



CIENCIAS
NATURALES
O
EL CUERPO
DEL ALMA

María Caro

© UMA Editorial. Universidad de Málaga
Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071 Málaga
www.umaeditorial.uma.es

ISBN: 978-84-1335-294-7



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-
nd):
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/es>
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin
autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede
alterar,
transformar o hacer obras derivadas.

Del 14 de octubre al 12 de noviembre de 2021.
Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga
Universidad de Málaga

Comisario
Javier Artero

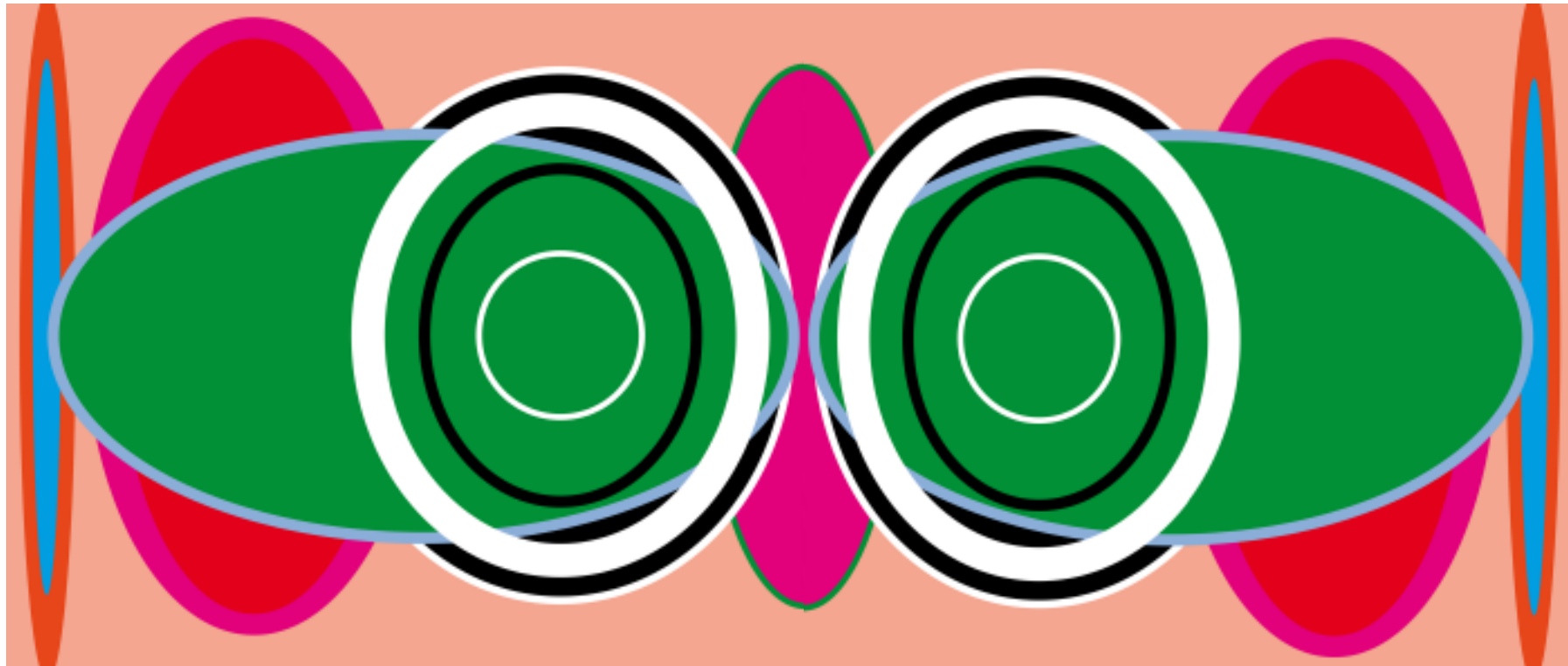
Textos
Javier Artero
Iván de la Torre Amerighi
María Caro

Fotografía
Javier Artero

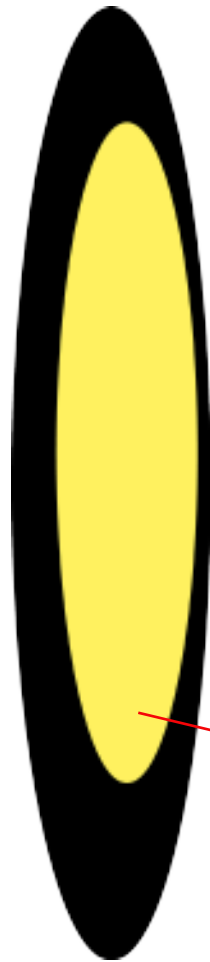
Diseño y maquetación del catálogo
José Miguel Chico López

Montaje
Javier Artero
María Caro
Natalia Cardoso
Alberto Cajigal
Javier Abadía Caro

Traducción
EQUUS



A mi hermano Diego.



CIENCIAS NATURALES
○
EL CUERPO DEL ALMA

MARÍA CARO

DI

ÍN

CE

TEXTOS

Vuelta a lo esencial. Leer lo subrayado
Javier Artero 11

Desplazamientos, contextos y fricciones entre narratividad e imagen
Una aproximación a la obra de María Caro
Iván de la Torre Amerighi 19

OBRA

Ciencias naturales o el cuerpo del alma 49

Los días sin recuerdo
María Caro 81

TRANSLATIONS

103

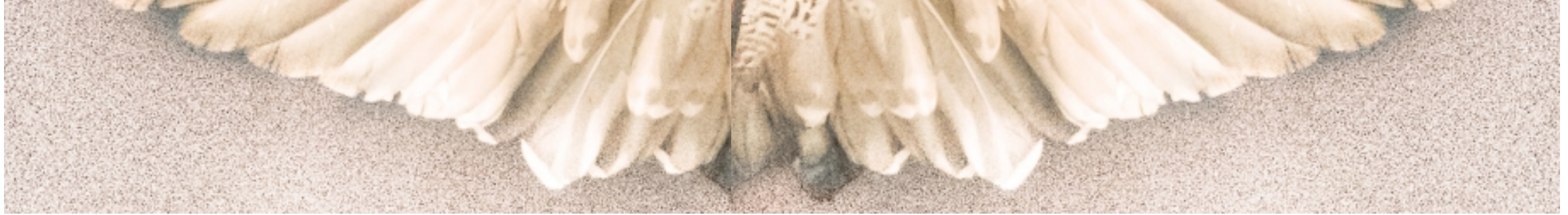
Vuelta a lo esencial. Leer lo subrayado

Javier Artero

El subrayado en libros de texto nos permite poner el acento en determinadas cuestiones que consideramos de interés. Esto facilita su reorganización y posibles saltos entre contenidos. Resaltamos las claves, fragmentos que pueden resumir el grueso de texto, ideas dispares, etc. Quién sabe. En cualquier caso estas líneas horizontales pueden funcionar a modo de notas para recordar, para volver más tarde -o no-. En este sentido, podríamos encontrar ciertas semejanzas entre el acto de subrayar y el de fotografiar. Con la democratización de la fotografía los usos de este medio vienen a cubrir toda una variedad de necesidades -y ansiedades-, entre otras la de fotografiar para señalar, para registrar un indicio de que estuvimos aquí o allí en un momento determinado. Nos referimos a una fotografía de carácter funcional, más allá de intereses estéticos. Pero, vista la cantidad y el ritmo al que generamos imágenes, nada nos asegura que vayamos a tener el tiempo o el interés por volver a ellas. A veces podemos fotografiar o subrayar para reencontrarnos fácilmente con nada o algo, ya sea a través de la imagen o del texto.



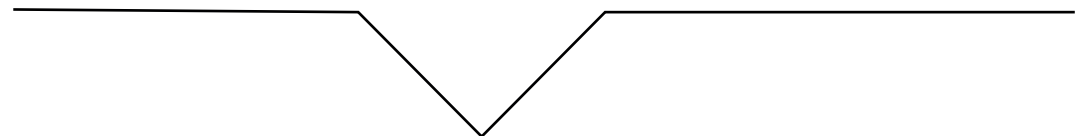
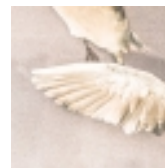
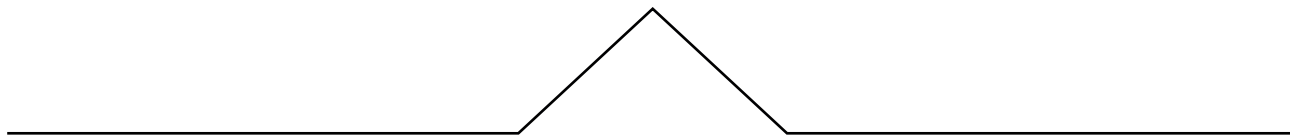
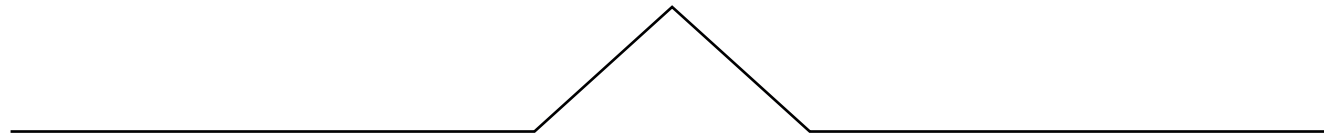
Ciencias Naturales o el cuerpo del alma parte del reencuentro con intereses de otro tiempo. María Caro rescata secciones de texto que subrayó, en el pasado, en libros de divulgación científica. Pero la relectura de estas líneas desde el presente no resulta clarificadora para la artista, esta vuelta a lo que en un momento consideró esencial ahora se antoja como información codificada. Más bien arroja dudas sobre sus inquietudes originales, que ahora son una incógnita. Interrogantes que, mediante un ejercicio de desplazamiento, comparte con el espectador al poner de nuevo en circulación esta selección de fragmentos. De algún modo, en la exposición asistimos a un acto de subrayado don-

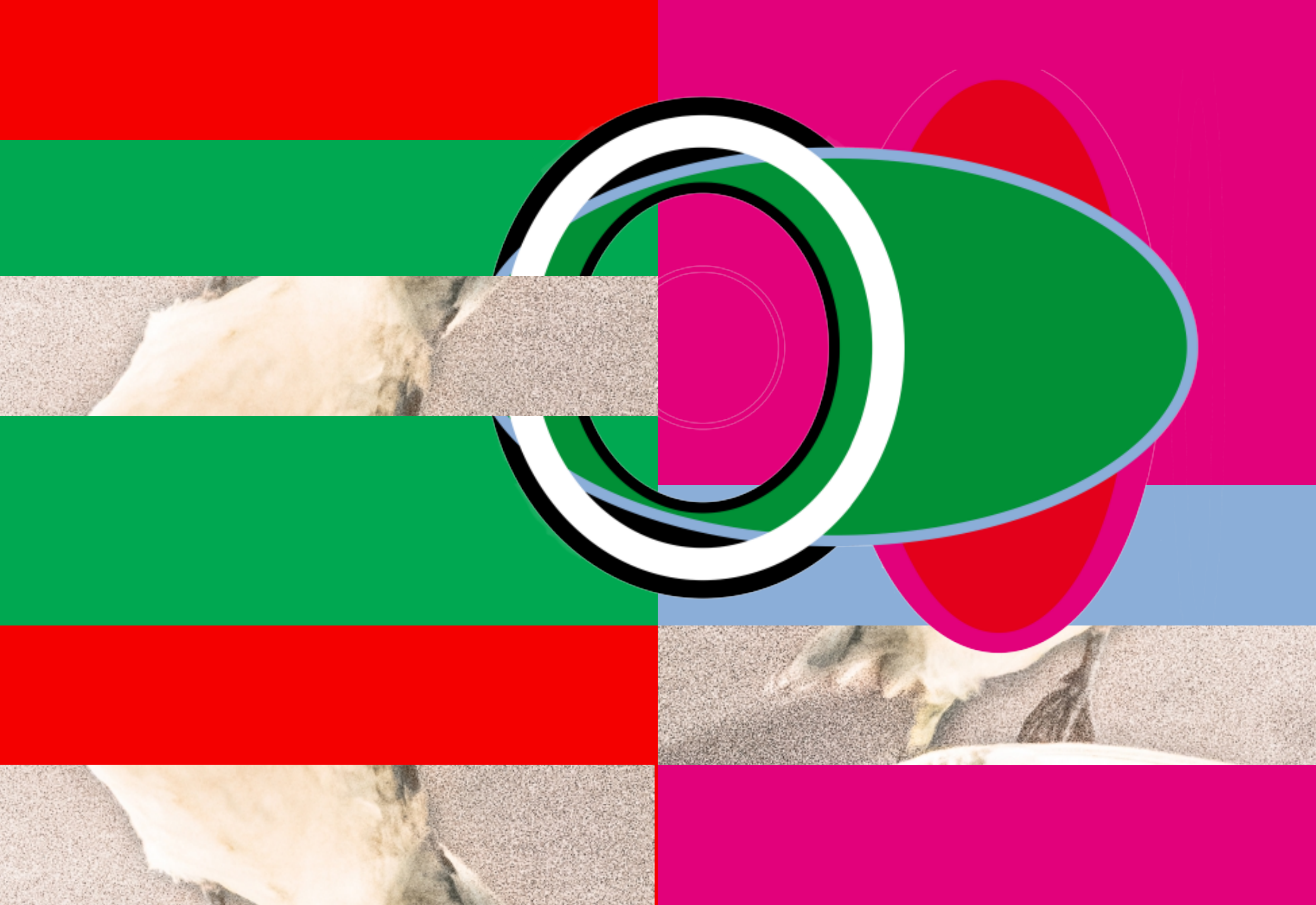


de se trazan líneas narrativas. Se producen conexiones entre imágenes y textos que responden a lo que podríamos entender como un sistema complejo ejecutado por la artista, donde la interacción entre elementos genera nuevos relatos irresolutos.

En este juego de encuentros se sitúan las combinaciones de textos y fotografías, enmarcadas por composiciones de coloridas formas geométricas con las que dialogan, y que sin duda remiten a las cubiertas de los libros de divulgación que son objeto de estudio de la artista. Además, estas referencias no se limitan al plano bidimensional de las obras, sino que lo desbordan. Las formas de las estructuras de madera que soportan algunas de las fotografías parecieran prolongaciones tridimensionales de estas imágenes, pues se relacionan con los escenarios sobre los que se disponen cabras, ciervos o patos disecados. Secuencias y ráfagas de animales que simulan una vida anterior y a los que se dota de movimiento mediante saltos de montaje en el espacio expositivo. También la tramoya de dichas escenografías dialoga y encuentra continuidad a través de la arquitectura y las instalaciones de la sala de exposición, con estructuras de raíles de luz y elementos metálicos suspendidos del techo. En este cruce de referencias, desdoblamiento y órdenes inversos, los focos proyectan sombras, dentro y fuera de las instantáneas, lo que las enmarca y permite que se encuentren en el tiempo.

En resumen, este sistema complejo, insistimos, no se aleja tanto de la acción de subrayar, ahora desde una variedad de recursos plásticos, todas estas inquietudes en torno a las relaciones entre imagen y texto que atraviesan la investigación de la artista. Señalar, poner en diálogo y propiciar encuentros que en ocasiones exceden el hecho expositivo son algunas de las claves para la aproximación a Ciencias Naturales o el cuerpo del alma.





Introducción

Al abordar la producción creativa de María Caro (Linares, 1968), ésta no resulta sencilla de definir ni de encuadrar; tanto más cuanto la artista siempre se ha mostrado renuente a quedar adscrita a modas o derivas contingentes, lo cual ha perfilado un camino individual, singular y genuino, pero también silente y oculto dentro del sistema de las artes. Su amplia carrera, su selectiva presencia expositiva y su escasa prodigalidad en los medios de comunicación, sean generalistas o especializados (lo cual ha propiciado escasez de fuentes y asideros), la innegable implicación para con su profesión docente, hacían necesario que un texto como este se iniciara con un proceso aproximativo y recopilatorio que fundamentase un cierto contexto histórico, plástico y crítico sobre el que edificar una opinión consecuente. Ya desde las etapas iniciales de su trabajo, se vino señalando que uno de sus principales intereses basculaba en torno a las interferencias entre forma, materia y cauces expresivos, fisuras y dobleces donde la creadora se ha sentido ciertamente cómoda. Palomo detectó, con buen criterio, algunas de las virtudes que su obra manifestaba y que iban a mantenerse a lo largo del tiempo: pulcritud, exactitud y estructura¹.

No es menos cierto que otras dos adjetivaciones bien podrían acompañar también cualquier análisis crítico en torno a su producción durante las últimas dos décadas y media: heterogeneidad y experimentalidad. El primer término, ese cariz heterogéneo que se remarca, no puede ni debe ser entendido como muestra de duda o debilidad sino, muy al contrario, como prueba de una fortaleza insobornable que, bajo el auspicio de la pasión indagatoria, le lleva a transitar distintos caminos e itinerarios expresivos, sin complejos ni ataduras y, de paso, a preocuparse por las múltiples problemáticas que, dentro del contexto creativo y fuera de él, la rodean.

¹ PALOMO, Bernardo: La renovación plástica en Andalucía. Desde el Equipo 57 al CAC Málaga. Málaga, Gestión Cultural y Comunicación, 2004, p. 156.



De la serie *Ninguna Parte*. 2000.
Tela tensada sobre madera.
150 x 150 cm.

En segundo lugar, la pulsión experimental ha conducido a la creadora a establecerse en la fractura, en el pliegue conflictivo de la multidisciplinariedad. No en vano, María Caro, además de su dedicación a la creación plástica, ha recibido importantes reconocimientos como escritora, tanto en prosa -ganando con la novela *La esposa de Argos* el Premio Genil de literatura otorgado por la Diputación de Granada en 2002- como en poesía, obteniendo en la edición de 2010 el primer premio poético Ateneo-Universidad de Málaga. Incluso su interés por la moda, que se refleja en la coordinación académica del curso *Alta costura* como objeto plástico, resultan relevantes a la hora de analizar la profundidad y diversidad de sus inquietudes.

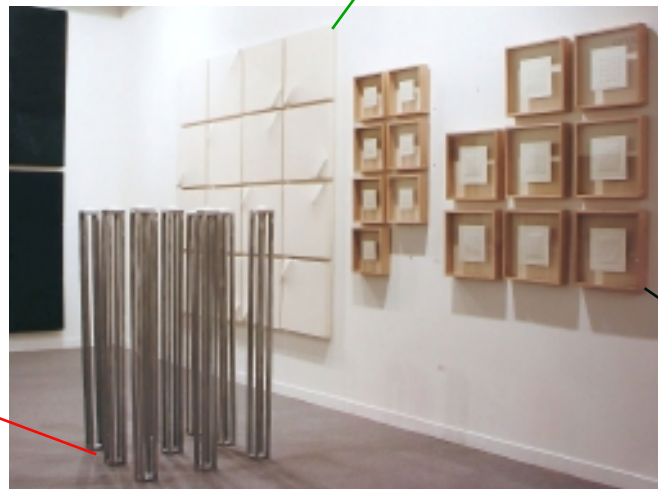
Históricamente, y de modo tradicional y prosaico, o a los artistas les era dada una estructura temática, simbólica, iconográfica o, en cualquier caso, referencial, o bien estos planteamientos motrices eran generados por ellos mismos. Partiendo de esas bases, a posteriori, se decantaban por un procedimiento artístico u otro, aquel que mejor se ajustase técnicamente a los resultados requeridos o buscados. Caro, miembro de una generación plenamente consciente del punto disruptivo en el que se encuentra la historia del arte, no discrimina; muy al contrario: fusiona, asocia y vincula y, simultáneamente, aprovecha para interrogar e interrogarse sobre los límites, sopesando el anacronismo de mantener las fronteras entre formatos, técnicas, procesos, soportes o géneros.

Todos estos planteamientos que la artista transforma en marco y cauce de su investigación, no finalizan en el tiempo artístico, ni en las elecciones técnico-lingüísticas o en el escenario productivo. Van más allá. Como una constante, una suerte de invariable perenne, se vislumbra también la duda ontológica y contextual como acorde pautado y rítmico que fluye bajo las melodías principales, duda acrisolada en torno a las distancias percibidas entre idea y



De la serie *Sucede*. 2000.
Tela tensada sobre madera.
25 módulos de 20 x 20 cm.

De la serie *Sucede*. 2000.
Tela tensada sobre madera. 200 x 200 cm.



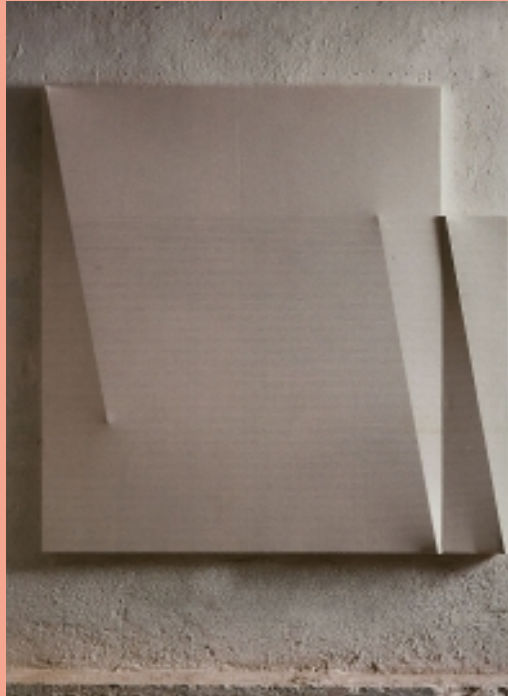
"Jardín II". Acero galvanizado y tela tensada sobre madera. Medidas variables (9 piezas de 130 x 15 x 15 cm c/u). ARCO '2000. Stand de la galería Edurne.

resultado, entre productor y producto, entre creador y creación. Esta situación de extrañamiento y estos sentimientos que delatan la escisión inherente a la creación, eran desvelados en una temprana declaración de una artista poco pródiga al desnudo mediante la palabra. La cita, aunque extensa muy significativa, revela la indescifrable ontología de todo (ensimismado) proceso creativo y de la revelación (para el artista) de la existencia de un marco receptor (y también de una vida otra) para esa creación que escapa a su control y a cualquier intención o interpretación vaticinadas:

“...y tras la idea el camino a la forma es tortuoso, laberíntico y con muchos pasos atrás. Cuando por fin has conseguido una resolución formal y tienes la obra allí, delante de tus narices, acabada y en cierto modo perfecta, independiente de ti y de la idea de la cual partió e incluso de la palabra de la que derivó la idea, una vez así, digo, te das cuenta del mundo, de los otros (te sorprende la existencia del mundo y de los otros) y lo que antes entendías de maravilla ya no lo comprendes y lo ves ajeno. El espectador te pregunta qué es, qué significa, cuánto cuesta. Tú te oyes a ti misma contar mentiras porque una vez fuera, los procesos se vuelven demasiado inescrutables, ininteligibles; en algún momento se han roto los hilos y así ha de ser”².

2 CARO, María: “María Caro”. En Sevilla en abierto 2003. La actualidad de lo bello. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2003, p. 21.

S/T de la serie *Sucede*. 2000. Papel vegetal cortado, doblado o/y horadado sobre papel Fabriano. 8 piezas de 20 x 20cm c/u. y 9 piezas de 30 x 30 cm c/u.



De la serie *Ninguna Parte*. 2000.
Tela tensada sobre madera. 200 x 200 cm.

Su primera individual en 1998, titulada *Vértices como escondites*, en la madrileña galería Edurne, impulsó que fuese seleccionada también para representar a la galería en su stand en ARCO'99, donde presentó “una pintura espacialista con ausencia total de color”³. En 2000 expuso en la mítica galería Debla, de Bubión, en la Alpujarra granadina, la serie *Sucede*, telas monocromas sobre madera donde modularidad, seriación y volumen condicionaban la idea bidimensional y unitaria del espacio pictórico. Ese mismo año mostró en el Palacio de los Condes de Gabia de la Diputación de Granada la instalación *Jardín*, en la que la escultura, en la mixtura de materiales, cobraba de nuevo importancia como soporte y medio.

Tras ello, Caro exhibió el proyecto *Ninguna parte* en la galería Birimbao años después. La propuesta de la creadora incluía una serie de lienzos de algodón sin pintar sobre bastidor. Distintos plegados en la tela (más adelante incluiría elementos metálicos en la trasera que tensaban la superficie) añadían al campo pictórico la volumetría de lo escultórico. Se buscaba manifestar un “volumen generado en (y desde) el interior, indagando en la fractura existente entre lo reconocido y lo intuido”⁴. En otras piezas delineaba una fina retícula geométrica de cromatismo esencial donde pronto fueron señalados los ecos de Sol Lewitt y las derivas minimalistas para definir unas propuestas apellidadas como “objetos fronterizos”⁵.

En ese mismo espacio galerístico hispalense, en 2006, inauguró *La piel*, cuyas similitudes intencionales y formales auguraban ya ciertos rasgos presentes en el proyecto actual, mientras se fusionaban con las inquietudes volumétricas y seriales que venían siendo norma. Un conjunto de fotografías digitales y el video *Gotham* (un pieza que había sido presentada en la bienal ALBIAC₆ donde se ponderó la

3 CALDERÓN, Manuel: “Las galerías nacionales apuestan sobre seguro... ARCO 99”. En *El Cultural de El Mundo* (7/2/1999). [<https://www.cornion.com/critica/22333/las-galerias-nacionales-apuestan-sobre-seguro-sin-sorpresas-arco-99/>]

4 DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: “Fugacidad”. En *ABCD las Artes y las Letras*, nº 46 (2006).

5 DÍAZ DE URMENETA, Juan Bosco: “Minimalismos”. En *Diario de Sevilla* (1/3/2001).

6 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar, Almería, 2006.



búsqueda de la geometría en el propio entorno geográfico⁷) giraban en torno al mar de plástico del poniente almeriense, imágenes fijas y en movimiento que aparecían como retazos indefinidos e indefinibles de un ícubo continuado. El mundo artificial y desechable de los invernaderos a través de fotografías sutiles, desvaídas, cuya realidad captada tiende a desaparecer en la fragilidad y gracias a la dinámica de la captura en movimiento.

En esa serie, la artista se acerca a unas posiciones que revisitan y revisan (cuando no subvierten) los parámetros del género paisajístico, centrándose en la captación de los no-lugares, antes incluso de que estas miradas heterodoxas fuesen abordadas y delimitadas por la teoría estética. Esos no-lugares son vinculados siempre con espacios de tránsito, ámbitos deshumanizados, provisionales:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no-lugar”⁸.

Extrapolando la cita del antropólogo francés al devenir creativo de Caro, del mismo modo que las fugaces capturas de las urbes de plástico podrían quedar definidas como paisajes de no-lugares, espacios para el desamparo de los que no cabe excluir cierta mirada crítica y concienciada socialmente, los personajes extraviados de siguientes proyectos podrían ser también catalogados como no-retratos.

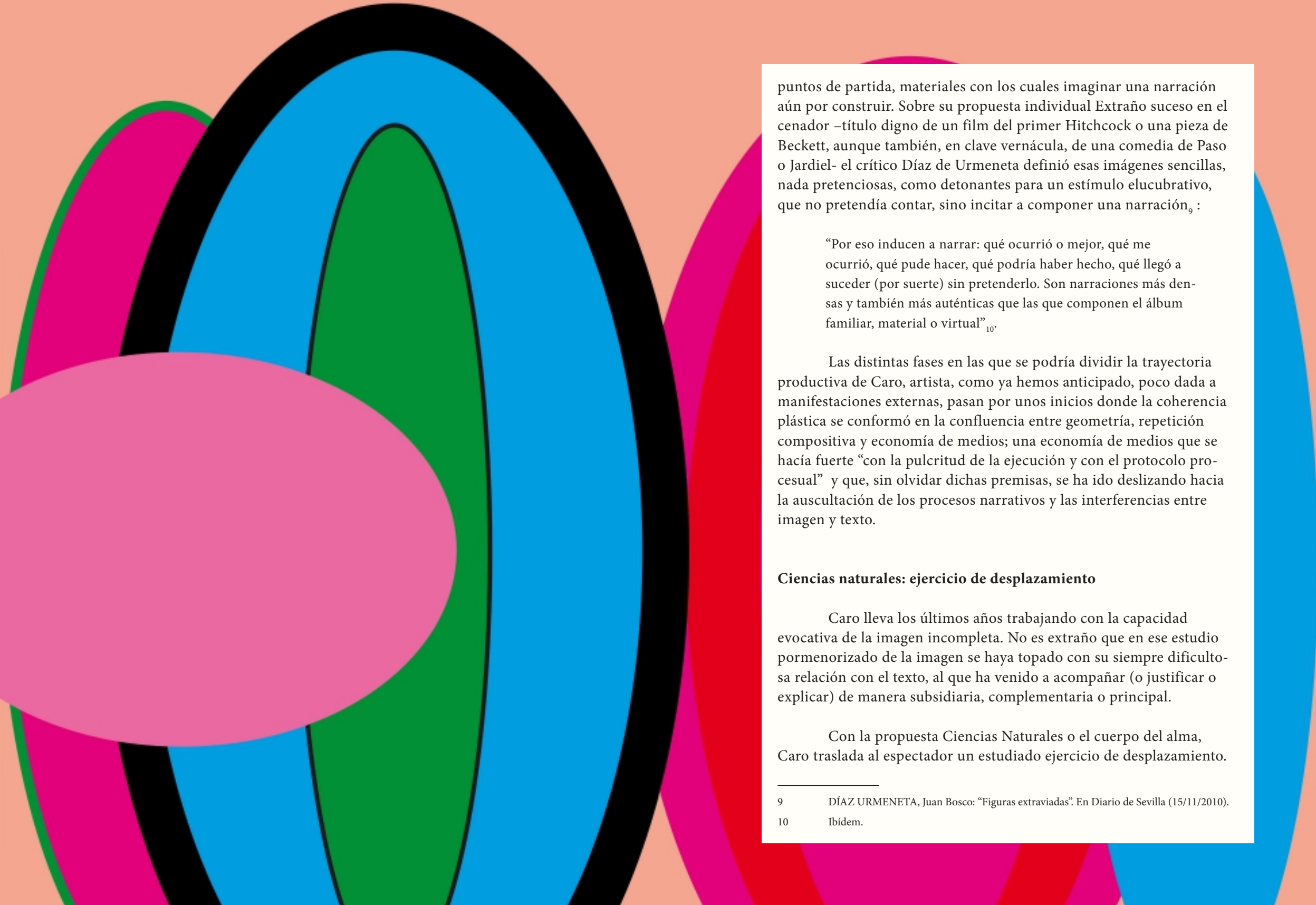
La labor con la imagen fragmentaria y con el recuerdo extraviado ha otorgado carta de naturaleza a varias propuestas, generando algunas de sus series más relevantes. Imagen, fragmento y recuerdo no son objetivos en sí mismos. Más allá de estaciones de llegada, éstos deben ser asimilados como

7 HUICI, Fernando: “Celebración de lo diverso”. En ALBIAC 2006. Almería, Consejería de Cultura, Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 2006, p. 17.

8 AUGÉ, Marc: Los no lugares. Barcelona, Gedisa, 2017, p. 83.

De la serie *La Piel*. 2006. Fotografía sobre dibond. 100 x 70 cm.





puntos de partida, materiales con los cuales imaginar una narración aún por construir. Sobre su propuesta individual Extraño suceso en el cenador –título digno de un film del primer Hitchcock o una pieza de Beckett, aunque también, en clave vernácula, de una comedia de Paso o Jardiel- el crítico Díaz de Urmeneta definió esas imágenes sencillas, nada pretenciosas, como detonantes para un estímulo elucubrativo, que no pretendía contar, sino incitar a componer una narración,⁹ :

“Por eso inducen a narrar: qué ocurrió o mejor, qué me ocurrió, qué pude hacer, qué podría haber hecho, qué llegó a suceder (por suerte) sin pretenderlo. Son narraciones más densas y también más auténticas que las que componen el álbum familiar, material o virtual”¹⁰.

Las distintas fases en las que se podría dividir la trayectoria productiva de Caro, artista, como ya hemos anticipado, poco dada a manifestaciones externas, pasan por unos inicios donde la coherencia plástica se conformó en la confluencia entre geometría, repetición compositiva y economía de medios; una economía de medios que se hacía fuerte “con la pulcritud de la ejecución y con el protocolo procesual” y que, sin olvidar dichas premisas, se ha ido deslizando hacia la auscultación de los procesos narrativos y las interferencias entre imagen y texto.

Ciencias naturales: ejercicio de desplazamiento

Caro lleva los últimos años trabajando con la capacidad evocativa de la imagen incompleta. No es extraño que en ese estudio pormenorizado de la imagen se haya topado con su siempre dificultosa relación con el texto, al que ha venido a acompañar (o justificar o explicar) de manera subsidiaria, complementaria o principal.

Con la propuesta Ciencias Naturales o el cuerpo del alma, Caro traslada al espectador un estudiado ejercicio de desplazamiento.

9 DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: “Figuras extraviadas”. En Diario de Sevilla (15/11/2010).

10 *Ibidem*.

*De
modo
que
aquí
tene-
mos
una
de-
mos-
tra-
ción
irre-
futa-
ble de
que
un
acto-
men-
tal de
inten-
ción
inicia
la
ráfaga de
des-
car-
gas
de
una
célula
ner-
viosa*

Con todo sentido y consciencia, deriva hacia éste una incógnita que la atenaza en torno a su memoria. Esta y no otra es una de las facultades que posee todo artista: la posibilidad de abrir un cauce de comunicación con el espectador que le revele a éste ciertos aspectos de la intimidad o inquietudes propias, esperando una retroalimentación o unas respuestas que nunca llegan. Es posible que toda obra de arte, más aún en aquellas en las cuales el artista ha tomado conciencia de su lugar en el mundo y en la sociedad, deba ser considerada como un guiño cómplice hacia un auditorio inadvertido.

Pero en el caso que nos ocupa no resulta factible creer que la infraestructura –también la superestructura- que la artista jiennense pone al servicio del proyecto tenga como finalidad última una revelación apofántica o una demostración irrefutable, título por cierto de una de sus piezas. Caro pone todo su empeño en que ese desplazamiento afecte consciente y directamente al espectador, que se ve sometido a tres niveles de interpretación superpuestos, fusionados. Es en ese punto donde la artista reclama capacidad crítica en el público. Muchos serán lo que, ante frases inconexas que expresen un vago cariz científico, retazos textuales que se interrelacionan con desvaídas imágenes de aves y ciervos disecados y que, a su vez, dialogan en distancia o cercanía con experimentos pictóricos cuyas fuentes están insertas en el hard edge de Ellsworth Kelly o Frank Stella, se sientan extraviados y desvalidos.

Frases como “Dicho de otro modo: ¿es el software de la conciencia una nada, o es un algo?” ó “Lo que Lassen y Roland establecieron inicialmente fue similar a las comprobaciones de Kornhuber y Deecke” se superimprimen entre imágenes de ungulados corriendo, de ánares recién iniciado su vuelo. Las imágenes de dichos animales fueron tomadas por ella misma en la exposición temporal Animales de museo. El arte de la taxidermia celebrada entre 2009 y 2010 en el Museo de las Ciencias de Granada, que tanto le llegó a impactar. Allí se expuso la labor de décadas de uno de los más reconocidos taxidermistas internacionales, el lojeño Antonio Pérez, donde resaltaba por encima de otras obras la excepcional instalación Estampida, que recoge el momento del salto de 17 cabras montesas unidas entre sí, sostenido todo el conjunto únicamente por la pata de una de ellas. Este profesio-

nal, experto en la llamada técnica de recreación “al salto”, declaraba que los tres pilares fundamentales de su trabajo eran el movimiento, la expresión y la anatomía¹¹.


Resulta singular que estos tres últimos términos (movimiento, expresión, anatomía) puedan ser intercambiados por otros tres conceptos (dinámica, comunicación y forma) que tan bien entroncan con las inquietudes de la artista y que pueden ser plenamente aplicados en la evaluación de trabajos anteriores y presentes. La artista se afanó en trabajar aquellas imágenes mediante herramientas de tratamiento digital para dotarlas de una cierta pátina cromática y textural que las acercara a otra de sus pasiones: los libros de texto o educativos antiguos. Las imágenes de aquellos manuales o diccionarios enciclopédicos, que en principio debían apoyar gráfica y fidedignamente lo descrito o explicado, interferían inopinadamente también a nivel estético (ya que en ellas no se podía delimitar lo verdadero y fidedigno de lo inventado, la realidad de la fantasía), creando en el lector una ambigua sensación equidistante entre la repulsión y la

11 DÍAZ, Alejandro: “Antonio Pérez, un artista que lleva prolongando la belleza natural de los animales desde 1970”. (18/09/2014). [<https://ebuenasnoticias.com/2014/09/18/antonio-perez-rodriguez-prolonga-la-belleza-natural-de-los-animales-desde-1970/>]

atracción, algo sin duda tentador para una creadora como Caro.

Esos ocultos intereses por la taxidermia, por los dioramas y las ilustraciones de textos docentes explican su predilección por la creadora australiana Tracey Moffatt (Brisbane, 1960), en especial por sus Adventure series (2004). Esta línea de trabajo de Moffatt deriva en una especie de dioramas bidimensionales articulados en forma de viñetas, donde la exuberancia cromática, las actitudes impostadas propias de las fotonovelas o los culebrones televisivos, un vago erotismo flotando en el ambiente y la mezcla de imágenes reales con escenografías burdamente trazadas, trasladan una narración kitsch y suspendida que supone una velada e inteligente crítica a la ficción que esta sociedad deglute con avidez en forma de seriales televisivos, sagas novelísticas, telebasura del corazón o reality shows de supervivencia. De hecho, la tesis doctoral de María Caro, defendida en 2015 y dirigida en la Universidad de Málaga por Carlos Miranda y tutorizada por Javier Garcerá, llevó por título “El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt”¹².

12 CARO-CABRERA, María Vicenta: El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de



Caro, en el texto introductorio a Ciencias Naturales o el cuerpo del alma, indica que ese diálogo entre fotografía, pintura y texto se fundamenta sobre tres ideas que convergen en la propuesta: sitio, parergon y producto. La primera noción abunda en la idea de espacio ocupado y desocupado: de cómo la obra –y sus múltiples significados– no presenta una comprensión o un descriptado unívoco, sino condicionado por un contexto que justifica o bien le arrebató esa explicación probable para dotarla de nuevas significaciones. De hecho, Ciencias Naturales o el cuerpo del alma no supone tanto una propuesta de exhibición de piezas individuales, como un discurso unitario y contaminado, en el cual cada obra se apoya sobre las demás, resignificándose, para lo cual el espacio expositivo no puede ser únicamente un ámbito de posicionamiento sino un espacio de travesía, donde el espectador se resitúa constantemente, construyendo una contemplación (o una lectura), tal cual un paisaje pintoresco –interpretada la categoría como epítome de lo extraordinario– se tratara.

Apela Caro, de igual modo, como otro de los apoyos, a la idea derridiana del parergon, que aquí debe ser entendida como ese marco liminar que ni forma parte del ergon, la obra en sí, ni se mantiene fuera y ajena a ella; límite que es, a un tiempo, asidero y abismo, el lugar donde lo incluido y lo excluido se rozan levemente. Y a su vez dotan de sentido aquello que se sitúa dentro y a quien observa desde fuera. Ligando esta idea con la anterior, ¿ese parergon no podría quedar definido de modo dinámico, como la necesidad de desplazamiento anteriormente comentada?

“Un objeto de arte espacial, comúnmente llamado plástico, no prescribe necesariamente un orden de lectura. Puedo desplazarme delante de él, comenzar por lo alto o por lo bajo, a veces dar vueltas en torno a él. Esta posibilidad sin duda tiene un límite ideal. Digamos por el momento que la estructura de este límite permite un

Tracey Moffatt.
[Tesis doctoral]

[<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/10150>]

juego más grande que en el caso de los objetos de arte temporales (discursivos o no), salvo si cierta fragmentación, una puesta en escena especial precisamente (una partición efectiva o virtual), permite comenzar en varios lugares, hacer variar el sentido o la velocidad”¹³.

Todo icono no es más que el eco resultante en la colisión entre significado y significante, entre el decir que se oculta tras los modos del decir. Un desbordamiento y, por lo tanto, un desplazamiento.

Ciencias naturales: exposición, texto y contexto

Caro recupera una lectura de su pasado, el capítulo “Prueba bioquímica de la existencia del alma”, del ensayo Más allá de la teoría cuántica (1986) del escritor y estudioso de fenómenos paranormales Michael Coleman Talbot (1953-1992), en concreto de ciertos pasajes subrayados. Subrayar, como bien afirma en el texto de sala el comisario de la muestra, Javier Artero, “permite poner el acento en determinadas cuestiones que consideramos de interés”, pero esta acción siempre es inmediata y contingente, perdiendo valor cuanto más tardamos en retornar a la indicación, al resaltado, puesto que las ideas y vivencias acumuladas durante el intervalo temporal no aseguran reencontrarnos con los mismos intereses que impelieron aquella acción de señalar.

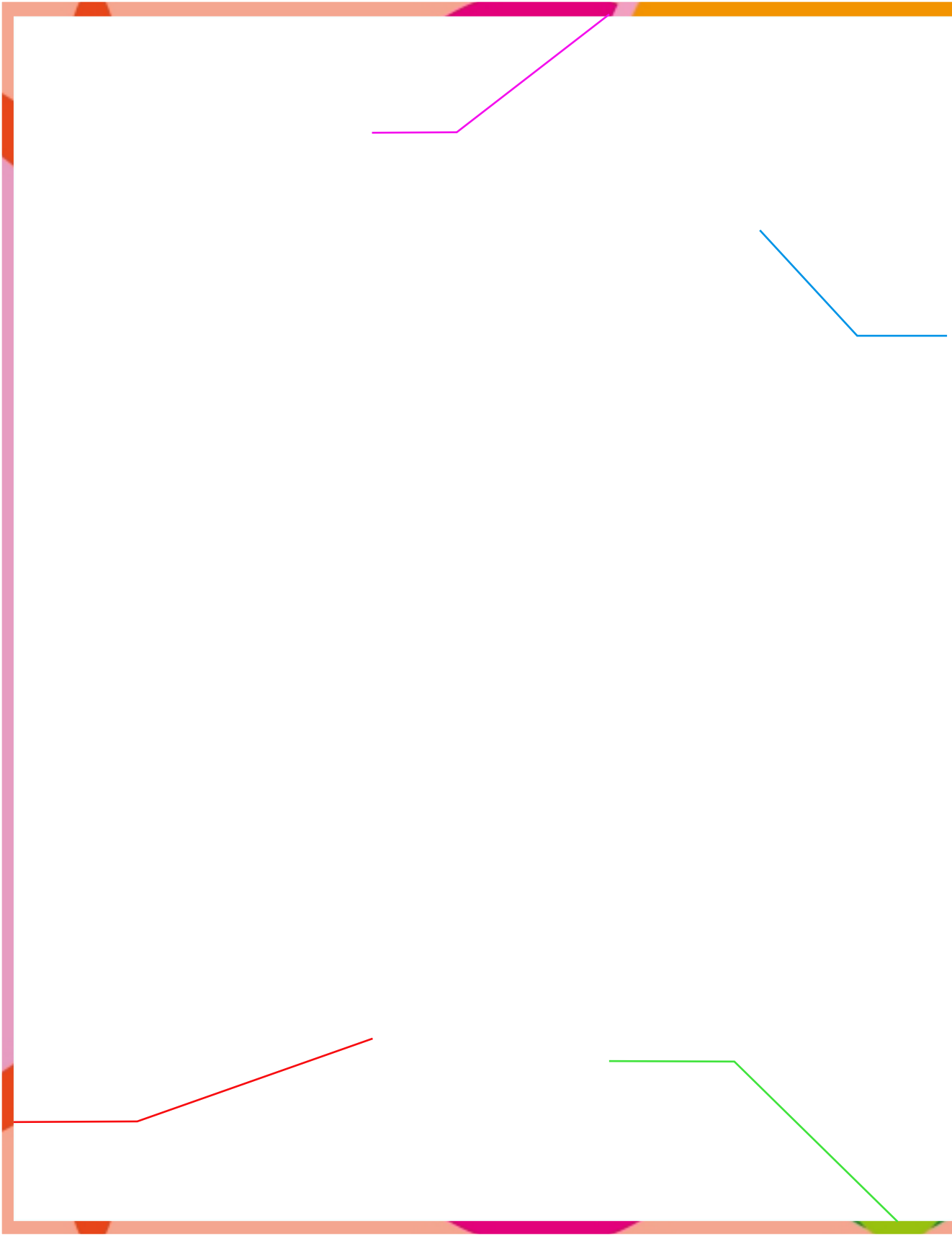
De algún modo, una exposición también es un subrayado que se despliega en el espacio. Una exposición, en palabras de Burkaw, siempre implica mostrar, demostrar y relatar¹⁴. De hecho, su sentido último y definitorio reside en su condición reveladora. El artista suizo Remy Zaugg describía toda propuesta expositiva como un rescate de la oscuridad, una redención ante la indiferencia, una convocatoria y una definición, una llamada de atención sobre una realidad que ha pasado desapercibida¹⁵. Como ya se indicó párrafos atrás, Ciencias Naturales o

13 CARO-CABRERA, María Vicenta: El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt. [Tesis doctoral]

[<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/10150>]

14 BURKAW, G. E.: Introduction to Museum Work. Nueva York, Altamira Press, 1983, p. 115.

15 HUDEK, A: “El retorno de la exposición”. Exit Express, nº 37, 2008, p. 15.



el cuerpo del alma, no es una exposición, sino una predisposición, que afecta tanto al artista cuanto al espectador.

En la muestra se dan cita dos tipos de piezas que, sin perder sincronía, puede quedar bien diferenciadas. Piezas de pared bidimensionales, aunque algunas se anclan al paramento sobre su canto para que anverso y reverso queden a la vista, en las que prima en encuentro de los textos de Talbot con las imágenes desvaídas de los dinámicos animales taxidermizados, todo ello respaldado por una infraestructura morfo-cromática de campos muy definidos. Y piezas esculto-pictóricas dispuestas sobre soportes de madera que actúan como elementos exentos, donde al juego dialéctico que se establece claramente entre las imágenes y textos ya indicados se le suma ahora se suma un tercer factor, el espacio, dada su concepción como piezas tridimensionales.

Estas piezas exentas tienen la condición de ambulantes, ya que muchas de las estructuras que soportan imágenes y texto, que recuerdan inexorablemente a pizarras escolares y que forman parte intrínseca de las piezas, están dotadas de ruedas. La modularidad, tanto en lo que se refiere a cada pieza en sí misma como al conjunto expositivo en cuanto a conformarse como una realidad móvil, dinámica, que puede resituarse, reajustarse en el espacio a conveniencia, no hacen sino revelar la condición última (o primera) de Caro como escultora. Escultora de formas, escultora de evocaciones, escultora de espacios y escultora de responsabilidades puesto que una de las motivaciones de su trabajo es deslizar al espectador hacia la autoconstrucción de la muestra, con cada ángulo que elige para visualizarla, con cada lugar en el que se detiene, con cada mirada y cada encuentro, otorgándole corresponsabilidad en la fundamentación de la obra de arte y de la exposición como obra de arte. Como dijo Daniel Buren hace ya algunos años, el tema de toda exposición ha dejado de ser la exhibición de obras de arte para transformarse en una obra en sí misma¹⁶.

Hasta el día de hoy, siguiendo una pauta que puede ser admitida como una invariante en su carrera desde los inicios, el interés por

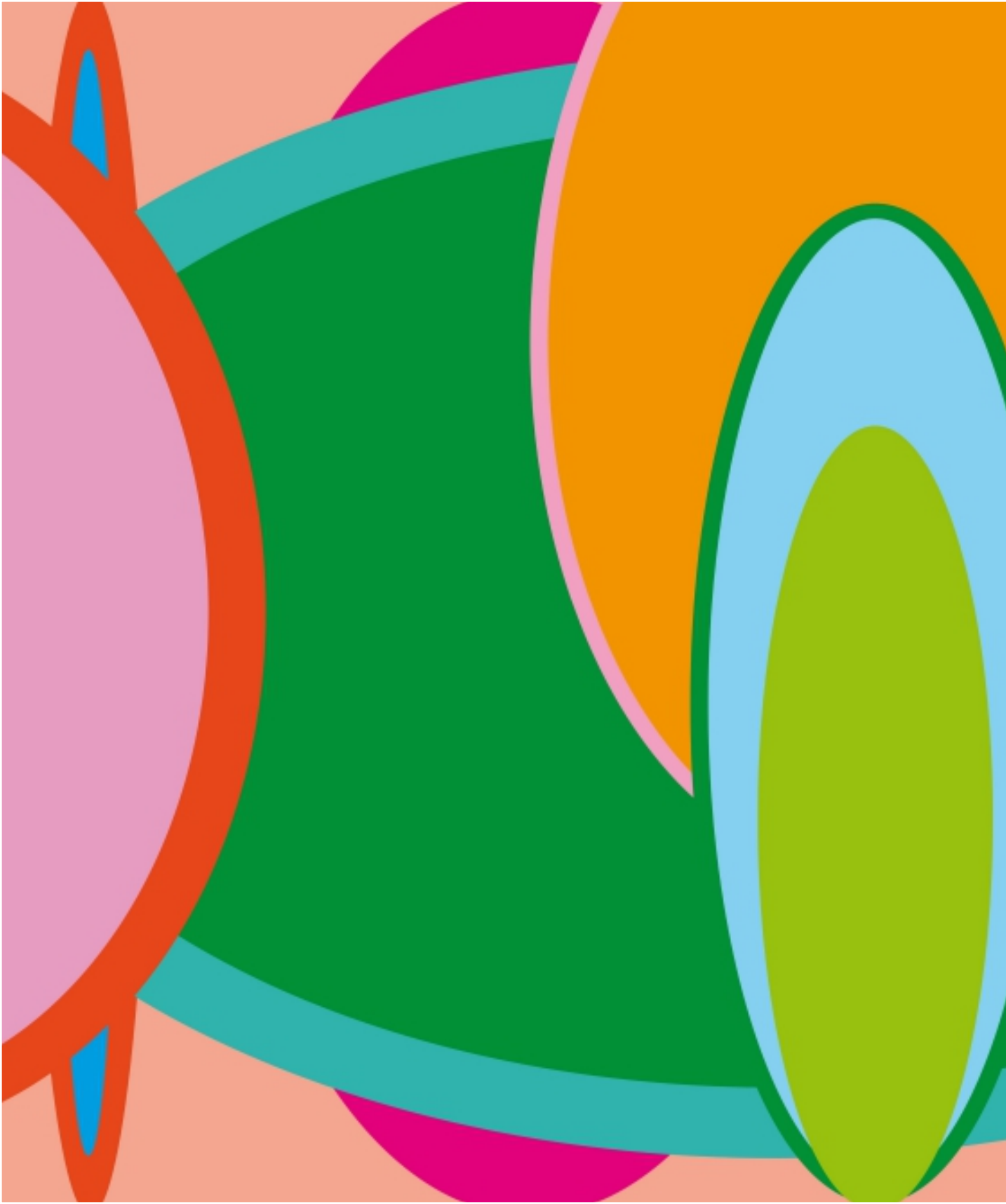
16 GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel: "La exposición entendida como creación artística en los museos de arte contemporáneo". En LORENTE, Jesús Pedro y ALMAZÁN, Vicente David (coords.): *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003, p. 255.

la matemática y por la física llevaron a la artista a una acumulación y sumergimiento frenético en lecturas de libros de divulgación sobre la materia, sin seleccionar nada. Entre todo ese material de acarreo, acumulado a lo largo de los años, se encontraba el citado ensayo de Talbot. Sin embargo, toda explicación necesita un contexto.

Su vuelta a Granada como docente universitaria desde la universidad de Málaga, donde ha ejercido en la facultad de Bellas Artes durante una década, supuso una vuelta a los orígenes y una mudanza. El término mudanza implica tránsito, un viaje y un movimiento. Esa remoción de lo tangible y lo intangible le llevó a la recuperación de elementos, libros, cuadernos y lecturas olvidadas. Calibrar la importancia o la necesidad de conservar o no ese bagaje arrastrado durante años supuso una evaluación de todo lo acumulado en su biblioteca. Dicho proceso, paradójicamente, le llevó a tomar conciencia de su propia evolución como artista y como persona, permitiendo medir la distancia entre quien se es hoy y quien se fue ayer, en función de esa evolución en los intereses cotidianos, domésticos, investigadores o profesionales.

El lenguaje como productor de mundos siempre le ha suscitado gran fascinación, en primer lugar por la necesidad de la aplicación de una serie de códigos pautados que, sin embargo, no alcanzan a explicar y/o a transmitir esos saberes sin el apoyo gráfico en su completa y total dimensión. La imagen visibiliza la idea; pero la imagen sin palabra carece de contexto. En esas fisuras, donde lo visible se torna engañoso y el lenguaje no aporta contenido, encuentra un nicho de acomodo Caro para su investigación. Hojear aquellas páginas señaladas del libro de Talbot ha supuesto asomarse a un abismo, descubrir que esas frases subrayadas que hoy aparecen vacías de sentido tal vez durante la primera lectura también lo estuvieran para ella, por cuanto el remarcado de unos pasajes puede, del mismo modo, señalar interés o incompreensión.

El ejercicio emprendido que culmina en esta propuesta, por todo ello, es un proyecto de introspección y suplantación: se le hurta al espectador una lectura unívoca de la obra, a la que está tan habituado, tanto a nivel plástico cuanto a nivel conceptual, e incluso narrativo,



a sabiendas que ni ella misma como creadora es capaz de saber si las pudo descifrar o no alguna vez. En dicho tránsito, el ser humano, aunque pueda parecer poco creíble, suple esas faltas con imaginación, discrimina las capas de sentido (o sinsentido) y renuncia a cualquier intento de revestir de congruencia el acontecimiento o la narración, desentendiéndose del pensamiento racional y abandonándose a una lógica puramente sensorial y evocativa. Y conceptos tan alejados, en apariencia, como lo sensible y lo lógico solo pueden ser cosidos por la sutil (y casi invisible) aguja que sostiene María Caro.

CIENCIAS NATURALES
O EL CUERPO DEL
ALMA
(2021)

Dicho de otro modo: ¿es el software de la conciencia una "nada", o es un "algo"?





Nada o algo. 2021. Díptico.
Impresión fotográfica sobre papel. 70 x 92 cm.
Impresión fotográfica sobre papel montada sobre madera. 40 x 43,5 cm.

Alguna especie de piano. Impresión fotográfica sobre papel. 140 x 168 cm.







Dicen que el cerebro no importa (...), que todo cuanto hace falta para que haya estados mentales es poner en marcha el programa adecuado.

El cerebro no importa.
Impresión fotográfica sobre
papel. 120 X 100 cm.





El cerebro no importa. Pieza exenta: Impresión fotográfica sobre papel montada sobre madera, madera y ruedas: 60 x 183 x 35 cm.



En una variación denominada "test de programación interna" se pidió al paciente que llevara a cabo las mismas y difíciles secuencias pero sólo mentalmente y sin acompañamiento físico alguno.





El sitio de la interacción.

Impresión fotográfica sobre papel montado
sobre madera. 20 x 20 cm.

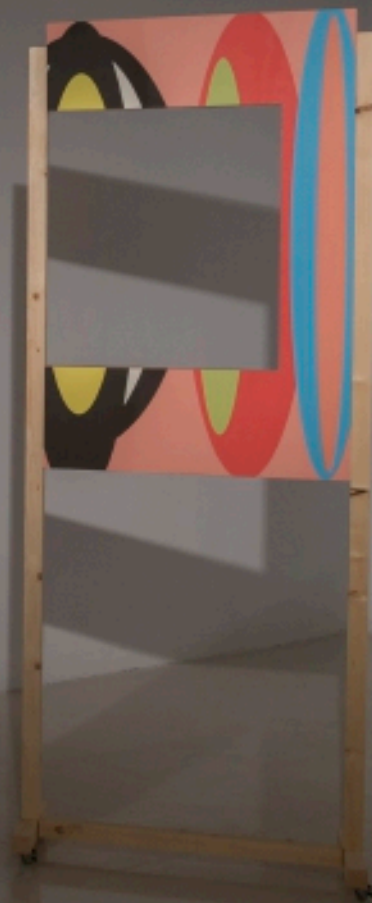


Lo que Lassen y Roland establecieron
inicialmente fue similar a las cooperativas
de Kvenåker y Drevky.

Lassen y Roland . De la serie: *Ciencias naturales o el cuerpo del alma*. Impresión fotográfica sobre papel. 100 x 150 cm.



Pura información. Pieza exenta.
Impresión fotográfica sobre papel montada sobre
madera, madera y ruedas. 74,5 x 191 x 135 cm.



Preciso lugar. tríptico.

Papel impreso sobre madera. 54,5 x 65,5 cm.

Pieza exenta: Impresión fotográfica sobre papel montada sobre madera, madera y ruedas. 81 x 214 x 35 cm.

Impresión fotográfica sobre papel. 66 x 114 cm.



Durante uno de los ensayos efectuados con este procedimiento, solicitaron a un paciente que ejecutara lo que los estudiosos llamaron el "test de secuencia motriz"



Secuencia motriz. Díptico.
Pieza exenta: Impresión fotográfica sobre papel montada sobre madera, madera y ruedas. 209 x 182,5 x 35cm.
Impresión fotográfica sobre papel. 112,5 x 138 cm.





LOS DÍAS SIN RECUERDO

María caro

La idea de salvación tiene en este caso varios vértices, sólo uno pertenece a lo real sensible y es lo que tienes frente a tus ojos en este preciso instante: la palabra en la página.

Nivel uno
Saludar a lo lejos

Salgo al balcón con mucha frecuencia y, no siempre pero sí a veces, alzo los brazos y saludo a la gente que se asoma a la Torre de La Vela. Los veo emborronados, diminutos como hormigas bajo las cuatro banderas ondeantes y el azul límpido del cielo. No sé si alguna vez alguien me verá, si al apuntar hacia mí en la lejanía con el zoom de su cámara apareceré ante su iris avanzado, con mi pijama de cuadros Vichy. El turista, recién salido de las galerías de azulejos y techumbres de mocárabes, fontanas y geométricos senderos de arbustos de Boj, asomado al intrincado mapa de la ciudad antigua, atisbará sin querer mi saludo frenético. Porque yo saludo a dos manos, a veces usando mi propio jersey, como si mi balcón fuera la balsa de la Medusa y mi vida dependiera de un improbable ojo avizor.

Y ahí estamos los dos, el ojo de otro y yo, en el mismo instante. Rondándonos a ambos una frágil idea de salvación.

Nivel dos
Nombrar cada cosa: Salvación es una palabra

La idea de salvación tiene en este caso varios vértices, sólo uno pertenece a lo real sensible y es lo que tienes frente a tus ojos en este preciso instante: la palabra en la página.

El lenguaje es un puente firme y un sistema increíblemente eficaz en su producción de mundos.

Marie-Laure Ryan dice que la noción de mundo contiene “un conjunto conectado de objetos e individuos, un entorno habitable, una totalidad razonablemente inteligible para los observadores externos y un campo de actividad para sus miembros”,¹ y presupone, además, una actividad de tipo inmersivo por parte de esos observadores externos. La exposición “Ciencias Naturales” cumple todos los requisitos para ser consi-

¹ Ryan, Marie-Laure. La narración como realidad virtual. Barcelona: Paidós, 2004. p.117

La Cadena de Márkov es un tipo especial de proceso en el que la probabilidad de que ocurra un evento depende solamente del evento inmediatamente anterior.

derada mundo y además constituye un camino hacia un lugar alejado, incluso diferente, de la materia/la imagen/la obra y del lenguaje que la conforma.

“Ciencias Naturales...” en sala, tiene voluntad de ser mundo y a la vez sistema. De ahí las ruedas de sus piezas exentas. Cada uno de los elementos ambulantes de esta serie se comporta como un determinante, un calificativo, un nombre o una frase subordinada. El método está claro, las posibilidades de relación ofrecen frases y/o derivas diversas, senderos llenos de animales.

Que parecen libres.

Nivel tres

Las cadenas de Márkov

Volvemos a mi balcón. La probabilidad de que alguien, desde las almenas de la Torre de la Vela, observe mi efusivo gesto de emergencia y desesperación es pequeña. En realidad jamás podré conocer el dato, me baso en la lejanía de los puntos A (yo) y B (el ojo avizor) y en la cantidad de aspectos que tienen que coincidir para que el apercibimiento ocurra. Supongo que todo se sostiene en el proceso estocástico de la indeterminación, o sea que lo predecible y lo que no lo es se unen para dar forma al suceso consecuente: el avistamiento.

La Cadena de Márkov es un tipo especial de proceso en el que la probabilidad de que ocurra un evento depende solamente del evento inmediatamente anterior. Lo histórico en ese proceso carece de importancia. La falta de memoria a largo plazo los caracteriza.

El sistema que sustenta las 11 piezas de “Ciencias Naturales...” y sus relaciones se basa en combinatorias sin reminiscencias del ayer. “Ciencias Naturales...” prueba en sala esas consecuencias, se desenvuelve y se vincula como en una estructura morfosintáctica pero sin esperanza alguna de fijar su sentido, desprendida de su retentiva, como si soltara frases recién construidas por los abismos de la desmemoria.

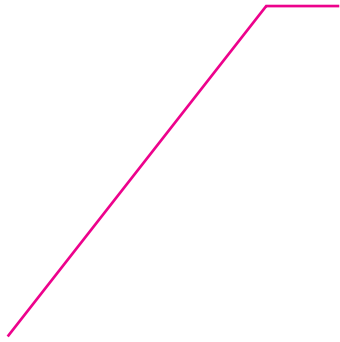
En un embudo sin tiempo.

Las banderas ondean sobre las cabezas microscópicas de los turistas

con el entusiasmo de su primer día². La fragata Medusa lleva ya tiempo hundida así que miro a lo lejos y de puntillas enarbolé fieramente mi jersey. Todos los días es el día probable de mi salvación.

Todos los días sin recuerdo.

² Homenaje a la obra NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento, 2016 del artista y comisario en esta exposición Javier Artero.





Una demostración irrefutable.
Impresión fotográfica sobre papel.
200 x 165 cm.
Dos papeles de 100 x 165 cm cud.

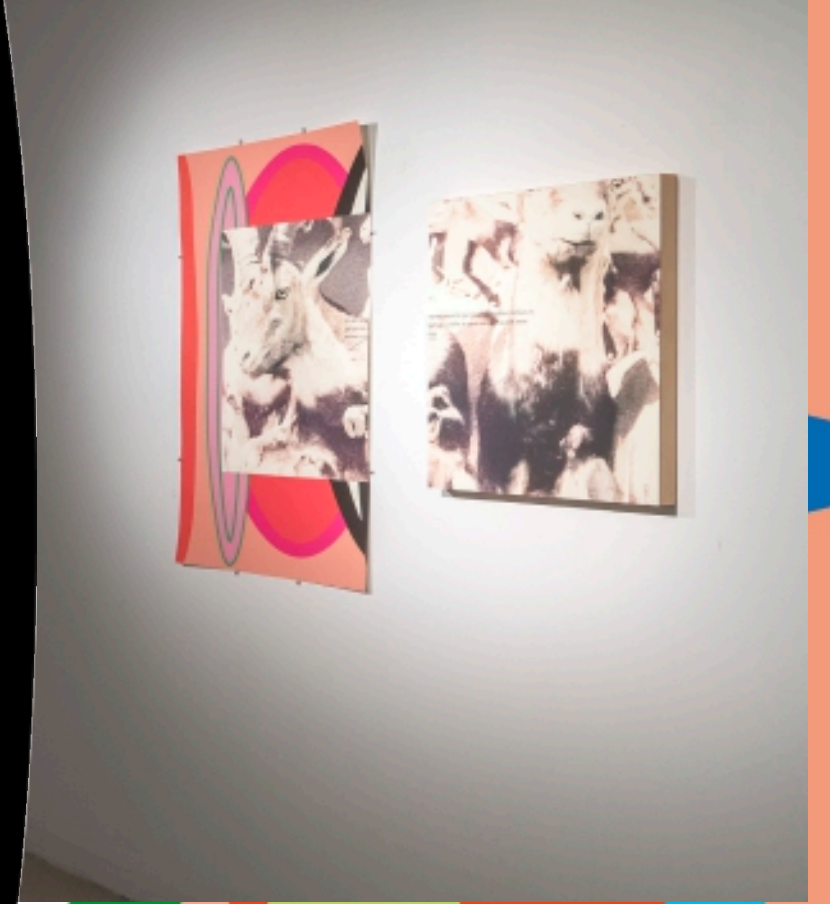


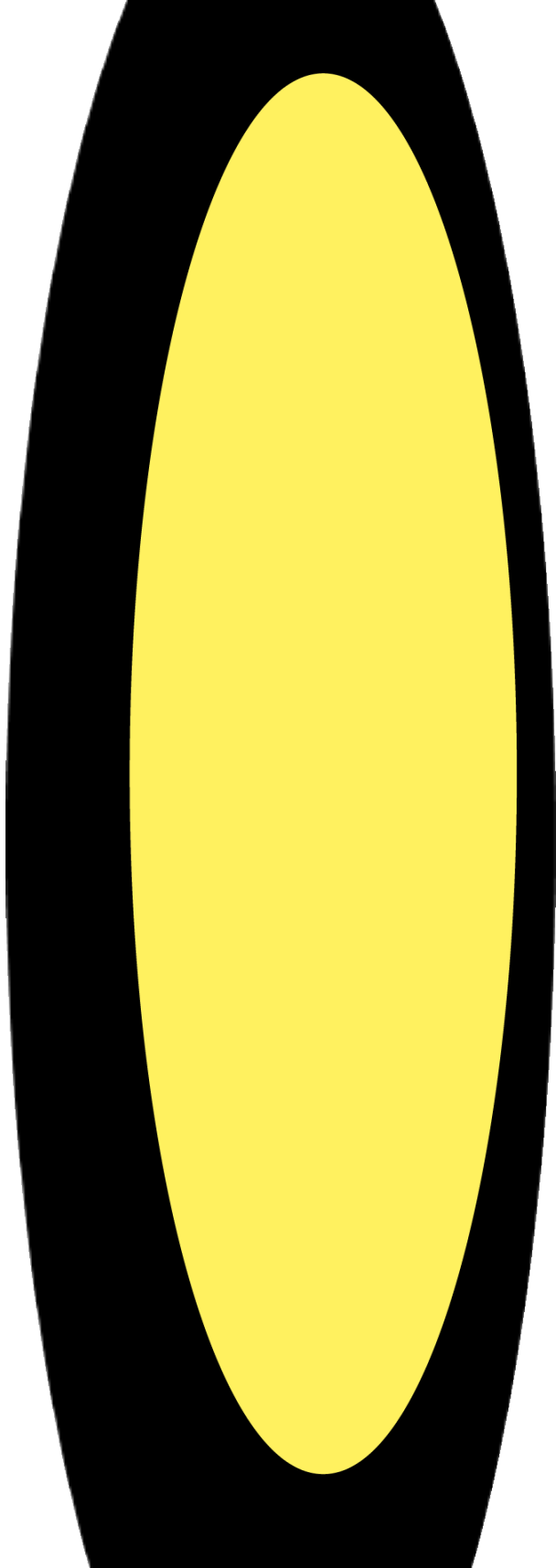
Orden inverso. Díptico.
Impresión fotográfica sobre papel montada sobre madera. 50 x 50 cm.
Impresión fotográfica sobre papel. 120 x 100 cm.











Back to Basics. Reading What's Underlined

Javier Artero

The action of underlining words in textbooks allows us to emphasise certain topics that we consider to be of interest. This makes it easier for us to reorganise them and to jump from one content to another. We highlight key points, fragments that can summarise the bulk of the text, disparate ideas, etc. Who knows? In any case, these horizontal lines can function as notes to help us remember, something to come back to later – or not. In this sense, you might find certain similarities between the act of underlining and that of taking photos. With the democratisation of photography, the uses made of this medium have come to cover a whole variety of needs – and anxieties – including the need to take a picture in order to highlight, to record the fact that we were here or there at a particular moment. Here I am referring to photography of a functional nature, beyond aesthetic interest. But, given the quantity and pace at which we generate images, there is no guarantee that we will ever have the time or interest to return to them. Sometimes we might take a photo or underline something so we can easily come back, to later find nothing or something, either through the image or the text.

Natural Sciences or the Body of the Soul is founded on this re-encounter with interests from another time. María Caro rescues sections of text that she underlined, in the past, in books on popular science. But the re-reading of these lines in the present is not clarifying for the artist; this return to what she once considered essential now reads like coded information. In fact, it casts doubt on her original concerns, which are now an unknown quantity. These are transformed into open questions that, through an exercise in displacement, she shares with the spectator by putting this selection of fragments back into circulation. In a way, in the exhibition we witness an act of underlining in which narrative lines are drawn. Connections are produced between images and texts that respond to what we might understand as a complex system executed by the artist, where the interaction between elements generates new unresolved narratives.

The combinations of texts and photographs, framed by compositions of colourful geometric forms with which they dialogue and which undoubtedly refer to the covers of the popular science books that are the

subject of the artist's studies, are part of this interplay of encounters. Moreover, these references are not limited to the two-dimensional plane of the works, but go beyond it. The shapes of the wooden structures that support some of the photographs seem to be three-dimensional extensions of these images, as they relate to the stages on which stuffed goats, deer or ducks are arranged. These are sequences and bursts of animals that simulate a previous life and which are given movement by means of jumps in the exhibition space. The staging of these set designs also creates a dialogue and finds continuity through the architecture and installations of the exhibition hall, with structures such as light rails and metallic elements suspended from the ceiling. At this crossroads of references, unfolding and reverse orders, the spotlights cast shadows, in and beyond the snapshots, which frame them and allow them to meet in time.

DISPLACEMENTS, CONTEXTS AND FRICTIONS BETWEEN NARRATIVE AND IMAGE

AN APPROACH TO THE WORK OF MARÍA CARO

Iván de la Torre Amerighi

Introduction

When approaching the creative work of María Caro (Linares, 1968), one finds it is not easy to define or frame it, especially as the artist has always shown herself to be reluctant to ascribe to fashions or incidental drifts. This has led her to outline an individual, singular and genuine path, but one that is also silent and hidden within the system of the arts. Her extensive career, her selective exhibition presence and her economy in dealing with the media, whether general or specialised (which has led to a scarcity of sources and pillars of support), her indisputable involvement in the teaching profession, together make it necessary for a text like this to begin with a process of approximation and compilation that might provide a certain historical, artistic and critical context on which to build a sound opinion. Since the initial stages of her work, it has been clear that one of her main interests has revolved around the interferences between form, matter

and expressive channels – fissures and folds in which the artist has certainly felt comfortable. Palomo detected, with good judgement, some of the virtues that her work manifested and that were to be maintained over time: neatness, accuracy and structure¹.

It is no less true that two other adjectives could also accompany any critical analysis of her production over the last two and a half decades: heterogeneity and experimentality. The first term, this heterogeneous character that is highlighted, cannot and must not be understood as a sign of doubt or weakness but, on the contrary, as proof of an incorruptible strength that, under the auspices of the passion for inquiry, leads her to travel different paths and expressive itineraries, without complexes or ties and, in passing, to concern herself with the multiple problems that, within the creative context and outside it, surround her.

Secondly, her experimental drive has led the creator to establish herself in the fracture, in the conflictive fold of multidisciplinary. Indeed, María Caro, in addition to her dedication to artistic creation, has received important recognition as a writer, both in prose – winning the Genil Prize for literature awarded by the Diputación de Granada with the novel *La esposa de Argos* (The Wife of Argos) in 2002 – and in poetry, obtaining the Ateneo-Universidad de Málaga first prize for poetry in 2010. Even her interest in fashion, which is reflected in Haute couture as an objet d'art, the academic course she designed, coordinated and taught, is relevant when analysing the depth and diversity of her concerns.

Historically, traditionally and commonly, artists were either given a thematic, symbolic, iconographic or, in any case, referential structure, or else these driving approaches were generated by the artists themselves. On this basis, a posteriori, they opted for one artistic procedure or another, the one that best suited the required or sought-after results technically. Caro, a member of a generation fully aware of the disruptive point at which the history of art finds itself, does not discriminate; quite the contrary: she fuses, associates and connects and, at the same time, takes the opportunity to question and interrogate the limits, weighing up the anachronism of main-

1 PALOMO, Bernardo: *La renovación plástica en Andalucía. Desde el Equipo 57 al CAC Málaga*. Málaga, Gestión Cultural y Comunicación, 2004, p. 156.

taining the boundaries between formats, techniques, processes, mediums and genres.

All these approaches, which the artist transforms into the framework and channel of her research, do not end in the artistic moment, nor in the technical-linguistic choices or in the productive scenario. They go further. As a constant, a sort of perennial invariable, ontological and contextual doubt can also be glimpsed as a patterned and rhythmic chord that flows under the main melodies, a doubt that is accentuated around the perceived distances between idea and result, between producer and product, between creator and creation. This situation of estrangement and these feelings, which betray the rift inherent in creation, were revealed in an early declaration by the artist, who has been not very generous in baring herself through words. The quote, although long, is very significant, revealing the indecipherable ontology of the whole (absorbing) creative process and the revelation (for the artist) of the existence of a receiving frame (and also a life that is other) for any creation, which escapes her control as well as any predicted intention or interpretation:

“...and after the idea the path to the form is tortuous, labyrinthine and with many backward steps. When you have finally achieved a formal resolution and you have the work there, under your nose, finished and in a certain way perfect, independent of you and of the idea from which it started and even of the word from which the idea was derived; once this is done, I say, you become aware of the world, of others (you are surprised by the existence of the world and of others) and you no longer understand what you once understood marvellously, and you see it as alien. The spectator asks you what it is, what it means, how much it costs. You hear yourself telling lies because once outside, the processes become too inscrutable, unintelligible; at some point the threads have been broken and that's the way it has to be”².

Her first individual exhibition in 1998, entitled *Vértices como escondites* (Vertexes as Hiding Places), at the Eburne Gallery in Madrid, led

2 CARO, María: “María Caro”. *En Sevilla en abierto 2003. La actualidad de lo bello*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2003, p. 21.

to her being selected to represent the gallery at its stand at ARCO'99, where she presented "spatialist painting with a total absence of colour"³. In 2000 in the legendary Debla Gallery in Bubión, in Granada's Alpujarra, she exhibited the series *Sucede* (It Happens), monochrome canvases on wood where modularity, seriation and volume conditioned the two-dimensional and unitary idea of the pictorial space. That same year she showed the installation *Jardín* (Garden) at the Diputación de Granada's Palacio de los Condes de Gabia, in which sculpture, through the mix of materials, once again took on importance as a format and medium.

After that, Caro exhibited the project *Ninguna parte* (Nowhere) at the Birimbao gallery years later. The artist's work included a series of unpainted cotton canvases on stretcher bars. Different folds in the canvas (she would later include metallic elements on the back that tightened the surface) added sculptural volumetry to the pictorial field. The aim was to manifest a "volume generated in (and from) the interior, inquiring into the fracture between the recognised and the intuited"⁴. In other pieces she outlined a fine geometric grid of essential chromaticism where echoes of Sol Lewitt and minimalist influences were soon highlighted to define proposals dubbed "border objects"⁵.

In that same gallery space in Seville, in 2006, she inaugurated *La piel* (Skin), whose intentional and formal similarities already foreshadowed certain features present in the current project, while merging with the volumetric and serial concerns that had become the norm. A set of digital photographs and the video *Gotham* (a piece that had been presented at the ALBIAC₆ biennial which pondered the search for geometry in the geographical environment itself,) revolved around western Almeria's sea of plas-

3 CALDERÓN, Manuel: "Las galerías nacionales apuestan sobre seguro... ARCO 99". In *El Cultural de El Mundo* (7/2/1999). [<https://www.cornion.com/critica/22333/las-galerias-nacionalesapuestan-sobre-seguro-sin-sorpresas-arco-99/>]

4 DE LA TORRE AMERIGHI, Iván: "Fugacidad". En *ABCD las Artes y las Letras*, nº 46 (2006).

5 DÍAZ URMENETA, Juan Bosco: "Minimalismos". In *Diario de Sevilla* (1/3/2001).

6 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar, Almería, 2006.

7 HUICI, Fernando: "Celebración de lo diverso". In *ALBIAC 2006*. Almería, Con-

tic: still and moving images that appeared as indefinite and undefinable remnants of a continuous incubus. The artificial and disposable world of greenhouses was seen through subtle, faded photographs, whose captured reality tended to disappear in fragility as well as thanks to the dynamics of capture in movement.

In this series, the artist approaches positions that revisit and revise (if not subvert) the parameters of the landscape genre, focusing on the capture of non-places, even before these heterodox gazes were addressed and delimited by aesthetic theory. These non-places are always linked to transit spaces, dehumanised, provisional spheres:

"If a place can be defined as a place of identity, relational and historical, a space that can be defined neither as a space of identity nor as relational nor as historical will define a non-place"⁸.

Extrapolating the French anthropologist's quote to Caro's creative evolution, in the same way that the fleeting captures of plastic metropolises could be defined as landscapes of non-places – spaces for the helplessness from which a certain critical and socially aware gaze cannot be excluded – the lost characters of the following projects could also be catalogued as non-portraits.

The work with the fragmentary image and with lost memory has provided several works with a certificate of naturalisation, generating some of her most important series. Image, fragment and memory are not objective in themselves. More than arrival stations, they should be assimilated as starting points, materials with which to imagine a narrative yet to be constructed. Regarding her solo exhibition *Extraño suceso en el cenador* (The Strange Incident in the Arbour) – a title worthy of an early Hitchcock film or a Beckett play, although also, in vernacular terms, of a comedy by Paso or Jardiel – the critic Díaz de Urmeneta defined these simple, unpretentious images as triggers to stimulate the imagination, which did not intend to tell,

sejería de Cultura, Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 2006, p. 17.

8 AUGÉ, Marc: *Non-places. An Introduction to Supermodernity*. London, Verso, 2008, p. 63.

but rather to incite the viewer to compose a narration₉:

“That’s why they induce narration: what happened, or rather, what happened to me, what I was able to do, what I could have done, what came to pass (by luck) without intending it. They are denser and also more authentic narratives than those that make up the family album, whether material or virtual”₁₀.

The different phases into which Caro’s productive trajectory could be divided, being an artist, as said earlier, little given to external manifestations, have their beginnings in an artistic coherence shaped in the confluence between geometry, compositional repetition and economy of means; an economy of means that was strengthened “with neatness of execution and with procedural protocol” and which, without forgetting these premises, has been sliding towards the auscultation of narrative processes and the interferences between image and text.

Natural sciences: a displacement exercise

Caro has spent the last few years working with the evocative capacity of the incomplete image. It is not surprising that in this detailed study of the image, she has come up against its always difficult relationship with the text, which it has come to accompany (or justify or explain) in a subsidiary, complementary or principal way.

With the exhibition *Natural Sciences* or *the Body of the Soul*, Caro transfers to the spectator a studied exercise of displacement. With all sense and consciousness, something unknown that is gripping her memory drifts towards it. This is one of the faculties that every artist possesses: the possibility of opening a channel of communication with the spectator that reveals to him or her certain aspects of his or her own intimacy or concerns, waiting for feedback or answers that never come. It is possible that every work of art, especially those in which the artist has become aware of his or her place in the world and in society, should be considered as an accompli-

9 DÍAZ DE URMENETA, Juan Bosco: “Figuras extraviadas” (Lost Figures). In *Diario de Sevilla* (15/11/2010).

10 Ibid.

ce’s wink to an unwitting audience.

But in the case in question it is not feasible to believe that the infrastructure, and the superstructure, that this artist from Jaén places in service to the project has as its ultimate aim an apophantic revelation or an irrefutable demonstration – incidentally the title of one of her pieces. Caro makes every effort to ensure that this displacement consciously and directly affects the spectator, who is subjected to three superimposed, merged levels of interpretation. It is at this point that the artist calls for critical capacity in the public. Many will feel lost and helpless in the face of unconnected sentences of a vaguely scientific character, snippets of text that interrelate with faded images of stuffed birds and deer and that, in turn, dialogue in distance or proximity with pictorial experiments whose sources are inserted in the hard edge of Ellsworth Kelly or Frank Stella.

Phrases such as “Put another way: is the software of consciousness a nothing, or is it a something?” or “What Lassen and Roland initially established was similar to the findings of Kornhuber and Deecke” are superimposed between images of running hooved creatures, of ducks just starting their flight. The images of these animals were taken by the artist herself in the temporary exhibition *Animales de museo. El arte de la taxidermia* (Museum Animals. The Art of Taxidermy) held between 2009 and 2010 in Granada’s Museo de las Ciencias, which had such an impact on her. The exhibition showcased decades of work by one of the most renowned international taxidermists, Antonio Pérez (Lojeño), including the exceptional installation *Estampida* (Stampede), which shows the moment when 17 mountain goats jump together, the whole thing being held up by the leg of one of them, which stood out above other works. This professional, an expert in the so-called “al salto” (poised to jump) recreation technique, declared that the three fundamental pillars of his work were movement, expression and anatomy₁₁.

It is singular that these last three terms (movement, expression, anatomy) can be interchanged with three other concepts (dynamics, communication and form) which are so closely related to the artist’s concerns

11 DÍAZ, Alejandro: “Antonio Pérez, un artista que lleva prolongando la belleza natural de los animales desde 1970”. (18/09/2014). [<https://ebuenasnoticias.com/2014/09/18/antonio-perez-rodriguez-prolonga-la-belleza-natural-de-los-animales-desde-1970/>]

and which can be fully applied in the evaluation of previous and present works. The artist worked on these images using digital processing tools to give them a certain chromatic and textural patina that would bring them closer to another of her passions: old textbooks and educational books. The images in those encyclopaedic manuals and dictionaries, which in principle were supposed to graphically and reliably support what was described or explained, also interfered unexpectedly on an aesthetic level (since they could not separate what was true and reliable from what was invented; reality from fantasy), creating in the reader an ambiguous sensation halfway between repulsion and attraction, something no doubt tempting for a creator like Caro.

These hidden interests in taxidermy, dioramas and illustrations of teaching texts explain her predilection for the Australian artist Tracey Moffatt (Brisbane, 1960), especially her Adventure Series (2004). This line of work by Moffatt results in a kind of two-dimensional diorama articulated in the form of vignettes, where the chromatic exuberance, the strong, posed attitudes typical of photo-novels or television soap operas, a vague eroticism floating in the atmosphere and the mixture of real images with crudely drawn sets, convey a kitsch and suspended narration that is a veiled and intelligent critique of the fiction that this society greedily devours in the form of television serials, novelistic sagas, trashy TV dramas and survival reality shows. In fact, María Caro's doctoral thesis, defended in 2015 and supervised at the University of Málaga by Carlos Miranda and tutored by Javier Garcerá, was entitled "El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt" (The Tale as Narrative Irresolution in Sequential Photography. The case of Tracey Moffatt's "Adventure Series")¹².

In the introductory text to *Natural Sciences or the Body of the Soul*, Caro indicates that this dialogue between photography, painting and text is based on three ideas that converge in the exhibition: place, parergon and product. The first notion abounds in the idea of occupied and unoccupied

12 CARO-CABRERA, María Vicenta: *El relato como irresolución narrativa en la fotografía secuencial. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt*. [Doctoral thesis] [<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/10150>]

space: of how the work – and its multiple meanings – does not present an unambiguous understanding or decryption, but is conditioned by a context that either justifies or takes away that probable explanation in order to endow it with new meanings. In fact, *Natural Sciences or the Body of the Soul* is not so much a proposal for an exhibition of individual pieces as a unitary and contaminated discourse, in which each work rests on the others, resignifying itself, in which the exhibition space cannot limit itself to a space of positioning but is also a space of crossing, where the spectator constantly resituates him or herself, constructing a contemplation (or a reading), like a picturesque landscape – interpreting the category as the epitome of the extraordinary.

Caro likewise appeals, as another support, to the Derridian idea of the parergon, which here must be understood as that liminal framework that neither forms part of the ergon, the work itself, nor remains outside and alien to it; a limit that is, at the same time, a foundation and an abyss, the place where what is included and what is excluded rub up against each other lightly. And at the same time they give meaning to what is inside and to those who observe from outside. Linking this idea with the previous one, could this parergon not be defined dynamically, like the need for displacement discussed above?

"A spatial, so-called plastic, art object does not necessarily prescribe an order of reading. I can move around in front of it, start from the top or the bottom, sometimes walk round it. No doubt this possibility has an ideal limit. Let us say for the moment that the structure of this limit allows a greater play than in the case of temporal art objects (whether discursive or not), unless a certain fragmentation, a spatial *mise en scene*, precisely (an effective or virtual partition) allows us to begin in various places, to vary direction or speed."¹³

Every icon is nothing more than the echo resulting from the collision between signifier and signified, between the saying that hides behind the ways of saying. An overflow and therefore a displacement.

13 DERRIDA, Jacques.: *The Truth in Painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1987, p. 49

Natural sciences: exposition, text and context

Caro recovers a reading from her past, the chapter “Biochemical Proof of the Existence of the Soul”, from the essay *Beyond Quantum Theory* (1986) by the writer and paranormal scholar Michael Coleman Talbot (1953-1992), specifically from certain underlined passages. Underlining, as the curator of the exhibition, Javier Artero, rightly states in the exhibition text, “allows us to emphasise certain topics that we consider to be of interest”, but this action is always immediate and contingent, losing value the longer we take to return to the indication, to the highlighting, since the ideas and experiences accumulated during the temporary interval cannot guarantee that we will rediscover the same interests that prompted that action of highlighting.

In a way, an exhibition is also an underlining that unfolds in space. An exhibition, in Burcaw’s words, always involves showing, demonstrating and telling¹⁴. In fact, its ultimate and defining meaning lies in its revelatory condition. The Swiss artist Remy Zaugg described every exhibition proposal as a rescue from obscurity, a redemption in the face of indifference, a summons and a definition, a call for attention to a reality that has gone unnoticed¹⁵. As already indicated above, *Natural Sciences or the Body of the Soul* is not an exhibition, but a predisposition, which affects both the artist and the spectator.

The exhibition brings together two types of pieces which, without losing synchrony, can be clearly differentiated. Two-dimensional wall pieces, although some are anchored to the wall by their edges so that the front and back are visible, in which Talbot’s texts meet the faded images of the dynamic stuffed animals, all supported by a morpho-chromatic infrastructure of very well-defined fields. And sculptural-pictorial pieces arranged on wooden supports that act as free-standing elements, where the dialectic play that is clearly established between the images and texts already indicated is now joined by a third factor, space, given their conception as

14 BURKAW, G. E.: *Introduction to Museum Work*. New York, Altamira Press, 1983, p. 115.

15 HUDEK, A: “El retorno de la exposición”. *Exit Express*, no. 37, 2008, p. 15.

three-dimensional pieces.

These free-standing pieces have the status of itinerant pieces, as many of the structures supporting images and text, which are inexorably reminiscent of school blackboards and form an intrinsic part of the pieces, are fitted with wheels. Modularity, both in terms of each piece in itself and of the exhibition as a whole in terms of its conformation as a mobile, dynamic reality, which can be repositioned, readjusted in space at will, serves to reveal Caro’s ultimate (or first) condition as a sculptor. Sculptor of forms, sculptor of evocations, sculptor of spaces and sculptor of responsibilities, since one of the motivations of her work is to draw the spectator into the self-construction of the exhibition, with each angle they choose to view it, with each place where they stop, with each glance and each encounter, giving the spectator co-responsibility in the foundation of the work of art and of the exhibition as a work of art. As Daniel Buren said some years ago, the subject of any exhibition has ceased to be the exhibition of works of art and has become a work in itself¹⁶.

To this day, following a pattern that can be admitted as an invariant in her career from the beginning, her interest in mathematics and physics has led the artist to frenetically accumulate, and immerse herself in reading popular books on the subject, without selecting anything. Among all this material, accumulated over the years, was the aforementioned essay by Talbot. However, every explanation needs a context.

Her return to Granada as a university lecturer from the University of Malaga, where she had taught in the Faculty of Fine Arts for a decade, meant a return to her origins as well as a relocation. The term relocation implies transit, a journey and a movement. This removal of the tangible and the intangible led her to the recovery of forgotten elements, books, notebooks and readings. Gauging the importance and the need to keep, or not to keep this baggage accumulated over the years involved an evaluation of all that had been accumulated in her library. Paradoxically, this process led her to become aware of her own evolution as an artist and as a person,

16 GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel: “La exposición entendida como creación artística en los museos de arte contemporáneo”. In LORENTE, Jesús Pedro y ALMAZÁN, Vicente David (coords.): *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, Pressas Universitarias, 2003, p. 255.

allowing her to measure the distance between who she is today and who she was yesterday, according to this evolution in her daily, domestic, research or professional interests.

She has always been fascinated by language as a producer of worlds, firstly because of the need to apply a series of standard codes which, however, are not sufficient to explain and/or transmit this knowledge without graphic support in its full and complete dimension. The image makes the idea visible; but the image without words lacks context. It is in these fissures, where the visible becomes deceptive and language does not provide content, that Caro finds a niche for her research. Leafing through those annotated pages of Talbot's book meant looking into an abyss, discovering that those underlined sentences that today appear empty of meaning may also have been empty of meaning for her on first reading, since the highlighting of certain passages can signal both interest and incomprehension.

For all these reasons, the exercise undertaken that culminates in this exhibition is a project of introspection and impersonation: the spectator is robbed of an unambiguous reading of the work, to which they are so accustomed, both on an artistic level and on a conceptual and even narrative level, in the knowledge that not even the artist herself as creator is capable of knowing whether or not she was ever able to decipher them. In this transition, although it may not seem credible, the human being makes up for these shortcomings with imagination, discriminates the layers of meaning (or meaninglessness) and renounces any attempt to clothe the event or the narrative with congruence, disengaging from rational thought and abandoning him or herself to a purely sensory and evocative logic. And concepts as apparently distant as the sensible and the logical can only be sewn together by the subtle (and almost invisible) needle held by María Caro.

DAYS WITHOUT MEMORY

María Caro

Level One

Waving from Afar

I very often go out on my balcony and, sometimes but not always, I raise my arms and wave to the people who are looking out from the Torre de La Vela.

I see them as blurry figures, as tiny as ants under the four flags flapping against the limpid blue sky.

I don't know if anyone will ever see me, if Ryan, Marie-Laure. Narrative as Virtual Reality. Johns Hopkins University Press, 2001, p.91 by using their camera to zoom in on me in the distance I will appear in front of their advancing iris in my Vichy check pyjamas. The tourist, fresh from the tiled galleries and Mozarabic ceilings, fountains and geometric paths lined with boxwood hedges, looking out over the intricate map of the ancient city, may unwittingly catch a glimpse of my frantic greeting. Because I wave with both arms, sometimes even waving my jumper, as if my balcony were The Raft of the Medusa and my life depended on an improbable watchful eye.

And there we are, the eye of the other and me, at the same instant. A fragile idea of salvation haunts us both.

Level Two

Name Each Thing: Salvation Is a Word.

The idea of salvation has in this case several vertices, but only one belongs to the perceivably real and that is what you have in front of your eyes at this very moment: the word on the page.

Language is a strong bridge and an incredibly efficient system in its production of worlds.

According to Marie-Laure Ryan, the notion of world has four characteristics: "connected set of objects and individuals; habitable environment; reasonably intelligible totality for external observers; field of activity for its

members”¹, and further presupposes an immersive type of activity on the part of those external observers. The “Natural Sciences” exhibition fulfils all the requirements to be considered a world and also constitutes a path towards a place far away, even different, from the material/the image/ the work and the language that shapes it.

“Natural Sciences...” in the exhibition hall, has the will to be both a world and a system. Hence the wheels on its freestanding parts. Each of the itinerant elements in this series behaves as a determiner, a qualifier, a noun or a subordinate clause. The method is clear, the relationship possibilities offer different phrases and/or drifts, paths full of animals. That appear to be free.

Level Three

Markov Chains

Back to my balcony. The likelihood of someone from the battlements of the Torre de la Vela observing my effusive gesture of emergency and despair is small. In reality, I will never know the data. I am basing my interpretation on the remoteness of points A (me) and B (the watchful eye) and the number of aspects that have to coincide for the warning to occur. I suppose it all rests on an indeterminate stochastic process, that is, the predictable and the unpredictable come together to shape the consequent event: the sighting. The Markov Chain is a special type of process in which the probability of an event occurring depends only on the immediately preceding event. The historical aspect of the process is irrelevant. The process is characterised by the absence of long-term memory.

The system underpinning the eleven pieces of “Natural Sciences...” and the relationships between them is based on combinatorics with no reminiscences of yesterday. “Natural Sciences...” tests these consequences in the exhibition room; it unfolds and links itself as in a morphosyntactic structure but without any hope of fixing its meaning, detached from its memory retention, as if it were releasing newly constructed sentences through the abysses of forgetfulness.

In a funnel without time.

¹ Ryan, Marie-Laure. Narrative as Virtual Reality. Johns Hopkins University Press, 2001, p.91

Flags wave above the microscopic heads of tourists with the enthusiasm of their first day . The frigate Medusa has been sinking for some time now, so I look away and fiercely raise my jumper on tiptoe. Every day is the probable day of my salvation.

Every day without memory.





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA