

El moviment creatiu de Lluís Lleó



«Per a mi, l'Empordà és sinònim de refugi...»

Per Eudald Camps Foto Andrea Ferrés

Lluís Lleó (Barcelona, 1961) és un artista que es mou o, potser millor, que oscil·la entre extrems aparentment irreconciliables. Aquest és el nucli de la seva aventura creativa: assajar la reconciliació dels contraris en el camp de batalla que habilita tota obra d'art. La sèrie d'escultures que va instal·lar, l'estiu de 2017, a Park Avenue de Nova York (entre el carrer 52 i el 56 de Manhattan), exemplificaria a la perfecció aquesta concepció de la creació, diguem-ne, pendular: entre la pintura i l'escultura, entre la tradició més estricta i la modernitat radical, entre la memòria empordanesa del seu univers familiar i la ciutat contemporània atrapada en un present sense passat, entre el fer pacient i artesanal i la utilització de la darrera tecnologia per assolir registres decididament monumentals... Binomis, insistim, només aparentment contradictoris: Lluís Lleó inventa diàlegs impossibles que, avui en dia, no deixin de ser una aposta radical.





Gran Nestira, 2016
Tinta i llapis sobre paper Nepal JM3
306 x 235 cm



Gran Cypris, 2017
Llapis i tinta sobre paper Nepal JM3
307 x 231 cm



Gran Aurora, 2017
Llapis i tinta sobre paper Nepal JM3
305 x 232 cm

Conversar amb ell és, en aquest sentit, un plaer dialèctic. El viatge en el temps fa bons els cèlebres versos de T.S. Eliot: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past», poesia conscient, en un sentit profundament nietzscheà, d'aquell etern retorn anunciat pel filòsor alemany a la *Gaia Ciència*: «L'etern rellotge de sorra de l'existència donarà la volta sempre novament, i tu amb ell, corpuscle de pols». De fet, les cinc esteles exposades a Nova York no deixen de ser un homenatge al pas del temps i a la memòria dels materials: la manera com es contraposaven els blocs de pedra policromats per Lleó als grans edificis (el Seagram Building, de Mies van der Rohe, i la Lever House, de Gordon Bunshaft) ens remet al *memento mori*, a la *Vanitas* que, en el fons, sempre acaba essent qualsevol obra d'art. La Ilicò, en darrera instància, ens la recorda la fragilitat d'una papallona: amb el títol *Morpho's Nest in a Cadmium House* l'artista insistia en el caràcter fràgil i efímer de l'existència i, per què no, en la necessitat de recuperar una forma de bellesa delicada i heroica al mateix temps.

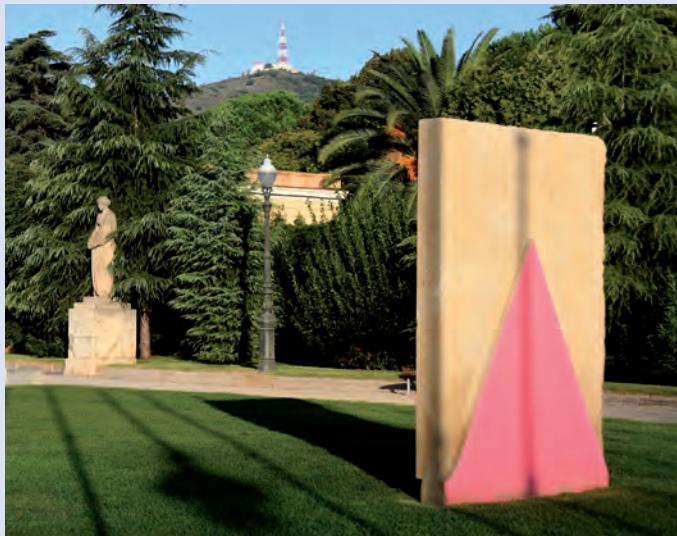
Portem a col·lació la intervenció de Lluís Lleó, ara fa dos anys, a Nova York per diverses raons: en primer lloc, perquè ell va ser el primer pintor a ocupar un espai reservat tradicionalment a l'escultura i, també, perquè a través d'aquella instal·lació l'artista ha escenificat el seu retorn a terres catalanes: **«Portar aquesta peça a Barcelona —explica— és per a mi una via per tornar a casa de la millor manera possible, és a dir, amb una obra que unifica aspectes d'ambdós llocs»**. I és que, d'alguna manera, el pèndol ara s'hauria aturat al vell continent: després de tres dècades a la metròpoli nord-americana, l'artista recalà a casa amb la Ilicò apresa, això és, que l'única sortida per a l'art és que assumeixi els seus propis camins. En efecte, el gran descobriment de Lluís Lleó rau en l'íntima comprensió de la naturalesa del mitjà amb el qual treballa. Això que pot semblar evident, de fet, no ho és gens: ens referim al fet que les obres de Lleó no podrien estar fetes de cap altra manera sense assumir una pèrdua irreparable. I és per això que la pintura no només és una opció estilística o formal sinó una declaració de principis d'importantíssimes ressonàncies conceptuais...



Morpho's Nest in a Cadmium House, Nova York, 2017. Foto Martin Crook

És a dir: el seu treball és, en primer lloc, una relectura conscient de la història de l'art que, per a ell, és sinònim d'història de la pintura. Des dels frescos pompeians, passant per tota la muralística romànica i medieval, fins a les aventures ja netament contemporànies d'autors com Ellsworth Kelly o Christopher Wilmarth, tot plegat dibuixa un paisatge que tendeix a la síntesi global, a nivell cronològic, però també entre pintura i escultura o, molt especialment, entre pintura i arquitectura. Amb tot, Lluís Lleó encara va més lluny: el fet que recuperi deliberadament tècniques avui quasi en desús el situa en un espai prenyat de memòria material: la pintura al fresc, potser més que cap altra tècnica, exigeix un procedir lent i per etapes, sempre subjecte als ritmes que dicta el mateix assecat de la superfície del mur que impedeix la presència del recurs fàcil i efectista i, al mateix temps, aconsegueix subratllar el caràcter reflexiu de la seva aventura creativa.

Com ell mateix explica, heretà del seu avi i del seu pare la fascinació per les pintures romàniques de la Vall de Boí. Però no només això: «**Si vaig marxar als Estats Units també va ser per recomanació familiar** —confessa Lleó—, ja que a casa tenien molt clar que calia ampliar horitzons. Per entendre'ns: l'edifici del MNAC és de la mateixa època que el pavelló de Mies van der Rohe... Crec que amb això ja està tot dit». Només així s'entén el seu retorn a l'Empordà: «Per a mi, l'Empordà és sinònim de refugi: aquí recupero un ritme de treball impossible als Estats Units, on l'exigència i la competitivitat poden acabar essent insuportables. La gràcia de tot plegat és que es tracta de vivències perfectament compatibles». O, com diu Giorgio Agamben: «La contemporaneïtat s'inscriu en el present assenyalant-lo sobretot com a arcaic i només qui percep en el més modern i recent els indicis i les marques de l'arcaic pot ser el seu contemporani». //



Creative manouvres of Lluís Lleó

Lluís Lleó's (Barcelona, 1962) artistic path swings between apparently irreconcilable extremes. This forms the core of his creative adventure: trying to pacify the contradictions of the artistic battleground. In the summer of 2017 he installed a series of sculptures in Park Avenue, NY, which would exemplify his concept of 'swaying': between painting and sculpture, between rigorous tradition and radical modernity, between the memories of Empordà and the contemporary city, trapped in a present without a past. Patient artisanal work as opposed to the use of the latest technology to achieve monumental registers. We insist however that these dualities involve only apparent contradictions, for Lluís Lleó invents impossible dialogues, which is a high-risk strategy these days.

Talking to him is a dialectic pleasure. Time travelling evokes T. S. Elliot words: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past," conscious poetry in a Nietzschean sense: "The eternal hourglass of existence will always go round and round again, and you'll go along, corpuscle of dust." In fact his five steles exhibited in New York pay tribute to the passage of time and the memory of materials: the way his polychrome stone blocks faced each other inside of enormous buildings (Seagram

Morpho's Nest in a Cadmium House, Barcelona, 2019. Foto Ankh Ribera

Building, by Mies van der Rohe and the Lever House, by Gordon Bunshaft) recalls the 'memento mori', the 'vanitas' which is, deep down, every work of art. The moral message echoes the fragility of a butterfly. Under the title 'Morpho's Nest in a Cadmium House' Lleó describes the delicate nature of existence and the need to reclaim a fragile yet heroic beauty, and why not.

It's interesting to look at this intervention for two reasons: first of all, because he was the first painter to take a space traditionally reserved for sculpture and, secondly, because with that installation he made his come back to Catalonia: "[Taking this piece to Barcelona](#)", he says, "[I found a positive way to return to my homeland, by offering a work that has the essence of both places.](#)" Somehow the pendulum has now stopped in the old continent: after three decades in the North-American metropolis, the artist goes back home having learned the lesson: the only way for art is taking its own paths. Indeed Lleó's greatest acknowledgment has to do with an intimate understanding of the nature of his work. What might seem obvious isn't at all: Lleó's pieces couldn't be done otherwise or that would mean an irreparable loss. That's why painting isn't only a stylistic formal option but a statement of principles entailing very important conceptual echoes.

In short: Lleó's work is, first and foremost, a conscious review of art history as synonymous with painting. From Pompeian engravings to Romanesque and medieval murals to contemporary adventures such as Ellsworth Kelly or Christopher Wilmarth's works, he presents an overall landscape of global synthesis, chronologically but also between painting and sculpture and most clearly between painting and architecture. And Lluís Lleó goes even further: the fact of deliberately reusing old techniques makes his work full of material memory: painting frescoes, more than any other technique, demands a slow procedure bound to the rhythm dictated by the drying time of the wall's surface, avoiding gimmicky effects and highlighting the contemplative nature of his creative adventure.

According to Lleó himself, his fascination for the Romanesque paintings of La Vall de Boí came from his father and grandfather. He adds: "[I went to the United States following my family's advice, for we believed that it was necessary to expand horizons. As an example: MNAC's building is from the same time as Mies van der Rohe's pavilion. I think that says it all.](#)" The reason for his return to Empordà is clear: "[Empordà is a refuge to me: here I get back to a working rhythm that is impossible to find in the States where requirements and competition can become unbearable. But what I like is that these are compatible experiences.](#)" In the words of Giorgio Agamben: "Contemporaneity inscribes itself into the present, assigning it as something outdated. Only those who see the marks of the archaic in the most recent and modern work can be its contemporaries." //



Mama. Tura Sanz Sanglas



Cos i paisatge. Esther Pi



Tura Sanz Sanglas i Esther Pi: una escultura alternativa

Per Eudald Camps Fotos Yayoi Sawada

Què tenen en comú, a banda del seu «empordanisme», Tura Sanz (Ordis) i Esther Pi (Darnius)? Doncs que són dones i artistes i, conscients d'aquest fet, assumeixen sense complexos un relat creatiu que vindria a encarnar una alternativa al discurs hegemònic que, des dels seus orígens, ha predominat en la historiografia de l'art tradicional. Ens referim, per descomptat, a una mirada etnocèntrica, en primer lloc, però també a la preponderància d'una sensibilitat masculina (o patriarcal) que prioritza una sèrie de valors en detriment d'uns altres.



El niu. Esther Pi



La història contemporània de la disciplina és prou coneguda: a partir dels anys 50 del segle passat, una allau de propostes escultòriques ha desbordat periòdicament una historiografia i una crítica, com dèiem, tenallada per valors tradicionals com poden ser els d'originalitat o novetat. Enfront d'aquest paisatge tan bigarrat com inabastable, l'opcció majoritària ha estat la de cercar genealogies allà on, simplement, no n'hi ha o no podia haver-n'hi (s'intenta fer digerible allò nou convertint-ho en familiar, mostrant els seus antecedents, els seus parents llunyans). En paraules de Rosalind Krauss: «Amb el pas del temps, aquestes operacions de generalització es varen fer una mica més difícils de realitzar. Amb el canvi de dècada [referint-se al pas dels 60 als 70, tot i que l'exemple segueix essent vigent] l'escultura va començar a estar formada per restes de filaments amuntegats a terra, o troncs d'arbre serrats i transportats a la galeria, o tones de terra excavada al desert [...]】 Enfront d'aquest panorama, l'historiador/crític es va limitar a realitzar un joc de mans més extens i va començar a construir les seves genealogies amb les dades de mil-lennis en lloc d'unes dècades. Stonehenge, les línies Nazca, les pistes de pilotat tolteques, els túmuls funeraris indis... qualsevol cosa podia ser duta davant del tribunal per donar testimoni d'aquesta connexió de l'obra amb la història i legitimar així la seva condició d'escultura».

Obsessió genealògica que no volia acceptar, entre altres coses, que la família de l'art occidental (insistim: la més conservadora o patriarcal) va morir, com la poesia, a Auschwitz (certificant la sentència adorniana, possiblement la més mal entesa del filòsof alemany). O, per dir-ho d'una altra manera: l'escultura contemporània podia estar feta de «restes de filaments amuntegats a terra, o troncs d'arbre serrats i transportats a la galeria, o tones de terra excavats al desert» perquè era òrfena, perquè havia de desconfiar d'unes categories heroiques tenyides de sang i d'un relat que delegava en la utopia futurista del progrés il·limitat la responsabilitat ineludible envers el present immediat.

La qüestió, vindrien a dir-nos els treballs de Tura Sanz i Esther Pi, és què fer després de la fi dels grans relats i dels plantejaments heroics; com recompondre un art que s'ha estavellat contra la història i que, després de l'accident, és incapçap d'admetre el seu fracàs... Contra pronòstic, una possible alternativa la trobem en un corrent de pensament ètic (i no estètic) que neix, a partir de la dècada de 1980, en el context anglosaxó: anomenat *care ethics*, (en català «ètica de la cura»; en castellà, «ética del cuidado» o «ética de la solicitud»), el seu objectiu principal consisteix a plantejar els problemes ètics a partir de les consideracions de gènere. Sorgida del moviment feminista —com molt



Tura Sanz Sanglas

El múltiple ull de la nit, 2019

Aquarel·la sobre paper i plantes d'aire. ø 5m

A partir de *Constellation* de Kiki Smith

comprèn els nostres cossos, nosaltres mateixos i el nostre entorn, elements que pretenem relligar en una xarxa complexa en sosteniment de la vida». D'això es tracta: entre la voluntat de canviar la realitat i l'actitud passiva d'acceptar-la com a quelcom donat, hi ha un tipus d'activitat subtil que recorda la feina de les modistes (i la de totes les Penèlope, Ariadna, Aracne...) en la mesura que reconstrueix el món mitjançant un teixir pacient que exigeix ser portat a terme amb la màxima cura; una manera d'afrontar la realitat sense violència i amb la certesa que només és possible transitar per aquesta vida tenint cura de totes les coses.

En aquest sentit, conceptes com «relligar» o «reparar» transcendien l'àmbit de l'ètica per mostrar possibles vies per a una «escultura de la cura» com la que porten a terme Sanz i Pi... I és que, a la llum d'aquests plantejaments, és relativament senzill associar la proposta de les empordaneses a la de creadors com Louise Bourgeois o Gertrud Goldschmidt (més coneguda com a Gego): l'aparent fragilitat dels seus «cossos escultòrics», la cura que tenen dels materials (els accompanyen, mai els sotmeten a violències innecessàries), la concepció holística del paisatge (on l'obra i l'artista s'integren en un tot natural), la recuperació d'una idea de feminitat entesa com a font de vida, com a origen seminal (la venus arcaica), tot plegat, insistim, encarnaria la possibilitat d'una escultura alternativa a la que, per pur decret, ens ha llegat el relat oficial. O, en paraules d'Esther Pi: **«La meva obra té present les dualitats constants del dia a dia, construeixo diàlegs que parlen de les relacions, de la fragilitat de l'existència humana però alhora de quelcom fort que m'anima a seguir buscant l'essència de cada cosa i de nosaltres mateixos. El meu focus són la natura i el cos humà com a part d'ella. L'objectiu és introduir estímuls a l'espectador que li permetin entrar i obrir-se a si mateix, per autodescobrir-se. El meu projecte artístic és un camí per sensibilitzar de mica en mica la realitat més propera i expandir-la».**//

bé assenyala Júlia Torres Canela—, la *care* reivindica que la sensibilitat femenina permet una manera diferent de copsar la problemàtica moral, perquè ho fa des d'un punt de vista més proper a la intimitat i a les emocions pròpies de la «veu» femenina. Són temes bàsics de la *care ethics* la consideració de la diferent «veu» (per usar un mot de Carol Gilligan) que les dones tenen quan es plantegen temes de justícia i d'equitat, la reivindicació del paper de la sensibilitat a l'hora de respondre dilemes ètics i la valoració de conceptes com la vulnerabilitat, la sensibilitat i la dependència.

La definició global que en fa la polítòloga Joan Tronto (*Moral Boundaries*, 1993) pot acabar de situar-nos al respecte: «Una activitat genèrica, que comprèn tot allò que fem per tal de mantenir, perpetuar i reparar el nostre món, de manera que hi puguem viure el millor possible. Aquest món

Nota: aquest article ha estat realitzat tenint en compte només referents femenins provinents de camps tan diversos com l'art, la psicologia, la filosofia i la política, com ara Esther Pi, Tura Sanz, Rosalind Krauss, Júlia Torres Canela, Joan Tronto, Louise Bourgeois o Gertrud Goldschmidt.



Tura Sanz Sanglas and Esther Pi: alternative sculpture

Apart from hailing from Empordà, what do Tura Sanz and Esther Pi have in common? Both artists openly assume creative narratives alternative to the mainstream, challenging the hegemonic discourse of traditional art history; the work of both women addressing the ethnocentric, patriarchal perspectives that reinforce certain values over others.

The contemporary history of sculpture is widely known: Since the 1950s a torrent of sculptural tendencies have flooded the chronology, which was clinging to the tradition of originality and innovation. Critics sought to explain the complex scenario by showing how new sculptural work has related to its precedents. As Rosalind Krauss said, "With time it became more difficult to generalise. In the seventies artists started to create sculptures out of strands spread on the floor, sawing logs and taking them into the gallery or exhibiting tones of earth dug in the desert [...] According to that scene historians and critics began playing the trick of creating their genealogies going back millennia instead of decades. Stonehenge, the Nazca lines, Toltec ball courts, Indian funerary mounds... anything could be taken into court as a witness of the connection between art and history in order to defend the artistic basis of the new sculptures." With the genealogical obsession came a denial of the death of western conservative patriarchal art at Auschwitz (as T. Adorno had enounced regarding poetry). In other words, contemporary sculpture was justified in its "strands spread on the floor, sawing logs and taking them into the gallery or showing tones of earth dug in the desert" precisely because it was an orphan. Its basis wasn't in any category of 'heroic blood-soaked past', nor in a futurist utopian dream.

The works of Tura Sanz and Esther Pi deal with the question of how to reset art, after its crash with history and refusal to admit defeat. In it we find an alternative 'ethical' approach, rather than an 'aesthetic' concern, which grew out of movements in Britain in the 1980s and became

known as 'care ethics'. Its main focus is to understand ethical problems from a gender perspective. Born out of the feminist movement, 'care ethics' is a philosophy which addresses social, moral and economic issues from a feminine perspective. At its root is the purpose of bringing women's voices into the field of ethics, and to demonstrate that 'feminine' values and sensitivities can be used to tackle ethical dilemmas.

Political scientist Joan Tronto ('Moral Boundaries', 1993) defined it as "A generic activity that encloses all we do to maintain and repair our world in order to live in it as best as possible. This world encloses our bodies, ourselves and our environment, all elements which we intend to connect in a complex web to make life sustainable." That's the point: between the will to change reality and the passive acceptance of it as something given to us, there is a kind of subtle activity that rebuilds the world by patiently weaving it so carefully—a way of facing reality without violence and believing that it's only possible to walk on this earth if we care for all things.

With all this in mind, Sanz and Pi are developing 'care sculpture' out of concepts of 'stitching together' and 'repairing' going beyond ethics towards solutions. From that point of view it's relatively easy to link their proposal to creators like Louise Bourgeois or Gertrud Goldsmith: the apparent fragility of their 'sculptural bodies', the care of the materials, the holistic conception of landscape, femininity understood as an origin or a source of life—all of it embodies the possibility of an alternative sculpture. In the words of Esther Pi, "**My work is always reflecting on everyday dualities, I create dialogues between relationships and human fragility as well as about something really strong that encourages me to carry on looking for the essence of every single thing. My focus is on nature and the human body as a part of it. My aim is to present work that invites the viewer to open themselves to self-awareness. My artistic project is a way to slowly sensitize our closest reality and to expand it.**" //

Stella Rahola Matutes

Artista visual. Formada com a arquitecta, les seves obres exploren la contemporaneïtat i els seus símbols des d'una producció artística que reivindica el treball manual. S'interessa sobretot pel paisatge i la seva representació i per com les utopies i les fantasies de temps pretèrits es plasmen en l'actualitat. Entre les seves obres trobem també dibuix, vídeo, fotografia o instal·lació.

Per Gisela Chillida Fotos Consuelo Bautista



Vas estudiar Arquitectura a la Universitat de Barcelona, com vas fer el salt al món artístic?

Sí, vaig estudiar Arquitectura a Barcelona i després vaig fer el màster, van ser molts anys, però ja des d'aviat tenia molt interès per un arquitecte suís, en Peter Zumthor. Així que vaig demanar la beca Erasmus per anar a la universitat on ell impartia classes, i més tard, vaig tenir l'oportunitat de treballar al seu estudi. El que m'interessava era la seva manera d'entendre l'arquitectura. Ell venia del món de l'ebenisteria i entén l'ofici de l'arquitecte des de la pràctica de l'artesà, o de la manualitat.

En quin sentit?

Si el mètode tradicional fa primer una projecció en 2D a través de plànols, en el seu cas, el primer pas és sempre una reflexió a partir del material i del treball amb les mans. A més, amb ell vaig fer de manobra, a peu d'obra.

Per tant, res de treballar asseguda en una cadira i davant d'un ordinador...

Exacte, és una aproximació des de l'escultura, des de l'art. Es pregunta sobre temes més antropològics, les sensacions, les percepcions, els temes que afecten l'escala 1:1. Treballar amb ell va ser una revelació.

Em va deixar una sèrie d'experiències i em va plantejar un seguit de preguntes que em van fer difícil seguir entenent l'arquitectura des d'un punt de vista tradicional.

I com segueixes després d'aquesta experiència tan forta i tan transcendental per a una estudiant d'arquitectura?

Va ser molt difícil... saps que no pots reproduir aquesta manera de fer, però havia descobert aspectes que m'interessaven. Llavors treballava, així que vaig decidir llogar un espai on començar a fer proves, exercicis i investigacions amb el material, sense saber on apuntava, si podria anar cap al disseny de mobiliari, cap a la maqueta, cap al món de l'art...

Guiada per la intuïció...

Exacte.

I com veus que finalment el camí a seguir és l'art?

Arran d'una residència a Holanda, a l'EKWC. És un centre especialitzat en ceràmica on conviuen el món tècnic i el creatiu, és sobretot un lloc d'investigació on entenen aquesta tècnica tradicional des de la contemporaneïtat. Allà ho vaig veure claríssim.

«... és un paisatge gairebé lunar, molt especial.»

Ara vius a Londres des de fa més d'un any, i estàs estudiant un màster a la Goldsmiths University, però la teva família està molt lligada a l'Empordà, és una història ben curiosa...

Els primers Rahola es van establir a Cadaqués al segle xv. A finals del xix, amb la construcció de l'espigó del port de Roses, es van necessitar pràctics que poguessin dirigir les embarcacions a l'interior del port. En Pere Rahola Batlle (1816-1881) es va oferir per dur a terme aquesta tasca. Així, una branca de la família Rahola deixa Cadaqués i s'instal·la en aquest port de l'Empordà.

Anys més tard, el seu fill, el meu rebesavi, Frederic Rahola, davant les amenaces d'una fil·loxera que anava descendint des de França, va comprar uns terrenys a Jumilla, Múrcia, per fer-hi vi i vendre'l a França. El negoci va anar bé i amb els diners estalviats decidí comprar una casa a Barcelona i establir-s'hi.

El meu avi, Frederic, ja a Barcelona, va encarregar al meu pare, Víctor, una casa al cap Norfeu, entre Roses i Cadaqués, on passar les vacances i els caps de setmana. D'aquest lloc tan remot, en guardo records d'infantesa molt estimats que han influenciat molt la meva manera d'entendre el paisatge... és un paisatge gairebé lunar, molt especial.

De fet, a la teva obra, el paisatge pren molta importància, i el lloc des d'on treballeres s'hi veu directament reflectit. Com ha transformat la teva feina l'estada a Londres?

Certament, el lloc sempre m'ha influenciat moltíssim, conscientment o inconscient. En algunes obres apareix el blanc d'Eivissa, en altres la influència oriental hi és molt present... Si abans eren paisatges més relacionats amb el món rural, ara, amb aquesta experiència a Londres, han aparegut inevitablement els paisatges urbans. És una gran ciutat extremadament capitalista, m'he començat a interrogar sobre quins són els nous símbols que construïm, i què està passant avui en dia amb l'arquitectura. Londres em serveix com a paradigma europeu, quan observo aquestes arquitectures anodines estic parlant d'una situació global.

Per acabar, per qui vulgui veure la teva obra en directe, on la podem trobar aquí a l'Empordà?

A la Fundació Vila Casas, Can Mario, a Palafrugell, inauguro *Babelia and Other Stories* l'1 de juny. Exposo aquest treball recent sobre el paisatge urbà globalitzat juntament amb obra anterior. També es pot veure obra meva al Palau de Casavells, on treballo des de fa tres anys. //



Interim / Babel. Fotos Liz Calvi



Stella Rahola Matutes

A visual artist with a degree in Architecture, her works explore contemporary symbols from an artisanal perspective. Her main interest lies in representing landscapes and in reflecting the ways utopias and visions from another time are embodied in today's world. Her work includes drawings, video, photography and installation.

You studied Architecture at Barcelona University, but how did you take the step into the artistic world?

Yes, I spent a lot of time studying, first Architecture and then an MA, but from the beginning I had a great interest for Swiss architect Peter Zumthor, so I applied for an Erasmus grant to go to the university where he was teaching at the time. Afterwards I had the chance to work in his studio. What interested me the most was his particular view on architecture. He comes from the carpentry world and he understands the job of an architect from an artisan perspective, as a hands-on professional craft.

What is his process?

If the traditional method would first design a 2D projection on a plan, Zumthor's first step is always a reflection around the material and its handling properties. I worked at his side as a builder on site.

Far from sitting at a computer all day then...

Exactly, it's more an artistic approach via sculpture. He wonders about more anthropological subjects and about sensations and perceptions, the issues that affect the 1:1 scale. Working with him was a real revelation for me. My experiences with Zumthor made me question traditional architecture. That made it become difficult for me to carry on seeing architecture from a traditional point of view.

And how did you continue your path after such an intense and meaningful experience for an architecture student?

It was really difficult for me... You know you can't reproduce this way of doing things, and I had discovered so many aspects that deeply interested me... I was working at the time, so I decided to rent a space where I could start experimenting and researching materials without consciously following any one direction: furniture design, modeling, art...

Following your intuition...

That's it.

And how did you finally choose the artistic path?

That was after a stay in Holland, at EKWC. It's a centre specialised in ceramics where the technical and the creative worlds go hand in hand. It's overall a place of research where traditional techniques are understood from contemporaneity. There it became clear for me.

You've been living in London for over a year now, studying an MA at Goldsmiths University, but your family has a strong link to Empordà. It's quite a curious story...

The first Rahola settled down in Cadaqués in the fifteenth century. By the end of the nineteenth century, when the pier of Roses was built they needed harbour pilots who could lead the boats in and out of the port. Pere Rahola Batlle (1816-1881) offered his services, like this one branch of the Rahola family left Cadaqués and settled in the port of Roses.

Years later, his son, my great great grandfather, Frederic Rahola, in response to the spread of a phylloxera from France, bought a bit of land in Jumilla, Murcia, where they produced wine to be sold in France. The business ran well and with the profits he decided to buy a house in Barcelona and settle down there.

My grandfather Frederic lived in Barcelona and asked my dad to build a holiday home in Cape Norfeu, between Roses and Cadaqués. I treasure many beautiful childhood memories of that place, which influenced my view on the landscape... it's an almost lunar space, so special.

Landscape certainly plays a very important role in your creations, to the point that your working place appears in it. How has your stay in London transformed your work?

Space has always influenced me a lot, indeed, consciously or unconsciously. The whites of Eivissa appear in some of my creations, in others we find echoes from the East... In the past my landscapes used to be more rural whereas now, after this experience in London, urban spaces have arisen inevitably. It's an enormous capitalist city which makes me wonder about the creation of new symbols and contemporary architecture. I take London as the European paradigm and when I'm observing these bland constructions I want to talk about a global situation.

Last but not least: for those wanting to see your work live, where can we find it in Empordà?

My new show 'Babelia and Other Stories' opens on the 1st of June at Vila Casas Foundation-Can Mario in Palafrugell. It's an exhibition of my recent work on urban globalised landscapes along with some of my previous works. You can also go to Casavells Palace, where I've been working for three years. //



Laurent Martin “Lo”:

«No pienso en la estética, el resultado de mis piezas se basa en la búsqueda de equilibrio»

Per Azucena Moya Fotos Andrea Ferrés

Cuando llegas al *showroom* de Laurent Martin “Lo” cada escultura te espera como un animal en duermevela. «Son más amuletos que esculturas», nos dice el artista. «El bambú tiene una energía especial, absorbe los campos electromagnéticos generando un ambiente de calma y tranquilidad.»

Laurent Martin “Lo” descubrió el bambú cuando pensaba en una estructura de arquitectura interior. Fue entonces cuando se enamoró del material. «Empecé a manipular el bambú y me apasionó. Estuve cinco años experimentando en un pequeño taller hasta que decidí dar el salto, dejar mi trabajo en publicidad, vender mi piso en Barcelona y viajar para conocer los países del bambú: India, Vietnam, Laos, Tailandia... Más tarde descubrí regiones de Centroamérica que también conviven con esta planta.»

De sus viajes aprendió diferentes técnicas artesanales, como cortar y trenzar el bambú. Se impregnó del carácter cotidiano de la planta, de su importancia para el desarrollo cultural, emocional y espiritual en estas regiones. «Me interesa el bambú porque tiene en sí mismo muchas dualidades, como el ser humano. Es un material duro pero flexible, puede ser hueco y lleno al mismo tiempo, es masculino y femenino, trabaja con las mecánicas de tensión y compresión, la relación con las sombras, el espacio y el movimiento, la delicadeza, la fuerza...»

El conocimiento holístico que tiene Laurent Martin "Lo" sobre el material es lo que dota sus piezas de una gran belleza y armonía. No solo domina la técnica de trabajo con el bambú sino también su composición biológica y su respuesta física a la manipulación.

«Mi trabajo es un diálogo con el bambú. Mi inspiración es el propio material, los nudos del crecimiento de las cañas, sus fibras. Cuando creo una pieza no la dibujo, tiene que formarse en el momento en que la manipulo. Aunque sí tengo una intención previa, y es a partir de ahí que escucho cómo reacciona la planta. Le doy forma y espero tres o cuatro meses para que el bambú adquiera el gesto. Es entonces cuando se va conformando un equilibrio y se genera armonía.»

La oscilación entre las formas orgánicas y las figuras geométricas hace posible un lenguaje más humano dentro del mundo natural. Muchos de sus trabajos evocan el viento, los barcos, el arco. Son microcosmos que juegan con la estructura flexible del bambú, la solidez que este da al espacio y el peso de las esferas de cerámica.

«Las esferas de cerámica son el contrapunto a la movilidad, al viento, el elemento del bambú. Aquí tenemos la tramontana y en Asia tienen los tifones. Las esferas me sirven como contrapesos y centros de gravedad. Las introduje en mis piezas después de un viaje a Costa Rica, lo que me impresionó fue la fuerza y la energía que transmitían.»



El recorrido artístico de Laurent Martin "Lo" sigue la línea central de su trabajo: la investigación entre el equilibrio y el espacio. Tanto sus móviles como las piezas de mesa cambian de forma, son envolventes y se comunican de una manera muy física y sensual con el espectador. **«El público interactúa con las obras desde un lugar emocional e intuye la intención que hay detrás, lo que a mí me ocurre con el bambú se transmite en la pieza.»**

Laurent Martin "Lo" está vinculado al Empordà no solo porque es su lugar de residencia, también representa el inicio de su carrera como artista. Ha expuesto en Hong Kong, Taiwán, Corea, Bélgica, Holanda... Y este año tiene tres exposiciones en Catalunya. // [VER PÁG.59](#)



Smoke

Laurent Martin Lo:

“I don’t think of aesthetics, my work is the result of a personal search for balance”

Entering Laurent Martin Lo’s studio, the pieces await with an alert presence. “They are more of an amulet rather than sculptures”, says the artist. “Bamboo has a special energy, it absorbs electromagnetic fields creating a peaceful atmosphere.”

Laurent Martin ‘Lo’ discovered bamboo while he was looking for a structure for interior design and he instantly fell in love with the material. “I started to manipulate bamboo and it amazed me. I spent five years experimenting in a little workshop until I decided to take the plunge and quit my job in advertising, sell my flat in Barcelona and go in search of bamboo: I travelled through India, Vietnam, Laos and Thailand... Later discovering regions in Central America where people also have a living relationship with that plant.”

From his journeys he learned different craft techniques for cutting and weaving bamboo. He immersed himself in researching the role of the plant in everyday life, acknowledging its value for cultural, emotional and spiritual development in those regions. “**My interest for bamboo has to do with its dual nature, like us humans. It’s a hard but flexible material, empty and full, it’s masculine and feminine and it allows you to work with the mechanics of tension and compression, to explore shades, space and movement, delicacy, strength...**”

Laurent Martin Lo’s holistic knowledge of the material is key to the amazing harmony and beauty of his sculptures. Not only does he control the technical aspect of the work with bamboo but also its biological composition and its physical response to being handled.

“My work is a dialogue with bamboo. My source of inspiration is the material itself—the annual growth rings of the canes, their fibres. When I create a piece I don’t draw it first, it’s shaped while I’m working on it. There is a previous intention indeed, but from that point I mostly pay attention to how the plant reacts. I start shaping it but then I wait for three or four months for the bamboo to make its own gesture creating harmony and balance.”

Oscillation between organic forms and geometric figures allows human language to exist within the natural world. Many of his works evoke the wind, the ships, a bow. They are microcosms playing with bamboo’s flexible structure and balanced by the weight of ceramic spheres.

“The ceramic spheres are the counterpoint to mobility, to the wind—the element of bamboo. Here we have ‘tramuntana’ and in Asia they have typhoons. I use the spheres as counterweights and gravity centres. I brought them into my work after a trip to Costa Rica—what impressed me the most were the strength and energy they conveyed.”

Laurent Martin Lo’s artistic path is predominantly one of researching space and balance. As well as his mobiles, his table sculptures keep changing all the time—discovering new shapes and communicating in a very sensual way with the viewer. **“The audience interacts with my work from an emotional place, from the intuition of the intention behind it—my sculptures convey my own experience with bamboo.”**

The artist is connected to Empordà not only because it’s his main place of residence but also because that’s where his career began. He has shown his work in Hong Kong, Taiwan, Chorea, Belgium and Holland. This year he has three exhibitions planned in Catalonia. // SEE PAGE 59

Javier Garcés i el vol de la puput

Per Eudald Camps Foto Javier Almar

Javier Garcés (Saragossa, 1959) ho té meridianament clar: «*Saber fer coses és només una part, molt important, però només una part... El que cal, en primer lloc, és saber mirar.*» Feta la declaració de principis, en qualsevol cas, el que resta és l'adopció d'un mitjà —la pintura— que, per a un artista contemporani (i Garcés ho és sense cap mena de dubte), no representa l'opció més senzilla.

Obviar la importància d'aquesta decisió (podria no pintar: malgrat tot, pinta), no ajuda a defensar (en el sentit de posar en valor) una pràctica sotmesa a enterraments periòdics, com a mínim, des de fa un segle llarg. És a dir: d'ençà que un infeliç com Paul Delaroche va decretar-ne la defunció (la irrupció de la fotografia, a mitjan segle xix, va suposar un daltabaix insuportable per a *l'artiste peintre* atrinxerat a l'Acadèmia), la pintura, entesa en el seu sentit més ampli, ha hagut d'asseure's, amb tediosa regularitat, al banc dels acusats. No ve ara al cas repassar la cronologia dels esdeveniments, ni recordar el nom dels acusadors-enterradors, entre altres raons, perquè gairebé sempre el paper que la historiografia recent els ha reservat és fruit d'un malentès o, pitjor, d'una lectura excessivament literal del que suposadament van dir i escriure.

Sigui com sigui, sumada a l'opció pictòrica n'hi ha una altra, si es vol, encara més «radical»: fer-ho del *natural*. Javier Garcés ho va portar a la pràctica relativament aviat: «**Durant la meva estada d'un any a Londres** —explica—, ja vaig centrar-me en el treball al natural. De fet, allà vaig entendre que la meva recerca implicava allunyar-me una mica del soroll del món. La Bisbal, en aquest sentit, era com un lloc atrapat en el temps, o fora del temps: les seves fàbriques adormides, els obradors ceràmics en desús, un riu que gairebé mai porta aigua... Tot plegat em permetia allunyar-me del soroll imperant i recloure'm per treballar amb la calma necessària». Una antiga fusteria s'endevinava com l'espai més indicat...

I és que la pintura de Garcés (i, per descomptat, els seus dibuixos) és, abans que cap altra cosa, una celebració del moment i del contacte directe amb les persones i les coses, l'*hic et nunc* entès en el seu sentit més literal (aquí i ara): «**M'interessa treballar sense filtres ni pròtesis** —afirma—, o amb els mínims intermediaris possibles. Els meus treballs són estrictament analògics: la relació entre l'obra i el model es manté al llarg del temps». En aquest sentit, la manera de procedir d'artistes com Garcés té molt a veure amb la tasca del fenomenòleg (tan antiga com el pensament, tot i que va ser utilitzada de manera sistemàtica per Husserl), és a dir, d'aquell que rastreja les coses respectant el seu «aparèixer», sense pressuposicions especulatives ni pròtesis metafísiques de cap mena. L'objectiu és clar: la fenomenologia (segons Derrida) és un gest positiu que deixa de banda els prejudicis teòrics «per tornar al fenomen, el qual, per la seva banda, no designa simplement la realitat de la cosa sinó la realitat de la cosa en la mesura que apareix, el *phainesthai*, que és l'aparèixer en la seva lluïssor, en la seva visibilitat, de la cosa mateixa». Es tractaria, portat a l'extrem, de recuperar una «experiència perceptiva originària» destinada, en darrera instància, a reconciliar-nos amb l'univers de totes les coses visibles sense jerarquies prèvies, sense preferències de gènere ni d'espècie, amb el mateix respecte per l'herba més insignificant que per la manufactura més elaborada...

Arribats a aquest punt, ja no sorprèn tant que el darrer projecte de Garcés l'acabés portant als soterranis d'un museu d'història natural: l'encàrrec de realitzar la il·lustració d'una puput (l'ocell, és clar, que simbolitza l'empordanisme d'[ut]) es va acabar convertint, després de set mesos a les entranyes del Darder de Banyoles, en una insospitada metàfora de l'acte creatiu... «**Tot aquest temps** —confessa Garcés— **al costat del motlle del negre i envoltat d'animaux dissecats em va servir per connectar molt íntimament amb el que dibuixava i amb mi mateix.** Crec que allò que comparteixo amb el taxidermista és la preocupació epidèrmica: estem convençuts que tot el que podem explicar és a la pell.» El festí del dibuixant (que és com s'hauria pogut anomenar, també, *El somni del taxidermista*) colonitza l'espai de l'espectador gràcies a un fet molt poc habitual: «**És la primera vegada** —diu el de la Bisbal— **que exposo en un mateix espai la peça finalitzada i el model d'on aquesta surt.**» La possibilitat de rastrejar el diàleg realitzat per l'artista vindria a ser el gran mèrit del darrer projecte de Garcés: recuperar una concepció del temps i de la mirada que es troba en franca recessió.

*El somni del taxidermista*

«Saber fer coses és només una part, molt important, però només una part... El que cal, en primer lloc, és saber mirar»

D'això es tracta: el dibuix —que ell treballa en grans formats—, la pintura o l'escultura de Garcés impliquen un procés de coneixement que s'explica en termes de duració. La lentitud en l'execució de les seves obres, juntament a les llargues jornades d'observació que porten associades, impliquen una maduració sensible que, gràcies a la manca, com dèiem, de pròtesis metafísiques i prejudicis teòrics, desemboca en aquella anhelada experiència perceptiva originària que ens reconcilia amb el conjunt de fenòmens visibles. Per comprendre-ho, n'hi hauria d'haver prou d'observar el vol d'una puput. //



Self-portrait. Javier Garcés

Javier Garcés and the hoopoe's flight

Javier Garcés (Zaragoza, 1959) has it really clear: "Although it's very important, being able to make things is only a part of it... What's necessary, primarily, is to be able to look." Besides this statement of principles what remains is to choose your vehicle and if painting is your medium of choice, as a contemporary artist it's not the easiest path, as Garcés can testify.

The importance of that choice doesn't help the fact that the value of painting as an artistic practice has died several deaths in the last century. That is: since Paul Delaroche certified its death (the emergence of photography meant an unbearable breakdown for the 'artiste peintre' entrenched in the academy) the art of painting has often had to sit in the dock. There's no point in reviewing the facts chronologically or recalling the prosecutor's names, because in most recent historiography they have been misunderstood or taken too literally.

And besides, beyond painting there's the even more radical option of working from nature, which Garcés embraced early on his path: "**Since my one-year stay in London I started focusing on painting from nature. In fact, there I understood that my search was about running away from the noise of the world. For that La Bisbal seemed to me like a place trapped in time—even outside of time: its sleeping factories, the disused ceramic houses, a river which is almost always dry... All of that helped me to seclude myself and find the calm I needed for working.**" An old carpentry seemed to be the most suitable place...

Garcés' paintings (and of course his drawings) are above all a celebration of the moment and of direct contact with people and things—the 'hic et nunc' (here and now) in its most literal sense. "**I'm interested in working without filters or prosthesis, with the least intermediaries as possible. My works are strictly analogic: the relationship between the piece and the model stays in time.**" In this sense, his approach is a phenomenological one (as old as thinking itself, although it wasn't until Husserl that phenomenology was used systematically): observing things, respecting their manifestation, without speculating and without metaphysical prosthesis. The goal is clear: phenomenology (according to Derrida) is a positive gesture that excludes theoretical prejudice in order to "go back to the phenomenon which doesn't simply designate the 'nature' of the thing but the nature of the thing as it appears, the 'phaintesthai', which means to appear in the brightness and visibility of the thing itself." The point would be to recover "an original perceptive experience" that would lead us to relate to all visible things without previous hierarchies—without gender or species preferences—, feeling the same respect for the tiniest wisp of grass as for the most elaborately crafted object.

Given this emphasis then it's no surprise that Garcés' latest project ended up taking him to the basement of a Natural History Museum: commissioned to illustrate a hoopoe (the symbol of Empordà in [ut]) he worked in the Darder Museum of Banyoles for seven months. The job became a metaphor for the creative act itself... "**I worked right next to the model of the 'Black Man of Banyoles', surrounded by stuffed animals, which helped me to make intimate connections with what I was drawing as well as with myself. I think what I share with a taxidermist is the interest for the epidermis: we are both convinced that all that we can explain is on the skin.**" The drawer's fest (as it could also be named 'The taxidermist's dream') captures the viewer's imagination in an unusual way: "**It's the first time**", Garcés says, "**that I show in the same space the finished piece and its model.**" In the opportunity to trace the artist's dialogue with the model lies the great goal of this latest project—exploring our perceptions of time and appearance uncommon in these times.

That's the point: drawings—big format drawings in his case—, paintings or sculptures by Garcés talk about a process of knowledge that has to be understood in terms of duration. The slowness in the execution of his works along with the long days of observation imply a sensitive maturity—away from theoretical prejudice and metaphysical prosthesis—that leads to that original perceptive experience that has to reconcile us with visible phenomenon. We could do with staring in low-motion at the hoopoe's flight in order to understand it. //