

CRISTINA MEJÍAS

Artistas de Andalucía

Cristina Mejías
Saber de oído / Knowing by Ear

C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía
Del 27 de marzo al 26 de octubre de 2025
27 March 2025 – 26 October 2025

Centre d'Art la Panera
Del 21 de febrero al 24 de mayo de 2026
21 February 2026 – 24 May 2026

Comisariado / Curated by
Claudia Rodríguez-Ponga



Saber de oído
Cantantes silenciosas; aprendices errantes
Claudia Rodríguez-Ponga Linares

«La última residencia del compositor Manuel de Falla fue en la Antequeruela Alta de Granada donde vivió desde 1921. Es sabido que en muchas ocasiones se acercaba a la única taberna situada en el número 43 de la calle Real de la Alhambra, construida sobre unos baños árabes del siglo XIV, que en 1934 fue expropiada por el Estado y más tarde derribada, aunque se conserva un pequeño patio y el pilar de una fuente. [...]. Al fondo, en el patio, conversaba Falla con Antonio Barrios, el Polinario, gran conocedor de cantes antiguos que entonaba para él mientras el músico anotaba en sus cuadernos las raras y fluctuantes melodías del flamenco. Pero muchas de ellas no podían traducirse a un lenguaje escrito ni archivar; esos cantes antiguos estaban llenos de intervalos desconocidos que no conocían transcripción que los encerrara dentro de un pentagrama, de forma que, si la continuidad del cantaor se interrumpe, se interrumpe para siempre el cante.»¹

Cristina Mejías

Saber de oído

Este fragmento ha sido tomado de una investigación en abierto de la artista Cristina Mejías que tomamos aquí prestado como parte de su proceso ininterrumpido, lleno de intervalos que trataremos, en este texto, de transcribir, aún a sabiendas de que su rara y fluctuante melodía es imposible de archivar.

El trabajo de Cristina tiene algo de circular, pero decir eso es poco, y por supuesto que dedicaremos este texto a matizar esta afirmación de perogrullo. Como en una tela de araña, resulta difícil darle prioridad a alguna de las partes. Un texto es, no obstante, inevitablemente lineal. Pero, si seguimos el ejemplo de las arañas, nos daremos cuenta de que su lección es clara: se puede usar la línea para andar en círculos y este ejercicio, lejos del soliloquio del sabio que camina una y otra vez sobre sus pasos en su

torre de marfil, puede ser orgánico y productivo hasta el punto de acoger y nutrir. Esto es lo que hace Cristina y es lo que trataremos de hacer aquí, rindiendo pleitesía a su proceso de forma no descriptiva, no literal.

En ese texto con el que hemos empezado, Cristina rendía homenaje al «Polinario», músico flamenco representante de eso que María Zambrano llama «saber de oído»² y que da título a esta muestra. Además, cuenta la leyenda que en ocasiones el Polinario afinaba su guitarra tomando como referencia el murmullo del agua de una pequeña fuente que se encontraba en ese mismo patio e improvisaba «con sorprendente inventiva y variedad»³, acompañándola; historia esta que resuena también con la producción de Cristina.

Ese sonido nos llega como una especie de eco mítico. Nos llega desde muy lejos⁴ «y, de lo que llega, falta lo que iba a llegar, y de eso que llegó, lo que sin poderlo evitar se pierde»⁵. La anécdota nos remite a ese flamenco en el que el compás es la retícula que permite variaciones infinitas y orgánicas que tampoco son nunca idénticas a sí mismas, como el borboteo del agua, o como un arabesco que se transforma en otro, y otro, y otro. Un flamenco «fuente» o flamenco «tela de araña» o flamenco «claro de bosque», sutil como la piel. No es una música que se que se escuche mucho, ni muy alto... ¿podríamos incluso afirmar que está hecha para escucharse bajito, o para escucharse a lo lejos? Un sonido amortiguado que nos permite oír lo que no entendemos: una «música callada».

Marsias

Seguramente muchos habréis oído la historia del despellejamiento de Marsias, pero, si se me permite la osadía, mal contada. Es decir, contada por los vencedores, que son los que escriben la historia, al menos hasta que se reescribe. La versión oficial es, grosso modo, que Marsias era un sátiro que desafió a Apolo en un duelo musical. Apolo tocó su lira y Marsias su aulós, que es, por cierto, una flauta doble, en V, y por tanto un instrumento que ya desde su fisonomía produce un sonido que se bifurca. Ganó Apolo con su lira, y decidió castigar a Marsias por su osadía atándole a un árbol y despellejándole, cosa que no parece en principio muy «apolínea». A menos que Apolo sea *otra cosa*, diferente de la que nos han contado.

Roberto Calasso tiene muy claro que Apolo era un tipo peligroso, y empieza «La locura que viene de las ninfas»⁶ desmontando el mito apolíneo. Cuenta, por ejemplo, que al ver aparecer a Apolo por su morada acuosa, a Telfusa (ninfa y manantial), se le encendieron todas las alarmas. Telfusa no vio la llegada del dios como una bendición, sino «como una calamidad», por lo que le engañó para que se marchara a fundar su ciudad a otra parte. Y así es como la ninfa Telfusa manda a Apolo a Delfos, morada de la dragona Pitón. Pero, al llegar a Delfos, Apolo se da cuenta de que ha sido engañado por Telfusa y no comete el mismo error: mata en cuanto puede a Pitón y funda sobre su fuente su famoso oráculo y, en torno a ella, su anhelada ciudad. Ambas historias, encadenadas, refuerzan la idea de la usurpación apolínea de un cierto poder: «la ninfa y la dragona son guardianas y depositarias de un conocimiento oracular que Apolo viene ahora a sustraerles»⁷, dice Calasso.

Nótese en esta historia el paralelismo entre el borboteo del agua y el conocimiento oracular. La fuente es la ninfa, es la dragona: es el conocimiento usurpado y convertido en epicentro de una ciudad construida sobre aquel crimen fundacional. En la misma línea, Apolo le quita la piel a Marsias. Pero, a diferencia de lo que sucede con las ninfas, no se la apropia porque no puede: la piel de Marsias es exactamente aquello que Apolo nunca podrá tener.

Dos propuestas estéticas

El duelo entre Marsias y Apolo se ha leído como la victoria de la luz sobre la oscuridad. En la popular lectura neoplatónica de este mito «Marsias pertenecía al séquito de Baco, y su flauta era el instrumento báquico utilizado para despertar las oscuras pasiones incontrolables que están en pugna con la pureza de la lira de Apolo». Por lo tanto, el enfrentamiento musical de Apolo y Marsias tenía que estar relacionado «con las fuerzas inherentes a la oscuridad dionisiaca y la claridad apolínea»⁸. Según esta versión, el despellejamiento no sería sino un rito de purificación «que consistía en despojar al hombre de su fealdad exterior para revelar la belleza de su yo interior»⁹. Pobre Marsias: no solo su piel simboliza una existencia indigna, sino que su verdugo pasa a la historia como un libertador.

Al oír esta historia, podríamos vernos tentadas a ponernos del lado de la oscuridad. No obstante, tan solo reforzaríamos la impresión maniquea de confrontación con la luz, que pasa por alto, un error de base que solo pueden cometer aquellos que nunca han tocado, esculpido, pintado o conspirado con luces y sombras: que hay diferentes oscuridades, diferentes luces, y que casi siempre todo es una mezcla indistinguible de ambas. Es más: hay luz en la sombra. Sin duda, había dos tipos de proyecto estético muy diferentes compitiendo en ese duelo mítico, pero no podemos reducirlos reducirlos a este falso dilema.

Para ilustrarnos, recurrimos al manual de mitología de Jean Humbert, en el que cuenta que en su concierto Marsias «arrancó a su flauta sonos maravillosos con los que imitaba a la vez el gorjeo de los pájaros, el murmullo de las fuentes, la voz imperceptible de los ecos, los silbidos del huracán y el alegre vocerío de los borrachos»¹⁰. Pero entonces Apolo «impuso silencio entonando un preludio melancólico» e «infundió en todos los corazones el delirio de la más delicada sensación estética»¹¹. El tema que Apolo interpretó contaba, incluso, con una letra que narraba las desgracias de Ariadna y que conmovió al público hasta arrancarles lágrimas.

La diferencia entre las propuestas es notable, y resulta más fácil identificar la de Apolo con una composición musical al uso. Pero la propuesta apolínea también resulta ser la más barriobajera, pues apela a un efectismo del que el público no puede sustraerse, mientras que la de Marsias... abre un claro en el bosque.

De claro en claro

Una vez oí a alguien decir que María Zambrano convirtió el vacío heideggeriano en *claros de bosque*, título de su libro homónimo. En él, Zambrano nos define los claros en relación a su capacidad de aclarar, de «aligerar algo, hacerlo abierto y libre; por ejemplo, despejar un lugar del bosque»¹². Hay sombras en esta luz que se abre, dice Zambrano, y también hay sonido, puesto que «lo claro, lo abierto, no está solo abierto para la luz y la sombra, sino también para la voz y para todo lo que suena y resuena»¹³. Por eso, el «claro» es «aquel lugar vacío donde el hombre logra descubrir, en efímeros instantes, ese juego de imágenes

haciendo y deshaciendo la realidad y donde, acallando los rituales de la existencia, puede escuchar la palabra callada»¹⁴.

El claro del bosque *esclarece*, y se convierte así, dice la filósofa, en un «espejo que tiembla», en una «claridad aleteante»¹⁵ en la que las figuras se borran tan pronto como se empiezan a dibujar. Tan evidente me parece la analogía con la obra de Cristina, con sus instalaciones tejidas y destejidas, temblorosas, susurrantes, luminosas y sombrías, que hasta me duele recrearme en exceso en la comparación. El proceso de Cristina Mejías es tan saber de oído como claro de bosque, tan piel de Marsias — vista del derecho y del revés, por dentro y por fuera— como instrumento bifurcado.

El claro de bosque permite la escucha de lo que generalmente se encuentra acallado por los rituales de la existencia. El claro de bosque es un instrumento que, como el aulós de Marsias, hace el paisaje ontológicamente discernible: «el gorjeo de los pájaros, el murmullo de las fuentes, la voz imperceptible de los ecos, los silbidos del huracán y el alegre vocerío de los borrachos»¹⁶. Y es que el paisaje es, en este sentido, ese fondo denso que generalmente obviamos en aras de los acontecimientos que se inscriben en él. Un fondo que un tipo de propuesta estética pone de relieve: la del Polinario, por ejemplo, o la de Marsias. O la de Cristina. Un «saber de oído» que sintoniza con ese fondo, sin afinador que valga, a pelo (y piel).

Estamos dispuestas a admitir que hay «oscuridad» en dicha apuesta, pero en forma de crepúsculo, o de las sombras arrojadas por la vegetación, o por una linterna mágica. La luz se filtra a través de los árboles en el claro del bosque como a través de una celosía, y el claro de bosque se vuelve arabesco. Hay, por tanto, también luz, pero tamizada, «y los colores sombríos aparecen como privilegiados lugares de la luz que en ellos se recoge»¹⁷.

Errando, girovagando

Esta postura estética exige, además, una cierta errancia: «seguir de claro en claro, de centro en centro, sin que ninguno de ellos pierda ni desdiga nada»¹⁸, dice Zambrano. El arabesco muta en otros, como en

un caleidoscopio. Como en el toque del Polinario, hay un compás que funciona como un latido y permite a aquello mutar y adquirir formas muy similares pero siempre únicas. Como el borboteo del agua, no se puede parar: «son breves los detenimientos del amigo del bosque. Un doble movimiento lo reclama sobreponiéndose: el de ir a ver y el de llegarse hasta el límite del lugar por donde la divinidad partió»¹⁹. Quizás eso es lo que les pasaba a los monjes llamados «giróvagos»: nómadas —o vagabundos— que, a pesar de no regirse por las reglas de ninguna orden religiosa, pedían ser acogidos temporalmente en los monasterios que encontraban a su paso antes, por supuesto, de seguir errando.

Fue durante una de sus incursiones en el bosque y concretamente en el monte de El Turbón (donde dicen que se inspiró Goya para sus pinturas negras), que Cristina se encontró con el tronco, hoy intervenido, que vemos en uno de los recodos de la exposición. El tronco se bifurca, como el aulós de Marsias, pero también recuerda a esas pinturas al óleo en las que los grandes maestros le representaban atado a un árbol, siendo despellejado. El instrumento, el árbol y el fauno se solapan, convirtiéndose en un todo indistinguible. Al árbol le crecen patas y se vuelve también araña, teje sus redes con forma de historia, se despliega y repliega en una narrativa, acogida por esa suerte de bosque «otro» que Cristina crea en su estudio y en sus exposiciones.

Errar y transformarse, de claro en claro, bifurcándose. Un dios, nos dice Edgar Wind reflexionando sobre la dualidad en el panteón grecorromano, es un principio y su opuesto, y muestra una u otra cara en función de su relación con el resto del panteón²⁰ y, si me lo permiten, con el paisaje. Es decir, con el contexto. La teología órfica explicaría así porque Apolo, con fama de ser tan equilibrado, puede convertirse en un psicópata en un abrir y cerrar de ojos. Pero en el caso de Apolo y otros grandes dioses, esta dualidad es extrema. Se presenta su cara o su cruz, sin intervalos. El saber de oído, más propio de los mortales, nos muestra otro tipo de dimensión mítica: la de un sonido que se asume como bifurcado y no solo nos muestra su anverso y reverso a la vez, sino que usa esa ambivalencia como fundamento creativo, creador.

En el trabajo de Cristina es frecuente ver el frente y el verso; las costuras, los remates. Antes hemos invocado la imagen de una celosía, relevante

en el contexto de esta exposición porque, además, el propio edificio del C3A rinde también homenaje a este recurso constructivo y decorativo. Pero es importante notar que en la obra de Cristina la celosía nunca vela nada más allá: no es guardiana de un rostro o saber oculto. Uno entra y sale, y sigue de claro en claro, atravesando el bosque sin recorrerlo nunca por entero, asumiendo la «discontinuidad irremediable del saber de oído», que es, dice Zambrano «imagen fiel del vivir mismo, del propio pensamiento, de la discontinua atención, de lo inconcluso de todo sentir y apercibirse, y aún más de toda acción. Y del tiempo mismo que transcurre a saltos, dejando huecos de atemporalidad en oleadas que se extinguen en instantes como centellas de un incendio lejano»²¹.

Aprendices errantes y cantantes silenciosas

Las dos instalaciones que Cristina Mejías presenta aquí —Cantantes silenciosas (título de la instalación producida para esta exposición) y Aprendices errantes (título, además, de la exposición que la artista tuvo en el Patio Herreriano)— se inscriben en el proyecto estético de Marsias y de Zambrano; de un quehacer artístico que se hace y se deshace continuamente y que, en ese vaivén, saltando de claro de bosque en claro de bosque, errando, va tejiendo un *esclarecimiento* y la posibilidad de escuchar esa música callada.

Cabría subrayar el peso de la contradicción (al menos aparente) en ambos títulos. Sería más habitual imaginar a los aprendices encerrados en un taller y a las cantantes quebrando el silencio con su voz. Así pues, en los títulos de ambas instalaciones se crea entre el nombre y el adjetivo un campo de fuerza que nos abre otras posibilidades. Como bien dice el filósofo Federico Campagna, la paradoja funciona como un arco romano: dos fuerzas opuestas confabulan para, apoyándose la una en la otra, abrirnos una puerta. Estos aprendices aprenden errando, moviéndose, equilibrando fuerzas; estas cantantes aprenden abriendo su oído a la música callada, en silencio, escuchando o susurrando su canción porque, recordemos, viene de muy lejos. Y es que, volviendo a citar a Campagna, el profeta debe construir un templo en su oído si pretende oír a su dios²².

Algo así sugiere la obra de Cristina: aprender sin maestría, errando por principio, de claro en claro, sin destino fijo, como los monjes giróvagos

que llevaban su orden invisible a cuestras. En el caso de las cantantes, la idea sería más bien aprender a escuchar... pero no cualquier cosa, sino precisamente esa música callada que reclama de nosotros un compromiso que va más allá de poner la oreja pasivamente: aprender a escuchar los intervalos del Polinario, el murmullo del paisaje, las «centellas de un incendio lejano»²³.

O, incluso, la vibración de las arañas tejiendo sus redes, si me permiten cerrar con esta hipérbole. La imagen proviene de un relato de Vincianne Despret²⁴ que ha encandilado tanto a artista como a curadora. En él se mezclan realidad y ficción para recoger las experiencias de ciertos aracnólogos y aracnólogas que acaban padeciendo de acúfenos... ¿o quizás no son acúfenos? ¿No será, se preguntan en el relato, el sonido de los cantos de las arañas? ¿Será que algunas personas escuchan a las arañas porque ejercitan su oído con ellas, hasta oír las? ¿o será que las arañas se esmeran por comunicarse con quienes parecen prestarles más atención?

Las arañas del texto de Despret son cantantes silenciosas porque sus cantos están sepultados por otros más sonoros. Hasta que llegamos nosotros, a las arañas, «todo les hablaba»: «todo escribía junto con ellas desde tiempos inmemoriales»²⁵. Pero los humanos les impusieron su canción ruidista, su realidad llena de ultrasonidos e innecesarias vibraciones. Por eso, las arañas, abrumadas por tanto ruido «tomaron la muy sabia decisión de ocupar los intersticios de la visión y la audición» y se esmeran ahora en comunicarse, desde allí, con aquellos que creen que podrían llegar a escucharlas. El texto propone, precisamente, escuchar esa «canción callada» de las arañas. Por tanto, no se debe investigar a las arañas, dice una aracnóloga ficticia, más que para ser su «eco».

Si lo llevamos a nuestro terreno (el que hemos creado, con la ayuda de Cristina, en este texto) podríamos defender que nuestras investigaciones sean, también, una especie de esclarecimiento del «gorjeo de los pájaros, el murmullo de las fuentes, la voz imperceptible de los ecos, los silbidos del huracán y el alegre vocerío de los borrachos»²⁶. Una investigación «claro de bosque». Una creación que se constituya (pero no instituya) como una forma de escucha y que nos permita a nosotros, también, aprender a escuchar «la poesía de un silencio trémulo y apenas murmurado»²⁷.

- 1 Referencias tomadas por Cristina de la *Memoria del flamenco* de Félix Grande y del artículo disponible en: www.universolorca.com/lugar/taberna-el-polinario
- 2 «Discontinuidad irremediable del saber de oído, imagen fiel del vivir mismo, del propio pensamiento, de la discontinua atención, de lo inconcluso de todo sentir y apercibirse, y aún más de toda acción. Y del tiempo mismo que transcurre a saltos, dejando huecos de atemporalidad en oleadas que se extinguen, en instantes como centellas de un incendio lejano. Y de lo que llega falta lo que iba a llegar, y de eso que llegó, lo que sin poderlo evitar se pierde. Y lo que apenas entrevisto o presentado va a esconderse sin que se sepa dónde, ni si alguna vez volverá». Zambrano, María. *Claros del bosque*, Madrid, Ediciones Catedra, 2024, p. 127.
- 3 Verdaderamente no es leyenda, sino un relato del compositor musical inglés, buen amigo de Falla, John Brande Trend, recogido también por Cristina de la *Memoria del Flamenco* de Félix Grande.
- 4 Hay una mítica anécdota que cuenta como, después de un concierto de Andrés Segovia, Igor Stravinski, que se encontraba entre el público, se acercó a felicitar al maestro y le hizo una pequeña objeción: «la guitarra suena poco, su volumen es demasiado bajo». A lo que Segovia contestó: «Maestro, no es que suene poco, es que suena lejos».
- 5 Zambrano, María. Op. cit. p. 127.
- 6 Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*, Madrid, Sexto Piso, 2008.
- 7 Idem, p. 12.
- 8 Wind, Edgar. *Misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 168
- 9 Ibidem
- 10 Humbert, Jean. *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 58
- 11 Ibidem
- 12 De la introducción de Joaquín Verdú del Gregorio a la edición de bolsillo de Alianza Editorial. Madrid, 2023, p. 17.
- 13 Ibidem
- 14 Ibidem
- 15 Zambrano, María. Op. cit, p. 123.
- 16 Humbert, Jean. Op. cit. p. 58
- 17 Zambrano, María. Op. cit. p. 123
- 18 Zambrano, María. Op. cit., p. 123
- 19 Ibidem.
- 20 «En la teología órfica esbozada por Pico, todos los dioses particulares parecen animados por una ley de autocontrariedad que es también una ley de autotrascendencia. (...) Y puesto que cada dios participa del temperamento de otros dioses, todos son capaces de respaldarse y también de contrarrestarse mutuamente». Wind, Edgar. Op. cit. p. 189
- 21 Zambrano, María. Op. cit, p. 127
- 22 Esto es por lo visto lo que hizo Mahoma para escuchar a Alá: «construir un templo en lo más profundo de su propio oído». Campagna, Federico. *Cultura profética*, Madrid, Enclave de libros, 2021. p. 187
- 23 Zambrano, María. Op. cit, p. 127
- 24 Despret, Vincianne. *Autobiografía de un pulpo*, Bilbao, Consonni, 2022.
- 25 Idem. p. 44
- 26 Humbert, Jean. Op. cit. p. 58
- 27 Despret, Vinciane, Op. cit. p. 45

Knowing by Ear
Silent Singers; Wandering Apprentices
Claudia Rodríguez-Ponga Linares

The final residence of composer Manuel de Falla was in the Antequeruela Alta neighborhood of Granada, where he lived from 1921 onward. It is known that he would often visit the only tavern located at number 43 Calle Real de la Alhambra, built atop 14th-century Arab baths. In 1934, the site was expropriated by the State and later demolished, though a small courtyard and the base of a fountain still remain. [...]

At the back of the courtyard, Falla would sit and converse with Antonio Barrios, known as El Polinario, a great connoisseur of ancient flamenco songs, which he sang for the composer as Falla jotted down the rare and fluctuating melodies in his notebooks. Yet many of these could not be translated into written language or properly archived. These old songs were full of unfamiliar intervals that defied transcription, unable to be pinned down within a musical staff. So if the singer's voice is interrupted, the singing is interrupted forever¹.

Cristina Mejías

Knowing by Ear

This excerpt is taken from an ongoing investigation by artist Cristina Mejías, and we draw from it here to illustrate her ongoing process, filled with intervals that we will try, in this text, to transcribe, fully aware that its rare and fluctuating flow resists being archived.

Cristina's work has something circular about it, but this is an oversimplification, and we will devote this text to nuancing that rather plain statement. Like a spider's web, it is difficult to assign priority to any one part. A text is, inevitably, linear. Yet if we take spiders as our example, we learn a clear lesson: the line can be used to move in circles. And this exercise, far from being the soliloquy of a lone sage pacing

over his own steps in an ivory tower, is organic, generative, inviting. This is how Cristina procedes and we will try to emulate her process by producing a text that is neither descriptive nor literal.

In the quote we've chosen to kick off this text, Cristina paid tribute to "El Polinario", a flamenco musician who exemplifies what Maria Zambrano once called "knowing by ear"², an idea that gives this exhibition its title. In addition to what was described earlier, legend has it that El Polinario would sometimes tune his guitar using the murmur of a small fountain. He would then improvise "with astonishing inventiveness and variety"³, accompanying the subtle trickle of water.

That sound reaches us now as a kind of mythical echo. It comes from afar⁴ «and, from that which arrives, what was expected to arrive is missing, and from what did arrive, part is unavoidably lost»⁵.

The anecdote of El Polinario tuning his guitar to the trickle of water takes us back to a form of flamenco in which rhythm (*compás*) acts like a grid that allows for infinite and organic variations, never identical, like the bubbling of water, or like an arabesque that transforms into another, and another, and another. A flamenco «fountain», or flamenco «spider-web», or a Zambrano-style "Forest Glade"⁶ flamenco, subtle as skin. This music is not heard often... Could we even affirm that it is meant to be played low, as if it came from afar? A muffled sound that allows us to hear what we do not understand: that "silent music" that Zambrano speaks about.

Marsyas

Surely many of you have heard the story of the flaying of Marsyas, but, if I may be so bold, it has been poorly told. It has been told by the victors, the ones who write history, at least until it is rewritten. The official version is, roughly speaking, that Marsyas was a satyr who challenged Apollo to a musical duel. Apollo played his lyre, Marsyas his aulos, which is, by the way, a double, V-shaped flute, and therefore an instrument that, by its very form, produces a bifurcated sound. Apollo won with his lyre and decided to punish Marsyas for his audacity by tying him to a tree and flaying him, something that, at first glance, doesn't seem very

"Apollonian". Unless Apollo was something else entirely, something different from that we've been told.

Roberto Calasso is quite clear that Apollo was a dangerous fellow, and he begins «The Madness That Comes from the Nymphs»⁷ by dismantling the Apollonian myth. He tells us, for instance, about that time Apollo appeared at the watery dwelling of the nymph-spring Tefusa. She was immediately alarmed. She did not see the god's arrival as a blessing but "as a calamity", and so she deceived him into going elsewhere to establish his *polis*. And that is how Tefusa sends Apollo to Delphi, home of the dragoness Python. Upon arriving in Delphi and realizing he has been deceived by Tefusa, Apollo does not make the same mistake: he kills Python as soon as he can and establishes his famous oracle upon her spring. And around it, his longed-for city. These two intertwined stories reinforce the idea of Apollo's encroachment of a certain kind of power: "the nymph and the dragoness are guardians and keepers of an oracular knowledge that Apollo now comes to usurp"⁸, writes Calasso.

Note in this story the parallel between the trickling of the spring water and the oracular knowledge Apollo seizes. The spring is the nymph, as is the dragoness: it is the knowledge that has been misappropriated that becomes the epicenter of the Apollonian city, built upon that founding crime. In the same vein, Apollo strips Marsyas of his skin. But unlike what happens with the nymphs, he does not take it for himself, because he cannot: Marsyas' skin is precisely what Apollo will never be able to possess.

Two Aesthetic Proposals

The duel between Marsyas and Apollo has often been read as the triumph of light over darkness. In the popular Neoplatonic interpretation of this myth, "Marsyas belonged to the retinue of Bacchus, and his flute was the Bacchic instrument used to awaken the dark, uncontrollable passions that clashed with the purity of Apollo's lyre." Therefore, the musical confrontation between Apollo and Marsyas was bound to be associated "with the forces inherent to Dionysian darkness and Apollonian clarity"⁹. According to this reading, the flaying would be nothing other than a purification rite "in which man was stripped of his outer ugliness in order to reveal the beauty of his inner self"¹⁰. Poor

Marsyas: not only does his skin symbolize an unworthy existence, but his executioner goes down in history as a liberator.

Upon hearing this story, we might be tempted to side with darkness. However, that would only reinforce the Manichaean impression of a confrontation with light, overlooking, perhaps unintentionally, a fundamental mistake that can only be made by those who have never touched, sculpted, painted, or conspired with light and shadow: that there are many kinds of darkness, many kinds of light, and that everything is almost always an indistinguishable mix of both. There is light within shadow and viceversa. Two very different aesthetic projects were competing in that mythical contest, but we cannot reduce them to such trivial terms.

To guide us, we turn to Jean Humbert's mythology manual, in which he recounts that during his performance, Marsyas "drew from his flute marvellous sounds that mimicked at once the warbling of birds, the murmuring of springs, the imperceptible voice of echoes, the whistling of the hurricane, and the cheerful shouting of drunkards"¹¹. But then Apollo "imposed silence by playing a melancholic prelude" and "instilled in every heart the rapture of the most delicate aesthetic feeling."¹² The piece Apollo performed even had lyrics that recounted the misfortunes of Ariadne, moving the audience to tears.

The difference between the two proposals is striking, and Apollo's is clearly the more recognizable as a musical composition, but also the more manipulative, appealing to an emotional spectacle from which the audience cannot escape, while Marsyas' proposal... opens a forest glade, a clearing.

From Clearing to Clearing

I once heard someone say that María Zambrano transformed Heidegger's void into "Forest Glades". In the book she thus titled, Zambrano defines clearings in relation to their capacity clarify, to "lighten something, make it open and free; for example, to clear a place in the forest."¹³ There are shadows within this opening light, Zambrano says, and there is also sound, since "the clearing, the opening, is not open only to light and shadow, but also to the voice and to everything that sounds and

resounds."¹⁴ That is why the "clearing" is "that empty place where, in fleeting moments, human beings are able to discover the play of images making and unmaking reality, and where, silencing the rituals of existence, they can hear the silent word."¹⁵

The forest clearing brings clarity, and thus becomes, says the philosopher, a "trembling mirror", a "fluttering brightness"¹⁶ in which figures vanish as soon as they begin to take shape. The analogy with Cristina's work seems so evident—with her woven and unwoven installations, her trembling, whispering, shiny and shadowy mobiles—that I almost regret indulging too much in the comparison. Cristina Mejías' process has as much to do with "knowing by ear" as it does with forest glades, or with Marsyas' skin, seen inside out, showing us the seams, or his bifurcated instrument, echoing the murmur of springs.

The forest clearing allows us to hear what is generally silenced by the rituals of existence. The clearing is an instrument that, like Marsyas' aulos, renders the landscape ontologically discernible: "the warbling of birds, the murmuring of springs, the imperceptible voice of echoes, the whistling of the hurricane, and the cheerful shouting of drunkards"¹⁷. For the landscape is, in this sense, that dense background we generally overlook in favour of the events inscribed upon it. A background that a certain kind of aesthetic proposal brings to the forefront: Polinario's music, for example, or Marsyas'. Or Cristina Mejías' artwork. A knowing by ear that tunes in to that background, without the help of a tuning fork.

We are willing to admit there is a "darkness" in such an aesthetic stance, but in the form of twilight, or of the shadows cast by foliage, or by a magic lantern. Light filters through the trees in the forest clearing as through latticework, and the forest clearing turns into an arabesque. There is, therefore, also light, but filtered, "and the shadowed colours appear as privileged sites of the light gathered within them."¹⁸

Straying, Gyrovaguing

This aesthetic stance also demands a certain capacity to stray, to wander: "to follow from clearing to clearing, from center to center, without any of them unsaying or disavowing the other"¹⁹, says Zambrano. The

arabesque transforms into others, like in a kaleidoscope. As in the musical performance of the Polinario, there is a rhythm that works like a heartbeat and allows things to mutate and take on forms that are very similar among them yet always unique. Like the trickling of water, it cannot be stopped: “the stops of the forest friend are brief. A double movement draws him, prevailing: going to see and drawing near to the limit of the place from which divinity departed or where it was announced.”²⁰

Perhaps that is what happened to those monks known as “gyrovagues”: nomads —or wanderers— who, despite not following the rules of any religious order, asked to be temporarily hosted in monasteries they encountered along their way before, of course, continuing to stray.

It was during one of her incursions into the forest, specifically on Mount El Turbón (where it is said Goya found inspiration for his Black Paintings), that Cristina came across the tree trunk, now intervened, that we see in one of the nooks and crannies of this exhibition. The trunk bifurcates, like Marsyas’s aulos, but it also recalls those oil paintings in which the great masters depicted the satyr tied to a tree, being flayed. The instrument, the tree, and the satyr overlap, becoming an indistinguishable blur. The tree grows legs and becomes a spider, weaving its web in the form of history, unfolding and folding back into a mythical narrative, sheltered by that kind of “other” forest that Cristina creates in her studio and in her exhibitions.

To stray has to do with erring: the Latin root “errare” is both related to wandering and to making an error. We take this bifurcating term to reflect on the potential of straying from the given or orderly path to *become*, drifting from clearing to clearing, never unsaying our previous experience, just adding to it. Respecting the bifurcated experience of knowing by ear.

A god, as Edgar Wind tells us while reflecting on duality in the Greco-Roman pantheon, is both his principle and his opposite, and shows one face or the other depending on his/her relation to the rest of the pantheon²¹ and, if I may add, to the landscape. Orphic theology

would thus explain why Apollo, reputed to be so balanced, can turn into a psychopath in the blink of an eye. In the case of Apollo and other great gods, this duality is extreme. It is either his face or his tails, with no intervals. Knowing by ear, more fitting to mortals, reveals to us another kind of mythical dimension which not only shows us one side or its opposite, but uses ambivalence as a creative, generative foundation.

In Cristina’s work it is common to see both the front and back: The seams, the edges. Earlier we invoked the image of an Arabic lattice, relevant in the context of this exhibition because, moreover, the very architecture of the C3A is a tribute to this constructive and decorative device. But it is important to note that in Cristina’s work the latticework never conceals anything beyond itself: it is not the guardian of a hidden face or knowledge. One moves in and out, and continues straying from clearing to clearing, moving through the forest without ever fully crossing it, embracing the “irremediable discontinuity of knowing by ear”, which, as Zambrano says, is the faithful image of life itself, of thought itself, of discontinuous attention, of the inconclusive nature of all feeling and perception, and even more so of every action. And of time itself, which passes in leaps, leaving gaps of atemporality in waves that are extinguished, in instants like sparks of a distant fire²².

Wandering Apprentices And Silent Singers

The two installations Cristina Mejías presents here —Silent Singers (the installation produced specifically for this exhibition) and Wandering Apprentices (also the title of the artist’s exhibition at the Patio Herreriano)— move in the wake of the aesthetic proposal of Marsyas and Zambrano: An artistic practice that is continuously being woven and unwoven and that, in this back-and-forth movement, straying from forest clearing to forest clearing, erring, weaves a kind of clarification and produces the possibility of listening to that silent word, that silent music that we’ve already referred to repeatedly.

It is worth underlining the weight of an apparent contradiction in both titles: one would more readily imagine apprentices confined

to a workshop and singers breaking silence. Thus, in the titles of both installations, a force field is created between noun and adjective, opening up other possibilities. As the philosopher Federico Campagna aptly puts it, paradox works like a Roman arch: two opposing forces conspire so that, leaning on one another, they open a doorway (because they create it). These apprentices learn through straying, moving constantly, balancing forces; these singers learn by opening their ears to silence, hearing and then whispering a song that comes from very far away. And, to quote Campagna once more, the prophet must build a temple in his ear if he is to hear his God²³.

Cristina's work suggests something like this: learning without mastery, straying as a principle, moving from clearing to clearing without a fixed destination, like the gyrovague monks who carried their invisible order with them. In the case of the singers, the idea is to learn to listen... but not to listen to just anything. It is precisely that silent music that demands from us a commitment which goes beyond passively lending an ear: learning to listen to Polinario's intervals, to the murmur of landscape, to the "sparks of a distant fire"²⁴.

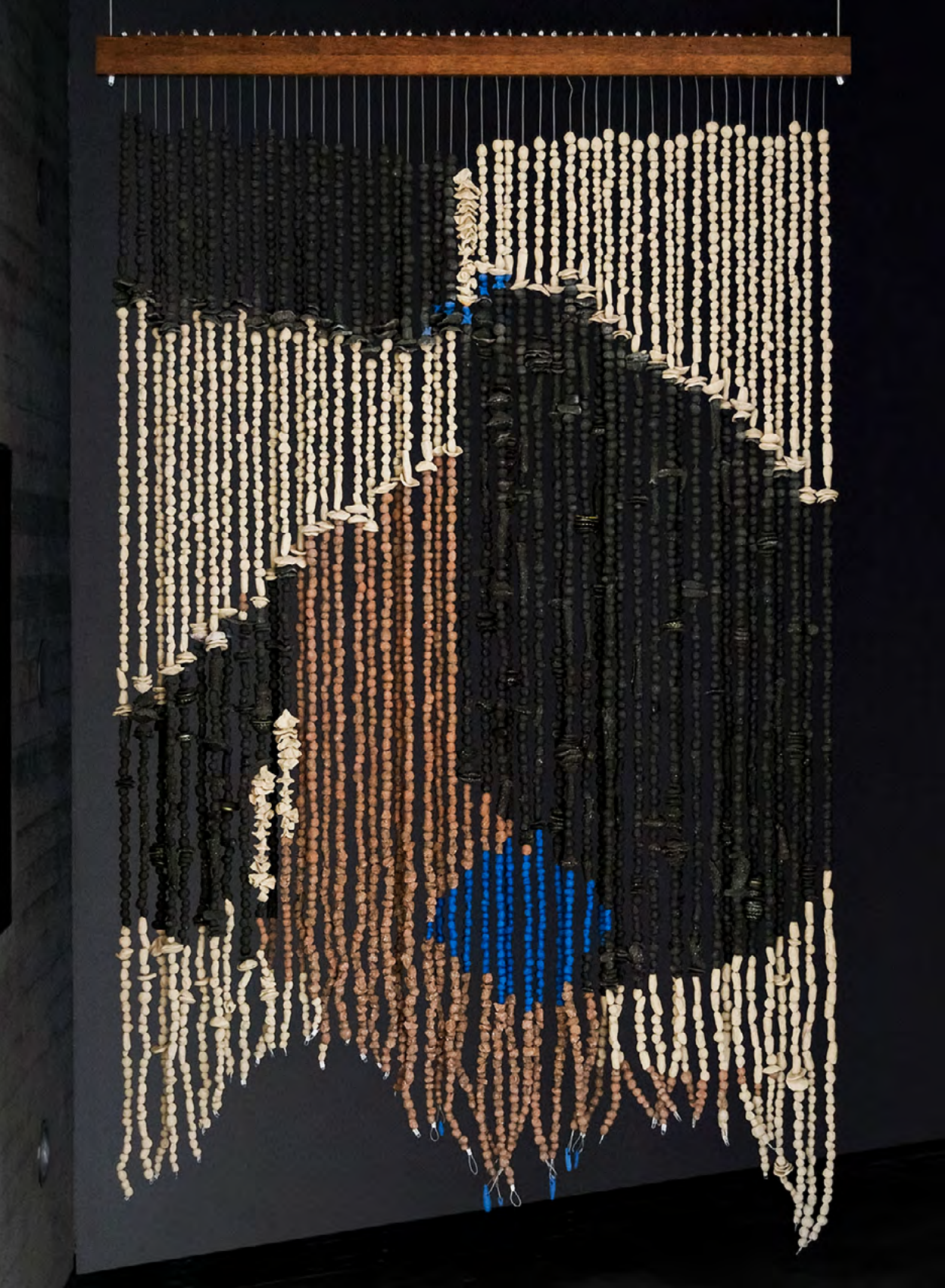
Or, if I may close the text with this hyperbole, to the vibration of spiders weaving their webs. This last image comes from a story by Vinciane Despret²⁵ that has captivated both artist and curator. In it, reality and fiction intermingle to recount the experiences of certain arachnologists who end up suffering from tinnitus... or perhaps it isn't tinnitus? Could these disturbing sounds be the sounds of spider's cries? Is it possible that some people hear spiders because they have trained their ears with them? Or is it that the spiders care to communicate with those who seem to pay closer attention to them?

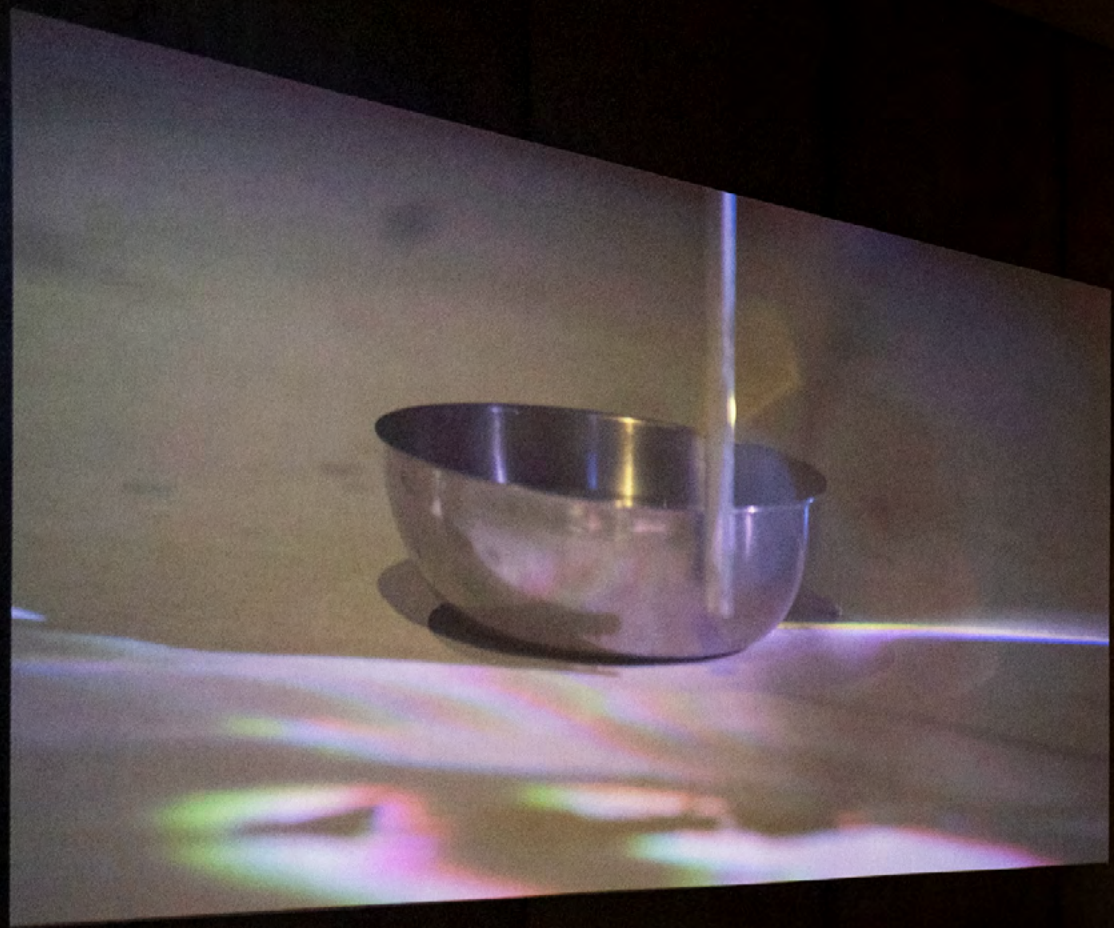
The spiders in Despret's text are silent singers because their songs are buried beneath louder ones. Until we came along, everything spoke to the spiders: "everything had been writing along with them since time immemorial"²⁶. But humans imposed their noisy song upon them, their excessive sounds, ultrasounds and unnecessary vibrations. Overwhelmed by so much noise, the spiders "made the very wise decision to inhabit the interstices of vision and hearing", and now take pains to communicate, from there, with those they believe are fittest to hear them. The text

proposes, precisely, that we should listen to the "silent song" of spiders. Therefore, one should not study spiders, says a fictional arachnologist, except to become their "echo".

Bringing this to our current context (the one we have created, with Cristina's help, in this text), we might argue that our investigations too should be a kind of clarification of "the warbling of birds, the murmur of springs, the imperceptible voice of echoes, the whistling of the hurricane and the cheerful cries of drunkards"²⁷. A "forest glade"-type research. A creation that constitutes itself (but does not institute itself) as a form of listening that might eventually allow us to hear "the poetry of a tremulous, barely murmured silence"²⁸.

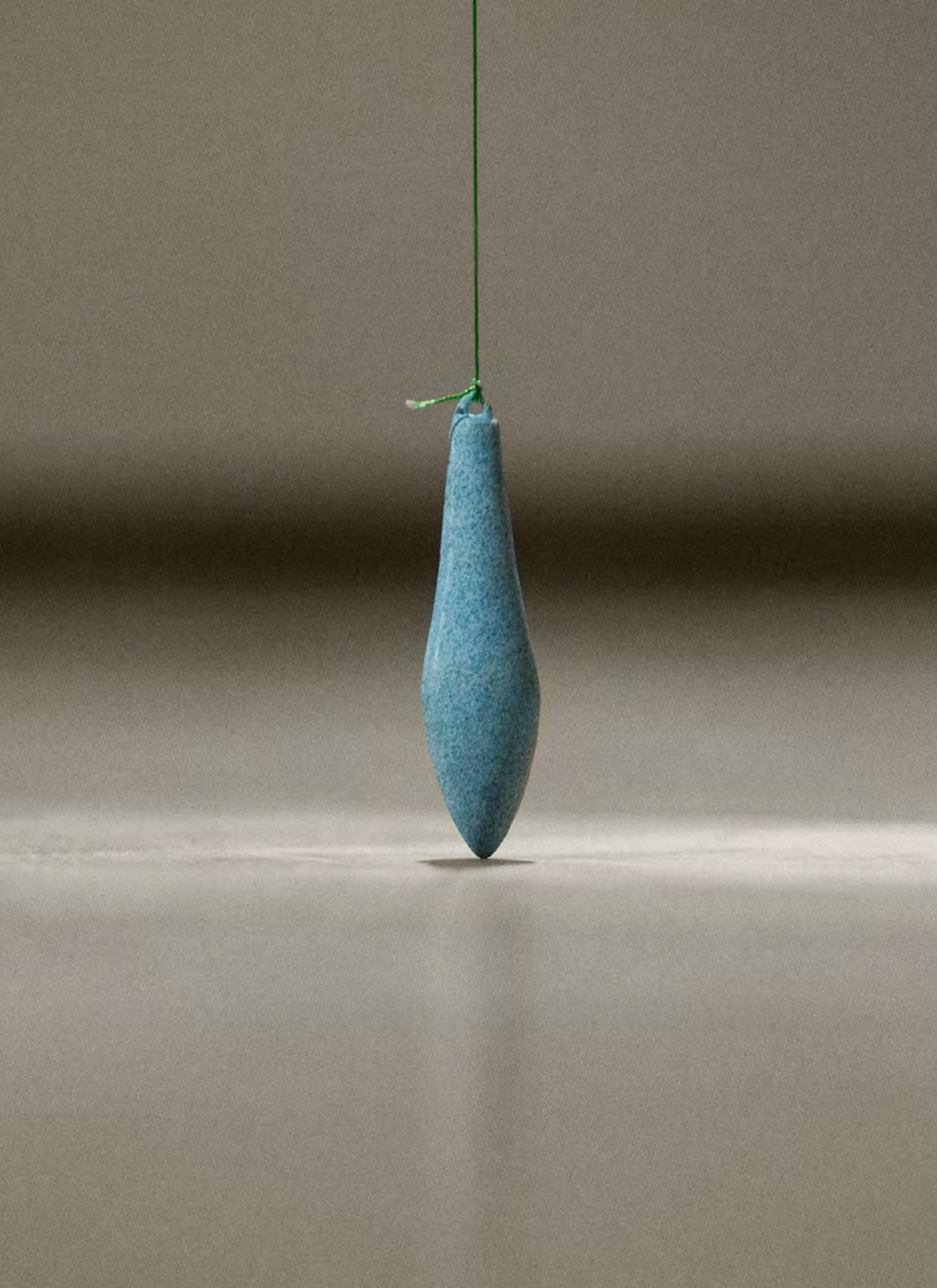
- 1 References taken by Cristina from *Memoria del flamenco* by Félix el Grande and from the following article: www.universolorca.com/lugar/taberna-el-polinario. Translated by the author and the C3A team.
- 2 “Irremediable discontinuity of knowing by ear, faithful image of life itself, of thought itself, of discontinuous attention, of the inconclusive nature of all feeling and perception, and even more so of every action. And of time itself, which passes in leaps, leaving gaps of atemporality in waves that are extinguished, in instants like sparks of a distant fire. And of what arrives, what was expected to arrive is missing, and of what did arrive, part is unavoidably lost. And what was barely glimpsed or intuited goes into hiding without one knowing where, or whether it will ever return.” Zambrano, María. *Claros del bosque*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2024, p. 127. Translated by the author and the C3A team.
- 3 Strictly speaking, it isn’t a legend, but rather an account by the English music composer John Brande Trend, a good friend of Falla, which Cristina also takes from Félix el Grande’s *Memoria del flamenco*. Translated by the author and the C3A team.
- 4 There is a well-known anecdote that describes how, after a concert by Andrés Segovia, Igor Stravinsky, who was in the audience, approached the musician to congratulate him and to make a small objection: “The guitar doesn’t sound loud enough, its volume is too low”. To which Segovia replied: “Maestro, it doesn’t sound too low, it sounds far away”. Translated by the author and the C3A team.
- 5 Zambrano, María. Op. Cit., p. 127
- 6 “Forest Glades” is the title of Maria Zambrano’s book
- 7 Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*, Madrid, Sexto Piso, 2008.
- 8 Idem, p. 12. Translated by the author and the C3A team.
- 9 Wind, Edgar. *Misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 168. Translated by the author and the C3A team.
- 10 Ibidem. Translated by the author and the C3A team.
- 11 Humbert, Jean. *Mitología general*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 58. Translated by the author and the C3A team.
- 12 Ibidem. Translated by the author and the C3A team.
- 13 From the introduction by Joaquín Verdú in the pocket edition of Alianza Editorial. Madrid, 2023, p. 17. Translated by the author and the C3A team.
- 14 Ibidem. Translated by the author and the C3A team.
- 15 Ibidem. Translated by the author and the C3A team.
- 16 Zambrano, María. Op. Cit., p. 123. Translated by the author and the C3A team.
- 17 Humbert, Jean. Op. Cit., p. 58. Translated by the author and the C3A team.
- 18 Zambrano, María, Op. Cit., p. 123. Translated by the author and the C3A team.
- 19 Zambrano, María, Op. Cit., p. 123. Translated by the author and the C3A team.
- 20 Ibidem. Translated by the author and the C3A team.
- 21 “In the Orphic theology outlined by Pico, all particular gods seem to be governed by a law of self-opposition, which is also a law of self-transcendence. (...) And since each god participates in the temperament of other gods, all are capable of supporting as well as counteracting one another”. Wind, Edgar. Op. Cit., p. 189. Translated by the author and the C3A team.
- 22 Zambrano, María. Op. cit., p. 127. Translated by the author and the C3A team.
- 23 This is apparently what Muhammad did to hear Allah: “to build a temple in the deepest part of his own ear.” Campagna, Federico. *Cultura profética*, Madrid, Enclave de Libros, 2021, p. 187. Translated by the author and the C3A team.
- 24 Zambrano, María. Op. Cit., p. 127. Translated by the author and the C3A team.
- 25 Despret, Vinciane. *Autobiografía de un pulpo*, Bilbao, Consonni, 2022. Translated by the author and the C3A team.
- 26 Idem, p. 44. Translated by the author and the C3A team.
- 27 Humbert, Jean. Op. Cit., p. 58. Translated by the author and the C3A team.
- 28 Despret, Vinciane. Op. Cit., p. 45. Translated by the author and the C3A team.













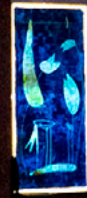




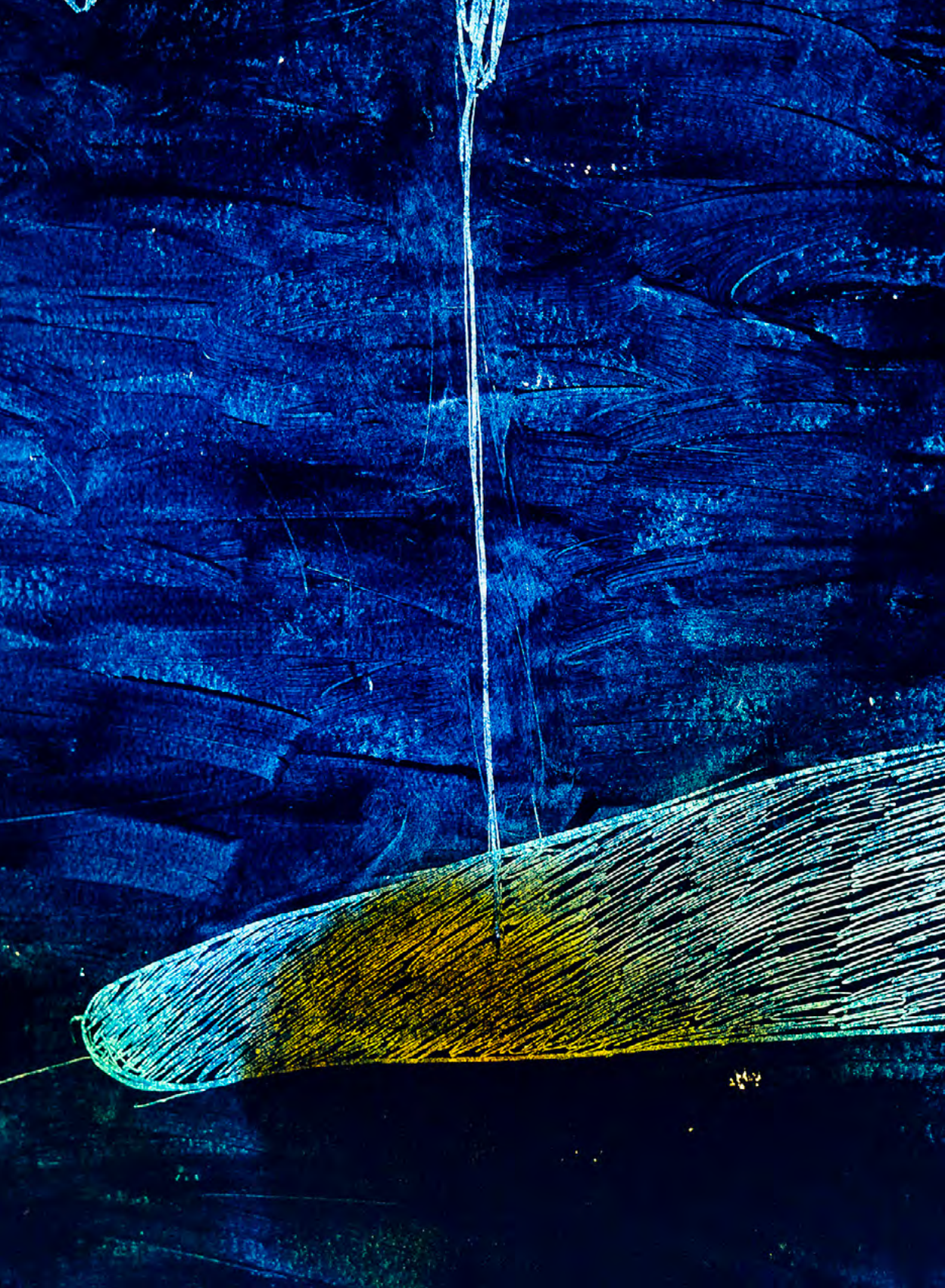


Que tú puedes...hay una cosa rarísima, no sé bien la teoría,

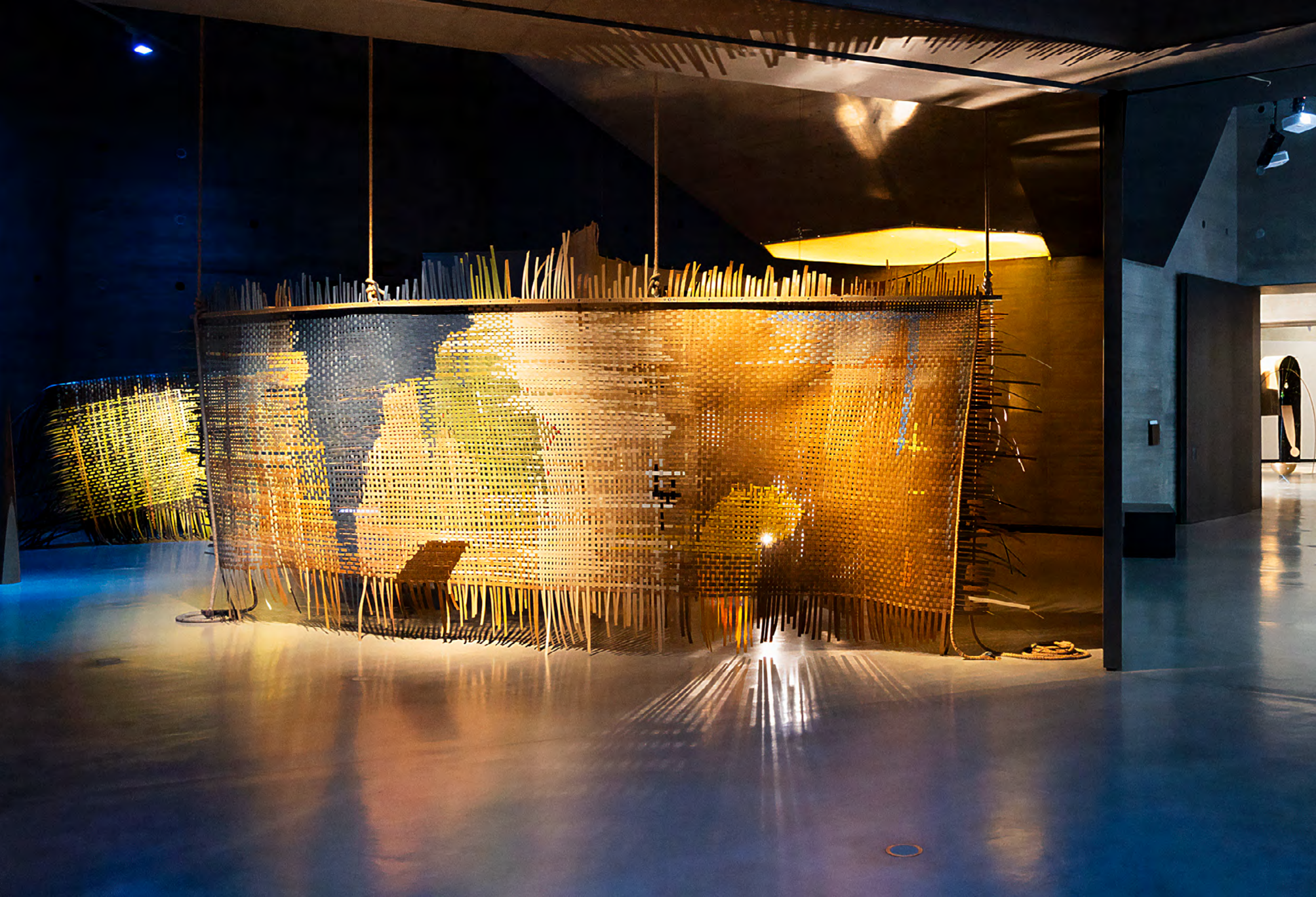
Así, con esta forma de circular su historia, la cambian continuamente.



















Cristina Mejías (Jerez de la Frontera, 1986) is a visual artist with a degree in Fine Arts from Madrid and NCAD in Dublin. She developed part of her artistic practice in Berlin before returning to Madrid, where she completed a Master's Degree in Research in Art and Creation at the Complutense University, and where she currently lives and works. She has recently presented solo exhibitions in international institutions such as Museo Patio Herreriano (Valladolid), RoyalMount (Montreal, Canada), Vinya dels artistes (Lleida), Centro de Arte Párraga (Murcia), Teatro La Capilla with Víctor Colmenero Mir (Mexico City, MX), Museo Provincial de Cádiz, Museo Provincial de Jaén, Blueproject Foundation (Barcelona), and the Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maracaibo, VZ). She has also participated in group shows at La Casa Encendida (Madrid), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC (Seville), Centre del Carme (Valencia), Krinzinger Schottenfeld of Galerie Krinzinger (Vienna, AUT), Chapelle St. Jacques Centre d'Art Contemporain (Saint-Gaudens, FR), Casal Solleric (Palma), Kindred Spirit (Lisbon, PT), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Impronta (Guadalajara, MX), ProyectoH (Mexico City, MX), SCAN Projects (London, UK), CentroCentro (Madrid), Tabakalera (San Sebastián), C3A (Córdoba), Fundación Mendoza (Caracas, VZ), Artothèque (Bordeaux, FR), TEA (Tenerife), and the Centro Cultural de España (Montevideo, UY / Lima, PE / Concepción, CL / Rosario, AR), among others. Her work will soon be on view in a solo exhibition at Abierto x Obras in Matadero Madrid and at the Centre d'Art la Panera (Lérida).

Recent awards and grants include the Illy ARCO Prize, selection to create the International Patronage Awards for Fundación Callia, First Prize at the International Obra Abierta IX, Fundación ARCO Prize 2023, Comunidad de Madrid ARCO Prize 2023, Blueproject Foundation, and the Generación 2020 Prize, among others.

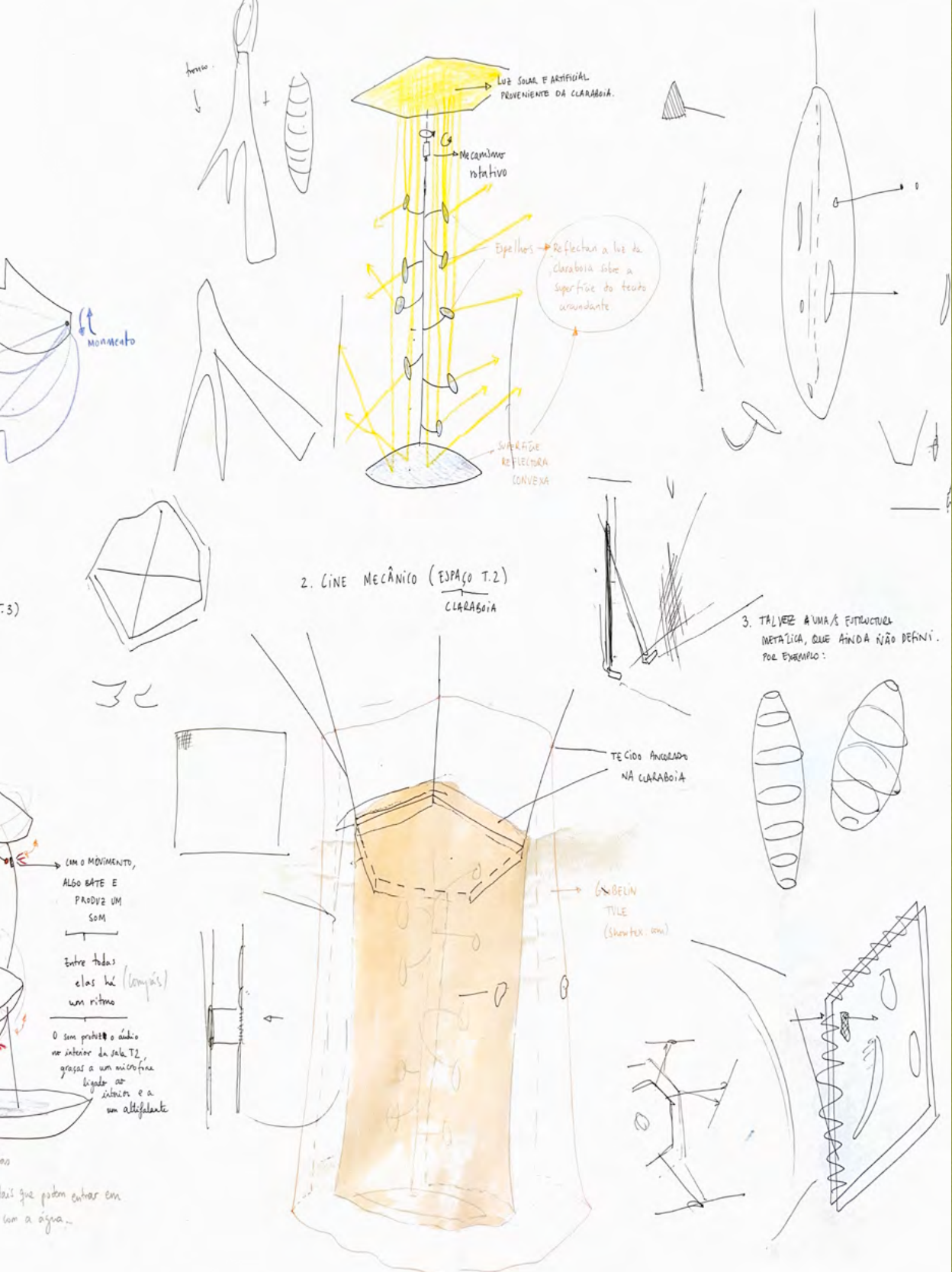
She has recently been an artist-in-residence at ArtWorks (Porto, PT) in collaboration with Matadero Madrid, Os Casares (Lugo), and Villa Bergerie (Huesca). She has also undertaken residencies at Pico do Refúgio (Azores, PT), Volcánica (Guadalajara MX), Hangar (Lisbon, PT), C3A (Córdoba), Tabakalera (San Sebastián), Ateliers dos Coruchéus (Lisbon, PT), and MACZUL (Maracaibo, VZ). Her work is included in collections such as Fundación ARCO, CA2M, RoyalMount Canada, Pérez Miami Collection, Abadía Retuerta, Fundación Montemadrid, Meana Larrucea, Otazu, Kells, DKV, Navacerrada, Museo Patio Herreriano, and CAAC.

Cristina Mejías (Jerez de la Frontera, 1986) es artista visual licenciada en Bellas Artes en Madrid y la NCAD de Dublín. Desarrolla parte de su práctica artística en Berlín para posteriormente regresar a Madrid, donde realiza un Máster de Investigación en Arte y Creación en la Universidad Complutense, y donde actualmente reside y trabaja. Recientemente ha expuesto su trabajo de forma individual en instituciones internacionales como Museo Patio Herreriano (Valladolid), RoyalMount (Montreal, Canadá), Vinya dels artistes (Lérida), Centro de Arte Párraga (Murcia), Teatro La Capilla junto a Víctor Colmenero Mir (CDMX, MX), Museo Provincial de Cádiz, Museo Provincial de Jaén, Blueproject Foundation (Barcelona) o el Museo Arte Contemporáneo del Zulia (Maracaibo, VZ). También ha participado en muestras colectivas en espacios como La Casa Encendida (Madrid), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC (Sevilla), Centre del Carme (Valencia), Krinzinger Schottenfeld de Galería Krinzinger (Viena, AUT), Chapelle St. Jacques Centro d'Art Contemporain (Saint-Gaudens, FR), Casal Solleric (Palma), Kindred Spirit (Lisboa, PT), Círculo Bellas Artes (Madrid), Impronta (Guadalajara, MX), ProyectoH (CDMX, MX), SCAN Projects (Londres, UK), CentroCentro (Madrid), Tabakalera (San Sebastián), C3A (Córdoba), Fundación Mendoza (Caracas, VZ), Artothèque (Burdeos, FR), TEA (Tenerife) o el Centro Cultural de España (Montevideo, UY/ Lima, PE/ Concepción, CL/Rosario, AR), entre otras. Próximamente su trabajo podrá verse en una muestra individual en Abierto x Obras en Matadero Madrid y en el Centro de Arte la Panera (Lérida).

Premios y becas recientes incluyen Premio Illy ARCO, artista seleccionada para crear los Premios Internacionales de Mecenazgo de la Fundación Callia, Primer Premio Internacional Obra Abierta IX, Premio Fundación ARCO 2023, Premio Comunidad de Madrid ARCO 2023, Blueproject Foundation o Premio Generación 2020 entre otros.

Recientemente ha sido artista residente en ArtWorks (Oporto, PT) en colaboración con Matadero Madrid, Os Casares (Lugo) y Villa Bergerie (Huesca). También ha realizado residencias en Pico do Refúgio (Azores, PT), Volcánica (Guadalajara, MX), Hangar (Lisboa, PT), C3A (Córdoba), Tabakalera (S. Sebastián), Aterliers dos Coruchéus (Lisboa, PT) o el MACZUL (Maracaibo, VZ). Su trabajo puede encontrarse en colecciones como Fundación Arco, CA2M, RoyalMount Canadá, Perez Miami Collection, Abadía Retuerta, Fundación Montemadrid, Meana Larrucea, Otazu, Kells, DKV, Navacerrada, Museo Patio Herreriano o CAAC.

JUNTA DE ANDALUCÍA / GOVERNMENT OF ANDALUSIA	EXPOSICIÓN/ EXHIBITION	CRISTINA MEJÍAS <i>Aprendices errantes</i> , 2023 <i>Wandering apprentices</i> , 2023 Instalación, dimensiones variables / Installation, variable dimensions	CRISTINA MEJÍAS <i>Cantantes silenciosas</i> , 2025 <i>Silent Singers</i> , 2025 Instalación, dimensiones variables / Installation, variable dimensions	CATÁLOGO	Edita / Publisher JUNTA DE ANDALUCÍA Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo © de los textos: sus autores © de las imágenes: sus autores © de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte, 2025
Presidente / President Juan Manuel Moreno Bonilla	<i>Cristina Mejías. Saber de oído</i> 27 marzo – 26 octubre 2025 <i>Cristina Mejías. Knowing by Ear</i> 27 March – 26 October 2025 <i>Cristina Mejías. Saber de oído</i> 21 de febrero – 24 de mayo 2026. Centre d'Art la Panera, Lleida	Producción / Production Museo Patio Herreriano y Artworks	Producción / Production Centro de Creación Contemporánea de Andalucía C3A / Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC	Textos / Texts Claudia Rodríguez-Ponga	
Consejería de Cultura y Deporte / Ministry of Culture and Sport				Traducción de textos / Texts translation De la autora y el equipo del C3A / By the autor and the C3A team	
Consejera / Minister Patricia del Pozo Fernández	Comisariado / Curator Claudia Rodríguez-Ponga	Dirección / Director Museo Patio Herreriano Javier Hontoria		Coordinación / Coordination Francisco Estepa García	ISBN: 978-84-09-77626-9 Depósito Legal: CO-1790-2025
Viceconsejera / Deputy Minister María Esperanza O'Neill Orueta	Coordinación / Coordination Francisco Estepa García	Coordinación / Coordination Cristina Fontaneda Berthet	Producción de la pieza rotatoria en acero inoxidable y espejo / Production of the rotating piece in stainless steel and mirror ArtWorks	Diseño / Design underbau	
Secretario General de Innovación Cultural y Museos / General Secretary of Cultural Innovation and Museums José Ángel Vélez González	Restauración / Conservation José Carlos Roldán Saborido	Acompañamiento / Support Pilar Soler Montes		Impresión y Encuadernación / Printing and Binding Egondi Artes Gráficas	AYUNTAMIENTO DE LLEIDA / LLEIDA CITY COUNCIL
	Coordinación de Montaje / Exhibition Production Coordination Guillermo Garrido Giménez Faustino Escobar Romero	Acompañamiento técnico / Technical support Víctor Colmenero Mir	Comisaria / Curator Claudia Rodríguez-Ponga	Imágenes / Images Víctor Hugo Martín Caballero Fernando Sendra	Alcalde de Lleida / Mayor of Lleida Félix Larrosa Piqué
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO		Producción, edición y postproducción de vídeo / Production, editing and post- production Malasombra estudio	Dirección / Director C3A/CAAC Jimena Blázquez	Proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía y Centre d'Art la Panera / Editorial and exhibition project by Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Centro de Creación Contemporánea de Andalucía and Centre d'Art la Panera.	Concejala de Cultura, Concejala de Promoción de la Ciudad y Concejalia de Consumo / Councillor for Culture, Councillor for City Promotion, and Department of Consumer Affairs Pilar Bosch Vilana
Directora / Director Jimena Blázquez Abascal	Asistencia de Montaje / Production Team INGESES José Manuel Blanes Almedina Manuel Guillén Sánchez Carlos Blanes Carmona ARTINSTALLER	Diseño sonoro / Sound design Marcos Carnero	Acompañamiento técnico / Technical support Víctor Colmenero Mir		CENTRE D'ART LA PANERA
Subdirector Artístico / Deputy Artistic Director Gilberto González González		Trabajo en vidrio en colaboración con / Glasswork in collaboration with Nelson Figueiredo (Marinha Grande, Portugal)	Asistencia en la producción / Production assistance Elisa Pardo Puch Élan d'Orphium Marta Muñoz		Dirección y programas públicos / Director and Public Programs Roser Sanjuan
Conservadora Jefe del Servicio de Actividades y Difusión / Head of Activities and Communication Yolanda Torrubia Fernández	Prensa y Difusión / Press Office and Media Relations Trinidad Salamanca		Estructuras de madera para la sujeción de los trenzados y trabajo sobre tronco / Wooden structures for braided elements and work on the trunk Manoj Sawlani Studio	www.caac.es / www.c3a.es	Coordinación de exposiciones / Exhibitions Coordinator Antoni Jové
Conservadora Jefe del Servicio de Conservación / Head of Conservation Ángela María Sánchez del Campo Moreno	Servicios Informáticos / I.T. Department Juan de Dios Fernández Díez	Trabajo en fibras en colaboración con / Fiber work in collaboration with Eneida Lombe Tavares	Montaje / Installation Art Installer	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 Andalucía would like to thank all the individuals and institutions whose cooperation made this exhibition and catalogue possible.	Centro de documentación / Documentation Centre Anna Roigé
Jefe del Servicio de Administración / Head of Administration Manuel Ramón Reina Gómez	Gestión Administrativa / Administration María Álvarez Carpintero Nieves Cano Pérez Isabel Alfonso García Encarnación Carballo López Joaquín Torres Alés	Vídeo realizado en / created at Casa Mahare (Pizarra, Málaga)	Videos / Videos Malasombra Estudio		Educación / Education Helena Ayuso
Gerente del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía / Manager at the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía Juan Rodríguez Jiménez	Educación y Visitas Guiadas / Education and Guided Visits Javier Montero Rodríguez Noelia Centeno González	Producción y postproducción / Production and post-production Malasombra Estudio	Diseño sonoro / Sound design Marcos Carnero		Mantenimiento / Maintenance Carlos Mecerreyes
	Diseño Gráfico / Graphic Design ZUM Creativos	Diseño sonoro / Sound design Marcos Carnero			



2. LINE MECÂNICO (ESPAÇO T.2)
CLARABOIA

3. TALVEZ A UMA/S ESTRUTURA
METÁLICA, QUE AINDA NÃO DEFINI.
POR EXEMPLO:

TECIDO ANCLADO
NA CLARABOIA

GIBELIN
TILE
(SHOWTEX. com)

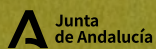
COM O MOVIMENTO,
ALGO BATE E
PRODUZ UM
SOM
Entre todas
elas há (comparação)
um ritmo
O som produz o áudio
no interior da sala T2,
gracias a um microfone
ligado ao interior e a
um altifalante

Assim que podem entrar em
com a água...

SABER DE OÍDO



CENTRO ANDALUZ
DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

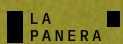


Consejería de
Cultura y Deporte

Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura



Ajuntament de Lleida