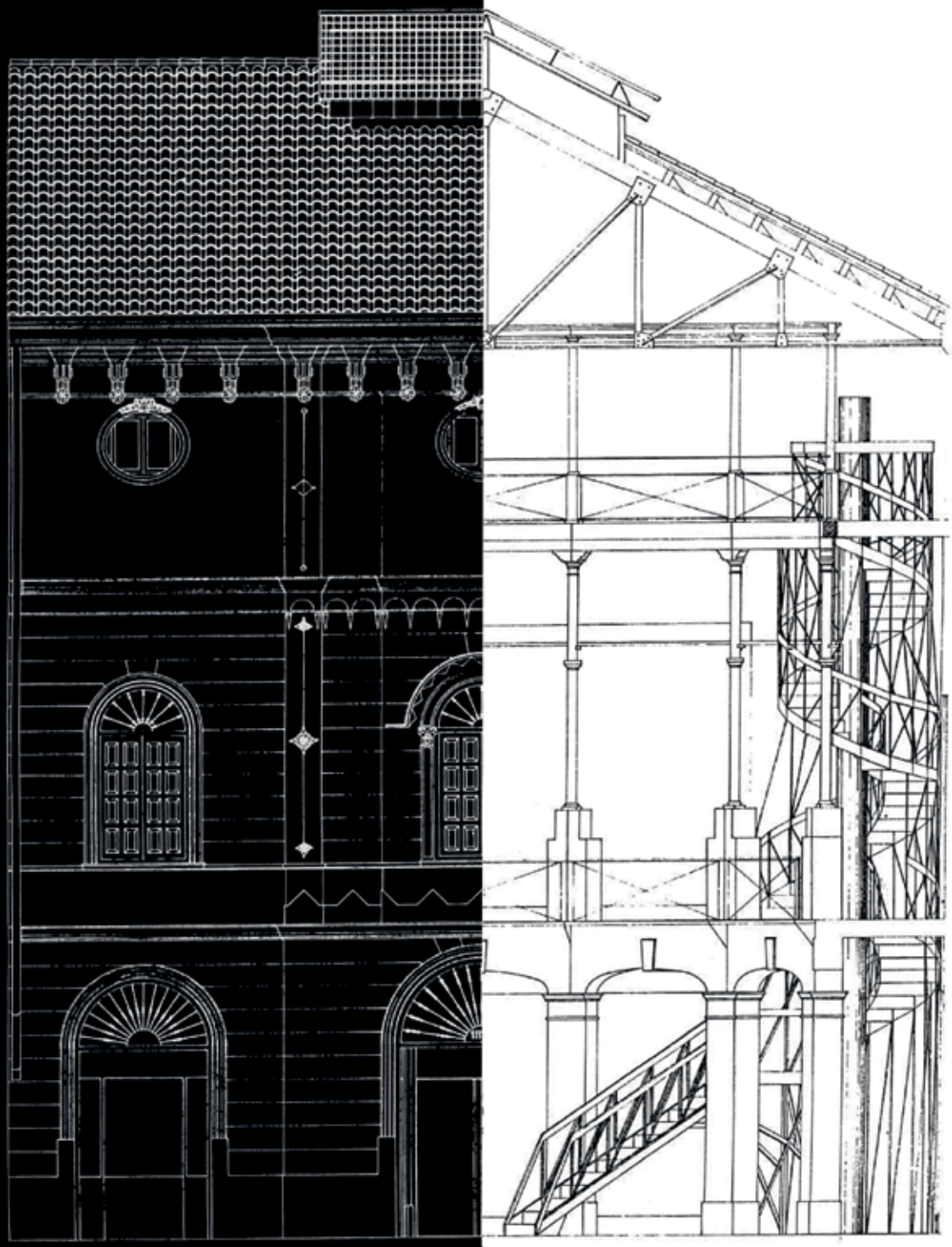


LAURA LIO

CONSEJO GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Presidente de honor
Alberto Fabra Part
President de la Generalitat

Presidenta
María José Catalá Verdet
Consellera d'Educació,
Cultura i Esport

Vicepresidentes
Rita Barberá Nolla
Alcaldesa de Valencia

Luisa Pastor Lillo
Presidenta de la Diputación
Provincial de Alicante

Juan Alfonso Bataller Vicent
Alcalde de Castellón de la Plana

Presidente de la Comisión Científico-artística
Julia Climent Monzó
Secretaria Autonómica de Cultura
i Esport de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

Vocales
Miguel Valor Peidro
Alcalde de Alicante

Javier Moliner Gargallo
Presidente de la Diputación
Provincial de Castellón

Alfonso Rus Terol
Presidente de la Diputación
Provincial de Valencia

Vicente Farnós de los Santos
Representante del Consell
Valencià de Cultura

Marta Alonso Rodríguez
Directora General de Cultura
de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

Director-Gerente
Felipe V. Garín Llombart

Secretario
Jesús Carbonell Aguilar
Subsecretario de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNITAT VALENCIANA CENTRE DEL CARME

Director-Gerente
Felipe V. Garín Llombart

ÁREA TÉCNICA

Técnico de programación expositiva
Vicente Samper Embiz

Técnica de gestión administrativa
Isabel Pérez Ortiz

Técnica coordinadora de exposiciones y relaciones institucionales
Eva Doménech López

Técnicos de gestión expositiva
José Campos Alemany
Lucía González Menéndez

Técnica coordinadora de exposiciones
Montiel Balaguer Navarro

Técnica en difusión y promoción
Carmen Valero Escribá

Comunicación y Relaciones Públicas
Nicolás S. Bugeda Cabrera

Auxiliar de montaje
Antonio Martínez Palop

ADMINISTRACIÓN

Interventor
Rafael Parra Mateu

Administrador
José Alberto Carrión García

Auxiliar administrativo
Germà Sánchez Eslava

Secretaria de Dirección
M. Luisa Izquierdo López

EXPOSICIÓN

Organización
Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Comisario
Vicente Jarque Soriano

Coordinación técnica
Montiel Balaguer Navarro

Coordinación Montaje
Joquín Lara
Laura Lio

Transporte
JMtrans

Montaje
Jose Arte
Sebastián Lopez

Rótulos
Simbols SL

Grúa
Valma SL

Carpintería
Sebastián Lopez

Iluminación
Jesús Martínez

Registro de piezas sonoras
Cultura popular contemporània SL

Música
Montserrat Palacios

CATÁLOGO

Coordinación y diseño
Laura Lio

Textos
Vicente Jarque Soriano
Laura Lio

Traducción al valenciano
Subdirecció General de Política
Lingüística (Servici de Traducció
i Assessorament del Valencià)

Fotografías
Laura Lio
Antonio Martínez Palop pgs. 25, 30, 31

Impresión
Gráficas Royanes

© **de los textos**: los autores
© **de las imágenes**:
Laura Lio, VEGAP 2015
© **de la presente edición**:
Generalitat Valenciana, 2015.

ISBN: 978-84-482-6003-3
Depósito Legal : V-771-2015

Agradecimientos:
Llorenç Barber, Ciro Beltrán,
Iraida Cano, Marco Carreras,
Aníbal Merlo y Beatriz Oteo,
Montserrat Palacios,
Ricardo Sánchez Ramos.

Laura Lio

Señales y símbolos

25 de marzo al 17 de mayo de 2015

La Gallera, Valencia

Estamos acostumbrados, particularmente de unos años a esta parte, a que gran parte de la creación artística ofrezca como elementos comunes el recurso a una variedad sorprendente de lenguajes, siempre bajo una correcta y versátil complementariedad entre ellos, y la apertura de sus discursos a un mundo cada vez más globalizado, complejo y diversificado.

Pero hay un elemento sin cuyo concurso sería del todo imposible ya no solo comprender el arte actual, sino también disfrutar de él. Ese componente, presente con intensidad en la trayectoria de la artista multidisciplinar Laura Lio, es la voluntad firme de comunicar, a partir de los medios de que dispone, ya no una obra o instalación, sino un completo relato, coherente y orientado a que quien lo observa reflexione sobre sus significados.

La artista argentina, que vive en nuestro país desde hace ya algún tiempo, nos presenta así, por invitación del Consorcio de Museos, una instalación de elevado carácter conceptual cuyo mensaje último, cargado de denuncia sutil, aparece reforzado por la propia potencia expresiva y simbólica de los elementos que la componen. Al mismo tiempo, la Sala Gallera favorece los valores del modus operandi de la artista bonaerense, en cuanto que sus singulares características espaciales definen un ámbito flexible que hace más incisiva la exposición.

Para la Generalitat es muy satisfactorio contribuir a que una instalación tan sugerente como la de Laura Lio pueda incorporarse al ya largo y exitoso historial expositivo de una sala que sigue abierta a cuantas nuevas propuestas se generen en el arte actual, y más específicamente a sus representantes más arriesgados y comprometidos. Os invito a apreciar el trabajo que esta artista nos presenta ahora y que estoy convencido de que será bien acogido por el público valenciano.

Alberto Fabra Part
President de la Generalitat

Por su singular configuración arquitectónica, la Gallera se ha constituido en estos últimos años en un referente en la Comunitat Valenciana para la experimentación dentro de las últimas tendencias artísticas de vanguardia hasta el punto de que muchos artistas presentan proyectos concebidos específicamente para este singular espacio expositivo.

Este es el caso de la artista argentina Laura Lio, que ha ideado para la Gallera una sugestiva instalación que juega con las características propias del edificio, desde su diseño interior hasta las perspectivas que ofrece al espectador las tres alturas de sus galerías. La instalación, que tiene como objeto central un gigantesco trono inspirado en el de la Catedral de San Lorenzo en Génova, busca que el conjunto tenga un sentido escénico y teatral, tanto en las obras y su distribución en el espacio, como en el sonido y la iluminación, que son dos elementos igualmente importantes en esta propuesta artística multidisciplinar.

La exposición de la Gallera nos permite profundizar en el trabajo de una artista que realiza instalaciones y proyectos específicos que dialogan espacial y poéticamente con la arquitectura y la memoria del lugar. También nos permite ver la diversidad de perspectivas y lenguajes con los que Laura Lio ha ido desarrollando su obra de un modo muy personal en estas últimas dos décadas de intensa actividad artística.

Maria José Catalá
Consellera d'Educació, Cultura i Esport

Índice

Contenido

LAURA LIO

EL PODER COMO VOLUNTAD Y COMO REPRESENTACIÓN

Vicente Jarque

I

Esta exposición de Laura Lio, consistente en gran parte en eso que se dio en llamar un *site-specific*, es decir, una instalación directamente vinculada al espacio para el que ha sido concebida (un asunto relacionado con el viejo minimalismo y sus incontables e inesperadas consecuencias), tiene mucho que ver con la historia y la arquitectura de La Gallera, pero también con bastantes otras cosas. De hecho, uno de los problemas asociados al concepto del *site-specific* estriba precisamente en su apelación formal (o formalista) al sitio, al lugar concreto y específico, pero mucho menos –o incluso nada- a la historia.

En este caso, las cosas no son así. Sobre todo porque Laura Lio siempre se ha encontrado a salvo de todo purismo formalista, en la medida en que se ha caracterizado casi desde el principio por su versatilidad –aunque no por ello exenta de coherencia- y por su particular interés por la convergencia o, más bien, por la inevitable interpenetración de las artes, es decir, por una práctica escultórica (en la que han cabido las orientaciones geométricas tanto como las orgánicas, las masas y las superficies tanto como las líneas) asociada, además, a registros como los de la música (o el sonido) y la palabra (o la poesía), por no hablar, por supuesto, del dibujo, el grabado o los libros de artista. Y ahora la fotografía.

De todo ello se encuentran rastros en esta muestra. Su núcleo tiene que ver con la vieja experiencia del contraste entre el Poder concentrado y la impotencia generalizada, así como con la eventualmente imponente y ostentosa teatralidad en que se sustenta ese Poder como algo necesitado de representación -con su dimensión ficticia, por tanto- y con la presencia y la ausencia del sujeto humano en ese marco, o bien con la exclusión de las víctimas como estrategia para su perduración.

Esto se hace patente, en primer lugar, en el trono algo más que ligeramente absurdo, emplazado en una tarima y provisto de un respaldo impropio de un ser humano, que preside el espacio cerrado de la planta principal. Se trata de un sillón inspirado en el que puede verse junto al altar en la catedral de San Lorenzo, en Génova.

Catedral de San Lorenzo, Génova

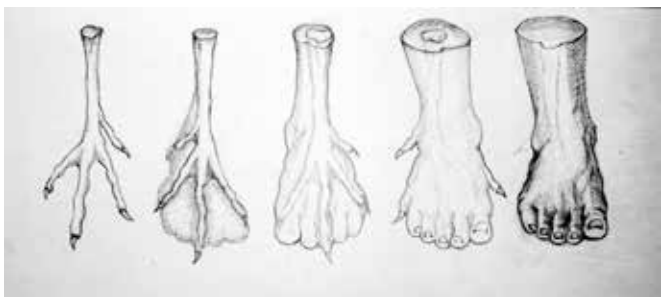
Detalle del cielo de Carabanchel, Madrid

El trono, en realidad, no parece un asiento en el que una persona normal pueda sentirse demasiado cómoda. En cierto modo, y dado el color del terciopelo (acompañado por el de los elementos que lo rodean), podría recordarnos eso que se conoce como "el peso de la púrpura": la losa aplastante –para el individuo- del ejercicio de un poder tendente al absoluto pero, a fin de cuentas, carente de sentido. Uno piensa incluso en las célebres imágenes del papa Inocencio X, de Velázquez o de Bacon, en un caso la de un hombre abrumado, en el otro abiertamente histérico y desesperado. En la pintura de Bacon aparece como aprisionado por la extraña estructura que le rodea y por una especie de cortina de líneas verticales que se interponen entre su figura y el mundo; más aún, en un conocido estudio para la cabeza, Bacon le ubica dentro de una suerte de caja sin paredes, pero igualmente aprisionado.

En la obra de Laura Lio, y al contrario que en la catedral de San Lorenzo, el trono no se halla en un espacio abierto desde el cual pudiese el arzobispo, en cuanto que metáfora del poderoso, hacerse ver y mirar al público, sino en un ámbito rigurosamente clausurado en donde da la sensación de que, en el aislamiento, el dominio se torna un registro delirante, se vuelve en contra del dominante y revela su sinsentido. No extraña, por tanto, que el sillón aparezca vacío. Y no sólo como representación de un lugar abstracto en el que se han sucedido dominadores de toda índole (tiranos, jefes militares, autoridades sacras, dictadores, prebostes, presidentes de gobierno o grandes financieros), sino como un lugar concreto que, por hablar en términos barrocos –calderonianos, por ejemplo, piénsese en *El gran teatro del mundo*- sólo se ocupa de manera vicaria, sucedánea, de manera que ningún individuo lo merecería del todo o, si se quiere, del que lo mejor sería huir.

II

Como es sabido, y como su propio nombre indica, La Gallera fue en su momento un edificio destinado a las peleas de gallos. Un espectáculo cruel –la escenificación de una lucha a muerte, aunque entre iguales-, hoy prohibido en España, pero todavía practicado, en donde el ser humano, aunque presunta encarnación del espíritu, no sólo ponía de manifiesto su dominio sobre la naturaleza, sobre el reino animal, sino su animalidad algo más que residual. Se diría que esta muestra se mantiene fiel al componente teatral del asunto (recuérdese que también en el famoso *Globo* de Shakespeare se celebraban, entre *Ricardo III y Ricardo III*, peleas entre perros y monos), pero en términos invertidos: aquí el espectáculo que se ofrece desde lo alto es el símbolo de un poder (espiritual) aislado, encerrado en sí mismo, mientras que lo que se recoge y exhibe en la primera planta puede ser visto como los restos (materiales) de las víctimas de ese poder.



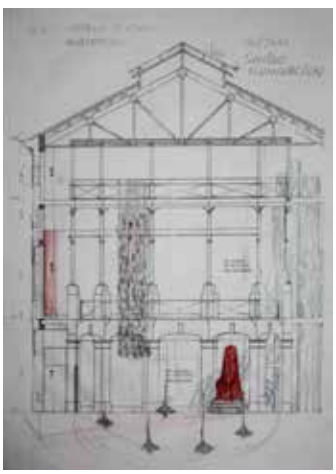
Dibujo, 16 x 38 cm.,2015

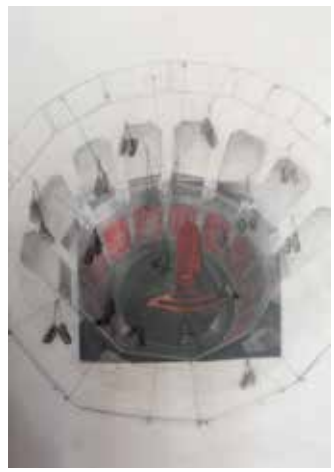
Fotografía

Esos restos –o rastros- se presentan también como signos de una ausencia. Esto se hace evidente en los zapatos viejos. Algunos han sido "transformados o intervenidos" por la artista, convertidos en lo que nunca fueron: alargados, cortados, integrados o engastados con huesos en su interior, como restos del cuerpo –o de su vacío- y a veces recubiertos de cemento. Desde luego, no son los célebres zapatos pintados por Van Gogh (que, por cierto, tan mal interpretó Heidegger), ni el zapato que con tanto arte se comió Chaplin, en su conocida película, a falta de algo mejor (ni mucho menos los de polvo de diamante de Warhol). En cualquier caso, la mayor parte de ellos cuelgan con sus cordones de unos hilos al modo en que lo hacen de los cables en tantos lugares en zonas más o menos apartadas de las ciudades de muchos lugares del mundo. A este respecto circulan numerosas leyendas urbanas, pero nadie sabe con certeza cuál fue el origen de esta tan generalizada como extraña costumbre, ni tampoco su significación, probablemente múltiple o, cuando menos, indeterminada. En cualquier caso, se trata de fragmentos desprendidos de su función, de objetos muertos, inservibles, pero convertidos en algo así como un signo de carácter alegórico en cuyo marco cobran una suerte de nuevo sentido, aunque obviamente enigmático.

En realidad, estos zapatos pueden tener bastante que ver con los exvotos. Tal vez no son sino, por así decir, exvotos profanos. En La Gallera, de las paredes de la primera planta cuelgan manos, fragmentos ya inorgánicos del cuerpo vivo, de manera análoga a la que se encuentran en iglesias y ermitas a título de ofrenda prometida a cambio de un deseo cumplido. Quizás no esté de más decir que yo recuerdo estas cosas con un poco de aprensión. Cuando las veía de niño –imágenes, muletas, mortajas, cabellos, decenas o cientos de figurillas de cera de piernas o manos- no podía evitar la sensación de hallarme ante algo más bien siniestro. En buena parte, supongo, porque no lo entendía del todo, pero también por el ineludible reconocimiento de su condición fragmentaria: trozos de cuerpo aislados, escindidos, fuera de su lugar natural (en el que uno se imaginaba que no habría quedado sino un muñón). No parecían en absoluto signos de gratitud, sino testimonios de alguna terrible desgracia.

Ahora, de mayor, algo mejor documentado, y en la medida en que ya les puedo atribuir un significado que no es simbólico en sentido estricto (puesto que esos objetos singulares no encarnan inmediatamente lo universal, sino que lo indican sólo en función de un contexto específico y una convención institucional), ya puedo interpretarlos no sólo como ofrendas, sino como alegorías. De este modo, me siento algo más tranquilo.





Bocetos de *Todos los fuegos el fuego,* 2015

III

Aunque en el fondo, si bien se piensa, no hay motivo para tranquilizarse, sino todo lo contrario. Y veamos por qué. Escribía Walter Benjamin en su libro sobre *El origen del drama barroco alemán*: "Mientras que en el símbolo, con la transfiguración

de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado". De manera que la representación alegórica, y por tanto cada uno de esos exvotos, sólo cobra sentido en el marco de una fundamental ausencia, de la ausencia de la vida que se tiene que haber retirado del fragmento recuperado, una imagen, objeto semióticamente reciclado para significar algo que le es ajeno y sólo al precio de la muerte.

Así pues, exvotos en forma de zapatos viejos. Es decir, no zapatos nuevos, lustrosos, expuestos en un escaparate, no vistosas mercancías en espera de ser compradas (que Benjamin, dicho sea de paso, también veía como alegorías), sino una especie de metonimia del pie, del cuerpo ausente. No un presente o futuro valor de cambio (abstracto), sino un pasado valor de uso (concreto). Imagen de un objeto desgastado, deteriorado en el camino, tal vez perdido y sólo restaurado en forma de arte, lo que no se sabe si equivale a una suerte de redención.

Pero es que el asunto viene a ser todavía más complicado. Puesto que, añade Benjamin: "Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro: o, mejor dicho, en una calavera (…). Tal es el núcleo de la significación alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación". Ahora bien, si es verdad que esa "abrupta línea" nos conduce a la imagen de una calavera (en alemán *Totenkopf*: "cabeza de muerto") y a la eterna decadencia como fuente infalible de "significación" alegórica, entonces uno tiene la impresión de que aquello que carecería de significado vendría a ser, más o menos, la vida misma.

Todo esto se conecta, a propósito de la exposición de Laura Lio, no sólo con las alegorías de las que ya hemos hablado –los zapatos colgados y/o manipulados-, sino con esos pequeños montones de huesos sueltos u osamentas de animales que también integran la obra, en la primera planta. En efecto, no son calaveras humanas (es decir, no son una mera *vanitas*), aunque sí piezas asimismo descarnadas que muy bien podrían representar –como buenas alegorías- esa *physis* esencialmente decadente, en principio condenada y nunca sabremos si al final redimida o reconciliada, a la que hacía alusión Benjamin, y que, de algún modo, cabe interpretar como permanente víctima de la historia. Pero también, por qué no, como su imagen.

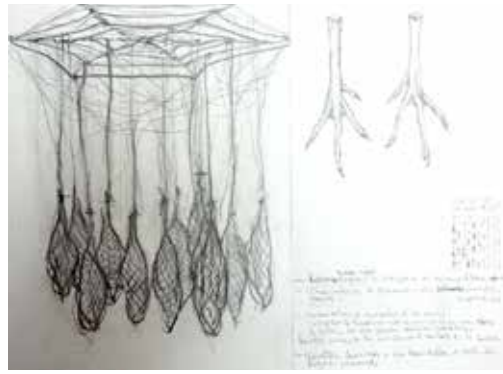
De cualquier modo, hay que tener en cuenta que estas ideas tienen que ver con lo que Benjamin llamaba "historia natural" (*Naturgeschichte*), esto es, con una historia no entendida en términos idealistas como la gran "hazaña de la libertad" humana (a la manera defendida por Croce), sino como un lamentable proceso –una permanente sucesión, un eterno retorno de catástrofes- determinado por la necesidad, que en el mundo barroco se vería como una suerte de "catarata" fatídica y que el propio Benjamin, ya convertido al marxismo, compararía con un irresistible "huracán" ("eso que llamamos *progreso*", decía).

Ahora bien, todo esto se vincula con la exposición de Laura Lio en la medida en que en ella encontramos no sólo esas alegorías (zapatos viejos, huesos animales) de la naturaleza como lugar de una inexorable decadencia, sino también –volvamos a ello- ese trono púrpura en cuanto que expresión (también alegórica, suponemos) del Poder y, por ende, de la historia concebida como historia de la dominación, sobre la naturaleza y sobre los humanos. El contraste entre ambas dimensiones, naturaleza e historia, es el que aquí se despliega, un tanto a la manera barroca, en forma de un panorama explícitamente teatral.

IV

El proyecto de Laura Lio responde –y responde bien- a una experiencia que cobra tanto más interés en cuanto que no es sólo suya, sino algo compartible y efectivamente compartido por muchos. No remite sin más a una vida abstracta, sino a una existencia en el presente, y por ende a la historia. Es esto lo que le confiere una significación crítica, es decir, política. Habla del poder en términos de representación, y lo hace conectando un trono que parece venir del pasado con unos objetos que no por muertos dejan de sernos contemporáneos.

La obra responde asimismo al nivel de conciencia alcanzado por el arte desde hace ya unos cien años, o más. Incluye elementos derivados de la tradición (por ejemplo, escultura pura y dura, acaso válida como pieza autónoma, consistente), junto a otros asociados a prácticas diversas (atención a la puesta en escena, fotografía, textos propios), así como una intervención (música –canto, teteras silbadoras- y danza) a cargo de la mexicana Montserrat Palacios. Como he sugerido al principio, esto no es nuevo en la trayectoria de la artista. Lo que sí puede considerarse nuevo es el modo en que ha sabido articular todo ello en el marco de un espacio singular como lo es el de La Gallera. No es un espacio como el que Kafka describía en *América*: el Gran Teatro de



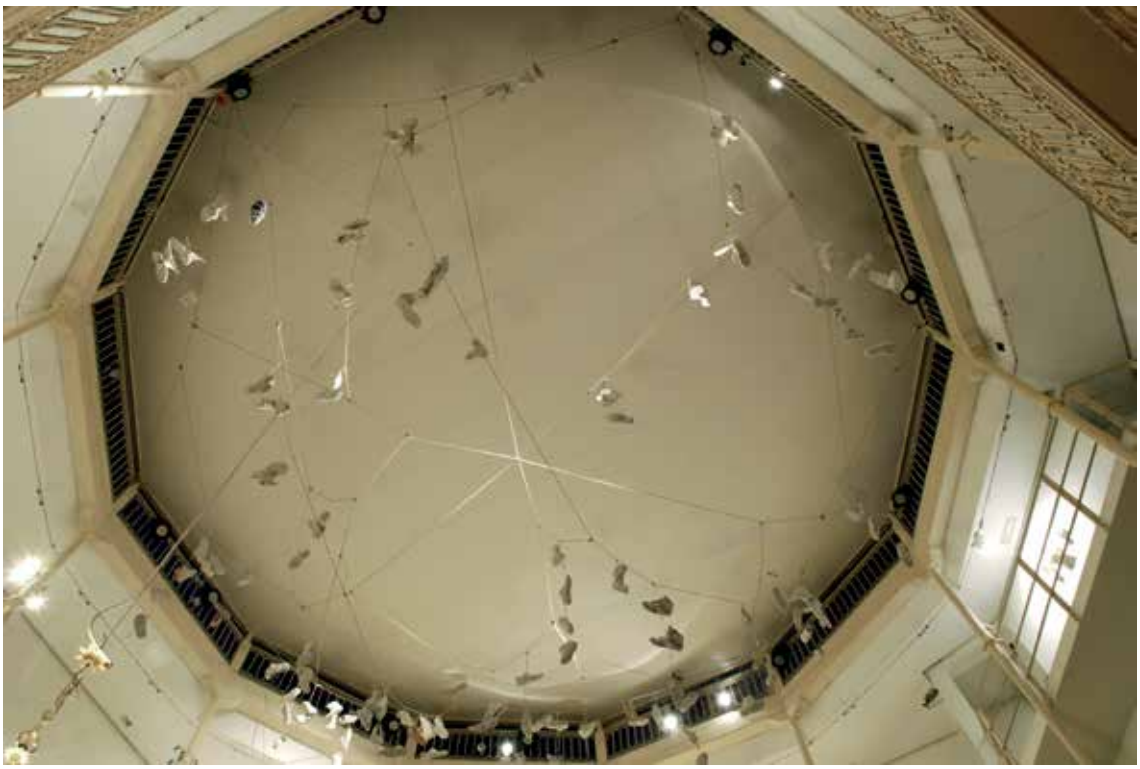
Bocetos, 2014

Oklahoma, donde todo el mundo era admitido para desempeñar cualquier papel -el de sí mismo, por ejemplo-, sino un lugar para representar lo que hay bajo las condiciones en que las cosas pasan. Sometidas al poder de turno. Es por eso por lo que el trono aparece vacío: que cada uno imagine quién podría estar sentado en él.

TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO

Todos los fuegos el fuego, La Gallera

Todas las obras de este catálogo han sido realizadas durante 2014 y 2015
Totes les obres del catàleg han segut realitzades durant els anys 2014 i 20155



Instalación con cuerdas y zapatos recubiertos con mortero
Instal·lació amb cordes i sabates recoberts amb morter

Tan solo el cuerpo

el pie
donde bascula el cuerpo
en contacto con la tierra

el vacío de la carne que cava
concavidad
excavación

un lugar táctil
el cuerpo social de un país
empujado a la intemperie
una brecha abierta
imposibilidad de avanzar
el atropello y sus destrozos
la amputación del pie
las prótesis necesarias
seguir

ahí abajo los responsables
en su espacio protegido e inmaculado de terciopelo rojo

L.L.

Fotografías y piezas de pared
Fotografies i peces de paret

LA VIDA EN LLAMAS

Serie *La vida en llamas,* formada por cuatro fotografías de 55 x 77 cm. y de 77 x 55 cm.
Sèrie *La vida en llamas*, quatre fotografies de 55 x 77 cm i de 77 x 55 cm. i de 77 x 55 cm.

ZAPHATOS

Fotografías, 55 x 77 cm.
Fotografias, 55 x 77 cm.

Ahuecamiento

El cuerpo
sus caparazones
segundas
y terceras pieles

Elegir un objeto
uno solo
los za-pathos, por ejemplo
y en ellos hacer un zoom
tirar de los cordones umbilicales
y crear una suerte de imaginario-maná

Errar hacia adentro
en escenarios de ausencias
oler el sudor de unos pies desconocidos
bucear en la semántica de su andar
en los supuestos caminos recorridos

Oír los ecos
las formas
y deformaciones por el modo en que se balanceaba
todo el peso del cuerpo
ahí dentro
ahí

Escarbar esas cavidades
donde
dimensiones
materiales
usos
generan empatías

Los huesos
ya no hay carne
solo una estructura resonante

L.L.

Botas, 24 x 30 x 7 cm c/u.
Botas, 24 x 30 x 7 cm c/u.

Paginas siguientes

Fotografías, 55 x 77 cm.
Fotografias, 55 x 77 cm.

Zapatos y mapas, 7 x 15 x 7 cm.c/u.
Sabates i mapes, 7 x 15 x 7 cm. c/u.

Zapato, mortero, huesos y tela, 10 x 40 x 9 cm. y 19 x 34 x 10 cm.
Sabata, morter, ossos i tela, 10 x 40 x 9 cm. y 10 x 34 x 10 cm.

Cuero, goma y cordones, 13 x 48 x 10 cm.
Cuiro, goma, morter i cordons, 13 x 48 x 10 cm.

Zapatos intervenidos
Sabates intervingudes

Maqueta del proyecto para La Gallera en escala 1/18, 2014
Maqueta del projecte per a La Gallera en escala 1/18, 2014

Fotografía, 36 x 51cm.
Fotografia, 36 x 51 cm.

Cuerpo a cuerpo

El cuerpo como aquí
el cuerpo como lugar de la reinvención
el cuerpo como lugar de resistencia
el cuerpo implicado
el cuerpo expuesto
el cuerpo encendido
el cuerpo desnudo
el cuerpo fragmentado
el cuerpo sin órganos
el cuerpo como espacio / tiempo encarnado
el cuerpo como territorio
el cuerpo como domicilio
el cuerpo antes de ser cuerpo
el cuerpo como mapa del pensamiento
el cuerpo como orilla
el cuerpo en el cauce del devenir
el cuerpo habitado
el cuerpo incandescente
el cuerpo en migajas
el cuerpo desaparecido
el cuerpo poético que es a su vez cuerpo político
el cuerpo antes del leguaje
el cuerpo y su representación
el cuerpo como celebración,
como realidad primera y última del abismo que somos
frente al abismo que habitamos
el cuerpo en el curso de un trayecto entre millones de otros cuerpos
el cuerpo en este país
donde el 20% de la población vive en la pobreza y la exclusión

L.L.

Zapato, adobe y raíz, 55 x 40 x 20 cm.
Sabata, atovó i arrel, 55 x 40 x 20 cm.
Esparto, escayola, cuero y adobe, 11 x 30 x 12 cms y 12 x 33 x 11 cm.
Espart, escaiola, cuiro i atovó, 11 x 30 x 12 cm i 12 x 33 x 11 cm.

EX VOTOS

Fotografía, 51 x 36 cm.
Fotografia, 51 x 36 cm.

Exvotos, madera, escayola, parafina y clavos, 26 x 15 x 10 cm. c/u.
Exvots, fusta, escaiola, parafina i claus, 26 x 15 x 10 cm. c/u.

Escayola, acrílico y lápiz, 21 x 10 x 27 cm.
Escaiola, acrílic i llapis, 21 x 10 x 27 cm.
Cera roja, 12 x 6 x 6 cm.
Cera vermella, 12 x 6 x 6 cm.

BIOGRAFÍA

Laura Lio

Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1967. Desde 1990 reside en Madrid. Estudió Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" en Buenos Aires, y en Madrid se licenció en Grabado en la UCM en 1997. Realizó un Máster de investigación en la UCLM en 2011 y completó su Tesis Doctoral en 2012. Desde el año 2010 es Profesora Asociada en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, donde imparte docencia en el Grado y en el Máster Universitario de Prácticas Artísticas y Visuales. Ha dado clases, en el marco del Programa Erasmus de Movilidad Docente, en las Facultades de Bellas Artes de Berlín y Helsinki.

Desde hace 25 años se dedica a la investigación y a la creación en artes plásticas, en concreto en la sinestesia entre la imagen, la palabra poética y el sonido. Además, a la escultura y su práctica en espacios expositivos, en el espacio público y su integración con la arquitectura del paisaje. A su vez realiza instalaciones y proyectos específicos que dialogan espacial y poéticamente con la arquitectura y la memoria del lugar. Por otro lado, también ha desarrollado una intensa labor de creación en obras sobre papel: en dibujo, artes gráficas y libros de artista.

Sus obras han sido publicadas en numerosos catálogos monográficos y colectivos, y en libros sobre arte contemporáneo.

En 1997 fue premiada con la Beca de la Academia de España en Roma; en 1998 con Beca para la Creación en Artes Plásticas, Colegio de España en París del Ministerio de Cultura. También la Fundación Rockefeller de Nueva York le otorga una beca en el año 2005 para residir en Bellagio Study and Conference Center, Italia. En el año 2006 recibe la Beca Endesa para Artes Plásticas de la Diputación de Teruel. En el 2013, una beca de residencia en la Fundación Bogliasco, Italia; y por último, este mismo año recibe una beca del Gobierno de México para la realización de una estancia y un Proyecto de Creación Artística en dicho país.

Hasta la fecha ha realizado 18 exposiciones individuales en distintas ciudades: Madrid, Barcelona, Gijón, Ibiza, Cádiz, Cuenca, Valencia, París, Roma, Lisboa y Buenos Aires.

Su obra se ha incluido en importantes exposiciones colectivas: en el año 2012 en "Figuras de la exclusión. Una mirada desde el género", Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid. En el 2010 en "El retorno de lo imaginario. Realismos entre el XIX y el XXI", MNCARS, Madrid; y en "Sinergias, Arte latinoamericano contemporáneo", Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, expuesta en el MEIAC, Badajoz, y en el MACUF en La Coruña. En el año 2009 en "Nieve sobre nieve", integrada por Laura Lio y Eva Lootz, Galería arteSonado, La Granja, Segovia. En el año 2008 en el "Concurso Internacional para Jóvenes Escultores", Fundación Arnaldo Pomodoro, Milán, Italia; y en "Becarios Endesa 9", Museo de Teruel. En el año 2007: " No hay arte sin obsesión", Colección Circa XX, Fundación Antonio Pérez, Cuenca. En el año 2004: Museo Goya, Castres, Francia, y Casa de Velázquez, Madrid. Y en el año 2002: "Espacio", Galería Marlborough, Madrid; y en la exposición "Extranjeros, los otros artistas españoles", Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, entre otras.

A partir del año 1996 su obra es expuestas en Ferias de arte internacionales: ARCO, Estampa y Más que libros en Madrid; PINTA en Nueva York; SAGA y Estampages en París; artebBA en Buenos Aires, y en la feria de Libros de artista de Colonia.

Su esculturas y dibujos se encuentran en colecciones públicas y privadas tales como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo del Patio Herreriano, Ministerio de Asuntos Exteriores, Congreso de Diputados, Colección de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Biblioteca Nacional -Gabinete de Estampas-, Ministerio de Cultura, Colegio de España en París, Caja Madrid -Obra Cultural- , Fundación Endesa, Museo de Teruel, Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma, y en la Colección Circa XX, entre otras.

Laura Lio: pezplata@yahoo.com.ar






Estudio de Laura Lio, Madrid
Estudi de Laura Lio, Madrid

TRADUCCIÓN

Estem acostumats, particularment d'uns anys a esta part, que gran part de la creació artística oferisca com a elements comuns el recurs a una varietat sorprenent de llenguatges, sempre sota una correcta i versàtil complementarietat entre ells, i l'obertura dels seus discursos a un món cada vegada més globalitzat, complex i diversificat.

Però hi ha un element sense el concurs del qual seria del tot impossible ja no sols comprendre l'art actual, sinó també gaudir d'ell. Eixe component, present amb intensitat en la trajectòria de l'artista multidisciplinar Laura Lio, és la voluntat ferma de comunicar, a partir dels mitjans que disposa, ja no una obra o instal·lació, sinó un complet relat, coherent i orientat per a qui ho observe reflexione sobre els seus significats.

L'artista argentina, que viu al nostre país des de fa ja algun temps, ens presenta així, per invitació del Consorci de Museus, una instal·lació d'elevat caràcter conceptual el missatge últim de la qual, carregat de denúncia subtil, apareix reforçat per la mateixa potència expressiva i simbòlica dels elements que la componen. Al mateix temps, la Sala Gallera afavorix els valors del modus operandi de l'artista bonaerenca, en quant que les seues singulars característiques espacials definixen un àmbit flexible que fa més incisiva l'exposició.

Per a la Generalitat és molt satisfactori contribuir al fet que una instal·lació tan suggeridora com la de Laura Lio puga incorporar-se al ja llarg i reeixit historial expositiu d'una sala que seguix oberta a quantes noves propostes es generen en l'art actual, i més específicament als seus representants més arriscats i compromesos. Vos invite a apreciar el treball que esta artista ens presenta ara i que estic convençut que serà ben acollit pel públic valencià.

Alberto Fabra Part
President de la Generalitat

Per la seua singular configuració arquitectònica, la Gallera s'ha constituït en estos últims anys en un referent a la Comunitat Valenciana per a l'experimentació dins de les últimes tendències artístiques d'avantguarda, fins al punt que molts artistes presenten projectes concebuts específicament per a este singular espai expositiu.

Este és el cas de l'artista argentina Laura Lio, que ha ideat per a la Gallera una suggestiva instal·lació que juga amb les característiques pròpies de l'edifici, des del seu disseny interior fins a les perspectives que oferix a l'espectador les tres altures de les seues galeries. La instal·lació, que té com a objecte central un gegantí tron inspirat en el de la Catedral de Sant Llorenç a Gènova, busca que el conjunt tinga un sentit escènic i teatral tant en les obres i la seua distribució en l'espai com en el so i la il·luminació, que són dos elements igualment importants en esta proposta artística multidisciplinària.

L'exposició de la Gallera ens permet aprofundir en el treball d'una artista que realitza instal·lacions i projectes específics que dialoguen espacialment i poèticament amb l'arquitectura i la memòria del lloc. També ens permet veure la diversitat de perspectives i llenguatges amb què Laura Lio ha anat desenrotllant la seua obra d'una manera molt personal en estes últimes dos dècades d'intensa activitat artística.

Maria José Catalá
Consellera d'Educació, Cultura i Esport

LAURA LIO. EL PODER COM A VOLUNTAT I COM A REPRESENTACIÓ

Vicente Jarque

I

Esta exposició de Laura Lio, consistent en gran part en això que es va anomenar un *site-specific*, és a dir, una instal·lació directament vinculada a l'espai per al qual ha sigut concebuda (un assumpte relacionat amb el vell minimalisme i les seues inenarrables i inesperades conseqüències), té molt a veure amb la història i l'arquitectura de La Gallera, però també amb moltes altres coses. De fet, un dels problemes associats al concepte del *site-specific* consistix precisament en la seua apel·lació formal (o formalista) al lloc, al lloc concret i específic, però molt menys –o inclús gens– a la història.

En este cas, les coses no són així. Sobretot perquè Laura Lio sempre s'ha trobat fora de perill de tot purisme formalista, en la mesura que s'ha caracteritzat quasi des del principi per la seua versatilitat –encara que no per això exempta de coherència– i pel seu particular interés per la convergència o, més aïna, per la inevitable interpenetració de les arts, és a dir, per una pràctica escultòrica (en la qual han cabut les orientacions geomètriques tant com les orgàniques, les masses i les superfícies tant com les línies) associada, a més, a registres com els de la música (o el so) i la paraula (o la poesia), per no parlar, per descomptat, del dibuix, el gravat o els llibres d'artista. I ara la fotografia.

De tot això es troben rastres en esta mostra. El seu nucli té a veure amb la vella experiència del contrast entre el Poder concentrat i la impotència generalitzada, així com amb l'eventualment imponent i ostentosa teatralitat en què se sustenta eixe Poder com quelcom necessitat de representació –amb la seua dimensió fictícia, per tant– i amb la presència i l'absència del subjecte humà en eixe marc, o bé amb l'exclusió de les víctimes com a estratègia per a la seua perduració.

Això es fa patent, en primer lloc, en el tron un poc més que lleugerament absurd, emplaçat en una tarima i proveït d'un respatler impropi d'un ser humà, que presidix l'espai tancat de la planta principal. Es tracta d'una butaca inspirada en el que pot veure's al costat de l'altar en la catedral de Sant Llorenç, a Gènova. El tron, en realitat, no pareix un seient en què una persona normal puga sentir-se massa còmoda. En certa manera, i donat el color del vellut (acompanyat pel dels elements que el rodegen), podria recordar-nos això que es coneix com "el pes de la púrpura": la llosa indiscutible –per a l'individu– de l'exercici d'un poder tendent a l'absolut però, al cap i a la fi, sense sentit. Un pensa inclús en les cèlebres imatges del papa Innocenci X, de Velázquez o de Bacon, en un cas la d'un home aclaparat, en l'altre obertament histèric i desesperat. En la pintura de Bacon apareix com si estiguera agafat per l'estranya estructura que el rodeja i per una espècie de cortina de línies verticals que s'interposen entre la seua figura i el món; més encara, en un conegut estudi per al cap, Bacon l'ubica dins d'una mena de caixa sense parets, però igualment agafat.

En l'obra de Laura Lio, i al contrari que en la catedral de Sant Llorenç, el tron no es troba en un espai obert des del qual poguera l'arquebisbe, com a metàfora del poderós, fer-se veure i mirar el públic, sinó en un àmbit rigorosament clausurat on fa la sensació que, en l'aïllament, el domini es torna un registre delirant, es torna en contra del dominant i revela el seu absurd. No estranya, per tant, que la butaca aparega buida. I no sols com a representació d'un lloc abstracte en què s'han succeït dominadors de tota índole (tirans, caps militars, autoritats sacres, dictadors, prebostos, presidents de govern o grans financers), sinó com un lloc concret que, per parlar en termes barrocs –calderonians, per exemple, pense's en *El gran teatre del món*–, només s'ocupa de manera vicària, succedània, de manera que cap individu el mereixeria del tot o, si es vol, del qual el millor seria fugir.

II

Com és sabut, i com el seu propi nom indica, La Gallera va ser en el seu moment un edifici destinat a les baralles de galls. Un espectacle cruel –l'escenificació d'una lluita a mort, encara que entre iguals–, hui prohibit a Espanya, però encara practicat, on el ser humà, encara que presumpta encarnació de l'esperit, no sols posava de manifest

el seu domini sobre la naturalesa, sobre el regne animal, sinó la seua animalitat un poc més que residual. Es diria que esta mostra es manté fidel al component teatral de l'assumpte (recorde's que també en el famós *Globus* de Shakespeare se celebraven baralles entre gossos i mones), però en termes invertits: ací l'espectacle que s'oferix des de dalt és el símbol d'un poder (espiritual) aïllat, tancat en si mateix, mentres que el que s'arreplega i exhibix en la primera planta pot ser vist com les restes (materials) de les víctimes d'eixe poder.

Eixes restes –o rastres– es presenten també com a signes d'una absència. Això es fa evident en les sabates velles. Algunes han sigut "transformades o intervingudes" per l'artista, convertides en el que mai van ser: allargades, tallades, integrades o encastades amb ossos en el seu interior, com a restes del cos –o del seu buit– i a vegades recobertes de ciment. Per descomptat, no són les cèlebres sabates pintats per Van Gogh (que, per cert, tan mal va interpretar Heidegger), ni la sabata que amb tant d'art es va menjar Chaplin, en la seua coneguda pel·lícula, a falta de quelcom millor (ni de bon tros les de pols de diamant de Warhol). En tot cas, la major part d'estes pengen amb els seus cordons d'uns fils a la manera en què ho fan dels cables en tants llocs en zones més o menys apartades de les ciutats de molts llocs del món. Respecte d'això circulen nombroses llegendes urbanes, però ningú sap amb certesa quin va ser l'origen d'este tan generalitzat com estrany costum, ni tampoc la seua significació, probablement múltiple o, si més no, indeterminada. En tot cas, es tracta de fragments despresos de la seua funció, d'objectes morts, inservibles, però convertits en quelcom així com un signe de caràcter al·legòric en el marc del qual adquirixen una mena de nou sentit, encara que òbviament enigmàtic.

En realitat, estes sabates poden tindre prou a veure amb els exvots. Tal vegada no són sinó, per així dir, exvots profans. En La Gallera, de les parets de la primera planta pengen mans, fragments ja inorgànics del cos viu, de manera anàloga a la que es troben en esglésies i ermites a títol d'ofrena promesa a canvi d'un desig complit. Potser no siga sobrer dir que jo recorde estes coses amb un poc d'aprensió. Quan les veia de xiquet –imatges, crosses, mortalles, cabells, desenes o centenars de figuretes de cera de cames o mans–, no podia evitar la sensació de trobarme davant d'alguna cosa més aviat sinistra. En bona part, supose, perquè no ho entenia del tot, però també per l'ineludible reconeixement de la seua condició fragmentària: trossos de cos aïllats, escindits, fora del seu lloc natural (on un s'imaginava que no hauria quedat sinó un monyó). No pareixien en absolut signes de gratitud, sinó testimonis d'alguna terrible desgràcia.

Ara, de major, un poc millor documentat, i en la mesura que ja els puc atribuir un significat que no és simbòlic en sentit estricte (ja que eixos objectes singulars no encarnen immediatament l'universal, sinó que ho indiquen només en funció d'un context específic i una convenció institucional), ja puc interpretar-los no sols com a ofrenes, sinó com a al·legories. D'esta manera, em sent un poc més tranquil.

III

Encara que en el fons, si bé es pensa, no hi ha motiu per a tranquil·litzar-se, sinó tot al contrari. I vegem per què. Escrivia Walter Benjamin en el seu llibre sobre l'origen del drama barroc alemany: "Mentres que en el símbol, amb la transfiguració de la decadència, el rostre transformat de la naturalesa es revela fugaçment a la llum de la redempció, en l'al·legoria la *facies hippocratica* de la història s'oferix als ulls de l'observador com a paisatge primordial petrificat". De manera que la representació al·legòrica, i per tant cada un d'eixos exvots, només adquirix sentit en el marc d'una fonamental absència, de l'absència de la vida que s'ha d'haver retirat del fragment recuperat, una imatge, objecte semiòticament reciclat per a significar quelcom que li és alié i només al preu de la mort.

Així doncs, exvots en forma de sabates velles. És a dir, no sabates noves, llustroses, exposades en un aparador, no vistoses mercaderies en espera de ser comprades (que Benjamin, siga dit de pas, també veia com a al·legories), sinó una espècie de metonímia del peu, del cos absent. No un present o futur valor de canvi (abstracte), sinó un passat valor d'ús (concret). Imatge d'un objecte desgastat, deteriorat en el camí, tal vegada perdut i només restaurat

en forma d'art, la qual cosa no se sap si equival a una mena de redempció.

Però l'assumpte és encara més complicat. Ja que, afig Benjamin: "Tot el que la història des del principi té d'intempestiu, de dolorós, de fallit, es plasma en un rostre: o, més ben dit, en una calavera (…). Tal és el nucli de la significació al·legòrica, de l'exposició barroca i secular de la història en tant que història dels patiments del món, el qual només és significatiu en les fases de la seua decadència. A major significació, major subjecció a la mort, perquè és la mort la que excava més profundament l'abrupta línia de demarcació entre la *physis* i la significació". Ara bé, si és veritat que eixa "abrupta línia" ens conduïx a la imatge d'una calavera (en alemany *Totenkopf* "cap de mort") i a l'eterna decadència com a font infal·lible de "significació" al·legòrica, llavors un té la impressió que allò que no tindria significat seria, més o menys, la vida mateixa.

Tot això es connecta, a propòsit de l'exposició de Laura Lio, no sols amb les al·legories de què ja hem parlat –les sabates penjades i/o manipulades–, sinó amb eixos xicotets muntons d'ossos solts o ossades d'animals que també integren l'obra, en la primera planta. En efecte, no són calaveres humanes (és a dir, no són una mera *vanitas*), encara que sí peces així mateix descarnades que molt bé podrien representar –com a bones al·legories– eixa *physis* essencialment decadent, en principi condemnada i mai sabrem si al final redimida o reconciliada, a la qual feia al·lusió Benjamin i que, d'alguna manera, cal interpretar com a permanent víctima de la història. Però també, per què no, com la seua imatge.

Siga com siga, cal tindre en compte que estes idees tenen a veure amb el que Benjamin anomenava "història natural" (*Naturgeschichte*), això és, amb una història no entesa en termes idealistes com la gran "gesta de la llibertat" humana (a la manera defesa per Croce), sinó com un lamentable procés –una permanent successió, un etern retorn de catàstrofes– determinat per la necessitat, que en el món barroc es veuria com una mena de "cascada" fatídica i que el mateix Benjamin, ja convertit al marxisme, compararia amb un irresistible "huracà" ("això que anomenem *progrés*", deia).

Ara bé, tot això es vincula amb l'exposició de Laura Lio en la mesura que en esta trobem no sols eixes al·legories (sabates velles, ossos animals) de la naturalesa com a lloc d'una inexorable decadència, sinó també –tornem a això– eixe tron púrpura com a expressió (també al·legòrica, suposem) del Poder i, per tant, de la història concebuda com a història de la dominació, sobre la naturalesa i sobre els humans. El contrast entre ambdós dimensions, naturalesa i història, és el que ací es desplega, un tant a la manera barroca, en forma d'un panorama explícitament teatral.

IV

El projecte de Laura Lio respon –i respon bé– a una experiència que adquirix més interés en la mesura que no és només seua, sinó compartible i efectivament compartida per molts. No remet sense més a una vida abstracta, sinó a una existència en el present, i per tant a la història. És això el que li conferix una significació crítica, és a dir, política. Parla del poder en termes de representació, i ho fa connectant un tron que pareix vindre del passat amb uns objectes que no per morts deixen de sernos contemporanis.

L'obra respon així mateix al nivell de consciència aconseguit per l'art des de fa ja uns cent anys, o més. Inclou elements derivats de la tradició (per exemple, escultura pura i dura, potser vàlida com a peça autònoma, consistent), junt amb altres associats a pràctiques diverses (atenció a la posada en escena, fotografia, textos propis), així com una intervenció (música –cant, teteres xiuladores– i dansa) a càrrec de la mexicana Montserrat Palacios. Com he suggerit al principi, això no és nou en la trajectòria de l'artista. El que sí que pot considerar-se nou és la manera en què ha sabut articular tot això en el marc d'un espai singular com ho és el de La Gallera. No és un espai com el que Kafka descrivia a *Amèrica*, el Gran Teatre d'Oklahoma, on tot el món era admés per a exercir qualsevol paper –el de si mateix, per exemple–, sinó un lloc per a representar el que hi ha davall de les condicions en què les coses passen. Sotmeses al poder de torn. És per això que el tron apareix buit: que cada un imagine qui s'hi podria asseure.

sense xarxa / una peça que es forma en la dinàmica de la caiguda / immobilitzar una acció / fossilitzar els gestos / el cos i les seues despulles / recuperar fragments / crear un teixit amb l'espai // xarxa desfeta / fils tallats / els cordons a penes subjecten / desafiament a la llei de gravetat / inhòspit domicili la intempèrie moral / arribada a la pobresa

Tan sols el cos

el peu
on bascula el cos
en contacte amb la terra

el buit de la carn que cava
concavitat
excavació

un lloc tàctil
el cos social d'un país
espentat a la intempèrie
una bretxa oberta
impossibilitat d'avançar
l'atropell i les seues destrosses
l'amputació del peu
les pròtesis necessàries
seguir

ací sota els responsables
en el seu espai protegit i immaculat de vellut roig

Estufament

El cos
les seues closques
segones
i terceres pells

Triar un objecte
un només
els "za-pathos", per exemple
i en estos fer un zoom
estirar els cordons umbilicals
i crear una mena d'imaginari-mannà

Errar cap a dins
en escenaris d'absències
oldre la suor d'uns peus desconeguts
bussejar en la semàntica del seu caminar
en els suposats camins recorreguts

Sentir els ecos
les formes
i deformacions per la manera en què es balancejava
tot el pes del cos
ací dins
ací

Furgar eixes cavitats
on
dimensions
materials
usos
generen empaties

Els ossos
ja no hi ha carn
només una estructura ressonant

Cos a cos

El cos com ací
el cos com a lloc de la reinvenció
el cos com a lloc de resistència
el cos implicat
el cos exposat
el cos encés
el cos nu
el cos fragmentat
el cos sense òrgans
el cos com a espai / temps encarnat
el cos com a territori
el cos com a domicili
el cos abans de ser cos
el cos com a mapa del pensament
el cos com a vora
el cos en el transcurs de l'esdevindre
el cos habitat
el cos incandescent
el cos en engrunes
el cos desaparegut
el cos poètic que és, al seu torn, cos polític
el cos abans del llenguatge
el cos i la seua representació
el cos com a celebració,

com a realitat primera i última de l'abisme que som
enfront de l'abisme que habitem
el cos en el curs d'un trajecte entre milions
d'altres cossos
el cos en este país
on el 20% de la població viu en la pobresa i l'exclusió

L. L.

Laura Lio. Va nàixer a Buenos Aires (Argentina) en 1967. Des de 1990 residix a Madrid. Va estudiar Escultura en l'Escola Superior de Belles Arts Ernesto de la Cárcova, a Buenos Aires, i a Madrid es va llicenciar en Gravat en la UCM el 1997. Va realitzar un màster d'investigació en la UCLM en 2011 i va completar la seua tesi doctoral en 2012. Des de l'any 2010, és professora associada en la Facultat de Belles Arts de Conca, on impartix docència en el grau i en el màster universitari de Pràctiques Artístiques i Visuals. Ha donat classes, en el marc del Programa Erasmus de Mobilitat Docent, en les Facultats de Belles Arts de Berlín i Hèlsinki.

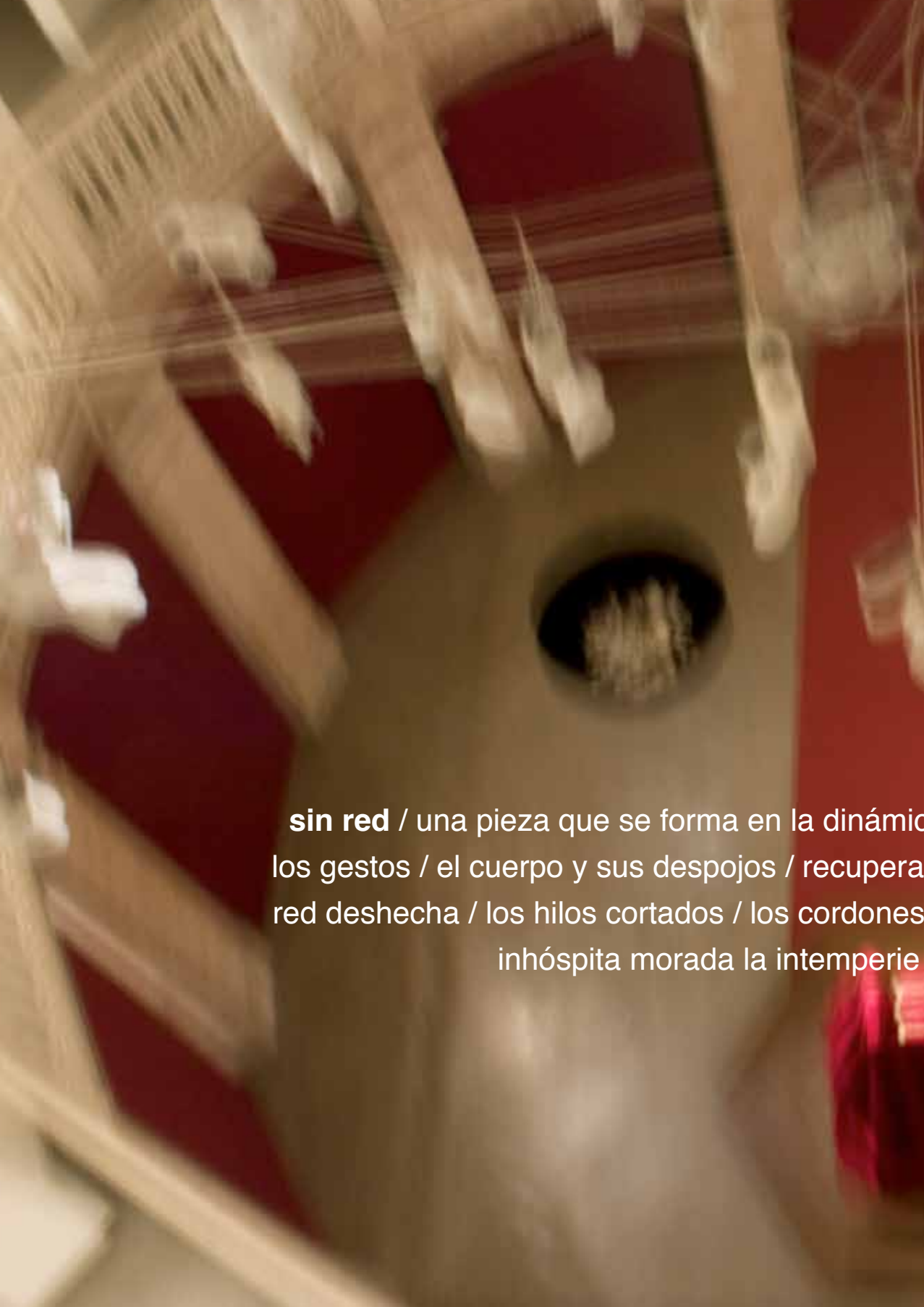
Des de fa 25 anys, es dedica a la investigació i a la creació en arts plàstiques, en concret en la sinestèsia entre la imatge, la paraula poètica i el so. A més, a l'escultura i la seua pràctica en espais expositius, en l'espai públic i la seua integració amb l'arquitectura del paisatge. Al mateix temps, realitza instal·lacions i projectes específics que dialoguen espacialment i poèticament amb l'arquitectura i la memòria del lloc. D'altra banda, també ha desenrotllat una intensa labor de creació en obres sobre paper: en dibuix, arts gràfiques i llibres d'artista.
Les seues obres han sigut publicades en nombrosos catàlegs monogràfics i col·lectius, i en llibres sobre art contemporani.

En 1997, va ser premiada amb la Beca de l'Acadèmia d'Espanya a Roma; en 1998, amb la Beca per a la Creació en Arts Plàstiques, Col·legi d'Espanya a París, del Ministeri de Cultura. També la Fundació Rockefeller, de Nova York, li atorgà una beca l'any 2005 per a residir en Bellagio Study and Conference Center, Itàlia. L'any 2006 rep la Beca Endesa per a Arts Plàstiques de la Diputació de Terol. En el 2013, una beca de residència en la Fundació Bogliasco, Itàlia; i finalment, este mateix any rep una beca del Govern de Mèxic per a la realització d'una estada i un projecte de creació artística en el dit país.
Fins a la data de hui, ha realitzat 18 exposicions individuals en distintes ciutats: Madrid, Barcelona, Gijón, Eivissa, Cadis, Conca, València, París, Roma, Lisboa i Buenos Aires.

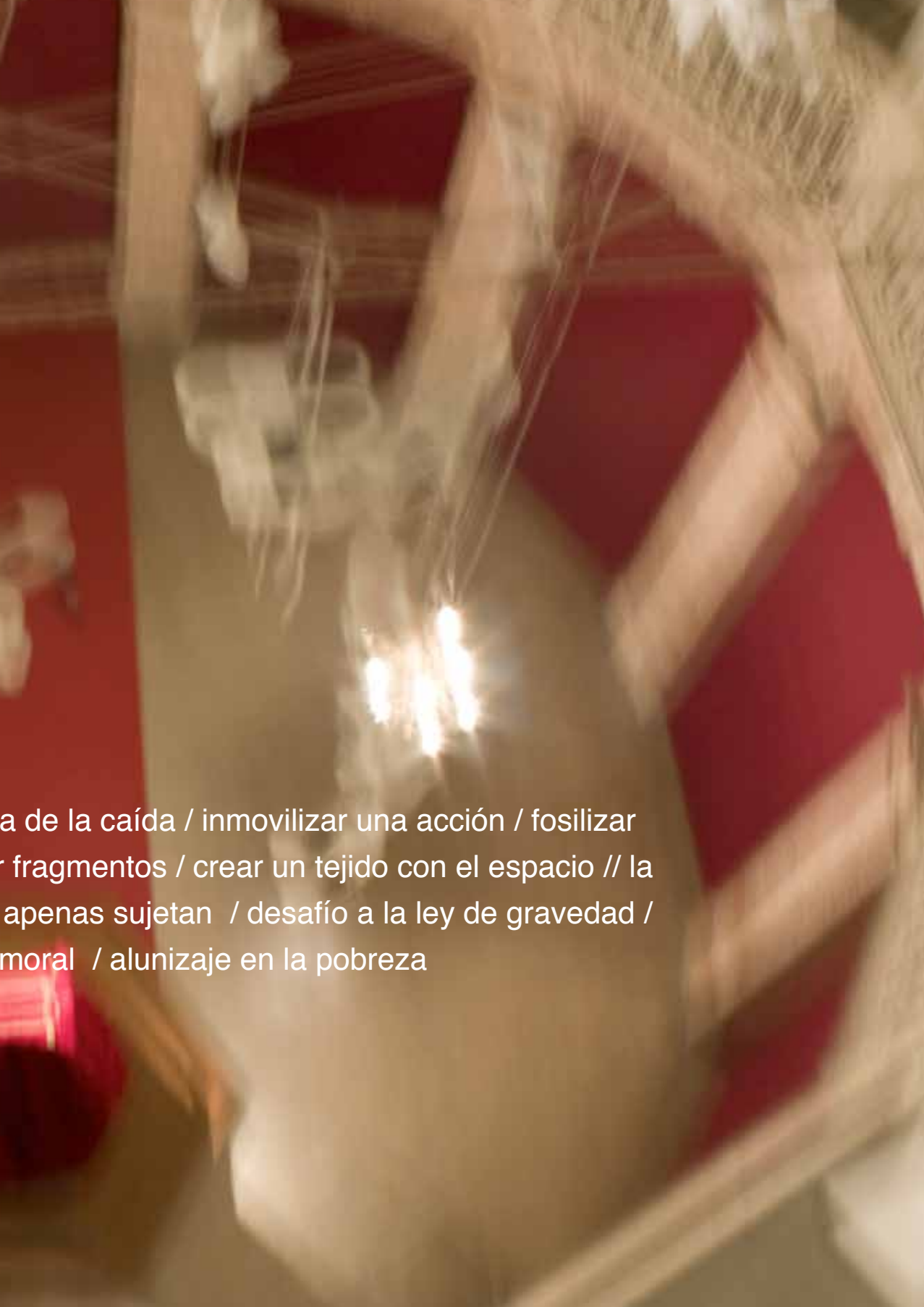
La seua obra s'ha inclòs en importants exposicions col·lectives: l'any 2012, en "Figures de l'exclusió. Una mirada des del gènere", Museu Pati Herrerià d'Art Contemporani Espanyol, de Valladolid. En el 2010, en "El retorn de l'imaginari. Realismes entre el XIX i el XXI", MNCARS, Madrid; i en "Sinèrgies, art llatinoamericà contemporani", Museu Extremeny i Iberoamericà d'Art Contemporani, exposada en el MEIAC, Badajoz, i en el MACUF, a la Corunya. L'any 2009, en "Neu sobre neu", integrada per Laura Lio i Eva Lootz, Galeria arteSonado, La Granja, Segòvia. L'any 2008, en el "Concurs Internacional per a Jóvens Escultors", Fundació Arnaldo Pomodoro, Milà, Itàlia; i en "Becaris Endesa 9", Museu de Terol. L'any 2007, " No hi ha art sense obsessió", col·lecció Circa XX, Fundació Antonio Pérez, Conca. L'any 2004, Museu Goya, Castres, França, i Casa de Velázquez, Madrid. I l'any 2002, "Espai", Galeria Marlborough, Madrid; i en l'exposició "Estrangers, els altres artistes espanyols", Museu d'Art Contemporani Esteban Vicente, Segòvia, entre altres.

A partir de l'any 1996, la seua obra és exposada en fires d'art internacionals: ARCO, Estampa i Més que Llibres, a Madrid; PINTA, a Nova York; SAGA i Estampages, a París; artebBA, a Buenos Aires, i en la Fira de Llibres d'Artista de Colònia.

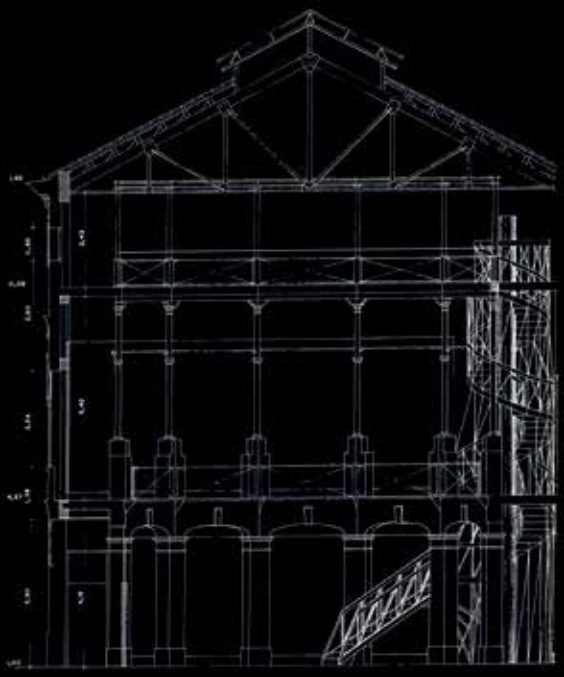
Les seues escultures i dibuixos es troben en col·leccions públiques i privades, com ara el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, el Museu Municipal d'Art Contemporani de Madrid, el Museu del Pati Herrerià, Ministeri d'Assumptes Exteriors, Congrés de Diputats, Col·lecció d'Art Contemporani Unión Fenosa, Biblioteca Nacional (Gabinet d'Estampes), Ministeri de Cultura, Col·legi d'Espanya a París, Caja Madrid (Obra Cultural) , Fundació Endesa, Museu de Terol, Acadèmia Espanyola d'Història, Arqueologia i Belles Arts de Roma, i en la Col·lecció Circa XX, entre altres.



sin red / una pieza que se forma en la dinámic
los gestos / el cuerpo y sus despojos / recupera
red deshecha / los hilos cortados / los cordones
inhóspita morada la intemperie


a de la caída / inmovilizar una acción / fosilizar
r fragmentos / crear un tejido con el espacio // la
apenas sujetan / desafío a la ley de gravedad /
moral / alunizaje en la pobreza

Este catálogo se realizo en Madrid,
en el inicio de la primavera de 2015



GENERALITAT VALENCIANA

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

LA GALERIA