

FUI
PIEDRA,
Y PERDÍ
MI CENTRO

*I WAS STONE
AND LOST
MY CENTRE*

FUI PIEDRA Y PERDÍ MI CENTRO

*I WAS STONE AND
LOST MY CENTRE*

Andrés García Vidal, Christian Lagata,
Julia Martos y Violeta Mayoral

Comisario: Joaquín Jesús Sánchez

Exposición del VI Programa de
investigación y producción C3A

CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA
19 de julio - 23 de octubre de 2022

Índice

pág. 6 Texto introductorio

pág. 16 Cartelas

pág. 36 Bio

pág. 41 Traducción inglesa

pág. 77 Créditos

Fui piedra y perdí mi centro

Los cantes de la Serneta¹ nos han llegado en la voz de otros, como esa soleá que dice: «Fui piedra y perdí mi centro | y me arrojaron al mar | y a fuerza de mucho tiempo | mi centro vine a encontrar». Es una copilla enigmática. Alude, supuestamente, a la costumbre de desechar las piedras de molino en caudales de agua, para que las consumiese la erosión. A saber.

De ser así, estamos ante un *reciclaje* frustrado, porque la piedra de la Serneta no solo no desaparece, sino que, como en un viaje iniciático o en una epopeya, retorna a un lugar que es, a la vez, otro y el mismo. «Todos los seres», escribe Guénon, «que en esencia dependen de su Principio, consciente o inconscientemente han de aspirar a retornar a él»². La estructura de la soleá parece apoyar esta afirmación porque, como se sabe, el cante se remata repitiendo los dos primeros versos, devolviéndonos, en su final, al inicio.

Pero, ¿cómo demonios se regresa al origen perdido? En la entrada «centro» del *Diccionario de símbolos*, Cirlot rescata una encantadora leyenda china. «El reino de los Hua Hsu está al oeste del extremo oeste, al norte del extremo norte. No puede llegarse allí ni por la fuerza de buques o de carrozillas, ni andando. Solo se llega por el vuelo del espíritu. Este país no tiene soberano: todo se hace por sí solo. No se conoce la alegría de la vida ni el horror de la muerte. No se conoce ni la evitación de lo repulsivo ni la busca de lo grato. Nadie tiene una preferencia, nadie tiene una aversión. Entran en el agua y no se ahogan, pasan por el fuego y no se queman; suben por el aire como se anda por la tierra; descansan en el espacio vacío como se duerme en un lecho; nubes y nieblas no velan su mirada. El rodar de los truenos no ensordece su oído. Ni la belleza ni la fealdad deslumbran su corazón»³. Más allá de la fantasía, la historia ilustra bellamente una verdad paradójica: en su apariencia simplísima y clara, la noción de *centro* enmascara una naturaleza difícilmente aprensible: ser el origen de todo y, por tanto, no ser ninguna de las cosas que de él emanen.

1. Mercedes Fernández Vargas, conocida como Mercé la Serneta, nació en Jerez en 1840 y murió en Utrera en 1912. No dejó grabaciones, pero se le atribuyen cinco estilos de soleares que conocemos por las grabaciones de Tomás Pavón y la Niña de los Peines entre otros. Cfr: Manuel Bohórquez, «Mercedes la Serneta o la Reina de Soleá», en Expoflamenco: <https://www.expoflamenco.com/clasicos-can-te-jondo/mercedes-fernandez-vargas-la-serneta-o-la-reina-de-solea/> (consultado el 12/07/2022).

2. René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona: Paidós, 1995, pág. 59.

3. Richard Wilhelm, *Lao-tzé y el taoísmo*, cit. en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2022, págs. 131-132.



Estar descentrado es una cosa molestísima. Desde los comienzos de la humanidad, nuestros antepasados se esforzaron por encontrar un lugar desde el que *orientarse*⁴. Sin él, todo es caos, y en el caos no se puede sobrevivir. Santuarios, meteoritos, palacios o montañas⁵ fueron el ombligo del mundo, el lugar indubitable desde el que los dioses y los hombres ordenaban y sometían el espacio. Puestos a decretar algo tan relevante, mejor hacerlo sobre algo inmóvil e imperecedero. «La piedra», resume Cirlot, «es un símbolo del ser, de la cohesión y de la conformidad consigo mismo. Su dureza y su duración impresionaron a los hombres desde siempre, quienes vieron en la piedra lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación»⁶.

Las rocas, ya hayan caído del cielo o emergido desde las profundidades de la tierra, son conscientes de su poderío y reclaman su lugar tan pronto se las desplaza. He ahí el famoso berrinche del salmo: «La piedra que desecharon los arquitectos es ahora la piedra angular»⁷; menos solemnes, pero igual de testarudas son la * en el zapato, la * de tropiezo o, incluso, las * del riñón.

En su testamento, el padre Sigüenza y Góngora, un jesuita novohispano que vivió en el siglo XVII, ordena a su albacea que entregase su cadáver a los cirujanos, que habrían de encontrar en su vejiga o en sus riñones «una piedra grandísima, que es lo que me ha de quitar la vida»⁸. Esta afectación mineral del cuerpo es interesante. Más allá de las petrificaciones (la mirada de Medusa convierte al titán Atlas en un monte⁹, la mujer de Lot se transforma en una estatua de sal al volver la mirada sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra¹⁰, etcétera), las gemas y los cristales de roca han servido como *potenciadores* del cuerpo. En su libro sobre la magia medieval, Kieckhefer escribe: «A los relicarios con huesos de santos se les incrustaron piedras algunas veces, presumiblemente para rendir honores al santo que se guardaba allí, y

4. Podemos citar algunos ejemplos pintorescos y hermosos. Cuenta Eliade: «En Waropen, en Guinea, la "casa de los hombres" se encuentra en medio del pueblo: su techo representa la bóveda celeste, las cuatro paredes corresponden a las cuatro direcciones del espacio. En Ceram, la piedra sagrada del pueblo simboliza el cielo, y las cuatro columnas de piedra que la sostienen encarnan los cuatro pilares que sostienen el cielo». Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998, pág. 39.

5. «El *zigurat*, propiamente hablando, era una montaña cósmica: sus siete pisos representaban los siete cielos planetarios; al escalarlos, el sacerdote llegaba a la cima del universo. Un simbolismo análogo explica la enorme construcción del templo de Barabudur en Java que está edificado como una montaña artificial». Mircea Eliade, op. cit., pág. 35.

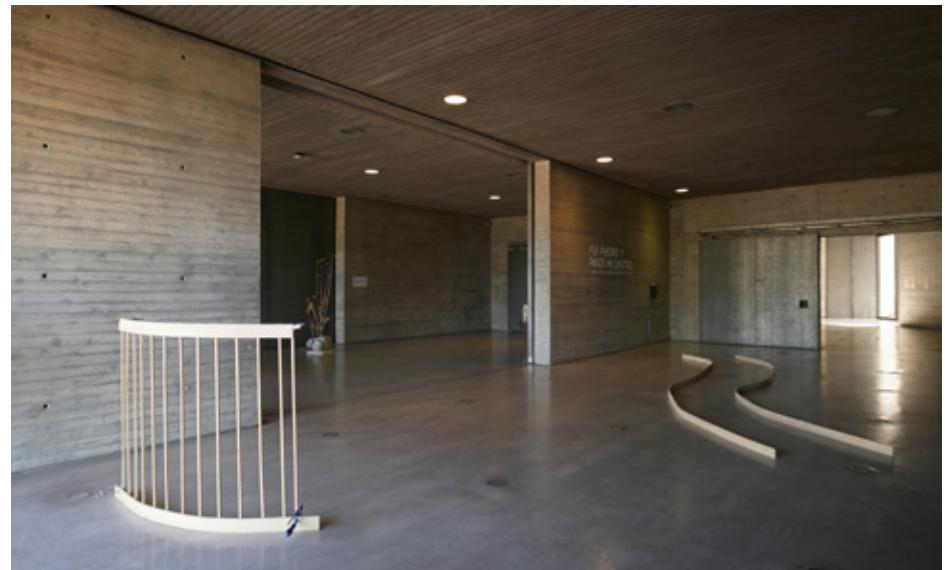
6. Juan Eduardo Cirlot, op. cit., págs. 367-368.

7. Salmo 118, versículo 22.

8. Francisco Fernández del Castillo, *Antología de escritos histórico-médicos*, Ciudad de México: UNAM, 1978, págs. 313-314.

9. «Inferior en fuerzas (¿pues quién igualaría las fuerzas de Atlas?), "pero, ya que en ti es poca cosa mi agradecimiento, recibe este presente", dice, y él mismo, dándole la vuelta, le presenta por la izquierda el repelente rostro de Medusa. Todo lo grande que era Atlas se convirtió en monte; en efecto, la barba y los cabellos se convierten en bosques, collados son sus hombros y sus manos, lo que antes fue cabeza es la cúspide de la cima de un monte, sus huesos se convierten en piedras: entonces, aumentando en todas las direcciones, creció infinitamente (así lo determinasteis, dioses) y el cielo en su conjunto con todos los astros descansó en él». Ovídio, *Las metamorfosis*, Madrid: Cátedra, 2003, pág. 342.

10. Cfr. Génesis, capítulo 19, versículo 26.



Vista general de la exposición.

posiblemente para aumentar los poderes maravillosos de las reliquias»¹¹. En esa época tuvieron gran popularidad los *lapidarios*, manuales que detallan (más bien, inventan) las cualidades extraordinarias de algunos entes del mundo mineral. Así, el zafiro, que es *inherentemente* frío, reduce la fiebre y la sudoración y un imán, colocado sobre la cabeza, delata a los adulteros¹². A Alfonso X de Castilla se le atribuye uno de estos tratados, en el que se mencionan varias piedras que, según el signo del zodíaco que impere, emergen sobre el mar. La de libra es «amarilla muy tinta y goteada de gotas cárdenas», la de escorpio es blanca y clara, y «aborrece la sal tanto, que bien parece que ha entradas gran enemistad»; la de géminis, «de muchas colores departidas, y es de gran resplandor; y fuerte y dura de quebrantar»¹³. No sé si la piedra de la Serneta sería alguno de estos minerales mágicos que ascienden o se ocultan en las aguas según el designio de los astros.

Pareciera que no, porque ella solo consigue centrarse «a fuerza de mucho tiempo». Conviene detenerse en esto: la piedra no se (*re*)centra «después de», sino «a fuerza de»; las horas no

11. Richard Kieckhefer, *La magia en la Edad Media*, Barcelona: Editorial Crítica, 1992, pág. 113.

12. Cfr. Richard Kieckhefer, op. cit. págs. 113-115.

13. Cfr. Alfonso X, *Lapidario*, Biblioteca Virtual Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lapidario--0/html/001a37de-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html> (consultado 12/07/2022)

transcurren amigablemente, sino de manera trabajosa y árida. Poca sorpresa: lo propio del tiempo es crear y destruir («que consumes todas las cosas y de nuevo tú mismo las aumentas», dice el himno órfico a Crono¹⁴) y aquí no caben delicadezas.

No sabemos, sin embargo, si la piedra exiliada¹⁵ añora la centralidad perdida o simplemente retorna a ella porque todas las cosas terminan en su comienzo. «Volver al mar es como retornar a la madre», nos dice Cirlot¹⁶. Ambas hipótesis me parecen válidas, aunque prefiero atender al modo en que se canta esta historia. La soleá, escribe Pedro López, «es un cante doliente, lastimero, pero al contrario que otros palos que jumbrosos, mantiene el compás de una forma inexorable. La soleá camina sobre la tierra, no se eleva»¹⁷. Me tranquiliza esta literalidad. Valente cita en *La piedra y el centro* el Cántico de Juan de la Cruz¹⁸ sugiriendo que el centro siempre ha estado en el interior de la piedra. «Diremos que la piedra está en el más profundo centro suyo»¹⁹. Qué suerte. Yo miro a mis adentros y encuentro vísceras, pero ninguna certeza.

Fui piedra y perdi mi centro reúne los trabajos producidos durante el VI Programa de investigación y producción C3A. Los trabajos de los artistas residentes no han sido dirigidos con el objetivo de procurar una exposición coherente, pero en sus resultados encontramos, felizmente, preocupaciones compartidas.

En la Sierra Grande de Hornachos perviven estructuras hidráulicas de origen andalusí: acequias escarbadas en la tierra, canales y pozos por los que sigue corriendo el agua. En la ladera de la montaña hay un huerto de limoneros donde cantan las chicharras. Al caer el día, la cámara se adentra en la hondura de un pozo. El croar de las ranas se agudiza y una noria herrumbrosa gira lastimeramente. El sonido se densifica y, en cierto momento, resulta amenazador. Bajo el suelo, en la oscuridad, avanzamos por un acueducto largo y viejo que se estrecha. Resuena el borboteo del agua y se acaban las imágenes.

14. 13.3.

15. «El exilio de la piedra es, en rigor, la pérdida del centro. Piedra en exilio, *lapis exilii* o *lapis exilis*, que sería una contracción de *lapis lapsus ex coelis* y, a la vez, una de las designaciones alquímicas de la piedra filosofal». José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red procedido de La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets, 1991, pág. 17.

16. Juan Eduardo Cirlot, op. cit., pág. 305.

17. Pedro López, *Ramo de coplas y caminos. Un viaje flamenco*, Madrid: Akal, 2019, pág. 30.

18. Cfr. José Ángel Valente, op. cit. págs. 15 y ss.

19. Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, cit. en. José Ángel Valente, ibidem.

Túnel de estrellas es una investigación sonora y visual en torno a los ingenios para el aprovechamiento del agua, su supervivencia y la historia que se condensa en ellos. Los caudales de agua, grandes o pequeños, están cargados de significado. Por ejemplo, inducen a la melancolía. «Sobre los canales de Babilonia nos sentábamos a llorar con nostalgia de Sión», dice el salmista²⁰. «Del Giordano le rive saluta, di Sionne le torri atterrate... Oh mia patria sì bella e perduta! Oh membranza sì cara e fatal!», escribe Verdi en el célebre coro de los esclavos de *Nabucco*. Puede que este sentimiento se justifique con la enseñanza de Heráclito: «En los mismos ríos entramos y no entramos, pues somos y no somos los mismos»²¹.

Esta contradicción *identitaria* es especialmente notable en las regiones pobladas por moriscos. Sus habitantes, descendientes de aquellos musulmanes bautizados a la fuerza, han tenido que reivindicarse históricamente como cristianos, considerando a sus ancestros unos *invasores originarios* –por más que llevasen siglos viviendo apaciblemente en esas tierras. En la conversación que acompaña a la instalación principal, escuchamos al interlocutor (un vecino) narrar los espantajos con los que sus mayores lo amenazaban si se metía a explorar los túneles y pasadizos: los moros y los republicanos echados al monte, que le chuparían la sangre. Ambos enemigos son terribles porque son la visión desfigurada de sus semejantes.

Esta violencia (¿de qué otro modo se convence a un pueblo de que lo propio es despreciable sino machacándolo durante generaciones?) aparece en la pieza de Andrés García Vidal (Sevilla, 1991) de un modo persistente y agresivo, a través del sonido insistente de los ruidos de la noche. Por momentos, el espectador, sentado en el habitáculo en que se exhibe la pieza, puede sentirse irritado, molesto o intimidado, aunque a la vez se le ofrezcan acequias por las que baja jovialmente el agua o *inocuos* anfibios en una charca. Hay una presencia ominosa que, bajo el amarillo de los limones y la alegría de las huertas, persiste en las entrañas del territorio.

Se llaman «caminos del deseo» a esas veredas que surgen espontáneamente en los parques y prados: miles de pasos se ponen de acuerdo para trazar una senda al margen de los urbanistas. Las piezas de Violeta Mayoral (Almería, 1988) parecieran querer huir del mamotretto de hormigón armado que es la sede del C3A. En la mitad de la sala, unas maderas dobladas dibujan el recodo de un camino: el fragmento de un atajo que cruza el centro desde la entrada hasta el jardín. Si el visitante lo sigue, se topará con un mirador que encara a unos naranjos. Lamentablemente, un cristal blindado le cerrará el paso. Los árboles están *cerca*, aunque inaccesibles. No se apure, puede salir del edificio y acercarse a los frutales. En ellos, encontrará unas ramas injertadas, dispuestas para que alguien, en algún momento, pueda comer una fruta dulce de un árbol amargo. El deseo se paga con incertidumbre: aunque la artista haya

20. Salmo 137, versículo 1.

21. W. K. C. Guthrie, *Historia de la Filosofía Griega. I Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, Madrid: Gredos, 1984, págs. 423 y ss.

FUI PIEDRA Y
PERDÍ MI CENTRO
I WAS STONE AND LOST MY CENTRE

Vista general de la exposición.

procurado esa sustitución en las ramas, su supervivencia y fructificación no está garantizada. Los hipotéticos resultados de esta operación aparecen prefigurados en las dos pequeñas fotografías colgadas en la entrada de la sala. En una, una naranja pelada aún sigue sujetada al árbol. En otra, sobre la mesa de trabajo, la piel, vuelta delicadamente del revés y sujetada con una goma.

Las obras que componen *Un camino con dos curvas* desafían, con sus uniones endebles y en su equilibrio precario, la rotundidad grosera del edificio que las acoge. Frente su a estatismo, ellas se interpelan vivazmente: el color naranja de las fotografías conduce al espectador hasta las pequeñas pelotas que se amontonan junto al cristal y estas, por encima de la enclenque barandilla de madera, le ofrecen el consuelo del jardín y el presagio de la primavera. Sobre el cemento gris, las cálidas formas de la madera; contra lo firme, lo frágil. El mismo título revela el carácter desbordante de la propuesta, ya que solo encontramos una de las dos curvas existentes. Los actos sútiles y rotundos afectan el mundo, como las pisadas de los paseantes que hacen, literalmente, camino al andar.

Las rocas de sal son un material extraño. Se extraen de una mina y se dan al ganado, que las lame. Trituradas, sirven para evitar que se formen placas de hielo en el suelo. Christian Lagata (Jerez de la Frontera, 1986) ha compuesto con ellas la instalación *Sol de fuego*, una suerte de paisaje andaluz al que se suma mobiliario desvencijado, cardos secos y toldos plegados.

El sol, astro rey y símbolo del bien, la bondad y la belleza, es un incordio mayúsculo. Rebota en las paredes blanqueadas y nos ciega, se coloca sobre nuestras cabezas y nos recuece. Ser andaluz también es aprender a convivir con esta circunstancia abrasadora. Entre la sequedad y el desfallecimiento, los distintos elementos que componen la instalación parecen guarecerse en la sala del bochorno que queda fuera. Las rocas, elemento principal y vertebrador de composición, sirven unas veces como sustrato, otras como fetiche y otras como ornamento.

Las particularidades cromáticas y formales de este mineral, entre marmóreo y cristalino, dialoga en ocasiones con orfebrería de latón. Así, parecen amuletos desproporcionados y pesadísimos, que, si alguien se colocase (en un esfuerzo absurdo), se desharían por la humedad del cuerpo y acabarían irritando la piel. La sal es un recurso polivalente: se ha empleado como pago, conservante, condimento y castigo. Las sinagogas anatemizaban a sus miembros maldiciendo a sus descendientes y sembrando sus campos con sal. Igualmente, en el Evangelio se menciona «la sal de la tierra»²² como un signo de bendición. Esta condición problemática atraviesa las obras, que se nos muestran igualmente atractivas y vulgares, amables y fieras.

22. Evangelio de Mateo, capítulo 5, versículo 13.

En la segunda parte de *La cámara lúcida*, Barthes confiesa que su investigación está espoleada por una imagen concreta: una fotografía de su madre siendo niña que, tras su muerte, le permitía *reconocerla*²³. A partir de esa anécdota particular, el autor esboza una teoría general, porque un acontecimiento privado puede afectar a todos los hombres. *Si un árbol se cae* parte de un acontecimiento similar: el hallazgo de un paisaje montañoso pintado por el abuelo de la artista. En la trasera, una pequeña etiqueta que dice «Rufino Martos. S. Cazorla. o.s. tabla, 81/327». Julia Martos (Córdoba, 1989) parte a la búsqueda de ese lugar, rastreándolo mediante el testimonio de propios y extraños, consciente de que esa estampa bien podría ser una invención: unas peñas y árboles surgidos de la imaginación del pintor.

La película avanza entre indicios ciertos y errados: algún paisano recuerda a un pintor que paseaba la zona; otros mencionan lugares alejados. La obra se adentra en el sonido del monte y en el verdor de los pinos, brindándonos una sucesión de planos fijos de *otros paisajes* hasta que, finalmente, nos topamos con la escena de la pintura. En ese momento descubrimos que la etiqueta que ubicaba la imagen era apócrifa: la búsqueda y el descubrimiento han sido fruto de la casualidad, de una pista falsa. La pieza termina con el avistamiento nocturno de unos ciervos que pastan. La imagen contrasta, en su pobreza y en su agitación, con los solemnes paisajes del día, y nos procura una escena pesadillesca. Los sueños, contó Borges, no son solo aquello que dormimos, sino la fábula que armamos al recordarlos en la vigilia²⁴. Toda verdad es un asombroso cúmulo de desviaciones, olvidos e invenciones. Esta imperfección me llena de consuelo.

Joaquín Jesús Sánchez

23. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 2009, págs. 83-86

24. Cfr. Jorge Luis Borges, «La pesadilla», en *Siete noches*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980, págs. 37 y 38.

ANDRÉS GARCÍA VIDAL (Sevilla, 1991)
Túnel de estrellas, 2022

Instalación sonora, 20', en colaboración con la Plataforma MAL y Jose Iglesias G^a-Arenal. 189 x 270 x 396 cm.

Cortesía del artista

La existencia de arroyos, acuíferos y manantiales –y su canalización y aprovechamiento mediante aljibes, pozos o acequias– ha determinado la existencia de núcleos urbanos desde la antigüedad. Así, rastreándolos, se puede conocer una parte de la historia material y espiritual de las distintas comunidades que vivieron en torno a ellos.

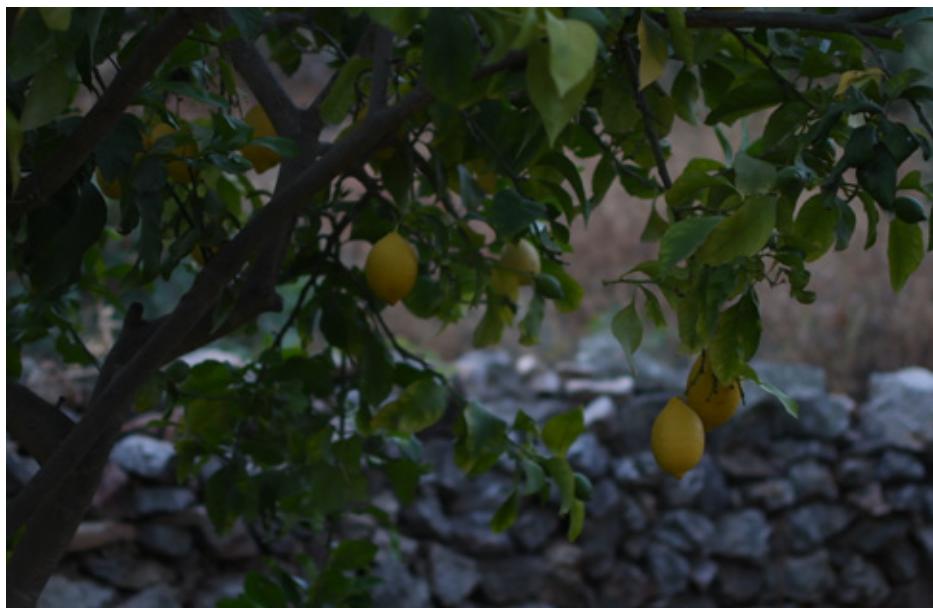
En muchas culturas, el agua se ha empleado como elemento ritual y sagrado. Tras la conquista de los territorios andaluces por parte de las tropas cristianas, muchos musulmanes fueron obligados a bautizarse para poder seguir viviendo en aquellas tierras. Cumplido este requisito, corrían a unos emplazamientos llamados “desbautizaderos” donde se lavaban del sacramento que acaban de recibir. En la pervivencia de estas estructuras hidráulicas (algunas funcionales, otras en desuso por la sequía) puede rastrearse un pasado doloroso, cuyo relato (tanto fidedigno como adulterado) llega hasta nuestros días.

Tomando el agua como un elemento simbólico, esta obra de Andrés García Vidal recorre algunos cauces de agua de la sierra de Hornachos (Badajoz) y propone un ejercicio de escucha de la memoria oral y sonora que sobrevive en el lugar.



Andrés García Vidal. *Túnel de estrellas*.

Andrés García Vidal. *Túnel de estrellas*.





Andrés García Vidal. Túnel de estrellas.

CHRISTIAN LAGATA (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1986)
Sol de fuego, 2022

Instalación. Rocas de sal, latón, lino, cardos secos, fotografías y mobiliario recuperado. Medidas variables.

Cortesía del artista

Las rocas de sal son un material singular. Se emplean habitualmente como alimento para el ganado, que las lame, puliendo sus aristas hasta dejarlas romas. En esta obra, Christian Lagata investiga las posibilidades plásticas de este mineral, que es a la vez común y extraño. Combinadas con sillas, cortinas de lino, ornamentos de latón y enseres domésticos, la instalación esboza una suerte de pequeño paisaje andaluz, donde lo doméstico se entrecruza con cardos y bártulos, que parecieran haberse refugiado del calor abrasador y del rigor de la luz.

A las connotaciones simbólicas de la sal se le superponen las groseras dimensiones de estas rocas que, aunque engalanadas y reconstituidas como amuletos, abalorios o pequeños fetiches, parecen pesadas y trabajosas. Escenifican así la penosa faena de llevar las raíces a cuestas.



Christian Lagata. *Sol de fuego*.

Christian Lagata. *Sol de fuego*.



JULIA MARTOS (Córdoba, 1989)

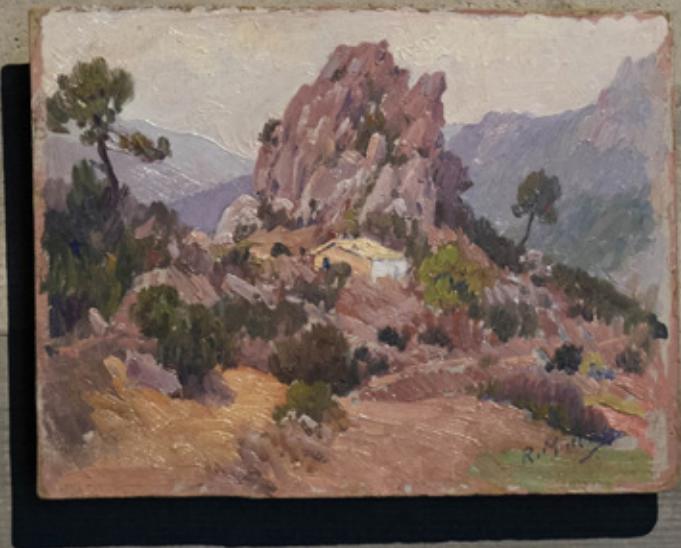
Si un árbol se cae, 2022

Vídeo instalación en monocanal, color y sonido, 20'

Sierra de Cazorla, óleo sobre tabla, de Rufino Martos, 16 x 21 cm., s/f

Cortesía de la artista

Hace años, el abuelo de la artista pintó (entre otras muchas cosas) un pequeño paisaje sobre una tablilla: unas peñas descarnadas con una casa a los pies. ¿Existirá ese lugar realmente? Y, de existir, ¿Dónde estará? *Si un árbol se cae* narra la búsqueda de ese paisaje incierto y rastrea los pasos de un antepasado desconocido a través de los relatos y miradas ajenas. Con este pretexto, la pieza avanza entre testimonios rotundos y dubitativos, equivocados o acertados, que se internan en la serranía boscosa, donde la dureza de los riscos y la indiferencia de los animales contrastan con la debilidad de la memoria y la grandilocuencia del arte.



Julia Martos. *Si un árbol se cae*.

Julia Martos. Si un árbol se cae.



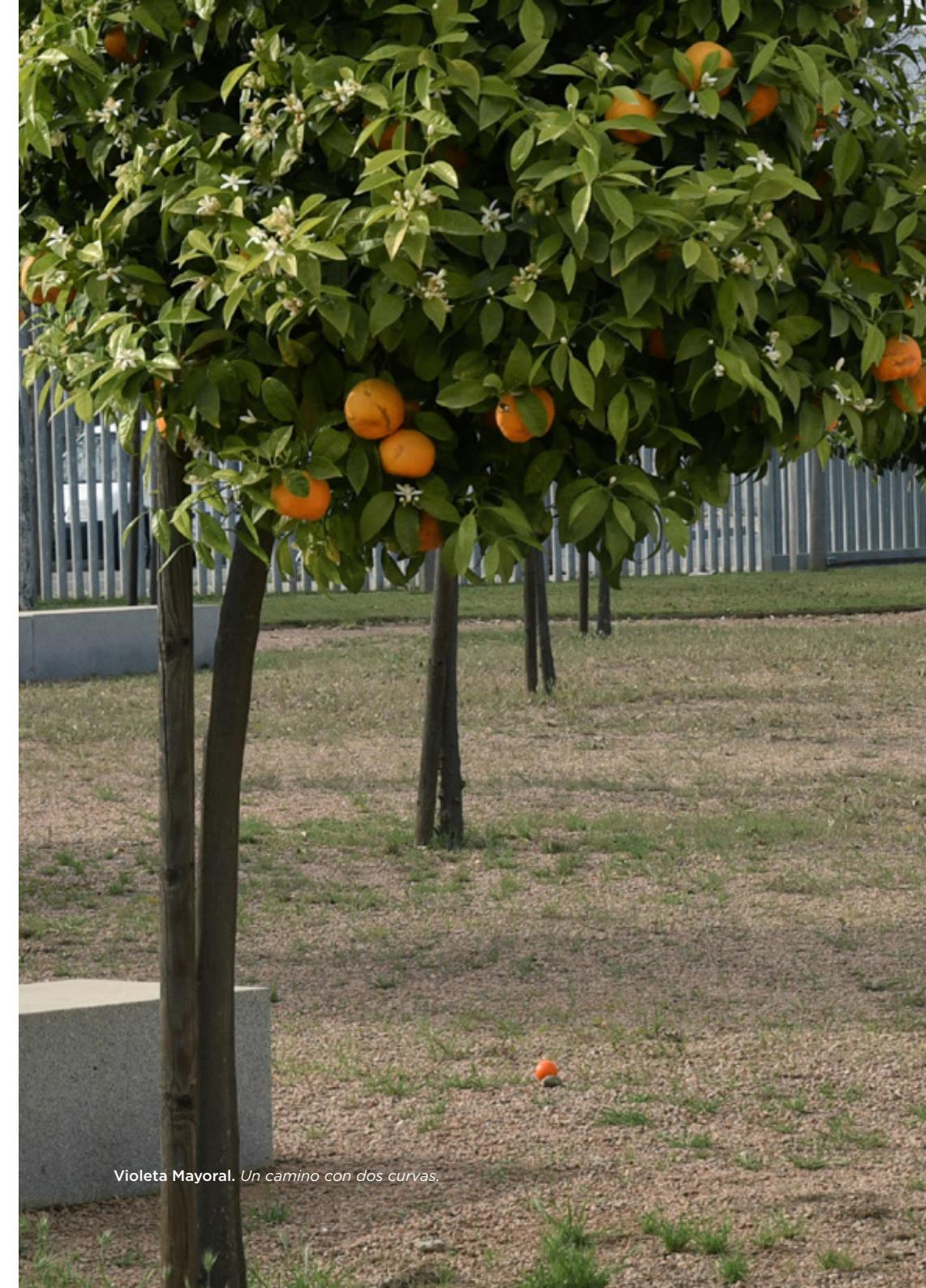
VIOLETA MAYORAL (Almería, 1988)
Un camino con dos curvas, 2022

Injerto en "T" invertida de naranja dulce en patrón amargo. Atajo de 7 x 100 x 450 cm. en madera de pino cepillado, mirador en madera de pino cepillado y dos fotografías de 15 x 20 cm., en Inkjet UltraSmooth Hahnemuehle

Obra producida en colaboración con el artista Álvaro Albaladejo

Cortesía de la artista

En estas piezas de Violeta Mayoral se sustancian una multitud de actos sutiles y rotundos. Un camino cruza la sala: su recorrido (inacabado, por tanto, infinito) traza un atajo para salir del centro: una ruta espontánea que es, también, una vía de escape. Enfrentado estrechamente al cristal de la ventana, un mirador apunta hacia los naranjos del jardín. El visitante puede asomarse por él, pero el cristal de la ventana le cerrará el paso; si, en vez de eso, sale y se acerca a los árboles, encontrará en ellos algunas ramas injertadas. Esperamos que, algún día, alguien (un otro futuro) pueda comerse una fruta dulce de un árbol amargo. Las distintas piezas que conforman esta propuesta se interpelan continuamente, ya sea cromáticamente, formalmente, retóricamente o, por así decirlo, en el ámbito del deseo. El mirador convoca, desde su quietud y su distancia, a los árboles; estos esperan a sus frutos, cuya madurez naranja se nos anticipa, como un indicio, en unas fotografías. Mientras tanto, un sendero con dos curvas atraviesa el espacio. Vemos un giro, pero ignoramos el otro.

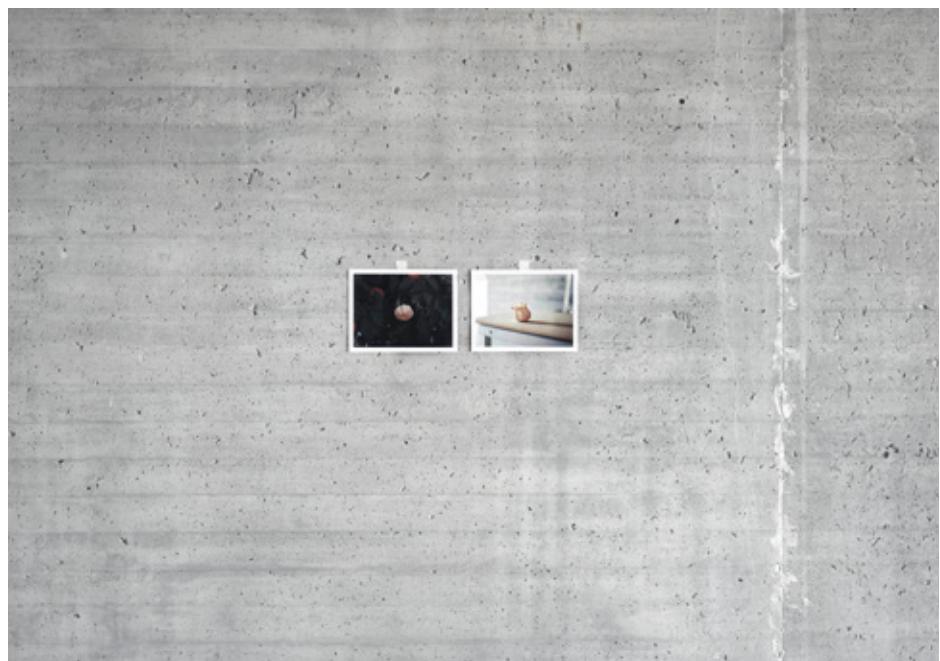


Violeta Mayoral. *Un camino con dos curvas.*



Violeta Mayoral. Un camino con dos curvas.

Violeta Mayoral. *Un camino con dos curvas.*



Biografías

ANDRÉS GARCÍA VIDAL

Trabaja como artista en torno a los estudios sonoros y la cultura oral/aural. Explora formas de intrusión y afecto en contextos específicos, a través de la noción de ruido, improvisación y procesos participativos. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2014) y Máster en Bellas Artes y Diseño en el Sandberg Instituut en Ámsterdam (2018). Vive y trabaja en Países Bajos y Andalucía. Ha participado en exposiciones colectivas como *Prospects* (exposición de los Mondriaan Fonds en Art Rotterdam, 2022, próximamente), *Solo es verdad lo que sucede cada trescientas noches* (Galería Alarcón Criado, Sevilla, 2020), *All these Buildings, the Clock and its Hours* (Kalverstraat, 28, Ámsterdam, Holanda, 2020), *Hypnequinomagia. The Magic of the Sleeping Horses* (Combo, Venecia, 2019), *Aguda, Ligera, Estridente* (junto a la diseñadora gráfica Johanna Ehde, M.A.C. J. M. Moreno Galván, La Puebla de Cazalla, Sevilla, 2019) o *They Swore It Could Talk to Dogs* (Bageion Hotel, Atenas, 2018). Ha formado parte de residencias artísticas como El horizonte del desierto (Sala Guirigai, Los Santos de Maimona, Badajoz, 2021–2022) y el Programa de Producción Uava-C3A (Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba, 2018). García Vidal ha trabajado en proyectos colaborativos como Santa Emilia, 2022, junto a la cantaora/improvisadora Alicia Acuña (Art Rotterdam, 2022), Sala de Ensayo junto a la bailaora/improvisadora Ana Arenas (Galería Alarcón Criado, Sevilla, 2018) o Juana Lee junto a la artista visual Younwon Sohn (One and J. Gallery, Seúl, 2020).

En 2016 fue beneficiario del Programa de Producción Iniciarte, en 2020/21 fue becado con el estipendio neerlandés Mondriaan Fonds Werkbijdrage Jong Talent. Recientemente ha sido beneficiario de la beca Corona Bridging Grant for Artists, Curators and Researchers (2021/2022), también de los Mondriaan Fonds.

CHRISTIAN LAGATA

Es un artista visual que vive y trabaja en Madrid. Ha cursado estudios avanzados en imagen y sonido, y máster en Fotografía Contemporánea. Su práctica se basa en una forma escultórica de entender y construir instalaciones con una estética industrial y urbana, donde los materiales juegan un papel protagonista, logrando situar a los espectadores en esas ruinas que también forman parte de las ciudades. Estableciendo un diálogo constante entre la supuesta

aspereza de los materiales y la innegable familiaridad que tenemos con ellos. Más allá de la lógica del objeto encontrado, es la huella humana, su cualidad de «resto» lo que le interesa de esos elementos.

Ha realizado residencias artísticas en el Centro Andaluz de Creación Contemporánea, C3A, Córdoba (2022), Pico do Refugio, São Miguel, Azores (2021), Hangar Lisboa (2019), Fundación BilbaoArte Fundazioa y Mira Forum Oporto (2018).

Ha expuesto individual y colectivamente en instituciones y ferias nacionales e internacionales como ARCO Madrid, PHotoEspaña, Unseen Ámsterdam, Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque, T.E.A., Centre del Carme, C.A.A.C., Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona Fabra i Coats, CA2M, Centro Párraga, C3A, Nighttimestory Los Ángeles y galerías como Galería Luis Adelantado (Valencia), ArtNueve (Murcia), Galería Fran Reus (Palma de Mallorca) o Intersticio (Londres). Sus últimas exposiciones individuales han sido *Verde Chroma* (Centro Párraga, Murcia, 2019) y *What you Whispered into my Ear* (Programa Iniciarte. Sala Santa Inés, Sevilla, 2016). También ha expuesto colectivamente en *Al revés* (Artnueve, Murcia, 2021), *Todo lo que era sólido se desvanece en el aire* (Circuitos, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2021), *Dialecto* CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2021), *Vis a siV* (Pas une orange, Barcelona, 2021), *Fotonoviembre* (TEA, Espacio de las artes, Tenerife, 2021), *Philosophy of Adaptation* (Nighttimestory, Los Angeles, EE.UU., 2021), *Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal* (CAAC, Sevilla, 2020), *Where Water Rumbles / Metalloids* (Intersticio + SCAN, Londres, 2020), *Between Debris and Things* (Centre del Carme, Valencia, 2020), *Futures* (PhotoEspaña, sección oficial, Centro Cultural Galileo, Madrid, 2019), *Panorama #3* (Galería Fran Reus, Palma de Mallorca, 2019), *No es lo que parece* (SAC, Fabra i Coats, Barcelona, 2018) y *XIX Open Call* (Galería Luis Adelantado, Valencia, 2017).

Ganador de una de las Becas de Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid (2021), Ayudas a la Creación en Artes Visuales de la Comunidad de Madrid, Beca de Producción BilbaoArte (2020), Beca de Residencias en el Extranjero de la Comunidad de Madrid (2019) y Programa de Producción Iniciarte (2015). Primer Premio de la XXXVI Muestra de Arte Joven de La Rioja y finalista del Premio Miquel Casablancas, Sant Andreu Contemporani (2018), de la segunda edición de la XX FotoPres La Caixa (2016) y en PHotoEspaña -Mejor Libro Nacional de Fotografía- (2016).

Su obra se encuentra en colecciones como el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid (CA2M), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) o el Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

JULIA MARTOS

Artista visual y programadora de cine y vídeoarte. Desde que obtuvo su primer máster en Producción Artística ha estado investigando la política del archivo y su exhibición, tanto dentro del cubo blanco como en la caja negra. Finaliza su formación en Programación y Comisariado de Cine en la Birkbeck University de Londres en 2021, gracias a la beca de la Fundación Botín de Comisariado y Gestión de Museos. Su tesis final “The Hand Behind: a contemporary awakening of women from the Spanish family archive”, es una muestra de su interés por el trazado de una contra-historia feminista a través de prácticas apropiacionistas fílmicas.

Su obra se ha expuesto en festivales de EE.UU., Europa y Latinoamérica, además de en centros de arte, festivales y plataformas nacionales como Bulegoa z/b (Bilbao, 2022) Fundación BilbaoArte (2021), LOOP FESTIVAL (Galería ángels, Barcelona, 2020), Festival de cine dirigido por mujeres Bendita Tú (2020), Antic Teatre (Barcelona, 2018) o Mes de Danza (Sevilla, 2017).

Como programadora ha participado en las jornadas *Archivos Vivos* de la Fundación BilbaoArte (2021), Archivo Xcèntric CCCB (2021), *Essay Film Festival* (Londres, 2021), Ciclo de Cine y Pintura para Bapore Atelier (Balmaseda, 2020), *Korean Film Nights*, KCCUK (Londres, 2020) y las jornadas de creación colectiva *Swap Footage*, Universitat Politècnica de València & La Filmoteca (2014-2018).

Incluida en ayudas de producción y en programas como *A Secas. Artistas andaluces de ahora*, CAAC (Sevilla, 2021), Vegap Ayudas a la creación SOS Cultura (2021), Beca Culturex en el Centre for Contemporary Arts (Glasgow, 2018) o el *I Encuentro de Creación Fotográfica de Andalucía* (Almería, 2017), ha realizado otras residencias artísticas en espacios como La Karpinteria-Histeriak Colektiboa (Bilbao, 2018), Centre de Creació Contemporània Nau Cóclea (Girona, 2018), C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (Córdoba, 2017), La Caldera (Barcelona, 2017) o el Centro de las Artes de Sevilla, ICAS (2017).

Estudió Comunicación en la Universidad de Barcelona, con mención en Semiótica en la UNAM (D.F., México) gracias a una Beca Iberoamérica del Banco Santander. Actualmente es representada por la galería etHall. Ha mostrado su trabajo en la Fundación Joan Miró (Barcelona, 2021) con la exposición *Alguna dirección* comisariada por Martina Millá. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presentó la *performance* Tú (Madrid, 2021). En la galería etHall *Un buen lugar para dar marcha atrás*, para el programa ArtNou (Barcelona, 2019). En la Sala de Arte Joven de Madrid en la exposición colectiva *Sororidades Instagramer* (Madrid, 2019). En las ferias de arte contemporáneo SWAB (Barcelona, 2021) y Arte Santander (Santander, 2019). También ha publicado en las plataformas Lateral Addition (Philadelphia, EE.UU.), Atmos (Montevideo, Uruguay) y A*DESK (Barcelona) entre otras. Ha impartido clases en la Casa Encendida (Madrid) y en el programa En Residència (Barcelona).

VIOLETA MAYORAL

Artista residente en Barcelona, su práctica aborda diferentes lenguajes y medios, desde lo visual hasta lo sonoro, y la acompañan preguntas que se interesan por la condición semiótica de la experiencia. Utiliza el acontecimiento y la escucha como metodología y su investigación trata de comprender los regímenes de sentido a partir del paradigma de la visión y la experiencia sonora atendiendo a fenómenos como el de relación, inferencia, contingencia o intuición.

Table of contents

pp. 42 Introductory text

pp. 52 Displays

pp. 72 Bio

pp. 77 Credits

I was Stone and Lost my Centre

The flamenco songs of La Serneta²⁵ have come down to us in other voices, like the old *soleá* that goes, “I was stone and lost my centre | and they tossed me into the sea | By dint of ages I returned | my lost centre to seek.” This short verse is quite enigmatic. Although we cannot be certain, it supposedly alludes to the custom of dropping old millstones into watercourses and letting erosion dispose of them.

If so, we are dealing with a thwarted attempt at *recycling*, because not only does La Serneta’s stone refuse to disappear; like a voyager on some odyssey or journey of initiation, it returns to a place which is both different and the same. “All beings,” Guénon wrote, “dependent on the Principle in all that they are, must consciously or unconsciously aspire to return to it.”²⁶ The structure of the *soleá* seems to support this idea because, as those familiar with flamenco music know, the song concludes with a repetition of the first two verses, ending by bringing us back to the beginning.

But how in the world can one return to the lost source? In the entry for “centre” in his *Dictionary of Symbols*, Cirlot recalled a lovely Chinese legend.

The kingdom of the Hua Hstü is west of the far West and north of the far North. [...] It can be reached neither by boat nor by carriage, nor on foot. It can be reached only by the spirit in flight. This country has no sovereign: everyone acts according to his own dictates [...]. The joys of life are not known, nor is the fear of death [...] Revulsion from what is distasteful is not known, nor is the search for pleasure [...] No one has any preference, no one has any dislike. They enter the water and are not drowned, walk through fire and are not scorched... They rise up into the air as others walk on the face of the earth; they rest in space as others sleep in beds; clouds and mist do not veil their gaze. Claps of thunder do not deafen their ears. Neither beauty nor ugliness dazzles their hearts.²⁷

25. Mercedes Fernández Vargas, known as Mercé la Serneta, was born in Jerez in 1840 and died in Utrera in 1912. She left no recordings behind, but she is credited with inventing five styles of *soleáres* which we know of from the recordings of Tomás Pavón, La Niña de los Peines and others. See Manuel Bohórquez, “Mercedes la Serneta o la Reina de Soleá”, at Expoflamenco, [Https://www.expoflamenco.com/clasicos-cante-jondo/mercedes-fernandez-vargas-la-serneta-o-la-reina-de-solea/](https://www.expoflamenco.com/clasicos-cante-jondo/mercedes-fernandez-vargas-la-serneta-o-la-reina-de-solea/), accessed 12/07/2022.

26. René Guénon, *Symbols of Sacred Science*, trans. Henry D. Fohr (Hillsdale, NY: Sophia Perennis, 2004). pp. 67.

27. Richard Wilhelm, *Lao Tse und der Taoismus*, quoted in Juan Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, trans. Jack Sage (London: Routledge, 1971), pp. 41–42.



More than fantasy, this tale beautifully illustrates a paradoxical truth. Behind its plain and simple appearance, the notion of the *centre* conceals a reality that is hard to grasp: because it is the source of everything, it can be none of the things that spring from it.

Feeling “off-centre” or disorientated is extremely distressing. Since the dawn of humanity, our ancestors have striven to find a place where they could *get their bearings*.²⁸ Without that centre, all is chaos, and no one can survive amid chaos. Shrines, meteorites, palaces or mountains²⁹ were the navel of the world, the unquestionable place from which gods and men ordered and subdued space. And if that all-important centre stood on something immovable and imperishable, so much the better. “Stone,” Cirlot pronounced, “is a symbol of being, of cohesion and harmonious reconciliation with self. The hardness and durability of stone have always impressed men, suggesting to them the antithesis to biological things subject to the laws of change, decay and death, as well as the antithesis to dust, sand and stone splinters, as aspects of disintegration.”³⁰

Rocks, whether they have fallen from the sky or risen from the bowels of the earth, are fully aware of their might and demand their rightful place the moment they are upset. Hence the famous comeback of the injured rock in the psalm: “The stone which the builders rejected has become the chief cornerstone.”³¹ Less solemn, but no less stubborn, are the pebbles in one’s shoe, stumbling blocks and even kidney stones.

Father Sigüenza y Góngora, a 17th-century Jesuit living in the Spanish colonies, included a clause in his will ordering his executor to deliver his corpse to the surgeons, who would find in his bladder or kidneys “a very large stone, which is the thing that shall take my life”.³² This mineral affectionation of the body is an interesting thing. In addition to the more notorious cases of petrification (Medusa’s gaze turning Atlas the Titan into a mountain,³³ Lot’s wife becoming

28. There are a number of lovely, picturesque examples. Eliade provided some: “At Waropen, in New Guinea, the ‘men’s house’ stands at the center of the village; its roof represents the celestial vault, the four walls correspond to the four directions of space. In Ceram, the sacred stone of the village symbolizes heaven and the four stone columns that support it incarnate the four pillars that support heaven.” Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, trans. Willard R. Trask (New York: Harcourt, Brace & World, 1963), pp. 46.

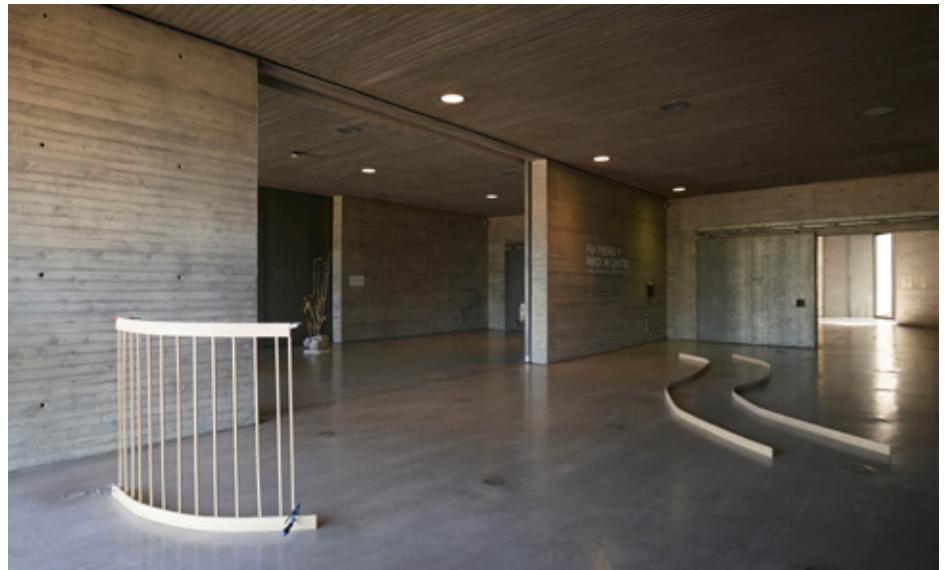
29. “The ziggurat was literally a cosmic mountain; the seven stories represented the seven planetary heavens; by ascending them, the priest reached the summit of the universe. A like symbolism explains the immense temple of Borobudur, in Java; it is built as an artificial mountain.” Eliade, pp. 40–41.

30. Cirlot, pp. 313.

31. Psalm 118:22 (NKJV).

32. Francisco Fernández del Castillo, *Antología de escritos histórico-médicos* (Mexico City: UNAM, 1978), pp. 313–314.

33. “Inferior in strength (who could equal Atlas in strength?), he said, ‘Well now, since you show me so little kindness, accept a gift’ and turning away himself, he held out Medusa’s foul head, on his left hand side. Atlas became a mountain, as huge as he himself had been. Now his hair and beard were changed into trees, his shoulders and hands into ridges. What had been his head before was the crest on the mountain summit. His bones became stones. Then he grew to an immense height in every part (so you gods determined) and the whole sky, with its many stars, rested on him.” Ovid, *Metamorphoses* Book IV:604–662, trans. A. S. Kline, <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph4.htm#478205205>, accessed 26/08/2022.



General view of the exhibition.

a pillar of salt when she turns to look back at the destruction of Sodom and Gomorrah,³⁴ etc.), gems and rock crystals have also served as body *enhancers*. In his book on medieval magic, Kieckhefer wrote, “Reliquaries with saints’ bones in them were sometimes set with gems, presumably to render honor to the saints thus enshrined, but perhaps also to heighten the wonder-working power of the relics.”³⁵ Books called “lapidaries” were immensely popular in those days, manuals that described (or rather invented) the wondrous properties of certain stones and minerals. Sapphires, for instance, being “inherently cold”, could reduce fever and perspiration, while suspicions of adultery could be allayed or confirmed by placing a magnet placed against the person’s head.³⁶ King Alfonso X of Castile is credited with authoring one such treatise, which mentions several stones that emerge from the sea depending on the prevailing zodiac sign at the time. The Libra stone is a “very strong yellow speckled with violet specks”; Scorpio’s is clear and white and “so abhors salt, that there appears to be a very great enmity between them”; and Gemini’s stone is “of many scattered colours and great brilliance,

34. See Genesis 19:26.

35. Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 103.

36. See Kieckhefer, pp. 103–105.

and is strong and hard to break".³⁷ I do not know if La Serneta's stone is one of those magical minerals that rise from or sink beneath the waters according to the designs of the heavenly spheres.

It seems unlikely, because hers only manages to find its centre "by dint of ages". This is a small but important point: the stone does not (re)centre itself "after" but "by dint of" ages; the hours do not pass pleasantly but in a barren, laborious way. Unsurprising: after all, creating and destroying is what time does best ("you consume all things and replenish them, too," as the Orphic hymn to Kronos says³⁸), and there is no room for niceties here.

However, we do not know if the exiled stone³⁹ yearned for its lost centredness or simply returned to it because all things end up back where they began. Cirlot told us that "To return to the sea" is "to return to the mother".⁴⁰ Both hypotheses seem valid to me, although I prefer to focus on *how* this story is sung. The *soleá*, according to Pedro López, "is a sorrowful, mournful song, but unlike other plaintive *palos*, it keeps the beat inexorably. The *soleá* walks on the ground, never rising above it."⁴¹ I find this literalness reassuring. In *La piedra y el centro*, Valente paraphrased St John of the Cross,⁴² suggesting that the centre has always been inside the stone: "Let us say that the stone is in its deepest centre."⁴³ Lucky stone. I look inside myself and find viscera, but no certainty.

I Was Stone and Lost My Centre presents the material results of the 6th C3A Research and Production Programme. The resident artists were not asked or guided to create pieces that would form a coherent exhibition, but fortunately their works turned out to have shared interests.

Some hydraulic structures from Hispano-Islamic times still exist in the Sierra Grande de Hornachos: irrigation ditches, channels and wells where water continues to flow. On the

37. See Alfonso X, *Lapidario*, Biblioteca Virtual Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lapidario--0/html/001a37de-82b2-1ldf-acc7-002185ce6064.html>, accessed 12/07/2022.

38. "13. To Kronos" in *The Orphic Hymns*, trans. A. N. Athanassakis and B. M. Wolkow (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013), pp. 15.

39. "The exile of the stone is, strictly speaking, the loss of the centre. Stone in exile, *lapis exili* or *lapis exillis*, which is a contraction of *lapis lapsus ex coelis* and, at the same time, one of the alchemical names for the philosopher's stone." José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red procedido de La piedra y el centro* (Barcelona: Tusquets, 1991), pp. 17.

40. Cirlot, pp. 281.

41. Pedro López, *Ramo de coplas y caminos. Un viaje flamenco* (Madrid: Akal, 2019), pp. 30.

42. See Valente, 15ff.

43. "O living flame of love that tenderly wounds my soul in its deepest center!" St John of the Cross, *The Living Flame of Love*, English translation from EWTN, <https://www.ewtn.com/catholicism/library/living-flame-of-love-12524>, accessed 26/08/2022.

mountainside is a lemon tree grove where the cicadas sing. As day breaks, the camera descends into the depths of a well. The frogs' croaks grow louder, and a rusty waterwheel turns plaintively. The sound becomes heavier and even menacing at times. Beneath the ground, in darkness, we move through a long old aqueduct that narrows as we advance. Gurgling water echoes and the images disappear.

Túnel de estrellas [Star Tunnel] is an aural and visual investigation into manmade waterworks, their endurance and the history condensed in them. Watercourses, whether large or small, are always laden with meaning. For instance, they can induce a melancholic frame of mind. As the psalmist sang, "By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept when we remembered Zion."⁴⁴ "Del Giordano le rive saluta, di Sionne le torri atterrate... Oh mia patria si bella e perduta! Oh membranza si cara e fatal!", Verdi wrote in the famous "Chorus of the Hebrew Slaves" from *Nabucco*. This sentiment may be justified by Heraclitus's teaching: "We step and do not step into the same rivers, we are and are not."⁴⁵

This *contradiction of identity* is especially apparent in regions settled by Moriscos (Muslim converts to Christianity). Their inhabitants, descendants of those forcibly baptized Muslims, have historically had to prove their Christian identity and regard their own ancestors as "original invaders", despite having lived there peacefully for centuries. In the conversation that accompanies the main installation, we hear a local man talking about the bogeys with which his elders threatened him if he ever ventured into the old tunnels and passages: Moors and Republicans hiding out in the hills, who would suck his blood. Both enemies are terrible because they are a warped vision of their fellow men.

This violence (for how else can people be convinced that their own heritage is loathsome if not by beating it into them for generations?) is persistently, aggressively present in the piece by Andrés García Vidal (Seville, 1991) through the relentless sound of nocturnal noises. Sitting in the chamber where the piece is shown, spectators may momentarily feel annoyed, upset or intimated, even though they are simultaneously offered channels of cheerily descending water and "innocuous" amphibians in a pond. Beneath the yellow of the lemons and the delight of the orchards, an ominous presence lurks in the bowels of this territory.

The tracks that emerge spontaneously in parks and meadows are called "desire paths": thousands of footsteps colluding to blaze a trail unapproved by urban planners. Violeta Mayoral's (Almería, 1988) pieces seem eager to escape from the reinforced concrete behemoth

44. Psalm 137:1 (NKJV).

45. W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy, Vol. I: The Earlier Presocratics and the Pythagoreans* (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), 490ff.

FUI PIEDRA Y
PERDI MI CENTRO

I WAS STONE AND LOST MY CENTRE

General view of the exhibition.

that houses the C3A. In the middle of the room, bent pieces of wood recall a bend in a road: the fragment of a shortcut that runs from the entrance to the garden by way of the centre. If visitors follow it, they will come to a viewpoint overlooking orange trees. Regrettably, a pane of reinforced glass will block their path. The trees are *near* but inaccessible. However, they can leave the building and approach the fruit trees by a different route. Upon closer inspection, they will see that branches have been grafted onto them, so that someone at some point in time will be able to eat a sweet fruit from a bitter tree. Desire is rewarded with uncertainty: although the artist has managed to attach those substitute branches, there is no guarantee that they will survive and bear fruit. The hypothetical results of this operation are foreshadowed in the two small photographs hanging at the entrance to the gallery. In one, a peeled orange still clings to the tree. The other shows the fruit peel on a workbench, delicately turned inside-out and secured with a rubber band.

The works that comprise *Un camino con dos curvas* [A Path with Two Curves], with their flimsy joints and precarious balance, challenge the crude rotundity of the building in which they are displayed. Their lively engagement contrasts with its stasis: the orange colour of the photographs directs viewers to the little balls piled up beside the glass, and these balls, atop the puny wooden handrail, offer them the solace of the garden and the promise of spring. The warm forms of wood over grey cement; the fragile versus the firm. The very title reveals the overflowing nature of the proposal, as we can only find one of the two existing curves. Subtle and emphatic acts affect the world, like the footsteps of walkers who literally make their own way.

Rock salt is a strange substance. It is extracted from mines and given to livestock for licking. It can also be ground up and used to prevent roads and other surfaces from icing over. Christian Lagata (Jerez de la Frontera, 1986) has used rock salt to compose the installation *Sol de fuego* [Fire Sun], a kind of Andalusian landscape to which he has added rickety furniture, dried thistles and folded awnings.

The sun, our brightest star, symbol of goodness, kindness and beauty, is also a terrible nuisance. It bounces off whitewashed walls and blinds us; it hangs over our heads and makes us boil. Learning to live with this searing reality is part of being Andalusian. Between dryness and lassitude, the different elements that make up the installation seem to be hiding out in the gallery, seeking shelter from the sultry weather outside. The lumps of rock salt, principal unifying element of the composition, are alternately substrate, fetish and ornament.

The chromatic and formal properties of this mineral, halfway between marble and crystal, occasionally dialogue with brass-work. They resemble oversized, terribly heavy amulets which, if someone were to go to the absurd effort of wearing them, would disintegrate due to the body's moisture and irritate the skin. Salt has many purposes: it has been used as payment,

preservative, condiment and punishment. Synagogues cast out renegade members by cursing their descendants and salting their fields. The gospels also mention “the salt of the earth”⁴⁶ as a blessing. This problematic condition permeates the works, which strike us as simultaneously attractive and vulgar, amiable and fierce.

In the second part of *Camera Lucida*, Barthes confessed that his research was driven by a specific image: a photograph of his mother as a young girl which allowed him to “recognize” her after her death.⁴⁷ The author then used that personal anecdote to outline a general theory, as a private event can affect all men. *Si un árbol se cae* [If a Tree Falls] is derived from a similar event: the discovery of a mountain landscape painted by the artist’s grandfather. On the back, she found a small label that read, “Rufino Martos. S. Cazorla. oil/panel, 81/327.” Julia Martos (Córdoba, 1989) set out to find that place, attempting to trace it through the testimonies of relatives, friends and strangers, even knowing that the image could be an invention: crags and trees perhaps existing only in the painter’s imagination.

The film advances amid helpful and misleading clues: one local man recalls a painter who frequented the area, while others speak of far-off places. The work plunges into the sounds of the mountains and the verdant pines, offering us a sequence of fixed shots of “other” landscapes until, finally, we come across the scene from the painting. At that moment we discover that the location indicated on the label was apocryphal: the search and the discovery were a product of sheer chance, a false lead. The piece ends with a glimpse of deer grazing at night. The poorness of that jumpy footage contrasts with the solemn diurnal landscapes, painting a nightmarish scene. Dreams, Borges said, are not only what we experience while sleeping, but also the stories we make up when recalling them in our waking hours.⁴⁸ Every truth is an astonishing cumulus of diversions, omissions and inventions. I find that imperfection immensely reassuring.

46. Matthew 5:13 (NKJV).

47. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), pp. 67-71.

48. See Jorge Luis Borges, “La pesadilla”, in *Siete noches* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1980), pp. 37 and 38.

ANDRÉS GARCÍA VIDAL (Sevilla, 1991)
Star Tunnel, 2022

Sound installation, 20', in collaboration with Plataforma MAL and Jose Iglesias G^a-Arenal. 189 x 270 x 396 cm.

Courtesy of the artist

The presence of streams, aquifers and springs—and the cisterns, wells and channels built to redirect and harness them—has been a determining factor in the existence of urban settlements since ancient times. By tracing them, we can discover part of the material and spiritual history of the different communities they once served.

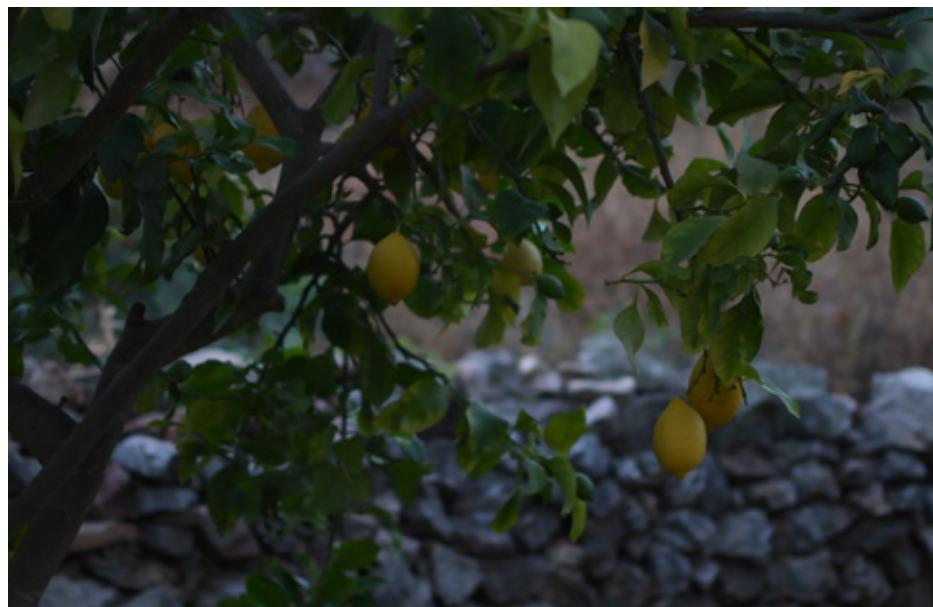
Water has been used as a sacred and ritual element in many cultures. After Christian troops conquered southern Spain, Muslims were forced to choose between banishment or baptism, and many went through the motions in order to remain. However, immediately afterwards they would run to a *deshautizadero* or “unbaptizing font” to wash off the sacrament they had just received. The endurance of these hydraulic structures (some still functional and others dried up) attests to a painful past whose narrative has survived, in both credible and adulterated form, to the present day.

Embracing water as a symbolic element, this work by Andrés García Vidal explores several watercourses in the Sierra de Hornachos, Badajoz, and proposes an exercise in listening to the oral and aural memories that live on in that place.



Andrés García Vidal. *Star Tunnel*.

Andrés García Vidal. *Star Tunnel*.





Andrés García Vidal. *Star Tunnel*.

CHRISTIAN LAGATA (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1986)
Fire Sun, 2022

Installation. Salt rocks, brass, linen, dried thistles, photographs and reclaimed furniture, variable measurements.

Courtesy of the artist

A remarkable substance, rock salt is a regular dietary supplement for livestock, set out in blocks for them to lick smooth. In this work, Christian Lagata explores the possibilities of this simultaneously ordinary and unusual mineral. Combined with chairs, linen curtains, brass ornaments and household goods, the installation sketches something akin to a little Andalusian landscape, where the domestic is intertwined with thistles and items that seems to have taken shelter from the searing heat and severity of the light.

The symbolic connotations of salt are layered with the coarse dimensions of these rocks which, though prettified and reconstituted as amulets, beads or small fetishes, still seem heavy and laborious, embodying the arduous task of lugging one's roots about as baggage.



Christian Lagata. *Fire Sun*.

Christian Lagata. *Fire Sun.*



JULIA MARTOS (Córdoba, 1989)

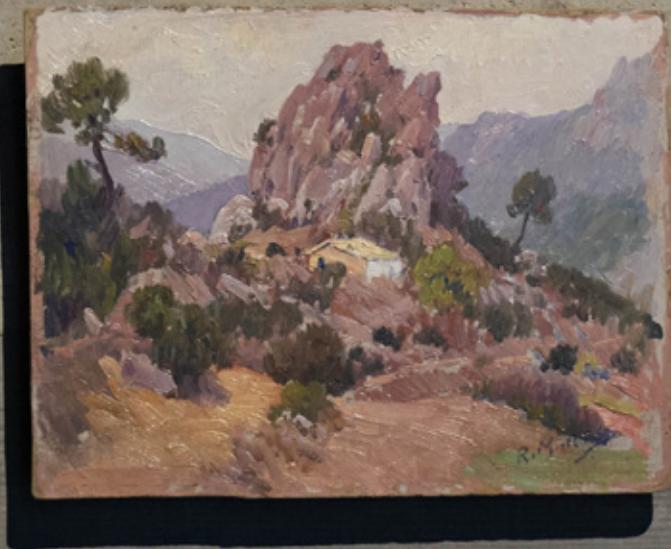
If a Tree Falls, 2022

Single-channel video installation, colour and sound, 20'

Sierra de Cazorla, oil on table, of Rufino Martos, 16 x 21 cm. s/d

Courtesy of the artist

Years ago, the artist's grandfather painted (among many other things) a little landscape on a small panel, showing a house at the foot of stark crags. Does that place really exist? If so, where is it? *Si un árbol cae* [If a Tree Falls] narrates the search for that uncertain landscape and traces the steps of an unknown ancestor through the eyes and stories of others. With this pretext, the piece progresses through emphatic and doubtful, mistaken or truthful testimonies that plunge into the wooded hills, where the roughness of the terrain and the indifference of the wildlife contrast with the weakness of memory and the grandiloquence of art.



Julia Martos. *If a Tree Falls*.

Julia Martos. *If a Tree Falls*.



VIOLETA MAYORAL (Almería, 1988)

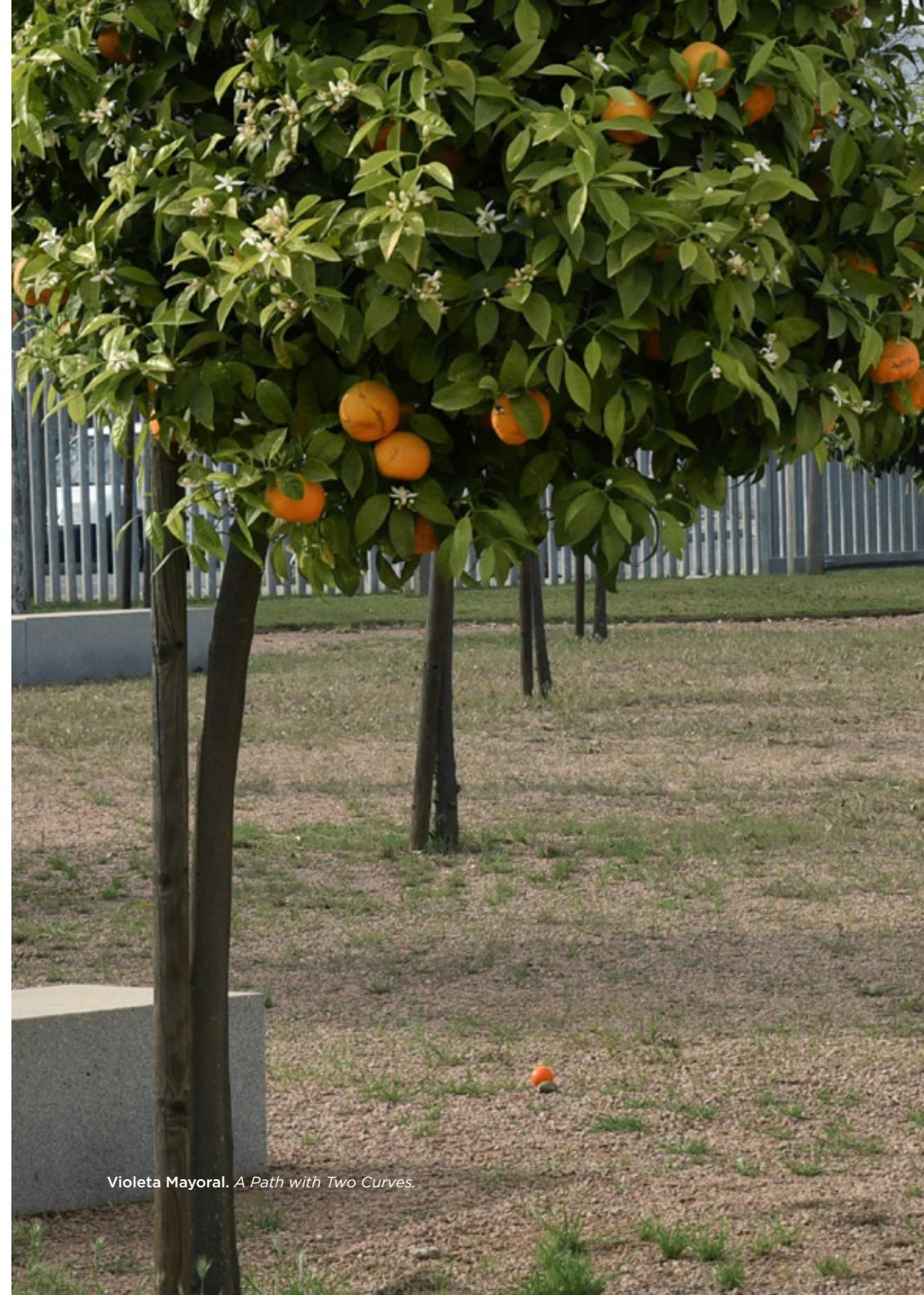
A Path with Two Curves, 2022

Transplantat in T-grafting of sweet orange on bitter rootstock. 70 x 100 x 4500 cm. in brushed pine wood, brushed pine wood oriel and two photographs of 15 x 20 cm. in Inkjet UltraSmooth Hahnemuehle.

Artwork produced in collaboration with the artist Álvaro Albaladejo

Courtesy of the artist

A host of subtle, substantial acts are materialized in these pieces by Violeta Mayoral. A path cuts across the gallery, its trajectory (unfinished, and therefore infinite) offering a shortcut out of the centre: a spontaneous route that is also a means of escape. An overlook faces the orange trees in the garden, in close confrontation with the glass window. Visitors can try to step out and admire the view, but the glass will block their path; if they go out instead and approach the trees, they will find several branches grafted onto them. We hope that someone, someday (in an *other* future), will be able to eat sweet fruit from a bitter tree. The different pieces that make up this installation constantly address and question each other, through colour, form, rhetoric or, we might say, in the realm of desire. The viewpoint, in its stillness and distance, calls to the trees; the trees patiently await their fruit, whose orange ripeness is foreshadowed, like an omen, in photographs. Meanwhile, a path with two curves crosses the space. We see one turn, but not the other.

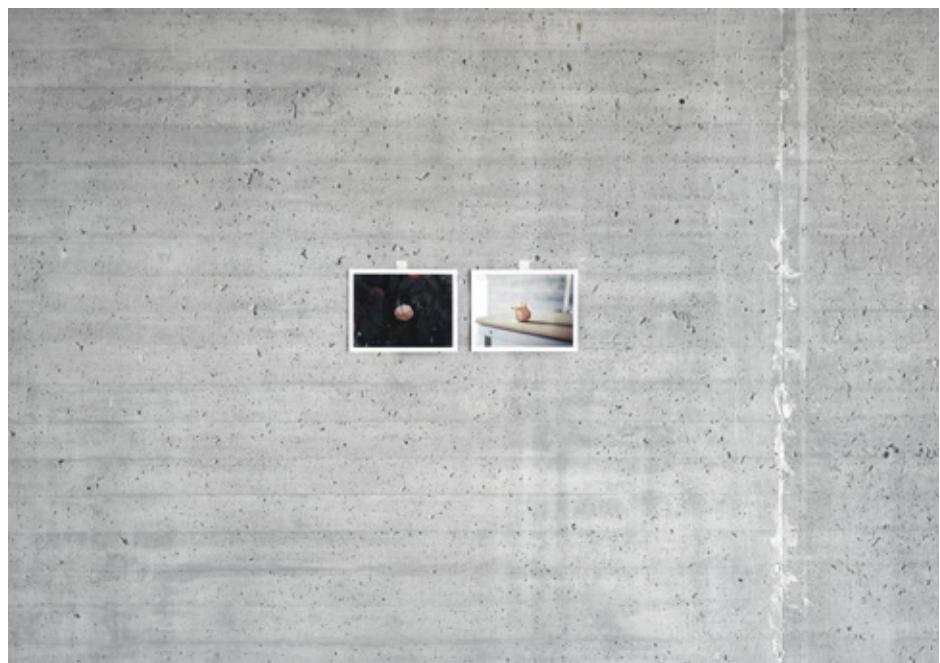


Violeta Mayoral. *A Path with Two Curves*.



Violeta Mayoral. *A Path with Two Curves*.

Violeta Mayoral. *A Path with Two Curves*.



Biographies

ANDRÉS GARCÍA VIDAL

As an artist, García Vidal focuses on sound studies and oral/aural culture, exploring forms of intrusion and affect in specific contexts by means of noise, improvisation and participatory processes. With a BFA from the University of Seville (2014) and an MA in Fine Art and Design from the Sandberg Instituut, Amsterdam (2018), García Vidal currently lives and works in the Netherlands and Andalusia. He has participated in group shows such as *Prospects* (upcoming Mondriaan Fonds exhibition at Art Rotterdam 2022) *Solo es verdad lo que sucede cada trescientas noches* (Galería Alarcón Criado, Seville, 2020), *All these Buildings, the Clock and its Hours* (Kalverstraat, 28, Amsterdam, 2020), *Hypnequinomagia. The Magic of the Sleeping Horses* (Combo, Venice, 2019), *Aguda, Ligera, Estridente* (with graphic designer Johanna Ehde, MAC J. M. Moreno Galván, La Puebla de Cazalla, Seville, 2019) and *They Swore It Could Talk to Dogs* (Bageion Hotel, Athens, 2018). He has also benefited from artistic residencies like El horizonte del desierto (Sala Guirigai, Los Santos de Maimona, Badajoz, 2021–2022) and the UAVA–C3A Production Programme (Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba, 2018). García Vidal has participated in collaborative projects such as *Santa Emilia* (2022) with flamenco singer/improviser Alicia Acuña (Art Rotterdam 2022), *Sala de Ensayo* with flamenco dancer/improviser Ana Arenas (Galería Alarcón Criado, Seville, 2018), and *Juana Lee* with visual artist Youwon Sohn (One and J. Gallery, Seoul, 2020).

He was a beneficiary of the Inicarte Production Programme in 2016; in 2020/21 he received a stipend for emerging artists (Werkbijdrage Jong Talent) from the Mondriaan Fonds in the Netherlands; and the same fund recently awarded him the Corona Bridging Grant for Artists, Curators and Researchers (2021/22).

CHRISTIAN LAGATA

A visual artist who lives and works in Madrid, Lagata studied image and sound at university and has a master's in Contemporary Photography. His practice is based on a sculptural way of understanding and building installations with an urban, industrial aesthetic, where materials play a predominant role, situating spectators amid those ruins which are also part of cities. His work establishes an ongoing dialogue between the

supposed roughness of the materials and our undeniable familiarity with them. More than the logic of the found object, what interests him about these elements is the human trace, their identity as "vestiges".

Lagata has done artistic residencies at the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, C3A, Córdoba (2022), Pico do Refugio, São Miguel, Azores (2021), Hangar Lisbon (2019), Fundación BilbaoArte Fundazioa and Mira Forum Porto (2018).

He has exhibited individually and collectively at national and international institutions and fairs, including ARCOmadrid, PHotoEspaña, Unseen Amsterdam, Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque, T.E.A., Centre del Carme, CAAC, Centre d'Art Contemporani de Barcelona – Fabra i Coats, CA2M, Centro Párraga, C3A and Nightimestory Los Angeles, and galleries such as Galería Luis Adelantado (Valencia), ArtNueve (Murcia), Galería Fran Reus (Palma de Mallorca) and Intersticio (London). His most recent solo shows were *Verde Chroma* (Centro Párraga, Murcia, 2019) and *What You Whispered into my Ear* (Inicarte Programme, Sala Santa Inés, Seville, 2016). He has also been featured in group exhibitions such as *Al revés* (Artnueve, Murcia, 2021), *Todo lo que era sólido se desvanece en el aire* (Circuitos, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2021), *Dialecto* CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2021), *Vis a siV* (Pas une orange, Barcelona, 2021), *Fotonoviembre* (TEA, Espacio de las Artes, Tenerife, 2021), *Philosophy of Adaptation* (Nightimestory, Los Angeles, 2021), *Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal* (CAAC, Seville, 2020), *Where Water Rumbles / Metalloids* (Intersticio + SCAN, London, 2020), *Between Debris and Things* (Centre del Carme, Valencia, 2020), *Futures* (PHotoEspaña, official section, Centro Cultural Galileo, Madrid, 2019), *Panorama #3* (Galería Fran Reus, Palma de Mallorca, 2019), *No es lo que parece* (SAC, Fabra i Coats, Barcelona, 2018) and *XIX Open Call* (Galería Luis Adelantado, Valencia, 2017).

Lagata received a grant from the Visual Arts Circuit of the Region of Madrid (2021), a Visual Arts Grant from the Regional Government of Madrid, a BilbaoArte Production Grant (2020), a Foreign Residency Grant from the Regional Government of Madrid (2019), and an Inicarte Production Grant (2015). He won first prize at the 36th Young Art Show in La Rioja and was a finalist in the competition for the Miquel Casablancas Prize at Sant Andreu Contemporani (2018), the second edition of XX FotoPres La Caixa (2016) and the PHotoEspaña Award for Best National Photography Book (2016).

His work can be found in the collections of the Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid (CA2M), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) and the Documentation Centre of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

JULIA MARTOS

Martos is a visual artist and film and video art programmer. Since earning her first master's degree in Art Production, she has been researching the politics of the archive and its exhibition in both the white cube and the black box. She completed her MA in Film Programming and Curating at Birkbeck, University of London, in 2021, thanks to a Museum Management and Curatorship Grant from Fundación Botín. Her thesis, titled "The Hand Behind: A Contemporary Awakening of Women from the Spanish Family Archive", illustrates her interest in tracing a feminist counter-history through appropriative filmic practices.

Her work has been shown at festivals in the USA, Europe and Latin America, as well as at Spanish art centres, festivals and platforms such as Bulegoa z/b (Bilbao, 2022) Fundación BilbaoArte (2021), LOOP FESTIVAL (àngels barcelona, 2020), the female-directed film festival Bendita Tú (2020), Antic Teatre (Barcelona, 2018) and Mes de Danza (Seville, 2017).

As a programmer, she participated in the *Archivos Vivos* symposium at Fundación BilbaoArte (2021), Archivo Xcèntric CCCB (2021), the Essay Film Festival (London, 2021), Cinema and Painting Cycle for Bapore Atelier, (Balmaseda, 2020), Korean Film Nights at KCCUK (London, 2020) and the *Swap Footage* collective creativity sessions organized by the Polytechnic University of Valencia & La Filmoteca (2014–2018).

Martos has benefited from various production grants and programmes, including *A Secas*. *Artistas andaluces de ahora*, CAAC (Seville, 2021), VEGAP Creative Production Grants – SOS Cultura (2021), Culturex Grant at the Centre for Contemporary Arts (Glasgow, 2018) and the 1st Encounter of Photographic Creation in Andalusia (Almería, 2017). She has also done residencies at La Karpinteria-Histeriak Colektiboa (Bilbao, 2018), Centre de Creació Contemporània Nau Còclea (Girona, 2018), Centro de Creación Contemporánea C3A (Córdoba, 2017), La Caldera (Barcelona, 2017) and Centro de las Artes de Sevilla, ICAS (2017).

Mayoral studied Communications at the University of Barcelona with a minor in Semiotics at the UNAM (Mexico City) thanks to the Banco Santander Ibero-American Scholarship. She is currently represented by etHALL. Mayoral's recent exhibitions and presentations include *Alguna dirección*, a show curated by Martina Millá at Fundación Joan Miró (Barcelona, 2021); the performance *Tu* at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2021); *Un buen lugar para dar marcha atrás* at Galería etHALL for the ArtNou programme (Barcelona, 2019); the group show *Sororidades Instagramer* at the Sala de Arte Joven (Madrid, 2019); and the SWAB (Barcelona, 2021) and Arte Santander (Santander, 2019) contemporary art fairs. She has also published on Lateral Addition (Philadelphia), Atmos (Montevideo) and A*DESK (Barcelona), among other platforms, and taught classes at La Casa Encendida (Madrid) and the En Residència programme (Barcelona).

VIOLETA MAYORAL

A Barcelona-based artist, Mayoral's practice encompasses different languages and media, from the visual to the aural, and is accompanied by questions about the semiotic nature of experience. She uses happening and listening as her methodology, and her research attempts to understand the regimens of meaning through the paradigm of vision and sonic experience, examining phenomena such as relation, inference, contingency or intuition.

JUNTA DE ANDALUCÍA / GOVERNMENT
OF ANDALUSIA
PRESIDENTE / PRESIDENT
Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE / MINISTRY OF TOURISM, CULTURE AND SPORT
CONSEJERO / MINISTER
Arturo Bernal Bergua

VICECONSEJERO / DEPUTY MINISTER
Víctor Manuel González García

SECRETARÍA GENERAL PARA LA CULTURA / GENERAL SECRETARY FOR CULTURE
Salomón Castiel Abecasis

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DIRECTOR / DIRECTOR
Juan Antonio Álvarez Reyes

CONSERVADORA JEFE DEL SERVICIO DE ACTIVIDADES Y DIFUSIÓN / HEAD OF ACTIVITIES AND COMMUNICATION
Yolanda Torrubia Fernández

CONSERVADOR JEFE DEL SERVICIO DE CONSERVACIÓN / HEAD OF CONSERVATION
Bosco Gallardo Quirós

JEFÉ DEL SERVICIO DE ADMINISTRACIÓN / HEAD OF ADMINISTRATION
Luis Arranz Hernán

GERENTE DEL CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA / CFO & HR DIRECTOR AT THE CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA
Francisco Álvarez Expósito

EXPOSICIÓN / EXHIBITION
Fui piedra y perdí mi centro
I Was Stone and Lost My Centre

19 de julio de 2022 -
23 de octubre de 2022
19 July 2022 -
28 October 2022

COMISARIO / CURATOR
Joaquín Jesús Sánchez

COORDINACIÓN / COORDINATION
Alberto Luis Marcos Egler
Francisco Javier Morales Salcedo

RESTAURACIÓN / RESTORATION
Teresa Torres Pedregosa

COORDINACIÓN DE MONTAJE / EXHIBITION PRODUCTION
COORDINATION
Guillermo Garrido Giménez

ASISTENCIA DE MONTAJE / PRODUCTION TEAM
José Manuel Blanes Almedina
Carlos Blanes Carmona
Manuel Guillén Sánchez

PRENSA Y DIFUSIÓN / PRESS OFFICE AND MEDIA RELATIONS
Marta Carrasco Benítez

SERVICIOS INFORMÁTICOS / I.T. DEPARTMENT
Juan de Dios Fernández Díez

EDUCACIÓN Y VISITAS GUIADAS / EDUCATION AND GUIDED VISITS
Noelia Centeno González

LAS OBRAS EN EXPOSICIÓN HAN SIDO PRODUCIDAS POR C3A (CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA)

CATÁLOGO / CATALOGUE

TEXTO DE INTRODUCCIÓN / *INTRODUCTION Text*
Joaquín Jesús Sánchez

COORDINACIÓN / *COORDINATION*
Alberto Luis Marcos Egler
Francisco Javier Morales Salcedo

DISEÑO / *DESIGN*
Zum Creativos

TRADUCCIONES / *TRANSLATIONS*
Deirdre B. Jerry

IMÁGENES / *IMAGES*
Pablo Ballesteros, págs. 7, 9, 12, 13, 43, 45, 48 y 49
Andrés García Vidal, págs. 17-21 y 53-57
Christian Lagata, págs. 23-25 y 59-61
Julia Martos, págs. 27-29 y 63-65
Violeta Mayoral, págs. 31-35 y 67-71

PROYECTO EDITORIAL Y EXPOSITIVO DEL CENTRO ANDALUZ
DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y DEL CENTRO DE CREACIÓN
CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA / EDITORIAL AND EXHIBI-
TION PROJECT BY CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPO-
RÁNEO AND CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE
ANDALUCÍA.

www.caac.es / www.c3a.es

EL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL
CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA
QUIEREN AGRADECER SU COLABORACIÓN A TODAS LAS
PERSONAS E INSTITUCIONES QUE HAN HECHO POSIBLE ESTE
CATÁLOGO Y EXPOSICIÓN.

*THE CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO AND
THE CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDA-
LUCÍA WOULD LIKE TO THANK ALL THE INDIVIDUALS AND
INSTITUTIONS WHOSE COOPERATION MADE THIS EXHIBITION
AND CATALOGUE POSSIBLE.*

EDITA / PUBLISHER

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO
© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES
© DE LAS IMÁGENES: SUS AUTORES
© DE LA EDICIÓN: JUNTA DE ANDALUCÍA.
CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE

ISBN: 978-84-09-46420-3
DEPÓSITO LEGAL: SE 1672-2022



CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE ANDALUCÍA



Junta de Andalucía

Consejería de Turismo, Cultura y Deporte

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO