

mp & mp rosado

2002 // 2013

MIEDO ESCÉNICO (y un imposible reflejo)
Manel Clot

El ángulo que forman la columna y su sombra
tiene mucho que ver con el futuro.
Juan Antonio González Iglesias

Toda interrogación está ligada a la mirada.
Edmond Jabès

El uso de la segunda persona caracteriza a la voz. El de la tercera, al otro.
Samuel Beckett

La subjetividad entendida como el modo en el que el sujeto hace la experiencia de sí mismo
en un juego de verdad en el que está en relación consigo mismo.
Michel Foucault

El texto es un objeto fetiche y este fetiche me desea.
Roland Barthes

Los procesos de transformación y expansión que el territorio de las prácticas artísticas contemporáneas está experimentando tan intensificada y visiblemente a lo largo de los últimos años están proyectándose de modo inmediato y directo no sólo en la radical e irreversible ampliación de sus propios contornos perimetrales, en la progresiva tecnologización de sus mecanismos, en la creciente presencia de renovadas narratividades y sentido del relato, en la reconfiguración conceptual de sujeto(s) e identidad(es), en la instauración de otros sistemas de producción y socialización, en la recuperación crítica de ciertas esferas de lo real, en la sujeción lógica a los estribos de lo contextual, en los efectos relacionales de una mayor conciencia de presente, en las dinámicas de su supuesta eficacia comunicacional, o en la imparable hibridación tecnocultural de modos y dispositivos representacionales. No.

Esta concepción, fundamental, de unas prácticas artísticas ampliadas —tal y como en la actualidad se presenta la obra de MP&MP Rosado—, entendidas esencialmente como un poderoso marco de trabajo instalado en lo contemporáneo, se está focalizando de manera más renovadora y mucho más compleja en la reconfiguración de lo que constituye su propio territorio operativo en tanto que ámbito necesariamente transversal e interzonal en el que la actividad prima sobre la manualidad, las intenciones sobre las resoluciones, la agregación sobre la jerarquía, lo complejo sobre lo complicado, y los comportamientos y actitudes sobre lo evolutivo y lineal, y máxime cuando su tiempo es el presente y su escenario, lo real. El trabajo de estos dos artistas, en este sentido, ha ido configurándose a modo de sucesivos y elaborados ensayos emocionales, y de imponente visibilización tridimensional, contribuyendo con ello a la intensificación de las múltiples posibilidades de la actividad artística como próspero y prometedor lugar de encuentro, relación y colisión, por una parte, y como poderoso dispositivo de activación de la memoria y sus propiedades afectivas, por otra.

En estos últimos tiempos se puede tener con frecuencia la impresión de que se va produciendo una especie de inversión de la polaridad entre lo público y lo privado a modo de una inesperada paradoja pero que a su vez sintomatiza buena parte de los comportamientos socioculturales recientes, de las dinámicas de socialización, y de las innumerables mutaciones de los instrumentos de la persuasión: por eso no sólo aparece en transformación la configuración del ser/individuo sino también la categorización del ser/conjunto que así, y sobreponiéndose a lo que siempre han sido su rigidez, estabilidad, universalidad, intemporalidad e inmutabilidad tradicionales, está pasando a mostrarse mucho más fluctuante, inestable, plural, nómada, móvil, ficcional, heterogéneo, transversal, interzonal, emocional, maleable, contaminado, híbrido, irracional, liminar... Éste será uno de los principales ámbitos contextuales y perimetrales en cuyo seno se vienen desarrollando los sistemas operativos de MP&MP Rosado: las narraciones y performatividades escénicas, el doble fantasmático y la sombra del (un posible) reflejo gemelar espejeante y autoritario, las nuevas economías de la ficción, la radicalización y sexualización del sujeto y sus posiciones —el sujeto político, el discursivo, el identitario—, los estatutos de la representación y las tecnologías del presente, la transversalidad material y la pluralidad formal, la idea de un afuera como espacio referencial más allá del mundo exterior, la experiencia de mundo, las génesis del relato contemporáneo...

Resulta notablemente sorprendente —por su innegable poder de fascinación y su hipnótica contundencia— la extrema diversidad y pluralidad de medios representacionales utilizados por los artistas para sus creaciones: del más austero y diminuto objeto hasta la más aparatosa y espectacular instalación tridimensional —escenificación—, el amplio repertorio material y visual de sus trabajos comporta una continua convivencia activa y una gran interacción

discursiva de pinturas, esculturas, objetos, fotografías, dibujos, bocetos, terracotas, grabados, vestigios performáticos, documentos... Y será precisamente esta pluralidad formal desjerarquizada, junto con la cohesionada articulación de sus postulados de narratividad, la que habrá de reafirmarnos en la necesidad de que la propuesta de trabajo de MP&MP Rosado debe ser considerada fundamentalmente como un proyecto totalizado y evolucionario, y descrito en términos de obra, ya no de obras. La obra de estos artistas, por tanto, agazapada y alimentada secularmente en los meándricos senderos de la memoria y de épocas sin tiempo, fortalecida en el fragor de la dialéctica actualizada entre ceguera y visión —imposibilidad y mirada, desastre y habla, otredad y doble, muerte y transfiguración, lengua y acto, dos y uno, tú-yo y tuyo: un rastro claramente dibujado de un proceso de inscripción en lo tridimensional—, reafirmada en la multiplicación de las escenarizaciones contemporáneas, arrojada por incontables restos de liturgias antiguas y emocionantes rituales comportamentales, enmascarada tras las ilusiones holográficas de unos nuevos replicantes, visibilizada en los vestigios del curso del tiempo, contaminada por la proyección imbatible de un pasado que nunca fue pero que aún no se ha ido, constituye ahora mismo el mejor y más claro testimonio de cuáles son no sólo las previsibles tareas sino también buena parte de los efectos de las prácticas artísticas contemporáneas.

Vemos, pues, cómo la obra se configura nuevamente, y en esencia, como una paráfrasis del mundo real, una socialización de mundos constituidos por cadenas, conjuntos y grupos de imágenes (pinturas, esculturas, figuras, objetos, fotografías, dibujos, instalaciones, escenarizaciones: de la imagen como materia a la imagen como forma, de la imagen como conocimiento a la imagen como organización visual) que escenarizan desde lo posible y que ficcionalizan sobre lo posible, y que actúan a modo de sistema de organización visual y espacial de todo el conjunto de proyectos y trabajos, una paráfrasis materializada en tanto que método representacional genérico, dispositivo de pensamiento complejo y proceso de agregación, es decir, los fundamentos para la construcción de un territorio operativo obligadamente interzonal atravesado una y otra vez por líneas de trabajo e investigación intensificadas y multiplicadas, ya sean de cariz conceptual, formal o visual. En algunas de las obras, y como si se tratara de un relato cinematográfico en el que lo verosímil fílmico se articula a partir de la interactividad de procesos relacionales, tecnologías del presente y lenguajes transversales, los efectos últimos de la narración —y de una cierta fidelidad adúltera asociada de forma más o menos natural a esos supuestos estribos de lo real— no es más que una consecuencia de las propias imágenes y de sus múltiples posibilidades combinatorias, la narración no es nunca un dato estricto de esas imágenes sino su principal consecuencia y el apogeo de su visibilización sensible.

Nos hallamos en unos ámbitos de (re)creación de relato y de narración en cuya formalización intervienen diversos mecanismos de representación actualizados y numerosos dispositivos de escenarización y visualización, unos ámbitos en los que la presencia de personajes sin texto (trasuntos replicantes, a menudo duplicados, de los propios artistas), personajes sin persona y a veces sin/con un rostro enmascarado repitiéndose sobre sí mismo como un eco terrible (la imposibilidad de la mirada cancela el poder ver, por supuesto, pero cancela también el poder ser visto) reafirma el desarrollo plural de historias sin argumento construidas a base de instalaciones específicas —como poderosas máquinas de intensificación y activación del sentido— que modifican el espacio expositivo y que intervienen en el espacio de tránsito del espectador, finalmente susceptible de acabar incorporado al conjunto casi como una máscara más, un ex-voto más, un elemento performático más, una ilusión óptica, un árbol fantasmático, un nuevo rostro cerúleo y congelado perdiéndose inexorablemente en la frondosidad remota de un bosque sombrío y siniestro, ignoto y amenazante, el bosque de la mente y del olvido, el de la pérdida, ese espacio de la otra mitad siempre duplicada. El bosque del eterno retorno y de la búsqueda. El escenario del miedo.



La intimidad. 2002.
Terracota, pintura y fotografía b/n. Medidas variables. (5 piezas).
Galería Pepe Cobo. Sevilla.







Han dormido mucho tiempo en el bosque. 2002.
Terracota, pintura y cera. Medidas variables. (5 piezas).
MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo Castilla y León.





Sin Título. 2002.
Impresión digital y acuarela sobre papel. 42 x 32 cm. (2 piezas).

Más dura será la caída
Unas notas sobre MP & MP Rosado
Juan Vicente Aliaga

Tienen nombre de detective y en el fondo algo de eso son, indagando continua y pertinazmente en las señas de identidad. Pero en este caso no buscan a una esposa infiel ni a un hijo díscolo que desobedece las normas del progenitor o de la familia; se buscan a sí mismos.

No hay prácticamente una sola obra en la que los hermanos Rosado no salgan representados mediante unos sosias o alter ego en tinta y guache, escultura o fotografía. ¿Pero quienes son estos personajes que pueblan su obra? ¿A qué responde esa obsesión compulsiva por hurgar en los pliegues de la identidad?

El disimulo brilla por su ausencia porque las distintas obras, en sus variadas técnicas, no ocultan la semejanza y verosimilitud existente entre la imagen que los autores proyectan de sí mismos y esos duendecillos omnipresentes que habitan todo su opus.

Dedicados a tareas incomprensibles, rayanas en un teatro del absurdo, estos dobles parecen a veces indolentes, como si estuviesen matando el tiempo, tal es el aparente sinsentido de su dulce far niente. ¿Pero es realmente dulce?

No parece el término justo; tumbados en el suelo como cadáveres, pegados a la pared, rodeados de árboles fantasmales, provistos de máscaras idénticas o semejantes a las del rostro que cubren, la estética de los Rosado se emparenta con ese Grotesk Kunst que tanto ha abundado en Centroeuropa. Y es que hay algo de ridículo, adjetivo que ellos emplean para titular algunas obras como éstas en las que dos monigotes, trasunto de los dos gemelos aparecen con los ojos cerrados como dormitando u holgazaneando junto a la copa de un árbol (Secuencia ridícula, 2002).

Bien es cierto que lo grotesco provoca risa o predispone el ánimo a ella, tal es el grado estrambótico y bufo que le caracteriza, pero en la obra de los Rosado no todo puede medirse por esa vena chocante y burlesca. Su mundo es un poco impenetrable como el de esas persianas atrancadas con cadenas que impiden el acceso y que ellos pintan en tonos rojos, azulados o negros. ¿Y qué hacen esas figuras casi de carnaval y a la par tan verídicas y verosímiles, pese al acabado, un adarme fallero, junto a un espacio cerrado? ¿A qué juegan, a qué se dedican? No lo sabemos.

De la misma manera se desconoce la significación de una de las figuras apostada junto a la pared, descalza (¿desprotegida?) con una máscara en la cabeza, lo que le imprime un aire monstruoso; una máscara o segunda piel que al parecer se ha puesto tras desechar la que yace en el suelo, a la sazón, de un animal. La pieza se titula La intimidad (2002). En la instalación que hicieron para la exposición de la galería Pepe Cobo, en Sevilla en ese mismo año, esta obra hacía guiños a otra semejante pero calzada y que lucía en la cabeza una máscara bifronte. No lejos de estas dos piezas una tercera sentada en el suelo, en ademán infantil, llevaba la testa de un lobo, lo que casaba a la perfección con la atmósfera inquietante de un bosque hipnotizante procedente de dos fotografías, completando de esa manera la instalación en un círculo de cuentos de hadas con final trágico.

Y es que la dimensión dramática asoma asiduamente en una estética en la que se insiste en la representación de la dualidad, de la pareja, de la identidad que se anhela y que requiere un desglose y una divisoria y una individualidad separada. Pero a veces dicha individualidad acaba trenzada por un sentimiento de unicidad insatisfecha.

Nunca he entendido por qué las familias en donde hay gemelos acentúan esa gemelidad, vistiéndoles con las mismas ropas, atando más si cabe esa sensación especular de dos personas con códigos y vivencias semejantes pero nunca idénticas. Así lo han retratado muchos artistas, Diane Arbus, entre otros. Los Rosado remarcan también en su obra esa indistinción entre dos cuerpos, dos almas, dos palpitos de vida. En la serie Like Street Dogs (2003) así aparece y, lo que es más, en alguna pintura sobre fotografía, al lado de la pareja de hermanos, emerge una tercera figura idéntica, tumbada como un ángel caído. En otra obra de la misma serie, la palpitante otredad asoma en el enramado vegetal que abraza a dos árboles sobre un fondo de cielo azul, mientras los dos hermanos en esta pintura sobre fotografía se yerguen en una inacción meditabunda.

Fundación NMAC. Montenmedio Arte Contemporáneo. Vejer de la Frontera. Cádiz. 2003

Biennale of Sydney 2004. Curated by Isabel Carlos. Sydney. Australia. 2004



Secuencia Ridícula. 2002.
Terracota, pintura y cera. Medidas variables. (2 piezas y sonido).
Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo. Vejer de la Frontera. Cádiz.

Secuencia Ridícula. 2004.
Resina, pintura y cera. . (2 piezas).
Bienal de Sidney. "On Reason and Emotion" Festival Internacional de Arte Contemporáneo,
Art Gallery of New South Walles, Museum of Contemporary Art-MCA y Royal Botanic Gardens.

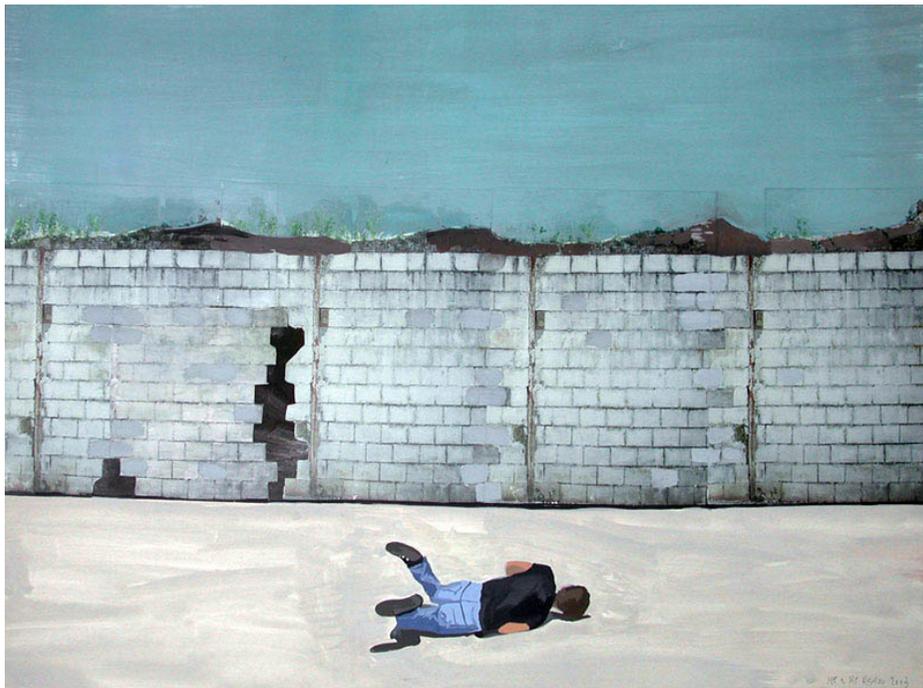




What's he building?. 2003.
Resina, pintura y cera. 140 x 100 x 100 cm.



Like Street Dogs. 2003.
6 dibujos a tinta y guache sobre papel.
63 x 82,5 cm c/u. (6 piezas). MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo.



Like Street Dogs. 2003.
6 dibujos a tinta y guache sobre papel.
63 x 82,5 cm c/u. (6 piezas). MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo. Castilla y León.



Used Bodies. 2004.
Resina, pintura y cera.
165 x 70 x 500 cm.
"Futureways", De Vlesshal. Middelburg. Holanda.



MP & MP: MUROS, PAREDES.
Javier G. Montes.

Han dormido demasiado tiempo en el bosque. Es el nombre de una de las obras de los hermanos Rosado. Es también un título excelente para un cuento. Un cuento muy antiguo. Podría ser una leyenda medieval -pía y cruel al mismo tiempo- que figura con variantes en el acervo medieval español. Su versión canónica parece ser la de San Ero de Armenteira. Muchos lo conocerán: un monje díscolo se escapa de su monasterio para pasear por el bosque. Allí, según la variante, se queda dormido; o absorbido por el canto de un pájaro; o se topa con un extraño muro en medio de la espesura y una puerta. Una voz le anima a mirar por el ojo de la cerradura -Con un ojo en la puerta aparece una de los personajes de los Rosado- para ver, del otro lado, todas las delicias del jardín del Edén. El monje mira durante un segundo, la visión le abruma. De un salto se separa de la pared (o se despierta, o sale de su ensimismamiento musical) y vuelve corriendo al monasterio. Lo encuentra desierto y en ruinas; han pasado cien años durante su paseo y sólo los más ancianos le recuerdan: es el castigo a su pretensión de alejarse y visitar lo que queda más allá, del otro lado.

La pared oculta lo que hay del otro lado, nos veda su acceso -y tal vez nos protege de ello. Hay muchas paredes así en la obra de MP & MP. En La intimidad, las figuras y las máscaras que han construido sólo encuentran su sentido cuando entran en relación con el elemento exterior del que dependen y al que se acoplan: las paredes. Con los ojos entrecerrados -¿han dormido también ellos demasiado?- sus personajes se apoyan contra los muros, descansan en ellos todo su peso. Las máscaras son armas defensivas. Paredes y máscaras se hacen eco: tal vez la pared sea también una máscara. A lo mejor recubre lo que hay detrás. Por lo general uno pega la espalda a la pared para defenderse de lo que tiene delante, pero habría que pensárselo dos veces en este caso. A lo mejor los personajes temen lo que queda a su espalda, y se apoyan contra la pared, con toda su fuerza, para impedir que salga lo que se agazapa tras ella. Sus figuras necesitan las paredes y lo que hay del otro lado. En Caída en la caída caen (o trepan) a lo largo de los muros, y nos hacen pensar en lo que decía Djuna Barnes: "si nos dejamos caer del suelo del Infierno, tocaremos el techo del Cielo". ¿Cayó del cielo su Pelele embarrancado en una farola? ¿O del suelo del Infierno? ¿O más bien del Limbo?

Techos, suelos, paredes que invitan a ser atravesados. O que nos previenen contra la tentación de hacerlo. En todo caso, superficies que podrían ser atravesadas. Hay paredes incluso cuando no están a la vista: en uno de sus Trabajos verticales, unas zapatillas anudadas entre sí -se diría que gemelas, pero hemos hecho voto de no hablar, por una vez, de esto- cuelgan de un cable eléctrico en la calle, a varios metros del el suelo. Unas zapatillas que hacen pensar en la deliciosa Big Fish de Tim Burton, y en el pueblo de fantasmas descalzos que dejan colgados sus zapatos a la entrada. Y en las muletas que Pepe Espaliú dejaba apoyadas contra la pared: según él, sólo podían significar dos cosas. Ni los fantasmas de Burton, ni los inválidos de Espaliú, ni quien quiera que calzase las zapatillas de los Rosado las necesitan ya. Unos zapatos abandonados, por supuesto, indican que alguien en algún lugar va descalzo. Que hay lugares donde no es necesario calzarse.

Las paredes de MP & MP -y cualquier pared es una pared de MP & MP- sustituyen algo. Funcionan como metonimia de lo que hay detrás. Porque siempre hay algo detrás. A veces rezuma, como en algunas piezas de (año): a través del entarimado, incontenible, se escurre lo que queda más allá. A veces engulle -¿o amenaza con escupir lo que engulló?-, como en los muros de ladrillo de su Limbo (2005), que digieren como boas las figuras que hasta hace poco aún apoyaban la espalda contra ellas. A veces, simplemente, aguarda: una pequeña grieta, una fisura, un ojo de cerradura nos invitan a mirar lo que habrá del otro lado. A lo mejor es lo que hay del otro lado lo que nos mira por esa grieta.

De quién son los ojos de las cerraduras: para quién trabajan. Exactamente nueve meses después de la muerte de Marcel Duchamp se abrió en el Museo de Arte de Filadelfia la sala que muestra -y oculta- la obra en que trabajó los últimos veinte años de su vida: Etant Donnés. Al entrar no vemos mas que un muro construido con esos ladrillos que tanto gustan a MP & MP. No son ladrillos anónimos: interesaron a Duchamp hasta el punto de recolectarlos personalmente, uno a uno, en un solar en obras junto a sus estudio; otros se los hizo traer de España -justamente. Forman una pared que esconde -y hace posible- la existencia de lo que hay detrás. Otra pared con ojos: en el muro hay una puerta; en la puerta, dos pequeños orificios. Los ojos, aquí, son los del propio Duchamp. Su muro, como los de los Rosado, también funciona como metáfora. De sí mismo, en este caso: el muro es su autorretrato (no sabríamos decir tanto en el caso de los Rosado).

Por supuesto, como el monje desobediente, nos precipitamos a mirar por el ojo de la cerradura -por los ojos de Duchamp. Al otro lado, un espacio oscuro y vacío, cerrado por otra pared de ladrillo: ¿un Limbo antes del Paraíso, uno de esos espacios de nadie que tan bien conocen los Rosado? Podría ser, porque más allá, a través de una grieta, vemos algo que se parece al jardín del Edén: un paisaje idílico, un cuerpo desnudo de mujer, la luz del sol hábilmente fingida, el agua de verdad que corre como en los nacimientos que nos hipnotizaban de niños.

¿Es Etant Donnés una escultura, un environment, una instalación? ¿Lo son las obras de los Rosado? La cosa no es tan fácil. En el cuadernito de instrucciones para el montaje (con cursilería conmovedora ahora cualquiera se llena la boca hablando de "documentación del proceso") Duchamp lo llama "aproximación desmontable".

Es difícil decir si las obras de los Rosado son aproximaciones: más bien alejan, o ponen a raya. Es más sencillo, desde luego, descartarlas como simples esculturas. Una frase maligna, atribuida a veces a Ad Reinhardt, a veces a Barnett Newman (tanto da: es toda una época de convicciones aún firmes y jerar-

quías intocadas la que habla): “La escultura es eso con lo que tropezamos cuando damos unos pasos hacia atrás para ver mejor una pintura”. La obra de MP & MP quizá sea precisamente eso con lo que tropezamos cuando queremos ver una escultura. Probablemente, como los personajes de La intimidad, nuestra espalda acabe dando contra un muro –y contra lo que hay detrás.

John Cage recuerda que en sus últimos años Duchamp se preguntaba por qué los escultores estaban tan obsesionados con que sus obras pudieran verse desde todos los ángulos. Él deseaba prescribir para las suyas un punto de vista obligatorio y preciso. En las obras de los Rosado ese punto de vista es también obligatorio. Aunque no lo parezca, aunque creamos poder movernos a nuestras anchas, estamos forzados a contemplar desde un solo lado: el lado de aquí. Decía Duchamp: Es el espectador quien hace la pintura. Y ciertamente es la mirada a través de la puerta la que hace Etant donnés. ¿Existe Etant Donnés -existe la obra de los Rosado- cuando nadie mira por el ojo de la cerradura? Es una versión sofisticada de una pregunta inquietante de nuestra infancia, relativa a la luz de la nevera y de respuesta más difícil de lo que creemos cuando nos hacemos mayores. Es más fácil contestar a la primera pregunta. La respuesta, claro, es un no rotundo: la obra de Duchamp nos necesita para existir. Y lo mismo sucede con las de MP & MP: acaban cuajando a medio camino entre el que mira y lo que mira, y necesitan de ambos para ser formuladas sin palabras. Es nuestro lado del muro el que sugiere y pronuncia sin sonido el otro lado. Sus paredes y nuestra mirada hacen el resto. O viceversa.

Y más interesante aún: recuerda Cage los dos estudios americanos de Duchamp. El oficial, que servía para recibir a las visitas, y el otro: el lugar contiguo donde trabajaba, de acceso vedado incluso a los íntimos. Justo al otro lado de la pared, dejándose adivinar, latiendo y perturbando la visita al estudio visible. Duchamp decía que quería trabajar “bajo tierra”. Los Rosado trabajan del otro lado del muro. El tabique que separaba los dos estudios de Nueva York era uno muy parecido, creemos, a las paredes de MP & MP: medianeras.

En París, Duchamp había alcanzado aún a conocer, ya en plena decadencia, el fabuloso Passage des Panoramas: antes de la invención del cine, cualquiera podía alejarse del trasiego del bulevar Montmartre, entrar en aquel pasaje subterráneo y ver, por unos céntimos -a través de un pequeño orificio, en una habitación a oscuras: un ojo de cerradura mágica- los dioramas fastuosos que reconstruían con todo detalle paisajes de leyenda y lugares inexistentes –la jungla, las Pirámides, el Polo- antes de regresar a la vida de este lado. Los Rosado y nosotros llegamos tarde a los panoramas, pero aún podemos visitar, muy cerca, el Museo Grevin de cera (Norman Bryson ha hablado maravillosamente de él a propósito de la obra reciente de Cindy Sherman) En la planta noble, reproducciones “oficiales”, emperadores, astronautas, atletas: lo que está de nuestro lado. En el sótano –bajo tierra- lo que está del otro lado, lo que falta: los crímenes sanguinarios, las degollinas de la Revolución, los sacamantecas y los destripadores.

Los dioramas son fascinantes porque en ellos el fondo es tanto o más importante que la figura. Después de los nacimientos, un poco mayores ya, nos hipnotizaron sus piedras de cartón, su musgo teñido y sus ramitas polvorientas más que el hipopótamo relleno de paja y el cromagnon de cera. Ya se ha visto que cualquier fondo puede ser un fondo de los Rosado. Y en cuanto a las figuras, es verdad que de un tiempo a esta parte las suyas tienden a esconderse –tras las paredes, seguramente- y a desaparecer. Tal vez seamos nosotros los que debemos suplir su ausencia, los que hemos llegado para ponernos en su lugar. Robert Gober habla de sus obras como “dioramas de historia natural acerca de seres humanos contemporáneos”. Y Gober sabe mucho de lo que hay al otro lado del tabique de Duchamp y en los sótanos de los museos. A veces nos invita a mirar con él, y es posible que sus desagües vayan a dar al mismo sitio que las grietas en los muros de MP & MP, que las figuras que van ausentándose de sus obras se hayan escurrido por cañerías parecidas. Gober quiso trabajar con los dioramas del Museo Carnegie de Historia Natural, introduciendo modificaciones y figuras humanas en las inmensas cajas de vidrio que los contienen. Y no pudo ser, porque las maquetas estaban selladas e impregnadas de arsénico y otros productos químicos peligrosos para facilitar su conservación. Arsénico, claro: un polvillo mágico –como el de tantos cuentos- que conserva y mata y flota en el aire que respiran quienes duermen demasiado en el bosque.

Lo que hay del otro lado, lo que falta. ¿Qué hay de este lado, para empezar? De este lado, en la obra de MP & MP, hay representantes –delegados por poderes- de lo que falta. Porque algo falta: y eso, justamente, es lo que cuenta. Hal Foster, precisamente a propósito de Robert Gober, se ha referido al “arte de la pieza que falta” que a lo largo de todo el siglo XX ha evocado lo indecible y ha socavado mudo pero feroz las paredes maestras de los grandes relatos hegelianos y los ideales oficiales de autonomía estética, totalidad simbólica, asimilación dialéctica. Foster recuerda lo informe de Bataille, lo abyecto de Kristeva, lo traumático de Lacan (se podría añadir lo inmaduro de Gombrowicz, y lo siniestro del antepasado de todos ellos, Alfred Kubin; por algo dio a su novela un título inaugural que ya lo anuncia todo: El otro lado).

Sherman, Gober (y el McCarthy anterior a la franquicia de sí mismo, y Schütte, Samaras, Bruce Connor, Rhoades, y tantos otros) tienen, como MP & MP Rosado, un buen oído casi enfermizo. Y escuchan latir quedamente en cada pared, con los ojos semicerrados, con la misma concentración de sus personajes, el pulso infinitesimal que hacía vibrar la pared del estudio de Duchamp. Como el canto de un pájaro en el bosque de un cuento.

Limbo. Centro de Arte de Santa Mónica, CASM. Barcelona. 2005

Para acabar. DA2, Domus Artium 2002. Salamanca.

Voz de los perros. 16 proyectos de Arte Español. ARCO'06. Madrid.



Para acabar. 2004.
Resina, pintura, madera y wallpaper.
Medidas variables.
En el principio era el viaje,
XXVIII Bienal de Arte Contemporáneo de Pontevedra.



Teamwork. 2004.
Resina, madera, wallpaper y pintura.
2 piezas. 155 x 120 x 80 cm aprox.
Instalación Libres Echanges / Montreal – Lyon.
Galerie Tres Points (Montreal)
Galerie Olivier Houg (Lyon)

Entrevista a MP & MP Rosado
David G. Torres
Butlletí, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, abril 2005

MP & MP Rosado exponen por primera vez un proyecto individual en Barcelona, preparado específicamente para el Centre d'Art Santa Mònica. A pesar de la dificultad de hablar de individualidad, pues las siglas MP & MP corresponden a las de los hermanos gemelos Rosado. Un hecho que han utilizado en su obra reproduciendo su imagen en figuras escultóricas y, así, provocar una reflexión sobre la identidad.

¿Por qué habéis titulado a vuestra exposición Limbo?

Nos interesaba lo que decía Manuel Delgado sobre lo liminar y las personas que, no es que estén en el borde, sino que son en el borde, que están en tránsito hacia algo y, por lo tanto, en perpetua definición. Después, buscamos "Limbo" en el diccionario y entre sus acepciones nos interesó la parte en la que "estar en el limbo" se corresponde con "estar distraído y como alelado o pendiente de un suceso sin poder resolver".

Éste es el tema que siempre habéis tratado: figuras con sujetos que tienen una identidad difusa o carecen de ella.

Sí, siempre hablamos de lo mismo.

Ese acento en la identidad tiene que ver con el hecho de que sois gemelos. De hecho, nunca sé con quién de los dos estoy hablando.

Eso también es interesante porque forma parte de nuestro trabajo: somos MP & MP Rosado.

Y la única forma de realizar esta entrevista es trataros como uno.

Eso de ser gemelos nos permite hablar de la identidad. Pero, nos interesa tratar el tema de manera más amplia, como si todos fuésemos un reflejo de cada uno. Tanto en esta pieza como en la anterior, que realizamos para la Bienal de Pontevedra, hemos intentado que el espectador se meta un poco en nuestra piel.

¿Jugáis con el hecho de ser gemelos?

Sí, jugamos con ello, pero es que es evidente que nos interesa. Hemos leído mucho sobre el tema, porque nosotros, como todo el mundo, tenemos muchas cosas que resolver cada uno consigo mismo y frente a los otros. Aunque también es verdad que hay hermanos con más confianza e intimidad que nosotros que, en realidad, no tenemos ninguna.

Habitualmente lo de ser gemelos se ve como un hecho conflictivo. Sin embargo, habéis convertido ese conflicto en una virtud: la virtud de vivir en conflicto.

Claro, toda esa gente de la que habla Manuel Delgado, puede ser loca o enamorada, que vive en el borde, todos los que están en el precipicio, ante el abismo, forman el hilo conductor que nos interesaba destacar.

Las figuras que hasta ahora habéis utilizado son una especie de autorretratos. Tenéis una presencia importante en vuestra obra. Si fueseis sólo uno diría que es un ególatra.

Hasta ahora hemos sido muy visibles y nos hemos hecho muy visibles en las esculturas de nosotros mismos y además de manera aparatosa, barroca. El egoísmo es algo que descarga cada uno en uno mismo, pero claro...

... sois dos. ¿Cómo se trabaja a dos, en grupo?

La idea es, por ejemplo, que uno dibuja y el otro borra. Mientras uno hace el otro deshace. Él destruye muchas cosas que yo planteo y otras yo se las destruyo. Y la mezcla de todo es lo que hace que nos quedemos con algo.

Así que vuestro encuentro es de choque.

Sí, tenemos muchos conflictos.

¿Identificáis vuestro trabajo como un trabajo de grupo u os identificáis con otros grupos de artistas como los Gelatin o los también hermanos Dinos y Jake Chapman?

No. En todo caso, podemos encontrar cierta afinidad con otros artistas que son también gemelos o hermanos. Aunque nos gusta guardar una idea de equipo, nos vemos como un solo artista.

Decías que sois aparatosos y barrocos: ¿hasta qué punto vuestro trabajo, con esas figuras reconocibles, puede ser deudor de la tradición de la imaginería sevillana?

Seas o no seas consciente, las referencias están ahí. Además la facultad de Bellas Artes de Sevilla es muy deudora de esa tradición. Prácticamente todos los escultores que salen son imagineros. Nosotros estudiamos allí y cursamos imaginería. Pero, en nuestro trabajo esto ha sido algo que ha aparecido luego. Al principio nos hacíamos fotos en blanco y negro. A partir de 2001 empezamos a hacer figuras escultóricas de nosotros. Las primeras eran de barro, con lo que teníamos muy en cuenta esa tradición.

También hay una serie de artistas actuales que utilizan figuras realistas y naturalistas, desde los Jake & Dinos Chapman, de los que hemos hablado, y Ron Mueck a Maurizio Cattelan...

Sí. O Michael Elmgreen & Ingar Dragset que lo último que están haciendo son figuras en cera.

Pero en Limbo esas figuras ya no se ven.

Para lo que queríamos contar, las figuras nos han servido mucho, pero hemos llegado a una especie de límite. Por eso estamos en un proceso de ocultación. Aquí estamos mostrando más bien su ausencia. En la exposición están aunque no se ven. Al principio en este proyecto pensamos en hacer que a través de unas fisuras en el muro se viera a alguien mirando a su vez a través de un muro más allá. Pero nos pareció muy obvio. Ahora están ocultos y la sensación es más extraña. El hecho de que las figuras estén dentro del muro, tapadas por falsos ladrillos, tiene mucho más que ver con el limbo, con un lugar de tránsito.

Al desaparecer las figuras, el valor universal que dabais al hecho de ser gemelos, debería cambiar: ¿podéis seguir hablando de lo liminar y la identidad sin necesidad de esas figuras?

Siempre hemos deseado conciliar algún tipo de emoción. Cuando ves una película o lees un libro que te gusta siempre piensas: me gustaría hacer eso en algo físico y que te provocara la misma emoción. Es difícil, pero es nuestro reto. En ese sentido, después de casi cinco años trabajando con las figuras, ahora su ausencia, o su casi ausencia porque vemos trozos de ellas, nos parecía también interesante: porque las figuras ocultas llevan al extremo la posibilidad de no ser nadie.

En este proyecto y, en general, en vuestro trabajo, dais una gran importancia a la escenografía y la teatralidad.

Es algo que tiene que ver con la identidad otra vez, porque habla de lo real y la ficción, es decir, lo que es representado, qué es ficción y qué es real. Jugamos con todo eso. Por eso la pieza, desde arriba se ve por detrás y muestra claramente que es falsa.

¿Y por qué no ocultáis la tramoya?

Para nosotros lo más importante es la parte que ve el espectador al entrar en Santa Mònica: cuando se encuentra con nuestro muro y no ve toda la pieza, la parte de atrás, sino que debe descubrir a través de las fisuras del muro qué ver. Pero desde arriba, el truco es evidente y se explican cosas diferentes.

Se muestra la trampa y el cartón.

Es la primera vez que lo hacemos de forma evidente y, quizá, tenga que ver con las dimensiones del proyecto. No sólo es la primera vez que exponemos en Barcelona, es la primera vez que hacemos un proyecto en un centro de arte. Estamos trabajando para otro en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y también para BF15 en Lyon y en paralelo a la bienal allí, pero éste es el primero de estas dimensiones.

Entonces, ¿ésta es vuestra primera exposición en Barcelona?

Es la primera individual, hicimos una cosa pequeña hace un par de años. Y tampoco hemos expuesto mucho en Madrid.

¡Vaya!

No hemos querido hacer cosas que no nos interesasen.

¿Cómo veis el panorama del arte? Y no ya el español, que es algo que no sé si existe.

En primer lugar, nos preocupa la dimensión que puede tener un artista extranjero aquí y la dimensión que no tiene ninguno fuera. En cuanto a la creación, creo que estamos bastante al corriente de lo que se hace, porque nos gusta y nos interesa. Y es verdad que es difícil ver un proyecto que te emocione, todo parece bastante previsible y sin grandes revulsivos. Aunque, antes de nada, el conflicto lo tienes tú mismo con tu obra, nunca estás satisfecho. Como en la canción de Astrud: "Todo me parece una mierda". En todo caso, es importante una buena autocrítica para poder estar al día.

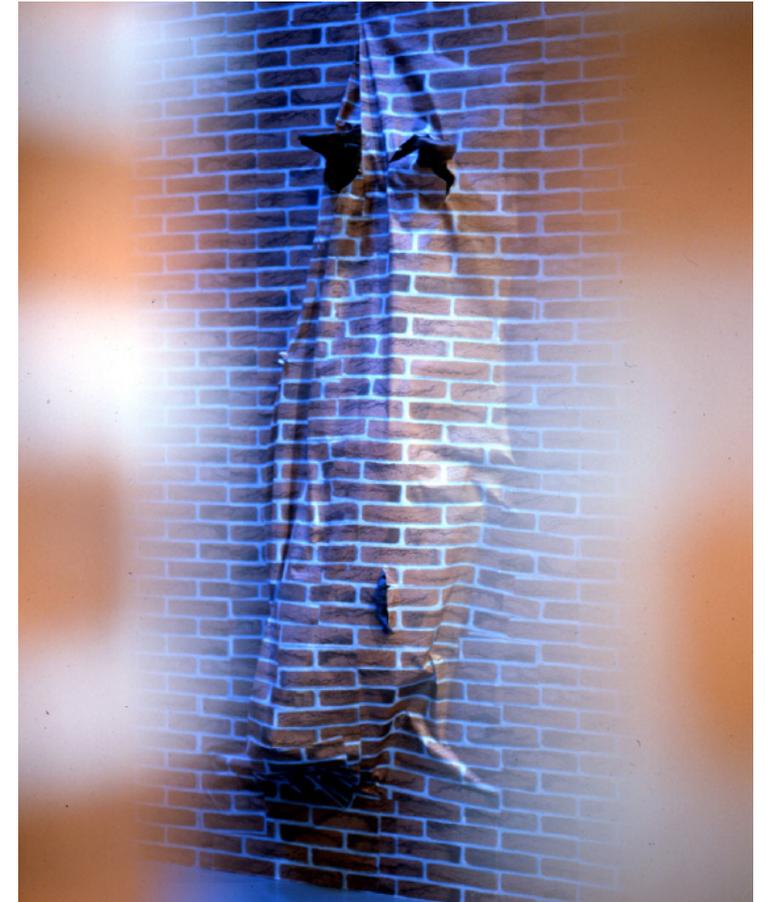
Entrevista a MP & MP Rosado

David G. Torres

Butlletí, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, abril 2005

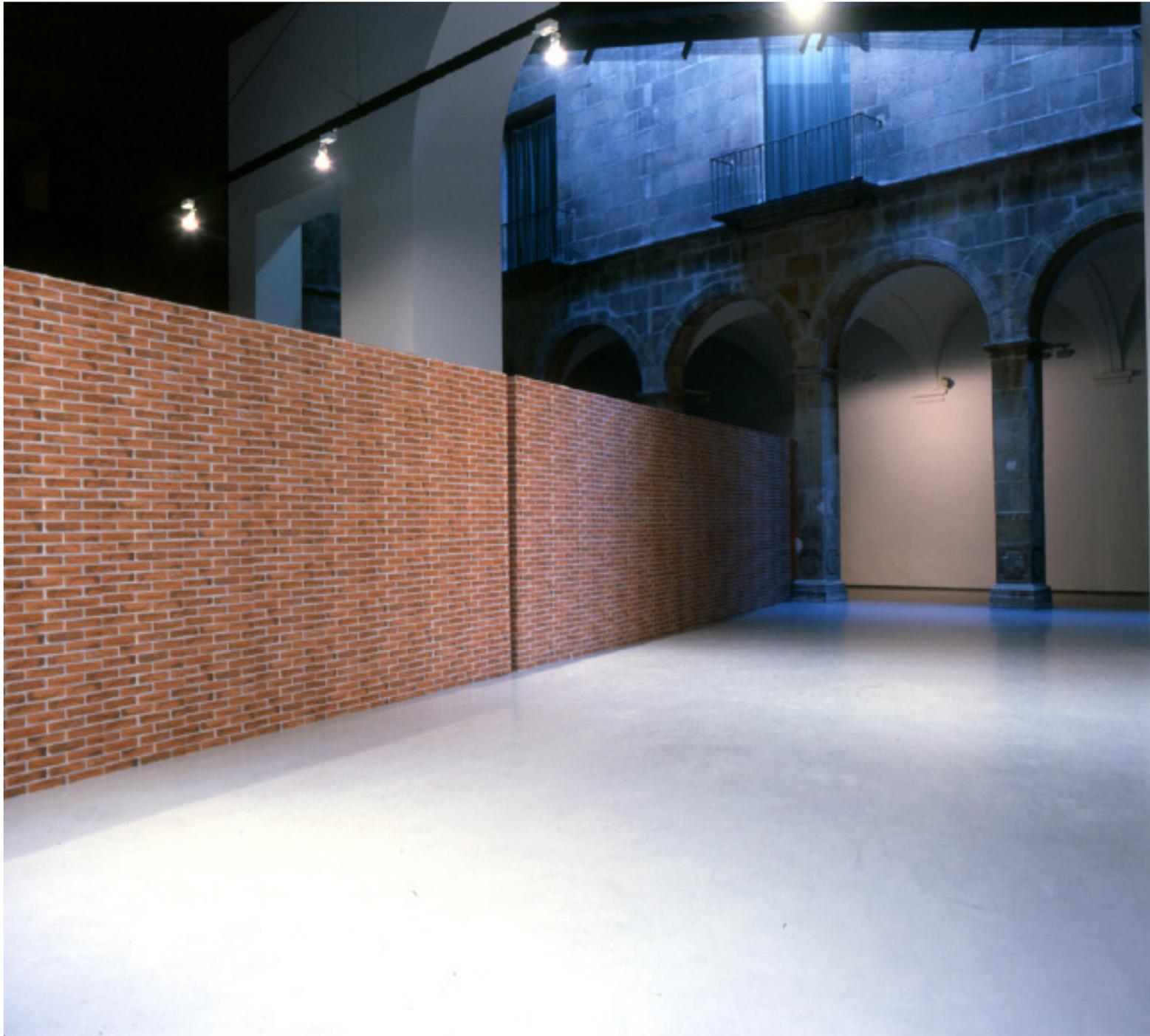


Limbo. 2005.
Resina, pintura, madera y wallpaper.
Medidas variables.
Centro de Arte de Santa Mónica, CASM. Barcelona.



Limbo. 2005.
Resina, pintura, madera y wallpaper.
Medidas variables.
Centro de Arte de Santa Mónica, CASM. Barcelona.





Limbo. 2005.
Centro de Arte de Santa Mónica,
CASM. Barcelona.

La obra de los hermanos Rosado (Miguel P. & Manuel P. San Fernando, Cádiz, 1971) propone una reflexión en torno a la identidad, en un momento histórico caracterizado precisamente por la proliferación de posibles definiciones insatisfactorias para tal concepto. En sus propuestas utilizan diversos medios y materiales como la fotografía, la pintura o la escultura, que los artistas conjugan para crear instalaciones de clara intención escenográfica. Los lugares que conciben son artefactos dispuestos para ser habitados; ya sea por los personajes que de modo obsesivo representan, o por el espectador convertido sin quererlo en cómplice de una narración.

El modelo de trabajo que plantean es heredero de la tradición, inaugurada entre otros por Manet al convertir la pintura en "cuadro-objeto", un dispositivo puesto al servicio de la inversión de una operación clásica. La mirada del espectador es expulsada del espectáculo, la escena ilusoria y la trampa óptica se muestran de un modo "desilusionado" como diría Foucault.

Desestabilizada la situación contemplativa de quien mira, se abre una veda especulativa que recorrerá todo el siglo XX hasta nuestros días. Por otra parte, aunque en la misma clave comprensiva, ventanas iluminadas es una instalación heredera de las tesis duchampianas que apuntan a constituir un desequilibrio entre el hecho y su efecto, en este caso, entre el "ready made modificado", el fragmento arquitectónico simulado y la experiencia perceptiva que provoca. La crítica de los artistas al naturalismo de la representación retiniana, hace posible que la ventana que ocultan sea al mismo tiempo el objeto que ofrece la luz.

En ventanas iluminadas once fragmentos de casas se sitúan en las copas de otros tantos árboles a la entrada del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cada árbol representa un bloque de pisos de una ciudad anónima de los que cuelgan "cubos" con una o varias ventanas; unas están huecas y cegadas, otras tienen espejos o cortinas, y algunas están abiertas y se iluminan cuando el sol se pone. Las ventanas no tienen un tamaño estándar, son "maquetas" de apariencia naturalista pero intencionadamente más pequeñas que las ventanas reales, ya que MP & MP Rosado no desean ocultar el carácter escenográfico de la intervención, su dimensión artificial que altera la escala de lo real con la potencia de lo imaginario colocando a los espectadores en una posición de involuntarios (tal vez indiscretos) voyeurs. Para construir estos fragmentos de casas, MP & MP Rosado han recurrido a materiales (sobre todo papel y madera) y formas (cajas, bloques) muy simples que por su calidad abstracta permiten sugerir un mayor grado de fantasía e imaginación.

Las ventanas iluminadas a las tres de la madrugada, de las que habla el escritor argentino Roberto Arlt en Aguafuertes Porteñas (texto que ha servido de inspiración para este proyecto), constituyen una polisémica metáfora de la idiosincrasia urbana contemporánea, de las mil y una historias que se esconden en sus esquinas, de la experiencia de la multitud y de la soledad que viven cotidianamente sus habitantes.

Las ventanas son lugares fronterizos, límites inestables y frágiles entre el dentro y el fuera, el nosotros y el vosotros, el exhibicionismo y el ocultamiento, lo público y lo privado. MP & MP Rosado las transforman en teatros en miniatura en los que no vemos la acción, pareciendo unas veces refugios iluminados, espacios de protección e intimidad, y otras, faros que iluminan, puntos de referencia y sociabilidad. Lo que transcurre en el interior de estos pequeños escenarios invisibles dependerá de la imaginación de los espectadores-visitantes. De este modo, los hermanos Rosado plantean una reflexión sobre la alteridad, sobre la "fabulosa posibilidad de no ser nadie", como dice el antropólogo barcelonés Manuel Delgado, "de esfumarse o mentir, de desvanecerse en la nada, convertirse en sólo el propio cuerpo y la propia sombra".

De hecho, en obras anteriores MP & MP Rosado han utilizado figuras escultóricas, muchas veces autorretratos que, en esta ocasión, parecen ocultarse tras estos fragmentos impenetrables de ciudad. Deudora de la densidad conceptual y visual de la tradición barroca tan imbricada en la cultura sevillana, los trabajos de MP & MP Rosado investigan las relaciones entre identidad y diferencia. Les impulsa un interés teórico, pero también profundamente vital, pues como ellos mismo reconocen, su obra está condicionada por el hecho de que son hermanos gemelos, lo que les ha llevado a experimentar en su vida cotidiana una sensación de dualidad permanente, de ser a la vez uno y el otro.

A través de un denso discurso escenográfico que contiene numerosas referencias estéticas (literarias, plásticas, cinematográficas, arquitectónicas...), en ventanas iluminadas este dúo de creadores logra crear una atmósfera de sospecha que convierte a los espectadores, al mismo tiempo, en vigilantes y vigilados, observadores y observados. MP & MP Rosado construyen un enigmático paisaje urbano de connotaciones psicoanalíticas. Un paisaje, a la vez caótico y ordenado, que genera confusión y extrañamiento y que plantea un juego metafórico de múltiples lecturas; como infinitas son las historias que imagina Roberto Arlt tras las ventanas iluminadas que se ven en cualquier ciudad una noche cualquiera: "¿Qué es lo que ocurre allí?", se pregunta el escritor argentino, "(...) ¿Quiénes están allí adentro?. ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos?. ¿Nace o muere alguien en ese lugar?". A modo de metonimia -la parte por el todo-,

ventanas iluminadas presenta fragmentos o detalles de una ciudad sin nombre, dejando así que el espectador reconstruya las historias que esas ventanas ocultan a partir de sus propios miedos y deseos (sentimientos que, según Eugenio Trías remiten al inconsciente y nos constituyen como sujetos). Ante la recreación escenográfica propuesta por los hermanos Rosado se puede sentir, parafraseando a Enrique Vila-Matas que a su vez cita a Italo Calvino, lo mismo que “en el instante previo al momento en que empezamos a escribir, tenemos a nuestra disposición el mundo, un mundo dado en bloques, sin un antes y un después, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita”.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Venanas Iluminadas.

Hoja de sala.



Ventanas iluminadas. 2005. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Caac. Sevilla.



Ventanas iluminadas. 2005.

Madera, pintura e instalación eléctrica. 11 piezas. 120 x 100 x 60 cm aprox. c.u.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.Caac. Sevilla.



Ventanas iluminadas. 2005.

Madera, pintura e instalación eléctrica. 11 piezas. 120 x 100 x 60 cm aprox. c.u.

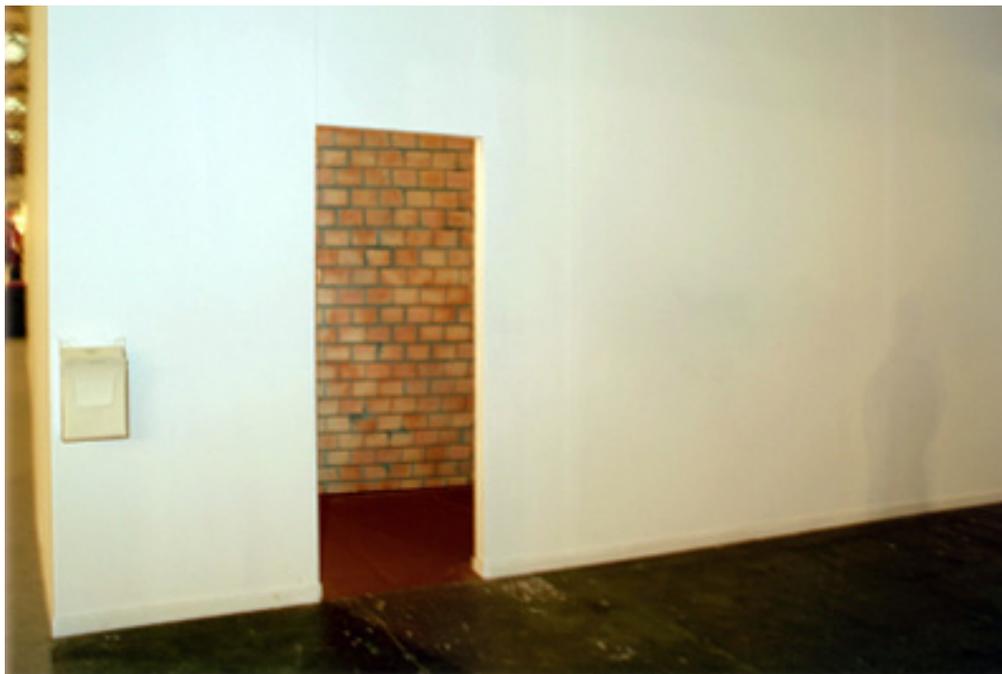
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.Caac. Sevilla.





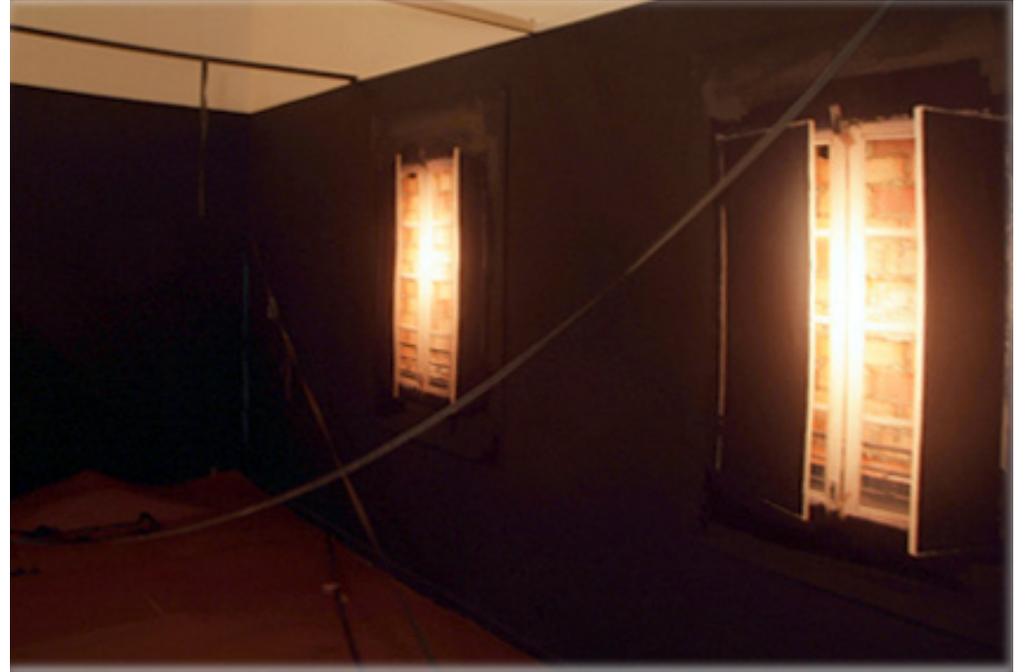






Voz de los perros. 2006.
Madera, linóleo, tela e impresión sobre papel.
6 x 4 metros aprox. Dimensiones variables.
Instalación Voz de los perros. 16 proyectos de Arte Español. ARCO'06. Madrid.
Museo Patio Herreriano, Valladolid.





Voz de los perros. 2006.
Madera, linóleo, tela e impresión sobre papel.
6 x 4 metros aprox. Dimensiones variables.
Instalación Voz de los perros. 16 proyectos de Arte Español. ARCO'06. Madrid.
Museo Patio Herreriano, Valladolid.



Ceilings. 2006.
Pintura e Impresión digital sobre papel Arches. 150 x 100 cm.



Scratches. 2006.
Pintura e Impresión digital sobre papel Arches. 150 x 100 cm.



El último Salvaje. 2006.
Instalación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo 2006. Biacs 2. Sevilla



El último Salvaje. 2006.
Madera, acero, plástico y pintura.
4 x 4 metros aprox.
Instalación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo 2006.
Biacs 2. Sevilla



El último Salvaje. 2006.

Madera, acero, plástico y pintura.

4 x 4 metros aprox.

Instalación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo 2006. Biacs 2. Sevilla



Callejón del gato. 2006.
Cerámica esmaltada en negro, pintura e impresión digital sobre papel. 20 cerámicas (50 x 40 x 40 cm) y 20 dibujos (150 x 100 cm).
Dimensiones variables. Instalación Museo de Zapopan. MAZ. Feria Internacional del libro. Guadalajara. México.





Callejón del gato. 2006.
Cerámica esmaltada en negro, pintura e impresión digital sobre papel. 20 cerámicas (50 x 40 x 40 cm) y 20 dibujos (150 x 100 cm).
Dimensiones variables. Instalación Museo de Zapopan. MAZ. Feria Internacional del libro. Guadalajara. México.



Callejón del gato. 2006.
Cerámica esmaltada en negro, pintura e impresión digital sobre papel. 20 cerámicas
(50 x 40 x 40 cm) y 20 dibujos (150 x 100 cm).
Dimensiones variables. Instalación Museo de
Zapopan. MAZ. Feria Internacional del libro. Guadalajara. México.







Del Latín Insomnium. 2008
Impresión digital, pintura y carbon sobre papel Arches. 202 x 154 cm



Del Latín Insomnium. 2008
Impresión digital, pintura y carbon sobre papel Arches. 202 x 154 cm

Cintas de Moebius
Sobre la construcción del yo en los trabajos de MP & MP Rosado
Montse Badia

“El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi propósito fue olvidarlo, para no perder la razón”. Con estas palabras empieza Jorge Luis Borges su relato *El Otro*, en el que explica su “encuentro” casual en un banco del parque con un hombre más joven. Ambos empiezan a entablar una conversación, en el transcurso de la cual se desvela que el banco en el que están sentados se encuentra en Cambridge y en Ginebra al mismo tiempo y en dos momentos cronológicos distintos. En realidad, el encuentro entre un hombre de veinte años y otro de más de setenta, no es más que el encuentro del autor consigo mismo. Mientras el primero atribuye el encuentro a un sueño, para el segundo la escritura es la única manera de olvidarlo. El “otro” con el que se encuentra Borges no es más que una versión joven de él mismo y, por eso, precisamente, se trata de dos personas diferentes. El banco junto al río (el río Charles, para uno y el Ródano, para otro) y una alusión a Heráclito nos recuerda que nada permanece, que todo está cambiando constantemente y que el reencuentro con uno mismo que ya creíamos pasado no puede ser sino difícil y traumático, una realidad que parece absurda. En *El Otro*, Borges se mira en su alter ego como en un espejo. La propia escritura se transforma en un espejo. “Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy”.

Al igual que Borges, Dostoyevski, Auster, Cronenberg y tantos otros, los hermanos MP & MP Rosado (Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado) exploran con sus trabajos el tema de la identidad. Ellos no necesitan de recursos literarios para establecer paralelismos a partir de la figura del doble, del otro o del *doppelgänger*. No es necesario encontrarse con su alter ego en un banco junto al río, ni hacerse mala sangre ante la visión de una versión de uno mismo que se comporta como uno nunca lo haría, ni hacerse pasar por un detective privado con nombre de escritor en respuesta a una llamada telefónica equivocada. MP & MP Rosado son hermanos gemelos y, en sus trabajos exploran esta circunstancia (“jugamos con ello, pero es evidente que nos interesa. Hemos leído mucho sobre el tema, porque nosotros, como todo el mundo, tenemos muchas cosas que resolver cada uno consigo mismo y frente a los otros. Aunque también es verdad que hay hermanos con más confianza e intimidad que nosotros que, en realidad, no tenemos ninguna”). Para hablar de su relación en el proceso creativo, ellos mismos aluden a uno de los episodios de la película *Coffee and Cigarettes* (2003) de Jim Jarmusch, titulado *Twins* en el que la conversación entre los gemelos, protagonizados por Cinqué y Joie Lee, sentados tomando café y fumando cigarrillos, evidencia un perfecto entendimiento que, sin embargo, constantemente oscila entre el estar totalmente de acuerdo y el tener opiniones y gustos bien distintos. La irrupción del camarero, interpretado por Steve Buscemi, que les explica la curiosa historia del hermano gemelo secreto de Elvis Presley (el que le suplantó en algunos momentos y, por supuesto, el que engordó y vistió aquellos exagerados trajes blancos de pata de elefante) no sirve sino para reforzar su sincronía llegando incluso a remover el café del otro (aunque con leche y azúcar en un caso y negro en el otro).

La dinámica de MP & MP Rosado se basa en un trabajo en equipo, en una colaboración en la que “uno dibuja y el otro borra. Mientras uno hace el otro deshace. Él destruye muchas cosas que yo planteo y otras yo se las destruyo. Y la mezcla de todo es lo que hace que nos quedemos con algo”. Se ven como un solo artista y responden a las entrevistas con una sola voz. Al igual que en otros casos de artistas hermanos, como Jane y Louis Wilson, Jake y Dinos Chapman, Liesbeth y Angelique Raeven o Mike y Douglas Starn, entre otros, la presencia del doble o la alteridad se convierten en hilos articuladores de su investigación artística.

Presencias duplicadas.

Identidad y alteridad son construcciones sociales que se confirman en su carácter relacional. Para el antropólogo francés Marc Augé, hemos aprendido a dudar de las identidades absolutas, simples y sustanciales, tanto en el plano colectivo como en el individual. La identidad se construye en el nivel individual a través de las experiencias y las relaciones con el otro. No hay identidad sin la presencia de los otros. ¿Quiénes somos? ¿Qué nos hace únicos? ¿En qué se basa nuestra individualidad? ¿Somos lo que creemos ser? Son preguntas que sólo pueden obtener respuestas en relación con el otro, y a la vez están condicionadas por la pertenencia a un contexto, a un espacio y un tiempo determinados. Cualquier biografía sólo puede ser completa si junto a los datos personales, los que pertenecen al entorno privado, aparecen los hechos “históricos” que igualmente nos determinan y nos condicionan. Así lo explicaba el artista Félix González-Torres al hacer referencia a sus “retratos”: “Pensamos que somos quienes somos, habitualmente pensamos en un sujeto unitario. En el presente (...) No somos lo que creemos que somos, sino una compilación de textos. Una compilación de historias, pasado, presente y futuro, siempre, siempre, eliminando, añadiendo, restando, sumando”.

Y así terminaba siendo un fragmento de su propio autorretrato:

Red Canoe 1987 Watercolours 1964 Paris 1985 Supreme Court 1986 Blue Lake 1986 Our own Apartment 1976 Rosa 1977 Güaimaro 1957 New York City 1979...

En el caso de MP & MP Rosado la aparición de autorretratos o la representación de sus presencias duplicadas en sus trabajos ha sido recurrente. En sus obras utilizan una gran diversidad de medios y materiales, como fotografía, pintura, escultura y, especialmente, instalaciones, en las que a veces conjugan los medios anteriores para crear unos entornos de un fuerte carácter escenográfico. Sus instalaciones (especialmente entre 2003 y 2008), nos adentran en escenas ilusorias, llenas de trampas ópticas que evidencian todo el artificio, la tramoya de la representación a la que estamos asistiendo. La ambigüedad entre lo que se representa y los mecanismos de su representación, entre la fantasía, la imaginación y el artificio entroncaría directamente con las fuentes del barroco.

En su instalación Para acabar (2004), presentada en la Bienal de Pontevedra al igual que Limbo (2004), expuesta en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, unos personajes, que parecen alter egos de los propios artistas, quedan atrapados, camuflados entre las tablas de madera del suelo, en el caso de Pontevedra o dentro del muro y tapados por falsos ladrillos, en el caso de Barcelona. En ambos, se genera una atmósfera extraña, en la que realidad y ficción se superponen. En Limbo, los artistas aluden a la expresión “estar en el limbo”, es decir, en un estado en definición y más concretamente siguiendo la observación del antropólogo Manuel Delgado sobre lo liminar, sobre las personas que más que estar en el borde son el borde, el tránsito hacia algo. Ser el borde implica estar en una zona difusa, tener una identidad difusa. Los personajes de Limbo están en el límite, parcialmente dentro y fuera del muro a la vez, en el límite y en ninguna parte en realidad. No “son” porque todavía no se han encontrado con algo en relación a lo que definirse. Los falsos ladrillos, en realidad papel de pared con estampado de muro de ladrillos, y la no ocultación de que se trata de una construcción, de que hablamos, en definitiva, de una escenografía, nos acerca a esta idea de ilusionismo, de artificio, de ficción. En realidad, los Rosado trabajan con objetos y situaciones cotidianas, muy reconocibles, pero con pequeñas diferencias respecto a la realidad y esto es lo que los hace inquietantes, lo que nos adentra en una realidad con fisuras, que nos acerca a otra dimensión, la que no se ve, ni se nombra, el conflicto, la indeterminación, la indefinición, la ambigüedad, lo que se desconoce, lo que no se sabe con certeza.

Lugares fronterizos

Las figuras humanas, realizadas en cera o resina policromada, herederas tanto de la tradición de la imaginería religiosa en Andalucía, como del trabajo de otros artistas de la escena internacional con los cuales los Rosado se sienten vinculados, como Bruce Nauman, Paul McCarthy, Robert Gober o Thomas Schutte, desaparecen progresivamente de sus trabajos. No significa esto, sin embargo que la exploración de la identidad se haya resuelto o detenido, sino más bien de una necesidad de ahondar en la fragilidad de esa misma identidad y, al mismo tiempo, de no ser tan explícitos o dar demasiadas pautas de interpretación al espectador sino de permitirle más bien la identificación con sus propias experiencias y referentes.

En Ventanas iluminadas, una exposición comisariada por José Lebrero en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en el año 2005, los Rosado transforman el espacio expositivo en una especie de bosque en el que cada árbol representa un bloque de pisos de una ciudad anónima, de los que cuelga una especie de cubos con una o varias ventanas. Algunas de las ventanas parecen inaccesibles y cegadas, otras presentan espejos o cortinas, mientras otras están totalmente abiertas. Las ventanas iluminadas se convierten en fragmentos de una ciudad sin nombre, y se inspiran en un texto de Roberto Arlt, titulado Aguas porteñas, en el que el autor observa la ciudad como el lugar en el que tienen lugar multitud de vivencias, de experiencias, de situaciones y de infinitas historias que uno nunca podrá abarcar. “Nada más llamativo en el cubo negro de la noche que un rectángulo de luz amarilla.”, escribía Arlt (y nos recuerda Enrique Vila-Matas en “La ventana sonámbula”), “¿Quiénes están ahí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar? Ventana iluminada en la madrugada. Si se pudiera escribir todo lo que se oculta detrás de tus vidrios biselados o rotos se escribiría el más angustioso poema que conoce la humanidad”.

Asimismo, las ventanas son esos lugares fronterizos, los límites ambiguos entre dentro y fuera, entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo público y lo privado, el umbral en el que nuestra identidad entra en relación con el otro. Una vez más, el carácter escenográfico de la instalación, la evidencia del material, sobretodo papel y madera, del que están hechas las casas, su factura en forma de bloques y cajas subraya de forma muy evidente la idea de representación y de infinita potencialidad de imaginar historias, personajes y situaciones. Quizás las palabras de Italo Calvino, también citadas por Vila-Matas, definen mejor que nadie el potencial de la instalación: “En el instante previo al momento en que empezamos a escribir, tenemos a nuestra disposición el mundo, un mundo dado en bloques, sin un antes y un después, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita”.

El mundo como memoria individual y como potencialidad implícita

Los árboles, esta vez en forma de restos ennegrecidos vuelven a aparecer en un trabajo posterior de MP & MP Rosado. En el 2008 presentan la instalación *Spleen* en la Galería Pepe Cobo en Madrid. En esta ocasión, aparecen restos de árboles realizados en terracota, distorsionados, retorcidos y convertidos en receptáculos de objetos. Los árboles están “abrazados” de un modo asfixiante o atrapados por cuerdas. Junto a ellos aparecen distintos elementos como deportivas, libros o sillas, todos ellos desmembrados o desubicados aunque fácilmente reconocibles. Aparece aquí un elemento inquietante que es lo truncado en lo cotidiano, lo familiar, que nos sitúa en un universo irreal, turbador y desconocido. *Spleen*, explicaban los Rosado en una entrevista mantenida con Javier Hontoria, “es el humor tétrico que produce el tedio de la vida... La búsqueda de sensaciones lleva al hastío o la melancolía. Existe un profundo sentimiento de insatisfacción de la condición humana en la actualidad que provoca un hondo sentimiento de soledad y vacío, a partir de aquí surge la angustia, el pesimismo, la melancolía...”. Nuestra sociedad es la del consumo. Nuestra identidad, individual y colectiva se define no por lo que somos, sino por lo que consumimos. El índice de consumo es el índice de salud de un país. Pero la acumulación de cosas lleva al sinsentido, a la desidia, al desgaste, al agotamiento. MP & MP Rosado no han dejado de moverse en un espacio indeterminado, marginal en el sentido de tránsito y de búsqueda, de lugares expuestos al fracaso. A diferencia de trabajos anteriores, en los que las situaciones reflejaban escenarios vacíos, en *Spleen* y otras obras posteriores, hay un despojamiento de la puesta en escena, ya no asistimos a una representación o a los elementos que configuran una representación, sino que nos encontramos con una serie de restos, de ruinas, que parecen responder a un estado interior de memoria, de recuerdos y de contemplación quizá más desencantada que meditativa.

Cuarto Gabinete, una de sus intervenciones posteriores (2009) continúa el hilo iniciado en *Ruinas menores*, un trabajo expuesto en las salas de Arqueología del Museo de Cádiz (2009) formado por pequeños objetos presentados como restos. En *Matadero* de Madrid, lugar que acogió Cuarto Gabinete, los artistas presentan una instalación con un tono post-apocalíptico, cuyos restos se asemejan más bien a los de un naufragio. Amigos de citas y referencias literarias, cinematográficas o musicales son los propios artistas los que nos dan la clave para entender su punto de partida: el capítulo V del libro *La poética del espacio* (1957) del filósofo y crítico Gaston Bachelard, dedicado a las conchas. En dicho capítulo, la aproximación fenomenológica de Bachelard escribe sobre la concha-casa del ceramista francés Bernard Palissy (1510-1589): “El cuarto-gabinete de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, de la concha y de la gruta”. Palissy quería erigir como refugio una concha enroscada por la que, al avanzar, el visitante se sintiese confuso, extrañado y vacilante. La concha como casa donde habitar, llena de recuerdos e imágenes, contactos y pérdidas, es el lugar donde nuestra identidad se construye desde dentro, como una concha. Cuarto Gabinete consiste en una serie de cortinas creadas a partir de conchas, caracolas, palos y otros objetos encontrados en la playa, que van dividiendo el espacio. El carácter manufacturado de las cortinas unido al espacio crudo en el que se encuentran, en el que no se disimulan tuberías y en el que las paredes permanecen sin pintar, contribuye a crear una atmósfera de naufragio, de huellas, de memoria, quizás de la pérdida de la identidad, no tanto individual, sino colectiva. Aunque el entorno no sea ahora tan escenográfico como en trabajos anteriores, sigue existiendo un juego entre realidad y ficción, realidad y simulacro, aunque resuelto ahora de una manera mucho más sutil, puesto que junto a las conchas, o mejor dicho, camufladas entre ellas, se encuentran sus réplicas, imposible de distinguir de las reales.

El entorno creado en Cuarto Gabinete no pertenece al sueño ni a la vigilia, a lo conocido ni a lo extraño. Se parece al futuro desencantado y decadente plasmado en el film *Blade Runner*, en el que los animales han sido sustituidos por su réplica y en el que la alta tecnología convive con una cotidianeidad desgastada, poblada de objetos, restos y reliquias. Como en *The Road*, la novela de Cormac McCarthy, parece que nos adentramos en un entorno post-apocalíptico, en el que lo importante no es el cataclismo sucedido que ha destruido la civilización y prácticamente toda forma de vida, sino la desolación ante el devenir de una sociedad que se va despojando de sus valores y de su propia conciencia para terminar completamente deshumanizada y “extrañada”. Finalmente, la “colección” de ruinas y fragmentos de Cuarto Gabinete, de restos encontrados que se convierten en memoria, parecen aludir también a la posibilidad de un nuevo inicio, a la necesidad de un replegarse en sí mismo para volver a la esencia, para reflejar lo humano, para poder construir un nuevo yo, individual y colectivo.

En estos trabajos más recientes de MP & MP Rosado se ha diluido cualquier rastro de humor. Ya no es posible el equívoco, ni la lectura superficial. Hay algo en la gravedad de la atmósfera que evidencia una voluntad de toque de atención por parte de los artistas. Es una crítica y mucho más que una crítica. MP & MP Rosado señalan que no podemos seguir así. Hemos llegado al límite de la sobreexplotación, estamos llegando al agotamiento, al fin de los recursos y a una pérdida de conciencia, a una progresiva deshumanización. Los Rosado nos acercan al paisaje después del naufragio. El camino hacia el mar era, en la novela de McCarthy, el único camino hacia la esperanza que, aunque frustrada, terminaba con una posibilidad (mínima, eso sí) de un nuevo comienzo. En el caso de Cuarto Gabinete la esperanza está en replegarnos en nuestra concha, en mirar hacia dentro para construir una nueva identidad, un nuevo entorno. Con sus trabajos, MP & MP Rosado exploran la construcción del yo, “como un inmenso espejo en el que nos reconocemos”. De este modo, su búsqueda puede verse como una banda de Moebius, con una sola cara y un solo borde infinitamente conectados, una superficie en la que las dos dimensiones (la identidad individual y la identidad colectiva) están comunicados, de modo que para pasar de un lado a otro no hay que cruzar ningún borde.



Spleen 1, 2, 3, 4 y 5. 2008.
Terracota, pintura y objetos. 220 x 90 x 50 cm cada unidad aprox. Galería Pepe Cobo, Madrid.





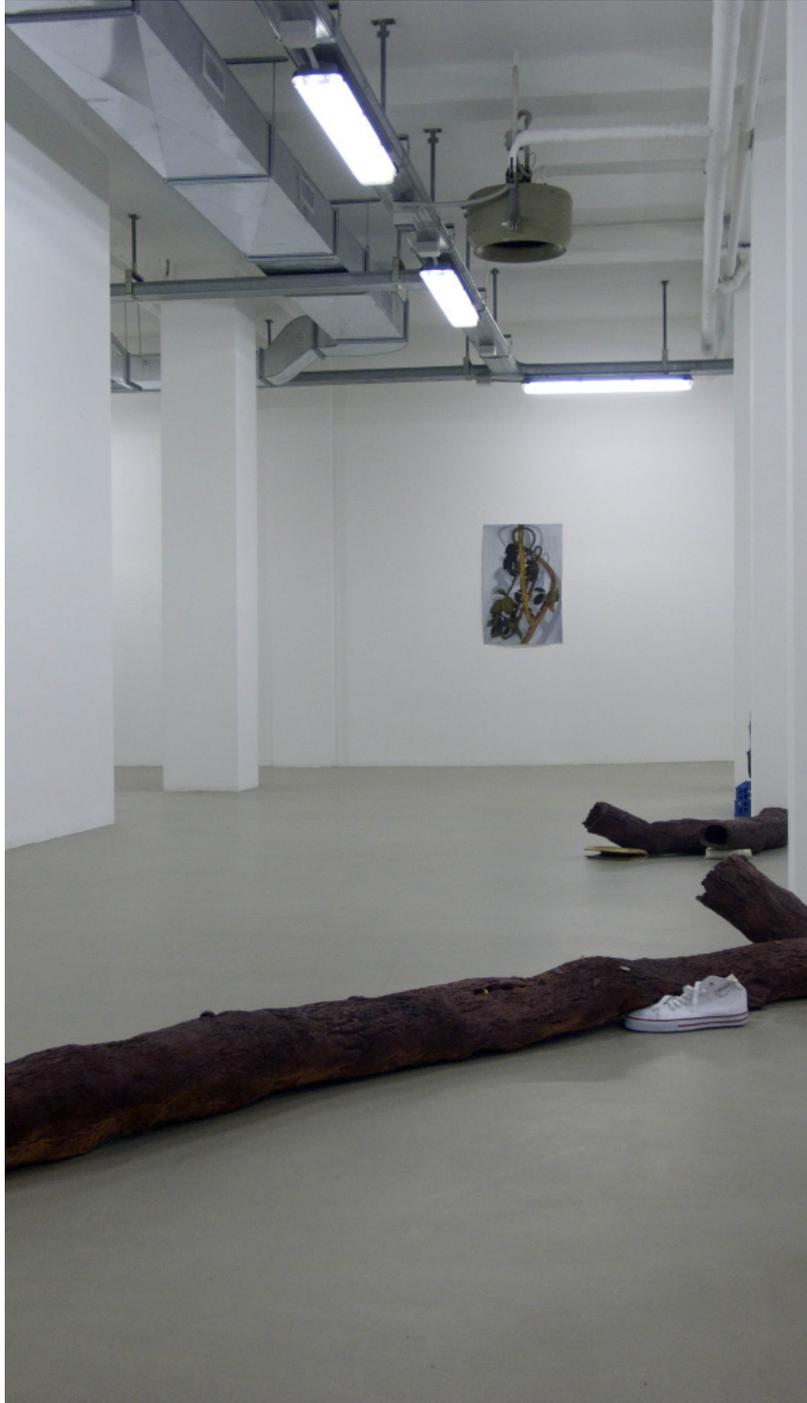




De profundis 1 y 2. 2008.
Terracota, pintura y objetos. Medidas variables.
Federico Luger Gallery, Milán.



De profundis 1 y 2. 2008.
Terracota, pintura y objetos. Medidas variables.
Federico Luger Gallery, Milán.





De profundis 1 y 2. 2008.
Terracota, pintura y objetos. Medidas variables. Federico Luger Gallery, Milán.



De profundis 1 y 2. 2008.
Terracota, pintura y objetos. Medidas variables. Federico Luger Gallery, Milán.



De profundis 1 y 2. 2008.
Terracota, pintura y objetos. Medidas variables. Federico Luger Gallery, Milán.

Toda la provocación oculta en un retrato
VICENTE MOLINA FOIX
EL PAÍS
9 NOV 2008

Tachado de inmoral y depravado, Óscar Wilde escribió su novela 'El retrato de Dorian Gray' con numerosos mensajes ocultos que hablan de inocencia y corrupción. Una nueva edición ilustrada de esta inmortal obra de arte acentúa su poder evocador.

A finales de mayo de 1897, unos diez días después de salir de la prisión de Reading tras cumplir su condena de dos años de trabajos forzados, Oscar Wilde le agradece por carta al famoso caricaturista y escritor Max Beerbohm el envío de su pequeña fábula El hipócrita feliz: "El reconocimiento implícito y aceptado de Dorian Gray en tu relato me da ánimos. Siempre me ha decepcionado que mi historia no haya sugerido ninguna otra obra de arte a los demás, [...] puesto que todas las flores y todas las obras de arte sienten una curiosa simpatía mutua. Al leer tu sorprendente y para mí muy novedoso relato compruebo, además, la inutilidad de que los carceleros priven a un artista de pluma y tinta. La obra propia prosigue, pese a ello, con arrebatadoras variaciones".

Cauteloso con sus palabras aun escribiendo privadamente, el expresidiario de la celda C 3.3. aprovecha la ocasión para insistir en la autonomía moral (o amoralidad) del arte, un criterio que mantuvo invariable en medio de las calamidades, los ataques y el descrédito social. La cautela era, por lo demás, inevitable. Acogido, tras su liberación de Reading, sólo por un pequeño grupo de fieles, Wilde viaja a Francia y se instala discretamente en la ciudad normanda de Dieppe, pero ni siquiera allí escapa a la ignominia de su apellido y sus "vergonzosas indecencias"; el propietario del restaurante que solía frecuentar le dio a entender que no era un cliente bienvenido, y el escritor acabó alojándose en un pequeño hotel del cercano pueblecito costero de Berneval, desde donde escribe a Beerbohm y también una (perdida o destruida) carta de contrición a su esposa Constance. Abatido y acuciado por graves problemas económicos, Wilde moriría en París en 1900, recién cumplidos los 46 años, sin poder asistir no ya a la merecida glorificación posterior de todo su corpus literario, sino a la realización de ese deseo expresado en la citada carta al amigo: el florecimiento infinito de su obra en otras obras de arte (montajes incontables de sus piezas de teatro, adaptaciones a la ópera y al cine, trascendental relectura contemporánea de sus ensayos, catecismo universal de sus aforismos, creciente potencia extraliteraria de su figura en términos simbólicos, sexuales y hasta sartoriales).

El retrato de Dorian Gray (1890) es la gran ficción en prosa de Wilde, junto a El retrato de Mr. W. H. (1889). Las dos obras poseen, además del fondo de provocación de su argumento, pistas suficientes que permiten una identificación entre los personajes de ficción y la figura de su autor. En el relato, más breve y menos novelesco, Wilde establece un paralelismo simbólico entre William Shakespeare, verdadero protagonista ausente, y él mismo. Ambos, hombres casados, con dos hijos cada uno de sus matrimonios, y también, según la teoría que se desarrolla en la nouvelle, enamorados de los muchachos; en el caso de Shakespeare, del impreciso W. H. que habría sido, siguiendo con la hipótesis wildeana, el destinatario (bajo esas dos iniciales enigmáticas) de la dedicatoria de los sonetos shakesperianos, así como primer actor joven de su troupe encargado de representar los papeles femeninos, "robado" después para su propia compañía y para su lecho por el dramaturgo rival Christopher Marlowe.

Wilde reescribió y amplió El retrato de Mr. W. H. tras su aparición en la revista Blackwood's, pero su publicación en formato libro se fue posponiendo, llegando a desaparecer el manuscrito a la muerte del escritor; fue publicado, por fin, al encontrarse una copia en Estados Unidos, en 1921. Dorian Gray pasó por avatares parecidos, aunque con más fortuna. Al salir en las páginas del mensual Lippincott's recibió una tormenta de invectivas, y su autor, después de polemizar valerosamente en numerosas respuestas a las revistas donde fue tachado de inmoral, se sentiría obligado, cuando la novela aparece un año más tarde (1891) en formato libro, a añadir un prefacio aforístico a modo de justificación del contenido supuestamente disolvente de la obra. Más que una réplica o una disculpa, lo que el escritor irlandés pretende, sin embargo, en ese prólogo es confirmar de modo desafiante el pensamiento esteticista que da forma a la novela. Inspirándose en el concepto -de origen francés- del "arte por el arte", Wilde rechaza el utilitarismo de la obra artística, su sometimiento a un programa educativo o edificante, proclamando que "ningún artista tiene simpatías éticas. La simpatía ética en un artista es un imperdonable amaneramiento de estilo".

Con su legendario talento verbal, Wilde se refirió en su momento a El retrato de Dorian Gray con esta ocurrencia: "Me temo que es más bien como mi propia vida: todo conversación y nada de acción". La boutade no le hace completa justicia al libro. Se habla en efecto mucho en sus páginas, y algo de portavoces más que de personajes tienen sus tres protagonistas, el juicioso pintor Basil Hallward, el refinado e infelizmente casado Lord Henry Wotton y el hermoso e implacable dandi Dorian, a quien el primero pinta y el segundo ama. Pero más allá de la afirmación de un credo estético y de las numerosas citas literarias, pictóricas y musicales de la novela, hay en ella trama y drama, pudiéndose en cierto modo hablar de relato gótico sobre la inocencia y la corrupción.

"Basil Hallward es quien yo creo ser; Lord Henry, quien los demás piensan que soy; Dorian, quien me gustaría ser en otras épocas". Esta confesión que Wilde le hizo por carta a un amigo señala con cierta desfachatez la maligna voluntad de transgresión del autor de *El abanico de Lady Windermere*, ya que el personaje central de *El retrato de Dorian Gray* es un asesino estético, un perseguidor a ultranza de la belleza, insensible al daño que en su búsqueda pueda causar a los demás. Así, Dorian mata sin remordimientos a Basil, el pintor de su retrato, que le ha abrumado con sus amonestaciones y buenos consejos, y una vez ha consumado el crimen, tranquilamente se sienta a desayunar, se viste con esmero, lee un rato, contesta el correo y saca de su nutrida biblioteca un volumen al azar: los decadentes poemas simbolistas de Théophile Gautier.

La poesía aparece ligada a otro momento posterior -también dramáticamente resuelto- de la vida del propio Oscar. La aparición de *El retrato de Dorian Gray* no sólo provocó insultos y descalificaciones; el libro hizo aumentar en los círculos "cultos" más exigentes la adoración por Wilde, y notables escritores jóvenes le dedicaron semblanzas y glosas entusiastas. Uno de ellos, el muy estimable poeta Lionel Johnson, le homenajeó en rimbombante y un tanto macarrónico latín: "Cuanto más siniestro su espíritu / más radiante su rostro", dice del escritor admirado, atribuyéndole una sesgada capacidad amorosa: "Ama ávidamente extraños / amores, y, con fiera belleza, / arranca extrañas flores". Dos meses después de la publicación de la novela, Lionel Johnson le presenta a Wilde a un joven primo suyo que, en un arrebatado, acababa de leer *El retrato de Dorian Gray* 14 veces seguidas. Era el futuro lord Alfred Douglas, y ahí empezó a adquirir colores y rasgos mefíticos el rostro de Oscar Wilde.

Después de una larga y variada floración -póstuma, por supuesto- en el teatro y en el cine, *El retrato de Dorian Gray* reaparece ahora realzado por unas imágenes de rara hermosura y hasta por una música adecuada en un libro singular que sigue la senda, yo diría que única en nuestro país, de las ediciones "iluminadas" de textos clásicos y contemporáneos llevadas a cabo por Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg. A menudo audaces en la elección de los artistas que acompañan a los distintos autores literarios, en esta ocasión el editor ha apostado con gran arrojo y gran acierto por MP & MP Rosado, dos hermanos artistas nacidos en 1971 y ya plenamente reconocidos. Los Rosado tienen su enrarecido mundo propio, y nadie espere de sus láminas el correlato naturalista del libro, los fondos victorianos, el arma del suicidio y el arma del crimen; tampoco una versión en técnica mixta del retrato degenerado del bello Dorian. Y, sin embargo, a su modo, al esfumado "modo rosado", Wilde aparece en esas imágenes de MP & MP elocuentemente transubstanciado, leído, desleído, desarmado y revestido con una poesía de invención que, aun en los destellos más inesperados o anacrónicos, nunca es caprichosa. Sombras en danza, luces de candilejas, subsuelos, un muestrario completo (pero ajado) de guardarropía para fantasmas. "Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros". La esencia inquietante de ese verso del Lorca de Poeta en Nueva York está en la mirada aviesa y penetrante que los hermanos Rosado dirigen al marco de un cuadro perverso y al color peligroso de un ángel con demonio.

'*El retrato de Dorian Gray*', ilustrado por MP & MP Rosado, está publicado por Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores).
2008



OSCAR WILDE

El retrato de Dorian Gray

Ilustrado por MP & MP Rosado

Calixa Gutenberg
Círculo de Lectores











RUINAS AL REVÉS Javier Montes

Ante los flamantes edificios coloniales construidos por los ingleses en Nueva Delhi, el presidente Clemenceau, durante una visita de estado en 1929, habría dicho a uno de sus ayudantes al oído (pero lo bastante alto para ser recogido por ese Ángel de la Historia descrito por Benjamin, que tiene un oído enfermizamente agudo): “¡Qué hermosas ruinas resultarán de todo esto!”

Si suprimimos la maldad afilada y la pasión francesa del mot juste por el entusiasmo del Nuevo Mundo y el gusto revisado por lo sublime de Robert Smithson, tendríamos algo parecido a las frases que MP & MP Rosado toman de su Recorrido por los monumentos de Passaic para incluirlas como epígrafe rector de este proyecto: “Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruina después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse. Esta puesta en escena antirromántica sugiere la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas desfasadas.”

En 2005, a propósito de la exposición retrospectiva de los Rosado en el DA2 de Salamanca, ya hice un primer esbozo de filiación de su trabajo en esa genealogía artística que Hal Foster llamaba, al hablar de Robert Gober, the art of the missing part. Ese “arte de la pieza que falta” que durante todo el siglo XX ha hurgado en los intersticios y las fisuras de los grandes relatos hegelianos, empeñado en socavar los ideales oficiales de autonomía estética, totalidad simbólica, asimilación dialéctica.

Un arte que se ocupa de lo incompleto y lo parcial: lo que, visible e insatisfactorio por naturaleza (quizá por ser visible, justamente), alude a lo invisible, al todo inefable e inabarcable (probablemente para bien: no está claro que resistiéramos su visión plena). Foster recordaba las nociones de lo informe de Bataille, lo abyecto de Kristeva, lo traumático de Lacan (y se podría añadir lo inmaduro de Gombrowicz y lo siniestro del antepasado de todos ellos, Alfred Kubin). Porque desde sus primeros trabajos ha sido constante en los Rosado ese interés por el rastro, por el testimonio casi olvidado, por la ruina entendida como huella, como prueba a medias borrada de la existencia de algo previo a lo que sólo puede aludirse oblicuamente. Los muros de ladrillo de su Limbo (2005) eran una mención indirecta del espacio secreto y contiguo pero inalcanzable que ocultan (y del que nos protegen). Sus zapatillas deportivas colgando de cables en plena calle en uno de sus Trabajos verticales (2004) o aplastadas por el abrazo mortal de sus árboles de terracota en su serie Spleen (2008) son el último rastro de caminantes misteriosos que han perdido su calzado (o que ya no lo necesitan). Las escaleras derruidas perviven en las sombras dejadas sobre las paredes en que se apoyaron y las naturalezas muertas están muy vivas aún con el recuerdo del dueño desaparecido en su serie de ilustraciones para El retrato de Dorian Gray (2008).

La sinécdoque, más que la metáfora, ha sido desde el principio uno de los métodos de aproximación a lo real (o de desconfianza frente a lo real) que ha vertebrado el trabajo de los Rosado: un continuo rodeo compulsivo, casi atormentado, en torno a los puntos ciegos de nuestra conciencia y nuestro mundo.

Así que su interés reciente por la arqueología y las ruinas es el desarrollo natural de esos planteamientos. También su manera de comprenderlas (al modo de Benjamin, de Smithson, incluso de Clemenceau) al revés: el recuerdo convertido en anticipo o profecía, la puesta en escena de una memoria inversa que trabaja sobre “la noción de las ideas y experiencias como ruinas” (cito a los Rosado) ya venía atravesando, en realidad, toda su producción. La ruina como sinécdoque, expresión del todo mediante la parte: el universal inimaginable o indecible, pasado o futuro, dicho mediante el fragmento, la huella, el indicio casi indescifrable.

¿Por qué construir ruinas en un mundo como el nuestro, ya saturado de rastros? Dice Doris Lessing que nuestra época premia la obsesión por las huellas y olvida la pasión por las consecuencias. Internet propone como desiderátum el archivo universal -y en tiempo real- de todo lo acontecido o hasta de lo que está por suceder. El ideal del poder que rige las ciudades y ordena la convivencia es que todo acontecimiento en espacios públicos o privados quede registrado (aboliendo así, de facto, la distinción entre lo público y lo privado). Todo en nuestra época, en realidad, confluye hacia esa unificación congelada del pasado, el presente y el futuro, de lo íntimo y lo público, en un conglomerado estático y vibrante (siempre suceso puro, sin desenlace, rebobinable a voluntad) del que los Facebooks, los Googles y los Twitters no serían sino el acta colectiva y despersonalizada levantada entre todos nosotros.

Y a todo esto se adelantaba Smithson en los sesenta al reivindicar, como hemos visto, “la idea desacreditada del tiempo y otras cosas desfasadas”: El texto que citan los Rosado nos pone sobre la pista de sus intenciones al cultivar la recuperación arqueológica de lo perdido. Quizá buscan lo que nuestra conciencia corre el riesgo de perder, los puntos ciegos de la realidad y ese gran punto ciego por antonomasia de la conciencia que es el olvido. Y más: el olvido del olvido: cuando ya ni siquiera recordamos que hubo un momento en que comenzamos a olvidar.

Las obras últimas de los Rosado dan pistas –como la cita de Smithson- de esa concepción inversa, a contracorriente, de su arqueología de la memoria. También las dan sus títulos: Ruinas menores, Ruinas antirrománticas. En el fondo, yo diría, anti-ruinas: los Rosado regresan del futuro para mostrarnos el aspecto que tendrá nuestro presente continuo cuando se convierta en pasado simple (o en simple pasado).

No son los primeros que en Occidente han trabajado esa idea de la ruina como anticipo: una forma de resistirse a la obsesión por el rastro sobre la que alertaba Lessing y al mismo tiempo de recuperar esa pasión por la consecuencia, ese afán de futuro. Desde finales del XVIII, la revolución romántica se rebela

contra las ilusiones de inmutabilidad y perfección ilustradas (y despóticas) y se interesa por la anticipación de la ruina. Puede que fuese una respuesta a la necesidad del hombre de revolverse contra lo inamovible, lo fijado en el tiempo. Una muestra temprana de esa pasión por la inmadurez que defendía Gombrowicz y recordaba Foster: la ruina entendida paradójicamente no como testimonio de madurez excesiva (y decadencia) sino de inmadurez permanente (y latencia).

Las ciudades bajo el Diluvio, las Sodomias y Gomorras calcinadas, la Tebas asolada por las plagas, las torres de Babel inacabadas y ya ruinosas de tantos fondos de cuadros flamencos, renacentistas y manieristas (de Brueghel a Patinir, de Quentin Metsys a Mabuse) ya nacían, quizá, de la pulsión que todos sentimos, de niños, por derruir lo duramente construido: del placer de ver cómo la marea vuelve y destruye el castillo de arena, del terremoto infantil que derrriba las torres de Mecanos y Legos armadas con esfuerzo y libera ondas sísmicas de goce liberador y anti-ilustrado. Y se continúan en el amor del siglo XIX por la descripción minuciosa –y quizá más higiénica y liberadora que morbosa- de la ruina del presente: Hubert Robert pinta así La gran galería del Louvre en ruinas; William Blake dibuja y canta las caídas apocalípticas de las grandes babeles de su tiempo; Friedrich pinta en una de sus grandes obras desaparecidas –y por eso quizá emblema doblemente poderoso de la potencia ilimitada de la ruina- los escombros de la catedral de Meissen (que aún sigue, por cierto, en pie, salvada por ironía de los bombardeos que arrasaron tantas otras catedrales alemanas). Coloca ante ella a uno de esos espectadores anónimos que son marca de la casa: nos da la espalda y suponemos que lo contempla todo con una mirada parecida a la de los Rosado. Y quizá a la del Angelus Novus que pintó Klee y glosó Benjamin en el pasaje celeberrimo de sus Tesis sobre la Historia que encabeza este texto.

Hubo más antiarqueólogos: Sir John Soane diseña con saña sus planos para su gran obra, el Banco de Inglaterra, y se reserva el derecho privado de dibujar con idéntico mimo su gran mole arruinada. Doré pinta Londres entero en ruinas como colofón de su serie Londres: un peregrinaje. Los jardines y las folies a la moda, en toda Europa, no están completos en el XIX sin sus ruinas de templo dórico o su pirámide fúnebre, construidas pensando ya en su aspecto pintoresco cuando las recubra la hiedra.

En los setenta de nuestro siglo, Anne y Patrick Poirier llenaban el Pompidou de falsas ruinas anticipadas. Y un poco antes Smithson, en fin, regresaba a su Passaic natal, en Nueva Jersey, para documentar las ruinas del pasado industrial a las orillas del río. Para él sus grandes tinglados de hierro herrumbroso, sus tuberías colosales tiradas por tierra eran como fustes de columnas de algún templo olvidado: el panorama cero, la “puesta en escena antirromántica”. Porque quizá el Ángel de la Historia de Benjamin, batiendo las alas impotente y de espaldas al futuro (como el testigo anónimo de los cuadros de Friedrich), ha acabado poniendo a cero el contador, llegando a ese paisaje del cero y notando como sus hombros chocaban justamente con ese pasado que creía estar dejando atrás.

Las tuberías de Smithson reaparecen ahora en la obra de los Rosado, en sus Desaguaderos y sus Caños, conscientes de ese bucle que intuía el americano y que ya no nos queda más remedio (nos lo recuerdan estos trabajos) que mirar de frente, por mucho que quisiéramos darle la espalda (no podríamos, por otra parte, porque no se puede dar la espalda a nada cuando se está preso en un bucle: todo acaba llegando y todo en realidad ha llegado ya).

Ahora su arte de la alusión, de la pieza que falta, acaba de cerrar el círculo: la tubería sale a la luz, como en tantas y tantas ruinas clásicas, hipocaustos de termas y villas que se quedaron sin mosaicos, calles que han perdido su pavimento. Cuando todo ha desaparecido emerge a la luz lo que estaba oculto: la tubería, la infraestructura, el punto ciego –el pozo ciego, a veces, literalmente- que no veíamos pero sustentaba el correcto funcionamiento de lo visible. La tubería es recuerdo y conducto, y a menudo circuló por ella el excremento, la sobra, el desecho y el resto que tanto interesa a los Rosado. Por ella circula también ahora hasta nosotros el recuerdo. O la anticipación: las rótulas y los tramos de canalizaciones en terracota tienen su reflejo contemporáneo (o menos, o más que contemporáneo: serán contemporáneas más adelante, cuando sean arqueología, cuando sean ruinas en otro museo) en las canalizaciones arbóreas en ese PVC gris de sus Caños. Es probablemente el material más anodino y anónimo de cuantos producimos hoy. Y tendrá que esperar miles de años para ganar la nobleza de esas ánforas que hoy veneramos en los museos y que fueron en su día el duralex y la formica más ínfimos: sobras, restos, huellas desechables y prontamente olvidadas. Ruinas menores: el material sobre el que trabajan los Rosado con su interés sostenido por lo marginal, por lo que el museo no expone, por la piecicita olvidada que nunca se merece la foto ni se encuentra en la tienda de postales del museo: la que precisamente por eso conserva intacta toda su latencia.

Los Rosado las disponen en pequeñas vitrinas, al estilo de las wunderkammer y los gabinetes de maravillas renacentistas que precedieron a los museos ilustrados. Y lo hacen precisamente en el corazón de un museo ilustrado y dentro de Cádiz, su ciudad natal y emblema de la Ilustración española. A lo mejor eligen hacerlo así porque se han dado cuenta de que la anarquía y la arbitrariedad de aquellas presentaciones, su carácter pre-científico, preservaba mejor el poder latente de las ruinas. Y las salvaba, paradójicamente, del olvido al que las condena la etiqueta demasiado precisa, la catalogación exhaustiva: porque doscientos años de museografía nos han enseñado que a menudo archivar una cosa es la mejor forma de darla por perdida.

Frente al museo científico y “serio”, la instalación de los Rosado en el patio central del Museo de Cádiz apuesta por desenterrar los restos –las tuberías, los fragmentos- que nunca se muestran, que se esconden bajo tierra o en el cajón más olvidado de los sótanos. Se remiten a otro tipo de museo, extendido y virtual, donde puede establecerse entre las obras un diálogo imaginario y se libera el juego de las alusiones al que son tan aficionados. Las camisas y las telas cristalizadas bajo la sal de sus Ruinas menores podrían reenviarnos, por ejemplo, a las casullas escultóricas, endurecidas, densas de tiempo inmóvil, de los

monjes cartujos pintados por Zurbarán y conservados en la planta superior. Sus Desaguaderos y Caños y otros restos arqueológicos dialogan con la fabulosa colección estatuaria que los rodea: con los sarcófagos fenicios de la antigua Gadir, con las estatuas yacentes de Baelo Claudia que en la sala contigua recuerdan, a su vez, a algunas de esas terribles estatuas, demasiado humanas, que formaron en Pompeya y Herculano los muertos recubiertos –cristalizados– por las cenizas del volcán. Y más aún: sus Mapas en negativo se salen del museo y lanzan señales, como balizas de tiempo, que nos guían hasta la inquietante maqueta dieciochesca de la ciudad que se conserva en el Museo de las Cortes (una ciudad dentro de la ciudad que hubiera maravillado a Borges y a Calvino). Funcionan como formas de expandir el museo, de desmaterializarlo, de convertir la ciudad –todas las ciudades– en museo virtual de la memoria, de recordar que Cádiz fue antes Gades y antes Gadir y que puede servir como una gran sinécdoque de los estratos de memoria y de tiempo sobre los que los Rosado se han dedicado a hacer catas.

El museo imaginario de los Rosado es por eso infinitamente más real que los viejos museos del Antiguo Régimen. A propósito de la nueva ordenación de la colección permanente del Reina Sofía, su director Manuel Borja-Villel ha vuelto a recordar esas viejas ideas de museos virtuales sobre los que trabajan ahora, aquí, los Rosado: el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg renunciaba ya en los años treinta del siglo XX al amontonamiento siniestro, inútil y paralizador de materiales estratificados en los sótanos y las salas para sustituirlo por las telas de araña (y vemos muchas así en esta exposición) y los hilos entretejidos de múltiples relatos. Su museo era intangible y sin paredes, y al investigar sobre la memoria en el campo expandido del arte acababa reflexionar sobre la perpetuación de las formas y los gestos a través del tiempo, más allá del Renacimiento y el Barroco, hasta el presente. En sus genealogías de formas y motivos Warburg desentrañaba el carácter y la naturaleza de estructuras repetitivas y de constantes expresivas. Y más: buscaba las claves ocultas para una interpretación global de las representaciones creadas por los hombres a lo largo del tiempo y heredadas del pasado. Mnemosyne, deificación de la Memoria, era, no lo olvidemos, hija de la Tierra/Gea y del Tiempo/Cronos, y madre de las nueve Musas: abuela por eso de todas las artes que se reúnen en el Museion, esa casa de las musas que llega a nosotros petrificada y anquilosada y en el seno de la cual los Rosado despliegan su arsenal revitalizador, sus disiecta membra que resisten orgullosos las clasificaciones y la cristalización en el tiempo.

Maurice Blanchot, uno de los manes tutelares de ese arte de lo incompleto al que se remiten una y otra vez los Rosado, escribió sobre esto en *El museo, el arte y el tiempo*. Dedicaba su ensayo al otro gran modelo de museo expandido que en el siglo XX sirvió de prolongación y respuesta a la iniciativa de Warburg: el Museo Imaginario de André Malraux. Yuxtaponía en él ilustraciones de forma impredecible, adivinaba con lucidez que las tecnologías de la era de la reproductibilidad técnica de imágenes anunciada por Benjamin volvían innecesario u obsoleto el museo fetichista basado en la acumulación. Blanchot sugiere que Malraux “hace del Museo una categoría nueva, una especie de dominio que, en la época a la que hemos llegado, es a la vez el objetivo de la Historia, tal como se expresa y se realiza por el arte, y más aún: la conciencia misma del arte, el punto ideal donde ésta cita, llama y transforma a todas las demás.” Las ruinas al revés que los Rosado colocan en el corazón mismo del Museo (y ya se ha dicho que sitúan su pequeño museo-al-revés dentro de otro Museo que está dentro de otro Museo... y así hasta el infinito de un infinito juego de muñecas rusas) hacen buena la afirmación de Blanchot a propósito de los anti-museos de anti-ruinas al estilo de Warburg o Malraux: “El Museo Imaginario representa, ante todo, este hecho: que nosotros conocemos todas las artes de todas las civilizaciones que se han entregado a las artes. Que ese conocimiento es histórico (...) pero, al mismo tiempo, no lo es, no se preocupa por la verdad objetiva de esa Historia; al contrario, la aceptamos y la preferimos como ficción.” Porque con este proyecto los Rosado realizan una de esas reivindicaciones de la ficción de la Historia mediante la revitalización brusca de lo que parecía olvidado y archivado, de todo eso que Blanchot llamaba “el ajuar de las apariencias”.

Podemos terminar volviendo más o menos al punto de partida: reencontrando la obra de Robert Smithson y dando a nuestro razonamiento una forma cerrada y quizá parecida a la de su *Spiral Jetty*. Smithson fue uno de los artistas más articulados del siglo XX, uno de los más capaces de expandir mediante textos y ensayos competentes el significado y alcance de sus obras. En los sesenta, más o menos en la misma época de sus paseos por Passaic, publicó en *Artforum* un textito breve y seminal sobre todos estos asuntos: Algunos pensamientos vacíos sobre los museos. Y ponía en guardia al espectador ilustrado frente al Museo, que “mina nuestra confianza en el sentido y la significación de los datos y erosiona la impresión y las texturas que cimentan nuestras sensaciones (...) Por él desaguan nuestro cerebro y nuestra visión (...) Los museos son tumbas, y parece que todo se está volviendo museo.”

Todas las piezas del museo, entonces, son de una forma u otra sarcófagos de sí mismas. En *La forma del tiempo*, Kubler recordaba que “el mobiliario fúnebre de las tumbas antiguas alcanzaba fines aparentemente contradictorios al descartar cosas viejas sin dejar de conservarlas, de una forma muy parecida a nuestros guardamuebles, nuestros depósitos de los museos y nuestros almacenes de antigüedades”. Si el museo, según Smithson, se convierte en la gran sinécdoque del mundo moderno, en una parte cristalizada que expresa catastróficamente la cristalización y la parálisis del todo, entonces los Rosado, con sus años de entrenamiento a la hora de descifrar las claves ocultas en las formas (como pretendía Warburg), están particularmente capacitados para afrontar y dinamitar desde dentro esa fijación inmutable y letal de significados.

Ahora, en Cádiz, han puesto patas arriba el depósito de su propio museo, han rebuscado en el fondo de los almacenes para sacar a la luz lo que estaba escondido y han probado a sacar al mobiliario fúnebre del mundo de su sueño cristalizado. Y quizá, por unos instantes, a nosotros del nuestro.

“Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón”. Museo de Cádiz. Organiza Obra Social Cajasol. Cádiz.





Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009.
Museo de Bellas Artes de Cádiz.



Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009.
Museo de Bellas Artes de Cádiz.





Intervalo 1. 2009
Cerámica y objetos.
170 x 150 cm

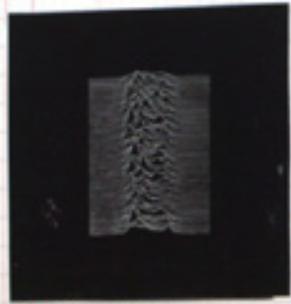




Desaguaderos (ruina antirromántica) 1, 2009
Terracota y escayola teñida.
Longitud 402 cm



DIAMOND PETER SAVILE



DIAMOND, PAVILION, 1977
CUBIC ON SIDE & JAGGED

DIVE MONDAY,
CALLEJA DE NEW ORLEANS

ROBERT SMITHSON (1933-1973)

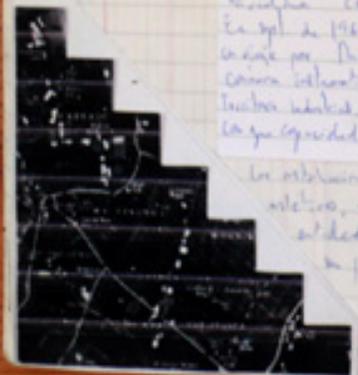
Robert Smithson
Un mundo

Robert Smithson
Un mundo por los alrededores de Passaic,
New Jersey. 66 años.
Residía en
En sept de 1967 R. Smithson
viaja por Nueva York
con una intención: "Ver el mundo
desde una perspectiva elevada por
la gran cantidad de aviones"

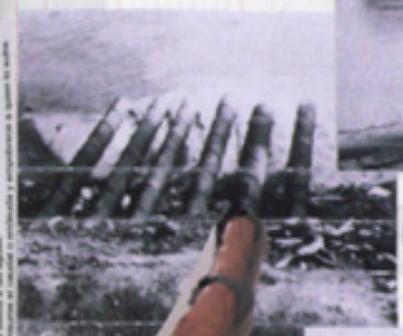


Los edificios destruidos durante el 11 de
septiembre, son como copias de elevar la
ciudad de New York, como memoria de
la propia identidad y global y estético

Mapa en memoria que muestra París
y los monumentos



Monumento en pasadizo:
La plataforma de bomberos
(fotografía de Robert Smithson)



(Vista de pájaro)

Monumento Fonda
(Vista lateral)



R.S.
Resistencia
Romanticismo
Luz y sombra
Intensidad



El monumento de la gran elevación
(fotografía de R.S.)

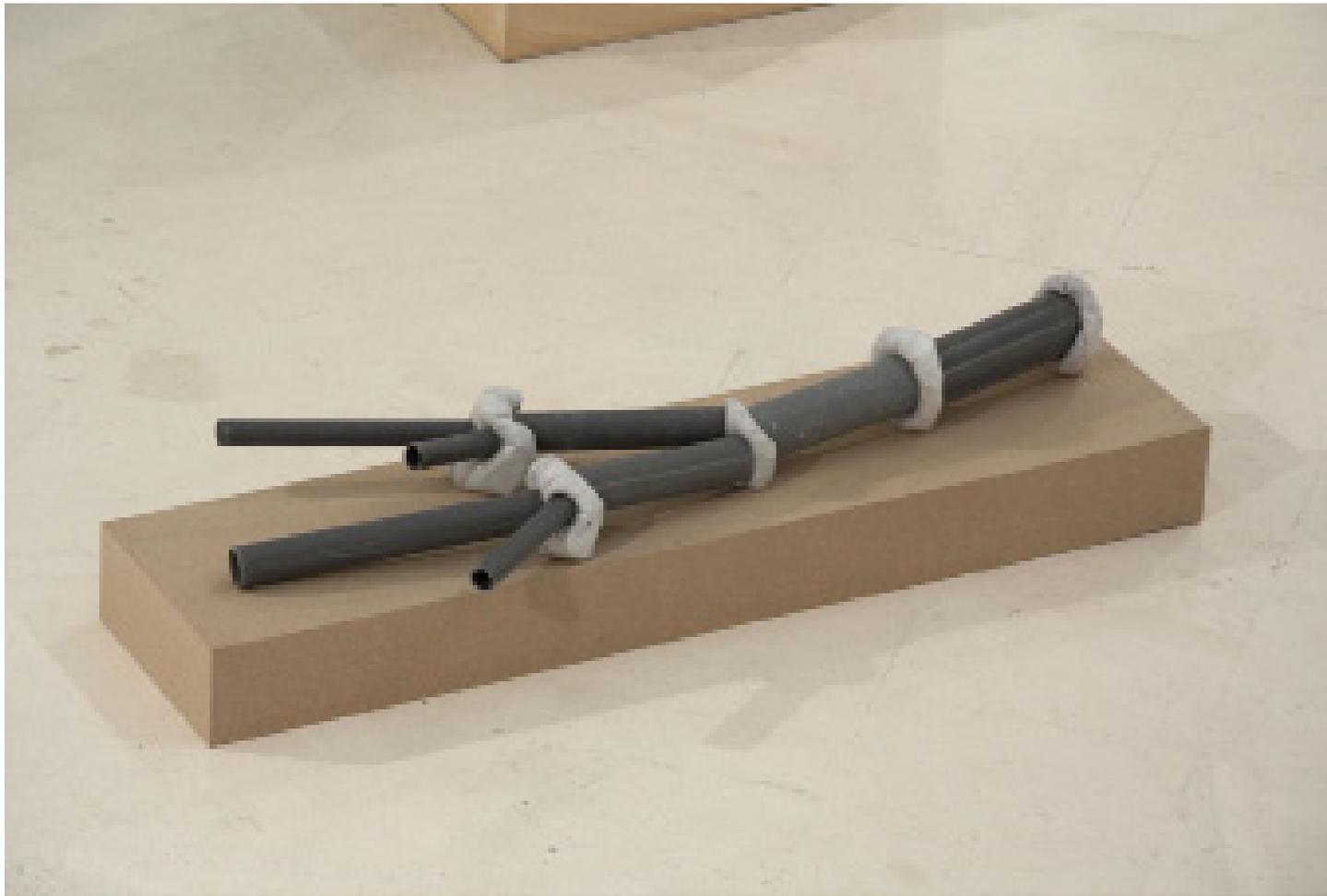


Intervalo 2. 2009
Cerámica y objetos.
170 x 150 cm

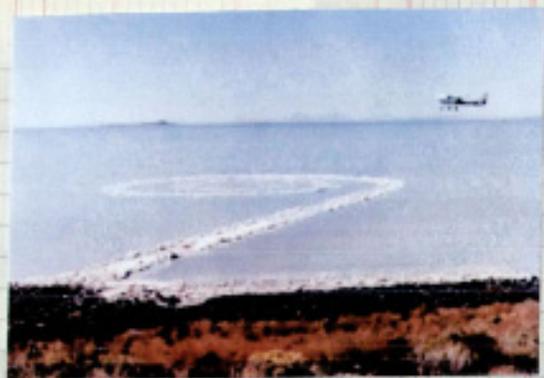




Sobreexpuesto 1, 2009
Cerámica en doble cocción esmaltadas en negro y pantalla de proyección.
4 piezas. (Entre 50 cm y 70 cm. aprox.) 200 x 200 cm.







SPIRAL JETTY .. ROTEL POINT .. GREAT SALT LAKE .. U.S.A. April 1970
Robert Smithson

Hayas mercurio son esas piezas realizadas en sal, desde sólidas, con forma cúbica que incluyen diferentes objetos (ramas de árbol, vajillas, botas de hierro) empuestas cada una sobre un cajón de madera.
Las piezas están recubiertas de sal por el proceso de evaporación en "salazar", como si fueran esculpidas y amasadas durante un "paseo", en ellas podemos observar un objeto que permanece adhiriendo y el hueco de otro que muestra su ausencia. Los trabajos funcionan como si fueran esculpidos de un "lapso".

La relación entre el Spiral Jetty de Robert Smithson en 1970 en el lago Great Salt o la serie de trabajos Minor Salt Works y las salinas de la parte del sur de La Española (Méjico), es nuestro proceso de investigación y trabajo de campo para dadas piezas con la característica potencial de una figura que podría ser un supuesto antropológico/explorador.

En las minas de sal de NaCl hayas en las profundidades abandonadas: una rama de árbol deshojada y diez o tres meses después la hallaremos recubierta de cristalizaciones brillantes. Los más pequeños ramos, aquellos que no son más gruesos que las palas de un pájaro, estarán guarnecidos por una entidad de diamantes deslumbrantes y no podremos reconocer la rama perdida.

Lo que yo llamo cristalización, es la operación de nuestro espíritu que encuentra en el objeto amado cada día nuevos perfeccionamientos. (...) este fenómeno que yo llamo cristalización tiene su origen en la naturaleza, que nos ordena gozar y que nos envía sangre al corazón para que los placeres aumenten con la perfección del objeto amado." (Sibrendi, Del Amor, 1622)



SALINAS DE SAN FERNANDO .. LA ISLA CADIZ.



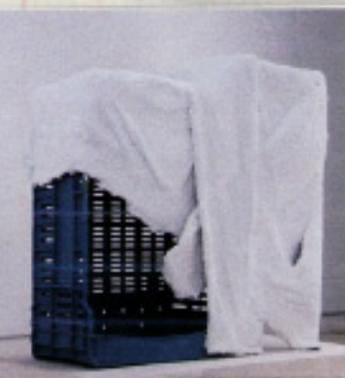
SALINAS CADIZ



Bichsel, Recuerdos en Sal de Cadiz.



SALINAS CADIZ



Recuerdos Recuerdos (Cristal Píctico) en Sal.



Ruinas menores 1, 2, 3, 4 y 5. 2009.
Sal, resina, madera y objetos. 100 x 80 x 60 cm aprox. c/u.



Ruinas menores 1, 2, 3, 4 y 5. 2009.
Sal, resina, madera y objetos. 100 x 80 x 60 cm aprox. c/u.



Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón. 2009.
Museo de Bellas Artes de Cádiz.
Rompe-cabeza. 2009
cemento, pintura y ramas encontradas.
3 piezas. (72 x 52 x 80 cm) (72 x 52 x 40 cm) (72 x 45 x 30 cm)

Se me permitirá que en estas notas sobre el trabajo de los hermanos Rosado en el Museo de Cádiz introduzca primero algunas impresiones sobre la sensación que de siempre me ha procurado su patio; una sensación de estabilidad y protección, a modo de un enorme fanal, que tras años de colaboración con el museo he visto mudar en su intensidad lumínica, de claridad transparente a tamiz de sombras logrado por una alta vela en tiempo más reciente. Bajo esta estructura protectora se mostró hace un año un trabajo sobre el que quedó pendiente esbozar un texto que ahora se completa cuando los artistas presentan un nuevo proyecto para Sevilla, para la sala Imagen; un texto que quedó dormido, entre otros sucesos, porque no acertaba a ver, por pereza, resistencia o deformación formalista, el modo en que fragmento, grieta y fractura propiciaban la contemplación de un campo abierto para una reflexión ella misma abierta, dispersa, volátil.

Llevado por un humor melancólico que me asalta ante la escritura, entre la inspiración y la inacción, abordo esta puesta en escena situada entre la excavación, el gabinete y el almacén, integrada por diverso material visual: imágenes, esculturas e instalación. Orden en apariencia revuelto de los restos de una investigación sobre Cádiz y bajo un título inspirado en un poema de Roberto Bolaño. En el eje frontero, una serie de ocho dibujos, Apología de los melancólicos, con motivos reinterpretados del famoso grabado Melancolía I, de Dürero; sobre las paredes, cuadros, reinterpretaciones, a su vez, de la ciudad a partir de una maqueta extraordinaria existente en el Museo de las Cortes; Mapas en negativo, titulan la serie. Ocupando el espacio central, saliéndonos al paso, tropezando la vista con ellos, inestables apilamientos de macetas y de brillantes cerámicas negras, y otras piezas que guardan estrecha relación con los restos arqueológicos vecinos, como cañerías y conducciones. Amontonamiento y vacíos. Objetos y motivos de lo que alguna vez estuvo conectado (cuerdas, filigranas, caños, telas de araña) o pueden reconectarse de manera insólita: sal y plástico, por ejemplo en alguna de las piezas de Ruinas menores; o no tan extrañamente juntos hoy en día, como rama y cemento; materiales trenzados como los cestos de mimbres bajo capas de sal. Finalmente, unas mesas enmarcan varios elementos empleados en la elaboración del propio proyecto; mesas ellas mismas que a su escala reenvían a la horizontal del patio donde se dispone esta exposición.

En el Museo de Cádiz, bajo la regularidad del orden de su mirada y la añoranza que produce la aparente homogeneidad del arte antiguo, combinado con esta exposición, silencio de unos huecos que miran hacia el interior e invitan a la meditación sobre “una constelación discursiva” tan densa como melancolía, nostalgia, ruinas, cenizas...

Razones para que el texto haya dormido algo apabullado por estos altos conceptos, entre el estímulo de la propuesta y el espejeante discurrir por varias lecturas, con la sensación ya familiar de lo disperso y la de una presencia que se resistía a ser enterrada bajo un manto de palabras. Lecturas que podría traerlas en las notas al margen y armarlas hoy a mi modo de ver. Las repasaré de modo no sistemático, como me sugiere el itinerario por esta exposición-exploración-investigación, con sus dificultades, entre fuentes literarias, ensayísticas, topográficas, museísticas, arqueológicas, iconográficas... ¿Hemos de decir que también biográficas?

Biográficas, obviamente, por origen, crecimiento, educación... Por exigencia del proyecto, trabajando en el museo, interviniendo en su espacio y dejándose transformar por el mismo, por la ciudad y el paisaje circundante, reconfigurando las imágenes y los objetos. Experiencia vital. Dentro, la institución que guarda el pasado como supuesto hecho objetivo y sus datos extendidos en sucesiones cronológicas, y ellos, los artistas, elaborando el pasado como hecho de la memoria en un hueco geométrico, compartiendo sus piezas con las del museo un cierto aire de familia. Afuera, una sucesión espacial, de la periferia al centro, reabsorbiendo las ondas de un estanque imaginario, de las salinas al corazón de la ciudad tras el enésimo regreso de los artistas a los paisajes originarios y al núcleo de un imaginario cultural sobrecargado, sobreestimado (para mí), en la estela de las ciudades meridionales aquejadas de sarampión vernacular crónico.

Con todo, lugares extraordinariamente vivos para la acción reminiscente y la imaginación, donde muchos pueden seguir creyendo en algo porque todavía lo legendario y sus ficciones parecen estar al alcance de la mano. En el proyecto, memoria y actualidad conjuradas por la materia y la reflexión, y me atrevería a sugerir que espoleadas por la relación intersubjetiva tan singular de sus autores, pensando en el dinamismo del lenguaje, del que he sido testigo, y que despliegan en un método de trabajo en el que la producción de significado continuamente cambia de lugar entre el yo y el tú; una voz que interrumpe los propios pensamientos, confluyendo en un tercero reversible semejante a las conducciones de PVC con distintos brazos, uniéndose o separándose simultáneamente. Explorando toda clase de signos, referencias y citas que leen y que los leen. Modos para desarrollar intrigantemente las concordancias y las diferencias en una investigación en clave rigurosa, quiero decir, desde las exigencias de la imaginación, la libre asociación y, con sus estrategias de documentación y archivo, de la memoria, activadora de un presente que no cesa jamás de reconfigurarse (Didi-Huberman) 1: “receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías”.

En su recorrido la memoria circula por una multitud de acontecimientos sin poseerlos y recolecta “una pluralidad de tiempos, no solo el pasado” (Certeau) 2. Observo los resultados en el museo, la especie de sedimentaciones materiales, los vacíos, grietas y pliegues, la dispersión. De nuevo arriba la ensoñación de un fanal protector y un deseo secreto de orden y conjunción; después, el convencimiento de que la cubrición llega a ser encubrimiento. En el museo, la idea de la continuidad del tiempo ¿o no? y también la de sus estragos: las ruinas. Melancolía bajo el efecto sedante del marco arquitectónico que extiende su figura materna –resistencia– a pesar de la dispersión y el caos. Nostalgia de un vínculo entre el pasado, como historia, y el presente, cuando el único vínculo es el de la separación; irremediamente cortado del presente, pasado que sólo re-emerge fragmentado, “desgarrado del tejido del que formaba parte” (M. Bal) 3.

Los artistas pueden convertirse en historiadores contradiciendo la práctica académica, cuestionando, en su ámbito, los modos de realidad de la historia, y el modo de laborar los datos. Según declaración registrada en su cuaderno de notas, los Rosado han adoptado para este proyecto el rol de exploradores/antropólogos, y han convertido el museo en lugar de invención: el desorden productivo de contar los registros, los archivos, los objetos de otro modo. Re-contar distinto a las narraciones cronológicas y a toda idea de culminación: todos los tiempos en el mismo plano horizontal y extendiéndose hacia las paredes. Collage. Patchwork. Una oportunidad de actuar sobre un orden construido, no ya como progreso sino como pasado, conectando con unas prácticas hoy bien extendidas que hacen del arte su propio vestigio (Ardenne) y generan sus propios lugares.

En el cuaderno de notas ya se contenía una topografía paralela tan sustancial como la exposición misma. La mirada es minuciosa, atenta a los momentos diferenciales, a las emergencias y analogías. Referencias que comprenden, según hemos dicho, la literatura, el ensayo o la historiografía. Palabra, imagen y objetos. En este orden revuelto emplean materiales de tan larga tradición artística como la cerámica, la arcilla y la escayola junto con otros como el cemento y el PVC, de rijosa actualidad; y multiplicándose, el papel, las conchas marinas, ramas, plantas, etcétera. Presencias efímeras, vulnerables, desechos. ¿Habremos de recordar las figuras de Baudelaire y Benjamin?, las metáforas del artista como basurero y traperero, a la caza de rimas entre imagen y palabra, lo antiguo y lo moderno, equiparadas en la trituradora del museo, por ejemplo, caños de PVC con formas inspiradas en la antigüedad.

Vuelvo al cuaderno de notas. Las conducciones conjugadas con la disolución física en la ilustración de una palmera con ojos: analogías tan arraigadas del cuerpo y el árbol; entre el penacho de palmeras, ojos de simio (¿alusión a la práctica de la pintura?) Tronco y ramas: pincel. Tronco comparado con la conducción abatida para la que no hay ojos: subterránea. Dificultades de la representación y las analogías, tributos de la práctica artística. En el espacio del museo, conducción-osamenta extraída de una excavación que evoca un esqueleto. Ruina antiromántica se subtitula, ya descompuesta antes de que envejezca, inspirada por igual en las piezas romanas del museo y en los trabajos de Smithsonian. Resto de lo que fue, desaguadero. Decíamos subtítulo porque de suyo es el de Nostalgia. Si la visión de las ruinas produce el deseo de algo ya remoto, entre enterramientos y signos de vida pasada, el museo agudiza esta sensación de tiempo dilatado, de nostalgia y ensoñación.

Afuera, la ciudad jubilosa. Imposible la visión directa de un Cádiz inseparable de sus mediaciones y relatos, de sus representaciones. Los Rosado eligen una maqueta del siglo XVIII, otro objeto de museo y por serlo, ella misma portadora de la idea de museo, vínculo entre pasado y presente donde se reconoce un marco para la separación entre estos tiempos. Sobre ella elaboran una serie en blanco y negro en la que han reinscrito el sentido dinámico de sus exploraciones, revisado las coordenadas, introducido la perspectiva del fragmento. De nuevo la idea de alterar el orden construido, el ojo totalizador de la representación de la ciudad: sobre su facsímil, huecos y vacíos y el dibujo que saca a la luz, negativo y positivo, entre lo visible y lo invisible.

Otro escenario, el de las salinas, en el entorno de la infancia de los Rosado, representa la idea de una vuelta imposible, como a la naturaleza, y son de nuevo ocasión para la cita del trabajo de Smithsonian y de su dialéctica site-nonsite. Con todo, parajes que en la sal aglutinan los tiempos inmemoriales de un material y evocan una naturaleza inspiradora de la creación artística por su proceso mismo. Natura-naturans. Desde aquí los Rosado han trasladado al museo objetos de imposible conjunción con la sal, y aunque un pliegue blanquísimo pretenda metamorfosear un cesto de plástico, este material abona el campo semántico de la mercancía y el desperdicio. Nos trae la devastación industrial y la tendencia general a la entropía. El drama de la destrucción de nuestro entorno por la intervención del hombre. Plástico, material que no hay modo de que envejezca y entre los que más tiempo nos sobrevive, sin sufrir prácticamente erosión, al igual que el PVC o el cemento, también utilizados por los Rosado. En todo caso, como otras tantas mercancías baratas, se tira o se recicla. Sin embargo el manto que lo envuelve, la sal, y el pedestal que lo sostiene, evocan en el objeto rasgos de autenticidad y carácter único, aunque no imperecederos, porque la forma de la sal es vulnerable, tiende a la descomposición. Paradojas de la cosificación: sal al rescate de los objetos, restos del aura que los convierte en estatuas. Restos de los torsos clásicos que alumbran una sala vecina.

Toda idea de ruina forma una especie de micrología, del fragmento, el collage, el montaje y la dispersión, según Huysen 4, propios de la modernidad y de sus intentos frustrados de crear una totalidad diferente. Trozos de desaguaderos con sus ramales interrumpidos. Torres inestables de humildes macetas articuladas irónicamente que apenas despuntan del suelo y apilamientos oscuros que no conducen a ninguna estrella. Ni historia lineal ni su culminación por el progreso. Caños, ramales, inmersiones, pliegues. Redes de acontecimientos, fluidez del tiempo rebosante entre las juntas, en las "rótulas" de las conducciones, en las almohadillas de las torres...

Arcilla, cerámica y negro. Constitutivos del elemento tierra y color del fluido cuyo desequilibrio provocaba la demencia. Melancolía, mal que aquejaba a los artistas de genio. Al tema dedican los hermanos Rosado una serie de dibujos. Los observo e identifico algunos motivos iconográficos extraídos del famoso grabado de Durero, Melancolía I, como la esfera o los poliedros. Los artistas aclaran en su cuaderno de notas la procedencia de otros motivos, ramas, cuero, reglas... Observo sobre todo la traducción de la maravillosa trama del grabado en la maraña de cuerdas y cintas, evocación del prodigioso envoltorio de las incisiones de Durero; ahora ritmos sin cadencia que conectan los objetos a partir de una tela de araña (lana y laboriosidad reunidas), reminiscencia de los "haces del resplandor espectral de un cometa circundado por un arco iris lunar" (Panofsky). Estructura neuronal de la desorientación, pienso en la sinapsis de objetos desperdigados. Vericuetos de un circuito por donde circula un alquitrán tibio y pegajoso, "el carbón humoral" que obstruye el curso natural de los impulsos vitales, provocando desgana de espíritu (M. Bolaños) 5. Textura y estado de ánimo a los que se refieren los artistas en su cuaderno de notas "La serie Apología de los melancólicos reúne (...) la atmósfera triste y pesada (...) y el taedium vitae que invade al individuo contemporáneo".

La amenaza del tiempo para el proceso creativo adopta la forma de aburrimiento. Pero es tiempo indisoluble de la espera que impulsa "la acción requerida para huir en la dirección contraria a la vacilación" (Starobinski). Momento crítico que imprime su fuerza de resolución en el artista y traba dialécticamente esos objetos escogidos por los Rosado en su Apología de los melancólicos. Conciencia del arte a través de la fertilidad del concepto de la melancolía. Elementos autoreferenciales del trabajo y el modo en que, decíamos, se recolectan: caos de líneas, desechos y ruinas, residuos y fragmentos mezclados con los antiguos emblemas del poder de la geometría, la esfera, la regla y el cartabón. Una topografía de la discontinuidad de las conexiones internas del sujeto contemporáneo y de las conexiones internas de lo real. Caos, con todo, preferible a la repetición, al tedio; exigencia de todo pensamiento nuevo que traza "en el cerebro surcos desconocidos, lo tuerce, lo pliega o lo rasga" (Deleuze) 6.

Traslademos estas ideas a las dos mesas donde han dispuesto un conjunto de elementos, entre lo autoreferencial de la gestación de este proyecto y la vanitas, la mesa de trabajo y la pequeña colección. Estructura-marco de la mesa, espacio condensado de recolección, y medida del tiempo, intervalo. Intervalo: arte del entre-dos y modo de hacerse presentes, entre ellos y entre nosotros: “una detención reflexiva de sus especulaciones” (Rodríguez Garzo); recuento de formas de lo que ha ocurrido entre un antes y un después de su proceso creativo. Una puesta en fragmentos, índice de la delicadeza con que lo abordany de su conciencia de la vulnerabilidad. De nuevo, algunos materiales ya conocidos, plástico, sal, cerámica, cuerdas y otros, parte de la documentación, elementos naturales como las conchas marinas y la materia aún viva del salutífero aloe vera en una maceta, remedio para los melancólicos y restaurador del equilibrio en los procesos creativos.

Llaman la atención dos libros acomodados en un pliegue, trasunto de la idea del dinamismo que inspiran. La intimidad, de José Luis Pardo, dentro de una onda con forma de lengua, albergue de la palabra y objeto a su vez, del lenguaje y la imagen y de los movimientos continuos entre un adentro y un afuera. En el mismo sentido, el libro La melancolía, de Földenyi, ahora en una envoltura de sal. Formas de pliegues acomodadas en los paños que cubren los cestos de plástico o de mimbre; en las ondulaciones sobre la maqueta de ciudad de Cádiz; en las “rótulas” de las conducciones y en los levantamientos de cerámicas y de macetas, o en los ritmos quebrados de la serie Apolo-gía de los melancólicos.

Brasas

En la presentación de la exposición en Cádiz, los hermanos Rosado aludieron al poema de Roberto Bolaño “Ni crudo ni cocido” de su libro Los perros románticos, a los versos que dan título a la exposición, y creo recordar todavía las relaciones que establecieron entre brasas y rescoldo, entre cenizas y resto.

Hablan de la lectura del poema. Para este proyecto, no pienso tanto en la interpretación del mismo como en su capacidad de acogida y en el poder visual que adquiere la palabra mientras leemos, convirtiéndose en imagen. Allí están el brasero apagado y el que exhala gases tóxicos. Recuerdo otros escultores que han trabajado la ceniza y veo que entre tantos materiales no hay pieza alguna de esta sustancia ni tampoco se halla vestigio de ella en alguna de las vasijas que han modelado, del modo en que puede encontrarse aún entre los restos arqueológicos.

Restos, desechos de la combustión. Escombros y ruinas. Cenizas. Desechos del tiempo que da forma material a la sal, la arcilla o el cemento, amoldándose al interior de un recipiente o construyéndolo, abrazando ramas retorcidas o los libros, rebosando entre las conducciones. Signo de las sustancias que acogen y modelan, como la lectura, y materia que se hace a los recipientes y actúa de recipiente, amortigua la red de bifurcaciones y conducciones, o se resuelve en receptáculo-reflejo en las negras vasijas de cerámica. Adentro, si el material es lo suficientemente blando y poroso, como la carne, los rescoldos pueden inscribir su huella en las paredes de la vasija, dejando una huella, una especie de impresión neuronal. Afuera puede revestir una forma guardando un resto desaparecido. Recubre una remota figura del pasado devuelta al presente por la ceniza entre los restos de Pompeya. Objetos: huecos para la palabra y la imagen. ¿Cómo preservar estos signos a punto de desaparecer entre la naturaleza efímera del habla y la volatilidad de la imagen o por su petrificación como objeto museográfico?

En el poema, en combustión o apagado, el brasero es la forma que alberga fría la ceniza o la que exhala un humo tóxico al arder. La imagen del fuego es la de la acción vivificadora del lenguaje que prende de nuevo los restos. Desprende e inspira y hay en ello algo venenoso.

El museo es un lugar protegido, de añoranza ante la sensación de que el tiempo presente puede fallar, como falla la percepción de la continuidad de nuestra experiencia.

Espacio de confinamiento. En él duerme el pasado, un fondo de ausencia que muestran los objetos, porque lo que muestran señala lo que ya no está... En él se extiende la ilusión de la preservación del flujo de la historia y de la tradición, la sensación de unidad y homogeneidad del arte antiguo: como si lo que se mira ante sí tuviera una respuesta tras de sí. Sobre él la cubierta —encubrimiento decíamos— simbólicamente un orden ideologizado, tranquilizador psicológicamente aunque contenga la catástrofe de la historia y de un presente haciéndose contenedor de la ruina, que la belleza parece desmentir.

Impresión de un tiempo protegido por la mirada alegórica del espacio cúbico del museo, compacto, estable, él mismo recipiente. De nuevo hueco para la visión y el relato.

Huecos para proyectar, en sus soportales interiores, una presencia viva aun cuando las brasas se hayan enfriado por relatos en los que el sentido del tiempo pasado no deja espacio a la memoria, a la acción que remueve los carbones y recuerda.

Miramos a los objetos en el museo y su exigencia parece ser de plenitud aunque en realidad se hallan escindidos porque no se encuentran ni en su entorno original ni formando parte del presente. En esta escisión, bajo el síndrome de la melancolía, del sentimiento de un pasado irremediamente cortado del presente, hace sitio el proyecto de los Rosado, “Como quien mueve las brasas”: dispersión de los recuerdos, de los objetos, trenzados con el presente como en un cesto; nuevos sitios en el interior del orden simbolizado por la geometría del museo y su totalidad ilusoria entre la mercancía y el culto. Silencio y cálculo. Sublimación de lo bello. Un ideal inalcanzable. De nuevo, melancolía... Se completa el título: “y aspira a pleno pulmón”. Toxicidad. Un sentimiento vecino al instinto de muerte entre tantas imágenes de ruinas. El momento de sopor e inacción que provoca ese instante visionario preludio de la creación, del deseo que quema y la realidad del límite: perfil donde los objetos se repliegan hacia su condición esencial, extraños e inertes.

Ese límite ha sido tocado (más allá de la visión) por los Rosado preservando un resto en combustión, un delicado hueco entre fragmentos y ruina, aunque seduzca al melancólico la idea de otro resto, ocluido, en una forma finalmente liberada de la incógnita de un interior. Desnudez de una superficie pulida que no es recipiente ni envés, sino cosa, lo consumado, frío y sin máscara de la última aparición del cuerpo.

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo, Buenos Aires, 2006.

2 DE CERTEAU, Michel. La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer, México D.F., 2000.

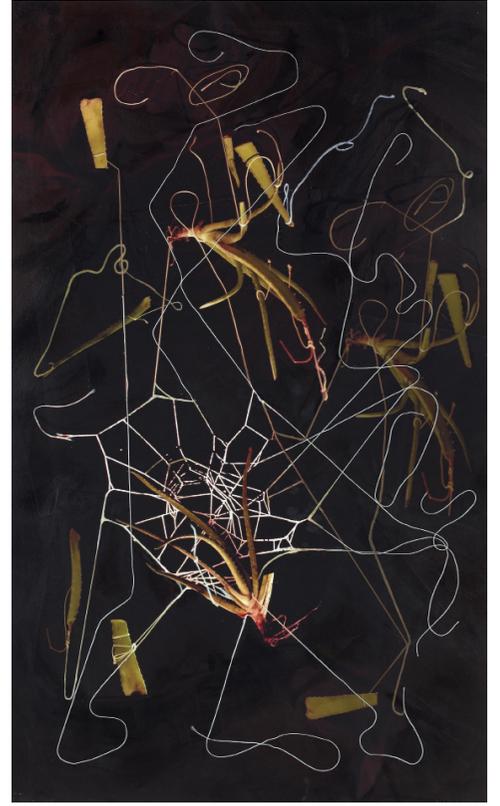
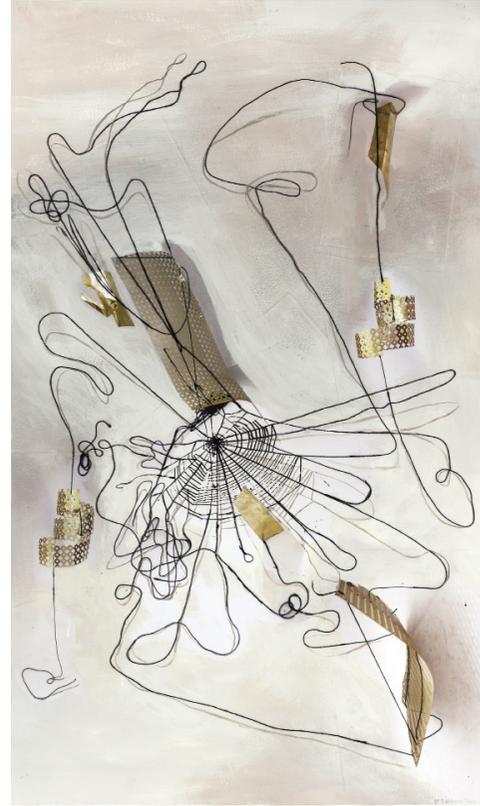
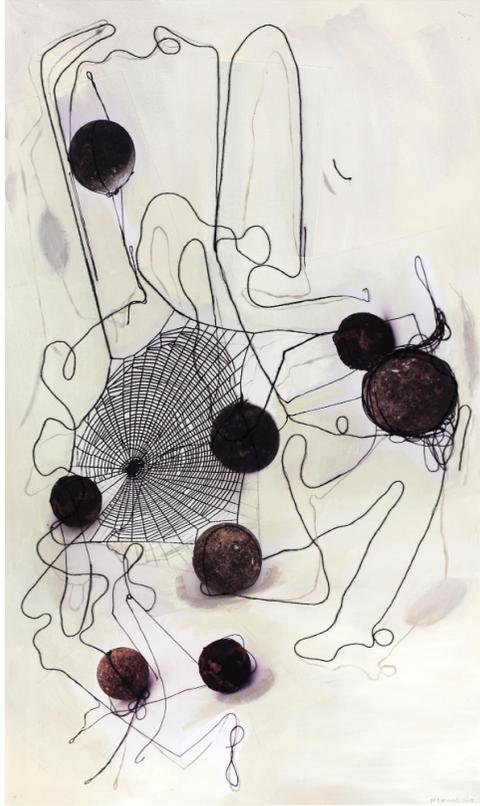
3 BAL, Mieke. Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje, Murcia, 2009.

4 HUYSEN, Andreas. “La nostalgia por las ruinas”, en VV. AA. Heterocronías. Tiempo, arte y arqueología del presente, Murcia, 2008.

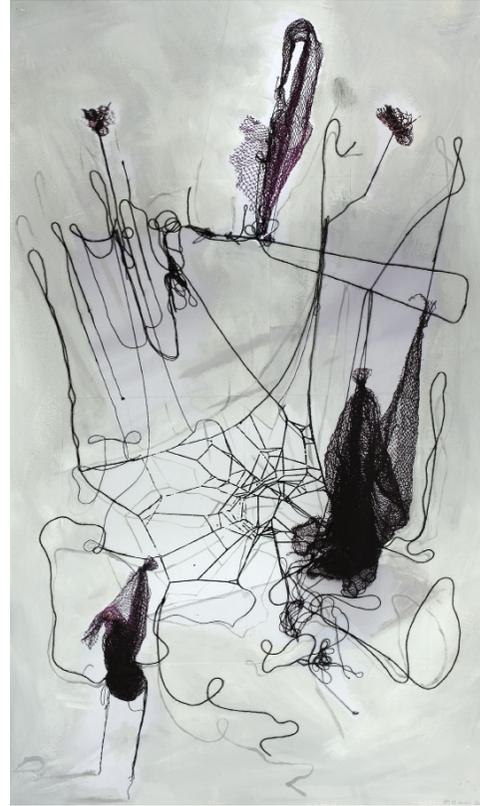
5 BOLANOS, María. Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX, Gijón, 2010.

6 DELEUZE, Gilles. Conversaciones, Valencia, 1999.

“Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón”. Museo de Cádiz. Organiza Obra Social Cajasol. Cádiz.



Apología de los melancólicos 1, 2, 3 y 4. 2009
Impresión digital, cuerda, acuarela y témpera sobre papel.
102 x 152 cm



Apología de los melancólicos 5, 6, 7 y 8. 2009
Impresión digital, cuerda, acuarela y témpera sobre papel.
102 x 152 cm

MP&MP Rosado
Cuarto-gabinete

Desde el 28 de noviembre de 2010 al 10 de enero de 2011

MATADERO-MADRID
ABIERTO x OBRAS

Inauguración: Sábado, 28 de noviembre, a las 20 h.

CUARTO-GABINETE sigue las huellas y el rastro. Es un espacio donde la parte que falta se transforma en una colección de ruinas y fragmentos que nos ayuda a construir el yo. La geometría, el viaje interior, lo traumático, lo abyecto, lo informe, lo inmaduro, lo siniestro... Una casa en espiral cubierta por dentro con esmalte. Una gruta en forma de concha enroscada. Un lugar que, a fuerza de trabajo, el arquitecto convierte en una morada natural. "Hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella". (La poética del espacio. Gaston Bachelard).

Gaston Bachelard (1884-1962) en La poética del espacio hace un estudio fenomenológico de los valores de intimidad en el espacio interior y habla de construir un mundo sin límites. En el capítulo V, titulado La concha, escribe sobre la concha-casa de Bernard Palissy. "Las imágenes dominantes tienden a asociarse. El cuarto-gabinete de Bernard Palissy es una síntesis de la casa, de la concha y de la gruta [...] Encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible de todo fenomenólogo...". También habla de la dialéctica entre lo grande y lo pequeño, la dialéctica del ser libre y del ser encadenado y de cómo la concha ha sido, a lo largo de la historia, emblema del ser humano completo, cuerpo y alma.

Para este proyecto MP & MP Rosado se ha centrado igualmente en una parte del trabajo de Ángel Ferrant (1890-1961) que, en los veranos de 1945 y 1946, en las playas de Galicia, realizó una serie de piezas denominadas objetos hallados. Unas 21 piezas realizadas con elementos naturales, extraídos y recogidos en la playa, pedruscos, conchas, maderas o corcho que sugieren -sin casi posibilidad de manipulación- una nueva mirada estética sobre el mundo.

Las piezas que forman CUARTO-GABINETE, se dividen en dos series, por una parte cuatro piezas de PVC con apariencia arbórea tituladas Núcleo, cuya naturaleza industrial e insípida nos acerca a imágenes relacionadas con el deshecho humano. "El árbol poderoso es el pilar de la casa, el tronco de fresno es el punto central de un apartamento", dice un traductor de Wagner (acto I).

La otra serie, titulada Gabinete está realizada con conchas de mar, objetos-fragmentos encontrados en la playa (reales) y sus copias (falsas). "La clave de esta paciente puesta en escena, en la que cada etapa se había calculado con mucha exactitud, fue la realización del Gabinete de un aficionado, donde los cuadros de la colección, colgados como copias, como imitaciones y como réplicas, parecerían ser con toda naturalidad las copias, las imitaciones y las réplicas de los cuadros reales. El resto era cosa de falsario, es decir de viejas tablas y viejos lienzos, de copias de estudio, de obras menores hábilmente maquilladas, de pigmentos, barnices y grietas". (El gabinete de un aficionado. Georges Perec)

MP&MP ROSADO

CUARTO-GABINETE

28 noviembre 2009 / 10 enero 2010

MP&MP ROSADO

Cuarto-Gabinete

Cuarto-Gabinete sigue las huellas y el rastro. Es un espacio donde la parte que falta se transforma en una colección de ruinas y fragmentos que nos ayudan a construir el yo. La geometría, el viaje interior, la transición, lo abstracto, lo íntimo, lo racional, lo olvido... Una casa espectral que se apodera de los espacios. Un hogar es formado por vida y nostalgia.

Cuarto-Gabinete (2009-2010) es la parte de un proyecto que se realizó a través de la colaboración de los artistas Miguel y Manuel Pedro Rosado. Le comencé a escribir sobre la colección de ruinas de Bernard Palissy. "El cuarto-gabinete de Bernard Palissy es una colección de la casa, de la cocina y de la gruta". También habla de la distinción entre lo grande y lo pequeño, la elección de vivir libre y del ser recordado y de cómo lo mucho lo da a lo largo de la historia, en el tiempo del ser humano con sólo ser y vivir.

Para este proyecto MP & MP Rosado se han centrado igualmente en una parte del trabajo de Angel Perrot (1850-1961) que, en los veranos de 1945 y 1946, en las playas de Galicia, realizó una serie de 23 piezas de elementos naturales, naturales y orgánicos en las playas que sugieren una nueva realidad estética del mundo.

Las piezas que forman Cuarto-Gabinete, se dividen en dos series, por una parte cuatro piezas de PVC con apareo sin artillos filadas: Nicheo, cuya naturaleza industrial e impide las zonas a algunos reducidos con el destino humano. Y por otra parte, una serie filada: Gabinete, realizada con conchas de mar, algunos fragmentos encontrados en la playa (rocas) y sus copias (objetos).

MP & MP ROSADO (San Fernando, Cádiz, 1970)

Interesados por la construcción de la identidad, por la política del espacio y por el rastro o la marca entendida como huella, Miguel Palissy y Manuel Pedro Rosado son dos hermanos gemelos que trabajan bajo el nombre de MP & MP Rosado. Artistas multidisciplinares, mezclan dibujo, instalación, literatura, pintura, escultura para crear espacios con un fuerte carácter escultórico. A lo largo de su carrera han participado en numerosas exposiciones individuales, algunas de las más recientes son Ruber con azules en la Galería Olier Hoeg de La Coruña, Como quien muestra cosas puestas a lo largo de la historia del Museo de Cádiz y De profundis al Hotel Federico Laga de Madrid y en Milán.

Abierto a las 10h
De martes a viernes, de 16 a 22h
Domingo y festivos, de 11 a 22h
Entrada gratuita

Cabinet follows tracks and trails. It's a space where the missing bit becomes a collection of ruins and fragments that help make up the self. Geometry, inner journeys, transitions, the abstract, the intimate, the rational, the oblivion... A spectral house overtakes the spaces. A home is formed by life and nostalgia.

Cuarto Gabinete's Part of Space (2009) takes a philosophical look at the values of a family in interior space. In Chapter 5 entitled The Shelf, he writes about Bernard Palissy's shell houses. "Bernard Palissy's cabinet is a synthesis of house, shell and grout." He also talks about the dialectic between big and small, the dialectic of being toward being in class, and how the course of history the shell has been a symbol of the complete human being, body and soul.

For this project, MP & MP Rosado also focused on part of the work of Angel Perrot (1850-1961), who spent the summers of 1945 and 1946 on the beaches of Galicia and created a series of 23 pieces made up of natural elements found and collected on the seashore, stones, shells, pieces of wood and other fragments that suggest a new aesthetic view of the world.

The pieces in Cabinet fall into two series: four bedside PVC pieces entitled Nicheo, whose dull, industrial appearance recalls images related to human ruins; and a series entitled Gabinete, made up of seashells, fragments of objects found on the beach (rocks) or copies of them (files). Building a home is another to hide in, whereas all reflects the spatial identity of the person involved.

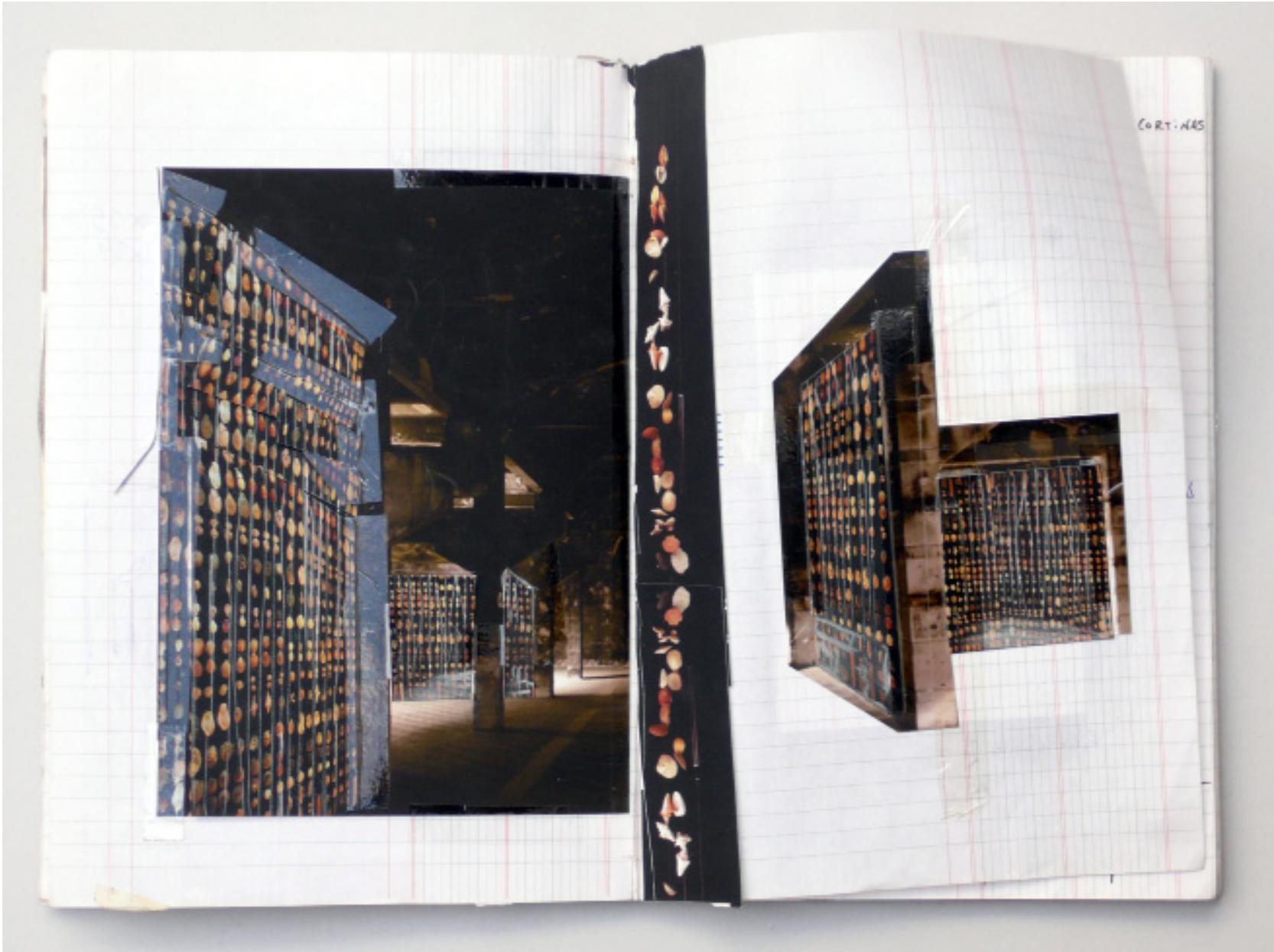
MP & MP ROSADO (San Fernando, Cádiz, 1970)

Miguel Palissy and Manuel Pedro Rosado, brothers who work under the alias of MP & MP Rosado, are interested in the construction of identity, the politics of space and trails, tracks and ruins that leave a trace. As multidisciplinary artists, they combine drawing, installation, literature, painting and sculpture to create spaces with a powerful theatrical feel. Over the course of their career they have taken part in a number of solo and biennial, some of the most recent: Ruber con azules at the Galería Olier Hoeg in La Coruña, Como quien muestra cosas puestas a lo largo de la historia del Museo de Cádiz and De profundis at the Federico Laga Gallery in Milan.

Miércoles Madrid
T 915 97 7109
Paseo de la Chopera 38
28045 Madrid



Cuarto-Gabinete es un proyecto del MP & MP Rosado por Matadero Madrid.



BERNARD PALISSY
1510 - 1589

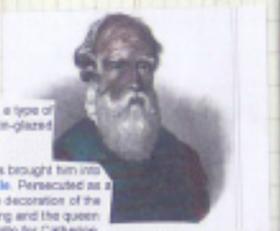
Bernard Palissy
(Lacapele-Biron 1510
la Bastille-Paris 1589)
Ceramiste français
Japuis de 16 años de
intentos frustrados consigue
una loza esmaltada similar
a la porcelana china.

Bernard Palissy
1510 - 1589



born 1508, St. Avit, near Lacapele Biron, France
died 1589, Paris
French Huguenot potter and writer, particularly associated with decorated rustic ware, a type of earthenware covered with coloured lead glazes sometimes mistakenly called faience (tin-glazed earthenware).

Palissy began as a painter of glass, but, after journeys in the south and in the Ardennes brought him into contact with humanists, he settled as a surveyor and potter in Santes, near La Rochelle. Persecuted as a Protestant, he was imprisoned until the constable of Montmorency employed him in the decoration of the Chateau d'Ecoule. His appointment, about 1565, as "inventor of public pottery for the king and the queen mother" enabled him to work in Paris. In 1570, helped by his sons, he built a pottery ghetto for Catherine de Médicis in the garden of the Tuileries. From 1575, in Paris, Palissy gave public lectures on natural history, which, published as Discours admirables (1580; Admirable Discourses), became extremely popular, revealing him as a writer and scientist, a creator of modern agronomy, and a pioneer of the experimental method, with scientific views generally more advanced than those of his contemporaries. After seeing a white glazed cup, probably Chinese porcelain, he determined to discover the secrets of its manufacture. His early researches are described in De l'art de la terre.



Bernard Palissy

Man
French potter and scientist

Hélio Oiticica
GRANDE NÚCLEO
1960-66

Hélio Oiticica era tanto un artista como un pensador. Sus ideas surgieron entre la Vanguardia, la cultura popular brasileña, las técnicas del "hologramma" y el totalismo de los serios, pero una profunda reflexión sobre las formas relacionadas con el "ser", la "memoria", la "libertad" en nuestro mundo contemporáneo.
Producto de la brillante exposición de la actividad artística que tuvo lugar en Brasil durante los años cincuenta y sesenta, que abarcó música, cine, arquitectura, poesía y artes visuales, Oiticica organizó una gran exposición con sus invenciones: Oiticica, Poesías, Memorias y Hologramas a manera de la exposición. Hélio Oiticica pasó temporadas en Londres y Nueva York antes de volver a Brasil, donde murió en 1980 a la edad de 43 años.



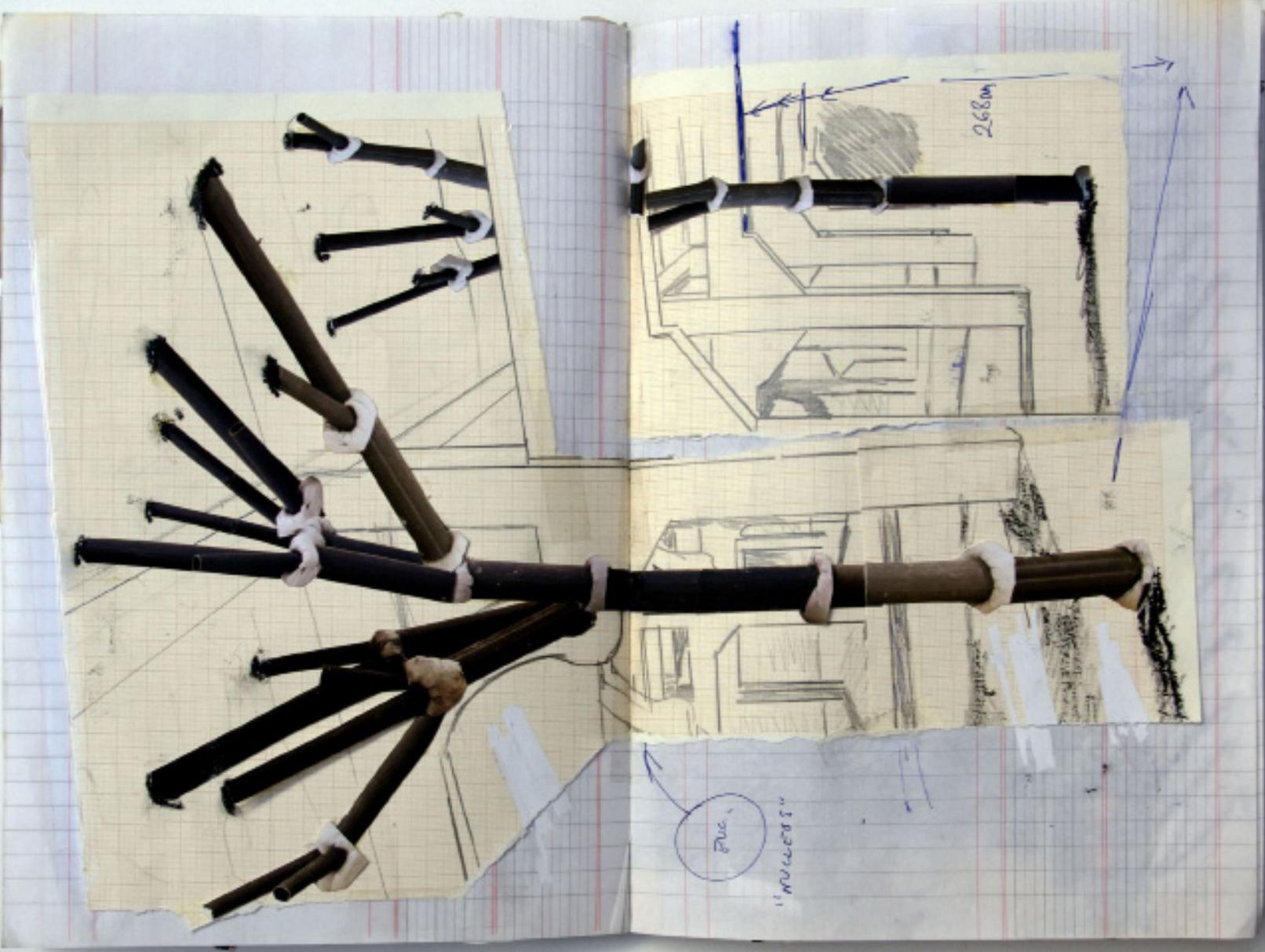
Hélio Oiticica
Hélio Oiticica nació en Rio de Janeiro en 1927, hijo de un odontólogo que era también fotógrafo y pintor, y sobrino de un filósofo y dirigente anarquista. A pesar de ser muy consciente de Brecht, Oiticica sólo ahora ha empezado a ser gradualmente reconocido a nivel internacional como uno de los artistas más productivos y experimentales de estos últimos tiempos.

Oiticica produced a remarkable body of work throughout his career, from abstract compositions to early environmental installations. In what he continually sought to challenge the way in which art could be experienced. This exhibition features works from Oiticica's early career which show an obvious affinity with masters of modernism such as Paul Klee, Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, and yet already reveal a highly abstract approach. Gradually colour is displaced from the picture plane and given spatial characteristics, as in the 'Hologrammas' and 'Poesias' series. The exhibition also features Oiticica's penultimate environmental and 'hologramma' installation - 'Oiticica, Noto' art teachers designed to be seen or installed while moving to the rhythm of samba.

Hélio Oiticica (1927-80) was one of the most innovative Brazilian artists of his generation and he came to be acknowledged as a significant figure in the development of contemporary art. Among his achievements was the original and pioneering use of colour that was central to his practice, and this is the first large-scale exhibition focusing on the key element in his work.



Hélio Oiticica - Grande Núcleo (Grande Nucleus), (comprising NCS, NC4 and NC6) - 1960-66, Oil and resin on wood fiberboard, Overall dimensions 6.7 x 9.75 m © Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro



268cm

Puc.

11 "MULLERS"



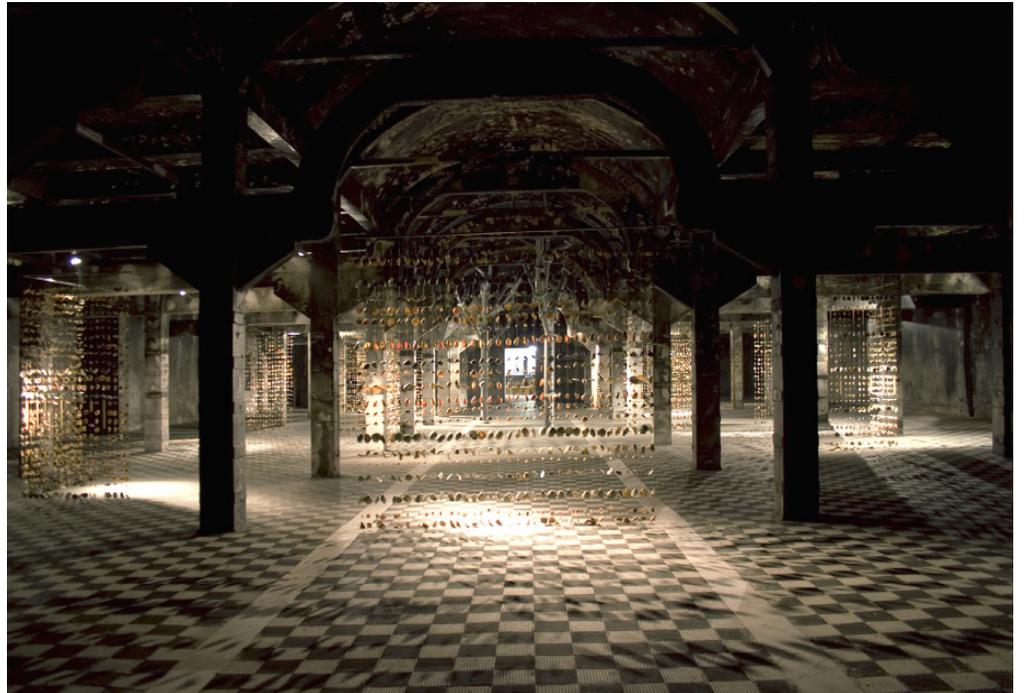
Cuarto-Gabinete. 2010
Matadero-Madrid



Cuarto-Gabinete. 2010
Matadero-Madrid

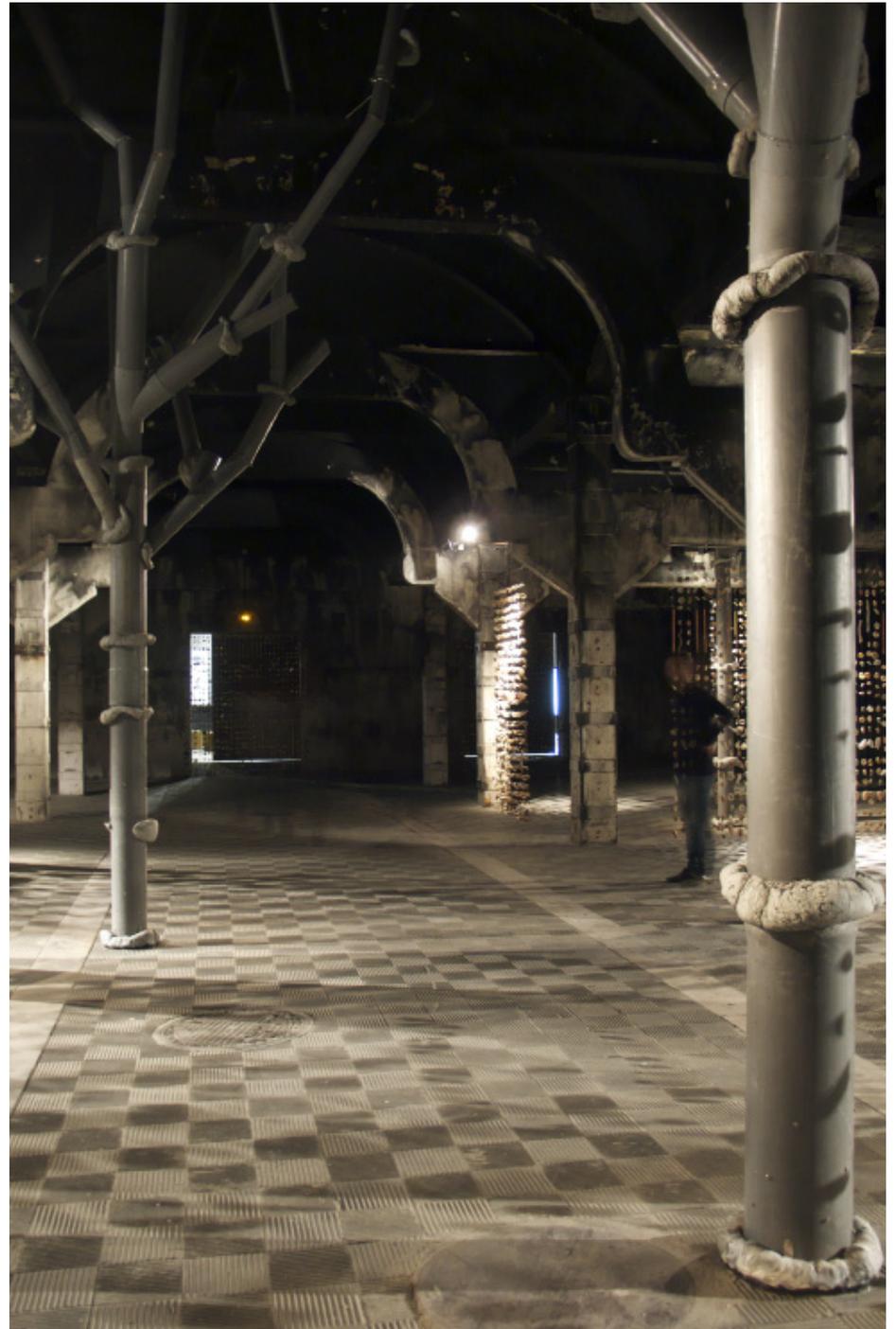
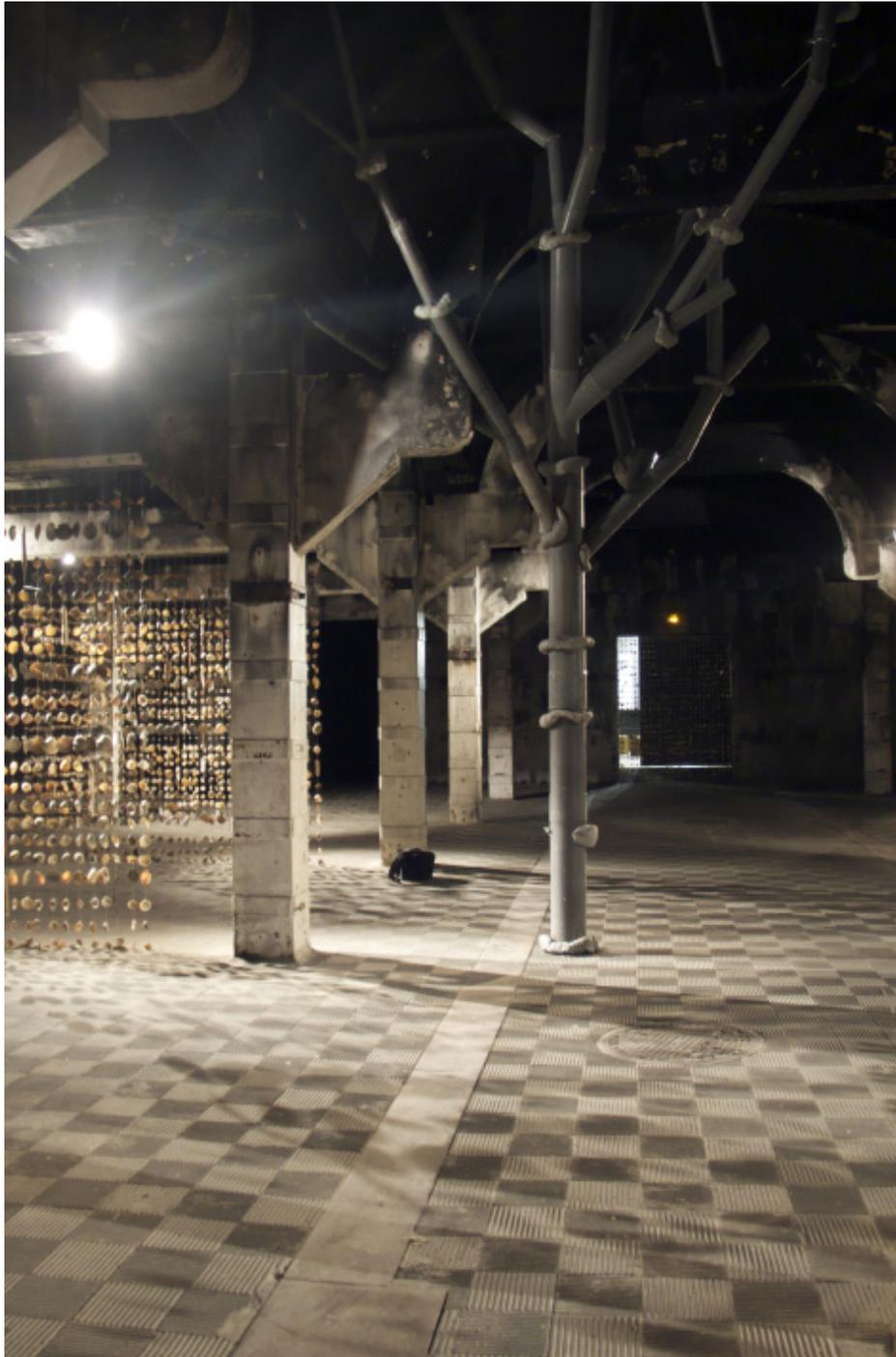








Cuarto-Gabinete. 2010
Matadero-Madrid









Fracement d'une queue coquillages
B. Palissy (1510-1589)
S. XVI Terre vernissée 0,150 m



Brig. de terre de recaille jaspe
S. XVI (Prov. Grotte des Tulleries (Jardins de Tulleries)
terre vernissée (Lourde)

Colonne d'ivoire peinte
con coquilles
H. 42 cm
P. 23,5 cm
R. 17 cm

Colonne ornée de
coquillages
H. 42 cm
P. 23,5 cm
R. 17 cm



"Hay espíritus para los cuales ciertas imágenes conservan un privilegio que no ostentan. Bernard Palissy es uno de estos espíritus y las imágenes de la concha son para él imágenes de largo destino. Si hubiéramos de designar a Bernard Palissy por el elemento dominante de su imaginación material, se lo clasificaría naturalmente entre los terreros. Pero como todo es mar en la imaginación material, habrá que definir la imaginación de Palissy como la de un terrero en busca de la tierra dura, de la tierra que hay que endurecer por el fuego, pero que también puede encontrar un devenir de dureza natural por la acción de una sal congeladora de una sal íntima. Las conchas manifestarían ese devenir. El ser blando, pegajoso, viscoso es, de esta manera, el autor de la dura consistencia de su concha. Y el peligro de solidificación es tan fuerte, la conquista de la dureza va tan lejos, que la concha gana su belleza de esmalte como si hubiera resistido la ayala del fuego. A la belleza de formas geométricas se agregó una belleza de sustancia. Para un alfarero y para un esmalador qué gran objeto de reflexión es la concha! En los platos del alfarero genial, cuántos animales que caídos por el esmalte, han convertido su piel en la más dura de las conchas. [...] Palissy medita sobre 'una joven concha' que edificó su casa y su fortaleza con su propia saliva. Un ensueño de la construcción por dentro ocupa a Palissy..." (Bachelard 1991: 162-163)

(Este molde pudo servir a la fabricación de la gruta que Bernard Palissy construyó para Catherine de Medici en el jardín de las Joyas, ya que se encontró entre los grandes moldes.)

Sótano-Gabinete. 2010
Conchas y objetos encontrados, madera, escayola y acero. Medidas variables.
Espai Quatre. Casal Solleric. Palma de Mallorca.







Sótano-Gabinete. 2010
Conchas y objetos encontrados, madera, escayola y acero. Medidas variables.
Espai Quatre. Casal Solleric. Palma de Mallorca.





Sótano-Gabinete. 2010
Espai Quatre. Casal Solleric. Palma de Mallorca.



Sótano-Gabinete. 2010
Espai Quatre. Casal Solleric. Palma de Mallorca.



El Presidente de Cajasol, Antonio Pulido Gutiérrez
se complace en invitarle a la inauguración de la exposición

MP&MP Rosado **Imagen**

que tendrá lugar el día 7 de octubre a las 20,00 horas
en la Sala Cajasol (C/ Imagen, 2), Sevilla.

Cajasol | Obra Social

Imagen.

(Del lat. *imāgo*, -*īnis*).

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
 2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
1. loc. verb. Parecerse mucho a él.

Y salí del vientre de la ballena. Paul Claudel.

Desde esa estancia, sumergida en la noche más profunda, lo conocía yo todo, la había penetrado, la llevaba en mí, la hacía vivir, con una vida que no es la vida, pero que es más fuerte que ella y que ninguna fuerza en el mundo podría vencer. Maurice Blanchot.

Hay que llegar a la primitividad del refugio. Gaston Bachelard.

¿Quién entre nosotros, en las largas horas de ocio, no ha encontrado un delicioso placer en construirse un piso modelo, un domicilio ideal, un *rêvoir*?. Charles Baudelaire.

...sigo todo derecho las molduras / Que siguen, todo derecho, el cielo raso. Pierre Albert-Birot.

Habitar como transitivo –así, p. Ej. en el concepto de “habitar la vida”- da una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda. Walter Benjamin.



Habitar como transitivo. Atrezo. 2010. Cortina de Polipiel, madera y cadenas. 270 x 151 cm



Moldura de merengue. 2010. Arcilla blanca cocida. Medidas variables.



Habitar como transitivo. Atrezo. 2010. Cortina de Polipiel, madera y cadenas. 270 x 151 cm.
Fotografía de celebración. 2010. Óleo sobre papel. 57 x 76 cm cada una. (5 piezas).



Fotografía de celebración. 2010. Óleo sobre papel. 57 x 76 cm cada una. (5 piezas).



Fotografía de celebración. 2010. Óleo sobre papel. 57 x 76 cm cada una. (5 piezas).



Fotografía de celebración. 2010. Óleo sobre papel. 57 x 76 cm cada una. (5 piezas).
Fotografía de sarcófago antropeide. 2010. Óleo sobre papel. 153 x 268 cm cada una. (2 piezas).
Habitar como transitivo. Ánfora con nueces. 2010. Cerámica y nueces. 40 x 40 x h. 160 cm cada una. (2 piezas)



Fotografía de sarcófago antropoide. 2010. Óleo sobre papel. 153 x 268 cm cada una. (2 piezas).
Habitar como transitivo. Ánfora con nueces. 2010. Cerámica y nueces. 40 x 40 x h. 160 cm cada una. (2 piezas)



Fotografía de sarcófago antropeide. 2010. Óleo sobre papel. 153 x 268 cm cada una. (2 piezas).

Habitar como transitivo. Ánfora con nueces. 2010. Cerámica y nueces. 40 x 40 x h. 160 cm cada una. (2 piezas)



Fotografía de sarcófago antropoide. 2010. Óleo sobre papel. 153 x 268 cm cada una. (2 piezas).

Habitar como transitivo. Ánfora con nueces. 2010. Cerámica y nueces. 40 x 40 x h. 160 cm cada una. (2 piezas)



Habitar como transitivo. Ánfora con nueces. 2010. Cerámica y nueces. 40 x 40 x h. 160 cm cada una. (2 piezas)

Fotografía de celebración. 2010. Óleo sobre papel. 57 x 76 cm cada una. (5 piezas)

Fotografía de cueva. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm cada una. (6 piezas)



Fotografía de cueva. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm cada una. (6 piezas)
Fotografía de sarcófago antropoide. 2010. Óleo sobre papel. 153 x 268 cm cada una. (2 piezas).



Fotografía de sarcófago antropoide. 2010. Óleo sobre papel. 153 x 268 cm cada una. (2 piezas).



Fotografía de sarcófago antropoide. 2010. Óleo sobre papel. 153 x 268 cm cada una. (2 piezas).

PROFETA Y BALLENA. 2008-2011

MP&MP Rosado

Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011, de **MP&MP Rosado** es un proyecto en proceso que explora los valores de intimidad del espacio interior, el cuerpo convertido en caverna o gruta, y los valores del espacio habitado que recorre la imaginación humana en diferentes investigaciones fenomenológicas.

Todo ser humano, por el hecho de mirar adentro se convierte en un Jonás, o más exactamente: en profeta y ballena en una misma persona, escribe Peter Sloterdijk. En el proyecto **Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011**, exploramos ese “mirar adentro”, también las ensoñaciones de la intimidad y el espacio vivido, el complejo-Jonás, la gruta, el laberinto o la raíz. Un viaje a diferentes lugares, coleccionando y recolectando, constituirá la base de experiencias de las que nos nutriremos para desarrollar la producción del trabajo sobre el complejo-Jonás.

A continuación detallamos los espacios donde nos trasladamos para hacer el estudio de este trabajo:

Cueva de Montesinos. Ossa de Montiel. Lagunas de Ruidera. Albacete España.

Torres Blancas. Arquitecto Javier Saenz de Oiza. Madrid. España.

Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri. Arquitecto Pier Francesco Orsini. Lazio. Italia.

Vesubio. Nápoles. Italia.

Jardines de las Tullerías. Ceramista Bernard Palissy. París. Francia.

Encina de las Tres Patas. Mendaza. Navarra.

Estufas del retiro. Parque del retiro. Madrid.

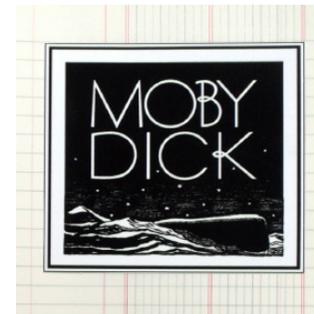
Casería de Ossío. San Fernando. Cádiz.

“Así , la verdadera casa del gran terrestre que fue Bernard Palissy es subterránea”. Gaston Bachelard.

Como quien mueve las brasas y aspira a todo pulmón, en el Museo de Cádiz y Cuarto-Gabinete, en Matadero-Madrid son dos trabajos que se comunican con el proyecto Profeta y Ballena de MP&MP Rosado, que presentamos para las Becas Colección CAM Artes Plásticas, 2009.

Tanto en esos trabajos como en éste proyecto **Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011**, la geometría y el viaje interior juegan junto a lo traumático, lo abyecto, lo informe, lo inmaduro y lo siniestro. Siguiendo las huellas, el rastro y “la parte que falta” se transforma en una colección de ruinas y fragmentos que nos ayudan a construir el yo. Investigaciones fenomenológicas de los valores de intimidad del espacio interior y los valores del espacio habitado. La experiencia del espacio siempre es la experiencia primaria del existir.

Herman Melville escribe Moby Dick en el 1851, en el capítulo LXXXIII, titulado Jonás, considerado históricamente, cuenta como Jonás fué tragado por la ballena, habla sobre como, posiblemente, se refugió en algún hueco de la boca y de dos mesas de juego instaladas en la entrada de la misma. Gaston Bachelard hace mención a la palabra hueco para que se sueñe con una habitación de acuerdo con las ensoñaciones de la intimidad.



“Desde esa estancia, sumergida en la noche más profunda, lo conocía yo todo, la había penetrado, la llevaba en mí, la hacía vivir, con una vida que no es la vida, ero que es mas fuerte que ella y que ninguna fuerza en el mundo podría vencer”. Maurice Blanchot.

En su libro de 1948 La tierra y las ensoñaciones del reposo, Gaston Bachelard escribe un apartado titulado El complejo Jonás, que en palabras del filósofo Peter Sloterdijk coloca a todo ser humano que conoce el aire libre en una relación inconfundible con un interior oscuro lleno de posibilidades. La vastedad del interior: complejo de Jonás que vivió en el vientre de una ballena, hasta el regreso al vientre materno, como viaje imaginario, de las grutas y las cavernas, y los túneles al centro ígneo de la tierra. En las ensoñaciones ppoulares, el vientre aparece como una cavidad acogedora, Paul Claudel escribe: “Y salí del vientre de la casa”, así pués todas estas imágenes hablan sobre un ser encerrado, protegido y oculto que debe de renacer. La entrada de la gruta funciona : ver sin ser visto. “Ante el antro profundo, en el umbral de la caverna, el soñador titubea. Primero, mira el agujero. La caverna, a su vez, mirada por mirada, clava su ojo negro en el soñador”. Gaston Bachelard . Las imágenes de la casa, el refugio, el vientre, el huevo, la semilla, el laberinto o la raíz convergen hacia la misma imagen profunda.

“Todo ser humano, por el hecho de mirar adentro se convierte en un Jonás, o más exactamente: en profeta y ballena en una misma persona.” Peter Sloterdijk.

En el proyecto Profeta y Ballena, un viaje a diferentes lugares, constituirá la base de experiencias de las que nos nutriremos para desarrollar la producción del trabajo sobre el complejo-Jonás, así pues, mirando hacia adentro y afuera de estos cinco lugares fabricaremos una colección de ruinas y fragmentos que nos ayuden a construir el “yo”.

Realizaremos durante “el viaje” un “cuaderno de campo”, (con un seguimiento que se podrá ver en nuestro blog: mproso.blogspot.com), para la elaboración de las investigaciones que después se transformarán en documentos-archivos y que será la base de construcción de una serie de dibujos sobre papel, mesas de trabajo-juego y una serie de piezas/esculturas en diferentes materiales como objetos encontrados, barro cocido, cerámicas y otros materiales.

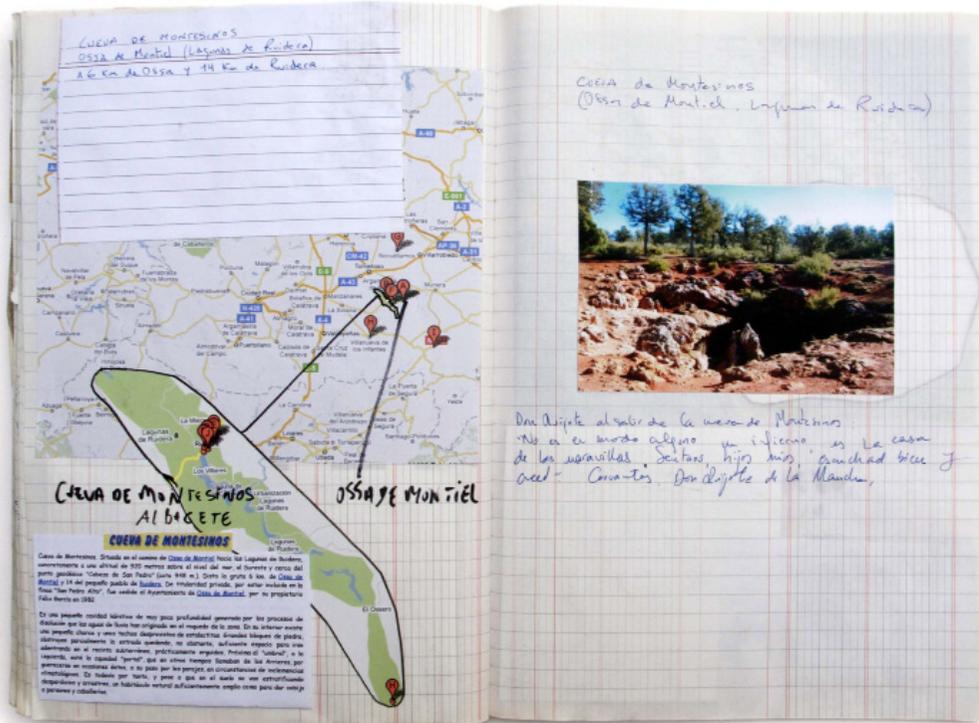
El proyecto Profeta y Ballena trata sobre ese “mirar adentro” y también sobre las ensoñaciones de la intimidad y el espacio vivido que reunió durante su vida Gaston Bachelard, como el complejo-Jonás, la gruta, el laberinto o la raíz.

A continuación detallamos los lugares donde nos trasladaremos durante el transcurso de este trabajo:

Cueva de Montesinos. Ossa de Montiel. Lagunas de Ruidera. Albacete España.

Situada en el camino de Ossa de Montiel hacia las Lagunas de Ruidera. Dista la gruta 6 km. de Ossa de Montiel y 14 del pequeño pueblo de Ruidera. Albacete. España.

De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa....Pero ¿qué dirás cuando te diga yo ahora como, entre otras infinitas cosas y maravillas que me mostró Montesinos, las cuales despacio y a sus tiempos te las iré contando en el discurso de nuestro viaje. Don Quijote de la Mancha. 2ª Parte. Capítulo XXIII. Cervantes.

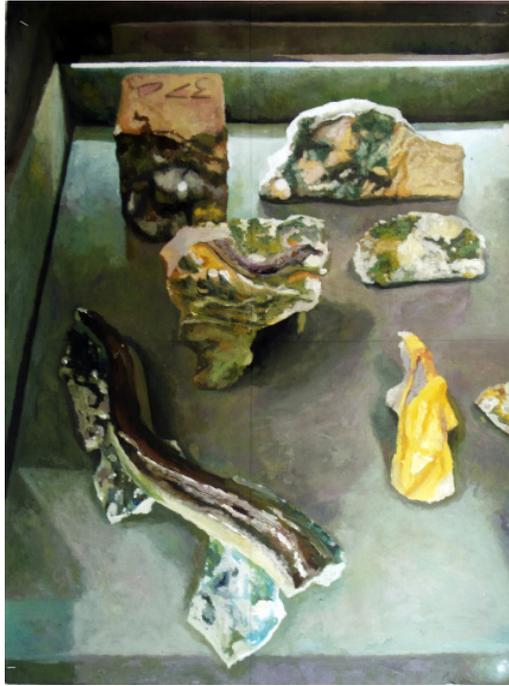




Fotografía de cueva. 2010. Óleo sobre papel. 195 x 130 cm.



Fotografía de cueva. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm cada una. (6 piezas)



Fotografía de Fragmentos Gruta de las Tulleias, Bernard Palissy. Museo de Louvre. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm y 38 x 57 cm cada una. (9 piezas)

Bosque Sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri. Arquitecto, Pier Francesco Orsini. Lazio. Italia.

Dicen que cuando André Breton le enseñó a Salvador Dalí un libro con fotografías sobre Bomarzo, apostilló lo siguiente: "Aquí está todo tu universo cuatrocientos años antes de que se te ocurriera". Era lógico: el bosque sagrado de Bomarzo, o parco dei mostri, es un lugar extraño. Su autor fue el príncipe Pier Francesco Orsini, quien hizo llamar a algunos de los más importantes artistas del Renacimiento. La idea era aprovechar la roca volcánica originaria del lugar, el peperino, fácilmente moldeable, para erigir un pequeño microcosmos de edificios y esculturas fantásticas que compitieran en dimensiones con el paisaje. La inmensidad es una categoría del ensueño. La inmensidad del interior y la inmensidad del bosque. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que nos hundimos en un mundo sin límites". La poética del espacio. Gaston Bachelard.



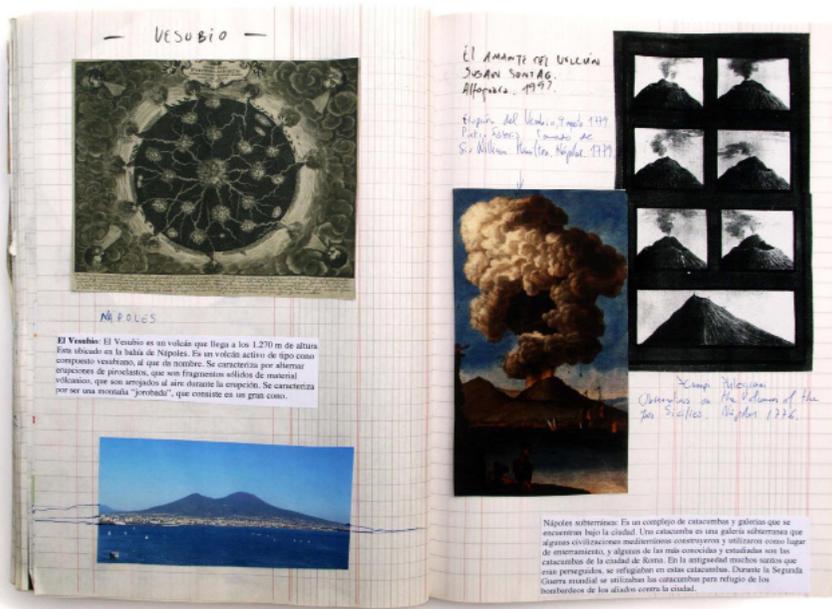


Habitar como transitivo. Ánfora con nueces. 2010. Cerámica y nueces. 40 x 40 x h. 160 cm

Vesubio. Nápoles. Italia.

Lo que él pasaba por alto de la antigüedad, lo que no estaba preparado para ver, le encantaba en el volcán: los burdos agujeros y huecos, las grutas oscuras, las hendiduras y precipicios y cataratas, los fosos dentro de fosos, las rocas enima de rocas: los desechos y la violencia, el peligro, la imperfección. El amante del volcán. Susan Sontag.

Athanasius Kircher fue un científico, erudito y humanista del Renacimiento perteneciente a la orden de los jesuitas. *Mundus Subterraneus*, está escrita en latín en XII libros, y publicada en 1665, desarrolla la idea de Geocosmos, el primer modelo científico (con notables influencias de la Filosofía natural y la Teología), que trata de explicar el contenido y funcionamiento del mundo oculto bajo la superficie de la Tierra. Kircher lo concibe como un organismo complejo y cíclico, compuesto de los elementos tierra, aire, agua y fuego, que, curiosamente, sintoniza con ideas actuales que explican también al planeta (litosfera, biosfera y atmósfera) como un organismo unitario e inter- conectado. Athanasius Kircher viaja a Nápoles para descender al Vesubio, en este viaje constituye la base de experiencias de las que se nutrirá para desarrollar, durante las dos siguientes décadas, una teoría de la Tierra, donde comienza por negar que nuestro planeta sea una masa sólida. Así pues, intuye que su interior está ocupado por el fuego, con cavidades, grutas y conductos ramificados conectados.





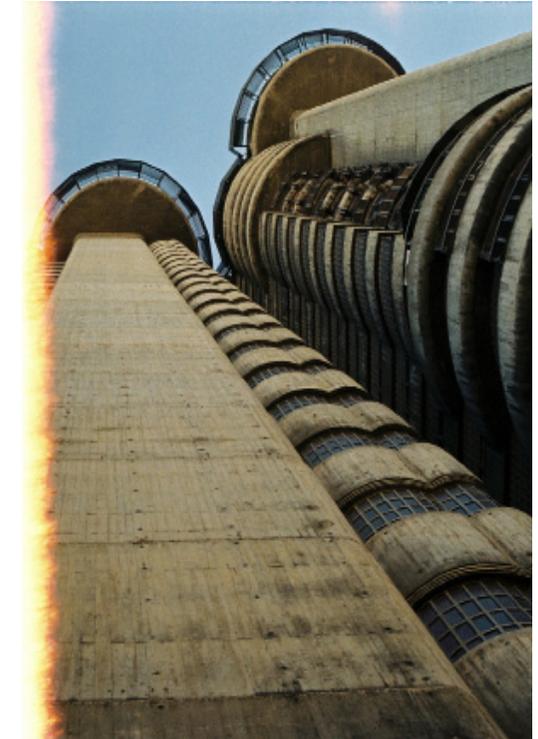
Borradura. 2011. Fotografía del Vesubio, Nápoles. Impresión sobre papel Sommerset y espejo. 48'3 x 32'9 cm. (4 piezas).

Torres Blancas. Arquitecto Javier Saenz de Oiza. Madrid. España.

“Se aprovecha hasta la última oportunidad que brinda el recorrido vertical para llevar al extremo cada una de las ideas espaciales topológicas ligadas al habitar –entre ellas, como señalaba Gaston Bachelard, las virtudes de los sótanos, por estar enterrados, de las terrazas, por estar elevadas, la relación con el universo, los recovecos o rincones, la relación con el exterior o con el cielo...–, con cierto énfasis sobre el entrelazamiento de las diferentes unidades espaciales a través de un recorrido...”

Para empezar, se accede al edificio bajando, entrando en una especie de gruta, ya sea para acceder a los sótanos de aparcamiento o al portal. Estas «grutas» no se encierran en sí mismas sino que, inmediatamente, y por un efecto de transparencia nos empujan a subir, a seguir nuestro recorrido ascendente”. Torres Blancas. María Auxiliadora Gálvez.

Del arquitecto Javier Saénz de Oiza, construido a mediados de los sesenta, un gran árbol cuyas raíces se abrían en el asfalto para luego crecer, redondo y firme, hasta el cielo. Hecho en cemento gris natural. Torres Blancas está hecha entera de curvas, como una gruta, “la cavidad perfecta”.





Habitar como transitivo. 2011. Funda y fotografía de Torres Blancas (Madrid). Impresión sobre papel Somerset, piel y cremallera. 60 x 56 x 5 cm. (5 piezas)

Encina de las Tres Patas. Mendaza. Navarra.

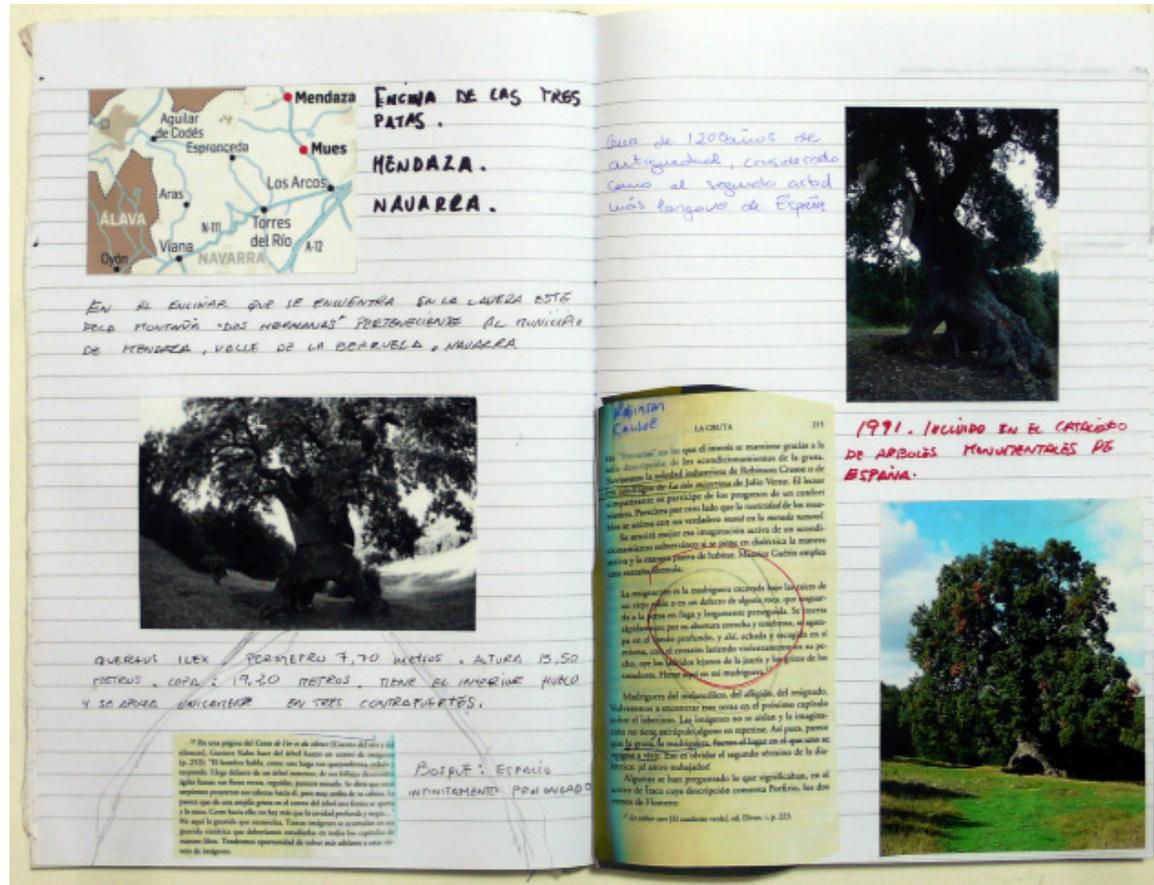
La Berrueza dista 68 kms de Pamplona. Para llegar hasta allí, cogeremos la autopista del Camino hasta Los Arcos. Allí tomaremos la NA-129 (de Calahorra a Vitoria) que nos conduce a los pueblos de Mues y Mendaza, podemos llegar en coche hasta el pueblo de Mendaza, y ascender a pie hasta el termino de La Laguna, donde está el encino de las Tres patas.

Situado a un kilómetro, el paraje de la Laguna se ha hecho famoso últimamente por la encina milenaria. Se trata de un ejemplar único de encina Quercus Ilex que tiene el interior hueco y se apoya únicamente en tres contrafuertes, tres recios pilares que sostienen varias toneladas de tronco y ramas -tiene 15 metros de altura y 7,7 metros de perímetro- y que le hizo merecer la declaración de Monumento Natural en el año 1991.

El encino de Tres patas, como se le conoce en el pueblo, está considerado hoy "el abuelo de Navarra", hablando en términos forestales. Los expertos calculan que puede tener entre 1000 y 1200 años.

Bernardin de Saint-Pierre sueña con un árbol inmenso en el fondo de un árbol, hueco. El soñador del árbol hueco, se desliza dentro de la grieta; experimenta una imagen primitiva, una impresión de intimidad, seguridad, de protección, de refugio y reposo. Desde el fondo del árbol hueco, en el centro del tronco cavernoso, hemos seguido el sueño de una inmensidad anclada, esa morada onírica es una morada de universo, escribió Gaston Bachelard.

En Las olas de Virginia Woolf, dos niños se encuentran agazapados en un arbusto, el refugio nos sugiere la toma de posesión de un mundo: Deslicémonos ahora bajo el dosel de las hojas del grosellero -dijo Bernardo-, y contemos historias. Instalémonos en el mundo subterráneo. Tomemos posesión de nuestro territorio secreto, que está iluminado por grosellas suspendidas como candelabros, relucientes y rojas por un lado, negras por el otro. Si nos apretujamos un poco, Jinny, podremos caber bajo el dosel de las hojas de grosella y observar cómo se columpian los incensarios. Este es nuestro universo.



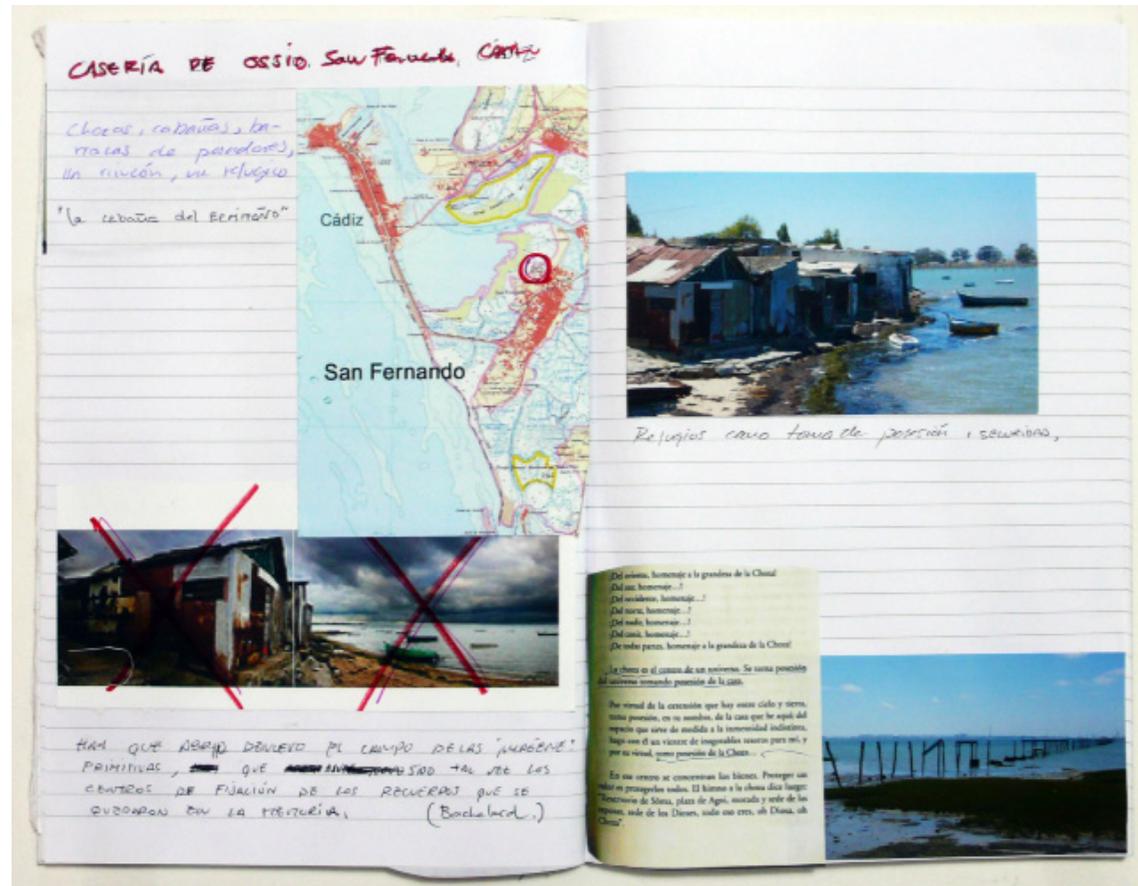
Casería de Ossío. San Fernando. Cádiz.

La Playa de la Casería o Playa de la Casería de Ossio, situada en San Fernando (Cádiz), es una playa de fango y poco arenosa, que se encuentra al noroeste del municipio, bañada por aguas de la bahía de Cádiz. Es un punto muy frecuentado por los pescadores, pero no para los bañistas, debido a la poca calidad de sus aguas y arenas y a su escasa conservación.

Es un pequeño y desvencijado puerto de pescadores, hay chozas-barracas-cabañas en diferentes materiales que sirven para que los pescadores guarden sus avíos o como lugar de esparcimiento..

La cabaña debe recibir su verdad de la intensidad de su esencia, la esencia del verbo habitar. En seguida la cabaña es la soledad centrada y tiene una feliz intensidad de pobreza. La choza es el centro del universo. Se toma posesión del universo tomando la posesión de la casa.

Henry David Thoreau entendió la rusticidad de los sueños fundamentales, la casa onírica, la choza-cabaña se encuentra enraizada. Del mismo modo, en su libro Walden muestra como "el niño juega a la casita".



Estufas del retiro. Parque del retiro. Madrid.

Parque del Retiro, junto a la Plaza del Ángel Caído. Estufas del Retiro (estufas es como tradicionalmente se ha llamado a los invernaderos). Un lugar de 35.000 m² que se construyó durante el siglo XIX y que aún mantiene su funcionamiento con invernaderos de cristal y acero de interés histórico. Data de 1895. Toda una belleza arquitectónica de hierro y cristal, una especie de microcatedral traslúcida para plantas, a años luz -desde el punto de vista artístico- de lo que hoy se concibe como un invernadero productivista. Existen en su interior 23 invernaderos de distintos tamaños y formas, unos de doble cara o tipo capilla, y otros adosados, pero lo que resulta relevante, es que de los 23, tenemos 17 catalogados, en menor o mayor grado como Monumento Artístico Histórico.

Cuando se construyen casas de cristal, el edificio se levanta pensando en el clima interior que ha de reinar en él: la construcción visible sirve, en primer término, más allá de sus valores estéticos propios, como envoltura de un aire reformado, que se prepara a su vez, como medio para habitantes de un tipo especial. Peter Sloterdijk.





Habitar como transitivo. 2011. Funda con cremallera y nueces. 40 x 10 x 8 cm



Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011

Dimensiones variables. 3 piezas

Fotografía de cueva. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm

Borradura. 2011. Fotografía del Vesubio, Nápoles. Impresión sobre papel Sommerset y espejo. 48'3 x 32'9 cm

Habitar como transitorio. 2011. Funda y fotografía de Torres Blancas (Madrid). Impresión sobre papel Sommerset, piel y cremallera. 60 x 56 x 5 cm



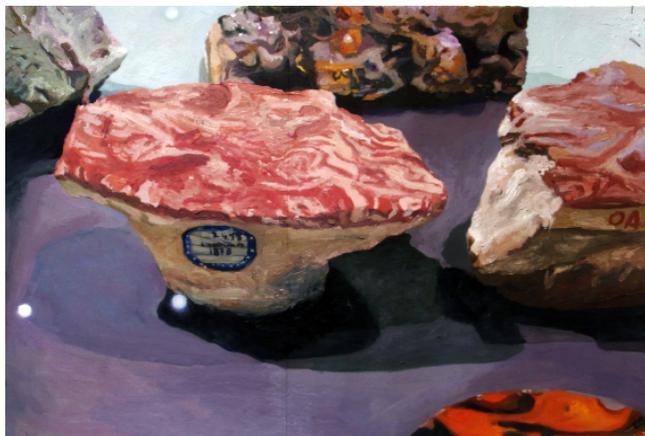
Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011

Dimensiones variables. 3 piezas

Fotografía de cueva. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm

Borradura. 2011. Fotografía del Vesubio, Nápoles. Impresión sobre papel Sommerset y espejo. 48'3 x 32'9 cm

Habitar como transitivo. 2011. Funda y fotografía de Torres Blancas (Madrid). Impresión sobre papel Sommerset, piel y cremallera. 60 x 56 x 5 cm



Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011

Dimensiones variables. 3 piezas

Habitar como transitorio. 2011. Funda con cremallera y nueces. 40 x 10 x 8 cm

Borradura. 2011. Fotografía del Vesubio, Nápoles. Impresión sobre papel Sommerset y espejo. 48'3 x 32'9 cm

Fotografía de Fragmentos Gruta de las Tullerías, Bernard Palissy. Museo de Louvre. 2010. Óleo sobre papel. 38 x 57 cm



Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011

Dimensiones variables. 3 piezas

Habitar como transitorio. 2011. Funda con cremallera y nueces. 40 x 10 x 8 cm

Borradura. 2011. Fotografía del Vesubio, Nápoles. Impresión sobre papel Sommerset y espejo. 48'3 x 32'9 cm

Fotografía de Fragmentos Gruta de las Tullerías, Bernard Palissy. Museo de Louvre. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm



Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011

Dimensiones variables. 3 piezas

Habitar como transitorio. 2011. Funda y fotografía de Torres Blancas (Madrid). Impresión sobre papel Sommerset, piel y cremallera. 60 x 56 x 5 cm



Guía al viajero perdido. Profeta y Ballena, 2008-2011
Dimensiones variables. 2 piezas.
Fotografía de cueva. 2010. Óleo sobre papel. 66 x 102 cm

Galería Alfredo Viñas. Málaga. Inauguración 30 de septiembre de 2011

MP&MP Rosado

¿Qué yo me contradigo?

Pues sí, me contradigo. Y, ¿qué?

(Yo soy inmenso, contengo multitudes.)

Me dirijo a quienes tengo cerca y aguardo en el umbral:

¿Quién ha acabado su trabajo del día? ¿Quién terminó su cena?

¿Quién desea venirse a caminar conmigo?

¿Os vais a hablar después que me haya ido, cuando ya sea muy tarde para todo?

Cantos de mí mismo. Hojas de hierba. 1855. Walt Whitman.

CONTENIDO DEL CURSO

HACER LAS MALETAS

GUARDAR LA ROPA PARA VIAJE

ACUMULARLA

ORDENARLA

ARMARLA

PREPARARLA PARA USAR

PORTEARLA

TRANSPORTARLA

Escribir para “intentar saber que escribiríamos si escribiésemos”, según Marguerite Duras. “O escribir para no morir, quizás... escribir porque no podemos hacer otra cosa; porque no queremos hacer nada más”.

Borges, en el capítulo Valéry como símbolo, Otras inquisiciones, escribe como Whitman redactó sus rapsodias (Leaves of grass) en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores. Uno de los propósitos es definir a un hombre posible de ilimitada y negligente felicidad.

El objetivo es crear, modificar, descubrir y escenificar a partir de varias “esculturas” (arcilla cocida o resina) de diferentes partes del cuerpo. Manipulando éstas “esculturas” de uso privado experimentaremos como pasan a ser de dominio público. Construiremos a partir de estos fragmentos una breve historia, previamente imaginada o no. Todo lo que suceda a raíz de la participación se podrá ver como una pieza en sí mismo, difuminar el objeto-fragmento para que el proceso sea el vehículo para experimentar sin tener en cuenta los resultados. La construcción de una figura, el sujeto/porteador de las partes, se convierte en un conjunto de acontecimientos, siempre conscientes, sometidos y provenientes de nuestra existencia temporal.

BIBLIOGRAFÍA

WALSER, Robert, El Paseo, Siruela.

BACHELARD, Gaston, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica.

MELVILLE, Herman, Bartleby, el escribiente, Colección Austral

BELLATIN, Mario, El arte de enseñar a escribir. Fondo de Cultura Económica.

Malaga Hoy
Juan Francisco Rueda
23 de noviembre de 2011

Acarreando identidades.

MP & MP Rosado presentan en Viñas su último proyecto, una reflexión sobre el individuo y su posición dinámica y a menudo conflictiva con la sociedad que le rodea.

La conformación de la identidad es un proceso dinámico, nunca cerrado y siempre en diálogo con lo que nos rodea. Somos lo que nos define en función de nuestras circunstancias y relaciones, y, seguramente, no seremos iguales corrido el tiempo, vividas nuevas experiencias y enfrentados a los muchos otros que ayudarán a definir nuestra cambiante identidad. También somos uno y muchos, a veces incluso somos lo que parecemos. Los hermanos Rosado García, Miguel Pablo y Manuel Pedro, han hecho de la reflexión en torno a la identidad el tema medular de su ya larga trayectoria, aportando el trascendental matiz de su condición gemelar que les permite abordar aspectos como el de la diferencia, la duplicidad o la dualidad. Sin ir más lejos, sus obras son producto de un proceso compartido que cuenta con la particularidad, a diferencia de otras duplas artísticas, de que, como gemelos, cada uno de ellos se enfrenta a un otro que resulta ser un familiar yo; y no sólo cabe referirse a la apariencia sino a las vivencias comunes.

En esta primera exposición en Alfredo Viñas, los MP&MP presentan un proyecto que, a través de dieciocho óleos sobre papel y de tres conjuntos de esculturas (distintas partes de la anatomía) sobre mesas, condensa muchas de las características y pautas que les son propias y que han ido configurando en sus distintos trabajos. A saber: el uso de la terracota, la auto-representación escultórica, el diálogo entre fotografía y pintura o el empleo de fragmentos, ya sea a modo de palimpsesto, gabinete o mera acumulación que permite desentrañar historias latentes, enigmáticos nexos entre éstos o, como en esta Contengo multitudes..., relatos en potencia que han de ser desarrollados por el espectador, que será, a la postre, quien venga a dotar de sentido todas esas imágenes y fragmentos que se relacionan entre sí.

En el vocabulario de los arquitectos e historiadores del arte, los elementos o materiales, generalmente de construcción, que se extraen de una obra para incorporarlos a otra más reciente reciben el nombre de materiales de acarreo. Los MP&MP Rosado han hecho del acarreo su *modus operandi*, y no sólo en la exposición que nos ocupa, ya que a lo largo de su trayectoria parecen encabalgarse sus exposiciones; o recuperar formas, piezas y conceptos, de modo que cada uno de sus nuevos proyectos se desarrolla, en parte, a partir de algunos aspectos de los precedentes, pasando a estar, en muchos casos, estrictamente conectados. Tal vez, los Rosado lleven haciendo una única obra desde hace mucho a través de distintas entregas, proyectos y muestras.

En esta ocasión, los artistas han acarreado algunos de los elementos que sirvieron para una exploración del cuerpo y el arte público en la pasada edición de Scarpia, en la localidad cordobesa de El Carpio. De hecho, muchas de las imágenes pictóricas son la traslación de las fotografías que servían para documentar las intervenciones con las esculturas que ahora vemos en el espacio expositivo sobre mesas de taller.

Pero también acarrean fragmentos (las esculturas corporales) los personajes que aparecen en las pinturas. Éstos portan esas anatomías ajenas como una suerte de segunda piel, ya que adquieren la misma posición en sus cuerpos (rostros sobre rostros, brazos sobre brazos), y esos mismos fragmentos, como una suerte de resultado o residuo, son los que ocupan las mesas de taller. Las imágenes pictóricas de los MP&MP, basadas en las fotografías del taller impartido en Córdoba (llegan incluso a imitar el tradicional *pass-partout* de las fotografías), evidencian aquel proceso de trabajo.

Ahora no se trata ya de no ocultar el proceso, sino convertir a éste en el centro y el motor de la creación. Ciertamente asistimos a un doble proceso: el que recogen las pinturas, en las que se aprecia la experimentación con las esculturas, y otro proceso aún más capital que el propio proceso creativo y que reside en el espectador: el de interpretar y dar sentido a esas imágenes pictóricas y fragmentos escultóricos que dialogan entre sí. Incluso por las (proverbiales) idénticas iniciales de sus nombres.

Las esculturas de distintas partes del cuerpo (brazos, piernas y cabezas fundamentalmente), despiertan obligatoriamente el recuerdo de la obra de Robert Gober, para quien la anatomía fragmentada era una vía para escenificar la vulnerabilidad del ser humano. Sin embargo, en el proceso creativo de los MP&MP, esta fragmentación parece buscar dos fines. Por una parte, un método para originar un proceso de generación de sentido o vislumbramiento de relaciones entre las imágenes, de modo que trace un posible relato en el que el narrador es el espectador; y, por otro, a diferencia de Gober -o de la fragmentación y recomposición de los maniquíes (poupées) de Hans Bellmer, deudores del universo literario de Bataille-, aludiría a la condición maleable y en construcción de la identidad, a una metafórica unidad, la imagen de lo humano -aquí caprichoso amasijo que se dispone sobre las mesas- que se constituye con la suma de muchas partes que han aportado distintos portadores y que ayudan a perfilar ese todo (la identidad) desde la diferencia. Tampoco ha de obviarse lo que esas acumulaciones escultóricas nos ofrecen como imagen privilegiada y reveladora del propio proceso creativo de los hermanos Rosado; esto es, las piezas se hallan compuestas por réplicas de sus cuerpos, haciendo prácticamente imposible distinguir de quién es cada uno de esos fragmentos: son el resultado de una sociedad inseparable en la que se diluye cada uno de ellos, promovida indudablemente por los lazos familiares, por su condición gemelar e incluso por las (proverbiales) idénticas iniciales de sus nombres.

MP & MP Rosado Galería Alfredo Viñas C/ José Denis Belgrano, 19. 1º. Málaga Hasta el 31 de octubre



Contengo multitudes...
Óleo sobre papel sommerset 260 g/m2
(18 piezas)
48'3 x 59'8 cm cada una
2011



Contengo multitudes...
Óleo sobre papel sommerset 260 g/m2
(18 piezas)
48'3 x 59'8 cm cada una
2011



Contengo multitudes...
Óleo sobre papel sommerset 260 g/m2
(18 piezas)
48'3 x 59'8 cm cada una
2011





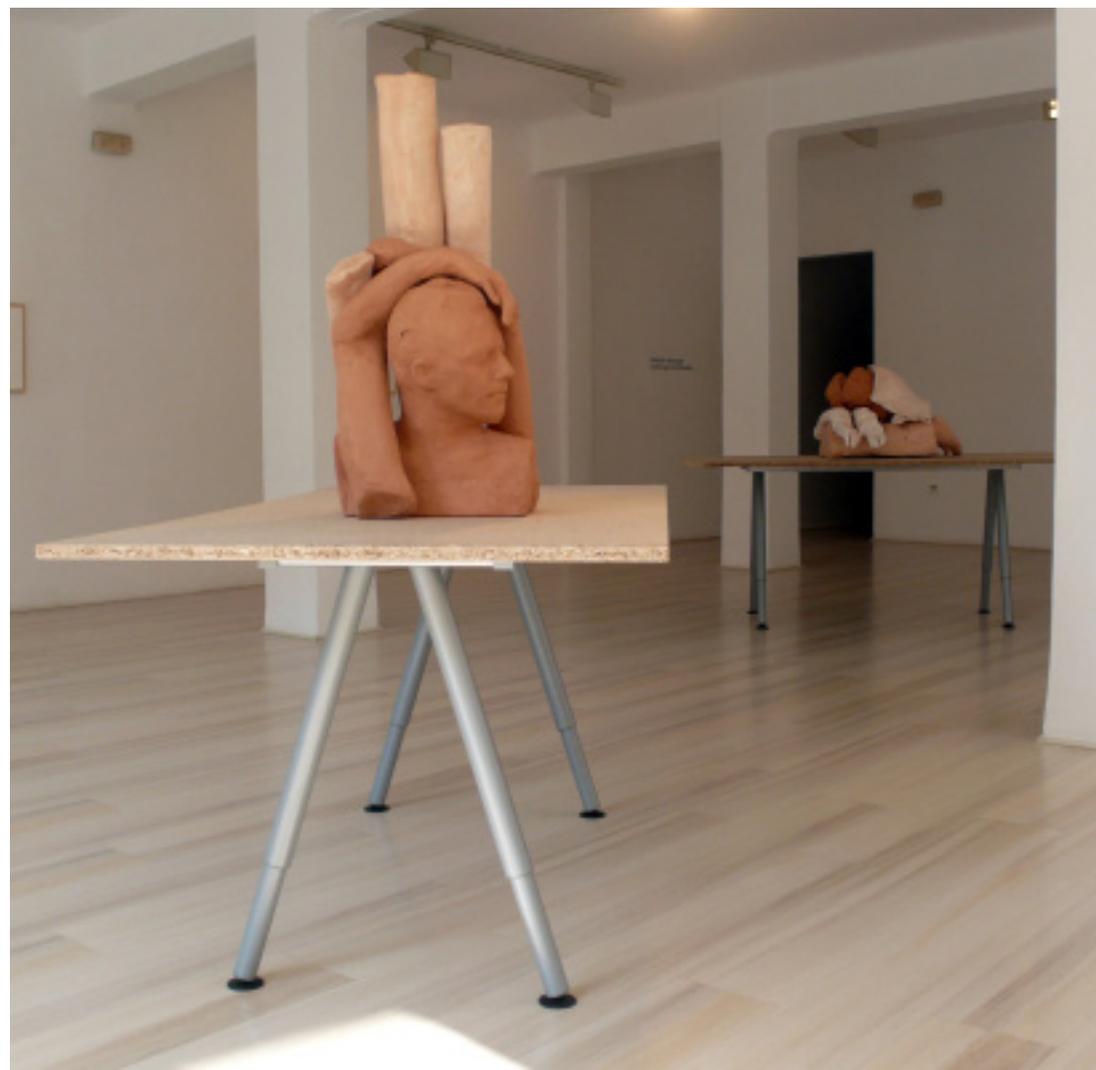


Contengo multitudes...
arcilla cocida, madera y aluminio
pieza, 90 x 60 x 60 cm (9 piezas)
madera y aluminio
mesa 70 x 85 x 175
2011



Contengo multitudes...
arcilla cocida, madera y aluminio
pieza, 90 x 60 x 60 cm (9 piezas)
madera y aluminio
mesa 70 x 85 x 175
2011







Contengo multitudes...
arcilla cocida, madera y aluminio
pieza, 90 x 60 x 60 cm (9 piezas)
madera y aluminio
mesa 70 x 85 x 175
2011



¿Qué yo me contradigo? / Pues sí, me contradigo. Y, ¿qué? / (Yo soy inmenso, contengo multitudes.) / Me dirijo a quienes tengo cerca y aguardo en el umbral: / ¿Quién ha acabado su trabajo del día? ¿Quién terminó su cena? / ¿Quién desea venirse a caminar conmigo? / ¿Os vais a hablar después que me haya ido, cuando ya sea muy tarde para todo? / . *Cantos de mí mismo. Hojas de hierba. 1855. Walt Whitman.

Contengo multitudes..., 2011 /

Instalación: 3 piezas [realizadas a partir de moldesen arcilla cocida y resina pintadas.] [90 x 60 x 60 cm (9 piezas) / 50 x 40 x 80 cm (6 piezas) / 70 x 60 x 50 cm (7 piezas)] 30 septiembre 2011 - 11 noviembre 2011, Galería Alfredo Viñas, Málaga. Las tres piezas expuestas componen tres cuerpos completos y amontonados, se invita a participar modificando y escenificando a partir de las diferentes piezas, dando lugar a la participación de uno en el otro, enfrentandonos a una reflexión y producción activa. Borges, en el capítulo Valéry como símbolo, Otras inquisiciones, escribe como Whitman redactó sus rapsodias (Leaves of grass) en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores. Uno de los propósitos es definir a un hombre posible de ilimitada y negligente felicidad.

Contengo multitudes..., 2011 /

Instalación: Óleo sobre papel, [48,3 x 59,8 cm] e impresión digital color, [48,3 x 59,8 cm] 16-27 Agosto 2011, El Carpio (Córdoba). Scarpia X. Jornadas de intervención artística en el espacio natural y urbano. Taller y exposición. En el contenido del curso se examinaron asuntos relacionados con un cuerpo fragmentado, sus piezas y especialmente sus interjecciones. Se revisaron textos, a partir de los libros El paseo, de Robert Walser / La poética del espacio, de Gaston Bachelard / Bartleby, el escribiente de Herman Melville y El arte de enseñar a escribir de Mario Bellatin.

Contengo multitudes..., 2011 /

Instalación: Óleo sobre papel, [48,3 x 59,8 cm] e impresión digital color, [48,3 x 59,8 cm] 30 septiembre 2011 - 11 noviembre 2011, Galería Alfredo Viñas, Málaga.

La construcción de otro al portear las piezas se convierte en un conjunto de acontecimientos, siempre conscientes y en continuo cambio. Los participantes en el taller manipulan éstas “esculturas” de uso privado experimentando como pasan a ser de dominio público. Todo lo que suceda a raíz de la participación se podrá ver como una pieza en sí mismo, difuminar el objeto-fragmento para que el proceso sea el vehículo para experimentar sin tener en cuenta los resultados.

Contengo multitudes..., 2011 / 9 pruebas de artista para el proyecto Contengo multitudes.../ Construcciones a partir de 60 fragmentos aproximadamente, [170 x 50 x40 cm]. La secuencia se articula en función de un yo imaginario, formado parcialmente de nosotros, parcialmente de cada uno de nosotros.





Sala Siglo XXI, Museo de Huelva. Huelva.
Noviembre/diciembre de 2012

De lo de dentro y de lo de fuera. 2012. MP&MP Rosado, es un proyecto que explora la noción de la huella, el interior y el exterior. La idea de la huella lleva implícita la imagen primitiva; ese rastro, vestigio, marca o impronta reflexiona sobre la vida del ser humano o de civilizaciones antiguas para interpretar el mundo y experimenta con pensamientos artísticos, históricos, filosóficos o antropológicos, pensamientos que mezclan la noción de presente, pasado, la memoria, el documento como testigos de la Historia. Las huellas, marcas, cicatrices o improntas son arqueología del mundo de las cosas. Según Walter Benjamin, el estado de las cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior.

De lo de dentro y de lo de fuera, 2012, de MP&MP Rosado, es un proyecto que piensa con imágenes, se trata de hacer un registro de imágenes “modeladas” a partir de impresiones, huellas, improntas e indicios recogidos, encontrados, recolectados, explorados o “scaneados”. Se toma como punto de partida la propia sala siglo XXI del Museo de Huelva, para experimentar con el interior y el exterior, una invitación a explorar el espacio (intervención) que nos devuelve una imagen intensa que nos invita a explorar texturas y paisajes. Las transferencias dan lugar a imágenes que evocan asociaciones subjetivas, espacio/materia, concreto/abstracto, táctil/visual, etc...

Esconder significa dejar huellas. Pero unas que sean invisibles. Walter Benjamin

Henri Michaux escribe sobre esa geometría íntima que en el espacio interior/exterior no es más que un horrible afuera/adentro. El punto de encuentro entre un exterior y un interior es “la puerta”. Supervielle conoce también “el vértigo exterior”. En otro lugar habla de una “inmensidad interior”. Y así los dos espacios de lo de dentro y de lo de fuera truecan su vértigo. El hombre es el ser entreabierto. : ¡La puerta! La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto.

El proyecto de exposición dependerá de un taller que se impartirá los días previos y durante la exposición, el taller propondrá un acercamiento crítico a cuestiones o temas como la huella, el interior o el exterior. A fin de elaborar un trabajo colectivo en torno al tema planteado, a partir de diferentes pruebas participativas y asociativas realizadas por las personas interesadas en participar en el taller, atendiendo al pensamiento relacional. Las piezas originales sucederán a sus copias o reflejos. “Construir” una breve historia de manera dinámica y plural. Se trata de producir o generar ideas, pensar en como se construye el proyecto o discurso escultórico.

Posteriormente la presentación pública de todos los procesos y resultados se vinculará a una publicación y exposición realizada en en la Sala Siglo XXI del Museo de Huelva. en la que participarán todos las personas integrantes del taller.

Taller: Sala Siglo XXI, Museo de Huelva. Huelva.

De lo de dentro y de lo de fuera. 2012. MP&MP Rosado,

Contenido del taller:

El objetivo principal del taller es evidenciar razonamientos en torno a la escultura en el arte contemporáneo vinculándola a su percepción “participativa” en el contexto del lugar, la reflexión, análisis y desarrollo de la producción artística, en específico propuestas escultóricas, para generar pensamiento y su incidencia en el contexto social, político y económico contemporáneo en la ciudad de Huelva y comprender la práctica artística escultórica actual, reflexionando sobre la parte material y la parte histórica, atendiendo al desarrollo de los procesos creativos antes que a los resultados.

El taller plantea tres ejes a partir de los cuales se revisarán las preocupaciones contemporáneas:

1_ El espacio. Sala siglo XXI. Museo de Huelva.

2_ El objeto. Las imágenes de la casa, el refugio, el vientre, el huevo, la semilla, el laberinto, la raíz, la nuez, el ventrílocuo, el ouroboro, la ballena, el tordecuello, dormir con la boca abierta, el sarcófago, un estuche de compás, cualquier estuche, el círculo, la funda de la espada, cualquier funda, la espuma del mar, la concha, la cal, el umbral, la puerta, el picaporte, convergen hacia la misma imagen profunda, la voluntad de mirar el interior de las cosas

3_ El dibujo. A partir de un picaporte o pomo de puerta.

Los participantes del taller harán un recorrido por las principales expresiones contemporáneas basado en estos tres ejes, el espacio de la sala, el objeto y el dibujo para comprender con los diferentes modos de representación la noción de el interior y el exterior, así como el deseo de examinar algo distante e imaginario.

Bibliografía:

BACHELARD, Gaston, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica.
BELLATIN, Mario, El arte de enseñar a escribir. Fondo de Cultura Económica.
BENJAMIN, Walter, El interior la huella. libro de los pasajes. Akal. Madrid. 2009

Publicación.

De lo de dentro y de lo de fuera. 2012. MP&MP Rosado.
Sala Siglo XXI, Museo de Huelva. Huelva.

ATENCIÓN:

1_ Los visitantes tienen a su disposición una mesa de trabajo para realizar una “escultura” e incorporarla a las mesas expuestas. A partir de un objeto propio cubrirlo-modelarlo con el material dado.

2_ Invitamos a los visitantes a dibujar los pomos o picaportes expuestos y una vez terminados incorporarlos a la pared.

Sala Siglo XXI, Museo de Huelva. Huelva.
De lo de dentro y de lo de fuera. 2012. MP&MP Rosado

La exposición/taller plantea tres ejes a partir de los cuales se revisarán las preocupaciones contemporáneas:

1_ El espacio. Sala siglo XXI. Museo de Huelva.

2_ El objeto. Las imágenes de la casa, el refugio, el vientre, el huevo, la semilla, el laberinto, la raíz, la nuez, el ventrílocuo, el ouroboros, la ballena, el tordecuello, dormir con la boca abierta, el sarcófago, un estuche de compás, cualquier estuche, el círculo, la funda de la espada, cualquier funda, la espuma del mar, la concha, la cal, el umbral, la puerta, el picaporte, convergen hacia la misma imagen profunda, la voluntad de mirar el interior de las cosas

3_ El dibujo. A partir de un picaporte o pomo de puerta.

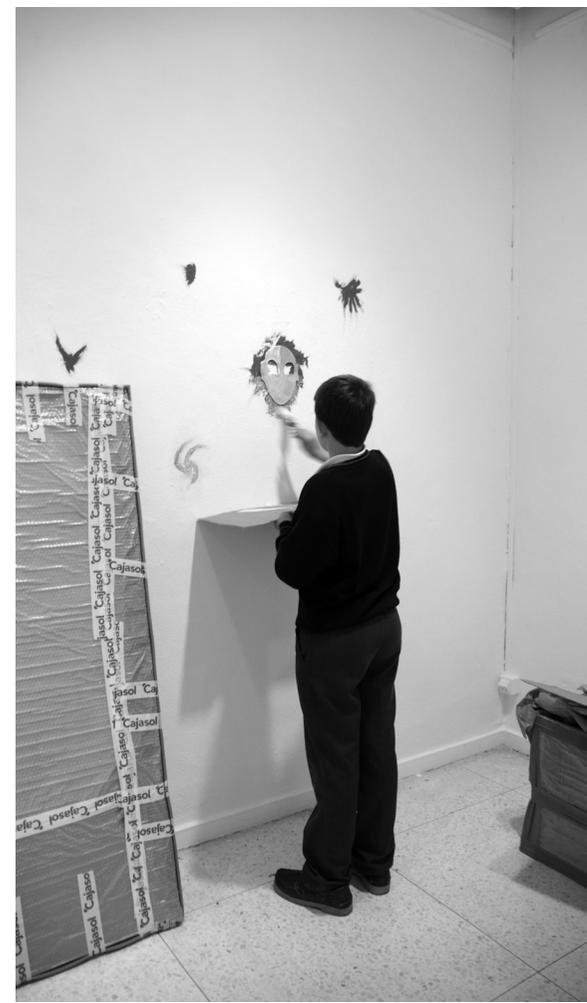
Los visitantes harán un recorrido por las principales expresiones contemporáneas basado en estos tres ejes, el espacio de la sala, el objeto y el dibujo para comprender con los diferentes modos de representación la noción de el interior y el exterior, así como el deseo de examinar algo distante e imaginario.



M P & M P
ROSADO

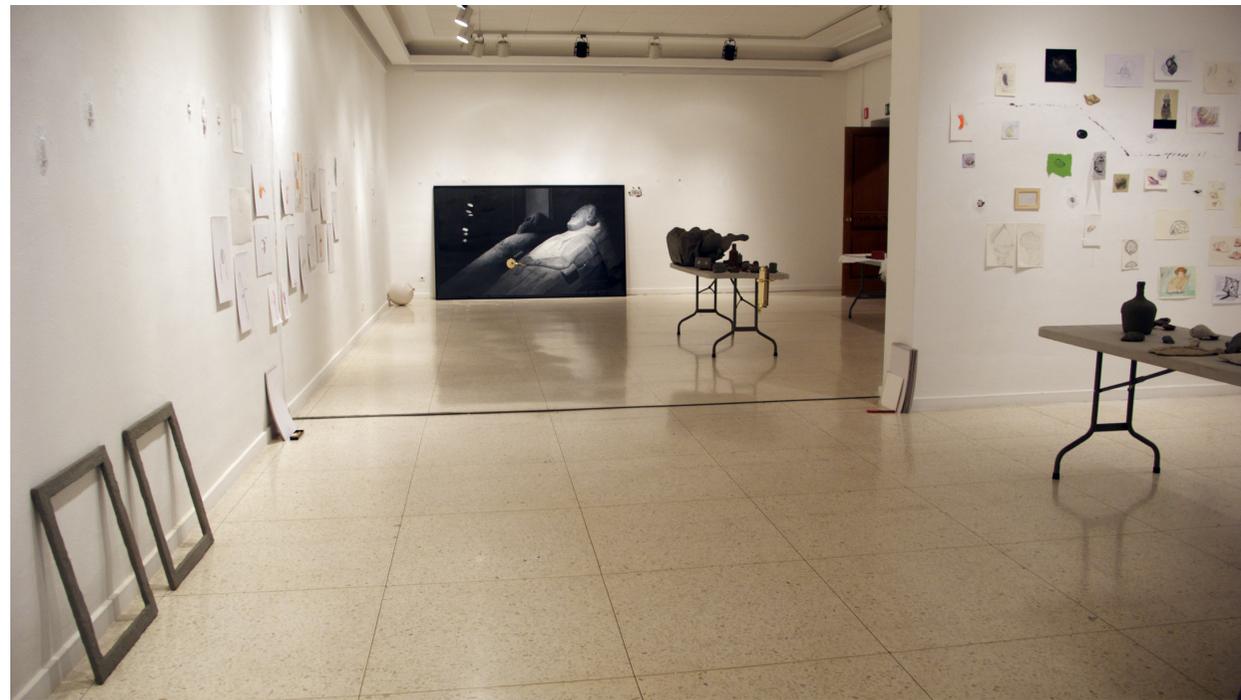
De lo de dentro
y de lo de fuera

Sala Siglo XXI, Museo de Huelva.
Alameda Surchem, 13 - 21000 Huelva.
del 7 de noviembre al 2 de diciembre de 2012











MP&MP Rosado

Indicios. 2012

Óleo sobre papel Windsor&Newton 220 gr/m2.

142 x 200 cm

Descripción resumida del proyecto:

Indicios, 2012, de MP&MP Rosado, es un proyecto que piensa con imágenes, se trata de hacer un registro de imágenes “modeladas” a partir de huellas, improntas e indicios recogidos, encontrados, recolectados, explorados o “scaneados” en la ciudad.

Ahora no se trata ya de no ocultar el proceso, sino convertir a éste en el centro y el motor de la creación. Ciertamente asistimos a un doble proceso: el que recogen las pinturas, en las que se aprecia la experimentación con las esculturas, y otro proceso aún más capital que el propio proceso creativo y que reside en el espectador: el de interpretar y dar sentido a esas imágenes pictóricas y fragmentos escultóricos que dialogan entre sí.

Juan Francisco Rueda.

Habitar como transitivo –así, p. ej., en el concepto de “habitar la vida”- da una idea de la rabiosa actualidad que esconde esta conducta. Consiste en fabricarnos una funda.’

Los estuches, las sobrecubiertas y las fundas con las que se cubrían los enseres domésticos burgueses del siglo pasado, eran procedimientos para recoger y custodiar las huellas.

El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas.

Walter Benjamin.



MP&MP Rosado. Indicios. 2012 Óleo sobre papel Windsor&Newton 220 gr/m2. 142 x 200 cm