

Restos del futuro

El territorio de los sueños es bien distinto al paisaje que acaban construyendo las realidades. Forman parte de una misma estructura de huesos y músculos, de ideas y acciones puestas en marcha, de esperanzas y expectativas sobre deseos y ansiedades... Pero mientras los primeros funcionan en el terreno de lo idealizado, las segundas, así en plural, se aferran con ansia al ámbito de lo terrenal, a su vez afectado por el azar y el exceso o la falta de energías, por la economía y sus desajustes. Estos sueños priorizan los ideales que se han ido conformando con la educación y los valores personales, con ciertas construcciones identitarias que se encuentran inmersas en territorios concretos y que son historias que se completan colectivamente; potencian lo que de verdad hay en los relatos, aquello que sirvió en algún momento preciso de la infancia para entender la vida a través de los juegos simbólicos. Esas realidades, por su parte, recolocan cada cosa en un sitio con la eficiencia burocrática de los algoritmos y el pragmatismo de la más férrea tesorería. Unos intentan prolongarse en su ensimismado vuelo de alturas, mientras las otras los atan corto al suelo de sus resultados prácticos.

Cuando se resuelve con eficiencia, es decir, en el mejor de los casos, el arte sirve para unificar ambos escenarios; ayuda a redactar el armisticio de sus diferencias en pos de las ventajas de sus elementos comunes. Sería reduccionista hablar de la parte conceptual como esos sueños y de la formal como esas realidades, pero existe una cierta equivalencia entre lo que se piensa y se proyecta y lo que finalmente resulta o es posible hacer. Por ello, en ocasiones ciertas prácticas artísticas se tornan inmateriales, son como un soplo de aire en una sala blanca o en un espacio reconstituido, o se atiborran de elementos tomados directamente de la realidad para no dejar de soñar, paradójicamente, la posibilidad de generar unas formas que aún no existen.

Una imagen tomada por satélite muestra un *patchwork* compuesto de parcelas de terreno verdes, marrones y de todos sus tonos intermedios. Un marcador de ubicación indica una pequeña parte de este territorio que linda al Este con el mar. Es una abstracción, visto desde esa altura, pero hasta lo más abstracto vuela alto en el paisaje de los sueños, donde querríamos habitar por más tiempo. Un caminal comunica la parcela directamente con el mar que, en esta fotografía, es también verdoso, con la orilla transparentando un tono marrón que pareciera desear ser tierra. Esta escena es un mero punto de partida, el primer párrafo de unas supuestas instrucciones que permitirán completar la situación que Vicent Carda aborda en este proyecto. Porque lo que aquí se desarrolla funde la idealización de un sueño con su puesta en práctica en la realidad. El terreno rural se inscribe en Borriana, en las Alquerías de Santa Bàrbara, forma parte de la tradición naranjera de la zona y ha pertenecido a la familia del artista desde hace tiempo. También durante mucho tiempo él lo quiso mantener fructífero y prolongar la tradición agrícola, que aúna una serie de rituales laborales y su plasmación en los ciclos naturales que tiene en la floración, el desarrollo y crecimiento del fruto y su recogida un reflejo óptimo de las estaciones del año. La posibilidad de una narración que detenga el tiempo, que lo convierta en algo más que en mera sucesión de días, meses o años, se halla en las etapas intermedias. Por ejemplo, la flor del azahar surge con los albores de la primavera o las frutas cítricas necesitan del fresco de las noches de otoño para alcanzar tamaño. Hay sucesos en la vida que parecen haber estado siempre ahí, marcando el tiempo, y pensamos en ellos como la culminación de un proceso completo que nos sobrevivirá. Pero no es así, y un día dejan de ser y desaparecen para siempre.

La puesta en escena en la sala responde a una lógica de asunción y elaboración de un relato de distanciamiento que permite entenderlo, acotarlo, atravesar y superar el proceso de pérdida. En eso se basan las historias, ya sean producidas y elaboradas desde el arte visual, la literatura o el cine: permitir que lo ficticio, entendido como algo que se construye para ser visto o leído, responda con verosimilitud a ciertas situaciones y active determinados sentimientos enteramente reales. En una primera parte, en el lateral izquierdo de la galería, una instalación combina materiales propios del campo, de esa parcela específica ahora sin cultivar, con otros producidos por técnicas artísticas diversas. La tierra y los bloques de hormigón

esparcidos en el suelo dejan entrever entre ellos una serie de mandarinas realizadas en bronce. Los bloques se emplean en los campos de naranjos para construir quemadores, espacios de escasos dos metros de altura de estructura circular que sirven para quemar rastrojos, hierbas y ramas. La colocación alterna de cada hilera de bloques deja un espacio entre ellos para que la hoguera respire, al tiempo que genera una doble sensación de chimenea amurallada y celosía.

Al colocar entre estos materiales las piezas realizadas en bronce, el artista conjuga una máxima del arte que genera, por procedimientos elaborados y técnicas específicas, un simulacro de la realidad, una sustitución de lo original por la copia. Pero esta copia no devalúa lo real, sino que amplía su potencialidad como constructora de alternativas posibles a dicha realidad. El arte en este caso actúa, por medio de la presencia de lo ya hecho, como símbolo de lo que ya no está pero que todavía permanece en la memoria. La evocación deriva en objeto y, por ello también, en generadora de otra realidad. Y este planteamiento se lleva hasta el límite con la obra *Troballa* (Hallazgo), que aísla una pieza de fruta realizada en bronce colocada ahora, y ahí estriba la diferencia con la instalación, sobre una peana. La *troballa* no parece ser, sin embargo, la pieza fundida que representa y recrea una mandarina, sino lo que hace de peana, un taco de madera que aún mantiene las cabezas de dos clavos en su lado frontal y que, con seguridad, formó parte de un palé tal vez empleado para trasladar materiales de construcción o cajones llenos de fruta.

La combinación entre elementos reales traídos directamente del ámbito natural y la creación de dibujos, esculturas o piezas más complejas se mantiene en toda la exposición. *Cremaor II* (Quemador II) representa, con cubos de carbón de coco pintados con aerosol, un quemador que ha sido destruido, o desmoronado, o dejado a la suerte del tiempo. Los colores del arcoíris (uno por cubo) contrastan y destacan de entre el resto, la mayoría, negro carbón. En otra pieza (*Entre dos I*), esta de las más poéticas, dos bloques de hormigón se mantienen unidos por medio de una venda de gasa médica. Los ladrillos parecen estar algo quemados por el uso, el de haber formado parte de un quemador real y que ahora, vendados y en proceso de recuperación, se han salvado del fuego, pero también de su destino.

Estas piezas escultóricas se alternan con dibujos procesuales que son escenas dibujadas o pintadas unas veces sobre papel pautado para dibujo técnico y otras sobre papeles desiguales de color crema, que conforman dípticos, trípticos o polípticos. En cualquier caso, los motivos representados ofrecen las diversas fases propias de todo el proceso ya descrito de florecimiento y abandono. Si en *L'arbre* (El árbol) el dibujo en blanco y negro trata con realismo trozos partidos de un tronco de naranjo, en *Cendra* (Ceniza) es la construcción de un quemador completo y otro en proceso de desmoronamiento, dibujados con líneas claras, lo que aporta el contraste con el resto, pintado o más bien manchado con la ceniza derivada de la quema. La sensación de heterogeneidad se observa con claridad en el tríptico *Arqueologia del paisatge* (Arqueología del paisaje) donde se combinan los dibujos en línea de varios quemadores junto con los papeles de calco empleados para traspasar los dibujos al papel definitivo. Permanece en todos los dibujos la presencia de un rastro. En ocasiones, este lo forma la ceniza que *ensucia* la superficie; en otras es el propio calco previamente empleado y en otros dibujos, que llevan adheridos otros papeles de mayor gramaje o cartulinas, la presencia del color rojo pintado con expresividad, simbolizando el fuego.

El uso de papeles *milimetrados* para dibujar o manchar permite una interpretación directa entre las medidas precisas de la parcela de terreno y los procesos orgánicos que allí acontecen, incluyendo el volumen máximo de la cosecha o el tiempo empleado para completar un ciclo entero. Pero también entre la voluntad y lo que finalmente resulta; o entre la memoria idealizada y el presente más pragmático. Esa lucha de fuerzas, cada una estirando hacia una dirección, permite ver estos trabajos con la sencillez de quien explica lo que sabe y con la profundidad de quien ha vuelto para contarlo. En medio entre la voluntad y el deseo se hallan estas obras, y han surgido y se mantienen para mostrarnos ciertos restos fiables, los del futuro que auguran.

Álvaro de los Ángeles