ARCO 2008, Madrid.
2007	<i>XXXIV Premios Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital</i> , IVAM, Valencia.
2005	<i>Lo que queda, VIII Mostra d'Art Públic per a Joves Creadors / Universitat Pública, Campus Los Naranjos</i> , Universidad de Valencia, Valencia. <i>La Casa Desplegada</i> , VIII Edición del Festival Portes Obertes. Art i Ciutadanía, El Cabanyal, Valencia.
GRANTS AND AWARDS	
2014	FIG Bilbao 2014 Award.
2013	ENDESA Grant for Plastic Arts. AC/E's PICE Grant (Programme for the Internationalisation of Spanish Culture).
2011	PEW Center for Arts & Heritage. Exhibition and Project Grant. Project <i>Doing Time</i> at Holmesburg's prison, Philadelphia.
2010	Photography Award "El Cultural" de <i>El Mundo</i> .
2009	CUTLOG Prize 2009 / CUTLOG Art Fair, Paris. First Prize "Generación 2009: Premios y Becas de Arte Caja Madrid". First Sculpture Prize "XXXVI Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital".
2008	Finalist work "V Certamen Internacional de Pintura Diputación de Castellón". Acquisition Award "X Premio de Pintura y Escultura Caja Castilla-La Mancha".
2007	Projects Grant "Generación 2007: Premios y Becas de Arte Caja Madrid".
WORK IN COLLECTIONS	
Domus Artium-DA2 Salamanca (Spain) / Philagrafika (USA) / EXMÁ (Italy) / Colección DKV (Spain) / Fundació Per Amor a l'Art (Spain) / FIG Bilbao (Spain) / Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella (Spain) / Universidad de Sevilla (Spain) / Universidad Politécnica de Valencia (Spain) / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (Spain) / Fundación Sorigué (Spain) / El Mundo (Spain) / Obra Social Caja Madrid (Spain) / Fundación Bancaja (Spain) / Caja Castilla-La Mancha (Spain) / Colección Manfred Frey (Austria) / Fundación José María Castañé (Spain) / Colección Valzuela (Spain) / Colección Mariano Yera (Spain) / r/e collection (Germany) / Colección P.I.C. (Spain)	

- TEXTS
- Alarcón, José Ramón: "Abierto Valencia. Archivo estructural en Espaivisor," in *MAKMA (Revista de artes visuales y cultura contemporánea)*, 2014, <http://www.makma.net/registros-de-decadencia-estructural-en-espaivisor/>
  - Berger, John: "Si las paredes hablaran," 2009, in *Proyecto para cárcel abandonada, Explorafoto/DA2*, Salamanca, 2010.
  - Brahim, Alex: "Poliglosías Desveladas," in *Projecte per a presó abandonada*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, 2011.
  - Braza Böils, Alba: "Architetture morte. Sobre RUINA>INTERVENCIÓN>ARCHIVO de Patricia Gómez y Mª Jesús González," in *Concreta*, 2015, <http://editorialconcreta.org/Architetture-mort>
  - Diez, Agustín and Juan Salazar: "Capa a capa: Historia en las paredes," in *Fins a cota d'afecció*, IVAM, Valencia, 2018.
  - Gómez, Patricia and María Jesús González: "'Tiempo Muerto.' Proyecto de colaboración con el grupo de internos de la cárcel de Palma," 2013, in *Arte, Cultura y Cárcel. Prácticas artísticas y culturales en contextos penitenciarios*, 2014, [http://issuu.com/culturasinmesura/docs/arte\\_cultura\\_y\\_carcel](http://issuu.com/culturasinmesura/docs/arte_cultura_y_carcel)
  - Hirst, Jennie: "Borderlines," 2011, in *Doing Time. Depth of Surface*, Philagrafika, Philadelphia, 2012.
  - Kourelis, Kostis: "Splitting architectural time: Gómez + González Holmesburg Prison project," 2012, <http://www.philagrafika.org/gomez-and-gonzalez-publication.html>
  - López López, Juan: "De una 'memoria imaginada' a la 'memoria real,'" in *De Re Muraria*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí / Ayuntamiento de Almedinilla, Córdoba, 2014.
  - Méndez Llopis, Carles and Hortensia Mínguez García: (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Mexico), "Graphical territory, series and memory," in *Journal of Fine and Studio Art*, 2015, <https://academicjournals.org/journal/JFSA/article-full-text-pdf/66CC37555498>
  - Moros, Sandra: "Hasta cota de afección. Procesos de archivo," in *Fins a cota d'afecció*, IVAM, Valencia, 2018.
  - Panera Cuevas, Javier: "Consideraciones sobre 'Proyecto para cárcel abandonada' de Patricia Gómez y Mª Jesús González," in *Proyecto para cárcel abandonada, Explorafoto/DA2*, Salamanca, 2010.
  - Pérez, David: "Palabras recobradas, imágenes restablecidas," in *À tous les clandestins*, Museo de Teruel, Teruel, 2016.
  - Robertson, Patricia: "Printing the past: Gómez + González Monoprints," 2011, in *Doing Time. Depth of Surface*, Philagrafika, Philadelphia, 2012.
  - Roca, José: "Doing Time / Depth of Surface. Curatorial Statement," 2011, <http://www.philagrafika.org/gomez-and-gonzalez-publication.html>
  - Santiago, Paula: "Algo ha sido y sigue siendo. Los pliegues de la memoria," in *Proyecto para cárcel abandonada, Explorafoto/DA2*, Salamanca, 2010.
  - Soler, Mª Jesús: "El tiempo matérico: una arqueología del IVAM," in *El Cuaderno* (Cuaderno digital de cultura), 2018, <https://elcuadernodigital.com/2018/09/12/hasta-cota-de-afeccion>
  - Vilaseca, Stephen Luis: "The 15-M movement: formed by and formative of counter-mapping and spatial activism," in *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2014, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14636204.2014.931653#.VDZW5-fQmHk>
  - Villaplana Ruiz, Virginia: "Effet de réel," in *Puntas de Flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2009.

## PRESS

- Berger, John: “Proyecto para cárcel abandonada,” in *Culturas, La Vanguardia*, Barcelona, June 3, 2009.
- Duran, Fina: “La memòria feta panorama. María Jesús González y Patricia Gómez,” in *Bonart*, Girona, March, 2011.
- Epstein, Edgard: “Patricia Gómez + María Jesús González,” in *Art Papers*, Atlanta, March-April 2012.
- Heras, Helena de las: “Memoria encapsulada,” in *Posdata, Levante El Mercantil Valenciano*, Valencia, September 8, 2018.
- Jorques, Begoña: “Las paredes hablan en el IVAM,” in *Cultura & Sociedad, Levante El Mercantil Valenciano*, Valencia, June 17, 2018.
- Martinez Clará, Jesús: “Tiempo Muerto,” in *Culturas, La Vanguardia*, Barcelona, March 9, 2011.
- Mas Peinado, Ricard: “Si las paredes hablaron,” in *Time Out Barcelona*, Barcelona, April 6, 2011.
- Ribal, Pilar: “Patricia Gómez y Mª Jesús González, segundas lecturas,” in *El Cultural, El Mundo*, Madrid, February 11, 2011.
- Rochester, Katherine: “Gómez + González Have Prison Records,” in *Art in America*, February 16, 2012, <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2012-02-16/gomez-gonzalez-philagrafika/>
- Rosenberg, Amy: “Bits of Holmesburg Prison’s history preserved for Moore College exhibit,” in *Philadelphia Inquirer*, Philadelphia, February 2, 2012.
- Villa, Rocío de la / Paula Achiaga: “Patricia Gómez y Mª Jesús González,” in *El Cultural, El Mundo*, Madrid, June 4, 2006.
- Waelder, Pau: “La memoria arrengada,” in *Suplement de Cultura, Diari de Balears*, Balearic Islands, March 12, 2011.

## PUBLICATIONS

- À tous les clandestins, Museo de Teruel, Teruel, 2016.
- Depth of Surface, Philagrafika, Philadelphia, 2012.
- De Re Muraria, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí / Ayuntamiento de Almedinilla, Córdoba, 2014.
- Fins a cota d’afecció, IVAM, Valencia, 2018.
- Proyecto para cárcel abandonada, Explorafoto / DA2, Salamanca, 2010.
- Projecte per a presó abandonada, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, 2011.

## Traducciones / Traduccions

# Castellano

MATERIALISMO DE LA MEMORIA  
Tatiana Sentamans

«Si nunca se habla de una cosa, es como si no hubiese sucedido.  
Es simplemente la expresión, como dice Harry,  
que da realidad a las cosas.»

Oscar Wilde, *El Retrato de Dorian Gray*, 1890

*All Appears to be Normal* es el título del proyecto expositivo que el tandem artístico formado por Patricia Gómez y María Jesús González ha desarrollado para la Sala Universitas de la Universidad Miguel Hernández de Elche. La muestra, visitable desde el 5 de octubre de 2018 hasta el 24 de enero de 2019, reúne por primera vez varias obras de sus proyectos *Depth of Surface* (Filadelfia, 2011-2012), *Antigua Prisión de Palma* (Palma de Mallorca, 2011) y *Proyecto para cárcel abandonada* (Valencia, 2008-2009), realizados «en» y «a partir» de tres prisiones. «*All Appears to be Normal*» era la frase repetida por los oficiales carcelarios en la prisión de Holmesburg-Filadelfia cuando hacían el recuento de presos, según los libros de registro carcelarios hallados por las artistas. Día tras día, mes tras mes y año tras año, se repetía una construcción sintáctica que enunciaba y a su vez constataba la supuesta «normalidad» de las personas dentro de un espacio heterotópico para la vigilancia y el castigo<sup>1</sup>. Según Butler<sup>2</sup> «Los enunciados que hacen lo que dicen al decirlo no son simplemente convencionales, sino más bien, en palabras de Austin, "rituales y ceremoniales". Suponen una interpellación al escuchante, y la repetición de la fórmula produce una convención que transforma la realidad a la que apela el objeto gramatical de la enunciación. Sin embargo, la «naturalización» del estado de excepción de la persona reclusa, y la insensibilización y homogeneización de la lógica penitenciaria, choca con la subjetividad de sus señales y marcas, de sus rastros en el espacio, en sus paredes. Estos son registrados por Gómez y González en un archivo físico mediante técnicas de estampación y sustracción que, fuera del contexto del espacio original, cuestionan los dispositivos de poder que edificaron la sistemática de la vigilancia de la modernidad. Pero sus arranques también son una formalización del recuerdo y proponen otra manera de construir-complementar la historia, incluyendo sus márgenes, sus omisiones y sus pérdidas.

El trabajo de Gómez y González podría definirse como un materialismo de la memoria, es decir, un método de investigación histórica que se detiene en los factores materiales característicos de las sociedades humanas y su evolución, y que a su vez materializa los vestigios de un lugar o no lugar marcado por las condiciones de vida, de ocupación, o de paso de sus «habitantes» en un momento dado. Esto lo llevan haciendo desde 2002, fundamentalmente, mediante su concepción de grabado expandido de gran formato con la que convierten el espacio arquitectónico en

matriz de estampación, pero también a través de otros medios de registro como el fotográfico, el videográfico o el sonoro. Su producción radica en una particular recuperación de la historia pasada u oculta de espacios en proceso de desaparición tanto por causas urbanísticas como por el inevitable paso del tiempo. Además, los diferentes proyectos de las artistas suponen un complejo procedimiento de rescate matérico compuesto por técnicas de restauración, de grabado, pictóricas y escultóricas, que devienen un archivo corpóreo que, trasladado al ámbito expositivo, usan para problematizar especulaciones, olvidos, silencios, y en definitiva políticas de uso atravesadas por las prácticas sociales, económicas y culturales.

La presente publicación es también un cierto materialismo de la memoria, pero de la labor que Gómez y González vienen desarrollando desde hace poco más de tres lustros, y surge en el marco de la línea expositiva que desde 2014 desarrollamos todo el equipo del Vicerrectorado de Cultura y Extensión Universitaria de la UMH. Su propósito es conectar la universidad con el tejido galerístico de la Comunidad Valenciana, y acercarnos así a la especificidad del mercado del arte, contribuyendo a la divulgación de la cultura y la producción artística de nuestro territorio. El interés de esta promoción universitaria de la obra de creadores/as valencianos/as de proyección internacional a través de la colaboración, en este caso con Espaivisor y con las artistas Patricia Gómez y María Jesús González, ha sido reconocido con una financiación obtenida en el marco de la convocatoria de Concesión de subvenciones para la organización de actividades y proyectos culturales y artísticos 2018 de la Conselleria de Educación, Investigación, Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana. El libro, que reúne sus principales trabajos, se articula en dos grandes bloques, *All Appears to be Normal* y *Domus*, introducidos y razonados gracias a la también colaboración del crítico y comisario Álvaro de los Ángeles. En el primero de ellos hemos querido mostrar sus proyectos más significativos en torno a espacios de carácter institucional. Con excepción del proyecto elaborado en la Galería 6 del IVAM (*Fins a cota d'afecció*, 2018), en el que las artistas aplican un método de excavación mural para desentrañar la arqueología de un uso cultural programado, el resto operan sobre espacios de reclusión. Es el caso de la Cárcel Modelo de Valencia (*Proyecto para cárcel abandonada*, 2008-2009), la Prisión de Palma de Mallorca (*Tiempo Muerto. Proyecto para Sección Abierta*, 2011), o la Prisión de Holmesburg en Filadelfia, EE.UU. (*Depth of Surface*, 2011-2012) —objeto de la exposición en la Sala Universitas de la UMH—; de los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIE) como «El Matorral» de Fuerteventura y el de Nouadhibou de Mauritania (*À tous les clandestins*, 2014-2016), o de Antes de ponerme loco. Cheka Sta. Úrsula en Valencia (2018—), todos actualmente en desuso. En su actividad en relación a estos contenedores para la deshumanización, quizás el nexo común sea la recuperación del rastro de la expresión personal, de la huella y el gesto como acontecimiento histórico subjetivo en un espacio de estandarización, de limitación de las libertades, y de control y punición. En la segunda parte (*Domus*), los proyectos reunidos quizás puedan tener un carácter

formal más abstracto —color, materia, estructura— ya que responden a trabajos en casas y cortijos, espacios de socialización familiar e incluso vecinal, donde las artistas recogen un determinado modo de la vida en el campo (*De Re Muraria*, 2013-2014; *Sufficit una Domus*, 2013) o en el barrio (*A la memoria del lugar*, 2005-2009), en desvanecimiento por la ruina o por los planes urbanísticos. Otro caso sería el de la casa de Ramón Acín (*Archivo Casa Ena*, 2016), en el que arrancan dos estadios temporales de la que fuera la residencia del anarquista en Huesca. En estas obras, podemos apreciar la singularidad de los espacios previa a la despersonalización provocada por las higienizaciones con cal (desde los años cincuenta), la demolición, y los efectos trágicos de la Guerra Civil, y dilucidar un gusto por lo arqueológico y lo etnográfico, en el desvelo de capas murales como si de un palimpsesto se tratara.

La obra de Gómez y González, tremadamente proyectual, costosa, diestra, minuciosa, y con procesos que rozan en ocasiones lo monumental —y donde podría entreverse una cierta fetichización del tiempo pasado—, sin embargo, se despliega en toda su poética conceptual y formal como una fosilización emocional de las memorias de un tiempo, un espacio y unas gentes, que transpira la sensibilidad y compromiso de las propias Patricia y María Jesús.

1. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976-2002.

2. En este sentido, me interesa especialmente la lectura que hace Judith Butler para analizar las enunciaciones de sexo y de género (*Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 1997-2014) de los conceptos de acto de habla performativo, iterabilidad e interpellación, de Austin, Derrida y Althusser, respectivamente: Lecturas// J.L. Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955-1975; Jacques Derrida, *Ecritura y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1967-1989; Louis Althusser, «Tres notas sobre la teoría de los discursos», en *Escritos sobre psicoanálisis: Freud y Lacan*, México, Siglo XXI, 1966-2010.

«Nuestra escasez inauguraba un reino», escribió René Char. Un verso dentro del poema *Évadné*<sup>1</sup> que se mezcla entre otros dieciséis, todos propios de una belleza fría y a tiempos desoladora. Algunas acciones inauguran un reino, que es como decir que, a partir de su existencia, se genera algo que es más grande, complejo y colectivo, que no existiría sin su aparición. Emprenden un recorrido que surge desde su inicio, pero lo hacen a través de un itinerario propio, independiente y por completo imprevisible. Ocurre con algunas obras, con planteamientos estéticos concretos, sobre todo con miradas renovadas sobre un mismo motivo de contemplación. La memoria es uno de los grandes temas del arte, en cualquiera de sus expresiones, y su presencia es un hilo comunicador y recurrente; una convocatoria continuada que apela al porqué de haber llegado donde estamos.

Al mismo tiempo, la memoria es una aleación de proporciones maleables entre aquello que ocurrió, lo que recordamos de entonces y lo construido a partir de aquello recordado. Entre todo ello, el testimonio surge como un catalizador capaz de hacer sólida una leve evocación, o de ablandar el más duro de los olvidos. Giorgio Agamben cita el caso de Salmen Lewental, «un integrante del Sonderkommando, que confió su testimonio a algunas hojillas enterradas cerca del crematorio III, que salieron a la luz diecisiete años después de la liberación de Auschwitz»<sup>2</sup>, y con ello certifica la importancia del testimonio, por encima o al mismo nivel al menos, que la del testigo. Y cita un fragmento encontrado en una de esas hojas: «Ningún ser humano puede imaginarse —escribe Lewental en su sencillo yídish— los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron... nosotros, un pequeño grupo de gente oscura que no dará demasiado que hacer a los historiadores.»<sup>3</sup> [...] «La verdad entera es mucho más trágica, aún más espantosa...»<sup>4</sup> Para Agamben este ejemplo certifica lo que él denomina «la aporía de Auschwitz», por la cual «unos hechos [son] tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales». Una aporía que «es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión.»<sup>5</sup> Por mucho que los fragmentos de las obras que las artistas extraen de los muros contengan la superficie de lo que allí fue fijado —una mezcla de los sentimientos del reo que irían desde la culpa por lo realizado a la rebeldía por la condena recibida— la realidad excede cualquier «elemento factual». Y esto es y debe ser así en tanto en cuanto el arte, por más que es un constructor de realidad, es también la limitación formal de ella. Lo real, al igual que lo abyecto, adquiere presencia en lo amorfo, en lo informe, y no en la delimitación precisa, en la contención racional, en el planteamiento conceptual o en la ejecución ajustada de unas formas que evocan y trascienden, pero que son artilugios de aquello a lo que nombran o definen. Lo que

## 1. LO QUE LAS INSTITUCIONES DICEN

Álvaro de los Ángeles

de construcción tiene lo artístico viene dado por el reino que inaugura, más que por la constitución orgánica de ese reino, por continuar con la metáfora.

El bloque denominado genéricamente *instituciones*, y presentado bajo el título *All Appears to be Normal* en la exposición de la Universidad Miguel Hernández de Elche, reflexiona sobre tres contextos diferenciados y a la par tan similares como pueden serlo unos recintos de aislamiento y condena. Las cárceles de Valencia (la antigua Modelo) y la de Palma, que pueden entenderse como pertenecientes a un mismo sistema penitenciario en una zona de histórica vinculación económica, política y lingüística, y la prisión de Holmesburg, en Filadelfia, característica del modelo pensilvano, analizado por Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. El pensador francés enumera dos modelos de prisiones norteamericanas (Auburn y Filadelfia) cuya discusión «no concierne a otra cosa que a la aplicación de un aislamiento, admitido por todos.»<sup>6</sup> El primer modelo «prescribe la celda individual durante la noche, el trabajo y las comidas en común, pero bajo la regla del silencio absoluto, no pudiendo hablar los detenidos más que a los guardianes, con su permiso y en voz baja. Referencia clara al modelo monástico; referencia también a la disciplina del taller. [...] no pudiendo hacerse la comunicación más que en sentido vertical. Ventaja [...] según sus partidarios: es una repetición de la sociedad misma.»<sup>7</sup>

Mientras que el modelo de Filadelfia, basado «en el aislamiento absoluto, [...] la readaptación del delincuente no se le pide al ejercicio de una ley común, sino a la relación del individuo con su propia conciencia y a lo que puede iluminarlo desde el interior.» [...] «No es, pues, un respeto externo hacia la ley o el solo temor del castigo lo que va obrar sobre el detenido, sino el trabajo mismo de la conciencia.» [...] «un cambio de "moralidad" y no de actitud. En la prisión pensilvana, las únicas operaciones de la corrección son la conciencia y la muda arquitectura con la que se enfrenta. En Cherry Hill, «los muros son el castigo del crimen; la celda pone al detenido en presencia de sí mismo; se ve obligado a escuchar su conciencia». De ahí el hecho de que el trabajo en la prisión sea más bien un consuelo que una obligación; que los vigilantes no tengan que ejercer una coacción que está asegurada por la materialidad de las cosas, y que su autoridad, por consiguiente, pueda ser aceptada: «A cada visita, salen unas cuantas palabras benévolas de aquella boca honrada y llevan al corazón del detenido, con el reconocimiento, la esperanza y el consuelo; siente afecto por su guardián; y siente afecto por él porque es benévolo y compasivo. Los muros son terribles y el hombre es bueno.»<sup>8</sup> Así pues, «Auburn era la sociedad misma prolongada en sus vigores esenciales. Cherry Hill, la vida aniquilada y vuelta a comenzar.»<sup>9</sup>

El análisis sobre las prisiones de Foucault hace patente que la evolución de los castigos, desde los suplicios hasta la creación de las prisiones, es una reforma constante no solo de los recintos penitenciarios desde su propio origen (y aquí sería imprescindible citar el *panóptico* de Jeremy Bentham y su influencia en la reforma de la seguridad y el control penitenciario), sino también y, sobre todo, del modo como la razón y la justicia ganan terreno a la pulsión más irracional,

generadora al tiempo de una reacción contraria<sup>10</sup>. Las obras desarrolladas por Patricia Gómez y María Jesús González a partir de los muros de las celdas de estas cárceles, adquieren la importancia de documentos, pero no eluden la emotividad de ese espejo en que acaban convirtiéndose, devolviendo la imagen, siempre real y siempre deformada, a quien mira y se expone en ellos. La percepción que podemos tener de los vigilantes, sobre todo los de la primera mitad del siglo XIX, no parece cuadrar con el tipo de benevolencia que hoy nos parecería aceptable, lo que convierte el otro elemento de la frase de Abel Blouet, «los muros son terribles», en el verdadero infierno de las prisiones: erigidos en máquinas de pura incomunicación que devuelven como única perspectiva la desolación de uno frente a sí mismo y frente a la memoria de lo realizado. El castigo es, en este caso, el tiempo; su dilatación sin fin, que solo permite rememorar una y otra vez, quizás hasta la locura, el porqué de una acción que marcará sus vidas. De ahí que la recuperación de la libertad, olvidado ya o asumido el motivo que los llevó hasta allí, devenga una obsesión que alcanzará cotas difíciles de imaginar desde una mirada externa. Si hay algo que define una prisión de alta seguridad es su reverso: la posibilidad de una fuga. Igual que el reverso de la condena es su expiación y que la culpa persiga, a base de represión, el arrepentimiento.

Dentro del bloque *instituciones* se incluyen otros dos proyectos que analizan, por un lado, laclusión temporal de las personas migrantes en los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIE), bajo el título genérico *À tous les clandestins*; por otro, la importancia de los procesos de transmisión de los saberes estéticos y su implicación en los muros del museo, ambos de nuevo realizados a partir de la memoria fotográfica y mural de sus espacios. La relación entre estos proyectos y su vinculación con las prisiones se encuentra en el análisis de los contenedores institucionales que los acogen, así como en su función en tanto que lugares gestionados por un estado que, sobre el papel, defiende la presencia de lo público como un fin en sí mismo, capaz de igualar las diferencias y de proteger a los que lo necesitan. En cualquiera de estas cinco investigaciones artísticas, y salvando las lógicas especificaciones arqueológico-funcionales, existe una clara similitud en los modos de detentar el poder, priorizar la seguridad y mantener sus instalaciones, incluso en el proyecto que analiza el recorrido memorial del museo. En un momento de fragilidad en la credibilidad de las instituciones y el derivado aprovechamiento de sus debilidades a cargo de políticas con querencia a lo autoritario, conviene recordar que la continua reforma de las prisiones prácticamente desde su nacimiento, como compila Foucault, es lo que ha hecho posible el avance y la consigna de una civilización que, por mucho que necesite ser revisada (y defendida) *ad infinitum*, no deja de ser un escenario de posibilidades. Y esto, por más que las sociedades contemporáneas acaben siendo en sí mismas «prisiones de lo posible», como las ha definido acertadamente la filósofa Marina Garcés.<sup>11</sup>

En la defensa de la sociedad, la migración ocupa un lugar determinante. Sus vinculaciones sociales, políticas, humanitarias, raciales... la convierten en una cuestión central que no puede ser despachada con la

sola gestión de su desapego o la fría funcionalidad de unos trámites burocráticos. El mar Mediterráneo en gran parte de su extensión y anteriormente las costas atlánticas de las Islas Canarias son grandes cementerios, lugares de memoria de miles de personas que, en fuga de una situación insopportable, toparon con la húmeda realidad de un mar más allá del cual solo había silencio. Y los CIE son las «prisiones de lo posible» más amargas, la visión más descarnada de una imposibilidad; espacios de temporalidad que se convierten durante el periodo de internamiento de los migrantes, en algo muy similar a una cárcel.

Se ha estado enfatizando a lo largo del texto la importancia justificada de los arranques murales como portadores de una memoria devenida testimonio factual. En algunos casos, como en *Proyecto para cárcel abandonada* y más concretamente en *Libros-celda*, la presencia de los muros adherida a la tela viene acompañada de los soportes-contenedores, realizados a partir de las propias puertas de hierro de las celdas, incluyendo los cerrojos y pestillos originales. Aquí, la prueba factual transportada a la tela aún queda superada en fidelidad testimonial por el objeto cuestión del aislamiento, recortado y convertido en caja que, a su vez, contiene los fragmentos de tela recortados... Pero no se ha de olvidar la presencia determinante de la fotografía en todas las series, porque revuelven una y otra vez la función ontológica de la imagen. En el proyecto *À tous les clandestins*, la fotografía amplía la visión desoladora de unos espacios que relatan en sus muros la fantasía del viaje, de la huida, de la esperanza... Mientras unas registran los espacios comunes ahora deshabitados, otras imágenes, tras el proceso de arranque, muestran los lienzos de pared una vez arrancados. Los muros evocan mapas desconocidos, lugares de pérdida o ensoñación, tan fácilmente vinculables a ese deseo de escapar de un contexto inhabitable para descubrir nuevos territorios de libertad. La fotografía recrudece aquí su doble función como documento visual de una situación y como instrumento capaz de construir una realidad paralela.

El proyecto realizado en la galería 6 del IVAM-Institut Valencià d'Art Modern lleva por título *Fins a cota d'afecció*. La cota de afección es un concepto empleado en arqueología para definir la profundidad hasta dónde pueden llegar las excavaciones en un lugar de memoria determinado. Nuevamente en este proyecto, el lugar de análisis —su cota— fueron los muros; en concreto, los de una sala de exposición ubicada en la segunda planta del edificio que ha estado acogiendo muestras a lo largo de casi treinta años de historia del centro, convirtiéndose de esta manera en el espacio físico de su investigación. 8 milímetros de espesor que archivan las capas de pintura empleadas para presentar el relato de esas exposiciones, junto a algún encuentro que recordó que ese espacio también albergó, durante un periodo determinado, otras actividades y tuvo otras funciones, entre ellas la labor pedagógica.

La galería 6 del IVAM se compone de dos plantas comunicadas por una escalera que adquiere un gran protagonismo, pues rompe diagonalmente el espacio cúbico de ambos niveles. Los muros de la planta de abajo fueron el lugar de intervención física directa y en el superior se mostró parte del proceso de investigación

previo, que quedó finalmente formalizado como una matriz de Harris: una herramienta de investigación derivada asimismo de los procedimientos arqueológicos, que se emplea para ir anotando y archivando los encuentros de cada uno de los estratos con el fin de determinar sus periodos históricos. Como han señalado los arqueólogos Agustín Diez y Juan Salazar en su texto conjunto *Capa a capa: historia en las paredes*: «La exposición llevada a cabo [...] supone, más que una reflexión artístico-arqueológica, un proyecto de intervención arqueológico en sí mismo.»<sup>12</sup> La importancia de la arqueología está presente en el trabajo de las artistas desde sus primeros trabajos en común. Es una obviedad que entienden esta materia como una voluntad de llegar hasta un punto de origen máximo que pueda dotar de sentido y dotarles de conocimiento sobre una materia, un lugar o una historia concretas. Foucault, que era filósofo, historiador y psicólogo, solo admitía como única denominación la de arqueólogo, en su «empeño por explicar la cultura desde lo más profundo». Pero tal vez sea la primera vez que el trabajo de Patricia Gómez y María Jesús González sea denominado, por los propios arqueólogos, como un «proyecto de intervención arqueológico». Una vocación del arte contemporáneo por expandirse hacia las ciencias sociales y de abrazar lo real como ingente materia de observación y estudio.

La investigación en este último proyecto, así pues, es el propio museo: sus actas de fundación, la relación entre direcciones diversas y donaciones de artistas, algunas de las cuales componen la base esencial de la colección del centro, las dificultades concretas de ciertas exposiciones o los honorarios por realizar diferentes funciones, en especial comisariados. La compilación de este material, su selección rigurosa y concisa, su puesta en escena sobria y austera... hacen de esta parte del proyecto un contrapunto idóneo al colorido encuentro inferior, donde los años de historia devienen franjas verticales de colores vivos, velados, sin embargo, por la acción del tiempo y las capas sucesivas de pintura. La intervención actúa como línea de tiempo perimetral a lo largo de tres de las cuatro paredes que conforman la sala inferior, mientras los restos dejados en el suelo, junto a los muros, denotan por su cantidad de residuo acumulado, la antigüedad de cada una de las cotas. Todas ellas afectando, por un tiempo, un espacio cargado de simbología.

1. René Char, *Furor y misterio*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 95. Traducción de Jorge Riechmann.
2. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 8.
3. Ídem.
4. Ibídem, p. 9.
5. Ídem.
6. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1979-2005, p. 240.
7. Ídem.
8. Ibídem, p. 241. La cita utilizada por Foucault está extraída a su vez de *Project de prisons cellulaires*, 1843, de Abel Blouet.

9. Ibídem, p. 242.
10. Ibídem, pp. 11-37.
11. «Por eso las prisiones de lo posible son, en primer lugar, una experiencia: la doble experiencia de la impotencia y la estupidez que invaden y monopolizan nuestra relación con el mundo cada vez que sentimos que “todo es posible... pero no podemos nada (más que escoger)” y que “todo se puede decir... pero no tenemos nada relevante que añadir”.» Marina Garcés, *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002, p. 15.
12. Texto incluido en el catálogo *Fins a cota d'afecció*, IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2018.

## 2. LO QUE LAS CASAS CALLAN

Álvaro de los Ángeles

De puertas hacia adentro, la vida guarda su memoria de otra manera. Las casas acogen entre sus muros los deseos y los planes por venir, mientras en las prisiones el futuro es una sucesión de plazos, un proyecto suspendido en el tiempo. ¿Y es posible mirar de frente y actuar de igual manera ante escenarios tan distintos? ¿Cómo analizar las similitudes y las diferencias entre un espacio de reclusión y otro de espacamiento, de recogimiento o de crianza; uno de represión y odio frente a otro de amor y educación? ¿Son en verdad estos lugares de estudio los extremos de esas sensaciones enfrentadas? Seguramente, ninguno de los dos puede responder taxativamente a cuestiones polarizadas, sino que entroncan ambos con las vicisitudes de las vidas de quienes ocuparon esas casas y de quien se mantiene en esas prisiones, siendo como somos, todos, una combinación de tiempo, espacio y azar. Las casas, por lo general, indican la pertenencia a un grupo, a una familia, a un colectivo nuclear siquiera en un primer estadio; en las prisiones, sin embargo, las experiencias son individuales: cada cual tiene una acusación, un juicio y una condena derivada que, a la postre, marcará de manera individualizada su paso por ese lugar. Vendrán después los arrepentimientos o no, el trabajo en el taller que se asemeja a la vida y los planes de un futuro de concreción inviable, pero todo el engranaje va destinado a comprobar la resistencia del individuo enfrentado al resto en una situación de aislamiento.

Bien es cierto que estas funciones asignadas a las instituciones y a las *domus* no responden a una realidad consensuada. En no pocas ocasiones el ambiente familiar se desestructura o no existe y esa mirada fraternal del amor y la educación supuesta o esperada deriva en situaciones asfixiantes, similares en crudeza y desamparo a las prisiones. Y estas, a su vez, ¿quizás puedan convertirse en espacios de reinserción social que ayuden a paliar unas carencias estructurales que el ámbito doméstico no supo ofrecer, un cierto sustitutivo que pudiera entenderse como una construcción institucional sobrevenida? En cualquier caso, parece significativo que la falta de recursos dificulta cualquier escenario de «posibles» y lo aboca a una condena previa. Cuando Virginia Woolf escribió en 1928 las dos conferencias que acabaron siendo el texto fundacional *Una habitación propia*, le dio la vuelta al concepto de espacio privado y, desde luego también, al de independencia. La igualdad nunca sería posible hasta que las mujeres no dispusieran dentro de sus casas de un espacio propio y de una definida autonomía económica. Esas mismas casas que en muchos casos mantenían limpias o se encargaban de abastecer y donde cocinaban para su marido y su prole, debieran tener también un recodo en el camino de la explotación doméstica, un lugar donde repensar unas funciones, otras distintas a las cotidianas, que aún no estaban dadas para ellas. Es cierto que Woolf hablaba para una élite —o al menos para una sociedad más avanzada de lo que lo era su contemporánea y que ella denominó «la clase instruida»<sup>1</sup>—, pero nunca deja de lado la cuestión fundamental de la pobreza, y de la subsiguiente capacidad materialista necesaria para

conseguir metas. En un primer momento, la escritora se acerca a la cuestión de esta manera: [...] «es inútil preguntar qué hubiera ocurrido si Mrs. Seton y su madre y la madre de esta hubieran amasado grandes riquezas y las hubieran enterrado debajo de los cimientos del colegio y de su biblioteca, porque, en primer lugar, no podían ganar dinero y, en segundo, de haber podido, la ley les denegaba el derecho de poseer el dinero que hubieran ganado.» [...] «¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte? Y un poco más adelante, la pregunta que representa todo un principio: «¿por qué son pobres las mujeres?»<sup>2</sup>

Analizar el trabajo de Patricia Gómez y María Jesús González desde un posicionamiento de género responde a varias razones, pero especialmente a dos. La primera y más concreta es porque ellas son mujeres, independientemente y al mismo tiempo que artistas. La segunda, y sin duda la más importante, porque su mirada como mujeres aporta en la selección de los espacios, en el enfoque de sus temas y en el modo final de mostrarlos, una diferenciación precisa. En especial en los proyectos en los que los elementos vinculados con lo masculino, intrínsecos a la sociedad más patriarcal (poder, guerra, control, represión, competitividad, ambición, protección, seguridad...) están muy patentes en los espacios ya vacíos de las prisiones, los CIE y, de algún modo, también en la creación de los museos. Como consecuencia de este posicionamiento, los proyectos incluidos en el bloque denominado *Domus* estarán plenamente vinculados a una temática y unos motivos que, abordados por dos mujeres artistas, adquieren una profundidad en el análisis y una densidad diferenciadora en los contenidos. Entrar en prisiones abandonadas, en edificios adaptados al uso de los Centros de Internamiento de Extranjeros, ya inoperativos y, así pues, también disfuncionales, se presentan idóneos para comenzar a ser otra cosa en sus manos. Los registros de las paredes que permanecen en las telas se impregnan también del olor y de los restos de ese lugar: son seres que respiran y nos cuentan lo que han oído.

Los edificios y las casas cuando se encuentran abandonados, especialmente en ruinas, pertenecen a un «tiempo perdido cuya recuperación», como escribió Marc Augé, «compete al arte». <sup>3</sup> Con una práctica desarrollada y pulida a través de una docena de proyectos, las autoras han hallado una manera efectiva de controlar ese tiempo en ruinas, encapsulándolo y mostrándolo como una combinación entre restos de un espacio que perteneció o fue ocupado por alguien, el material que hace posible la transferencia de esos restos y la mirada personal de las artistas para mostrar los resultados en un contexto otro que responde a exigencias estéticas. Podríamos hablar de una fusión entre elementos activos y elementos pasivos en la línea tal como Pic Adrian los explica en su libro *Art and Meta-Art*: «Any creation is a combination (fusion) of the entity which reproduces itself (the active element) and the medium where it lives (the passive element). Any creation is a process of vivification of the inert matter, its entry into an organic system, a neguentropic affirmation.»<sup>4</sup> En nuestro caso de estudio, tomando estas premisas del mundo de la física y

apropiándolas para el de la creación artística, el elemento activo sería la acción dentro del lugar por medio de los arranques de fragmentos murales o la realización de fotografías que muestran los espacios en silencio absoluto. El elemento pasivo serían los espacios en sí mismos: cargados de memoria, a punto de ser destruidos o transformados en otra cosa que dejará de lado el tiempo acumulado para iniciar de nuevo un proceso de apropiación del tiempo nuevo: su vivificación. Un ciclo vital, orgánico, que vincula los procesos de creación celular con los de las obras artísticas.

El proyecto *Las Salinas*, iniciado en 2002 y prolongado anualmente hasta 2005, inició todo. Un cortijo abandonado, situado en el pueblo familiar de una de las artistas, sirvió como campo de experimentación y laboratorio de lo que poco a poco se fue convirtiendo en un método elaborado y perfeccionado. Una serie compuesta por veinte arranques de paredes coloristas que evocan un tiempo de esplendor desaparecido, y al mismo tiempo que artistas. La segunda, y sin duda la más importante, porque su mirada como mujeres aporta en la selección de los espacios, en el enfoque de sus temas y en el modo final de mostrarlos, una diferenciación precisa. En especial en los proyectos en los que los elementos vinculados con lo masculino, intrínsecos a la sociedad más patriarcal (poder, guerra, control, represión, competitividad, ambición, protección, seguridad...) están muy patentes en los espacios ya vacíos de las prisiones, los CIE y, de algún modo, también en la creación de los museos. Como consecuencia de este posicionamiento, los proyectos incluidos en el bloque denominado *Domus* estarán plenamente vinculados a una temática y unos motivos que, abordados por dos mujeres artistas, adquieren una profundidad en el análisis y una densidad diferenciadora en los contenidos. Entrar en prisiones abandonadas, en edificios adaptados al uso de los Centros de Internamiento de Extranjeros, ya inoperativos y, así pues, también disfuncionales, se presentan idóneos para comenzar a ser otra cosa en sus manos. Los registros de las paredes que permanecen en las telas se impregnan también del olor y de los restos de ese lugar: son seres que respiran y nos cuentan lo que han oido.

Los edificios y las casas cuando se encuentran abandonados, especialmente en ruinas, pertenecen a un «tiempo perdido cuya recuperación», como escribió Marc Augé, «compete al arte». <sup>3</sup> Con una práctica desarrollada y pulida a través de una docena de proyectos, las autoras han hallado una manera efectiva de controlar ese tiempo en ruinas, encapsulándolo y mostrándolo como una combinación entre restos de un espacio que perteneció o fue ocupado por alguien, el material que hace posible la transferencia de esos restos y la mirada personal de las artistas para mostrar los resultados en un contexto otro que responde a exigencias estéticas. Podríamos hablar de una fusión entre elementos activos y elementos pasivos en la línea tal como Pic Adrian los explica en su libro *Art and Meta-Art*: «Any creation is a combination (fusion) of the entity which reproduces itself (the active element) and the medium where it lives (the passive element). Any creation is a process of vivification of the inert matter, its entry into an organic system, a neguentropic affirmation.»<sup>4</sup> En nuestro caso de estudio, tomando estas premisas del mundo de la física y

antes. Las copas con el vino, salvo algunas arrojadas sobre el mantel de hilo, tiradas seguramente durante la huida, también estaban llenas y la mesa ofrecía manjares de todo tipo, gran parte de los cuales no se habían ni tocado. La reconstrucción era muy veraz, pero el arte siempre miente. En ocasiones, es necesario el testimonio sin trucos de determinada fotografía registradora para hacernos ver la amplitud de sus encuentros, que aquí devienen certezas. La serie *Hábeas Corpus* nos traslada no solo a un lugar con una carga simbólica importante, donde resulta difícil entender qué urgencia puede ser la que obliga a dejar las cosas en su posición exacta, sino a una incomprensión mayor: el tiempo detenido, el tiempo controlado por otros y todo lo que conforma su paso y su cumplimiento obligado.

La particular máquina del tiempo de Patricia Gómez y María Jesús González se muestra también extendida. Al aire libre se mostró *La casa del olvido*, en Lurago d'Erba, en la ciudad italiana de Como, como la planta de cruz latina de una iglesia; una casa abatida y desplegada como una caja sobre un campo verde. En las series *La casa desplegada* y *A la memoria del lugar* predominan los arranques de casas de los barrios marineros de la ciudad de Valencia (que estuvieron casi veinte años amenazadas de derribo por un plan municipal que pretendía arrasar con una trama urbana histórica para prolongar una avenida).<sup>6</sup> Varias viviendas, representantes de un modernismo popular de gran interés, acabaron siendo derribadas pese a que la arquitectura de algunas de ellas contaba con su protección como Bien de Interés Cultural (BIC). En estos casos, como en *Casa de la Palmera* y *Calle San Pedro 27*, las telas salen al aire y son extendidas como se tiende la ropa un día de sol y viento. La visibilidad de sus interiores impresos en la tela, expuesta ahora en el exterior, visibilizaba de manera inteligente un problema y puso un espejo delante de quienes apoyaron una medida urbanística más propia del siglo XIX que del incipiente siglo XXI. El *Archivo Cabanyal*, la obra magna de este momento y de ese vecindario, se conforma por un rollo de tela de 340 metros de longitud, que recoge todos los espacios transmutados en textil del barrio valenciano, un patchwork de transferencias de azulejos, pinturas murales, decoraciones en escayola, suelos de baldosas hidráulicas o de mosaico, cerramientos o huecos dejados en las telas que evocan los vacíos.

El proyecto *De Re Muraria*, por su parte, se compone de dos trabajos realizados en Almedinilla, Córdoba, y adquiere un sentido diferenciador. *Los tiempos del color* hace una catalogación de los tonos de las paredes de once cortijos cordobeses abandonados, una suerte de archivo conformado por 688 fragmentos, que se apropián de la piel interior de esos espacios que un día simbolizaron una forma de vida generalizada. *El Cortijo y la Villa*, por su parte, representa un ejercicio único de transmutación de tiempos distintos a partir del arte, que toma la competencia de actuar como catalizador. Del cortijo de Lopera las artistas extraen cuatro pieles de entre 9 y 14 metros de longitud que después depositan en el suelo de la villa romana de El Ruedo. El presente de la intervención vincula un pasado aún recordado a través de una arquitectura tradicional, con los restos arqueológicos de la villa romana de

hace dos mil años, pero hallados en 1989, fecha que seguramente se aproxima bastante a la que inició el proceso de despoblación de los cortijos. Estos juegos intra-temporales también se encuentran en el proyecto *Casa Ena*, en Huesca. La que fuera la vivienda del pedagogo y artista anarquista Ramón Acín, productor del documental mítico *Las Hurdes. Tierra sin pan*, dirigido por Luis Buñuel, muestra dos tiempos. Las 504 piezas de arranque mural combinan la superficie externa de las paredes en el momento de su transferencia en 2016 (conjunto expuesto en la parte derecha), y la pintura que se mantenía debajo, más o menos la que hubiere en el año 1936, cuando Acín es fusilado por las tropas franquistas y que cambió para siempre la historia de la casa. Estos fragmentos se muestran en la parte izquierda. Ambos grupos forman una cuadrícula de fragmentos separados mínimamente entre sí, como fotogramas de un tiempo erosionado. La importancia de la individualidad de este prohombre oscense que sigue siendo evocado, tiene un cierto parangón con el último proyecto analizado que, asimismo, incluye en su título —*Sufficit una Domus*—, el nombre genérico de este amplio y complejo bloque temático. Este proyecto se plantea a partir del libro de Henry David Thoreau *Walden o la vida en los bosques* y reflexiona sobre las miradas utópicas de la vida en comunidad. Las artistas encontraron una cabaña en la campiña tarifeña, en la provincia de Cádiz, que cumplía los requisitos necesarios: que alguien hubiera vivido en ella aislado de su comunidad (una persona que responde a las iniciales A.M.S.) y que la cabaña se encontrara abandonada actualmente, para poder realizar el proceso habitual de arranque. El resultado es una tela con los restos de las cuatro paredes interiores, doblada y colocada en una caja de madera de 170 centímetros de lado, y dos libros con imágenes de la casa. De un libro hasta otro que emula la vida en soledad, tal como el original explica; un nuevo círculo de tiempo y espacio que acaba cerrándose.

Estas dos artistas han reivindicado, tal vez sin haberlo hecho explícito, una habitación propia, y han inaugurado un reino; no de escasez, en este caso, sino de resistencia ante la pérdida que ocasiona el tiempo y el olvido. Pues no se han limitado al registro fotográfico de unos espacios, sino que han palpado la superficie de sus muros para llevarse detrás las partículas de ese tiempo en suspenso, y mostrándolo como un testimonio de autenticidad. Pasaremos junto a los rollos de tela expuestos como el armamento dispuesto en un arsenal o como un muestrario textil, según el caso, según la ocasión —o frente a las casas cuyas dermis o epidermis se despliegan como un papel, como una maqueta de la memoria a escala de nuestros olvidos— y sentiremos un pequeño fulgor que nos salpica y nos sacude, que nos hace partícipes de una historia que no es nuestra, ni de ellas, pero que nos enlaza con ese origen. *All Appears to be Normal*, pero nada puede ser definido como normal sin ser primero analizado como parte de un todo que nos afecta y nos deja mudos ante nuestro reflejo.

1. Virginia Woolf, *Three Guineas*, Middlesex, Penguin Books, 1977, p. 6. En el original: «the educated class». Publicada por primera vez por Quentin Bell y Angelica Garnett en 1938.

2. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1967-2005, pp. 37-38, 41. Publicada por primera vez por Quentin Bell y Angelica Garnett en 1929.
3. Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003. Este párrafo actúa como introducción del libro: «La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.»
4. Pic Adrian, *Art and Meta-Art*, Barcelona, Group 3, 1990, p. 7.
5. La descripción del proyecto y un breve video pueden encontrarse en este enlace: <https://www.artangel.org.uk/project/hg/> Fecha de la última consulta: 4 de diciembre de 2018.
6. Para ampliar información sobre esta lucha ciudadana contra la medida urbanística, finalmente paralizada, visitar la web: [cabanyal.com](http://cabanyal.com)

## FICHAS

Álvaro de los Ángeles

### ALL APPEARS TO BE NORMAL

Sala Universitas, Universidad Miguel Hernández de Elche, 5/10/2018-24/01/2019

—

La exposición titulada genéricamente *All Appears to be Normal*, de las artistas Patricia Gómez y María Jesús González, reúne una serie de trabajos realizados en diferentes prisiones de Valencia, Palma de Mallorca y Filadelfia donde los muros interiores adquieren la cualidad intrínseca de un testimonio. Tradicionalmente, los muros de las ciudades han tenido una importancia decisiva en el transcurrir de la historia. Tanto desde el punto de vista legal como religioso, han sido espacios de deslindeamiento de terrenos y de recodo de sentimientos y cultos. Los muros de las prisiones, sin embargo, delimitan la libertad al mismo tiempo que proponen un lienzo en blanco para sus ocupantes. En esta fina línea de libertad restringida y voz recuperada, se plantea un juego de equilibrios entre sometimiento y sumisión. La frase del título, empleada por los vigilantes norteamericanos tras sus rondas, pone en el centro del debate la concepción de lo que es o no normal.

### PROYECTO PARA CÁRCEL ABANDONADA

Antigua Cárcel Modelo de Valencia, 2008-2009

—

La antigua Cárcel Modelo de Valencia dejó de funcionar como prisión en 1993. La expansión de la ciudad hacia inviable su continuidad como centro penitenciario atendiendo a su ubicación, en el barrio de Olivereta, que en su origen era la periferia de Valencia, pero que dejó de serlo casi cien años después de su inauguración en 1903. El conjunto de edificios es, desde 2013, el Complejo Administrativo 9 d'Octubre, dependiente de la Generalitat Valenciana. Fue un lugar especialmente simbólico durante la Guerra Civil española, desbordando su ocupación desde los 528 presos previstos a los 15000 que llegó a contener en los momentos de mayor represión tras la contienda, entre 1939 y 1940. Su estructura radial, construida por el arquitecto Joaquín María Belda e iniciada en 1889, está inspirada en la prisión de Cherry Hill (1825), característica del modelo Filadelfia, ampliamente analizado por Michel Foucault en su ensayo *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*.

El proyecto se compone de seis series de obras que recogen parte de los muros de algunos de sus espacios más representativos, realizadas todas entre 2008 y 2009. En *Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903*, se han recuperado seis estratos de pared consecutivos (del más reciente y superficial hasta el más antiguo y profundo) a lo largo de los noventa años que estuvo activa la prisión. Genera un palimpsesto temporal a partir de las superficies cargadas de memoria que fue este espacio emblemático. *Vis-à-Vis; Celdas y Galería IV*, son arranques de grandes dimensiones que intentan suplantar la superficie de los muros de manera desplegada en las telas. Mientras las dos primeras se apropián de los espacios interiores, *Galería IV* recoge los restos murales de dos tramos del pasillo con tres puertas en cada uno de ellos. *Pasillo de las Diosas* tiene de

característico los dibujos murales que representaban las diferentes musas de las ciencias y el arte, mostrando los fragmentos que incluyen las pinturas.

Por último, *Libros-celda* son siete cajas de hierro realizadas a partir de las puertas de las celdas, incluidos los cerrojos exteriores, que contienen cada una de ellas material agrupado en tres partes: primera, imágenes fotográficas que registran el proceso de trabajo y el espacio intervenido, más un texto; segunda, arranques sobre tela transparente que recogen dibujos y textos de los presos; tercera, arranques de los muros sobre textil negro que muestran marcas y detalles arquitectónicos de las celdas.

### TIEMPO MUERTO. PROYECTO PARA SECCIÓN ABIERTA

Antigua Prisión de Palma, 2011

—

Este proyecto se realizó con la colaboración de siete internos durante sus últimos días de reclusión, en la última fase de actividad de la Cárcel de Palma, en la isla de Mallorca, clausurada poco tiempo después. A través de un taller, las artistas y los internos realizaron una pieza colectiva y otras individuales, teniendo siempre como temas principales la memoria, la relación con el lugar y la acción directa sobre diferentes superficies del edificio. Al igual que en *Proyecto para cárcel abandonada*, algunas paredes son sometidas a la técnica de arranque a través de telas de diversas dimensiones. Dos series, una fotográfica y otra textil, conforman este proyecto. *Las 7 puertas*, realizado sobre tela negra, es un arranque de la pared longitudinal del pasillo donde se ubicaban siete celdas. Cada uno de los internos personalizó la parte exterior de la puerta de la celda con palabras, frases o símbolos, realizados en espejo, como si se tratara de una plancha de grabado. La pieza de tela resultante, registro de todo ese muro y las puertas con los mensajes ahora en positivo, alcanza 16 metros de longitud. La serie fotográfica *Hábeas Corpus*, por su parte, emplea como título la locución latina que reclama la presencia de la persona detenida y se compone de seis imágenes de las celdas vacías un día antes de la clausura de la cárcel. En ellas se muestran los espacios vacíos, sin presencia física alguna de los internos, salvo en los restos de sus actividades dejadas a medio hacer o en los objetos abandonados.

### DEPTH OF SURFACE

Prisión de Holmesburg, Filadelfia, EE.UU., 2011-2012

—

La prisión de Holmesburg se inauguró en 1896 siguiendo el modelo panóptico-radial diseñado por John Haviland para la Eastern State Penitentiary en 1829, que se extendió a lo largo del siglo XIX por todo el mundo. Como centro penitenciario estuvo en funcionamiento hasta 1995, y es en 2011 cuando Philagrafika propone a las artistas intervenir la arquitectura del edificio y su memoria derivada. *Depth of Surface* es una apropiada expresión que explica gráficamente su labor como artistas interesadas en la arqueología de los espacios donde intervienen y que genera una suerte de juego de palabras entre la profundidad y la superficie. En general, lo superficial como derivado de lo que ocurre en la superficie remite a un planteamiento ligero o no profundo

de la información; al vincularlo aquí a su profundidad, la expresión aborda ambos conceptos no solo en lo relativo a lo físico, sino también en cuanto a la memoria que pueden acumular la piel o los muros. Este proyecto se compone de seis series que analizan el espacio desde múltiples perspectivas: la fotografía, el audio, los arranques sobre tela o la imagen en movimiento.

*Detritus* y *Domus* son dos series fotográficas en cierta manera vinculadas. En ambas se observa la parte superficial de los muros en fase de descomposición. El tiempo transcurrido entre la clausura del centro y la realización del proyecto, dieciséis años, ha hecho mella en las capas superpuestas de pintura. En *Detritus*, dieciocho fotografías de gran formato catalogan el espacio deteriorado de las celdas y la paradoja de pasar de ser lugar de seguridad a espacio vulnerable por efecto de la humedad y el abandono. En *Domus*, el propio estado degenerativo de la pintura más superficial ha hecho emerger capas inferiores. En estas, se observan colores y formas que sugieren que, en una primera etapa, las celdas estaban decoradas y pintadas seguramente para mitigar el efecto alienante de una arquitectura unificadora e igualitaria. Esta serie la conforman doce fotografías cuyas composiciones atienden más a la búsqueda de diferencias que a la catalogación frontal de sus espacios idénticos. Del mismo modo, las piezas *Second Skin. Cell 560* y *Second Skin. Cell 805*, muestran elementos coincidentes entre sí. Ambas son arranques sobre tela de las celdas enumeradas. Pese al deterioro de los muros de todos los espacios de la antigua prisión, todavía se encontraban elementos sobre estos que los convierten en espacios útiles para afrontar esta función arqueológica. La pieza de tela de la celda 560 alcanza los 6 metros de alto por 18 de largo, mientras que la de la 805 mide, aproximadamente, 6 metros de alto por 9 metros de largo.

El ejemplo de que los muros, pese a la devastación, aún disponían de información de gran interés, lo encontramos en la serie *Marks & Scars*, que recupera dibujos realizados sobre los muros, algunos de gran calidad, y marcas que inciden sobre la falta de libertad y la necesidad natural de expresarlo. Esta pieza está compuesta por 150 fragmentos de estos muros, que se exponen generalmente como capas superpuestas que recuerdan a pieles. La última obra de la serie, *All Appears to be Normal*, es el resultado de haber encontrado, durante la investigación del proyecto general, los libros de registro de los guardias. Estos debían escribir, a intervalos de 15 minutos, las novedades que hubiere en el módulo donde se encontraban. La frase que da título a esta obra es lo que debían escribir si todo seguía aparentemente normal.

### À TOUS LES CLANDESTINS

2014-2016

—

Es este un proyecto genérico que homenajea a todas aquellas personas que han migrado desde las costas occidentales africanas hasta las Islas Canarias, especialmente entre los años 2004-2010, periodo que se denominó en 2006 la «crisis de los cayucos». El resultado de esta investigación en dos contextos, el lugar de salida —principalmente en Mauritania— y de llegada

en Fuerteventura, rescata información escrita (poemas, crónicas de los viajes, pensamientos y deseos escritos en varios idiomas) y dibujos de mucho valor sociológico de los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIE) de Fuerteventura y de los lugares de origen. Se compone de cinco series de fotografía documental, dos series de arranques murales y dos vídeos, que registran los lugares implicados donde se encuentran restos de los viajes emprendidos y de las estancias dentro de los CIE. *Please, don't Paint the Wall* es un conjunto de 640 fotografías tomadas de los dibujos y los textos realizados en los muros del CIE de Fuerteventura. Es un archivo de anhelos y de experiencias del viaje; aparecen las imágenes de nombres y fechas, textos en árabe, wolof, castellano, francés e inglés marcados sobre los muros. Los textos traducidos al castellano los realizaron Mohssine Rezgaoui y Khalid Chaoui. Las series fotográficas actúan como miradas en espejo de un viaje que consta de un lugar de salida y otro de llegada. Las creadas en Canarias incluyen los cementerios donde están enterrados parte de los muertos que vieron fracasado su intento de conseguir llegar a España desde 1999; y dos que registran los CIE de las diferentes islas que conforman el archipiélago canario, uno de ellos el antiguo cuartel de la Legión de Fuerteventura habilitado en 2003 y cerrado en 2012, aunque mantiene una dotación policial permanente. El archivo fotográfico de Mauritania muestra los espacios naturales que sirvieron de escondite, de punto de salida o de paso antes de iniciar su travesía en cayuco, así como los espacios que sirvieron de lugar de retención, como el Centro de Detención de Migrantes de Nouadhibou, creado en 2006 por el gobierno español, como parte de las medidas de la política de control de fronteras. Las dos series de arranques murales (*Archivo CIE El Matorral, Fuerteventura*, compuesto por 338 piezas de diferentes dimensiones y *Archivo Centro de Retención de Migrantes de Nouadhibou, Mauritania*, compuesto por trece piezas de gran formato), contienen las muestras de expresión gráfica encontradas sobre los muros de ambos centros.

La última pieza, el video *Bonne Chance*, registra los textos escritos en el CIE de Mauritania mientras un ciudadano senegalés los va leyendo, interpretando y filmándolos. Para Ndiaye Cheikh, colaborador de las artistas en este viaje, leer estos textos en el lugar por donde él también pasó camino de España, es una vuelta a experimentar las sensaciones de la huida y de la travesía, pero también una suerte de justicia poética que completa el proyecto.

#### *FINS A COTA D'AFECCIÓ* IVAM, 2018

Este proyecto representa un caso especial dentro del bloque dedicado a las instituciones, siendo el único que no reflexiona sobre espacios de internamiento, represión o estancia en espera de personas, sino que plantea una visión amplia de lo que significa definir y gestionar la responsabilidad pública. Las artistas reciben la propuesta de realizar una exposición en el IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, en su Galería 6, que está destinada desde 2014 a mostrar proyectos *site specific* de creadores de arte contemporáneo que se encuentran en su media carrera. Este tipo de exposiciones deben

investigar el contexto de la ciudad de Valencia o de la Comunidad Valenciana desde su estilo personal. El proyecto presentado, *Fins a cota d'afecció*, hace suyo el concepto empleado en arqueología para definir el límite de profundidad de una excavación. En este caso, la cota de afección se limitó a un espesor de 8 milímetros de las paredes de la galería. El espacio expositivo está compuesto de dos plantas unidas por una escalera que lo atraviesa diagonalmente y que adquiere mucho protagonismo. El proyecto, por lo tanto, está formado por dos intervenciones diferenciadas y, al mismo tiempo, interrelacionadas, cada una situada en uno de estos niveles. La planta baja mostraba franjas verticales de suelo a techo con diferentes capas de profundidad y tonos de color. Cada franja alcanzaba el nivel de pintura que había sido empleada para una exposición concreta a lo largo de los años de existencia del museo, inaugurado en 1989. Los restos de pintura extraídos de las paredes se dejaban en el suelo, junto a su franja en la pared, consiguiendo que la antigüedad de la muestra fuera proporcional al volumen de restos acumulados en el suelo. En la planta superior se mostraba todo el proceso de investigación de la historia del IVAM con el aspecto de una matriz de Harris, herramienta investigadora que permite analizar los estratos encontrados y clasificarlos según su antigüedad. Una selección de todo el material empleado a lo largo de las décadas de exposiciones, transportes, comisariados, seguros de obra y relaciones del centro público con el poder político (algunas de las cuales pasaron al ámbito judicial) convierte este proyecto en un arma de control de la propia institución museística. Es un claro ejemplo de práctica de crítica institucional de tercera generación. Toda la información de esta matriz se mostraba en un papel continuo que rodeaba el perímetro de la sala. Acabada la muestra, las artistas arrancaron con tela los restos de las paredes llevándose consigo la historia inmaterial de esta galería.

#### *ARCHIVO CASA ENA* 2016

—  
La memoria es la continuidad del trabajo de las artistas. Una memoria siempre vinculada a una mirada política. La conocida como *Casa Ena*, título de este proyecto, fue la residencia de Ramón Acín y su familia hasta 1936, año del golpe de estado fascista contra el gobierno de la República española. El 6 de agosto de ese año, a menos de un mes del suceso que cambió la historia de España, Acín fue detenido y fusilado. Su mujer siguió esa misma suerte fatal diecisés días después. Ramón Acín fue un periodista, poeta, pintor y escultor anarquista, que defendió las libertades individuales en una época (la dictadura de Primo de Rivera) en la que no se podía hacerlo sin esperar a cambio encarcelamientos o exilio, como el período que vivió en Francia hasta que se instauró la II República española, y vuelve a su país. Avatares del destino hicieron que conociera a Luis Buñuel y que produjera el documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*, considerado por algunos teóricos documentalistas, entre ellos Bill Nichols, como la primera película que cuestionó abiertamente la ética de la imagen cinematográfica.

El trabajo de las artistas consistió en arrancar parte de los muros de las diferentes estancias de la casa, pero

haciéndolo dos veces. El de la época presente, sobre las paredes según se encontraban en 2016; y en esos mismos muros, hasta llegar a la capa de pintura de 1936. Ochenta años separan ambos mundos, pero ellas ponen el antiguo a la izquierda de la mirada del espectador, y a la derecha el actual, una elipsis en el tiempo que se completa con los dos mosaicos en una misma pared. El proyecto se compone de 504 arranques de las paredes pertenecientes a ambos períodos, y una serie de ocho fotografías de las estancias, junto con fragmentos de texto extraídos del libro *Recuerdos al margen de Sol Acín Monrás*, hija de Ramón Acín, donde redacta sus recuerdos de las habitaciones y las actividades cotidianas que en ellas se desarrollaban.

#### *DE RE MURARIA* 2013-2014

—  
La búsqueda de la memoria es un hilo que teje casi cualquier vida y en cualquier territorio. Aún más cuando, igual que ocurría con *Casa Ena*, hay una voluntad de vincular y poner en diálogo dos momentos históricos diferentes, separados en este caso alrededor de dos mil años. *De Re Muraria* es un proyecto desarrollado en Almedinilla, en Córdoba, dentro de la VIII Edición de *El Vuelo de Hypnos*, convocatoria que pone en relación el patrimonio histórico-artístico con el arte contemporáneo. La participación de las artistas consistió en tomar uno de los numerosos cortijos abandonados, el cortijo de Lopera. Hacen arranques de sus muros y los ubican dentro de los restos de la villa romana El Ruedo, cuyo sitio arqueológico fue descubierto en 1989. Esta primera serie, *El Cortijo y la Villa*, está compuesta por cuatro arranques de entre 9 y 14 metros de longitud, extraídos de las estancias del cortijo —que mantiene tanto la parte señorial y colorida de sus paredes, como otra doméstica, más austera y sobria— para ubicarlos en los suelos de mosaico de la construcción romana. El salto temporal habla por sí mismo del territorio que los acoge, testigo directo de dos modos de vida desaparecidos. En una misma línea investigadora se encuentra la segunda serie de este proyecto, *Los tiempos del color*, que está compuesta por 688 piezas arrancadas de los muros interiores de once cortijos en estado de ruina o semi-ruina. La composición final incluía 19 mosaicos de color (empleando 588 piezas) que formaban un mural de más de 20 metros de ancho, por 2,5 de alto. La vinculación con *Casa Ena* también se encuentra en la construcción de una retícula con las piezas, generando un muestrario de tiempo y memoria visible a través de los colores, las grietas y las texturas de las paredes.

#### *SUFFICIT UNA DOMUS* 2013

—  
Este proyecto plantea la casa aislada como reto del sujeto frente a la vida en sociedad, su interrelación con la comunidad o su ausencia de vínculo. La idea surge a partir del planteamiento del programa artístico FLORA ars+natura (curado por José Roca en Bogotá) y, en concreto, de su edición inaugural *Ninguna forma de vida es inevitable*. Para ello, se da como modelo el libro de Henry David Thoreau *Walden o la vida en*

*los bosques*, un texto que sigue preguntándose por la necesidad o no de sentirse partícipe de una comunidad coetánea, y por la utopía de vivir en *total libertad*. Las artistas buscaron en la provincia de Cádiz una cabaña de similares características que la descrita y ocupada por el autor estadounidense en la zona de Walden Pond, donde hubiera estado viviendo un individuo aislado. La encontraron en la campiña tarifeña, en Facinas. Este proyecto consta de dos obras. La primera, *Cabaña A.M.S. Facinas*, es el resultado del arranque del rastro de vida depositado en los muros interiores de esta casa básica. La tela resultante se muestra plegada y metida dentro de una caja de madera de 170 centímetros de lado. Se completa con cuatro fotografías que marcan la secuencia del proceso de arranque. Las iniciales del ocupante, A.M.S., también se incluyen en el título de la segunda obra *A.M.S. Facinas. Vol. I-II*, un par de libros entelados en negro dentro de sendas cajas de idénticas características, que contienen una fotografía, el primero, y tres el segundo. Resulta de gran interés que el objeto libro, desde donde surge todo el proyecto, sea también la meta que se alcanza. En cierta manera, también los libros son espacios de recogimiento y cobijo.

#### *A LA MEMORIA DEL LUGAR* 2005-2009

—  
Una parte amplia de los barrios marítimos Cabanyal-Canyamel de la ciudad de Valencia estuvo amenazada desde 1998 hasta 2015 por la prolongación de una avenida que iba a atravesarlos para comunicar el centro de la capital con la playa. Esta zona, anexionada a Valencia a finales del siglo XIX, fue tradicionalmente un barrio de pescadores que vio menguada su actividad agropecuaria pero que ha mantenido una retícula urbanística en paralelo al mar y una idiosincrasia en la manera de vivir y relacionarse con el contexto diferenciadora. Pese a que la población residente estuvo dividida frente a este proyecto urbanístico, es bien sabido que la operación respondía a intereses especulativos y no funcionales, pues la playa está comunicada por otras avenidas paralelas a la proyectada. Durante varios años, el Ayuntamiento de la ciudad fue adquiriendo y expropiando viviendas, algunas de las cuales disponían de elementos arquitectónicos de gran interés, al tratarse de un tipo de modernismo popular que recibió la protección BIC (Bien de Interés Cultural) en su conjunto, pero que no fue respetada por las propias autoridades municipales.

El proyecto *A la memoria del lugar* se compone de 4 series que representan un auténtico archivo a escala 1:1 de algunas casas que estuvieron amenazadas y en muchos casos acabaron siendo derribadas. La principal obra, *Archivo Cabanyal*, es una sucesión de arranques de las habitaciones de doce casas en peligro de derribo, unidas una detrás de otra hasta conformar un rollo de tela de 340 metros de longitud por 2 de anchura. Dos vídeos documentales completan la obra. Uno de ellos describe el proceso de enrollado de las telas, permitiendo visualizar en forma de *loop* la totalidad de las piezas estampadas que lo forman. El otro, muestra la evolución del trabajo en el contexto del barrio, como documental de la experiencia vivida. Una segunda obra es *Fachada*

*Francesc Eiximenis*, que recibe el título por el nombre de la calle donde se ubicaba, dedicada al poeta franciscano catalán. Esta es una de las pocas telas que muestra la pared exterior de una casa; este detalle y el color azul de la tela empleada para el arranque le otorga una personalidad propia. Por último, las obras *Cabanyal, antiguo matadero I. Calle San Pedro 27 y Cabanyal, Room Rosa. C/ Mediterráneo 29*, realizadas en 2005 y 2008 respectivamente, recuperan dos estancias completas, registrando en una única pieza de tela longitudinal, las superficies de techo, suelo y las dos paredes opuestas comprendidas entre ellos, permitiendo evidenciar la transformación de un espacio tridimensional en bidimensional y proporcionando la posibilidad de reconstruir el espacio de la vivencia, la experiencia del espacio cotidiano.

## Valencià

### MATERIALISME DE LA MEMÒRIA Tatiana Sentamans

«Si mai no es parla d'una cosa, és com si no haguera succeït.  
És simplement l'expressió, com diu Harry, que dona realitat a les coses.»

Oscar Wilde, *El Retrat de Dorian Gray*, 1890

*All Appears to be Normal* és el títol del projecte expositiu que el tandem artístic format per Patricia Gómez i María Jesús González ha desenvolupat per a la Sala Universitas de la Universidad Miguel Hernández d'Elx. La mostra, visitable des del 5 d'octubre de 2018 fins al 24 de gener de 2019, reuneix per primera vegada diverses obres dels seus projectes *Depth of Surface* (Filadèlfia, 2011-2012), *Antigua Prisión de Palma* (Palma de Mallorca, 2011) i *Proyecto para cárcel abandonada* (València, 2008-2009), realitzats «en» i «a partir de» tres presos. «*All Appears to be Normal*» era la frase repetida pels oficials carceraris a la presó d'Holmesburg-Filadèlfia quan feien el recompte de presos, segons els llibres de registre carceraris trobats per les artistes. Dia rere de dia, mes rere mes i any rere any, es repetia una construcció sintàctica que enunciava i, al seu torn, constatava la suposada «normalitat» de les persones dins d'un espai heterotòpic per a la vigilància i el càstig<sup>1</sup>. Segons Butler<sup>2</sup> «Els enunciats que fan el que diuen en dir-ho no són simplement convencionals, sinó més aïna, en paraules d'Austin, "rituals i ceremonials". Suposen una interpellació a l'escoltador, i la repetició de la fórmula produeix una convenció que transforma la realitat a la qual apel·la l'objecte gramatical de l'enunciació. No obstant això, la «naturalització» de l'estat d'excepció de la persona reclusa, i la insensibilització i homogeneïtzació de la lògica penitenciària, xoca amb la subjectivitat dels seus senyals i marques, dels seus rastres en l'espai, en les seues parets. Aquests són registrats per Gómez i González en un arxiu físic mitjançant tècniques d'estampació i sostracció que, fora del context de l'espai original, qüestionen els dispositius de poder que van edificar la sistèmica de la vigilància de la modernitat. Però les seues arrancades també són una formalització del record i proposen una altra manera de construir-complementar la història, incloent-ne els marges, les omissions i les pèrdues.

El treball de Gómez i González podria definir-se com un materialisme de la memòria, és a dir, un mètode d'investigació històrica que es deté en els factors materials característics de les societats humanes i la seua evolució, i que al seu torn materialitza els vestigis d'un lloc o no lloc marcat per les condicions de vida, d'ocupació, o de pas dels seus «habitants» en un moment donat. Això ho porten fent des de 2002, fonamentalment, mitjançant la seua concepció de gravat expandit de gran format amb la qual converteixen l'espai arquitectònic en matriu d'estampació, però també a través d'altres mitjans de registre com el fotogràfic, el videogràfic o el sonor. La seua producció radica en una particular recuperació

de la història passada o oculta d'espais en procés de desaparició tant per causes urbanístiques com per l'inevitabile pas del temps. A més, els diferents projectes de les artistes suposen un complex procediment de rescat matèric compost per tècniques de restauració, de gravat, pictòriques i escultòriques, que esdevenen un arxiu corpori que, traslladat a l'àmbit expositiu, usen per a problematitzar especulacions, oblis, silencis, i en definitiva polítiques d'ús travessades per les pràctiques socials, econòmiques i culturals.

La present publicació és també un cert materialisme de la memòria, però de la labor que Gómez i González desenvolupen des de fa poc més de tres lustres, i sorgeix en el marc de la línia expositiva que des de 2014 desenvolupem tot l'equip del Vicerectorat de Cultura i Extensió Universitària de la UMH. El seu propòsit és connectar la universitat amb el teixit galerístic de la Comunitat Valenciana, i acostar-nos així a l'especificitat del mercat de l'art, contribuint a la divulgació de la cultura i la producció artística del nostre territori. L'interès d'aquesta promoció universitària de l'obra de creadors/es valencians/es de projecció internacional a través de la col·laboració, en aquest cas amb Espavisor i amb les artistes Patricia Gómez i María Jesús González, ha sigut reconegut amb un finançament obtingut en el marc de la convocatòria de Concessió de subvencions per a l'organització d'activitats i projectes culturals i artístics 2018 de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana. El llibre, que reuneix els seus principals treballs, s'articula en dos grans blocs, *All Appears to be Normal* i *Domus*, introduïts i raonats gràcies també a la col·laboració del crític i comissari Álvaro de los Ángeles. En el primer hem volgut mostrar els seus projectes més significatius entorn d'espais de caràcter institucional. Amb excepció del projecte elaborat en la Galeria 6 de l'IVAM (*Fins a cota d'afecció*, 2018), en el qual les artistes apliquen un mètode d'excavació mural per a desentranyar l'arqueologia d'un ús cultural programat, la resta operen sobre espais de reclusió. És el cas de la Presó Model de València (*Proyecto para cárcel abandonada*, 2008-2009), la Presó de Palma de Mallorca (*Tiempo Muerto. Proyecto para Sección Abierta*, 2011), o la Presó d'Holmesburg a Filadèlfia, EUA (*Depth of Surface*, 2011-2012) —objecte de l'exposició a la Sala Universitas de la UMH—; dels Centres d'Internament d'Estrangers (CIE) com «*El Matorral*» de Fuerteventura i el de Nouadhibou de Mauritània (*À tous les clandestins*, 2014-2016), o d'*Antes de ponerme loco. Cheka Sta. Úrsula* a València (2018—), tots actualment en desús. En la seua activitat amb relació a aquests contenidors per a la deshumanització, potser el nexe comú és la recuperació del rastre de l'expressió personal, de la petjada i el gest com a esdeveniment històric subjectiu en un espai d'estandardització, de limitació de les llibertats, i de control i punició. En la segona part (*Domus*), els projectes reunits potser poden tindre un caràcter formal més abstracte —color, matèria, estructura— ja que responen a treballs en cases i masos, espais de socialització familiar i fins i tot veïnal, on les artistes recullen una determinada manera de la vida en el camp (*De Re Muraria*, 2013-2014; *Sufficit una Domus*, 2013) o en el barri (*A la memoria del lugar*, 2005-2009), en esvaient per la ruïna o pels plans urbanístics. Un altre cas seria el

de la casa de Ramón Acín (Archivo Casa Ena, 2016), en el qual arranquen dos estadis temporals de la que fora la residència de l'anarquista a Osca. En aquestes obres, podem apreciar la singularitat dels espais prèviament a la despersonalització provocada per les higienitzacions amb calç (des dels anys cinquanta), la demolició, i els efectes tràgics de la Guerra Civil, i dilucidar un gust per l'arqueològic i l'etnogràfic, en el desvetllament de capes murals com si d'un palimpsest es tractara.

L'obra de Gómez i González, tremedament projectual, costosa, destra, minuciosa, i amb processos que freguen a vegades allò monumental —i en la qual es podria entreveure una certa fetitxització del temps passat—, no obstant això, es desplega en tota la seua poètica conceptual i formal com una fossilització emocional de les memòries d'un temps, un espai i unes gents, que transpira la sensibilitat i el compromís de les mateixes Patricia i María Jesús.

1. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Mèxic, Siglo XXI, 1976-2002.
2. En aquest sentit, m'interessa especialment la lectura que fa Judith Butler per a analitzar les enunciacions de sexe i de gènere (*Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 1997-2014) dels conceptes d'acte de parla performatiu, iterabilitat i interpellació, d'Austin, Derrida i Althusser, respectivament: *Lecturas* // J.L. Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955-1975; Jacques Derrida, *Escriptura y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1967-1989; Louis Althusser, «Tres notas sobre la teoría de los discursos», en *Escritos sobre psicoanálisis: Freud y Lacan*, Mèxic, Siglo XXI, 1966-2010.

## 1. EL QUE LES INSTITUCIONS DIUEN Álvaro de los Ángeles

«La nostra escassetat inaugura un regne», va escriure René Char. Un vers dins del poema *Évadné*<sup>1</sup> que es mescla amb altres setze, tots propis d'una bellesa freda i alhora desoladora. Algunes accions inauguren un regne, que és com dir que, a partir de la seu existència, es genera alguna cosa que és més gran, complexa i col·lectiva, que no existiria sense la seu aparició. Emprenen un recorregut que sorgeix des del seu inici, però ho fan a través d'un itinerari propi, independent i per complet imprevisible. Ocorre amb algunes obres, amb plantejaments estètics concrets, sobretot amb mirades renovades sobre un mateix motiu de contemplació. La memòria és un dels grans temes de l'art, en qualsevol de les seues expressions, i la seua presència és un fil comunicador i recurrent; una convocatòria continuada que apel·la al perquè d'haver arribat on estem.

Al mateix temps, la memòria és un aliatge de proporcions mal·leables entre allò que va ocórrer, el que recordem de llavors i el que s'ha construït a partir d'allò recordat. Entre tot això, el testimoniatge sorgeix com un catalitzador capaç de fer sòlida una lleu evocació, o d'ablanir el més dur dels oblits. Giorgio Agamben cita el cas de Salmen Lewental, «un integrant del Sonderkommando, que va confiar el seu testimoni a alguns fullets enterrats prop del crematori III, que van eixir a la llum dèsset anys després de l'alliberament d'Auschwitz»<sup>2</sup>, i amb això certifica la importància del testimoniatge, per damunt o al mateix nivell, almenys, que la del testimoni. I cita un fragment trobat en un d'aquests fulls: «Cap ésser humà pot imaginar-se —escriu Lewental en el seu senzill *jiddisch*— els esdeveniments tan exactament com es van produir, i de fet és inimaginable que les nostres experiències puguen ser restituïdes tan exactament com van ocórrer... nosaltres, un xicotet grup de gent fosca que no donarà gaire faena als historiadors.»<sup>3</sup> [...] «La veritat sincera és molt més tràgica, encara més espantosa...»<sup>4</sup> Per a Agamben aquest exemple certifica el que ell denomena «l'aporia d'Auschwitz», per la qual «uns fets [són] tan reals que, en comparació, res és igual de veritat; una realitat tal que excedeix necessàriament els seus elements factuals». Una aporia que «és, en rigor, la mateixa aporia del coneixement històric: la no coincidència entre fets i veritat, entre comprovació i comprensió.»<sup>5</sup> Per molt que els fragments de les obres que les artistes extrauen dels murs continguen la superfície del que allí va ser fixat —una mescla dels sentiments del reu que anirien des de la culpa per allò realitzat a la rebel·lia per la condemna rebuda— la realitat excedeix qualsevol «element factual». I això és i ha de ser així mentre l'art, per més que és un constructor de realitat, n'és també la limitació formal. Allò real, igual que allò abjecte, adquireix presència en l'amorf, en l'informe, i no en la delimitació precisa, en la contenció racional, en el plantejament conceptual o en l'execució ajustada d'unes formes que evoquen i transcendeixen, però que són artefactes del que anomenen o defineixen. El que de construcció té allò artístic ve donat pel regne que inaugura, més que per la constitució orgànica d'aquest regne, per continuar amb la metàfora.

El bloc denominat genèricament *institucions*, i presentat sota el títol *All Appears to be Normal* en

l'exposició de la Universitat Miguel Hernández d'Elx, reflexiona sobre tres contextos diferenciats i alhora tan similars com poden ser-ho uns recintes d'aïllament i condemna. Les presons de València (l'antiga Model) i la de Palma, que es poden entendre com a pertanyents a un mateix sistema penitenciari en una zona d'històrica vinculació econòmica, política i lingüística, i la presó d'Holmesburg, en Filadèlfia, característica del model pennsilvanià, analitzat per Michel Foucault en la seua obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. El pensador francés enumera dos models de presons nord-americanes (Auburn i Filadèlfia) la discussió de les quals «no concerneix una altra cosa que a l'aplicació d'un aïllament, admés per tots.»<sup>6</sup> El primer model «prescriu la cel·la individual durant la nit, el treball i els menjars en comú, però sota la regla del silenci absolut, no podent parlar els detinguts més que als guardians, amb el seu permís i en veu baixa. Referència clara al model monàstic; referència també a la disciplina del taller. [...] no podent fer-se la comunicació més que en sentit vertical. Avantatge [...] segons els seus partidaris: és una repetició de la societat mateixa.»<sup>7</sup>

Mentre que el model de Filadèlfia, basat «en l'aïllament absolut, [...] la readaptació del delinqüent no se li demana a l'exercici d'una llei comuna, sinó a la relació de l'individu amb la seua pròpia consciència i al que pot il·luminar-lo des de l'interior.» [...] «No és, doncs, un respecte extern cap a la llei o el sol temor del càstig el que va obrar sobre el detingut, sinó el treball mateix de la consciència.» [...] «un canvi de "moralitat" i no d'actitud. A la presó pennsilvana, les úniques operacions de la correcció són la consciència i la muda arquitectura amb la qual s'enfronta. En Cherry Hill, «els murs són el càstig del crim; la cel·la posa al detingut en presència de si mateix; es veu obligat a escoltar la seua consciència». D'ací el fet que el treball a la presó siga més aïna un consol que una obligació; que els vigilants no hagen d'exercir una coacció que està assegurada per la materialitat de les coses, i que la seua autoritat, per tant, puga ser acceptada: «A cada visita, ixen unes quantes paraules benèvolles d'aquella boca honrada i porten al cor del detingut, amb el reconeixement, l'esperança i el consol; sent afecte pel seu guardià; i hi sent afecte perquè és benèvol i compassiu. Els murs són terribles i l'home és bo.»<sup>8</sup> Així doncs, «Auburn era la societat mateixa prolongada en els seus vigors essencials. Cherry Hill, la vida aniquilada i torna a començar.»<sup>9</sup>

L'anàlisi sobre les presons de Foucault fa patent que l'evolució dels càstigs, des dels suplicis fins a la creació de les presons, és una reforma constant no solament dels recintes penitenciaris des del seu mateix origen (i ací seria imprescindible citar el *panòptic* de Jeremy Bentham i la seua influència en la reforma de la seguretat i el control penitenciari), sinó també i, sobretot, de la manera com la raó i la justícia guanyen terreny a la pulsió més irracional, generadora alhora d'una reacció contrària<sup>10</sup>. Les obres desenvolupades per Patricia Gómez i María Jesús González a partir dels murs de les cel·les d'aquestes presons, adquireixen la importància de documents, però no eludeixen l'emotivitat d'aquest espill en què acaben convertint-se, retornant la imatge, sempre real i sempre deformada, a qui mira i s'hi exposa. La percepció que podem tindre dels vigilants, sobretot

els de la primera meitat del segle XIX, no sembla quadrar amb el tipus de benevolència que hui ens sembla acceptable, la qual cosa converteix l'altre element de la frase d'Abel Blouet, «els murs són terribles», en el vertader infern de les presons: erigits en màquines de pura incomunicació que retornen com a única perspectiva la desolació d'un enfront de si mateix i enfront de la memòria d'allò realitzat. El càstig és, en aquest cas, el temps; la seua dilatació sense fi, que només permet rememorar una vegada i una altra, potser fins a la bogeria, el perquè d'una acció que marcarà les seues vides. Per aquest motiu la recuperació de la llibertat, oblidat ja o assumit el motiu que els va portar fins allà, esdevinga una obsessió que aconseguirà cotes difícils d'imaginar des d'una mirada externa. Si hi ha alguna cosa que defineix una presó d'alta seguretat és el seu revers: la possibilitat d'una fugida. Igual que el revers de la condemna és la seua expiació i que la culpa persegueixca, a força de repressió, el penediment.

Dins del bloc *institucions* s'inclouen altres dos projectes que analitzen, d'una banda, la reclusió temporal de les persones migrants en els Centres d'Internament d'Estrangers (CIE), sota el títol genèric *À tous les clandestins*; per una altra, la importància dels processos de transmissió dels sabers estètics i la seua implicació en els murs del museu, tots dos de nou realitzats a partir de la memòria fotogràfica i mural dels seus espais. La relació entre aquests projectes i la seua vinculació amb les presons es troba en l'anàlisi dels contenidors institucionals que els acullen, així com en la seua funció com a llocs gestionats per un estat que, sobre el paper, defensa la presència del públic com una finalitat en si mateixa, capaç d'igualar les diferències i de protegir els que ho necessiten. En qualsevol d'aquestes cinc investigacions artístiques, i salvant les lògiques especificacions arqueolofuncionals, existeix una clara similitud en les maneres de posseir el poder, prioritzar la seguretat i mantindre les seues instal·lacions, fins i tot en el projecte que analitza el recorregut memorial del museu. En un moment de fragilitat en la credibilitat de les institucions i el derivat aprofitament de les seues febleses a càrrec de polítiques amb tirada a allò autoritari, convé recordar que la contínua reforma de les presons pràcticament des del seu naixement, com compila Foucault, és el que ha fet possible l'avanc i la consigna d'una civilització que, per molt que necessite ser revisada (i defensada) *ad infinitum*, no deixa de ser un escenari de possibilitats. I això, per més que les societats contemporànies acaben sent en si mateixes «presons del possible», com les ha definides encertadament la filòsofa Marina Garcés.<sup>11</sup>

En la defensa de la societat, la migració ocupa un lloc determinant. Les seues vinculacions socials, polítiques, humanitàries, racials... la converteixen en una qüestió central que no pot ser despatxada amb la sola gestió de la seua desafecció o la freda funcionalitat d'uns tràmits burocràtics. El mar Mediterrani en gran part de la seua extensió i anteriorment les costes atlàntiques de les Illes Canàries són grans cementeris, llocs de memòria de milers de persones que, en fugida d'una situació insuportable, van topar amb la humida realitat d'un mar més enllà del qual només hi havia silenci. I els CIE són les «presons del possible» més amargues, la visió més

descarnada d'una impossibilitat; espais de temporalitat que es converteixen durant el període d'internament dels migrants, en alguna cosa molt similar a una presó.

S'ha estat emfatitzant al llarg del text la importància justificada de les arrancades murals com a portadores d'una memòria esdevinguda testimoniatge factual. En alguns casos, com en *Proyecto para cárcel abandonada* i més concretament en *Libros-celda*, la presència dels murs adherida a la tela ve acompañada dels suports-contenidors, realitzats a partir de les mateixes portes de ferro de les cel·les, incloent els forrellats i pestells originals. Aci, la prova factual transportada a la tela encara queda superada en fidelitat testimonial per l'objecte qüestió de l'aïllament, retallat i convertit en caixa que, al seu torn, conté els fragments de tela retallats... Però no s'ha d'oblidar la presència determinant de la fotografia en totes les sèries, perquè regiren una vegada i una altra la funció ontològica de la imatge. En el projecte *À tous les clandestins*, la fotografia amplia la visió desoladora d'uns espais que relaten en els seus murs la fantasia del viatge, de la fugida, de l'esperança... Mentre unes registren els espais comuns ara deshabitats, altres imatges, després del procés d'arrancada, mostren els llenços de paret una vegada arrancats. Els murs evoquen mapes desconeguts, llocs de pèrdua o ensomni, tan fàcilment vinculables a aquest desig d'escapar d'un context inhabitable per a descobrir nous territoris de llibertat. La fotografia empitjora ací la seu doble funció com a document visual d'una situació i com a instrument capaç de construir una realitat paral·lela.

El projecte realitzat en la galeria 6 de l'IVAM-Institut Valencià d'Art Modern porta per títol *Fins a cota d'afecció*. La cota d'afecció és un concepte emprat en arqueologia per a definir la profunditat fins a on poden arribar les excavacions en un lloc de memòria determinat. Novament en aquest projecte, el lloc d'anàlisi —la seu cota— van ser els murs; en concret, els d'una sala d'exposició situada en la segona planta de l'edifici que ha estat acollint mostres al llarg de quasi trenta anys d'història del centre, convertint-se d'aquesta manera en l'espai físic de la seu investigació. 8 mil·límetres de grossària que arxiven les capes de pintura emprades per a presentar el relat d'aquestes exposicions, al costat d'alguna trobada que va recordar que aquest espai també va albergar, durant un període determinat, altres activitats i va tindre altres funcions, entre les quals la labor pedagògica.

La galeria 6 de l'IVAM es compon de dues plantes comunicades per una escala que adquireix un gran protagonisme, perquè trenca diagonalment l'espai cúbic dels dos nivells. Els murs de la planta de baix van ser el lloc d'intervenció física directa i en el superior es va mostrar part del procés d'investigació previ, que va quedar finalment formalitzat com una matriu de Harris: una eina d'investigació derivada així mateix dels procediments arqueològics, que s'empra per a anar anotant i arxivant les trobades de cada un dels estrats amb la finalitat de determinar els seus períodes històrics. Com han assenyalat els arqueòlegs Agustín Díez i Juan Salazar en el seu text conjunt *Capa a capa: història en les paredes*: «L'exposició dada a terme [...] suposa, més que una reflexió artística arqueològica, un projecte d'intervenció arqueològica en si mateix.» La importància de l'arqueologia està present en el treball de les artistes des dels seus primers treballs en

comú. És una obvietat que entenen aquesta matèria com una voluntat d'arribar fins a un punt d'origen màxim que puga dotar de sentit i dotar-los de coneixement sobre una matèria, un lloc o una història concretes. Foucault, que era filòsof, historiador i psicòleg, només admetia com a única denominació la d'arqueòleg, en la seua «obstinació per explicar la cultura des del més profund». Però tal vegada siga la primera vegada que el treball de Patricia Gómez i María Jesús González siga denominat, pels mateixos arqueòlegs, com un «projecte d'intervenció arqueològic». Una vocació de l'art contemporani per expandir-se cap a les ciències socials i d'abraçar allò real com a ingent matèria d'observació i estudi.

La investigació en aquest últim projecte, així doncs, és el mateix museu: les seues actes de fundació, la relació entre direccions diverses i donacions d'artistes, algunes de les quals componen la base essencial de la col·lecció del centre, les dificultats concretes de certes exposicions o els honoraris per fer diferents funcions, especialment comissariats. La compilació d'aquest material, la seua selecció rigorosa i concisa, la seua posada en escena sòbria i austera... fan d'aquesta part del projecte un contrapunt idoni a l'acolorida trobada inferior, en què els anys d'història esdevenen franges verticals de colors vius, vetlats, no obstant això, per l'acció del temps i les capes successives de pintura. La intervenció actua com a línia de temps perimetral al llarg de tres de les quatre parets que conformen la sala inferior, mentre les restes deixades en terra, al costat dels murs, denoten per la seu quantitat de residu acumulat, l'antiguitat de cadascuna de les cotes. Totes afecten, per un temps, un espai carregat de simbologia.

1. René Char, *Furor y misterio*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 95. Traducció de Jorge Riechmann.
2. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, València, Pre-Textos, 2000, p. 8.
3. Ídem.
4. Ibídem, p. 9
5. Ídem.
6. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1979-2005, p. 240.
7. Ídem.
8. Ibídem, p. 241. La cita utilitzada per Foucault està extreta al seu torn de *Project de prisons cellulaires*, 1843, d'Abel Blouet.
9. Ibídem, p. 242.
10. Ibídem, pp. 11-37.
11. «Per això les presons del possible són, en primer lloc, una experiència: la doble experiència de la impotència i l'estupidesa que envaeixen i monopolitzen la nostra relació amb el món... cada vegada que sentim que "tot és possible..." però no podem res (més que triar)" i que "tot es pot dir... però no tenim res rellevant a afegir".» Marina Garcés, *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002, p. 15.
12. Text inclòs en el catàleg *Fins a cota d'afecció*, IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, València, 2018.

## 2. EL QUE LES CASES CALLEN

Álvaro de los Ángeles

De portes endins, la vida guarda la seua memòria d'una altra manera. Les cases acullen entre els seus murs els desitjos i els plans que vindran, mentre que a les presons el futur és una successió de terminis, un projecte suspès en el temps. ¿I és possible mirar de cara i actuar de la mateixa manera davant d'escenaris tan diferents? ¿Com analitzar les similituds i les diferències entre un espai de reclusió i un altre d'esplai, de recolliment o de criança; ¿un de repressió i odi enfront d'un altre d'amor i educació? ¿Són en veritat aquests llocs d'estudi els extrems d'aquestes sensacions confrontades? Segurament, cap dels dos pot respondre taxativament a qüestions polaritzades, sinó que tots dos entronquen amb les vicissituds de les vides dels qui van ocupar aquestes cases i de qui es manté en aquestes presons, sent com som, tots, una combinació de temps, espai i atzar. Les cases, en general, indiquen la pertinença a un grup, a una família, a un col·lectiu nuclear si més no en un primer estadi; a les presons, no obstant això, les experiències són individuals: cadascú té una acusació, un judici i una condemna derivada que, fet i fet, marcarà de manera individualitzada el seu pas per aquest lloc. Vindran després els penediments o no, el treball en el taller que s'assembla a la vida i els plans d'un futur de concreció inviable, però tot l'engranatge va destinat a comprovar la resistència de l'individu enfrontat a la resta en una situació d'aïllament.

Bé és cert que aquestes funcions assignades a les *institutions* i a les *domus* no responen a una realitat consensuada. En no poques ocasions l'ambient familiar es desestructura o no existeix i aquesta mirada fraternal de l'amor i l'educació suposada o esperada deriva en situacions asfixiantes, similars en cruesa i desemparament a les presons. I aquestes, al seu torn, ¿potser poden convertir-se en espais de reinserció social que ajuden a pal·liar unes mancances estructurals que l'àmbit domèstic no va saber oferir, un cert substitutiu que poguera entendre's com una construcció institucional sobrevinguda? En qualsevol cas, sembla significatiu que la falta de recursos dificulta qualsevol escenari de «possibles» i l'aboca a una condemna prèvia. Quan Virgínia Woolf va escriure en 1928 les dues conferències que van acabar sent el text fundacional *Una habitació pròpia*, li va donar la volta al concepte d'espai privat i, per descomptat també, al d'independència. La igualtat mai seria possible fins que les dones no disposaren dins de les seues cases d'un espai propi i d'una definida autonomia econòmica. Aquestes mateixes cases que en molts casos mantenien netes o s'encarregaven de proveir i on cuinaven per al seu marit i la seua prole, haurien de tindre també un racó en el camí de l'explotació domèstica, un lloc on repensar unes funcions, altres diferents a les quotidianes, que encara no estaven donades per a elles. És cert que Woolf parlava per a una elit —o almenys per a una societat més avançada del que ho era la seua contemporània i que ella va denominar «la classe instruïda»<sup>1</sup>—, però mai deixa de costat la qüestió fonamental de la pobresa, i de la subsegüent capacitat materialista necessària per a aconseguir metes. En un primer moment, l'escriptora s'acosta a la qüestió

d'aquesta manera: [...] «és inútil preguntar què hauria ocorregut si Mrs. Seton i la seua mare i la mare d'aquesta hagueren amassat grans riqueses i les hagueren enterrat davall dels fonaments del col·legi i de la seua biblioteca, perquè, en primer lloc, no podien guanyar diners i, en segon, si hagueren pogut, la llei els denegava el dret de posseir els diners que hagueren guanyat.» [...] «Per què els homes bevien vi i les dones aigua? Per què era un sexe tan pròsper i l'altre tan pobre? Quin efecte té la pobresa sobre la novel·la? Quines condicions són necessàries a la creació d'obres d'art? I una mica més avant, la pregunta que representa tot un principi: «per què són pobres les dones?»<sup>2</sup>

Analitzar el treball de Patricia Gómez i María Jesús González des d'un posicionament de gènere respon a diverses raons, però especialment a dues. La primera i més concreta és perquè elles són dones, independentment i al mateix temps que artistes. La segona, i sens dubte la més important, perquè la seua mirada com a dones aporta en la selecció dels espais, en l'enfocament dels seus temes i en la manera final de mostrar-los, una diferenciació precisa. Especialment en els projectes en els quals els elements vinculats amb *allò masculí*, intrínsecos a la societat més patriarcal (poder, guerra, control, repressió, competitivitat, ambició, protecció, seguretat...) estan molt patents en els espais ja buits de les presons, els CIE i, d'alguna manera, també en la creació dels museus. Com a conseqüència d'aquest posicionament, els projectes inclosos en el bloc denominat *Domus* estarien plenament vinculats a una temàtica i uns motius que, abordats per dues dones artistes, adquireixen una profunditat en l'anàlisi i una densitat diferenciadora en els continguts. Entrar en presons abandonades, en edificis adaptats a l'ús dels centres d'internament d'estrangers, ja inoperatius i, així doncs, també disfuncionals, es presenten idonis per a començar a ser una altra cosa en les seues mans. Els registres de les parets que romanen en les teles s'impregnen també de l'olor i de les restes d'aquest lloc: són éssers que respiren i ens contem el que han sentit.

Els edificis i les cases quan es troben abandonats, especialment en ruïnes, pertanyen a un «temps perdut la recuperació del qual», com va escriure Marc Augé, «competeix a l'art».<sup>3</sup> Amb una pràctica desenvolupada i polida a través d'una dotzena de projectes, les autòres han trobat una manera efectiva de controlar aquest temps en ruïnes, encapsulant-lo i mostrant-lo com una combinació entre restes d'un espai que va pertànyer o va ser ocupat per algú, el material que fa possible la transferència d'aquestes restes i la mirada personal de les artistes per a mostrar els resultats en un context altre que respon a exigències estètiques. Podríem parlar d'una fusió entre elements actius i elements passius en la línia tal com Pic Adrian els explica en el seu llibre *Art and Meta-Art*: «Any creation is a combination (fusion) of the entity which reproduces itself (the active element) and the medium where it lives (the passive element). Any creation is a process of vivification of the inert matter, its entry into an organic system, a neguentropic affirmation.»<sup>4</sup> En el nostre cas d'estudi, prenen aquestes premisses del món de la física i apropiant-les per al de la creació artística, l'element actiu seria l'acció dins del lloc per mitjà de les arrancades de fragments murals o

la realització de fotografies que mostren els espais en silenci absolut. L'element passiu serien els espais en si mateixos: carregats de memòria, a punt de ser destruïts o transformats en una altra cosa que deixarà de costat el temps acumulat per a iniciar de nou un procés d'apropiació del temps nou: la seua vivificació. Un cicle vital, orgànic, que vincula els processos de creació cel·lular amb els de les obres artístiques.

El projecte *Las Salinas*, iniciat en 2002 i prolongat anualment fins a 2005, va iniciar-ho tot. Un mas abandonat, situat al poble familiar d'una de les artistes, va servir com a camp d'experimentació i laboratori del que a poc a poc es va anar convertint en un mètode elaborat i perfeccionat. Una sèrie composta per vint arrancades de parets coloristes que evoquen un temps d'esplendor desapareguda, les grandàries de les quals comprenen des dels més semblants a un format de quadre (2 metres per 2 metres), fins els que aconsegueixen 20 metres de llarg per quasi 3 metres d'alt, semblants en tècnica i escala a les seues obres més representatives. Arribats a aquest punt, cal reflexionar sobre la manera de mostrar les peces. No ja aquestes inicials, sinó en general totes les que conformen la seua jove, però ja abundant, producció. Amb freqüència, les grans teles es mostren doblegades, o tallades i fragmentades, a vegades dins de caixes de metall, de fusta, i unes altres sobre taules nues o en les parets ara blanques de la sala d'exposicions. El títol d'alguna sèrie, com *La casa desplegada* —que recull els treballs realitzats en cases en fase prèvia a l'enderrocament en els barris del Carme i el Cabanyal, a València— fa també referència a la idea que es desprén d'aquesta manera de presentació, on l'espai queda transformat en una pell carregada de memòria, però controlada a causa de la seua fàcil mal·leabilitat.

El suport fotogràfic genera una altra via de comprensió de l'objecte analitzat. Les cases es retraten i restes de vida ja extinta continuen florint. Es genera un diàleg, i un ressò, amb la magnífica sèrie fotogràfica *Hábeas Corpus*, realitzada en l'antiga presó de Palma. Les cel·les se'n apareixen tal com van quedar l'últim dia d'ús, moments abans del trasllat dels presos a la nova presó. Hi ha molta literatura i suficient producció artística realitzada sobre la fugida, sobre els escenaris que mostren restes de vida, però sense rastre de qui va viure allí; sobre el temps detingut i la seua magnètica i infecunda explicació. En 1995, Robert Wilson i Hans Peter Kuhn van realitzar un projecte insòlit i transformador.<sup>5</sup> Titulat *H.G.*, les inicials del nom de Wells, l'escriptor britànic de ciència-ficció, van ocupar els fossats de rajola roja de The Clink Street Vaults, a Londres. Durant poc més d'un mes, van homenatjar el centenari de la publicació de la novel·la *La màquina del temps*, en 1895, intervenint amb escenografies i àudios els espais buits i abandonats d'aquests soterranis que, llavors, encara s'havien deslliurat de l'especulació immobiliària. La primera de les estades, que calia travessar com gran part de la resta, mostrava una taula victoriana completament muntada fins a l'últim detall, que semblava haver sigut abandonada un minut abans. Les copes amb el vi, excepte algunes llançades sobre les estovalles de fil, tirades segurament durant la fugida, també estaven plenes i la taula oferia viandes de tota mena, gran part de les quals no s'havien ni tocat. La reconstrucció era

molt veraç, però l'art sempre menteix. De vegades, és necessari el testimoniatge sense trucs de determinada fotografia registradora per a fer-nos veure l'amplitud de les seues trobades, que ací esdevenen certeses. La sèrie *Hábeas Corpus* ens trasllada no solament a un lloc amb una càrrega simbòlica important, on resulta difícil entendre quina urgència pot ser la que obliga a deixar les coses en la seua posició exacta, sinó a una incomprendsió major: el temps detingut, el temps controlat per uns altres i tot el que conforma el seu pas i el seu compliment obligat.

La particular màquina del temps de Patricia Gómez i María Jesús González es mostra també estesa. A l'aire lliure es va mostrar *La casa del olvido*, en Lurago d'Erba, en la ciutat italiana de Como, com la planta de creu llatina d'una església; una casa abatuda i desplegada com una caixa sobre un camp verd. En les sèries *La casa desplegada* i *A la memoria del lugar*, predominen les arrancades de cases dels barris mariners de la ciutat de València (que van estar quasi vint anys amenaçades d'enderrocament per un pla municipal que pretenia arrasar amb una trama urbana històrica per a prolongar una avinguda).<sup>6</sup> Diversos habitatges, representants d'un modernisme popular de gran interès, van acabar sent derrocaades malgrat que l'arquitectura d'algunes comptava amb la seua protecció com a Bé d'Interés Cultural (BIC). En aquests casos, com a *Casa de la Palmera i Calle San Pedro 27*, les teles ixen a l'aire i són esteses com es tendeix la roba un dia de sol i vent. La visibilitat dels seus interiors impresos en la tela, exposada ara en l'exterior, visibilitzava de manera intel·ligent un problema i va posar un espill davant dels qui van donar suport a una mesura urbanística més pròpia del segle XIX que de l'incipient segle XXI. L'*Archivo Cabanyal*, l'obra magna d'aquest moment i d'aquest veïnat, es conforma per un rotllo de tela de 340 metres de longitud, que recull tots els espais transmutats en tèxtil del barri valencià, un patchwork de transferències de taulells, pintures murals, decoracions en escaiola, sòls de rajoles hidràuliques o de mosaic, tancaments o buits deixats en les teles que evoquen els buits.

El projecte *De Re Muraria*, per part seua, es compon de dos treballs realitzats en Almedinilla, Córdoba, i adquireix un sentit diferenciador. *Los tiempos del color* fa una catalogació dels tons de les parets d'onze cortijos cordovesos abandonats, una mena d'arxiu conformat per 688 fragments, que s'apropien de la pell interior d'aquests espais que un dia van simbolitzar una forma de vida generalitzada. *El Cortijo y la Villa*, per la seua banda, representa un exercici únic de transmutació de temps diferents a partir de l'art, que pren la competència d'actuar com a catalitzador. Del cortijo de Lopera les artistes extrauen quatre pells de 9 i 14 metres de longitud que després depositen en el sòl de la vil·la romana d'El Ruedo. El present de la intervenció vincula un passat encara recordat a través d'una arquitectura tradicional, amb les restes arqueològiques de la vila romana de fa dos mil anys, però trobats en 1989, data que segurament s'aproxima bastant a la que va iniciar el procés de despoblació dels cortijos. Aquests jocs intratemporals també es troben en el projecte *Archivo Casa Ena*, a Osca. La que fora l'habitatge del pedagog i artista anarquista Ramón Acín,

productor del documental mític *Las Húrdes. Tierra sin pan*, dirigit per Luis Buñuel, mostra dos temps. Les 504 peces d'arrancada mural combinen la superfície externa de les parets en el moment de la seua transferència en 2016 (conjunt exposat en la part dreta), i la pintura que es mantenia davall, més o menys la que hi haguera l'any 1936, quan Acín és afusellat per les tropes franquistes i que va canviar per sempre la història de la casa. Aquests fragments es mostren en la part esquerra. Els dos grups formen una quadrícula de fragments separats mínimament entre si, com a fotogrames d'un temps erosionat. La importància de la individualitat d'aquest prohom d'Osca que continua sent evocat, té un cert parangó amb l'últim projecte analitzat que, així mateix, inclou en el seu títol —*Sufficit una Domus*—, el nom genèric d'aquest ampli i complex bloc temàtic. Aquest projecte es planteja a partir del llibre d'Henry David Thoreau *Walden o la vida en els boscos* i reflexiona sobre les mirades utòpiques de la vida en comunitat. Les artistes van trobar una cabanya en la campanya tarifenyà, a la província de Cadis, que complia els requisits necessaris: que algú hi haguera viscut aïllat de la seua comunitat (una persona que respon a les inicials A.M.S.) i que la cabanya es trobara abandonada actualment, per a poder realitzar el procés habitual d'arrancada. El resultat és una tela amb les restes de les quatre parets interiors, doblegada i col·locada en una caixa de fusta de 170 centímetres de costat, i dos llibres amb imatges de la casa. D'un llibre fins un altre que emula la vida en soledat, tal com l'original explica; un nou cercle de temps i espai que acaba tancant-se.

Aquestes dues artistes han reivindicat, tal vegada sense haver-ho fet explícit, una habitació pròpia, i han inaugurat un regne; no d'escassetat, en aquest cas, sinó de resistència davant de la pèrdua que ocasiona el temps i l'oblit. Perquè no s'han limitat al registre fotogràfic d'uns espais, sinó que han palpat la superfície dels seus murs per a emportar-se'n darrere les partícules d'aquell temps en suspens, mostrant-ho com un testimoniatge d'autenticitat. Passarem al costat dels rotllos de tela exposats com l'armament disposat en un arsenal o com un mostrari tèxtil, segons el cas, segons l'oació —o enfront de les cases les dermis o epidermis de les quals es despleguen com un paper, com una maqueta de la memòria a escala dels nostres oblits— i sentirem un xicotet fulgor que ens esquita i ens sacseja, que ens fa partícips d'una història que no és nostra, ni d'elles, però que ens enllaça amb el seu origen. *All Appears to be Normal*, però res pot ser definit com a normal sense ser primer analitzat com a part d'un tot que ens afecta i ens deixa muts davant del nostre reflex.

1. Virginia Woolf, *Three Guineas*, Middlesex, Penguin Books, 1977, p. 6. En l'original: «the educated class». Publicada per primera vegada per Quentin Bell i Angelica Garnett en 1938.
2. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1967-2005, pp. 37-38, 41. Publicada per primera vegada per Quentin Bell i Angelica Garnett en 1929.
3. Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003. Aquest paràgraf actua com a introducció del llibre: «La contemplació de

les ruïnes ens permet entreveure fugacament l'existència d'un temps que no és el temps del qual parlen els manuals d'història o del qual tracten de ressuscitar les restauracions. És un temps pur, al qual no pot es assignar data, que no està present en el nostre món d'imatges, simulacres i reconstitucions, que no se situa en el nostre món violent, un món les runes del qual, mancades de temps, no aconsegueixen ja convertir-se en ruïnes. És un temps perdut la recuperació del qual competeix a l'art.»

4. Pic Adrian, *Art and Meta-Art*, Barcelona, Group 3, 1990, p. 7.
5. La descripció del projecte i un breu vídeo poden trobar-se en aquest enllaç: <https://www.artangel.org.uk/project/hg/> Data de l'última consulta: 4 de desembre de 2018.
6. Per a ampliar informació sobre aquesta lluita ciutadana contra la mesura urbanística, finalment paralitzada, visitar la web: [cabanyal.com](http://cabanyal.com)

FITXES  
Álvaro de los Ángeles

ALL APPEARS TO BE NORMAL  
Sala Universitas, Universitat Miguel Hernández d'Elx,  
5/10/2018-24/01/2019

—  
L'exposició titulada genèricament *All Appears to be Normal*, de les artistes Patricia Gómez i María Jesús González, reuneix una sèrie de treballs realitzats en diferents presons de València, Palma de Mallorca i Filadèlfia on els murs interiors adquireixen la qualitat intrínseca d'un testimoniatge. Tradicionalment, els murs de les ciutats han tingut una importància decisiva en el transcorrer de la història. Tant des del punt de vista legal com religiós, han sigut espais de delimitació de terrenys i de replec de sentiments i cultes. Els murs de les presons, no obstant això, delimiten la llibertat al mateix temps que proposen un llenç en blanc per als seus ocupants. En aquesta fina línia de llibertat restringida i seu recuperada, es planteja un joc d'equilibris entre sotmetiment i submissió. La frase del títol, empleada pels vigilants nord-americans després de les seues rondes, posa en el centre del debat la concepció del que és o no normal.

PROYECTO PARA CÁRCEL ABANDONADA  
Antiga Presó Model de València, 2008-2009

—  
L'antiga Presó Model de València va deixar de funcionar com a presó en 1993. L'expansió de la ciutat feia inviable la seua continuïtat com a centre penitenciari atenent la seua ubicació, en el barri de l'Olivereta, que a l'origen era la perifèria de València, però que va deixar de ser-ho quasi cent anys després de la seua inauguració en 1903. El conjunt d'edificis és, des de 2013, el Complex Administratiu 9 d'Octubre, dependent de la Generalitat Valenciana. Va ser un lloc especialment simbòlic durant la Guerra Civil espanyola, que va desbordar la seua ocupació des dels 528 presos previstos als 15000 que va arribar a contindre en els moments de major repressió després de la contesa, entre 1939 i 1940. La seua estructura radial, construïda per l'arquitecte Joaquín María Belda i iniciada en 1889, està inspirada en la presó de Cherry Hill (1825), característica del model Filadèlfia, ampliament analitzat per Michel Foucault en el seu assaig *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*.

El projecte es compon de sis sèries d'obres que arrepleguen part dels murs d'alguns dels seus espais més representatius, realitzades totes entre 2008 i 2009. En *Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903*, s'han recuperat sis estrats de paret consecutius (del més recent i superficial fins al més antic i profund) al llarg dels noranta anys que va estar activa la presó. Genera un palimpsest temporal a partir de les superfícies carregades de memòria que va ser aquest espai emblemàtic. *Vis-à-Vis; Celdas y Galería IV* són arrancades de grans dimensions que intencionen suplantar la superfície dels murs de manera desplegada en les teles. Mentre les dues primeres s'apropien dels espais interiors, *Galería IV* recull les restes murals de dos trams del corredor amb tres portes en cadascun d'aquests. *Pasillo de las Dosis* té de característic els dibujos murals que representaven les diferents muses de les ciències i l'art, mostrant els fragments que inclouen les pintures.

Finalment, *Libros-celda* són set caixes de ferro realitzades a partir de les portes de les cel·les, inclosos els forrellats exteriors, que contenen cadascuna d'aquestes material agrupat en tres parts: primera, imatges fotogràfiques que registren el procés de treball i l'espai intervingut, més un text; segona, arrancades sobre tela transparent que arrepleguen dibujos i textos dels presos; tercera, arrancades dels murs sobre tèxtil negre que mostren marques i detalls arquitectònics de les cel·les.

TIEMPO MUERTO. PROYECTO PARA SECCIÓN ABIERTA  
Antiga Presó de Palma, 2011

—  
Aquest projecte es va realitzar amb la col·laboració de set interns durant els seus últims dies de reclusió, en l'última fase d'activitat de la Presó de Palma, a l'illa de Mallorca, clausurada poc temps després. A través d'un taller, les artistes i els interns van realitzar una peça col·lectiva i altres individuals, tenint sempre com a temes principals la memòria, la relació amb el lloc i l'acció directa sobre diferents superfícies de l'edifici. Igual que en *Proyecto para cárcel abandonada* de diverses dimensions. Dues sèries, una fotogràfica i una altra tèxtil, conformen aquest projecte. *Las 7 puertas*, realitzat sobre tela negra, és una arrencada de la paret longitudinal del corredor on se situaven set cel·les. Cadascun dels interns va personalitzar la part exterior de la porta de la cel·la amb paraules, frases o símbols, realitzats en espill, com si es tractara d'una planxa de gravat. La peça de tela resultant, registre de tot aquest mur i les portes amb els missatges ara en positiu, arriba a 16 metres de longitud. La sèrie fotogràfica *Hábeas Corpus*, per la seua part, empra com a títol la locució llatina que reclama la presència de la persona detinguda i es compon de sis imatges de les cel·les buides un dia abans de la clausura de la presó. S'hi mostren els espais buits, sense presència física alguna dels interns, excepte en les restes de les seues activitats deixades a mig fer o en els objectes abandonats.

DEPTH OF SURFACE  
Presó d'Holmesburg, Filadèlfia, EE.UU., 2011-2012

—  
La presó d'Holmesburg es va inaugurar en 1896 seguint el model panopticoradial dissenyat per John Haviland per a l'Eastern State Penitentiary en 1829, que es va estendre al llarg del segle XIX per tot el món. Com a centre penitenciari va estar en funcionament fins a 1995, i és en 2011 quan Philagrafika proposa a les artistes intervindre l'arquitectura de l'edifici i la seua memòria derivada. *Depth of Surface* és una apropiada expressió que explica gràficament la seua labor com a artistes interessades en l'arqueologia dels espais on intervenen i que genera una sort de joc de paraules entre la profunditat i la superfície. En general, allò superficial com a derivat del que ocorre en la superfície remet a un plantejament lleuger o no profund de la informació; per vincular-lo ací a la seua profunditat, l'expressió aborda tots dos conceptes no solament quant al físic, sinó també quant a la memòria que poden acumular la pell o els murs. Aquest projecte es compon de sis sèries que analitzen l'espai des de múltiples perspectives: la fotografia, l'àudio, les arrancades sobre tela o la imatge en moviment.

Detritus i Domus són dues sèries fotogràfiques en certa manera vinculades. En ambdues s'observa la part superficial dels murs en fase de descomposició. El temps transcorregut entre la clausura del centre i la realització del projecte, setze anys, ha perjudicat les capes superposades de pintura. En *Detritus*, díhuit fotografies de gran format cataloguen l'espai deteriorat de les cel·les i la paradoxa de passar de ser lloc de seguretat a espai vulnerable per efecte de la humitat i l'abandó. En *Domus*, el mateix estat degeneratiu de la pintura més superficial ha fet emergir capes inferiors. S'hi observen colors i formes que suggeren que, en una primera etapa, les cel·les estaven decorades i pintades segurament per a mitigar l'efecte alienant d'una arquitectura unificadora i igualitària. Aquesta sèrie la conformen dotze fotografies, les composicions de les quals atenen més la cerca de diferències que la catalogació frontal dels seus espais idèntics. De la mateixa manera, les peces *Second Skin. Cell 560* i *Second Skin. Cell 805*, mostren elements coincidents entre si. Ambdues són arrancades sobre tela de les cel·les enumerades. Malgrat la deterioració dels murs de tots els espais de l'antiga presó, encara es trobaven elements sobre aquests que els converteixen en espais útils per a afrontar aquesta funció arqueològica. La peça de tela de la cel·la 560 arriba als 6 metres d'alt per 18 de llarg, mentre que la de la 805 mesura, aproximadament, 6 metres d'alt per 9 metres de llarg.

L'exemple que els murs, malgrat la devastació, encara disposaven d'informació de gran interès, el trobem en la sèrie *Marks & Scars*, que recupera dibujos realitzats sobre els murs, alguns de gran qualitat, i marques que incideixen sobre la falta de llibertat i la necessitat natural d'expressar-ho. Aquesta peça està composta per 150 fragments d'aquests murs, que s'exposen generalment com a capes superposades que recorden a pells. L'última obra de la sèrie, *All Appears to be Normal*, és el resultat d'haver trobat, durant la investigació del projecte general, els llibres de registre dels guàrdies. Aquests havien d'escriure, a intervals de 15 minuts, les novetats que hi haguera en el mòdul on es trobaven. La frase que dona títol a aquesta obra és el que havien d'escriure si tot continuava aparentment normal.

À TOUS LES CLANDESTINS  
2014-2016

—  
És aquest un projecte genèric que homenatja totes aquelles persones que han migrat des de les costes occidentals africanes fins a les Illes Canàries, especialment entre els anys 2004-2010, període que es va denominar en 2006 la «crisi de les piragües». El resultat d'aquesta investigació en dos contextos, el lloc d'exida —principalment a Mauritània— i d'arribada a Fuerteventura, rescata informació escrita (poemes, cròniques dels viatges, pensaments i desitjos escrits en diversos idiomes) i dibujos de molt de valor sociològic dels Centres d'Internament d'Estrangers (CIE) de Fuerteventura i dels llocs d'origen. Es compon de cinc sèries de fotografia documental, dos sèries d'arrancades murals i dos vídeos, que registren els llocs implicats on es troben restes dels viatges mampresos i de les estades dins dels CIE. *Please, don't Paint the Wall* és un conjunt de 640 fotografies preses dels dibujos i els textos realitzats

en els murs del CIE de Fuerteventura. És un arxiu d'anells i d'experiències del viatge; apareixen les imatges de noms i dates, textos en àrab, wolof, castellà, francès i anglès marcats sobre els murs. Els textos traduïts al castellà els van realitzar Mohssine Rezgaoui i Khalid Chaoui. Les sèries fotogràfiques actuen com a mirades en espill d'un viatge que consta d'un lloc d'exida i un altre d'arribada. Les creades a Canàries inclouen els cementeris on estan enterrats part dels morts que van veure fracassat el seu intent d'aconseguir arribar a Espanya des de 1999; i dos que registren els CIE de les diferents illes que conformen l'arxipèlag canari, un d'aquests l'antiga caserna de la Legió de Fuerteventura habitat en 2003 i tancat en 2012, encara que manté una dotació policial permanent. L'arxiu fotogràfic de Mauritània mostra els espais naturals que van servir d'amagatall, de punt d'exida o de pas abans d'iniciar-ne la travessia en piragua, així com els espais que van servir de lloc de retenció, com el centre de detenció de migrants de Nouadhibou, creat en 2006 pel govern espanyol, com a part de les mesures de la política de control de fronteres. Les dos sèries d'arrancades murals (*Archivo CIE El Matorral, Fuerteventura*, compost per 338 peces de diferents dimensions i *Archivo Centro de Retención de Migrantes de Nouadhibou, Mauritania*, compost per tretze peces de gran format), contenen les mostres d'expressió gràfiques trobades sobre els murs d'ambdós centres.

L'última peça, el vídeo *Bonne Chance*, registra els textos escrits en el CIE de Mauritània mentre un ciutadà senegalés els va llegint, interpretant i filmant. Per a Ndiaye Cheikh, col·laborador de les artistes en aquest viatge, llegir aquests textos en el lloc per on ell també va passar camí d'Espanya, és una tornada a experimentar les sensacions de la fugida i de la travessia, però també una sort de justícia poètica que completa el projecte.

FINS A COTA D'AFECCIÓ  
IVAM, 2018

—  
Aquest projecte representa un cas especial dins del bloc dedicat a les institucions, és l'únic que no reflexiona sobre espais d'internament, repressió o estada en espera de persones, sinó que planteja una visió àmplia del que significa definir i gestionar la responsabilitat pública. Les artistes reben la proposta de realitzar una exposició en l'IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, en la Galeria 6, que està destinada des de 2014 a mostrar projectes *site specific* de creadors d'art contemporani que es troben en la seua mitja carrera. Aquest tipus d'exposicions han d'investigar el context de la ciutat de València o de la Comunitat Valenciana des del seu estil personal. El projecte presentat, *Fins a cota d'afecció*, fa seu el concepte emrat en arqueologia per a definir el límit de profunditat d'una excavació. En aquest cas, la cota d'afecció es va limitar a una grossària de 8 mil·límetres de les parets de la galeria. L'espai expositiu està compost de dues plantes unides per una escala que el travessa diagonalment i que adquireix molt de protagonisme. El projecte, per tant, està format per dues intervencions diferenciades i, al mateix temps, interrelacionades, cadauna situada en un d'aquests nivells. La planta baixa mostrava franges verticals de terra a sostre amb diferents capes de profunditat i tons

de color. Cada franja aconseguia el nivell de pintura que havia sigut emprada per a una exposició concreta al llarg dels anys d'existència del museu, inaugurat en 1989. Les restes de pintura extreutes de les parets es deixaven en el terra, junt amb la seu franja en la paret, aconseguint que l'antiguitat de la mostra fora proporcional al volum de restes acumulades en el terra. En la planta superior es mostrava tot el procés d'investigació de la història de l'IVAM amb l'aspecte d'una matriu d'Harris, eina investigadora que permet analitzar els estrats oposats i classificar-los segons la seu antiguitat. Una selecció de tot el material emprat al llarg de les dècades d'exposicions, transports, comissariats, assegurances d'obra i relacions del centre públic amb el poder polític (algunes de les quals van passar a l'àmbit judicial) converteix aquest projecte en una arma de control de la pròpia institució museística. És un clar exemple de pràctica de crítica institucional de tercera generació. Tota la informació d'aquesta matriu es mostrava en un paper continu que envoltava el perímetre de la sala. Acabada la mostra, les artistes van arrancar amb tela les restes de les parets i es van emportar amb si la història immaterial d'aquesta galeria.

#### ARCHIVO CASA ENA

2016

—  
La memòria és la continuïtat del treball de les artistes. Una memòria sempre vinculada a una mirada política. La coneguda com a *Casa Ena*, títol d'aquest projecte, va ser la residència de Ramón Acín i la seua família fins a 1936, any del colp d'estat feixista contra el govern de la República espanyola. El 6 d'agost d'aquest any, a menys d'un mes del succés que va canviar la història d'Espanya, Acín va ser detingut i afusellat. La seua dona va seguir aquesta mateixa sort fatal setze dies després. Ramón Acín va ser un periodista, poeta, pintor i escultor anarquista que va defensar les llibertats individuals en una època (la dictadura de Primo de Rivera) en la qual no es podia fer-ho sense esperar a canvi empresonaments o exili, com el període que va viure a França fins que s'instaura la II República espanyola, i torna al seu país. Avatars de la destinació van fer que coneguera Luis Buñuel i que produïra el documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*, considerat per alguns teòrics documentalistes, entre ells Bill Nichols, com la primera pel·lícula que va qüestionar obertament l'éтика de la imatge cinematogràfica.

El treball de les artistes va consistir en arrancar part dels murs de les diferents estades de la casa, però fent-ho dues vegades. El de l'època present, sobre les parets segons es trobaven en 2016; i en aquests mateixos murs, fins a arribar a la capa de pintura de 1936. Huitanta anys separen tots dos mons, però elles posen l'antic a l'esquerra de la mirada de l'espectador, i a la dreta l'actual, una el·lipsi en el temps que es completa amb els dos mosaics en una mateixa paret. El projecte es compon de 504 arrancades de les parets pertanyents a ambdós períodes, i una sèrie de huit fotografies de les estades, juntament amb fragments de text extrets del llibre *Recuerdos al margen* de Sol Acín Monrás, filla de Ramón Acín, en què redacta els seus records de les habitacions i les activitats quotidianes que s'hi desenvolupaven.

#### DE RE MURARIA

2013-2014

—  
La cerca de la memòria és un fil que tix quasi qualsevol vida i en qualsevol territori. Encara més quan, igual que ocorria amb *Casa Ena*, hi ha una voluntat de vincular i posar en diàleg dos moments històrics diferents, separats en aquest cas al voltant de dos mil anys. *De Re Muraria* és un projecte desenvolupat a Almedinilla, a Còrdova, dins de la VIII Edición de *El Vuelo de Hypnos*, convocatòria que posa en relació el patrimoni historicoartístic amb l'art contemporani. La participació de les artistes va consistir a prendre un dels nombrosos cortijos abandonats, el *cortijo de Lopera*. Fan arrancades dels seus murs i els situen dins de les restes de la vil·la romana *El Ruedo*, el lloc arqueològic de la qual va ser descobert en 1989. Aquesta primera sèrie, *El Cortijo y la Villa*, està composta per quatre arrancades de 9 i 14 metres de longitud, extrems de les estances del *cortijo* —que manté tant la part senyorial i acolorida de les seues parets, com una altra domèstica, més austera i sòbria— per a situar-los en els sòls de mosaic de la construcció romana. El salt temporal parla per si mateix del territori que els acull, testimoni directe de dues maneres de vida desaparegudes. En una mateixa línia investigadora es troba la segona sèrie d'aquest projecte, *Los tiempos del color*, que està composta per 688 peces arrancades dels murs interiors d'onze *cortijos* en estat de ruïna o semiruïna. La composició final inclou 19 mosaics de color (emprant 588 peces) que formaven un mural de més de 20 metres d'ample, per quasi 2,5 d'alt. La vinculació amb *Casa Ena* també es troba en la construcció d'un reticle amb les peces, generant un mostrari de temps i memòria visible a través dels colors, les clivelles i les textures de les parets.

#### SUFFICIT UNA DOMUS

2013

—  
Aquest projecte planteja la casa aïllada com a repte del subjecte enfront de la vida en societat, la seua interrelació amb la comunitat o la seua absència de vincle. La idea sorgeix a partir del plantejament del programa artístic FLORA ars+natura (curat per José Roca a Bogotà) i, en concret, de la seua edició inaugural *Ninguna forma de vida es inevitable*. Per a això, es dona com model el llibre d'Henry David Thoreau *Walden o la vida en els boscos*, un text que continua preguntant-se per la necessitat o no de sentir-se partícip d'una comunitat coetànica, i per la utopia de viure en total llibertat. Les artistes van buscar a la província de Cadis una cabanya de similars característiques que la descrita i ocupada per l'autor estatunidenc en la zona de Walden Pond, on haguera estat vivint un individu aïllat. La van trobar en la campanya de Tarifa, en *Facinas*. Aquest projecte consta de dues obres. La primera, *Cabaña A.M.S. Facinas*, és el resultat de l'arrancada del rastre de vida depositat en els murs interiors d'aquesta casa bàsica. La tela resultant es mostra plegada i ficada dins d'una caixa de fusta de 170 centímetres de costat. Es completa amb quatre fotografies que marquen la seqüència del procés d'arrancada. Les inicials de l'ocupant, A.M.S., també s'inclouen en el títol de la

segona obra *A.M.S. Facinas. Vol. I-II*, un parell de llibres entelats en negre dins de sengles caixes d'idèntiques característiques, que contenen una fotografia, el primer, i tres el segon. Resulta de gran interès que l'objecte lliure, des d'on sorgeix tot el projecte, siga també la meta que s'aconsegueix. En certa manera, també els llibres són espais de recolliment i recer.

#### A LA MEMORIA DEL LUGAR

2005-2009

—  
Una part àmplia dels barris marítims Cabanyal-Canyamelar de la ciutat de València va estar amenaçada des de 1998 fins a 2015 per la prolongació d'una avinguda que anava a travessar-los per a comunicar el centre de la capital amb la platja. Aquesta zona, annexionada a València a finals del segle XIX, va ser tradicionalment un barri de pescadors que va veure minvada la seua activitat agropecuària però que ha mantingut un reticle urbanístic en paral·lel al mar i una idiosincràsia en la manera de viure i relacionar-se amb el context diferenciador. Malgrat que la població resident va estar dividida enfront d'aquest projecte urbanístic, no cal dir que l'operació responia a interessos especulatius i no funcionals, perquè la platja està comunicada per altres avingudes paral·leles a la projectada. Durant diversos anys, l'Ajuntament de la ciutat va anar adquirint i expropiant habitatges, algunes de les quals disposaven d'elements arquitectònics de gran interès, per tractar-se d'un tipus de modernisme popular que va rebre la protecció BIC (Bé d'Interés Cultural) en el seu conjunt, però que no va ser respectada per les mateixes autoritats municipals.

El projecte *A la memoria del lugar* es compon de 4 sèries que representen un autèntic arxiu a escala 1:1 d'algunes cases que van estar amenaçades i en molts casos van acabar sent derrocades. La principal obra, *Archivo Cabanyal*, és una successió d'arrancades de les habitacions de dotze cases en perill d'enderrocament, unides una darrere d'una altra fins a conformar un rotllo de tela de 340 metres de longitud per 2 d'amplària. Dos vídeos documentals completen l'obra. Un d'ells descriu el procés d'enrotllat de les telles, permetent visualitzar en forma de *loop* la totalitat de les peces estampades que ho formen. L'altre, mostra l'evolució del treball en el context del barri, com a documental de l'experiència viscuda. Una segona obra és *Fachada Francesc Eiximenis*, que rep el títol pel nom del carrer on se situava, dedicada al poeta franciscà català. Aquesta és una de les poques telles que mostra la paret exterior d'una casa; aquest detall i el color blau de la tela emprada per a l'arrencada li atorga una personalitat pròpia. Finalment, les obres *Cabanyal, antiguo matadero I. Calle San Pedro 27* i *Cabanyal, Room Rosa. C/ Mediterráneo 29*, realitzades en 2005 i 2008 respectivament, recuperen dos estades completes, registrant en una única peça de tela longitudinal, les superfícies de sostre, sòl i les dos parets oposades compreses entre ells, permetent evidenciar la transformació d'un espai tridimensional en bidimensional proporcionant la possibilitat de reconstruir l'espai de la vivència, l'experiència de l'espai quotidiana.

*Organized and Produced by*  
Vice Rectorate of Culture and University Extension  
Miguel Hernández University

*Rector*  
Jesús Pastor Ciurana

*Vice Rector for Culture and University Extension*  
Tatiana Sentamans

*Deputy Vice Rector for Culture*  
Javi Moreno

\*Within the framework of the Call for the Award of Grants for the Organization of Cultural and Artistic Activities and Projects 2018 of the Ministry of Education, Research, Culture and Sports of the Valencian Regional Government

*With the collaboration of*  
The Ministry of Education, Research, Culture and Sports of the Valencian Regional Government,  
Espaivisor Gallery (Valencia)

*Project*  
Tatiana Sentamans and Javi Moreno

*Project Coordinator*  
Ilda Caeiro

*Editorial Follow-up*  
Marco Francés

*Administrative Management*  
Imma Teruel, José Ramón Martínez Cuenca,  
Encarna López Reina and Eva Garlito

*Communication*  
o.comunicacion@umh.es

## EXHIBITION

*All Appears to be Normal*  
Sala Universitas (Rectorate Building and Social Council, Elche) 5/10/2018 – 24/01/2019

*Curators*  
Tatiana Sentamans and Javi Moreno

*Artists*  
Patricia Gómez and María Jesús González

*Transport and Assembly*  
malinche\*productions

*Vinyls*  
Dharma 10

*Insurance*  
Mapfre Seguros y Reaseguros, S.A.

*Provision of Works and Images*  
Patricia Gómez and María Jesús González, Espaivisor Gallery (Valencia)

## CULTURALAB

*Direction*  
Álex Moltó

*Coordination*  
Ilda Caeiro

## PUBLICATION

*Materialism of Memory.*  
Patricia Gómez and María Jesús González

*Publisher*  
Generalitat Valenciana

*Direction and Edition*  
Tatiana Sentamans

*Texts*  
Tatiana Sentamans and Álvaro de los Ángeles

*Comments on Art Projects*  
Álvaro de los Ángeles

*Documentation*  
Patricia Gómez and María Jesús González

*Design and Layout*  
Antonio Ballesteros (formo.org)

*Photographs*  
Alicia Pitaluga @queridamaldita (UMH), Museum of Teruel, Rif Spahni (Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca), Lukasz Michalak (Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía)

*Videos*  
Emilio Martí López, Arturo López, Jesús de la Vega and Lucía Chacón (Palermo Films)

*Translations and Corrections*  
Matilde Baño, Alexandra Nieto, Daniel Climent (Office of Languages UMH) and Language Laboratory of the UMH

*Proofreading*  
Marta Liaño (laerrataquemata.com)

*Printing*  
La Imprenta CG

ISBN: 978-84-09-08655-9  
DL: A 54-2019

Creative Commons. Attribution-NonCommercial- ShareAlike 4.0. International License



## Acknowledgements:

Everyone who has collaborated in this project; the artists, Espaivisor Gallery (Valencia), Álvaro de los Ángeles, Antonio Ballesteros, Estudio Paco Mora, Pilar Soriano Sancho, Emilio Martí López, Arturo López, Jesús de la Vega and Lucía Chacón from Palermo Films, Ndiaye Cheikh Amadou Tidiane, Gonzalo Bayarri, Thomas Engelbert and Alejo Negro; all the university community of the UMH, in particular, the management teams, lecturers and researchers of the Faculty of Fine Arts of Altea, and all the team of people from the Office of Culture and Equality and the Office of Languages of the UMH, which make possible the production of projects of university public culture with sensitivity, professionalism and quality.



espaivisor

CULT  
ura  
uemeache

UNIVERSITAS  
*Miguel Hernández*

GENERALITAT  
VALENCIANA  
ConSELLERIA d'Educació,  
Investigació, Cultura i Esport

