

IN



DISCIPLINA

Art i disseny al seu aire



IN / DISCIPLINA

Art i disseny al seu aire

Exposició de juliol a novembre de 2022

Organitza:

MACVAC i Aeroport de Castelló

Muntatge i il·luminació:

Espais d'Art Carda

Edita: *Aeroport de Castelló*

Comissariat:

Joan Feliu

Rosalía Torrent Esclapés

Textos:

Pablo Albalade Bou

Rosalía Torrent Esclapés

Traduccions:

Servei de Llengües i Terminologia. Universitat Jaume I i Pablo Albalade Bou

Disseny i maquetació:

Envidea

Fotografies

Llúcia Fornals, Joan Callergues, Arxiu CIDA i Marcela Grassi (Tot cor, de Pepa Reverter)

Impressió: *Printer Brok 2010, S.L.*

ISBN 978-84-09-42399-6

D.L. CS 492-2022

© Dels textos: *els seu autor i autores*

© De les fotografies: *els seus autors i autores*

© *Mariscal, VEGAP, Castellón, 2022*

© *Comissió Tàpies, VEGAP, Castellón, 2022*

© *Ouka Leele, VEGAP, Castellón, 2022*

Art i disseny al seu aire

De juliol a novembre de 2022



ÍNDEX

Paraules prèvies Blanca Marín.....	9
Diàlegs passatgers Pablo Albalade Bou.....	15
IN / DISCIPLINA Art i disseny al seu aire Rosalía Torrent.....	21
Obres de l'exposició	29





IN / DISCIPLINA Art i disseny al seu aire

ROSALÍA TORRENT
UNIVERSITAT JAUME I

Totes les obres que componen aquesta exposició tenen en comú el seu caràcter independent. Cap d'aquestes (encara que alguna sembla suggerir-ho) ha sigut elaborada sota un paraigua projectual conformista. Cadascuna amb un esperit diferent, comparteixen, però, el desig de transitar per una senda pròpia. Amb el llenguatge de l'art, o amb el del disseny, han trobat la revolta del camí per a no doblegar-se al que s'intueix fàcilment.

Com acabem de revelar, hem inclòs en la mostra peces de disseny industrial i produccions artístiques, veient com com, en aquesta confluència, s'estableixen paral·lelismes de diferents tipus, formals o conceptuals. En aquest vis-a-vis (que sovint utilitza el Museu de Vilafamés en la seua programació expositiva) es fa palesa la creativitat com l'element comú que subjau als processos d'aquestes dues disciplines que, no obstant això, parteixen de formulacions diferents. En aquest sentit, és ja clàssica la distinció que Bruno Munari planteja en *Artista e Designer* entre les maneres de treballar de l'artista i del dissenyador o dissenyadora. Amb totes les matisacions que puguem fer, moltes de les afirmacions del teòric italià són encara essencialment vàlides, encara que hem d'afinar-les. Si bé és cert, com ell afirma, que els artistes operen mitjançant la subjectivitat i els dissenyadors amb la racionalitat i la lògica, la postmodernitat —i encara abans, altres fórmules estilistes— es desdiuen d'aquesta visió. Els dissenyadors postmoderns van introduir la indisciplina en el procés formal del projecte.

Art i disseny al seu aire

IN / DISCIPLINA Arte y diseño a su aire

ROSALÍA TORRENT
UNIVERSITAT JAUME I

Todas las obras que conforman esta exposición tienen en común su carácter independiente. Ninguna de ellas (aunque alguna pareciera sugerirlo) ha estado elaborada bajo un paraguas proyectual conformista. Cada una con un espíritu diferente, comparten sin embargo el deseo de transitar por una senda propia. Con el lenguaje del arte o con el del diseño, han hallado la revuelta del camino para no plegarse a lo que se intuye fácilmente.

Como acabamos de revelar, hemos incluido en la muestra piezas de diseño industrial y producciones artísticas, viendo cómo, en esta confluencia, se establecen paralelismos de distintos tipos, bien sean formales o conceptuales. En este vis a vis (que frecuentemente utiliza el Museo de Vilafamés en su programación expositiva) se pone de manifiesto la creatividad como el elemento común que subyace en los procesos de estas dos disciplinas, que sin embargo parten de formulaciones diferentes. En este sentido, es ya clásica la distinción que Bruno Munari plantea en *Artista e Designer* entre los modos trabajar del/la artista y del diseñador o diseñadora. Con todas las matizaciones que podamos hacer al respecto, muchas de las afirmaciones del teórico italiano siguen siendo esencialmente válidas, aunque debemos matizarlas. Si bien es cierto, como él afirma, que los artistas operan mediante la subjetividad y los diseñadores con la racionalidad y la lógica, la postmodernidad (y aun antes otras fórmulas estilistas) desdicen esta visión. Los diseñadores postmodernos introdujeron la indisciplina en el proceso formal del proyecto.



I precisament aquesta indisciplina és l'eix d'aquesta proposta. Una de les grans exposicions, dedicada a un dels dissenyadors que formen part d'aquesta mostra, Ron Arad, es deia justament així: «Ron Arad: No discipline». Ens hem permès d'al·ludir en el nostre títol a aquest altre referit a l'obra del dissenyador israelià, *la prestatgeria Bookworm*, que s'inclou en aquesta nova proposta de la Sala 30. Imaginatiu com pocs, per a Paola Antonelli Arad «és el pare involuntari del que ara denominem *design art*», per més que ell mateix es definisca com a al·lèrgic a aquest terme, que implica tantes connotacions d'exclusivitat no vinculades al món del projecte. En qualsevol cas, i com assenyala aquesta autora en el mateix lloc, es tracta, per descomptat, d'un arquetip del postmodern», «el campió de la llibertat creativa» (2009: 9).

Són mostra d'aquesta llibertat exemples com ara la dita prestatgeria, amb una forma final que dependrà de la imaginació de qui la compre i instal·le, ja que podrà corbar al seu gust la cinta de PVC en què se li servirà el producte. És a dir, a l'usuari se li proporciona una espiral que pot ser de poc més de tres, cinc o vuit metres de llargària per vint centímetres d'amplària; una espiral que haurà de desfer per a dibuixar amb aquesta formes curvilínies al seu gust. Una sèrie d'aguantallibres (set, onze o dèssset, segons la longitud de la cinta) completaran el conjunt. Blanc, roig vi, alumini, blau cobalt, or/negre o negre són les possibilitats de color que s'ofereixen als qui s'atreveixen a fugir de l'angle recte que tant s'identifica amb aquesta mena de productes. A la fi, una escultura (això sí, no negada a la funcionalitat) apareixerà apegada a la paret que s'haja triat per a instal·lar-la. Heus ací el component de joc, la dimensió estètica l'acompanya i l'ús acaba definint aquesta indisciplinada prestatgeria plena d'aquest component emocional de què parlava al seu dia Donald A. Norman (2005).

Moltes obres de caràcter escultòric podrien situar-se com a amigues paral·leles de l'obra d'Arad. Entre algunes de les que es troben al Museu de Vilafamés hem seleccionat el *Tors* en fusta de caoba de l'artista Hortensia Núñez Ladevèze, que data de l'any 1983. És curiós que aquesta escultora madrilenya, nascuda durant els anys trenta del segle passat,

Y es precisamente esa indisciplina el eje de esta propuesta. Una de las grandes exposiciones dedicada a uno de los diseñadores que forman parte de esta muestra, Ron Arad, se llamaba precisamente así: «Ron Arad: No discipline». Nos hemos permitido aludir en nuestro título a este otro, referido a la obra de aquel diseñador israelí, cuya estantería *Bookworm* está incluida en esta nueva propuesta de la Sala 30. Imaginativo como pocos, para Paola Antonelli Arad «es el padre involuntario de lo que ahora llamamos *design art*» por mucho que él mismo se defina alérgico a este término, que implica tantas connotaciones de exclusividad no vinculadas al mundo del proyecto. En cualquier caso, y como señala la misma autora en el mismo lugar, es desde luego «un arquetipo de lo postmoderno», «el campeón de la libertad creativa» (2009:9).

De esa libertad dan cuenta proyectos como la estantería citada, cuya forma final dependerá de la imaginación de quien la compre e instale, puesto que podrá curvar a su gusto la cinta de PVC en la que el producto le será servido. Esto es, al usuario se le proporciona una espiral que puede ser de poco más de tres, cinco u ocho metros de largo por veinte centímetros de ancho, espiral que deberá deshacer para dibujar con ella formas curvilíneas a su gusto. Una serie de apoyalibros (siete, once o diecisiete según la longitud de la cinta) completarán el conjunto. Blanco, rojo vino, aluminio, azul cobalto, oro/negro o negro, son las posibilidades de color que se ofrecen a quienes se atrevan a salir del ángulo recto que tanto se identifica con este tipo de productos. Al final, una escultura (eso sí, no negada a la funcionalidad) aparecerá pegada a la pared que se haya elegido para instalarla. El componente de juego está allí, la dimensión estética lo acompaña, y el uso acaba por definir esta indisciplinada estantería llena de ese componente emocional del que hablara en su día Donald A. Norman (2005).

Muchas obras de carácter escultórico podrían situarse como amigas paralelas de la obra de Arad. Entre las varias que se encuentran en el Museo de Vilafamés hemos seleccionado el *Torso* de madera de caobilla de la artista Hortensia Núñez Ladevèze, fechada en el año 1983. Resulta curioso que esta escultora madrileña, nacida en los años treinta del pasado siglo, proviniera del campo de la decoración, esto es, de una

provinguera de l'àmbit de la decoració, és a dir, d'una de les facetes vinculades al disseny; encara que després d'un anys intentant adaptar-se a aquesta activitat, es va decidir finalment per l'escultura. La trobada amb el poeta José Hierro va ser definitiva en la seua trajectòria. En el preciós text que aquest escriptor li dedica, afirma que el que és dolent del comentari artístic és «que no aclareix res que no se sàpia veure», i continua: «a veure qui és el valent que convenç la resta de la bellesa d'aquesta corba polida, d'aquest forat en el bronze que no va enlloc, que res significa, de la combinació del còncav i el convex en una escultura d'Hortensia...». En aquest tors fosc sens dubte brillen les característiques que Hierro va apreciar en les obres de l'escultora: «bellesa, emoció, frustració, veritat, vida...» (1992: s/p). Hi ha aquest vaivé de la peça clàssica banyada amb el compromís d'una modernitat amb un impuls que va arribar fins a l'artista.

Amb la prestatgeria de Ron Arad podríem dibuixar, si així ho desitjàrem, un cor gegantesc que desbordaria el pit de la figura d'Hortensia Núñez. Però no ens cal, perquè tenim en aquesta exposició un cor propi, el que ens deixa l'artista i dissenyadora catalana Pepa Reverter amb el seu gerro *Tot Cor*, un treball bell, valent i reflexiu. Encara que gestat a partir del *Shiva* de Sottass —que en la seua forma fàlica celebra la vida abans que qualsevol altra deriva de prepotència—, afegeix a aquesta celebració vital quelcom profund com és l'amor. Perquè és l'amor el que ha motivat aquesta obra ceràmica. Diu Juli Capella que el cor és «l'emoticona ancestral per antonomàsia» i que en la seua hipèrbole s'ha banalitzat «fins a extrems insofribles» (2020); però entre els treballs que s'escapen d'aquesta banalització Capella assenyala el *Cor* de Pepa. Totalment d'acord. Formalment, veiem com s'expandeix en la part inferior per a acomodar-se a la necessària estabilitat trencant un motle esperable. L'òrgan s'ha propagat en l'orgànic, a brigallat pels matisos brillants de l'esmalt. Aquest cor és, a més, el motor d'un projecte a què s'han sumat altres autors amb diverses versions, en un crit d'atenció solidari cap a les malalties que, com ara l'ELA, van arribar a la vida de la mare de Pepa Reverter.

de las facetas vinculadas al diseño, aunque tras unos años intentando adaptarse a esta actividad, se decidió finalmente por la escultura. El encuentro con el poeta José Hierro fue definitivo en su trayectoria. En el precioso texto que este escritor le dedica, afirma que lo malo del comentario artístico es «que no aclara nada que no se sepa ver», para continuar: «A ver quién es el guapo que convence a los demás de la belleza de esta curva pulida, de ese agujero en el bronce que no va a ninguna parte, que nada significa, de la combinación de lo cóncavo y lo convexo en una escultura de Hortensia...». En este torso oscuro, sin duda brillan las características que Hierro apreciara en las obras de la escultora «belleza, emoción, frustración, verdad, vida...» (1992: s/p). Hay ese vaivén de la pieza clásica bañada con el compromiso de una modernidad cuyo impulso alcanzó a la artista.

Con la estantería de Ron Arad podríamos dibujar, si así lo deseáramos, un gigantesco corazón que desbordaría el pecho de la figura de Hortensia Núñez. Pero no nos hace falta, porque tenemos en esta exposición un corazón propio, el que nos deja la artista y diseñadora catalana Pepa Reverter con su jarrón *Tot Cor*, un trabajo hermoso, valiente y reflexivo. Gestado a partir del *Shiva* de Sottass —que en su forma fàlica celebra la vida antes que cualquier otra deriva de prepotencia— añade sin embargo a esta celebración vital algo tan profundo como el amor. Porque es el amor el que ha movido esta obra cerámica. Dice Juli Capella que el corazón es «el emoticono ancestral por antonomasia» y que en su hipèrbole se ha banalizado «hasta extremos insofribles» (2020); pero entre los trabajos que escapan a esta banalización Capella señala el *Cor* de Pepa. Totalmente de acuerdo. Formalmente vemos cómo se expande en su parte inferior para acomodarse a la necesaria estabilidad, rompiendo un molde esperable. El órgano se ha propagado en lo orgánico, arropado por los matices brillantes del esmalte. Este corazón es, además, el motor de un proyecto al que se han sumado, con diversas versiones, otros autores, en una llamada de atención solidaria hacia las enfermedades que, como el ELA, llegaron a la vida de la propia madre de Pepa Reverter.

Cuando pensamos en esta pieza para la exposición de la Sala 30, la visualizamos junto a la de un artista muy distante, en



Quan pensem en aquesta peça per a l'exposició de la Sala 30 la visualitzem al costat de la d'un artista molt distant, en tots els sentits, de l'autora del cor. I és que poc té a veure amb ella Georg Baselitz. No obstant això, l'obra que conservem d'aquest autor al Museu de Vilafamés ens va recordar al pitxer a què acabem d'al·ludir. I ens ho va recordar perquè en moltes de les fotografies que tenim, el pitxer apareix fent la seua funció: la de contenidor de brancatges i flors. I aquestes branques ens van portar a les formes agitadaes de l'aiguada sobre paper de 2005 de l'autor alemany. Després de la seua primera mostra individual a Berlín l'any 1963, un crític va suggerir que les obres de Baselitz haurien d'allunyar-se de la vista del públic (Waldman, 1995: 2). La temàtica obscena i la resolució material, d'un neoexpressionisme esgarrat (més tard, per a rebaixar la tensió, se'l va qualificar de postmodern) van saccar els fonaments d'un art que es trobava en un encreuament entre la màxima convulsió dels expressionistes abstractes i les referències quotidianes de l'art pop. Ací es troba l'obra d'aquest agitador (conegut també per no apreciar en excés les dones artistes), justament al costat d'una d'elles, una dona que apaivaga amb la seua sofisticada ingenuïtat la ingenuïtat brutal del pintor alemany.

En aquest vis-a-vis que estem organitzant segurament algú deu haver estat temptat de situar al costat del cor de Pepa Reverter la el *bolso* de Marina Salazar, que guarda també la forma d'aquesta ancestral emoticona. Però hem considerat més convenient correlacionar-la amb els productes alimentaris que la bossa exhibeix: *bombons*. Al cap i a la fi, el *food design* entra de ple en la matèria del que hi ha projectat.

La peça de Marina Salazar és un objecte elaborat de manera artesana, pas a pas, i mos rere mos de xocolata. Encara que coneguda per la recent «aparició estel·lar» del disseny de la mamella en l'escenari de Rigoberta Bandini, ja havia format part d'una de les exposicions del Museu de Vilafamés, la que hi varem dedicar al kitsch. La bossa ens parla del dolç sobre el dolç, fa referència a la hipèrbole com a eix central de la producció d'aquesta creadora, coneguda també com a «No queda tint». Aquestes són les paraules que li dirigia la seua mare, perruquera, quan ella, ja des de

todos los sentidos, de la autora del corazón. Y es que poco tiene que ver con ella Georg Baselitz; sin embargo, la obra que de él conservamos en el Museo de Vilafamés, nos recordó al jarrón al que acabamos de aludir. Y nos lo recordó porque, en muchas de las fotografías que tenemos de él, aparece ejerciendo su función: la de contenedor de ramajes y flores. Y esas ramas nos llevaron a las formas agitadas del *gouache* sobre papel de 2005 del autor alemán. Tras su primera muestra individual en Berlín en el año 1963, un crítico sugirió que las obras de Baselitz deberían alejarse de la vista del público (Waldman, 1995: 2). Su temática obscena y su resolución material, de un desgarrado neoexpressionismo (más tarde, rebajando la tensión, se le calificó de posmoderno) sacudieron los cimientos de un arte que se hallaba en una encrucijada entre la máxima convulsión de los expresionistas abstractos y las referencias cotidianas del Arte Pop. Aquí está la obra de este agitador (conocido también por no apreciar en exceso a las mujeres artistas) precisamente al lado de una de ellas, que apacigua con su sofisticada ingenuidad la ingenuidad brutal del pintor alemán.

Seguramente, en este vis a vis que estamos organizando, alguien hubiera estado tentado de situar, junto al corazón de Pepa Reverter, el *bolso* de Marina Salazar, que guarda también la forma de este ancestral emoticono. Pero hemos considerado más conveniente relacionarla junto a los productos alimentarios que el bolso exhibe: *bombones*. Al fin y al cabo, el *food design* entra de lleno en la materia de lo proyectado.

La pieza de Marina Salazar es un objeto elaborado de forma artesana, paso a paso y mordisco tras mordisco de chocolate. Conocida por la reciente «aparición estelar» del diseño de la teta en el escenario de Rigoberta Bandini, sin embargo, ya había formado parte de una de las exposiciones del Museo de Vilafamés, la que le dedicamos al kitsch. El bolso nos habla de lo dulce sobre lo dulce, refiere la hipérbole como eje central de la producción de esta creadora, conocida también como «No queda tinte», las palabras que le dirigía su madre, peluquera, cuando ella, ya desde niña, le pedía que le tiñera el pelo de rubio. Ya de mayor lo consiguió, y ahora se ha convertido, como ella misma dice «en la rubia de bote natural que siempre ha llevado dentro». Pero este

petita, li demanava que li tenyira els cabells de color ros. Ja de major ho va aconseguir i ara s'ha convertit, com ella mateixa diu «en la rossa de pot natural que sempre ha portat dins». Però aquesta bossa té al darrere tot un projecte. Salazar no es guia per la facilitat: «Un dels secrets és que en el fons soc una dissenyadora amb *affaires* artístics. Les meues peces no són gens espontànies en el procés de projecció, realment estan dissenyades i projectades al mil·límetre abans de ser creades».



Al costat de la bossa de bombons fingits hi ha els bombons de veres. El denominat *food design* atén la relació que s'estableix entre el menjar i el disseny. Des que l'ésser humà és humà ha apreciat que els aliments es presenten davant seua de determinada manera. Els qui preparen el menjar tracten d'estimular-nos els sentits també des de la forma i el color. Si ja la xocolata, per si mateixa, fa vibrar el nostre sentit del gust, les seues nombroses presentacions contribueixen encara més a aquests estímuls. Nombrosos i nombroses mestres de la cuina han parat una gran atenció a la forma en què es presenten les xocolates. La major part de les vegades, partint de les formes geomètriques, prenen la forma de petites escultures a l'altura de la nostra boca. En aquesta exposició, els bombons es mostren directament al visitant, sense una caixa que els continga. I si alguna vegada aquest visitant agafara aquest objecte expositiu i se l'emportara a la boca no passaria res. Entra en els càlculs.

Aquests bombons haurien pogut recolzar sobre el *mantel* pintat per David Hockney l'any 1983. La història és molt curiosa. En aquell any van trobar-se en un restaurant de Nova York el pintor Pachi Gallardo, Hockney i altres companys de taula. A mesura que el menjar avançava, aquest últim, amb ceres de colors, va pintar sobre el cobretaula de paper elements de la vaixella. A més de les ceres, una taca de cafè el va ajudar a configurar el que després serà aquesta obra. L'Art Pop, com sabem, pren els objectes del dia a dia i les figures populars com a motiu de representació. En el cas de Hockney, aquests motius no són tan evidents com en molts dels seus col·legues nord-americans. I és que hi ha en ell massa intuïció i una paradoxal i descarada ingenuïtat que l'allunya de l'ortodòxia d'aquell moviment. D'altra banda, com en aquest cas, ha deixat el camí lliure perquè l'atzar li conduïssa la mà. Pot dir-se que aquest

bolso tiene detrás todo un proyecto. Salazar no se guía por la facilidad: «Uno de los secretos es que en el fondo soy una diseñadora con *affaires* artísticos. Mis piezas no tienen nada de espontáneas en el proceso de proyección, y realmente están diseñadas y proyectadas al milímetro antes de ser creadas».

Junto al bolso de bombones fingidos, los bombones de verdad. El denominado *food design* atiende a la relación que se establece entre la comida y el diseño. Desde que el ser humano es tal, ha apreciado que los alimentos se presenten ante sus ojos de determinada manera. Quienes preparan las comidas, tratan de estimular nuestros sentidos también desde la forma y el color. Si ya el chocolate, de por sí, hace vibrar nuestro sentido del gusto, sus numerosas presentaciones contribuyen todavía más a tales estímulos. Numerosos maestros y maestras de la cocina han prestado gran atención a la forma en que sus chocolates se presentan. La mayor parte de las veces partiendo de las formas geométricas, se conforman como pequeñas esculturas a la altura de nuestra boca. En esta exposición, los bombones se muestran directamente al visitante, sin una caja que los contenga. Y si alguna vez ese visitante tomase este objeto expositivo y se lo llevase a la boca, no pasaría nada. Entra dentro de los cálculos.

Estos bombones hubieran podido descansar sobre el *Mantel* pintado por David Hockney, fechado en 1983. La historia es muy curiosa. En ese año se encuentran en un restaurante de Nueva York el pintor Pachi Gallardo, Hockney y otros compañeros de mesa. A medida que se desarrolla la comida, este último, con ceras de colores, pinta sobre el mantel de papel elementos de la vajilla. Además de las ceras, una mancha de café le ayuda a configurar lo que luego será esta obra. El Pop Art, lo sabemos, toma los objetos del día a día y las figuras populares como motivo de representación. En el caso de Hockney estos motivos no son tan evidentes como en muchos de sus colegas norteamericanos. Y es que hay en él demasiada intuición y un paradójico y descarado *ingenuismo* que le aleja de la ortodoxia de aquel movimiento. Por otra parte, como en este caso, ha dejado el camino libre para el que azar conduzca su mano. Podría decirse que este artista británico ha mirado al Pop para permitirse desdibujarlo. En el caso que nos ocupa, la



artista britànic ha mirat el Pop per a permetre's desdibuixar-lo. En el cas que ens ocupa, la casualitat ha intervingut per a reafirmar que qualsevol objecte que ens envolta (i els moments en què aquests es deixen veure i usar) tenen cabuda en el món de l'art. Ací no hi ha una pintura producte de la mesura del temps al taller. Simplement hi ha l'atzar, unes ceres que podrien haver dibuixat qualsevol altra cosa i un líquid que vessa per a ser dibuixat amb la finalitat d'arribar a la història. Hi ha qui se sorprèn que aquestes obres, producte d'un divertiment, es troben als museus. Però és que l'art s'ha dessacralitzat. Al lelulia.


Acompanyen aquestes estovalles, en un joc d'evidències, unes peces de coberteria de Javier Mariscal i unes copes de la italiana Angiola Bonanni. Comencem-ne per les primeres. La *Cuberteria* de Javier Mariscal es podia aconseguir a través del diari *El País*, per mitjà de cupons acumulables al llarg de la setmana. Un curiós mètode de venda que va aconseguir acostar el disseny a l'amplic nombre de persones que seguien aquest periòdic i a què sens dubte els devia resultar familiar el nom de Mariscal. Estem en l'any 2007. Quinze anys abans, s'havia donat a conèixer entre el gran públic amb l'emblemàtica figura de Cobi de les olimpíades barcelonines, per bé que era ja molt popular des dels vuitanta, almenys entre els qui es dedicaven a la professió emergent del disseny. I és que aquest dissenyador havia sigut cridat al servei (o a l'entorn) del Grup Memphis, tot un referent de la postmodernitat, un estil que en els anys vuitanta va canviar la manera de pensar els objectes quotidians: «Si algú buscara una única frase amb què resumir el decenari del disseny en els anys vuitanta, no dubtaria a acceptar el títol de l'obra fonamental del filòsof alemany Immanuel Kant, *Crítica de la raó pura*» (Armet, Bangert, 1990: 10). Immers en aquest esperit contestatari, Javier Mariscal ha construït la seua extensa carrera com a creatiu qüestionant formes i creant un llenguatge molt gràfic, gestual i amb trets angulars com a element definitori; trets que són molt visibles en aquesta coberteria, que llança refilets continus en una estructura que, no obstant això, resulta bastant funcional. Recolzada visualment sobre els canvis d'un material que llisquen des de la lluentor fins al mat, introdueix una dimensió de joc en la taula, hereva de l'esperit dels vuitanta.

casualidad ha intervenido para reafirmar que cualquier objeto que nos rodea (y los momentos en los cuales se dejan ver y usar) tienen su cabida en el mundo del arte. Aquí no hay una pintura producto de la medida del tiempo en el taller. Simplemente está el azar, unas ceras que podrían haber dibujado cualquier otra cosa, y un líquido que se derrama para ser dibujado con el fin de llegar a la historia. Hay quien se asombra de que estas obras, producto de un *divertimento*, se hallen en los museos. Pero es que el arte se ha desacralizado. Aleluya.

A este mantel le acompañan, en un juego de evidencias, unas piezas de cubertería de Javier Mariscal y unas copas de la italiana Angiola Bonanni. Empecemos por las primeras. La *cubertería* de Javier Mariscal se podía conseguir a través del diario *El país* por medio de cupones acumulables a lo largo de la semana. Un curioso método de venta que logró acercar el diseño al amplio número de personas que seguía ese periódico y al que sin duda le resultaría familiar el nombre de Mariscal. Estamos en 2007 y quince años antes la emblemática figura de Cobi de las Olimpiadas barcelonesas le había hecho conocido del gran público, sin bien desde los ochenta era ya muy popular, al menos entre quienes se dedicaban a la profesión emergente del diseño. Y es que este diseñador había sido llamado a sus filas (o a su entorno) por el Grupo Memphis, todo un referente de la postmodernidad, un estilo que, en los años ochenta cambió la forma de pensar los objetos cotidianos: «Si alguien buscara una única frase con la que resumir el decenario del diseño en los años ochenta, no dudaría en aceptar el título de la obra fundamental del filósofo alemán Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*» (Armet, Bangert, 1990: 10). Imbuído de este espíritu contestatario, Javier Mariscal ha construido su extensa carrera como creativo cuestionando formas y creándose un lenguaje muy gráfico, gestual y con rasgos angulares como elemento definitorio, rasgos que son muy visibles en esta cubertería, que lanza quiebros continuos en una estructura que sin embargo resulta bastante funcional. Apoyada visualmente en los cambios de un material que se deslizan del brillo al mate, introduce una dimensión de juego en la mesa, heredera del espíritu de los ochenta.

Les copes de 2014 (en realitat *calzes*) d'Angiola Bonanni es fan un lloc propi entre els seus singulars companys de taula. Els tres que ací apareixen, ens parlen —tal com ella mateixa ens diu— d'amor, dolor i temps (2022). La imatge del calze com a dolor deu tenir un origen religiós: Jesús, en un gest que l'humanitza, prega que siga apartat d'ell, encara que finalment conclou: «Pare meu, si aquesta copa no pot passar sense que jo la bega, que es faça la teua voluntat» (Mateu, XXVI, 42). Però, com sap i vol fer l'artista, el calze pot utilitzar-se en altres contextos. Ella ha pretès unir-ho a l'amor «o més prompte, al desamor i el seu record», ens diu. En realitat, ben mirat, és també al dolor a què s'uneixen. Com totes les emocions humanes, l'amor es mou en dominis inestables: en qualsevol moment la plenitud que l'envolta pot passar a ser una sensació dolorosa, i no sols espiritual sinó física. Vet ací les pues que emergeixen d'una de les copes, entre la fragilitat d'un fi filferro i friselina. Aquestes pues que adornen un calze també apareixen en un extraordinari treball de videoart de Bonanni, *Fatigas de amor*, amb una copa que fereix fins a la sang les mans de qui la sosté. Bonanni, que ens brinda la paradoxa de la duresa de la fragilitat —o viceversa—, aporta al món de l'art un camí de missatges de sensibilitat i duresa que fan que siga una de les artistes actuals més suggestives.

L'espiritualitat que evoca l'obra que acabem de citar és possiblement el millor enllaç per a descriure la d'Antoni Tàpies, *Diagonal de puntos*, de data de 1981, un acrílic i guix sobre cartó, un cartó que sembla que procedeix del fet d'explotar una caixa. Per això mateix, al seu costat hem introduït un embolcall de les tan populars pizzes (això sí, fotografiada de forma poètica). El quotidià (fins i tot el pobre) fa, d'una banda, de suport per a la creació artística i, de l'altra, d'element de popularíssim *packaging*. El cartó és el material més utilitzat per a l'envàs i l'embalatge. Substituint en un temps pel plàstic, torna avui amb la força de l'auge de la sostenibilitat. Però ja abans de la difusió d'aquestes qüestions Tàpies havia treballat sobre l'humil, i havia oferit a aquesta mena de materials la possibilitat d'assolir «el gran art». A mitjan anys cinquanta l'informalisme havia fet acte de presència en l'esfera creativa espanyola. Aquest moviment va rescatar per a l'art cartons



Encontrando un espacio propio entre sus singulares compañeros de mesa, se hallan las copas de 2014 (en realidad *cálices*) de Angiola Bonanni. Los tres que aquí aparecen, nos hablan —tal como ella misma nos dice— de amor, dolor y tiempo (2022). La imagen del cáliz como dolor vendría de su origen religioso; Jesús, en un rasgo que le humaniza, ruega que sea apartado de él, aunque finalmente concluye: «Padre mío, si esta copa no puede pasar sin que yo la beba, hágase tu voluntad» (Mateo, XXVI, 42). Pero, como sabe y quiere hacer la artista, el cáliz puede utilizarse en otros contextos. Ella ha pretendido unirlo al amor «o más bien, al desamor y su recuerdo» —nos dice. En realidad, mirándolo bien, es también al dolor al que se unen. Como todas las emociones humanas, el amor se mueve en dominios inestables: en cualquier momento la plenitud que le envuelve puede convertirse en una sensación dolorosa, y no solo espiritual sino física. De ahí las púas que emergen de una de las copas, entre la fragilidad de un fino alambre y friselina. Estas púas adornando un cáliz también aparecen en un extraordinario trabajo de videoarte de Bonanni, *Fatigas de amor*, cuya copa hiere hasta la sangre las manos de quien la sostiene. Bonanni, que nos brinda la paradoja de la dureza de la fragilidad —o viceversa—, está aportando al mundo del arte un camino de mensajes de sensibilidad y dureza, que la convierten en una de las más sugestivas artistas actuales.

La espiritualidad que evoca la obra que acabamos de citar, es posiblemente el mejor enlace para describir la de Antoni Tàpies, *Diagonal de puntos*, fechada en 1981, un acrílico y tiza sobre cartón, un cartón que parece proceder del explotado de una caja. Por eso mismo, a su lado, hemos introducido un envoltorio de las tan populares pizzas (eso sí, fotografiada de forma poética). Lo cotidiano (incluso lo «pobre») sirviendo por una parte como soporte para la creación artística y por otra como elemento de popularísimo *packaging*. El cartón es el material más utilizado para el envase y embalaje. Sustituido en un tiempo por el plástico vuelve hoy con la fuerza del auge de la sostenibilidad. Pero ya antes de la difusión de estas cuestiones, Tàpies había trabajado sobre lo humilde, prestándole a este tipo de materiales la posibilidad de alcanzar «el gran arte». A mediados de los años cincuenta el

i arpilleres, sempre disposades d'una forma tràgica. Tàpies, dins d'aquest estil, va optar per introduir el signe del zen, els grafismes incomprensibles per a la nostra materialista cultura occidental. És el que fa en aquesta obra: donar-nos un signe que difícilment podrem interpretar però que ens porta a una forma precisa de l'espiritualitat d'altres maneres i cultures. Al cap i a la fi, «el mitjà més eficaç d'expressar la filosofia que mostra la penetració en la naturalesa universal i el no-res com a fons primigeni, segons el budisme zen i el mateix Tàpies, és l'art» (González Ansorena, 2015: 54). La caixa de cartó de Tàpies és el nimi fet pensament. Al seu costat, la humil caixa per a pizza ens remet a continguts més aferrats al cos, però aquesta també destil·la la saviesa del que és simple.

El principi reflexiu —i certament enigmàtic— apareix també en l'obra de José Luis Verdes *Composició 14*, de 1972. Un home apareix assegut en una cadira, encara que no en qualsevol cadira, sinó en una de les icones del disseny contemporani: la que va fer Eero Saarinen el 1956. En la pintura de Verdes l'home i la cadira es multipliquen en ombres. I és que probablement l'ombra és l'element que defineix més l'obra d'aquest pintor, a part d'això molt versàtil, i que va arribar al Reina Sofía després d'un atzarós recorregut, fet que atorga aquest artista un reconeixement que sens dubte mereix. L'ombra, com sabem, és un element inquietant i, potser per això mateix, durant el període més social de la seua obra, Verdes la introdueix per a fer l'ullet a les mateixes ombres del franquisme. Les ombres apareixen en Verdes a mesura que guanya espai l'humà, encara que una frase de Raúl Chávarri, en aquest ressorgir de la figura, ens omple d'inquietud: «L'home [...] deixa d'estar absent, però continua sent un desconegut» (1972). En efecte, en aquest quadre, un personatge central se'ns presenta com el gran ignot, llunyana aparició del negatiu d'una fotografia. Verdes es trobava còmode en aquesta figuració desolada; només al final de la seua vida la seua manera de pintar va prendre nous rumbos que no sabem al lloc a què l'haurien conduït si no haguera mort massa prompte.

Com havíem dit, l'home d'aquest quadre de Verdes seua en una cadira d'Eero Saarinen, concretament en la *Tulip*, realitzada per a la firma *Knoll*. A l'arquitecte i dissenyador

informalismo había hecho su aparición en la esfera creativa española. Este movimiento rescató para el arte cartones y arpilleras, siempre dispuestas de una forma trágica. Tàpies, dentro de este estilo, optó por introducir el signo de lo zen, los grafismos incomprensibles para nuestra materialista cultura occidental. Es lo que hace en esta obra, darnos un signo que difícilmente podremos interpretar pero que nos lleva a una forma precisa de la espiritualidad de otros modos y culturas. Al fin y al cabo: «El medio más eficaz de expresar la filosofía que muestra la penetración en la *naturaleza universal* y la *nada* como fondo primigenio, según el budismo zen y el propio Tàpies, es el arte» (González Ansorena, 2015: 54). La caja de cartón de Tàpies es lo nimio hecho pensamiento. A su lado, la humilde caja para pizza nos remite a contenidos más aferrados al cuerpo, pero ella también destila la sabiduría de lo simple.

El principio reflexivo —y ciertamente enigmático— aparece también en la obra de José Luis Verdes *Composició 14*, de 1972. Un hombre aparece sentado en una silla, aunque no en cualquier silla, sino en uno de los iconos del diseño contemporáneo: la que realizara Eero Saarinen en 1956. En la pintura de Verdes, tanto el hombre como la silla se multiplican en sombras. Y es que probablemente sea la sombra el elemento que define más la obra de este pintor, por lo demás muy versátil y cuya reciente llegada al Reina Sofía tras un azaroso recorrido, viene a ser un reconocimiento a un artista que sin duda lo merece. La sombra, lo sabemos, es un elemento inquietante, y quizá por eso mismo, durante el periodo más social de su obra, Verdes la introduce, como guiño a las propias sombras del franquismo. Las sombras aparecen en él a medida que gana espacio lo humano, aunque una frase de Raúl Chávarri, en este resurgir de la figura, nos llena de inquietud: «el hombre (...) deja de ser un ausente, pero sigue siendo un desconocido» (1972). En efecto, en este cuadro, un personaje central se nos presenta como el gran ignoto, lejana aparición del negativo de una fotografía. Verdes se hallaba cómodo en esta figuración desolada; solo al final de su vida su forma de pintar tomó nuevos derroteros que no sabemos al lugar al que le hubieran conducido si no hubiera muerto demasiado pronto.

Como habíamos dicho, el hombre de este cuadro de Verdes

finlandès no li agradava la confusió que les taules i les cadires introduïen en els espais a través de les seues múltiples potes. Per aquest motiu, va decidir crear-les únicament amb una pota, fet que va contribuir a la neteja visual de les estances. Va voler fer-la en un sol material, i si haguera sigut possible en un sol motle, però no ho va aconseguir. La base es va fer finalment en alumini fos, i la carcassa única de seient i respatler, en plàstic reforçat amb fibra de vidre. Un coixí oferia un extra de comoditat a una forma envoltant, a un objecte que semblava que havia eixit del futur, encara que la forma de tulipa li retornara connotacions d'actualitat terrenal.



La mateixa soledat que podíem entreveure en el quadre de Verdes es desprèn del següent quadre que hem triat per a aquesta exposició, un oli del pintor valencià Salvador Montesa titulat *Estancia despojada VI*, de data de 1987. Una xiqueta, en un interior d'arrels renaixentistes i accent metafísic, s'allunya de nosaltres acompanyada d'una nina gran, que cau debilitada al seu costat. A Montesa li va agradar, durant un temps, pintar el món de la infantesa dins d'unes estances despullades (així les denomina ell mateix) que passen a ser «paisatges amb xiquets tristos que semblen enfrontar-se a un ambient hostil i desconegut per a ells, davant del qual reaccionen amb desconcert i retraïment» i els «colors apagats [d'aquest], diluïts, contribueixen a crear aquesta atmosfera misteriosa i enigmàtica que reflecteix el món interior dels xiquets, entre el somni, la imaginació i la realitat» (Patuel, 2016: 18). L'enigma d'un home adult (com en el cas de l'obra de José Luis Verdes) s'enfronta al que viu una xiqueta que, ací, sembla haver perdut el desig de joc que intuïm en els qui compten amb tan pocs anys. Potser per això mateix ens pertorba encara més que aquell home assegut en la cadira de Saarinen. Aquesta xiqueta està sola, ni tan sols la seua ombra l'acompanya. La nina és una joguina trencada al seu costat.

Acompanyar aquest quadre no ens va resultar difícil. Vam pensar de seguida que la seua companya ideal era una nina, una d'aquestes icones del món de la joguina que han acompanyat tantes xiquetes (encara avui són elles, en la immensa majoria, les receptors d'aquesta mena d'objectes) durant les últimes dècades. Descartada la *Barbie*, ens dirigim

està sentado en una silla de Eero Saarinen, concretamente en la *Tulip*, realizada para la firma *Knoll*. Al arquitecto y diseñador finlandés no le gustaba la confusión que las mesas y las sillas introducían en los espacios a través de sus múltiples patas, de ahí que decidiera crearlas únicamente con una de ellas, contribuyendo a la limpieza visual de las estancias. Quiso realizarla en un solo material, y si hubiera sido posible en un solo molde, pero no lo consiguió. La base se realizó finalmente en fundición de aluminio y la carcasa única de asiento y respaldo en plástico reforzado con fibra de vidrio. Un cojín procuraba un plus de comodidad a una forma envolvente, a un objeto que parecía salido del futuro, aun cuando su forma de tulipán le devolviera connotaciones de actualidad terrenal.

La misma soledad que podíamos entrever en el cuadro de Verdes, desprende el siguiente que hemos elegido para esta exposición, un óleo del pintor valenciano, Salvador Montesa titulado *Estancia despojada VI*, datado en 1987. Una niña, en un interior de raigambre renacentista y acento metafísico, se aleja de nosotros acompañada de una muñeca, grande, que cae desmadejada a su costado. A Montesa le gustó, durante un tiempo, pintar el mundo de la infancia, dentro de unas estancias despojadas (así las denomina a él mismo) convertidas en «paisajes con niños tristes que parecen enfrentarse a un ambiente hostil y desconocido para ellos, ante el cual reaccionan con desconcierto y retraimiento» y cuyos «colores apagados y diluidos contribuyen a crear esa atmósfera misteriosa y enigmática que refleja el mundo interior del niño, entre el sueño, la imaginación y la realidad» (Patuel, 2016: 18). El enigma de un hombre adulto (como en el caso de la obra de José Luis Verdes) se enfrenta al que vive una niña que, aquí, parece haber perdido el deseo de juego que intuimos en quienes cuentan con tan pocos años. Quizá por eso mismo nos perturba todavía más que aquel hombre sentado en la silla de Saarinen. Esta niña está sola, ni siquiera su sombra le acompaña. La muñeca es un juguete roto junto a ella.

Para acompañar este cuadro no lo tuvimos difícil. Pensamos enseguida que su compañera ideal era una muñeca, uno de esos iconos del mundo del juguete que han acompañado a tantas niñas (todavía hoy son ellas, en su inmensa mayoría,



a la nostra *Nancy*, més pròxima, projectada per Tino Juan (Agustín Juan Alexander) i que Famosa va portar al mercat l'any 1968, quan el Maig Francès intentava dir coses diferents (també dels rols i estereotips assignats a xiquets i xiquetes). La nina, després d'una primera fase inicial en què es presentava com la xiqueta petita a què cuidar, es va convertir de seguida en la projecció de la mateixa xiqueta amb uns quants anys més. Plena d'accessoris i amb la companyia de Lesly (la seua germana) i de Lucas (el seu contrapunt masculí) va ser una de les joguines més esteses al nostre país. De tota manera, no sembla que la nina del quadre de Salvador Montesa combregue en excés amb la nostra Nancy, ni per grandària ni per gestualitat. És més prompte una d'aquestes nines de drap amb una història que es perd en la memòria.

El Hortelano fumando, un retrat de la fotògrafa Ouka Leele, se situa en un plantejament visual molt diferent del que hem vist fins ara. L'hem emparellat amb un disseny emblemàtic de tabac: el famós dromedari de Camel. Bárbara Allende Gil de Biedma (que així es deia Ouka Leele) va agafar el nom del *Mapa de estrellas* pintat per l'home que apareix retratat amb un cigarret a la mà (José Alfonso Morera Ortiz, conegut com *El Hortelano*). Aquell quadre era, com ens diu el nom, un mapa d'estrelles, i Bárbara se'n va vincular a una. El retrat de l'autor d'aquest mapa, que seria el seu amic per a sempre, té la dissonància cromàtica per bandera i el cigarret per companyia. La retratista i el retratat van formar part de la Movida madrilenya, aquest mític moviment que en els anys vuitanta va convulsionar el panorama creatiu del nostre país. La llibertat, la soltesa i un polsim de surrealisme són consubstancials a aquesta nova manera d'entendre la vida. En el cas d'aquesta fotografia en concret, l'element surreal apareix en forma de verds rèptils al cap de *El Hortelano*. La seua impecable indumentària, la seua posa elegant, s'enfronten a aquest afegit anòmal que, així i tot, s'integra amb naturalitat en un paisatge humà de color.

Pot ser que el cigarret que sosté *El Hortelano* siga un Camel. Ens ho imaginarem així. El disseny d'aquesta marca de tabac és un dels més emblemàtics de la història d'aquesta mena de productes. Signat per Fred Otto Kleesattel el 1913, entre les seues paradoxes hi ha el fet de tenir el nom d'un animal


las receptoras de este tipo de objetos) durante las últimas décadas. Descartada la *Barbie*, nos dirigimos a nuestra más cercana *Nancy*, proyectada por Tino Juan (Agustín Juan Alexander) y que Famosa llevó al mercado en el año 1968, cuando el mayo francés intentaba decir cosas diferentes (también de los roles y estereotipos asignados a niños y niñas). La muñeca, tras una primera fase inicial en la que se presentaba como la niña pequeña a la que cuidar, se convirtió enseguida en la proyección de la propia niña con unos cuantos años más. Llena de accesorios y con la compañía de Lesly (su hermana) y de Lucas (su contrapunto masculino) fue uno de los juguetes más extendidos de nuestro país. De todas maneras, no parece que la muñeca del cuadro de Salvador Montesa comulgue en exceso con nuestra Nancy, ni por tamaño ni por gestualidad. Es más bien una de esas muñecas de trapo cuya historia se pierde en la memoria.

El Hortelano fumando, retrato de la fotógrafa Ouka Leele, se sitúa en un planteamiento visual muy diferente de lo que hemos visto hasta ahora. Lo hemos emparejado con un diseño emblemático de tabaco: el famoso dromedario de Camel. Bárbara Allende Gil de Biedma (que así se llamaba Ouka Leele) tomó su nombre del Mapa de estrellas pintado por el hombre que aparece retratado con un cigarrillo en la mano (José Alfonso Morera Ortiz, conocido por El Hortelano). *Era aquel cuadro*, como nos dice su propio nombre, un *mapa de estrellas*, y Bárbara se vinculó a una de ellas. El retrato del autor de ese mapa, que sería su amigo para siempre, tiene la disonancia cromática por bandera y el cigarrillo por compañía. La retratista y el retratado formaron parte la Movida madrileña, ese mítico movimiento que en los años ochenta convulsionó el panorama creativo de nuestro país. La libertad, el desparpajo y una pizca de surrealismo son consustanciales a esa nueva forma de entender la vida. En el caso de esta concreta fotografía, el elemento surreal aparece en forma de verdes reptiles en la cabeza de El Hortelano. Su impecable indumentaria, su pose elegante, se enfrentan a este añadido anómalo, que sin embargo se integra con naturalidad en un paisaje humano de color.

Podría ser que el cigarrillo que sostiene El Hortelano sea un Camel. Nos lo imaginaremos así. El diseño de esta

(el camell) i, no obstant això, el dibuix del seu germà (el dromedari). Moltes històries acompanyen aquest dibuix (com les tan repetides de missatges subliminals en les denses línies de l'animal). Res d'això sembla cert, però contribueix a la llegenda d'aquest primer paquet de cigarrets de la història. Només en els últims anys el desig de modernització de la marca ha canviat la clàssica estampa del dromedari, però sempre restarà en la memòria aquest *camell* que va construir un mite i que va aconseguir mantenir-se en el temps, a pesar que el disseny dels paquets de tabac ha jugat quasi sempre amb els plantejaments abstractes. D'això sabia molt Raymond Loewy, el redissenyador del Lucky Strike, una altra de les marques que va conquerir mercats, i no sols pel sabor del tabac. Però aquesta ja seria una altra història.

Finalitzem el nostre recorregut amb la instal·lació d'una artista en què es combinen art i disseny. Per a Alejandra de la Torre, dibuixar els objectes que l'envolten ha sigut una de les seues constants. En aquest cas, ha portat a terme una sèrie anomenada «VHS» (2011-2016) en què, mitjançant una tècnica mixta sobre paper, compon un conjunt d'obres que representen aquestes cintes que, al seu torn, recolzen sobre pileres de cintes reals. La magrittiana *Ceci n'est pas une pipe* amb una volta de rosca. El tarannà d' Alejandra, que cerca el que s'ha denominat una "pintura expandida" es percep molt bé en tot el seu treball, que no s'accontenta amb la peça única sobre la qual centrar la nostra mirada. Per contra, les obres només poden entendre's com un conjunt que, al seu torn, intervé en l'espai en què se situa. Aquesta artista, vital i extravertida, és, però, profundament reflexiva. Les seues instal·lacions no confien res a l'atzar. Cada buit de cada espai té reservat un element propi que dialoga amb el del costat per tècnica o grandària, o per la imatge que reproduceix. La seua vida, els seus records, el que ha fet i el que encara no ha pogut fer: tot queda reflectit en els espais pensats per ella, en una obra que revela el bell del nostre dia a dia.



marca de tabaco es uno de los más emblemáticos de la historia de este tipo de productos. Firmado por Fred Otto Kleesattel en 1913, cuenta entre sus paradojas el tener el nombre de un animal (camello) y sin embargo dibujar a su hermano (el dromedario). Muchas historias acompañan a este dibujo (como las tan repetidas de mensajes subliminales en las densas líneas del animal). Nada de esto parece cierto, pero contribuye a la leyenda de este primer paquete de cigarrillos de la historia. Solo en los últimos años, el deseo de modernización de la marca ha cambiado la clásica estampa del dromedario, pero siempre estará en la memoria ese *camello* que construyó un mito y que logró permanecer en el tiempo, a pesar de que el diseño de los paquetes de tabaco ha jugado casi siempre con los planteamientos abstractos. De eso sabía mucho Raymond Loewy, el rediseñador del Lucky Strike, otra de las marcas que conquistó mercados, y no solo por el sabor del tabaco. Pero esa ya sería otra historia.

Finalizamos nuestro recorrido con la instalación de una artista en la que se combinan arte y diseño. Para Alejandra de la Torre, el dibujar los objetos que la rodean ha sido una de sus constantes. En este caso ha realizado una serie llamada «VHS» (2011-2016), en la que mediante técnica mixta sobre papel compone un conjunto de obras que representan a estas cintas, que a su vez descansan sobre pilas de cintas reales. La magrittiana *Ceci n'est pas une pipe* con una vuelta de tuerca. El talante de Alejandra, que busca lo que se ha denominado una «pintura expandida», se percibe muy bien en todo su trabajo, que no se conforma con la pieza única sobre la cuál centrar nuestra mirada. Por el contrario, las obras solo pueden entenderse como un conjunto que, a su vez, intervienen en el espacio en el que se sitúan. Esta artista, vital y extrovertida, es sin embargo profundamente reflexiva. No hay nada en sus instalaciones dejado al azar. Cada hueco de cada espacio tiene reservado un elemento propio, que dialoga con el de al lado, bien por técnica o tamaño o bien por la imagen que reproduce. Su vida, sus recuerdos, lo que ha hecho y lo que todavía no ha podido hacer: todo queda reflejado en los espacios por ella pensados, en una obra que destila lo bello de nuestro cada día.

Referències

- Armer, Karl K. i Bangert, Albrecht (1990)
Design anni ottanta, Firenze: Cantini.
- Antonelli, Paola (2009) a Antonelli, Paola et al.,
Ron Arad. No discipline. Nova York: Moma.
- Bonanni, Angiola. Correu electrònic, març 2022.
- Capella, Juli (2020) «El emoticono ancestral por antonomasia»,
a *Tot cor. El diseño del amor*. Catàleg d'exposició.
Madrid: Museu Nacional d'Arts Decoratives.
- Chávarri, Raúl (1972) «La trágica comedia humana
de José Luis Verdes». Madrid: Imp. Grefol.
- González Ansorena, Luis (2015) *El pensamiento
estético de Antoni Tàpies y su contexto*. Tesi doctoral
dirigida per Francisco Falero Folgoso. Universitat
de les Illes Balears. Disponible en línia.
- Hierro, José (1992) «Palabras para Hortensia» catàleg en
hojas sueltas. Presentació de l'obra d'Hortensia Núñez
Ladevèze en la seua exposició de Madrid. Desembre 1992
– gener 1993. Referència: Claudio Coello, 109-112.
- Mateu. «El evangelio según San Mateo», a *Biblia de
Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1984.
- Munari, Bruno (1990) *Artista e Designer*. Bari: Laterza.
- Norman, Donald A (2005), *El diseño emocional. Por qué nos
gustan (o no) los objetos cotidianos*. Barcelona: Paidós.
- Patuel, Pascual (2016) «Pascual Patuel, entre la figuración
y la abstracción (1949-2016)». Catàleg d'exposició.
València: Fundació Xirivella-Soriano i Consorci
de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Waldman, Diane (cur) (1995) *Georg Baselitz*,
Nova York: Guggenheim Museum.
- Amani Chugri «Marina Salazar - Minimalistamente
barroca y algo kitsch»: [https://metalmagazine.
eu/es/post/interview/marina-salazar](https://metalmagazine.eu/es/post/interview/marina-salazar).

Obres de l'exposició