

LLAGA DE MAR, ALIVIO DE MONTE

Francisco Ramallo

Doraba la luna el río/ — ¡Fresco de la madrugada! Por el mar venían las olas/ teñidas de luz del alba.
El campo débil y triste/ se iba alumbrando. Quedaba/ el canto roto de un grillo,/ la queja oscura del agua. (J. R. Jiménez)

Amuleto. Javi Cruz con Andrés Izquierdo

En *El hombre, la naturaleza, la mirada* Leonardo da Vinci afirma que «el agua deshace los montes y llena los valles y, si pudiera, quisiera reducir la tierra a la perfecta esfericidad»¹. *Amuleto* constituye un roce de «nudillos», como de mar y campo, orbicular. Una lasca atenta que se metamorfosea en nube, ojo, mariposa, barco, luna, pétalo, estrella o faro.

Amuleto tiene su origen en la experiencia que el terreno de la performance ha aportado a Javi Cruz, un espacio semántico entre el mar y la escena, que el artista aborda como una zona de encuentro entre lo trágico, lo mitológico y la superstición como un miedo compartido. En el barco no se silba, tampoco en el escenario. (*Break a leg*). En navegación a la cuerda se le llama cabo pero sogas en el teatro, para esquivar a la mala suerte. Cruz traslada a la pintura situaciones de estos ámbitos, entendiendo que si estas han funcionado, el resultado pictórico también.

Cruz pinta paisajes del natural que son interiores de teatros donde ha performado. Viaja en una barca con amigos, pero antes construyen un amuleto. (La Garde en Marsella está llena de ellos. Embarcaciones en miniatura ofrecidas por gente del mar, se balancean en el techo agradeciendo un rescate). Pinta ese viaje con sus procesos, los nudos. También recolecta nubes castellanas. Por su veloz travesía, nunca son los mismos contornos sobre el lienzo, aunque sí sus formas de ser. Después llena esas pinturas de abrojos previamente fundidos en plata, como si los lienzos hubieran ido al campo y vuelto. La intención es traer elementos de otros ámbitos al pictórico, mostrar una «pintura de adhesiones». En un ejercicio sinaléxico las nubes devienen lunas, que son a veces de escayola, otras de plata fundida sobre latón y se ensamblan. También se vuelven ojos de girasoles quemados. No hay un mito que explique de forma precisa por qué el tiempo para aguantar la mirada al sol es tan breve.

En *Meshes of the afternoon* Maya Deren abre una pantalla redonda, para mostrar una mano que coge una flor que se convierte en una llave que abre una puerta. Para continuar el collar circular de imágenes sobre el que se sustenta *Amuleto*, a Javi Cruz le acompaña Andrés Izquierdo. Este acude a «Naufragio»², el capítulo del libro en el que Julian Barnes estudia *La balsa de la Medusa* de Géricault, así como las decisiones estéticas y políticas del cuadro. Entre los elementos no incluidos en el mismo descubre una mariposa. Esta es similar a la que bate las alas «como un latido», donde «el ser y el no ser cogen el ritmo» en el texto de Didi-Huberman. También a una que remite a *Angel as a butterfly*, pieza que Andrés Izquierdo hizo en 2024 donde el insecto cobraba otro sentido. Se trata de un animal presagio que Izquierdo rescata con la intención de darle el lugar preciso para hacer la imagen. La mariposa, como elemento profético, se posa ahora en unas estructuras que el artista construye para establecer un diálogo entre fragilidad y furia, que se prolongan en dibujos que parecen sufrir, recuerdan marinas, también velas. En ese nuevo ámbito, como si performara a través de la exposición, la mariposa, desde un «preciclo» entre capullo y sublimidad, puede transformarse en su comida, en pétalo, hacerse grande, reinterpretar el presagio.

«Las olas son llama sin ser rojas»³. La investigación de Cruz e Izquierdo sobre el poder de determinados elementos simbólicos, les lleva a descubrir en el texto de Barnes que el día en el que Géricault pintó el cuadro, para tener que encerrarse en su estudio se rapó la cabeza. Los artistas parecen querer resolver la tragedia del lienzo cuando elaboran estrellas con el pelo de ambos, como sierras de estambres, de venas o raíces, pequeños animales inteligentes, dispositivos que sirvan de guía. Parecen horas, como las del mundo acuático de Juan Ramón, para el que en «Mar de pintor»: «Ocho de la tarde: mar de hierro, cielo gris. Pensamientos».

En esta concatenación de formas elásticas, significantes u objetos a los que atribuir una virtud sobrenatural, aparece otro relativo al espacio escénico, un dispositivo *ghostlight* que remite al preámbulo del proyecto. Se trata de una luz que se deja cuando un teatro está vacío para evitar

¹ Da Vinci, L. *El hombre, la naturaleza, la mirada*. Madrid: Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, 2014, p. 115.

² Se trata del capítulo V del libro *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*.

³ Juan Ramón Jiménez. De *Mar inmenso*.

tropiezos, y de la que se cree que apaciguaba a los fantasmas que habitan los ámbitos escénicos. Como un elemento de naturaleza profiláctica que se queda encendido en el espacio de la galería cuando está cerrada, la pieza adquiere una función centrípeta, ocular, orientativa, deseante, marítima.

Segunda mordida. Laura Palau

En chino se utiliza la expresión «montaña-agua» para aludir al paisaje, ambos conceptos han constituido para esta cultura los dos polos de la naturaleza. Han encarnado leyes fundamentales del macrocosmos, vinculado orgánicamente con el microcosmos que es el ser humano⁴. En *Segunda Mordida* Laura Palau explora las tensiones que surgen del conflicto emocional entre el peso de lo identitario y el privilegio del amarre a un lugar, sentimientos que interpreta «como una fuerza que une una herida y su recuerdo, un sentido de pertenencia a la tierra con la asfixia que genera». Los rituales y narrativas domésticas de la biografía de Laura Palau suceden en un particular *locus amoenus*. Un escenario familiar e histórico, como lo fueron los campos de Macejowice para Wislawa Szymborska, donde «la hierba es verde/y en la hierba, como pasa en la hierba/la escarcha, transparente».

La morriña que produce a Palau residir lejos, le hace percibir su vida como una tensión. Estando aquí y en otra parte, la artista piensa el contexto rural como una circularidad entre lo duro y lo blando, la queratina y la celulosa, la oralidad y la carne. Uno de los resultados de ese mirar desde lejos es «Llevar les angines a través de tres generaciones». Se trata de un vídeo en el que su madre, su abuela y ella, forman una rueda para frotarse las muñecas con aceite de oliva producido en casa, con el objetivo de aliviar el dolor de garganta. Una práctica que pasa de generación en generación y constata las correspondencias entre órganos del cuerpo y mujeres de la misma familia.

Segunda mordida es un proyecto esférico como el hueco del árbol con dos velas que el niño de la película *Wechma* de Hamid Bennani encuentra en su nuevo mundo, cuando es adoptado por un campesino (*Messaoud est jeune, Il s'adaptera à son nouvel environnement*). Su imaginario se llena de objetos rurales, como una rueda de molino alrededor de la cual gira una mula con los ojos tapados por dos conos de esparto, o unas tripas secándose en una cuerda sujeta a dos palos. Estos parecen vehicular y difundir un conocimiento del que Messaoud también llegará a ser responsable. Estableciendo una suerte de isolabismo entre seres convivientes en el entorno natural de su infancia, Palau utiliza la escultura para reflexionar sobre la proximidad entre patrones de la naturaleza. Se trata de elementos que permiten lecturas asociadas al tiempo, maneras de medirlo, o a condiciones climatológicas en lugares donde no hay registros. La pieza «Castell de Cabres» es la suma de un cuerno de cabra, encontrado en la zona del mismo nombre, con un albaricoque de su montaña. Cada círculo del primero se corresponde con un año. Las ramas del tronco, además de informar con sus nudos sobre el paso del tiempo, revelan las condiciones ambientales del contexto, ampliando la información que sobre el clima se obtiene por otros medios.

Esta recontextualización del vínculo entre naturaleza y conocimiento, también enlaza con testimonios de sanación que algunas personas han compartido con la artista. La pieza «Listen, María» acerca dos elementos aparentemente remotos a través de la fotografía: las pecas de una chica que compartió una decisiva experiencia personal con Palau y el patrón de nudos de la madera de un ciprés, con el que se ha producido la madera del marco. En la misma línea, la fotografía «Unspoken words» captura un remolino rizomático en el cuello de un caballo, vinculado a otra historia de curación compartida. Al mismo tiempo, estas obras registran otro parentesco existente con el nudo del árbol o el círculo del cuerno.

El Leonardo «ecologista» de *El hombre, la naturaleza, la mirada* pone a dialogar al castaño con la higuera y a la nuez con el muro, que será su cobijo para echar raíces cuando sea árbol. Este elemento de la naturaleza ha sido tratado en la comunidad rural de Palau como sujeto y testigo del vínculo entre generaciones (se cortaba un árbol cuando se emancipaba un hijo). La artista ha creado un repositorio de especies locales, que traduce a una serie de papeles en la galería, enmarcados con la madera de los árboles a los que remiten. También se ha implicado en prácticas vinculadas al árbol como la poda y el injerto, formas de relación humana con la naturaleza con las que ahora, a través de su obra, consigue solapar los campos del Bajo Maestrazgo, la Plana Alta y la Bélgica flamenca. Este cruce de contextos sirve a Palau como material para inventariar acciones dirigidas al cuidado de los árboles. Se trata de prácticas complejas que revelan fragilidades de la naturaleza. De la correcta manipulación del árbol depende su vida y productividad. La artista graba a los agricultores antes y el después de la poda, para transcribir

⁴ CHENG, F. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2004, pp. 163-164

gestos y toma de decisiones a la fotografía, la que, en palabras del artista Alan Sonfist (autor del “teatro de la naturaleza”), supone una nueva vía de comprensión⁵.

«El aire tiembla un poco cuando cada uno nombra su lugar de nacimiento, su pueblo de la infancia. He aquí una verdad del distrito XIV de París: Su acera huele a campo», dice la voz en off de Agnès Varda en *Daguerrotipos*, mientras una chica camina por la acera. *Segunda mordida*, como puesta en valor de la ruralidad, nos dirige la mirada hacia otra cara de un ámbito con sus propias metodologías, saberes, herramientas colectivas, intercambios, también conmociones. Se trata de un retorno, a conocimientos ancestrales, a los reflejos de unos cuerpos en otros, a la recogida de interrelaciones de la naturaleza que son familiares para la artista (esquejes metafóricos en escultura, documentos en vídeo o fotografía), como si se mantuviera suspendida, entre el regreso y el viaje.

Dice Shitao que si el mar posee el desencadenamiento inmenso, la montaña posee el encierro latente. El mar engulle y vomita, la montaña se prosterna y se inclina. Pero las características de la montaña la asemejan al mar, igual que este puede adueñarse del carácter de aquella. La montaña es el mar y el mar es la montaña, un devenir recíproco que Shitao llama huanbao o «abrazo universal»⁶, una mancha como un círculo amarillo dibujado en el aire con el dedo.

⁵ En un momento en el que proponía que las migraciones animales se registraran como acontecimientos públicos, el artista Alan Sonfist recogía en su ensayo *Natural Phenomena as Public Monuments* la necesidad de recordar la vida y la muerte de los fenómenos naturales.

⁶ CHENG, F. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2004, pp. 165-166.