



HOLY INTERIORS

Fotocollages de Pepe Calvo



HOLY INTERIORS

Fotocollages de Pepe Calvo

UNIVERSITAT D'ALACANT

Manuel Palomar Sanz
RECTOR

Carles Cortés Orts
VICERECTOR DE CULTURA, ESPORT I LENGÜES

HOLY INTERIORS

Fotocollages de Pepe Calvo

ORGANITZA I PRODUEIX / ORGANIZA Y PRODUCE

Museu de la Universitat d'Alacant. MUA
Sala Sempere. Novembre-gener, 2017

EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN

COMISSARI / COMISARIO
Juan A. Roche Cárcel

MUNTATGE / MONTAJE
David Alpañez Serrano. MUA
Stéfano Beltrán Bonella. MUA

TRACTAMENT DIGITAL DE LES IMATGES / TRATAMIENTO DIGITAL DE LAS IMÁGENES:

José Manuel Sáiz
Rob Hernández

EXECUCIÓ / EJECUCIÓN

Servei de manteniment de la UA

PUBLICACIÓ / PUBLICACIÓN

COORDINACIÓ / COORDINACIÓN
Juan A. Roche Cárcel

TEXTOS

Juan A. Roche Cárcel
Enric Mira
Miguel Cereceda
Pepe Calvo

DISSENY / DISEÑO

Bernabé Gómez Moreno. MUA

TRADUCCIONS / TRADUCCIONES

Servei de Llengües

PATROCINA EL CATÀLEG / PATROCINA EL CATÁLOGO:

Diputació Provincial, Àrea de Cultura

ISBN: 978-84-945801-8-5

Depòsit legal / Depósito legal: A 616-2017

Imprimix / Imprime: Quinta Impresión, S.L.

© De l'edició, Museu de la Universitat d'Alacant. MUA

© Dels textos, els autors i autores

© De les imatges, els autors i autores.

© Imatge CV, Cayetano Navarro

HOLY INTERIORS

Fotocollages de Pepe Calvo

CONTINGUT

CONTENIDO

- 8 I TEXTOS**
- 8 HOLY INTERIORS. FOTOCOLLAGES DE PEPE CALVO**
MANUEL PALOMAR SANZ. RECTOR DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT
- 9 HOLY INTERIORS. FOTOCOLLAGES DE PEPE CALVO**
MANUEL PALOMAR SANZ. RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE
- 10 PRESENTACIÓ**
CÉSAR-AUGUSTO ASENCIO ADSUAR. VICEPRESIDENT SEGON I DIPUTAT DE CULTURA I EDUCACIÓ
- 11 PRESENTACIÓN**
CÉSAR-AUGUSTO ASENCIO ADSUAR. VICEPRESIDENTE SEGUNDO Y DIPUTADO DE CULTURA Y EDUCACIÓN
- 12 HOLY INTERIORS. FRAGMENTS D'UNA VIDA TALLATS I PEGATS**
JUAN A. ROCHE CÁRCEL. COMISSARI DE L'EXPOSICIÓ
- 24 HOLY INTERIORS. FRAGMENTOS DE UNA VIDA CORTADOS Y PEGADOS**
JUAN A. ROCHE CÁRCEL. COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN
- 36 ELS INTERIORS SAGRATS: ESCENES PER A UN CALIDOSCOPI**
ENRIC MIRA
- 39 LOS INTERIORES SAGRADOS: ESCENAS PARA UN CALEIDOSCOPIO**
ENRIC MIRA
- 42 REFLEXOS, REFLEXIONS I ALTRES ESPECULACIONS**
MIGUEL CERECEDA
- 45 REFLEJOS, REFLEXIONES Y OTRAS ESPECULACIONES**
MIGUEL CERECEDA
- 49 II CATÀLEG OBRES / II CATÁLOGO DE OBRAS**
- 50 INTERIORS BENEÏTS**
PEPE CALVO
- 52 INTERIORES BENDECIDOS**
PEPE CALVO
- 54 I ESCALES ESCALERAS**
- 60 II ARMARIS ARMARIOS**
- 66 III ESPILLS I FINESTRES ESPEJOS Y VENTANAS**
- 78 IV CORTINES CORTINAS**
- 86 III CURRÍCULUM DE PEPE CALVO**

HOLY INTERIORS. FOTOCOLLAGES DE PEPE CALVO

MANUEL PALOMAR SANZ.
RECTOR DE LA UNIVER-
SITAT D'ALACANT

Pepe Calvo és un dels artistes vius més importants d'Alacant. La seua trajectòria artística va començar l'any 1975, amb una exposició individual en la Reial Societat Fotogràfica de Madrid i, des de llavors, ha continuat una trajectòria ininterrompuda amb exposicions personals i col·lectives en ciutats espanyoles com Barcelona, Vitoria, València, Castelló, Màlaga, Còrdova, Valladolid, Pamplona, Sevilla, Santiago de Compostel·la i Alacant; i en ciutats estrangeres com Roma, Milà i Mòdena (Itàlia), Charleroi i Liège (Bèlgica), Colorado (EUA)... A més, trobem obres seues en importants col·leccions fotogràfiques com el Photomuseum de Zarautz (Guipúscoa), l'IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) de València (Espanya), el Musée de la Photographie a Charleroi (Bèlgica), la Col·lecció EFTI de Madrid, el Centre Storico Montecelio de Roma (Itàlia) o el Museu de Belles Arts Gravina d'Alacant..

L'exposició "Holy Interiors. Fotocollages de Pepe Calvo", que allotja el MUA (Museo de la Universidad d'Alacant), comissariada pel professor de la Universitat d'Alacant, Juan A. Roche Cárcel, reuneix vint-i-una obres realitzades recentment per l'artista, entre el 2014 i el 2017, que són presentades al públic per primera vegada. Es tracta, sense cap dubte, d'una exposició

molt personal, amb matisos surrealistes i amb una considerable herència d'imatges estètiques i cinematogràfiques que permeten a Pepe Calvo construir cadascun dels seus fotocollages amb gran densitat i complexitat icònica, amb un significat ric, no sempre de fàcil accés, però que en tot cas resulta molt suggeridor i amb un cert to de misteri final i, potser, també un poc inquietant i apocalíptic. Açò és així perquè, en aquests fotocollages el passat de l'artista i el seu present conviuen d'una manera inseparable, en la mesura que desperten els seus records més íntims i la pacificació del passat que irremediablement comporta un cicle vital madur ple d'experiències, d'esdeveniments i del pas del temps.

La Universitat d'Alacant es complau a presentar-los aquesta exposició i el seu catàleg –finançat per l'Àrea de Cultura de la Diputació Provincial d'Alacant- i espera, d'aquesta manera, reforçar els llaços, sempre potents, entre la societat i la universitat i, particularment, entre ella i els seus artistes, sempre a l'avantguarda -com la mateixa universitat- del que ha de ser una societat avançada i democràtica.

HOLY INTERIORS. FOTOCOLLAGES DE PEPE CALVO

MANUEL PALOMAR SANZ.
RECTOR DE LA UNIVER-
SIDAD DE ALICANTE

Pepe Calvo es uno de los artistas vivos más importantes de Alicante. Su trayectoria artística comenzó en 1975, con una exposición individual en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y, desde entonces, ha continuado una trayectoria ininterrompida con exposiciones personales y colectivas en ciudades españolas como Barcelona, Vitoria, Valencia, Castellón, Málaga, Córdoba, Valladolid, Pamplona, Sevilla, Santiago de Compostela y Alicante y, extranjeras, como Roma, Milano y Modena (Italia), Charleroi y Liège (Bélgica), Colorado (USA)... Además, poseen obra de él importantes colecciones fotográficas como el Photomuseum de Zarautz (Guipúzcoa), el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) de Valencia (España)-, le Musée de la Photographie á Charleroi (Bélgica), la Colección EFTI de Madrid, el Centro Storico Montecelio de Roma (Italia) o el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante.

La exposición Holy Interiors. *Fotocollages* de Pepe Calvo, que produce el MUA (Museo de la Universidad de Alicante), comissariada por el profesor de la Universidad de Alicante, Juan A. Roche Cárcel, recoge veintiuna obras realizadas recientemente por el artista, entre el 2014 y el 2017, y son presentadas al público por primera vez. Se trata, sin lugar a dudas, de una exposición

muy personal, con tintes surrealistas y con una considerable herencia de imágenes estéticas y cinematográficas que le permiten a Pepe Calvo construir cada uno de sus *fotocollages* con una extremada densidad y complejidad icónica, con un rico significado no siempre fácil de acceder a él, pero que en todo caso resulta muy sugerente y con un cierto tono de misterio final y tal vez también algo inquietante y apocalíptico. Esto es así porque, en estos *fotocollages*, el pasado del artista y su presente conviven de un modo inseparable, en la medida en que concitan sus recuerdos más íntimos y la pacificación del pasado que irremediadamente conlleva un ciclo vital maduro lleno de experiencias, de acontecimientos y del paso del tiempo.

La Universidad de Alicante se complace en presentarles esta exposición y su catálogo –financiado por el Área de Cultura de la Diputación Provincial de Alicante- y espera que, de este modo, refuerce los siempre potentes lazos entre la sociedad y la universidad y, particularmente, entre ella y sus artistas, siempre a la vanguardia -como la propia universidad- de lo que debe ser una sociedad avanzada y democrática.

PRESENTACIÓ

CÉSAR-AUGUSTO ASENCIO
ADSUAR. VICEPRE-
SIDENT SEGON I DI-
PUTAT DE CULTURA
I EDUCACIÓ

És per a mi un autèntic plaer, com a vicepresident segon i diputat de Cultura, presentar-vos, a través d'aquest magnífic catàleg, l'última obra d'un dels millors creadors alacantins, amb una transcendència, conceptual i artística, que ha traspassat les fronteres d'Espanya. Un artista polifacètic que, a més, gràcies al seu gran potencial i carisma personal, exerceix de veritable dinamitzador de la vida cultural, ací, a la Comunitat València.

Pepe Calvo és un dels fotògrafs alacantins amb una gran repercussió internacional, a més de comptar amb una dilatada carrera, des dels anys 70, en l'àmbit de les arts visuals. La seua obra forma part d'importants col·leccions museístiques com l'IVAM (València), Photomuseum (Zarautz, Guipúscoa), Photographie à Charleroi (Brussel·les, Bèlgica), MUBAG (Alacant), Centre Storico Montecelio (Roma, Itàlia), Universitat de Colorado (EUA). A hores d'ara compagina el seu treball artístic amb el d'escriptor, i és autor de dues novel·les i un llibre de relats.

L'exposició *Holy Interiors* és una mostra de format mitjà que s'exposarà en el Museu de la Universitat d'Alacant (MUA), comisariada pel professor de Sociologia de la Cultura i de les Arts Juan Antonio Roche i que forma part del cicle impulsat pel vicerector de la Universitat d'Alacant, Carles Cortés. Una obra que, a manera d'assaig, és un exemple d'espais impossibles, imaginaris, fruit dels seus muntatges fotogràfics.

Pepe Calvo genera un món propi ple d'imatges que transforma i singularitza jugant amb la ficció i la realitat de cadascuna de les històries que componen l'obra.

Val la pena contemplar un estil tan personal que prou mereix protagonitzar aquesta exposició, una obra en la qual queda palès el joc entre el món imaginari i el tangible.

PRESENTACIÓN

CÉSAR-AUGUSTO ASENCIO
ADSUAR. VICEPRESI-
DENTE SEGUNDO Y DI-
PUTADO DE CULTURA
Y EDUCACIÓN

Es para mí un verdadero placer, como Vicepresidente segundo y Diputado de Cultura, presentarles a través de este magnífico catálogo, la última obra de uno de los mejores creadores alicantinos, cuya transcendencia, conceptual y artística, ha traspasado las fronteras de España. Un artista polifacético que además, gracias a su gran potencial y carisma personal, ejerce de verdadero dinamizador de la vida cultural aquí en la Comunidad Valencia.

Pepe Calvo, es uno de los fotógrafos alicantinos con una gran repercusión internacional, además de contar con una dilatada carrera, desde los años 70, en el ámbito de las Artes Visuales. Su obra forma parte de importantes colecciones museísticas como el IVAM (Valencia), Photomuseum (Zarautz-Guipuzcua), Photographie à Charleroi (Bruselas-Bélgica), MUBAG (Alicante), Centro Storico Montecelio (Roma-Italia), Universidad de Colorado (EE. UU.). En la actualidad compagina su trabajo artístico con el de escritor, siendo autor de dos novelas y un libro de relatos.

La exposición *Holy Interiors*, es una muestra de formato mediano que se expondrá en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA), comisariada por el profesor de Sociología de la Cultura y de las Artes, Juan Antonio Roche, y que forma parte del ciclo impulsado por el vicerrector de la Universidad de Alicante, Carles Cortés. Una obra que a modo de ensayo es un ejemplo de espacios imposibles, imaginarios, fruto de sus montajes fotográficos.

Pepe Calvo genera un mundo propio repleto de imágenes que transforma y singulariza jugando con la ficción y la realidad de cada una de las historias que compone la obra.

Vale la pena contemplar un estilo tan personal que bien merece protagonizar esta exposición, una obra en la que queda patente el juego entre lo imaginario y lo tangible.

HOLY INTERIORS. FRAGMENTS D'UNA VIDA TALLATS I PE- GATS

JUAN A. ROCHE CÁRCEL.
COMISSARI DE L'EX-
POSICIÓ

Les vint-i-una fotografies que constitueixen *Holy Interiors. Fotocollages de Pepe Calvo* van ser fetes per l'artista entre el 2014 i el 2017. Remeten a una sèrie de paisatges interiors –habitacions, estudis, salons, banys, cuines, vestidors i a garatges, fàbriques o escorxadors?, graners, trasters, gratacels, llocs d'arxiu, soterranis...–, com també a *landscapes* –prats, muntanyes, arbres–. En tot cas, són paisatges inventats en els quals res sembla el que és, és a dir, llocs que no existeixen en realitat però que han sigut apropiats, en un exercici de divertida i irònica cleptomania no subjecta evidentment a càstig legal, de fragments fotogràfics que sí que remeten al que és real. Ens trobem, per tant, davant d'una associació de retalls de procedència diver-

sa que construeixen imatges híbrides que relacionen les seues parts entre si d'una manera complexa, surreal i fins i tot laberíntica. No ens estranya que siga complicat desentranyar les imatges de Pepe Calvo, que interpretar-les supose un exercici laboriós de desconstrucció, un rere l'altre –com si foren les capes d'una ceba–, els elements que formen aquestes imatges fins a arribar a una comprensió d'aquestes que, això sí, mai és definitiva, ja que deixa darrere de si –com en les pel·lícules d'Alfred Hitchcock– la sensació d'un cert halo de misteri insondable, de crim no resolt satisfactòriament, d'esbós de psicologia tan profunda i enroscada que ens perdem en l'interior.

D'altra banda, aquestes imatges estableixen una dialèctica entre el que és real i el que no ho sembla, sense oblidar que una sèrie de finestres transparents deixen veure altres llocs i que múltiples espills reflecteixen i reproduïxen aspectes de la realitat –els espais mateixos o els objectes que els poblen– que queden, d'aquesta manera, duplicada o triplicada. Traspasar amb la mirada aquestes finestres o aquests espills, introduir-se o anar més enllà d'aquests, suposa, fet i fet, entrar en un altre món que, no obstant això, sembla estar inseparablement connectat amb el seu alter ego. Així, el que és i l'altre, els interiors i els exteriors, l'íntim i el compartit, la naturalesa i l'arquitectura, l'alt i el baix i el sagrat i el profà, acaben formant una unitat fosa en la qual res és el que sembla, en la qual tot és, simultàniament, possible o impossible. D'això tracta, en suma, la part més sagrada de Pepe Calvo, a fer creïble el que de per si és increïble.

Al mateix temps, aquestes imatges ens parlen de la interacció entre l'espai i el temps, categories que –des de la ciència relativa i quàntica– queden fusionades formant un cronòtop que representa la ment de Pepe Calvo i les seues vivències i experiències. L'espai, per exemple, apareix sempre limitat –fins i tot en els paisatges naturals aparentment oberts i salvatges–, emmarcat, geometritzat i densament poblat de llocs –sòls, sostres, parets, finestres, portes, bigues...– i objectes –llums, taules, cadires, armaris, esca-

les, cortines, llibres– que –com en la producció industrial, com en l'era de la reproductibilitat tècnica– són, obsessivament, replicats i serialitzats. A més, constitueixen il·lusions òptiques dins d'un escenari que és més ressaltat que l'esdeveniment, com si el que roman –escrostonament, deteriorat, trencat i decadent– no fóra més que un miratge agranat per la potència del canvi, del temps i de la història. D'altra banda, no hi ha en els *fotocollages* de Pepe Calvo actors humans –en algun cas, s'hi torben animals–, encara que sí que hi ha nombroses petjades o marques de la seua presència o, més aviat, de l'absència. Com si el que interessara a Pepe fóra marcar més el seu jo absolut i, més concretament, els seus records lligats a llocs recòndits de la memòria i com si fóra imprescindible rescatar-los per a seguir estant viu. No ha de sorprendre, per això, que abunden en l'imaginari de l'artista imatges filmiques, existencials o artístiques; que, en ocasions, apareguen nombroses formes fàl·liques envoltades de rugositats o de punxes –index del desig de viure, sempre dolorós–; o que els espais estiguin lligats a les accions quotidianes, la lectura, el treball, l'energia eròtica, lumínica, intel·lectual o industrial, el moviment i el temps i, amb aquest, l'evocació i les seues amagatalls. No ha d'estranyar, igualment que, en les seues obres, sorgisquen finestres que s'obrin a finestres, murs convertits en cavitats, espills que reflecteixen el que ha reflectit la fotografia, armaris

dins d'armaris, espais reproduïts en més espais i caixes que acullen caixes i que contenen documents escrits, vells rotllos de paper i arxivadors plens de les biografies passades i de la pols del temps, transsumpte tot això de l'espai mental del passat, d'aquell no-lloc, d'aquell no-temps, on se situa la memòria.

Però, no ens deixem enganyar, totes les múltiples i complexes interaccions de la memòria, tot aquest conjunt d'associacions –de ramificacions que envaeixen les parets a manera d'heura o molsa–, per molt travades que estiguen, fet i fet traslladen la sensació d'evanescència, que tot el que és sòlid s'esvaeix en l'aire. D'aquesta manera, l'inacabat, els fils solts, l'imperfecte, allò que se'ns escapa, evoca la idea que, després d'una finestra o espill, al fons de l'aparença, es troba amagada la verdadera realitat, el misteri insondable de l'existència humana, el pas implacable del temps que acaba en la mort. Potser, per això, en un moment vital de maduresa, quan s'amunteguen en la ment de Pepe Calvo les imatges i els ensomnis eròtics, record punxós, dolorós, de la vida alçada, aleshores eixirà en ell la malenconia del vestigi que queda en aquesta arena move-dissa que és el signe ambivalent de la presència i de l'absència, del somni de viure i del que una vegada va ser, però que mai més tornarà a ser-ho.

Les obres de l'exposició

Atenent a les imatges de Pepe Calvo, a la seua trajectòria artística, i als elements que repeteix d'una manera reiterativa, he dividit aquesta exposició en quatre parts: I Escales, II Armaris, III Espills–finestres i IV Cortines.

I. Escales

Les escales tenen un ric i atàvic significat com a metàfores dels ascensos i els descensos de saviesa, ja que remeten en caminar, al viatge cap a les altures del coneixement o cap a les profunditats de la ignorància. També són representacions de la felicitat o del dolor i del dur pelegrinatge cap a la religiositat. I és que, normalment, en els antics mites suposen una pujada cap a la divinitat, cap a la transcendència o el que ens transcendeix, així com un descens als inferns i a la terra fosca de l'Hades, territori ignot de la mort. Així mateix, poden constituir un símbol de la vida humana, dels alts i baixos i de les dificultats i de l'origen i de la destinació. En un pla més quotidià, les escales són un lloc de trànsit i de mediació que connecten les parts altes i les baixes dels edificis, les seues diverses estades, i ací, en aquesta exposició, tal vegada signifiquen aquells territoris elevats o descendits on cal cercar les imatges arxivades de la memòria.

En la primera de les obres (01) d'aquesta secció apareix un petit espai buit de persones, però al mateix temps densament poblat d'escales de metall

negre, de seients situats en el centre del mateix material i color que el sòl i de llums subjectos mitjançant fils de coure a corrioles en el sostre. Emmarcant aquest espai estret, es troben uns espills que multipliquen aquests objectes nombroses vegades, i construeixen un lloc fictici que, finalment, sembla un laberint; així doncs, encara que el recinte és menut, en realitat sembla infinit. D'altra banda, las corrioles dels llums indiquen que aquests –igual que les escales– es poden pujar o baixar si acostem o allunyem el llum i permetem, d'aquesta manera, bé il·luminar l'entorn general o bé els detalls. En coherència, el blanc, el negre, el groc i el *beix* remarquen les possibilitats cromàtiques diferents de la llum ambiental i tal vegada també els diferents tons psicològics que els acompanyen.

En aquest cas, l'espai fitat i il·luminat artificialment (02) també té unes escales negres semblants a les de la imatge anterior, sorgides del sòl de l'estança i que arriben quasi fins al sostre. Però, en les dues imatges, aquestes escales no poden complir la funció habitual, ja que no connecten les diferents parts d'un edifici sinó les diferents altures d'un mateix espai. Al fons, sorgeix una porta per la qual entra una llum tènue de la qual es veu, de besllum, una escala que sí que condueix al pis de dalt i, damunt d'aquesta, la mateixa porta es troba duplicada i invertida. En els laterals, hi ha cortines en dues altures que semblen assemblar pisos diferents sense ser-ho i una espècie

de taules corregudes amb butaques. Penjant de les parets hi ha uns panells daurats amb una espècie de rosques industrials i, en el sostre, focus de llum i unes varetes que cauen verticalment sense arribar a tocar el sòl. De nou no hi ha presència humana. És aquest, en síntesi, un espai simètric, duplicat, però trencat per la butaca de la dreta, pels tres espills que estan col·locats damunt de la taula correguda de la dreta i per l'absència de les tres cadires que sí que estan a l'esquerra. En aquest, només podem pujar o baixar l'escala, asseure'ns en les butaques negres que apareixen, mirar en els espills que es troben damunt d'una taula en el lateral dret, o jugar, amb la imaginació, a invertir tot això tan avorrit.

Aquest petit espai funcional (03) sembla un habitatge o una oficina, però hi ha elements discordants. Damunt d'una plataforma metàl·lica negra sorgeixen uns pots, de pintura? i, damunt d'un d'aquests, una escultura hel·lenística d'un home assegut, madur i musculat, nu, amb una roba sobre el genoll. Darrere d'aquests pots, hi ha unes velles olles ennegrides pel foc en la part de baix i damunt d'uns fogons; enmig d'aquestes, es troben, en un recipient de cristall, tres fustes entrecruades, a manera de pinzells. Al fons d'aquesta planta baixa, també assegut sobre un seient de fusta, amb les cames obertes i mostrant el seu sexe, hi ha una altra escultura hel·lenística musculada que exhibeix sense

pudor el sexe i que sembla dormir. Una escala negra de la qual penja la plataforma dels poals connecta el sòl de l'espai amb la part de dalt, si bé aquesta no la veiem i, darrere d'aquesta, s'albira una escala d'obra que connecta els dos pisos de l'estada. En el de dalt, es veu una porta tancada i llums en les parets, amb el mateix format que les del pis de baix.

Ens trobem en el mateix habitacle (04) de l'obra anterior, però amb algunes variacions. I és que en comptes d'una de les escultures hel·lenístiques masculines apareix una altra d'una dona amb els ulls tancats, possiblement renaixentista i que no està en posició frontal, sinó lateral a l'espectador. Una olla aïllada se situa en el principi del que sembla un passadís que s'obri després d'una esquerra en la paret, a manera de porta. Finalment, igual que en la imatge precedent, dels llums de la paret cauen cables elèctrics negres enrotllats, mentre que, en el sòl de fusta, hi ha restes de pintura groga. És un espai d'art o una oficina?, la funcionalitat es pot comportar amb la part artística?, el passat i el present són simultanis?, no és aquest espai més que un somni de la imaginació estètica, com indicarien els ulls tancats de les dues escultures?

Ara contemplem una escala antiga (05), burgesa o aristocràtica, d'una altra època, envellida pel pas del temps i per l'ús. Al principi d'aquesta, s'eleva una escultura femenina escapçada,

una Victòria? I, a més, las parets estan desconxades i sobre aquestes amb prou faenes poden llegir-se uns textos escrits. D'aquesta mateixa paret, pen-gen nombroses cadires antigues de fusta, disposades de cap per avall perquè ningú pugui asseure-s'hi, perquè només puguem pujar-hi o baixar-ne les persones, o els animals, sense cap descans. No debades, sobre el sòl de marbre de l'escala brollen, disperses, restes orgàniques, com si per allí haguera passat el bestiar o uns agricultors després de la faena. Finalment, en la part alta de l'escala, hi ha una porta-finestra darrere de la qual s'entrelluca una altra estança, potser un altre estadi de la decadència en la qual avui es troba aquesta casa de l'ahir.

L'última imatge d'aquesta secció, la constitueix una zona de rés (06). En el sòl d'aquesta, assegudes, es troben sis persones i, una altra, agenollada i plegada horitzontalment al terra; totes resen damunt d'una gran catifa roja i groga. De la paret rocosa, d'una muntanya perforada?, pen-gen sis escales de diferents altures, una de les quals no arriba fins al terra, ja que queda suspesa a la meitat de la paret. Excavats en aquesta, apunten uns forats negres a manera de portes per les quals podrien eixir o entrar aquestes persones per a descendir cap a l'espai de l'oració o per a retornar d'aquest. Cadascun d'aquests éssers, menys un que sembla romandre eternament en el seu lloc, ascendeix o descendeix amb dificultat des de diferents altures

i segueixen, per tant, camins diferents. Però, per a això, ha calgut perforar l'entranya de la terra, com si aquesta fóra una gruta sagrada, i convertir-la en un espai de trobada entre els éssers humans i el seu desig de transcenden-cència.

II. Armaris

En els mites, les llegendes i els contes populars, darrere de les portes dels armaris, tancats, s'amaguen altres éssers i universos. Per tant, una porta oberta, encara que siga per distracció, pot permetre que aquests éssers estranys entren en el nostre món i que amenacen els seus residents. En el pla quotidià, els armaris guarden els aliments amb els quals satisfem la fam i la set, com també els abillaments amb els quals complim els rols socials que se'ns adjudiquen. També poden dipositar velles fotografies o objectes que rememoren les biografies personals i familiars, els esdeveniments, els moments estel·lars d'un esdeveniment que va ocórrer i que va quedar congelat en una imatge.

En la primera imatge d'aquesta part, l'espai queda segmentat en tres parts (07). A l'esquerra, un espill de la paret reflecteix un armari que es troba al seu costat. A continuació, una petita habitació mostra dues finestres per les quals entra la llum natural i una porta entreoberta, i també una tauleta amb llibres i un llum apagat i, davant, una cadira de metacrilat i un espill en el

qual es reflecteix el llum. A aquesta petita habitació, hi antecedeix una cantonada que, igual que en l'estança anterior, té un armari i un espill que el reflecteix. En el sòl, una patina brillant sembla reflectir, al seu torn, fet que es diposita damunt. En la tercera peça, el sòl de la qual és de *parquet*, sorgeixen dos grans armaris de fusta que estan tancats i que, en conseqüència, no en deixen veure l'interior. D'altra banda, en aquest lloc hi ha tres portes, que permeten entrellucar sengles recintes, potser el saló amb una ximenera i, damunt d'aquesta, un espill en el qual es reflecteixen cortines, i una cuina?

L'habitatge està dividit en tres peces (08). A l'esquerra, es troba un recinte ple d'objectes i, penjades de la paret, unes butaques de fusta; a sota, s'amunteguen desordenadament materials orgànics de fusta, llenya tallada i restes vegetals, a més d'atuell de ceràmica, un cistell de vímet i petites caixes-arxivadors de fusta: totes aquestes coses velles i orgàniques. En l'altra estada, hi ha una finestra per la qual entra una lleugera llum natural i el mateix passa amb la porta que està al costat i que anuncia una altra cambra; adjacents a les dues, hi ha unes cortines plegades. Enmig de la finestra i de la porta, se situa un llum encès i, al costat sobre una butaca, descansa un coixí i un bati?, al costat del qual hi ha una cadira buida. En el sòl d'aquest recinte, amuntegat, es diposa un material vegetal, com si fóra l'aliment d'animals domèstics, com si

suposara una petjada del pas d'animals per la casa o com si representara una metàfora de la naturalesa en el cor de l'artifici de la llar i de l'arquitectura. En el tercer àmbit, a la dreita del tot i en la paret, hi ha un gran armari-vestidor amb roba penjada ordenadament i amb calaixos. Davant dels espectadors i unificant les diferents parts de la casa, es troben, davant de pilastres, tres espills que divideixen l'espai i que, precisament, reflecteixen el mateix fragment d'aquest vestidor. Destaca, igualment, un sòl de fang que homogeneïtza l'espai, però que sembla inestable, de manera que suggereix que tot el que està ací, tot el que hi ha damunt d'aquest sòl aparentment sòlid, en realitat pot trontollar-se i caure en qualsevol moment.

Ací observem una habitació-arxiu de rajola (09), amb una espècie de porta que dóna lloc a un "armari" de pedra en la paret posterior, amb els "travessers" dissenyats per la llum per a dipositar objectes. Davant d'aquesta, superposats, hi ha uns armaris de fusta i, dins i damunt d'aquests, vells arxivadors amb documents i rotllos de paper. Concretament, la numeració pintada a la manera romana arriba fins al romà número XIV, mentre que un dels arxivadors té l'ordinal 13, fet que evidencia una discordança numèrica i, per tant, organitzativa: tot està organitzat o en desordre? Les dues portes obertes dels dos armaris desvelen, d'altra banda, el contingut interior, els documents que es disposen amuntegats irregularment

un damunt de l'altre. Tot és antic, fins i tot la paret de rajola sembla fruit del temps, i tot està aparentment net, impol·lut, la qual cosa reforça una il·luminació procedent del sostre que sorgeix d'una pàtina daurada que imita la llum solar o un foc subtil. D'aquesta manera, els objectes assumeixen una presència que, com la d'alguns records de successos o esdeveniments passats, és caòtica però càlida.

Aquest és un lloc semblant a l'anterior (10), amb una paret que també és de rajola i amb XIV armaris; damunt d'aquests, es disposen anàrquicament arxivadors, rotllos de paper, possiblement amb la pàtina i la pols del temps, i documents escrits a mà damunt d'una taula. Del sostre penja una plataforma de llum blava i uns tubs que recorden un extractor de fum, com si fóra el fum del temps o el temps convertit en fum i com si la petjada ennegrida d'aquests haguera quedat impresa en la paret de rajola.

III. Espills-finestres

En l'aigua cristal·lina va veure Narcís reflectida la seua bella figura de la qual es va enamorar perdudament, la qual cosa, al no tenir resposta del seu amor, el va portar al suïcidi. En els contes i llegendes populars els espills es relacionen amb la màgia i el sobrenatural, són el símbol de la imaginació i de la consciència, de l'ànima o de l'esperit de les persones i projecten imatges del passat o del futur. En la història de l'art

occidental, la pintura constitueix una finestra al món, una vista a la realitat des de l'univers de la imaginació de l'artista que desitja ordenar i parar un món que discorre en el temps i en el caos i construir un univers alternatiu d'ordre i que pugui controlar. Les finestres són, igualment, els ulls d'una casa. Des de fora d'aquesta, si la finestra té un vidre transparent, se'n pot veure l'interior, els éssers que hi resideixen, les activitats que fan, mentre que, des de dins, els habitants poden contemplar el pas del temps, dels dies i de les estacions i el pas del clarejar del dia fins al crepuscle, així com l'exterior natural, els dies de pluja, de neu, tempesta o calamarsa. En les ciutats, les finestres són els llocs privilegiats per als *voyeurs*, aquelles persones que gaudeixen observant els altres, fins i tot en la més íntima intimitat.

Una altra vegada l'espai de la imatge està segmentat en tres parts (11), cadascuna d'aquestes amb una taula de cristall i, al damunt en semipeombra, diverses boles terrestres. En cadascun d'aquests apartats es troben d'altres espills recolzats en una pilastra, dos dels quals reflecteixen aquestes boles terrestres i, un altre, prestatgeries d'un armari. Al fons, a contrallum, hi ha tres finestres tapades per unes cortines blanques que deixen traspasar, de forma matisada, la llum.

Aquest lloc (12) està partit per dues pilastres que tenen dos espills, un dels quals reflecteix una prestatgeria d'ar-

mari amb llibres i, l'altre, un maniquí de sastreria amb un vestit de classe alta. El maniquí "real" es troba a l'esquerra de la imatge darrere d'una taula que té llibres, caixes i objectes diversos. La mateixa taula duplicada, però amb coses diferents es troba en l'altra divisió espacial, darrere de la qual hi ha una porta de fusta tancada. Darrere de les dues taules, també hi ha una finestra tancada que sembla un dibuix o un mer reflex format per ombres. Què és, doncs, la realitat, què és el que la representa, quin és el seu reflex?, no és la fotografia analògica una representació de la realitat i la fotografia digital una virtualització d'aquesta?, en tot cas, no duplica la fotografia la realitat, o millor, no la reproduïx infinitament?

Aquest és un interior (13) que té una paret construïda amb lleixes de fusta posades a continuació una darrere d'una altra, però d'una manera que sembla "inacabada", mentre que hi ha moltes esclatxes per les quals s'introdueix la llum exterior. Igualment, les dues portes de fusta d'aquesta paret no estan tancades hermèticament, mentre que la mateixa sensació produeix el sòl de fusta fet també amb taules que no encaixen perfectament, com si de les seues esclatxes anaren a brollar herbes. Precisament, d'aquest sòl sorgeix un tronc d'arbre tort del que no es veu la copa i que té un escocell amb petites pedres disposades caòticament; també del sòl de fusta emergeixen nombrosos pilons verticals i rugosos de pedra que tenen

–igual que l'arbre– una forma fàl·lica. D'altra banda, una petita finestra s'obri a l'esquerra d'aquesta mateixa paret i, al centre, una altra més gran feta de pedra i cristalls que, a manera d'espill, deixa veure la part exterior, un paisatge natural amb gespa, arbres i una muntanya al fons i la façana de pedra i cristall d'un edifici. Algunes ovelles es dirigeixen des de l'esquerra cap a la dreta de la imatge, i passen per davant del que sembla la façana. Darrere del cristall d'aquesta, es mostra una taula i una cadira. Què és, doncs, l'interior, i què l'exterior?, què és l'arquitectura, què és la naturalesa?, per ventura importa, no és l'erotisme la font de la indistinció, de la fusió?

Aquesta és una imatge de l'exterior natural (14), la “paret del qual” està formada per dos arbres i per branques i fulles. El sòl del lloc és de terra i, sobre aquest, hi ha apilats nombrosos troncs de fusta tallada, apilats aleatòriament. Després d'aquestes fustes, dues portes en penombra formades per branques entreteixides o arbustos i que estan obertes contrasten amb els arbres il·luminats que estan al fons. Es poden posar portes al camp?, no hauria de ser la naturalesa un espai obert, sense geometria?, és necessària aquesta acció antròpica? Si darrere de la imatge se situa la naturalesa salvatge no contaminada per l'acció humana, davant està la naturalesa alterada, “tallada” per la mà humana. Acabaran sent els troncs la paret d'una futura casa?, s'utilitzarà la llenya per a escal-

far la llar o per a fer mobles, armaris, portes, finestres?

El lloc sembla un magatzem, una antiga fàbrica o un vell escorxador (15). Constitueix, en qualsevol cas, un espai obert i alt, amb balconades i finestres en les parets laterals i amb una claraboia transparent en el centre de la teulada per la qual passa la llum. D'aquest sostre, com si foren llums, pengen verticalment uns objectes orgànics que recorden animals o parts d'aquests –pernils, per exemple–. Distribuïdes pel sòl, que és de terra, hi ha unes baranes metàl·liques de les utilitzades en les obres o per a delimitar els forats dels carrers per a impedir que els vianants caiguen, i uns separadors espacials de color daurat i vermell que s'utilitzen en un hotel de luxe o com a marcadors d'esdeveniments especials que delimiten i jerarquitzen el lloc. No se sap, per tant, què hi passarà, si es construirà o si s'hi celebrarà algun esdeveniment, ja que tot és possible i, alhora, increïble.

És l'interior d'una casa (16) en el terra de la qual es troben, unes al costat de les altres, unes casetes menudes com si foren de joguet, d'estil victorià, amb les façanes típiques i nombroses finestres i portes. De la paret d'aquesta habitació sorgeix una molsa que sembla envair tot l'espai i una porta oberta, que permet veure el paisatge exterior format per una altra petita caseta i les façanes de cristall d'uns gratacels que també tenen múltiples finestres o bal-

conades miradors. D'una d'aquestes torres d'altura, adherida a la façana i com si fóra un paràsit, emergeix una paret orgànica de fusta o de roca. El cel és plomís, de manera que la llum, trista, es contraposa intensament amb la més vívida de l'interior de l'habitatge.

Novament aquest paisatge urbà sembla apocalíptic (17), ja que d'un carrer s'alcen una sèrie d'edificis amb façanes bigarrades de balconades i finestres enreixades i amb unes membranes orgàniques que semblen voler expandir-se per tota la superfície. Cinc cactus verticals –tres situats entre les separacions dels edificis i dos davant d'aquests–, de diferents altures i amb formes fàl·liques i punxoses, es disposen, en primer terme, davant d'aquestes façanes. Per tant, cal preguntar-se qui viu ací, si aquests quantiosos habitants es troben en la seua llar o en una presó i si creixeran més els cactus mentre envaeixen i amenacen qualsevol espai lliure i el converteixen en insegur. Un cel encapotat de gris, contaminat, no sembla anunciar cap resposta positiva.

IV. Cortines

Les cortines han estat relacionades, tradicionalment, amb el teatre, ja que, durant la representació, servien per a aïllar la realitat quotidiana dels espectadors de l'espai de la ficció. Però aquesta separació no era sòlida i/o definitiva, perquè el drap podia obrir-se o tancar-se en qualsevol moment,

contagiant, en algun sentit, la realitat i l'aparença. Les cortines han sigut també el símbol del poder monàrquic o aristocràtic, ja que antigament només els recintes reals o les cases senyoriales podien permetre's disposar d'aquestes. Així mateix, les cortines van adoptar un significat religiós, ja que adornaven les seus papals o bisbals, i atorgaven a les imatges religioses un excels halo sagrat. Popularitzades en totes les cases i oficines, les cortines serveixen, finalment, per a tapar la llum i donar-hi un aire íntim, de llar, en els habitatges, o, de concentració, en els àmbits laborals. Ara bé, poden adoptar un aire decoratiu que atorgue color i calidesa als espais que, sense aquestes, solament serien funcionals o fredes.

Aquest lloc (18), a mig camí entre la naturalesa i l'arquitectura, té una paret que és, en la part baixa, de roca i, en la superior, de rajola, com si aquest fóra una extensió d'aquella. En el sòl, per la seua banda, es disposen també unes roques i unes butaques de fusta amb tovalloles blanques disposades per a un bany d'aigua calenta o d'una sauna. No obstant això, no hi ha persones en aquest recinte tel·lúric, purificador i salvífic, però sí que hi ha un pilar, en el centre, que sosté una llinda –tots dos, el pilar i la llinda, constitueixen l'essència de l'arquitectura– que forma una porta-finestra que deixa veure, darrere, un mur cortina de rajola, de manera que sembla una cortina i un armari. La “gruta”, de la qual no es veu l'alt sostre, està tènuelement il·luminada,

i hi atorga un halo de misteri al lloc i les seues roques, com si aquestes foren un transsumpte dels cossos humans que van a ser netejats –de les seues culpes?– i com si aquell representara, d'alguna manera, l'origen amniòtic de la humanitat.

És aquest un espai tancat i envidrat (19), dins del qual apareix una estàtua masculina i un ésser humà de perfil que sembla mirar l'estàtua i del qual no es veu el rostre, perquè està tapat per una cortina no desplegada, situada a la meitat de la sala, i fa d'eix o de pilar d'aquesta. D'altra banda, en cada cantonada de la imatge a manera de límit i de vector òptic de la profunditat –igual que en els quadres de Cézanne, *La Montagne Saint Victoire*, i de Van Gogh, *La nit estrellada*–, es troben dos troncs d'arbre, un il·luminat i l'altre en semipenombra, un dins i l'altre fóra del perímetre, però tots dos incomplets i sense fulles. Després de la paret translúcida, s'obri un paisatge verd i muntanyenc, mentre que el sòl és de xicotetes pedres associades sense cap argamassa i, del sostre, penja un llum amb múltiples focus que està apagat. Però no fa falta que estiga encès, ja que pel mur de cristall posterior, en tenir aquest les dues cortines plegades, entra molta llum. Així, amb l'estàtua que simbolitza el passat i l'humà que encarna el present s'imbriquen l'un amb l'altre, només que a aquell li veiem el rostre i aquest queda més ocult. Així mateix, la naturalesa i l'arquitectura queden profundament

interrelacionades, ja que l'arbre que s'alça a l'interior de l'espai i el material rocós del sòl remetent a la naturalesa. A més, un altre petit recinte envidrat col·locat abans del paisatge queda diluït en aquest pels efectes lumínics distorsionadores del vidre reflector, com si la llar fóra l'espill de la naturalesa i aquesta el d'aquell, com si les dues es contemplaren mútuament, igual que fan l'escultura i l'ésser humà, l'esdevingut i el seu record.

Aquesta és una habitació o un armari? (20). Dins d'aquest o aquesta, penja des en la paret, hi ha unes camises i, en el centre, es troba una cortina moguda pel vent, com si estiguera volant i com si fera d'intermediària entre l'espai interior i l'exterior, entre l'esquerra de la imatge i la seua rèplica situada a la dreta; a banda i banda del recinte s'obren portes cap a llocs no visibles i cognoscibles. Les parets i el sòl són de fusta i de marbre; en el sostre, es disposen alguns plafons de llum que il·luminen l'habitació, en clar contrast amb algunes parts negres de la paret. El joc dialèctic entre la llum i la foscor són fonamentals per a l'ull humà i per a la fotografia, però també tenen un significat simbòlic relacionat amb les possibilitats i els límits del coneixement i de la mateixa naturalesa humana i de la seua psique, tenallada per una autèntica “guerra civil” –S. Freud– entre la raó i el sentiment, entre el desig i la realitat i entre la passió per la vida i l'angoixa per la mort.

L'última imatge de l'exposició constitueix un espai subterrani (21) de pedra en el qual apareix una successió d'obertures-portes que construeixen un passadís obert cap a l'interior. Crida l'atenció quatre conjunts de rodes d'avió, i també unes cortines en les diferents seccions de la imatge. No obstant això, no se sap si aquests passadissos són armaris, si aquestes portes són finestres, si són o no esglaons d'una escala horitzontal o si acomoden o no recintes diferenciats. Les cortines poden suggerir –com en les cases tradicionals japoneses de fusta– que, en obrir-se o tancar-se, poden formar mòduls temporals clarament particularitzats i amb utilitats concretes, el mateix que les rodes no remetent a cap tipus d'arrelament, sinó a la circulació, no a llocs de permanència, sinó de trànsit i de transformació. En tot cas, aquesta arquitectura metamòrfica està novament buida, ja que solament la poblen els objectes, reproduccions mentals de la realitat serialitzada i sense aura –W. Benjamin–, producte de la tècnica fotogràfica, rèplica al seu torn del procés de producció industrial.

D'això es tracta en els *fotocollages* de Pepe Calvo, apropiant-se de retalls fotogràfics amb els quals dissenyar una imatge pròpia, de robar la realitat contaminada per una economia capitalista que tot ho serialitza i homogeneïtza per a –com va fer M. Duchamp– construir una imatge original esdevinguda art singular. Però, no s'oblidi –el filòsof G. Steiner així ho remarca–, el creador

sempre és un infant que juga amb la realitat i l'esbocina i reconstrueix, per la qual cosa la faena de l'artista remet a “l'origen”, a aquest felicitat moment prísti, a aquell paradís perdut en el qual es traça la caixa de la memòria en la qual es dipositaran els records dispersos i els retalls d'una vida fragmentada pel pas del temps que, en la maduresa, és necessari retallar i apegar.

HOLY INTERIORS. FRAGMENTOS DE UNA VIDA CORTADOS Y PEGADOS

JUAN A. ROCHE CÁRCEL.
COMISARIO DE LA
EXPOSICIÓN

Las veintiuna fotografías que constituyen *Holy Interiors. Fotocollages de Pepe Calvo* fueron realizadas por el artista entre 2014 y 2017. Remiten a una serie de paisajes interiores -a habitaciones, estudios, salones, baños, cocinas, vestidores y garajes, ¿fábricas o mataderos?, graneros, trasteros, rascacielos, lugares de archivo, sótanos...-, así como a *landscapes* -prados, montañas, árboles-. En todo caso, son paisajes inventados en los que nada parece lo que es, es decir, lugares que no existen en realidad pero que han sido apropiados, en un ejercicio de divertida e irónica cleptomanía no sujeta evidentemente a castigo legal, de fragmentos fotográficos que sí remiten a lo real. Nos encontramos, por tanto, ante una asociación de recortes de procedencia diversa que construyen imágenes híbridas que relacionan sus partes entre sí de una manera compleja, surreal e incluso laberinti-

ca. No extrañe que sea complicado desentrañar las imágenes de Pepe Calvo, que interpretarlas suponga un laborioso ejercicio de deconstruir, uno tras otro -como si fueran las capas de una cebolla-, los elementos que componen dichas imágenes hasta llegar a una comprensión de las mismas que, eso sí, nunca es definitiva, pues deja detrás de sí -como en las películas de Alfred Hitchcock- la sensación de un cierto halo de misterio insondable, de crimen no resuelto satisfactoriamente, de esbozo de psicología tan profunda y ensortijada que nos perdemos en su interior.

Por otra parte, esas imágenes establecen una dialéctica entre lo que es real y lo que no lo parece, sin olvidar que una serie de ventanas transparentes dejan ver otros lugares y que múltiples espejos reflejan y reproducen aspectos de la realidad -los espacios

mismos o los objetos que los pueblan-, quedando, de este modo, duplicada o triplicada. Traspasar con la mirada estas ventanas o estos espejos, introducirse o ir más allá de ellos, supone a la postre entrar en otro mundo que, sin embargo, parece estar inseparablemente conectado con su alter ego. Así, lo que es y lo Otro, los interiores y los exteriores, lo íntimo y lo compartido, la naturaleza y la arquitectura, lo alto y lo bajo y lo sagrado y lo profano, terminan conformando una unidad fundida en la que nada es lo que parece, en la que todo es, simultáneamente, posible o imposible. De eso trata, en suma, lo sagrado de Pepe Calvo, en hacer creíble lo que de por sí es increíble.

Al mismo tiempo, estas imágenes nos hablan de la interacción entre el espacio y el tiempo, categorías que -desde la ciencia relativa y cuántica- quedan fusionadas formando un crono-topo que representa la mente de Pepe Calvo y sus vivencias y experiencias. El espacio, por ejemplo, aparece siempre limitado -incluso en los paisajes naturales aparentemente abiertos y salvajes-, enmarcado, geometrizado y densamente poblado de lugares -suelos, techos, paredes, ventanas, puertas, vigas...- y objetos -lámparas, mesas, sillas, armarios, escaleras, cortinas, libros- que -como en la producción industrial, como en la era de la reproductibilidad técnica- son, obsesivamente, replicados y serializados. Además, constituyen ilusiones ópticas dentro de un escenario que es más

resaltado que el acontecimiento, como si lo que permanece -desconchado, deteriorado, roto y decadente- no fuera más que un espejismo barrido por la potencia del cambio, del tiempo y de la Historia. Por lo demás, no existen en los *fotocollages* de Pepe Calvo actores humanos -en algún caso, se muestran animales-, aunque sí numerosas huellas o marcas de su presencia o, más bien, de su ausencia. Como si lo que le interesara a Pepe fuera marcar más su yo absoluto y, más concretamente, sus recuerdos ligados a recónditos lugares de la memoria y como si fuera imprescindible rescatarlos para seguir estando vivo. No sorprenda, por ello, que abunden en el imaginario del artista imágenes fílmicas, existenciales o artísticas; que, en ocasiones, aparezcan numerosas formas fálicas rodeadas de rugosidades o de pinchos -índice del deseo de vivir, siempre doloroso-; o que los espacios estén ligados a las acciones cotidianas, a la lectura, al trabajo, a la energía erótica, lumínica, intelectual o industrial, al movimiento y al tiempo y, con él, a la evocación y sus recovecos. No extrañe igualmente que, en sus obras, surjan ventanas que se abren a ventanas, muros convertidos en oquedades, espejos que reflejan lo reflejado por la fotografía, armarios dentro de armarios, espacios reproducidos en más espacios y cajas que acogen cajas y que contienen documentos escritos, viejos rollos de papel y archivadores llenos de las biografías pasadas y del polvo del tiempo,

trasunto todo ello del espacio mental del pasado, de ese no lugar, de ese no tiempo, donde se ubica la memoria.

Pero, no nos dejemos engañar, todas las múltiples y complejas interacciones de la memoria, todo este conjunto de asociaciones -de ramificaciones que invaden las paredes a modo de hiedra o musgo-, por muy trabadas que estén, a la postre trasladan la sensación de evanescencia, de que todo lo sólido se desvanece en el aire. De este modo, lo inacabado, los hilos sueltos, lo imperfecto, lo que se nos escapa, evoca la idea de que, tras una ventana o espejo, al fondo de la apariencia, se encuentra agazapada la verdadera realidad, el misterio insondable de la existencia humana, el paso implacable del tiempo que acaba en la muerte. Quizás, por eso, en un momento vital de madurez, cuando se agolpan en la mente de Pepe Calvo las imágenes y las ensoñaciones eróticas, recuerdo pinchoso, doloroso, de la vida alzada, entonces surja en él la melancolía del vestigio que queda en esa arena movediza que es el signo ambivalente de la presencia y de la ausencia, del sueño del vivir y de lo que una vez fue pero que nunca más volverá a ser.

Las obras de la exposición

Atendiendo a las imágenes de Pepe Calvo, a su trayectoria artística, y a los elementos que repite de una manera reiterativa, he dividido esta exposición

en cuatro partes: I Escaleras, II Armarios, III Espejos-ventanas y IV Cortinas.

I. Escaleras

Las escaleras tienen un rico y atávico significado como metáforas de los ascensos y descensos de sabiduría, pues remiten al caminar, al viaje hacia las alturas del conocimiento o hacia las profundidades de la ignorancia. También son representaciones de la felicidad o del dolor y del duro peregrinaje hacia la religiosidad. Y es que, normalmente, en los antiguos mitos suponen una subida hacia lo divino, hacia lo trascendente o lo que nos trasciende, así como un descenso a los infiernos y a la tierra oscura del Hades, territorio ignoto de la muerte. Asimismo, pueden constituir un símbolo de la vida humana, de sus altibajos y de sus dificultades y de su origen y de su destino. En un plano más cotidiano, las escaleras son un lugar de tránsito y de mediación que conectan las partes altas y bajas de los edificios, sus diversas estancias, y aquí, en esta exposición, tal vez significan esos territorios elevados o descendidos donde hay que buscar las imágenes archivadas de la memoria.

En la primera de las obras (01) de esta sección aparece un pequeño espacio vacío de personas, pero al mismo tiempo densamente poblado de escaleras de metal negro, de asientos ubicados en el centro del mismo material y color que el suelo y de lámparas

sujetas mediante hilos de cobre a poleas en el techo. Enmarcando ese espacio estrecho, se encuentran unos espejos que multiplican esos objetos numerosas veces, construyendo un lugar ficticio que, finalmente, parece un laberinto; así, aunque el recinto es pequeño, en realidad parece infinito. Por otro lado, las poleas de las lámparas indican que éstas -al igual que las escaleras- se pueden subir o bajar acercando o alejando la luz y permitiendo, de esta manera, o bien iluminar el entorno general o bien los detalles. En coherencia, el blanco, el negro, el amarillo y el *beige* remarcen las distintas posibilidades cromáticas de la luz ambiental y tal vez también los diferentes tonos psicológicos que las acompañan.

En este caso, el espacio acotado e iluminado artificialmente (02) también posee unas escaleras negras similares a la de la imagen anterior, surgidas del suelo de la estancia y que llegan casi hasta su techo. Pero, en ambas imágenes, estas escaleras no pueden cumplir su función habitual, pues no conectan las distintas partes de un edificio sino las diferentes alturas de un mismo espacio. Al fondo, surge una puerta por la que entra una tenue luz de la que se ve, al trasluz, una escalera que sí conduce al piso de arriba y, encima de ella, esta misma puerta es duplicada e invertida. En los laterales, se disponen cortinas en dos alturas que parecen asemejar pisos distintos, sin serlo, y una especie de

mesas corridas con butacas. Colgando de las paredes hay unos paneles dorados con una especie de tuercas industriales y, en el techo, focos de luz y unas varillas que caen verticalmente sin llegar a tocar el suelo. De nuevo no hay presencia humana. Es éste, en síntesis, un espacio simétrico, duplicado, pero roto por la butaca de la derecha, por los tres espejos que están colocados encima de la mesa corrida de la derecha y por la ausencia de las tres sillas que sí están en la izquierda. En él, solo podemos subir o bajar la escalera, sentarnos en los butacones negros que aparecen, mirar en los espejos que se encuentran encima de una mesa en el lateral derecho, o jugar, con la imaginación, a invertir todo esto tan aburrido.

Este pulcro espacio funcional (03) parece una vivienda o una oficina, pero en él hay elementos discordantes. Encima de una plataforma metálica negra surgen unos botes, ¿de pintura? y, encima de uno de ellos, una escultura helenística de un hombre sentado, maduro y musculado, desnudo, con una ropa sobre su rodilla. Detrás de esos botes, están unas viejas ollas ennegrecidas por el fuego en su parte de abajo y encima de unos hornillos; en medio de ellas, se hallan, en un recipiente de cristal, tres maderas entrecruzadas, a modo de pinceles. Al fondo de esta planta baja, también sentado sobre un asiento de madera, con las piernas abiertas y mostrando su sexo, hay otra escultura helenística

musculada que exhibe sin pudor su sexo y que parece dormitar. Una escalera negra de la que pende la plataforma de los cubos conecta el suelo del espacio con la parte de arriba, si bien ésta no la vemos y, detrás de ella, se divisa una escalera de obra que conecta los dos pisos de la estancia. En el de arriba, se ve una puerta cerrada y luces en las paredes, con el mismo formato que las del piso de abajo.

Estamos en el mismo habitáculo (04) de la anterior obra, pero con algunas variaciones. Y es que en lugar de una de las esculturas helenísticas masculinas aparece otra de una mujer con los ojos cerrados, posiblemente renacentista y que no está en posición frontal sino lateral al espectador. Una olla aislada se ubica en el principio de lo que parece un pasillo que se abre tras una hendidura en la pared, a modo de puerta. Finalmente, al igual que en la imagen precedente, de las lámparas de la pared caen cables eléctricos negros enrollados, mientras que, en el suelo de madera, hay restos de pintura amarilla. ¿Es un espacio de arte o una oficina?, ¿lo funcional se puede conllevar con lo artístico?, ¿el pasado y el presente son simultáneos?, ¿no es este espacio más que un sueño de la imaginación estética, como indicarían los ojos cerrados de las dos esculturas?

Ahora contemplamos una escalera antigua (05), burguesa o aristocrática, de otra época, envejecida por el paso del tiempo y por el uso. Al principio

de la misma, se eleva una escultura femenina descabezada, ¿una Victoria? Y, además, las paredes están desconchadas y sobre ellas apenas pueden leerse unos textos escritos. De esta misma pared cuelgan numerosas sillas antiguas de madera, dispuestas boca abajo para que nadie pueda sentarse, para que solo podamos subir o bajar las personas, o los animales, sin descanso alguno. No en balde, sobre el suelo de mármol de la escalera brotan, dispersos, restos orgánicos, como si por allí hubiera pasado el ganado o unos agricultores tras la faena. Finalmente, en la parte alta de la escalera, se dispone una puerta-ventana tras la que se atisba otro aposento, quizás otro estadio de la decadencia en la que hoy se encuentra esta casa del ayer.

La última imagen de esta sección la constituye una zona de rezo (06). En el suelo de la misma, sentadas, se hallan seis personas y, otra, arrodillada y plegada horizontalmente al suelo; todos rezan encima de una gran alfombra roja y amarilla. De la pared rocosa, ¿de una montaña horadada?, penden seis escaleras de distintas alturas, una de las cuales no llega hasta el suelo, pues queda suspendida en la mitad de la pared. Excavados en ella, asoman unos agujeros negros a modo de puertas por los que podrían salir o entrar estas personas para descender hacia el espacio de la oración o para retornar del mismo. Cada uno de estos seres, menos uno que parece permanecer eternamente en su sitio, asciende o

desciende con dificultad desde distintas alturas y siguen, por consiguiente, caminos diferentes. Pero, para ello, ha habido que horadar la entraña de la tierra, como si ésta fuera una gruta sagrada, y convertirla en un espacio de encuentro entre los seres humanos y su deseo de trascendencia.

II. Armarios

En los mitos, las leyendas y los cuentos populares, tras las puertas de los armarios, encerrados, se esconden otros seres y universos. Por consiguiente, una puerta abierta, aunque sea por descuido, puede permitir que esos seres extraños entren en nuestro mundo y que amenacen a sus residentes. En el plano cotidiano, los armarios guardan los alimentos con los que satisfacemos el hambre y la sed, así como los atuendos con los que cumplimos los roles sociales que se nos adjudican. También pueden depositar viejas fotografías u objetos que rememoran las biografías personales y familiares, los acontecimientos, los momentos estelares de un acontecer que ocurrió y que quedó congelado en una imagen.

En la primera imagen de esta parte, el espacio queda segmentado en tres partes (07). A la izquierda, un espejo de la pared refleja un armario que se encuentra a su lado. A continuación, una pequeña habitación muestra dos ventanas por las que entra la luz natural y una puerta entreabierta, así como

una mesita con libros y una lámpara apagada y, delante, una silla de metal y un espejo en el que se refleja la lámpara. A esta pequeña habitación le antecede una esquina que, al igual que en la estancia anterior, presenta un armario y un espejo que lo refleja. En el suelo, una pátina brillante parece reflejar, a su vez, lo que se deposita encima. En la tercera pieza, cuyo suelo es de *parquet*, surgen dos grandes armarios de madera que están cerrados y que, en consecuencia, no dejan ver su interior. Por otra parte, en este lugar hay tres puertas, que permiten atisbar otros tantos recintos, quizás el salón con una chimenea y, encima de ella, un espejo en el que se reflejan cortinas, y ¿una cocina?

La vivienda está dividida en tres piezas (08). A la izquierda, se halla un recinto lleno de objetos y, colgados de su pared, unos sillones de madera; bajo ellos, se amontonan desordenadamente materiales orgánicos de madera, leña cortada y restos vegetales, además de cacharros de cerámica, un cesto de mimbre y pequeñas cajas-archivadores de madera: todas estas cosas viejas y orgánicas. En la otra estancia, hay una ventana por la que entra una ligera luz natural y lo mismo sucede con la puerta que está a su lado y que anuncia otro cuarto; adyacentes a ambas, se disponen unas cortinas plegadas. En medio de la ventana y de la puerta, se ubica una lámpara encendida y, a su lado sobre un sillón, descansa un cojín

y un ¿batín?, junto al cual está una silla vacía. En el suelo de este recinto, amontonado, se dispone un material vegetal, como si fuera el alimento de animales domésticos, como si supusiera una huella del paso de animales por la casa o como si representara una metáfora de la naturaleza en el corazón del artificio del hogar y de la arquitectura. En el tercer ámbito, a la derecha del todo y en la pared, hay un gran armario-vestidor con ropa colgada ordenadamente y con cajones. Delante de los espectadores y unificando las distintas partes de la casa, se hallan, delante de pilastras, tres espejos que dividen el espacio y que, precisamente, reflejan el mismo fragmento de ese vestidor. Destaca, igualmente, un suelo de barro que homogeneiza el espacio, pero que parece inestable, de manera que sugiere que todo lo que está aquí, todo lo que se dispone encima de este suelo aparentemente sólido, en realidad puede tambalearse y caerse en cualquier momento.

Aquí observamos una habitación-archivo de ladrillo caravista (09), con una especie de puerta que da lugar a un “armario” de piedra en la pared trasera, con sus “travesaños” diseñados por la luz para depositar objetos. Delante de ella, superpuestos, se disponen unos armarios de madera y, dentro y encima de ellos, viejos archivadores con documentos y rollos de papel. Concretamente, la numeración pintada al modo romano llega hasta el número XIV, mientras que uno de los archiva-

dores tiene el ordinal número 13, evidenciando así una discordancia numérica y, por tanto, organizativa: ¿Todo está organizado o en desorden? Las dos puertas abiertas de los dos armarios desvelan, por otra parte, su contenido interior, los documentos que se disponen amontonados irregularmente uno encima del otro. Todo es antiguo, incluso la pared de ladrillo parece fruto del tiempo, y todo está aparentemente limpio, impoluto, lo que refuerza una iluminación procedente del techo que surge de una pátina dorada que imita la luz solar o un sutil fuego. De este modo, los objetos asumen una presencia que, como la de algunos recuerdos de sucesos o acontecimientos pasados, es caótica pero cálida.

Éste es un lugar similar al anterior (10), con una pared que también es de ladrillo caravista y con XIV armarios; encima de ellos, se disponen anárquicamente archivadores, rollos de papel, posiblemente con la pátina y el polvo del tiempo, y documentos escritos a mano encima de una mesa. Del techo cuelga una plataforma de luz azul y unos tubos que recuerdan a un extractor de humo, como si fuera el humo del tiempo o el tiempo convertido en humo y como si su huella ennegrecida hubiera quedado impresa en la pared de ladrillo.

III. Espejos-ventanas

En el agua cristalina vio Narciso reflejada su hermosa figura de la que

se enamoró perdidamente, lo que, al no tener respuesta de su amor, le llevó al suicidio. En los cuentos y leyendas populares los espejos se relacionan con la magia y lo sobrenatural, son el símbolo de la imaginación y de la conciencia, del alma o del espíritu de las personas y proyectan imágenes del pasado o del futuro. En la historia del arte occidental, la pintura constituye una ventana al mundo, una vista a la realidad desde el universo de la imaginación del artista que desea ordenar y parar un mundo que discurre en el tiempo y en el caos y construir un universo alternativo de orden y que pueda controlar. Las ventanas son, igualmente, los ojos de una casa. Desde fuera de ella, si la ventana tiene un vidrio transparente, se puede ver su interior, los seres que la residen, las actividades que hacen, mientras que, desde dentro, los moradores pueden contemplar el paso del tiempo, de los días y de las estaciones y el paso del amanecer hasta el crepúsculo, así como el exterior natural, los días de lluvia, de nieve, tormenta o granizo. En las ciudades, las ventanas son los lugares privilegiados para los voyeurs, esas personas que disfrutan observando a los demás, incluso en lo más íntimo.

Otra vez el espacio de la imagen está segmentado en tres partes (11), cada una de ellas con una mesa de cristal y, encima de ella en semipenumbra, varias bolas terrestres. En cada uno de esos apartados se hallan otros tantos espejos apoyados en una pilastra,

dos de los cuales reflejan estas bolas terrestres y, otro, estanterías de un armario. Al fondo, a contraluz, se disponen tres ventanas tapadas por unas cortinas blancas que dejan traspasar, de forma matizada, la luz.

Este lugar (12) está partido por dos pilastras que poseen dos espejos, uno de los cuales refleja una estantería de armario con libros y, el otro, un maniquí de sastrería con un traje de clase alta. El maniquí “real” se encuentra a la izquierda de la imagen detrás de una mesa que dispone libros, cajas y objetos diversos. La misma mesa duplicada, pero con cosas diferentes se encuentran en la otra división espacial, tras la que hay una puerta de madera cerrada. Detrás de ambas mesas, también hay una ventana cerrada que parece un dibujo o un mero reflejo formado por sombras. ¿Qué es, pues, la realidad, qué es lo que la representa, cuál es su reflejo?, ¿no es la fotografía analógica una representación de la realidad y la fotografía digital una virtualización de la misma?, en todo caso, ¿no duplica la fotografía la realidad, o mejor, no la reproduce infinitamente?

Éste es un interior (13) cuya pared está construida con lejas de madera puestas a continuación una tras otra, pero de un modo que parece “inacabado”, en tanto que existen muchas rendijas por las que se introduce la luz exterior. Igualmente, las dos puertas de madera de esta pared no están herméticamente cerradas, mientras que la

misma sensación produce el suelo de madera hecho también con tablas que no encajan perfectamente, como si de sus rendijas fueran a brotar hierbas. Precisamente, de este suelo surge un tronco de árbol torcido del que no se ve la copa y que posee un alcorque con pequeñas piedras dispuestas caóticamente; también del suelo de madera emergen numerosos pilones verticales y rugosos de piedra que tienen -al igual que el árbol- una forma fálica. Por otra parte, una pequeña ventana se abre a la izquierda de esa misma pared y, en su centro, otra más grande hecha de piedra y cristales que, a modo de espejo, dejan ver lo exterior, un paisaje natural con césped, árboles y una montaña al fondo y la fachada de piedra y cristal de un edificio. Varias ovejas se dirigen desde la izquierda hacia la derecha de la imagen, pasando por delante de lo que parece la fachada. Detrás del cristal de la misma, se muestra una mesa y una silla. ¿Qué es, pues, el interior, qué el exterior?, ¿qué es la arquitectura, qué es la naturaleza?, ¿acaso importa, no es el erotismo la fuente de su indistinción, de su fusión?

Esta es una imagen del exterior natural (14), cuya "pared" está compuesta por dos árboles y por ramas y hojas. El suelo del lugar es de tierra y, sobre él, hay apilados numerosos troncos de madera cortada, apilados aleatoriamente. Tras estos maderos, dos puertas en penumbra conformadas por ramas entretrojadas o arbustos

y que están abiertas contrastan con los árboles iluminados que están al fondo. ¿Se pueden poner puertas al campo?, ¿no debería ser la naturaleza un espacio abierto, sin geometría?, ¿es necesaria esta acción antrópica? Si detrás de la imagen se sitúa la naturaleza salvaje no contaminada por la acción humana, delante está la naturaleza alterada, "cortada" por la mano humana. ¿Terminarán siendo los troncos de la pared de una futura casa?, ¿se utilizará la leña para calentar el hogar o para hacer muebles, armarios, puertas, ventanas?

El sitio parece un almacén, una antigua fábrica o un viejo matadero (15). Constituye, en cualquier caso, un espacio abierto y alto, con balcones y ventanas en sus paredes laterales y con una claraboya transparente en el centro de su tejado por los que pasa la luz. De este techo, como si fueran lámparas, cuelgan verticalmente unos objetos orgánicos que recuerdan a animales o a partes de ellos -a jamones, por ejemplo-. Distribuidas por el suelo, que es de tierra, se disponen unas barandillas metálicas de las utilizadas en las obras o para delimitar los agujeros de las calles para impedir que los peatones se caigan, y unos separadores espaciales de color dorado y rojo que se emplean en un hotel de lujo o como marcadores de acontecimientos especiales que delimitan y jerarquizan el lugar. No se sabe, por tanto, qué va a pasar allí, si se va a construir o si se va a celebrar algún acontecimiento,

pues todo es posible y al mismo tiempo increíble.

Es el interior de una casa (16) en cuyo suelo se encuentran, unas a lado de las otras, unas casitas pequeñas como si fueran de juguete, de estilo victoriano, con sus fachadas típicas y numerosas ventanas y puertas. De la pared de esta habitación surge un musgo que parece invadir todo el espacio y una puerta abierta, que permite ver el paisaje exterior conformado por otra pequeña casita y las fachadas de cristal de unos rascacielos que también tienen múltiples ventanas o balcones miradores. De una de esas torres de altura, adherida a su fachada y como si fuera un parásito, emerge una pared orgánica de madera o de roca. El cielo es plumizo, de manera que su luz, triste, se contrapone intensamente con la más vívida del interior de la vivienda.

Nuevamente este paisaje urbano parece apocalíptico (17), ya que de una calle se alzan una serie de edificios con fachadas abigarradas de balcones y ventanas enrejadas y con unas membranas orgánicas que parecen querer expandirse por toda la superficie. Cinco cactus verticales -tres ubicados entre las separaciones de los edificios y dos delante de ellos-, de distintas alturas y con formas fálicas y pinchosas, se disponen, en primer término, delante de estas fachadas. Por consiguiente, cabe preguntarse quién vive aquí, si estos cuantiosos

moradores se hallan en su hogar o en una cárcel y si crecerán más los cactus invadiendo y amenazando cualquier espacio libre convirtiéndolo en inseguro. Un cielo encapotado de gris, contaminado, no parece anunciar respuesta positiva alguna.

IV. Cortinas

Las cortinas han estado relacionadas, tradicionalmente, con el teatro, puesto que, durante la representación, servían para aislar la realidad cotidiana de los espectadores del espacio de la ficción. Pero esta separación no era sólida y/o definitiva, pues el paño podía abrirse o cerrarse en cualquier momento, contagiando, en cierto sentido, lo real y lo aparente. Las cortinas han sido también el símbolo del poder monárquico o aristocrático, pues antiguamente solo los recintos reales o las casas señoriales podían permitirse disponer de ellas. Asimismo, las cortinas adoptaron un significado religioso, por cuanto que adornaban las sedes papales u obispales, otorgando a las imágenes religiosas un excelso halo sagrado. Popularizadas en todas las casas y oficinas, las cortinas sirven, finalmente, para tapar la luz y darle un aire íntimo, de hogar, en las viviendas, o, de concentración, en los ámbitos laborales. Ahora bien, pueden adoptar un aire decorativo que otorgue color y calidez a los espacios que, sin ellas, solo serían funcionales o fríos.

Este lugar (18), a mitad de camino entre la naturaleza y la arquitectura, posee una pared que es, en su parte baja, de roca y, en la superior, de ladrillo caravista, como si éste fuera una extensión de aquélla. En el suelo, por su parte, se disponen también unas rocas y unas butacas de madera con toallas blancas dispuestas para un baño de agua caliente o de una sauna. Sin embargo, no hay personas en este recinto telúrico, purificador y salvífico, pero sí un pilar, en el centro, que sostiene un dintel -ambos, el pilar y el dintel, constituyen la esencia de la arquitectura- que conforma una puerta-ventana que deja ver, detrás, un muro cortina de ladrillo, de modo que asemeja una cortina y un armario. La “gruta”, de la que no se ve el alto techo, está tenuemente iluminada, otorgándole un halo de misterio al lugar y sus rocas, como si éstas fueran un trasunto de los cuerpos humanos que van a ser limpiados -¿de sus culpas?- y como si aquél representara, de algún modo, el origen amniótico de lo humano.

Es éste un espacio cerrado y acristalado (19), dentro del cual aparece una estatua masculina y un ser humano de perfil que parece mirar a la estatua y del que no se ve su rostro, pues está tapado por una cortina no desplegada, situada en la mitad de la sala, haciendo de eje o de pilar de la misma. Por lo demás, en cada esquina de la imagen a modo de límite de la misma y de vector óptico de su profundidad -al igual que

en los cuadros de Cézanne, *La Montagne Saint Victoire*, y de Van Gogh, *La noche estrellada*-, se encuentran dos troncos de árbol, uno iluminado y el otro en semipenumbra, uno dentro y el otro fuera del perímetro, pero ambos incompletos y sin hojas. Tras la pared traslúcida, se abre un paisaje verde y montañoso, mientras que el suelo es de pequeñas piedras asociadas sin argamasa alguna y, del techo, cuelga una lámpara con múltiples focos que está apagada. Pero no hace falta que esté encendida, pues por el muro de cristal trasero, al tener éste las dos cortinas plegadas, entra mucha luz. Así, con la estatua que simboliza el pasado y el humano que encarna el presente se imbrican el uno al otro, solo que a aquel le vemos el rostro y éste queda más oculto. Asimismo, la naturaleza y la arquitectura quedan profundamente interrelacionadas, ya que el árbol que se levanta en el interior del espacio y el material rocoso del suelo remiten a la naturaleza. Además, otro pequeño recinto acristalado colocado antes del paisaje queda diluido en el mismo por los efectos lumínicos distorsionadores del vidrio reflectante, como si el hogar fuera el espejo de la naturaleza y ésta el de aquel, como si ambas se contemplaran mutuamente, al igual que hacen la escultura y el ser humano, lo acontecido y su recuerdo.

¿Ésta es una habitación o un armario? (20). Dentro de él/ella, colgadas en la pared, hay unas camisetas y, en el centro, se halla una cortina movida por

el viento, como si estuviera volando y como si hiciera de intermediaria entre el espacio interior y el exterior, entre la izquierda de la imagen y su réplica situada a la derecha; a ambos lados del recinto se abren puertas hacia lugares no visibles y conocibles. Las paredes y el suelo son de madera y de mármol; en el techo, se disponen algunos plafones de luz que iluminan la habitación, en claro contraste con algunas partes negras de la pared. El juego dialéctico entre la luz y la oscuridad son fundamentales para el ojo humano y para la fotografía, pero también poseen un significado simbólico relacionado con las posibilidades y los límites del conocimiento y de la propia naturaleza humana y de su psique, atenazada por una auténtica “guerra civil” -S. Freud- entre la razón y el sentimiento, entre el deseo y la realidad y entre la pasión por la vida y la angustia por la muerte.

La última imagen de la exposición constituye un espacio subterráneo (21) de piedra en el que aparece una sucesión de vanos-puertas que construyen un pasillo abierto hacia el interior. Llamen la atención cuatro conjuntos de ruedas de avión, así como unas cortinas en las distintas secciones de la imagen. Sin embargo, no se sabe si esos pasillos son armarios, si esas puertas son ventanas, si son o no peldaños de una escalera horizontal o si acomodan o no recintos diferenciados. Las cortinas pueden sugerir -como en las casas tradicionales japonesas de

madera- que, al abrirse o cerrarse, pueden conformar módulos temporales claramente particularizados y con utilidades concretas, lo mismo que las ruedas no remiten a ningún tipo de arraigo sino a la circulación, no a lugares de permanencia sino de tránsito y de transformación. En todo caso, esta arquitectura metamórfica está nuevamente vacía, pues solo la pueblan los objetos, reproducciones mentales de la realidad serializada y sin aura -W. Benjamin-, producto de la técnica fotográfica, réplica a su vez del proceso de producción industrial.

De eso se trata en los *fotocollages* de Pepe Calvo, de apropiarse de recortes fotográficos con los que diseñar una imagen propia, de robar la realidad contaminada por una economía capitalista que todo lo serializa y homogeneiza para -como hizo M. Duchamp- construir una imagen original devenida arte singular. Pero, no se olvide -el filósofo G. Steiner así lo remarca-, el creador siempre es un infante que juega con la realidad despedazándola y reconstruyéndola, por lo que la tarea del artista remite al “origen”, a ese feliz momento prístino, a ese paraíso perdido en el que se traza la caja de la memoria en la que se irán depositando los recuerdos dispersos y los retazos de una vida fragmentada por el paso del tiempo que, en la madurez, es necesario cortar y pegar.

ELS INTERIORS SAGRATS: ESCENES PER A UN CALIDOSCOPI

ENRIC MIRA

Les manifestacions artístiques vinculades al muntatge, al pastitx i al collage van constituir eixos fonamentals sobre els quals es va desenvolupar el paradigma de la postmodernitat durant les últimes dècades del segle XX. Davant la convicció modernista que els mitjans artístics havien de esforçar-se per aprofundir en la puresa formal dels seus llenguatges, es van alçar una sèrie de plantejaments que van apostar per la interdisciplinarietat i la hibridació de gèneres. Els artistes postmoderns, atents a la societat de consum i dels mitjans de comunicació de massa, van fer del fragment, la cita i l'apropiació les seues estratègies crítiques de producció artística.

A mitjan anys setanta, Pepe Calvo va comprendre que la fotografia havia

deixat d'estar sotmesa a la realitat i que el document ja no era el relat dominant en el discurs fotogràfic. Les imatges fotogràfiques s'oferien com un llenguatge amb el qual desconstruir, a través de friccions entre eixes imatges, un món prenyat de simulacres. Aquesta voluntat de ruptura amb el cànon estètic de la fotografia i la constatació de la defunció del referent fotogràfic el van portar, en sintonia amb les poètiques postmodernes, cap a l'univers de les imatges com a filó amb el qual alimentar la seua proposta artística. El fotomuntatge i el fotocollage s'incorporen, a partir d'aquest moment, com a procediments centrals del seu personal mètode de creació. Uns procediments que, com ja va mostrar el dadaisme, comporten un desafiament a qualsevol

forma de jerarquia cultural o estètica de les imatges, impliquen una oportunitat perquè l'imaginari de l'artista es pot manifestar amb absoluta llibertat i, abans de res, subverteixen l'ordre convencional de la representació i possibiliten noves formes narratives.

L'exposició "Holyinteriors" s'articula en quatre sèries, identificades amb elements arquitectònics i de mobiliari que formen l'interior d'una llar: escales, armaris, espills, finestres i cortines. Aquesta iconografia no és nova en l'univers creatiu de Pepe Calvo, ja la trobem en *Col·lecció Scoperte* (1995), *Suite* (1995) i *Interior després d'interior* (2002-2003). D'altra banda, la presentació de l'espai domèstic com a metàfora de la seua subjectivitat, com una mena d'autoretrat, és la idea sobre la qual també es desenvolupa *Domus* (2010-2011). Altres vegades, com es comprova en *Ego* (2012), la construcció d'un espai interior, ja siga real o imaginat, es conforma mitjançant una posada en escena del jo, una manifestació simbòlica de les seues emocions plena d'ironia.

La idea de la interioritat com a instància dialèctica és plenament efectiva en *Holyinteriors*. Si en anteriors obres de Pepe Calvo l'escala ha funcionat com a símbol de la distància entre l'element terrenal i el celestial, ara matisa el seu significat com a nexa entre l'element

real i el fantàstic, entre l'element prohibit i el desitjat, entre l'element profà i el sagrat. Les maniobres d'ocultar i mostrar, a manera de subtil joc psicològic, tal vegada també de ritual, es troben en les figures d'armaris i cortines amb el seu mecanisme precís d'opacitat, de tàctica de l'arcà. En una cèlebre exposició del MoMA (1978), John Szarkowski va presentar els espills i les finestres com a metàfores de dues maneres contraposades de concebre la fotografia americana des dels anys seixanta: la imatge fotogràfica com a document que reproduïx una realitat exterior –finestres– i la fotografia com a visió interior i subjectiva –espills. Una dualitat que reflectia la dimensió pública i social de les imatges fotogràfiques i, alhora, els interessos expressius i estètics dels fotògrafs. Pepe Calvo incorpora aquests elements funcionals en clau personal. L'espill podria invocar la configuració lacaniana de la psique, como un dispositiu d'aparences, de reflexos i ectoplasmes. La finestra, en paral·lel, materialitzaria una visió subjectiva que en alguns moments pot semblar truculenta mentre que en altres resulta onírica. La subjectivitat és una entitat construïda –como ho són les imatges de "Holyinteriors"– que no sorgeix de manera improvisada del tall urgent de l'obturador, sinó que es conforma a força de temps i experiència, de reflexió i intuïció.

Les relacions que es creen entre les diferents icones són complexes. Escalles, armaris, cortines, espills i finestres interaccionen com a parts d'un espai quimèric. Aparentment, aquests espais s'estructuren davant l'observador com a llocs homogenis i coherents però prompte la seua lògica es descobreix diferent. Hi ha una mena de *trompe-l'oeil*, són espais impossibles físicament però que endevinem en la seua dimensió conceptual. Tal vegada tinguen un poc de llocs utòpics però també, paradoxalment, d'eixos "espais altres" que Foucault va anomenar heterotòpics. No hi ha neutralitat, els espais dels fotomuntatges de Pepe Calvo són equívocs i incomoden: són de trànsit però també de permanència, privats però fets públics –i al revés–, acollidors i de vegades hostils, artificials i, en alguns casos, naturals. La seua factura escenogràfica és d'una atmosfera repleta, sense fissures. És veritat que veiem passatges o accessos a una altra dimensió espacial però aquesta mai s'insinua menys saturada que l'anterior. El nostre artista es delecta en una estètica barroca, efectista i dinàmica en la qual l'ornamental, lluny d'aquella funció delictiva que li assignara l'arquitecte Adolf Loos, assumeix un protagonisme inesperadament contemporani, sincrètic i mestís que es permet fluctuar sense prejudicis per la història de les imatges. Pepe Calvo

desplega una economia de l'element al·legòric mitjançant l'apropiació, la cita i el fragment, crea un llenguatge metaicònic amb el qual –seguint el parer de Walter Benjamin– construir una història amb el detritus de la història.

Un mirada atenta a aquests fotomuntatges desvela una estructura de fons que podríem anomenar calidoscòpica, com si en el seu barroquisme la reverberació de simetries i repeticions insinuara un moviment o gir imaginari sobre el seu eix. El fotomuntatge seria així no solament construcció d'un ordre inèdit per juxtaposició, sinó també una forma de desmuntatge i reordenació d'elements en una sort de percepció dialèctica. Les imatges de "Holyinteriors" es podran entendre, com ja hem suggerit, com el passatge a una escena interior, a un espai el sentit sagrat del qual no està objectivat ni és epidèrmic, sinó que és inseparable d'una implicació hermenèutica per la nostra part, desafiat per eixe joc calidoscòpic d'acoblament i dispersió sense fi d'imatges i significats.

LOS INTERIORES SAGRADOS: ESCENAS PARA UN CA- LEIDOSCOPIO

ENRIC MIRA

Las manifestaciones artísticas vinculadas al montaje, el pastiche y el collage constituyeron ejes fundamentales sobre los que se desarrolló el paradigma de la posmodernidad durante las últimas décadas del siglo XX. Frente a la convicción modernista de que los medios artísticos debían afanarse en profundizar en la pureza formal de sus lenguajes, se alzaron una serie de planteamientos que apostaron por la interdisciplinaridad y la hibridación de géneros. Los artistas posmodernos, atentos a la sociedad de consumo y de los *mass media*, hicieron del fragmento, la cita y la apropiación sus estrategias críticas de producción artística.

A mediados de los años setenta, Pepe Calvo comprendió que la fotografía había dejado de estar sometida a la

realidad y que el documento ya no era el relato dominante en el discurso fotográfico. Las imágenes fotográficas se ofrecían como un lenguaje con el que deconstruir, a través de fricciones entre esas imágenes, un mundo preñado de simulacros. Esta voluntad de ruptura con el canon estético de la fotografía y la constatación de la defunción del referente fotográfico, le deslizaron, en sintonía con las poéticas posmodernas, hacia el universo de las imágenes como filón con el que alimentar su propuesta artística. El fotomontaje y el fotocollage se incorporan, a partir de este momento, como procedimientos centrales de su personal método de creación. Unos procedimientos que, como ya mostró el dadaísmo, conllevarían en sí un desafío a cualquier forma

de jerarquía cultural o estética de las imágenes, suponen una oportunidad para que el imaginario del artista se puede manifestar con absoluta libertad y, ante todo, subvierten el orden convencional de la representación posibilitando nuevas formas narrativas.

La exposición *Holyinteriors* se articula en cuatro series, identificadas con elementos arquitectónicos y de mobiliario que componen el interior de un hogar: escaleras, armarios, espejos, ventanas y cortinas. Esta iconografía no es nueva en el universo creativo de Pepe Calvo, ya la encontramos en *Colección Scoperte* (1995), *Suite* (1995) y *Interior tras interior* (2002-2003). Por otra parte, la presentación del espacio doméstico como metáfora de su subjetividad, como una especie de autorretrato, es la idea sobre la que también se desarrolla *Domus* (2010-2011). Otras veces, como se comprueba en *Ego* (2012), la construcción de un espacio interior, ya sea real o imaginado, se conforma mediante una puesta en escena del yo, una manifestación simbólica de sus emociones empapada de ironía.

La idea de la interioridad como instancia dialéctica es plenamente efectiva en *Holyinteriors*. Si en anteriores obras de Pepe Calvo, la escalera ha funcionado como símbolo de la distancia entre lo terrenal y lo celestial, ahora matiza su significado como nexo entre lo real y lo fantástico, entre lo prohi-

bido y lo deseado, entre lo profano y lo sagrado. Las maniobras de ocultar y mostrar, a modo de sutil juego psicológico, tal vez también de ritual, se hallan en las figuras de armarios y cortinas con su mecanismo preciso de opacidad, de táctica de lo arcano. En una célebre exposición del MoMA (1978), John Szarkowski presentó los espejos y las ventanas como metáforas de dos modos contrapuestos de concebir la fotografía americana desde los años sesenta: la imagen fotográfica como documento que reproduce una realidad exterior –ventanas– y la fotografía como visión interior y subjetiva –espejos–. Una dualidad que reflejaba la dimensión pública y social de las imágenes fotográficas a la vez que los intereses expresivos y estéticos de los fotógrafos. Pepe Calvo incorpora estos elementos funcionales en clave personal. El espejo podría invocar la configuración lacaniana de la psique, como un dispositivo de apariencias, de reflejos y ectoplasmas. La ventana, en paralelo, materializaría una visión subjetiva que en algunos momentos puede parecer truculenta mientras que en otros resulta onírica. La subjetividad es una entidad construida –como lo son las imágenes de *Holyinteriors*– que no surge de manera improvisada del corte urgente del obturador sino que se conforma a base de tiempo y experiencia, de reflexión e intuición.

Las relaciones que se crean entre los diferentes iconos son complejas. Escaleras, armarios, cortinas, espejos y ventanas interaccionan como partes de un espacio quimérico. Aparentemente, estos espacios se estructuran ante el observador como lugares homogéneos y coherentes pero pronto su lógica se descubre distinta. Hay una especie de *trompe l'oeil*, son espacios imposibles físicamente pero que adivinamos en su dimensión conceptual. Tal vez tengan algo de lugares utópicos pero también, paradójicamente, de esos “espacios otros” que Foucault llamó heterotópicos. No hay neutralidad en ellos, los espacios de los fotomontajes de Pepe Calvo son equívocos e incómodos: son de tránsito pero también de permanencia, privados pero hechos públicos –y a la inversa–, acogedores y a veces hostiles, artificiales y en algunos casos naturales. Su factura escenográfica es de una atmósfera repleta, sin fisuras. Es verdad que vemos pasajes o accesos a otra dimensión espacial pero esta nunca se insinúan menos saturada que la anterior. Nuestro artista se deleita en una estética barroca, efectista y dinámica, en la que lo ornamental, lejos de aquella función delictiva que le asignara el arquitecto Adolf Loos, asume un protagonismo inesperadamente contemporáneo, sincrético y mestizo que se permite fluctuar sin prejuicios por la historia de las imágenes. Pepe Calvo despliega una economía de lo alegórico mediante

la apropiación, la cita y el fragmento, creando un lenguaje metaicónico con el que –siguiendo el decir de Walter Benjamin– construir una historia con los detritos de la historia.

Un mirada atenta a estos fotomontajes desvela una estructura de fondo que podríamos llamar caleidoscópica, como si en su barroquismo la reverberación de simetrías y repeticiones insinuase un movimiento o giro imaginario sobre su propio eje. El fotomontaje sería así no sólo construcción de un orden inédito por yuxtaposición sino también una forma de desmontaje y reordenación de elementos en una suerte de percepción dialéctica. Las imágenes de *Holyinteriors* se podrán entender, tal como ya hemos sugerido, como el pasaje a una escena interior, a un espacio cuyo sentido sagrado no está objetivado ni es epidérmico sino que es inseparable de una implicación hermenéutica por nuestra parte, desafiados por ese juego caleidoscópico de acople y dispersión sin fin de imágenes y significados.

REFLEXOS, RE- FLEXIONS I ALTRES ESPE- CULACIONS

MIGUEL CERECEDA

Per a ser un fotògraf professional, per descomptat, Pepe Calvo és un fotògraf sorprenent. Professional, perquè fa ja diversos anys que es va desfer de la càmera i del laboratori de revelat, per a construir les imatges a partir d'altres imatges ja fetes. Sorprenent, perquè segurament, excepte amb el telèfon mòbil, ja no fotografie en absolut, sinó que munta o compon les fotos utilitzant-ne d'altres. S'apropia així d'imatges d'uns altres i compon amb aquestes les seues pròpies reflexions sobre els temes principals de la fotografia.

El fotomuntatge és una tècnica relativament tardana, pel que fa a la invenció de la fotografia. Mentre que la fotografia va sorgir cap al 1830, el fotomuntatge no va aparèixer fins a quasi un segle més tard. George Grosz es va atribuir la invenció del procediment, en col·laboració amb John Heartfield.

Segons Grosz: “Quan John Heartfield i jo inventem el fotomuntatge en el meu estudi, a les cinc en punt d'un matí de maig de 1916, cap dels dos tenia la menor idea de les grans possibilitats d'aquest, ni del camí espinós però reeixit que prendria. Com ocorre sovint en la vida, havia ensopegat amb una veta d'or sense saber-ho”.

La veta d'or no era només les possibilitats poètiques i expressives extraordinàries del nou llenguatge, sinó també els infinits recursos satírics i polítics que destapava. De fet, tant Grosz com Heartfield es van servir activament del fotomuntatge primer com a sàtira i paròdia del mateix art, després com una espècie d'espantall de la societat i, finalment, com una poderosa arma de crítica política contra l'ascens del feixisme.

En la invenció dels dos procediments artístics hi havia, no obstant això, una diferència notable. Mentre que el procés fotogràfic, desenvolupat per Niépce i per Daguerre, no era en principi més que un procediment passiu de plasmar una imatge reflectida de la realitat, el fotomuntatge ja suposava una producció activa d'una imatge retallant, juxtaposant o agrupant dues o més imatges heterogènies. Mentre que una cosa semblava un procediment passiu, l'altra era —i segueix sent— un procediment poètic i actiu.

És cert que, com va dir Baudelaire, pel que fa a la fotografia, per a aquells que creien que la fi de l'art era imitar fidelment la naturalesa, Daguerre va ser el seu déu venjador, i la fotografia va venir a usurpar finalment la idea de l'art. La gent es van apressar a construir amb aquesta les seues històries pròpies i a compondre les seues farses familiars pròpies. Això podria suposar alguna funció poètica, si no fóra per la trivialització i la vulgarització en la qual aquest art va acabar caient. “Si es permet que la fotografia suplisca l'art en algunes de les funcions d'aquesta —escrivia Baudelaire en el saló del 1846— prompte, gràcies a l'aliança natural que trobarà en la neciesa de la multitud, ho haurà suplantat o totalment corromput. És necessari, per tant, que complisca amb el seu vertader deure, que és el de ser la serventa de les ciències i de les arts, però la molt humil serventa, el mateix que la impremta i l'estenografia, que ni han creat ni suplir la literatura”.

D'alguna manera Pepe Calvo va renunciar a la fotografia a causa de la seua facilitat i a l'excessiva popularitat que tenia. Per això, va preferir desfer-se'n de la càmera i quedar-se només amb la part creativa de la producció d'imatges. En aquesta part creativa també ha desenvolupat el component còmic o grotesc del fotomuntatge. La seua exposició *Ego*, presentada l'any 2012 a la Llotja del Peix d'Alacant i al Centre del Carmen del Consorci de Museus de València el 2014, així ho demostrava. Allí l'artista explorava la seua imatge pròpia i construïa una paròdia de si mateix. En el seu treball actual, no obstant això, sembla haver renunciat a la part de sàtira política del fotomuntatge, per a explorar les possibilitats estètiques d'aquest.

Això és el que sembla haver desenvolupat en l'exposició que actualment es presenta amb el títol *Holy Interiors*. En aquesta, Pepe Calvo explora el que semblen ser més aviat recursos escenogràfics de la fotografia. Aquestes escenografies, que el comissari de l'exposició ha dividit en quatre grans sèries, no són en absolut interiors decoratius o espais domèstics afables, sinó més aviat escenografies fantàstiques, en les quals la quotidianitat prepara l'arribada del sinistre. El mateix artista ha insistit en el caràcter surrealista d'aquestes composicions, tretes d'imatges aparentment quotidianes, però reduplicades, simetritzades o reflectides especularment, i en les quals es pressent un esdeve-

niment inquietant o desolador. Citant Aldo Rossi, afirma que “l’escenari és més important que l’esdeveniment” i, per això, en aquestes imatges amb prou faenes hi ha personatges. En la seua sèrie “Armaris” apareixen interiors domèstics burgesos bellament moblats, però de sobte assolats per la imatge inquietant d’una golfa, un traister o una golfa que, com si fóra un cadàver guardat en l’armari, irromp en l’espai. En la sèrie dedicada a les “Escalaes” no sembla tan decisiu l’element ascensional de l’escala, com el tall geomètric visual que aquestes hi introdueixen. Si l’escenari és important, la composició escenogràfica li sembla a Pepe Calvo més important encara. Només en una de les imatges d’aquesta sèrie apareixen persones que resen en una mesquita a l’interior d’una cova, al costat d’unes escalaes ascendents que semblen, com l’escala de Jacob, convidar-los a eixir d’aquest espai tancat i ascendir cap a dalt.

El caràcter teatral o escenogràfic de tota l’exposició es veu reforçat en la sèrie anomenada “Cortines”, com si la cortina, la bambolina o el teló foren encara característiques conceptuals del fet teatral. En una de les fotos d’aquesta sèrie, un altre personatge s’amaga darrere d’una cortina, mentre sembla mantenir una conversa amb una estàtua. Finalment la sèrie titulada “Espills” és l’única en la qual la imatge sembla voler escapar-se una mica d’aquests *Holy Interiors*, per a llançar una certa mirada cap a l’exterior. És

cert que aquesta sèrie també es titula “Finestres” i que la finestra és l’espai pel qual l’exterior penetra en l’interior. Però en aquesta, l’artista vol mostrar el caràcter especulatiu de la seua reflexió. Com en *El ángel exterminador* de Buñuel, de sobte una rajada de bens irromp, especularment, en l’interior d’una sala. Irrupció de l’oníric, procediment surrealista o homenatge directe a Luis Buñuel. Qualsevol de les tres al·lusions pot resultar grata i satisfactòria a l’artista, defensor de la tradició surrealista i entusiasta defensor del cinema. Unes cases de nines semblen expandir-se, en una altra foto, fins a l’exterior de la ciutat, exterior urbà que finalment es converteix en un espai ominós i amenaçador.

En realitat l’artista no vol sinó subratllar amb tot això el caràcter especular —d’espill— o millor dit, “especulatiu”, de les seues reflexions i del seu reflex. Podríem parlar de la “transcendència”, però no és precisament el caràcter religiós el que més interessa a l’artista d’aquests *Holy Interiors*, sinó més bé el fet que, com un espill, ens permeten també reflexionar.

REFLEJOS, REFLEXIONES Y OTRAS ESPECULACIONES

MIGUEL CERECEDA

Para ser un fotógrafo profesional desde luego Pepe Calvo es un fotógrafo sorprendente. Lo primero, porque hace ya varios años que se deshizo de su cámara y de su laboratorio de revelado, para construir sus imágenes a partir de otras imágenes ya hechas. Lo segundo, porque seguramente, salvo con el teléfono móvil, ya no fotografía en absoluto, sino que monta o compone sus fotos utilizando otras fotos. Se apropia así de imágenes de otros y compone con ellas sus propias reflexiones sobre los temas principales de la fotografía.

El fotomontaje es una técnica relativamente tardía, con respecto a la invención de la fotografía. Mientras que la fotografía surgió hacia 1830, el fotomontaje, como tal, no apareció hasta casi un siglo más tarde. George Grosz se atribuyó la invención del pro-

cedimiento, en colaboración con John Heartfield. Según Grosz: “Cuando John Heartfield y yo inventamos el fotomontaje en mi estudio, a las cinco en punto de una mañana de Mayo de 1916, ninguno de los dos tenía la menor idea de sus grandes posibilidades, ni del camino espinoso pero exitoso que iba a tomar. Como ocurre a menudo en la vida, había tropezado con una veta de oro sin saberlo”.

La veta de oro no eran tan solo las extraordinarias posibilidades poéticas y expresivas del nuevo lenguaje, sino también los infinitos recursos satíricos y políticos que destapaba. De hecho, tanto Grosz como Heartfield se sirvieron activamente del fotomontaje primero como sátira y parodia del propio arte, después como una especie de esperpento de la sociedad y, finalmen-

te, como una poderosa arma de crítica política contra el ascenso del fascismo.

En la invención de ambos procedimientos artísticos había, sin embargo, una diferencia notable. Mientras que el proceso fotográfico, desarrollado por Niépce y por Daguerre, no era en principio más que un procedimiento pasivo de plasmar una imagen reflejada de la realidad, el fotomontaje ya suponía una producción activa de una imagen recortando, yuxtaponiendo o agrupando dos o más imágenes heterogéneas. Mientras que lo uno parecía un procedimiento pasivo, lo segundo era —y sigue siendo— un procedimiento poético y activo.

Es cierto que, como dijo Baudelaire, con respecto a la fotografía, para aquellos que creían que el fin del arte era el de imitar fielmente la naturaleza, Daguerre fue su dios vengador, y la fotografía vino a usurpar finalmente la idea del arte. Las gentes se apresuraron a construir con ella sus propias historias y a componer sus propias farsas familiares. Ello podría suponer una cierta función poética, de no ser por la trivialización y la vulgarización en la que dicho arte terminó cayendo. “Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones —escribía Baudelaire en el Salón de 1846— pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdade-

ro deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura”.

De algún modo Pepe Calvo renunció a la fotografía debido a su facilidad y a su excesiva popularidad. Por eso, prefirió deshacerse de su cámara y quedarse tan solo con la parte creativa de la producción de imágenes. En esta parte creativa también ha desarrollado el componente cómico o grotesco del fotomontaje. Su exposición *Ego*, presentada en 2012 en la Lonja del Pescado de Alicante y en el Centro del Carmen del Consorcio de Museos de Valencia en 2014, así lo demostraba. Allí el artista exploraba su propia imagen y construía una parodia de sí mismo. En su trabajo actual, sin embargo, parece haber renunciado a la parte de sátira política del fotomontaje, para explorar sus posibilidades estéticas.

Esto es lo que parece haber desarrollado en la exposición que actualmente se presenta con el título *Holy Interiors*. En ella, Pepe Calvo explora lo que parecen ser más bien recursos escenográficos de la fotografía. Estas escenografías, que el comisario de la exposición ha dividido en cuatro grandes series, no son en absoluto interiores decorativos o espacios domésticos apacibles, sino más bien escenografías fantásticas, en las que lo cotidiano prepara la llegada de lo siniestro. El propio artista ha

insistido en el carácter surrealista de estas composiciones, sacadas de imágenes aparentemente cotidianas, pero reduplicadas, simetrizadas o reflejadas especularmente, y en las que se presente un acontecimiento inquietante o desolador. Citando a Aldo Rossi, afirma que “el escenario es más importante que el acontecimiento” y, por esos, en estas imágenes apenas hay personajes. En su serie “Armarios” aparecen interiores domésticos burgueses bellamente amueblados, pero de pronto asolados por la imagen inquietante de un desván, un trastero o una buhardilla que, como si fuera un cadáver guardado en el armario, irrumpe en el espacio. En la serie dedicada a las “Escaleras” no parece tan decisivo el elemento ascensional de la escalera, como el corte geométrico visual que éstas introducen. Si el escenario es importante, la composición escenográfica le parece a Pepe Calvo aún más importante. Solo en una de las imágenes de esta serie aparecen personas rezando en una mezquita en el interior de una cueva, junto a unas escalas ascendentes que parecen, como la escala de Jacob, invitarles a salir de este espacio cerrado y ascender hacia lo alto.

El carácter teatral o escenográfico de toda la exposición se ve reforzado en la serie denominada “Cortinas”, como si la cortina, la bambalina o el telón fuesen todavía características conceptuales de lo teatral. En una de las fotos de esta serie, otro personaje se esconde

detrás de una cortina, mientras parece mantener una conversación con una estatua. Finalmente la serie titulada “Espejos” es la única en la que la imagen parece querer escaparse un poco de esos “Holy Interiors”, para arrojar una cierta mirada hacia el exterior. Es cierto que esta serie también se titula “Ventanas” y que la ventana es el espacio por el que lo exterior penetra en lo interior. Pero en ella el artista gusta de mostrar el carácter especulativo de su reflexión. Como en *El ángel exterminador* de Buñuel, de repente una manada de corderos irrumpe, especularmente, en el interior de una sala. Irrupción de lo onírico, procedimiento surrealista u homenaje directo a Luis Buñuel. Cualquiera de las tres alusiones le puede resultar grata y satisfactoria al artista, defensor de la tradición surrealista y entusiasta defensor del cine. Unas casas de muñecas parecen expandirse, en otra foto, hasta el exterior de la ciudad, exterior urbano que finalmente se convierte en un espacio ominoso y amenazante.

En realidad el artista no quiere sino subrayar con todo ello el carácter especular —de espejo— o mejor dicho, “especulativo”, de sus reflexiones y de su reflejo. Podríamos hablar de su “trascendencia”, pero no es precisamente el carácter religioso el que más le interesa al artista de estos “Holy Interiors”, sino más bien el hecho de que, como un espejo, nos permitan también reflexionar.

CATÀLEG OBRES
CATÁLOGO DE OBRAS

INTERIORS BENEÏTS

PEPE CALVO

L'escenari és més important que l'esdeveniment.

Aldo Rossi

Més enllà de qualsevol tecnicisme, l'espai, limitat o no, és l'autèntic medi en què es desenvolupa l'arquitectura. La sensació espacial és determinada pels diferents elements que hi figuren, els quals creen una plàstica que adquirirà forma dins d'uns límits. Inicialment, en aquest caràcter arquitectònic solament existeix el buit i és a través de l'escala quan tindrà, realment, consideració d'espai. Aquesta experiència va sempre lligada al moviment i al temps.

En aquesta fase en què em trobe d'ajustar comptes amb el passat, torne a l'*interior* que m'ha servit de base per a desenvolupar la meua obra. Les inevitables narracions que conté existeixen fluctuant sobre àrees. Hauria sigut impossible realitzar *Dones d'octubre* (1976-78), *Donna immobile* (1980), *Short Human* (1986-88) o els retrats i nus realitzats a l'estudi, a més de qualsevol dels projectes configurats per mitjà del fotomuntatge, sense els límits d'un territori.

En aquest nou treball, *Holy interiors*, es donen totes les condicions de l'espai, el volum i el temps, conceptes que apareixen de manera cíclica en les meues imatges.

En aquesta ocasió, més que mai, el meu treball és un assaig sobre l'espai com a escenari, el pla i la tensió que poden existir dins seu.

Un exercici d'interiorisme caòtic en el qual el meu objectiu ha sigut, únicament, ocupar les estances i envair-les de manera natural per a veure com la seua pròpia matèria respira. L'estreta relació i el diàleg que mantenen els elements aplegats en cadascuna de les representacions; el misteri del negatiu i el positiu que es pot trobar en la seua pròpia configuració, concedint importància a la il·lusió òptica, com si es tractara d'un *trompe l'oeil*.

He prescindit de la presència humana, però la seua empremta s'hi manté. *Suite* (1993) o *Col·lecció Scoperte*

(1995), que també tractaven sobre aquest assumpte, encara que assignant més importància a la narració.

Així mateix, *Interior rere interior* (2002), en què la mirada llisca a través de cadascuna de les superfícies, intentat desxifrar els enigmes que sembla amagar el context.

En *Holy interiors* convé destacar les finestres, ja que adquireixen un significat especial: mostren, mes que mai, la zona exterior que permet escapar de la memòria de la intimitat cap a altres llocs, allunyant-nos de l'escena per a traslladar-nos a un nou laberint.

És una col·lecció d'atmosferes torbades, de barroquisme excessiu, en què el mobiliari i la resta d'elements

s'imposen de manera vertiginosa, com dirigits per un expert en decoració sense sentit de l'estètica, situats de manera complexa per a donar sentit al desordre que sembla regnar de forma arbitrària.

Com a invitats a la representació, figurants de pell de pedra, sentenciats a un classicisme etern, es mostren exhibicionistes, ancorats en un territori de desig, esperant l'instant per a realitzar una poètica desconeguda encara.

Escenaris de la ment, reals o ficticis. Interiors consagrats, beneïts per la litúrgia d'una mà impia, en els quals sembla existir una certa dramaturgia que ens condueix cap a trames carregades de missatges inquietants.

INTERIORES BEN- DECIDOS

PEPE CALVO

El escenario es más importante que el acontecimiento.

Aldo Rossi

Más allá de cualquier tecnicismo, el espacio, limitado o no, es el auténtico medio en que se desarrolla la arquitectura. La sensación espacial se determina por los diferentes elementos que figuran en él, creando una Plástica que adquirirá forma dentro de sus límites. Inicialmente, en este carácter arquitectónico solo existe el vacío y es a través de la Escala cuando tendrá, realmente, consideración de espacio. Esta experiencia va siempre ligada al movimiento y al tiempo.

En esta fase en la que me hallo de ajuste de cuentas con el pasado, regreso al *interior* que me ha servido de base para desarrollar mi obra. Las inevitables narraciones que contiene, existen fluctuando sobre áreas interiores. Hubiera sido imposible realizar *Mujeres de Octubre* (1976 – 78), *Donna immobile* (1980), *Short Human* (1986 – 88) o los retratos y desnudos

realizados en estudio, además de cualquiera de los proyectos configurados por medio del fotomontaje, sin las líneas de un territorio.

En este nuevo trabajo, *Holy interiors*, se dan todas las condiciones del espacio, el volumen y el tiempo, conceptos que aparecen de forma cíclica en mis imágenes.

En esta ocasión, más que nunca, mi trabajo es un ensayo sobre el espacio como escenario, el plano y la tensión que pueden existir en su seno.

Un ejercicio de caótico interiorismo en el que mi objetivo ha sido, únicamente, ocupar las estancias e invadirlas de forma natural para ver como su propia materia respira. La estrecha relación y el diálogo que mantienen los elementos reunidos en cada una de las representaciones; el misterio de lo negativo y lo positivo que puede hallarse en

su propia configuración, concediendo importancia a la ilusión óptica, como si de un trompe l'oeil se tratara.

He prescindido de la presencia humana pero sí permanece su huella. *Suite* (1993) o *Colección Scoperte* (1995) que también trataban sobre este asunto, aunque asignando más importancia a la narración.

Así mismo, *Interior tras interior* (2002), donde la mirada se desliza a través de cada una de las superficies, intentando descifrar los enigmas que parece esconder el contexto.

En *Holy interiors*, conviene destacar las ventanas, pues cobran un especial significado ya que muestran, mas que nunca, la zona exterior que permite escapar de la memoria de lo íntimo hacia otros lugares, alejándonos de la escena para trasladarnos a un nuevo laberinto.

Es una colección de atmósferas turbadas, de barroquismo excesivo, donde el mobiliario y el resto de elementos se imponen de manera vertiginosa, como dirigidos por un experto en decoración sin sentido de la estética, situados de forma compleja para dar sentido al desorden que parece reinar de forma arbitraria.

Como invitados a la representación, figurantes de piel de piedra, sentenciados a un eterno clasicismo, se muestran exhibicionistas, anclados en un territorio de deseo, esperando el instante para realizar una poética todavía desconocida.

Escenarios de la mente, reales o ficticios. Interiores consagrados, bendecidos por la liturgia de una mano impía, en los que parece existir una cierta dramaturgia que nos conduce hacia tramas cargadas de mensajes inquietantes.

I ESCALES ESCALERAS



01. S/T. 2013
150 x 77 cm. Fotografía digital en dibond
150 x 77 cm. Fotografía digital en dibond



02. S/T. 2013
150 x 104 cm. Fotografía digital en dibond
150 x 104 cm. Fotografía digital en dibond



03. S/T. 2013

150 x 109 cm. Fotografía digital en dibond
150 x 109 cm. Fotografía digital en dibond



04. S/T. 2013

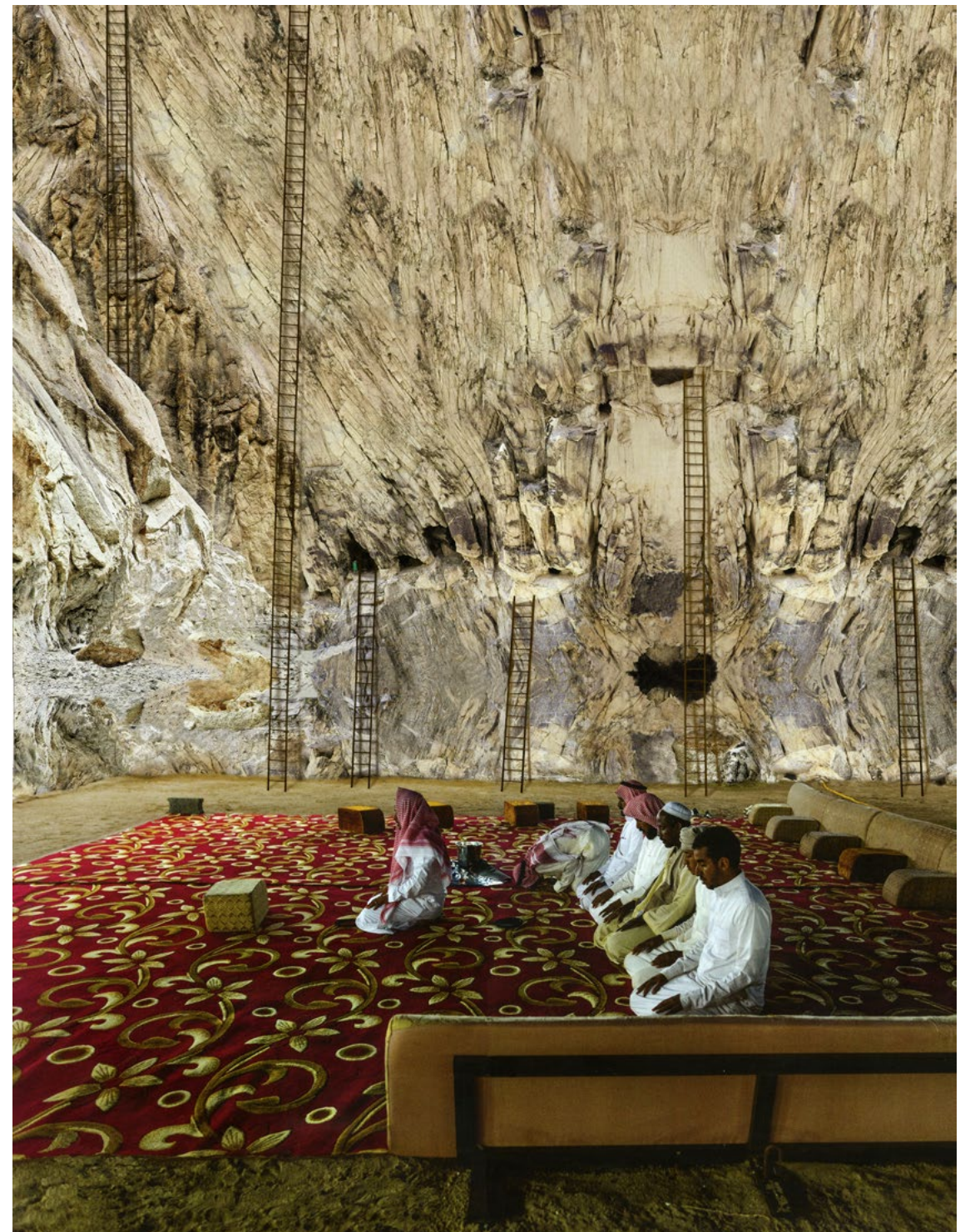
150 x 109 cm. Fotografía digital en dibond
150 x 109 cm. Fotografía digital en dibond



05. S/T. 2013

150 x 120 cm. Fotografia digital en dibond

150 x 120 cm. Fotografia digital en dibond



06. S/T. 2013

150 x 115 cm. Fotografia digital en dibond

150 x 115 cm. Fotografia digital en dibond

II ARMARIS ARMARIOS



07. S/T. 2013
150 x 81 cm. Fotografía digital en dibond
150 x 81 cm. Fotografía digital en dibond



09. S/T. 2013

150 x 102 cm. Fotografia digital en dibond
150 x 102 cm. Fotografia digital en dibond



10. S/T. 2013

150 x 120 cm. Fotografia digital en dibond
150 x 120 cm. Fotografia digital en dibond



08. S/T. 2013

150 x 87 cm. Fotografía digital en dibond

150 x 87 cm. Fotografía digital en dibond

III ESPILLS I FINESTRES ESPEJOS Y VENTANAS



11. S/T. 2013
150 x 94 cm. Fotografia digital en dibond
150 x 94 cm. Fotografia digital en dibond



12. S/T. 2013
150 x 87 cm. Fotografia digital en dibond
150 x 87 cm. Fotografia digital en dibond



14. S/T. 2013
40 x 30 cm. Fotografía digital en dibond
40 x 30 cm. Fotografía digital en dibond

13. S/T. 2013
150 x 109 cm. Fotografía digital en dibond
150 x 109 cm. Fotografía digital en dibond

15. S/T. 2013
150 x 103 cm. Fotografía digital en dibond
150 x 103 cm. Fotografía digital en dibond





198 | Wallpaper



16. S/T. 2013

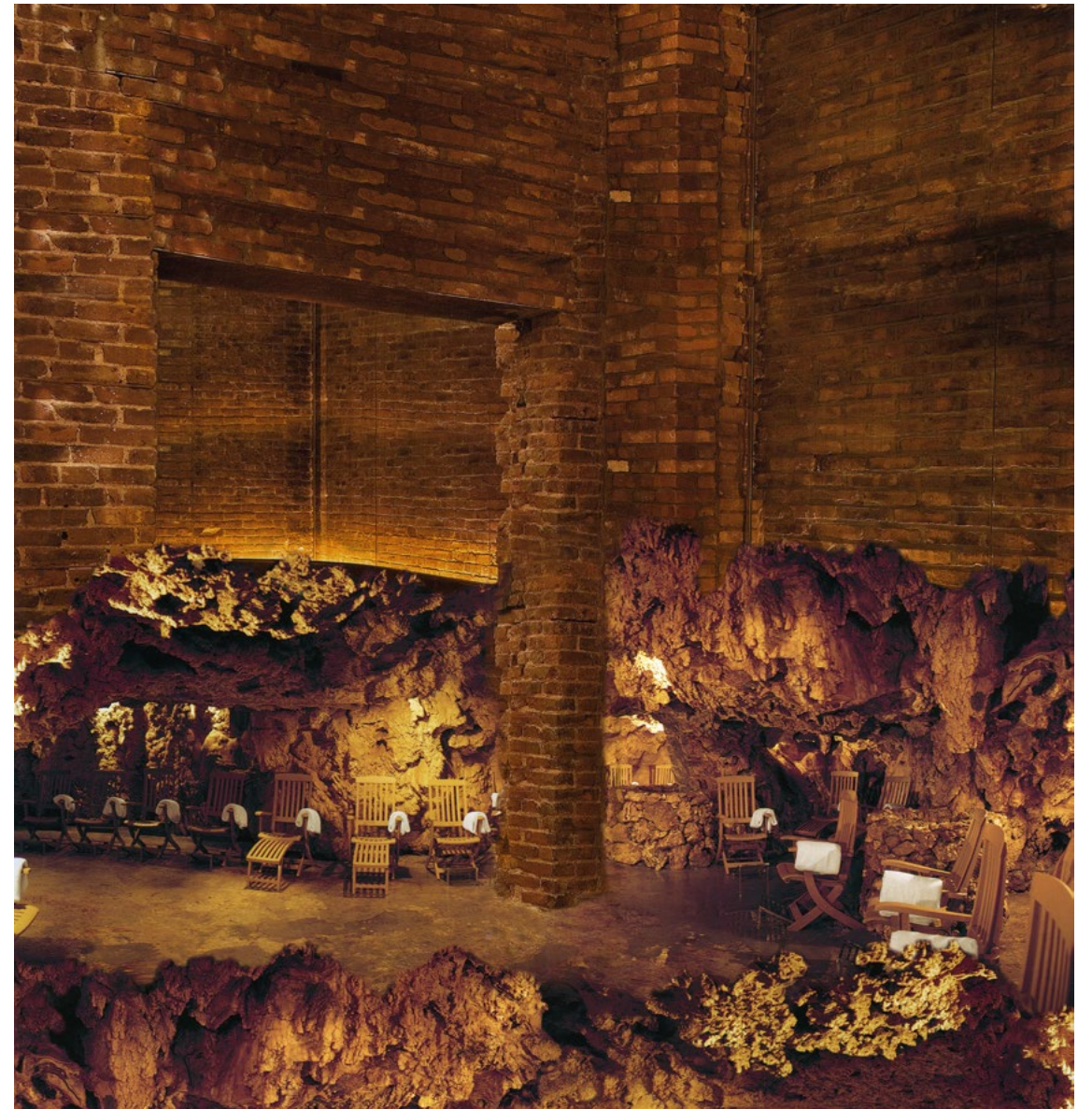
150 x 102 cm. Fotografia digital en dibond
150 x 102 cm. Fotografia digital en dibond



17. S/T. 2013

40 x 16 cm. Fotografia digital en dibond
40 x 16 cm. Fotografia digital en dibond

IV CORTINES CORTINAS



18. S/T. 2013
150 x 144 cm. Fotografia digital en dibond
150 x 144 cm. Fotografia digital en dibond



19. S/T. 2013

150 x 120 cm. Fotografia digital en dibond

150 x 120 cm. Fotografia digital en dibond



20. S/T. 2013

150 x 80 cm. Fotografía digital en dibond

150 x 80 cm. Fotografía digital en dibond



21. S/T. 2013

150 x 85 cm. Fotografía digital en dibond

150 x 85 cm. Fotografía digital en dibond

PEPE CALVO
www.pepecalvo.com

Alicante, 1947. De formación autodidacta

OBRA EN Photomuseum (Zarautz, Guipuzcoa); I.V.A.M. (Instituto Valenciano de Arte Moderno) –Valencia (España)-, Musée de la Photographie á Charleroi (Bélgica); Colección Arte y Ciencia del Colegio de Estomatólogos de la 1ª Región(Madrid) Colección EFTI (Madrid); Centro Storico Montecelio (Roma, Italia); Ayuntamiento de Alicante; Diputación Provincial de Alicante; Casa de Cultura de Alcobendas (Madrid); Ayuntamiento de Guardamar (Alicante); Colección Martinelli, Elche(Alicante); MUBAG, Museo de Bellas Artes Gravina (Alicante).

EXPOSICIONES PERSONALES (Selección): 2017, Museo de la Universidad de Alicante, **Holy interiors**. 2016 Alicante, Galería Santamaca, **Holy interiors**; Photoalicante, **Paisaje anónimo**, intervención en la fachada del Teatro Principal. 2015, Madrid, Alicia Rey Gallery, **Tierra oscura**. 2014, Alicante, Centro de Fotografía L'Espai, **Tierra oscura**; 2013, Milano (Italia) Affordable Art Fair, Alicia Rey Gallery, **Ego**; Madrid, Alicia Rey Gallery, jääphoto Art Fair, **Ego**. 2012, Alicante, Lonja de Pescado, **Ego** 2011; 2008, Valencia, Sala La Llotgeta, **Ego** 2011; 2008, Valencia, Sala La Llotgeta, Espai d'Art, **Flashback**; 2007, Alicante Sala Exp. CAM, **Flashback**; 2005, Alicante, Galería Aural, **Supersex**; Girona, VI Biental de Olot, Galería Fons d'Art, **Terror Fantastic**; 2003, Alicante, Fnac, **Terror Fantastic**; 2002, Galería Aural, **Lo oculto**, Alicante 2001; VI Jornadas Fotográficas de Guardamar, **Terror-Fantastic**; 2000, Casa de Cultura de Alcobendas, Madrid, **Huellas Oppenheim**; 1999, Galería Railowsky, Valencia, **Huellas Oppenheim**; 1998, Galería EFTI, Madrid, **Huellas Oppenheim**; Photomuseum, Zarautz (Guipuzcoa), **Suite**. 1997, Universidad de Alicante, Universidad de Valencia, Universidad de Castellón, **Suite**. Archivo Municipal, Málaga, **Colección Scoperte**. 1996, Galería H2O, Barcelona, **Suite**. Valladolid, Caja España, **Suite**. Escola Massana, Barcelona, **Gimnasia para Gangsters**. 1992, Alicante Sala Municipal, **Ballet**. 1988, Galería 11, Alicante. Escuela de Artes y Oficios, Ciudad Real. 1980,

Galería Redor, Madrid. Galería Fotokit, Vitoria. 1978, Galería Fotomanía, Barcelona, **Mujeres de Octubre**. 1975, Real Sociedad Fotográfica, Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (Selección): 2017, International Art Digital Fair The Wrong, **Anonymus landscape**. 2016, Madrid, La Casa Encendida, Animalista/Capital Animal; 2014, Valencia, Consorcio de Museos, Centro del Carmen, **Arte Alicante. 01**; Sevilla, Museo de Alcalá de Guadaíra, **Imaginación y Deseo**; 2013, Linares (Jerez), Galería Cistobal Bejarano, **Imaginación y Deseo**; Universidad de Elche, **Imaginación y Deseo**; 2012, Alicante, Palacio de la Diputación, **Expressions del Patrimoni**; 2011, Castellón, Museo de Bellas Artes, **Expressions del Patrimoni**; Alicante, Sala de Exposiciones Diputación, **Convocatoria de Artes Plásticas**; Alicante, Castillo-Fortaleza del Ayuntamiento de Santapola, **Imaginación y Deseo**; Valencia, Museo Bellas Artes San Pio V, **Expressions del Patrimoni**; Alicante. Centro de Arte Las Cigarreras, **Gamino de Cigarreras**; Galería Aural, **El hábito de habitar**; Alicante, Centro de Arte Las Cigarreras; 2010, Murcia, Fundación García Jimenez; Alicante, Universidad, **Poemas en el muro(Homenaje a Miguel Hernández)** 2009, Exposición Arte Plástico, Diputación Alicante; 2007, Hanoi (Vietnam), **Miradas españolas en la colección Fotográfica del IVAM**; Valencia, Feria de Arte ValenciArt (Hotel Astoria), stand Galería Aural; I Biental de Sao Paulo (Valencia-Alicante-Castellón), Galería Aural; 2006, Santiago de Compostela, Galería C5 Colección, **Viaje Oblicuo**; Praga, Instituto Cervantes, **Experimentación en la colección fotográfica del IVAM**; Valencia, Feria ValenciArt, Galería Aural; 2005, Valencia, IVAM, Colección Fotográfica; Bruselas, Munich, Instituto Cervantes; Oporto, Centro Portugués de la Fotografía; Santa Cruz de Tenerife, Fotonoviembre, Centro Cultural CajaCanarias, Colección del IVAM; Murcia, Fotoencuentros/05, Centro Cultural Las Claras, **Los libros únicos**; Valencia Fotogalería Railowsky, La imagen inquieta (20 años); 2004, Madrid, Fundación Astroc, **Experimentación en la Colección Fotográfica del IVAM**; Alicante, Galería Aural, **Fotografía Contemporánea**; Madrid, Circulo de Bellas Arte, Colección **Arte y Ciencia**; Alicante,

El Rostro Efímero, intervenciones en paneles publicitarios en el centro de la ciudad; 2002, Bélgica, Musée de la Photographie á Charleroi, **Enrichissement des Collections.1996-2000**; Pamplona, Sala de Armas de La Ciudadela, **Colección del IVAM**; 2001, Italia, Modena, Sala Ex Poste dei Palazzo dei Pio **Modena per la Fotografia 2001, Fotomontaje Español años70 en la Colección del IVAM**; EE.UU. of America, University of Colorado, **Interiores de Autor**, Museo Universidad de Alicante, Universidad de Valencia; 2000, Valencia, EFTI, Colección de Fotógrafos Españoles, 1999, Córdoba, Biental de Fotografía, Sala Exp. Posada del Potro. 1997 Liège(Bélgica), Musée d'Art Waldon, La Ville Multiple, 1º Biental de Fotografía y Artes Visuales. Charleroi (Belgica), Musée de la Photographie á Charleroi, **Derision et Raison**. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Encuentros de Fotografía. 1996, Cádiz, Aduana: IX Edición. 1992, Alicante, Institut de la Dona, En el mig de les terres. 1988 ARCO/88, Galería 11. 1982, Roma, Centro Storico Montecelio. Madrid, Istituto Italiano di Cultura. Fotografía Subjetiva. 1979 Barcelona, Metrónom, Llibres d'artista. 1978, Madrid, Centro Cultural Juana Mordó, Modos de Ver en la Fotografía Española.

WEBSITE

www.pepecalvo.com

www.fotosyfotografos.com

BIBLIOGRAFIA (Selección): 2013, Canelobre nº 61, **Tres décadas de fotografía en Alicante/1970, 1980, 1990, Portfolio EGO**, 40 págs. (Edición del Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Alicante) 2010, Portfolio revista **La Fotografía, núm 147**, 4 págs.; **E/01, Ed. Aural**; 2008, Nueva edición catálogo Flashback, editado por CAM Valencia; 2007, Catálogo exposición Flashback, editado por CAM Alicante 2005, Web Design Index 05/ The Pepin Press(Ámsterdam, Holland); 2004, Catalogo, La fotografía en la Colección del IVAM, Ed. Ivam (Valencia); 2003, Pepe Calvo, libro monográfico editado por Aural; 2001, Catálogo, Modena per la Fotografia 2001; Catálogo VI Jornadas Fotográ-

ficas Guardamar **Terror-Fantastic**, texto Begoña M. Deltell ; Cd rom Fotógrafos Españoles Fin de Milenio, Ed. Diafragma Foto – Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Córdoba); Catálogo Interiores de autor, textos María Marco, Josep Vicent Monzó..... Ed. Museo Universidad Alicante; 1997, Catálogo **Derision et Raison**, textos de George Vercheval, Marc Vausot, etc... Edición Musée Photo á Charleroi. Catálogo Suite, texto Juan Manuel Bonet, Edición de la Universidad de Valencia. El Pais Semanal nº 1.047, texto Isabel Contreras. 1995, Papers d'Art, texto Joan Casellas. 1994, portfolio en La Fotografía, nº 41, texto José Carlos Guillén; Tendencias en el Arte, texto María Marco. 1988, **Colección**, antología de toda su producción (155 imágenes) editado por O.N.C.E. 1983, portfolio en Photo nº 66. 1979, edición de autor **Mujeres de Octubre**, texto de Julio Crespo Jordá. 1977, portfolio en la revista italiana Nuova Fotografia nº 10.

OTROS: 2016, Comisariado exposición María Dolores Mulá, fotógrafa, Museo de la Universidad de Alicante; Conferencia sobre su obra en el Museo de la Universidad de Alicante, MUA; MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, charla sobre toda su obra; Mubag, Museo Bellas Artes Gravina, Descubre una obra de Arte, Stilnox/Pepe Calvo, charla sobre este trabajo, organizado por el Instituto de Cultura Juan Gil Albert; Editor de la revista de arte y cultura online Hunter/Art magazine. 2012 - 2016, Forma parte del Comité Asesor de Arte Contemporáneo del IAC Juan Gil Albert (Alicante). 2011, Sede Universitaria de Alicante, Mesa Redonda presentación de la Exposición **Imaginación y Deseo**; 2007, Sevilla, Universidad de Sevilla, presentación de la serie completa de **CreART**. 2006. Premio KulturCAM (Mejor Artista Visual) CAM Alicante. Club Diario Información, presentación y proyección de **CreART: Pepe Calvo** (documental sobre su obra realizado por el Taller de Imagen de la Universidad de Alicante); 1977, Universidad de Alicante, Mesa Redonda **Pepe Calvo.Suite**, participando junto a Josep Vicent Monzó, María Marco y Miguel A. Lozano; Instituto de Cultura Juan Gil Albert (Alicante), Mirar un Cuadro, conferencia sobre su obra.



Autoretrat en el seu estudi
Autorretrato en su estudio

PEPE CALVO
www.pepecalvo.com





Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



MUA

MUSEU UNIVERSITAT D'ALACANT



GOVERN
PROVINCIAL
ALACANT

La Dipu dels pobles