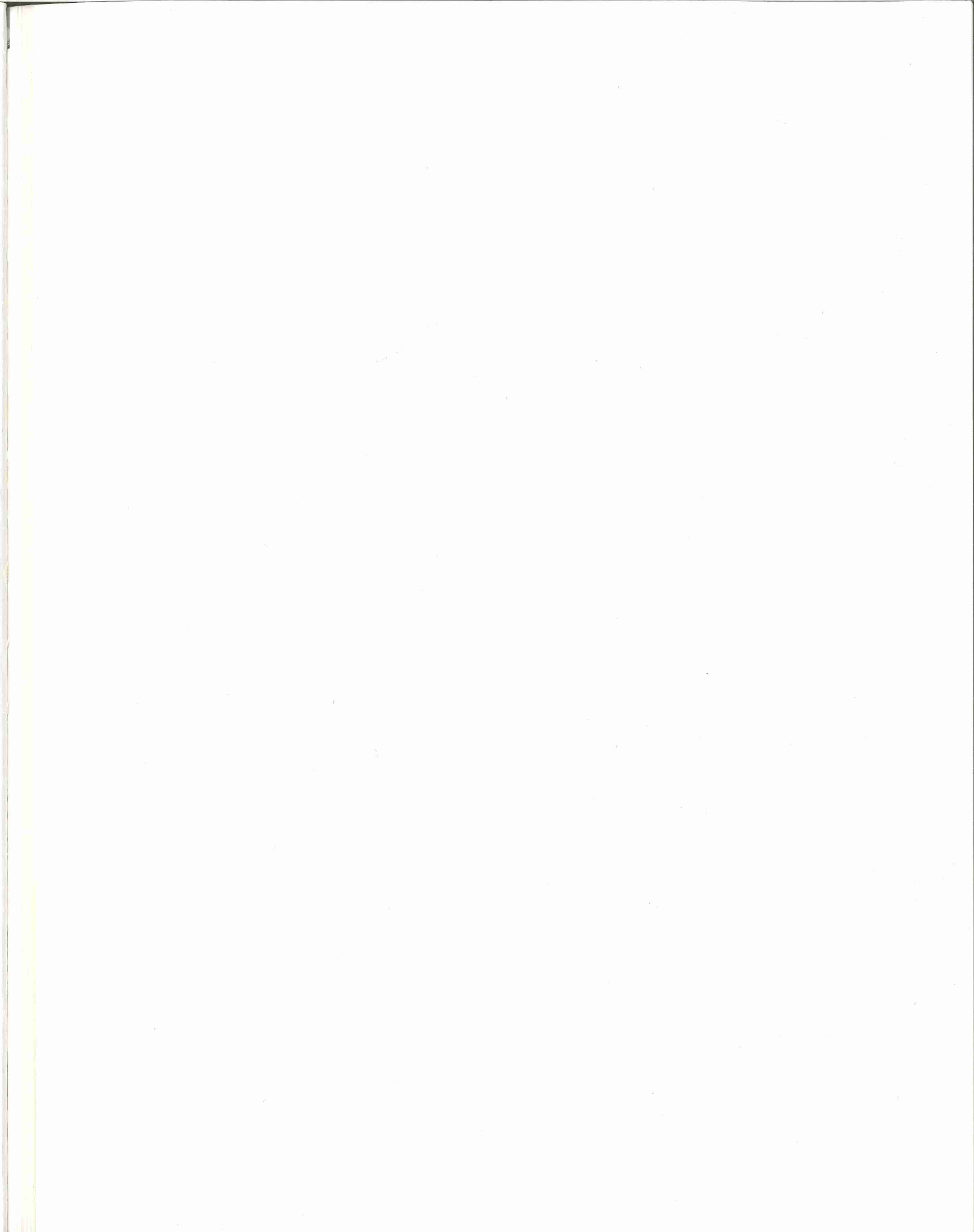


Lo que hay que hacer,
lo que hay que dejar

Juan C. Meana



Mi más sincero agradecimiento
a cuantas personas han intervenido
y hecho posible esta exposición.

Muy especialmente a

Fernando Illana por su perseverancia,
Daniel Castillejo por su confianza,
Esteban Lozano por su culminación,
Alberto Ruíz de Samaniego por sus palabras,
Ángel Gabilondo por su conversación,
Loreto Blanco por su paciencia,
Andrés Pinal y Eduardo Calzado por su maestría,
Montserrat Meana y Gorka Díaz de Durana por prestarse a todo.

Asimismo este proyecto
no se hubiera podido llevar a cabo sin
la profesionalidad de la Galería Trayecto
y el Museo de Bellas Artes de Álava

Juan Carlos Meana



DIPUTADO DE CULTURA

Pedro de Sancristóval

DIRECTORA DE CULTURA

María Jesús Beriain

JEFE DEL SERVICIO DE MUSEOS

Félix López

COLABORA

Trayecto Galería

EXPOSICIÓN

Título

Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar

Coordinación

Arantza Dabouza

Sara González de Aspuru

Esteban Lozano Díez

Montaje y transporte

Arteka, S.L.

Seguros

Ute Willis-Area

Fechas

15 de noviembre de 2001

13 de enero de 2002

CATÁLOGO

Título

Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar

Coordinación

Arantza Dabouza

Sara González de Aspuru

Esteban Lozano Díez

Textos

Ángel Gabilondo

Juan Carlos Meana

Alberto Ruiz de Samaniego

Pedro de Sancristóbal

Diseño

Trayecto Ic. Vitoria

Fotografías

Miguel A. Quintas

Juan Carlos Meana

Traducciones

Servicio de Euskaldunización

Zádor

Impresión

Imprenta de la Diputación Foral de Álava

© de las obras: Juan Carlos Meana

© de los textos: los autores

© de las imágenes: los autores o propietarios

© de la edición: Diputación Foral de Álava

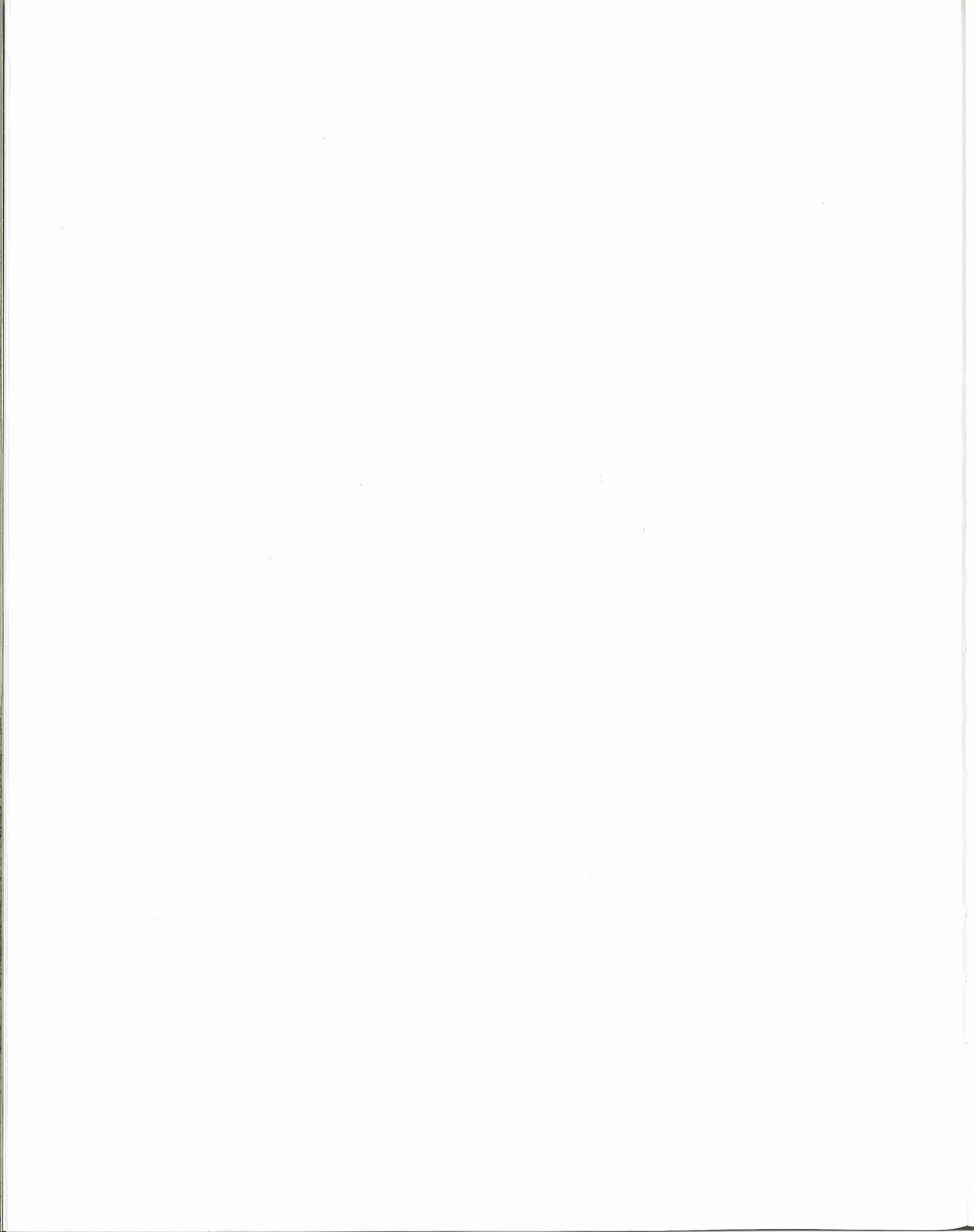
ISBN 84-7821-475-5

DL VI-470/01



ÍNDICE

- 9 Presentación
Pedro de Sancristóval i Múrua
- 11 *Dolor de lejanías*
Alberto Ruiz de Samaniego
- 29 *Conversación: Los afectos de una página en blanco*
Ángel Gabilondo
Juan Carlos Meana
- 45 Aurkezpena
Pedro de Sancristóval i Múrua
- 47 *Urruntasunen mina*
Alberto Ruiz de Samaniego
- 61 *Elkarrizketa: orrialde zuri baten eraginak*
Ángel Gabilondo
Juan Carlos Meana
- 77 Presentation
Pedro de Sancristóval i Múrua
- 79 *Pain of distances*
Alberto Ruiz de Samaniego
- 93 *Conversation: the affectation of a blank page*
Ángel Gabilondo
Juan Carlos Meana
- 104 *Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*
Juan Carlos Meana
- 106 *Egin behar dena, utzi behar dena*
Juan Carlos Meana
- 108 *What it has to be done, what it has to be left*
Juan Carlos Meana
- 130 Obra en catálogo
- 132 Obra en exposición
- 133 Curriculum
- 137 Bibliografía





Contemplar el trabajo realizado a lo largo de más de diez años supone un viaje donde se encuentran las claves de una subjetividad permanentemente puesta en crisis. Construir un proyecto exige un desplazamiento donde se ha de ir hacia delante, hacia aquello que ni se conoce ni se domina pero sin negar lo que se ha sido. Estamos hechos de fragmentos que configuran el escenario de la experiencia. Somos pérdidas, porciones de olvido, ruinas capaces de generar nuevas ilusiones.

La creación no se puede entender sin la memoria. Somos lo que de ella sabemos

extraer. El olvido es aquello que excede a los intereses del proyecto en cada momento, es esencialmente pérdida, nostalgia, lo que ya no podemos ser, el espacio al que ya no podemos volver. En eso es igual a la memoria.

J. C. Meana

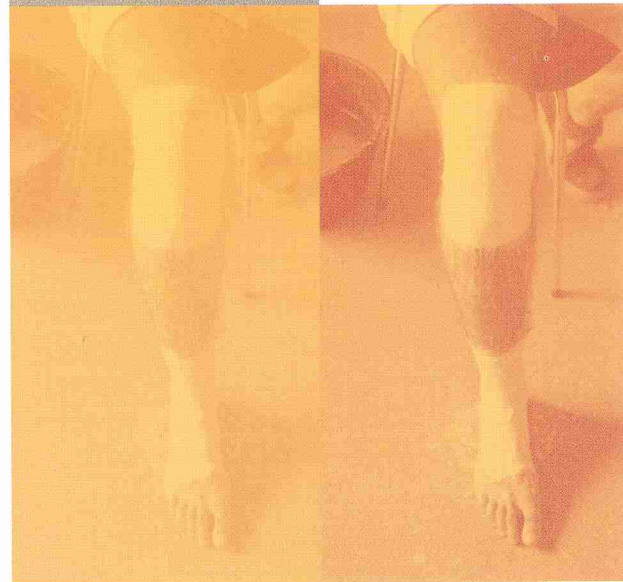


Imagen de taller
Proceso de trabajo, 1995

La libertad y el riesgo en Juan Carlos Meana

o *"La libertad es una ilusión necesaria"* (Jorge Luis Borges)

La anterior exposición en la Sala América fue *"Manual América"* y no es redundancia. Cada dos años se presenta una muestra de artistas jóvenes o de las últimas generaciones. En esta ocasión vamos a contemplar el trabajo de un artista maduro, de generación anterior, quien nos enseña su obra, en realidad un proyecto, *"Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar"*, es Juan Carlos Meana (Vitoria, 1964), Doctor en Bellas Artes por la UPV/EHU y en la actualidad profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Muy conocido en Álava a través de nuestra Sala y sus programas.

Meana es un artista reflexivo de educación pictórica que partiendo en sus inicios de una crítica al espacio de representación de la pintura, como muchos artistas de su generación, paulatinamente ha ido abandonando el soporte pictórico para desarrollar sus propuestas en un espacio ampliado de la escultura. De esta manera Meana se suma a la amplia lista de artistas de sensibilidad pictórica que irrumpen en la escultura y colaboran en lo que se dio por llamar la renovación de la escultura que, por decirlo de manera rápida y sencilla, respondía a la intención de apostar por valores y problemáticas de carácter perceptivo y lingüísticos en detrimento de aquellos otros relativos al tacto y al volumen, al objeto en sí.

El proyecto de Juan C. Meana, *"Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar"*, colabora por su capacidad transformadora de usos y actitudes en la construcción de una sociedad libre y abierta sin prejuicio alguno y consciente de que lo único que nos preserva de la barbarie y el horror es la cultura. Utopía tan vieja como Aristóteles, tan válida como el progreso, tan imprescindible como el oxígeno, tan enriquecedora como la sal, tan renovadora como la semilla y que en estos tiempos de barbarie y horror supondrá siempre, aún dentro de su drama, una inútil bocanada de aire fresco. También un ejercicio de libertad y riesgo, pero no nos olvidemos de que si se nos ha enseñado que el ser hombre es ser libre o no ser, Miguel Hernández nos explicó su vida entera y hasta el final con esta frase: "para la libertad, sangre, lucho, pervivo". Podíamos añadir ... y fracaso ... Pero la libertad no es un condimento sino un ingrediente de la cultura.

PEDRO DE SANCRISTÓVAL Y MÚRUA

Diputado Foral de Cultura



El peso y la levedad. Trayecto Galería, 1989

Dolor de lejanías

Alberto Ruiz de Samaniego

Universidad de Vigo

“Hay que estar en un desierto. Pues aquél al que hay que amar está ausente.” Simone Weil

El mundo más bello, sentenció Heráclito, es un montón de escombros dejados caer en confusión. Conviene entender *benjaminianamente* este dictado. La fisonomía alegórica y elusiva del trabajo de Juan Carlos Meana, coincidente en tantos aspectos con la de la naturaleza-historia que sube al escenario del *Trauerspiel* según Benjamin¹, está efectivamente presente en forma de ruina. “Con la ruina, señala Benjamin, la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable.”² Todo tiende al desorden, nos dice la segunda ley de la termodinámica. Cualquier proceso que cambie una forma de energía en otra pierde algo de calor. La eficacia perfecta es tan sólo un sueño: el sueño de los héroes. La entropía crece siempre en el universo y en cualquier sistema, por muy aislado o encastillado que se encuentre, tal es su regla inapelable. El trozo, el fragmento, el escombros acumulado, se convierten, por ello, en los materiales más nobles de la creación, que se concibe como la resistencia última para retrasar el fin, desesperada frente a las fuerzas de destrucción elementales; legados críticos que balizan en última instancia la espera de una redención salvífica, no natural y por tanto milagrosa que, no obstante, permanece siempre en su condición de promesa, en su lugar imposible. Los espacios que generan las piezas de Juan Carlos Meana se fragmentan y dispersan en medio de una condición sorda de inseguridad. Una tragedia amortiguada, como ahogada o diferida, o acaso larval, suplementaria a la propia existencia de las cosas, que podría muy bien ser como su secreción natural, se pone en escena. La continua recurrencia a los espejos diluye y resta materialidad a las formas. La obra se disloca y se hace esquiva en la imparabable radiación de su especularidad. El espejo, que jamás muestra su frontalidad, convoca la obra en tanto que ruina o

¹ Cfr. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, trad. de José Muñoz Millanes, p.171.

² *Ibid.*



De lo que se perfora con el tiempo, 1989

fragmento. Los espejos, señala Meana, “nos lanzan miradas oblicuas que más que construir nos diluyen en lo que vemos. Acudimos entonces a la experiencia de lo que ya sabemos para confrontarla con lo que vemos, de ahí que sean espejos que nos convocan desde la memoria. Los espejos cubren varias caras orientadas en diferentes direcciones como muestra de esta pérdida de un centro desde el que observar.”³

El lugar de la obra es pues la memoria, como experiencia y proyección: viaje interior. Por ello, propuesta la ruina, se da también como paradójica anticipación de una *renovatio*. La ruina, al custodiar el recuerdo de un dolor, al permanecer como memoria de una desventura, se vuelve también signo de una alegría (del) porvenir. El trabajo de la

alegoría, ya lo sabía Benjamin, es en esto idéntico al de la ruina: las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el dominio de las cosas. La constelación fragmentaria que los objetos artísticos de Juan Carlos Meana trazan, dibuja la narración de una supervivencia. La del habitante en medio de la descomposición del sentido, de su sentido mismo y del mundo, extrañado. En opinión del artista, la temporalidad de las piezas “remite continuamente a una experiencia de diálogo con el observador. (...) la dispersión propia de los elementos de la obra facilita esta elaboración de un tiempo particular y diferente en cada muestra de la obra”⁴. El resorte de la alegoría se desata justamente tras la derrota de las valencias de comprensión de lo humano, y de sus propias construcciones o edificaciones, transliterándose en la fenomenología del desierto, de la sequedad, del desmantelamiento y la precaria inmaterialidad, de la ceguera y del exilio. De un proceso descompositivo o de trastorno, como una enfermedad de visión o una autoscopia negativa donde el centro de la presencia o de la verdad se sustrae a la comprensión visual.

La obra de Meana, que se asume como un rescate frágil desde la ruina, está por eso embebida de melancolía y humildad. Configura el escenario de una experiencia de pérdida forjada

³ Juan Carlos Meana, “Después de Narciso”, en *Sentidos del mirar*, Grupo de Investigación PIA, Universidad de Vigo, Vigo, 2.001, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

desde esa misma condición⁵. Porque la voluntad configuradora sabe que trabaja desde una irreparable distancia, con respecto al ideal, a la perfección, como en medio de una vivencia opaca que deja pocos resquicios a la plenitud o a la gracia, pero que la persigue en una obstinación perenne y correctora que sin cese asedia ese centro imposible, que se suspende sobre él dramatizando recurrentemente el fracaso, como una cadena infinita de plomadas donde la experiencia del sujeto marca su anhelo y su declinación, su aspiración y caída. Todo deviene una construcción paradójica de una subjetividad en permanente crisis y desplazamiento. La conciencia fragmentada o escindida del sujeto envuelto en el laberinto de la extrañeza (frente a las cosas y a sí mismo) erige como acto fundacional de su procura, de su persecución de una fijeza ausente, la alegoría, que vive precisamente por hallarse inmersa en la extrañeza de la fragmentación y la metamorfosis, y al mismo tiempo sanciona la intromisión del *spleen*, del achecho semiocioso e impreciso de la *flânerie* baudeleriana, cuando merodear entre los objetos se concibe como “la razón última del artista”⁶, que Juan Carlos Meana gusta de equiparar con una personal interpretación, en clave ontológica, de la pereza, muy cercana al concepto de *serenidad* inquieta, expectante, del existente *arrojado* en Heidegger⁷. La figura del perezoso que concita el artista “es aquella que corresponde con el sujeto incapaz de sobrellevar las situaciones de conciencia sobre sí mismo.”⁸ Por ello, “no es pereza de lo cotidiano, de las costumbres, del ajeteo, sino la pereza que produce extrañamiento, cierto temor, la pereza de encontrar la mirada de uno en el espejo, la pereza que altera los estados para entrar en lo enigmático, es la pereza que, por ella misma, activada sin que uno sea capaz de dominarla, produce por sí misma cansancio.”⁹ La pereza es la respuesta antitética que el cuerpo y la conciencia activan frente a la distancia que emerge de continuo, que crece con la imposición ansiosa de todo proyecto, de cualquier intención inquisitiva. Como señaló Benjamin, la alegoría es luctuosa porque significa “ser arrojados” al desierto del sentido, contempla el dolor del extrañamiento, evoca la lejanía irreparable de una vida jamás plenamente vivida, en todo caso artificialmente signada, cifrada, seguida fragmentariamente por los avatares como de un texto anterior borrado, desaparecido. En cierto modo, se vuelve nostálgica actividad ensoñadora, tan ensimismada como fantasmagórica, por cuanto habita en el intervalo, en la frontera interpuesta entre el sujeto y el mundo, y en la del yo consigo mismo. En medio de ese intermedio el artista trata de reorganizar mnemotécnicamente las cosas y las experiencias inestables y contradictorias que esos objetos han proyectado. El trabajo del arte – se dice en *El espacio entre las cosas* – es reinventar y

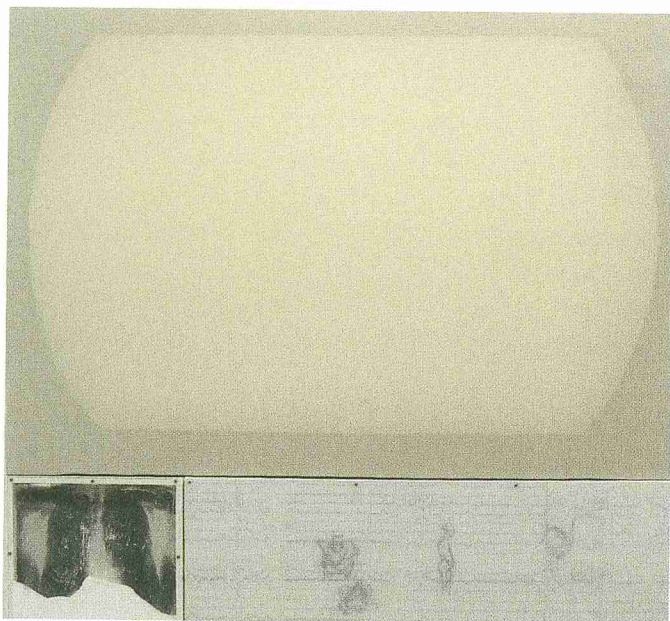
⁵ “Caído el decorado, sólo tenemos sus restos como el único material sobre el que proyectar.” (Texto del artista para la exposición *Ruinas y proyectos*).

⁶ Cfr. Juan Carlos Meana, *Ibid.*, p. 36.

⁷ El hombre sereno de Heidegger es, como se sabe, un hombre *dejado*, alguien que se suelta con respecto al representar, en una acción que rebasa, por tanto, el horizonte que lo delimita como mera conciencia proyectual. El estar dejado es el primer momento de la serenidad, próximo a la porosidad del cansancio y la asunción de la condición del existente como de yecto, arrojado, falto de hogar, habitante en lo abierto y la amenaza de la inhospitabilidad, frente al deseo que la filosofía se da de “encontrarse en casa”. Pero, en un segundo sentido, es un reposar-en-sí: las cosas descansan en el retorno a la morada, a la esencia. (Cfr. Martin Heidegger, *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989).

⁸ Texto preparatorio del artista para la exposición *Yaceras*.

⁹ *Ibid.*



Correcciones, 1993

alimentar continuamente la energía que circula entre las cosas¹⁰, una lucha, pues, contra el principio entrópico del universo. La naturaleza se ha vuelto, a la manera baudeleriana, como un inmenso diccionario lábil donde las entradas se fusionan y anexionan sin solución de continuidad ni disposición lógica. Pero la banalidad de esta captación porosa, heteróclita y mutable ha de ser salvada por una mirada fecundante, por la vitalidad de la resonancia poética, de la reorganización experiencial que en el sujeto pueden proyectar. “El diálogo con las cosas es lento, pero si mantenemos una actitud abierta resulta efectiva por cuanto descubrimos la posibilidad de la

obra y ella nos descubre a nosotros en nuestras acciones.”¹¹ Aquí la acción artística ya no es circularmente reflexiva, idealista, sino un estar en vigilia, vigilante, “a la contra y al cuidado de”, puesto que el sí mismo sabe que no es su fundamento, que él no ha construido los cimientos sobre los que se determina su estado arrojado, sino que se halla entregado a él, despedido angustiosamente en él. El universo simbólico de Juan Carlos Meana surge siempre de los cruces productivos entre percepción consuetudinaria, casi neutra y anestesiada, de las cosas y memoria, sedimentada precisamente por una convivencia paciente y esperanzada que consigue alimentar una óptica generativa que se constituye antes que nada como un aprendizaje en el desapego, un despegarse de nuestras comunes creencias y representaciones. En este dejarse, se da un descanso, un reposo del existente. Una *cura del ser*¹². Esa experiencia no es por tanto producto de los objetos (no es un arte objetual el de Juan Carlos Meana) ni por supuesto propiedad de ellos, sino resultado segregado de unos haces de tensión, de unas correspondencias emotivas, psíquicas,

¹⁰ Cfr. Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 43.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹² Cfr. Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, F.C.E., México, 1993 (9 edic.), trad. de José Gaos, p. 60.

perceptuales y conceptuales que permiten vislumbrar transitoriamente el eco, la radiación, el calor transmitido por la potencia de ese centro ausente que ha ordenado y dispuesto tan enigmáticamente la experiencia.¹³

Decíamos que el trabajo de Meana comprende una cierta fenomenología crítica del sujeto: perezoso, melancólico, ciego, presa del malestar, enfermo, vencido, abstraído, cansado¹⁴. Es como si la vida, empezando por la de uno mismo, constituyese justamente un enigma de conciencia, que sólo se declara, se revela incierto en un gesto, en un matiz, en la presión inmaterial de una fricción entre blancos. Con frecuencia, la vida cotidiana (por no decir ya la vida épica, la de los héroes, aquéllos que trazan los proyectos comunitarios) enmascara esta presencia que unifica las cosas, borra ese gesto diluyéndolo en el tiempo, opacándolo en una mudez de olvido, embalsamando toda posibilidad de alumbramiento, enterrando la imagen (que es su salvación, al manifestarla) en la negrura de los espejos invertidos.

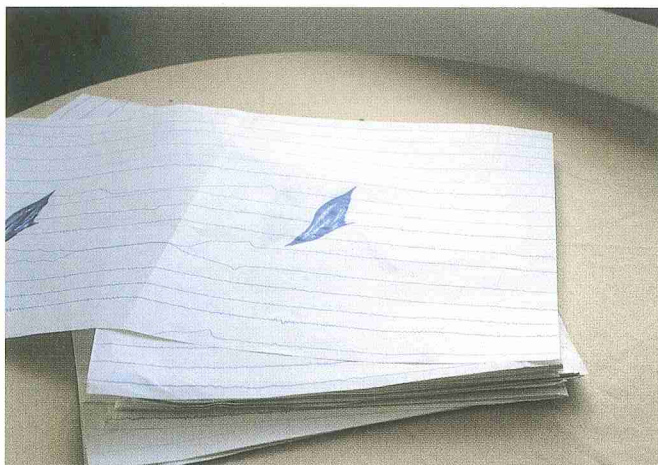
El empeño artístico se cifra en el entrever, en la destitución de esta máscara, en recuperar desde ese su velo fenomenológico la expresividad de las cosas en su vuelo relacional. Un versículo de San Pablo (I *Corintios* XIII: 12) que fatigó a Bloy y a Borges¹⁵ parece inspirar buena parte del juego simbólico de Meana: "Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido". La lejanía desde la que habla el versículo, que tanto puede referirse a nuestra visión de la divinidad como a nuestra visión o conocimiento general, parece redoblar en negativo en el caso de nuestro artista, para quien, significativamente, los espejos se muestran o bien, según dijimos, como superficies que aniquilan toda posibilidad de visión (fundido en negro del espejo invertido), o bien en tanto que áreas reflectantes que desvían toda promesa de autognosis, al huir de la frontalidad y mostrarse como pantallas oblicuas y refractarias que proyectan la realidad en bifurcaciones irreparablemente zigzagueantes. *Per speculum in aenigmate*: en enigma por medio de un espejo: lo impenetrable, sin embargo, se estanca en sus aguas negras o se turbia en sequedad hirsuta cuando no hay punto de estabilidad a partir del cual dirigir los espejos, no hay punto de referencia que vuelva la percepción perspicaz, que haga del mirar visión, y así los visores reposan su inutilidad en anaqueles y las pértigas que marcan vértices, que señalan gestos y gestas se tornan mástiles del abandono, igual que las tribunas o atalayas de los oradores aparecen perforadas; todo ello como señal del derrumbamiento de viejos ideales en descrédito, tal vez de secretas, inconfesadas aspiraciones. "La fragmentación del espejo es la imposibilidad de presentarse el sujeto como centro de su propia existencia, es el reconocimiento de una imposibilidad, la existencia de un vacío."¹⁶

¹³ "Los espacios que alberga la obra son espacios con un sentido concentrado, albergan una intensidad que viene dada por el dejar actuar a las fuerzas de relación que entre los elementos y las partes mismas de la obra se dan." (*El espacio entre las cosas*, p. 45).

¹⁴ Sobre esto, ha señalado Ignacio Castro: "Perezas, fragmentos de órganos colgando, ensartados: poner a secar los miembros como una casquería de lo propio." (Cfr. "El envés de los héroes", en Juan Carlos Meana, *Yaceres. Las miradas pendientes*, 1997, p. 8).

¹⁵ Cfr. J.L. Borges, "El espejo de los enigmas", en *Otras Inquisiciones*.

¹⁶ Texto preparatorio de Juan Carlos Meana para la pieza "Después de Narciso".



Dibujo. Serie *Correcciones*, 1996

Se trata, sin embargo, como señalamos, de recuperar ese desvío, de trasponer nuestra forma habitual de (des)conocimiento a través de los ojos. El artista obliga a disciplinar la mirada, su mirada, con el objeto de una purificación de los afanes cotidianos, de los hábitos perceptivos que han contaminado la experiencia del ver las cosas. Y esa purga comienza con la restitución de los enseres cotidianos a su dimensión más humilde, a su presencia más pura, menos derivada, podríamos decir. Los gestos son humildes como las cosas mismas de la vida, como la vida. Ánforas de

barro, palanganas, tazas, telas y lienzos blancos, míseros jarrones de diario, contienen la experiencia de los instantes sin historia, carentes de efusiones épicas. En medio del paisaje aniquilado, sobre una mesa conventual a la que asedia la acumulación del despojo, uno de esos contenedores guarda el embrión animoso que respira, lo que sostiene la supervivencia: un pez. “Tal vez — ha escrito Meana— tengamos que tomar el ejemplo de los peces como imagen de un desplazarse leve entre los fragmentos de una realidad cada vez más inasible.” La lucha entre el movimiento y el vacío se resuelve, entonces, en el símbolo de la marcha del pez que al avanzar por el dictado de sus impulsos instantáneos, desaloja un vacío. Ese pez no siente la presencia del vacío como una angustia o comprensión, resuelve, como escribió Lezama, “con el paso de sus escamas la nietzscheana felicidad en el terror, y llega a sentir como una seda a su presión instantánea los infinitos puntos muertos”. Disciplinar la mirada sobre las cosas habría de significar rescatarlas del sistema utilitario en que ellas se hallan inmersas, salvarlas desde su vacío, separarlas del circuito económico y comunicativo en que circulan para volver a fijar(nos) su inmediatez cósmica, su ser patente en el acatamiento y el recato y el goce de su estancia mundana. Liberada de la gramática, de la sintaxis ideológica de la participación en los discursos de la razón instrumental, o de la pasión identitaria o puramente egótica, la cosa eludida se vuelve alusiva, limpia de impurezas y restituida su blancura ontológica, como a un otro vacío, ahora afirmativo, productivo, fecundante; privada de afán o ansia, decreta una experiencia incógnita definida por la reverberación como de un fondo emocional que se abre paso dificultosamente, desalojando la materia muerta, sorteando y escurriendo el bulto como un pez entre corrientes

alternas. Este ver es nacer, salir del mundo de la extinción¹⁷. El despertar de esta emoción es la prueba que debe validar la autenticidad y la calidad de la experiencia.

La propuesta artística de Juan Carlos Meana no va dirigida a la razón, como no es racionalmente gestada ni puede ser recibida; no acrecienta la comprensión racional del mundo, sino la dimensión experiencial que duerme en el fondo de nuestra conciencia. Aquí el arte no es una técnica, sino una experiencia. Una experiencia rememorante, al modo platónico, la de desvelar aquéllo que reposa potencial, ancestralmente olvidado en nosotros, la de despertar emociones dormidas. Sólo podemos comprender aquéllo que ya somos, que reposa en nosotros como larva inconsciente, por eso para Meana el mundo y el yo se interconectan irremediablemente, aquél es una proyección del consciente de éste que el sujeto debe tratar de comprender a lo largo de la vida. En la meta (que es arranque) *el yo es el mundo*. “La extensión de nuestra sensibilidad, señala el artista, es una prolongación del lugar mismo”¹⁸. Como si las cosas, por esta su contemplación, acabasen por hacerse sustancia nuestra.”Los objetos nos resultan familiares por la cantidad de miradas que contienen”¹⁹.

Lo que a menudo delata el momento de ese repunte trascendente, el principio de trasposición de la mirada, es, precisamente, la aridez del no reflejo, la presencia inhóspita de lo oscuro, la sequedad misma de la arena desértica, que trazan un paisaje aniquilado donde los sentidos se han vuelto ciegos, donde la palabra y su razón no pueden ya trabajar, y las cosas mismas alcanzan su borde de yecto, su agotamiento último, de nuevo: su vaciado; y entonces ese mismo hermetismo opaco, dramático en su atronador silencio, en su misma blancura cegadora, permite brotar la emoción de una sensibilidad precaria, cuya misma herida le obliga a aprovechar el matiz, el *menos*, la tenue resonancia, la fisura casi impávida, donde lo cotidiano reverbera y se transfigura. “A una parte de la materia le ha de corresponder un espacio vacío donde encuentre su eco.”²⁰ Muerta la materia empírica, la carne fenomenológica, de su extinción se engendra la imagen, mito de resurrección como en Narciso y Eco. Es el tránsito de lo impuesto a lo imprevisto, de la percepción a la mirada visionaria, allí donde las cosas trazan caminos diferentes, permiten circular energías trastornantes. Para ello habían de deshacerse, pasar como Narciso por la epifanía del otro en la imagen de sí²¹, sin que no obstante la unidad se rompa en ese deslizamiento. Porque si es cierto que las cosas nos hacen, también lo es el poder que tenemos de deshacerlas. Hay en Juan Carlos Meana una depuración de los objetos que vuelve a los enseres otra cosa que ellos, es como si perdiesen su instrumentalidad, incluso su naturalidad, para alcanzar su ser esencial, la tersura y presencia de un crecimiento y un poder inusitados y, sin embargo, ellos siguen ahí, están ahí casi intratados pero ya intratables, separados de sí mismos, desliza-

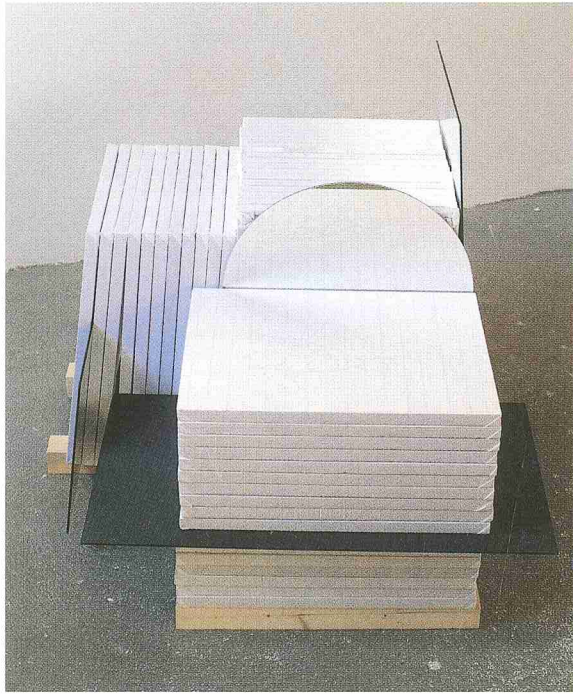
¹⁷ Esta es precisamente la interpretación que del mito de Narciso ofrece Valente en “Pasma de Narciso”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 23.

¹⁸ Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, Diputación de Pontevedra, colección Arte y Estética, Pontevedra, 2.001, p.14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ *Ibid.* P. 45.

²¹ Cfr. J.A. Valente, “Pasma de Narciso”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, p.22.



Las miradas del melancólico, 1998

dos hacia lo otro de sí, y unificados (tan gloriosa como suavemente) en una visión, como en una vibración de la materia. La visión ha hecho la imagen, que es gozne donde se genera desde lo empírico lo ensoñado, y permite la fluctuación de la menesterosa necesidad a la extensión levitante, de la gravedad a la gracia.

A esta manera de comunicación de todo con todo, una verdadera comunión con el Todo, la consecución de un significado sensitivo del mundo, llamó el *quietismo* tránsito contemplativo, del que, sin duda, la sensibilidad de Juan Carlos Meana no anda lejos. Tránsito contemplativo que supone, también, abandono de maximalismos épicos, primero que todos del sí mismo, luego de lo que sea aquéllo (del) presente y sus actos con su vasto rumor aventurero. Más alcanza, pues, quien más olvida y quien antes aprende la renuncia al amor de sí y del valor de las cosas²². Dolorosa disciplina en la *apatheia* (aspiración a la perfecta impassibilidad que tan bien formalizan muchas de las piezas de Meana), quietud rigorista, humildad y desapego. Goce y temblor de la nada, del desprendimiento. Pues en la imagen, también, se hermanan placer y dolor; asomados a ella experimentamos la angustia de no ser, o de ser otro, y el deleite de la superación, de un renacimiento. Extrañamente la obra es por tanto refugio y tempestad, templo y zulo, ella nos clava como a un dolor quieto y único, y lo agranda como una emanación de un paisaje interior, pero a la vez clama por la claridad, por la aurora de la visión; por ella esa herida que es vivir se hace honda, se vuelve figura y, al hacerlo, cura sus heridas, limpia sus

²² Así, encontramos en la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos: "El que no procura la total negación de sí mismo no será verdaderamente abstraído y así nunca será de las verdades y luces del espíritu." (Miguel de Molinos, *Guía Espiritual*, Alianza, Madrid, 1989, prólogo y notas de J. A. Valente, capítulo XVIII, par.171, p. 165).

²³ "Entonces estaríamos en condiciones de afirmar que buscar la claridad de los espacios es buscar una relación determinada y concreta entre las cosas, una sinceridad espacial que nos sitúa y nos crea el lugar, nuestro lugar, el centro desde donde estamos en condiciones de observar los objetos y el mundo." (Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 48)

llagas²³. La obra es, pues, paño y *sudario*, blanca mortaja y lienzo que purifica. Túnica de luz y gasa embalsamatoria. De ese dolor atávico, como ajeno a toda causalidad, guardan también perpleja memoria otras ruinas por encima de la ruina misma: despojos del cuerpo enfermo, apéndices ciegos que cuelgan “señalando la plomada del infortunio”²⁴, apuntando en el espacio algún significado misterioso, en un equilibrio y silencio cercano a la fluidez de los sueños, como prolongando su trayecto hacia el lugar inaccesible por excelencia: el centro. Manifestando sin embargo en su despojo su anhelo de permanencia, en su yacer descolocado respecto de un centro fijo y definitivo. En esa búsqueda de un lugar que se haga centro las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, resuena el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser, se hacen rastros que desgranar el enigma, destilan memoria y se tornan eco en nosotros, música callada como una evocación inminente (o un recuerdo milenario) de lo imposible, lo retirado absoluto, de ese centro secreto como el fondo cenagoso de un pozo o una cisterna. O, simplemente, con la transparencia irrealizable, por concentrada, del agua en la vasija. Cifra de la perfección.

Esta perfección reposa siempre antes de toda aurora, más allá del último lienzo o velo; es como el sendero o el emplazamiento por donde transmigran las cosas y está en ellas como la imagen en el fondo del espejo, que no puede ser separada, esto es, exhibida en efigie, como figura, sino tal vez, tan sólo, intuita al modo de algo porvernir, algo que adviene y nada más, como entrevista por los destellos de una conciencia que fulgura en sobrenaturaleza, o por el contrario, evocada un tanto luctuosamente, al modo de un espacio por ella revestido, tocado y abandonado como hace la memoria evocando las imágenes de lejanía. En una suerte de emoción (y de visión) cíclica que va depurando todas las imágenes y las cosas mismas, que va mudando la ordenación de las unas con las otras, que va cargando de intensidad los objetos y sus espacios aspirando a ese imposible de quietud que es hacer del sitio, de cada sitio, el centro de un círculo perfecto, la concentración majestuosa del ápice profundo de una mísera taza de loza blanca. Cuando la experiencia se encerrase en esa vasija soberana, ella y el mundo mismo, es decir, lo que está en relación con ella, parmenecería polarizado, inmóvil, como imantado en la beatitud de un tiempo perfecto, redondo. A esta visión quieta y gozosa aspira el artista. Que haya obra acaso no sea más que el testimonio de que de ella se guarda memoria, y que cada obra no representa otra cosa que una tentativa fracasada de rotundidad, una pretensión impercedera por cerrar este círculo, remedándolo, trazando a través del puente de la mirada los avisos que nos envían las cosas, las huellas que afloran en el corazón. La obra es la presencia de ese anhelo, ella alimenta la rememoración (y el remordimiento) de una vida renacida en su espejo de la que se ha perdido la medida geométrica.

Porque no parece posible que estemos jamás en el mundo como pez en el agua. Por eso la medida misma es lo importante, precisa Juan Carlos Meana; el metro entre las cosas y la mirada, cuando es la tierra o la arena lo que se encuentran los ojos, y las certezas menguan. Y esperar siempre la posibilidad de la esfera, el resplandor del espejo mágico, el milagro de la fijeza

²⁴Ignacio Castro, “El envés de los héroes”, en Juan Carlos Meana, *Yaceres*, Galería Trayecto, Vitoria, 1997, p.7.



Proceso de montaje

Exposición *Hacia una nueva sensibilidad*, 1996

como una posibilidad infinita que se alumbra en cada vuelta o posición del visor, en cada ventana o intimidad del cuenco; contemplando emotivamente siempre la misma imagen desde parajes diversos, en la sucesión humilde de los instantes y sus gestos, diluida hasta borrarse en el sudario tejido por la trama tiránica del juego entre el conocimiento y lo desconocido, el desvelamiento y la opacidad, la curva ascendente y la caída, la luz que reúne y la sombra que evita, la rememoración y la nada, la aniquilación y el destello. A este juego Meana lo llena de responsabilidad y misterio, generando un paisaje translúcido donde las cosas se bañan de eternidad por medio de una luz y blancura nunca usadas, inmateriales, casi sobrenaturales; una emanación de silencio donde los presagios, los augurios y los castigos se acompañan de la quietud de las imágenes desaparecidas en los espejos sin destino. Se trata sin duda de un paisaje acendrado, embalsamado por el levísimo ondular de blancos ropajes e inciertos arcos de luz, y la suspensión inmóvil de los despojos como recuerdos de intrahistorias inútiles, secas, fragmentadas, solarizadas por un incendio en pena, por recuerdos húmedos y profundos que no reverdecen. Esa desolación está cruzada por una conciencia difusa, penitente, que traza una lógica estrictamente espiritual, casi onírica, por rumores inarticulados que a duras penas cuentan historias que nos miran desde el fondo de un pozo insomne. Acciones quebradas e historias inocentes y ciegas que conservan el rumor de lo trágico, las resonancias de una voz mítica que habla desde el nacimiento del llanto y el lazo del lugar originario como una cicatriz, o una semilla, o el grano extático en que principia el desierto de los instantes.

Esta obra ama su enigma, ama el numen solar que la aniquila, se reconoce en el limo y en las metamorfosis fracasadas. Cautiva en el mirar y la conjetura, en la imagen imposible del fondo del espejo, inmutable en la dura procura de su unidad eludida, ausente; perennemente llamada, alusivamente, alegóricamente, abusivamente incluso en su desfallecida precariedad, en su cambiante trashumancia de leves apariciones y mayúsculas desapariciones, en su vano suceder y en su goce hermético y purgativo, en sus arenas de sed y en el silo de sus deseos.

Pero aun en el dolor y en la voz del limo, por el mismo abra-

zo del vacío, la obra de Meana destila una suerte de redención. Es su influjo solar superior a la tensión oscura. Podríamos hablar incluso de una voluntad de conversión: el autor hace de su trabajo un laboratorio para la construcción de un *método*, en el sentido antiguo, clásico, del término: un camino de transformación mental y vital al final del cual debería producirse algo semejante a una purificación. La segunda ley de la termodinámica, la entropía, se convierte para Meana en una lectura moral. Como señalara Simone Weil, en virtud de la gravedad todos los cuerpos y los anhelos se desfondan, se debilitan. Tal es la ley de la naturaleza. Frente a esta fuerza de destrucción, parece como si milagrosamente algunos cuerpos, algunos objetos consiguiesen, desde la suma precariedad, resistir. Abrazando precisamente ese vacío, esa aniquilación. “Vaciar el mundo – escribió la pensadora francesa –. Asumir la condición de esclavo. Reducirse al punto que se ocupa en el espacio y en el tiempo. A nada. Despojarse del señorío imaginario del mundo. Soledad absoluta. Es entonces cuando se posee la verdad del mundo.”²⁵ Frente a una tradición milenaria que identifica el ser con el bien y el mal con la nada, para Juan Carlos Meana (como para Simone Weil o Miguel de Molinos), la enfermedad está en los héroes; de ello es menester curarse. El mal parece estar emparentado con la fuerza y con el ser, mientras que el bien pertenece a la familia de la debilidad y de la nada: “Nos buscamos a nosotros mismos siempre que salimos de la nada, y por eso no llegamos jamás a la quieta y perfecta contemplación. Entrate en la verdad de tu nada y de nada te inquietarás, antes bien te humillarás, confundirás y perderás de vista tu propia reputación y estima.” (Miguel de Molinos²⁶). Esperamos y anhelamos, desde la caída y la crisis, el re-equilibrio, la restitución del mal causado por la desgracia o el dolor que nos aqueja y en que somos. La obra relata esta compensación en la dimensión del imaginario, pero al mostrarla en el imaginario la realiza (al modo de la catarsis aristotélica): la obra *soporta* literalmente la crisis para emprender su remonte o al menos la promesa de su superación. Ella es el mismo espacio donde se difunde esta desolación, y alcanza su *clinamen*, su punto álgido, el de mayor tensión dolorosa. El de mayor generosidad, también. Como quería Nietzsche, la obra está ahí para que el conocimiento de la verdad no nos destruya, para que esta profunda verdad no nos aniquile. No se trata de que el arte constituya una consolación o una ilusión que nos protegería de la verdad mortal, o de no saber qué somos, sino más bien de que todo fondo, el mismo hundirse en la verdad de nuestro enigma, han de pertenecer al arte para que lo que nos hace tocar fondo no pertenezca por entero al dominio de la verdad mundana. Simone Weil bien diría que precisamente por el arte nos está permitido amar lo absoluto a través de la destrucción²⁷. Esa es su ley, y su ética. Su silencio vuelve más soportables nuestros gritos: su tersura llama, atrae, enlaza trágicamente, concilia y armoniza en precario (como un ruego, pues) lo imposible. Principia la cura de la llaga indomable, al concederle espacio, su espacio, su lugar vacío, su *para sí*: su eco. No da consuelo, sino vuelo, arco, luz a la ruina. La obra es una gasa blanca de la vida. Un método de curación purgativa, un punto para elevarse sobre los pozos y las heridas cotidianas y, a la vez, y asimismo por eso: sólo se confi-

²⁵ Simone Weil, “Desapego”, en *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 1994, trad. de Carlos Ortega, p. 63.

²⁶ *Guía espiritual*, par. 189, p. 169.

²⁷ Cfr. *La gravedad y la gracia*, p. 64.

gura a partir de una ascética de la aceptación del vacío y la ceguera, un conformarse con *menos* y tragar la arena de los desiertos. Como señaló la propia Simone Weil, la gracia, principio necesario para la pérdida de gravedad, sólo es posible allí donde hay un vacío para recibirla. Una espera y un deseo sin finalidad, exento ya de creencias, sin héroes, casi sin contenidos, en puro vacío: "Separar nuestro deseo de todos los bienes, y esperar. La experiencia enseña que dicha espera es fructífera. Se adquiere entonces el bien absoluto. Para todo, y más allá de un propósito concreto, cualquiera que sea, querer en vacío, querer el vacío. Porque un vacío es para nosotros ese bien que no podemos representarnos ni definir. Pero ese vacío está más lleno que todos los llenos."²⁸ La obra traza y acoge este vacío, esa destrucción, ruina o herida, como el clavo rosaliano (o la espina de Machado) existen (y se saben existiendo) por la crisis, por el dolor. La obra es desde su padecer. Hermoso cuenco de aflicción. Meana sabe, en carne propia, que no se trata de negar el dolor, ni tampoco siquiera de forjar su lamento, sino de aprovecharlo. Las miserias del cuerpo y el alma se vuelven oportunidades, atalayas recónditas y extrañas de elevación psíquica y moral: el hastío en todas sus formas es una de las miserias más preciosas que le hayan sido dadas al hombre como escala para ascender, dejó escrito esa criatura tenaz y desvalida que fue Simone Weil.

Esta misma caligrafía de dislocada hermosura dispone los rasgos de la obra de Juan Carlos Meana □

²⁸*Ibid.*, p. 64.



La rehabilitación, Serie Correcciones a la mirada, 1996







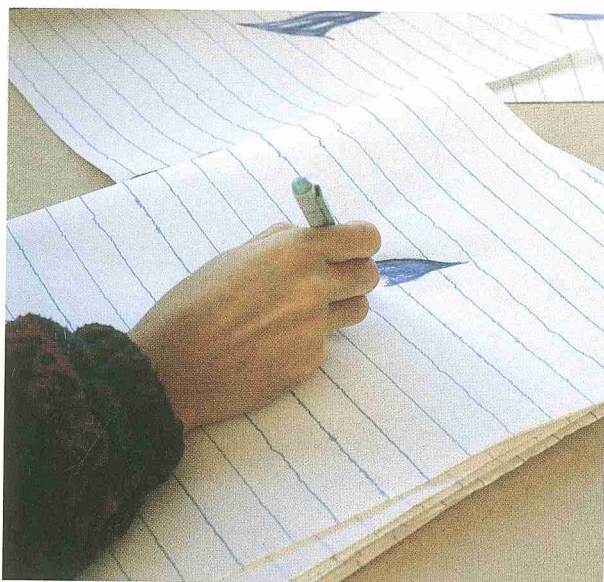
Ciclos. 1991. Trayecto Galería

Conversación: los afectos de una página en blanco

Ángel Gabilondo

Juan Carlos Meana

Esta conversación tanto ya ha pasado como espera ocurrir. En algún sentido, aún no ha tenido lugar. Anticipa esa que siempre se espera. No hemos encontrado la oportunidad de vernos, y el cuerpo que se ha puesto en juego ha sido aquél que nos hace mirar en direcciones que cabe compartir. Hemos respirado un aire común. Las palabras han sido provocadas unas por otras. En definitiva, conversar no es intercambiar, es verse afectado, tanto que uno ya no puede ni ser ni hacer como hasta ahora. Hemos visto nuestros textos y trabajos, y no sólo éstos. Al recibir un escrito, funcionaba lo que alguien llamó “el volante de impulsión” y ya era suficiente con corresponder a lo que se venía diciendo. Semejante experiencia es similar a la de toda creación, por muy modesta que resulte. El secreto de esa correspondencia es el de la carta que es en realidad un sobre vacío. En él siempre llega algo, siquiera lo que cabría venir. Uno se ve afectado por diversas posibilidades. Este vacío nos ha dado que hablar. Y tamaño proceder requiere de las palabras de los demás, de sus gestos, de su exposición. Lo que en realidad se busca es esta compañía, que se desea, que se necesita. Lejos de un simple comentario explicativo o de una representación de lo que se ofrece, este preludio de conversación comparte ya un juego de miradas furtivas, alude a lo que no tiene remisión y es una forma de deambular y merodear por salas, un demorarse que podría ofrecer distintas sedimentaciones. Al irnos acompañando emergen de otro modo los trabajos, que no quedan simplemente reproducidos. Lo que podría ocurrir es que se hicieran manifiestos.



Proceso de trabajo. Dibujos
Serie *Correcciones*, 1996

J.C.M.— Hay algunas cuestiones que como has visto me preocupan de manera constante como: lo que aparece en algún texto como “la imposibilidad de una épica”; el crear con la obra un territorio de vaciamiento, no tanto de suspense sino de momento de cierta dejadez, de cierta imposibilidad; la propia idea de imposibilidad como motor, como método de trabajo; el propio fracaso o la reiteración sobre lo mismo como manera de abordar el trabajo, no tratándose ni de momentos contemplativos ni de momentos fugaces propios de una cultura del espectáculo; la autoespiación del sujeto como forma de conocimiento para la que el arte resulta ser un arma válida,...

A.G.— Hablemos entonces, por ejemplo, de “lo imposible”, que no es sólo lo que no puede ser, sino aquello que hace posible. Hablemos de la obsesión, que funciona como un concepto. Hablemos de la intensidad, que no es mera insistencia. Resistir, persistir en la reiteración, en la reitineración. Pensar lo que significa “vez”, “cada vez”, “una y otra vez”, nunca “de una vez por todas”. Es lo imposible que hace de la vez una vicisitud.

J.C.M.— La fuerza de las ideas junto con el deseo de llevarlas a cabo es una herramienta muy valiosa. Cuando pasa el tiempo y vuelven una y otra vez se convierten en obsesión. Es entonces cuando el deseo pasa a ser necesidad y te planteas el llevarlas a cabo, el materializarlas, el darles forma. El artista suele ser un sujeto tremendamente obsesivo y es en esa obsesión donde las cosas cobran intensidad, se convierten en tensión continua. Una tensión en ocasiones no demasiado agradable pero que ayuda a mantenerse despierto, digamos que nos mantiene en guardia con lo que está pasando en la realidad. Calvino nos habla en sus propuestas para el próximo milenio, para éste que ya nos atrapa, de la rapidez como un valor a tener en cuenta. Mi naturaleza no parece sentirse cómoda con el vértigo que esta rapidez produce, de ahí que intente hacerme con otras armas a mi medida como la repetición, el persistir en las cosas, el reiterarme o lo que tú muy bien llamas “reitineración”. Para mi esta reitineración es el caso de artistas que admiro: Cezanne, Brancusi, Morandi... Todo vuelve una y otra vez hasta ir dándole una configuración precisa sea material o ideal. Esta reitineración es la que deja también marcada en la obra la huella del tiempo, el testimonio de una vida que se regis-

tra de muchas maneras en la pieza que estás haciendo, es la que, a la vez que acerca la obra a la idea, también deja patente las imperfecciones de la vida, de lo vital como testimonio paralelo o en ocasiones contrapuesto a lo ideal. Las ideas alejadas de lo vital no me interesan, los proyectos como tales me interesan por su capacidad para asumir modificaciones, sorpresas, errores en su materialización.

La resistencia viene en el mismo sentido, persistir en lo ideal sin olvidarnos de que vivimos.

Lo imposible se instaura en sí mismo como un reto, no se entiende sin lo posible como tu bien planteas, pero quizás los extremos no sean tan interesantes. Me interesa jugar continuamente con dualidades, contraposiciones, porque dinamiza los sentidos y las miradas cruzadas, de ahí que en los títulos juegue a menudo con dualidades: Ruinas y proyectos, Sospecha y conspiración, Líder o cobarde... Surgen así las posibilidades para la obra. También hay que decir que en mi trabajo esta imposibilidad no está exenta de un cierto grado de melancolía o incluso en algunas obras de un cierto nihilismo, pero me interesan estos aspectos más como grado cero a partir del cual trazar nuevas proyecciones. Las posibilidades ciertamente no son muchas pero la retórica de lo espectacular no me atrae en absoluto.

A.G.—“Tener que ver” con algo que nos suena y no se deja atrapar. Este *tener que ver* con algo o con alguien, y sólo con ello, él o ella, verlo, es tan desconcertante como el que algo *nos suene*. Este sonido que está en sintonía con determinado sentido más parece la concreción de un murmullo incesante que mantiene en un cierto insomnio, sin descanso absoluto. Parece llamar, decir “ven”, y no permite más aproximación que la caricia, el atisbo, algún olor. Tanto parece perseguirse como que uno resulta perseguido por ello. Una y otra vez su puesta en obra es un fracaso elocuente, su eficacia no autoriza la autocomplacencia, quizá la dicha del deseo, el placer de la no posesión. La obsesión no es, entonces, un mero estado de ánimo, es un modo de ser del hacer que no se reduce a lo hecho. En cada ocasión irrumpe lo mismo, nunca igual, siempre diferente. La obra es en cada caso el retorno de una imposibilidad que no es infecunda. Tamaño extravío del hacer produce el efecto de algo inconcluso, sin embargo acabado, como un desfallecimiento, un fallecimiento por esfumación. La espera es sin esperanza. Queda la obsesión aguardada. Vuelve ese *ven*. Y es preciso responder. Los materiales se conforman en una unidad que queda ejecutada. Es preciso reiniciar en cada ocasión. Pero las palabras, como las conformaciones, empiezan por regresar. Y acaban sin fin, como si siempre estuvieran a punto de nacer. Mañana podría ocurrir. El espaciamento del tiempo dejaría en ridículo toda prisa. El tempo del hacer exige un persistir que es un demorarse, un permanecer en algo. Nunca se sabe de antemano, ni se puede todo. Hay que aprender el *hacer venir* de algo, con alguien. Este conflicto—que no contradicción— es el de una lucha permanente, sin solución, pero que exige resolución. Esta decisión no es el mero cumplimiento de un plan previo, ni la puesta en escena de una presunta idea. La decisión corta con las tijeras del rayo.

J.C.M.—*Apuntas en tu decir cosas que se acercan a lo que las obras pretenden. No puedo evitar ver en tus palabras a Narciso. Acabo de dar un seminario sobre la mirada en el espejo a partir del mito, y como ya has podido comprobar, es una idea permanente en la obra desde hace algunos años. Y es que en esta escena de Narciso ahogándose se dan muchas claves. Tener que ver con algo, me dices, y reconocerlo, saber que es aquello que buscas, estar alerta para reconocerlo y ver que es ello lo que te mira. Al final uno es mirado por las obras, por las imágenes; están ahí lanzándonos su mirada a la espera de que nos reconocamos en ellas. Es entonces cuando se da el ajuste, el diálogo con la imagen. Pero también hemos de*



Correcciones a la actitud, 1994
Serie La construcción de la pregunta

saber que la obra está más allá, que nos podemos acercar a ella desde la seducción. Ese es el momento del abrazo de Narciso, un momento de máxima tensión en el mito, el joven muchacho tocando la imagen. Es curioso que nos quedemos normalmente con la parte de tragedia del mito, con la muerte en las profundidades del agua. Pero después viene también el nacimiento de la flor, de nuevo el elemento seductor. Narciso acaricia la imagen como el artista acota el espacio de sus problemas en el taller, se trata de un murmullo. Por algo Narciso viene acompañado en el mito de Eco.

Pero no podemos estar ahogándonos permanentemente, estamos obligados a buscar o plantear salidas y en el hacer uno

va buscando la transformación, y aquí me permites que me apropie de ideas de autores que siento próximos. Peter Handke hace alusiones continuas en sus obras a la transformación que sufre el escritor en su proceso de trabajo. Esta transformación implica que las cosas permanecen inconclusas, que lo acabado es un estado de descanso precario, un reposo que es más permanecer al acecho que una rendición. De ahí ese volver a empezar que también aparece en Handke. Nunca parece darse un estado de plena seguridad, de plena satisfacción. Tal vez esto anularía cualquier posibilidad de deseo.

En este transformarse desde y con la obra el tiempo ocupa un papel importante. Un tiempo que es fugaz, un tiempo muy próximo al de las imágenes de las vanitas barrocas con las que siento cierta familiaridad. Es un tiempo obsesivo pero de una fugacidad tremenda. Son instantes de la materia que tienen ese poder de incidir en nuestra transformación. Nos plantean la realidad y materialidad del instante con obsesión pero, al mismo tiempo, son de una fugacidad que tocan el plano de lo efímero. Es entonces cuando te das cuenta que los planes, las estrategias poco tienen que ver con el arte, que lo que debe predominar es la actitud del ensayo, el construir para ponerlo todo en duda en cualquier momento, y sin embargo, como nos dice Handke, haber tenido la experiencia de la transformación.

A.G.— En ocasiones la transformación es una transmutación o una transvaluación. Venir a ser otro. Y no sólo una modificación de las actitudes, disposiciones o conductas, sino una efectiva

incorporación. La carnalidad y materialidad de esta palabra es sugerente. Ganar cuerpo implica que la conformación de la obra se cobre en ocasiones cierta salud, en otras, es su única fuente. Sin embargo, esa misma materialidad es la que impide la absoluta apropiación. No hay posesión, ni siquiera remisión a algo absoluto, sólo alusión, evocación de lo que, en rigor, no se da en lugar alguno. Su único y efectivo ser es el de esa evocación y alusión. Consiste en no ser nunca del todo, en ser siempre como sin ser. No hay por tanto refugio ni consuelo en el fracaso. Se ha puesto difícil incluso fracasar. No nos tendremos nunca.

Lejos, por tanto, de todo lenguaje de la desolación, el gozo y la alegría de los efímeros (seres de un día) brilla en la irrupción de la chispa de lo que se provoca *de repente*. Para ello es indispensable crear condiciones, demorarse, cultivar. Y esperar, abiertos, sin expectativas que se representen lo que ha de suceder. Una obra procura esa espera, hace decir de nuevo, deja hablar. Entre otras razones porque no quiere dejarlo todo dicho. Sin embargo, dice cuanto le cabe decir. En este sentido, está cumplida y pregnante. Tal es su arte. Pero reclama intervención, la precisa. No es posible hacerla obrar sino correspondiendo a su modo de proceder, inscribiéndose en el curso de aquello de lo que la hizo brotar, coperteneciendo a lo que la hizo y hace decir, escuchando. Semejante voluntad de decir no se reduce a lo que alguien desea que quede dicho. Pero es necesario desear, que no es simplemente querer algo. Es preciso desear *desear*. Y si ello llegara a ocurrir, todo viene a ser otro, sin ser sino lo mismo. Esa es la diferencia, la que hace el movimiento. Y eso es pensar. La obra es del pensamiento.

J.C.M.—“No nos tendremos nunca”. ¡Tremenda afirmación!. Pero ¿qué hacer entonces?. Es cierto que hay que desear desear. En este sentido debemos cubrir con el deseo el espacio que tiende hacia lo utópico. Si no somos capaces de imaginar y soñar, si no somos sujetos deseosos estamos perdidos. Es la manera en la que nos convertimos en seres fecundos, tenemos que buscar en el otro, o en lo otro, lo que nos ha de completar aunque no lo atrapemos nunca. Esta es la contradicción con la que tenemos que vivir, pero es ahí donde todo se mueve, es donde el pensamiento, como dices, se activa. Es entonces donde entiendo el arte como conocimiento, como autoconocimiento. Esto ocurre en lo individual y creo que en un mismo sentido en lo colectivo, es decir como comunidad, como sociedad. Es ahí donde pienso que también el arte debe cumplir su papel en lo social, en mostrar los lados menos visibles de la realidad y, a su vez, en despertar un cierto “erotismo”. Y aquí sí que podemos unir esto con lo que decíamos anteriormente, en que el erotismo no entiende de tiempo, se relentiza, es el tiempo de los enamorados, un tiempo que pese a sentirse fugaz queda prendado de los instantes o chispas. Es un tiempo que parece detenido y, sin embargo, se sabe efímero, pero lo interesante es que es un continuo proceso, uno siempre piensa que puede seguir deseando.

Tal vez sea esta la auténtica responsabilidad del arte, y del pensamiento en general, la de despertar nuevas capacidades de respuesta en el contexto en el que se practica, implicarse para conversar, para, desde la responsabilidad, procurar nuevos espacios de libertad. Y es también en este sentido donde encuentro la ética del arte.

Se me ocurre pensar qué papel cumple entonces la imagen virtual y todos sus productos artísticos en esto, porque todo este aspecto de lo virtual parece escaparse a lo incorpóreo que tú nombras. Quizás no apreciemos aún su alcance o estemos en el tiempo primero de los enamorados y nos falte perspectiva para entender el proceso mediante el cual se incorpore a nosotros.



Imagen de taller, 1997

A.G.— La creación de posibilidades, de espacios siquiera mínimos en los que sea posible respirar, desear, esperar, la creación de modos de vida se impone como una tarea desafiante que desborda la capacidad individual. Ha de hablarse, en tal caso, de redes de amistades, que no son una secta de adeptos. La cuestión de la amistad, aquella que no elude la soledad, viene a ser decisiva. La posibilidad es así potencia, que es otra forma de virtualidad. Hacer obras en potencia, acabadas en potencia, es tanto como procurar unas posibilidades que se otorgan sin que las poseamos. Es como si en todo caso estuvieran por venir. Siempre resulta desconcertante aquello de que hablan los estoicos, *el materialismo de los incorporeales*.

J.C.M.— *Lo virtual entonces entendido como potencia nos posibilita unos espacios de creación, unos espacios de pensamiento a partir de los cuales desarrollar una visión diferente de las cosas. Si no caemos en asociar lo virtual a lo espectacular, se convierte en una herramienta válida para iniciar continuamente la "reiteración" que en un principio planteabas. Lo interesante son las vías y*

opciones que siempre quedan por plantearse.

En este sentido es donde podemos relacionar esto que decimos con temas de una cierta actualidad como es la identidad. Es decir, una identidad entendida como lo que queda por venir, aquello que nos transforma o que incorporamos, y no la identidad entendida como fortaleza, como territorios a defender a ultranza. La identidad mira hacia el futuro no hacia el pasado. Creo que el título que le doy a la exposición plantea este problema de desprenderse de lastres que nos paralizan, que impiden incorporar posibilidades.

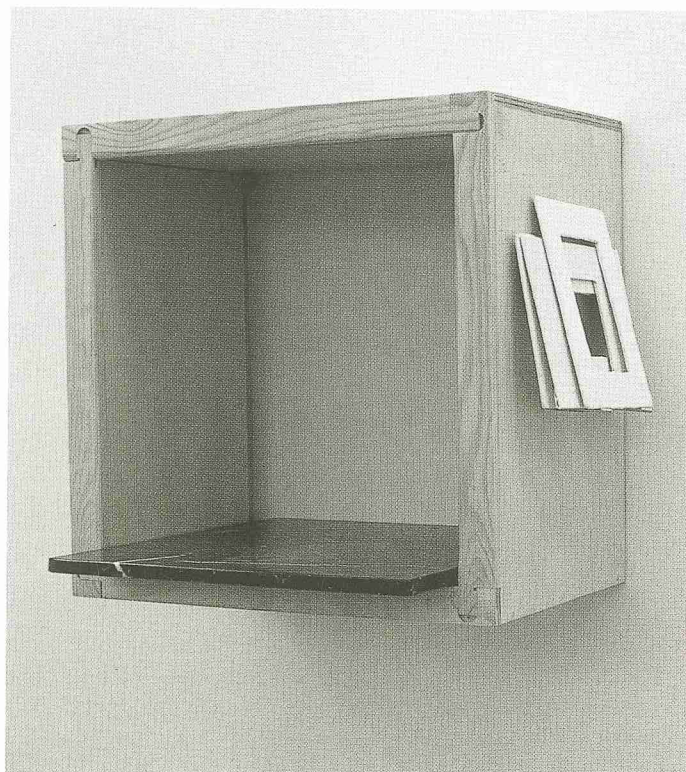
A.G.— Somos aquello hacia lo que vamos. La identidad rezuma en ese "hacia". Aquí también la flecha da en su blanco. Es el propuesto por nosotros el que se propasa. Así que en el título "*Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*" destella una copertenencia del hacer y del dejar, copertenencia en "lo que hay". *Dejar* no es ninguna pasividad, es un donar. De este modo, la relación entre el hacer y el otorgar resulta enigmática. Es como si uno hubiera de dar (en el blanco) sin poseer aquello que ha de otorgarse. Como si sólo lo poseyera en tanto que lo deja sin retenerlo. Y, entonces, se es más poseído, de nuevo, que poseedor.

La cumbre no es una cima, sino la capacidad de soportar un desfondamiento permanente. Las estancias no son meros parajes, son pasajes, como los de un texto errante, que procura nuevos despojos y vaciamientos. El cansancio de sentirse doblado en la imposibilidad de una identidad sin pliegue vacía el espacio de sí mismo. Ya sólo caben la vigilia y el conflicto permanente, el ensayo de nuevas formas de vida, la posibilidad de una página (*pango*: pacto de paz, aldea) en blanco. Esta página lecho, suelo de estancia, soporta las diferencias, las acoge. En ella se esgrimen palabras y elementos con una intensidad y densidad que prácticamente se erigen entre restos sin cerrarse en una propuesta clausurada. Por eso la puesta en escena es “puesta en intriga”, entramado, una forma de mito cuya *mimesis* no es una copia, sino una recreación de posibilidades. Este entretejimiento, que es el de las ideas entre sí, impide la reducción a una única imagen. *Especular* es también *espíar*. Y verse al mirar otorga otra dimensión pública a lo que cabe ver. No se trata de un refugio, es la necesidad del retiro en lo público, no una retirada, sino una fuga, como huyen las flechas hacia su blanco.

J.C.M.— En realidad en eso consiste la experiencia de exponer, de exponerse a los otros. Las obras no las entiendo como autoritarias, como imágenes a imponer, sino más bien disposiciones para proponer, no interesa comunicar nada concreto sino buscar el diálogo con el otro, la activación de las partes. Se crean escenarios donde las miradas, los recorridos, los cruces entre las imágenes disparan todos los resortes del extrañamiento, del conflicto con lo que no controlamos, de lo misterioso, sin que este misterio tenga que ver con lo sagrado o lo religioso, sino con todo aquello que hemos de desvelar por inconsciencia. La imagen que utilizo del zulo condensa de alguna manera este espacio para la espera. Es un elemento nuevo que aparece en el trabajo con esta exposición y que me está sugiriendo nuevas ideas. Un espacio diminuto donde vive la víctima a la que uno de los pocos enseres que se le permite tener es un espejo. Necesitamos continuamente una imagen de nosotros mismos. Es tan cruel como necesario. Este espejo marca el paso del tiempo, nos interroga a la vez que nos consuela. El espacio del zulo es el lugar del vacío y de la espera en toda su cruda materialidad, se trata de “la espera ciega”.

*A.G.— El zulo no está predispuesto como tal. No pasa de ser una cavidad vacía. Es el cautivo el que procura un vaciamiento. El vacío no es la falta de contenido. En el mito de la caverna el que retorna es expulsado por extravagante, porque su mirada ve tanto como demasiado poco. La imagen es rechazada, no libera. El espejo nos devuelve vacíos. La partera no da a luz. Vaciar, procurar y cuidar un vaciamiento es toda una actividad, un quehacer también de la palabra. ¿Qué es necesario colocar para que el vacío sea más efectivo? ¿Qué palabras decir para otorgar silencio? ¿Qué exposición es ésta *sin lugar*, sin ostentación? Despojar la sala no es lo mismo que despejarla. Poblirla de mecanismos y procedimientos de despojamiento es un arte, el de no quedar a buen recaudo, el de una intemperie sin epidermis. Las palabras nos faltan. Su faltar hace decir. Y, entonces, demorarse en este sin lugar de la sala procura una inesperada forma de libertad. Es la recreación.*

J.C.M.— Desde luego el zulo no tiene interés como espacio arquitectónico pero sí como lugar donde se da una experiencia límite de despojamiento. De alguna manera prácticamente todos los elementos y objetos que voy introduciendo en la obra, desde hace algún tiempo, se ven sometidos a este proceso de desnudez, de pérdida de referencias y sentidos, para entrar en un proceso de estar en la obra marcando



Correcciones a la mirada, 1994
Serie *La construcción de la pregunta*

y acotando espacios vacíos, espacios de ausencias. La poesía en este sentido me ha ayudado también a ver y agudizar estos sentidos. J.A. Valente es ejemplar en este sentido y un autor que he descubierto hace poco, Hugo Mújica, me parece radical en esta búsqueda de la desnudez cuando por ejemplo dice:

Hay que osar lo abierto y la caída:
el desierto de la sed
no la sed del desierto.

El espejo no nos devuelve imágenes válidas, es un instrumento de reflexión sobre esa idea de vacío. Creo que esta idea queda clara cuando vuelvo los espejos del revés; negamos su capacidad de producir una imagen del mundo pero necesitamos su presencia como testimonio de una imposibilidad.

Siempre espejos en reposo, nunca colocados como objetos solemnes con los que enfrentarse o encontrar autoafirmaciones, pocas veces colocados a la altura de los ojos, en ocasiones presentados en un plano horizontal, como restos de una mirada.

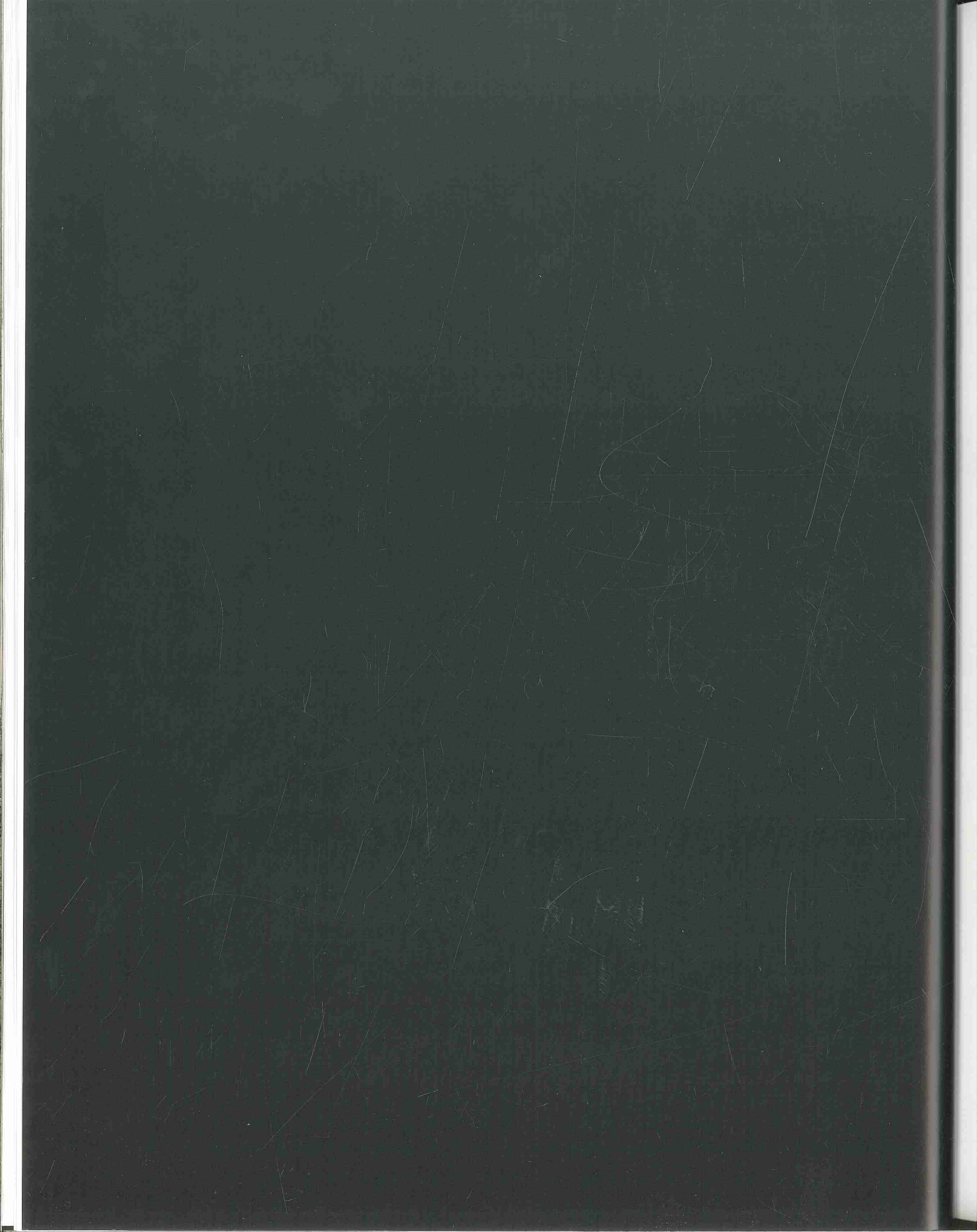
A.G. La experiencia de los límites del espejo es la experiencia de los límites del lenguaje. No sólo por lo impenetrable de aquello que nos envuelve, el espejo zulo, sino porque ello libera mariposas inencontrables, ya que carecen de lugar. Cuando se otorga la máxima transparencia, lo que se trasluce es lo infranqueable del obstáculo. Y aquí también el olvido es constitutivo. Los espejos traen olvidos nuevos. Este don es el regalo de lo que se pone en obra, la liberación de otras posibilidades. El monumento rinde tributo como memento, como memoria, a aquello que sólo cabe como olvido. Y eso es la escritura, copia de copia, hijo bastardo, parricida moribundo, simulacro. Los espejos desfallecen y ya otorgan más que imágenes, se desfondan hacia el exterior.

J.C.M. Buscando aquello que queremos sea memoria nos lleva a dar con el olvido. Este parece ser el juego de las posibilidades, tener siempre en cuenta las paradojas. Y esto también viene al

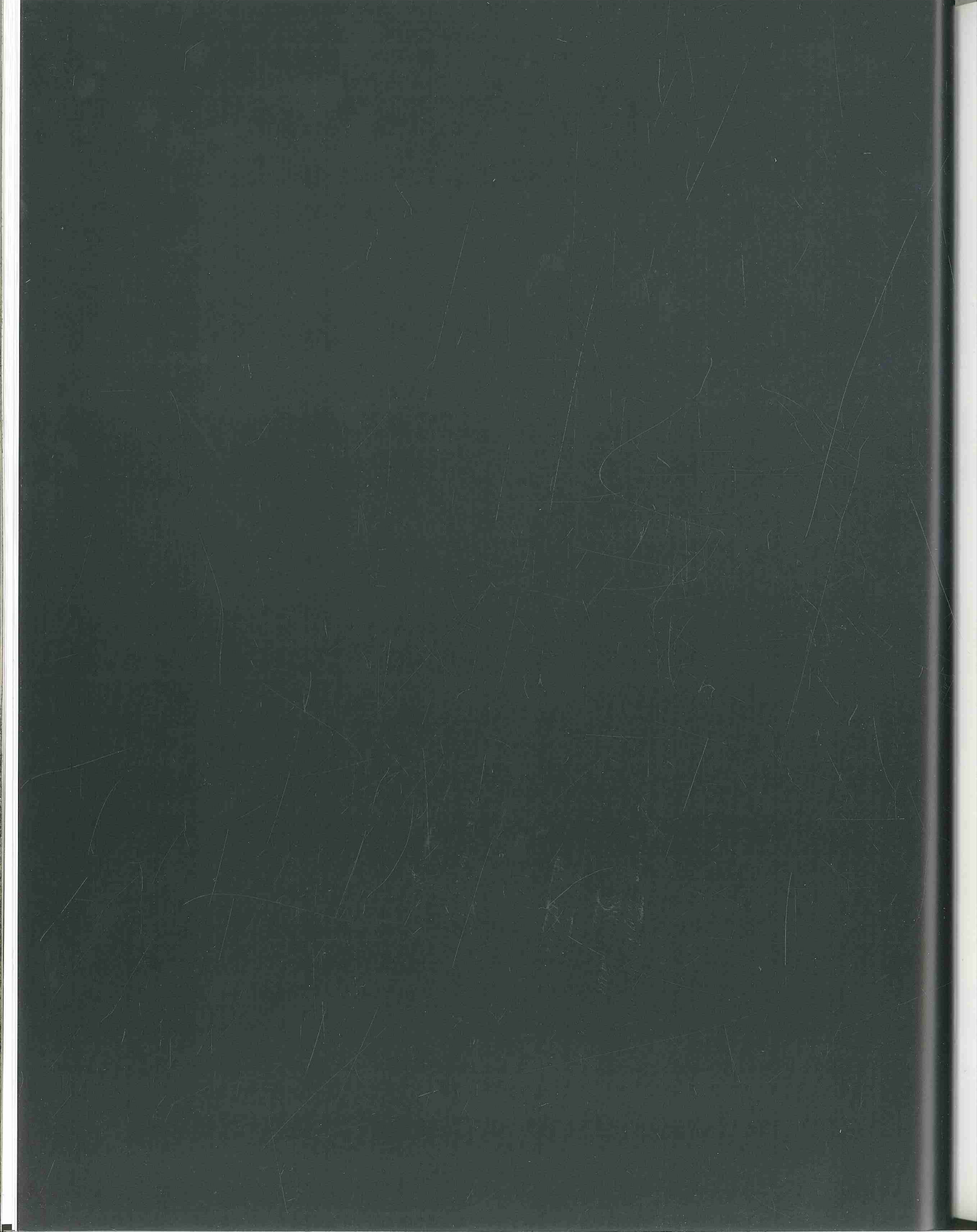
hilo de lo que pienso cuando trabajo con la bandera. Los mástiles, las telas blancas, las banderas completas no como símbolo de rendición, sino más bien como ese espacio de espera que venimos acotando en esta charla. Son imposibles ya los símbolos que nos aúnen. Recordemos esas imágenes del género o subgénero más bien, de los abanderados como sujetos enaltecidos por el símbolo de la bandera. Ambos, personaje y bandera, se enaltecen mutuamente y sirven de ejemplo. Pero demasiadas banderas para creer ya en ellas, o nos volvemos cínicos e irónicos para hacer juegos como los de Jasper Johns o debemos vaciar y silenciar la imagen para despertar nuevas posibilidades.

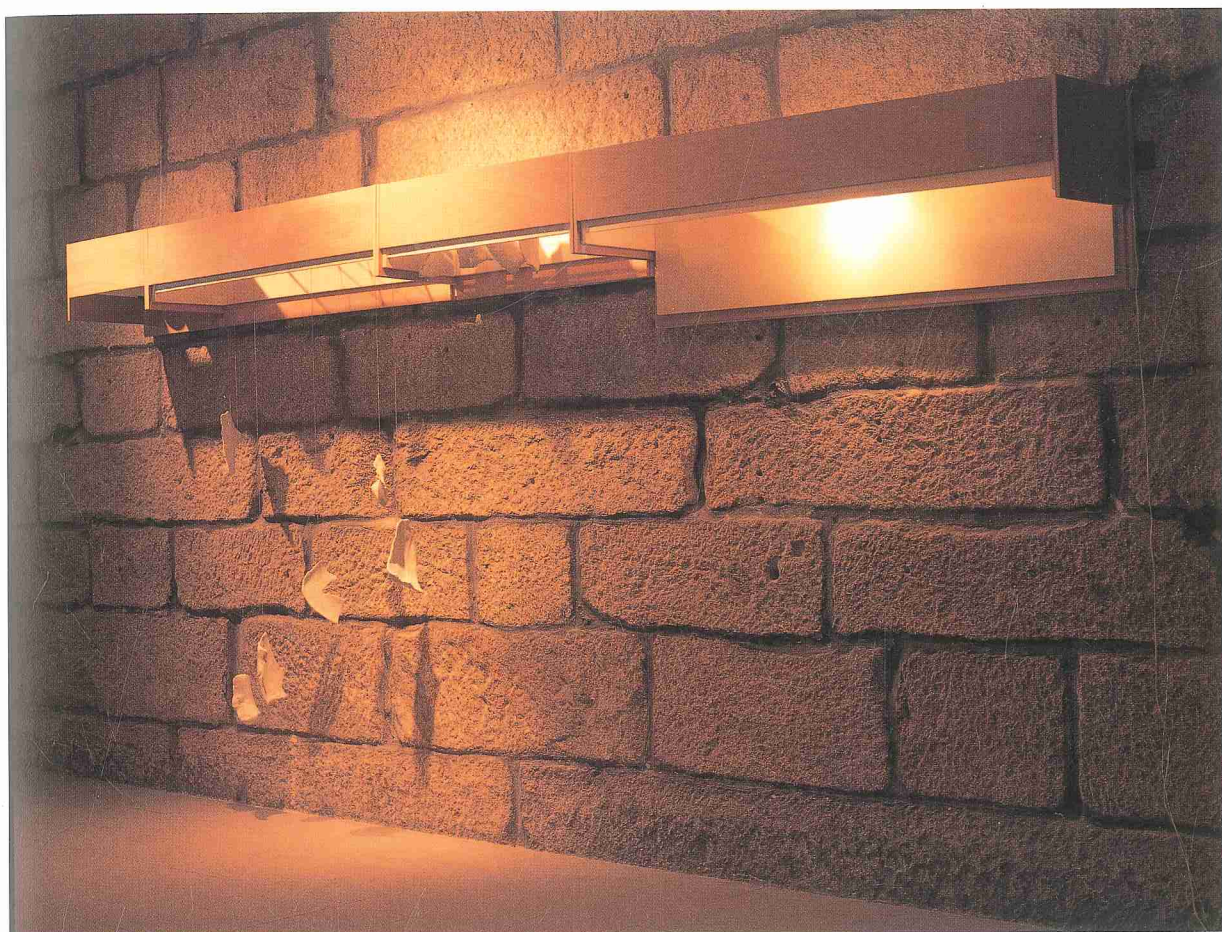
A.G. Se repiten las obsesiones, la conversación que sólo en el blanco da y que lo que da es blanco.

*Esta conversación ha tenido lugar
durante los meses de Junio y Julio de 2001
con motivo de la preparación de la exposición
Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar.









El juego del perezoso, 1995



Después de Narciso, 1998

Askatasuna eta arriskua Juan Carlos Meanaren obran
edo *"Askatasuna beharrezko ilusioa da"* (Jorge Luis Borges)

Amarica Aretoan egin zuen aurreko erakusketa *"Manual América"* izan zen, eta ez da erredundantzia. Bi urtean behin artista gazte edo azken belaunaldietakoen erakuskari bat aurkezten da. Oraingoan artista heldu baten, lehenagoko belaunaldikoa den baten lana ikusteko parada izango dugu. Juan Carlos Meana (Gasteiz, 1964) EHUan egin zen doktore Arte Ederretan eta gaur egun Vigoko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultateko irakaslea da. Oso da ezaguna Araban gure Aretoaren eta bertako programen bitartez.

Meana margolaritzan hezitako artista hausnartia da. Pinturaren adierazpen espazioari kritika eginez abiatua, bere belaunaldiko artista asko bezala, apurka-apurka alde batera uzten joan da pinturaren euskarria eta eskulturaren espazio hedatu batean garatu ditu bere proposamenak. Honela, margolaritzako sentsibilitatea izanik eskulturara lerratu diren artisten zerrenda luzekoa da Meana ere. Eskulturara lerratu ez ezik, arte horren berrikuntza deitu zen hartan lagundu zuen. Labur eta erraz esanik, oharpen eta hizkuntza izaera zuten balio eta problematiken aldeko apustua egin nahi izan zuten, ukimenari eta bolumenari, objektuari berari, zegozkion beste haien kaltetan.

Juan C. Meanaren proiektuak *"Egin behar dena, utzi behar dena"* du izena. Ohiturak eta jarrerak aldatzeko duen gaitasunarekin, aurreiritzirik gabeko gizarte libre eta ireki bat eraikitzen laguntzen du; gizarte bat badakiena izu-ikararik eta basakeriatik babesten gaituen bakarra kultura dela. Utopia hau Aristoteles bezain zaharra da, aurrerakuntza bezain baliozkoa, oxigenoa bezain ezinbestekoa, gatza bezain aberasgarria, hazia bezain berritzailea. Basakeria garai hauetan, dramaren erdian, betiere aire fresko ahokada alferrikako bat. Baita askatasun eta arrisku ariketa bat ere. Baina ez dezagun ahaztu erakutsi zigutena: gizaki izateko libre izatea ezinbestea dela. Miguel Hernandezek, ordea, bizitza osoa eta azkeneraino azaldu zigun esaldi honekin: "askatasunaren alde nabil odoletan, borrokan, bizirauten". Eta hau erants geniezaioke: ... eta porrotean. Baina askatasuna ez da jaki-ongarria, kulturaren osagaia baizik.



Imperfecciones, 1993

Urruntasunen mina

Alberto Ruiz de Samaniego

Vigoko unibertsitatea

“Basamortuan egon behar da, maitatu behar den hori gure artean ez baitago.” Simone Weil

Mundurik ederrena, adierazi zuen Heraklitok, anabasan erortzen utzi diren hondakinen piloa da. Adierazpen hau modu *benjamindar* batez ulertu behar da. Juan Carlos Meanaren lanaren fisionomia alegorikoa eta itzurkorra naturaren eta historiaren zenbait arlotan hain antzekoa da, non, Benjaminen¹ arabera *Trauerspiel*-en eskenatokira igotzen baita eta benetan hondamendi forma agertzen baita. “Hondamendiaren bitartez –adierazten du Benjaminek– historia eskenatokian hauteman daitekeen agerpen bihurtu da. Eta forma horren azpian ez da bizitza eternoaren prozesu modura agertzen, eraman ezin daitekeen gainbeheraren prozesu modura baizik”.² Termodinamikaren bigarren legeak diosku denak nahas-mahasera jotzen duela. Prozesu batek energia mota beste energia mota bat bihurtzen duenean, beroa galtzen du. Eragin-kortasun ezin hobea bakarrik ametsa da: heroiaren ametsa. Entropia beti unibertsoan eta, isolatu-isolaturik edo urrunegi egon arren, edozein sistematan hazten da, hori baita bere arau gaindiezina. Hori dela-eta, zatia, pixka, metatutako hondakina, sorkuntzaren materialik nobleenak bihurtzen dira. Sorkuntza amaiera atzeratzeko azken erresistentziatzat hartzen da, oinarriko suntsipenaren indarren aurka etsita dagoena; azken buruan, salbazio berrerospena bilatzen duten ondare kritikoak, jakinda berrerospena ez dela naturala izango, mirarizkoa baizik, eta hala ere, bere agindu izaeran, bere leku ezinean mantentzen dena. Juan Carlos Meanaren piezek sortzen dituzten espazioak ziurtasun ezaren egoera jasanezinean apurtu eta zabaltzen dira. Tragedia arindua agertzen da, tragedia arindua, itoa edo atzeratua, edo beharbada, jaioberria, gauzen existentziaren beraren osagarria, gauzen isuri naturala izan zitekeena. Ispiluetara behin eta berriz zuzentzeak formei materialtasuna ezabatu eta kentzen die. Obra ikusgarritasunaren

¹ Cfr. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, itzulpena: José Muñoz Millanes, 171. orr.



Perezas, 1996

islapen geldiezinean lekuz aldatzen da, urruntzen da. Bere aurrealdea sekula erakusten ez duen ispiluak obra hondamendi zein zati moduan iragartzen du. Ispiluek, Meanak adierazi bezala, “zeharkako begiradak botatzen dizkigute, eraiki baino behiago ikusten ditugun gauzetan desegiten gaituztenak. Ezagutzen dugun esperientziara jotzen dugu orduan, ikusten duguna berarekin erkatzeko eta beraz, oroimenetik iragartzen gaituzten ispiluak dira horiek. Ispiluek norabide desberdinetara ematen duten aldeak estaltzen dituzte behatzeko zentroa galdu dela frogatzeko”.³

Obraren lekua, bada, oroimena da, hau da, esperientzia eta proiektzioa: barne bidaia. Ondorioz, hondamendia proposatzen denez, *renovatio* baten aurrerapen paradoxikoa agertzen da. Hondamendia, oinazearen oroitzapena zaintzen duenez, ezbehar baten oroimen moduan mantentzen denez, etorkizunaren eta geroaren poz ikur bihurtzen da. Alegoriaren lana, Benjaminek ondo asko zekien, hondamendiaren lan berbera da: pentsamendua munduan alegoriak dira hondamendiak gauzen munduan diren berbera. Juan

Carlos Meanaren objektu artistikoek marrazten duten zati konstelazioak bizi iraupen baten narrazioa islatzen du. Bizi iraupen hau zentzuaren, bere zentzuaren beraren eta munduaren deuseztapenaren erdian bizi den harritutako biztanlearena. Artistaren ustetan, piezen iragankortasunak “behin eta berriz behatzailearekiko elkarrizketaren esperientzia batera bidaltzen gaitu. (...) obraren elementuen berezko hedapenak obraren erakustaldi bakoitzean denbora berezia eta desberdina errazten du”.⁴ Alegoriaren malgukia gizakiaren ulermenaren eta norberaren eraikuntza eta eraikinen balentziak gainditzen direnean

² *Ibid.*

³ Juan Carlos Meana, “Después de Narciso”, *Sentidos del mirar*, Vigoko Unibertsitatea, Vigo, 2.001, 75. orr.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

irekitzen da eta basamortuaren, lehortearen, material gabeziaren eraispen eta eskasiaren, itsutasunaren eta atzerriaren fenomenologiara bihurtzen. Fenomenologia hau ikusmen gaixotasuna edo autokopia negatiboa den suntsipen edo eritasun prozesu batena ere bada, non presentziaren edo egiaren erdi gunea ikusmen oroimenetik aldentzen den.

Meanaren obra, hondamenditik eroskunde hauskortzat har daitekeena, horregatik, malenkoniak eta apaltasunaz beterik dago. Egoera horretan bertan sortutako galera baten esperientziaren eskenatokia eratzen du⁵. Borondate eratzailleak, idealari dagokionez, urruntasun konponezin batetik perfekziora lan egiten duela badakielako, eta hau bizimodu opakoa dela, osotasunari eta pozari zirrikitu gutxi uzten diona, baina irmotasun iraunkorretik eta zuzentzailetik poz hori bilatzen duena, bere gainean zintzilikatzen den erdi gune ezinezko hori setiatzen duena, porrota plomu-sare infinitu baten modura antzezteko eta bertan subjektuaren esperientziak bere grina eta gainbehera, bere nahia eta bere erorketa adierazten ditu. Krisi eta higadura iraunkorrean dagoen subjektibotasunaren eraikuntza paradoxiko bihurtzen da. (Gauzen aurrean eta norberaren aurrean) harridura labirintoan murgilduta dagoen subjektuaren kontzientzia zatikatuak edo bereziak helburuaren oinarriko ekintza modura, urruneko irmotasunaren bilaketa modura alegoria jartzen du. Alegoria, hain zuzen, bizi da zatiketaren eta itxuraldaketa harriduran murgilduta dagoelako eta aldi berean, *spleen* bertan sartzea, Baudelaireren *flânerie*-ren zelata erdi aisialdikoa eta zehaztu gabea onesten du, objektuen artean kuxkuxean ibiltzea artistaren "azken helburutzat"⁶ hartzen denean. Helburu hau, Juan Carlos Meanaren ikuspuntutik, ikusmolde pertsonaletik, zentzu ontologikoari dagokionez, nagikeriarekin, Heidegger-en⁷ *botatako* izakiaren *lasaitasun* urduria, aiduru dagoenarekin pareka daiteke. Artista zirikatzen duen nagiaren figura "berari buruzko kontzientzia egoerak eraman ezin ditzakeen subjektuari dagokio".⁸ Hori dela eta, "ez da ohikoaren, ohituren, joan-etorrien nagikeria, baizik eta harridura, nolabaiteko izua sortzen duen nagikeria, norberaren begirada ispiluan aurkitzearen nagikeria, misterioaren munduan sartzeko umorea aldatzen duen nagikeria, bere-berezko nagikeria, menderatzeko gaitasunik gabe pizten den nagikeria, berez nekea sortzen duena".⁹ Nagikeria gorputzak eta kontzientzia pizten duten erantzun antitetikoa da, eten gabe azaleratzen den distantziaren aurrean, proiektu guztien ezarpen grinatsuarekin, edozein asmo inkisitiborekin hazten dena. Benjaminek adierazi zuen bezala, alegoria tamalgarria da, zentzuaren basamortura "bota zaituztela" adierazten duelako, harriduraren mina behatzen duelako, erabat bizi ez den (gehienez ere, modu artifizial batez zeinu bihurtua, zifratua, zatien bidez, lehendik ezabatutako, desagertutako testu baten pasadi-

⁵ "Dekoratu erorita, proiektatzeko dugun material bakarra bere hondarrak dira". (Artistaren testua *Ruinas y proyectos* izeneko erakusketarako).

⁶ Cfr. Juan Carlos Meana, *Ibid.*, . 36. orr.

⁷ Heidegger gizon lasaia, dakigun bezala, gizon *utzia* da, antzeztean askatzen den gizaki bat, proiektzioaren kontzientzia huts modura mugatzen duen urruntasuna gainditzen duen ekintza batean antzeztzen duena. Utzita egotea lasaitasunaren lehen momentua da, nekearen porositatetik hurbil dagoena eta izakia botatakoa, etxerik gabekoa, irekian eta abegikortasunik ezaren mehatxuan bizi dena (filosofiak bere buruari ematen dion "etxean egoteko" nahiaren aurrean) dela onartzetik hurbil dagoena. Baina bigarren zentzuan, bere baitan atsedena hartzea da: gauzek atsedena hartzen dute bere etxera, bere esentziara itzultzen direnean. (Cfr. Martin Heidegger, *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989).

⁸ Artista prestatzen ari den testua *Yaceres* erakusketarako.

⁹ *Ibid.*



Días cobardes, 1997

zoak bailiran, jarraitutakoa) bizitzaren urruntasun konponezina gogoratzen duela-ko. Nolabait, jarduera ameslari nostalgiko bihurtzen da, bere baitan bildua eta aldi berean fantasmagorikoa, subjektuaren eta munduaren artean eta ni eta nire buruaren artean ezarri den tartean, muga horretan bizi delako. Tarte horren erdian artista orekarik gabeko gauzak eta esperientziak,

gauzek islatu dituzten kontraesanez betetako esperientziak, modu mnemotekniko batez antolatzen saiatzen da. Artearen lana —*El espacio entre las cosas*—en esaten da— gauzen¹⁰ artean eten gabe ibiltzen den energia berriro asmatzea eta elikatzea da, unibertsoaren printzipio entropikoaren kontrako borroka da. Natura, modu *baudelairer* batez, hiztegi irriskorra bihurtu da, non adierak elkartu eta eransten diren, inolako jarraikortasun irtenbiderik eta antolamendu logikorik gabe. Baina ulerkuntza porotsu, heteroklito eta aldakorren hutsalergia salbatu egin behar du begirada emankorrak, oihartzun poetikoaren eta subjektuarengan proiektu daitezkeen esperientzien antolamenduaren bizitasunak. “Objektuekiko elkarrizketa motela da, baina jarrera irekia mantentzen baldin badugu, eraginkorra izango da, obraren posibilitatea aurkitzen baitugu eta berak gu geure ekintzetan aurkitzen baikaitu”.¹¹ Hemen jarduera artistikoa ez da dagoeneko biribilki gogoetatsua, idealista, aitzitik, zaindaria da eta aiduru dago, “bere kontra eta bera babesten ari da”, jakin baitaki hura bera ez dela funtsa, botatakoren egoera zehazten duten oinarrietan ez duela eraiki, baizik eta berari bere burua eskaini diola, bere baitatik larri bota dutela. Juan Carlos Meanaren sinboloen unibertsoa ia-ia neutroa eta anestesiaturiko gauzen azturazko hautemateen eta, hain zuzen ere, elkarbizitza pazienteak eta itxaropentsuak jalkitako oroimenaren arteko bidegurutze emankorretatik sortzen da eta elkarbizitza

¹⁰ Cfr. Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, 43 orr.

¹¹ *Ibid.*, 63 orr.

horrek beste ezer baino gehiago gure sinesmen eta islapen komunitatik aldentzen eta arrotzen irakasten digun ikusmen sortzailea elikatzen du. Uzte honetan bizi denari atsedena, lasaitasun une bat ematen zaio, *izatearen sendabidea*¹² dei dezakegun zerbait. Esperientzia hau, beraz, ez da objektuen emaitza (Juan Carlos Meanarena ez da objektu artea) ezta, jakina, haien jabetzako, oihartzuna, erradiazioa, beroa sentitzen uzten duten tentsio sortatik eta emozioen, psikearen hautematearen eta kontzeptuen elkarrekotasunetatik ateratako emaitza baizik. Oihartzuna, erradiazioa eta beroa esperientzia misterioitsu antolatu eta ezarritako erdu gune urrun horrek igortzen ditu.¹³

Esan dugu lehen Meanaren lanak baduela subjektuaren fenomenologia *kritiko* bat : nagia, malenkoniatsua, itsua, ondoezak joa, gaixo, garaitua, bere baitan bildua, nekatua¹⁴. Badirudi bizitza, norberarengandik hasita, kontzientziaren asmakizuna izango litzatekeela, bakarrik keinu, ñabardura, zurien arteko materialik gabeko presio zehaztu gabe batean agertzen dena, azaltzen dena. Askotan ohiko bizitzak (bizitza epikoa, komunitatearen proiektuak marrazten duten heroiena ez esatearren) gauzak batzen dituen presentzia mozorrotzen du, keinu hori denboran ezabatzen du, argia izateko posibilitate guztiak baltsamatzen du eta irudia (agertzen denean, bere salbazioa dena) alderantzikatutako ispiluen belztasunean lurperatzen du.

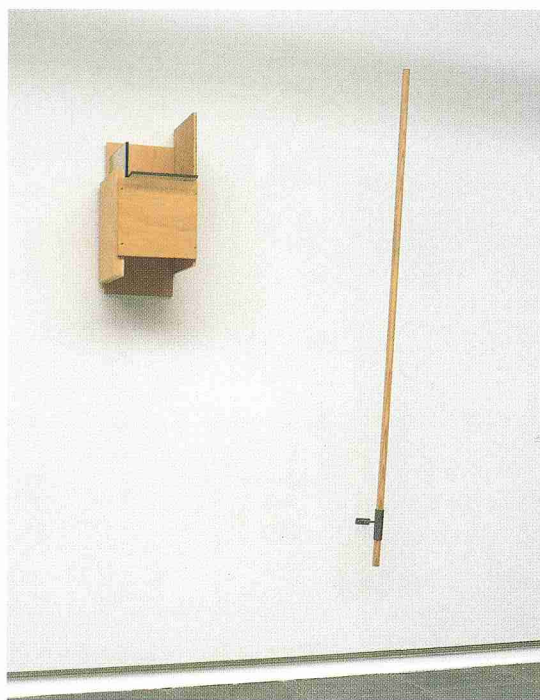
Artearen ahalegina mozorro hori suntsitzean, mantelina fenomenologikotik harreman hegaldian dagoen gauzen adierazkortasuna berreskuratzean datza. Badirudi Meanaren joko simbolikoa neurri handi batean Bloy eta Borges¹⁵ nekatu zituen San Pauloren berset batek (*I Korintiarrak XIII: 12*) inspiratzen duela: "orain ispiluaren bitartez ikusten dugu, iluntasunean; hala ere gero aurrez aurre ikusiko dugu. Orain zati bat ezagutzen dut; hala ere, orduan ezagutzen nauten modua ezagutuko dut". Badirudi bersetak hitz egiteko erabiltzen duen urruntasuna, gure jainkotasunari buruzko ikuspuntuari zein geure buruari buruzko ikusmenari edo ezagutza orokorrari egoki lekioketena, gure artistaren kasuan bikoiztu egiten dela, artistarentzat, esan dugun bezala, ispiluak ikusmenaren posibilitate guztiak deuseztatzen dituzten azalera balira bezala agertzen baitira (alderantzikatutako ispiluaren beltzean nahastuta) edo autognosirako agindua desbideratzen duten azalera islatzaileak balira bezala agertzen baitira, ispiluek frontaltasunetik ihes egiten dutelako eta pantaila lapranak eta errefraktarioak izango balira bezala, errealtatea nahitaez sigi-saga egiten duten adarkatzeetan agertzen dutelako. *Per speculum in aenigmate*: igarkizuna ispilu baten bidez: ezagutezina, hala ere, bere ur beltzetan gelditzen da edo lehortasun latzean uhertzen da, ispiluak zuzendu ahal izateko egonkortasun punturik ez dagoenean, hautematea zorrotzen duen erreferentzia punturik ez dagoenean, begiratze hutsa ikusmen bihurtzen duen punturik ez dagoenean, eta horrela, bisoreek bere ezgaitasuna zapaldetan pausatzen dute eta bertizeak markatzen dituzten endaitzak, keinuak eta epopeiak

¹² Cfr. Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, F.C.E., México, 1993 (9 argit.), itzulpena: José Gaos, 60 orr.

¹³ "Obrak barnean dituen espazioak zentzu trinkotua duten espazioak dira, obraren beraren elementuen eta parteen arteko harreman indarrei ekiten uzteatik datorren intentsitatea dute espazio horiek". (*El espacio entre las cosas*, 45. orr).

¹⁴ Honen inguruan Ignacio Castrok hurrengo adierazi du: "Nagikeriak, zintzilikatutako organoen zatiak: nor bere gauzen barrukietako zatiak lehortzen jartzea bezalako da". (Cfr. "El envés de los héroes", in Juan Carlos Meana, *Yaceres. Las miradas pendientes*, 1997, 8. orr)

¹⁵ Cfr. J.L. Borges, "El espejo de los enigmas", in *Otras Inquisiciones*.



Lider o cobarde, 1997

adierazten dituzten endaitzak utzikeriaren masta bihurtzen dira, hizlarien tribunak edo talaiak zulata agertzen diren bezala; hori guztia, ospea galdu duten lehengo idealen hondamena da, beharbada, grina ezkutu eta aitortu ezinen hondamendia. “Ispiluaren zatiketak subjektuak bere burua bere existentziaren erdi gunean ezin dezakeela agertu adierazi nahi du, ezintasunaren aitortpena, hutsunearen existentzia esan nahi du”.¹⁶

Gakoa, hala ere, desbideraketa hori zuzentzea da, begien bitartez gure jakinduria edo jakinduria ezaren ohiko era eraldatzea. Artistak begirada, bere begirada diziplinatza behartzen du, ohiko grinetatik garbitzeko, gauzak ikusteko esperientzia kutsatu duten hautemate ohituretatik garbitzeko. Eta garbiketa hori ohiko objektuak bere izaera apalenera, bere presentzia jatorrenera, esan genezakeen bezala, gutxien deribatu den presentziara bihurtuz hasten da. Keinuak bizitzaren gauzak

berak, bizitza bera bezain apalak eta umilak dira. Buztinezko anforek, azpilek, katiluek, oihalek, ehunek, eguneroko pitxar xumeek historiari gabeko uneen esperientzia dute, inolako adeitasun epikorik gabe. Suntsitutako paisaiaren erdian, hondarrak biltzen diren komentuko mahaiaren gainean, edukiontzi horietako batek gordetzen du arnasa hartzen duen enbrio animosoa, bizi iraupena sostengatzen duena: arrain bat. “Beharbada –idatzi du Meanak– arrainen adibidea hartu behar dugu, gero eta harrapatzen zailagoa den errealtatearen zatien artetik mugitzen diren irudia izan daitekeelako”. Mugimendua eta hutsaren arteko borroka orduan arrainaren martxan konpontzen da; arrainak, bat–bateko senari jarraituz mugitzen denean, hutsa uztarazten du. Arrain honek ez du hutsa sentitzen larritasuna edo ulermena balira bezala, eta Lezamak idatzi bezala, “bere ezkatik igarotzearekin poz nietzschetarra izu bihurtzen du eta bere bat–bateko presioarekin, zeta bailitzan, etengabeko puntu hilak sentitzen ditu”. Objektuen gaineko begirada diziplinatzeak esan beharko luke dauden erabilpen sistematik ateratzea, hutsetik salbatzea, bere zirkulazioaren ekonomia eta komunikazio biribiletik bereiztea eta gauzen berezko berehalakotasuna ezartzea, bere izate nabaria ezartzea, mun-

¹⁶ Juan Carlos Meana “Después de Narciso” piezarako prestatzen ari den testua.

duan egotea onartzean eta begiratzean, eta gozatzea. Gramatikatik, sintaxi ideologikotik, tresnen arrazoiari buruzko hitzaldietan parte hartzetik edo identitate grinatik edo grina erabat egotikotik libratuta, aipaturiko gauza, garbi, zikinkerietatik libre, bere zurtasun ontologikora bihurtzen da, beste huts bat bailitzan, baina oraingo honetan baikorra, emankorra, ugalkorra; antsia edo irrika guztietatik askaturik, ezkutuko esperientzia agintzen du, zeinen definizioa dirdira baita, emoziozko fondo batek nekez aurrera egin dezakeen bezala, hildako materia kentzen duena, oztopoak saihesten dituen eta haien artean irristatzen dena, ur korronte alternoetan igeri egiten duen arraina balitz bezala. Ikuste berri hau jaiotzea, desagerpen mundutik¹⁷ ateratzea da. Emozio hau esnatzea esperientziaren egiazkotasuna eta kalitatea balioztatzeko proba da.

Juan Carlos Meanaren proposamen artistikoa ez da arrazoiara zuzentzen, ez baita arrazoiarekin sortu eta ezin baitu arrazoiak jaso; ez du munduaren ulermen arrazionala handitzen, gure kontzientziaren sakonean lo dagoen esperientziaren arloa baizik. Hemen artea ez da teknika, esperientzia baizik. Oroimenaren esperientzia, era platoniko batez ulertuta: gure baitan ahazturikoa modu potentzial eta antzinako batez agertzen duena, lozorroan dauden emozioak esnarazten dituena. Bakarrik dagoeneko bagarena, larba inkontziente balitz bezala gure barnean dagoena uler dezakegu, horregatik, Meanarentzat mundua eta nia derrigorrean elkarri lotzen dira, mundua baita niaren isla kontziente, subjektua bere bizitza osoan ulertzen saiatu behar dena. Helmugan (hasiera dena) *nia mundua da*. “Gure sentsibilitatearen hedadura –adierazten du artistak– lekuaren beraren luzapena da”.¹⁸ Gauzak, bere begiespenaren bitartez, gure substantzia bihurtuko bailiran. “Objektuak ezagunak egiten zaizkigu dituzten begiraden multzoengatik”.¹⁹

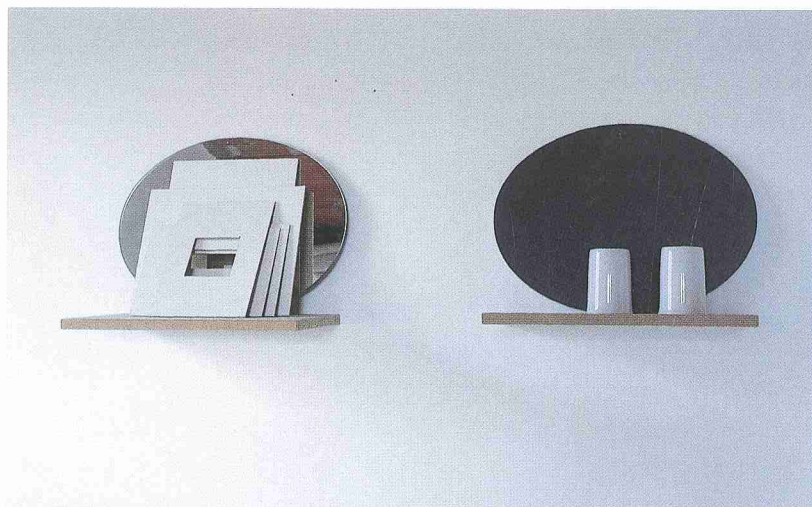
Gorakada transzendente honen momentua, begiradaren lekuz aldatze hori salatzen duena da, hain zuzen ere, isla ezaren idortasuna, ilunaren presentzia ez abegikorra, basamortuko harearen lehortasuna bera eta horiek guztiek sunsitutako paisaia marrazten dute, non sentimenduak itsutu diren, non hitzak eta arrazoiak ezin duten lanik egin eta non gauzek ere bere muga gogaikarria, bere azken akitua eta berriro ere bere hutsa lortzen duten; eta orduan, hermetismo opako, dramatiko horrek berak bere isiltasun gorgarrian, bere zurtasun itsugarrian, behin-behineko sentsibilitatearen emozioa azaleratzea ahalbideratzen du eta horren zauriak ñabardura, *gutxiena*, oihartzun mehea, haustura ia izukaitza aprobeztatzera bultzatzen du, non ohikoa itxuraldatzen baita. “Materiaren zati bati bere oihartzuna aurkituko dueneko tarte hutsa egokitu behar zaio”.²⁰ Materia enpirikoa hilik, haragi fenomenologikoa hilik, bere iraungitzetik irudia, berpizkundearen mitoa dena sortzen da, Nartziso eta Oihartzunean bezala. Ezarritakotik aurrekusezina igarotzea, hautematetik begirada irudikorrera igarotzea da, eta han gauzek bide desberdinak marrazten dituzte, zora dezaketen energiari ibiltzen uzten diete. Horretarako, nork bere burua desegin behar du; Nartziso bezala, norbere irudian bestearen epifaniatik pasatu behar da²¹, hala ere, irristatze horretan batasuna hautsi gabe. Egia bada ere gauzek egiten gai-

¹⁷ Hau da, hain zuzen ere, Nartzisori buruz Valentek ematen duen interpretazioa hurrengo testuan: “Pasma de Narciso”, in *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, 23 orr.

¹⁸ Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, Pontevedrako Diputazioa, Arte y Estética bilduma, Pontevedra, 2.001, 14 orr.

¹⁹ *Ibid.*, 32 orr.

²⁰ *Ibid.* 45 orr.



Nada que mirar, 1997

Nada que brindar, 1997

tuztela, egia da, gauzak desegiteko dugun ahalmena ere. Badago Juan Carlos Meanarengan objektuen arazketa, eta arazketa horrek izakiak beraiek ez diren zerbait bihurtzen ditu, bere tresnatasuna, baita bere naturaltasuna ere, galduko balute bezala, bere berezko izaera, leuntasuna, hazkunderaren eta botere harrigarriaren presentzia lortzeko, eta hala eta guztiz ere, haiek

bertan jarraitzen dute, ia-ia tratatu gabe, baina dagoeneko trataezin, beraiengandik bereizita, bere bestearenganantz irristatuta eta ikuskizun aintzatsu bezain leun batean batuta, materiaren dardara batean bezala. Ikuskizunak kontza den irudia egin du eta kontzan enpirikotik amestutakoa lortzen da eta kontza honek behar txirotik zabalkuntza lebitatzailerara, larritasunetik dohainera igarotzeko modua ematen du.

Guztiak guztiarekiko komunikazio honi, Guztiarekiko benetako elkartasun honi, munduaren sentsaziozko esanahia lortze honi, kontenplaziozko *kietismo* iragaitz deitu zion, nondik, zalantza izpirik gabe, Juan Carlos Meana ez baitago oso urrun. Kontenplaziozko iragaitzak, era beran, maximalismo epikoetatik urruntzea dakar, hasieran norberarengandik eta gero, orain(goa) den guztitik eta bere jardun guztietatik urruntzea, bere marmar abenturazale zabalarekin. Gehiago lortzen du, hain zuzen ere, bere burua maitatzeari eta gauzen balioari uko egiten dion lehenengoak²². Diziiplina gogorra *apatheia*-n (ikaragaiztasun perfekturako xedea, Meanaren pieza askok hain ondo eratzen dutena), zorrotzasunaren gelditasuna, apaltasuna eta aldentzea. Hutsaren, gabe gelditzearen gozamina eta dardara. Irudian, plazera eta oinazea ere uztartzen baitira; hari begira ez izatearen edo beste bat izatearen estutasuna, eta geure burua

²¹ Cfr. J.A. Valente, "Pasma de Narciso", in *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, 22 orr.

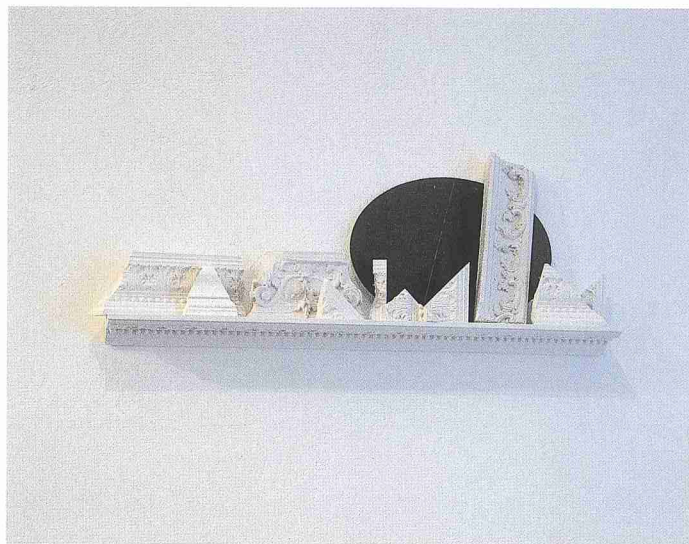
²² Horrela ba, Miguel Molinosen *Guía Espiritual*-en hurrengo aurkitzen dugu: "Bere buruaren uko osoa biltzen ez duena ez da sekula bere baitan bilduko eta horrela ba ez da sekula izpirituaren egiena eta argiena izango". (Miguel de Molinos, *Guía Espiritual*, Alianza, Madrid, 1989, hitzaurrea eta oharra: J. A. Valente, XVIII. kap, par.171, 165. orr).

gainditzearen eta berpizkundearen atsegina sentitzen dugu. Harrigarriro obra abaroa eta ekaitza da, tenplua eta zuloa, obrak iltzatzen gaitu, min geldi eta bakar bati bezala, eta barne paisaiaren isurketa baten modura handitzen du, baina aldi berean, argitasuna, ikusmenaren eguntasia galdatzen du; berarengatik, bizitzea den zauri hori sakon egiten da, figura bihurtzen da eta hori egiten duenean, bere zauriak sendatzen ditu, bere zauriak garbitzen ditu²³. Obra, bada, ehuna eta hil-oihala da, mihise zuria eta garbitzen duen oihala. Argiaren tunika eta baltsamatzeko gasa. Oinaze atabiko horretaz, kausalitate guztietatik kanpo balego bezala, hondamendiaren beraren gaineko beste hondamendi batzuek ere oroimen harriria daukate: gorputz gaixoa-
ren hondarrak, zintzilik dauden apendizak itsuak “ezbeharraren plomua seinalatzen dutenak”²⁴, espazioan esanahi misteriotsuren bat adierazten dutenak, ametsen isurkortasunetik hurbil dagoen oreka eta isiltasunean, eta bere ibilbidea bereziki lortu ezin daitekeen lekurantz luzatzen dutenak: erdi gunerantz. Bere hondarrean, erdi gune finko eta iraunkorretik kanpo etzate horretan, hala ere, irauteko grina adierazten dute. Gauzen zentro bihurtuko den lekuaren bilaketa horretan estasi batean bezala geldirik egoten dira, izan zirenaren oroitzapena eta izango direnaren enbrioia entzuten dira, igarkizuna asmatzen duten aztarnak egiten dira, oroimena isurtzen dute eta gure baitan oihartzun bihurtzen dira; ezinezkoaren, erabat kendutakoaren, lokatzez betetako putzu edo zisterna baten fondoaren antza duen ezkutuko zentroaren bat-bateko oroipen bat (edo milaka urteko oroitzapen bat) bezalako musika isil bihurtzen dira. Edo, besterik gabe, azpilean dagoen uraren gardentasuna, kontzentratua delako gauzatu ezinekoa. Perfekzioaren erakusgarri.

Perfekzio hau egunsenti guztiak baino lehen, azken oihal edo mihisetik haratago pausatzen da; gauzek igarotze duten bidezidorra edo kokapena bezalakoa da eta gauzetan dago irudia ispluaren fondoan dagoen bezala, eta hura bezala, ezin da berarengandik banandu, imajinan irudi bezala erakutsita, bakarrik gehienez ere, etor daitekeen zerbaiten eta hurbilduko den zerbaiten irudipena izan dezakegu, eta besterik ez, naturaz gaindi dirdiratzen duen kontzientziaren izpiek erdikusiko baligute bezala, edo aitzitik, modu deitoragarri batez, gogoratzen dugu, irudiak jantzitako, ukitutako eta utzitako espazioa balitz bezala, oroimenak urruneko irudiak gogoratzen dituen bezalaxe. Eta agertuko zaigu emozio (eta ikusmen) zikliko antzeko batean, irudi eta gauza guztiak garbitzen dituen, gauza batzuen eta besteen ordenamendua aldatzen duena, objektuen eta espazioen intentsitatea indartzen duena. Eta lekua, leku bakoitza biribil perfekturen erdi egitea, buztin zurizko katilu txiroaren mutur sakonaren kontzentrazio dotore bihurtzea den gelditasunaren ezina bilatzen du. Esperientzia katilu ikaragarri horretan biltzen denean, berak eta munduak berak, hau da, berarekin harremanetan dagoenak, indarrak bildurik, geldirik iraungo lukete, denbora perfektu, biribil baten dohatsutasunean imantaturik bezala. Artistak horrelako ikusmen lasaia eta pozzgarria du helburu. Obra egoteak, beharbada, bakarrik esan nahi du bere oroitzapena mantentzen dela eta obra bakoitzak bakarrik adierazten duela bilatu eta lortu ez den biribiltasuna, biribil hori ihakindatuz, gauzek bidaltzen dizkiguten abisuak, bihotzean agertzen diren aztarnak begiradaren zubiaren bitartez trazatuz ixteko grina ezin

²³ “Orduan baieztatu genezake espazioen argitasuna gauzen arteko harreman jakin eta zehatza, kokatzen gaituen eta lekua sortzen digun espazio egia, gure tokia, objektuak eta mundua behatzeko baldintzak betetzen dituen gunea bilatzea dela”. (Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, 48 orr.)

²⁴ Ignacio Castro, “El envés de los héroes”, in Juan Carlos Meana, *Yaceres*, Trayecto Galeria, Gasteiz, 1997, 7 orr.



Nada que adornar, 1998

hilkorra. Obra grina horren presentzia da, obrak bere ispiluan birjaio den bizitzaren gomuta (eta aladura) elikatzen du, bizitzaren neurri geometrikoa galdu denean.

Badirudielako ezinezkoa dela gu munduan arrainak uretan bezain eroso egotea. Horregatik neurria bera garrantzitsua da, azpimarratzen du Juan Carlos Meanak; gauzen eta begiradaren arteko neurriak, begiek aurkitzen dutena lurra edo harea denean eta ziurtasunak urriak direnean. Eta beti itxarotea biribil horren posibilitatea, ispilu magikoaren dirdira, irmota-

sunaren miraria, bisore bakoitzaren buelta edo kokapen bakoitzean, leiho bakoitzean edo katiluaren intimitatean argitzen den posibilitate infinitu gisa; irudi bera emozioz begiratzuz paraje desberdinetatik, une eta keinuen jarraipen umiletik, urtuta hil-oihalean ezabatu arte, ezagunaren eta ezezagunaren arteko jokoak, lo galtzeak eta opakotasunak, goranzko bihurtuneak eta erorketak, biltzen duen argiak eta saihesten duen itzalak, gomutak eta hutsak, suntsipenak eta dirdirak osatutako bilbe tiranikoa duen hil-oihalean urtuta. Joko hau Meanak arduraz eta misterioz betetzen du eta paisaia zeharrargitsua sortzen du, non gauzak sekula erabili gabeko, materiarik gabeko, ia-ia naturaren gaindiko argiaren eta zurtasunaren bitartez bainatzen baitira; isiltasunaren isuria eta han helbururik gabeko ispiluetan desagertutako irudien gelditasunak iragarpenak, augurioak eta zigorrak laguntzen ditu. Paisaia aratza da, jantzi zurien uhin ari- nek eta argiaren arku zehatzgabeek eta hondarren dindilatze geldiak baltsamatutako paisaia, alferrikako barne historia idorren, zatituen, penaren sute batek eta birjaioko ez diren oroitzapen busti eta sakonek erretako historien oroitzapenak balira bezala. Triskantza hau logika erabat espiritual, ia onirikoa, marrazten duen kontzientzia lausotu, penitente batek eta nekez istoriorik kontatzen diguten eta putzu esna baten fondotik begiratzeko diguten marmar artikulatugabeek gurutzatzen dute. Tragikoaren marmarra, negarraren jaiotzatik eta jatorrizko lekua- ren lakiotik hitz egiten duen ahots mitikoaren oihartzuna gordetzen duten ekintza hautsiak eta istorio errugabe etaitsuak, orbain bat edo hazi bat edo unean basamortuari hasiera ematen dion estasiszko alea bezala.

Obra honek bere igarkizuna maite du, suntsitzen duen eguzki numena maite du eta bere burua lokatzean eta kale egiten duten itxuraldaketetan ezagutzen du. Begiradan eta aieruan, ispi-luaren fondoko irudi ezinezkoan preso, saihestutako batasunaren bilaketa gogorrean aldaezina, bertan egon gabe; iraunkorki, zuzenean, alegorikoki, neurriz kanpo deitua, baita bere txirotasun ahulean, agerpen arinen eta desagerpen larrien transhumantzia aldakorrean, bere alferrikako jarraipenean eta bere poz hermetikoan eta purgagarrian, bere egarriaren hareetan eta bere nahien siloan ere.

Baina baita minean eta lokatzaren ahotsean ere, hutsaren besarkadagatik beragatik, Meanaren obrari nolabaiteko berrerospena dario. Bere eguzkiaren eragina tentsio iluna baino indartsuagoa da. Are gehiago, konbertsiorako gogoaz hitz egin genezake: egileak bere lana laborategi bihurtzen du *metodo* bat eraikitzeko, hitzaren zentzu zaharrean, klasikoan: gogoia eta bizitza aldatzeko bidea eta bide horren bukaeran garbitzapenaren antzeko zerbait gertatu beharko da. Termodinamikaren bigarren legeak, entropiarenak, Meanarengan irakurketa morala dauka. Simone Weilek esan zuen bezala, grabitatea dela eta, gorputz guztiak eta asmo guztiak fondorik gabe geratzen dira, ahultzen dira. Hori da naturaren legea. Suntsipenaren indar honen aurrean badirudi hainbat gorputzek, hainbat objektuk bere zailtasunetik modu miresgarri batez irautea lortzen dutela. Hain zuzen ere, huts hori, suntsipen hori besarkatuaz. “Mundua geure barrenetik hustea –idatzi zuen pentsalari frantziarrak–. Esklaboaren egoera onartzea. Nork bere burua espazioan eta denboran betetzen den puntura murriztea, hutsera. Munduko irudien jaurgoa norberarengandik ateratzea. Erabateko bakardadea. Orduantxe munduaren egiaren jabe izaten da”.²⁵ Izakia onarekin eta hutsa txarrarekin elkartzen duen mila urteko tradizioaren aurrean, Juan Carlos Meanaren ikuspuntutik (Simone Weil edo Miguel de Molinosen ikuspuntutik bezala), gaixotasuna heroietan dago; horretatik norbere burua zaindu behar da. Badirudi txarra indarraren eta izaeraren senidea dela eta, ona, berriz, ahulezia eta hutsaren familiakoa dela: “Hutsetik ateratzen garenetan geure burua bilatzen dugu eta horregatik ez gara sekula kontenplazio geldia eta perfektura iristen. Zure hutsaren egian sar zaitez eta ezerk ez zaitu aztoratuko, are gehiago, lehenago umilduko zara, nahastuko zara eta zure sona eta estima galduko dituzu”. (Miguel de Molinos²⁶). Erorketatik, krisitik espero dugu eta nahi dugu, berroreka, ezbeharrak edo gogaitzen gaituen eta pitatzen dugun oinazeak sortutako txarra konpontzea. Obrak ulermen hau kontatzen du imajinazioaren neurrian, baina imajinazioan erakustean gauzatzen du (katarsi aristotelikoaren modura): obrak, hitzez hitz, krisiari *eusten* dio bere gorakadari hasiera emateko, edo behintzat bere burua gaingintzeko aginduari hasiera emateko. Bera espazioa da non samindura zabaltzen den eta bere *klinamena*, bere puntu gorena, tentsio mingarrireneko puntua lortzen duen. Eskuzabaltasun handienekoa ere bai. Nietzschek nahi zuen bezala, obra hor dago egiaren ezagutzak suntsi ez gaitzan, egia sakon horrek akaba ez gaitzan. Gakoa ez da artea kontsolamendu edo egia hilgarritik edo zer garen ez jakitetik babestu behar gaituen ilusio izatea; aitzitik, erakutsi behar digu fondo guztiek, gure igarkizunean murgiltzea barne, artearen barruan egon behar dutela, sakonera eramaten gaituen hori erabat munduaren egiaren eremukoa izan ez dadin. Simone Weil-ek ondo asko esango lukeen

²⁵ Simone Weil, “Desapego”, in *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 1994, itzulpena: Carlos Ortega, 63 orr.

²⁶ *Guía espiritual*, par. 189, 169 orr.

bezala, hain zuzen ere, arteari esker, suntsipenaren bitartez absolutua maite dezakegu²⁷. Hau baita bere legea eta bere etika. Bere isiltasunak gure garrasiak jasangarriago egiten ditu: bere leuntasunak ezinezkoa larri (erregua balitz bezala, bada) deitu, erakarri, tragikoki uztartu, adiskidetu eta harmonizatzen du. Zauri ezin hezia sendatzen hasten da, espazioa ematen dionean, bere espazioa, bere leku hutsa *berarentzat*: bere oihartzuna. Hondamendiari ez dio kontsolamendurik ematen, hegan egiteko gaitasuna, arku, argia baizik. Obra ez da bizitzaren gasa zuria. Sendatzeko bide purgagarria, putzuen eta ohiko zaurien gainetik altxatzeko puntua, eta aldi berean, eta hain zuzen ere, horregatik: hutsa eta itsutasuna onartzearen eta *gutxiagorekin* konformatzearen eta basamortuen hondarra irenstearen aszetikatik bakarrik konfiguratu da. Simone Weil-ek berak adierazi bezala, dohaina, grabitatea galtzeko funtsezko printzipioa, bakarrik da posible jasotzeko hutsa dagoenetan. Xederik gabeko itxaropena eta nahi bat, dagoeneko sinesmenik ez duena, herorik gabekoa, ia edukirik gabea, hutsa: "Gure nahia ondasun guztietatik bereiztea eta itxarotea. Esperientziak erakusten du itxarote hori emankorra izaten dela. Orduan on absolutua lortzen da. Guztirako, helburu jakin batez haratago, edozein delarik ere, hutsean maitatzea, hutsa maitatzea. Hutsa baita guretzat isla ezin dezakegun on hori, defini ezin dezakegun on hori. Baina hitsa beteago dago betetako guztiak baino".²⁸ Obrak huts hori, suntsipen hori, hondamen edo zauri hori marrazten du eta jasotzen du, iltze rosaliarra (edo Macahadoren elorria) existitzen diren bezala (eta badakite existitzen direla) krisiarengatik, oinazearengatik. Obra bere sufrimendutik da, izan. Oinazearen ipuin ederra. Meanak badaki, bere erraietatik, gakoa ez dela mina ukatzea, ez dela bere intzeria forjatu behar, baizik aprobetxatu egin behar dela. Gorputzaren eta arimaren miseriak aukerak, ezkutuko talaia bereziak eta psike eta moralaren gorakada bihurtzen dira: era guztietako asperdura da gizonari eman zaizkion miseria zoragarrienetako bat, gora egiteko eskilara den neurrian; hala idatzi zuen gizaki irmo eta babesgabea izan zen Simone Weil-ek.

Edertasun zoragarriko kaligrafia honek berak Juan Carlos Meanaren obraren ezaugarriak marrazten ditu.

²⁷ Cfr. *La gravedad y la gracia*, 64 orr.

²⁸ *Ibid.*, 64 orr.



Las miradas pendientes, 1997



Las miradas pendientes, 1997

Elkarrizketa: orrialde zuri baten eraginak

Ángel Gabilondo

Juan Carlos Meana

Elkarrizketa hau gertatua da jada nahiz gertatzekotan da. Nolabait, oraindik ez da izan. Betiere itxaroten den horren iragarpena da. Elkar ikusteko aukerarik ez dugu topatu, eta jokoan jarri den gorputza konparti daitezkeen norabideetan begirarazten digun hori izan da. Egurats beretik hartu dugu arnasa. Hitz batzuek besteak iradoki dituzte. Azken batean, elkarrizketan aritzea ez da trukitzea, eragina jasotzea da, hainbestera non ez dagoen orain arte bezala izaterik, ez egiterik. Geure testuak eta lanak ikusi ditugu, eta ez horiek bakarrik. Idazki bat jasotzerakoan, baten batek “bultzada-bolantea” deitu zuenak funtzionatzen zuen, eta nahikoa zen esaten zenari erantzutea. Horrelako esperientzia sortze lan ororen antzekoa da, den xumeena bada ere. Elkarri erantzute horren sekretua, egiaz gutunazal huts bat den eskutitzarena da. Bertan beti dator zerbait, etor litekeena baino ez bada ere. Bati hainbat posibilitate azaltzen zaizkio. Hutsune horrek zeresana eman digu. Eta horrelako jokabideak gainerakoek hitzak behar ditu, haien keinuak, haien azalpena. Benetan bilatzen dena laguntasun hori da, nahi eta behar dena. Eskaintzen dena azaltzeko iruzkin soil batetik edo errepresentazio batetik urruti, elkarrizketaren atariko horrek dagoeneko begirada ezkutuen joko batean parte hartzen du, konponbiderik ez duena ematen du aditzera eta geletan zehar noraezean eta kuskusean ibiltzeko era bat da, jalkin desberdinak eman litzakeen berandutze bat. Gurekin datozenez gero, beste era batean azaleratzen dira lanak, ez dira soil-soilik errepikaturik geratzen. Gerta litekeena horiek agerira azaltzea da.



Rumor, 1999

J.C.M. – *Arazo batzuek, ikusi duzunez, etengabe kezkatzen naute. Esate baterako: idazkiren batean “epika baten ezintasuna” bezala agertzen dena; lanarekin huste eremu bat sortzea, suspense baino gehiago halako utzikeria baten, halako ezintasun baten momentua; ezintasun ideia bera eragile bezala, laneko metodo bezala; porrota bera edo gauza bera errepikatzea lanari ekiteko modu bezala, begiespen momentuak edo ikuskizun kulturaren berezko momentu ibeskorrak izan gabe; subjektuaren automiaketa, artea tresna baliagarria duen ezagutza modu bezala, ...*

A.G.– Orduan, hitz egin dezagun, esate baterako, “ezinezkoaz”; ezinezkoa ez da ezin daitekeena bakarrik, posible egiten duena ere bada. Hitz egin dezagun obsesioaz, kontzeptu bezala funtzionatzen baitu. Hitz egin dezagun intentsitateaz, ekin eta ekin soilik ez baita. Berresateari, “berribiltzeari” eutsi, iraun. “Aldi”, “aldi oro”, “behin eta

berriz” hitzek (inoiz ez “behin eta betiko”) zer esan nahi duten pentsatu. Aldia gorabehera bihurtzen duen ezinezkoa da.

J.C.M.– *Ideien indarra, ideia horiek gauzatzeko nahiarekin batera, oso tresna baliotsua da. Denbora pasatu eta behin eta berriz bueltatzen direnean, obsesio bilakatzen dira. Orduan nahia beharrian bihurtzen da eta haiek burutzea, gauzatzea, moldatzea planteatzen duzu. Artista pertsona izugarri obsesiboa izaten da eta obsesio horretan hartzen dute gauzek intentsitatea, hartan bihurtzen dira etengabeko tentsio. Tentsio hau batzuetan ez da oso atsegina, baina itzarririk egoten laguntzen du, nolabait esateko, erne edukitzen gaitu errealitatean gertatzen ari denaren aurrean.*

Calvino, datorren milurterako (dagoeneko harrapatzen gaituen honetarako) egin zituen proposamenetan, lastertasunaz kontuan eduki beharreko balio bat bezala mintzatzen zaigu. Ez zait iruditzen nire izaera eroso sentitzen denik lastertasun horrek sortzen duen zorabioarekin. Horregatik neure neurrirako beste arma batzuk eskuratzen saiatzen naiz, hala nola: errepikapena, gauzetan irautea, esandakoa berresatea edo, zuk oso ondo esan duzun bezala, “berribiltzea”. Niretzat, berribiltze hori miresten ditudan artisten kasuan azaltzen da: Cézanne, Brancusi, Morandi... Dena behin eta

berriz bueltatzen da, taiukera zehatza —materiala nahiz ideala— ematea lortu arte. Orobat berribiltze horrek uzten du lanean markatuta denboraren aztarna, bizitza baten lekukotasuna, egiten ari zaren artelanean era askotara islatzen dena; lana ideia hurbiltzearekin batera, berak uzten ditu agerian bizitzaren akatsak, idealarekiko paraleloa eta, zenbaitetan, kontrajarria den lekukotasun gisa. Bizitzatik urrun dauden ideiak ez zaizkit interesatzen, proiektuak, proiektu bezala, gauzatzerakoan aldaketak, ustekabeak, akatsak jasotzeko duten ahalmenagatik interesatzen zaizkit.

Eustea ildo beretik doa, hau da, idealean irautea bizi garela ahaztu gabe.

Ezinezkoa bere baitan erronka bat bezala ezartzen da, posiblea kontuan hartu gabe ez da ulertzen, zuk ondo azaldu duzun bezala, baina beharbada muturrak ez dira hain interesgarriak. Etengabe bitasunekin, kontrajartzeekin jokatzeko interesatzen zait, zentzuak eta begirada gurutzatuak bizkortzen dituelako. Horregatik tituluetan bitasunekin jokatzeko dut: Hondakinak eta proiektuak, Susmoa eta konspirazioa, Gidaria edo koldarra... Horrela lanerako ahalbideak sortzen dira. Esan beharra dago, baita ere,

nire lanean ezintasun horrek halako melankolia kutsua duela, edo, zenbait lanetan, halako nihilismoa ere bai, baina alderdi horiek proiektzio berriak taiutzeko abiaburu bezala interesatzen zaizkit gehiago. Aukerak, noski, ez dira asko, baina ikusgarritasunaren erretorika ez dut batere gogoko.

A.G.— Ezaguna dugun eta harrapatzeko zaila den zerbaitekin “zerikusia izatea”. Zerbaitekin edo norbaitekin, eta horrekin bakarrik, *zerikusia izate* hori, ikustea, zerbait *ezaguna izatea* bezain harrigarria da. Zentzu batekin sintonian dagoen sentsazio horrek, halako loezinean, erabateko atsedetik gabe, mantentzen duen etengabeko zurrumurru baten konkretzioa dirudi. “Zatoz” dioela ematen du, eta ez du uzten fereka, zantzua, usainen bat baino hurbiltze handiagorik. Jazartzen diogula nahiz jazartzen digula dirudi. Behin eta berriz haren gauzatzea porrot nabarmena da, haren eraginkortasunak ez du zilegi egiten norbere buruari atsegin ematea, beharbada nahiaren zoriona, ez-edukitzearen plazera. Obsesioa, orduan, ez da gogo egoera bat soilik, egindakora mugatzen ez den egintzaren izaera bat da. Aldi oro gauza bera agertzen da bat-batean, inoiz ez berdina, beti desberdina. Lana, kasu bakoitzean, antzua ez den ezintasun baten itzulera da. Egitearen okerbide horrek amaigabeko eta hala ere bukatutako zerbaiten itxura ematen du, zorabio bat bezala, desagertuta hiltzea bezala. Itxarotea esperantzarik gabea da. Itxarondako obsesioa geratzen da. *Zatoz* hori bueltatzen da. Eta erantzun beharra dago. Materialak exekutaturik gelditzen den batasun batean eratzen dira. Aldi bakoitzean berriro hasi beharra dago. Baina hitzak, eraketak bezala, itzultzen hasten dira. Eta amaierarik gabe bukatzen dira, betiere jaiotzear baleude bezala.

Bihar gerta liteke. Denboraren moteltzeak presa oro barregarri utziko luke. Egitearen *tempoak* zerbaitetan berandutzea, egotea den iraupen bat behar du. Inoiz ez dago aurretik jakiterik, inoiz ezin daiteke dena. Zerbaitetik, norbaitekin *etorraraztea* ikasi behar da. Gatazka —ez kontraesan— hori etengabeko borroka da, irtenbiderik gabea, baina ebazpena behar duena. Erabaki hori ez da aurreko egitasmo bat betetze hutsa, ez eta ustezko ideia bat eszenan jartzea ere. Erabakiak tximistaren artaziekin ebakitzen du.

J.C.M.— *Lanen helburuetara hurbiltzen diren gauzak aipatu dituzu. Zure hitzetan Nartziso ikusten dut, ezinbestean. Mintegi bat eman berria dut ispiluko begiradari buruz, mitoa abiaburu, eta, dagoeneko egiaztatu ahal izan duzunex, duela zenbait urtetik hona nire lanean beti egon den ideia bat da.*



Después de Narciso, 1998. (detalle)

Izan ere, itotzen ari den Nartzisoren eszena horretan gako asko ematen dira. Zerbaitekin zerikusia izatea, eta ezagutzeara, esan didazu, bilatzen duzuna dela jakitea, ezagutzeko erne egotea eta hark begiratzeko dizula ikustea. Azkenean, lanek, irudiek begiratzeko dizute zuri: han daude, beren begirada botatzen, haietan geure burua ezagutzeko esperoan. Orduan gertatzen da doiketa, irudiarekiko elkarriketa. Baina jakin behar dugu, baita ere, lana haruntzago dagoela, sedukzioaren bidez hurbildu gaitzkeela hartara. Hori da Nartzisoren besarkadaren unea, mitoan oso tentsio handia duen momentu bat: mutil gaztea irudia ukitzen. Harrigarria da normalean mitoaren alderdi tragikoarekin geratzea, uraren azpiko heriotzarekin. Baina horren ondo-

ren lorearen jaiotza ere badator, elementu liluragarria berriz ere. Nartzisok irudia laztantzen du artistak lantegian bere problemaren eremua mugatzen duen bezala, zurrumurru bat da. Kasualitatez, mitoan Nartzisorekin Eko agertzen da.

Baina ezin egon gaitzke etengabe itotzen, irtenbideak bilatu edo planteatzera behartuta gaude, eta egintzan eraldaketaren bila gabiltza. Hona iritsita, utzidazu hurbil sentitzen ditudan zenbait idazleren ideiez jabetzen. Peter Handkek bere lanetan idazleak bere lan prozesuan jasaten duen eraldaketa aipatzen du sarritan. Eraldaketa horrek esan nahi du gauzak amaigabe irauten dutela, bukatutakoa badaezpadako atsedean egoera bat dela, errenditzea baino gehiago zelatan egotea den atsedean bat. Horrengatik da berriro haste hori, Handkerengan ere agertzen dena. Ez dirudi inoiz segurtasun osoko, asetasun osoko egoera bat dagoenik. Horrek, behar-bada, nahiaren posibilitate oro deuseztatuko luke.

Lanetik abiatuz eta lanarekin eraldatze horretan denborak leku garrantzitsua dauka. Denbora hori iheskorra da, parekotasun handia dauka nolabait nirekin loturik sentitzen ditudan vanitas barrokoen irudien denborarekin. Denbora obsesiboa da, baina izugarri iheskorra. Gure eraldaketan eragina izateko abalmen hori daukaten materia-liparrak dira. Obsesioz planteatzen digute liparraren errealitatea eta materialtasuna baina, aldi berean, iheskorrak dira efimeroak izateraino. Orduan konturatzen zara egitasmoek, estrategiek, zerikusi gutxi daukatela artearekin, benetan

nagusitu behar dena saiaketa jarrera dela, edozein momentutan dena zalantzan jartzeko eraikitzea, eta, hala ere, Handkek esaten digun bezala, eraldaketaren esperientzia eduki izana.

A.G.– Batzuetan, eraldaketa nortasun edo balio aldaketa da. Beste bat bihurtzea, alegia. Eta ez jarrerak edo jokabideak aldatzea bakarrik, baizik eta benetan beste baten gorputzean sartzea. Hitz horren haragitasuna eta materialtasuna iradokigarria da. Gorputza hartzearen ondorioz, lanaren moldaketak batzuetan osasun puska bat kentzen du, beste batzuetan osasun iturri bakarra da. Hala ere, materialtasun horrek berorrek galarazten du erabat jabetzea. Ez dago jabetzarik, ez eta erabateko zerbaitekiko loturarik ere, bakar-bakarrik aipamena, azken finean inon ere gertatzen ez denaren oroitzapena. Haren izate bakarra eta benetakoa aipamen eta oroitzapen horrena da. Erabat inoiz ez izatean datza, beti izaterik gabea edo izatean. Ez dago, beraz, porrotean babestirik edo kontsolatzerik. Porrot egitea ere zaila jarri da. Ez gara sekula geure jabe izango. Desolazioaren lengoia orotatik urruti, beraz, efimeroen (hots, egun bateko izakien) gozamenak eta pozak *bat-batean* sortzen denaren txinpartaren ustekabeko agerpenean distiratzten dute. Horretarako, ezinbestekoa da baldintzak sortzea, astia hartzea, lantzea. Eta itxarotea, zabalik, gertatu behar duenaren irudikapenik gabe. Lan batek itxarote hori eskuratzen du, berriz esanarazten du, mintzatzen uzten du. Besteak beste, dena esanda utzi nahi ez duelako. Hala ere, esan dezakeen guztia esaten du. Zentzu horretan, beterik dago. Hori da bere artea. Baina esku-hartzea eskatzen du, horren beharra dauka. Ezin dakioker obrarazi berak jokatzeko duen moduarekin egokituz baizik, hau da, ernearazi zuenaren ibilbidean kokatuz, hari esanarazi eta esanarazten dionaren kide izanez, adi entzunez. Esateko borondate hori ez da mugatzen norbaitek esanda geratzea nahi duenera. Baina beharrezkoa da desiratzea, zerbait nahi izatea soilik ez baita. *Desiratzea* desiratu behar da. Eta horrela gertatuz gero, dena beste bilakatzen da, berbera baino ez delarik. Hori da diferentzia, mugimendua egiten duena. Eta hori da pentsatzea. Lana pentsamenduarena da.

J.C.M.– “Ez gara sekula geure jabe izango”. *Esaldi izugarria! Baina, orduan, zer egin? Egia da desiratzea desiratu behar dela. Zentzu horretan, utopiarantz jotzen duen eremua desirarekin estali behar dugu. Imajinatzeko eta amets egiteko gauza ez bagara, subjektu desiratzailleak ez bagara, gureak egin du. Modu horretan bilakatzen gara izaki emankor. Bestearengan bilatu behar dugu osatu behar gaituena, inoiz harrapatzen ez badugu ere. Kontraesan horrekin bizi behar dugu, baina hori da dena mugitzen den lekua, zuk diozun bezala, pentsamendua aktibatzen den lekua. Alde horretatik, artea ezagueratzat hartzen dut, norbere buruaren ezagueratzat. Horrela da gizabanakoen mailan eta, uste dut, zentzu berean kolektiboan ere bai, hau da, erkidego bezala, gizarte bezala. Hor bete behar du arteak, nire ustez, bere gizarte eginkizuna, errealitatearen alderdi ezkutuenak erakusten eta, aldi berean, halako “erotismo” bat pizten. Eta azken hau lehenago esaten genuenarekin lotu dezakegu. Izan ere, erotismoak ez daki denboraren berri, moteldu egiten da, maiteminduen denbora da, iheskor sentitzen bada ere lipar edo txinpartekin liluratuta geratzen den denbora. Geldirik dagoela dirudien denbora bat da eta, hala ere, efimeroa dela badaki, baina interesgarria zera da: etengabeko prozesu bat dela, beti pentsatzen duzu desiratzen jarrai dezakezula.*

Beharbada, hori da artearen –eta oro har pentsamenduaren– benetako erantzukizuna: bera lantzen den kontestuan erantzuteko ahalmen berriak sorraraztea, elkarrizketan aritzeko inplikatzeta, erantzukizuna dela medio, askatasun eremu berriak lortzeko. Eta zentzu horretan aurkitzen dut artearen etika ere.



El espacio de la mirada, 1999

Bururatzzen zait zer eginkizun betetzen duten, orduan, irudi birtualak eta bere produktu artistiko guztiek honetan, zeren eta birtualaren alderdi horrek guztiak zuk aipatu duzun gorpuzgabeari itzurtzen zaiola baitirudi. Beharbada, ez dugu oraindik haren garrantzia ondo ikusten, edo maiteminduen lehenengo denboran gaude eta guregan gorpuzteko jarraituko duen prozesua ulertzeko ikuspegia falta zaigu.

A.G.– Aukerak sortzea, arnasa hartu, desiratu, espero izatea posible den eremuak sortzea, txiki-txikiak badira ere, bizitzeko moduak sortzea, gizabanakoen ahalmena gainditzen duen desafiozko eginbeharra da. Kasu honetan, adiskide sareez hitz egin behar da, jarraitzaile sektak ez baitira. Adiskidetasunaren gaia, bakardadea saihesten ez duen adiskidetasuna, erabakikorra da. Aukera, modu horretan, ahaltasuna da. birtualtasunaren beste era bat.

Ahalezko lanak, ahaltasunez bukatuak egitea, ematen diren baina guk ez dauzkagun aukerak lortzea bezala da. Izatekotan ere, etorkizun baleude bezala da. Beti harrigarri gertatzen da estoikoek esaten duten hori, *gorpuzgabeen materialismoa*.

J.C.M.– *Birtualak, beraz, ahaltasuna bezala ulertuta, posible egiten ditu sortze eta pentsamendu eremu batzuk, eta horietatik gauzen ikuspegi desberdin bat gara daiteke. Birtuala ikusgarriarekin lotzeko akatsean erortzen ez bagara, lehen planteatu duzun “berribiltzeari” etengabe ekiteko baliozko tresna bihurtzen da. Interesgarria zera da: betiere planteatzeko dauden bideak eta aukerak.*

Zentzu horretan, esaten dugun hau nolabait gaurkoak ditugun zenbait gairekin lotu dezakegu, esate baterako identitatearekin. Hau da, etortzeko dagoena, aldatzen gaituena edo geure buruari eranstean dioguna bezala ulertutako identitatea, eta ez gotorleku bezala, etsi-etsian defendatu beharreko lurralde bezala ulertua. Identitateak etorkizunerantz begiratzen du, ez iraganerantz. Nire ustez, erakusketari eman diodan izenburuak gelditzen gaituzten, aukera berriak eranstea galarazten diguten oztopoetatik libratzeko arazo hori planteatzen du.

A.G.— Norantz joan, horixe gara. Identitatea “norantz” horri dario. Hemen ere geziak jomuga jotzen du. Guk proposatutakoa da haruntzago doana. Beraz, “*Zer egin behar da, zer utzi behar da*” izenburuan egitearen eta uztearen elkarrekikotasuna ageri da, “dagoenean” elkarrekikotasuna. *Uztea* ez da inola ere pasibotasuna, ematea da. Modu horretan, egitearen eta ematearen arteko lotura enigmatiko gertatzen da. Eman behar dena eduki gabe jomuga jo behar balitz bezala da. Atxiki gabe, uzten duen neurrian bakarrik edukiko balu bezala. Eta, orduan, berriz ere, edukitzaile baino gehiago edukia da. Tontorra ez da gailurra, etengabeko nekadura jasateko gaitasuna baizik. Gelak ez dira paraje hutsak, pasarteak dira, soilketa eta hustuketa berriak eskuratzen dituen testu alderrai batenak bezalaxe. Tolesturarik gabeko identitate baten ezintasunean okerturik sentitzearen nekeak espazioa hustu egiten du. Honez gero etengabe esnaldia eta gatazka bakarrik daude, bizimodu berrien saiaketa, orrialde zuri baten aukera (*pango*: bake ituna, herrixka). Ohe-orrialde horrek, gela-zoru horrek, diferentziak jasaten ditu, bere baitan hartzen ditu. Bertan hitzak eta elementuak halako intentsitatez eta trinkotasunez erabiltzen dira non ia hondarren artean altxatzen diren, proposamen batean itxi gabe. Horrengatik eszenan jartzea “intrigan jartzea da”, bilbadura, mitoaren era bat, zeinaren *mimesia*, aldakia gabe, aukeren birsorkuntza baita. Ideien arteko korapilatze horrek irudi bakar batera murriztea galarratzen du. *Espekulatzeari espiatzeari* ere bada. Eta begiratzeari bere burua ikusteak beste dimentsio publiko bat ematen dio ikus daitekeenari. Ez da gordeleku bat, publikoan bakartzeko beharra da; atzera egiterik ez, ihesaldi bat, geziek jomugarantz ihes egiten duten bezala.

J.C.M.— *Egia esan, horretan datza erakusketa egiteko esperientzia, bere burua besteei agertzekoa. Lanak ez ditut ulertzen autoritario bezala, inposatzeko irudi bezala, baizik eta proposatzeko jarrera bezala. Interesgarria ez da ezer jakirik komunikatzea, baizik eta bestearekiko elkarrizketa, aldean aktibazioa bilatzea. Agertokiak sortzen dira eta bertan begiradek, ibilbideek, irudien arteko gurutzadurek, erbesteratzearen, kontrolatzen ez dugunarekiko gatazkaren, misterioaren eragingailu guztiak askatzen dituzte, baina misterio horrek ez du zerikusirik sakratuarekin edo erlijiozkoarekin, inkontzientziaz agerira aterata behar dugun guztiarekin baino.*

Erabiltzen dudana “zulo”aren irudiak nolabait itxaroteko eremu hori laburbiltzen du. Elementu berria da, nire lanean erakusketa honetan agertzen dena, eta ideia berriak iradokitzen dizkidana. Esparru txiki-txiki bat da eta bertan bizi den biktimari utzi zaizkion gauza apurretako bat ispilua da. Une orotan geure irudi bat behar dugu. Ankerra da, baina beharrezkoa ere bai. Ispilu horrek denboraren joaera markatzen du, kontsolatzen gaituen bitartean galdetu egiten digu. Zuloko espazioa hutsaren eta itxarotearen lekua da, horren materialtasun latz osoan, “itsuan itxarotea” da.

A.G.— Zuloa ez dago zulo bezala antolatuta. Hutsik dagoen barrunbe bat besterik ez da. Gatibuak sortzen du hustuketa. Hutsunea ez da edukirik eza. Haitzuloaren mitoan, itzultzen dena kanporatu egiten dute bere bitxikeriagatik, bere begiradak gutxiegi ikusten duelako. Irudia arbuiatu egiten dute, ez du askatzen. Ispiluak hutsuneak itzultzen dizkigu. Emaginak ez du umerik egiten. Hustea, hustuketa lortu eta zaintzea jarduera oso bat da, hitzarena ere den zeregin bat. Zer kokatu behar da hutsunea benetakoagoa izan dadin? Zer hitz esan isiltasuna emateko? Nolako erakusketa da *lekurik gabeko*, nabarmenkeriarik gabeko hau? Gela soiltzea ez da garbitzea. Soiltzeko mekanismo eta prozeduraz populatzea artea da, ongi gordeta ez geratzeko artea, epidermis gabeko estalperik ezaren artea. Falta zaizkigu hitzak. Haien faltak esanarazten



Ruinas y Proyectos, 1998
Vista posterior

du. Eta, orduan, gelaren lekugabetasun horretan aldi batez geratzea ustekabeko askatasun mota bat ematen du. Birsorkuntza da.

J.C.M. – Zuloak, jakina, ez du interesik arkitektura espazio bezala, baina bai sekulako soiltze esperientzia bat gertatzen den leku bezala. Nolabait ere, aspalditxotik nire lanean sartu izan ditudan elementu eta gauza ia guztiek, biluzteko, erreferentziak eta zentzuak galtzeko pro-

zesu hori jasan behar dute, lanean eremu hutsak, absentsia eremuak markatzen eta mugarritzen egoteko prozesu batean sartzeko. Poesiak, alde horretatik, zentzu horiek ikusten eta zorrozten ere lagundu dit. J. A. Valente eredugarria da alde horretatik, eta duela gutxi ezagutu dudan idazle bat, Hugo Mújica, erradikala iruditzen zait biluztasunaren bilaketa horretan, esate baterako, hau dioenean:

Hay que osar lo abierto y la caída:
el desierto de la sed
no la sed del desierto.

Ispiluak ez digu baliiodun irudirik itzultzen, hutsune ideia horri buruzko gogoetarako tresna bat da. Uste dut ideia hori garbi geratzen dela ispiluak beste aldetik ipintzen ditugunean: munduaren ideia bat emateko haien abalmena ukatzen dugu baina haien presentzia behar dugu ezintasun baten lekuko moduan.

Ispilu geldiak beti, inoiz ez aurrez aurre jartzeko edo norbere buruaren baieztapenak topatzeko gauza arranditsu bezala ipinita, gutxitan begien altueran ipinita, batzuetan plano horizontal batean jarrita, begirada baten hondarrak bezala.

A.G. Ispiluaren mугen esperientzia lengoaiaren mугen esperientzia da. Inguratzen gaituena (zulo–ispilua) iragazkaitza delako bakarrik ez, baizik eta horrek tximeleta topaezinak askatzen dituelako lekuri ez baitute. Gardentasunik handiena ematen denean, ageri dena oztopoaren gaindiezintasuna da. Eta hemen ere ahazmena eratzaila da. Ispiluek ahazmen berriak ekartzen dituzte. Dohain hori obran jartzen denaren oparia da, beste aukera batzuen askapena. Monumentuak memento bezala, oroimen bezala, omen egiten dio ahazmen gisa bakarrik izan

daitkeen horri. Eta hori idazkera da, aldakiaren aldakia, sasikumea, parrizida hil-hurrena, simulakroa. Ispiluak unatu egiten dira eta irudiak baino gehiago ematen dute, kanpoko alde-rantz apurtzen dira.

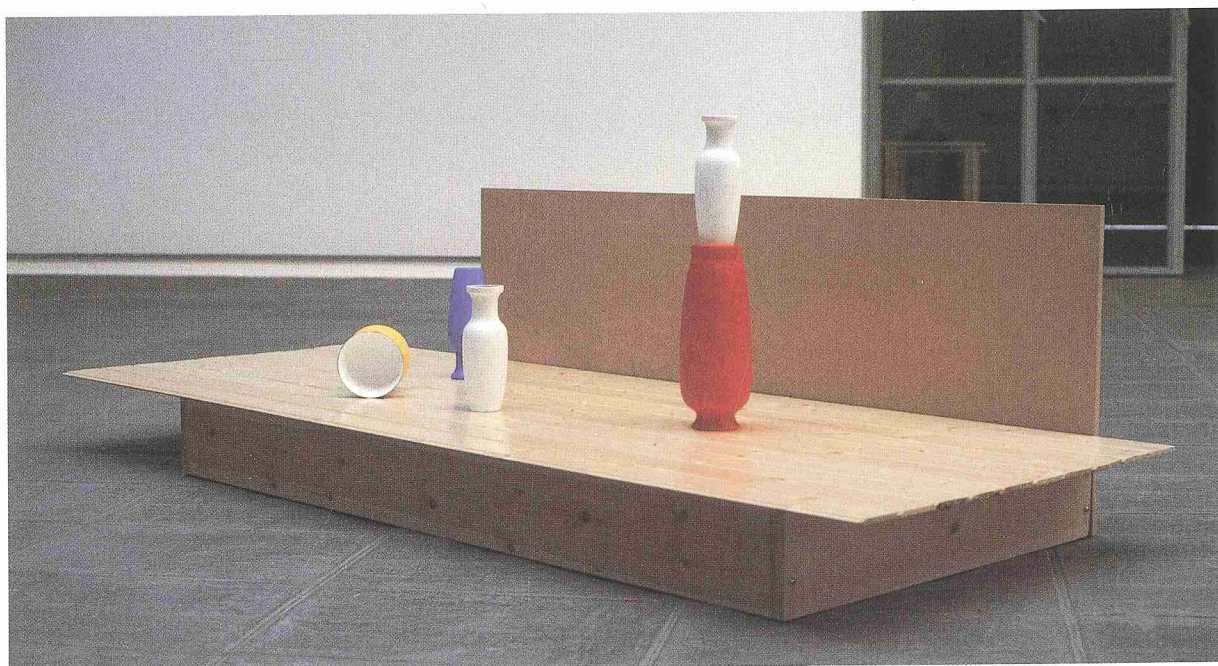
J.C.M. Oroimena izan dadin nahi dugunaren bila, ahazmenarekin topo egitera heltzen gara. Badirudi hori dela posibilitateen jokoak, betiere paradoxak kontuan edukitzea. Eta hau banderarekin lan egiten dudanean pentsatzen dudaren harira dator. Mastak, oihal zuriak, bandera osoak, ez errendizioaren ikur bezala, baizik eta elkarrizketa honetan mugatuz gabiltzan itxaron-esparru hori bezala. Jadanik ezinezkoak dira elkarganatzeko gaituzten sinboloak. Gogoratu ditzagun banderadunen generoko edo, hobeto esan, subgeneroko irudi horiek, zeinetan bandera eramateagatik goratuta agertzen diren. Biek, pertsonaiak eta banderak, elkar goratzen dute eta ereduarena egiten dute. Baina bandera gehiegi daude honez gero haietan sinesteko, edo ziniko eta ironiko bihurtzen gara Jasper Johns-enak bezalako jokoak egiteko, edo irudia hustu eta isilarazi egin behar dugu aukera berriak sortzeko.

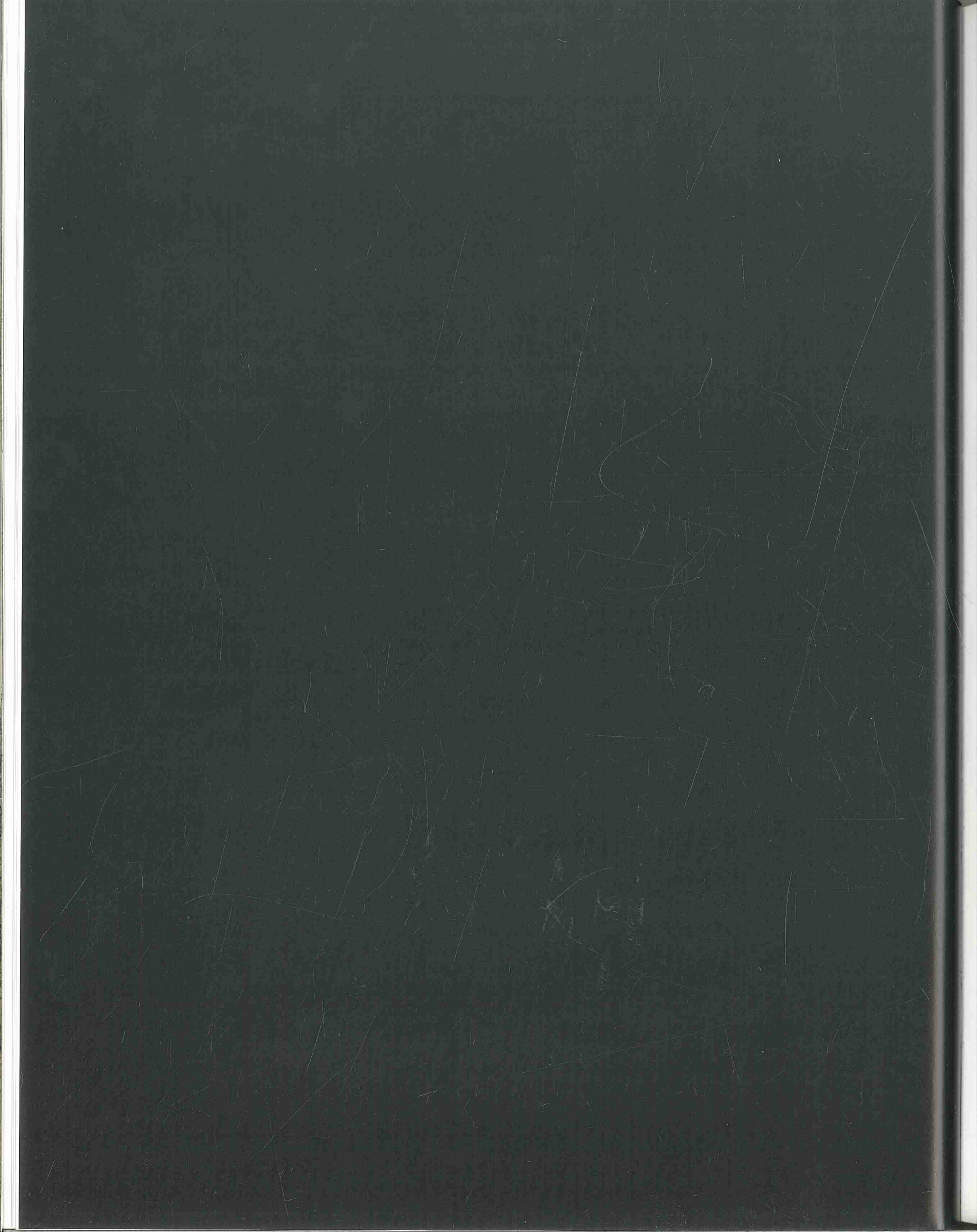
A.G. Erreperikatzen dira obsesioak, jomuga bakarrik jotzen du elkarrizketak eta ematen duena zuria da □

* Elkarrizketa hau 2001eko ekainean eta uztailean izan da,

Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar
erakusketaren prestatuak zirela eta.

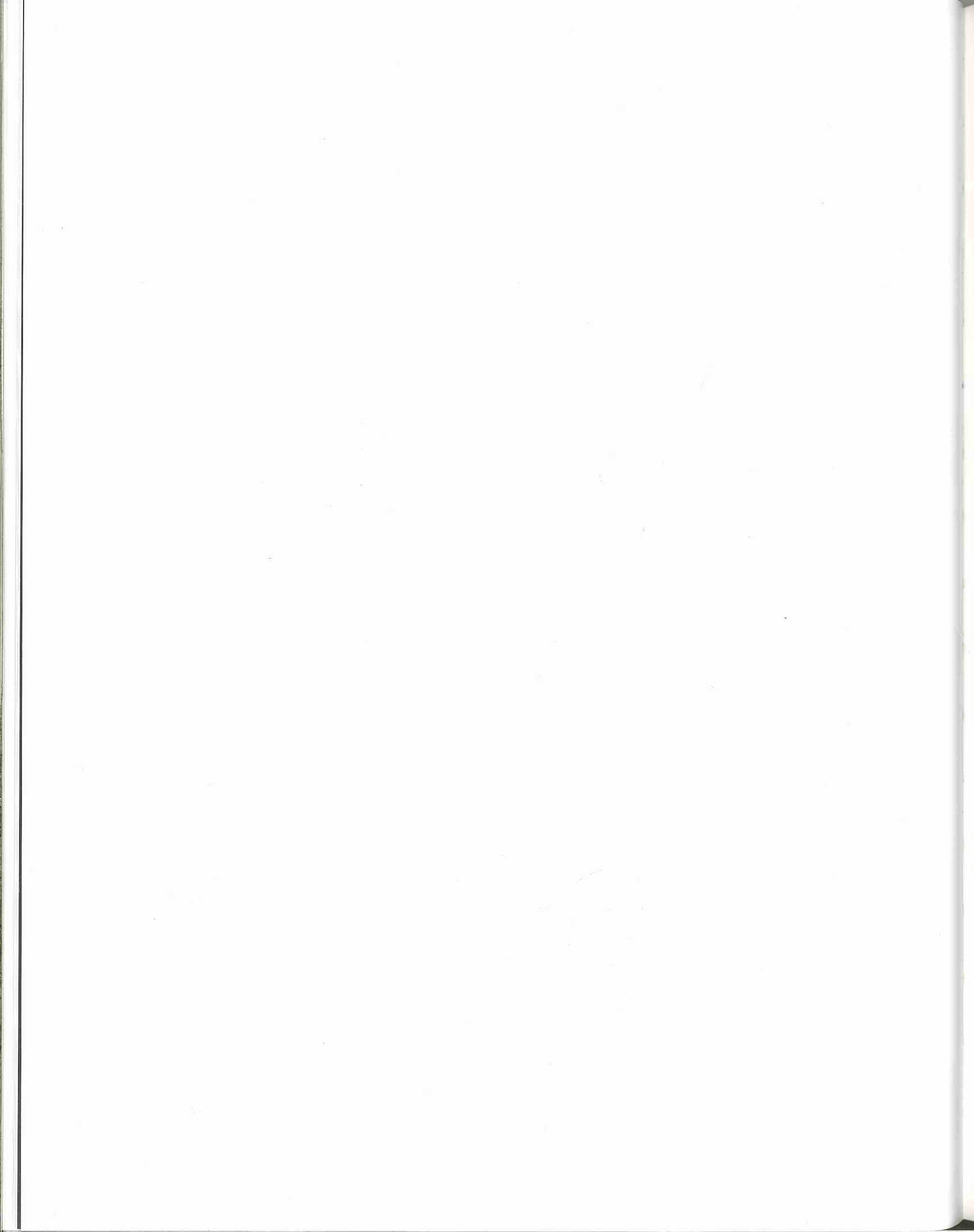
Ruinas y Proyectos, 1998





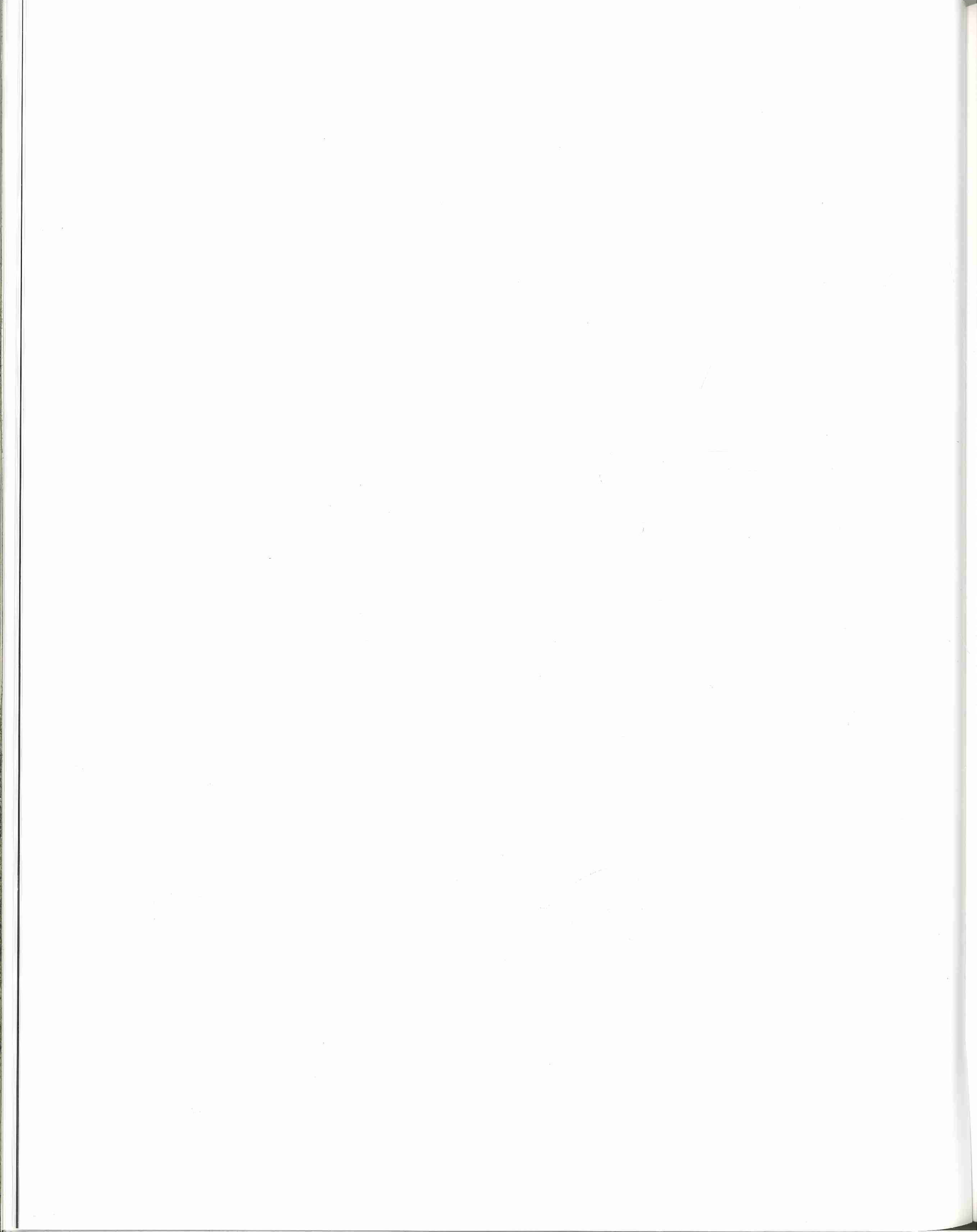


La permanencia del deseo, 1993



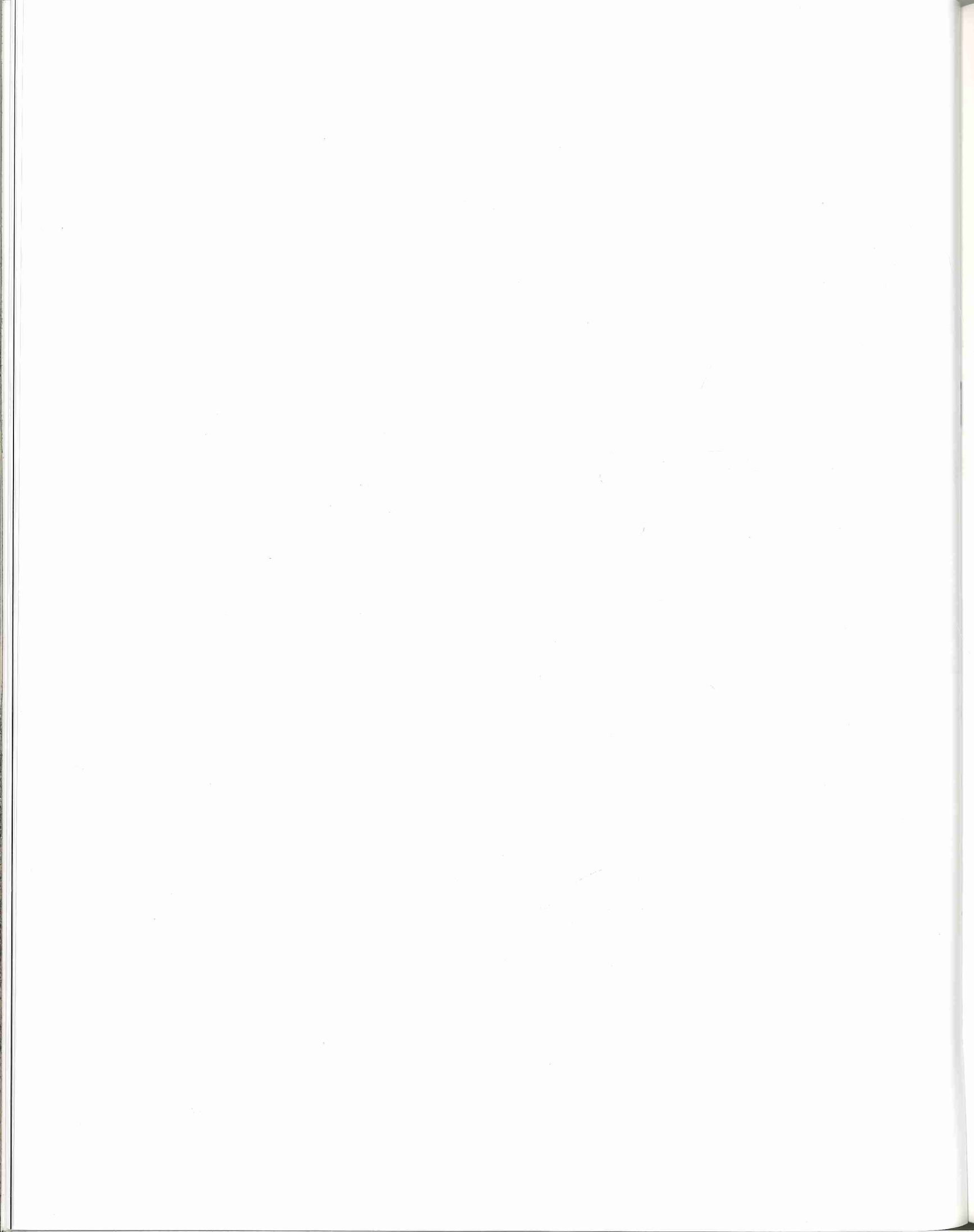


Después de Narciso, 1996





Los enseres de la duda, 1999



The Freedom and The risk in Juan Carlos Meana
or "*Freedom is a necessary illusion*" (Jorge Luis Borges)

The previous exposure at América Hall was "América's Manual", and it is not redundancy. Every two years a trade fair about young artists or about last generations is presented. This time, however, we are going to complete the work of a mature artist, of previous generation, who shows us his work, actually a project,

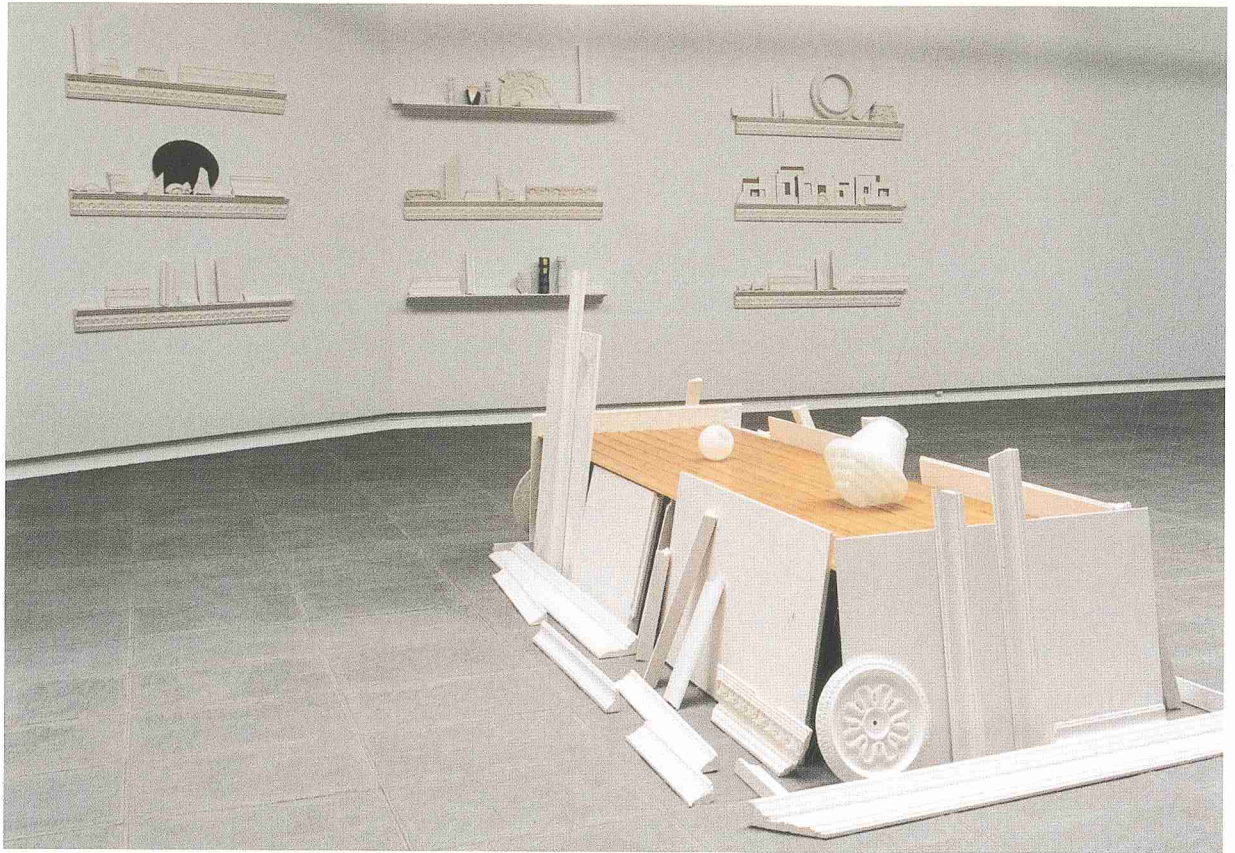
"What it has to be done, what it has to be left". He is Juan Carlos Meana (Vitoria, 1964), Ph.D. in Fine Arts from the University of The Basque Country UPV/EHU and who is at the present Professor in the Faculty of Fine Arts at The University of Vigo. He is very well known in Alava through our Hall and its programmes.

Meana is a thoughtful artist with talent for painting and who, starting from his beginnings of critic to the space of painting representation, as many artists of his generation, gradually has abandoned the pictorial support to develop his proposal in a wider space of sculpture. Thus, Meana, joins the wide list of artists, of pictorial sensitiveness, who rush into sculpture and collaborate in what it was named as sculpture's renewal, which in a few words, obeyed the intention of betting for values and problems of receptive and linguistic character, to the detriment of those relative to touch and volume, to the object in itself.

Juan Carlos Meana's project, "What it has to be done, what it has to be left", is an exercise of freedom and risk. With the project he collaborates, due to his changing capability of uses and attitudes, in the building of a free and open society, without prejudices and being conscious that culture is the only thing that preserves us from barbarity and horror. An utopia as old as Aristotle, as valid as progress, as essential as oxygen, as rich as salt, as renewing as seed and which at this times of barbarity and horror, will always mean, even inside its drama, an useless gust of fresh air.

It will also mean an exercise of freedom and risk, but we should not forget that if we have been taught that "to be a man is to be free or not to be", Miguel Hernández explained us his entire life and until the end with the next phrase: "for freedom, I bleed, I fight, I remain alive". We could add ... and I fail... Nevertheless, Freedom is not a flavouring of culture but an ingredient of it.

PEDRO DE SANCRISTÓVAL Y MÚRUA
Statutory Deputy of Culture



Ruinas y Proyectos, 1998

Pain of distances

Alberto Ruiz de Samaniego

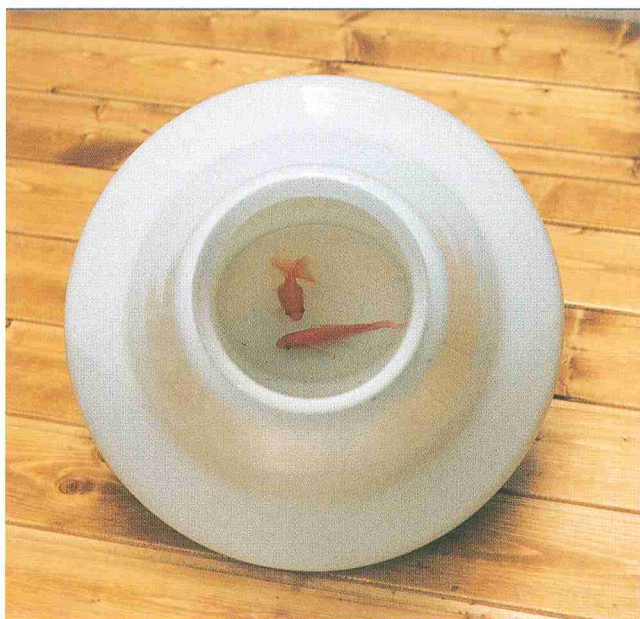
Universidad de Vigo

You have to be in a desert. Since that whom must be loved is absent. Simone Weil

The most beautiful world, Heraclitus claimed, is a lot of rubbish left fallen in confusion. This statement must be understood under a *Benjaminian* point of view. The allegoric and elusive physiognomy of Juan Carlos Meana's work, which coincides in so many aspects with that of the nature-history that goes onto the stage of *Trauerspiel* according to Benjamin¹, is actually present in the shape of ruin. With the ruin, Benjamin says, history is reduced to a presence that can be noticed on stage. And under that shape, history is not formed as a process of eternal life, but as the process of decadence that can not be rested². Everything tends to the chaos, according to the second law of thermodynamics. Any process that turns a form of energy into another loses some heat. Perfect efficiency is just a dream: the heroes' dream. Entropy always grows in the universe and in any system, no matter how isolated it is, such is its inevitable rule. Thus, the piece, the fragment, the accumulated rubbish become the most noble materials of creation, that is conceived as the last resistance to postpone the end, desperate facing the elemental forces of destruction; critical legacies that eventually trivialise the waiting for a saving redemption, not natural and therefore miraculous that, nevertheless, always retains its nature of a promise, in its impossible place. The spaces that create Juan Carlos Meana's works are fragmented and dispersed in the middle of a deaf condition of insecurity. A mitigated tragedy, as if it was drowned or differed, or even latent, supplementary to the existence itself of things, that could perfectly be like its natural secretion, is staged. The continuous recurrence to mirrors

¹ W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, translated by José Muñoz Millanes, p. 171.

² See Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*.



Ruinas y Proyectos, 1998. (detalle)

dilutes and takes away some of their material nature to shapes. The work gets dislocated and becomes elusive in the non-stoppable radiation of its mirror-like nature. The mirror, that never shows its front, summons the work as far as it is ruin or fragment. Mirrors, Meana says, cast oblique glances at us that, rather than build, dilute us in what we see. Then we turn to the experience of what we already know in order to compare it with what we see; from that, mirrors summon us from memory. Mirrors cover several faces, oriented to different directions as an example of this loss of a centre from which we can watch³.

Memory is, then, the place of the work, as experience and projection: inner journey. That is why, once the ruin is proposed, it appears as a paradoxical anticipation of a *renovatio*. When taking care of a pain, when remaining as the memory of a misfortune, the ruin also becomes the sign of coming happiness and of happiness in the future. The task of the allegory – Benjamin already knew this – is identical to that of the ruin in this aspect: allegories are in the realm of thinking what things are in the realm of things. The fragmentary constellation that Juan Carlos Meana's artistic objects design, draws the tale of survival. The survival of the inhabitant in the middle of the rotting of sense, of their sense itself and of the world, strangled. According to the artist, the temporary nature of the works always leads us back to an experience of dialogue with that who observes. (...) the dispersion characteristic of the elements in the work makes easier this elaboration of a particular and different time in each exhibition of the work⁴. The means of allegory appears just after the defeat of the valences when understanding the human, and of their own constructions, transliterating itself into the phenomenology of the desert, of the dry, of the dismantling and of the precarious immaterial nature, of the blindness and of the exile. Of a decomposing or

³ Juan Carlos Meana, "Después de Narciso", in *Sentidos del mirar*, Universidad de Vigo, Vigo, 2001m p. 75.

⁴ See Juan Carlos Meana, "Después de Narciso", p. 80.

disordering process, like an illness of the eyes or a negative autopsy where the centre of the presence or of the truth withdraws from the visual understanding.

Because of that, Meana's work, which is assumed as a fragile rescue from the ruin, is soaked in melancholy and humbleness. It sets the stage of an experience of loss, shaped from that condition itself⁵. Because the forming will knows that it is working from an irreparable distance with regard to the ideal, to perfection, as if it was in the middle of an opaque experience that leaves little room for the plenitude or the grace, but it pursues it in an everlasting and correcting obstinacy that keeps on besieging that impossible centre, that overflies it, always dramatising the failure, like an endless chain of plumbs where the experience of the subject marks their yearning and their declination, their aspiration and fall. Everything develops into a paradoxical construction of a subjectivity going through a permanent crisis and displacement. The fragmented or split conscience of the subject involved in the labyrinth of estrangement (when facing both things and the subject themselves) establishes the allegory as the foundational act of its obtaining, of its pursuing an absent constancy. This allegory lives because it is immersed in the estrangement of the fragmentation and metamorphosis, and, at the same time, it penalises the interference of the *spleen*, of the semi-idle and imprecise spying of the *flânerie* about which Baudelaire talked, when roving about the objects is conceived as the final aim of the artist⁶, that Juan Carlos Meana likes to put on the same level with a personal interpretation of the laziness – under an ontological point of view – which is close to the concept of restless, expecting *quietness* of the existing *thrown* in Heidegger⁷. The figure of the lazy person that the artist assembles is that which corresponds to the subject unable to bear the situations of conscience by themselves⁸. From that, it is not laziness regarding the daily, of the habits, of the bustle; it is the laziness that produces estrangement, a certain fear, the laziness to find our own look in the mirror, the laziness that alters the stages in order to enter the enigmatic, it is the laziness that, by itself, activated and impossible to control, produces tiredness by itself⁹. Laziness is the antithetical response that the body and the conscience activate as opposed to the distance that continuously emerges, that grows with the anxious imposition of all projects, of any inquisitive intention. As Benjamin pointed out, allegory is mournful because it means that we are thrown to the desert of the sense, it watches the pain of estrangement, it evokes the irreparable distance of a never fully lived life, in any case artificially signed, coded, fragmentarily followed by the events of a previous erased, disappeared text. Somehow, it becomes a nostalgic dreamy activity, as conceited as phantasmagoric, because it lives in the interval, in the border between the sub-

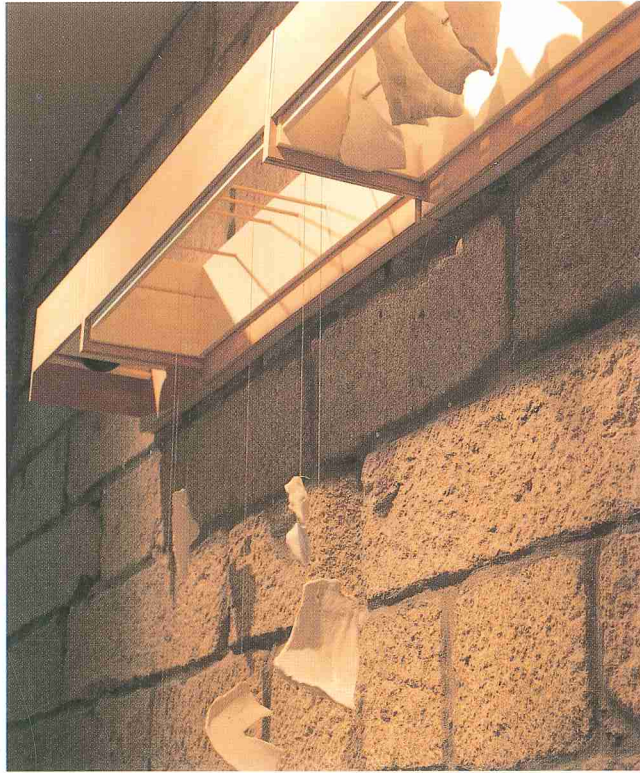
⁵ Once the set is fallen, we are only left with its remains as the only material over which to project. (Text by the artist for the exhibition *Ruinas y proyectos*).

⁶ See Juan Carlos Meana, "Después de Narciso", p. 36.

⁷ As it is known, Heidegger's quiet man is a *left* man, somebody who gets free with regard to representing, in an action that therefore surpasses the horizon that limits it as a mere projecting conscience. Being left is the first step to quietness, next to the porosity of tiredness and the assumption of the condition of the existing as thrown, lacking home, inhabitant in the open and the threat of the inhospitality, as opposed to the desire of being at home that philosophy expresses. But, in another way, it is resting-in-itself: things have a rest when they go back home, to the essence. (See Martin Heidegger, *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989).

⁸ Preparatory text by the artist for the exhibition *Yaceres*.

⁹ See preparatory text by the artist for the exhibition *Yaceres*.



El juego del perezoso, 1995. (detalle)

ject and the world, and in that of the ego with itself. In the middle of this interval, the artist tries to mnemonically reorganise unstable and contradictory things and experiences that those objects have projected. The task of art – it is said in *El espacio entre las cosas* – is continuously reinventing and feeding the energy that circulates between things¹⁰, a fight, then, against the entropic principle of the universe. In the manner of Baudelaire, nature has become a huge fragile dictionary where the inputs merge and join without either continuity or a logical disposition. But the trivial nature of this porous and changing capture must be saved by a fertilising look, by the vitality of the poetic resonance, of the experiential reorganisation that can be projected in the subject. The dialogue with things is slow, but if we keep an open mind, it is effective, inas-

much as we discover the possibility of the work and the work discovers us in our actions¹¹. Here, artistic action is not circularly reflexive, idealistic; it is being awake, alert, against something and taking care of that something, because the self knows that he is not his foundation, that he did not build the grounds on which his state of being thrown is determined, but he is absorbed in it, anxiously thrown in it. Juan Carlos Meana's symbolic universe always arises from the productive crossings between customary, almost neutral and anaesthetised, perception of things and memory, precisely founded by a patient and hopeful life together that can feed a generative approach that is constituted, first and foremost, as a learning in the alienation, a detachment from our common beliefs and representation. In this detachment, there is a rest, repose of the existing. *A cure of the being*¹². Therefore, that experience is neither a product of the objects (Juan Carlos Meana's art is not objectual) nor their prop-

¹⁰ Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 43.

¹¹ See Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 63.

¹² Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, F.C.E., México, 1993 (9th ed.), translated by José Gaos, p. 60.

erty, but the result coming from some pressure beams, of some emotional, psychic, perceptual and conceptual correspondences that allow us to momentarily see the echo, the radiation, the heat transmitted by the power of that absent centre that has so enigmatically ordered the experience¹³.

We said that Meana's work involves a certain *critical* phenomenology of the subject: lazy, melancholic, blind, a victim of uneasiness, ill, defeated, withdrawn, tired¹⁴. It is as if life, beginning with our own, constituted an enigma of conscience, that is only revealed, uncertain, in a look, in a hue, in the immaterial pressure of a friction between targets. Daily life (not to mention epic life, that of the heroes, those who plan the common projects) frequently disguises this presence that unifies things, erases that look by means of diluting it in time, making it opaque in a dumbness of oblivion, embalming all possibilities of birth, burying the image (that is its salvation when it is shown) in the blackness of inverted mirrors.

The artistic determination is centred on glimpsing, on the destitution of that mask, on recovering, from that phenomenological veil, the expressiveness of things in their relational flight. A verse by Saint Paul (I Corinthians XIII: 12) that tired Bloy and Borges¹⁵ seems to inspire a great deal of Meana's symbolic game: Now, we see by means of the mirror, in the dark; but then we will see face to face. Now I know in part; but then I will know in the manner that I am known. The distance from which the verse talks, that can be referring to both our vision of divinity and our general vision or knowledge, seems to redouble in negative in the case of our artist, for whom, meaningfully, mirrors show themselves either, as we said, as surfaces that destroy any possibility of vision (black out of the inverted mirror), or as reflecting areas that divert any promise of self-knowledge, when they run away from the front part and display themselves as oblique and refractory screens that project reality in irreparably zigzagging forks. *Per speculum in aenigmate*: in enigma by means of a mirror: however, the impenetrable is held up in its black waters or it gets muddied in hirsute dryness when there is not a point of stability from which to direct mirrors, when there is not a reference that turns perception shrewd, that turns watching into vision, and, thus, sights repose their uselessness on shelves, and the poles that sign apexes, that sign looks and deeds become poles of abandonment, in the manner that preachers' platforms are perforated; all that as a sign of the fall of old ideals into disrepute, of maybe secret, non-confessed aspirations. The fragmentation of the mirror is the impossibility that the subject has got to be the centre of its own existence, it is the recognition of an impossibility, the existence of an emptiness¹⁶.

As we noted, it is, nevertheless, about recovering that deviation, about trans-putting our customary way of knowledge/ignorance through our eyes. The artist makes us discipline our look, his look, in order to purify the daily toils, the perceptive habits that have polluted the experience of seeing things. And that purge begins with the restoration of the daily things to their most humble state, to their purest presence, to their least derived presence, we could say.

¹³The spaces that the work shelters are spaces with a concentrated meaning; they shelter a kind of intensity that is created by the acting of the forces of relation between the elements and the parts that appear in the work. (*El espacio entre las cosas*, p. 45).

¹⁴ Ignacio Castro has said about this: Laziness, fragments of organs hanging, linked: dry the member as if we were a-tripe-and-offal shop. (In "El envés de los héroes", in Juan Carlos Meana, *Yaceres. Las miradas pendientes*, 1997, p. 8).

¹⁵ J. L. Borges, "El espejo de los enigmas", in *Otras Inquisiciones*.

¹⁶ Preparatory text by Juan Carlos Meana for the piece "Después de Narciso".



Imagen de taller, 1998

Looks are humble in the manner that everyday things are, in the manner of life. Earthenware amphorae, washbasins, cups, materials and blank canvases, humble everyday vases: they contain the experience of those instants without history, lacking of epic effusiveness. In the middle of the destroyed scenery, on a conventual table besieged by the accumulation of rubbish, one of those containers keeps the lively embryo that breathes, what holds survival: a fish. Perhaps – Meana wrote – we should take fish as an example of a light shifting among the fragments of a more and more unattainable reality. Then, the struggle between movement and emptiness resolves itself into the symbol of the fish moving, which, as it goes along following its instant drives, dislodges emptiness. This fish does not feel the presence of the emptiness as anguish or understanding; it resolves, as Lezama wrote, the Nietzschean happiness in the fear as its scales go by and, in the end, it feels the endless dead points as smooth as silk.

Disciplining the look on the things should mean rescuing them from the utilitarian system where they are immersed, rescuing them from their emptiness, separating them from the economic and communicative circuit where they move to look at their immediate reifying nature again, their patent being in the obedience and the modesty and joy of its mundane dwelling. Free from the grammar, from the ideological syntax of the participation in the discourse of the instrumental reason, or from the identifying or purely selfish passion, the eluded thing becomes allusive, clear of impurities and restored its ontological whiteness. It is as if it went to another emptiness; this time this emptiness is affirmative, productive, fertilising. Deprived of determination or anxiety, it declares an unknown experience, defined by the reverberation of an emotional background that makes its way with difficulty, dislodging dead material, dodging and avoiding as a fish between alternating currents. This seeing means being born, coming out from the world of extinction¹⁷. The awakening of this emotion is the proof that must validate the authenticity and the quality of experience.

¹⁷ This is precisely the interpretation that Valente gives to the myth of Narcissus in “Pasma de Narciso”, in *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 23.

Juan Carlos Meana's artistic proposal is not aimed to reason, as it neither is rationally created nor can be received; it does not increase the rational understanding of the world, but the experiential dimension that lies asleep at the bottom of our conscience. Here, art is not a technique but an experience. A remembering experience, in the platonic manner, that of unveiling that which rests in potentiality, ancestrally forgotten in us, that of awakening asleep emotions. We can only understand what we already are, what lies in us as an unconscious larva; that is why under Meana's point of view the world and the self are irreparably interconnected, the former is a projection of the conscience of the latter that the subject must try to understand all along their lives. In the goal (that is the beginning), *the self is the world*. The extension of our sensitivity, the artist points out, is an extension of the place itself¹⁸. As if, by the fact of being observed, things ended up being part of ourselves. We are familiar with objects because they are full of looks¹⁹.

What often reveals the moment of that transcendental recovery, the principle of transposition of the look, is, precisely, the dryness of the non-reflex, the inhospitable presence of the obscure, the dryness itself of the desert sand, that design a destroyed landscape where the senses have become blind, where the word and its reason can not work, and things themselves reach their extreme, their final exhaustion, again: their hollowing out; and then that opaque hermeticism, dramatic in its deafening silence, in its blinding whiteness, allows the emotion of a precarious sensitivity to spring, whose wound obliges it to make the most of the hue, the *minus*, the light resonance, the almost dauntless crack, where the daily reverberates and transfigures itself. A part of the material must have an empty space where it finds its echo²⁰. Once the empirical material and the phenomenological flesh are dead, from its extinction the image – a myth of resurrection like that of Narcissus and Echo – is created. It is a passage from the imposed to the unexpected, from the perception to the visionary look, there where things design different paths and allow disturbing energies to move about. In order to get this, they had to undo themselves, going, like Narcissus did, through the epiphany of the other in the image of the self²¹ and, in spite of this, the unity is not broken. Because if it is true that things make us, it is also true that we have the power to unmake them. In Juan Carlos Meana there is a purification that gives back the things to themselves; it is as if they lost their instrumental quality, even its natural quality, to reach their essential being, the smoothness and presence of an unusual growth and power and, however, they are still there, they are there – almost not being dealt with, but intractable –, separated from themselves, slipped to the other of them, and unified (gloriously and smoothly) in a vision, in a kind of vibration of the material. The vision has made the image, which is hinge where everything is created, from the empirical to the dreamt, and allows the fluctuation from the needy need to the levitating extension, from the gravity to the grace.

¹⁸ Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, Diputación de Pontevedra, within the collection *Arte y Estética*, Pontevedra, 2001, p. 14.

¹⁹ In Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 32.

²⁰ In Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 45.

²¹ In J.A. Valente, "Pasma de Narciso", in *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 22.



Enseres (Homenaje a Morandi II), 1997

To this way of communication of everything with everything, a true communion with the Whole, the achievement of a sensitive meaning of the world, he called *quietness*, contemplative passage, from which, no doubt, Juan Carlos Meana's sensitivity is not far. Contemplative passage that also means desertion of epic maximalisms, first of all that of the self, then that which has to do with the present and its deeds with their huge adventurous rumour. Therefore, the more we forget and the earlier we learn the renunciation to the love for ourselves and to the value of things, the farther we reach²².

Painful discipline in the *apatheia* (aspiration to the perfect impassive nature that some Meana's works shape so well), severe quietness, humbleness and detachment. Joy and trembling of the void, of the detachment. Since in the image as well, pleasure and pain go hand in hand; when we look at it, we feel the anguish of non-being, or of being another, and the delight of the improvement, of a renaissance. Oddly enough, the work is, therefore, shelter and tempest, temple and *zulo* (hole, hiding-place), it fixes us to a kind of still and unique pain, and it makes it bigger as a framing of an inner landscape, but, at the same time, it clamours for the light, for the dawn of the vision; by means of the work, that wound which is living deepens, it becomes figure and, on doing so, it heals its injures, it cleanses its wounds²³. Thus, the work is cloth and *shroud*, white shroud, and canvas that purifies. Robe of light and embalming crêpe. Other ruins above the ruin itself keep a puzzled memory from that atavistic pain, alien to any causality:

²² Thus, we read in the *Guía Espiritual* by Miguel de Molinos: That one who does not try the total negation of himself will not be truly withdrawn and will never be part of the truth and of the lights of the spirit. (Miguel de Molinos, *Guía Espiritual*, Alianza, Madrid, 1989, prologue and notes by J.A. Valente, chapter XVIII, paragraph 171, p. 165).

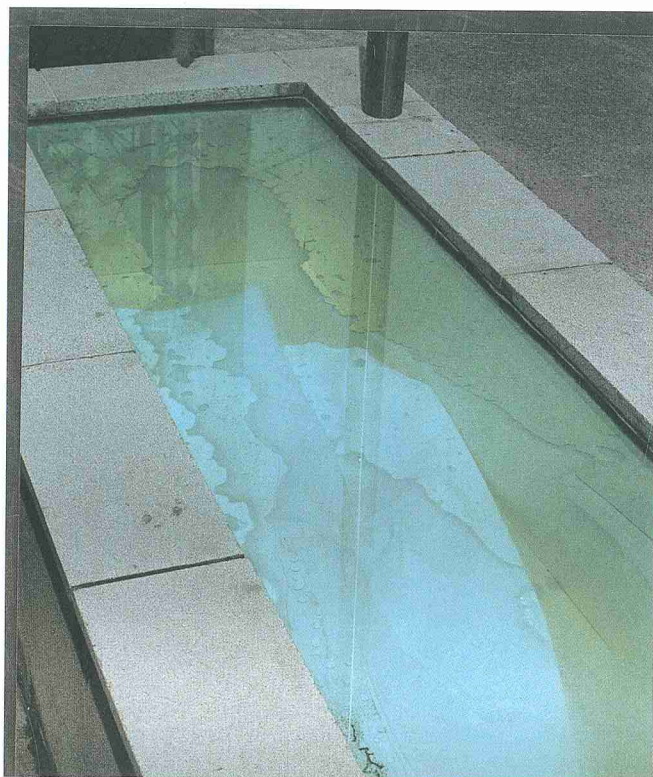
²³ Then, we could state that looking for the clarity of spaces is looking for a determined and concrete relation between things, a space sincerity that creates and put us in the place, our place, the centre from which we can observe the objects and the world. (Juan Carlos Meana, *El espacio entre las cosas*, p. 48).

remains of the ill body, blind appendixes that hang denoting the plumb of the misfortune²⁴, pointing to some mysterious meaning in space, in a balance and silence close to the fluency of dreams, extending its way towards the inaccessible place par excellence: the centre. Nevertheless, it shows its yearning to stay in its remain, in its lying dislocated with regard to a fixed and definite centre. When searching for that place that turns into centre, things get paralysed as if in ecstasy; there is an echo of the memory of what they were and of the embryo of what they are about to be; they become traces that sort out the enigma; they exude memory and become an echo in us, silenced music as if it was an imminent evocation (or a millenary remembrance) of the impossible, the absolute retired, of that secret centre like the muddy bottom of a well or of a tank. Or, just, with the unrealisable transparency – because it is concentrated – of the water in a vase. Figure of perfection.

This perfection always rests before the dawn, beyond the last canvas or veil; it is like the path or the location through which things transmigrate and it is within them like the image at the bottom of the mirror, which can not be separated, that is, exhibited as an effigy, as a figure, but maybe known by intuition under the shape of something that is about to come, guessed among the sparkles of a conscience that glows in super-nature, or, on the contrary, mournfully evoked, in the manner of a space that perfection adorned, touched and left, like memory does when evoking images of distance. In a sort of cyclical emotion (and of vision) that cleanses all images and things, that changes their order, that charges objects and their space with intensity aspiring to that impossible quietness which is turning each place into the centre of a perfect circle, the imposing concentration of the deep bottom of a humble cup made of white earthenware. When experience was closed in that supreme container, it and the world itself, that is, what is related to that container, would remain polarised, motionless, magnetised in the beatitude of a perfect, round time. The artist aspires to this quiet and joyful vision. The fact that the work exist may only be nothing but the testimony that it is remembered, and that each work represents nothing but the failed attempt on clearness, an imperishable attempt to close this circle, copying it, drawing the warnings that things send us through the look, the tracks that come from the heart. The work is the presence of that longing; in its mirror, it feeds the remembrance (and the remorse) of a reborn life whose geometrical measure has been lost.

Because it does not seem to be likely that we ever feel completely at home in this world, Juan Carlos Meana points out; the distance between the things and the look, when our eyes are blinded by the ground or by the sand, and certainties decrease. And always hoping for the possibility of the sphere, the brightness of the magic mirror, the miracle of the stability as an endless possibility that shines at every turn of the sight, in every window or privacy of the container; always emotionally watching the same image from different spots, in the humble sequence of instants and their looks, dimmed until it is wiped out in the shroud woven by the tyrannical plot of the game between knowledge and the unknown, the unveiling and the opacity, the ascending curve and the fall, the gathering light and the avoiding shadow, the remembrance and the void, the destruction and the sparkle. Meana fills in this game with responsi-

²⁴ Ignacio Castro, "El envés de los héroes", in Juan Carlos Meana, *Yaceres*, Galería Trayecto, Vitoria, 1997, p. 7.



Homenaje a los vencidos, 1997. (detalle)

bility and mystery, creating a translucent landscape where things bathe in eternity by means of a light and whiteness never used before, immaterial, almost supernatural; an emanation of silence where omens, predictions and punishments are accompanied by the quietness of the images that disappeared in the mirrors without destination. No doubt, it is a refined landscape, embalmed by the very light waving of white robes and uncertain spotlights, and the motionless suspension of the remains like memories of useless, dry, fragmented intrahistories, turned into ground by a fire in torment, by damp and deep remembrances that do not renew. That desolation is crossed by a diffuse, penitent conscience that draws a strictly spiritual, almost empirical, logic, by non-uttered rumours that hardly tell stories that look at us from the bottom of

a sleepless well. Broken actions, and innocent and blind stories that keep the rumour of the tragic, the resonance of a mythic voice that talks from the birth of crying and the bow of the original like a scar, or a seed, or the ecstatic grain where the desert of the instants begins.

This work loves its enigma, loves the solar inspiration that destroys it, it recognises itself in the mud and in the failed metamorphoses. Captive in the look and in the guess, in the impossible image of the background of the mirror; immutable in the hard search for its eluded unity, absent; called everlastingly, allusively, allegorically, even abusively in its weak precariousness, in its changing transhumance of slight appearances and tremendous disappearances, in its vane happening, and in its hermetic and cleansing joy, in its sands of thirst and in the silo of its desires.

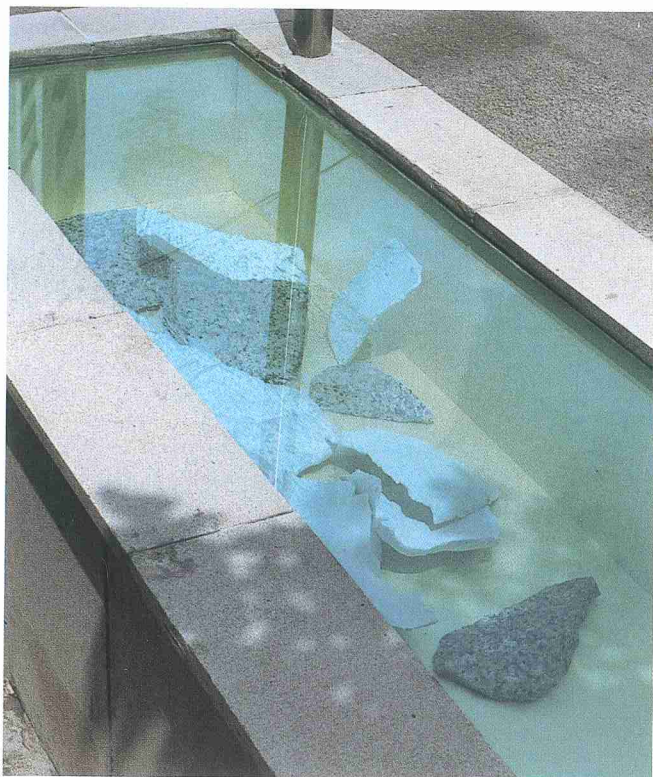
But even in the pain and in the voice of the mud, due to the embrace of emptiness, Meana's work exudes a kind of redemption. His solar influence is greater than his dark tension. We could even talk a will to change: the author turns his work into a laboratory to design a *method* – in the ancient, classical sense of the word –: a way of mental and vital transformation at the end of which there should have to be produced something similar to a purification. The second law of thermodynamics,

entropy, becomes a moral reading for Meana. As Simone Weil highlighted, by virtue of gravity all the objects and yearnings go to pieces, weaken. That is the law of nature. As opposed to this force of destruction, it seems as if, miraculously, some bodies, some objects were able to resist from the total precariousness. Precisely, embracing that emptiness, that destruction. Emptying from the world – the French thinker wrote. Assuming the status of slave. Reducing ourselves to the point that we fill in time and space. To nothing. Getting rid of the imaginary rule of the world. Absolute loneliness. It is then that we possess the truth of the world²⁵. As opposed to a millenary tradition that identifies the being with the good and the evil with the void, in Juan Carlos Meana's (and in Simone Weil's or Miguel de Molinos') opinion, illness is in the heroes; it is necessary to recover from that. The evil seems to be related to the strength and to the being, while the good belongs to the family of the weakness and of the void: We search ourselves whenever we go out from the void, and that is why we never reach but the quiet and perfect contemplation. Enter the truth of your void and you will worry about nothing; on the contrary, you will humble and confuse yourself, and you will lose sight of your own reputation and esteem. (Miguel de Molinos²⁶). From the fall and the crisis, we expect and we long for the re-balance, for the restitution of the damage caused by the misfortune or by the pain that afflicts us and in which we are. The work tells this compensation in the dimension of the imagery, but when showing it in the imagery, it carries it out (as if it was the Aristotelian catharsis): the work literally *bears* the crisis in order to undertake its recovery or, at least, the promise of its overcoming. The work is the space where this desolation spreads and reaches its *climax*, its culminating point, that of the greatest painful stress. That of the greatest generosity, as well. As Nietzsche wanted, the work is there so that the knowledge of truth does not annihilate us, so that this deep truth does not destroy us. Art does not have to constitute a consolation or an illusion that would protect us from the mortal truth or from not knowing what we are. On the contrary, all bottoms – even sinking in the truth of our enigma – should belong to art so that what makes us touch bottom does not totally belong to the realm of the mundane truth. Simone Weil would correctly say that it is precisely owing to art that we are allowed to love the absolute through destruction²⁷. That is its law, and its ethics. Its silence makes our screams more bearable: its smoothness calls, attracts, tragically links, reconciles and harmonises the impossible in a difficult situation (as a request, then). It begins the cure of the indomitable wound, when giving it space, its space, its empty place, its *for-itself*: its echo. It does not provide the ruin with consolation, but with flight, spotlight, light. The work is a white crêpe of life. A method of cleansing healing, a point to raise over the wells and the daily wounds and, at the same time, and likewise because of that, it is only created from an asceticism where emptiness and blindness are accepted, from conforming to *less* and swallowing the sand of the deserts. As Simone Weil said, grace – a necessary principle in order to lose gravity – is only possible there where there is an emptiness to receive it. An aimless waiting and desire, free from beliefs, without heroes, almost without contents, pure emptiness: Separating our desire from all

²⁵ Simone Weil, "Desapego", in *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 1994, translated by Carlos Ortega, p. 63.

²⁶ *Guía espiritual*, paragraph 189, p. 169.

²⁷ In *La gravedad y la gracia*, p. 64.



Homenaje a los vencidos, 1997 (detalle)

goods, and wait. Experiences teaches that such a waiting is fruitful. Then, the absolute good is acquired. For everything, and beyond a particular aim – no matter what purpose it is –, wanting in emptiness, wanting emptiness. Because an emptiness is, for us, that good that we can neither represent nor define. But that emptiness is fuller than all the full²⁸. The work draws and shelters this emptiness, that destruction, ruin or wound, in the same way that Rosalía de Castro's nail (or Machado's thorn) exist (and they know that they exist) by means of the crisis, by means of pain. The work is from its suffering. Beautiful bowl of sorrow. Meana knows that it is not a question of either denying pain or shaping its regret; it is a question of making the most of it. The miseries of the body and soul become opportunities, recondite and strange van-

tage points of psychic and moral elevation: Simone Weil, that tenacious and helpless creature, wrote that boredom is one of the most precious miseries granted to men, as a stair to climb up. This same calligraphy of dislocated beauty arranges the features of Juan Carlos Meana's work. □

²⁸ In *La gravedad y la gracia*, p. 64.





Yaceres. Trayecto Galería , 1997

Conversation: the affection of a blank page

Ángel Gabilondo

Juan Carlos Meana

This conversation both has already been held and is about to occur. Somehow, it has not taken place yet. It anticipates that one which is always waited for. We have not found the chance to see ourselves, and the body that has been brought into play has been that one that makes us look in directions that we can share. We have breathed a common air. Words have caused other words. In short, talking is not exchanging; it is being affected, so much so that you can neither be nor make as you used to. We have seen our texts and works, and not only these. On receiving a text, it worked what was called 'the propulsion steering wheel' and corresponding to what was being said was enough. Such an experience is similar to that of any creation, no matter how modest it results. The secret of that correspondence is that of the letter which is actually an empty envelope. There is always something in it, even if it is only what was expected to come. We are affected by different possibilities. This emptiness has brought about our talking. And such a procedure requires the others' words, their expressions, their exposition. What is actually looked for is this company, which is wished, which is needed. Far from just an explanatory comment or from a representation of what is offered, this prelude of conversation already shares a game of sly glances, it refers to what has no remission and it is a way of wandering and roving about showrooms, it is taking a long time that could offer different sedimentation. On accompanying us, works appear in a different way, they are not just reproduced. What could happen is their becoming evident.



Las dudas del líder, 1997

J.C.M. – *As you have seen, I am constantly worried about some questions such as: what appears in some texts as ‘the impossibility of an epic’; creating, by means of the work, a territory of emptying, not of suspense but of a moment of a certain carelessness, of a certain impossibility; the idea itself of impossibility as a motive, as a working method; the failure itself or the reiteration over the same as*

a way of approaching work, being neither contemplative moments nor brief moments, typical of a culture of show business; the self-spying of the subject as a way of knowledge for which art is a useful tool,...

A.G. – Then, let’s talk, for instance, about ‘the impossible’, which is not just what cannot be, but also that which makes possible. Let’s talk about obsession, which works as a concept. Let’s talk about intensity, which is not mere insistence. Resisting, persisting in reiteration, in reiteration. Thinking about what ‘time’, ‘each time’, ‘time and time again’, never ‘once and for all’ mean. It is the impossible what turns the time into a vicissitude.

J.C.M. – *The strength of ideas together with the desire to carry them out is a very valuable tool. When time goes by and they come back time and time again, they become an obsession. It is then when desire turns into need and you think about carrying them out, materialising them, shaping them. The artist is usually a highly obsessive person and it is in that obsession where things acquire intensity, they become a continuous pressure. In some cases this pressure is not very nice but it helps you keep awake; let’s say that it keeps us on guard with respect to what is going on around.*

Calvino tells us about his proposals for the next millennium, for this that is already catching us, about speed as a value to take into account. My nature does not seem to feel comfortable in the vertigo that this speed brings about, that is why I try to provide myself with other weapons suitable for me such as repetition, persisting in things, reiterating myself or what you rightly call ‘reiteration’. For me, that reiteration is the case of artists whom I admire: Cezanne, Brancusi, Morandi... Everything comes back time and time again

until it gets a precise shape, either material or ideal. This reiteration is that one which leaves the track of the time in the work, the testimony of a life which is registered in different ways in the piece that you are making; it is the one that, at the same time that brings the work nearer the idea, shows the imperfection of life, of the vital as a parallel testimony or sometimes opposed to the ideal. I am not interested in the ideas that are far from the vital; I am interested in the projects that are capable of assuming modifications, surprises, mistakes when being materialised.

Resistance comes in the same way, persisting in the ideal without forgetting that we live.

The impossible establishes itself as a challenge, it can not be understood without the possible as you note it so well, but maybe the extremes are not so interesting. I am interested in constantly playing with dualities, contrasts, because it puts new energy into senses and crossed glances, from that I often play with dualities in the titles: Ruinas y proyectos (Ruins and projects), Sospecha y conspiración (Suspicion and conspiracy), Líder o cobarde (Leader or coward)... Thus, there arise possibilities for the work. It must also be said that, in my work, this impossibility is not free from a certain degree of melancholy or, even in some works, free from certain nihilism, but I am interested in these aspects as a zero degree from which I can plan new projections. Certainly, possibilities are not many but I am not attracted by the rhetoric of the spectacular at all.

A.G. – ‘Having to do’ with something that rings us a bell and can not be apprehended. That *having to do* with something or with somebody, and only with it, him or her, is so disconcerting as the fact that something *rings us a bell*. That sound that is in tune with a particular sense looks like the concretion of an unceasing whisper that keeps in certain insomnia, with no rest at all. It seems to call, to say ‘come’, and it does not let any other approach except the caress, the peeping, some smell. It seems to pursue so much that, in the end, you get pursued by it. Time and time again, its carrying out is an eloquent failure; its efficiency does not authorise self-indulgence, maybe the happiness of desire, the pleasure of non-possession. Then, obsession is not a mere mood, it is a way of being of the making that is not reduced to the already done. The same arises on each occasion, never alike, always different. The work is, in each case, the return of an impossibility that is not infertile. Such a deviation of the making produces the effect of something incomplete, although finished, like faintness, decease by vanishing. The waiting is without hope. The awaited obsession is left. That *come* comes back. And it is necessary to answer. Materials acquire their shape in a unity that is fulfilled. It is necessary to resume on each occasion. But words, like shapes do, begin with coming back. And they finish endlessly, as if they were always about to be born.

It could happen tomorrow. The spreading of time would ridicule all hurry. The tempo of the making demands persisting, which means delaying, remaining in something. You neither can always know in advance, nor you can everything. We have to learn the *making come* from something, with somebody. This conflict – not contradiction – is that of a constant fight, without solution, but it demands a solution. This decision is not either the mere fulfilment of a previous plan, or the staging of a presumed idea. The decision cuts with the scissors of the lightning.

J.C.M. – *When you speak, you point out things that are close to what the works try to do. I can't help seeing Narcissus in your words. I have just given a lecture about the look in the mirror starting from the myth, and as you have already noticed, it has been a permanent idea for some years. And the case*



Imagen de taller, 1995

is that there are many clues in the scene when Narcissus drowns. You talk to me about having to do with something, and recognising it, knowing that it is what you are looking for, watching out in order to recognise it and seeing that it is what looks at you. In the end, you are looked at by the works, by the images; they are there, casting glances at us, waiting for us to recognise ourselves in them. It is then when the adjustment takes place, the dialogue adjusts to the image. But we also have to know that the work is beyond, that we can approach it from seduction. That is the moment of Narcissus' embrace, a moment of maximum tension in the myth, the young boy touching the image. It is curious that we normally retain the tragedy of the myth, the death in the depth of the water. But, afterwards, there comes the birth of the flower, of the new seducing element. Narcissus strokes the image in the same way that the artist limits the space of his

problems in his workshop, it is about a whisper. That is why Narcissus is accompanied by Echo in the myth.

But we can not drown permanently, we are obliged to look for or create ways out and, on making, you look for the transformation, and, at this point, let me use ideas of some authors to whom I find closer. In his works, Peter Handke makes continuous references to the transformation that the writer undergoes in their working process. This transformation implies that things remain unfinished, that the complete is a stage of precarious rest, a repose that is being on the watch rather than a surrender. From that, that starting anew which also appears in Handke. It seems there is never a stage of total security, of full satisfaction. Maybe this would cancel any possibility of desire.

In this transforming from and with the work, time plays an important role. Time which is transitory, time very close to the images of the Baroque *vanitas* still-lives with which I am familiar. It is an obsessive time but of a great transitory nature. They are instants of the material that have the power of influencing our transformation. They propose the reality and the material nature of the instant in an obsessive manner but, at the same time, they have a transitory nature that touches the ephemeral. It is then that you realise that plans and strategies have little to do with art, that what must prevail is the attitude of rehearsal, building in order to doubt everything at any time and, however, as Handke points out, having had the experience of transformation.

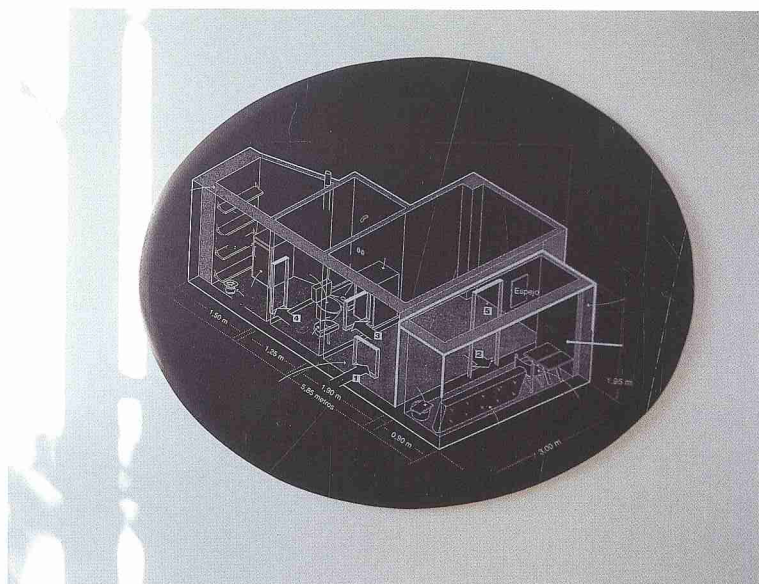
A.G. – Sometimes, transformation is transmutation or trans-valuation. Turning into another. And not only a modification of attitudes, dispositions or behaviour, but an effective incorporation as well. The carnal and material nature of this word is full of suggestions. Winning body implies that the shaping of the work sometimes takes a certain amount of health, on other occasions it is its only source. However, that same material nature is the one that prevents the absolute appropriation. There is no possession, nor even remission to something absolute, just allusion, evocation of what, strictly, does not exist at all. Its only and effective being is that of evocation and allusion. It consists of never completely being, of always being as if it was not. Therefore, there is neither shelter nor comfort in failure. Even failing has become difficult. We will never have each other.

Therefore, far from any language of desolation, the joy and happiness of the ephemeral (beings of a day) shine with the irruption of the spark of what is caused *suddenly*. For that, it is absolutely vital to create conditions, to delay, to cultivate. And to wait, open, without expectations that represent what is going to happen. A work tries that waiting, it makes say again, it lets talk. One of the reasons to do this is that it does not want to say everything. However, it says everything that is possible to say. In this sense, it is complete and pregnant. Such is its art. But it demands intervention; it needs it. The only way to make it work is by means of corresponding to its way of procedure, enrolling in the stream of that which made it appear, co-belonging to that which made and makes it say, listening. Such a will to say is not reduced to what somebody wishes to be said. But it is necessary to wish, it is not just to want something. It is vital to wish *to wish*. And if that happened, everything becomes another, without being but the same. That is the difference, the one that creates movement. And that is thinking. The work belongs to the thought.

J.C.M. – ‘We will never have each other’. *What a statement! But, what to do then? It is true that we have to wish to wish. In this sense, we have to cover the space that tends towards the utopia with desire. If we are not able to imagine and dream, if we are not wishing subjects, we are lost. That is how we become fertile beings; even if we never catch it, we have to look for what makes us complete in the other. This is the contradiction with which we have to live, but it is there where everything moves, it is where thought, as you say, gets activated. It is then where I regard art as knowledge, as self-knowledge. This happens in the individual and I think that, in the same sense, it also happens in the collective, that is, as a community, as a society. It is there where I think that art must fulfil its role in the social, showing the less visible sides of reality and, at the same time, raising certain ‘eroticism’. And here, we can join this and what we said before, when eroticism does not know anything about time, it slows down, it is the time of those who are in love, a time that, although it is brief, gets captivated by the instants or sparks. It is a time that seems to have stopped and, however, it knows that it is ephemeral; but the interesting thing is that it is a continuous process, we always think that we can go on wishing. Maybe this is the genuine responsibility of art, and of thought in general, that of raising new capacities of answering in the context where it is practised, getting involved in order to talk, in order to try, from responsibility, new spaces of freedom. And it is also in this sense that I find the ethics of art.*

It occurs to me to think what role the virtual image and all its artistic product fulfil in this, because all this virtual character seems to escape from the incorporeal nature that you mention. Maybe we do not appreciate its extent yet or we are in the first step of those who are in love and we lack perspective to

Ángel Gabilondo
Juan Carlos Meana



La espera ciega I, 2001. (detalle)

understand the process by means of which it joins us.

A.G. – The creation of possibilities, of spaces – no matter how minimum they are – where we can breathe, wish, expect; the creation of lifestyles imposes itself as a challenging task that goes beyond the individual capacity. In that case, we must talk about networks of friendships, which are not a sect of followers. The question of friendship, that one which does not elude solitude, is decisive. Thus, possibility is

potency, which is another way of potentiality. Making potential works – complete potentially – is as much as obtaining some possibilities that are given without our possessing them. It is as if, in any case, they were about to come. It is always disconcerting that about which the stoics talked: *the material nature of the incorporeal*.

J.C.M. – *The virtual then regarded as potency provides us with some spaces of creation, some spaces of thought from which we can develop a different vision of things. If we do not associate the virtual with the spectacular, it becomes a valid tool to continuously initiate the 'reiteration' that you pointed out at the beginning. The interesting things are the ways and options that are not created.*

It is in this sense that we can relate all this to topics which are en vogue such as that of identity. That is, identity regarded as what is left to come, that which transforms us or that we incorporate, and not identity regarded as a fortress, as a territory that must be defended at any price. Identity has in mind the future, not the past. I think that the title I have given to the exhibition poses this problem: getting rid of burdens that paralyse us, that prevent us from incorporating possibilities.

A.G. – We are that towards which we go. Identity oozes in that 'towards'. The arrow also hits its target here. It is the target that we propose the one that goes too far. So, in the title *'Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar'* ('What must be done, what must be lent') there sparkles a co-belonging of the made and of the lent,

co-belonging in 'what must'. *Lent* does not show a passive nature, it means 'donate'. Thus, the relation between the making and the giving is enigmatic. It is as if you had to hit (the target) without possessing what must be given. As if we only possessed it as far as we lend it without retaining it. And, then, we are possessed subjects rather and possessors. The top is not a summit, but the capacity for bearing a permanent going into pieces. The rooms are not mere places, they are passages, like those of a wandering text, that tries new left-overs and emptying. The tiredness that is produced by feeling folded in the impossibility of an unfolded identity empties the space from itself. There is only room for the wakefulness and for the permanent conflict, the rehearsal of new lifestyles, the possibility of a blank page (*pango*: peace agreement, village). This page-bed, floor of a room, bears the differences, receives them. On that page, words and elements are used with such intensity and density that they are practically established among remains without closing in a close proposal. That is why the staging is 'intriguing', a network, a way of myth whose *mimesis* is not a copy, but a recreation of possibilities. This interweaving – which the one of the ideas among themselves – avoids the reduction to a single image. *Speculating* is also *spying*. And seeing oneself when looking gives another public dimension to what can be seen. It is not a shelter, it is the need for retirement in the public; not a withdrawal, but an escape, in the manner of arrows run away towards their target.

J.C.M. – *In fact that is what the experience of exhibiting, of exposing to the others consists of. I do not regard works as authoritarian, as images to be imposed, but rather as dispositions to propose; the aim is not to communicate anything in particular but to look for the dialogue with the other, the activation of the parts. Stages are created where the looks, the routes, the crosses between images activate all the means of estrangement, of the conflict with what we do not control, of the mysterious, without this mystery having to do with the sacred or with the religious, but with everything that must be unveiled by means of unconsciousness.*

The image of the 'zulo' (hole) that I use somehow condenses this space for the waiting. It is a new element that appears in the work in this exhibition and that is suggesting me new ideas. A tiny space where the victim lives, that victim who is only allowed to have a few things, a mirror among them. We constantly need an image of ourselves. It is as cruel as necessary. This mirror reflects the passage of time; it questions us at the same time that it comforts us. The space of the 'zulo' is the place of the emptiness and of the waiting in its crude material nature: it is 'the blind waiting'.

A.G. – The 'zulo' is not predisposed as such. It is nothing but an empty cavity. It is the captive the one who tries emptying it. Emptiness is not the lack of contents. In the myth of the cave, the one who returns is expelled because of their extravagance, because their look sees a lot and too little. The image is rejected, it does not liberate. The mirror gives us back emptiness. The midwife does not give birth. Emptying, trying and taking care of emptiness is an activity in itself, a task that also belongs to the word. What is it necessary to put so that emptiness gets more effective? What words to say in order to give silence? What exhibition is this, *without place*, without ostentation? Leaving the room bare is not the same as clearing it. Filling it in with mechanisms and procedures to leave it bare is an art, that of not being in safekeeping, that of being out in the open without epidermis. We lack words. Their lacking makes say. And, then, delaying in this non-place of the rooms gives an unexpected way of freedom. It is the recreation.

Ángel Gabilondo
Juan Carlos Meana



Ruinas y Proyectos.
El espacio de las ideas, 2000

J.C.M. – Of course, the 'zulo' is not interesting as far as an architectonic space is concerned. However it is interesting in the sense that it is a place where a extreme experience of leaving the room bare takes place. Somehow, almost all the elements and objects that I put in my work have undergone this process of bareness, of loss of reference and sense, in order to enter a process of being in the work limiting empty spaces, spaces of absences. In this sense, poetry has helped me see and sharpen these senses. J. A. Valente is an example in this sense and I think that Hugo Mújica – an author that I have recently discovered – is radical concerning this search for bareness when, for instance, he says:

*We have to dare the open and the fall:
the desert of the thirst
not the thirst for the desert*

The mirror does not give us back valid images; it is a tool to think about that idea of emptiness. I think this idea is clear when I turn

the mirrors face down; we deny their capacity for producing an image of the world but we need their presence as a testimony of the impossibility.

Always mirrors resting; never put as if they were solemn objects to face or to find self-affirmations; seldom put opposite our eyes; sometimes displayed horizontally, as if they were the remains of a look.

A.G. – The experience of the limits of the mirror is the experience of the limits of the language. Not only because of the impenetrable nature of that which wraps us, the mirror ‘zulo’, but because it frees butterflies that can not be found, since they lack space. When the maximum transparency is given, what is revealed is the insurmountable nature of the obstacle. And, here, oblivion is also constitutive. Mirrors bring about new oblivion. This is the gift of what is made, the liberation of other possibilities. The monument pays tribute, as memento, as memory, to what can only be oblivion. And that is writing, copy of a copy, bastard son, dying parricide, pretence. Mirrors vanish and they already give more than images, they go to pieces towards the exterior.

J.C.M. – *When we search for what we want to be memory, we come across oblivion. This seems to be the game of possibilities, always having paradoxes in mind. And this also follows to what I think when I work with the flag. The poles, the white canvas, the flags are not symbols of surrender, but rather a space of waiting that we have been limiting all along this conversation. Symbols that join us are no longer possible. Let's remember those images of genre or rather minor genre, of the leaders as exalted subjects by the symbol of the flag. Both, character and flag, exalt each other and they are an example. But there are too many flags to believe in them; either we become cynical and ironical to play games such as those by Jasper Johns or we must empty and silence the image to raise new possibilities.*

A.G. – Obsessions are repeated, the conversation that only hits the target and that only gives the blank.

* This conversation took place
in June and July 2001 due to
the preparation of the exhibition
Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar.



Después de Narciso, 2001

Lo que hay que hacer

Lo que hay que dejar

15 /11. 001 [2]

13 /1. 002 [2]

*Lo que hay que hacer,
lo que hay que dejar*

La frase de Pessoa que da título a la exposición me ha servido como instrumento para situarme y adentrarme en un territorio donde se juega con lo frágil y precario, donde nada parece pertenecer a los deseos de permanencia. He pretendido crear un recorrido a base de estancias y objetos que abordan diferentes temáticas que se pueden aunar bajo una idea de tensa precariedad o inestabilidad.

La precariedad, o tal vez imposibilidad, de vernos como individuos bajo una misma identidad sociopolítica que nos aúne me ha llevado a trabajar con los mástiles que no aparecen erguidos sino torcidos o caídos sobre escenarios de ruinas.

Los espejos como objetos configuradores e interrogadores de una identidad nunca resuelta me han dado la posibilidad de ahondar y combinar estos planos de reflejo con otros objetos. De ellos ha nacido la figura de *Narciso* como personaje dramático que por inconsciencia de su propia imagen acabaría en un idilio trágico e imposible con su imagen. De Narciso como imagen imposible he creado las estancias que llevan por nombre *Después de Narciso*. La imposibilidad de obtener un reflejo se asocia a la idea de desierto o de pozo como lugar esencial con el que reflexionar plásticamente, como espacio abierto donde pensar en los límites de la mirada.

Elementos como los muros combinados con los espejos y visores me han dado pie a crear esta especie de gran muro doble de las lamentaciones con dos caras, un emparedado que divide la exposición, lugar de tránsito para la mirada. De nuevo entre ellos espejos dejados, espejos apoyados incapaces de sostener una imagen nítida de nuestra identidad. Enfrente, unos visores parecen querer mostrarnos o ponernos en contacto con los lados ocultos, con lo imprevisible, con lo inconsciente, a modo de ojos que nos observan y nos interrogan sobre aquello que no controlamos.

Estos espacios toman cuerpo también en la obra que trata del zulo como lugar de *espera ciega*. La habitación del secuestrado y sus secuestradores compartiendo la estancia. Uno de los pocos enseres que se le permiten al secuestrado es curiosamente un espejo, he ahí de nuevo la identidad de sujetos puesta en entredicho.

Busco el espacio en blanco, no pretende ser el espacio de los rendidos, sino un espacio vacío, el espacio tal vez de la utopía idílica, de un paraíso arcádico que todos añoramos. Del individuo al colectivo la identidad se plantea como una construcción permanente donde a medida que se cree avanzar se manifiestan también sus precariedades.

La acumulación, la sedimentación y las continuas correcciones son las estrategias que me permiten ir hacia el espacio de lo perfecto. Construir proyectos es replantearse permanentemente situaciones nunca del todo agotadas, reincidir, volver a tomar las cuestiones esenciales. Las acciones cuando se convierten en obsesiones forman parte de nuestros deseos, abren posibilidades nuevas, amplían las miradas sobre lo ya visto.

Resulta difícil aunar toda la exposición bajo una misma temática, las ideas se solapan, se cruzan y desarrollan creando una trama donde se va de lo individual a lo social, donde se habla del poder, de los sujetos, de lo (im)posible, de la identidad, de la mirada como instrumento de conocimiento. Todo ello en ese tenso equilibrio donde es preciso plantearse *lo que hay que hacer y lo que hay que dejar*. La acción y el despojo, lo que se pretende y lo desechado comparten un espacio, el espacio de lo que en definitiva somos.

*Egin behar dena,
utzi behar dena*

Erakusketari izena ematen dion Pessoren esaldia tresna lagungarri izan dut lurralde batean sartu eta kokatzeko. Lurralde horretan, hauskorra denarekin eta kili-kolo dagoenarekin egiten da jolas; ezerk ez dirudi irauteko gogoari atxikia. Ibilbide bat egin nahi izan dut, era askotako gaiak dituzten gela eta objektuen bitartez; denak ere kili-kolo eta egonkortasun faltan, larri, daudelako ideiarene azpian biltzeko modukoak.

Elkartzen gaituen nortasun soziopolitiko beraren azpian geure burua norbanako gisa ikusteko zailtasunak, edo agian ezintasunak, zutik ez, baizik eta oker edo aurri eszenatokien gainean eroriak ageri diren mastekin lan egitera eraman nau.

Ispiluek, betiere erabaki gabeko nortasuna osatzen eta galdekatzen duten objektu direnez, isla-plano hauetan sakondu eta beste batzuekin konbinatzeko aukera eman didate. Horietatik jaio da *Nartzisoren* figura, bere irudiaz ez jabetzearen ondorioz irudi horrekin idilio tragiko eta ezinezko batean amaitu zuen pertsonaia dramatiko gisa. Ezinezko irudi den Nartziso horretatik sortu ditut *Nartzisoren ondoren* izena duten gelak. Isla lortzeko ezintasuna desertu edo putzuaren ideiarekin lotzen da, plastikoki hausnartzeko oinarrizko leku gisa, begiradaren mugetan pentsatzeko espazio ireki gisa.

Ispilu eta ikusgailuekin konbinaturiko elementuek aitzakia eman didate aurpegi biko erostaharresi bikoitz handi baten moduko hau sortzeko, erakusketa bitan banatzen duten paretak, begiradaren pasaleku. Berrero ere horien artean ispilu utziak, gure nortasunaren irudi garbia sostengatzeko gai ez diren ispilu eutsiak. Aurrez aurre, ikusgailu batzuek alde ezkutua, aurreikustezina, inkontzientea erakutsi nahi digute —edo horiekin harremanetan jarri— begira ditugun eta kontrolatzen ez dugunaz galdetzen diguten begiak baliran.

Espazio hauek gorpuztu egiten dira zuloa *itxarote itsuko* leku gisa tratatzen duen obran ere. Bahitua eta bahitzaileak, denak batera dauden gela. Bahituari uzten zaizkion gauza apurretako bat, hau bitxikeria, ispilua da; horra berrero banakoen nortasuna auzitan jarria.

Espazio zuriaren bila nabil; ez du izan nahi amore eman dutenen espazio, baizik eta espazio huts, apika utopia idilikoaren, denon oroiminetako paradisu arkadiaren espazio. Norbanakotik taldera, nortasuna etengabeko eraikitze gisa azaltzen da; bertan, ustez aurrera zoazen heinean, eskasiak ere agertzen joaten zaizkizu.

Hobezinaren espaziorantz joateko estrategia gisa baliatzen ditut metatzea, sedimentazioa eta etengabeko zuzenketak. Proiektuak egitea da erabat agortu gabeko egoerak behin eta berriz planteatzea, berrero gauza berera etortzea, funtsezko gaiak berrartzea. Ekintzak, obsesio bihurtzen zaizkigunean, gure desioen parte egiten dira, aukera berriak irekitzen dizkigute, dagoeneko ikusitakoaren gaineko begiradak zabaltzen.

Zaila da erakusketa osoa gai beraren azpian biltzea; ideiak bata bestearen gainean pilatu, gurutzatu eta garatu egiten dira eta trama bat sortzen dute. Trama horretan norbanakoarenetik gizartearenera egiten da bidea eta hainbat mintzagai daude: boterea, norbanakoak, daitekeena/ezinezkoa, nortasuna, begirada jakintzabide gisa. Dena ere oreka larri batean, non planteatu egin behar baita *egin behar dena eta utzi behar dena*. Ekintza eta kentzea, nahi dena eta bazterrera utzia espazio berean daude, azken finean, garen horren espazioan.

*What it has to be done,
what it has to beleft*

The phrase of Pessoa, which gives title to the exposition, has served me as an instrument for placing myself and for going into a territory where one plays with the weak and the precarious, where nothing seems to belong to the wishes of permanence. I have pretended to create a journey by means of stays and objects which tackle different subjects that can join under an idea of tense precariousness and instability.

The precariousness, or maybe the impossibility, of seeing ourselves as individuals under one same socio-political identity which joins us, has led me to work with the uprights that don't appear raised but twisted or fallen above ruins' stage.

The mirrors as figurative and interrogative objects of an identity never solved, have given me the possibility to deepen and to combine these reflection levels with other objects. From them it is born *Narciso's* figure as a dramatic character who, due to his own image's unconsciousness, would finish in a tragically and impossible —with his image— romance. From *Narciso* as impossible image, I have created dwellings that are named *Después de Narciso* (*After Narciso*). The impossibility of obtaining a reflection is associated to the idea of desert or of well as an essential place with which one reflects plastically, as an open space where one may think about the limits of glance.

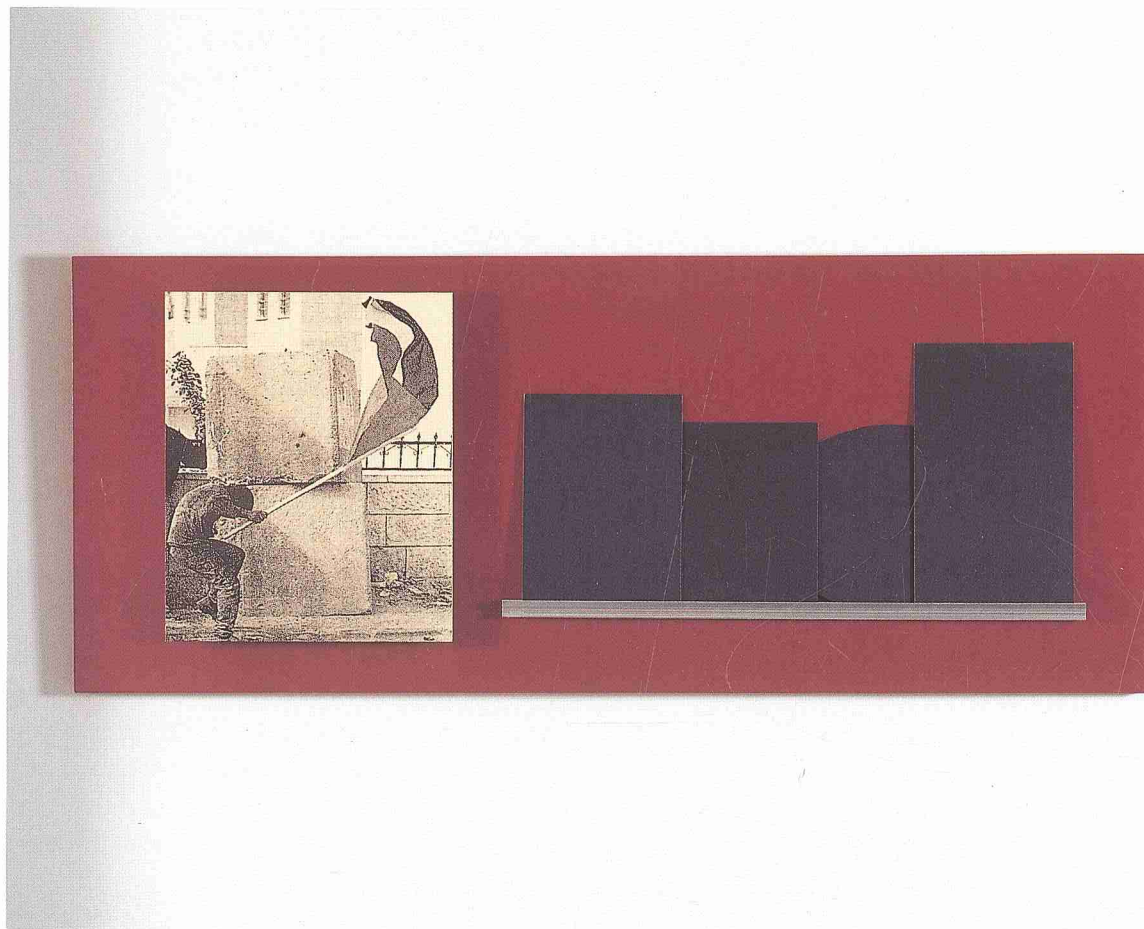
Elements such as the walls combined with the mirrors and with the viewfinders, have given me a motive to create this kind of big double Wailing Wall with two faces, a sandwich that divides the exposition, a passage place for the view. Again, among them left mirrors, supported mirrors unable to bear a sharp image of our identity. In front, some viewfinders seem to wish to show us the essential, with the unconscious, like eyes that observe us and question us about that we don't control.

These spaces swell as well in the work that deals with the cache as place of blind waiting. The room of the kidnapped and his kidnappers sharing the dwelling. One of the few things that the kidnapped is allowed to have is curiously a mirror, and there we have again the subject's identity called into question.

I look for the space in white; it doesn't seek to be the space of the submissive, but an empty space, maybe the space of the idyllic utopia, of an Arcadian paradise that we all long for. From the individual to the collective, the identity is posed as a constant construction where as one believes to go forward, his precariousness is shown as well.

The accumulation, the sedimentation and the continuous adjustments are the strategies that allow me to go towards the space of the perfect. To build projects means to reopen constantly situations that are not entirely depleted, to relapse, to take up again the essential questions. Actions, when they open new obsessions, they are in our wishes, they open new possibilities, they enlarge the looks upon what it has already been seen.

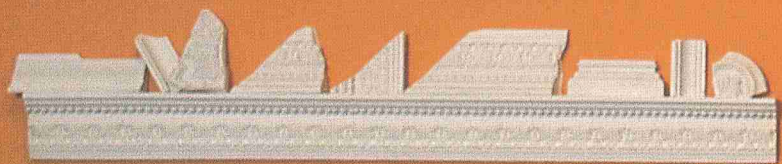
It turns out difficult to join all the exposition under one same range of topics, the ideas cover up, they cross each other and develop creating a plot where one goes from the individual to the social, where it is spoken about power, about the individuals, about the (in)possible, about identity, about the look as an instrument of knowledge. All that in a tense balance where it is necessary to think about *what it has to be done and what it has to be left*. Action and spoliation, the pretended and the rejected share a space, the space of what we are finally.



Fortalezas precarias, 2001



La espera ciega II, 2001

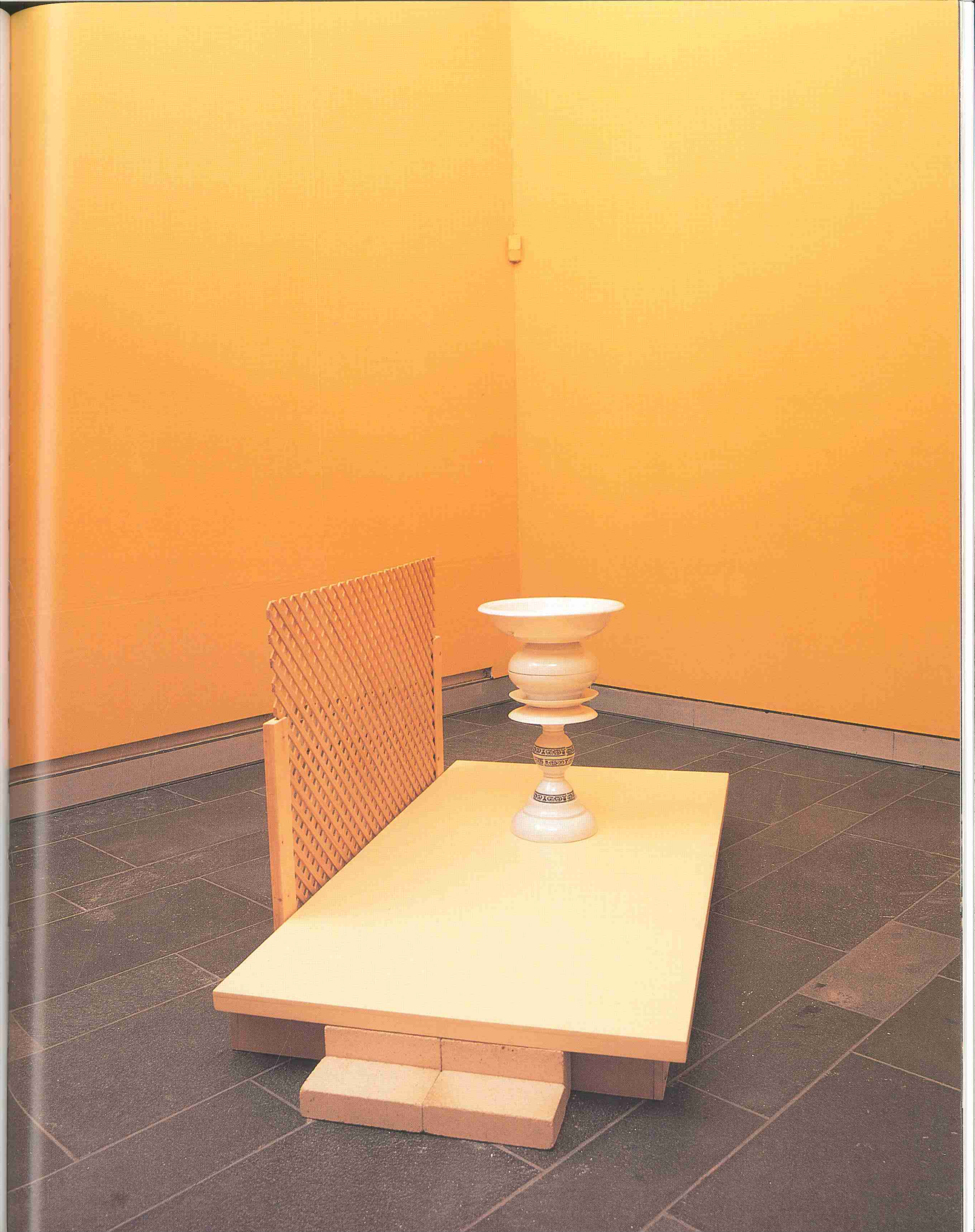


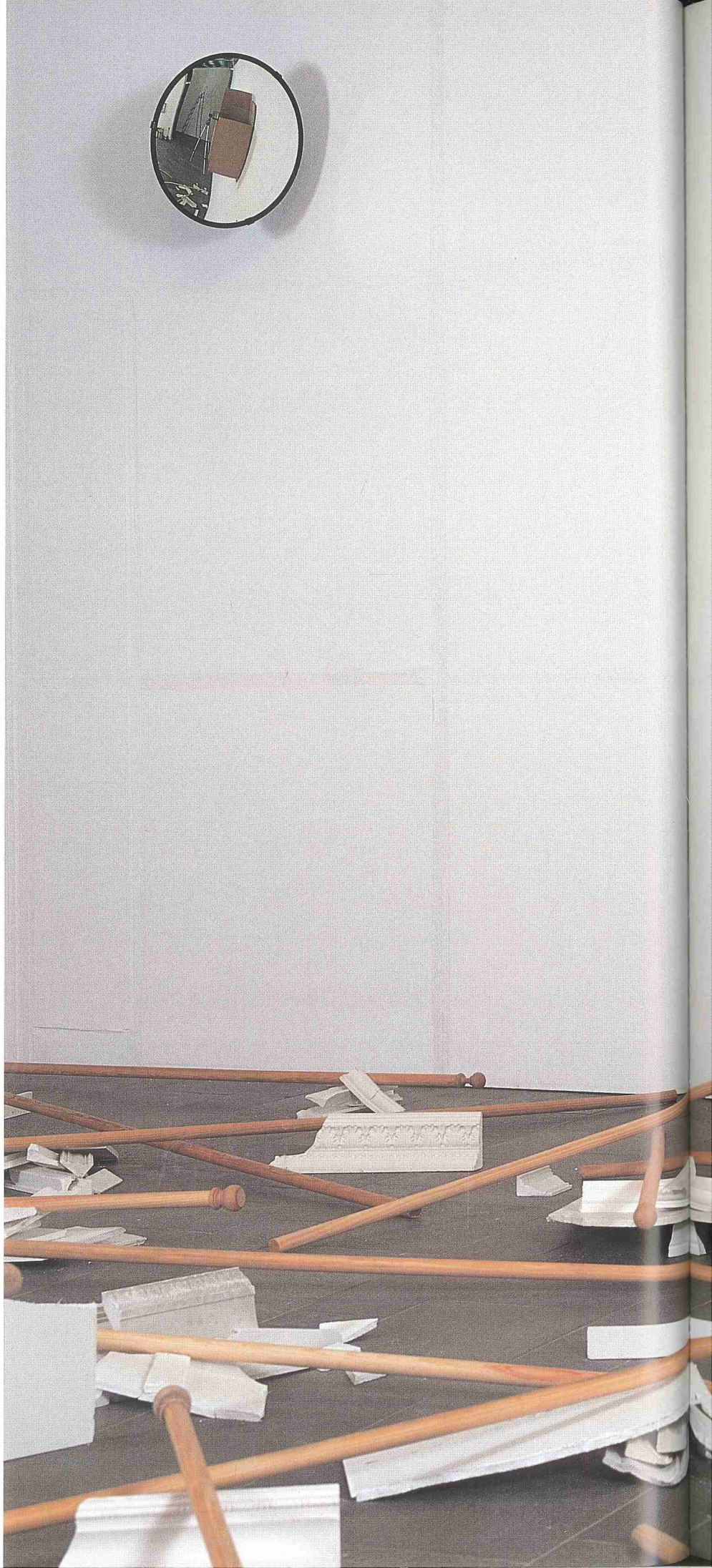


Falsos ideales, 2001

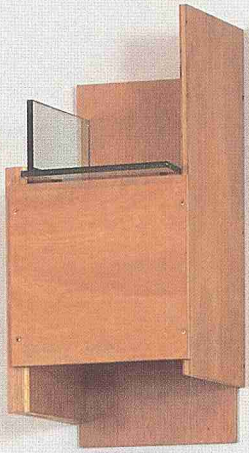


Después de Narciso. Monólogo de ciegos, 2000



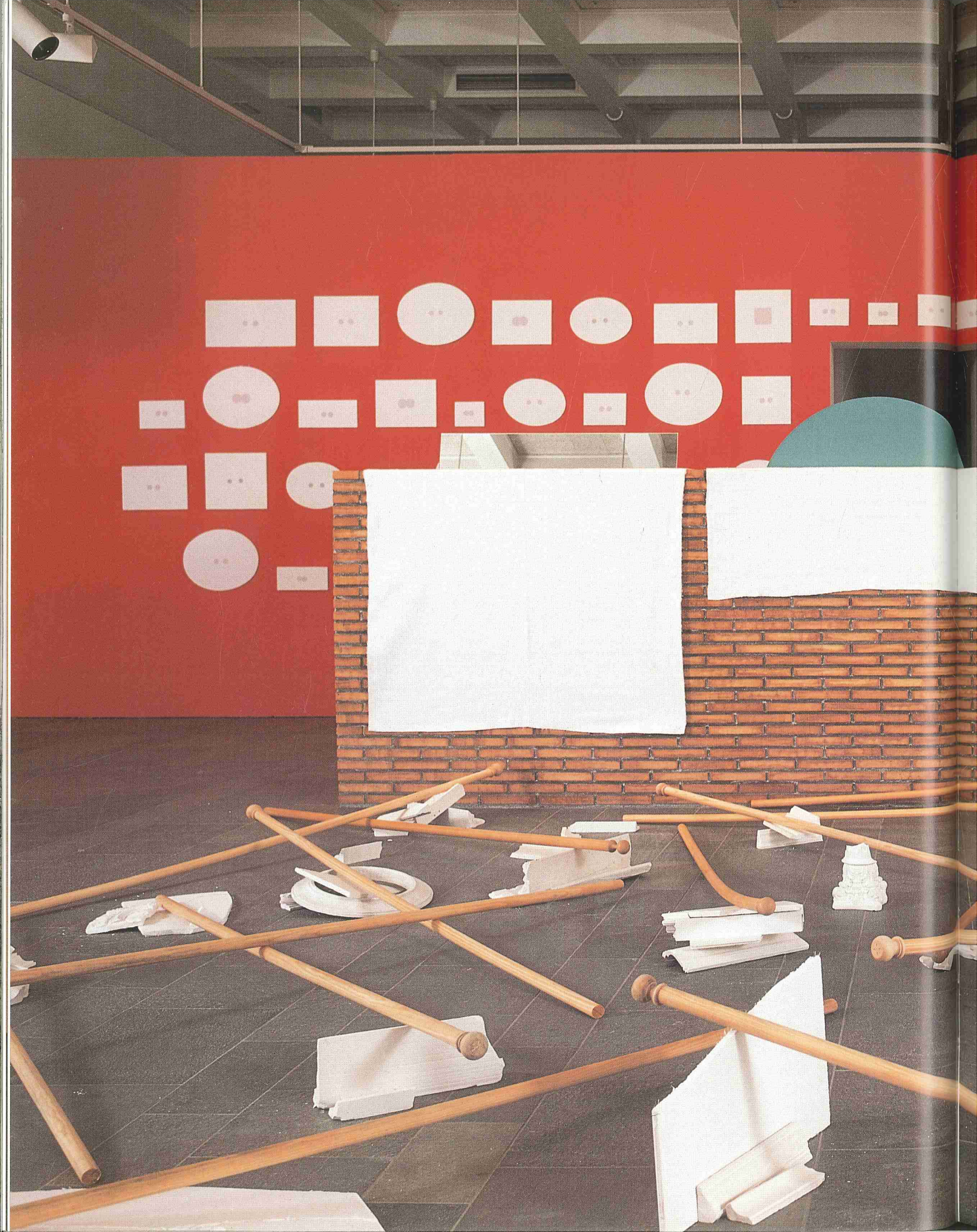


Sospecha y conspiración, 1999-2001



Ch





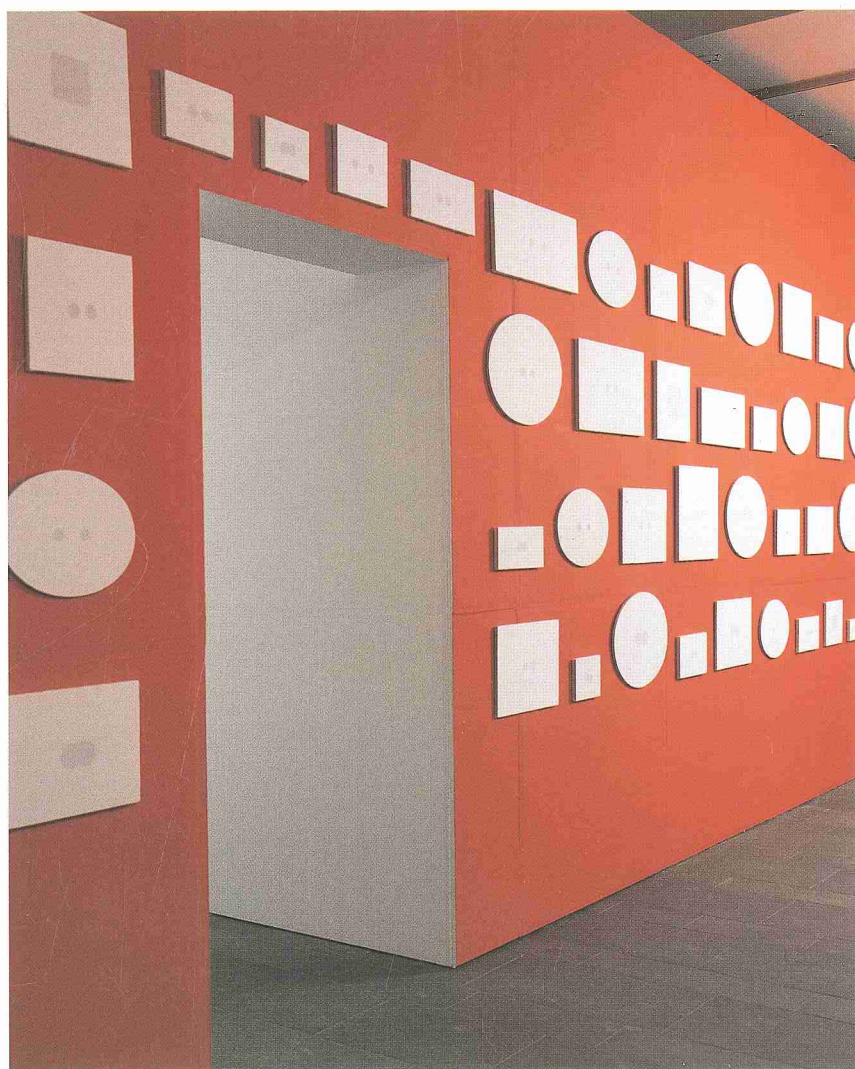




Página anterior: Vista general

Página izquierda: *Las caras del alma* (detalle)

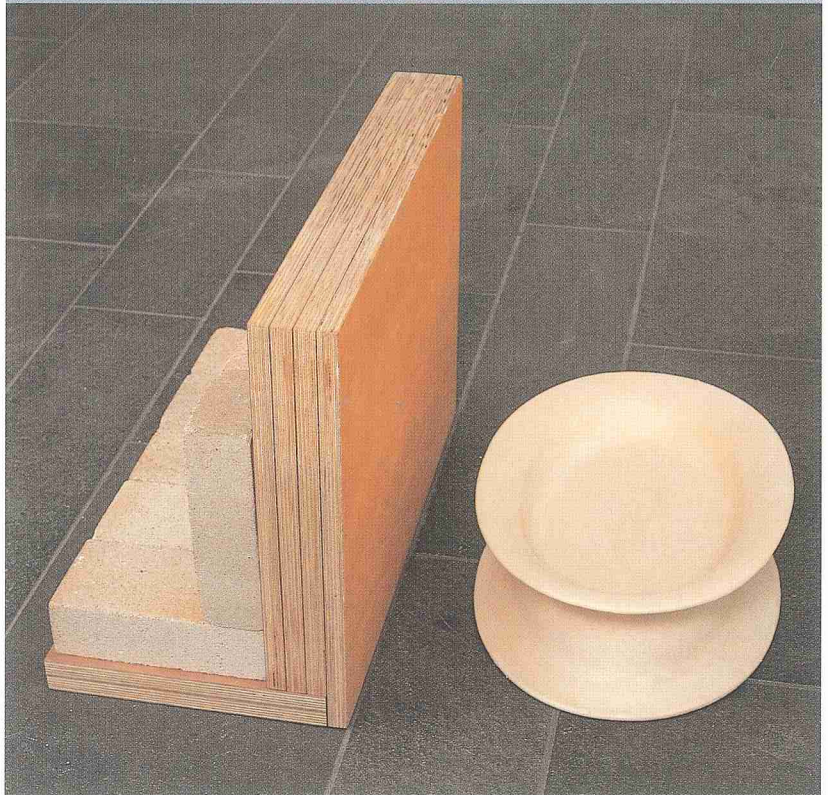
Las caras del alma, 2001



El calor de las cosas II. 2000



El calor de las cosas I. 2000



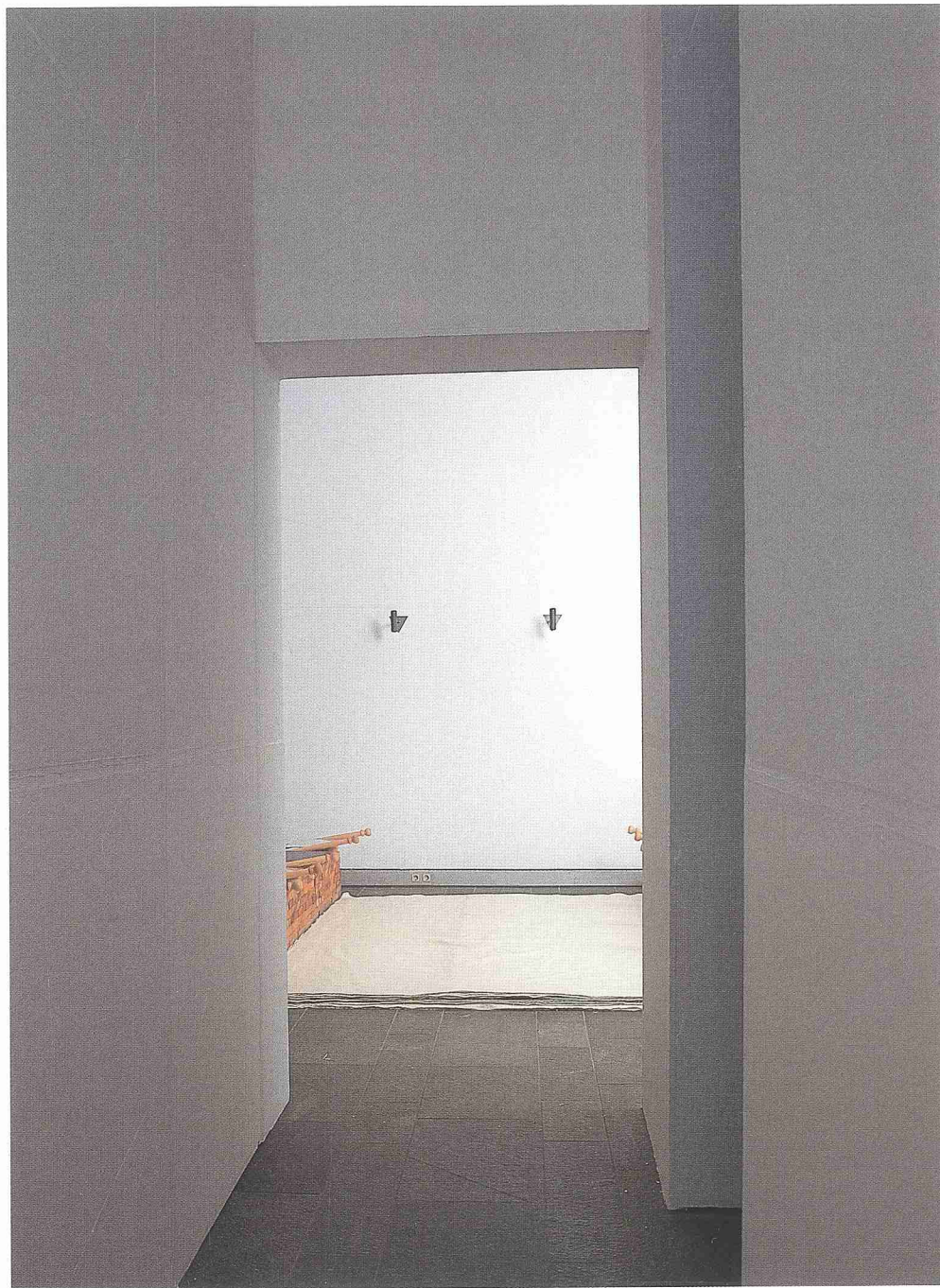


La espera ciega, I. 2001





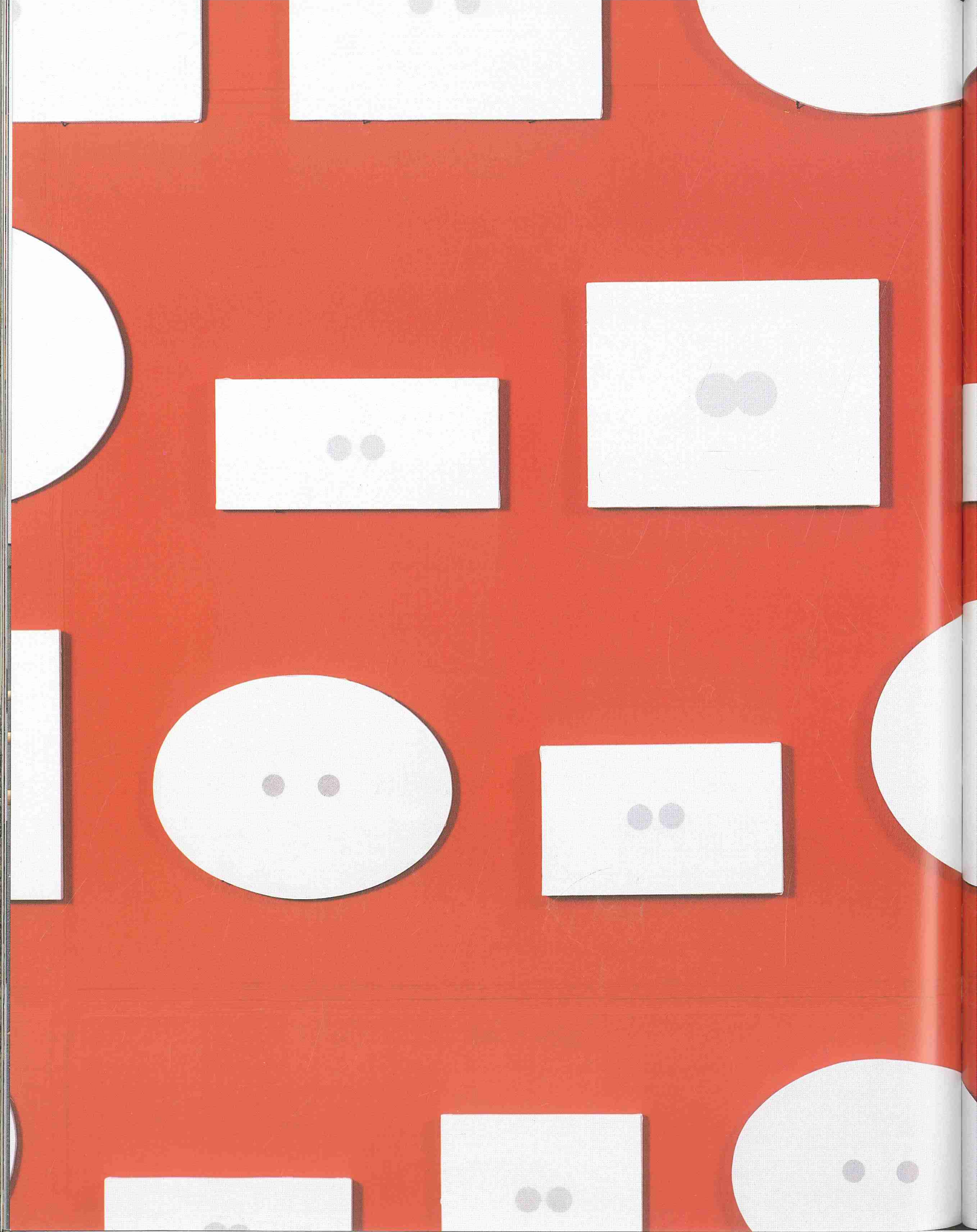
Después de Narciso, 1996-2001

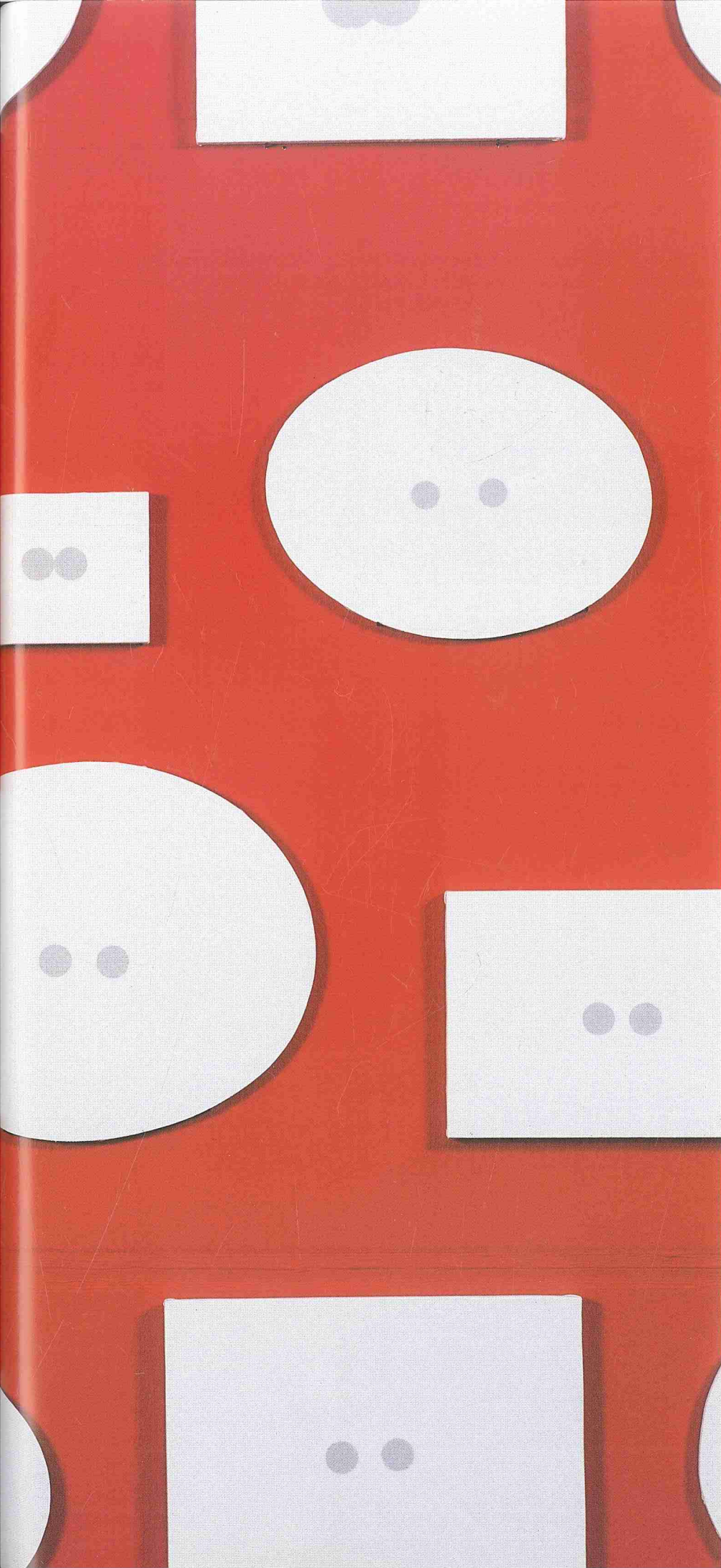




Los vacíos de la conquista, 2001

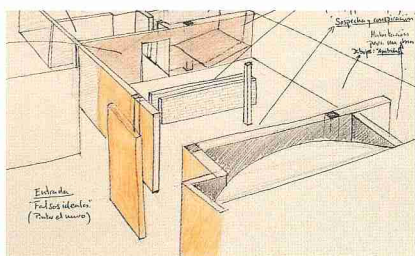






- Obra en catálogo** pág. 36 *Correcciones a la mirada*, 1994
(Serie *La construcción de la pregunta*)
Madera, aislante, mármol, hierro y esparadrapo
60 x 60 x 50 cm
Exposiciones:
Dilaciones, exenciones y preceptos,
Trayecto Galería, Vitoria
Arte y nihilismo, Casa das Artes, Vigo
- pág. 12 *De lo que se perfora con el tiempo*, 1989
Acrílico, grafito, óleo y brea / tela. 185 x 185 cm
Exposiciones:
Galería Bernanos, París
El peso y la levedad, Trayecto Galería
Colección del Museo de Bellas Artes de Álava
- pág. 14 *Correcciones*, 1993
Tela, madera, radiografía, metacrilato, dibujo,
papel y polvo de mármol. 160 x 169 cm
Exposiciones:
I Anual América, Sala América
- pág. 18 *Las miradas del melancólico*, 1998
Espejo, madera, dibujos, papel
encefalográfico y tela. 65 x 55 x 75 cm
- pág. 23 *La rehabilitación*, 1996
(Serie *Correcciones a la mirada*)
Instalación. Medidas variables
Dibujo sobre papel encefalográfico,
madera, espejos y tela
Exposiciones:
Hacia una nueva sensibilidad, Espacio Bureau
Amsterdam, Stedelijk Museum
- pág. 25 *S.T. (Serie La construcción de la pregunta)*, 1996
Instalación. Medidas variables
Esparadrapo, radiografías, tela y espejo.
Exposiciones:¶
Hacia una nueva sensibilidad, Espacio Bureau
Amsterdam, Stedelijk Museum
- pág. 27 *Las miradas pendientes*, 1997
Madera, escayolas, bronce y espejos
112 x 46,5 x 34 cm
Exposiciones:
Art Forum, Berlin
- pág. 32 *Correcciones a la actitud*, 1994
(Serie *La construcción de la pregunta*)
Papel, esparadrapo, cristal madera y pelota
30 x 48 x 31'5 cm
Exposiciones:
Las miradas pendientes, Centro de Arte
Contemporáneo LA FABRICA, Palencia
Foro Atlántico de Arte Contemporáneo 1995,
Santiago de Compostela
- pág. 39 *Tus anhelos I*, 1995.
Madera, espuma, tela y luz
205 x 203 x 86 cm.
Exposiciones:
Perezas y anhelos, Galería Bancelos, Vigo
- pág. 41-78 *El juego del perezoso*, 1995
Madera, espuma, escayola, material aislante, pelota, metal y luz
160 x 505 x 47 cm
Exposiciones:
Perezas y anhelos, Galería Bancelos, Vigo
Yaceres, Trayecto Galería. Vitoria
Propiedad: Colección particular
- pág. 43-62 *Después de Narciso*, 1998
Instalación. Medidas variables
Madera, arena, espejos, tela y metal
Exposiciones:
Galería Carles Poy, Barcelona
- pág. 44 *Imperfecciones*, 1993
Madera, metacrilato, papel, piedra y radiografías
41 x 986 x 26 cm
Exposiciones:
Tiempo y memoria, Trayecto Galería, Vitoria
La corrección de los deseos (Tiempo y memoria),
El Diente del Tiempo, Valencia
- pág. 46 *Perezas*, 1996.
Madera, espuma y escayolas
205 x 198 x 90 cm
Exposiciones:
Yaceres, Trayecto Galería, Vitoria
Gure Artea 1996, Sala Rekalde, Bilbao
- pág. 48 *Días cobardes*, 1997
Múltiple (7 unidades)
Escayola, bronce, madera y bandera
20 x 23 x 75 cm
Propiedad: Colección particular
- pág. 50 *Líder o cobarde*, 1997
Madera, cristal y mástil. Mástil
241 x 3,5 cm. y tribuna 81'5 x 38 x 36 cm
Exposiciones:
Yaceres, Trayecto Galería, Vitoria

- pág. 52 *Nada que mirar*, 1997
Madera, espejo y visores
23 x 37 x 30 cm
Exposiciones:
Art Forum Berlín '97
- pág. 52 *Nada que brindar*, 1997
Madera, espejo y vasos de cerámica
23 x 37 x 30 cm
Exposiciones:
Art Forum Berlín '97
- pág. 54 *Nada que adornar*, 1998
Escayolas y espejo
112 x 15 x 40 cm
Exposiciones:
Galería Carles Poy, Barcelona
Propiedad: Colección Trayecto Galería, Vitoria
- pág. 57 *Las miradas pendientes*, 1997
Instalación. Medidas variables
Visores, espejos, mástiles, mesas, escayolas y manzanas
Exposiciones:
Centro de Arte Contemporáneo
LA FABRICA, Palencia
- pág. 58 *Las miradas pendientes*, 1997
Instalación. Medidas variables
Visores, espejos, mástiles, mesas,
escayolas y manzanas
Exposiciones:
Centro de Arte Contemporáneo
LA FABRICA, Palencia
- pág. 60 *Rumor*, 1999
Madera, dibujo sobre papel, tela y plomo
100 x 62 x 43 cm
Dibujo 44 x 56 cm
- pág. 64 *El espacio de la mirada*, 1999
Madera, ladrillos y espejo
75 x 75 x 101,5 cm
- pág. 67 *Ruinas y Proyectos*, 1998
Madera, fotografía, cerámicas y encáustica
240 x 92 x 60 cm
Exposiciones:
ARCO 99, Madrid
VII Muestra Unión Fenosa, A Coruña
- pág. 69 *La permanencia del deseo*, 1993
Madera, piedra, papel encefalográfico,
polvo de mármol y proyección de diapositiva
53 x 245 x 36 cm
- pág. 71 *Después de Narciso*, 1996
Madera, arena, tela y palangana
81 x 84 x 126 cm
Exposiciones:
Yaceres en Trayecto Galería, Vitoria
Foro Atlántico de Arte Contemporáneo, Oporto
Propiedad: Colección de Trayecto Galería
- pág. 73 *Los enseres de la duda*, 1999
Madera, cartón, cerámica y bandera
47 x 110 x 200 cm
Exposiciones:
La Im-prudencia, Trayecto Galería, Vitoria
- pág. 74-76 *Ruinas y Proyectos*, 1998
Instalación. Medidas variables
Escayolas, madera, cristal, peces, espejo, cerámicas y visores
Exposiciones:
Obra única, Trayecto Galería, Vitoria
- pág. 82 *Enseres (Homenaje a Morandi II)*, 1997
Madera, tazas y encáustica
205 x 82 x 91 cm
Exposiciones:
Yaceres, Trayecto Galería, Vitoria
Foro Atlántico de Arte Contemporáneo,
A Coruña
- pág. 84-86-87 *Homenaje a los vencidos*, 1997
Piedra, cristal, ladrillo, material aislante,
mástiles, bandera y escayolas
205 x 83 x 56 cm. (c.u.)
Exposiciones:
Galicia Terra Única, Pontevedra
- pág. 90 *Las dudas del líder*, 1997
Escayola, bandera y mástil
25 x 260 x 10 cm
Exposiciones:
ARCO 1998
- pág. 96 *Ruinas y Proyectos. El espacio de las ideas*, 2000
Instalación. Medidas variables
Escayolas, madera, mástiles, cerámica,
espejos, visores, cristal y tortugas
Exposiciones:
Gure Artea. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián
- Exposiciones:
Tiempo y memoria, Trayecto Galería, Vitoria
La corrección de los deseos (Tiempo y memoria),
Galería El Diente del Tiempo, Valencia
ART 25 '94 Basel
Espacio CRUCE, Madrid



Obra en exposición

- Pág.102 *Después de Narciso*, 2001
Múltiple. Espejo y cristal grabado
30 x 50 x 35 cm
- Pág. 110 *Fortalezas precarias*, 2001
Madera, espejos, serigrafía y esmalte
205 x 82,5 x 8,5 cm
- Pág.111 *La espera ciega II*, 2001
Madera, serigrafía, pintura y cristal
205 x 82,5 x 8,5 cm
- Pág.112-113 *Falsos ideales*, 2001
Instalación. Medidas variables
Mástiles y escayolas sobre muro pintado
- Pág.114-115 *Después de Narciso. Monólogo de ciegos*, 2000
Madera, pintura, cerámica y arena
170 x 90 x 86 cm
- Pág.116-117 *Sospecha y conspiración*, 1999-2000
Instalación. Medidas variables
Madera, cristal blindado, espejos y escayolas
- Pág.120-121 *Las caras del alma*, 2001
Instalación. Medidas variables
Muros de ladrillo, espejos, tela
y visores de madera con tela.
- Pág.122 *El calor de las cosas I*, 2000
Madera, cerámica, ladrillos refractarios y encáustica
46 x 60 x 90 cm
- Pág.122 *El calor de las cosas II*, 2000
Madera, encáustica, ladrillo refractarios y cerámica
24 x 27 x 38 cm
- Pág.123 *La espera ciega I*, 2001
Madera, pintura, cerámicas y serigrafía
275 x 190 x 42 cm
- Pág.124 *Después de Narciso*, 1996-2001
Instalación. Medidas variables
Madera, escayolas, espejos, ladrillos, arena, cerámica y barro.
- Pág.126-127 *Los vacíos de la conquista*, 2001
Instalación. Medidas variables
Mástiles, tela, ladrillos, espejos y soportes para mástiles.
- Pág.128-129 (detalle) *Las caras del alma*, 2001

Juan Carlos Meana Martínez

1964 Nace en Vitoria-Gasteiz.

Profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo desde 1993.

Formación

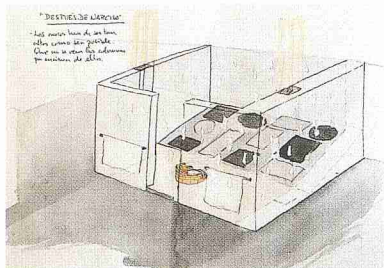
- 1987 Licenciado en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco/E.H.U.
- 1987/89 Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de París. (Taller C. Boltanski).
- 1993 Doctor en Bellas Artes por la U.P.V./E.H.U. Participa en varios cursos de Artes Plásticas.

Exposiciones individuales

- 2001 - *Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*. Sala América. Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz. (*)
- 1999 - *Sospecha y Conspiración*. Galería Bancelos, Vigo.
- 1998 - *Obra Única* (con Iñaki Cerrajería), Trayecto Galería, Vitoria-Gasteiz.
- 1997 - *Yaceres*, Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz. (*)
- *Las miradas pendientes*. Museo La Fábrica. Abarca de Campos. Palencia. (*)
- 1995 - *Perezas y anhelos*. Galería Bancelos. Vigo. (*)
- 1994 - *La corrección de los deseos* (Tiempo y memoria). Galería El Diente del Tiempo. Valencia.
- 1993 - *Tiempo y memoria*. Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz. (*)
- 1991 - *Ciclos*. Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz. (*)
- 1989 - Galería Bernanos. París.
- *El peso y la levedad*. Trayecto Galería. Vitoria-Gasteiz. (*)
- 1988 - Galería Kaska y Windsor. Bilbao
- 1987 - *Límites*. Casa de Cultura. Vitoria-Gasteiz
- 1986 - Casa de Cultura. Vitoria-Gasteiz.

Exposiciones colectivas

- *Sentidos del mirar*. Galería Bancelos. Vigo. (*)
- VII Muestra Unión Fenosa. Estación Marítima, A Coruña. (*)
- 2000 - *La imprudencia. Unas notas sobre el arte en Álava*. Trayecto Galería, Vitoria-Gasteiz (*)
- *Gure Artea*. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián.
- 1999 - ARCO 99. Stand Trayecto Galería, Madrid.
- Vitoria-Arte-Gasteiz, Ayuntamiento de Viç, Barcelona.
- 1998 - ARCO 98. Stand Trayecto Galería, Madrid.
- Galería Carles Poy. Barcelona.
- Premio Escultura en la calle, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz.
- 1997 - *Pintura y Escultura en Vitoria-Gasteiz*. Centro Cultural Montehermoso. Vitoria-Gasteiz
- *Colección Pública*. Museo Gustavo de Maeztu, Estella y Planetario de Pamplona. (*)
- *Arte y nihilismo*. Casa das Artes. Vigo. (*)
- Foro Atlántico de Arte Contemporáneo. Stand de Trayecto Galería. A Coruña. (*)
- V Muestra Unión Fenosa. Estación Marítima. A Coruña. (*)
- Fundación Española de Fútbol. Casa de Velázquez. Madrid. (*)
- ART FORUM BERLÍN '97. Stand de Trayecto Galería.
- Kulturgintza 1971/1996, 25 Aniversario de Windsor Kulturgintza, Diputación Foral de Vizcaya. (*)
- 1996 - ART. 27'96 Basel. Stand de Trayecto Galería.
- *Hacia una nueva sensibilidad*. Bureau Amsterdam. Stedelijk Museum. (*)
- Foro Atlántico de Arte Contemporáneo. Stand Trayecto Galería. Oporto. (*)
- *Gure Artea*, Sala Rekalde. Bilbao.
- 1995 - ARCO 95. Stand Trayecto Galería. Madrid.
- Foro Atlántico de Arte Contemporáneo. Stand Trayecto Galería, Santiago de Compostela. (*)
- Galería Virtual. Plaza del Obradoiro. Santiago de Compostela.
- IV Muestra Unión Fenosa. A Coruña. (*)
- *Homenaje a Miguel Hernández*. Museo Maeztu, Estella, Navarra.
- *Arte e Solidaridade*. Casa das Artes. Vigo. (*)
- 1994 - ARCO 94. Stand Museo de Bellas Artes de Álava.



- *Gure Artea*. Itinerante País Vasco. (*)
- ART 25 '94. Basel. Stand Trayecto Galería.
- *Dilaciones, exenciones y preceptos*, Trayecto Galería, Vitoria- Gasteiz. (*)
- Espacio CRUCE. Madrid.

- 1993 - *Bizkaiko Artea*, Sala Reakalde, Bilbao. (*)
- 11 Concurso de Pintura Festivales de Navarra. (*)
- III Mostra Unión Fenosa, A Coruña. (*)
- Premiados en la Anual América, Sala América, Museo de Bellas Artes de Álava. (*)
- Vitoria Arte Gasteiz Plástica Contemporánea. (*)
- Colección Pública II, Sala América, Museo de Bellas Artes de Álava.

- 1992 - Salón Montrouge, París. (*)
- Bienal 92, Ciudad de Almería. (*)
- *Les étoiles de la peinture, Maisons des Centraliens Despradelles*, París. Itinerante por Francia.
- II Concurso Internacional de Pintura Fundación Barceló, Palma de Mallorca. (*)
- I Certamen de Pintura Fundación Nueva Empresa, Zaragoza. (*)
- VI Taller de Pintura Vitoria-Gasteiz, Sala Olaguibel.

- 1991 - *Decouverts 91*. Grand Palais, París. Stand de Trayecto Galería.
- *Colección Pública*. Sala América. Museo de Bellas Artes de Álava.

- 1990 - *Naturalmente*. Trayecto galería. Vitoria-Gasteiz.
- Muestra de Arte Joven del País Vasco. (*)

- 1988 - Certamen de Artes Plásticas de Euzkadi. Itinerante País Vasco. (*)
- *Artzimut*. Cherbourg. Francia.
- *Veinte + Veinte*. Galdácano. Vizcaya. (*)

- 1987 - Certamen de Artes Plásticas de Euzkadi. Itinerante País Vasco. (*)
- *Paralelo*. Miranda de Ebro y Vitoria.
- Certamen Nacional de Artes Plásticas. Valencia.

- 1986 - Bienal de Artes Plásticas de Vitoria. (*)
- Colectiva de B.AA. Galería Windsor. Bilbao.
- Certamen de Pintura de Sestao. Vizcaya.
- *Vilbao-Bigo*.

(*) Catálogo publicado

Premios y Becas

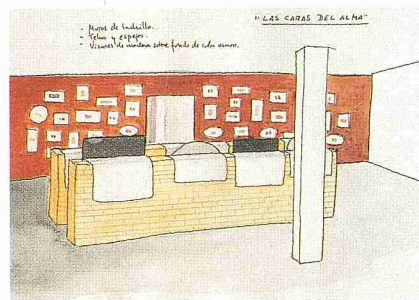
- 1998 – Mención de Honor. Premio Escultura en la calle, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz.
- 1995 – IV *Anual América* de Artes Plásticas, Museo de Bellas Artes de Álava.
- 1993 – Premio adquisición de obra en Vitoria Arte Gasteiz, *Plástica Contemporánea*.
- 1992 – Premio Anual América de Artes Plásticas Museo de Bellas Artes de Álava.
– 1º Premio de pintura Bizkaiko Artea. Bilbao.
- 1991 – Accésit en el IX Certamen de Pintura de Sestao.
– Mención de Honor en el I Certamen de Pintura Fundación Nueva Empresa. Zaragoza.
- 1990/3 – Beca de Investigación de Artes Plásticas del Gobierno Vasco.
- 1988/9 – Becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para cursar estudio artísticos en París.
- 1987/8 – Becado por la Diputación Foral de Álava para cursar estudios de arte en París.

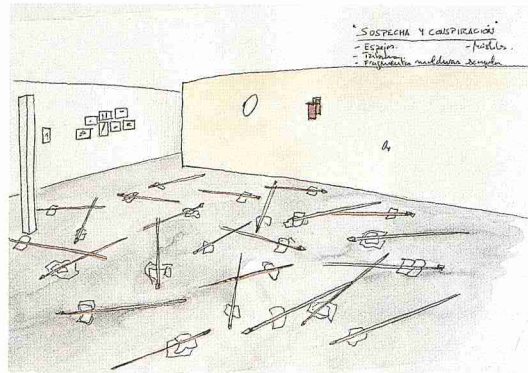
Obra en Museos y Colecciones

Museo de Bellas Artes de Álava
Fundación Caja Vital Kutxa
Ayuntamiento de Palencia
Ayuntamiento de Sestao
Ayuntamiento de Gallarta
Gobierno Vasco
Diputación de Vizcaya
Banco Privanza
Otras colecciones particulares

Cursos , Talleres y Conferencias

Facultad de Bellas Artes U.P.V./E.H.U.
Centro Penitenciario de Nanclares de Oca (Álava).
Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.
Museo de Bellas Artes de Álava.
Universidad de Costa Rica.
Facultad de Bellas Artes Universidad de Vigo.





Bibliografía

ESCRITOS DEL ARTISTA

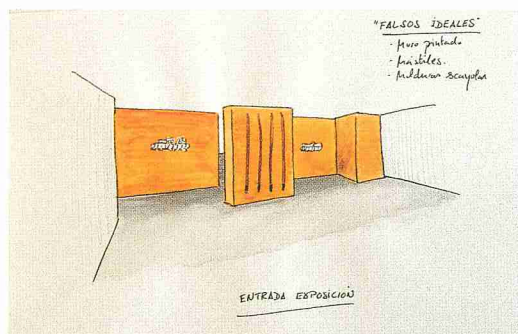
- 2001 – *El espacio entre las cosas*, colección Arte y Estética, Diputación de Pontevedra,. (Libro de artista).
– *Después de Narciso* en SENTIDOS DEL MIRAR, editado por el Grupo de Investigación PI1 de la Universidad de Vigo. (Libro de ensayos).
– *Paseos y pasiones por un paisaje*, catálogo XOÁN CERVIÑO, Galería Pilar Parra, Madrid.
– *Pulsos pictóricos*, catálogo Galería Sargadelos, Pontevedra.
- 1999 – *Propuesta para un viaje desde la orilla*, catálogo VARIACIONES de Xavier Ríos, Espacio para el arte, Caja Madrid, Pontevedra.
- *Correcciones : La construcción de la pregunta*, en ARTE Y NIHILISMO, Separata de Revista de Estudios Provinciales nº 17, Diputación de Pontevedra.

CATÁLOGOS INDIVIDUALES

- CASTRO, Ignacio: *El envés de los héroes*, catálogo YACERES y LAS MIRADAS PENDIENTES. Trayecto Galería y Centro de Arte Contemporáneo La Fábrica.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *La levedad de lo pictórico flotando en la memoria*. Exposición TIEMPO Y MEMORIA. Trayecto Galería.
- RUÍZ de SAMANIEGO, Alberto: *Trastornos* . Exposición PEREZAS Y ANHELOS. Galería Bacelos, Vigo 1995
- SÁENZ de GORBEA, Xabier: *Ciclos espaciales del tiempo*. Exposición CICLOS. Trayecto Galería

CATÁLOGOS COLECTIVOS

- BONET, Juan Manuel, *Hitos de una colección pictórica ejemplar*. Exposición COLECCIÓN PÚBLICA. Sala Amárca. 1991
- CERECEDA, Miguel: *Hacia una nueva sensibilidad*. Bureau Amsterdam. Stedelijk Museum.
- ILLANA , Fernando: *El peso y la levedad*. Exposición EL PESO Y LA LEVEDAD, Trayecto Galería 1989



MARCHÁN FIZ, Simón: Catálogo BIZKAIKO ARTEA 1992.

– SÁENZ DE GORBEA, Xabier : *Desde Vitoria*. Catálogo ANUAL AMÉRICA I. Museo de Bellas Artes de Álava.

– SÁENZ DE GORBEA, Xabier : *Se mueve*. Catálogo GURE ARTEA 1999. Gobierno Vasco.

– SAN MARTÍN, Francisco Javier. PINTORES VASCOS. EN LAS COLECCIONES DE LA CAJAS DE AHORROS. Volumen VIII

ARTÍCULOS

– CASARES, Nilo: *Juan Carlos Meana. Tiempo y memoria*. DIARIO LEVANTE 28-10-1994

– CASTRO FLOREZ, Fernando: *Actitudes escultóricas*. DIARIO 16. Madrid, 19-12-1994

– COUSIÑO, Artur : *Sospecha y conspiración: instalación en la galería de arte Bancelos*. FARO DE VIGO, 9-2-1999

– DE CASTRO, M^a Antonia. EL PAÍS Artes 13-7-1991

– DÍAZ BALERDI, Iñaki: *La galería en el estudio*. EL CORREO, 29-7-1989. *Koko y Meana*. EL CORREO. 7-7-1989

– FERNÁNDEZ, Alicia: *Vía sensible*. Territorios, EL CORREO 27-3-1997. *Obra única en serie*. Territorios, EL CORREO 25-11-1998. *J. Carlos Meana*, ARTE Y PARTE n^o 8, abril – mayo 1997

– GALIANA, Antonio: *Juan Carlos Meana reflexiona sobre Tiempo y memoria*. DIARIO 16. Valencia, 28-10-1994.

– LASHERAS, Amparo: *La expresión plástica del vacío*. EL MUNDO. EL PAÍS VASCO

– 9-7-1991. *Secuencia de Tiempo y memoria*. EL MUNDO. EL PAÍS VASCO, 11-11-1993

– MILICUA, Pablo: *Un artista comedido*. EL CORREO, 11-12-1993

– PENELAS, Severino: *Sospeita e conspiración*. REVISTA TEMPOS. Febrero 1999.

– PÉREZ DE URALDE, Carlos: *Juan Carlos Meana, habitante del presente*. DIARIO DEIA 10-6-1989

– RUÍZ de SAMANIEGO, Alberto: *Trastornos*. DIARIO 16, Culturas 2-12-1995

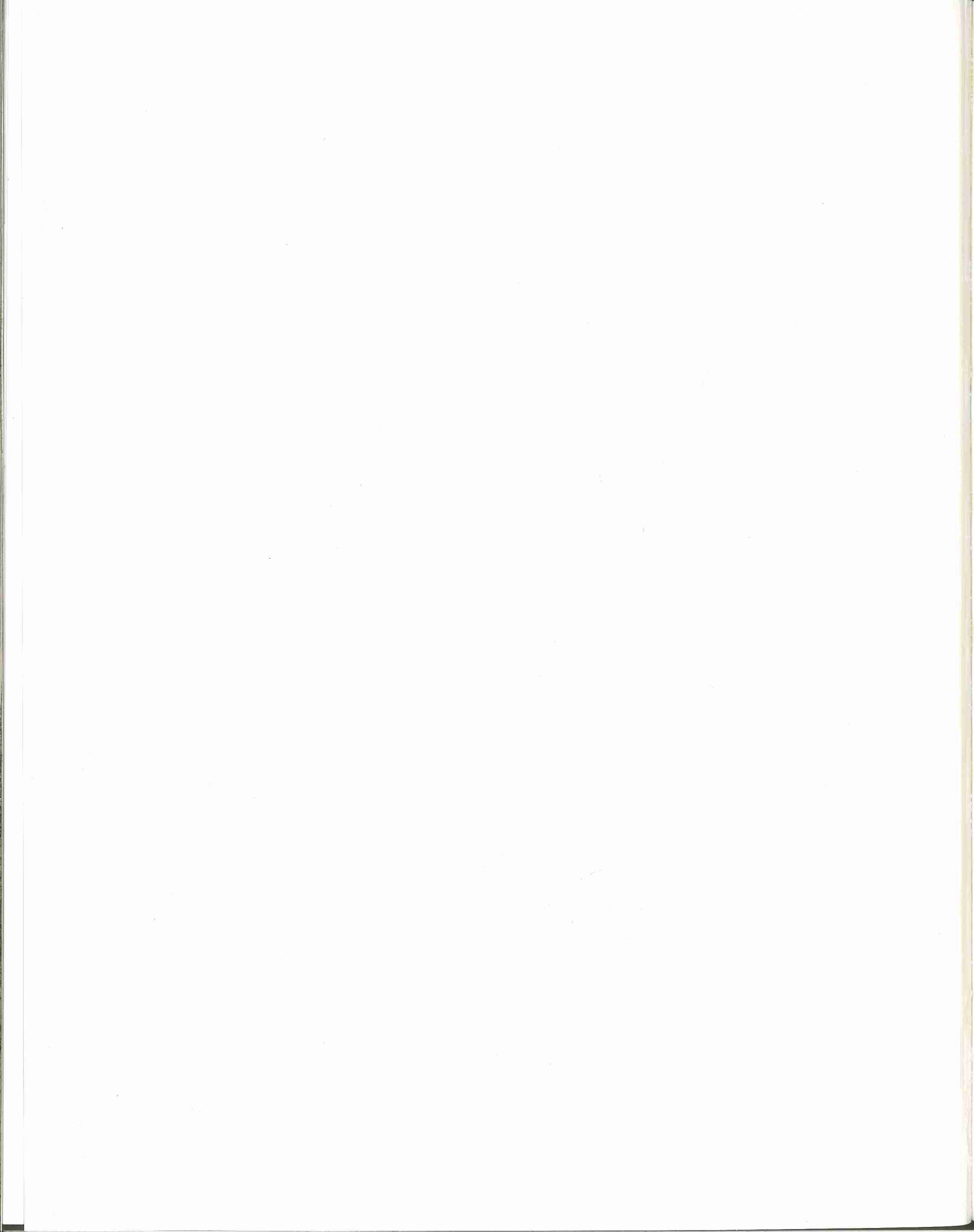
– SÁENZ de GORBEA, Xabier: *Yaceres*, DIARIO DEIA, 21-4-1997.

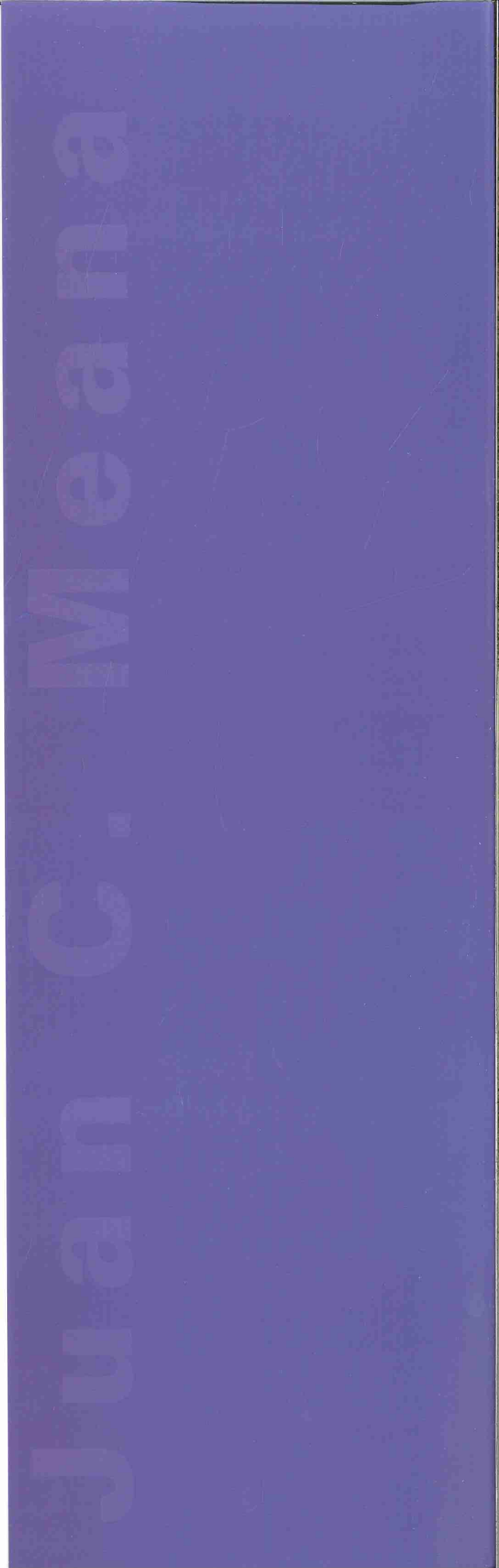
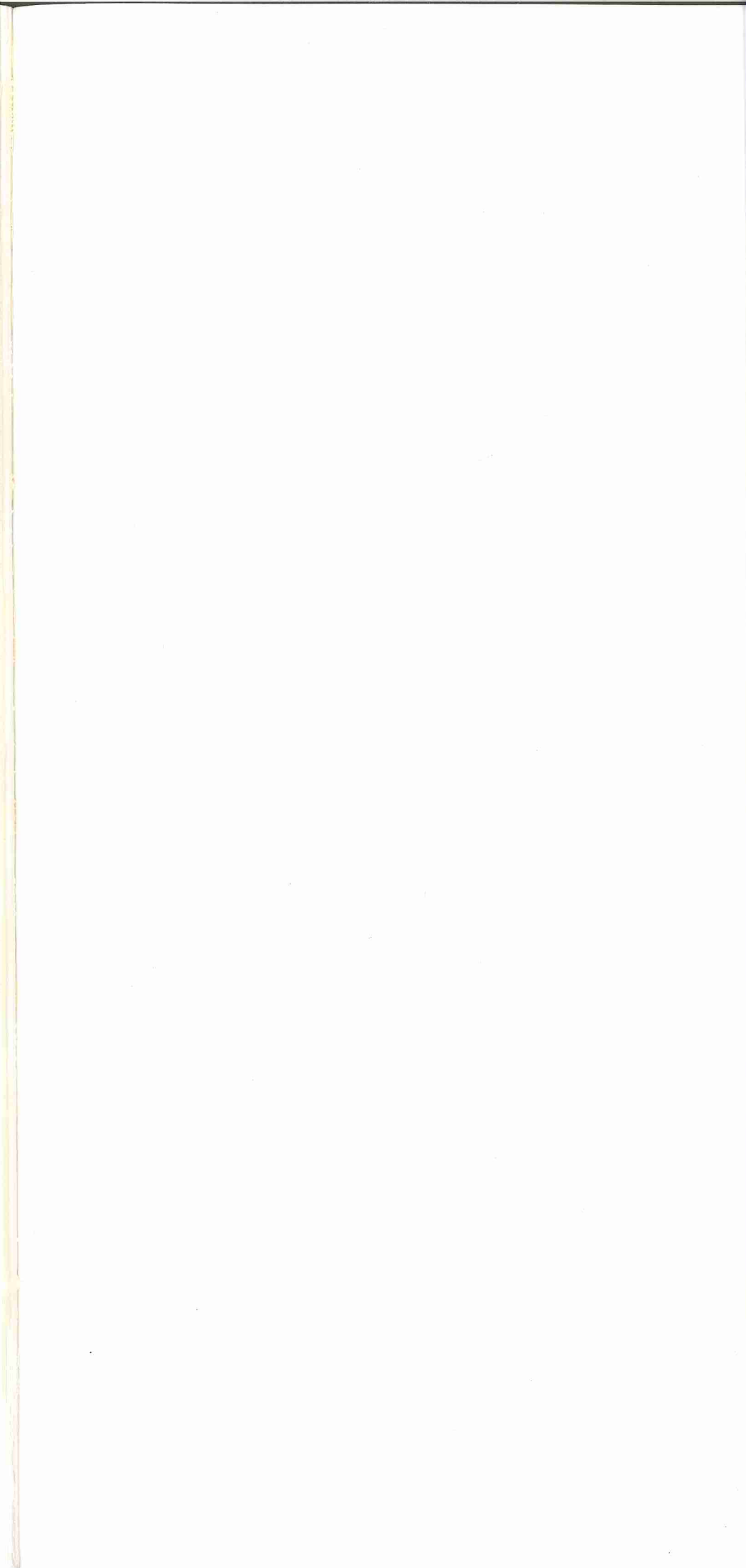
– SÁENZ de GORBEA, Xabier : *Mestizaje y merodeo*. Bizkaiko Artea 92. DIARIO DEIA 14-2-1993.

– SÁENZ de GORBEA, Xabier, *Espacial geometría temporal de las emociones*. DIARIO DEIA 7-7-1991.

– SÁENZ de GORBEA, Xabier, *Naturalmente algo más que un afortunado juego de palabras*. DIARIO DEIA. Abril-Mayo 1990.

*Este catálogo se terminó de imprimir
el 15 de noviembre de 001(2)
en la imprenta de la
Diputación Foral de Álava*



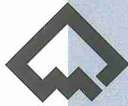


Arabako
Foru Aldundia
Kultura Saila



Diputación
Foral de Alava
Departamento de Cultura

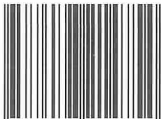
Sala América
Diputación Foral de Alava



Plaza de América, 4- VITORIA-GASTEIZ

América Aretoa
Arabako Foru Aldundia

ISBN 84-7821-475-5



9 788478 214754

Kudeaketa eta banaketa: Kultura Saila
Gestión y distribución: Departamento de Cultura

J.P. / P.V.P.: 1.500 pta. / 9,01 €
(B.E.Z. barne / I.V.A. incluido)

Juan C. Meana