

PABLO GENOVÉS

LA VIDA ETERNA



VERÓNICAS
MURCIA





Journal

Sept 1st
Sept 2nd
Sept 3rd
Sept 4th
Sept 5th
Sept 6th
Sept 7th
Sept 8th
Sept 9th
Sept 10th
Sept 11th
Sept 12th
Sept 13th
Sept 14th
Sept 15th
Sept 16th
Sept 17th
Sept 18th
Sept 19th
Sept 20th
Sept 21st
Sept 22nd
Sept 23rd
Sept 24th
Sept 25th
Sept 26th
Sept 27th
Sept 28th
Sept 29th
Sept 30th

Sept 1st
Sept 2nd
Sept 3rd
Sept 4th
Sept 5th
Sept 6th
Sept 7th
Sept 8th
Sept 9th
Sept 10th
Sept 11th
Sept 12th
Sept 13th
Sept 14th
Sept 15th
Sept 16th
Sept 17th
Sept 18th
Sept 19th
Sept 20th
Sept 21st
Sept 22nd
Sept 23rd
Sept 24th
Sept 25th
Sept 26th
Sept 27th
Sept 28th
Sept 29th
Sept 30th

Printed by [unclear]
[unclear]
[unclear]

“Vida eterna”, el proyecto que ha realizado Pablo Genovés para la Sala Verónicas es tal vez la exposición más importante que ha realizado y, posiblemente, uno de los retos más difíciles a los que se ha tenido que enfrentar. La dimensión imponente del espacio –una antigua iglesia conventual-sumada a su carga simbólica, le han llevado a probar un nuevo lenguaje –el vídeo– con el que ha creado un gran retablo en forma de tríptico que nos envuelve con su belleza y su fuerza. Donde estaban las imágenes de lo sagrado ahora vemos, muros, nubarrones que cubren las cúpulas, maleza creciendo entre las losas, ruinas... una ola que se alza amenazante ante nuestros ojos y nos muestra qué frágiles son la existencia y la memoria.

Pero la exposición de Genovés no es una lección sobre la belleza melancólica del pasado, sino un ejercicio inteligente de cómo late la vida en lo que parece abandonado. Ese instante del que ya hablara Benjamin fijado en el esplendor de la ruina, en ese resto que relampaguea para, a continuación, desaparecer: el momento en el que la memoria de aquello que pasó brilla y al mismo tiempo está en peligro. El artista ha señalado su preocupación por la amenaza de destrucción de la naturaleza y la cultura a la que nos ha llevado una civilización basada en el consumo y la velocidad. Por eso reconstruye lugares para la reflexión a partir de restos, de antiguas postales abandonadas -que en sí mismas son casi ruinas-, utilizando una técnica voluntariamente austera, casi como si fuera un collage en el que las imágenes avanzan vibrando al igual que las agujas de un reloj. Se inunda lentamente –casi imperceptiblemente- una iglesia en un vídeo de uno de los espacios laterales y vemos cómo se cierran las puertas de una estancia en otro, pero junto a la devastación también se escuchan voces y risas de niños cuyo sonido crece como una marea.

En el Renacimiento las pinturas de ruinas se vinculaban fundamentalmente a las escenas de Natividad y Adoración, en parte porque se asociaban a la decadencia del mundo pagano y a la necesidad de un nuevo orden. Tal vez sabían que, para imaginar mundos nuevos, los niños juegan donde no hay nada, en solares abandonados, donde la ruina es en realidad el cimiento de toda futura construcción. Pablo Genovés construye con este impresionante proyecto ese espacio donde todos los sueños son posibles, donde el tiempo es eterno porque el pasado y el futuro se entrelazan y crecen como lo hace la hierba en las grietas de los muros...

Noelia Arroyo Hernández

Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno

Vida eterna ("Eternal Life"), the project Pablo Genovés has produced for Sala Verónicas, is perhaps the most important exhibition he has ever undertaken, and possibly one of the most difficult challenges he has had to face. The imposing character of the space — a former convent church — added to its symbolic weight, has led him to try a new idiom, video, with which he has created a large altarpiece in the form of a triptych which enfolds us in its beauty and force. Where once there were sacred images we now see walls, clouds covering the domes, weeds growing between the flagstones, ruins... a wave rising menacingly before our eyes and showing us the fragility of existence and memory.

But Genovés's exhibition is not a lesson on the melancholy beauty of the past but an intelligent exercise on how the pulse of life beats in what seemed abandoned. That instant of which Benjamin spoke, fixed in the splendour of the ruin, in those remains that flash and then fade away: the moment in which the memory of what has passed shines and is at the same time in peril. Genovés has highlighted his concern at the threat of the destruction of nature and culture to which a civilisation based on consumption and speed has brought us. He therefore reconstructs places for reflection based on remains, on old, forgotten postcards — which in themselves are almost ruins — using a deliberately austere technique, almost as if it were a collage in which the images vibrate as they move forward, like the hands of a clock. In a video in one of the lateral spaces a church is slowly, almost imperceptibly, flooded, and in another we see the doors of a room closing, but together with the devastation we also hear the sound of children's voices and laughter, rising like the tide.

In the Renaissance, paintings of ruins were primarily linked to Nativity and Adoration scenes, partly because they were associated with the decline of the pagan world and the need for a new order. Perhaps they knew that to imagine new worlds children play in empty places, abandoned sites, where ruins are really the foundations of everything to be built in the future. In this spectacular project Pablo Genovés constructs that space where all dreams are possible, where time is eternal, because the past and the future are interwoven and grow like the weeds in the cracks of the walls...

Verónica

12/2/16

> ¿qué que podemos hacer con
lo del móvil (pax)

→  ¿cómo
¿directo o indirecto?

→ la historia del trabajo ¿fijas?
posibles

→  la agenda

→ proyectivos
como un
listado

 A B A B B etc

¿ cómo en una forma organizada?

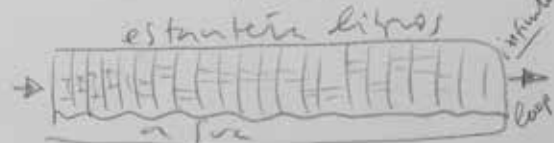
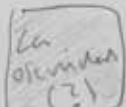
esquina



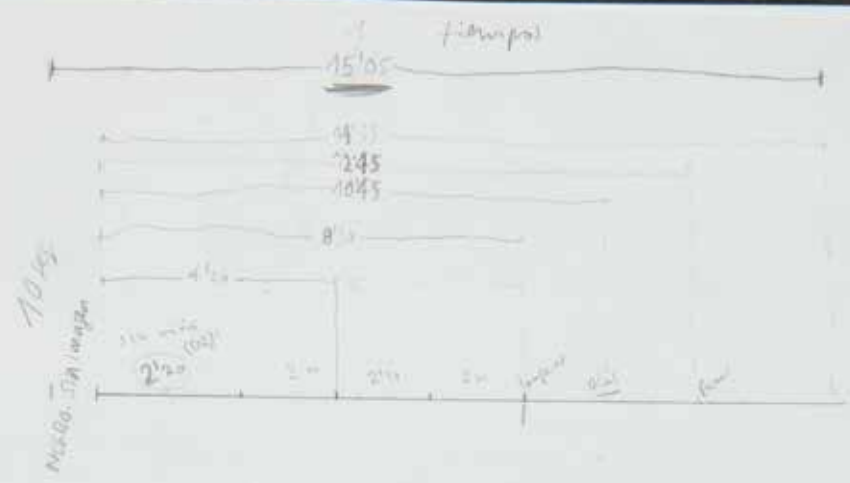
todos van fotografando
mientras se crean o bajan
o todo simultáneo



esta produce
sire y sire en loop.



!!!



③ Aquática + Clausura

	2m	1m	2,10m	2m	2,10m	2m	1,30m	1,30m
DEBILHA	(3)	(5)	(6)	(2)	(3)	(8)	(7)	(8)
CENTRAL	(2)	(4)	(4)	(3)	(17)	(4) x 3	(1)	(14)
ESQUERDA	(1)	(3)	(5)	(6)	(16)	(7) x 1	(15)	(11)

Additional notes on the table:

- Arrows pointing down from the top row of cells.
- Small red circles with 'OK' or 'X' inside, scattered in various cells.
- Handwritten numbers in circles (3, 2, 1, 5, 6, 4, 3, 17, 4, 1, 14, 7, 15, 6, 11) and some in rectangles.

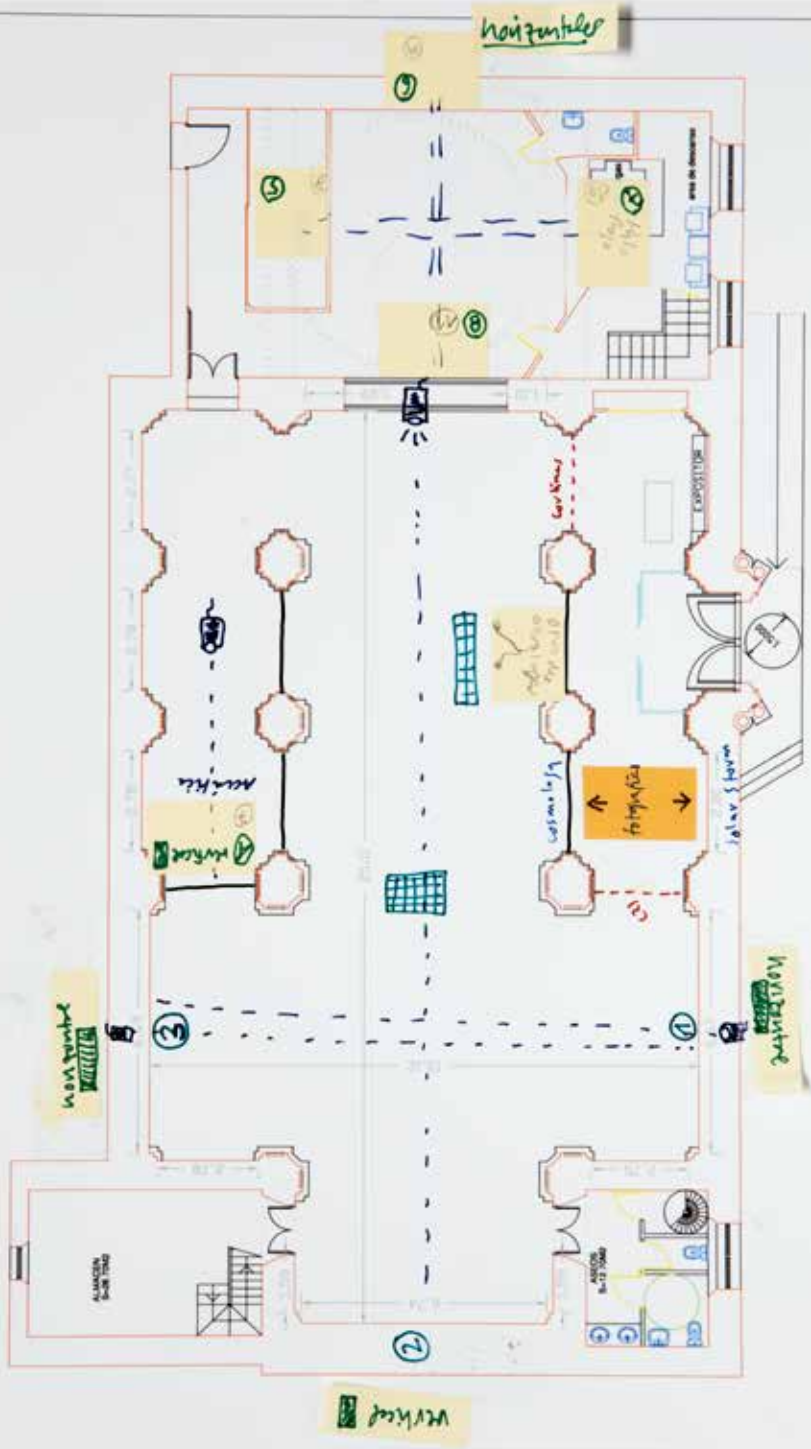
14:45
 14:35
 + 10:30
 14:35
 + 10:30

- El lugar espacio-tiempo de la creación, que muchas veces te obliga a estar alrededor de la obra sin poder enfrentarte a ideas concretas, me convierte en el competidor del proceso y visitante de mi propio momento creativo.

me entrego físicamente a ese proceso creativo y siempre con la sensación de dar más que lo que consigo, de lo que logro, con nuevas ideas, sensación de vender las nuevas ideas y no saber reconocerlas.

El tiempo de trabajo que se elige de una manera sorprendente y no hay nada que más allá





kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

verkauf

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus

kaufhaus





05


FEBRERO / ABRIL - 2016

**PABLO
GENOVÉS**
**LA VIDA
ETERNA**

**VERÓNICAS
MURCIA**

TIEMPO A TRAVÉS (D)ESCRIBIR LA VIDA ETERNA CROSS-TIME (DE)SCRIBING ETERNAL LIFE

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

Las imágenes llegaron al e-mail exactamente como habían llegado a Martín, el protagonista de mi segunda novela. Allí, en *El instante de peligro*, el escritor recibe unas películas en las que aparece una sombra inmóvil. Al principio, cree que el archivo no funciona porque nada se mueve en la imagen. Y sólo más tarde se da cuenta de que lo que ve, aunque parezca una fotografía, no es una imagen fija. La imagen se mueve, pero a una velocidad que el ojo no puede captar del todo.

Cuando recibí en mi correo las obras de Pablo Genovés, sentí algo parecido. Descargué las imágenes en el ordenador e intenté ver algunos de los vídeos. El primer archivo que abrí se llamaba *Nubes* –aún no sabía si ése iba a ser el título definitivo–. La imagen, en blanco y negro, mostraba la nave central de una iglesia barroca, quizá de un barroco tardío, exuberante, recargado. Pulsé el icono de reproducir en la aplicación y durante varios segundos no observé ningún movimiento. La imagen seguía siendo una foto. Fija, estática. Sólo más tarde percibí un leve movimiento en el centro. Algo comenzaba a crecer. Era una nube, aunque podría ser también el humo de un incendio. Pero no, era una nube. Lo deduje por el título. Una nube que se expandía poco a poco hacia los límites de la imagen. En menos de dos minutos, su textura algodonosa lo había devorado todo. Aquello que apenas era visible “en el comienzo de la imagen” –como si las imágenes comenzaran a ser en algún momento– acababa ocultando el espacio en que se había iniciado. Lo visible y lo invisible habían cambiado de lugar. Y lo que estaba oculto, casi imperceptible, se convertía ahora en la verdadera fuerza ocultadora, difuminando y eclipsando lo que en un principio era hipervisible, el corazón mismo de la imagen.

Confieso que cuando comencé a ver la imagen sentí un vuelco de nostalgia. Por supuesto, las obras de Genovés trabajan con la nostalgia –una nostalgia crítica, como se ha escrito, y en ocasiones incluso paródica–, pero no era la nostalgia de la imagen –ese tono sepia que ya no pertenece a ningún lugar– lo que yo sentía, sino que mi nostalgia surgía del pasado que esa

The images came by email, just as they came to Martín, the main character in my second novel, *The Instant of Danger*. There the writer receives some films showing a motionless shadow. At first he thinks the file doesn't work, because nothing in the image is moving. Only later does he realise that although what he is seeing looks like a photograph, it is not a still image. It is moving, but at a speed that the eye cannot fully grasp.

I had a similar feeling when I received Pablo Genovés's works in my mail. I downloaded the images to my computer and tried to watch some of the videos. The first file I opened was called *Clouds* (I didn't yet know whether that was supposed to be the definitive title). The image, in black and white, showed the nave of a Baroque church, possibly late Baroque: exuberant, highly ornate. I pressed the "play" icon in the application and for several seconds I couldn't see any movement. The image was still a fixed, static photograph. Only later did I notice a slight movement at the centre. Something was beginning to grow. It was a cloud, although it could also have been the smoke from a fire. But no, it was a cloud; I deduced it from the title. A cloud that was gradually expanding towards the boundaries of the image. In less than two minutes its cottony texture had devoured everything. What was barely visible "when the image began" (as if images came into being at a certain moment) ended up concealing the space in which it had begun. The visible and the invisible had changed places. And what had been concealed, almost imperceptible, now became the real force of concealment, blurring and eclipsing what at first was hypervisible, the very heart of the image.

I must confess that when I began to watch the image I felt a surge of nostalgia. Of course, Genovés's work plays on nostalgia — a critical and occasionally even parodic kind of nostalgia, as has been remarked — but what I felt was not the nostalgia of the image itself (that sepia tone which no longer belongs anywhere); my nostalgia arose from the past that the image

imagen me traía de nuevo. No podía evitar situarme en lo que había escrito unos años antes, verme como el protagonista de mi novela, observando una imagen aparentemente paradójica, que no cesaba de moverse en su inmovilidad. Como aquella imagen inventada –una sombra proyectada sobre un muro–, las imágenes de Genovés también se movían de modo extraño. En lugar de “imágenes-movimiento” –como habría escrito Deleuze–, eran imágenes “en contra-movimiento”, que se movían contra sí mismas, casi en una especie de fricción entre los varios estratos que las componían.

*

Tenía que escribir un texto para *La vida eterna*, la exposición de Pablo Genovés en la Iglesia de Verónicas. Había hablado con Pablo varias veces. Me había dado libertad absoluta. No quiero un texto académico –había dicho–. Escribe algo con lo que te sientas a gusto. Lo que quieras.

No hay nada peor que escuchar esas palabras. La posibilidad de escoger cualquier camino acaba frecuentemente en el bloqueo. A veces necesitamos reglas y fórmulas establecidas para poder construir. De eso escribía precisamente Paul Valéry en *Eupalinos o el arquitecto*, de la posibilidad de crear con reglas precisas, con un orden establecido, con unas normas fijadas. “La mayor libertad nace del mayor rigor”, decía.

Es cierto, a veces uno necesita reglas. Pero también es verdad que las reglas no siempre funcionan. Después de mi novela yo había intentado escapar de las reglas de la crítica de arte tradicional. Lo había escrito en varios lugares: era necesario buscar un modelo de escritura a medio camino entre la crítica y la narrativa. La crítica mata, la narrativa salva. Eso había dicho, sí. Y ahora no sabía cómo llevarlo a cabo.

El texto para la exposición de Genovés era lo primero a lo que me enfrentaba con esas premisas. ¿Cómo iba a escribir un texto que no fuera académico y que al mismo tiempo proporcionase algún tipo de conocimiento acerca de la obra? Quería escribir algo narrativo, pero que no fuese un mero relato subjetivo. Quería describir la experiencia de escribir sobre una obra, el proceso de pensar, de ensayar, de probar y fallar... Y eso fue lo que comencé a hacer.

Lo primero que me vino a la cabeza fue la cercanía de este proceso con lo que ya había escrito en la novela. No pude evitarlo. Había demasiados elementos comunes. Pero también algunos diferentes. Yo estaba en Estados Unidos y el e-mail venía de Europa (no escribo “España” porque no sé si Pablo escribía desde Madrid o Berlín). Además, yo sabía que tenía que escribir el texto y el mail no me sorprendió. Con eso supuestamente habría bastado para quitarme de la

brought back to me. I couldn't help putting myself in the situation I had written several years before, seeing myself as the character in my novel looking at an apparently paradoxical image which was constantly moving in its immobility. Like that invented image, a shadow projected onto a wall, Genovés's images also moved in a strange way. Instead of "movement-images", as Deleuze would have put it, they were images "in countermovement", moving against themselves, almost in a kind of friction between the various strata of which they were composed.

*

I had to write a text for *Eternal Life*, Pablo Genovés's exhibition at the Church of the Verónicas. I had spoken to Pablo several times. He had given me *carte blanche*. "I don't want an academic text", he had said. "Write something you feel comfortable with. Whatever you want."

That is the worst thing someone can say to you. When you are free to choose any path you often end up blocked. Sometimes we need set rules and formulas to be able to construct something. Paul Valéry made this very point in *Eupalinos or the Architect*, referring to the idea of creating with precise rules, an established order, fixed guidelines. "The greatest freedom comes from the greatest strictness", he said.

True, one sometimes needs rules. But it is also true that the rules do not always work. After my novel I had tried to break free from the rules of traditional art criticism. I had written about this in several places: the need to look for a model of writing midway between criticism and narrative. Criticism kills; narrative saves. That was indeed what I had said. And now I didn't know how to put it into practice.

The text for the Genovés show was the first thing I had tackled working from these premises. How was I going to write a text that was not academic and at the same time provided some sort of knowledge about the work? I wanted to write something narrative, but that was not a mere subjective account. I wanted to describe the experience of writing about a work, the thought process, the experiments, the trials and errors... And that was what I began to do.

The first thing that occurred to me was how close this process was to what I had written in the novel. I couldn't help it. There were too many elements in common. But also some differences. I was in the United States and the email came from Europe (I don't say "Spain" because I don't know whether Pablo was writing from Madrid or Berlin). Besides, I knew I had to write the text and the email did not come as a surprise. That should have been enough to put the connection with the novel out of my mind. In fact, on reflection, the idea that it had anything to do with what I had written was simply a fixation. An obsession. And yet when I received Pablo's

cabeza la relación con la novela. En realidad, bien pensado, creer que tenía algo que ver con lo que había escrito no era otra cosa que una fijación. Una obsesión. Y, sin embargo, cuando recibí el correo de Pablo –con un título prosaico como “Texto de Pablo” en lugar de “La vida eterna”, que habría sido pura literatura– y el link a WeTransfer con las imágenes, no pude evitar que la novela –el sentimiento de la historia que había imaginado– volviera a poseerme.

*

Recibí las imágenes mientras acaba de escribir otros encargos. No podía aún comenzar a escribir el texto. Pero no pude evitar pasar la tarde hipnotizado por lo que veía en la pantalla del ordenador. Por supuesto, era consciente de que el aspecto en la sala de exposiciones sería diferente. Verlas así era tan sólo hacerse una idea muy general, un ver precario, casi como quien mira un negativo. La obra era mucho más que eso. Entre otras cosas, el sonido, la “banda sonora” de las imágenes, que llegó días después. En ese momento todo adquirió un sentido diferente. El murmullo de unos niños, la algarabía de un patio de colegio, daba a las obras otro carácter. Volví a ver de nuevo las imágenes. En la catástrofe que evocaban había ahora un punto diferente. El sonido las había transformado. Aún no tenía demasiado claro hacia qué lugar las había movido, pero estaba claro que las movía en alguna dirección, quizá hacia un futuro posible.

Durante varios días no escribí, pero sí que retomé de vez en cuando las imágenes. Casi con curiosidad. Las veía una y otra vez; me quedaba hipnotizado delante de la pantalla del ordenador. Pero no sabía qué escribir, ni siquiera cómo hacerlo. Sabía que no quería escribir como un crítico de arte. Tenía que hacerlo de un modo diferente, aunque aún no sabía cuál.

*

Cuando llegaron las imágenes me encontraba investigando sobre el tiempo en el arte contemporáneo. Como si el argumento de la novela se repitiese –de nuevo, la obsesión– había venido a Estados Unidos, a la Universidad de Cornell, precisamente para trabajar sobre esta cuestión. Justo acababa de terminar de editar el catálogo para una exposición en la que había colaborado como comisario y estaba a punto de comenzar mis clases sobre el anacronismo y la obsolescencia en la cultura visual contemporánea. Tenía la cabeza llena de referencias. Y había empezado a sufrir una especie de paranoia hermenéutica en la que todo lo que ocurría, todo lo que veía, todo lo que leía y todo sobre lo que escribía... tenía que ver con el tiempo alterado. El mundo entero se había convertido para mí en susceptible de ser analizado a la luz del anacronismo. En ocasiones, lo reconozco, forzaba las cosas para llevar las obras –o el mundo– a mi terreno. Y a veces dudaba de que todo, en realidad, pudiera soportar esta inter-

message — with a prosaic title such as “Text for Pablo”, instead of “Eternal Life”, which would have been pure literature — with the link to WeTransfer for the images, I couldn’t help being possessed once more by the novel — the feeling of the story I had imagined.

*

I received the images while I was finishing off other assignments. I was not yet in a position to start writing the text. But I couldn’t help spending the afternoon hypnotised by what I was seeing on the computer screen. Of course, I was aware that they would look different in the exhibition room. Seeing them like that only gave a very general idea, a rudimentary view, almost like looking at a negative. The work itself was much more than that. Among other things there was the audio, the “soundtrack” of the images, which arrived days later. At that point everything took on a new meaning. The murmur of children’s voices, the hubbub of a school playground, gave the works a different character. I watched the images again. In the catastrophe they evoked there was now something else. The sound had transformed them. I was not yet quite sure where it had taken them, but it clearly moved them in some direction, perhaps towards a possible future.

For several days I did not write anything, but I did go back to the images every so often. Almost in a spirit of curiosity. I watched them over and over again; I sat hypnotised in front of the computer screen. But I didn’t know what to write, or even how to do so. I knew I didn’t want to write like a art critic. I had to find some other way of doing it, although I still didn’t know what it would be.

*

When the images arrived I was conducting research on time in contemporary art. As if the plot of the novel were repeating itself — that obsession again — I had come to the United States, to Cornell University, to work on this very subject. I had just finished editing the catalogue for an exhibition I had curated and was about to start teaching my course on anachronism and obsolescence in contemporary visual culture. My head was full of references. And I had begun to suffer from a kind of hermeneutic paranoia, in which everything that happened, everything I saw, everything I read and everything I wrote about... was related to altered time. The whole world, for me, had become open to analysis in terms of anachronism. Occasionally, I admit, I twisted things to make works — or the world — fit my perspective. And I sometimes doubted that everything could really bear this interpretation. But here, at last, were the images I had been waiting for. Everything I had sensed was there: distilled, made flesh, showing the ideas and thoughts much better than I could ever have attempted to convey them in words.

pretación. Pero, ahora, por fin, llegaban las imágenes que esperaba. Allí estaba todo lo que yo había intuido. Estaba condensado, hecho carne, mostrando las ideas y los pensamientos de un modo mucho mejor del que jamás yo podría intentar comunicar con las palabras.

*

La mesa de mi despacho de la Society for the Humanities estaba repleta de libros que podría haber utilizado si hubiera decidido escribir un texto al uso, un texto de crítica de arte, un texto de esos que me había prometido no volver a escribir. Repasé mis subrayados. Sin lugar a dudas tendría que volver a ellos si alguna vez decidía volver a escribir como un crítico de arte y retomar esta obra de una perspectiva académica. No pude evitar anotar algunas ideas.

Georges Didi-Huberman y la imagen anacrónica: "Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo" (pág. 11). "La historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos" (pág. 26). "¿No es el anacronismo la única forma posible de dar cuenta, en el saber histórico, de las anacronías de la historia real?" (pág. 36).

Estas frases asomaban en *Ante el tiempo*, un libro que casi conocía de memoria y cuyas páginas estaban arrugadas de las veces que había transitado por ellas. También en mi estantería estaban los libros de Mieke Bal sobre la historia alterada. En esas mismas semanas corregía las pruebas de la traducción de *Tiempos trastornados* –quizá cuando este texto se publique el libro ya habrá visto la luz–, una compilación de textos sobre esta manera de leer la imagen con el paso cambiado. "Trastornado" era una buena traducción del término inglés *preposterous*, que sugiere que lo anterior viene después –una torsión en el tiempo–, pero que también significa "absurdo", sin sentido –precisamente por esa eliminación de la linealidad–.

Las ideas de Mieke Bal, sin duda, servirían para dar cuerpo a un posible texto académico sobre la obra de Genovés. Lo trastornado, lo anacrónico y también lo heterocrónico, la multiplicidad de tiempos atravesando una imagen. Porque las obras de Genovés no vienen de un pasado puro, sino de una imagen del pasado, de una idea de lo que el tiempo anterior pudiera significar. Un tiempo incierto. Y es que todo pasado es, en propiedad, anacrónico. Nunca está en sincronía con sí mismo. No existe un tiempo con el que estemos sincronizados. Todos los tiempos son múltiples. El pasado sólo existe como imagen, como una construcción artificial de un tiempo que realmente no sucedió. Es el presente el que lo crea, el que lo construye. Como el recuerdo, que es siempre un *acto de memoria* que sucede en el presente.

*

The desk of my study at the Society for the Humanities was covered with books that I could have used if I had decided to write the usual sort of text, an art criticism text, one of those texts I had promised myself I would not write any more. I reviewed the references I had underlined. I would undoubtedly have to return to them if I ever decided to go back to writing like an art critic and addressing this work again from an academic perspective. I couldn't help noting down some ideas.

Georges Didi-Huberman and the anachronic image: "When we confront an image, we always confront time" (p. 11). "The history of images is a history of objects that are temporally impure, complex, overdetermined. It is a history of polychronic objects, of heterochronic or anachronic objects" (p. 26). "Surely anachronism is the only possible way, in historical knowledge, of reflecting the anachronies of real history" (p. 36).

These quotations occurred in *Ante el tiempo (Devant le temps)*, a book I almost knew by heart and whose pages were wrinkled from my repeated readings. I also had Mieke Bal's books about altered history on my shelves. During those same weeks I was correcting the proofs of *Tiempos trastornados*, the translation of her *Preposterous History* (perhaps the book will already be out by the time this text is published), a compilation of texts on this way of reading images out of step. *Trastornado* ("turned back to front": disrupted, unhinged) was a good translation of the English term *preposterous*, which suggests the earlier coming after the later — a twist in time — but also means absurd, senseless, precisely through the elimination of linearity.

Mieke Bal's ideas could certainly be used to lend substance to a possible academic text on the work of Genovés — the preposterous, the anachronic and also the heterochronic, the multiplicity of times running through an image — because Genovés's works do not come from a pure past but from an image of the past, an idea of what previous time might mean. An uncertain time. The fact is that the past is always strictly anachronic. It is never in synchrony with itself. There is no time with which we are synchronised. All times are multiple. The past exists only as an image, an artificial construct of a time that never really happened. It is the present that creates it, that constructs it. Like memories, which are always an *act of memory* happening in the present.

No hay, pues, posibilidad de reconstrucción. Reconstruir significa creer que existe un origen, un lugar primero, una verdad pura, que se quiere volver a edificar. Pero el origen, como sugiere Walter Benjamin, es un torbellino; un espacio inalcanzable, irreproducible.

Benjamin, claro. Él también estaba detrás de todo esto. De Didi-Huberman, de Mieke Bal, de todo lo que yo pudiera pensar. Escribí mi novela basándome en sus ideas. Y todavía las tenía presentes. Tanto, que no podía dejar de pensar en la obra de Genovés desde un punto de vista benjaminiano. Anacronismo, montaje, historia, dialéctica... catástrofe, escombros..., todo me llevaba al filósofo alemán.

Volví entonces a las tesis de la historia y me di cuenta de que parecían hablar de las obras sobre las que tenía que escribir.

Los grandes espacios del poder, también ajusticiados: "No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie" (Tesis VIII).

La destrucción y catástrofe: "El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso*" (Tesis IX).

Pero también cierta esperanza, la luz de una generación que engarza con la anterior y se proyecta sobre la siguiente: "¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?" (Tesis II).

Allí estaba todo condensado.

*

También durante esos días hojeé algunos libros de crítica de arte. Retomé las ideas de Hal Foster sobre lo asíncrono y el montaje de tecnologías pertenecientes a temporalidades diferentes. Subrayé con lápiz rojo los nombres de algunos de los artistas a los que se refería: Stan Douglas, William Kentridge o James Coleman. Todos trabajaban con la potencia de la obsoles-

There is therefore no possibility of reconstruction. Reconstructing means believing that there is an origin, a first place, a pure truth that one wants to rebuild. But the origin, as Walter Benjamin suggests, is turmoil, an unattainable, unreproducible space.

Of course! Benjamin. He was also behind all this. Behind Didi-Huberman and Mieke Bal, behind every thought I could have. I wrote my novel based on his ideas. And I still had them in mind. So much so that I could not stop thinking about Genovés's work from a Benjaminian perspective. Anachronism, montage, history, dialectics... catastrophe, ruins... everything led me to this philosopher.

So at that point I went back to the theses of history and realised that they seemed to be speaking of the works I had to write about.

The great spaces of power, which are also excoriated: "There is no document of culture which is not at the same time a document of barbarism" (Thesis VIII).

Destruction and catastrophe: "This is how the angel of history must look. His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before *us*, *he* sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it at his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the pile of debris before him grows toward the sky. What we call progress is *this* storm" (Thesis IX).

But also a certain hope, the light of a generation that links with the one before and is projected onto the one after: "In the voices we hear, isn't there an echo of now silent ones?" (Thesis II).

It was all there, distilled.

During those days I also had a look through some books of art criticism. I went back to Hal Foster's ideas on the asynchronous and on bringing together technologies from different temporalities. With a red pencil I underlined the names of some of the artists he referred to: Stan Douglas, William Kentridge, James Coleman. All of them worked on the power of obsolescence, on what is excluded from modern time and on the ways in which art serves to reopen

cencia, lo expulsado del tiempo moderno y los modos en que el arte servía para rescatar los caminos cortados del pasado y reactivar las energías latentes en los objetos y las imágenes. Apunté una cita de *Diseño y delito* que ya había utilizado en varios textos anteriores y que ahora tomaba un nuevo sentido: “el despliegue de lo asíncrono presiona sobre los supuestos totalitarios de la cultura capitalista y cuestiona su pretensión intemporal; también desafía a esta cultura con sus propios símbolos augurales, y le pide que recuerde sus propios sueños perdidos de libertad, igualdad y fraternidad” (pág. 134). Imaginé las obras de Genovés como ese despliegue de lo asíncrono, que al final pone las cosas en su sitio.

Regresé al número 100 de la revista *October* dedicado a la obsolescencia. Allí George Baker preguntaba a varios artistas sobre el sentido que en su obra tenía esa especie de reverberación del pasado. Me interesaron los comentarios de Zoe Leonard, Gabriel Orozco, Rodney Graham y, especialmente, los de Tacita Dean. Al releer el cuestionario me encontré con mis notas a sus respuestas. Había subrayado una frase con fluorescente azul: “me gusta el tiempo que puedes escuchar pasar”. Junto a ella había una pequeña inscripción: “utilizar esto para el principio de la novela.” Lo recordé al instante: había pensado usar esta frase en la primera parte de *El instante de peligro*. Al final, la historia fue por otro lado y acabé eliminándola, pero en el primer manuscrito –lo sé porque busqué el archivo– está presente: “Me gusta el tiempo que puedo escuchar. El tiempo que se abre y se detiene, el tiempo que se expande y puede ser habitado”. Es curioso que ahora esa frase regrese. Y que ahora su significado vuelva a ser pertinente.

Todo, de hecho, era ahora pertinente. Todo lo que había leído volvía para dar sentido a lo que acababa de ver. Era como si, de algún modo, las imágenes de Genovés también hubieran sido esperadas. O como si todas aquellas lecturas estuvieran allí, latentes, esperando a ser aprovechadas más adelante.

Y, sin embargo, tendrían que seguir esperando. No podía emplearlas como referencias académicas. Me lo había prometido. Como tampoco podía emplear –o me lo prohibía, aunque sabía que en el fondo de un modo u otro acabarían apareciendo en el texto que decidiese escribir– las teorías de Rosalind Krauss sobre la obra de arte contemporánea como algo más allá de la especificidad del medio. Estaba claro que la obra de Genovés pertenecía al post-medio, lo que algunos habían llamado “lo post-fotográfico”, la fotografía construida, la fotografía inventada, compuesta, montada, postproducida... Eran varios los términos que podían aplicarse a su obra. Pero todos tenían en común que aquello que uno veía en las imágenes no quería pertenecer a nada y que quería reinventarse.

blocked paths and reactivate the energies latent in objects and images. I jotted down a quotation from *Design and Crime* which I had already used in several previous texts and which now took on a new meaning: "This deployment of the nonsynchronous pressures the totalist assumptions of capitalist culture, and questions its claim to be timeless; it also challenges this culture with its own wish symbols, and asks it to recall its own forfeited dreams of liberty, equality, and fraternity" (p. 134). I imagined Genovés's works as that deployment of the non-synchronous, which, in the end, sets the record straight.

I went back to issue 100 of *October* magazine, devoted to obsolescence, in which George Baker asked a series of artists about the meaning of that reverberation of the past in their work. I was interested in the comments of Zoe Leonard, Gabriel Orozco and Rodney Graham, and especially those of Tacita Dean. On rereading the questionnaire I found my notes on their answers. I had underlined a sentence with a blue marker: "I like time that you can hear passing". Beside it was brief note: "use this for the beginning of a novel." I remembered it at once: I had thought of using this sentence in the first part of *The Instant of Danger*. In the end the story took another turn and I ending up removing it, but in the first draft — and I know this because I looked up the file — it is there: "I like time that I can hear passing. Time that opens up and stands still, time that expands and can be inhabited." It was curious that that sentence should have re-emerged now. And that its meaning should have become relevant again.

Everything, in fact, was relevant now. Everything I had read was coming back to make sense of what I had just seen. It was as if Genovés's images had also been expected. Or as if all those readings were there, latent, waiting to be used later on.

And yet they would have to keep waiting. I couldn't use them as academic references. I had promised myself not to. Nor could I use Rosalind Krauss's theories on contemporary artworks as something beyond the specificity of the medium — at least, I wouldn't allow myself to, though I knew that ultimately they would end up appearing in whatever text I decided to write. Genovés's work clearly belonged to the post-medium, to what some had called "the post-photographic": constructed photography, invented, composed, edited, post-produced photography... There were several terms that could be applied to his work. But what all of them had in common was that what one saw in the images didn't aim to belong to anything and was seeking to reinvent itself.

En el fondo, lo que tenía delante no era otra cosa que imágenes. Yo seguía creyendo, como lo había hecho Douglas Crimp hacía ya casi cuarenta años, que la mejor manera de definir al artista contemporáneo es como "creador de imágenes". Ya nunca más pintor, fotógrafo, cineasta... El medio no es el mensaje. Ya nunca más fotografía, pintura, vídeo, cine... Sólo imágenes. *Pictures*. Imágenes de todo tipo. Materiales, físicas, inmateriales, mentales, invisibles, táctiles... Imágenes a pesar de todo.

*

Leí estas cosas. Escribí estas notas. Había algo dentro de mí que se movía entre la experiencia y la crítica de arte. Por mucho que quisiera evitarlo, el inconsciente académico afloraba de vez en cuando. Pero lo frenaba recordando las propias palabras de Pablo: escribe lo que quieras, libertad absoluta, quiero que te sientas a gusto, que dialogues con las imágenes.

El problema es que seguía sin saber lo que quería escribir. O cómo quería hacerlo. Quizá por eso esbozaba cuentos, imaginaba escenas, pensaba textos experimentales..., pero no dejaba de leer, no dejaba de tomar notas, no dejaba de pensar en que quizá al final acabara escribiendo como un crítico. Así que de vez en cuando en el texto que escribía se me colaban las citas, las referencias, se introducía la memoria del crítico que fui, y me dejaba llevar.

"Como en las obras de William Kentridge, lo móvil se inserta en lo fijo; y el movimiento se desnaturaliza...". "La apropiación de fotografías antiguas... las imágenes del poder y la cultura devoradas por la catástrofe".

"Pienso en *La Jetée*, de Chris Marker, en la narración a través de imágenes inanimadas, en la voz sugiriendo el movimiento, en el futuro distópico, en el tiempo circular, en la comunidad de soñantes que buscan el por venir..."

Como un niño que se recorre un camino inexplorado, no dejaba de soltar pequeñas migas de pan para saber regresar, huellas para un texto futuro. Por eso quizá también, mientras contemplaba las imágenes, identifiqué una serie de temas comunes sobre los que podría reflexionar. Cada uno de ellos, en sí, daba para un ensayo. Los apunté y anoté algunos nombres. Ni siquiera desarrollé las ideas.

Las nubes. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*. El contorno de las imágenes. Lo visible y lo invisible. Óptica de sombra.

El recorte de la fotografía. La sutura entre las imágenes. Coser el tiempo.

Ultimately what I had before me were simply images. I still thought, as Douglas Crimp had thought nearly forty years ago, that the best way to define the contemporary artist is as a “creator of images”. No longer a painter, a photographer, a filmmaker... The medium is not the message. No longer photography, painting, video, film... Just images. Pictures. Images of every kind: material, physical, immaterial, mental, invisible, tactile... Images nonetheless.

*

I read all this. I wrote some notes. There was something inside me hovering between experience and art criticism. Try as I might to avoid it, my academic subconscious came to the surface now and then. But I held it in check by recalling Pablo’s own words: write whatever you want, you have absolute freedom, I want you to feel comfortable, to have a dialogue with the images.

The problem was that I still didn’t know what I wanted to write. Or how I wanted to do so. Perhaps that was why I was sketching out stories, imagining scenes, thinking of experimental texts..., but I was constantly reading, constantly taking notes, constantly thinking that perhaps I would end up writing like a critic. So from time to time quotations and references crept into the text I was writing, it was infiltrated by the memory of the critic I had been, and I got carried away.

“As in the work of William Kentridge, fixity is imbued with mobility; and movement is denatured...”.

“Appropriation of old photographs... images of power and culture devoured by catastrophe”. “I think of Chris Marker’s *La Jetée*, of narration through still images, of voice suggesting movement, of a dystopic future, of circular time, of the community of dreamers seeking what is to come...”

Like a child travelling an unexplored path I was constantly dropping breadcrumbs so as to be able to find my way back, tracks for a future text. Perhaps for the same reason, as I looked at the images, I identified a series of common themes that I could think about. Each of them was material for an essay in itself. I made a note of them and jotted down a few names. I didn’t even develop the ideas.

Clouds. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*. The outlines of images. The visible and the invisible. The optics of shadow.

Cropping photographs. Suturing images. Stitching time.

Photography and post-truth. Post-memory. Revisiting *Camera Lucida*. Barthes and real presence.

Fotografía y postverdad. Postmemoria. Revisitar *La cámara lúcida*. Barthes y la presencia real.

El fetichismo de la ruina. Vinculación con el surrealismo. Benjamin: "El surrealismo o la última instantánea de la inteligencia europea". Breton. *Nadja*. La ciudad moderna.

La destrucción. La naturaleza y la cultura. W. G. Sebald, *Historia natural de la destrucción* [intentar algún día escribir como él].

El agua. Lo líquido. ¿Bauman? La pérdida de solidez de la materia.

Lo Barroco. Multiplicidad. Deleuze y Spinoza. El pliegue. De nuevo, la sutura.

Alegoría. Benjamin. Otra vez lo barroco. Imposibilidad de restitución.

El romanticismo y lo sublime. Post-nostalgia. Piranesi contemporáneo. Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*.

El sonido. Michel Chion, *El sonido; La audiovisión*. Lo acusmático. La voz más allá de la imagen. Mladen Dolar, *Una voz y nada más*. Las voces del futuro. Las voces y la sutura de la imagen. Las voces que se ven. Las imágenes que se escuchan...

Apunté todo esto en el cuaderno. Había comenzado a acariciar la idea de escribir un ensayo sobre el anacronismo y la obsolescencia. Y tenía claro que, si alguna vez culminaba ese proyecto, las obras de Genovés ocuparían un papel destacado. Pero ahora no sabía cómo escribir. No tenía tiempo, pero tampoco encontraba el modo, la forma precisa. Tan sólo apuntaba y pensaba. Y la fecha límite se acercaba. La exposición estaba a punto de inaugurarse y aún no tenía la más mínima idea de por dónde comenzar. Todo estaba ahí, pero aún no había encontrado la forma textual.

Me recordé –una vez más– al protagonista de mi novela: con la historia en la punta de los dedos y buscando la forma precisa de contarla. Ahora no era una historia. O quizá sí, había una historia, claro, la historia de la escritura, la historia que habían desencadenado las imágenes.

*

Mientras buscaba la manera de escribir el texto y seguía tomando notas casi de modo compulsivo, llegó a casa el teclado físico que había comprado para mi iPad. Al ordenador portátil se le gastaba demasiado pronto la batería y había pensado que con un teclado el iPad sería to-

The fetishism of ruins. Link to surrealism. Benjamin: "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia". Breton. *Nadja*. The modern city.
Destruction. Nature and culture. W. G. Sebald, *Natural History of Destruction* [try to write like him one day].
Water. The liquid state. Bauman? Loss of the solidity of matter.
The Baroque. Multiplicity. Deleuze and Spinoza. Folds. Stitches again.
Allegory. Benjamin. The Baroque again. Impossibility of restitution.
Romanticism and the sublime. Post-nostalgia. Contemporary Piranesi. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*.
Sound. Michel Chion, *Sound; Audio-vision*. Acousmatic sound. The voice beyond the image. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*. Voices of the future. Voices and the stitching of the image. Voices that are seen. Images that are heard...

I wrote all this down in a notebook. I had begun to nurture the idea of writing an essay on anachronism and obsolescence. And I was quite sure that if this project ever came to fruition, Genovés's work would occupy a prominent place in it. But at the moment I didn't know how to write. I didn't have time, but neither could I find the way, the precise form. I just made notes and thought. And the deadline was drawing near. The exhibition was about to open and I still didn't have the faintest idea where to start. It was all there, but I hadn't yet found the textual form.

Once again, I reminded myself of the character in my novel: with the story at his fingertips, looking for the precise way to tell it. Only now it was not a story. Or perhaps it was; there was a story, of course there was, the story of writing, the story that the images had unleashed.

*

While I was looking for the way to write the text and continuing to take notes almost compulsively, the physical keyboard I had bought for my iPad arrived at my house. The battery of my laptop ran down too quickly and I thought that with a keyboard the iPad would be fully operational for travel. On the iPad, among other things, I had an application installed that simulated an old typewriter: the sound, but also the image and the typefaces. I had tried out several with the on-screen keyboard, but never with a real one. And the first thing I did as soon as I had unpacked the keyboard — a Belkin IQ, to be precise — was to open the application and start writing in it directly. What was strange and surprising was that instead of typing something typical like "this is a test to find out how it feels to write with this keyboard...", I began to think

talmente operativo para los viajes. En el iPad, entre otras cosas, tenía instalada una aplicación que simulaba una máquina de escribir antigua. El sonido, pero también la imagen y las fuentes de texto. La había probado varias con el teclado de la pantalla, pero nunca con uno de verdad. Y lo primero que hice nada más desembalar el teclado –un Belkin IQ, para más señas– fue abrir la aplicación y comenzar a escribir en ella directamente. Lo curioso, lo sorprendente, es que, en lugar de escribir el típico “esto es una prueba para sentir cómo se escribe desde este teclado...”, comencé a reflexionar sobre qué significaba escribir ahí, en ese artilugio concreto, y rápidamente me di cuenta de que esa reflexión se encadenaba con la escritura del texto sobre la obra de Genovés. Por alguna razón, el texto que se me resistía comenzó a emerger allí, en aquel dispositivo extraño.

¿Había algo en común entre aquella manera de escribir y las imágenes? Aún no lo sabía. Simplemente comencé a escribir. Ni siquiera esboqué nada. Sentí la necesidad de hacerlo, sin saber siquiera por qué lo hacía o si algún día iba a utilizarlo. Pero me sirvió para hacer aflorar el texto y romper el bloqueo. No sé si tiene demasiado sentido reproducir aquí lo que escribí. Fue lo primero, y ahora está casi al final del texto que he decidido escribir. Pero para mí es necesario traerlo, mostrarlo, dejarlo ver. Así que lo transcribo directamente, en su inmediatez, en su falta de sentido.

Comenzaré evidenciando cómo escribo este texto. En un simulacro de una máquina de escribir. Escribo en una aplicación del iPad Air 2 llamada Hanx. Creo que es una invención del actor Tom Hanks para satisfacer su espíritu vintage. Mientras escribo en un teclado Belkin para iPad, escucho los sonidos grabados de la máquina de escribir. Quisiera que los escucharais. No sé si sabré evocarlo. Tengo claro que no puedo hacerlo. Mientras escribo recuerdo a malas penas cuándo comencé a escribir a máquina. Para mí, la máquina de escribir es un artilugio de transición. Apenas tuve tiempo de proyectar mis sueños en él. Recuerdo que en ella escribí mi primer trabajo de la universidad. Tardé varios días, y lo llené todo de tachones. De alguna manera, era consciente de que aquello no iba a ser mi lugar de escritura. Yo había nacido en la era del ordenador, aunque aún no lo sabía. Todos mis compañeros ya tenían uno. Yo tuve que convencer a mis padres de que era necesario. Sacaron un préstamo para comprármelo.

Después he escrito a máquina en muy pocas ocasiones. Y sin embargo sigue estando dentro del imaginario del escritor. En más de una ocasión he descargado en el ordenador el sonido de la máquina de escribir, como si ese mantra fuera tan importante como la visión. Escuchar escribir, hacerlo con atención. Escribir al oído.

about what it meant to write there, on that specific contraption, and I quickly realised that this thought was connected with writing the text on Genovés's work. For some reason, the text that was defeating me began to emerge there, on that strange device.

Did that way of writing have something in common with the images? I didn't know yet. I simply began to write. I didn't even make an outline first. I felt the need to do it, without even knowing why I was doing it or whether I was going to use it one day. But it was enough to summon forth the text and break the block. I don't know whether there's really much point in reproducing what I wrote. It was the beginning, and now it's almost at the end of the text I have decided to write. But I feel I need to include it here, to show it, to let it be seen. So I am transcribing it directly, in all its immediacy and lack of sense.

I will begin by making it clear how I am writing this text. On a simulation of a typewriter. I am using an iPad Air 2 application called Hanx. I think it was invented by Tom Hanks to satisfy his vintage taste. As I write on a Belkin iPad keyboard, I can hear the recorded sounds of the typewriter. I wish you could hear them. I don't know whether I'll be able to evoke it. I am sure I can't. As I write I can hardly remember when I began typing. To me a typewriter is a transitional contraption. I scarcely had time to project my dreams onto it. I remember that I wrote my first piece of work at university on one. It took me several days, and it was full of crossings out. Somehow I could tell that wasn't going to be where I did my writing. I had been born in the computer age, although I didn't know it yet. All my friends already had one. I had to convince my parents that I needed one. They took out a loan to buy it for me.

Since then I have rarely used a typewriter. And yet it is still part of a writer's imaginary. More than once I have downloaded the sound of a typewriter onto my computer, as if that mantra were as important as vision. Listening to writing, doing it attentively. Writing by ear.

I have written with a pencil and a pen. My second novel was written like that. There is something ergonomic about it. Yet now, when I have to write about Pablo Genovés's work, I immediately think of a typewriter, for some reason. I think of machines that no longer exist. I would like to have one to hand and be able to write his text on it. But what I'm doing now, with this application, is all I think I can do. I think of it and watch how times cross.

I really wish you could see me writing. That is what I am doing now, as I write. I am seeing

He escrito con lápiz y pluma. Mi segunda novela está escrita así. Había allí algo de ergonómico. Y sin embargo, ahora, cuando tengo que escribir sobre la obra de Pablo Genovés, por alguna razón, pienso inmediatamente en la máquina de escribir. Pienso en máquinas que ya han dejado de existir. Me gustaría tener una a mano y poder escribir su texto en ella. Pero esto que hago ahora, esta aplicación, es lo único que creo que puedo hacer. Lo pienso y observo cómo se cruzan los tiempos.

De verdad, me gustaría que me vierais escribir. Es lo que hago yo ahora, mientras escribo. Me veo verme. Una representación. Quizá siempre sea así. Pero ahora más que nunca. Una performance. Ahora más que nunca. Me gustaría que vierais cómo me encorvo para teclear, y cómo en cada movimiento de los dedos se dan cita la pulsión leve del ordenador con la memoria de lo que debió ser la pulsación fuerte de la máquina. En mis dedos no está esa memoria. Sólo en mi imaginación.

¿Pero por qué escribo todo esto ahora? ¿Por qué aquí? ¿Por qué en un texto sobre una exposición? Imagino que algo tiene que ver. No lo he planeado demasiado cuando he comenzado a escribir. Simplemente he sentido la necesidad de retomar este medio. De utilizarlo. Una performance. Y conforme escribo me voy dando cuenta de que la obra de Pablo Genovés tiene mucho que ver con este mismo proceso. Ahora me freno para decirlo: hay aquí algo de esa mezcla de tiempos. Pero también de la catástrofe. Y el sonido. Un mundo que desaparece. Y algo que se mueve. Un pequeño teatro...

*

No seguí escribiendo mucho más de ahí. Temía que la aplicación se cerrara y perdiera los cambios. Le hice una captura a la pantalla y lo reescribí todo en el ordenador. Había sido un inicio. Por fin la escritura se había desatascado. Eso era lo importante. Era un comienzo; a veces es lo único que se necesita—incluso si, después, como aquí, ese comienzo acaba situado en otro lugar—.

El texto, su posibilidad, se había mostrado. Y con esa posibilidad también había llegado una clave: el texto, en el fondo, reflexionaba sobre sí mismo. Para hablar de la obra tenía que hablar sobre su propio modo de hacerse. Las obras de Genovés despertaban en mí un cuestionamiento sobre el propio medio. Si lo que él hacía se encontraba en el ámbito de la post-fotografía, quizá lo que yo había comenzado a escribir, ese texto fragmentario, circular y autorreflexivo, podría funcionar como una especie de post-crítica.

La obra activaba la escritura. Y la escritura no podía aspirar a traducirla; tan sólo a dejarse

myself seeing myself. A performance. Perhaps it is always like that. But now more than ever. A performance. Now more than ever. I wish you could see how I hunch over the keyboard to type, and how at every movement of my fingers the light touch of the computer comes together with the memory of what must have been firm keystrokes on the typewriter. That memory is not in my fingers. Only in my imagination.

But why am I writing all this now? Why here? Why in a text on an exhibition? I presume it must have something to do with it. I didn't plan it much when I started to write. I simply felt the need to go back to this medium. To use it. A performance. And as I write I am coming to realise that Pablo Genovés's work has a lot to do with this same process. I pause now to say it: there is something of that mixture of times in it. But also of catastrophe. And sound. A world that is disappearing. And something that is moving. A little theatre...

*

I did not carry on writing much further than that. I was afraid the application would shut down and I would lose the changes. I took a screenshot and rewrote the whole thing on the computer. It had been a start. The writing had been unblocked at last. That was what mattered. It was a beginning; sometimes it's all you need (even if afterwards, as in this case, that beginning ends up being put somewhere else).

The text, the possibility of the text, had been demonstrated. And with that possibility a key point had emerged: the text was ultimately a reflection on itself. In order to talk about the work, it had to talk about how it itself was created. Genovés's works prompted me to question my own medium. If what he was doing belonged to the field of post-photography, perhaps what I had begun to write, that fragmentary, circular, self-reflective text, might function as a kind of post-criticism.

The work activated the writing. And the writing could not hope to recreate the work, but only to let itself be affected by it, by its questioning of medium, of time... of experience. The last of these was precisely what I wanted to convey: experience. The experience of viewing the works, the way in which the images affected my reality, even my way of writing.

I had written elsewhere that that was the only thing worthwhile in the novel, in narrative: that they somehow incorporated the work into experience. That it did not involve a break with life. That unlike art criticism, which dissects works as if it were in an autopsy room, narrative makes

afectar por la obra, por su cuestionamiento del medio, del tiempo... de la experiencia. Eso último era precisamente lo que yo quería transmitir: la experiencia. La experiencia de la contemplación de las obras, el modo en el que las imágenes afectaban mi realidad, incluso mi modo de escritura.

En otro lugar había escrito que eso era lo único que merecía la pena en la novela, en la narrativa, que de alguna manera incorporaban la obra a la experiencia. Que no suponía un corte con la vida. Que, a diferencia de la crítica de arte, que despieza las obras como si estuviera en una sala de autopsias, la narrativa las hace funcionar. Por eso decidí escribir el texto del modo en que he acabado haciéndolo, como una narración del propio proceso de escritura, porque es así como las obras acabaron afectándome y funcionaron sobre mi experiencia.

*

Ver las obras en la pantalla del ordenador, pensar sobre ellas, leer sobre ellas, apuntar ideas, citas, referencias, esbozar inicios... sobre esto podía escribir. Sin embargo, tenía claro que allí faltaba algo importante, una dimensión fundamental que se me había escapado. Había pensado en las obras como si estuvieran situadas en el limbo, como si fueran imágenes mentales. Pero las obras de arte nunca funcionan por sí solas. Las obras se hacen carne en el espacio. Se proyectan, se materializan, se emplazan en un lugar concreto. Y es en esa experiencia del lugar donde todo acaba teniendo sentido. Es necesario contemplar las obras en la sala de exposiciones, estar allí, rodeado por las imágenes.

Era curioso, pensaba, a través de la apropiación y la reproducción, las imágenes de Genovés parecían eliminar la presencia; había una especie de borrado del origen, del tiempo, del lugar... Y, sin embargo, materializadas, incorporadas, las imágenes requerían un "estar allí", un observador localizado. Estaba convencido de que de ese modo tendrían un significado diferente. O mejor, algo más que un significado. Porque es cierto que el significado puede transmitirse. Pero hay algo más, una experiencia que surge en la relación física y que no puede ser del todo comunicada. Una vida de las cosas que se produce sólo en el contacto.

Tenía cada vez más claro que la experiencia artística se parece mucho al acto sexual. Se necesita un cuerpo en un espacio. Los espectadores necesitan estar en la sala. Es necesaria esa relación de intimidad. Y tocar la obra con la retina, rodearla, dejarse abrazar por ella. Hay algo táctil en ese encuentro. En lugar de como un templo, me imaginaba la sala de exposiciones como una habitación privada, un cuarto propio. Y la experiencia de ver, como una relación de afectividad.

them work. That is why I decided to write the text in the way I eventually did, as a narrative of the actual process of writing, because that is how the works ultimately affected me and acted on my experience.

*

Seeing the works on the computer screen, thinking about them, reading about them, noting down ideas, quotations, references, sketching out beginnings... I could write about this. However, I was sure that something important was missing there, a crucial dimension that had escaped me. I had been thinking of the works as if they were in limbo, as if they were mental images. But works of art never function in isolation. They are made flesh in space. They are projected, actualised, located in a specific place. And that experience of place is where everything finally makes sense. You have to see the works in the exhibition room, to be there, surrounded by the images.

It was curious, I thought. Through appropriation and reproduction, Genovés's images seemed to eliminate presence; there was a kind of erasure of origin, of time, of place... And yet when actualised, in-corporated, the images required a "being there", a located observer. I was convinced that in that way they would have a different meaning. Or rather something more than a meaning. Because it is true that meaning can be transmitted. But there is something more, an experience that arises in the physical relationship and that cannot be fully communicated. A life of things that occurs only through contact.

It was increasingly clear to me that artistic experience is very much like the sex act. You need a body in a space. Viewers need to be in the room. That relationship of intimacy is needed. And to touch the work with one's retina, surround it, submit to its embrace. There is something tactile in that encounter. Rather than as a temple, I imagined the exhibition room as a private chamber, a room of one's own. And the experience of seeing as a loving relationship.

I had been flirting with the works, speaking to them from a distance. But now I needed to touch them, kiss them, stroke them, caress them. And I also needed to let myself be possessed by them. Perhaps that more than anything else. To let myself be possessed. To find myself surrounded by them. To hurl myself into the void of uncertainty. To forget about knowledge and authority. Because all this time, however much I had hesitated, however much I had agonised about writing, I had always been the one with the power over the images. I looked at them, I dominated them from my privileged vantage point. But clearly I needed to invert the terms.

Había estado flirteando con las obras, hablando con ellas desde la distancia. Pero ahora necesitaba tocarlas, besarlas, rozarlas, acariciarlas. Y también necesitaba dejarme poseer por ellas. Quizá eso por encima de cualquier otra cosa. Dejarme poseer. Verme rodeado por ellas. Arrojar-me al vacío de la incertidumbre. Olvidar el saber y la autoridad. Porque durante todo este tiempo, por mucho que hubiera dudado, por muchas vueltas a la escritura que hubiera dado, siempre era yo el que tenía el poder sobre las imágenes. Yo las miraba, las dominaba desde mi punto de vista privilegiado. Pero estaba claro que necesitaba invertir los términos. Porque intuía que eso en el fondo es también lo que la obra requería. Una inversión. Dar la voz –la capacidad de decir a través de lo visible– a las imágenes.

*

Necesitaba viajar a la sala de exposiciones. Regresar a Murcia, aunque fuera por unos días, para experimentar realmente las imágenes. Sin esa visita mi texto sería un fracaso; el diálogo no habría tenido lugar.

Había planeado una pequeña escapada para las vacaciones de Semana Santa, y pensaba que podría demorar el texto hasta entonces. Secretamente, albergaba la esperanza de poder hacerlo. Sin embargo, sabía que el tiempo no estaba de mi parte. Y cuando llegó el e-mail de la encargada de la sala apremiándome para que le enviara el texto cuanto antes, fui consciente de que el viaje, el encuentro con las imágenes, tendría que quedar en suspenso –quizá para ese futuro libro que algún día podría escribir–. El texto tenía que estar acabado antes de la inauguración. Y eso era prácticamente ya. Dos días. No había moratoria posible.

*

Lo escribí todo de un tirón, incorporando las notas, los fragmentos, introduciendo las ideas, relatando el proceso de escritura, incluso mostrando las ausencias, los vacíos, haciendo evidente la imposibilidad de diálogo. Acabé cerca de las tres de la mañana, mareado, sudoroso y con dolor de espalda. Había estado todo día encerrado en la habitación, sin apenas levantarme de allí para comer y cenar.

Cerré el portátil y respiré aliviado. Aún no tenía claro a qué género pertenecía lo que había escrito ni siquiera si iba a funcionar en el catálogo. Desde luego, era un experimento, un intento de conversación, una manera de dar cuenta de una experiencia. Creo que estaba satisfecho, a pesar de la incertidumbre, a pesar de no haber experimentado las obras en su contexto, a pesar de haber dejado fuera la parte más importante.

Because I sensed that ultimately that was also what the work required. An inversion. Giving images a voice — the ability to speak through the visible.

*

I needed to go to the exhibition room. To return to Murcia, if only for a few days, to experience the images for real. Without that visit my text would be a failure; the dialogue would not have taken place.

I had planned a flying visit for the Easter holidays, and I thought I could delay the text until then. Secretly, I cherished the hope of being able to do it. However, I knew that time was not on my side. And when the email arrived from the gallery manager urging me to send her the text as soon as possible, I knew that the trip, the encounter with the images, would have to remain on hold (perhaps for that future book I might write one day). The text had to be finished before the opening. And that was practically straight away. Two days. There was no chance of a moratorium.

*

I wrote the whole thing in one go, incorporating the notes, the fragments, introducing the ideas, relating the writing process, even revealing the absences, the gaps, making it obvious that the dialogue had been impossible. I finished at nearly three o'clock in the morning, dizzy, sweaty and with a backache. I had spent the whole day shut away in my room, scarcely getting up to eat.

I closed the laptop and breathed a sigh of relief. I still wasn't sure what genre the text I had written belonged to or even whether it would work in the catalogue. It was certainly an experiment, an attempt at a conversation, a way of recounting an experience. I think I was satisfied, despite the uncertainty, despite not having experienced the works in their context, despite having left out the most important part.

I warmed up some tea and for a few minutes I wandered round the house with the cup in my hand. I moved in slow motion, trying to avoid the wood creaking under my feet and feeling that I was returning to real life after a day living in the computer screen. Outside it was cold and had begun snowing. Minus ten, according to the mobile phone app.

I stood for a few seconds watching the snow slowly falling. The cars in the dimly lit street gradually began to be covered in white. I pressed my face to the window. I felt the cold of the glass

Calenté un poco de té y durante unos minutos vagué por la casa con la taza en la mano. Me movía a cámara lenta, intentando evitar los crujidos de la madera bajo mis pies y sintiendo que regresaba a la vida real después de vivir durante un día en la pantalla del ordenador. En el exterior hacía frío y había comenzado a nevar. Diez bajo cero, según la aplicación del móvil.

Me quedé unos segundos observando el ritmo pausado de la nieve caer. Los coches de la calle apenas iluminada comenzaron a cubrirse de blanco muy poco a poco. Pegué mi rostro a la ventana. Sentí el frío del cristal en la frente. La imagen me hipnotizó. El tiempo se volvió denso y espeso. El mundo exterior desapareció. Y en ese momento me vi en la sala de exposiciones.

*

Me encontré entonces en medio de las imágenes. Todo era fijo y móvil al mismo tiempo, estático y fluctuante. En algunos vídeos el movimiento era imperceptible; en otros, en cambio, las cosas se agitaban sin cesar, con un ritmo rápido y acelerado que recordaba a la magia precaria de las películas de Méliès. Yo intentaba acompasarme con el movimiento desnaturalizado de las imágenes, habitar los tiempos que las obras demandaban, pero nunca podía hacerlo del todo. Mi percepción estaba desincronizada. Siempre un paso por delante. O incluso varios por detrás. Nunca en el mismo tiempo. Nunca en el mismo lugar.

Las imágenes venían del pasado pero hablaban del futuro, de una catástrofe por llegar. Lo sustraban con sutileza a ese presente confuso que yo había comenzado a habitar. Los tiempos se retorcieron y volvían sobre sí mismos. Y yo era engullido por ellos. En ese momento tomé consciencia de que la sala de exposiciones era también una imagen. Y que el espacio había empezado a ser devorado por el tiempo. Percibí con claridad el doble movimiento: las imágenes proyectadas hacia la realidad; y, al revés, la realidad absorbida por las imágenes. Observé entonces la iglesia llena de agua, derruida, consumida por el lodo, y también pude ver las nubes, que difuminaban los contornos del edificio, y el muro, siempre el muro, desconchado, maltrecho, pero erguido, inmutable, resistiendo el paso de los siglos.

Cerré los ojos e intenté pensar en silencio, pero el clamor de unos niños me atravesó los oídos. ¿De dónde venían aquellas voces? ¿De qué lugar? ¿Desde qué tiempo? Parecían gritar desde la vida eterna. Después de la catástrofe. Después del fin del mundo. Eran un punto de fuga. La promesa del futuro, el sonido del porvenir. Decidí entonces dejarlas hablar. Contemplé cómo se posaban en las imágenes y las hacían temblar. A partir de ese momento, todo cobró sentido.

on my forehead. The image hypnotised me. Time grew dense and thick. The outside world disappeared. And at that moment I was in the exhibition room.

*

I was in the midst of the images. Everything was fixed and moving at the same time, static and fluctuating. In some videos the movement was imperceptible; in others, by contrast, things were continuously shaking, with a rapid, frenetic rhythm that recalled the precarious magic of Méliès's films. I tried to keep pace with the unnatural movement of the images, to occupy the times the works demanded, but I could never completely manage it. My perception was out of time. Always a step ahead. Or even several steps behind. Never at the same time. Never in the same place.

The images came from the past but spoke of the future, of a coming catastrophe. They whispered it softly to that confused present I had begun to occupy. The times got tangled up and turned in on themselves. And I was engulfed by them. At that moment I became aware that the exhibition room was also an image. And the space had begun to be devoured by time. I clearly perceived the dual movement: the images projected towards reality and, conversely, reality absorbed by the images. Then I saw the church full of water, ruined, ravaged by mud, and I could also see the clouds, which blurred the outlines of the building, and the wall, always the wall, crumbling, battered, but standing proud and unchanging, resisting the passage of centuries.

I closed my eyes and tried to think in silence, but the clamour of children's voices pierced my ears. Where were they coming from? From what place? From what time? They seemed to be crying out from eternal life. After the catastrophe. After the end of the world. They were a vanishing point. The promise of the future, the sound of things to come. I decided then to let them speak. I watched them land on the images and make them tremble. From that moment, everything started to make sense.





Cosmology

160 x 160 cm

2013



Solar Storm

124 x 180 cm

2013







La Vida Eterna I-II-III

Tríptico de 27 vídeos

14´45´´

2016





















































Otro día, otro lugar

Proyección

8´

2016

Acuática

Proyección

14´45´´

2016









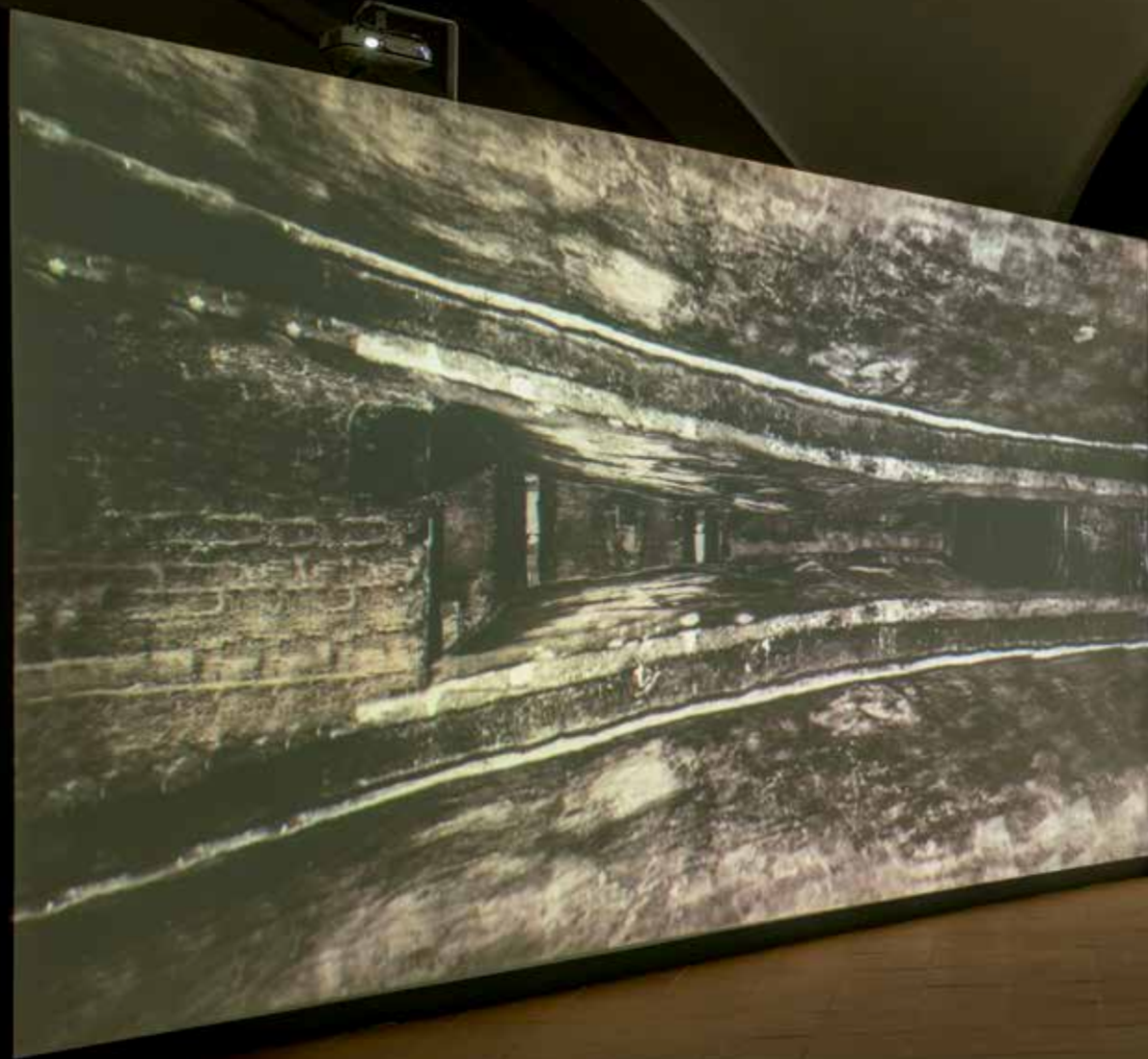
Clausura

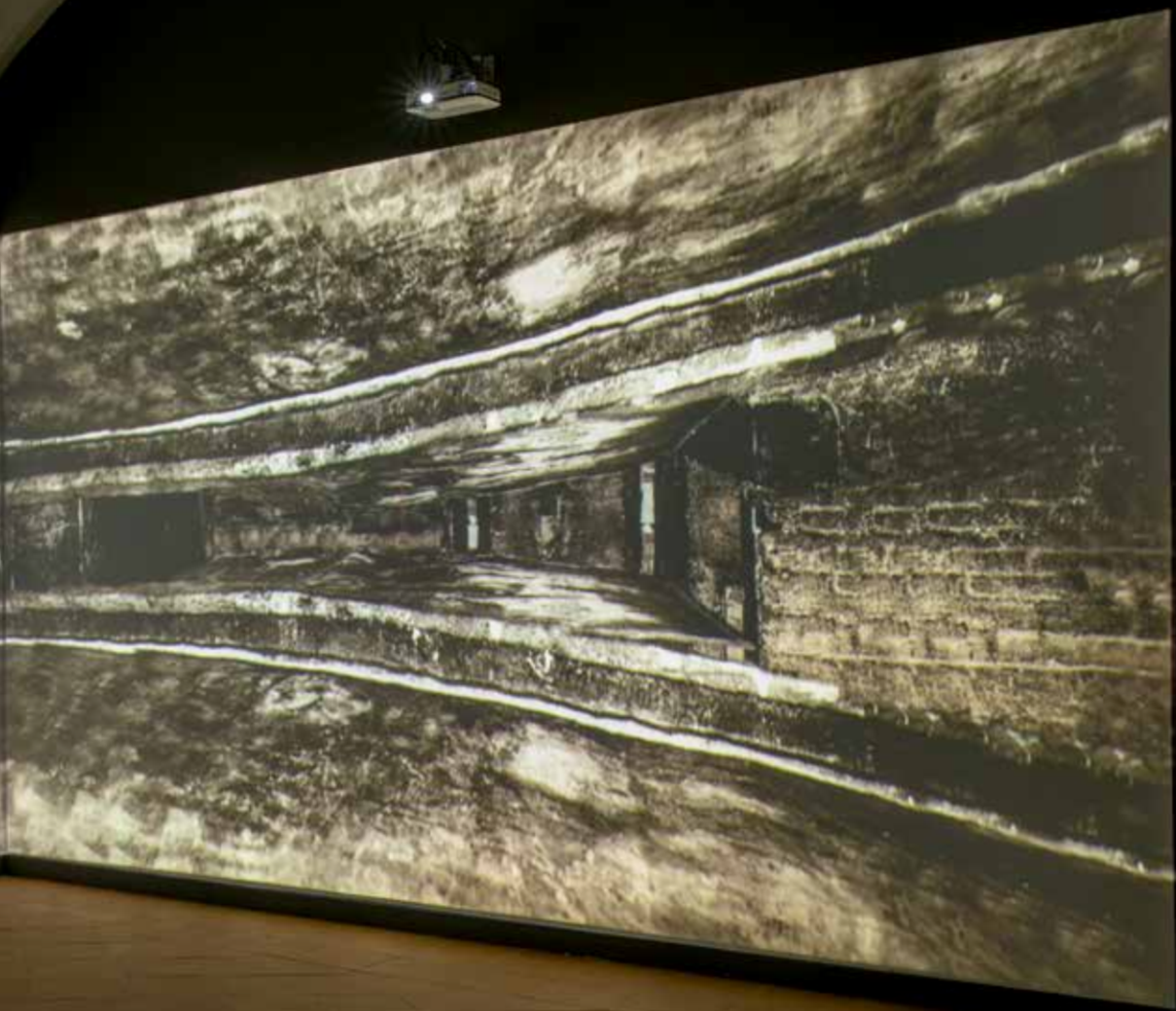
Polidíptico de 4 proyectores

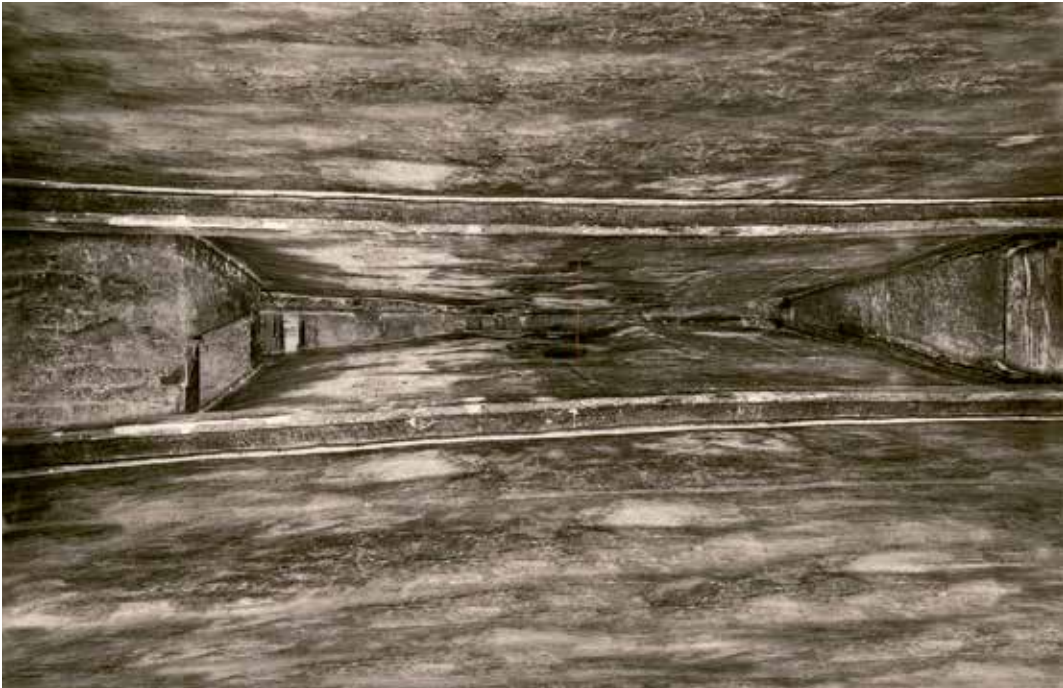
14' 45''

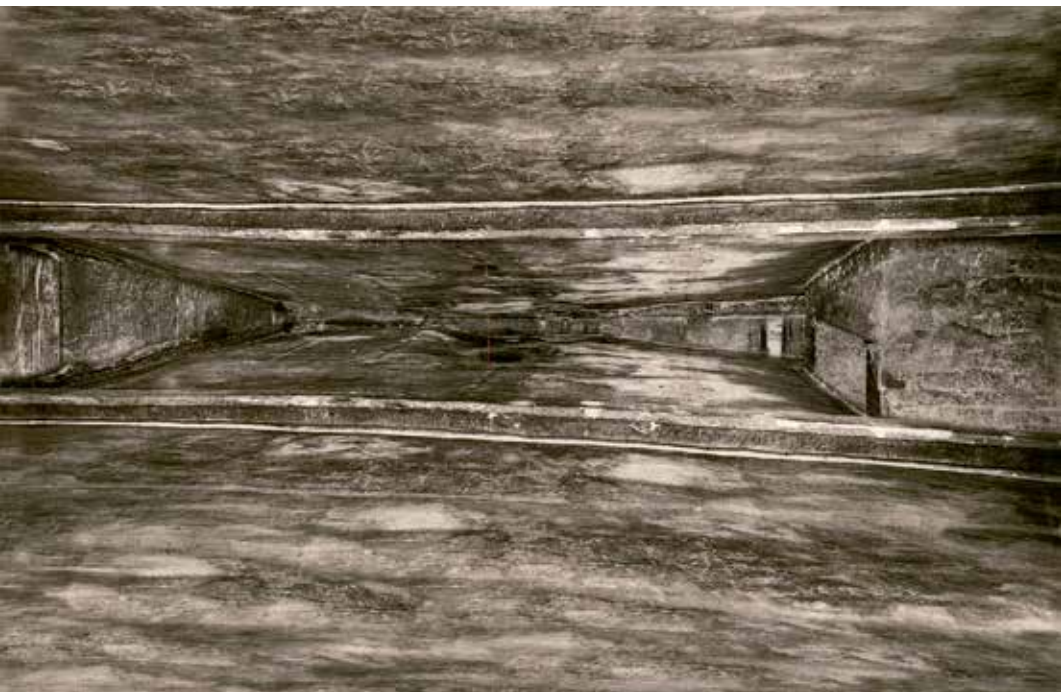
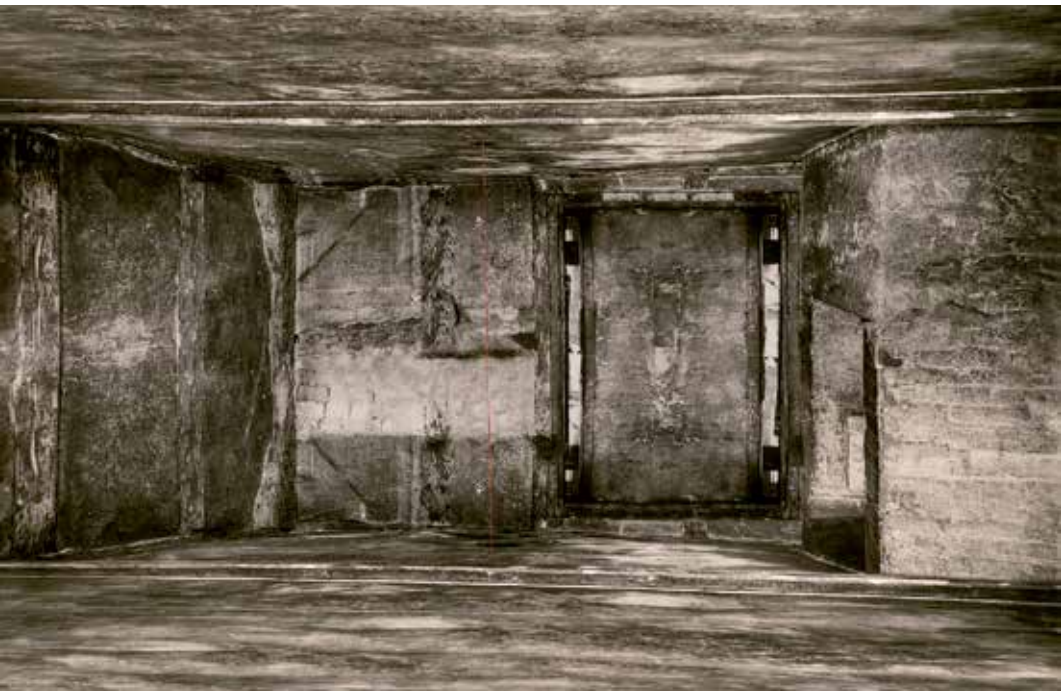
2016













COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

AUTONOMOUS REGION OF MURCIA

Pedro Antonio Sánchez López

Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

President of the Autonomous Community of the Region of Murcia



Noelia Arroyo Hernández

Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno

Regional Minister of Culture and Government Spokesperson

Marta López-Briones

Directora General del Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes

General Director of the Institute for Cultural Industries and the Arts

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Rosa Miñano
Responsable Sala Verónicas
Head Sala Verónicas

Mari Carmen Ros
Coordinación
Coordination

Juan Pérez
Perxual S.L.U.
Montaje
Installation

Allianz
Seguros
Insurance

Baltasar Cornejo
Transporte
Transport

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL / AUDIOVISUAL PRODUCTION

Pablo Genovés
Dirección
Direction

@bombonia
Marta Pérez
Montaje vídeo
Video editing

Vídeo otro día, otro lugar
Diego Soldevilla
Montaje vídeo
Video editing
Lucía Carballal
Texto vídeo
Video text

Pablo Genovés
Sonido ambiente
Background sound

CATÁLOGO / CATALOGUE

Miguel Ángel Hernández
Texto
Text

Charles Davis
Traducción
Translation

José Luis Montero
Diseño y Fotografía
Design and Photography

Libecrom
Impresión
Printing

Jaime Escribano
Comunicación
Communication

Anke van Wijck
Coordinadora de Proyectos ICA
Project Coordinator ICA

DL: MU 670-2015
ISBN: 978-84-15556-25-1
© Pablo Genovés, VEGAP, Murcia, 2016
Fotografías © los autores
Textos © los autores.

pablogenov.es.com





PROMOCIÓN DEL ARTE